

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

ConBrio

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG HORN, DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 13

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Regensburg



Umschlagbild: Einband von Regensburg, Staatliche Bibliothek, Hist.pol. 1376. Pergamentfragment aus einem Antiphonar des 15. Jahrhunderts; Wappen der Stadt Regensburg in Goldfarbe.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2019 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Fabian Weber M. A., Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse

Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	7
Abkürzungen · Bibliothekssigel	13
1 Katelijne Schiltz	
Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken. Einführung	15
2 David Hiley	
Die Handschriftenfragmente mit Musiknotationen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in der Staatlichen Bibliothek Regensburg. Einblicke in ihre musikhistorische Erschließung	21
3 Inga Mai Groote	
Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft? Zur Überlieferung in Sammelbänden und Kompilationen (mit Anmerkungen zur Handschrift D-Rtt 103/1)	47
4 Andrea Lindmayr-Brandl	
Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern: Die Materialität der Regensburger Missalien	61
5 Barbara Eichner	
Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek	99
6 Bernhold Schmid	
Orlando di Lassos <i>Magnum opus musicum</i> (1604), Carl Proske und Franz Xaver Haberl: Die Regensburger Quellen für die Gesamtausgabe der Werke des Münchner Hofkapellmeisters	145
7 Franz Körndle	
Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg	167
8 Lucinde Braun	
Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken – Versuch einer mediengeschichtlichen Analyse	189
9 Wolfgang Horn	
Die <i>Marienvesper</i> von Joseph Riepel (1709–1782)	251
Autorinnen und Autoren	271
Register	275

Abbildungen

2 David Hiley: Handschriftenfragmente mit Musiknotation

- 2.1 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Class. 58. Aus einem notierten Brevier, 12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Trinitatis-Offizium von Stephan von Lüttich, Teile einer Lesung, Antiphonen und Responsorien. Abgebildeter Teil 1,5 × 7,5 cm. 23
- 2.2 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 8 Inc. 18. Aus einem Missale, 10.–11. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Feria III^a (Dienstag) nach dem 5. Sonntag in Quadragesima (»de Passione«), Teil des Graduales *Discerne causam meam domine ab homine iniquo et doloso eripe me* V. *Emitte lucem tuam*. Abgebildeter Teil ca. 2,7 cm hoch, 5,5 cm breit. 26
- 2.3 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 142. Aus einem Graduale, 11.–12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Sabbato post Dominicam de Passione und Dominica in Palmis. Ende des Graduales *Pacificè loquebantur* V. *Vidisti domine*, Offertorium *Benedictus es domine doce me* mit zwei Versen, Communio *Ne tradideris me*. Vom Introitus am Beginn der Messe am Palmsonntag sind ein Teil des Buchstaben »D« (*Domine ne longe facias*) und einige Neumen sichtbar. 11–12 cm hoch, 19,5 cm breit (davon 18,5 cm abgebildet). 26
- 2.4 Regensburg, Staatliche Bibliothek, Theol.syst. 704. Aus einem Antiphonar, 12.–13. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Offiziumsgesänge aus der Historia Sanctae Catherinae. 16,5 × 10,5 cm. ... 27
- 2.5 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 105 (untere Seitenhälfte). Aus einem Antiphonar, 12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Offiziumsgesänge aus der Historia Sancti Galli. Abgebildeter Teil 21,5 × 13 cm. 27
- 2.6 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 112. Vermutlich aus einem Graduale, 12. Jahrhundert, deutsche Neumen auf Linien. Aus dem *Exultet* (Benedictio cerei) am Karsamstag. 2,5 × 10,5 cm. ... 28
- 2.7 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 4 Inc. 213. Aus einem Antiphonar, 14. Jahrhundert, deutsch-gotische Notation mit F- und c-Schlüssel, F-Linie rot gefärbt. Offiziumsgesänge aus der Historia Sanctae Chunigundae. 13–14 × 20 cm. 29
- 2.8/2.9 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 4 Jur. 896. Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, metzer-gotische Notation. Teile des *Gloria IX* mit Tropenversen *Spiritus et alme* (rot hervorgehoben) zu Ehren der Heiligen Maria. Rücken 4 cm breit, Vorderseite 17,5 × 24 cm. 30
- 2.10 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Lat.rec. 15. Aus einem Antiphonar, 15. Jahrhundert, Metzergotische Notation mit schlesischen Merkmalen. Responsorium *Hodie vir clarissimus Pomeranorum apostolus* zu Ehren des Heiligen Otto. Initiale unten mit Halbgesicht (rotem Mund) und Phantasiefigur. 30,5 × 19,5 cm (ursprüngliche Höhe über 40 cm). 31
- 2.11 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Rat.civ. 671M. Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, böhmische Notation. Graduale *Ego dixi* V. *Beatus qui intellegit* (Messe am 2. Sonntag nach Pfingsten). 32 × 20,5 cm. Das Blatt erstreckt sich weiter um den Rücken und die Hinterseite (Beginn der Messe). Unten rechts auf der Rückseite des Blatts ist die Initiale »F« (Introitus *Factus est dominus* für den 3. Sonntag nach Pfingsten) auszumachen. Vermutlich stand sie am Beginn der Zeile, es fehlt der Rand, ca. 3 cm. Am Rücken ist der fehlende linke Teil der hier abgebildeten Seite zu sehen (6,5 cm). So war die ursprüngliche Breite des Blatts etwa 30 cm. Der untere Teil ist verloren, vermutlich war es ursprünglich ca. 55 cm hoch. 32
- 2.12 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 8 Inc. 3. Aus einem Graduale, 14. Jahrhundert, Quadratnotation. Melodien zum Sanctus und Agnus Dei, danach ein Kyrie am Beginn einer Reihe für die Heilige Maria (siehe rote Rubrik rechts »De beata uirgine Maria«). 12 × 16,5 cm. 33

- 2.13 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 109(3). Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, Quadratnotation. Ende der Sequenz *Laurenti David magni martyr* (für Laurentius) und Beginn der Sequenz *Congaudet angelorum chori* (Mariä Himmelfahrt). 22,5 × 33 cm. 34
- 2.14 Regensburg, Staatliche Bibliothek, Hist.pol. 1376. Aus einem Antiphonar, 15. Jahrhundert, Quadratnotation. Responsorium *Hodie nata est beata virgo Maria* zur Geburt Mariens: »[Hodie nata est beata virgo Mari]a ex progenie Da[vid per quam sal]us mundi creden[tibus apparuit c]uius vita glorio[sa lucem dedit seculo]«. Wappen der Stadt Regensburg in Goldfarbe. 10,5 × 16,5 cm (ursprünglich war das Blatt vermutlich etwa 24 cm breit). 36
- 2.15 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 199. Gesänge zu Ehren der Heiligen Maria, 14. Jahrhundert. Ende der Sequenz *Tibi cordis in altari* (Quadratnotation), *Alleluia O mundi domina* (Quadratnotation), *Alleluia Hec est rosa* (böhmische Metzger-gothische Notation). Am Ende das Incipit für die Sequenz *O beata beatorum* für die Heilige Maria. 29,5 cm hoch. 38
- 2.16 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Rat.civ. 2681P. Matutin-Gesänge aus der *Historia Sanctae Elisabethae Letare Germania*. 22 × 31 cm. Gesänge aus der 2. Nokturn: Ende der 4. Antiphon *Ab intus regis* – 5. Antiphon *Domini refugium* – 6. Antiphon *Habens celo fundamentum* – 4. Responsorium *Aspernata seculum V. In gazophilacium* – 5. Responsorium *Egens egenis largiens V. Fide grandis spe secure* – Beginn des 6. Responsoriums *Ceco nato cui nec sedes*. 39
- 2.17 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Script. 349. Gesänge aus einem Mailänder Antiphonar, 14. Jahrhundert. 27 × 40 cm. 40
- 2.18/2.19 Regensburg, Staatliche Bibliothek, Frgt. 2. Ordines Romani, Anfang 9. Jahrhundert. 27,5 × 21 cm. 41
- 2.20 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 25. Reste einer Magnificat-Vertonung, 15. Jahrhundert. 19,5 × 28 cm (um 180° gedreht, spiegelverkehrt und fototechnisch bearbeitet). 43
- 2.21 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 331. Tabulatur für ein Tasteninstrument, Mitte 15. Jahrhundert. Teil des anonymen Stückes *Min Hertz in hohen Fröuden*. Ca. 19 × 28 cm. 44

3 Inga Mai Groote: Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft?

- 3.1 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4°, S. 337 52
- 3.2 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4°, S. 161 56

4 Andrea Lindmayr-Brandl: Die Materialität der Regensburger Missalien

- 4.1 Kaiser Maximilian I. beim Hören der Messe. Holzschnitt von Hans Weiditz, um 1518. 28,7 × 20,9 cm (Albertina, Inv. Nr. 1949/416) 63
- 4.2 Druckinsignie von Bischof Heinrich von Absberg. Linker Hand das Wappen des Bistums Regensburg, in der Mitte der Apostel Petrus mit dem Schlüssel als sein Attribut, rechts das Familienwappen von Absberg (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1>) 68
- 4.3 Titelseiten: a. Augsburg: Ratdold 1515 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 6, Quarto-Format); b. Bamberg: Pfeyl 1518 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119, Folio-Format) 71/72
- 4.4 Notierte Musik. Verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten von Notenseiten: a. doppelspaltiges Credo; b. durchlaufende Notensysteme mit Präfationen; c. durch Anmerkungen unterbrochene Notensysteme mit Kyrie-, Gloria-, Ite-missa-est-Melodien 73
- 4.5 Einbände: a. Originaler Ledereinband mit den Abdrücken von verloren gegangenen Messingbuckeln und Metallschließen (Edition 1492, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 2744, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043278-9>);

- b. Goldverzierter Ledereinband aus dem 18. Jahrhundert (Bamberg 1518, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 17, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7>); c. Späterer Einband aus Karton (Edition 1485, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1>) 76
- 4.6 Verschiedene Seitenlayouts: a. Kalendarium; b. Einführungsdekret; c. Eröffnungsseite; d. Kanon; e. Anweisungen 79/80
- 4.7 Eröffnungsseiten: a. Ausgabe von 1492 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 68-1965); b. Ausgabe von 1510 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120) 82/83
- 4.8 Kanonbild: a. Unkoloriert, Ausgabe von 1518 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119); b. Handkoloriert, Ausgabe von 1510 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120); c. Vergoldet, Ausgabe von 1500 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 3902) 84/85
- 4.9 Handkolorierte bildliche Darstellungen im Kanon: a. Te-igitur-Initiale (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120); b. Pax-Bild (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 17, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7>) 85
- 4.10 Handschriftlich ergänzte Seite als Adaption nach dem *Missale Romanum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119) 87
- 4.11 Pergamentstreifen mit Neumen als Rückenverstärkung (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 73-1975) 89
- 4.12 Gebrauchsspuren im Kanon (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 73-1980) 89
- 4.13 Korrekturen im Notenteil (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67): a. Ausstreichung; b. Ausschabung 90
- 4.14 Handschriftliche Ergänzungen: a. Randglossen (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 73-1980); b. Korrektur mit ergänzter Jahreszahl (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 68-1965); c. Kalendarium (Februar) mit handschriftlich hinzugefügtem Liniensystem (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink 68-1965) 91

5 Barbara Eichner: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim

- 5.1 Ansicht von Kloster Neresheim, aus: Carl Stengel, *Monasterologia* (Augsburg: Christoph Greuter, Johann Matthias Kager, 1619), Bd. 1, s.p.; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 H 346, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb11197938-9> 102
- 5.2 a. Einband von Jacobus de Kerle, *Preces speciales* (Venedig: Gardano, 1562); b. Handschriftlicher Anhang mit Kirchweihmesse. © The British Library Board: K.3.m.8 108/109
- 5.3 Heinrich Isaac, Introitus *Statuit / Ei dominus testamentum* aus dem *Choralis Constantinus* 3 (Commune confessoris), hier adaptiert für den Kirchen- und Bistumspatron Ulrich. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 48/Abth. 11, fol. c4^v-c5^r 110/111
- 5.4 Titelseite, geschrieben von Musikdirektor Sixtus Meysel. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 5., s. fol.
- 5.5 Jacobus Vaet, Hymnus auf das Fest der Hl. Maria Magdalena, *Nardi Maria pistici*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 5, s. fol. 115
- 5.6 Einband des größten Chorbuchs der Neresheimer Sammlung. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 76/1 Abth. 11 118
- 5.7 Orlando di Lasso, *Virginum salve decus*, Kontrakt von *O decus celsi*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 76/1 Abth. 11., fol. 7^v-8^r 120
- 5.8 Orlando di Lasso, *Ave color vini clari*, mit vergeblichen Versuchen, einen geistlichen Text zu unterlegen. *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Berg Erben, 1579). Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 6 128

- 5.9 Gregor Aichinger, dreistimmiges *Magnificat primi toni*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 1, fol. 1 133
- 5.10 Michael Tonsor, *Ave sanctissima Maria mater Dei*, nur überliefert in Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 24, fol. 129^v 136

6 Bernhold Schmid: Orlando di Lasso's *Magnum opus musicum* (1604)

- 6.1 Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, Titelblatt Cantus aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b 146
- 6.2 Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, letzte Seite des Cantus: Ende des Index und Epitaphium aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b 148
- 6.3 Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, erste Notenseite der Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b 149
- 6.4 Carl Proske, anonymen Stahlstich, Regensburg um 1850 (?), aus *Caecilien-Kalender* 2 (1877), S. 33 154
- 6.5 Orlando di Lasso, *Nuptias claras* (LV 1042): erste Seite von Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso v/43) 156
- 6.6 Carl Proskes Kommentar zu *Ad te levavi oculos meos* (LV 405), beiliegend seiner Sparte der Motette (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso VIII/25) 157
- 6.7 Franz Xaver Haberl (1840–1910), 1902 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Fotosammlung) 158
- 6.8 Orlando di Lasso, *Nuptias claras* (LV 1042): Akkoladen 1 und 2 der Stichvorlage für die GA (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152) 160
- 6.9a Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Quinta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b 165
- 6.9b Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b 165
- 6.10a/b Carl Proskes Zettel zu *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Vorder- und Rückseite, beiliegend seiner Sparte der Motette (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso VIII/13) 166

7 Franz Körndle: Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek

- 7.1 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Vorderseite des Altus-Stimmbuchs 169
- 7.2 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Heftung mit schwarzem Faden im Discantus-Stimmbuch 178
- 7.3 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Titelblatt des Discantus-Stimmbuchs 179
- 7.4 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Inhaltsverzeichnis im Discantus-Stimmbuch 180

8 Lucinde Braun: Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken

- 8.1a Johannes Lang, *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen*, Tübingen: Gruppenbach, 1602, Titelseite. D-Rs: 4 Hom.201 190
- 8.1b Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, Titelseite. D-Rp: Th A 26 191
- 8.1c David Grafunder, *Das fröliche Hertzerfreuliche und Gott=Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, Titelseite. D-Rs: 4 Theol.syst. 39 ... 192
- 8.1d Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohl eingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, Titelseite. D-Rp: Mus.th. 1057/1 193

- 8.2a Johannes Lang, *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen*, Tübingen: Gruppenbach, 1602, S. 28. D-Rs: 4 Hom. 201 194
- 8.2b Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, S. 44. D-Rp: Th A 26 195
- 8.2c David Grafunder, *Das fröliche Hertzerfreuliche und Gott=Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, E4^v. D-Rs: 4 Theol.syst. 392 196
- 8.2d Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, S. 47. D-Rp: Mus.th. 1057/1 197
- 8.3 Peter Gerling, *Predigt über das Evangelium am Feste der Heimsuchung Mariae*, Rostock: Müller, 1770. Exemplar D-ROu: MK-11469.17c 198
- 8.4 Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, Bl. [1^v–2^r]. D-Rp: Mus.th. 1057/1 199
- 8.5 David Grafunder, *Das fröliche Hertzerfreuliche und Gott=Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, A1^v. D-Rs: 4 Theol.syst. 392 200
- 8.6 Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, S. 3. D-Rp: Th A 26 201
- 8.7a/b Johannes Lang, Brief an den Rat der Stadt Memmingen, 29. Januar 1602. D-MMa: A 360/9 202/203
- 8.8 Johann Conrad Saher, *Organolustria Evangelico-Stambachiana*, Hof: Mintzel, 1660, S. 15. Exemplar: D-Mbs: 4 Liturg. 697 ah Beibd. 3 211
- 8.9 Immanuel Weber, *Das Gott=Lob=Schallende Hosanna*, Leipzig: Spörel, 1671, E2^r. Exemplar D-HAu: Pon Yd 3944, QK 212
- 8.10a Christoph Frick, *Musica christiana*, Leipzig: Kober, 1615, Vorderer Spiegel. Exemplar: D-W: M: Db 875 (2) 219
- 8.10b Christoph Frick, *Musica christiana*, Leipzig: Kober, 1615, S. [111]. Exemplar: D-W: M: Db 875 (2) 220
- 8.11 Predigtband D-Rs: 4 Hom. 201. Vorderer Einband mit Supralibros 224
- 8.12 Johannes Peuchel, Textus continuus, handschriftlicher Zusatz in: Paul Homberger, *Gratulation harmonica*, Regensburg: Müller, 1627, hinteres Vorsatzblatt. Exemplar: D-HAf: 54 C 5 (2) .. 237
- 8.13 Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Meder, 1624, S. 26. Exemplar D-HAf: 54 C 5 (5) mit Randkommentar von der Hand Johann Peuchels 238
- 8.14a/b *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik*, Breslau: Carl Gottfried Meyer, 1757, S. 84. Durchschossenes Exemplar mit handschriftlichen Orgeldispositionen, hier zur Orgel im Kloster Roggenburg, D-Rp: Mus.th. 1057/1 244/245
- 8.15 Hieronymus Theodoricus, *Corona Templi*, Nürnberg: Sartorius, 1621. Bleistiftzeichnung auf dem hinteren Vorsatzblatt, Versoseite, im Exemplar D-Mbs: 4 Liturg. 697 ah Beibd. 2 247
- 8.16 Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, S. 10–11. Exemplar D-Rp: Th A 26 mit redaktionellen Hinweisen von Dominicus Mettenleiter 248

9 Wolfgang Horn: Die *Marienvesper* von Joseph Riepel

- 9.1 D-Rtt, Riepel 23, S. 1 (Autograph): Titelblatt der *Marienvesper* (RiWV 82) 266
- 9.2 D-Rtt, Riepel 23, S. 18 (Autograph): Stimme »Tenore«, Anfang des *Dixit Dominus* (Ps 109) ... 266
- 9.3 D-Rtt, Riepel 23, S. 28 (Autograph): Stimme »Basso«, aus *Laudate pueri* (Ps 111) 267
- 9.4 D-Rtt, Riepel 23, S. 40 (Autograph): Stimme »Violino primo«, Anfang des *Nisi Dominus* (Ps 126) 267
- 9.5 D-Rtt, Riepel 24, S. 2 (Autograph): Erste Seite der Partitur von *Lauda Jerusalem* (Ps 147; RiWV 84) 268
- 9.6 D-Rtt, Riepel 24, S. 6 (Autograph): Stimme »Canto«, *Lauda Jerusalem* (Ps 147; komplett) 269
- 9.7 D-Rtt, Riepel 24, S. [14] (Autograph): Stimme »Organo«, *Lauda Jerusalem* (Ps 147; komplett) 269

Notenbeispiele

6 Bernhold Schmid: Orlando di Lasso's *Magnum opus musicum* (1604)

- | | |
|--|--|
| <p>6.1 <i>Nuptias claras</i> (LV 1042), Tenor, T. 11–12:
 a. aus <i>Magnum opus musicum</i> (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b); b. aus Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso v/43) mit Umschrift; c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152) mit Umschrift; d. aus GA XI, S. 8 162</p> | <p>6.2 <i>Ad te levavi oculos meos</i> (LV 405), I. pars, Altus, T. 45–50: a. aus <i>Magnum opus musicum</i> (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b); b. aus Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso VIII/25) mit Umschrift; c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9135, Nr. 174) mit Umschrift; d. aus GA XVII, S. 127 163</p> |
|--|--|

Tabellen

2 David Hiley: Handschriftenfragmente mit Musiknotation

- 2.1 Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 109(1, 3, 4 – Wiederherstellung der Reihenfolge 35

3 Inga Mai Groote: Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft?

- | | |
|---|---|
| <p>3.1 Inhalt des Bandes Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4° (Übersicht nach RISM B III/2) 50</p> | <p>3.2 Vergleich zwischen D-Rtt 103/1 und Gaffurio, <i>Practica musice</i> 59</p> |
|---|---|

4 Andrea Lindmayr-Brandl: Die Materialität der Regensburger Missalien

- | | |
|---|---|
| <p>4.1 Die ersten gedruckten Regensburger Missalien 64</p> <p>4.2 Produktion von liturgischen Drucken mit eingedruckter Musik in Dekaden 66</p> | <p>4.3 Aufbau des <i>Missale Ratisponense</i> (1485–1518) 69</p> <p>4.4 Musik im Regensburger Missale (Zusätze im Missale von 1518 kursiv) 74</p> |
|---|---|

5 Barbara Eichner: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim

- | | |
|--|--|
| <p>5.1 Orlando di Lasso, <i>Sponsa Dei, formosa Dei – Hic te collaudat</i>, Kontrafakt von <i>Pacis amans – Te nunc laetetur</i> 122</p> | <p>5.2 Orlando di Lasso, <i>Anna, mihi dilecta</i> und Kontrafakt 127</p> <p>5.3 Giacomo Gastoldi, <i>A lieta vita</i>, mit moralisierendem Kontrafakt 130</p> |
|--|--|

7 Franz Körndle: Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek

- | | |
|---|---|
| <p>7.1 Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777 ohne gedruckte Konkordanzen 175</p> <p>7.2 Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777 mit gedruckten und handschriftlichen Konkordanzen 176</p> | <p>7.3 Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, von denen nur 6-stg. Teile übernommen sind 184</p> |
|---|---|

8 Lucinde Braun: Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken

- | | |
|---|---|
| <p>8.1 Synopse der Texte von Weber und Grafunder 214</p> <p>8.2 Synopse der Texte von Dieterich und Grafunder 216</p> <p>8.3 Inhalt des Bandes D-Rs: 4 Hom. 201 221</p> <p>8.4 Inhalt des Bandes D-EFu: 16-Tp. 8° 02831aah 223</p> <p>8.5 Inhalt des Bandes D-FRu: N 6946 225</p> | <p>8.6 Inhalt des Bandes D-Rs: 4 Theol.syst. 392 ... 231</p> <p>8.7 Inhalt des Bandes D-HAf: 54 C 5 234</p> <p>8.8 Text und Übersetzung der <i>Gratulatio Harmonica</i> mit Peuchels Zusatz 236</p> <p>8.9 Inhalt des Bandes D-Rp: Mus.th. 1057 243</p> |
|---|---|

Abkürzungen

CAO	<i>Corpus Antiphonarium Officii</i>
Cgm	Codices germanici Monacenses
Clm	Codices latini Monacenses

Bibliothekssigel

A-Gu	Graz, Universitätsbibliothek	D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz	D-ROu	Rostock, Universitätsbibliothek
D-Dlk	Dresden, Bibliothek des Ev.-Luth. Landeskirchenamtes Sachsens	D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung
D-EFu	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Universitätsbibliothek Erfurt	D-Rs	Regensburg, Staatliche Bibliothek
D-Haf	Halle (Saale), Franckesche Stiftungen	D-Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek
D-Hau	Halle (Saale), Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt	D-Sl	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-KFp	Kaufbeuren, Archiv der Evangelischen Dreifaltigkeitskirche, Evangelisches Kirchenarchiv	D-Tu	Tübingen, Universitätsbibliothek
D-LEu	Leipzig, Universitätsbibliothek, »Bibliotheca Albertina«	D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
D-MMa	Memmingen, Stadtarchiv	D-Rsa	Regensburg, Stadtarchiv
		GB-Lbm	London, British Library
		GB-Ob	Oxford, Bodleian Library
		PL-CZ	Tschenstochau (Częstochowa), Bibliothek des Paulinerklosters
		PL-Wn	Warschau, Biblioteka Narodowa

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken. Einführung

Katelijne Schiltz

Auf dem Schutzumschlag vom eindrucksvollen Bildband *Bibliotheken* der deutschen Fotografin Candida Höfer werden Bibliotheken treffend als »auratische Orte«, als »Kathedralen des Geistes und Kornkammern des Wissens, Tempel der Weisheit, Oasen der Stille« beschrieben.¹ Der Reiz, der von diesen – in vielen Fällen jahrhundertealten – Institutionen ausgeht, ist unverkennbar. Jede Bibliothek, ob in der heutigen Zeit oder aus früheren Epochen, ob eine öffentliche oder eine Privatbibliothek, hat ihre eigene Entstehungsgeschichte, ihre eigenen Schwerpunkte, Ziele und Funktionen.² In ihr wird Wissen aus den unterschiedlichsten Disziplinen gesammelt, bewahrt, zur Verfügung gestellt und (idealerweise) wissenschaftlich erschlossen.

Das vorliegende Buch versammelt die Vorträge der Ringvorlesung »Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken«, die im Sommersemester 2017 stattfand. Kollegen, die an Universitäten und Akademien in Deutschland, Österreich, England und Polen tätig sind, waren in Regensburg zu Gast und beleuchteten so nicht nur das internationale Interesse von Seiten der Musikwissenschaft, sondern auch die genuin überregionale Bedeutung der Bestände aus der Bischöflichen Zentralbibliothek, der Staatlichen Bibliothek und der Thurn und Taxis Hofbibliothek. Denn die Ringvorlesung verfolgte – negativ ausgedrückt – dezidiert nicht das Ziel, Musik aus und/oder für Regensburg in den Fokus zu rücken.³ Vielmehr ging es darum, Quellen und Bestände unterschiedlicher Provenienz zu beleuchten, die entweder für den Regensburger Raum angefertigt wurden oder zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Regensburg gekommen sind und hier seitdem aufbewahrt werden. Daraus ergibt sich eine doppelte Fragestellung, die nach

¹ Candida Höfer (Hrsg.), *Bibliotheken*, München 2005.

² Vgl. dazu auch Umberto Eco's Essay »Die Bibliothek«, übers. von Burkhard Kroeber, München 1987, S. 11–12 zur historischen Entwicklung dieser Aufgabe(n): »Anfangs [...] war es wohl nur das einfache Unterbringen der Schriftrollen oder Bände, damit sie nicht in der Gegend herumlagen. Später [...] kam dann das Sammeln und Hüten hinzu, denn schließlich waren die Rollen teuer. Noch später, zu Zeiten der Benediktiner, war es auch das Kopieren – die Bibliothek sozusagen als Durchgangszone: Das Buch trifft ein, wird abgeschrieben, das Original oder die Kopie verläßt sie wieder. Zu manchen Zeiten, vielleicht schon zwischen Augustus und Konstantin, war die Aufgabe einer Bibliothek sicher auch das Bereitstellen ihrer Bücher zum Lesen [...]. Später sind dann aber Bibliotheken entstanden, die eher den Zweck verfolgten, das Lesen *nicht* zu ermöglichen, die Bücher unter Verschluss zu halten, sie zu verbergen.«

³ Siehe dazu beispielsweise den von Thomas Emmerig herausgegebenen Sammelband *Musikgeschichte Regensburgs*, Regensburg 2006.

den Umständen der Entstehung der Quellen einerseits und deren »Schicksal« im Laufe der Geschichte andererseits sucht. Der Fragenkomplex »wie, wann, warum und durch wen« betrifft also nicht nur die Genese der Quellen, sondern genauso gut deren Rekonstruktion und »Reiseweg(e)« – erst in der Verknüpfung der beiden Stränge ist eine vollständige Auswertung möglich.

Die gerade aufgeworfenen Fragen lassen sich freilich nicht immer lückenlos und zweifelsfrei beantworten. Zu vielen Quellen(-beständen) gibt es in der Forschung unterschiedliche Hypothesen und Ansichten, und im vorliegenden Band werden einige davon neu beleuchtet, ausgewertet und kontextualisiert. Eine wichtige Grundlage bei der wissenschaftlichen Erschließung sind die thematischen Kataloge, die es für die musikalischen (Teil-)Bestände der Bischöflichen Zentralbibliothek und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek gibt.⁴ Dabei kann etwa die Proskesche Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek mit über 20 000 Handschriften und Drucken, insbesondere aus dem 16. bis 19. Jahrhundert (dazu kommen mehr als 10 000 Musikerbriefe) deutschlandweit die drittgrößte Musiksammlung vorweisen.

Die vorliegenden Beiträge stehen gewissermaßen stellvertretend für die Bandbreite der vorhandenen Quellentypen sowie deren Provenienz, Überlieferungszustand und -kontext: Es werden sowohl Prachtcodices als auch Gebrauchshandschriften behandelt, fragmentarisch überlieferte oder zu Konvoluten zusammengebundene Musikalien, Quellen für die Musikpraxis und musiktheoretische Abhandlungen sowie Musik für den klösterlichen Gebrauch oder für einen städtischen Kontext – und dies vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert.

Anhand der Bestände der Staatlichen Bibliothek beschäftigt sich David Hiley in seinem Beitrag mit einem besonderen Quellentypus: Zahlreiche Bücher aus so unterschiedlichen Bereichen wie etwa Geschichte, Rechtswissenschaft, Philosophie und Theologie verwenden nicht selten Blätter und Streifen mit Musiknotation aus wesentlich älteren und »unwichtig gewordenen« Pergamenthandschriften als Einband bzw. als Verstärkung des Buchrückens. Solche Fragmente wurden von der Musikwissenschaft zwar immer wieder thematisiert, lange Zeit aber nicht eingehend erforscht. Seit einigen Jahrzehnten gibt es jedoch an mehreren Bibliotheken Projekte, die sich zum Ziel gesetzt haben, diese Handschriftenfragmente zu katalogisieren und auszuwerten. Im Regensburger Raum besitzt die Staatliche Bibliothek die wohl umfangreichste Sammlung mit Musikfragmenten aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Da viele Fragmente aus liturgischen Büchern für die Messe und das Offizium stammen, die Gesänge aber von ihrem ursprünglichen Publikationskontext losgelöst wurden, ist es zum Zwecke der Erschließung ihrer Herkunft und ihres Alters notwendig, den vertonten Text einerseits und die Notationsart von Text und Musik andererseits zu identifizieren. Mit geradezu detektivischem Gespür geht David Hiley diesen Fragen nach und eröffnet anhand von repräsentativen Beispielen in einer Zeitspanne vom 9. bis zum 15. Jahrhundert ein faszinierendes Panorama an Quellen mit weitreichenden geographischen Wurzeln.

Inga Mai Groote nimmt zwei musiktheoretische Schriften aus der Bischöflichen Zentralbibliothek und der Thurn und Taxis Hofbibliothek aus der Zeit um 1500 in den Blick. Im

4 Sie sind Teil der Reihe *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* und werden beim Henle-Verlag (München) gedruckt. Für vollständige Angaben zu einzelnen Bänden sei auf die vorliegenden Beiträge verwiesen.

Zentrum steht in erster Linie nicht der Inhalt der Texte (viele von diesen halten tradiertes Wissen fest), sondern vielmehr deren Überlieferung und Benutzung. Musiktheoretische Texte wurden kopiert – wobei es immer wieder zu Abweichungen kommen kann – und häufig zu größeren Textkorpora kompiliert. Damit verknüpft sich eine ganze Reihe von Fragestellungen, die nicht zuletzt den Wissensstand und -horizont des Benutzers betreffen. Dies lässt sich besonders gut anhand der Handschrift 98 Th. 4^o der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg zeigen, in der musiktheoretische Texte (einige davon sind sogar unikal überliefert) mit Abhandlungen über Themen, wie etwa Arithmetik und Alchemie zusammengebunden wurden. Mit der Visualisierung von Wissen in Form von Diagrammen und anderen graphischen Elementen wird zudem eine Brücke zwischen den unterschiedlichen Fächern geschlagen, können diese in der Musiktheorie etwa bei der Darstellung von Proportionen und Kirchentönen ebenfalls eine Rolle spielen. Im musiktheoretischen Teil der Handschrift werden Themen wie Solmisation, Mensuralnotation, Kontrapunkt usw. behandelt und – so Groote – zu einem »individualisierten Kompendium« zusammengefügt, das an mehreren Stellen annotiert und kommentiert wurde, und so wiederum Rückschlüsse auf die Leserschaft erlaubt. Die Handschrift aus der Thurn und Taxis Hofbibliothek ist im Vergleich dazu wesentlich weniger umfangreich und kombiniert zwei musiktheoretische Texte mit einführendem Charakter. Groote zeigt inhaltliche Verbindungen zur *Traditio Hollandrini* (im Falle der Chorallehre) und zu Franchino Gaffurios *Practica musice* (im Falle der Mensurallehre) andererseits.

Die frühe Phase des Notendrucks, also das späte 15. und das frühe 16. Jahrhundert, steht im Zentrum von Andrea Lindmayr-Brandls Beitrag. Während dieser – nicht nur für die Musikgeschichte – »revolutionären« Zeit des medialen Umbruchs entstand für den Regensburger Raum eine Reihe von Missalien mit Musiknotation (für Präfationen, Intonationen usw.), die zwischen 1485 und 1518 in Offizinen in Bamberg, Nürnberg und Augsburg gedruckt wurden. Die erhaltenen Exemplare sind über Bibliotheken in ganz Europa verstreut. Lindmayr-Brandl analysiert die Missalien sowohl im Hinblick auf ihre materiellen Qualitäten (wie etwa den Einband, das Format, den Beschreibstoff, die Tintenfarben, die Schriftgrößen usw.) als auch auf die Gestaltungsmöglichkeiten für die *mise-en-page* des Text- und Notenteils. Nicht zuletzt zu diesen Zwecken kann man sich in der heutigen Zeit die diversen Forschungsmöglichkeiten zunutze machen: Während Digitalisate eine minutiöse Untersuchung kleinster Details am Bildschirm erlauben, ermöglicht das Studium am physischen Objekt eine Beschäftigung mit den individuellen Quellen in ihrer Materialität.

Ein Großteil des Musikalienbestands der Thurn und Taxis Hofbibliothek besteht aus Musikhandschriften der fürstlichen Hofmusik und des Hoftheaters in Regensburg (wie etwa Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Opern, Kirchenmusik usw.). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Hofbibliothek, als Entschädigung für die Verluste, die das Haus Thurn und Taxis im Bereich des Postwesens erlitt, mit einer Reihe von älteren Musikhandschriften und Drucken aus den Klöstern Obermarchtal und Neresheim in Baden-Württemberg bereichert. Mit ihrer Untersuchung der Handschriften und Drucke mit mehrstimmiger Musik, die einst dem Kloster Neresheim gehörten, leistet Barbara Eichner einen wichtigen Beitrag zur Kartierung des Musiklebens in süddeutschen Klöstern. Die Chorbücher, Stimmbücher und Orgeltabulaturen mit Musik des 16. und 17. Jahrhunderts – es befinden sich in einigen Konvoluten auch unikal

überlieferte Drucke – lassen auf eine rege Sammeltätigkeit der Äbte und deren Vernetzung und Offenheit für neues Repertoire schließen. Dabei springt nicht nur die inhaltliche Diversität bzw. das Gattungsspektrum ins Auge, sondern auch die konfessionelle Ausrichtung des Repertoires. Denn neben genuin katholischem Repertoire befanden sich auch Quellen protestantischer Provenienz im Kloster Neresheim. Darüber hinaus beschränkt sich das Repertoire nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, auf Messvertonungen, Hymnen, Magnifikats und Motetten, sondern es schließt neben weltlichen Kontrafakten von geistlichen Motetten – diese nehmen zum Teil explizit auf die Situation der Neresheimer Mönche Bezug oder thematisieren religiös-konfessionelle Fragen – auch Madrigale, Chansons, deutsche Lieder, Villanellen und sogar Tänze mit ein.

Die Verwendung von Orlando di Lassos postum von seinen Söhnen herausgebrachten *Magnum opus musicum* für die 1894 begonnene Gesamtausgabe der Werke Lassos ist Gegenstand von Bernhold Schmidts Beitrag und führt zugleich zu einem wichtigen Abschnitt der Musikgeschichte Regensburgs. Im Zuge seiner zahlreichen musikalischen Forschungen, die nicht zuletzt in enger Verbindung mit den ästhetischen Idealen des Cäcilianismus gesehen werden müssen, hat Carl Proske nachweisbar Spartierungen anhand eines Exemplars des *Magnum opus musicum* in der Proskeschen Musikabteilung angefertigt, welche anschließend die Grundlage für die Edition von Franz Xaver Haberl wurden. Proskes Spartierungen von Lassos inhaltlich sehr abwechslungsreichem Druck, der sowohl geistliche (Psalmvertonungen, Hymnen usw.) als auch weltliche Texte unterschiedlicher Couleur (Panegyriken, Trinklieder, antike Texte, Theaterchöre usw.) versammelt, hat Haberl abgeschrieben, es wurden fehlende Texte ergänzt, Herausgeberakzidentien gesetzt usw. Doch konnte es im Laufe dieses Verfahrens auch zu Fehlern kommen, deren Bandbreite und Ursachen Bernhold Schmid exemplarisch anhand von drei Fallbeispielen aufzeigt.

Die Notwendigkeit, von der Forschung scheinbar geklärte Quellsituationen immer wieder zu hinterfragen, macht Franz Körndle deutlich. Die in der Bischöflichen Zentralbibliothek unter der Signatur A. R. 775–777 aufbewahrten Stimmbücher waren bereits Gegenstand mehrerer Untersuchungen. Insbesondere die Besetzungsangaben (Zinken, Pommern und Posaunen), die mehrere Kompositionen flankieren, machen die Stimmbücher zu einem wichtigen Zeugnis älterer Instrumentalmusik. Franz Körndle geht der Frage nach, ob die in A. R. 775–777 versammelte Musik als Aufführungsmaterial für ein höfisches Bläserensemble oder vielmehr für eine Stadtpfeiferei gedeutet werden sollte. Das führt auch zu einer grundsätzlichen Neubewertung der Handschrift im Hinblick auf deren Provenienz und Entstehungszeit. Die Hypothese, die Stimmbücher stammen aus Graz, hat sich mittlerweile zwar fest etabliert, aber Körndle zeigt unter anderem aufgrund der heterogenen Wasserzeichen sowie anhand eines Vergleichs mit den musikalischen Beständen der Grazer Hofkapelle, dass eine derartige Zuordnung alles andere als eindeutig ist. Eine Untersuchung der Konkordanzen stellt heraus, dass nicht nur zeitgenössische Drucke, sondern auch – heute zum Teil in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrte – Handschriften herangezogen wurden, von denen mehrere auf eine Augsburger Provenienz hinweisen. Doch die »Antiquitates Ratisponenses«-Signatur könnte sogar eine Regensburger Herkunft implizieren. Jedenfalls scheinen die in der Handschrift erhaltenen Epithalamien sowie die inhaltliche Mischung aus geistlichem und weltlichem Repertoire einen Hochzeitskontext als Anlass nahezulegen, und auch die Gruppierung der Werke bzw. deren Reihenfolge könnte für (mehrtägige?) Hochzeitsfeierlichkeiten sprechen.

Den Ausgangspunkt für den Beitrag von Lucinde Braun bilden vier Drucke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, von denen sich jeweils zwei in der Staatlichen Bibliothek und der Bischöflichen Zentralbibliothek befinden. Sie gehören zur »Gattung« der sogenannten Orgelpredigt und sind Gegenstand des DFG-Projekts »Deutsche Orgelpredigtdrucke zwischen 1600 und 1800 – Katalogisierung, Textfassung, Auswertung« (<https://orgelpredigt.ur.de/>), das am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg durchgeführt wird. Von diesen zur Einweihung einer neuen Orgel gehaltenen Predigten, von denen uns in einem Zeitraum von etwa zwei Jahrhunderten um die 100 Werke bekannt sind, decken die Regensburger Exemplare einen Großteil dieses zeitlichen Rahmens ab, angefangen mit dem frühesten überlieferten Druck – Johannes Langs *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen* (Tübingen: Gruppenbach, 1602) – bis Raphael Jonathan Skubowius' *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden* (Danzig: Knochen, 1749). Die vier Orgelpredigtdrucke sind jedoch nicht für den Regensburger Raum entstanden, sondern wurden für den Bau einer neuen Orgel in Memmingen, Ulm, Luckau und Elbing verfasst.

Die in der Regel schlichten und schmucklos gestalteten Drucke orientieren sich qua Inhalt am Aufbau einer mündlichen Predigt und werden in der Regel durch eine Reihe von festen »Programmpunkten« gekennzeichnet, sodass sie in ihrer Gesamtheit ein recht homogenes Korpus darstellen. Die Lektüre der Predigten führt etwa zu den Fragen, wie Theologen ihren Lesern musikalische Inhalte vermitteln, welche konfessionellen Themen aufgegriffen werden, auf welche Fachliteratur sie sich beziehen, wie sie diese darstellen und welche Rolle der Musik im Allgemeinen und der Orgel im Besonderen im Gottesdienst zugeschrieben wird. In ihrem Beitrag untersucht Lucinde Braun auch den Überlieferungszustand der Regensburger Exemplare. Dabei stellt sich heraus, dass die beiden Orgelpredigtdrucke im Besitz der Staatlichen Bibliothek mit anderen Drucken bzw. anderen Predigtgattungen (etwa Neujahrs- oder Leichenpredigten) zu größeren Konvoluten zusammengebunden sind, was wiederum interessante Rückschlüsse auf die Besitzer der Bände, sowie deren Interessen und Bildung zulässt. Für ein Konvolut, das sich zwar nicht in Regensburg befindet, sondern heute zum Bestand der Franckeschen Stiftungen (Halle) gehört und ebenfalls mehrere Orgelpredigtdrucke enthält, konnte Lucinde Braun aber eine Regensburger Provenienz feststellen. Es enthält sogar mehrere Drucke, die sich auf die Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche im Jahr 1627 beziehen.

Mit einem Beitrag über die *Marienvesper* von Joseph Riepel schließlich behandelt Wolfgang Horn eine für das Regensburger Musikleben des 18. Jahrhunderts wichtige Figur. Der am Haus Thurn und Taxis tätige Riepel ist der Musikwissenschaft zwar in erster Linie als durchaus einflussreichen Theoretiker bekannt, hat aber auch Musik komponiert. Autographen von Riepel sind neben Tschenstochau, zu dessen Paulinerkloster Riepel Verbindungen gehabt haben muss, nur in Regensburg erhalten. Letzteres gilt auch für die *Marienvesper*, die in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek als Stimmensatz überliefert ist und einer genauen Quellenbeschreibung unterworfen wird. Das Werk besteht aus vier Psalmen (gemäß der monastischen Vesper) und einem Magnificat, wobei Horn einen fünften Psalm (*Lauda Jerusalem*) aus späterer Zeit, der in einer weiteren Thurn und Taxis-Quelle ebenfalls als Autograph existiert und sich in

kompositionstechnischer Hinsicht deutlich von den anderen Psalmen unterscheidet, in seine Überlegungen einbezieht.

Damit schließt sich gewissermaßen der Kreis und es wird noch einmal deutlich, wie unterschiedlich und geographisch weitreichend die Provenienz der Quellen in Regensburger Bibliotheken einerseits ist und wie weit diese über den städtischen Kontext hinausweist, und andererseits wie Bestände in anderen Bibliotheken Rückschlüsse auf den Regensburger Kontext erlauben.

Zum Schluss möchte ich die Gelegenheit nutzen, einigen Personen zu danken. Zunächst einmal bin ich den drei Bibliotheken und ihren Leitern und Mitarbeitern für die unkomplizierte Zusammenarbeit bei der Durchführung der Ringvorlesung einerseits und die großzügige Hilfe mit Abbildungen für die Drucklegung andererseits zu großem Dank verpflichtet. Nennen möchte ich hier insbesondere Herrn Dr. Raymond Dittrich (Bischöfliche Zentralbibliothek), Herrn Dr. Bernhard Lübbers (Staatliche Bibliothek) und Herrn Dr. Peter Styra (Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek). Die Idee, die Vorträge vor Ort zu halten, stieß bei allen sofort auf Begeisterung, und auch die Hilfsbereitschaft bei der Vorbereitung und der Bereitstellung der jeweiligen Quellen werden mir in guter Erinnerung bleiben. Die Präsentation der Quellen in situ hat den wesentlichen Vorteil, dass deren materielle Beschaffenheit im wahrsten Sinne des Wortes greif- und erfahrbar wird. Während Kopien, Scans und Digitalisate zur Untersuchung der Quellen zwar äußerst nützlich (und oft sogar notwendig) sind, vermögen sie es aber per definitionem nicht, die Materialität und die physischen Eigenschaften des Objekts in all seinen Dimensionen wiederzugeben, die letztendlich auch Rückschlüsse auf deren Funktion und Gebrauch zulassen. Auch aus diesem Grund sind und bleiben Bibliotheken, auch wenn sie sich immer wieder neu positionieren und sich Entwicklungen im technischen wie im sozialen Bereich stellen müssen, gerade im Internetzeitalter zentrale Orte des schriftlichen kulturellen Erbes.⁵

Für die redaktionelle Mitarbeit an der Drucklegung der Beiträge danke ich Theresa Henkel und Johannes Schäbel sehr herzlich. Juan Martin Koch (ConBrio Verlagsgesellschaft) hat sich sofort bereit erklärt, den Sammelband in die Reihe Regensburger Studien zur Musikgeschichte aufzunehmen. Schließlich danke ich allen Referenten und Autoren für ihre Kooperation und die Bereitschaft, sich mit teils bekannten, teils in der Musikforschung noch unbekannten oder zu wenig beleuchteten Quellen in Regensburger Bibliotheken auseinanderzusetzen und diese gleichzeitig in einen größeren (musik-)geschichtlichen Kontext zu stellen. Gerade in der Verbindung von lokalhistorischen Spezifika und überregionalen – ja, sogar internationalen – Perspektiven wird die Bedeutung der Regensburger Bestände umso exponierter. Dass die acht nun folgenden Beiträge in ihrer Gesamtheit nur einen Bruchteil der vorhandenen Quellen darstellen, versteht sich von selbst. Die thematische und chronologische Breite wurde nicht nur bewusst angestrebt, sondern soll auch das Potenzial, das die Quellen sowohl für die Forschung als auch für die Praxis bereithalten, unterstreichen. Möge dieser Band zugleich ein Zeugnis für und ein Impetus zur weiteren Beschäftigung mit ihnen sein.

5 Vgl. dazu auch den Aufsatz von Barbara Lison, »Die Rolle der Bibliotheken im Internetzeitalter«, in: *UNESCO heute. Zeitschrift der Deutschen UNESCO-Kommission* (2008), S. 37–40.

Die Handschriftenfragmente mit Musiknotation des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in der Staatlichen Bibliothek Regensburg. Einblicke in ihre musikhistorische Erschließung*

David Hiley

Rein zahlenmäßig bilden die Handschriftenfragmente der Staatlichen Bibliothek Regensburg den wichtigsten Fragmentenbestand aller Regensburger Bibliotheken. Unter ihnen sind Hunderte von Blättern bzw. Pergamentstreifen aus liturgischen Handschriften, viele davon mit musikalischer Notation in Form von linienlosen Neumen bzw. gotischen oder quadratischen Noten auf Linien. Im Folgenden werden Beispiele vorgestellt, die Einblicke in die Problematik und Methodik der Erschließung musikalischer Fragmente erlauben und ihre große Vielfalt darstellen.

Stand der Forschung

Blätter aus Pergamenthandschriften waren ein beliebtes Mittel, um neu gedruckte Bücher aus Papier zu binden. Insbesondere in protestantischen Gebieten waren Handschriften für die katholische Liturgie überflüssig geworden und lieferten einen großen Vorrat an Material für den Buchbinder. In den protestantischen Ländern Nordeuropas bewahren die großen Bibliotheken in Kopenhagen, Oslo, Stockholm und Helsinki Abertausende von Blättern und Fragmenten aus liturgischen Handschriften auf, die allmählich von Fachleuten untersucht und erschlossen werden.¹ Aber auch in katholischen Gebieten wurden Handschriften durch moderne gedruckte Missalien und Breviarien ersetzt und ihre Blätter für Einbände wiederverwendet.

In den letzten Jahrzehnten sind hochprofessionelle Kataloge von Fragmentenbeständen kompiliert und veröffentlicht worden. Zu nennen wären beispielsweise die Kataloge der

* Alle Abbildungen wurden vom Verfasser dieses Beitrags angefertigt und mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Bibliothek Regensburg veröffentlicht.

1 Vgl. folgende Internetseiten: Kopenhagen, »Danish Liturgical Fragments from the Middle Ages«, <www.liturgy.dk>; Stockholm, »Medeltida PergamentOmslag«, <sok.riksarkivet.se/MPO>; Helsinki, »Fragmenta membranea collection«, <fragmenta.kansalliskirjasto.fi/esittely>.

Bayerischen Staatsbibliothek von Hermann Hauke.² Ausgewählte Fragmente von Musikhandschriften der Nationalbibliothek in Wien hat Robert Klugseder detailliert beschrieben und abgebildet.³

Mehrere Bibliotheken haben inzwischen attraktive kleinere Publikationen über ihre Fragmente veröffentlicht, unter ihnen das Hauptstaatsarchiv Stuttgart, das Städtische Museum Kitzingen und die Provinzialbibliothek Amberg.⁴ Gut erschlossen sind die bedeutenden Fragmentenbestände der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Marina Bernasconi, zu denen Karl Joseph Benz und Raymond Dittrich ausgewählte Beispiele darstellten.⁵ Ab 2012 wurden die Bestände der Staatlichen Bibliothek systematisch in einer Datenbank von Katja Putzer registriert.⁶ Während die Auflistung der Fragmente in der Bischöflichen Zentralbibliothek von Marina Bernasconi 94 nicht-liturgische und 247 liturgische Stücke umfasst, davon 109 mit Noten, verzeichnet die Datenbank von Katja Putzer ca. 2000 Stücke. Etwa 340 davon weisen Musiknotation auf. Diese Zahlen gehen allerdings aus einer ersten Erhebung hervor, sie werden also sicher anwachsen. Aber schon jetzt ist festzuhalten, dass die Staatliche Bibliothek die umfangreichste Fragmentensammlung Regensburgs aufbewahrt.

Zur Verwendung von Blättern aus Choralhandschriften

Am Einfachsten war es, ein Blatt oder Doppelblatt als Umschlag zu verwenden, um das ganze Buch mit starkem Pergamentmaterial einzufassen. Oft umschließt das Pergament Holzplatten. Schmalere Streifen konnten kleinere oder größere Buchteile (Lagen, Faszikeln) binden, sichtbar sind aber nur schmale Stummel (Abbildung 2.1). Obwohl nur wenig von den Gesängen zu sehen ist, lassen sie sich als Teile des um 900 von Stephan von Lüttich verfassten Offiziums für das Trinitatisfest identifizieren.⁷ Zu sehen sind Antiphonen und Responsorien aus der Mitte der

2 Hermann Hauke, *Katalog der lateinischen Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden, 3 Bde. seit 1994.

3 <www.cantusplanus.at/de-at/fragments/fragments.htm>.

4 *Musikalische Fragmente: mittelalterliche Liturgie als Einbandmakulatur*, Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, und der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, bearb. von Andreas Traub und Annekathrin Miegel, Stuttgart 2013; *Cantica sacra veteris ecclesiae. Ein Beitrag zur Makulaturforschung*; Begleitband zur Sonderausstellung Pergamenthandschriften des Städtischen Museums Kitzingen in Kooperation mit dem Stadtarchiv Kitzingen, im Dezember 2013, hrsg. von Stephanie Nomayo, Kitzingen 2013; Christian Malzer, *Mittelalterliche Schriftkultur. Schriftlichkeit und Buchproduktion in den Oberpfälzer Zisterzienserköstern bis zur ihrer Aufhebung im 16. Jahrhundert*; Begleitband zur Ausstellung in der Provinzialbibliothek Amberg vom 12. Juni bis 23. Juli 2015, Amberg 2015.

5 Karl Joseph Benz und Raymond Dittrich, *Ausgewählte liturgische Fragmente aus der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg: aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens des Liturgiewissenschaftlichen Instituts Regensburg (Institutum Liturgicum Ratisbonense)* (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 28), Regensburg 2007. Die Bernasconi-Datenbank kann vor Ort benutzt werden.

6 Katja Putzer, *Verborgene Schätze. Mittelalterliche Handschriftenfragmente der Staatlichen Bibliothek Regensburg* (= Kleine Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg 1), Regensburg 2012.

7 Antoine Auda, *L'École musicale liégeoise au x^e siècle: Étienne de Liège*, Brüssel 1923, S. 116–118.

Matutin. Vor jedem Responsorium der Matutin wurde eine Lesung vorgetragen (oben auf dem Fragment). Dass auch die Lectio hier eingetragen wird, verweist eindeutig auf ein notiertes Brevier, das sowohl Lesungen und Gebete als auch Gesänge enthält. Die Schrift des Textes und die deutschen Neumen legen darüber hinaus eine Datierung im 12. Jahrhundert nahe.

Die Antiphonen (mit Psalmen) und Responsorien (mit Lesungen) sind in Nokturnen gruppiert, die jeweils drei Antiphonen und drei Responsorien enthalten. Die erste Nokturn (Antiphonen 1–3 und Responsorien 1–3) ist verschollen, ebenso fehlt fast die ganze zweite Nokturn (Antiphonen 4–6, Responsorien 4–5). Bruchstücke aus folgenden Gesängen sind zu eruieren (mit Cantus-Database-Nummern):

Aus der zweiten Nokturn:

6. Responsorium *Honor virtus et potestas V. Trinitati lux perennis* (006870)

Aus der dritten Nokturn:

7. Antiphon *Caritas pater est gratia* (001773), Ps. *Cantate domino* (Ps 95)

[8. Antiphon *Verax est pater*] (005358), Ps. *Dominus regnavit* (Ps 96)

[9. Antiphon *Una igitur pater*] (005267), Ps. *Cantate domino* (Ps 97)

7. Responsorium *Summe trinitati simplici deo V. Prestet nobis gratiam deitas* (007718)

8. Responsorium *Benedicamus patri et filio* (006239)

Nachstehend eine Übertragung der vollständigen Gesangstexte (die identifizierbaren Bruchteile sind fett gedruckt):

R. *Honor virtus et potestas et imperium sit trinitati in unitate unitati in trinitate in perenn.....ni seculo.....rum tempore. v. Trinita....ti laus perhennis unitati sit decus perpetim. In per. A. Caritas pater est gratia christus communicatio spiritus O beata trinitas. ps. Cantate dno. A. Verax est pater veritas filius veritatis spiritus o beata trinitas. ps. Dns. A. Una igitur pater logos paraclitusq; substantia est o beata trinitas. ps. Cantate dno.*

R. *Summe trinitati simplici deo una divinitas equalis gloria coeterna maiestas patri prolique sanctoque..... flamini qui..... totum subdit su.....is or.....bem le.....gibus. v. Prestet nobis gratiam deitas beata patris ac nati pariterque spiritus almi. Qui. R. Benedi - camus patrem et filium cum sancto spiritu laudemus et superexaltemus eum in*

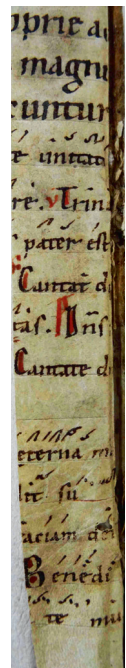


Abbildung 2.1: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Class. 58. Aus einem notierten Brevier, 12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Trinitatis-Offizium von Stephan von Lüttich, Teile einer Lesung, Antiphonen und Responsorien. Abgebildeter Teil 1,5 × 7,5 cm.

Streifen können auch verwendet werden, um die Nahtlöcher oder – was häufiger vorkommt – den Buchrücken zu stärken.

In fast allen Fällen ist die Herkunft der Fragmente nicht unmittelbar ersichtlich. So ist es wichtig zu wissen, woher die Trägerbände stammen. Die Staatliche Bibliothek Regensburg, die am 17. Juli 1816 gegründet wurde, vereint Bestände aus der früheren Ratsbibliothek und mehreren kirchlichen Institutionen (u. a. der Bibliotheken des Benediktinerklosters St. Emmeram und der Karmeliten, Minoriten, Dominikaner und Augustiner).⁸ Die Bibliothek führt eine Datenbank der Provenienzen.⁹ Besonders wichtig für das Studium der Musikfragmente sind die Sammlungen mit Signaturen Bav[arica], Class[ici], Hist[oria] eccl[esiastica], Hist[oria] pol[itica], Hom[iletica], die vor 1500 gedruckten Inc[unabula], Philos[ophia], und Theol[ogia] syst[emata], alle mit 20 oder mehr Trägercodices von Fragmenten. Spitzenreiter ist Jur[idica] mit über 60.

Im Regelfall sind weder Datum, noch Ortsname oder Schreibername auf dem Fragment sichtbar. Um die Herkunft und das Alter zu erschließen, müssen Informationen aus der Schrift und dem aufgezeichneten Text bzw. der Notation extrahiert werden. Meistens sind jedoch nur sehr approximative Ergebnisse zu erwarten.

Typologie der liturgischen Bücher

Obwohl viele pragmatisch zusammengestellte Mischtypen des liturgischen Buches existieren, darf man in den meisten Fällen von folgenden Kategorien ausgehen:

	ohne Noten	mit Noten
Messe	Missale	notiertes Missale, Graduale, Sequenziar, Tropar
Offizium (Stundengebet: Vesper, Matutin/Vigilien, Lauden, usw.)	Brevier (Psalter, Hymnar)	notiertes Brevier (Psalter, Hymnar), Antiphonar
Prozessionen		Graduale, Prozessionar

Nach vorläufiger Rechnung gibt es in der Staatlichen Bibliothek Fragmente aus 103 Antiphonarien und 25 notierten Brevieren, also 128 Fragmente mit Gesängen für das Offizium, ferner Fragmente aus 66 Gradualien und 16 notierten Missalien, des Weiteren Fragmente aus 17 Sequenzen-Sammlungen und 10 Ordinarium-Missae-Sammlungen, also 109 Quellen mit Messgesängen.

⁸ *Die Staatliche Bibliothek Regensburg. Benützungshinweise, Führer durch die Sammlungen, Gesamtbibliographie*, bearb. von Ernst R. Hauschka unter Mitarbeit von Alois Riesinger und Monika Kern, Regensburg 1967, S. 39–49. Siehe auch <www.staatliche-bibliothek-regensburg.de>.

⁹ <www.staatliche-bibliothek-regensburg.de/die-staatliche-bibliothek/provenienzen/provenienzdatei>.

Identifizierung von Texten

Es sind vor allem die vertonten Texte, die den Ausgangspunkt für eine Identifizierung bilden, denn Texte können viel leichter als liturgische Melodien im eigenen Gedächtnis oder in Editionen und heute in Datenbanken gesucht und gefunden werden. Die Texte in über 120 Antiphonarien und notierten Breviarien sind bisher im Rahmen des Cantus-Projekts erschlossen worden, das allmählich auch Quellen der Messgesänge bearbeitet.¹⁰ Sogar Melodie-Incipits sind in zahlreichen Fällen verzeichnet, und es wird auf Bilddateien der Originalhandschriften verlinkt. Weitere Ressourcen stellt die Internetseite »Cantus Planus« des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Regensburg bereit.¹¹

Bei den Fragmenten handelt es sich in der Regel um Stücke, die in drei Viertel aller liturgischen Gesängsbücher zu finden wären. Dennoch können sich darunter einige eher selten vorkommende Gesänge verstecken (siehe unten).

Musiknotationen

Erforderlich für die Bestimmung der Herkunft und des Datums eines Fragments sind Kenntnisse der Schrifttypen des lateinischen Textes¹² und der musikalischen Notationen.¹³

Die am häufigsten vertretenen Notationstypen unter den Fragmenten der Staatlichen Bibliothek gehören vier Gruppen an: 1. deutsche linienlose Neumen, 2. deutsche Neumen nach Einführung des Notensystems, 3. ein Typus, den man gewöhnlich als »Metzer« Zeichen bezeichnet, auch auf Linien, und 4. Quadratnotation auf Linien. Deutsche und Metzer Zeichen auf Linien wurden zunehmend mit einer breiteren Feder, in einem 45°-Winkel gehalten, und konsequent aus kleinen Rhomben und senkrechten Strichen zusammengestellt. Solche Schriften nennt man oft »gotisch«. (Die Virga, ein senkrechter Strich mit Rhombus oben, nennt man »Hufnagel«.) Nach heutigem Stand gibt es über 40 Beispiele mit deutschen linienlosen Neumen, fast genau so viele mit deutschen Notationen auf Linien, ca. 130 mit Metzer-gotischer Notation auf Linien, über 80 mit Quadratnotation auf Linien, und neun mit schlesischer bzw. böhmischer Notation auf Linien. Es folgen einige Beispiele.

Ältere deutsche Neumen sind in den Abbildungen 2.2 und 2.3 zu sehen. In Abbildung 2.2 ist der Buchstabe c (= *celeriter*, etwa »zügiger fließend«) über den Silben »[dolo]so« und »[e]ri-[pe]« zu sehen. Solche »litterae significativae« sind nur selten nach dem 10. Jahrhundert zu finden. In Abbildung 2.3 sind sie nicht mehr vorhanden.

10 <cantus.uwaterloo.ca> und <cantusindex.org>.

11 <www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/index.htm>.

12 Einen Überblick bietet Bernhard Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin³ 2004.

13 Für einen Überblick, siehe Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (= Musikgeschichte in Bildern 111/4), Leipzig 1975. In der Fachliteratur ist die Terminologie der Notationstypen nicht einheitlich.

Im 12. und 13. Jahrhundert wurden Neumen wie die Virga (Einzelstrich, höher liegender Ton) oder Pes (wie ein J, zwei Töne tief–hoch) nicht mehr schräg von unten links bis oben rechts geschrieben, sondern mit einem senkrechten Strich von oben nach unten. Abbildung 2.4 zeigt Gesänge zu Ehren der Heiligen Katharina, die erst im 12. Jahrhundert verfasst wurden. Abbildung 2.5 zeigt jene für den Heiligen Gallus, die bereits Anfang des 10. Jahrhunderts nachgewiesen sind.¹⁴

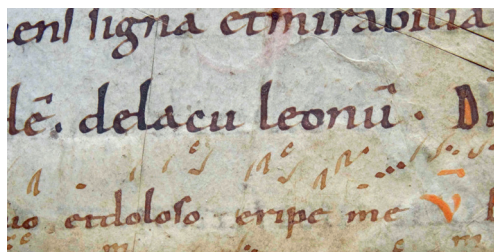


Abbildung 2.2: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 8 Inc. 18. Aus einem Missale, 10.–11. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Feria III^a (Dienstag) nach dem 5. Sonntag in Quadragesima (»de Passione«), Teil des Graduales *Discerne causam meam domine ab homine iniquo et doloso eripe me V. Emitte lucem tuam*. Abgebildeter Teil ca. 2,7 cm hoch, 5,5 cm breit.

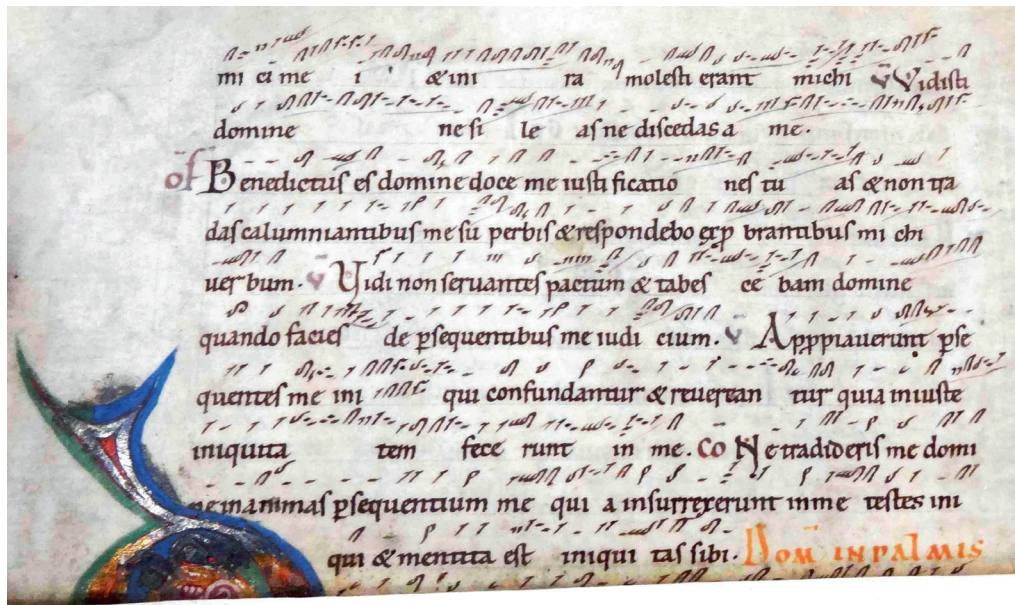


Abbildung 2.3: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 142. Aus einem Graduale, 11.–12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Sabbato post Dominicam de Passione und Dominica in Palmis. Ende des Graduales *Pacificè loquebantur V. Vidisti domine*, Offertorium *Benedictus es domine doce me* mit zwei Versen, Communio *Ne tradideris me*. Vom Introitus am Beginn der Messe am Palmsonntag sind ein Teil des Buchstaben »D« (*Domine ne longe facias*) und einige Neumen sichtbar. 11–12 cm hoch, 19,5 cm breit (davon 18,5 cm abgebildet).

14 Vgl. Ernst Tremp, Walter Berschin und David Hiley, *Historia Sancti Galli circa 900. Essays und Edition* (= Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 65/21), Lions Bay 2012, S. 92, 80–84, 87.

Abbildung 2.4:
Regensburg, Staatliche Bibliothek,
Theol.syst. 704. Aus
einem Antiphonar,
12.–13. Jahrhundert,
deutsche linienlose
Neumen. Offizi-
umsgesänge aus der
Historia Sanctae
Catherinae. 16,5 ×
10,5 cm.

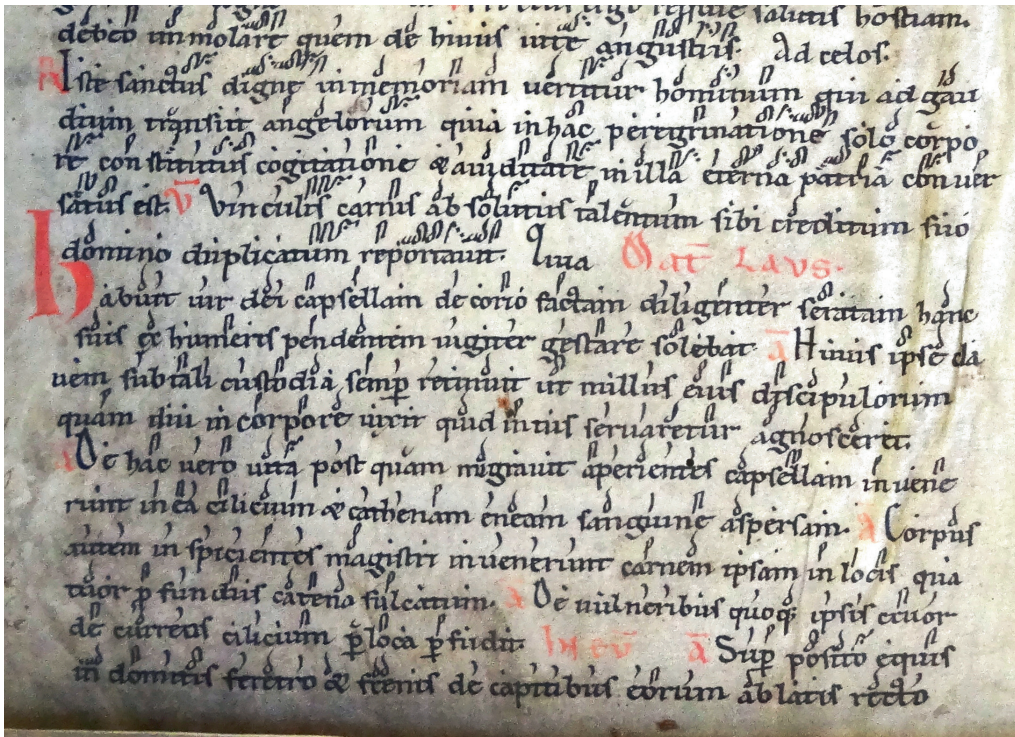
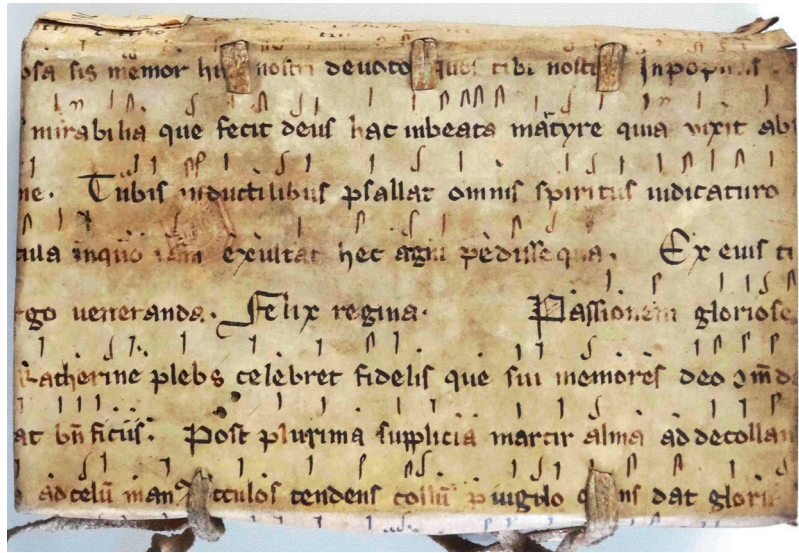


Abbildung 2.5: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 105 (untere Seitenhälfte). Aus einem Antiphonar, 12. Jahrhundert, deutsche linienlose Neumen. Offiziumsgesänge aus der Historia Sancti Galli. Abgebildeter Teil 21,5 × 13 cm.

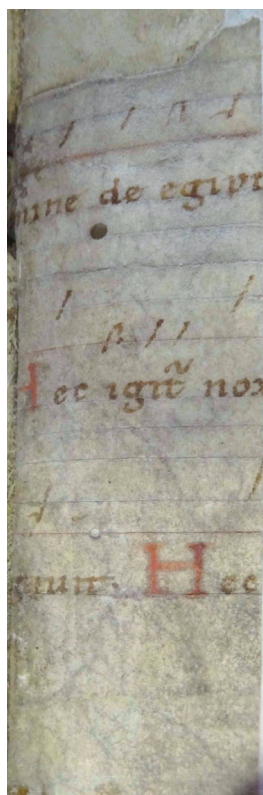


Abbildung 2.6:
Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 112. Vermutlich aus einem Graduale, 12. Jahrhundert, deutsche Neumen auf Linien. Aus dem *Exultet* (Benedictio cerei) am Karsamstag, 2,5 × 10,5 cm.

Deutsche Neumen wurden schon im ausgehenden 11. und im 12. Jahrhundert auf Linien gesetzt, wie z. B. einige frühe Quellen aus Prüfening zeigen. Diese frühe Liniennotation ist auf winzigen Streifen in Abbildung 2.6 zu sehen. Die Linien sind nicht mit Tinte eingetragen, sondern mit einem Messer in das Pergament geritzt, danach wurde die F-Linie rot, die c-Linie blau gefärbt). Ein Beispiel für eine spätere deutsch-gotische Form stellt Abbildung 2.7 dar.

Die andere Art gotischer Notation, Metzger-gotisch genannt, ist noch häufiger als die deutsch-gotische unter den Fragmenten aus der Staatlichen Bibliothek vertreten. Sie geht auf Neumen des Erzbistums Reims zurück (sog. Metzger oder Lothringer Neumen), die auf Linien gesetzt wurden und besonders von den aus Burgund stammenden Zisterziensern in Zentraleuropa verwendet wurden. Statt dem von deutschen Neumenschreibern praktizierten Unterschied zwischen Virga (für einen höheren Einzelton) und Punctum (für einen tieferen Einzelton) verwendet die Metzger-gotische Notation allein ein Rhombus (früher sog. »uncinus«, Häkchen). Die Clivis (zwei Töne hoch – tief) beginnt in deutschen Notationen mit einem schrägen oder vertikalen Strich, der wie ein umgekehrtes J aussieht. In der Metzger-gotischen Notation fehlt dieser, das Zeichen ähnelt stattdessen einem umgekehrten L. Man vergleiche in Abbildung 2.7 die Zeichen für »Ku-ne-gun-di« (in der ersten Notenzeile) – deutsch-gotische Virga – Clivis – Punctum – Clivis – mit jenen in Abbildung 2.9 für »ma-gnam glo-ri-am« (in der zweiten Notenzeile: vier Clives, gefolgt von einem Pes) und »Domine« (mit Rhombus statt Virga beginnend). Freilich weisen viele Quellen Mischformen der zwei Grundtypen gotischer Notationen auf.¹⁵

Weitere Varianten der gotischen Notationsformen bieten unter anderem Quellen aus Schlesien und Böhmen. In Abbildung 2.10 ist eine Form des Pes (zwei Töne tief – hoch) zu sehen, die für schlesische Handschriften typisch ist (untere Zeile: »[inha]bi[tet] [...] [do]mi[ni]«). In Abbildung 2.11 sieht man eine Zickzack-Form für aufsteigende Töne (dritte Zeile: »[Be]a[tus qui] in[telligit]«).

¹⁵ Auf der Vorderseite des Einbands wurde das Wappen der Stadt Regensburg gestempelt, nur schwach sichtbar; vgl. Abbildung 2.9.

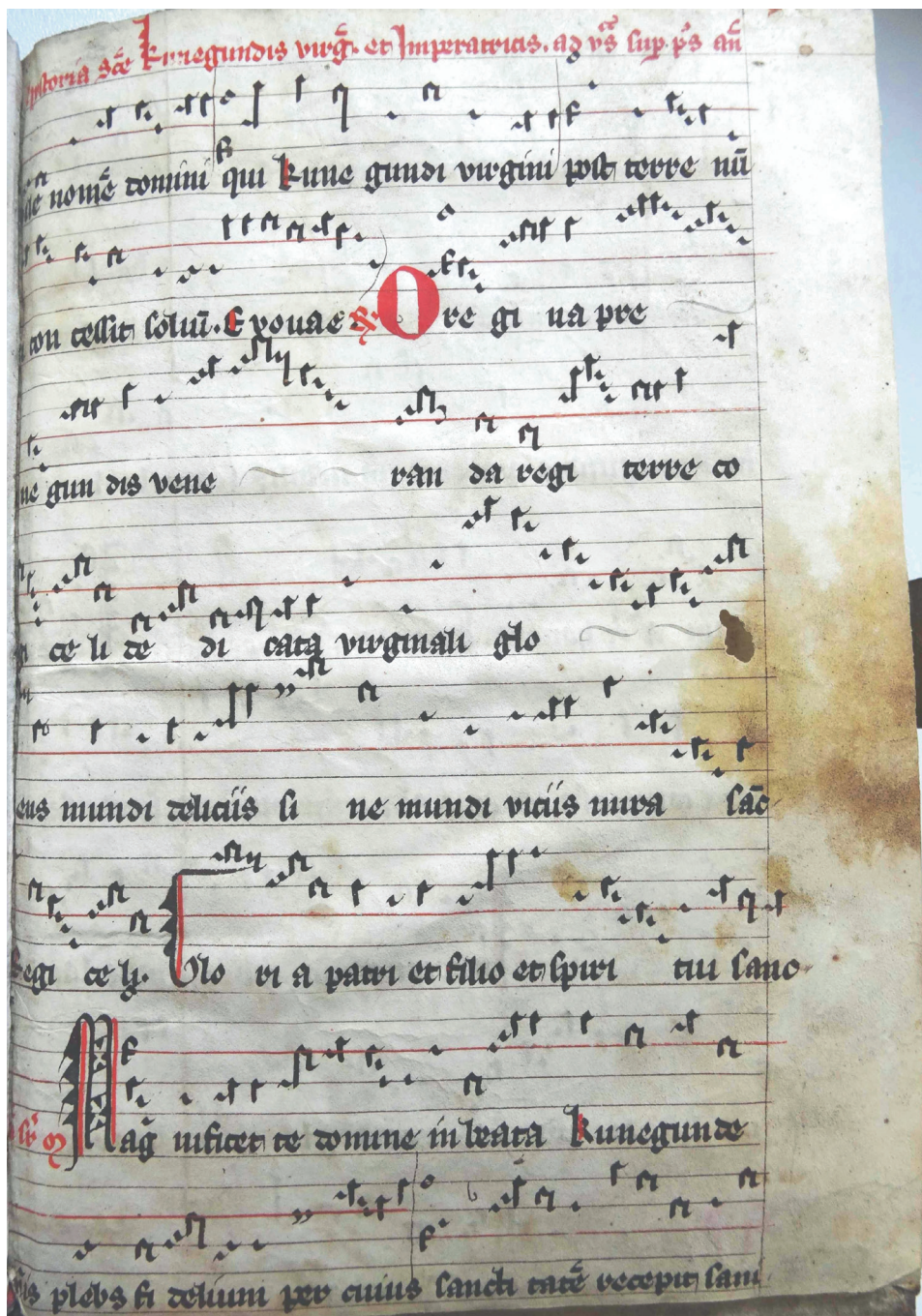


Abbildung 2.7: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 4 Inc. 213. Aus einem Antiphonar, 14. Jahrhundert, deutsch-gotische Notation mit F- und c-Schlüssel, F-Linie rot gefärbt. Offiziumsgesänge aus der Historia Sanctae Chugundae. 13–14 × 20 cm.



Abbildungen 2.8/2.9: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 4 Jur. 896. Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, metzer-gotische Notation. Teile des Gloria IX mit Tropenversen *Spiritus et alme* (rot hervorgehoben) zu Ehren der Heiligen Maria. Rücken 4 cm breit, Vorderseite 17,5 × 24 cm.

Die Quadratnotation, wie sie uns heute aus den zeitgenössischen Choralbüchern der römisch-katholischen Kirche vertraut ist, wurde ab dem späteren 13. Jahrhundert in Rom und auch von den Franziskanern und Dominikanern verwendet und ist dementsprechend in vielen süddeutschen Quellen des späteren Mittelalters anzutreffen (Abbildung 2.12). Darauf ist das Buchzeichen der Unbeschuhten Karmeliten (Barfüßer) Regensburg abgebildet. Rechts davon erscheint die rote Rubrik »De beata uirgine Maria« für das *Kyrie IX* (»Cum iubilo«), das heutzutage immer noch bei Marienmessen gesungen wird. Die darüber stehende Agnus-Dei-Melodie ist sonst in italienischen und franziskanischen Quellen zu finden, dagegen in Deutschland praktisch unbekannt; sie ließe sich als »Karmeliter-Import« nach Regensburg bezeichnen.

Drei Bände unter der Signatur 2 Inc. 109 enthalten vorne und hinten insgesamt sechs Blätter (12 Seiten) aus einer Sammlung mit Sequenzen der Messe (vielleicht Teil eines Graduales) mit Quadratnotation (Abbildung 2.13). Somit sind neun Sequenzen teils oder vollständig vorhanden, wie aus Tabelle 2.1 hervorgeht.



Abbildung 2.10: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Lat.rec. 15. Aus einem Antiphonar, 15. Jahrhundert, Metzger-gotische Notation mit schlesischen Merkmalen. Responsorium *Hodie vir clarissimus Pomeranorum apostolus* zu Ehren des Heiligen Otto. Initiale unten mit Halbgesicht (rotem Mund) und Phantasiefigur. 30,5 × 19,5 cm (ursprüngliche Höhe über 40 cm).



Abbildung 2.11: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Rat.civ. 671M. Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, böhmische Notation. Graduale *Ego dixi V. Beatus qui intellegit* (Messe am 2. Sonntag nach Pfingsten). 32 × 20,5 cm. Das Blatt erstreckt sich weiter um den Rücken und die Hinterseite (Beginn der Messe). Unten rechts auf der Rückseite des Blatts ist die Initiale »F« (Introitus *Factus est dominus* für den 3. Sonntag nach Pfingsten) auszumachen. Vermutlich stand sie am Beginn der Zeile, es fehlt der Rand, ca. 3 cm. Am Rücken ist der fehlende linke Teil der hier abgebildeten Seite zu sehen (6,5 cm). So war die ursprüngliche Breite des Blatts etwa 30 cm. Der untere Teil ist verloren, vermutlich war es ursprünglich ca. 55 cm hoch.



Abbildung 2.12: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 8 Inc. 3. Aus einem Graduale, 14. Jahrhundert, Quadratnotation. Melodien zum Sanctus und Agnus Dei, danach ein Kyrie am Beginn einer Reihe für die Heilige Maria (siehe rote Rubrik rechts »De beata uirgine Maria«). 12 × 16,5 cm.



Abbildung 2.13: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 109(3). Aus einem Graduale, 15. Jahrhundert, Quadratnotation. Ende der Sequenz *Laurenti David magni martyr* (für Laurentius) und Beginn der Sequenz *Congaudent angelorum chori* (Mariä Himmelfahrt). 22,5 x 33 cm.

Signatur	Titel der Sequenz	Fest
A. 2 Inc. 109(4 vorn) recto verso	<i>Concentu parili</i> (Anfang fehlt) (Fortsetzung)	Purificatio BMV (2. Februar)
B. 2 Inc. 109(4 hinten) recto verso	Ende von <i>Concentu parili</i> <i>Laudes salvatori</i> (Fortsetzung, Ende fehlt)	Pascha
C. 2 Inc. 109(1 hinten) recto verso	<i>Verbum dei deo natum</i> (Anfang fehlt) (Fortsetzung) (am Ende Rubrik »In ascensione«)	Iohannes ante Portam Latinam (6. Mai)
D. 2 Inc. 109(1 vorn) recto verso	<i>Sancti baptiste Christi preconis</i> (Anfang fehlt) <i>Petre summe Christi pastor</i> (Ende fehlt)	Iohannes Baptista (24. Juni) Petrus et Paulus (29. Juni)
E. 2 Inc. 109(3 hinten) recto verso	<i>Laurenti David magni martyr</i> (Anfang fehlt) <i>Congaudent angelorum chori</i> (Fortsetzung, Ende fehlt)	Laurentius (10. August) Assumptio BMV (15. August)
F. 2 Inc. 109(3 vorn) recto verso	<i>Laudes crucis attollamus</i> (Anfang fehlt) <i>Plausu chorus letabundo</i> (nur Anfang)	Exaltatio crucis (14. September) Matthaeus (21. September)

Tabelle 2.1: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 109(1, 3, 4 – Wiederherstellung der Reihenfolge.

Offensichtlich fehlen große Teile der Sequenzenreihe. Vor A ist der Teil Weihnachten bis Epiphanias verloren. A und B folgen direkt aufeinander, die restlichen Sequenzen für die Osterwoche (wohl drei oder vier) fehlen. Nach C fehlt die Sequenz für Christi Himmelfahrt, nur die erhaltene Rubrik deutet darauf hin, dann fehlen Pfingsten, Trinitatis und Fronleichnam. Auch nach D, E und F fehlen Sequenzen für weitere Heiligenfeste, nach F wohl bis Nikolaus und Sequenzen für das Commune Sanctorum.

Die Trägerbände sind die *Summa theologica* von Antonio Pierozzi, Erzbischof von Florenz (1389–1459, 1523 heiliggesprochen), die 1485 in vier Bänden bei Wenssler in Basel gedruckt wurde. Sie kamen aus St. Emmeram in die Staatliche Bibliothek.

Die Dominikaner setzten üblicherweise kleine Striche zwischen Notengruppen, um auf Wortendungen im lateinischen Gesangstext hinzudeuten (Abbildung 2.14).



Abbildung 2.14: Regensburg, Staatliche Bibliothek, Hist.pol. 1376. Aus einem Antiphonar, 15. Jahrhundert, Quadratnotation. Responsorium *Hodie nata est beata virgo Maria* zur Geburt Mariens: »[Hodie nata est beata virgo Mari]a ex progenie Da[vid per quam sal]us mundi creden[tibus apparuit c]uius vita glorio[sa lucem dedit seculo]«. Wappen der Stadt Regensburg in Goldfarbe. 10,5 × 16,5 cm (ursprünglich war das Blatt vermutlich etwa 24 cm breit).

Stilistisch ungewöhnliche Stücke

Unter den Regensburger Fragmenten sind nicht nur ältere, allgemein bekannte und überall zu findende Gesänge, sondern auch einige jüngeren Datums, die in der Tat »modernere« melodische Züge aufweisen. Die bereits oben vorgeführten Stücke für Kunigunde (Abbildung 2.7) und Otto (Abbildung 2.10) sind Beispiele dafür. Abbildung 2.15 zeigt zwei zusammengehörende Halbbblätter, die um ein gedrucktes Buch innerhalb des Einbandes gewickelt wurden. Es handelt sich um zwei spätmittelalterliche Alleluias zu Ehren der Heiligen Maria, das erste mit Quadratnotation, das zweite mit Metzzer-gotischer Notation. In beiden fallen vor allem die häufigen Läufe durch Terz und Quart auf. Im zweiten Alleluia erscheint mehrmals eine Periodenendung, die im süddeutsch-böhmischen Gebiet besonders beliebt war. Sie erklingt um E oder eine Quint höher um h: [E] – F – E – D – E oder [h] – c – h – a – h. Wegen der hohen Stimmlage wird beim 1. und 3. System der g-Schlüssel verwendet. Das zweite Alleluia liegt tiefer und wird mit F- und c-Schlüssel geschrieben. Am Beginn (5. System) hat der Schreiber wegen des großen Umfangs ein System mit fünf Linien verwendet. In der Quadratnotation ist die Form des Climacus ungewöhnlich: drei Rhomben mit schrägem Aufstrich (Zeile 1 »ipsorum«, »angelorum«). Auf der Rückseite ist das Ende einer Gloria-in-excelsis-Melodie zu finden,¹⁶ gefolgt von der Mariensequenz *Tibi cordis in altari*, die auf der abgebildeten Seite endet. Vermutlich haben wir es mit einer kleinen Sammlung spätmittelalterlicher Mariengesänge zu tun, die als Supplement zu einem Graduale oder Sequenziar diente. Ein weiterer Schreiber (der eher »böhmisch« notiert) fügte ein weiteres Alleluia hinzu.

Abbildung 2.16 zeigt Gesänge aus dem Offizium für die Heilige Elisabeth von Thüringen († 1231). Es sind Antiphonen und Responsorien aus der zweiten Nokturn, Antiphonen 4–6 und Responsorien 4–6 des ganzen Offiziums.¹⁷ (Der Beginn der ersten Antiphon fehlt, wie auch das Ende des letzten Responsoriums.) Ein »modern« klingendes Beispiel ist das Responsorium *Egens egenis* (Zeile 9, rote Initiale Anfangsbuchstabe »E«), das mühelos als Melodie in F-Dur empfunden werden kann (siehe zum Beispiel die Tonfolge F – a – c bei »sibi nil«, »[re]tinuit« und »spe fu[tura]«).

16 Nicht im Vatikanischen Graduale zu finden, Nr. 24 im Katalog von Detlev Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum »Gloria in excelsis Deo«*, Regensburg 1955, beliebt für Hochfeste im deutschen Sprachgebiet.

17 Vgl. Barbara Haggh, *Two Offices for St Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania* (= Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 65/1), Ottawa 1995, S. 33–36.

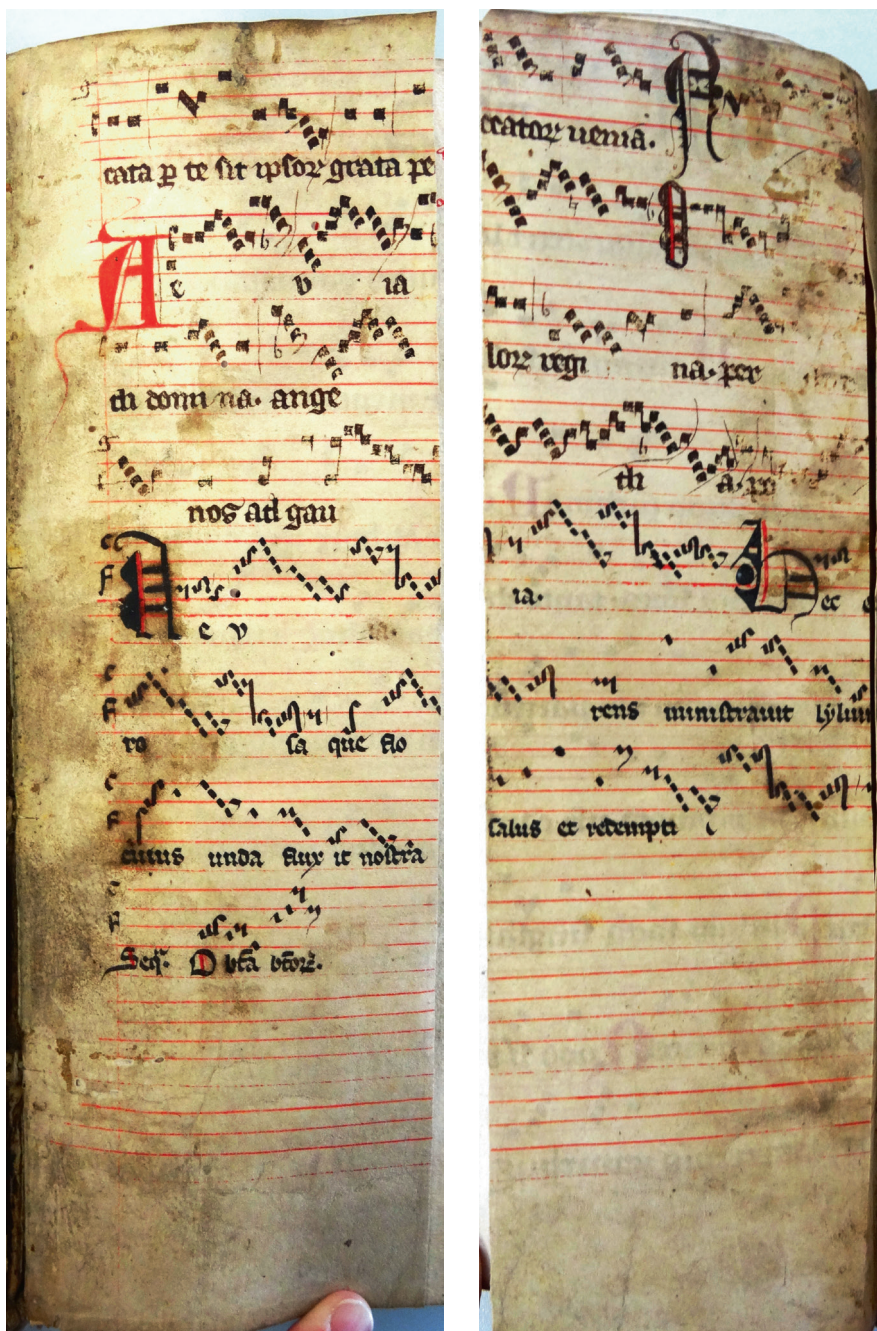


Abbildung 2.15: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 199. Gesänge zu Ehren der Heiligen Maria, 14. Jahrhundert. Ende der Sequenz *Tibi cordis in altari* (Quadratnotation), *Alleluia O mundi domina* (Quadratnotation), *Alleluia Hec est rosa* (böhmische Metzger-gotische Notation). Am Ende das Incipit für die Sequenz *O beata beatorum* für die Heilige Maria. 29,5 cm hoch.



Abbildung 2.16: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Rat.civ. 2681P. Matutin-Gesänge aus der Historia Sanctae Elisabethae Letare Germania. 22 × 31 cm. Gesänge aus der 2. Nokturn: Ende der 4. Antiphon *Ab intus regis* – 5. Antiphon *Domini refugium* – 6. Antiphon *Habens celo fundamentum* – 4. Responsorium *Aspernata seculum* V. *In gazophilacium* – 5. Responsorium *Egens egenis largiens* V. *Fide grandis spe futura* – Beginn des 6. Responsoriums *Ceco nato cui nec sedes*.

Vier außergewöhnliche Fragmente

Abschließend sind vier besonders interessante Fragmente zu erwähnen.

(i) 2 Script. 349 (Abbildung 2.17)

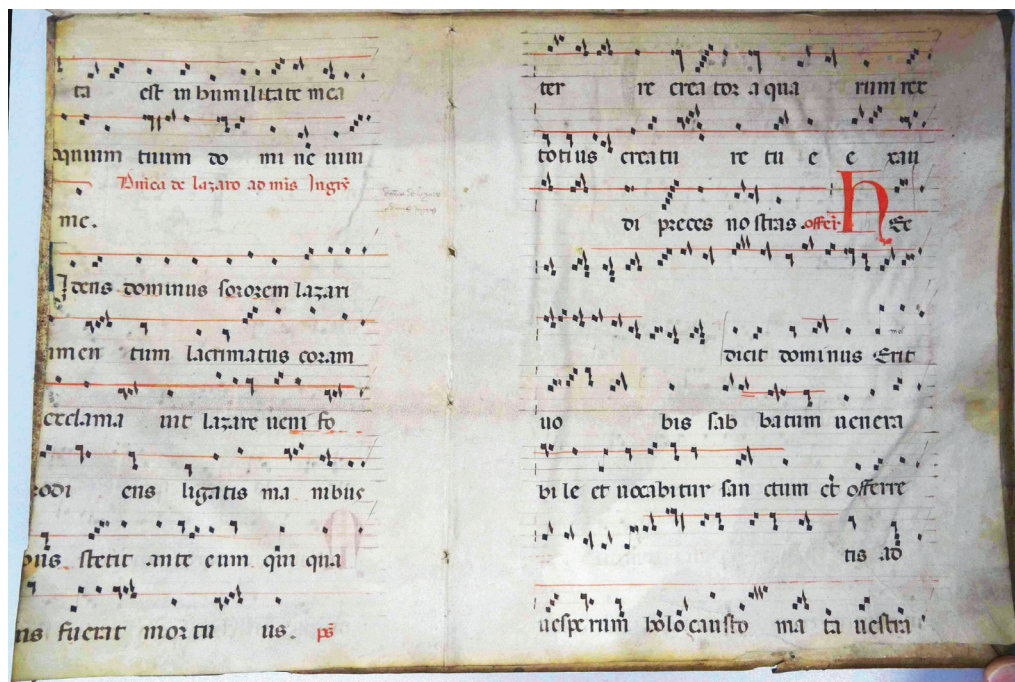
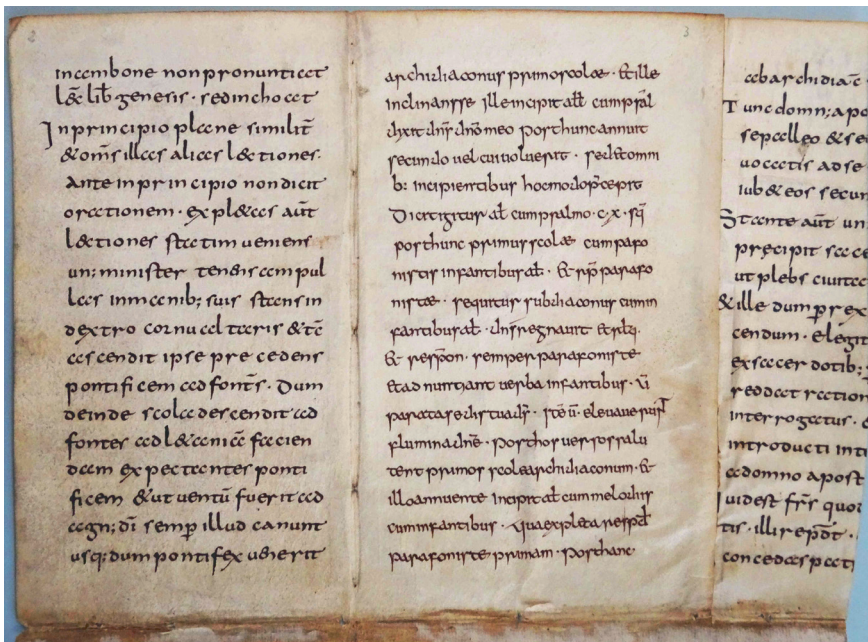
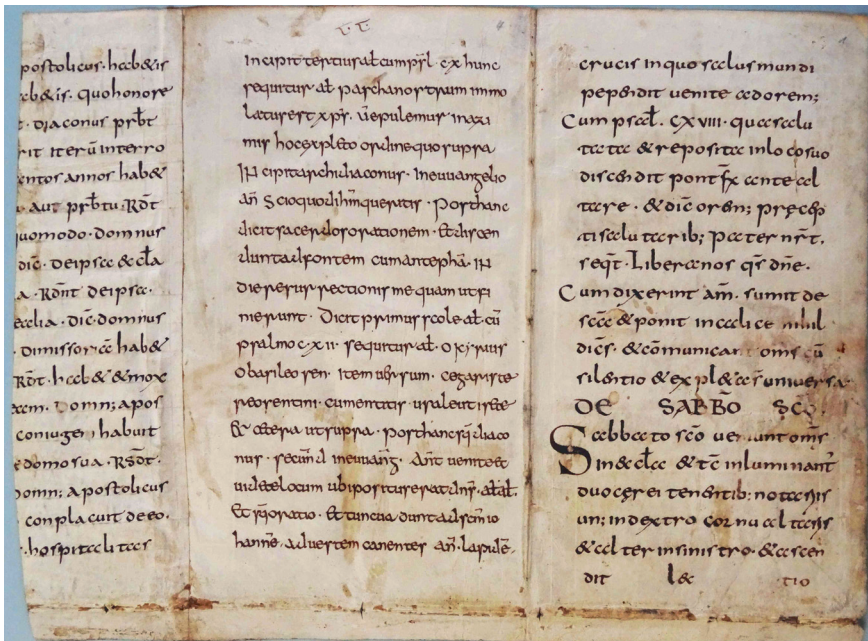


Abbildung 2.17: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Script. 349. Gesänge aus einem Mailänder Antiphonar, 14. Jahrhundert. 27 × 40 cm.

Das Blatt stammt aus einem Mailänder Gesangbuch des 14. Jahrhunderts, mit Gesängen nicht des »gregorianischen«, sondern des »ambrosianischen« Chorals. Aufgezeichnet wurden Gesänge für die Fastenzeit und zwar für den Samstag am Ende der 4. Fastenwoche und für den 5. Sonntag. Im römischen Usus heißt dieser Sonntag »de Passione« (eine Woche vor Palmsonntag), im ambrosianischen Usus »Dominica de Lazaro«. Der erste Gesang heißt nicht »Introitus«, sondern »Ingressa« (vgl. die rot markierte Angabe am Ende der 3. Notenzeile). Dazwischen fehlt ein Doppelblatt mit den Gesängen vor und nach dem Evangelium, man sieht jedoch das Ende des Post-evangelium-Gesangs und den Beginn der prächtigen Offerenda *Hec dicit dominus*. Die Systeme beginnen mit einem kleinen C-Schlüssel, zwischen E- und G-Linien markiert eine rote Linie das F.

(ii) Frgt. 2 (Abbildungen 2.18/19)



Abbildungen 2.18/19: Regensburg, Staatliche Bibliothek, Frgt. 2. Ordines Romani, Anfang 9. Jahrhundert.
27,5 × 21 cm.

Es handelt sich um ein Bifolium mit zusammengeklebtem halbiertem Blatt. Die Seiten des Bifolium hat Bernhard Bischoff von 1 bis 4 durchnummeriert. Es sind Teile der sogenannten »Ordines romani«, die den Ablauf der Liturgie in der päpstlichen Kapelle im 8. und 9. Jahrhundert wiedergeben oder adaptieren. Es gibt um die 50 solcher Schriften, die alle nicht in Rom, sondern im Frankenreich geschrieben wurden. Die Bräuche aus Rom sollten als Maßstab für die Franken gelten. In der Staatlichen Bibliothek sind Abschnitte aus zwei verschiedenen Ordines romani erhalten:¹⁸

- S. 1–2: Teile aus Ordo Romanus xxvii Nr. 47–54 in karolingischer Minuskelschrift
- S. 3–4: Ordo Romanus xxvii, Nr. 69–76 in angelsächsischer Schrift
- Halbblatt (beginnt rechts von S. 3, Fortsetzung links von S. 4): Aus Ordo Romanus xxxiv, Nr. 19–22 in karolingischer Minuskelschrift (wie Bifolium 1–2).¹⁹

(iii) 2 Inc. 25 (Abbildung 2.20)

Auf den Innenseiten des Einbands sind jeweils Notenblätter eingeklebt. Die Fünf-Linien-Notensysteme sind leer geblieben, wobei darauf nicht entzifferbare Noten der (zugeklebten) Rückseite abgefärbt haben (die Abbildung zeigt die Seite um 180° gedreht, spiegelverkehrt und fototechnisch bearbeitet). Ersichtlich ist zumindest, dass auf einer Seite eine mehrstimmige Vertonung des Magnificats aufgezeichnet wurde (vgl. Anfang des 5. Systems: »Tenor«, Ende der Zeile »michi magna«). Die weiße Mensuralnotation und die noch sichtbaren melodischen Konturen deuten auf eine Komposition aus der Mitte des 15. Jahrhunderts hin. Der Trägerkodex stammt aus dem Kloster St. Emmeram, und man fragt sich unweigerlich, ob die Blätter mit der Tätigkeit Hermann Poetzlingers, ehemals Priester aus der Oberpfalz, Musiksammler und Rector scholarium der Klosterschule, bzw. mit Poetzlingers Mitarbeiter Wolfgang Chranekker in Verbindung stehen könnten (vgl. auch das nächste Beispiel). Die aufgezeichnete Komposition ist bisher nicht zu identifizieren.

18 Michel Andrieu, *Les Ordines Romani du haut moyen âge* (= *Spicilegium sacrum Lovaniense* 11, 23–24, 28–29), Louvain 1931–1961.

19 Bernhard Bischoff hat weitere Fragmente unmittelbar an das Halbblatt anknüpfen können: vor dem Halbblatt ein Fragment in St. Paul im Lavanthtal (OR xxxiv, § 13–19) und nach ihm Clm 14659 (OR xxxiv, § 22–27). Ich bin Prof. David Ganz (Cambridge) und Dr. Arthur Westwell (Cambridge) für die Aufklärung des komplizierten Sachverhalts zu herzlichem Dank verpflichtet. Vgl. Bernhard Bischoff, *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. Teil I. Die bayrischen Diözesen*, 2. durchgesehene Auflage, Wiesbaden 1960, S. 197–198; *Teil II. Die vorwiegend österreichischen Diözesen*, Wiesbaden 1980, S. 237–238. Von Herrn Westwell ist eine neue Studie zur Überlieferung der Ordines Romani in Vorbereitung. Nach neuesten Informationen ist das Fragment in St. Paul nicht mehr auffindbar.



Abbildung 2.20: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 25. Reste einer Magnificat-Vertonung, 15. Jahrhundert. 19,5 × 28 cm (um 180° gedreht, spiegelverkehrt und fototechnisch bearbeitet).

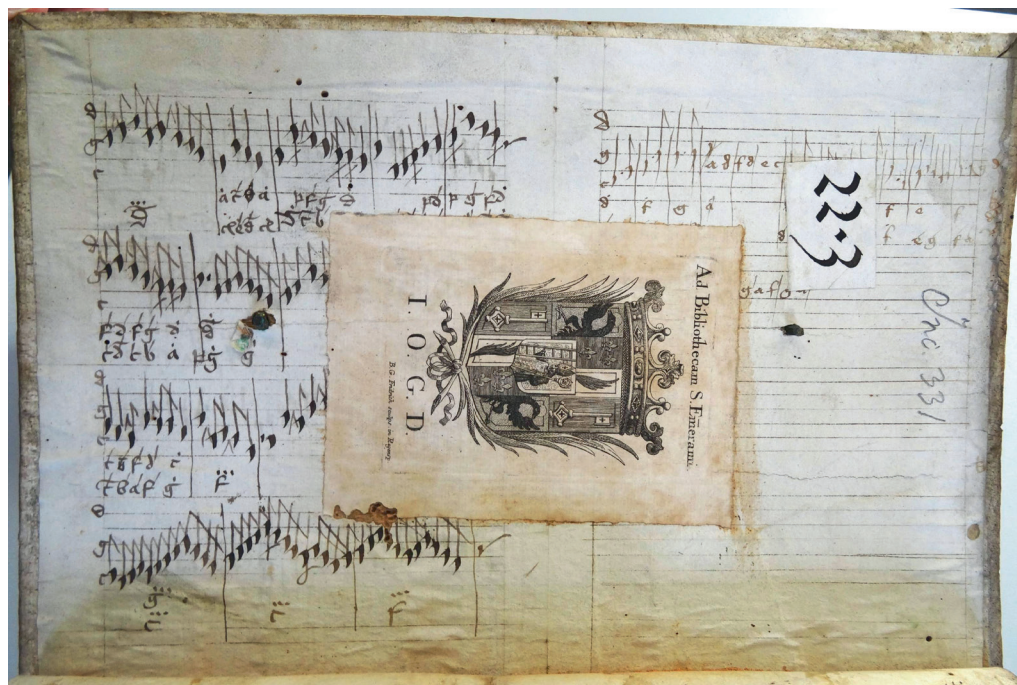


Abbildung 2.21: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2 Inc. 331. Tabulatur für ein Tasteninstrument, Mitte 15. Jahrhundert. Teil des anonymen Stückes *Min Hertz in hohen Fröuden*. Ca. 19 × 28 cm.

Diese Quelle interessiert in dreierlei Hinsicht. Der Trägerband stammt aus St. Emmeram. So erstaunt es nicht, vier Seiten eines Kalenders eingebunden zu finden, die offensichtlich aus einer Emmeramer Handschrift stammen (*Translatio Wolkangi* am 7. Oktober). Weiterhin eingebunden ist ein Bifolium aus einem notierten Brevier des 11.–12. Jahrhunderts. Und drittens enthält der Einband eine echte Überraschung, indem er ein Fragment mit Musik für ein Tasteninstrument zeigt: Es sind einige in der sogenannten »älteren deutschen Orgeltabulatur« des 15. Jahrhunderts notierten Takte.

Dass es im 15. Jahrhundert Orgelmusik in St. Emmeram gab, ist bereits gut belegt. Erstens wird die Verwendung der Orgel in den St. Emmeramer *Libri ordinarii* Mitte des 15. Jahrhunderts, die den Ablauf der Liturgie im Kloster auslegen, mehrfach vorgeschrieben.²⁰ Zweitens hat Bernhard Bischoff einen Archivalieneintrag von ca. 1420 über die Bezahlung für eine Orgel

²⁰ Franz Körndle, »Liturgisches Orgelspiel im 15. Jahrhundert am Beispiel des Klosters St. Emmeram in Regensburg«, in: *Ars organi* 47 (1999), S. 76–82. Eine Paralleledition der drei *Libri ordinarii*, 1435 bzw. 1444 datiert, einer davon aus Poetzlingers Besitz, ist in Vorbereitung.

gefunden, der anschließend vom Historiker Franz Fuchs veröffentlicht wurde.²¹ Darüber hinaus sind zwei Emmeramer Musikquellen mit Orgelmusik bekannt, die beide in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt werden: Clm 14311 enthält Anweisungen über die Orgelimprovisation (ein »Fundamentum«), und Clm 29775 (Sechs Musikstücke). Der Schreiber von letztgenannter Quelle ist bekannt: Wolfgang Chranekker, Organist in der Kirche St. Wolfgang am Abersee. Chranekker hat den bereits erwähnten Poetzlinger in den 1440er-Jahren kennengelernt und dessen große Sammlung mehrstimmiger Vokalmusik, den sog. »Mensuralkodex St. Emmeram«, um weitere Noten bereichert.²² (Auch in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5094 ist eine Orgeltabulatur aus Chranekkers Hand zu finden.)

Mit dem Regensburger Fragment haben wir also einen dritten Notenbeleg für die frühe Orgel- bzw. Tastenmusik in Regensburg. Glücklicherweise lässt sich das Regensburger Bruchstück identifizieren: Es ist Teil einer Komposition im sog. »Buxheimer Orgelbuch« (um 1460) mit dem Titel *Min Hertz in hohen Fröuden*.²³

21 Franz Fuchs, »Unbekannte St. Emmeramer Baurechnungen des 14. Jahrhunderts«, in: *Beiträge zur Baugeschichte des Reichsstiftes St. Emmeram und des Fürstlichen Hauses in Regensburg*, hrsg. von Max Piendl (= Thurn und Taxis-Studien 15), Kallmünz 1986, S. 7–27, hier S. 15 Anm. 30: »Item wir haben bestellt ein neue Orgel in unserm gotzhawse, die uns mit allen sachen chost c il und x lb rat.« Aus der Handschrift Cgm 1526; die nicht foliierte Handschrift stammt aus der Zeit des Abts Ulrich Pettendorfer, 1402–1423.

22 Ian Rumbold und Peter Wright, *Hermann Pötzlinger's Music Book: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274*, Woodbridge 2009.

23 Lorenz Welker, »Buxheimer Orgelbuch«, publiziert am 28.8.2014; in: *Historisches Lexikon Bayerns*, <[www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Buxheimer Orgelbuch](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Buxheimer_Orgelbuch)>. Vollständiges Digitalisat: <<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00104633/images/>>; Bertha Antonia Wallner (Hrsg.), *Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (= Documenta musicologica 2), Kassel 1955 (Faksimileausgabe, unter <<http://daten.digital-sammlungen.de/0004/bsb00045513/images>> auch als Digitalisat verfügbar); Transkription: Bertha Antonia Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch* (= Das Erbe deutscher Musik 37–39), Kassel 1982. *Min Hertz in hohen Fröuden* steht im Buxheimer Orgelbuch auf fol. 36^r–36^v, Transkription Wallner Nr. 67.

Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft? Zur Überlieferung in Sammelbänden und Kompilationen (mit Anmerkungen zur Handschrift D-Rtt 103/1)*

Inga Mai Groote

Unter den Handschriften der Regensburger Bibliotheken finden sich auch solche mit musiktheoretischen Traktaten.¹ Im Folgenden sollen daraus Beispiele aus der Zeit um 1500 im Hinblick auf die damit verbundenen Schreib- und Überlieferungspraktiken betrachtet werden, da diese eine zusätzliche Ebene eröffnen, um – über den theoretischen Inhalt hinaus – die Benutzung und Funktionen derartiger Texte zu verstehen.² Das Gros musiktheoretischer Schriften des ausgehenden 15. Jahrhunderts dürfte auf den ersten Blick kaum wie eine spannende Lektüre wirken: Die Schriften behandeln das Tonsystem und die Tonnamen, die Anwendung von Solmisation, Intervalle, gegebenenfalls das Erkennen von Tonarten und die Funktionsweise von Notation für mehrstimmige Musik, also recht abstrakte oder technische Inhalte – und das in der Regel, ohne ausführlicher auf konkrete Musik einzugehen. Auch wenn Satzlehre behandelt wird, bleibt die Darstellung üblicherweise auf der Ebene allgemeiner Erklärungen der Regeln. Zudem existieren sehr viele Texte, von denen die meisten auf den ersten Blick nicht originell sind, sondern gleichbleibende Inhalte wiederholen – was aber für Lehrtexte, die weitgehend kanonisiertes Wissen vermitteln sollen, gerade kein Nachteil ist, sondern die Konsolidierung eines Wissensbestandes bewirkt.

* Dieser Beitrag entstand im Heidelberger SFB 933 *Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften* (Teilprojekt B11, *Materiale Formierungen musiktheoretischer Konzepte: Praxeologie eines Fachschrifttums im ausgehenden Mittelalter*). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert. Ein herzlicher Dank gilt Till Stehr (Teilprojekt B11) für seine Mitarbeit bei Quellentranskription und Vorlagenabgleich.

1 Vgl. zum Quellenbestand David Hiley, »Musik denken und Choral lehren. Musiktheorie von den Anfängen bis ca. 1500«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hrsg. von Thomas Emmerig, Regensburg 2006, S. 60–74; Andreas Pfisterer, »Musiktheorie. 15. bis 17. Jahrhundert«, ebd., S. 222–229, und Wolfgang Horn, »Musiktheorie. 1670–1800«, ebd., S. 230–254; für einen älteren Überblick über mit Regensburg zu verbindende Überlieferung s. auch Dominicus Mettenleiter, *Musikgeschichte Regensburgs*, Regensburg 1866, S. 1–106.

2 Hierfür können die verschiedenen Aspekte von materialen Textkulturen berücksichtigt werden; vgl. *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer u. a. (= *Materiale Textkulturen* 1), Berlin/Boston 2015.

Auffällig ist indessen, dass Autoren (beim Verfassen eigener Texte) und auch Schreiber (als ›Macher‹ von Büchern mit Texten anderer), wenn sie auf existierendes Material zurückgreifen, dieses oft mit Abweichungen abschreiben oder mit anderen Textbeständen in einen Zusammenhang bringen. Kopieren, Kombinieren und Kompilieren sind deswegen beim genaueren Hinsehen durchaus interessante Weisen, mit Texten und ihren Inhalten umzugehen, die es sich zu untersuchen lohnt – zusätzlich zum Inhalt des einzelnen Textes, worauf sich die Geschichte der Musiktheorie traditionellerweise beschränkt: Die Auswahl und Zusammenstellung von Texten innerhalb eines Sammelbandes³ kann beispielsweise Auskunft darüber geben, ob der oder die Benutzer ein Buch mit nur elementaren oder auch mit komplexeren Inhalten wünschten. In der Kompilation von Textauszügen zeigt sich der textuelle Horizont des Autors (oder Schreibers): Welche Texte waren ihm zugänglich, handelt es sich um ›Klassiker‹ der Lehrbuchliteratur oder um lokale oder regionale Besonderheiten? Anhand der Art und Weise, wie solche Texte geschrieben sind, kann versucht werden darauf zu schließen, wer Schreiber und Leser waren: beispielsweise ein Schüler oder Student, der für den eigenen Gebrauch schrieb, oder ein Lehrer, der für seinen Unterricht Material aufbereitete.

Es lässt sich also über den äußeren und inneren Zusammenhang sowie die Präsentationsweise von Texten sprechen. Im Folgenden soll dies anhand von Beispielen aus den Regensburger Handschriften diskutiert werden. Ein erster Aspekt ist im Titel dieses Beitrags versuchsweise mit der Formulierung ›in guter Gesellschaft‹ umrissen – denn spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Musiktheorie-Texte sind sehr häufig in Kombination mit anderen Texten überliefert, sind also Teil von Sammelhandschriften und Sammelbänden. Diese können ebenfalls die unterschiedlichen Verwendungskontexte reflektieren – für Lernende oder Lehrer, aber auch für institutionelle Bibliotheken.⁴ In eindrucksvoller Weise gilt das für die Handschrift 98 Th. 4^o aus der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, in der

3 Vgl. für Überlegungen zum Verständnis der Struktur von Sammelbänden etwa Peter R. Robinson: »The Booklet: A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts«, in: *Codicologica* 11 (1980), S. 46–69; Joseph A. Dane, *What Is a Book? The Study of Early Printed Books*, Notre Dame 2012, insb. Kap. 10 (»Books in Books and Books from Books«), S. 171–187, sowie (allerdings mit Fokus auf literarischen Texten) Jeffrey Todd Knight, *Bound to Read. Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*, Philadelphia 2013, insb. »Introduction«, S. 1–18.

4 Als zeitlich benachbartes Beispiel kann etwa ein Band aus der Universitätsbibliothek Tübingen genannt werden, mit einer Kombination von Drucken von Hugo Spechtsharts *Flores musicae* (1488) und Michael Keinspecks *Lilium musicae* (1497) mit handschriftlichen Texten (Konrad von Zabern, Spechtshart und Anonyma), D-Tu, De 4.4 Inc (vgl. *Handschriftenkataloge der Universitätsbibliothek Tübingen*, Bd. 1, *Die lateinischen Handschriften der Universitätsbibliothek Tübingen*, Teil 2, *Signaturen Mc 151 bis Mc 379 sowie die lateinischen Handschriften bis 1600 aus den Signaturgruppen Mh, Mk und aus dem Druckschriftenbestand*, beschrieben von Gerd Brinkhus und Arno Mentzel-Reuters u. Mitw. v. Hedwig Röckelein u. a., Wiesbaden 2001, S. 300–301); für zwei Beispiele mit kartäusischen Kontexten, einmal mit anderen musiktheoretischen, einmal mit sonstigen religiösen Texten, vgl. Christoph Hust, »Die Musiktheorie-Kompilation Hs. II 375 der Stadtbibliothek Mainz. Zur Rezeption der Musica theoricā im spätmittelalterlichen Kloster«, in: *Tradieren, Vermitteln, Anwenden. Zum Umgang mit Wissensbeständen in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städten*, hrsg. von Jörg Rogge (= Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 9), Tübingen 2009 / Berlin 2008, S. 249–277, und Leah Morrison, *Liber Alphabeti super cantu plano. A Fifteenth-Century Carthusian Plainchant Treatise in Huntington Library Manuscript FI 5096: An Edition, Translation and Commentary*, Diss. University of Southern California 1999. Für die Diskussion eines

verschiedene musiktheoretische Texte mit solchen zu Arithmetik, Kaufmannswesen und sogar Rezepten kombiniert sind. Der Band lässt sich auf die 1450er- bis 1470er-Jahre datieren, 1476 wurden die Teile zusammengebunden.⁵ Es handelt sich um die wohl bedeutendste ältere Theoriehandschrift aus Regensburg.⁶ Sie ist besonders vielfältig und bietet sowohl Unika als auch andernorts überlieferte Texte.⁷ Bemerkenswert sind darunter eine kurze deutschsprachige Einführung, die zu den frühesten volkssprachlichen Lehrtexten zur Musik überhaupt zählt,⁸ sowie drei Texte zur Kompositionslehre, die, wie Klaus-Jürgen Sachs aufgezeigt hat, inhaltlich auffällig individuell sind, aber dennoch in einem Netzwerk von Texten insbesondere aus dem süd-deutsch-österreichisch-böhmischen Raum stehen, in denen neue Themen wie der Umgang mit Tonarten, die Bildung von Kadenzen oder die formale Gestaltung berücksichtigt werden.⁹

Im zweiten Fallbeispiel, Ms. 103/1 aus der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek (die in den Jahrzehnten um 1500 entstanden sein dürfte),¹⁰ ist das Phänomen der Kombination von Texten nicht ganz so prominent, doch auch diese schmale Handschrift stellt immerhin zwei verschiedene Textteile zusammen. Sie ist bislang nicht näher untersucht worden. Beide Texte tragen keine Verfasserangaben, sodass sie vorläufig nur mit ihrem Incipit benannt werden können. Der erste umfasst 13 Blatt und beginnt mit »Etsi huius preclarissime artis musice comoditates tum propter eius [...]«, der zweite hat einen ähnlichen Umfang (fol. 16–33^v) und das Incipit »Musica scientia utilis ac delectabilis que ex plerisque viris eruditissimis [...]«.

An der umfangreichen Zusammenstellung in 98 Th. 4^o lassen sich sowohl Ähnlichkeiten in der Präsentation von Texten aus verschiedenen Bereichen als auch Aspekte der Verschriftlichung illustrieren (Tabelle 3.1). Zunächst fallen die nicht-musiktheoretischen Anteile ins Auge: Die ersten 134 Blatt des Bandes enthalten Texte, die eher mit lebensweltlich-praktischem Wissen und mathematischen Aspekten befasst sind. Der zweite Teil mit den musiktheoretischen Texten wurde von einer Hand geschrieben.

Beispiels aus dem 12. Jahrhundert vgl. Wolfgang Hirschmann, »Der Codex als Musikbuch: kompulatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek«, in: *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 37–60.

5 Vgl. die Handschriftenbeschreibung von Christian Meyer, in: Michel Huglo und Christian Meyer, *The Theory of Music III: Manuscripts from the Carolingian Era up to ca. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd). Descriptive Catalogue*, München 1986 (RISM B III/3), S. 181–191.

6 Schon 1872 gab Franz Xaver Haberl eine Beschreibung des Inhalts, vgl. ders., »Cod. Mscr. No. 98 th. (in hoch 4^o) Bibliothek Proske in Regensburg«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 4 (1872), S. 160–165.

7 Auf einzelne Texte beziehen sich Christian Berkold, »Der Begriff des Gymel in den süddeutschen Belegen aus der mittelalterlichen Musiktheorie«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, hrsg. von Michael Bernhard, München 2001, S. 329–340, und Elżbieta Witkowska-Zaremba, »Ars organisandi around 1430 and its Terminology«, ebd., S. 367–424.

8 Rudolf Denk, »Musica getuscht«. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 69), München 1981.

9 Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi: Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, vgl. zur Handschrift und zum Forschungsstand S. 4–10.

10 Vgl. RISM B III/3 (wie Anm. 5), S. 191–193.

Seiten	Inhalt
1–134	Arithmetische, kaufmännische, alchemistische Texte (lateinisch und deutsch) Berechnungen, u. a. <i>Algorismus Ratisbonensis</i>
135–136	[Pseudo-] <i>Ovidius de vetula</i>
137–250	Hugo Spechtshart von Reutlingen, <i>Flores musicae</i>
251–257	diverse Texte zur Solmisation; Tonar »Nota more secularium«
258–262	Johannes Cotto (<i>De musica cum tonario</i> /teilweise)
263	Übersicht Notenwerte
264–310	Mensuraltraktate: »Quoniam per magis noti notitiam«, »Cum cantorum in orbe refusa est [...]«, »Nota tres sunt figure que concernunt ligaturam [...]«
310	Übersicht Ligaturen
311–314	Mensuraltraktate
315/317	Diagramme (Notenwerte), 316 leer
318	Proportionsregeln
319–325	Beispiele
325–327	»Nota decem sunt per que cognosci potest modus«
328–337	Kontrapunkttraktate: »Et primo«, »Si enim quis vult«
335	Übersicht »Figura contrapuncti«
337	Diagramm Modi
338–363	Kompositionstraktate: »Natura delectabilissimum«, »Cum igitur«, »Capiendum«, »Item omnis discantus debet inchoari«; 351–354 leer
364–368	Boethius, <i>De institutione musica</i> , v, II
369–385	Proportionstraktate (kompiliert)
386–397	Kontrapunkttraktate: »Et quia ubi terminantur species musicae«
389–391	Übersichten Konsonanzen
398	Guidonische Hand
399–405	Mensuraltraktat in deutscher Sprache: »Zu lernen dy figurlichen musica«
406	Diagramm Mensuren
407–416	Kontrapunkt (Auszüge); Diskant; ars organisandi; Diminution/Augmentation

Tabelle 3.1: Inhalt des Bandes Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4^o (Übersicht nach RISM B III/2)¹¹

¹¹ Für detailliertere Angaben zur Identifikation der Texte bzw. Auszüge s. außerdem Christian Meyer, *Les Sources manuscrites de la théorie de la musique* (s. IX–XVI), <www.musmed.fr/RISM/rismindex01.htm>; dort findet sich auch eine Transkription der Regeln zur Notation aus dieser Handschrift (S. 318), <www.musmed.fr/RISM/dreg98a.pdf> [zuletzt aufgerufen am 14. 11. 2018].

Die mathematischen Anteile decken abstraktere Fragen (Proportionen, sowohl mathematischer als auch musikalischer Art) und praktische Kenntnisse wie Rechenregeln ab. So beschreibt die sogenannte *Regula de coecis* anhand von Beispielaufgaben, wie Gleichungen mit Unbekannten zu lösen sind: Mehrere Personen konsumieren beispielsweise unterschiedliche Mengen, wie ist aus dem Gesamtverzehr die Anzahl der Männer, Frauen und Kinder zu errechnen? Auch der *Algorismus Ratisbonensis*, ein mehrfach überliefertes Rechenbuch, das Mitte des 15. Jahrhunderts in St. Emmeram entstand, behandelt praktische Rechenwege.¹² *De vetula* ist eine unter dem Namen des antiken Dichters Ovid im 13. Jahrhundert entstandene elegische Komödie, die neben Ausführungen über die Rhythmimachie auch Überlegungen zur Berechnung von Wahrscheinlichkeiten enthält¹³ – und möglicherweise deshalb in diesem Kontext von mathematischen Texten kopiert wurde. Die Texte im ersten Teil enthalten relativ zahlreiche Diagramme und Zeichnungen, mit denen die Inhalte visuell verdeutlicht werden, zum Beispiel zur Darstellung von Proportionen oder auch – aus den Anwendungsbeispielen für Rechnungen – zur Berechnung der Fläche eines Grundstücks, deren Maße (12×8 Fuß, die in zweimal 6×4 Fuß aufgeteilt werden) als Rechtecke aufgezeichnet sind.¹⁴

Ähnliche Diagramme werden in Texten verschiedener Fächer zur Darstellung gleichartiger Konzepte verwendet; bei den Proportionen ist die Übertragbarkeit auf die Musik am augenfälligsten. Auch für andere musiktheoretische Inhalte bilden sich typische Diagrammformen heraus.¹⁵ Einige allgemeinere Entwicklungslinien lassen sich erkennen: Beispielsweise dominieren im Mittelalter, wenn es um die Darstellung von Längen geht (etwa bei Intervallverhältnissen), mit dem Zirkel konstruierte Diagramme, bei denen auch die Zirkelschläge gut sichtbar bleiben, während später, besonders im 16. Jahrhundert, eine Art Modernisierung zu beobachten ist: Man beginnt, Streifendiagramme zu bevorzugen, die – so ist anzunehmen – als übersichtlicher und leichter miteinander vergleichbar angesehen wurden. Eine der typischen Zirkelkonstruktionen findet sich beispielsweise im ursprünglich aus dem 14. Jahrhundert stammenden Haupttext des Musikeils, Hugo Spechtsharts *Flores musicae*, zur Demonstration der Verhältnisse von Quarte, Quinte und Oktave (das Doppelte, das Anderthalbfache und das Eineindrittelfache, in der

12 *Die Practica des Algorismus Ratisbonensis. Ein Rechenbuch des Benediktinerklosters St. Emmeram aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nach den Handschriften der Münchner Staatsbibliothek und der Stiftsbibliothek St. Florian*, hrsg. und erläutert von Kurt Vogel, München 1954.

13 Vgl. Paul Klopsch, *Pseudo-Ovidius De vetula. Untersuchungen und Text* (= Mittellateinische Studien und Texte 2), Leiden / Köln 1967 und D. R. Bellhouse, »De Vetula: A Medieval Manuscript Containing Probability Calculations«, in: *International Statistical Review* 68 (2000), S. 123–136.

14 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4^o, S. 128.

15 Sie sind bislang nur selten aus systematischer Perspektive behandelt worden; für einige Überlegungen vgl. Luminita Florea, »Virtus scriptoris. Steps towards a Typology of Illustration Borrowing in Music Theory Treatises of the Late Middle Ages and the Renaissance«, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), S. 77–96; C. Matthew Balensuela, »Ut Hec Te Figura Docet: the Transformation of Music Theory Illustrations from Manuscripts to Print«, ebd., S. 97–110; neuerdings auch Karen Desmond, *Music and the moderni. The Ars Nova in Theory and Practice*, Cambridge 2018, S. 160–197.

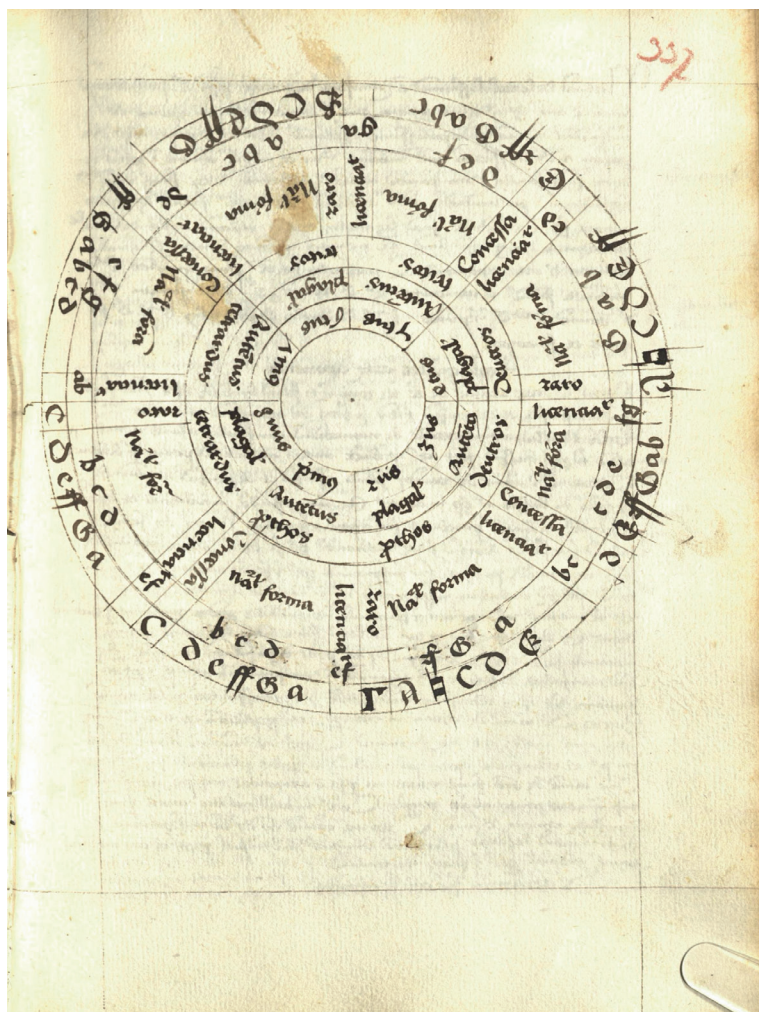


Abbildung 3.1:
Regensburg, Bischöf-
liche Zentralbibliothek,
98 Th. 4^o, S. 337.

Mitte ein überzahliger Ganzton im Verhältnis $\frac{8}{6}$ – soll dies in einem einzigen Diagramm dargestellt werden, muss der Nenner der Verhältnisbrüche erhöht werden, woraus die Zahlenreihe 6–8–9–12 resultiert).¹⁶

Zu den aufwendigeren graphischen Elementen zählt ein Schema zur Darstellung der Tonarten, die in ein Gebilde aus konzentrischen Kreisen eingeschrieben sind (Abbildung 3.1). Die Zeichnung gibt eine Übersicht über die Kirchentonarten mit ihren Umfängen. Vom Zentrum nach außen werden die Angaben der lateinischen und griechischen Zählung (*primus/prothos*) in untransponierter Form (*»naturalis forma«*), dann in den beiden äußersten Kreisen die Tonnamen eingetragen – in den Feldern rechts und links jeweils mit Angabe der erlaubten, häufigen

16 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4^o, S. 176.

oder selteneren Überschreitungen des Oktav-Ambitus.¹⁷ Diese Übersicht gehört nicht zu einem der zuvor kopierten Traktate, sondern ist eine separate Beigabe, um diese Materie noch einmal übersichtlich zu visualisieren. Die Entscheidung für die Kreisform ist keine zwingende Folge des Gegenstands (die Umfänge hätten auch als separate Blöcke oder linear dargestellt werden können), sondern vermutlich als Anwendung eines Diagrammtyps zu verstehen, der besonders für die resümierend-synoptische Darstellung von Inhalten gebräuchlich war.¹⁸

Es lohnt sich aber auch ein geweiteter Blick auf die Gesellschaft von Texten in dieser Handschrift. Auffällig ist zunächst die Vielzahl der großteils recht kurzen Texten, die aufgenommen wurden. Sie decken diverse Themengebiete ab, üblicherweise in ähnlicher Reihenfolge, allerdings in je nach Text unterschiedlichem Umfang und Detailgrad. Insgesamt scheint im Musik-Teil des Bandes bei der Zusammenstellung auf eine inhaltliche Ordnung geachtet worden zu sein, denn die Texte bilden Blöcke zu den Bereichen Grundlagen und Solmisation, Mensuraltheorie, Kontrapunktlehre, Kompositionslehre und zu speziellen Fragen am Ende, wobei nur wenige Abschnitte am Ende der Handschrift¹⁹ dieser angenommenen Gliederung nicht entsprechen. Diese fortschreitende Gliederung wäre auch als Anordnung des Stoffes in einem einzelnen längeren Text plausibel.

Der Wunsch nach einer systematischen Abdeckung der Materie dürfte generell einer der wichtigsten Gründe für das Zusammenstellen von mehreren Texten in Sammelbänden gewesen sein: Man sucht verschiedene Themen abzudecken, und solange nicht ein enzyklopädisches Werk zum Thema existiert oder gewählt wird, das alle gewünschten Aspekte enthält, kann es sehr hilfreich sein, eine Art individualisiertes Kompendium anzulegen – im Falle von 98 Th. 4^o wäre dies ein Buch zu Mathematik und Musik. Überdies stehen mehrfach gerade am Ende eines inhaltlichen Blockes Schemata und Diagramme, die den vorhergehenden Inhalt in einer Übersicht zusammenführen (so auch die erwähnte Zusammenschau der Tonarten) – dies wirkt wie das absichtliche Abschließen der thematischen Abschnitte durch besonders deutliche Zusammenfassungen, bei denen für einen Leser des Bandes didaktisch sinnvolle graphische Elemente – die ein Erfassen ›auf einen Blick‹ unterstützen können – geboten werden.

Einige Hinweise auf die Schreibpraktiken kann der schon erwähnte ›Haupttext‹ des Bandes, zumindest der umfangreichste und auch für den heutigen Leser bekannteste, geben, die *Flores musicae*. Sie stammen von Hugo Spechtshart von Reutlingen, einem Autor, der 1359/60 starb. Er war Priester in Reutlingen und Verfasser mehrerer Lehrtexte, beispielsweise zur Grammatik, und einer Chronik.²⁰ Die *Flores musicae*²¹ wurden 1332 in leoninischen Hexametern verfasst (mit einem Umfang von 370 Versen, zehn Jahre später um 265 Verse ergänzt), die als Memorierhilfe

17 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4^o, S. 337.

18 S. Florea, »Virtus scriptoris«, S. 89.

19 Vgl. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4^o, S. 399 ff. und 407 ff.

20 Karl-Werner Gumpel, Art. »Hugo Spechtshart von Reutlingen«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel / Stuttgart / New York 2016 ff. (zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016), <www.mgg-online.com/mgg/stable/27034> [zuletzt aufgerufen am 14. 11. 2018].

21 Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae* (1332/42), hrsg. von Karl-Werner Gumpel (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1958, Nr. 3), Wiesbaden 1958.

für Lehrtexte in dieser Zeit verbreitet waren. Inhaltlich lehren die *Flores* gregorianischen Gesang; die Erweiterung ergänzt den Inhalt unter anderem um eine ausführliche Monochordlehre. Adressiert ist der Text an »clericuli studiosi«²² – also diejenigen, die später als Geistliche tatsächlich in der Lage sein sollten, Choral in der Liturgie zu singen. Da der einstimmige Choral in Gebrauch blieb, »veralte« ein solcher Text nicht schnell, sodass Hugos *Flores* über gut 150 Jahre weitertradiert wurden. Neben zahlreichen Handschriften, in denen sie kopiert oder auch nur in Auszügen aufgenommen wurden, greifen noch Schriften, die im frühen Druck um 1500 erschienen (wie Nicolaus Wollicks *Opus aureum*) auf den Text von Hugo zurück.

Die Überlieferung der *Flores* illustriert überdies eine weitere Form der »Vergesellschaftung« von Texten: nämlich die Kombination des Haupttextes – in Versen – mit Glossen und Kommentaren, die in Prosa verfasst und im Layout – wie für Kommentare üblich – um den Haupttext herum oder zwischen den Abschnitten niedergeschrieben werden. Das zeigt, dass die Benutzer des Textes ihn nützlich, aber ergänzenswert oder erklärungsbedürftig fanden. Dass in der Regensburger Handschrift das Kopieren des Textes und der graphischen Elemente durch verschiedene Personen oder in separaten Arbeitsgängen geschah oder möglicherweise eine unvollständige Vorlage benutzt wurde, zeigt ein Ausschnitt aus dem ersten Kapitel, das Grundlagen des Tonsystems, also Tonbuchstaben und Solmisationssilben erläutert. Die Verse beschreiben, auf welchen Gelenken der Finger der Guidonischen Hand welche Töne zu finden sind. Der Abschnitt schließt mit dem Vers »Singula praescripta manus hic monstrat tibi picta« (»die einzelnen Vorschriften zeigt dir die hier gemalte Hand«). Dieser gehört bei Hugo übrigens zu den späteren Ergänzungen des Textes²³ – vermutlich ein Hinweis, dass die Legenden hinzugefügt wurden, um die Diagramme in weiteren Kopierprozessen davor zu bewahren, verloren zu gehen oder falsch platziert zu werden.

In der Regensburger Handschrift fehlt nach dem ankündigenden Vers jedoch die Zeichnung der Hand;²⁴ ein Feld von ungefähr einem Drittel der Kolumnenhöhe bleibt frei, unterhalb dessen noch einmal Verse stehen: »Disce manum tuam si vis bene discere cantum / Absque manu frustra discas per plurima lustra« (»Lerne deine Hand, wenn du den Gesang gut lernen willst; ohne die Hand wirst du jahrelang vergeblich lernen«) und »Voces octo graves et scribuntur capitales / Septem minute quoniam dicuntur acute / Qum duplici ventre scribuntur 4^{or} inde« (»[Es gibt] acht tiefe voces, die mit Großbuchstaben geschrieben werden; sieben klein[geschriebene], die daher die hohen heißen; mit doppeltem Körper werden darauf vier geschrieben.«) Der erste Zweizeiler ist eine Mahnung, die sehr häufig auf oder bei Darstellungen der Guidonischen Hand erscheint. Die anderen Verse erläutern die Gruppierung der Töne in hohe und tiefe (graves, acutae und die darüberliegenden, mit Doppelbuchstaben geschriebenen).

Die Kombination der beiden kleinen Versgruppen ist interessant: die erste als Verweis auf eine nicht vorhandene Grafik, die zweite auf den Zusammenhang zwischen verschiedenen Texten. Denn die drei Verse gehören nicht zu Hugos Werk, sondern zu einer Tradition von Texten, die nur vage mit dem Autornamen »Johannes Hollandrinus« (der wohl in Prag wirkte)

22 Spechtshart, *Flores*, S. 98 (V. 7).

23 Ebd., *Flores*, S. 104 (V. 45).

24 Ebd., S. 146.

verbunden sind, während die zugehörigen Texte jedoch untereinander deutlich erkennbare Ähnlichkeiten im Aufbau und auch in vielen charakteristischen Loci und Formulierungen aufweisen und ihrerseits auf älteren Quellen aufbauen.²⁵ In diesen Hollandrinus-Texten erscheinen verschiedentlich Verse, die aus Hugo Spechtsharts Schrift übernommen wurden.²⁶ »Voces octo graves et scribuntur capitales« gehört dagegen zu den im Hollandrinus-Korpus mehrfach bezeugten Versen, so etwa im Text des *Opusculum monocordale* oder der *Musica magistri Szydlowitz*.²⁷ Wenn nun der Schreiber der Regensburger Handschrift seinerseits diese Hollandrinus-Verse (»Voces octo [...]«) in seine Kopie von Hugos Texte interpolierte, hatte er in jedem Fall zu seiner Zeit, also im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts, parallel auch Zugang zu dieser Tradition und kombinierte selbst noch einmal, was er nützlich fand (oder benutzte zumindest seinerseits eine Vorlage, in der diese Kombination bereits vorgenommen worden war). Die Stuttgarter Handschrift der *Flores* illustriert, wie die Hand an dieser Stelle hätte eingefügt werden sollen.²⁸ In der Stuttgarter Handschrift steht allerdings eine andere kurze resümierende Beischrift (»Sex notas nota pendet quivis musica tota / ut mi sunt que re fa quibus tu iungito sol la«²⁹), neben einigen Übersichten, und sie weist umfangreiche Abschnitte einer Prosa-Glossierung auf, die sich von der der Regensburger Handschrift deutlich unterscheidet; ein genauerer Vergleich der Regensburger mit anderen Kommentierungen steht noch aus. Einige Stellen verweisen wiederum auf andere Texte: so beispielsweise zum Abschnitt zu den drei Genera des cantus (naturalis/mollius/durus; s. Abbildung 3.2). Dort kommentieren zwei Marginalien die Charaktere der aus den verschiedenen cantus hervorgehenden Modi,³⁰ unter Verwendung von Versen, die

25 Zur Aufarbeitung dieser Tradition und der Edition von etwa zwei Dutzend einschlägigen Texten vgl. die Reihe *Traditio Iohannis Hollandrini*, für die Beschreibung von Inhalt und Form der Texte v. a. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus* (= *Traditio Iohannis Hollandrini* 1), München 2010.

26 Vgl. dazu Bernhard / Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, S. 109–111.

27 Vgl. Calvin M. Bower, »Opusculum monocordale Iohanni Valendrino attributum (Trad. Holl. 1)«, in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. 11: Die Traktate I–III, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2010, S. 1–178, hier S. 63. Vgl. Christian Meyer, »Tractatus ex traditione Hollandrini cod. lat. Monacensis 30056 una cum cod. Monacensi 4387, Berolinensi mus. ms. theor. 1590 et Augsbürgensi 4° 176 (Trad. Holl. v)«, in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. 11: Die Traktate IV–VIII, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2011, S. 48 (V 1, 36); Wolfgang Hirschmann, »Musica magistri Szydlowitz«, in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. VI: Die Traktate XXII–XXVI, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2015, S. 455 (2, 32–50). Vgl. auch Christian Meyer, »Versus de musica: Les versifications du Corpus hollandrinien«, in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. VII: Studien, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2016, S. 71–142, hier S. 81.

28 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. qt. 52 (1464); <<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz312519869>>, s. fol. 6^{r/v} (mit dazwischengeschaltetem Kommentar und der Textvariante »dicta« statt »picta«).

29 Ebenfalls überliefert in anderen Texten, vgl. Trad. Holl. XVII (in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. v: Die Traktate XV–XXI, hrsg. von Christian Meyer und Agnes Papp, München 2014, S. 177).

30 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 98 Th. 4°, S. 161, Marginalien: »Ho[rum] tres su[n]t cant[us] [h]du[r]alis na[tur]al[is] b[m]ollialis [...] [dura]lis di[citur] q[uonia]m asprum et seue[rum] redd[i]t sonu[m] sic[ut] cant[us] t[er]tij to[n]i d[e] quo di[citu]r Tertius ad furias ton[us] incitat e[st] q[ue] seuerus / Crudeles docet hic bella moue[re] sciens. Na[tur]al[is] di[citur] q[uonia]m notas suas naturalit[er] apte q[ue] p[ro]fer[re] videt[ur] Sic[ut] cant[us] p[ri]mi toni et sexti.« – »b[m]ollialis di[citu]r q[uonia]m suaue[m] dulce[m]

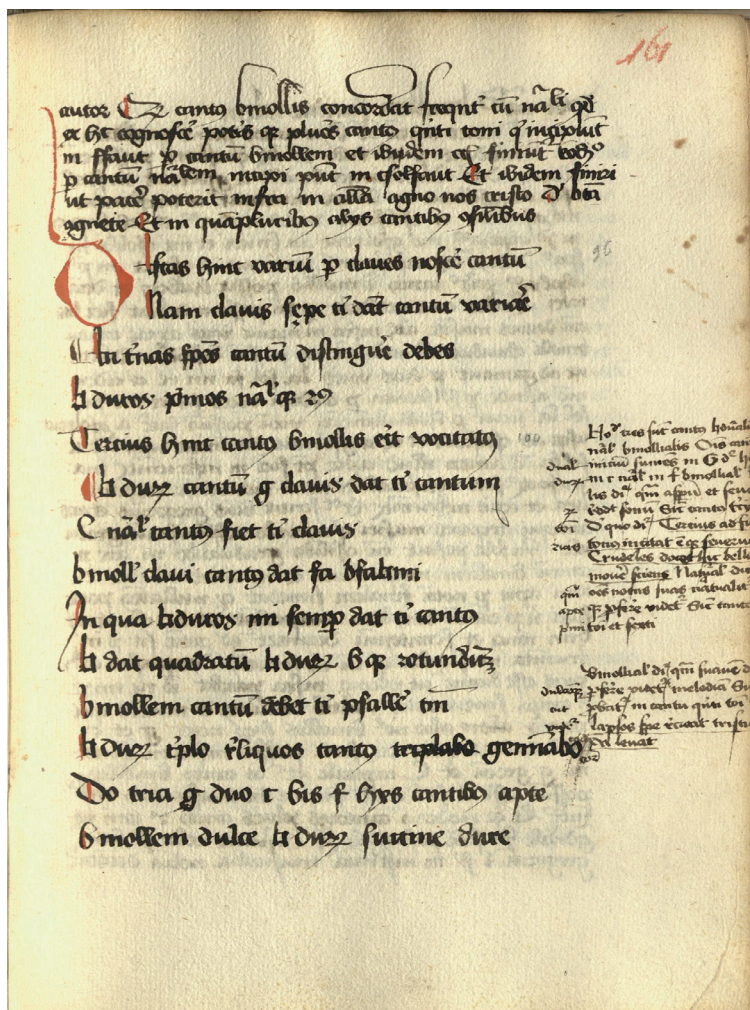


Abbildung 3.2:
Regensburg, Bischöf-
liche Zentralbibliothek,
98 Th. 4º, S. 161.

ihrerseits in verschiedenen Texten des 14. und 15. Jahrhunderts zirkulieren;³¹ die zweite Marginalie ist in einer anderen Spechtshart-Handschrift in gleicher Form überliefert.³² Der cantus duralis klinge rau, wie auch der dritte Modus zu Zorn und Krieg anstachele; der cantus mollis (die

q[ue] p[ro]fer[r]e videt[ur] melodia[m] Sicut p[ro]bat[ur] in cantu q[ui]nti to[n]i [?] fehlendes Wort, Beschnitt
vide[tur] Lapsos spe recreiat tristia corda leuat.«

31 So bei Henricus Helene (<www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/HEHESUM_MLBL2322>), Gobelinus Person (<www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/PERTRA_TEXT.html>), Bonaventura da Brescia (<www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/BONBRE>) sowie in der anonymen *Summula tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus* (<www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANOSUM>) [zuletzt aufgerufen am 14. 11. 2018].

32 »B-mollialis dicitur [...]«, vgl. Spechtshart, Flores, S. 113 (in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 21311).

in der Glosse verwendete Form ›bmollialis‹ tritt auch bei Gobelinus Person auf) klinge süß, entsprechend der fünfte Modus, der aufheitere. Diese Anmerkungen stellen eine Verbindung vom eigentlichen Haupttext-Inhalt an dieser Stelle mit anderen Inhalten (Moduslehre) dar; dabei werden die in beiden Glossen eingearbeiteten Verse vom Schreiber durch Unterstreichungen als unterschiedliche Textebene (Zitat) markiert.

Sowohl der äußere als auch der innere Textzusammenhang mit seinen intertextuellen Verknüpfungen, die vom Schreiber – so steht aufgrund von Glossierung und Bearbeitung von Formulierungen zu vermuten – bewusst beeinflusst wurden, als auch die Gestaltung der schriftlichen Präsentation weisen darauf hin, dass der Band als Informationsquelle zur Aneignung musiktheoretischen (und im ersten Teil auch mathematischen) Wissens planvoll angelegt wurde.

Die Handschrift aus der Thurn und Taxis Hofbibliothek vereinigt vom Typus her ähnliche Texte, es handelt sich um zwei kürzere, pragmatische Einführungen, einmal in die Elementar- und Chorallehre, einmal in die Mensurallehre. Die beiden Texte wurden vermutlich kombiniert, weil man sie als inhaltlich komplementär zu einem umfassenderen Musiklehrbuch vereinigen wollte, wie das Explicit der Handschrift nahelegt: diese kurzen und knappen (Ausführungen) genügen als Grundlegung der ars canendi (»Hec breuia et succincta pro canendi artis fundamento sufficiunt pro quo laus deo in excelsis nobisque gracia in terris amen. Τελως.«)³³ Beide Texte scheinen mit eher rascher Schrift, aber nichtsdestotrotz sorgfältig geschrieben worden zu sein; es gibt einige Korrekturen und Überarbeitungsspuren und fast keine Schmuckelemente (einzelne Initialen sind vergrößert, einige Notenbeispiele durch Blöcke von Karrees abgeschlossen). Die Gliederung des Textes wird durch größere Kapitel- und Zwischenüberschriften und Stichwörter verdeutlicht; die Diagramme und Schemata sind sorgfältig gezeichnet. Zwei Blätter sind offenbar eingelegt (fol. 6 und fol. 15); davon enthält fol. 6 einen zusätzlichen Textauszug, der mit der Definition der clavis als »littera localis« (ein Terminus, der bei Adam von Fulda begegnet) beginnt und Mutationsregeln enthält, fol. 15 Exempel für Schlüsseltranspositionen (mit den Kombinationen c2/g4, f2/c4 und Gamma 1/f4). Beide sind im derzeitigen Zustand an inhaltlich passender Stelle eingebunden, die Schlüssel hinter dem am Ende des ersten Textes (und nach dessen separater Endmarke »Telos«) eingetragenen zweistimmigen Notenbeispiel.

Inhaltlich weisen beide Texte interessante Verbindungen zu anderen Schriften auf:³⁴ die Chorallehre besonders zur *Traditio Hollandrini*, die Mensuralschrift zu Franchino Gaffurios *Practica musicae*. Beide Texte werden mit kurzen Prologen eingeleitet, in denen der Nutzen und Wert der Musik sowie die Struktur des Textes erklärt werden. Derartige Accessus-Texte geben

33 Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek, 103/1, fol. 39v.

34 In diesem Rahmen können nur einige Ergebnisse dargestellt werden; eine ausführliche Untersuchung der Texte (mit Transkriptionen) und ihrer Bezüge zum Kontext anderer Lehrschriften durch die Verfasserin ist in Vorbereitung.

einen Überblick über Ziele und Inhalte der folgenden Schriften,³⁵ bevor die Kapitel mit den ›technischen‹ Inhalten folgen. Die Regensburger Beispiele sind verglichen mit anderen Texten relativ kurz, bieten aber eine Auswahl typischer Elemente.³⁶ Die Einleitung zu »Etsi huius praeclarissimae artis musicae commoditates« beginnt mit einem Lob und einer der utilitates der Musik; sie mache den Menschen froher, höflicher und liebenswerter und bewege seine Affekte.³⁷ Dabei werden einige antike Autoritäten ausdrücklich genannt, neben Aristoteles (der in Musiktexten selbstverständlich eine gängige Referenz ist) auch Ovid (*Ars amatoria*), Horaz, Aulus Gellius (*Noctes Atticae*) und Plinius.³⁸ Den Abschluss bilden die Musikdefinitionen von Boethius, Augustinus und Guido; der Boethius-Verweis ist, wie auch in der Hollandrinus-Tradition zu beobachten, mit dem Verweis auf das Lob Gottes als ›causa finalis‹ der Musik formuliert (»Et est igitur Musica secundum Boecium recte canendi scientia, ad laudem dei finalem adiuncta«).³⁹ Es folgt ein kurzer Inhaltsüberblick gemäß dem Aufbau der Schrift in drei Kapitel (Manus, Intervalle, Tonarten). Die zweite Vorrede⁴⁰ eröffnet ein ebenfalls in knappster Weise formuliertes Argument zur Legitimierung der Auseinandersetzung mit Musik – sie sei nützlich und erfreulich; ihre beiden Teile (cantus planus und figuralis) werden kurz definiert. Boethius wird als Autorität für die Qualitäten der musica mensuralis aufgerufen, in Wendungen, die ebenfalls für die Hollandrinus-Tradition typisch sind:

Is [sc. cantus] et mensuralis a mensura dicitur. Est cantus uberiori quidam modo quam planus eget mensura qui sic describitur. Secundum boetium Musica mensuralis est iucundissima sup[er]nis placens omnibus dans auditui gratulamen.⁴¹ Vel est cuius cantus figuris p[ro]lacionibusque diuersis modulatur.

35 Für eine gründliche Diskussion der Textsorte in musiktheoretischen Schriften vgl. Wolfgang Hirschmann, »Aliqua generalia«. Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der *Traditio Hollandrini*, in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. VII: *Studien*, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2016, S. 1–56.

36 Vgl. für die ausführliche und einflussreiche Ausarbeitung in Trad. Holl. VIII, Hirschmann, »Aliqua generalia«, insb. S. 34–35 (in deutscher Übertragung).

37 In der vorliegenden Form ähnelt die Stelle Lambertus (Quidam Aristoteles), *Tractatus de musica*, vgl. Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Bd. I, Paris 1864, Nachdruck Mailand 1931, S. 251–281, hier S. 253, sie wurde aber häufiger aufgegriffen (vgl. auch André Gilles, »De musica plana breve compendium (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus)«, in: *Musica Disciplina* 43 (1989), S. 39–51, hier S. 40).

38 Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek 103/1, fol. 2^r.

39 Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, S. 52.

40 Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek 103/1, fol. 16^r.

41 Vgl. für Formulierungen mit »dans auditui gratulamen« (allerdings in den Hollandrinus-Texten jeweils etwas ausführlicher mit Verweis auf tripudia) in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, Bd. II, München 2010, S. 200 (Trad. Holl. II); Bd. IV, München 2013, S. 18 (Trad. Holl. IX).

Auch diese Texte sind mit gängigen graphischen Darstellungen und Merkhilfen angereichert: Der erste enthält eine Guidonische Hand und das Tonsystem in einer scala-Darstellung (mit der Hollandrinus-typischen Terminologie von »affinales«⁴²) und die weit verbreitete Melodie zum Lernen der Intervalle (Ter trini sunt modi / Es gibt drei mal drei Intervalle), in deren Melodieverlauf das jeweils im Text genannte Intervall erscheint. In der vorliegenden Handschrift ist diese Beispielmelodie auch noch weitergehend aufbereitet, nämlich mit kleinen Eintragungen von Solmisationssilben bei denjenigen Noten, bei denen eine Mutation vorgenommen werden muss.

<i>Musica scientia valde utilis</i> (D-Rtt 103/1)	Gaffurio, <i>Practica musice</i> , Buch II
Einleitung	
[Exempla]	
Secundus punctus [quod cantus figuralis utitur eisdem clavibus quibus et planus; 5 claves signatae]	
Tertius punctus [Solmisation]	
Quartus punctus [Noten; Ligaturen]	
Quintus punctus de pausis	De pausis, caput sextum [Teilübereinstimmung]
Sextus articulus	—
Septimus articulus de signis et primo de modo	De modo, caput septimum [Teilübereinstimmung]
Octavus punctus de tempore	De tempore, caput octavum [Teilübereinstimmung]
Nonus articulus de prolatione	De prolatione, caput nonum [Teilübereinstimmung; Notenbeispiel fol. bbi ^v]
Decimus articulus notarum imperfectionis declaratio	
Undecimus articulus de puncto	
Duodecimus articulus de alteratione [und: regulae de alteratione]	
Exempel Tenor/Cantus (fol. 39 ^v)	<i>Practica musice</i> , fol. ccij ^v
Decimus tertius ⁴³ articulus de diminutione	
Decimus quartus articulus de proportionem	

Tabelle 3.2: Vergleich zwischen D-Rtt 103/1 und Gaffurio, *Practica musice*

42 Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, S. 35–36.

43 Korrigiert aus »Tredecimus«.

Auch wenn die Einleitung des zweiten Textes Verbindungen zur Hollandrinus-Tradition und damit auf einen mitteleuropäischen Texthorizont mit zahlreichen Zeugen aufweist, fallen im weiteren Verlauf des zweiten Textes deutliche Übereinstimmungen mit dem zweiten Buch von Franchino Gaffurios *Practica musice* auf, die 1496 in Mailand gedruckt wurde (Tabelle 3.2).⁴⁴ Die in der Handschrift enthaltenen Abschnitte sind allerdings nicht wörtlich aus dem Druck übernommen, sondern verkürzen die Vorlagenkapitel, üblicherweise auf den Beginn und unter Auslassung ausführlicherer Erklärungen. Zum zweiten Buch Gaffurios existiert zwar auch eine nur handschriftlich überlieferte, frühere Fassung;⁴⁵ diese stimmt aber ebenfalls nicht genau mit dem Textbestand der Regensburger Handschrift überein, so dass sie nicht als Vorlage angenommen werden kann. Die Zählung in verschiedenen puncta und capitula des Regensburger Textes legt ebenfalls nahe, dass er zwar auf der Basis von Texten Gaffurios und anderer Lehrschriften, aber nach einer vom Kompilator angelegten Struktur erstellt wurde.

Die beiden Texte der Handschrift aus der Thurn und Taxis Hofbibliothek sind damit gute Beispiele dafür, wie unterschiedliche Lehrtexte und Loci miteinander verbunden werden können – und wie sich auch anonyme, einfachere und unikal überlieferte Texte durch einen gründlichen Abgleich zumindest innerhalb des Netzwerkes zeitgenössischer Texttraditionen verorten lassen; da gerade Handschriften aus dem Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit oder solche, die anderen Büchern beigegeben sind, bislang häufig noch nicht gründlich erfasst sind, können hier auch noch neue Erkenntnisse erwartet werden. Treten musiktheoretische Texte zudem gemeinsam in Sammlungen und Sammelbänden auf, lassen sich daraus Schlüsse auf die Vermittlung von Musikwissen ziehen; beide besprochenen Regensburger Handschriften dokumentieren hier ein planvolles Arbeiten, bei dem die verschiedenen Aspekte der Musiklehre durch die Kombination von Texten abgedeckt und mittels der Gestaltung des Geschriebenen auch gut vermittelt werden sollten.

44 Franchino Gaffurio, *Practica musice*, Mailand 1496, Faksimile New York 1979.

45 Franchino Gaffurio, *Musices practicabilis libellum*, Handschrift, US-CAh, MS Mus. 142 (Digitalisat unter: <<https://iiflib.harvard.edu/manifests/drs:51431374>>) [zuletzt aufgerufen am 16. 11. 2018]. Zur *Practica* samt den handschriftlichen Fassungen vgl. Paolo Vittorelli, *Il trattato »Prattica musice« di Franchino Gaffurio (1496). Genesi, tradizione del testo, trascrizione interpretativa e traduzione*, Diss. Università di Bologna 2014; <http://amsdottorato.unibo.it/6711/1/VITTORELLI_PAOLO_TESI.pdf> [zuletzt aufgerufen am 10. 11. 2018].

Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern: Die Materialität der Regensburger Missalien *

Andrea Lindmayr-Brandl

Musik im sakralen Raum ist ein zentrales Thema der älteren Musikgeschichte, sowohl des Mittelalters als auch der Frühen Neuzeit. Wir denken dabei an die großartige mehrstimmige Musik, die von hochprofessionellen Chören im Kirchenraum aufgeführt wurde, aber ebenso an die Orgel, deren Klänge den weiten Raum durchfluteten. Musikalische Quellen wie groß dimensionierte, oft prachtvoll ausgeführte Chorbücher und viel bescheidenere Orgeltabulaturen haben diese Musik seit rund 500 Jahren für uns bewahrt. Die aufführungspraktischen Umstände und Bedingungen sind durch Beschreibungen und insbesondere durch ikonographische Darstellungen aus der Zeit annähernd erschließbar.

Ein beispielhaftes Dokument dafür ist ein Holzschnitt von Hans Weiditz, der auf einem Einblattdruck Kaiser Maximilian I. beim Besuch der Messe darstellt.¹ Er illustriert eindrücklich die Klangkörper der Kirchenmusik in der Zeit der deutschen Renaissance (Abbildung 4.1): Im Vordergrund rechts sehen wir die kaiserliche Hofkapelle, der Größe nach gruppiert und aus einem Chorbuch singend, das auf einem überdimensional großen Lesepult aufgelegt ist. Links davon, etwas zurückgesetzt, befindet sich ein Orgelinstrument, das aufgrund der sonderbaren glockenartigen Resonatoren in der Literatur als »Apfelregal« bezeichnet wird. Der Kalkant in der Mitte des Bildes, der die Blasbälge bedient, hat eigentlich nur sekundäre Bedeutung, auch wenn ohne seine Tätigkeit das Instrument stumm bleiben würde. Sehr viel wichtiger ist der Organist, dem wir gleichsam beim Spiel zusehen können. Er sitzt auf der anderen Seite des Instruments, leicht verdeckt von einer Säule, und trägt eine markante Kappe. Paul Hofhaimer, der erste Orgelspieler am kaiserlichen Hof, bietet sich als Identifikationsfigur an. Kaiser Maximilian finden wir im Bildraum rechts hinten, mit der Ordenskette vom Goldenen Vlies und einem Hermelinmantel eindeutig als Herrscher zu erkennen, kniend in einer Kirchenbank dem Geschehen am Altar zugewandt. Hier, im Bildzentrum, feiert ein Priester die Messe, unterstützt von einem Diakon zur Rechten und einem Subdiakon unmittelbar hinter ihm stehend. Dass er buchstäblich die Messe

* Mein Dank geht an Stefan Engels für seine Beratung in liturgischen Fragen, an Raymond Dittrich für seine bibliothekarische Unterstützung und, wie immer, an Johannes Brandl für die kritische Lektüre des Textes.

1 *Ausstellung Maximilian I. Innsbruck. Katalog der Ausstellung vom 1. Juni bis 15. Oktober 1969*, hrsg. vom Kulturreferat des Landes Tirol. Für den Inhalt verantwortlich Erich Egg, Innsbruck 1969, Objekt-Nr. 403, S. 107. Max Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, München 1930, Nr. 1524.

»liest«, wird durch das große aufgeschlagene Buch deutlich, das links am Altar liegt und in dem er demnächst zu blättern scheint. Dieses Buch ist ein Missale, ein lateinisches Messbuch. Es enthält nicht nur Texte, die der Priester im Verlauf der Messe zu sprechen hat, sondern in vielen Fällen auch notierte Melodien, die der Priester bei feierlichen Gottesdiensten als überhöhtes Sprechen singend wiedergibt. Diese vergleichsweise einfachen Melodien, die noch bis heute, 500 Jahre später, in sakralen Räumen der katholischen Kirche zu hören sind, werden oft nicht als Musik wahrgenommen und finden auch in der Musikgeschichtsschreibung wenig Aufmerksamkeit. Sie bilden jedoch neben dem Vokalensemble und dem Organisten eine dritte Säule der Kirchenmusik, die das musikalische Geschehen wesentlich mitgestaltet. Ein solches mit Musiknoten ausgestattetes Missale steht im Zentrum der folgenden Darstellung.

Die Druckgeschichte der Erstausgabe von 1485

Als der Holzschnitt von Weiditz entstand, lag auf einem Altar in der Diözese Regensburg mit großer Wahrscheinlichkeit kein handschriftliches Buch, sondern eine Novität für die damalige Zeit: ein gedrucktes Missale. Im Stichjahr 1518 wurde nämlich eine Serie von neun Editionen des *Missale Ratisponense* abgeschlossen, die mit dem Erstdruck von 1485 begonnen hatte und in drei Druckwerkstätten produziert wurde.² Hauptverantwortlich für die Missale-Drucke war die Offizin Sensenschmidt/Pfeyl aus Bamberg, die insgesamt sieben Ausgaben auf den Markt brachte. Eine frühe, wenig erforschte Ausgabe stammt aus der Nürnberger Offizin Stuchs und eine späte Ausgabe aus der Augsburger Offizin (siehe die Übersicht in Tabelle 4.1). Bei einer Auflagenhöhe von etwa 400 Exemplaren waren schließlich rund 3600 Missalien im Umlauf, die den Bedarf an Messbüchern in der Diözese decken sollten, sofern jeder Altar mit einem eigenen Missale ausgestattet war.³ Den Bischöfen von Regensburg war es ein großes Anliegen, dass die Priester tatsächlich die neuen Bücher verwendeten und nicht die alten handschriftlichen Exemplare. Diese Haltung kommt im Einführungsdekret von Bischof Heinrich von Absberg (1465–1492) zum Ausdruck, das im Vorspann der ersten Ausgaben abgedruckt ist. Es gewährt all jenen einen Ablass von vierzig Tagen, die nicht nur »wahrhaftig bereut und gebeichtet haben«, sondern auch an den hohen Festtagen der Kirche »aus diesem Buch die Messe auf rechte Weise gelesen, gehört oder begleitet haben« (vgl. die deutsche Übertragung des Dekrets in Anhang 1). Der Ablass wird also nicht nur den Zelebranten zugestanden, sondern auch den teilnehmenden

2 Vgl. dazu Klaus Gamber, »Das Missale Ratisponense. Die ältesten gedruckten Regensburger Meßbücher«, in: *Der Regensburger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte*, hrsg. von Georg Schwaiger (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10), Regensburg 1976, S. 138–147. Neuabdruck in: *Ecclesia Reginensis. Studien zur Geschichte und Liturgie der Regensburger Kirche im Mittelalter*, hrsg. von demselben (= Studia Patristica et Liturgica 8) Regensburg 1979, S. 212–224. Gamber kennt die Editionen von Stuchs/Kollicker (1486–1490), von Pfeyl/Petzensteiner/Sensenschmidt (1492–1493) sowie die letzte Ausgabe von Pfeyl (1518) nicht.

3 Zu der vermuteten Auflagenhöhe siehe unten.

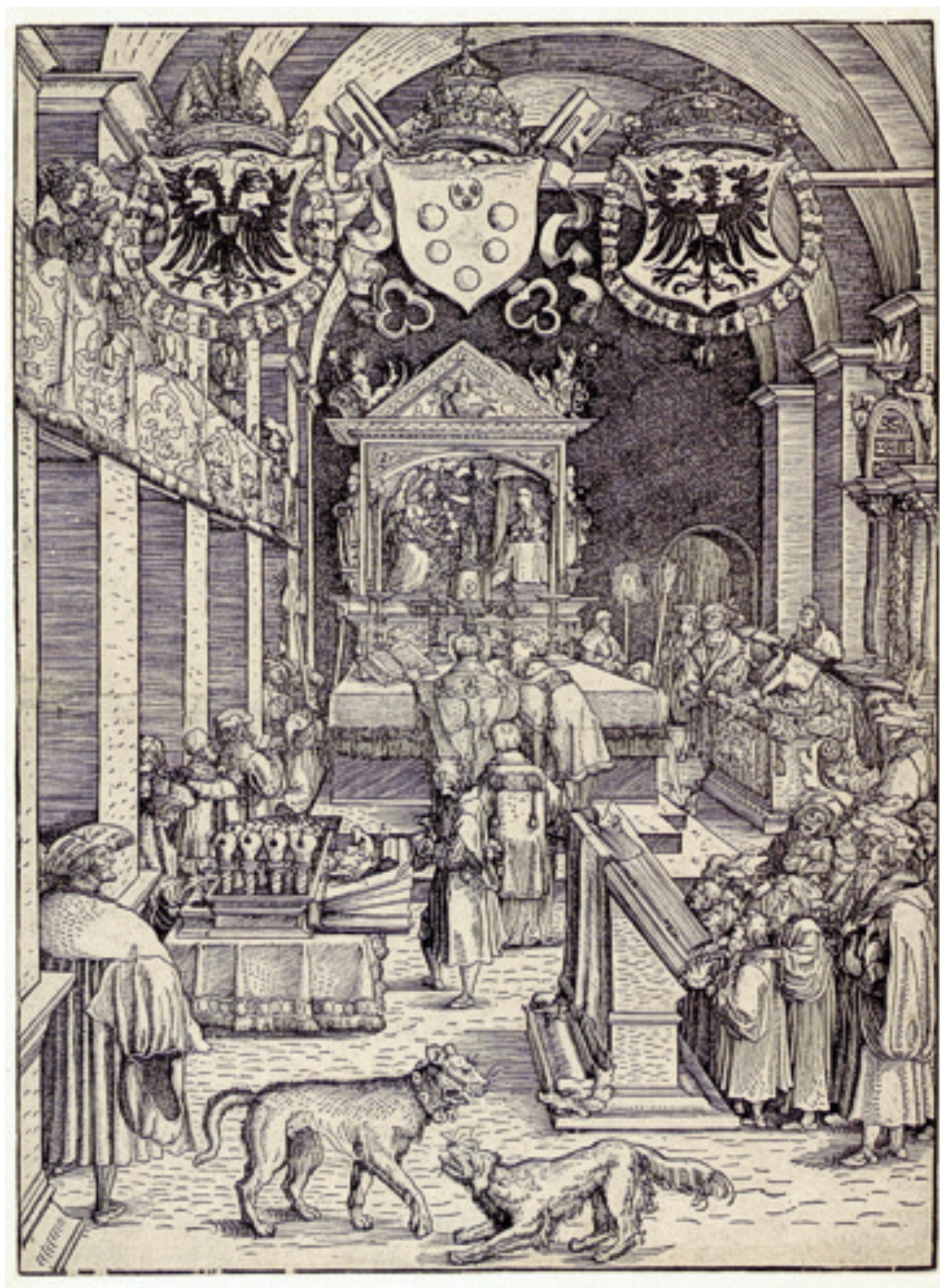


Abbildung 4.1: Kaiser Maximilian I. beim Hören der Messe. Holzschnitt von Hans Weiditz, um 1518. 28,7 × 20,9 cm (Albertina, Inv. Nr. 1949/416)

Nr.	Jahr	Druckort	Drucker und Mitarbeiter	Bischof/ Administrator	vdm*	erhaltene Exemplare
1	1485	Regensburg/ Bamberg (c)	Johann Sensenschmidt, Johann Beckenhaub	Heinrich IV. von Absberg	1054 +	10
2	zw. 1486 u. 1490	Nürnberg	Georg Stuchs, Peter Kollicker		1411	3
3	1492	Bamberg	Johannes Pfeyl, Heinrich Petzensteiner		1066 +	9
4	1492/93	Bamberg	Johannes Pfeyl, Heinrich Petzensteiner, Lorenz Sensenschmidt		1067 +	13
5	1497	Bamberg	Johannes Pfeyl	Ruprecht II. von Pfalz-Simmern	1068	8
6	1500	Bamberg	Johannes Pfeyl		1070 +	20
7	1510	Bamberg	Johannes Pfeyl	Johann III. von der Pfalz	680 +	7
8	1515	Augsburg	Erhard Ratdolt		681 +	28
9	1518	Bamberg	Johannes Pfeyl		682 +	14

Tabelle 4.1: Die ersten gedruckten Regensburger Missalien

* Verzeichnis deutscher Musikfrühdruke, <www.vdm.sbg.ac.at>

+ Mit Online-Scan (Link im jeweiligen vdm-Eintrag)

Gläubigen.⁴ Dabei ist »hören« (»audire«) nicht wortwörtlich zu verstehen. Denn bis zur Liturgiereform in der Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils sprach der Priester die meisten liturgischen Texte still und stand zudem mit dem Rücken zur Kirchengemeinde, wie auch in dem Einblattdruck von Weiditz dargestellt.

Das genannte Einführungsdekret informiert uns auch über die Beweggründe, ein so umfangreiches Buch wie ein Missale in Druck zu geben. Der Bischof klagt darin über den schlechten Zustand der alten Messbücher, die aufgrund von fehlerhaften Abschriften und physischen Beeinträchtigungen derart »verunstaltet« (»deprevati«) seien, dass die Abhaltung der Messfeier liturgisch nicht mehr vertretbar und der praktizierte Ritus vom vorbildlichen Domritus schon weit entfernt sei. Das Bemühen um die Einheitlichkeit der liturgischen Texte innerhalb einer Diözese war ein zentrales Anliegen der kirchlichen Reformbemühungen des 15. Jahrhunderts und wurde auch im Konzil zu Basel (1431–1449) immer wieder thematisiert. Dass mit der Er-

4 Auch in anderen Diözesen wie in Würzburg oder Passau wurde der Gebrauch der neuen gedruckten Messbücher durch einen vierzigtägigen Ablass gefördert. Vgl. dazu Dominik Daschner, *Die gedruckten Meßbücher Süddeutschlands bis zur Übernahme des Missale Romanum Pius V. (1570)* (= Regensburger Studien zur Theologie 47), Frankfurt am Main u. a. 1995, S. 34–35.

findung des Buchdrucks um die Jahrhundertmitte diesen Bestrebungen ein neues Medium zur Verfügung stand, das dem Anspruch nach einer identen Textüberlieferung in großer Auflagenzahl perfekt entsprach, war sozusagen ein Geschenk des Himmels. Viele Kirchenherren nützten die neuen Möglichkeiten der Drucklegung von zentralen Schriften. Das beförderte wiederum die Weiterentwicklung des Druckgewerbes, das bald über lokale Grenzen trat und erstaunlich rasch ein zentraleuropäisches Netzwerk bildete.⁵

Der erste liturgische Druck der Stadt, ein Regensburger Brevier, entstand 1480 in einer Straßburger Offizin, noch bevor sich vor Ort der Buchdruck etablieren konnte.⁶ Erst sechs Jahre später, 1486, eröffnete Matthäus Roritzer eine Druckwerkstätte, in der er vor allem amtliche Mitteilungen publizierte.⁷ Für die Produktion von umfassenderen Druckwerken war diese Offizin zu klein, dafür musste man sich anderweitig orientieren. Notendruck wurde in Regensburg erst sehr viel später praktiziert. Aus den 1540er-Jahren haben sich zwei Druckwerke aus der Offizin Hans Kohl erhalten, in der die Notation aber nur in sehr grober Holzschnitttechnik ausgeführt ist.⁸

Doch zurück zum Erstdruck des Regensburger Missale: Als es um die Vorbereitungen für die Drucklegung ging, war nicht nur ein kompetenter Buchdrucker gefragt, der in der Lage war, ein so groß dimensioniertes Projekt zeitnah umzusetzen. Mit dem Anspruch, dass auch Melodien enthalten sein sollten, war der Kreis der potenziellen Produzenten zusätzlich eingeschränkt. Notendruck ist ein jüngerer Phänomen als der Buchdruck und erstmals in einem Graduale nachweisbar, das vermutlich in Konstanz in den frühen 1470er-Jahren entstanden ist.⁹ Die dort verwendete Technik, einzelne gegossene Notenzeichen wie Lettern aneinanderzureihen und in einer weiteren Druckphase das Liniensystem einzudrucken (oder umgekehrt), bewährte sich und wurde zum Standard für den großformatigen liturgischen Musikdruck. Schon bald nach dieser weiteren revolutionären Erfindung im Druckwesen, nämlich der des doppelten Notendrucks, entstand im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl von Büchern, die neben Texten auch Chormelodien enthielten. Dazu zählten nicht nur Missalien, sondern auch zahlreiche Agen-

5 Vgl. dazu die Studien von Mary Kay Duggan, »Politics and Text: Bringing the Liturgy to Print«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 76 (2001), S. 104–117, und »Fifteenth-Century Music Printing: Reform, »Uniformitas«, and Local Tradition«, in: *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), Tutzing 2010, S. 17–31.

6 Der Drucker des *Breviarium Ratisponense* war namentlich nicht bekannt und wird in jüngerer Zeit mit Georgius de Spira in Verbindung gebracht (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke* GW 5433).

7 Vgl. dazu Karl Schottenloher, *Das Regensburger Buchgewerbe im 15. und 16. Jahrhundert, mit Akten und Druckverzeichnis* (= Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft 14–19), Mainz 1920, und die Eintragungen zum Druckort Regensburg im *USTC Universal Short Title Catalogue* (<ustc.ac.uk>).

8 Vgl. dazu die Eintragungen unter Druckort Regensburg im Verzeichnis deutscher Musikfrühdrukke vdm (<www.vdm.sbg.ac.at>). Dabei handelt es sich um Flugschriften mit mensural notierten, einstimmigen geistlichen Liedern: *Ein new Lied von dem jüngsten Tage* (vdm 377) und *Ein geystlich Lied von unser heiligen Tauff* (vdm 1250/1251).

9 Das sogenannte »Konstanzer Graduale« (vdm 1107) hat sich in einem fast vollständigen Exemplar in der British Library erhalten. Weitere sieben, aus einem Einband ausgelöste Blätter dieses Drucks befinden sich in der Universitätsbibliothek Tübingen.

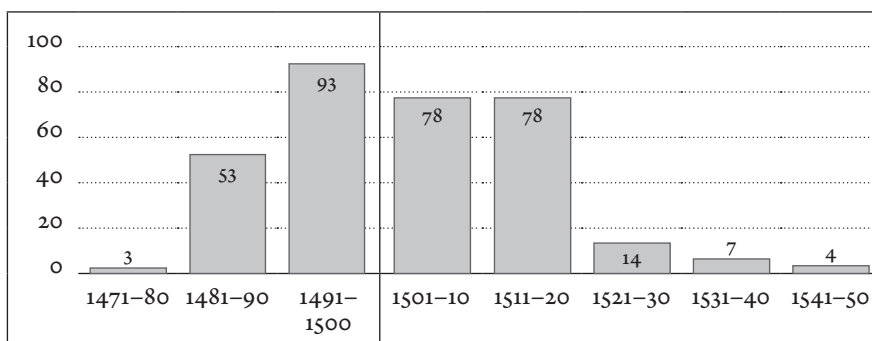


Tabelle 4.2: Produktion von liturgischen Drucken mit eingedruckter Musik in Dekaden (nach dem Verzeichnis deutscher Musikfrühdruke, <www.vdm.sbg.ac.at>, abgefragt am 13. 12. 2017)

den und Obsequialien, Psalter und Hymnenbücher sowie einige Antiphonalien und Gradualien. Die Statistik in Tabelle 4.2 lässt einen regelrechten Boom dieser Quellensorten gegen Ende des 15. Jahrhunderts erkennen. Mehr als 80 Prozent der Produktion von Druckwerken, die Musiknoten enthalten, waren damals liturgische Bücher. Dass mit den 1520er-Jahren die Produktion schlagartig einbrach und bis zur Jahrhundertmitte fast gegen Null ging, hat einerseits mit den Wirren der Reformation zu tun. Andererseits dürfte auch der Markt gesättigt gewesen sein, zumal viele Regionen des deutschsprachigen Raums zum neuen Glauben übertraten. Für deren Bedarf wurden Kirchenordnungen und Gesangbücher in großer Zahl gedruckt, die den Markt von Büchern mit Musik bald überschwemmten.

Im Entstehungsjahr des ersten Regensburger Missaledrucks, 1485, lagen im deutschsprachigen Gebiet bereits einige andere gedruckte Messbücher mit Musiknotation vor: das *Missale Basilienensis abbreviatum*, bei Bernhard Richel in Basel erschienen, sowie zwei Würzburger und ein Mainzer Missale, gedruckt in der Würzburger Offizin Georg Reyser.¹⁰ Es ist unklar, warum sich die Regensburger Kirchenobrigkeit mit dem geplanten Missale nicht an einen der beiden im Notendruck bereits erfahrenen Buchdrucker wandte. Möglicherweise waren beide zu diesem Zeitpunkt bereits durch andere Projekte ausgebucht, oder man wurde einfach nicht handels-einig. Der Auftrag erging jedenfalls an die Bamberger Offizin Sensenschmidt, die bislang nur indirekt mit Notendruck befasst war. Johann Sensenschmidt begann seine Karriere in Nürnberg, wo er nach Lehrjahren in Mainz um 1469 die erste Druckwerkstätte der Reichsstadt eingerichtet hatte. Vermutlich aufgrund der zunehmenden Konkurrenz mit anderen Druckereien verließ er nach dem Tod seiner Frau um 1480 die Stadt. Er folgte dem Ruf von Ulrich Haug, dem Abt des Bamberger Klosters Michaelsberg, wo er in dessen Auftrag im Klosterareal eine Zusammenstellung von liturgischen Schriften sowie das erste *Missale Benedictinum* (1481) druckte. So wie bereits frühere Editionen von Sensenschmidt, enthält dieses Messbuch zwar keine Musik, jedoch

¹⁰ vdm 1436 bzw. vdm 1041, 1044, 1943. Bei einem Missale für Trier, um 1483 in Köln bei Ludwig Renchen gedruckt (vdm 1457), wurden nur leere Notensysteme wiedergegeben.

freien Raum für die Noten.¹¹ Sensenschmidt blieb in Bamberg sesshaft und produzierte in der Folge zahlreiche weitere Liturgica für die nähere und weitere Umgebung.¹²

Für das Regensburger Missale-Projekt musste er allerdings erneut umziehen, wenn auch nur kurzfristig. Auch Bischof Heinrich von Absberg legte Wert darauf, dass der Druck des Missale von ihm überwacht wurde und Sensenschmidt vor Ort unter der Aufsicht und Kontrolle seiner Leute arbeitete. Wie das Einführungsdekret darlegt, scheute er keine Kosten, nicht nur den Drucker selbst herzubeeindern, sondern gleich die ganze Druckwerkstatt an seine Residenz zu verlegen – ein typisches Merkmal der ganz frühen Druckgeschichte. Vermutlich beteiligte sich der Bischof ebenso an den Kosten für die Herstellung der Musiktypen, die Sensenschmidt auch für spätere Drucke verwendete und schließlich an seine Nachfolger, seinen Sohn Lorenz und seinen Schwager Johannes Pfeyl, weitergab.¹³ Die einmalige Zusammenarbeit mit dem Mainzer Kleriker Johann Beckenhaub hatte vermutlich mit Sensenschmidts fehlender Expertise im Notendruck zu tun. Beckenhaub war schon in die Produktion des mit gedruckten Noten versehenen Mainzer Missale bei Georg Reyser in Würzburg involviert, wo er die liturgische Textredaktion übernommen hatte.¹⁴ Als Mann der Kirche musste er freilich auch mit dem Gregorianischen Choral vertraut gewesen sein, sodass er möglicherweise bei dem Regensburger Projekt für die Gestaltung und Produktion der Musiktypen verantwortlich war. Nach Abschluss des Missaledrucks blieb er jedenfalls eine zeitlang als Buchführer in Regensburg und erlangte dort Bürgerrechte.¹⁵ Sensenschmidt ging mit seiner Offizin wieder nach Bamberg zurück.

Das schon mehrfach erwähnte Einführungsdekret des Erstdrucks macht deutlich, mit welcher großen Sorgfalt und Umsicht das erste Regensburger Missale hergestellt wurde. Zunächst musste »aus den zuverlässigsten und sorgfältig verbesserten Handschriften« (»ex verissimis et emendatissimis codicibus«) eine verlässliche Vorlage erstellt werden. Nachdem aus der Vorlage ein gedruckter Text entstanden war, prüfte man einen Vorabdruck nach Druckfehlern. Dafür bediente sich der Bischof besonders erfahrener Kleriker (»per viros probatissimos, chori ecclesie nostre ministeriales«), die den Text nicht nur mit der Vorlage »Wort für Wort« kollationierten, sondern auch durchlasen und sogar »abhörten« (»auscultari«). Offensichtlich hatte auch das

11 Zu Druckwerken in diesem Stil vor dem *Regensburger Missale* gehören ein Psalter, 1475–1476 noch in Nürnberg gedruckt (GW M36036), zwei Agenden (GW 46010N, GW 479) und ein *Manuale Tullense* (GW M3828910), in den frühen 1480er-Jahren in Bamberg entstanden. Ich danke Mary Kay Duggan für diesen Hinweis.

12 Vgl. dazu Ferdinand Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg 1458/59 bis 1519*, Bamberg 1964, S. 39–53; sowie Mary Kay Duggan, »Early Music Printing and Ecclesiastic Patronage«, in: *Early Music Printing in German-speaking Lands*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselsbrecht und Grantley McDonald (= Music and Material Culture), London / New York 2018, S. 21–45, hier S. 26.

13 Mary Kay Duggan, ebd., vermutet, dass mit der Formulierung im Einführungsdekret »hunc librum missalem imroi. ac post impressionem caracteresque completos« der Musiktypensatz gemeint sein könnte. In der vorliegenden Übersetzung wird diese Passage als Vorschreibung für einen Vorabdruck interpretiert. 1521, nach dem Tod von Pfeyl, wurde die Druckausstattung nach Regensburg an Paul Kohl verkauft (Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007, S. 56; Schottenloher, *Regensburger Buchgewerbe*, S. 14).

14 Ferdinand Geldner, »Zum Ältesten Missaldruck«, in: *Gutenberg Jahrbuch* 36 (1936), S. 101–106, hier S. 101 (vdm 1043).

15 Duggan, »Early Music Printing«, S. 28.



Abbildung 4.2: Druckinsignie von Bischof Heinrich von Absberg. Linker Hand das Wappen des Bistums Regensburg, in der Mitte der Apostel Petrus mit dem Schlüssel als sein Attribut, rechts das Familienwappen von Absberg (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1)>).

Gehör und damit verbunden das akustische Gedächtnis eine wichtige Kontrollfunktion. Erst als der Missale-Druck diese strenge Durchsicht passiert hatte, wurde das Buch zur Auslieferung freigegeben. Schließlich dankt der Bischof Gott, dass durch dessen Wirken das Missale »in den Buchstaben, Silben, Worten, Satzperioden, Punkten, Rubriken und anderen damit zusammenhängenden Details« perfekt gestaltet sei. Das Dekret schließt mit dem Abdruck einer figürlichen Darstellung des Heiligen Petrus, dem Schutzherren des Regensburger Doms, dem Wappen des Bistums und des regierenden Bischofs bildgewaltig ab (Abbildung 4.2). Damit ist jedes einzelne Exemplar von oberster Kircheninstanz gleichsam autorisiert.

Die Herstellung eines liturgischen Buches, das von einer kirchlichen Institution in Auftrag gegeben wurde, war für einen damaligen Drucker ein wirtschaftlich risikoloses Unternehmen. Der Markt war klar definiert, die Kosten genau kalkulierbar und der Absatz durch den Auftraggeber zu 100 Prozent gesichert. Gerne würde man einen entsprechenden Geschäftsvertrag kennen, wie er sich von Sensenschmidt für das etwas später hergestellte Bamberger Missale erhalten hat.¹⁶ Aus diesem Vertrag wird deutlich, dass die Kalkulation wesentlich davon abhing, wer das Druckmaterial (Papier bzw. Pergament) zur Verfügung stellte, wie aufwendig die Ausstattung des Drucks war (Typographie, Dekorationselemente) und wer für den Transport der Bücher aufkam. Letzterer Posten entfiel freilich im Fall der Regensburger Missalien, wurden sie doch vor Ort produziert. Hinzukommen würden allerdings die Kosten für die Herstellung der Musiktypen, die gewiss nicht unerheblich waren, für die aber Vergleichszahlen fehlen.

Der Vertrag zu den Bamberger Missale-Drucken bezieht sich nur auf 21 Pergament-Exemplare, die im Auftrag von Sebald Schreyer für die Kirchenbibliothek von St. Sebald in Nürnberg hergestellt wurden. Die gesamte Auflagenhöhe des Bamberger Missale wird auf 400 Exemplare geschätzt.¹⁷ Aus anderen Dokumenten kennen wir von den Auflagen vergleichbarer Druckwerke exakte Zahlen: Vom schon erwähnten *Missale Benedictinum* (1481) stellte Sensenschmidt 500 Exemplare her, von den etwas später erschienenen Missalien für die Bistümer Olmütz und Prag

16 Randall Herz, »Ein neu aufgefundener Geschäftsvertrag zwischen Sebald Schreyer und Johann Sensenschmidt über den Druck von 21 Bamberger Missalien auf Pergament«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 68 (2013), S. 1–45.

17 Ebd., S. 11.

jeweils 420.¹⁸ Vermutlich wurde also auch das Regensburger Missale in ähnlicher Auflagenhöhe produziert. Laut Geschäftsvertrag zum Bamberger Missale erhielt Sensenschmidt pro Exemplar vier Rheinische Gulden, wovon noch die (relativ günstige) Arbeit des Druckers bezahlt werden musste, nicht aber das Druckmaterial.¹⁹ Vom Regensburger Missale kennen wir laut Einführungsdekret den Endverkaufspreis, der vom Bischof mit fünf Rheinischen Gulden festgelegt wurde (»cuius precium ad quinque florenos Renenses taxavimus«). Ob dies die reinen Produktionskosten waren, die aufgrund der zusätzlichen Typenproduktion entsprechend höher ausfielen, oder ob die Kirche selbst am Verkaufspreis mitschnitt, wissen wir nicht.

Gestalt und Anlage des *Missale Ratisponense*

Das Regensburger Missale ist ein großformatiges, umfangreiches Druckwerk, aus dem die Priester der Diözese während der Messfeier die liturgischen Texte rezitierten. Es gibt nicht den kompletten Ordo missae wieder, weil man damit rechnen konnte, dass der Zelebrant viele Passagen auswendig wusste.²⁰ Schon äußerlich ist das Buch eindrucksvoll: Es misst 27 cm in der Breite, 40 cm in der Höhe, hat eine Stärke von 10 cm und umfasst rund 700 Seiten.²¹

Umfang in Seiten (ca.)	Gliederung
1	Titelseite (ab 1515)
20	KALENDARIUM Einführungsdekret (bis 1492/93), Salz- und Wasserweihe (ab 1500), Register (nur 1515)
350 40	PROPRIUM DE TEMPORE Texte für die Liturgie im Jahreszyklus des Kirchenjahrs Musiknotation: Präfationen, Intonationen, etc.
15	KANON Kanonbild, Canon Missae (Eucharistisches Hochgebet)
280	PROPRIUM DE SANCTIS, COMMUNE SANCTORUM, MISSAE DIVERSAE Texte für besondere Feste (Heiligenfeste, Marien- und Votivmessen, Totenmesse etc.)
5	Anweisungen (ab 1492), Kolophon (ab 1497)

Tabelle 4.3: Aufbau des *Missale Ratisponense* (1485–1518)

18 Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg 1458/59 bis 1519*, S. 51 f.

19 Herz, »Geschäftsvertrag«, S. 6.

20 Einen kommentierten Auszug des Inhalts findet man im Kapitel »Regensburger Missale aus dem Jahr 1485« von Anton Beck, *Kirchliche Studien und Quellen*, Amberg 1903, S. 210–256.

21 Die Maße beziehen sich auf das Exemplar in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, A.Kap. Ink. 73-1975. Die Erstausgabe zählt 724 Seiten, die Edition von 1510 kommt auf 680 Seiten.

Inhaltlich gliedert sich das Missale mit Vor- und Nachspann in drei Bereiche (vgl. Tabelle 4.3). Im Zentrum stehen die umfangreichen Textsammlungen mit Messformularen für Proprien, die von dem schmalen, jedoch zentralen Kanon in zwei etwa gleich große Bereiche unterteilt werden. Das *Proprium de tempore* orientiert sich am Ablauf des Kirchenjahrs und beginnt mit dem ersten Adventsonntag. Es enthält in chronologischer Abfolge die Texte für die Sonntage über das Jahr sowie für die sogenannten Herrenfeste – Feste, die auf zentrale Stationen im Leben Jesus Christus Bezug nehmen und das liturgische Jahr gliedern. Dazu gehören etwa Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt oder Fronleichnam. Daran schließt der sogenannte Kanon (»Canon missae«) an, das eucharistische Hochgebet, mit der mystischen Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi als Herzstück der Messfeier, auf das das ganze liturgische Geschehen hinzielt. Seiner Bedeutung entsprechend und auch aus praktischen Gründen ist er im Zentrum des Buches positioniert. Die Texte zur Wandlung und zur Kommunion sowie die abschließenden Gebete sind für alle Messfeiern des Kirchenjahres weitgehend konstant und müssen daher auch nur einmal abgedruckt werden. Die folgenden Proprien umfassen Texte für Messfeiern für bestimmte Heilige (»Commune sanctorum«), für die Totenmesse (»pro defunctis«), für Marienfeste und für Votivmessen.

Jedes Missale aus dieser Zeit beginnt mit einem Kalendarium, das für jeden Monat über besondere Feste sowie die Gedenktage der Heiligen und deren Rangordnung informiert und gewissermaßen die regionale Ordnung des Kalenderjahres wiedergibt. Charakteristisch für ein *Missale Ratisponense* sind Eintragungen für lokale Heilige sowie für spezielle Festtage der Diözese. So finden wir etwa am 31. Oktober den Heiligen Wolfgang, am 8. Januar den Heiligen Erhard, am 22. September den Heiligen Emmeram und am 24. September den Heiligen Rupert im Kalendarium namentlich notiert. Alle vier waren Bischöfe aus der Frühgeschichte der Regensburger Kirche, der Heilige Wolfgang ist auch Hauptpatron der Stadt. Die Übertragung seiner Gebeine (»Translatio s. wolfgangi«) feierte man am 7. Oktober, das Kirchweihfest am 22. Februar.²²

Schließlich befindet sich in allen neun Editionen des *Regensburger Missale*, die zwischen 1405 und 1518 entstanden sind, zwischen dem *Proprium de tempore* und dem Kanon ein umfangreicher Teil mit notierten Gesängen. Da der Druck von Noten einen komplexeren Herstellungsprozess als jener von Schrift mit sich zog, wurden aus pragmatischen Gründen fast alle Melodien, die im Missale überliefert sind, *en bloc* abgedruckt. Um welche Musik es sich dabei handelt, erläutert der anschließende Abschnitt.

Zu diesem festen Bestand an Text- und Musikteilen kommen weitere Elemente, die nicht in allen Editionen des Regensburger Missale enthalten sind. So ist etwa das Einführungsdekret nur in jenen Missalien eingedruckt, die zu Lebzeiten von Bischof Heinrich von Absberg entstanden. Bei allen folgenden Ausgaben fehlt das Dekret.²³ Ab der dritten Edition von 1492 findet man im Anhang mehrere Seiten Anweisungen für den zelebrierenden Priester, die den äußeren

22 Vgl. dazu Werner Eizinger, *Eigenfeiern der Diözese Regensburg*, Regensburg 1988. Das Kalendarium ist vollständig übertragen in Beck, »Regensburger Missale«, S. 211–223.

23 Dass das Einführungsdekret auch in der Edition von 1492/93 enthalten ist, mag zur Datierung des Drucks beitragen. Bischof Heinrich IV. von Absberg verstarb am 26. Juli 1492.

Verlauf der Messe konkretisieren und mit »informationes et cautele observande« überschrieben sind.²⁴ In der fünften Ausgabe von 1497 erscheint erstmals ein Kolophon – ein wichtiges Element zur Identifizierung einer Edition, das üblicherweise am Ende des Buches abgedruckt wird. Entsprechend einem modernen Impressum informiert es über Datum, Ort und Drucker der Publikation. So erfahren wir etwa, dass diese Ausgabe am 11. Dezember 1497 in Bamberg von Johannes Pfeyl glücklich fertiggestellt wurde (»finit feliciter«).

Zusätzliche Elemente, die den Bestand von Texten des Missale erweiterten, waren im Vorspann eine Anleitung zur Weihe von Salz und Wasser (»Exorcismus salis et aque«) sowie ein Register (»tabula ad inveniendum faciliter missas de type et de sanctis«). Letzteres ist aber nur in der Augsburger Edition von Ratdold erschienen, die auch erstmals eine Titelseite aufweist (Abbildung 4.3a) – ein in der Buchgeschichte neues Phänomen, das erst durch den Buchdruck eingeführt wurde.²⁵ Hier erfahren wir auch zum ersten Mal einen offiziellen, beschreibenden Namen des *Missale Ratisponense*: In der Ausgabe von 1510 heißt es »Missale secundum ritum ac consuetudinem Ratisponense ecclesie«, in der Ausgabe von 1518 »Missale secundum usum ecclesie ratisponense«. Wenn auf letzterer Titelseite behauptet wird, dass das Missale sorgfältig revidiert und korrigiert wurde (»summa cum diligentia revisum atque correctum«), muss man wohl bloß eine weitere kontrollierende Durchsicht des Buches annehmen. Denn der Hauptbestand der Texte blieb, gemäß Sinn und Zweck der Drucklegung von liturgischen Büchern, in allen Auflagen inhaltlich weitgehend konstant.²⁶

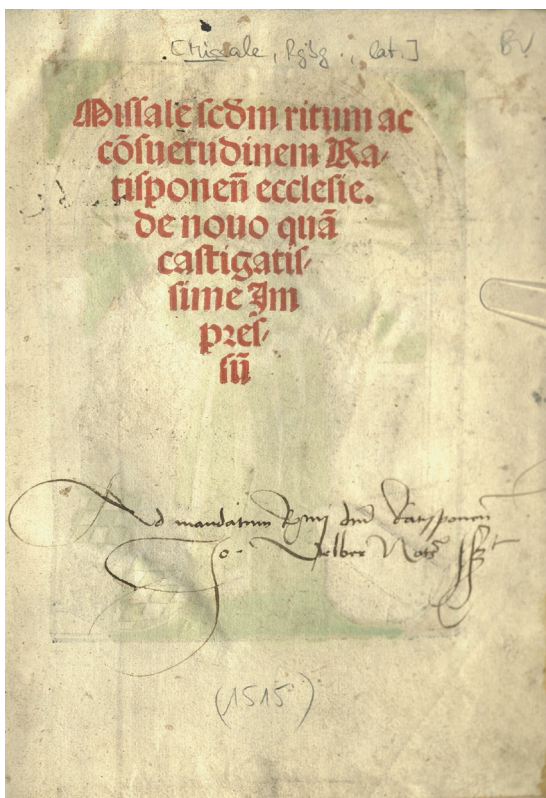


Abbildung 4.3a: Titelseite. Augsburg: Ratdold 1515 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 6, Quarto-Format)

24 Anweisungen dieser Art findet man vor allem im *Obsequiale Ratisponense*, das 1491 bei Stuchs in Nürnberg gedruckt wurde (GW M27397) und im Regensburger *Ordo Missae* von ca. 1500.

25 Zur Geschichte des Titelblatts vgl. Ursula Rautenberg, *Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck* (= Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 10), Erlangen / Nürnberg 2004; Margaret M. Smith, *The Title-Page. Its Early Development 1460–1510*, London / New Castle 2000.

26 Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 138. Daschner stellt eine ähnliche Diskrepanz zwischen den Ankündigungen bei Neudrucken und dem konkreten Textbestand fest (*Die gedruckten Meßbücher*, S. 595 f.).

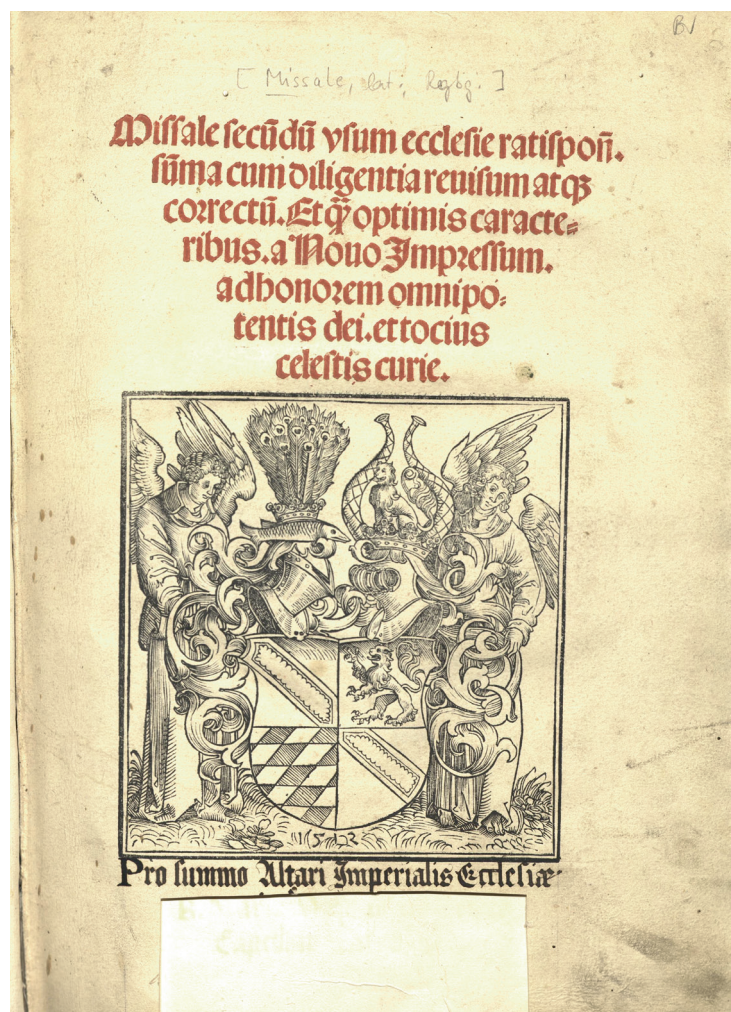
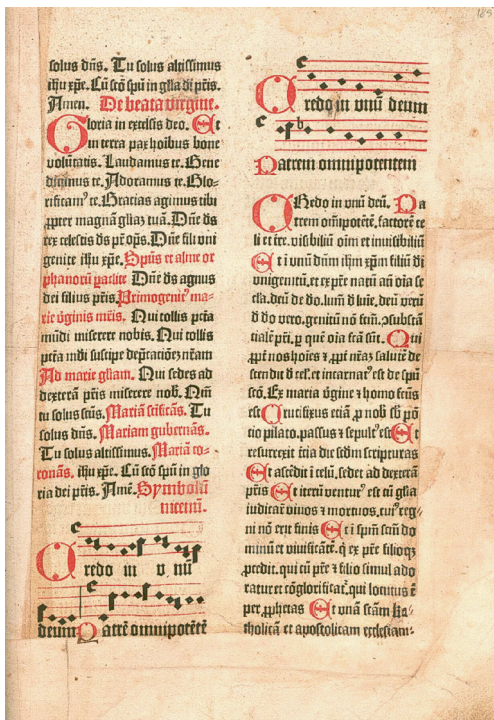


Abbildung 4.3b:
Titelseite. Bamberg: Pfeyl
1518 (Regensburg, Bischöf-
liche Zentralbibliothek,
A.Kap. 119, Folio-Format)

Musiknotation

Wie bereits oben erwähnt, ist der Großteil der Musiknotation in eigenständigen Lagen vereint, der etwa 40 Seiten umfasst und unmittelbar vor dem Kanon eingebunden ist. Dabei handelt es sich um Altargesänge des Zelebranten, die bei feierlicheren Gottesdiensten zu verwenden waren. Für das deutschsprachige Gebiet typisch ist die gotische Notation (Hufnagelschrift), mit einem System aus vier Notenzeilen, einem »Hufnagel« für die Virga und einem Rhombus für den Punctum (Abbildungen 4.4a–c).²⁷

²⁷ Ein Notensystem über die ganze Seitenbreite ist ca. 18,3 cm lang und 15,5 cm hoch; eine Virga misst 1 cm (Erstausgabe von 1485).



Abbildungen 4.4a–c: Notierte Musik. Verschie-
 dene Gestaltungsmöglichkeiten von Notenseiten:
 a. doppelspaltiges Credo (links oben)
 b. durchlaufende Notensysteme mit Präfationen
 (rechts oben)
 c. durch Anmerkungen unterbrochene Noten-
 systeme mit Kyrie-, Gloria- und Ite-missa-est-
 Melodien (rechts unten)



PROPRIUM DE TEMPORE <i>Lektionstöne zu Passion und Evangelium am Palmsonntag und Karfreitag</i> <i>Lektionstöne zur Lesung und zum Evangelium an Dreifaltigkeit, an Fronleichnam</i> <i>und zur Domweihe</i> Credo
NOTATION Präfationen Pater noster Kyrie, Gloria und Ite missa est Benedicamus domino (1)
KANON <i>Friedensgruß (»Pax vobiscum«)</i>

Tabelle 4.4: Musik im Regensburger Missale (Zusätze im Missale von 1518 kursiv)

Tabelle 4.4 zeigt, welche Gesänge in welchen Abschnitten zu finden sind. Dabei wird deutlich, dass die Anordnung nicht dem Verlauf der Messe entspricht. Die Kyrie-Melodien und die Gloria-Intonationen aus dem Introitusritus befinden sich am Schluss des Notenteils, die Credo-Intonation als Teil des Wortgottesdienstes gegen Ende des Proprium de tempore. Die Präfationen, die Dankgebete zu Beginn des Hochgebets, eröffnen wiederum den Notenteil, das Glaubensbekenntnis (Credo) schließt direkt daran an. Für den Entlassungsruf werden zwei Varianten angeboten: ein Ite missa est für Tage mit Gloria, in Serie mit Kyrie und Gloria notiert; und ein Benedicamus domino für Tage ohne Gloria, als letzter Eintrag im Notenteil. Die jüngste Ausgabe des Regensburger Missale weist einen erweiterten Melodienbestand auf, indem im Proprium de tempore auch Lektionstöne zu Passionen, zur Lesung und zum Evangelium am Palmsonntag und Karfreitag sowie an Dreifaltigkeit, Fronleichnam und zur Domweihe wiedergegeben werden. Außerdem ist im Kanon auch der Friedensgruß (»Pax vobiscum«) mit Noten unterlegt.

Von der Credo-Intonation (»Credo in unum deum«) sind zwei Melodien abgedruckt, ebenso vom Pater noster: eine für höhere Feste und Sonntage (»festivaliter et dominicaliter«) sowie eine für wochentags (»ferialiter«). Die meisten anderen hier wiedergegebenen Melodien sind jedoch in mehr als zwei Versionen verfügbar. So findet man von den Präfationen und der Kombination Kyrie, Gloria und Ite missa est mehr als 20 Versionen, nach einzelnen Festtagen unterschieden und nach Festgraden gestaffelt (vgl. Anhang 2). Darunter befinden sich nicht nur das Initium des weit verbreiteten Kyrie-Tropus *Kyrie fons bonitatis* und ein *Kyrie magnae deus potentiae*, sondern auch zahlreiche tropierte Ite-missa-est-Melodien. Die vielen Varianten der Präfationen und der Kyrie-, Gloria- und Ite-missa-est-Melodien nehmen den größten Raum des Notenteils ein.

Materielle Qualitäten

Im Gegensatz zu Publikationen unserer Zeit, in der alle Exemplare eines Buches äußerlich gleich aussehen, sind die Regensburger Missalien wie alle Frühdrucke sehr viel individueller gestaltet. Das liegt an der damals gängigen Praxis, Bücher in ungebundenen Lagen zu vertreiben und

Einbände persönlich bei einem Buchbinder in Auftrag zu geben. Dies eröffnete die Möglichkeit, seiner Bibliothek ein einheitliches Aussehen, ein charakteristisches »Gesicht« zu verleihen und im Besitz befindliche zusammengehörige Bücher auch physisch zu einer Einheit zu verbinden.²⁸ Ein Missale war allerdings kein Objekt für die Bibliothek und auch zu umfangreich, um mit anderen Publikationen zusammengebunden zu werden. Das Buch war ein repräsentatives Objekt, das in der Sakristei aufbewahrt und vor Beginn der Messe auf dem Altar platziert wurde. Als solches war es Teil der Ausstattung des liturgischen Raums, das in seiner Materialität der Bedeutung der heiligen Worte, die es beinhaltet, Rechnung zu tragen hatte.

Dementsprechend prächtig waren schon allein die Einbände in verschiedensten Brauntönen gestaltet (vgl. Abbildungen 4.5a–c). Sie waren aus Leder, das auf Holzdeckel aufgezogen und mit Streicheisenlinien, Rollstempeln und Einzelstempeln in Blindprägung verziert wurde. Beliebte waren Rahmenformen, Bordüren, Rautenmuster und florale Elemente. In einem in Regensburg aufbewahrten Exemplar der Edition von 1515 sind sogar Gesichter eingestempelt, und in der Mitte des Vorderdeckels prangt ein Christus mit der Beschriftung »Der Friede sei mit euch«.²⁹ Ein anderes Exemplar aus derselben Bibliothek lässt durch die Aufschrift »Pro Summissariis« erkennen, dass es für den Gebrauch des Hauptzebranten gedacht war.³⁰ Besonders prächtig gestaltete Exemplare weisen einen vergoldeten Buchschnitt auf, wobei eingeprägte Muster die Pracht noch steigern konnten (Abbildung 4.10). Auch Rotschnitt war eine Option.³¹

Zum Schutz des Einbandes dienten kreisrunde Messingbuckel, die auf Vorder- und Rückseite in den vier Ecken und manchmal auch in der Mitte angebracht wurden. Alternativ dazu konnten auch Metallbeschläge zur Verstärkung der Einbandecken angebracht sein. Schließen aus Metall, die das Buch im geschlossenen Zustand durch Klammern zusammenhielten, waren auch bei kleinformatigeren Publikationen gebräuchlich. Im Aufgabenbereich des Buchbinders lag schließlich auch das Anbringen von festen Lesezeichen – kleinen Lederplättchen am Seitenrand, in der Buchwissenschaft »Signakel« genannt³² –, mit deren Hilfe die Priester während der Messe zwischen den verschiedenen Sektionen des Missale navigieren konnten (Abbildungen 4.8a und 4.10).

Als Träger des Drucks kam vorrangig Papier zum Einsatz. Papier war im Vergleich zu heute ein wertvolles Material, Arbeitskräfte hingegen sehr viel billiger. Große liturgische Bücher, wie etwa Missalien, wurden in der Regel im sogenannten Folio-Format produziert. Hierbei wird ein Papierbogen im Produktionsprozess in der Mitte einmal gefaltet und nicht weiter zerschnitten.

28 Vgl. dazu Eva Hanebutt-Benz, »Bucheinbände im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband*, hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1995, S. 265–335.

29 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ch 179+2. Vgl. Raymond Dittrich (Bearb.), *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 15: Die Liturgica der Proskeschen Musikabteilung. Drucke und Handschriften der Signaturengruppe Ch* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/15), München 2010, S. 55.

30 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965.

31 Exemplar SWS Ink. 131 der Edition von 1491 in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek (vgl. Dittrich, *Katalog*, S. 54).

32 Ich danke Frau Beatrix Koll, Leiterin der Abteilung für Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Salzburg, für ihre fachliche Expertise.



Abbildungen 4.5a–c: Einbände

- a. Originaler Ledereinband mit den Abdrücken von verloren gegangenen Messingbuckeln und Metallschließen (Edition 1492, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 2744, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043278-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043278-9)) (links oben)
- b. Goldverzierter Ledereinband aus dem 18. Jahrhundert (Bamberg 1518, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 17, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7)) (rechts oben)
- c. Späterer Einband aus Karton (Edition 1485, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032947-1)) (links unten)

Somit ergeben sich zwei großformatige Buchblätter, die vier Seiten Text aufnehmen können. Diese Bögen werden in Lagen zu vier, sechs, acht oder maximal zehn Blättern ineinandergelegt, wobei der Kanon in der Regel eine Lage, der Notenteil zwei Lagen beanspruchte.³³

Von den neun Ausgaben des Regensburger Missale ist nur die Edition von 1515 im halb so großen Quarto-Format. Sie ist eine der beiden Publikationen, die nicht in der Druckwerkstätte Sensenschmidt/Pfeyl hergestellt wurde, sondern von Erhard Ratdolt, einem im Notendruck sehr versierten Buchdrucker aus Augsburg (vgl. Tabelle 4.1). Der Grund für diese Sonderedition wird in einer Verordnung des Administrators Johann von der Pfalz vom 20. Januar 1516 dargelegt:

Unsere Vorfahren seligen Angedenkens, Bischof Heinrich und Rupert, haben zwar in früheren Jahren Gott zum Ruhm und dem Gottesdienst zur Zier Meßbücher und Breviere in großen und kleinen Druckausgaben zum Gebrauche beim Stundengebete und Gottesdienste gesorgt, sowie auch jetzt noch Meßbücher und Chorbreviere [...] in großen Ausgaben zu haben sind. Da sich aber solche Bücher für manche Ämter, so für Benefizien, Kapellen und Filiationen, wo sie nur von Zeit zu Zeit gebraucht werden, wenig eignen [...], so wollen wir diesem Mangel abhelfen und ließen im Einverständnis mit unserem Domkapitel kleine, handliche und leicht zu befördernde Meßbücher [...] ähnlich den früheren, auf Kosten des Augsburger Bürgers Georg Ratdolt zum Verkauf im ganzen Bistum drucken. Der angemessene Preis dafür soll sein für das Meßbuch gebunden: 2 rheinische Goldgulden, ungebunden; ein Viertel weniger [...], für die großen Meßbücher Pfeils aber, gebunden: 3 Gulden. Wir befehlen Euch bei Androhung der Exkommunikation und 10 Gulden Geldstrafe, diese Meßbücher, die großen und die kleinen, von der Hand unseres Notars Johann Velber unterschrieben, und keine anderen zu kaufen und, wenn nötig, auch andere Priester und Kirchenpröbste durch Aufmunterung und Zureden zum Ankauf zu bewegen. Ihr dient dadurch nur dem Nutzen der Kirche.³⁴

Aus diesem Dokument erfahren wird nicht nur den Verwendungszweck dieser »kleinen« Missalien, sondern auch, dass man sie bereits gebunden kaufen konnte. Demnach machte der Wert der Bindung ein Achtel des Gesamtwertes aus (ein Viertel von zwei Gulden), und der Gesamtpreis war weniger als die Hälfte der Summe, die für die großformatige Erstausgabe verlangt wurde. Aus Angst vor Raubdrucken signierte eine Rechtsperson jedes einzelne Exemplar. Seit der Erstausgabe vor damals rund 30 Jahren sind die großen Messbücher um einen Gulden billiger geworden und wurden ebenso schon gebunden angeboten. Gegenüber der Ablass-Regelung im Einführungsdekret, das zum Gebrauch der gedruckten Bücher animieren sollte, wird nun der Kauf der Missalien unter Androhung der Exkommunikation und einer Geldstrafe in der Höhe von zehn Gulden zum »Nutzen der Kirche« befohlen.

33 Vgl. dazu die Lagenkollationen in vdm, Collation (ab der Edition von 1492; bei den beiden früheren Editionen fehlen Lagensignaturen).

34 Zitiert nach der deutschen Übersetzung in Schottenloher, *Regensburger Buchgewerbe*, S. 13.

Als Druckmaterial bot sich statt Papier Pergament als Alternative an, ein noch wertvollerer Beschreibstoff. Pergament zeichnet sich gegenüber Papier durch eine bessere Haltbarkeit aus und wurde als beständigerer und qualitativ höherwertiger Träger gerne für jene Lagen verwendet, die den viel verwendeten Kanon des Missale enthalten. Dadurch setzte sich dieser zentrale Abschnitt schon allein durch seine andersartige Materialität vom Rest des Buches ab. Der Kanon konnte auch eigenständig gedruckt, einzeln zirkulieren oder in ein Missale eingebunden werden.³⁵ Letzteres war offensichtlich der Fall bei der Erstausgabe von 1485. Die letzte Seite des Kanons mit dem hervorgehobenen Hinweis »Ex babenberg« macht deutlich, dass Sensenschmidt diesen Teil des Missale entweder schon nach Regensburg mitgebracht hatte oder nach seiner Rückkehr nachlieferte. Da der Kanon in dieser Ausgabe keine Noten enthält, scheinen beide Varianten gut möglich. Für besonders bedeutende Persönlichkeiten oder renommierte Institutionen konnten auch Luxusausgaben eines Missale komplett aus Pergament hergestellt werden. Sie wurden eigens in Auftrag gegeben und auch besonders reich mit Buchschmuck und prachtvollen Einbänden ausgestattet.³⁶

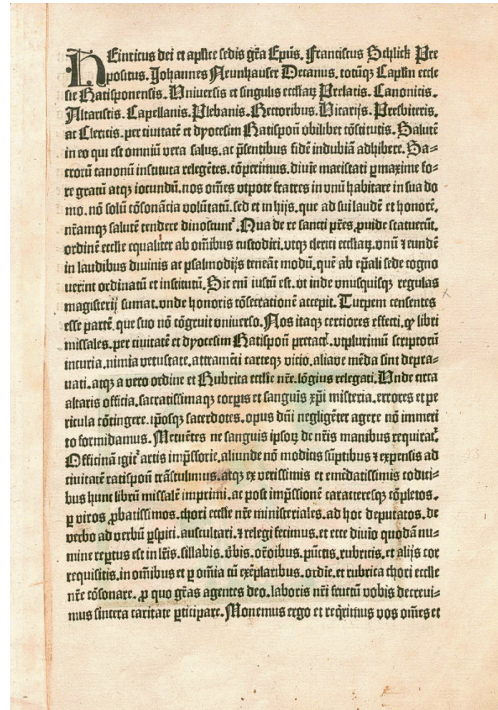
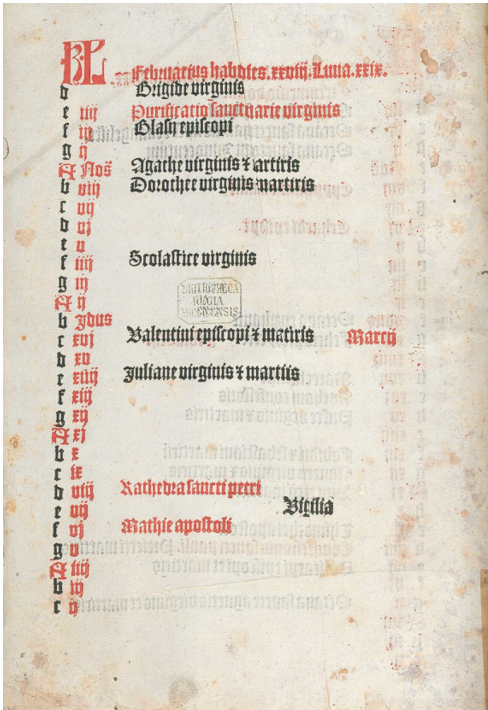
So wie alle bis jetzt genannten materiellen Elemente nicht nur für den Buchdruck, sondern auch für Manuskripte aus derselben Zeit gelten konnten, ist auch die Verwendung von verschiedenen Tintenfarben aus der Tradition der Handschriftenkultur übernommen. Im Druck war der Einsatz von roter und schwarzer Tinte durch die daraus resultierende Notwendigkeit eines zweifachen Druckprozesses jedoch wesentlich aufwendiger. Rot gedruckte Passagen haben immer Signalwirkung, tragen wesentlich zur Gestaltung einer Druckseite bei und sind mit zusätzlichem Informationsgehalt verbunden.³⁷ Wie in allen anderen liturgischen Büchern des frühen Notendrucks wurde Rotdruck in den Regensburger Missalien für verschiedene Elemente mit jeweils unterschiedlichen Funktionen eingesetzt. Im Haupttext dienen die roten Initialen zur Gliederung des Textflusses und rot gedruckte Anweisungen zur Information des Zelebranten für die vorzunehmenden Gesten und die Wahl der Gebetstexte. Diese Rubriken werden nicht gesprochen, sondern sind sozusagen »off-stage«. In dieselbe Kategorie gehören auch Überschriften, wie etwa Hinweise, welches Element der Messfeier nun folgt. Der Erstdruck beginnt außerdem mit einer kurzen rot gedruckten Einleitungspassage, die für sich spricht und zugleich das Buch selbst definiert: »Incipit liber missalis secundum breuiarium chori ecclesie ratisonensis.« (Abbildungen 4.6c, 4.7a und 4.7b). Diese Einleitung, die gleichsam die Titelseite ersetzt, wird auch bei den beiden letzten Ausgaben beibehalten, die tatsächlich eine Titelseite aufweisen. Auch auf dieser wird der gesamte Titel, nun umfangreicher, in Rot gedruckt (Abbildungen 4.3a und 4.3b).

Rotdruck kommt auch in anderen Bereichen des Regensburger Missale zum Einsatz – so etwa im Kalendarium, wo auf diese Weise Hochfeste von weniger aufwendig gestalteten Feierta-

35 So ist etwa in einem Exemplar des Augsburger Drucks von 1510 ein Würzburger Kanon eingebunden, vgl. Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 146.

36 Vgl. dazu Herz, »Geschäftsvertrag«, in dem ein Vertrag mit Sensenschmidt über den Druck von 21 Bamberger Missalien auf Pergament präsentiert und diskutiert wird. Ich kenne zwar Salzburger Missalien aus Pergament, ein Regensburger Missale in Pergament hatte ich bis jetzt noch nicht in der Hand.

37 Zur Frage der technischen Umsetzung siehe Severin Corsten, »Die Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert«, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband*, hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1995, S. 125–202, hier S. 184 f.

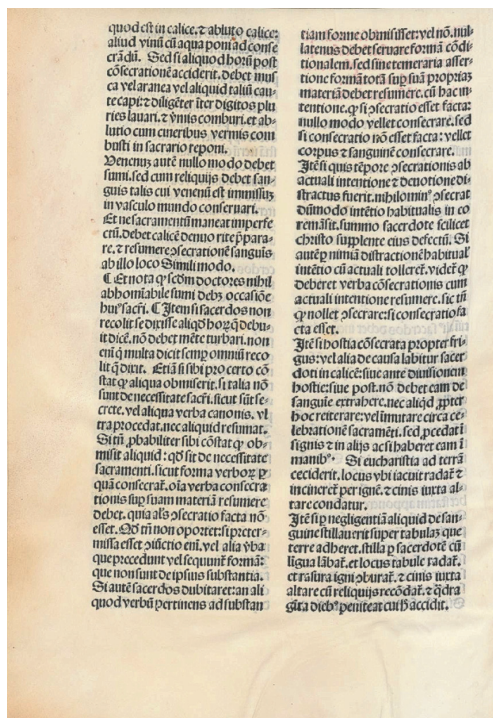
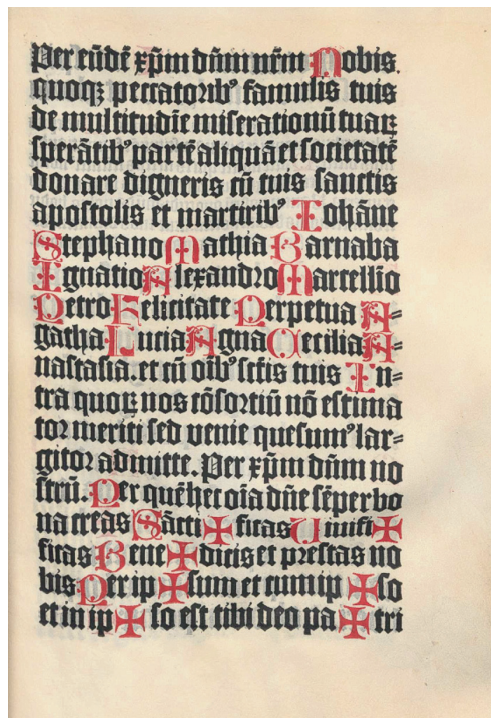
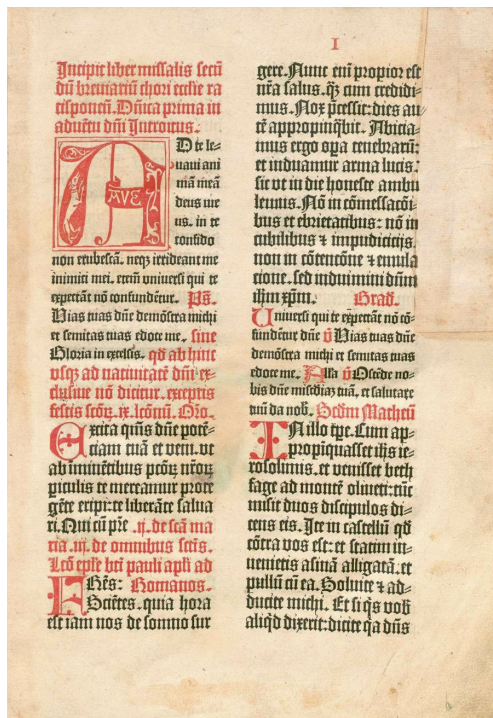


Abbildungen 4.6a/b: Verschiedene Seitenlayouts: a. Kalendarium (links) · b. Einführungsdekret (rechts)

gen unterschieden werden. Im Kanon springen kleine rote Kreuzzeichen ins Auge, die an dieser Stelle ein Bekreuzigen des Priesters anzeigen (Abbildungen 4.6a–d). Der oben schon erwähnte Hinweis, dass der Kanon im Erstdruck in Bamberg gedruckt wurde, ist ebenfalls in roter Farbe angemerkt. Schließlich ist auch Notendruck ein Bereich, in dem der Einsatz von Farbe eine wesentliche Rolle spielt. Wie in der Choralnotation in mittelalterlichen Handschriften üblich, sind die Notenlinien rot und die Notenzeichen schwarz gestaltet. Der unterlegte Text ist schwarz, Initialen und Zusatzanmerkungen, zu welcher Gelegenheit die Melodie zu erklingen hat, und ihr Festgrad sind wiederum in roter Farbe (Abbildungen 4.4a–c).

Zur Ausgestaltung des Missale trägt auch die Verwendung von verschiedenen Schriftgrößen und ein differenziertes Seitenlayout bei (Abbildungen 4.6a–e). Im Erstdruck sowie in den Folgedruckten verwendete Sensenschmidt eine für Wiegendrucke typische Textura-Schrift in drei verschiedenen Größen.³⁸ Die kleinen Typen sind im Einführungsdekret vorherrschend, eine mittlere Type im Hauptbestand des Buches (den Propriumtexten inklusive der Eröffnungsseite), und eine deutlich größere Schrift findet im Kanon ihren Einsatz. Die Wahl der Schriftgröße hängt mit der Seitengestaltung zusammen. Der Kanon mit der größten Schrifttype konnte nur

38 Vgl. dazu Martin Steinmann, »Von der Handschrift zur Druckschrift der Renaissance«, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband*, hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1995, S. 203–264, dort S. 217–220; zu Sensenschmidts Typensätze vgl. Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg*, S. 45–47.



Abbildungen 4.6c–e: Verschiedene Seitenlayouts
 c. Eröffnungsseite (links oben)
 d. Kanon (rechts oben)
 e. Anweisungen (links unten)

einspaltig gesetzt werden, der Hauptbestand ist in der Zweispaltigkeit am besten lesbar. Seiten mit der kleinen Type waren, so wie das Einführungsdekret, entweder einspaltig oder, wie die Anweisungen, auch zweispaltig angelegt. Das Kalendarium bedurfte aufgrund seiner tabellenartigen Gestaltung in Rot- und Schwarzdruck der besonderen Aufmerksamkeit des Setzers. Bemerkenswert und ebenso typisch für den frühen Buchdruck ist die trichterartige Gestaltung des Textes auf den späteren Titelseiten des *Missale Ratisponense* (Abbildung 4.3).

Auch im Notendruck bediente man sich verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten (Abbildungen 4.4a–c). So etwa sind die beiden Credo-Intonationen in den Verlauf des zweispaltigen Textsatzes eingepasst. In den Lagen, die ausschließlich Notation enthalten, wird hingegen eine einspaltige Darstellung bevorzugt. Während die Präfationen über weite Strecken mit Notenlinien über die ganze Seitenbreite notiert sind, musste bei den darauffolgenden kürzeren Choralmelodien (Kyrie, Gloria-Intonationen und *Ite missa est*) der Setzer die Notation immer wieder für Textpassagen mit Zusatzhinweisen unterbrechen.

Die Eröffnungsseite

Am Beispiel der Eröffnungsseite des *Proprium de tempore* soll nun gezeigt werden, wie die oben genannten materiellen Parameter ineinander spielen und eine Druckseite in ein komplexes Informationssystem verwandeln (Abbildungen 4.7a, 4.7b und 4.6c).³⁹ Wie bereits erwähnt, beginnt die Eröffnungsseite mit einer Art Titelüberschrift in Rot, an die der Name des ersten Tages des Kirchenjahres, den ersten Adventssonntag (»Dominica prima in adventu domini«), und die Bezeichnung des Eröffnungsgesanges der Messe (»Introitus«) ohne weitere Auszeichnungen direkt anschließen. Rot sind auch alle Initialen, die es in drei Varianten gibt. Zwei Varianten sind Lombarden, das sind Initialen, mit denen im Fließtext neue Absätze oder neue Sätze markiert werden: kleinere Initialen in Passagen mit kleinerer Schrift (zweite Spalte, Mitte); mittelgroße Initialen für den normal großen Haupttext (hier: E, F und I), die über zwei Zeilen reichen. Diese Buchstaben, die mit Perlen und anderen Dekorelementen verziert sind, standen als gegossene Typen zur Verfügung. Die dritte und dekorativste Initial-Variante ist ein Buchstabe aus Sensenschmidts Holzschnitt-Alphabet, der sich durch integrierte Tierfiguren in doppelter Umrahmung in Form eines 6 × 6 cm großen Quadrats auszeichnet.⁴⁰ Die Initiale »A« gleich unter der Titelüberschrift zeigt einen Jagdhund und das Grußwort »Ave«. Sie bildet den Anfangsbuchstaben zum folgenden Introitustext »Ad te levavi« und deutet zudem – dem ersten Advent entsprechend – auf den Gruß des Engels (»Ave Maria«) bei der Verkündigung Mariens hin. (Zu den Handkolorierungen der beiden Seiten vgl. unten.)

Rot sind außerdem die Angaben »Ps.«, eine Abkürzung für Psalm, sowie in der rechten Spalte »Grad.«, eine Abkürzung für Graduale. Die Überschriften zu den folgenden Texten, aufgelöst zu lesen als »Lectio epistole beati Pauli apostoli. Ad romanos« (am Ende der ersten Spalte,

39 Vgl. dazu Beck, »Regensburger Missale«, S. 225 f.

40 Vgl. dazu die Übersicht in Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg*, S. 46.

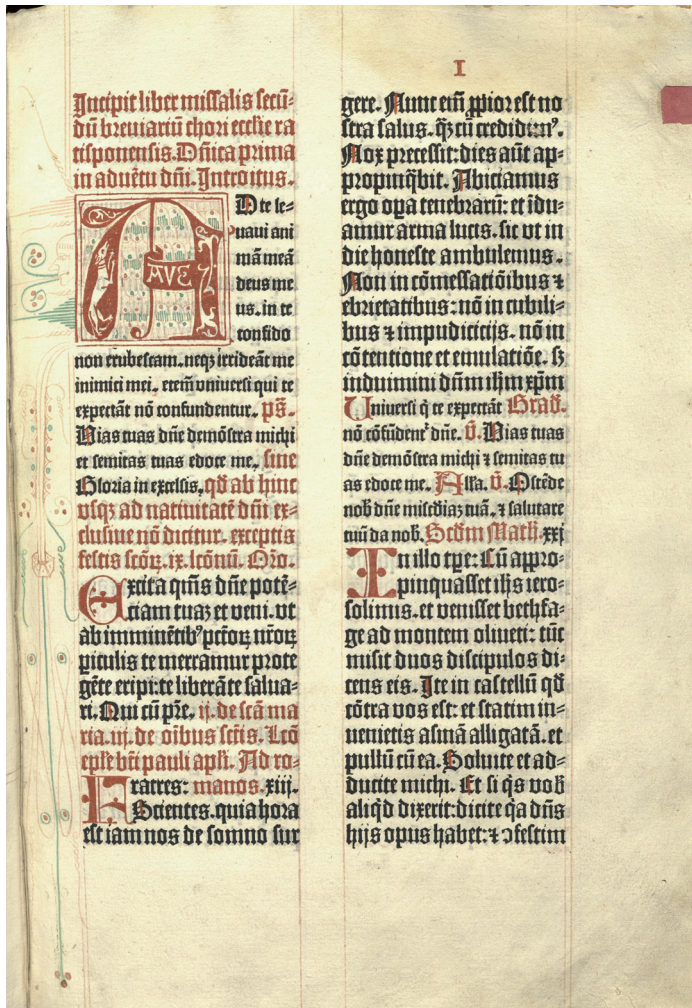


Abbildung 4.7a:
Eröffnungsseite der Ausgabe von 1492 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965)

der Brief Paulus' an die Römer) und »Secundum Matheum« (Mitte zweite Spalte, Evangelium nach Matthäus) weisen darauf hin, woher die Lesetexte stammen. Die längeren roten Passagen in der linken Spalte informieren den Zelebranten, dass das Gloria entfällt (»sine Gloria in excelsis ... «) und dass nach dem regulären Tagesgebet ein weiteres Tagesgebet »de sancta maria« oder »de omnibus sanctis« gesprochen wird. Rot ist schließlich auch die Seitenangabe, eine römische Eins, am oberen rechten Blattrand.⁴¹

41 Eigentlich sind diese römischen Zahlen keine Seitenzahlen, sondern Blattzahlen, da sie sich nur auf der Vorderseite des Blattes befinden. Ungewöhnlich ist, dass in der rechten unteren Ecke keine Lagenbezeichnungen (eine Kombination aus Buchstaben und Zahlen) gegeben werden, die das korrekte Zusammenlegen der Lagen erleichtern. Diese scheinen erst ab der Ausgabe von 1510 aufzutauchen.

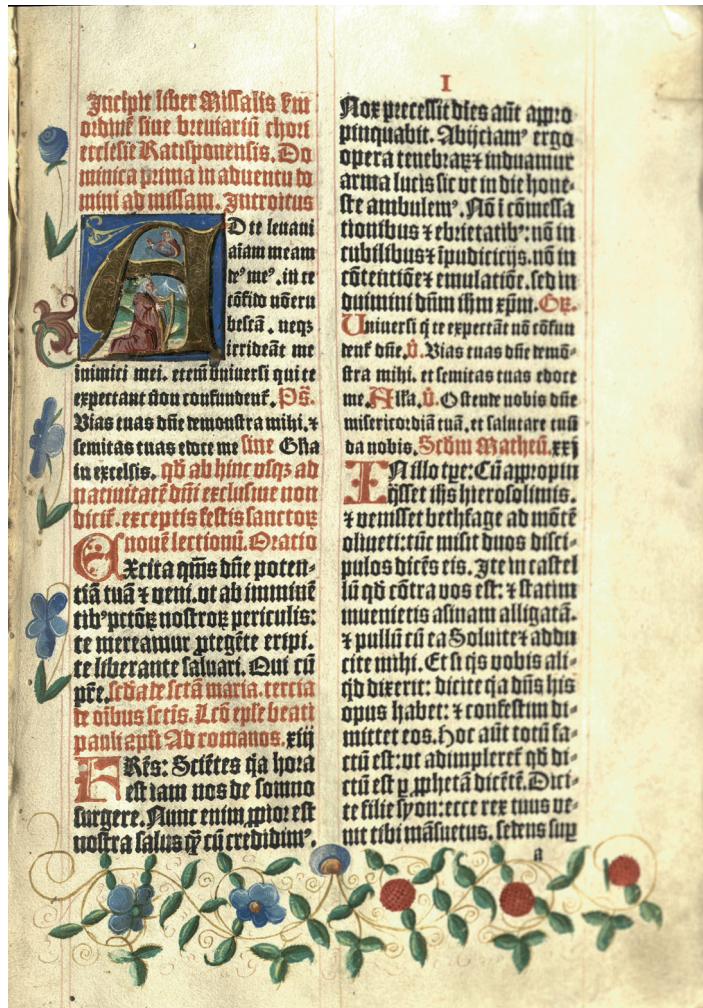


Abbildung 4.7b:
Eröffnungsseite der Ausgabe von 1510 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120)

Für den schwarz gedruckten Text werden verschieden große Typenalphabete verwendet. Der Introitus und das Graduale sind deutlich kleiner gedruckt; sie werden von der Schola gesungen und dienen nur zur Orientierung des Priesters. Die groß gedruckten Passagen geben hingegen Texte wieder, die der Priester tatsächlich zu rezitieren hat: das Tagesgebet, die Epistel und die entsprechende Perikope aus dem Evangelium. Alles andere auf dieser Seite sind zusätzliche Angaben, die den eigentlichen liturgischen Text fast in den Hintergrund drängen. Als Textsorte sind nämlich viele liturgische Bücher, und eben auch ein Missale, einem modernen Regiebuch in gewisser Weise ähnlich. Es enthält nicht nur den liturgischen Text, sondern auch Anweisungen zur Gestik und Kleidung der Protagonisten sowie zum korrekten Gebrauch der liturgischen Geräte und Gesänge. Der konkrete Ablauf des Gottesdienstes kann somit als Aufführung oder sogar als »Performance« verstanden werden, bei der es nicht allein um die Vermittlung eines Textes geht, sondern um das Gesamtereignis »Messe« in allen Dimensionen der menschlichen Wahrnehmung.



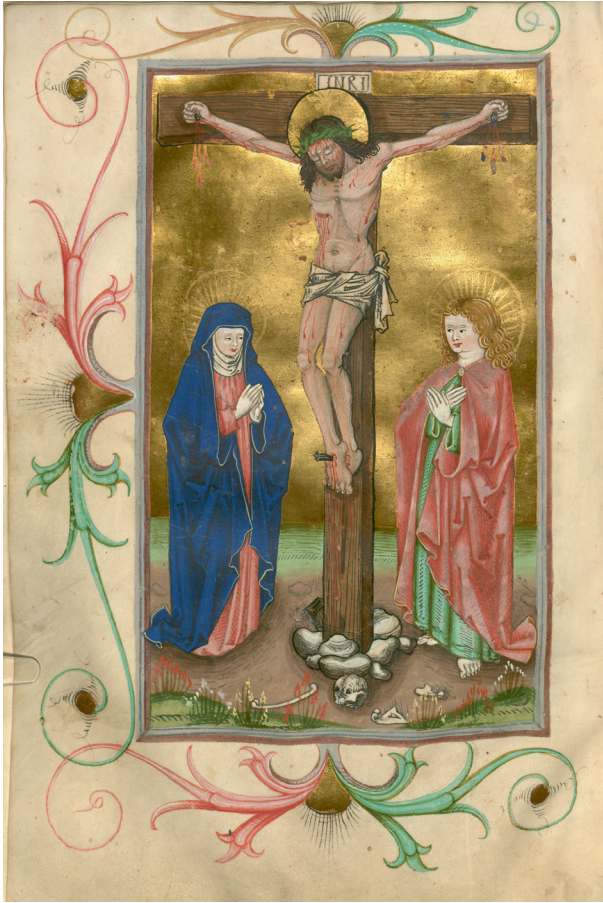
Abbildungen 4.8a–c: Kanonbild: a. Unkoloriert, Ausgabe von 1518 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119) (links) · b. Handkoloriert, Ausgabe von 1510 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120) (rechts) · c. Vergoldet, Ausgabe von 1500 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 3902) (Folgesseite)

Abbildungen

Neben Texten und Noten enthält ein Missale als dritte Kategorie auch einige wenige Abbildungen. Die frühen gedruckten Regensburger Messbücher sind mit vier Holzschnitt-Illustrationen ausgestattet. Die erste, oben bereits erwähnte Abbildung ist die Druckinsignie des Bischofs mit dem Bistumsheiligen und dem Wappen der Diözese und des Bischofs, das den Abschluss des Einführungsdekrets bildet (Abbildung 4.2);⁴² die anderen drei Holzschnitte finden sich im Kanon.⁴³ Wie in allen Missalien der Zeit, wird dieser zentrale Textteil von einem sogenannten

42 Im Augsburger Druck von 1515 findet sich anstelle der bischöflichen Druckinsignie der ersten Ausgaben auf der Rückseite ein ganzseitiger Holzschnitt des Heiligen Petrus, in einem Buch lesend, mit zwei Wappen zu seinen Füßen.

43 In der letzten Edition von 1518 ersetzt gleichsam das großformatige Wappen auf der Titelseite das Drucker-signet des Einführungsdekrets in den ersten Editionen (Abbildung 4.3b).



Abbildungen 4.9a/b: Handkolorierte bildliche Darstellungen im Kanon

a. Te-igitur-Initiale (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 120) (oben)

b. Pax-Bild (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 17, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088055-7)) (unten)

Kanonbild eröffnet (Abbildungen 4.8a–c). Der ganzseitige Holzschnitt stellt immer eine Kreuzigungsszene dar, die sich historisch aus der kreuzförmigen Initiale »T« entwickelt hat (»Te igitur«), sich mit der Zeit aber verselbstständigte und standardisierte.

Auf der gegenüberliegenden rechten Seite beginnt der Text mit der eigentlichen Te-igitur-Initiale in Form eines kleineren quadratischen Holzschnitts, der traditionell die Opferung Isaaks darstellt. Gegen Ende des Kanons ist am Seitenrand ein medaillonartiges Emblem mit Christus als Lamm Gottes abgedruckt (Abbildungen 4.9a/b).⁴⁴ Diese Abbildung wird Pax- oder Kussbild genannt, weil es der Priester nach dem Friedensgruß küsst. Geküsst wurde in der Diözese Regensburg auch das Kanonbild, wenn der Zelebrant zu Beginn der Messe an den Altar trat.⁴⁵

⁴⁴ Die Augsburger Ausgabe von 1510 zeigt hier eine Salvator-Darstellung (Porträt Jesus Christus mit erhobener, segnender Hand).

⁴⁵ Das Kanonbild ersetzte damit das Kruzifix, das auf der rechten Seite des Altars stand. Mehr dazu in Daschner, *Die gedruckten Meßbücher*, S. 46–49, insbesondere S. 48.

Die erhaltenen Exemplare

Die Beschreibung der Editionen des Regensburger Missale in den vorangegangenen Abschnitten bezog sich nicht auf konkrete Exemplare, sondern auf ein hypothetisches »Master-Exemplar«, das aus den erhaltenen Drucken rekonstruiert wurde. In der Buchwissenschaft spricht man von einer »ideal copy«, die die Edition konstituiert und jene Version des Druckes darstellt, wie sie vom Buchdrucker oder Herausgeber konzipiert und in der Druckerwerkstatt realisiert wurde.⁴⁶ Mit dem Verlassen der Druckerwerkstatt ging jedes einzelne Exemplar seine eigenen Wege und erfuhr – bis in unsere heutige Zeit – sein individuelles »Schicksal«. In den ersten Jahrzehnten waren die Missalien in intensivem, oft täglichem Gebrauch und mussten bis zur Drucklegung des Regensburger *Missale Romanum* im Jahr 1611 standhalten.⁴⁷ Immer wieder findet man in den Büchern spätere Jahreszahlen nachgetragen, die auf eine durchgehende Benützung hinweisen.⁴⁸ Eines der erhaltenen Bücher lässt sogar vermuten, dass man auch nach der Edition des *Missale Romanum* einzelne alte Missalien weiterhin verwendete, indem man sie an die neuen Gegebenheiten anpasste. In dem Exemplar der jüngsten Ausgabe von 1518 sind nach dem Kanon zwei Blätter eingebunden, die abweichende Passagen aus dem neuen Einheitsmissale handschriftlich wiedergeben. Auf der Titelseite wurde der Hinweis »Pro summo Altari Imperialis Ecclesiae« ergänzt (Abbildungen 4.10 und 4.3b).⁴⁹

An welchen Kirchen die Missalien in Verwendung waren, lässt sich in manchen Fällen aus den handschriftlichen Vermerken rekonstruieren. So kennen wir etwa zwei Bücher, die aufgrund ihrer handschriftlichen Einträge der Stiftskirche zur Alten Kapelle zuzuweisen sind.⁵⁰ Einige Besitzereinträge sind schwer zu lesen, so wie jene auf der Titelseite eines Exemplars der Edition von 1515 (Abbildung 4.3a). Klaus Gamber vermutet aufgrund von weiteren handschriftlichen Hinweisen im Kalender, dass das Exemplar aus Engelprechtsmünster, einem Dorf südöstlich von Regensburg, stammt.⁵¹ Auch handschriftlich ergänzte Gebete zu Ehren des Heiligen Sebastian oder ein Messformular für den Heiligen Lazarus weisen auf den Verwendungsort

46 Vgl. dazu den Eintrag »copy, ideal«, in: *The Oxford Companion to the Book*, 2 Bde., hrsg. von Michael F. Suarez und Henry R. Woudhuysen, Oxford 2010, S. 644 (»The most perfect state of a book as the printer or publisher finally intended to issue it.«).

47 Bereits 1570 wurde von Papst Pius v. ein *Missale Romanum* vorgelegt, das in allen Diözesen gelten sollte. Zu dem neuen Missale, das unter Bischof Wolfgang II. von Hausen (1600–1613) in Druck gegeben wurde und der Liturgiereform des Trienter Konzils Rechnung trug, vgl. Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 146.

48 So etwa in dem Exemplar von 1492, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965 an einem Seitenrand im 2. Hauptteil »1556« (Abbildung 14b) und in einem Exemplar von 1495, Regensburg, Bischöflichen Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 73-1975 am Vorsatzblatt »1553« und »1555«.

49 *Missale Ratisponense*, Bamberg: Pfeyl, 1518, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119.

50 Erstere ist die Edition von 1492, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 6 (Inscript im Kalender: »Ad Veterem Capellam«; Gamber (»Das Missale Ratisponense«, S. 144) vermutet aufgrund einer Eintragung am hinteren Deckblatt, dass es zuvor einem Damenstift gehörte. Letzteres ist eine Edition von 1495, Regensburg, Bischöflichen Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 73-1975 (handschriftlicher Eintrag im Kalendarium: »Altaris Marie Nivis Veteriscapelle«).

51 Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 146.

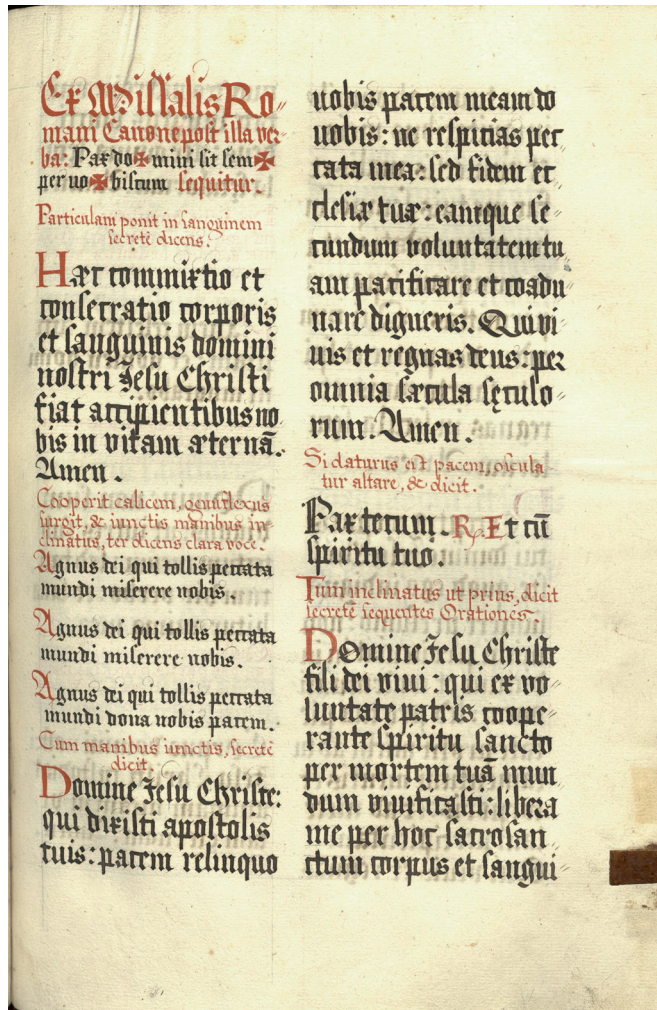


Abbildung 4.10: Handschriftlich ergänzte Seite als Adaption nach dem *Missale Romanum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. 119)

hin. Ersteres Exemplar war vermutlich für den Sebastiansaltar in der Alten Kapelle bestimmt, letzteres für die Kapelle des Spitals St. Lazarus.⁵² Spätere Besitzer oder Aufbewahrungsorte können durch die Auflösung von Signatureintragungen oder Bibliotheksstempel eruiert werden. Im Fall eines Exemplars der Edition von 1492, das in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrt wird, verweist der Vermerk am Titelblatt, »Ad bibliothecam episcopalem Ratisbonsensem 1835«, auf die ehemalige Dombibliothek als zeitweiligen Aufbewahrungsort.⁵³ Das Titelblatt in Abbildung 4.3b zeigt, dass neue Besitzer oft nicht zimperlich waren und Eintragungen solcher Art einfach heraus schnitten.

52 Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 143 und 145.

53 Zitiert nach Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 144.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind von den neun Editionen des Regensburger Missale noch 112 Exemplare in Priester-, Kloster- und kirchlichen Zentralbibliotheken sowie in öffentlichen Bibliotheken und Archiven erhalten (vgl. Tabelle 4.1, letzte Spalte). Die meisten Drucke werden in Regensburg selbst oder in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt, einzelne Bücher hat es in Bibliotheken außerhalb Deutschlands verschlagen. Sie finden sich in Oxford, Cambridge, Mailand, Brüssel, Prag, Budapest und Paris.⁵⁴ Fast jedes Exemplar ist geprägt von Veränderungen oder Verlusten des Originalbestands. So etwa erscheint durch Umgruppierung der Lagen der Musikeil in dem Münchner Exemplar der Erstausgabe erst *nach* dem Kanon.⁵⁵ Oft wurden einzelne dekorierte Initialen oder gar das ganze Blatt mit dem Kanonbild herausgeschnitten, das sich gut einzeln veräußern und in ein dekoratives Holzschnittbild verwandeln ließ. Es kann aber auch der ganze Kanon fehlen, das Einführungsdekret bei den ersten Ausgaben oder, wie in einzelnen Exemplaren der Augsburger Edition, sogar das Titelblatt.⁵⁶

Die originalen Einbände, von denen bereits die Rede war, sind nur teilweise restauriert. Bei vielen sind die Metallbeschläge teilweise oder ganz verloren gegangen. Von ihrer ehemaligen Existenz zeugen ihr Abdruck im Leder und die Löcher der kleinen Nägel, mit denen sie montiert waren (Abbildung 4.5a). Auch die meisten Schließen sind nicht mehr vorhanden, und viele Signakel haben sich abgelöst und gingen verloren (Abbildung 4.8a). Manche Einbände wurden in späterer Zeit vollständig ersetzt. Dazu zählt ein Ledereinband mit Goldbordüren, die einen doppelten Rahmen formen (Abbildung 4.5b). Der Besitzereintrag am Vorsatzblatt von Francisco Toepselio aus Polling, datiert mit 1794, lässt vermuten, dass der neue Einband aus dem späten 18. Jahrhundert stammt.⁵⁷ Wenig dekorativ ist hingegen der Deckel eines Exemplars der Erstausgabe, die den Bibliotheksstempel der »Bibliotheca Regia Monacensis« trägt. Er ist aus braun marmoriertem Karton, der inzwischen stark abgerieben ist, mit rotem Buchrücken (Abbildung 4.5c).⁵⁸ Im Zuge von Einbandrestaurierungen trat interessantes Material zur Rückenverstärkung zutage. Neben einem Fragment eines Breviers aus dem 12. Jahrhundert und einer Urkunde aus dem 15. Jahrhundert findet sich auch ein Pergamentstreifen mit frühen Neumen aus dem 11. Jahrhundert (Abbildung 4.11).⁵⁹ Solche Fragmente sind Relikte aus einer Zeit, in der Material, das nicht mehr gebraucht wurde, nicht weggeworfen, sondern in neuer Funktion wiederverwendet wurde.⁶⁰

54 Die erhaltenen Exemplare sind in dem Online-Katalog *Verzeichnis deutscher Musikfrühdruke* (<www.vdm.sbg.ac.at>) unter dem Titelstichwort »Missale ratisonense« unter den jeweiligen Editionen aufgelistet und teilweise näher beschrieben.

55 München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67.

56 Letzteres ist etwa der Fall in den Exemplaren der Bayerischen Staatsbibliothek mit den Signaturen 4 Liturg. 412 und 413.

57 München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L. impr. membr. 17. Dem Exemplar fehlt außerdem das Kanonbild.

58 München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67.

59 Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 143 und 145.

60 Vgl. dazu in diesem Band auch den Beitrag von David Hiley zu den Handschriftenfragmenten mit Musiknotation in der Staatlichen Bibliothek Regensburg.

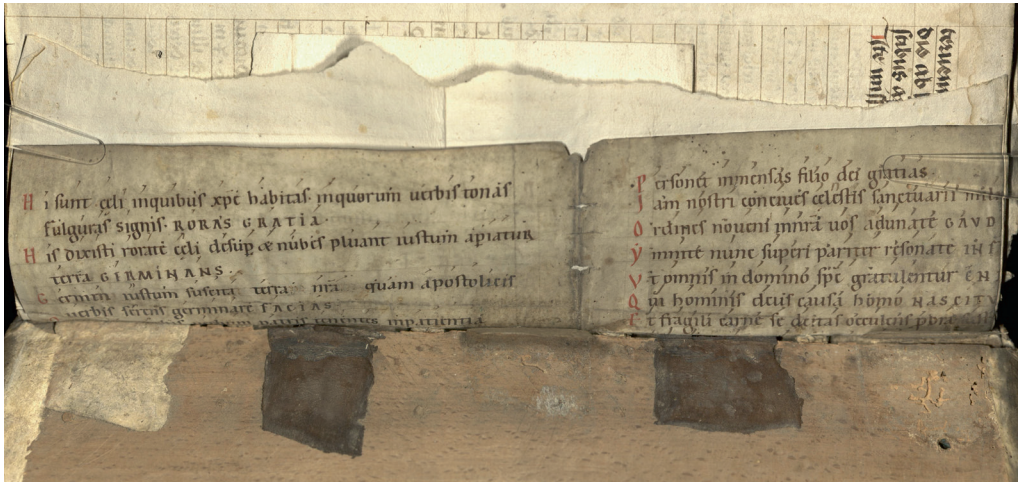


Abbildung 4.11: Pergamentstreifen mit Neumen als Rückenverstärkung (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 73-1975)

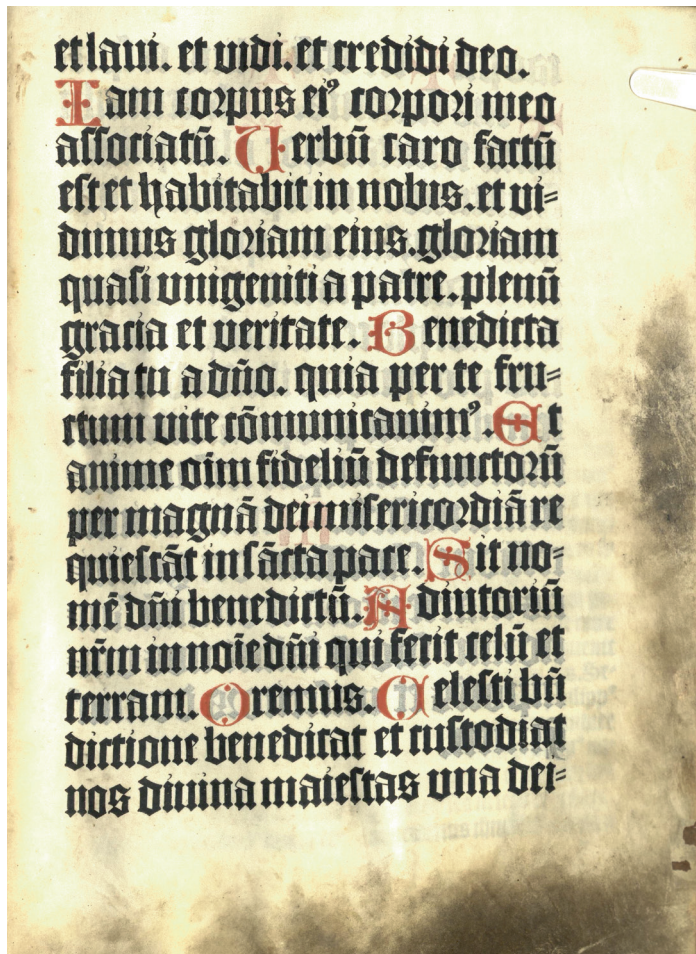


Abbildung 4.12: Gebrauchsspuren im Kanon (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 73-1980)

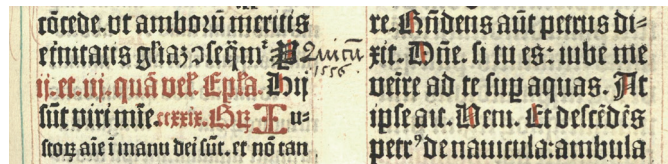
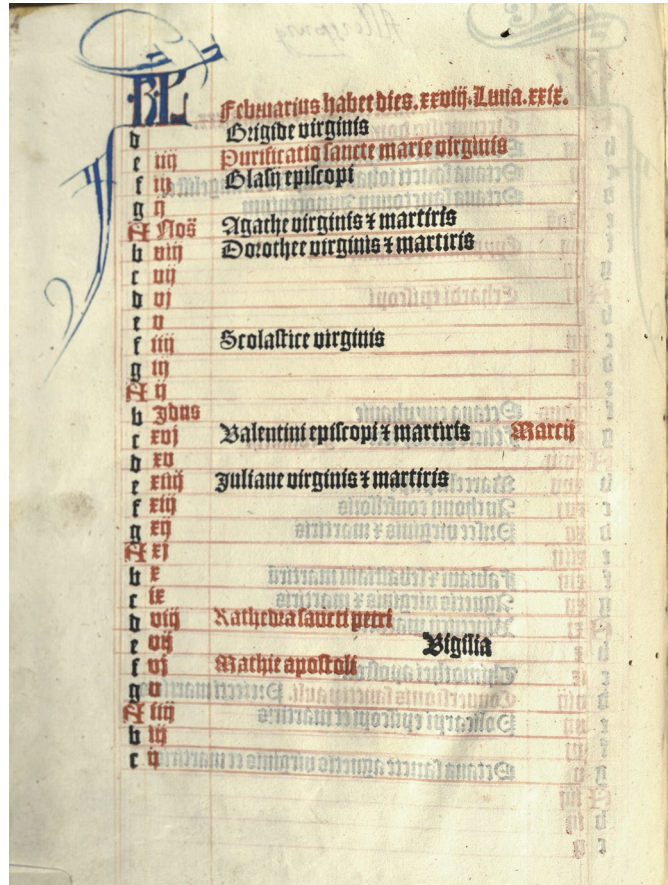
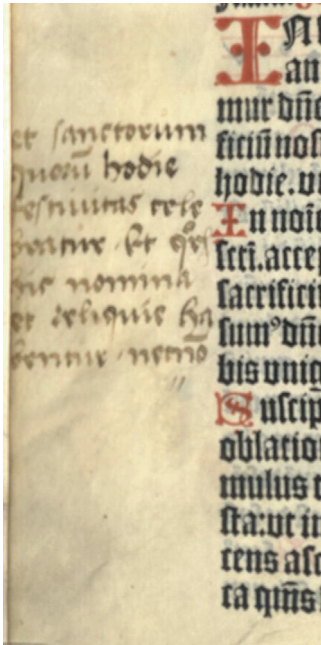


Abbildungen 4.13a/b: Korrekturen im Notenteil (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 67):
a. Ausstreichung (oben) · b. Ausschabung (unten)

Zeugen des intensiven praktischen Einsatzes der Missalien sind Gebrauchsspuren, Korrekturen und handschriftliche Ergänzungen. Besonders im Kanon, der ja über viele Jahrzehnte bei jeder Messe im Jahreskreis verwendet wurde, sind die Seitenränder durch das Umblättern dunkel geworden (Abbildung 4.12).

Korrekturen wurden sowohl im Notenteil als auch im Textteil vorgenommen. Vor allem in den Präfationen sind einzelne Noten ausgeschabt sowie handschriftlich ersetzt und kürzere Passagen mit roter Tinte ausgestrichen (Abbildung 4.13). Für die insgesamt zahlreichen handschriftlichen Korrekturen, Anmerkungen und Ergänzungen konnte man jeden frei gebliebenen Raum einer Seite nützen. In einem Exemplar der Edition von 1492 sind im Kanon die Textpassagen zu »Pater noster« und »Pax domini« mit Akzenten überschrieben.⁶¹ Handschriftliche Eintragungen finden sich auf Titelseiten, Vorsatzblättern, an den Seitenrändern, im leeren Raum des Kalendariums, als Bildunterschriften zum Kanonbild etc. Oft wurden in die Drucke weitere Blätter als Anhang oder im Vorspann eingebunden, auf denen zusätzliche Gebete, Anweisungen oder ganze Messliturgien nachgetragen sind (Abbildungen 4.3, 4.8, 4.10, 4.14a und 4.14b). Wenn in späterer Zeit das Original zu stark in Mitleidenschaft gezogen war oder einzelne Seiten bereits fehlten, ergänzte man manchmal die Blätter durch eine Abschrift nach einem anderen Exemplar.

⁶¹ Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ch 6*, nach Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 144, der allerdings von »handschriftlichen Neumen« spricht.



Abbildungen 4.14a–c:

Handschriftliche Ergänzungen:

- Randglossen (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 73-1980) (oben links)
- Korrektur mit ergänzter Jahreszahl (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965) (oben rechts)
- Kalendarium (Februar) mit handschriftlich hinzugefügtem Liniensystem (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965) (unten links)

Das ist etwa der Fall in dem Regensburger Exemplar der Erstaussage, das sich ehemals in der Stiftsbibliothek der Alten Kapelle befand. Hier sind Blatt I mit der Eröffnungsseite, Blatt XIII sowie zahlreiche weitere Blätter im Textteil nach dem Kanon handschriftlich ersetzt worden.⁶²

Abgesehen von den individuell gestalteten Einbänden, ergeben sich rein optisch die größten Unterschiede zwischen den Exemplaren der Regensburger Missalien aufgrund der Arbeit eines professionellen Buchmalers. In der frühen Buchdruckgeschichte war es noch durchaus üblich,

⁶² Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.Kap. Ink. 68-1965, siehe auch Gamber, »Das Missale Ratisponense«, S. 143.

sein eben erstandenes Exemplar – ähnlich wie bei einer Handschrift – einer Werkstatt für Buchmalerei zur Ausstattung zu übergeben. Wie stark die weitere handschriftliche Bearbeitung das Erscheinungsbild eines Frühdrucks verändern und einen Gebrauchsdruck zum Prachtexemplar verwandeln konnte, sei am Beispiel des Kanonbildes demonstriert (Abbildung 4.8). Gegenüber dem flachen Schwarzweiß-Druck des Holzschnitts gewinnt bei der mehrfarbigen Kolorierung die Darstellung an Plastizität und Raumdiefe. Flächen wie die der Gewandung, des Kreuzes oder des Feldes werden bunt ausgemalt, Elemente wie der bewölkte Himmel oder auch der blutüberströmte Körper Christi sind bildhaft ausgestaltet. Der besondere Glanz der Heiligenscheine wird durch die Verwendung von Blattgold erzielt. In einem in München aufbewahrten Exemplar ist sogar der gesamte Hintergrund vergoldet und der Bildrahmen zusätzlich durch reiches Rankenwerk verziert (Abbildung 4.8c). Dabei ist der Holzschnitt oft völlig übermalt, seine Konturen sind kaum mehr zu erkennen. Auch die anderen Holzschnitte in den Missale-Drucken laden zur Kolorierung ein, wenn auch nicht mit der gleichen Pracht wie beim Kanonbild. In der Druckinsignie des Einführungsdekrets kommen durch die Kolorierung die Wappenfarben zur Geltung; die Ausmalung der Te-igitur-Initiale und des Pax-Bildchens sind jeweils frei gestaltet (Abbildungen 4.2 und 4.9).

Besonders reich ausgestattet sind bei kolorierten Exemplaren die Eröffnungsseite sowie der Beginn von neuen Abschnitten, der auch schon durch größer dimensionierte und dekorativere Druckinitialen hervorgehoben ist. Hier werden nicht nur die Initialen selbst noch weiter farbig ausgeschmückt und durch auslaufendes Federwerk verziert. Auch Randbordüren, Blumen-dekor oder verschiedenes Rankenwerk sind Elemente, die zur Dekoration einer Schmuckseite beitragen. Wie groß hier die Bandbreite an Möglichkeiten ist, zeigt ein Vergleich der beiden Eröffnungsseiten (Abbildungen 4.7a und 4.7b). Während in dem Exemplar von 1492 vor allem die Hauptinitialen mit zarten Pastellfarben durch Federstriche in Grün und Rot verziert und der linke Rand bloß mit einfachen ornamentalen Mustern versehen ist, wurde diese Seite des Vergleichsexemplars der Edition aus dem Jahr 1500 sehr viel bunter und reicher gestaltet. Die Initiale ist hier völlig übermalt: Auf blauem Grund sind dem braun-goldenen Buchstaben »A« in den Binnenfeldern Figuren eingeschrieben, im kleineren oberen Feld segnet Gott Vater im Himmel den Betrachter, im unteren Feld kniet König David mit einer Harfe in der Hand. Außerdem wird der Anstrich des Buchstabens durch einen Schnörkel über das Bild hinausgeführt. Der linke Seitenrand zeigt einzelne blaue Blumen, der untere Seitenrand ist durch Blumenranken im selben Stil und mit Erdbeeren dekoriert.

Die in beiden Exemplaren hinzugefügten vertikalen Randbegrenzungen der Spalten werden auch gerne im Kalender und im Kanon angebracht und sind dort mit einem horizontalen Linienraster ergänzt. Solche Raster sind Reminiszenzen an eine jahrhundertealte Handschriftentradition. Während diese Linie ursprünglich zur Begrenzung des Schreibfeldes und der Zeilenlinierung dienten, verlieren sie im frühen Buchdruck ihre praktische Funktion. Die Linien wurden entweder eingedruckt, wie es bei einigen Notenseiten der Fall ist (Abbildungen 4.4c und 4.13), oder nachträglich in das bereits gedruckte Schriftbild eingefügt, um das gewohnte Bild eines sorgfältig hergestellten Manuskripts zu imaginieren. Beispiele für Letzteres findet man im Kalendarium, im Kanon und auf Schmuckseiten (Abbildungen 4.14c, 4.9a, 4.7a und 4.7b).

Zusammenschau und Ausblick

Beim Studium der einzelnen Exemplare wird deutlich, welch vielfältige Erscheinungsformen die ersten gedruckten Regensburger Missalien im Laufe ihrer Geschichte annehmen konnten. Ausgehend von einer »ideal copy« birgt jedes Exemplar eine 500 Jahre währende Geschichte in sich. Seine Objektbiographie⁶³ ist zunächst von einem rund 100 Jahre langen intensiven Gebrauch in Kirchen und Kapellen der Regensburger Diözese geprägt. Als sich mit der Einführung des neuen *Missale Romanum* der Gebrauchswert der Drucke schlagartig verringerte, wurden diese Bücher vermutlich nur mehr selten zur Hand genommen und bestenfalls als eine Art Belegexemplar in Bibliotheken und Archive aufgenommen. Viele Missalien müssen auch ziemlich verschlissen gewesen und der Vernichtung anheimgefallen sein. Noch brauchbares Material mag man anderweitig verwendet haben. Bei denjenigen Exemplaren, die »überlebten«, haben in den folgenden 400 Jahren oft mehrere Besitzerwechsel stattgefunden, die sie an die unterschiedlichsten Orte brachten. Heute ruhen die erhaltenen Drucke gut geschützt in den oben genannten Institutionen.

Waren die um 1500 gedruckten Regensburger Missalien nach ihrer Ablösung im liturgischen Betrieb kaum mehr ihr Papier wert, so ist im vergangenen Jahrhundert mit dem beginnenden Interesse an unserer historischen Vergangenheit zumindest in der Forschung und im Antiquariatshandel ihr Wert wieder gestiegen – nun aber nicht als Gebrauchs-, sondern als Studien- oder als bibliophiles Objekt. Beim Blättern in den erhaltenen Exemplaren wird man sich der Vergänglichkeit des Materiellen als Träger unserer Geschichte schlagartig bewusst. Dieser Vergänglichkeit scheinen neue technische Entwicklungen entgegenzuwirken, wenn durch den Einsatz moderner Reproduktionstechnologien ein digitales Exemplar hergestellt wird, dessen Existenz ein »Fortleben« in alle Ewigkeit verspricht.

Von sieben der neun Editionen ist gegenwärtig zumindest ein Digitalisat hergestellt, das online und kostenfrei zugänglich ist. Dies ermöglicht einen unmittelbaren Vergleich von verschiedenen Exemplaren ein und derselben Edition, die vor rund 500 Jahren entstand und in ihrer Breite und Vielfalt so überhaupt erst fassbar wird. In digitalisierter Form auf Lichtpunkte reduziert, verlieren jedoch unsere Studienobjekte ihre materiellen Qualitäten und büßen damit genau jene Faszination ein, die von den frühen Notendruckten in deutschsprachigen Ländern ausgeht. Der Gang in die Archive und Bibliotheken wird deshalb nicht überflüssig, sondern gewinnt sogar neue Bedeutung. Denn wir können heute ein »doppeltes Spiel« spielen, indem wir kulturelle Objekte aus der Vergangenheit am Computer genauestens studieren, uns zugleich aber wieder umso intensiver mit der Materialität der physischen Objekte auseinandersetzen. Nur so kann ein wichtiges Kapitel der Regensburger Kirchenmusikgeschichte auf der Basis ihrer ersten gedruckten Missalien angemessen dokumentiert werden.

63 Vgl. dazu Abschnitt 2.3. »Objektbiographien«, in Hans Peter Hahn, *Materielle Kulturen. Eine Einführung*, Berlin 2014 (zweite, überarbeitete Auflage), S. 40–45.

Anhang 1

Einführungsdekret von Bischof Heinrich IV. von Absberg in der Erstaussgabe des Regensburger Missale von 1495⁶⁴

Heinrich, Bischof durch die Gnade Gottes und des Heiligen Stuhls, Probst Franziskus Schlick, Dekan Johannes Neuhauser, und das gesamte Kapitel des Regensburger Doms

an alle und jeden kirchlichen Prälaten, Kanoniker, Inhaber von Altarpfründen, Kaplan, Leutpriester, Kirchenrektor, Vikar, Priester und Kleriker, wo auch immer sie durch die Gemeinde und Diözese Regensburg bestimmt worden sind, einen Gruß in dem, der das wahre Heil ist, und dass sie dem vorliegenden Schreiben unzweifelhaften Glauben beweisen.

Während der erneuten Lektüre der Lehren der Heiligen Schrift haben wir erfahren, dass es für die göttliche Hoheit äußerst willkommen und erfreulich sein wird, wenn wir alle wie Brüder zusammen in ihrem Haus wohnen, nicht nur in Eintracht unserer Absichten, sondern auch in diesen Dingen, die sich als auf ihr Lob und ihre Ehrung sowie unser Heil abzielend erkennen lassen. Deshalb haben die heiligen Väter vorausschauend beschlossen, dass die Messordnung von allen auf gleiche Weise bewahrt wird, damit die Kirchenkleriker beim Gotteslob und Singen der Psalmen ein und denselben Ablauf einhalten, den sie als vom Bischofssitz geregelt und eingeführt gelernt haben. So nämlich ist es gerecht, dass jeder einzelne von dort die Vorgaben seines geistlichen Wirkens nimmt, woher er die Würde seiner Konsekration erhalten hat. Sie halten den Teil für schändlich, der mit seinem Ganzen nicht zusammenpasst.

Wir sind daher unterrichtet worden, dass die Messbücher, die sich in den Händen der Gemeinde und Regensburger Diözese befunden haben, insbesondere durch die Nachlässigkeit der Kopisten, zu hohes Alter, Beschädigung an Papier und Tinte und andere Fehler verunstaltet und in der Reihenfolge von der wahren Rubrik unserer Kirche zu weit entfernt sind. Deshalb fürchten wir nicht unbegründet, dass sie bei den Altardiensten und hochheiligen Mysterien des Körpers und Blutes Christi Fehler und Gefahren beinhalten und die Priester selbst das Werk des Herrn nachlässig ausführen. Wir fürchten, dass ihr Blut von unseren Händen verlangt wird [Ez 33,8].

Wir haben daher eine Drucker-Werkstatt unter nicht geringem Aufwand und Ausgaben von anderswoher in die Gemeinde Regensburg verlegt und aus den zuverlässigsten und sorgfältig verbesserten Handschriften dieses Messbuch drucken lassen und nach Vorabdruck und Setzung der Buchstaben durch hochbewährte Männer, nämlich Angestellte unserer Kirche, die dazu beauftragt wurden, Wort für Wort durchsehen, hören, und erneut durchlesen lassen. Und siehe da, durch göttliches Wirken hat sich herausgestellt, dass das Buch in den Buchstaben, Silben, Worten, Satzperioden, Punkten, Rubriken und anderen damit zusammenhängenden Details in

⁶⁴ Die Übersetzung stammt von Margot Neger und Gottfried Kreuz (beide Universität Salzburg), denen ich herzlich dafür danke. Die originale lateinische Version ist abgedruckt in Anton Beck, »Regensburger Missale aus dem Jahr 1485«, in: *Kirchliche Studien und Quellen*, Amberg 1903, S. 210–256, dort S. 223–225 (Empfehlungsschreiben).

allen Belangen mit den Ausgaben, der Reihenfolge und Rubrik unseres Kirchensprengels übereinstimmt, wofür wir Gott danken; wir haben mit aufrechter Liebe beschlossen, Euch an der Frucht unserer Arbeit teilhaben zu lassen.

Wir ermahnen also und ersuchen Euch alle und die oben einzeln Erwähnten und fordern im Herrn noch eindringlicher auf, dass Ihr beim Beschaffen, Kaufen und Aufbewahren dieses Messbuchs, dessen Preis wir auf fünf Rheinische Gulden geschätzt haben, umsichtig Acht gebt und die Besorger der Kirchengeschäfte oder eurer Kapelle mit großer Sorgfalt veranlasst. Doch damit Ihr für dieses so gute und verdienstvolle Werk selbst einen geistigen Gewinn mitnehmt, gewähre ich, der vorher erwähnte Bischof Heinrich, allen, die wahrhaftig bereuen und gebeichtet haben, die an den Festtagen der Geburt Christi, zu Ostern, Pfingsten, den Festtagen der Jungfrau Maria, der zwölf Apostel, Johannes des Täufers, zu Allerheiligen, zu Allerseelen und zu den Tagen der Schirmherrn und Gründung der Kirchen und Kapellen aus diesem Buch die Messe auf rechte Weise gelesen, gehört oder begleitet haben, für die einzelnen Mess-Feierlichkeiten aus der Barmherzigkeit des allmächtigen Gottes und im Glauben an die Macht der heiligen Apostel sowie des Petrus und Paulus von der auferlegten Buße barmherzig in Gott vierzig Tage an Ablassen.

Zur Beglaubigung und als deutlichen Beweis dafür haben wir dieses Buch mit dem Abdruck der Wappen und Abzeichen unseres Pontifikats und Kapitels durch die fleißigen Herren Johannes Sensenschmidt und Johannes Bekenhaub aus Mainz als Künstler schmücken lassen.

Regensburg, am 5. März des Jahres 1485.

Anhang 2

Übersicht zum Notenteil

Melodien für Präfationen an verschiedenen Festtagen, sortiert nach Festgraden⁶⁵

1. Cottidiana solenniter – Cottidiana dominicaliter – Cottidiana ferialiter et pro defunctis
2. De nativitate domini solenniter – De nativitate domini dominicaliter –
De nativitate domini ferialiter
3. In epiphania domini solenniter – In epiphania domini dominicaliter –
In epiphania domini ferialiter
4. In quadragesima dominicaliter – In quadragesima ferialiter
5. De sancta cruce solenniter – In die palmarum Et de sancta cruce dominicaliter –
De sancta cruce ferialiter
6. De resurrectione domini solenniter – De resurrectione domini dominicaliter –
De resurrectione domini feriatis diebus
7. De ascensione domini solenniter – De ascensione domini dominicaliter –
De ascensione domini ferialiter
8. De sancto spiritu solenniter – De sancto spiritu dominicaliter
9. De sancta trinitate solenniter – De sancta trinitate dominicaliter
10. De apostolis solenniter – De apostolis dominicaliter
11. De beata virgine solenniter – De beata virgine dominicaliter
12. Festivaliter et dominicaliter

Melodien für Kyrie, Gloria und Ite missa est an verschiedenen Festtagen,
sortiert nach Festgraden⁶⁶

Kyrie eleyson solenne

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo –

Ite *brachio protecti dextraque domini benedicti* missa est

Aliud solenne

Kyrie eleyson

Kyrie *fons bonitatis pater ingenite a quo* – Gloria in excelsis deo –

Ite *deo dignas simul omnes pangite laudes iam* missa est

Kyrie – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

⁶⁵ Vgl. dazu Beck, »Regensburger Missale«, S. 239.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 240 f.

Aliud solenne et in dedicatione ecclesie

Kyrie eleyson

Kyrie *magne deus potentie liberator homini trans.* – Gloria in excelsis deo –

Ite *benedicti et electi in viam pacis pro nobis deo patri hostia* missa est

Aliud solenne et de confessoribus

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Aliud solenne

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Ite *pax nobis vite* missa est

Aliud solenne

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite *et custodite iam pro vobis hostia vite* missa est

De sancto spiritu

Ite *deo servite spiritus sanctus tuum surge vos sit iam* missa est

De beate virgine

Ite *marie servite ut cum eius prole vobiscum sit iam* missa est

Item sequens Ite missa est cantetur in omnibus plenis officiis

Ite missa est

Pascale et de apostolis

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Sine Alleluia Aliud

Ite *pax vobis vite* missa est

De martiribus

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

De virginibus

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

De beata virgine sabbato

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Sequitur dominicale

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo

Sequiens Ite missa est cantetur in omnibus plenis officiis per totum annum

Ite missa est

Sequitur aliud dominicale

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Sequitur aliud

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Sequitur aliud

Kyrie eleyson – Gloria in excelsis deo – Ite missa est

Nota ab octava pasce usque ad festum pentecostes et in festivitibus sanctorum trium

lectionum cum nocturno cantetur sequens Ite missa est

Ite missa est

Sequitur Kyrie eleyson ferialiter diebus et in missa defunctorum

Kyrie eleyson

**Messen, Madrigale, Unika:
Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim
in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek ***

Barbara Eichner

Die Benediktinerabtei Neresheim, im Osten der Schwäbischen Alb etwa 20 Kilometer südwestlich von Nördlingen gelegen, ist in der Kulturgeschichte vor allem wegen ihrer spätbarocken Kirche bekannt, die nach Plänen des Würzburger Hofbaumeisters Balthasar Neumann von 1750 bis 1769 gebaut wurde. Der lichtdurchflutete, von sieben Kuppeln überwölbte Raum gilt als »ein Stück Weltarchitektur«,¹ eine letzte Glanzleistung des ausgehenden Barock und wurde in den 1770er-Jahren von Martin Knoller ausgemalt. Altäre, Kanzel, Taufstein und die bewegliche Ausstattung führte ab 1776 Thomas Schaidhauf im frühklassizistischen Stil aus. Erst nach der offiziellen Weihe am 9. September 1792 erhielt die Klosterkirche ein großdimensioniertes Orgelwerk des oberschwäbischen Orgelbauers Johann Nepomuk Holzhey.² Das dreimanualige Instrument mit 48 Registern war sein letztes großes Projekt vor der Säkularisation der süddeutschen Klöster; nach einer Restaurierung in den 1970er-Jahren vermittelt es wieder einen Eindruck der ursprünglichen Klangpracht und wird für Einspielungen barocker Orgelmusik genutzt. Der Orgel mit ihrem eleganten, um die Westfenster herum gebauten Prospekt entsprach im 18. Jahrhundert eine lebhafte vokale und instrumentale Musikpflege,³ von der sich allerdings keine musikalischen Quellen erhalten haben, da nach der Auflösung der Abtei wie ihrer Nachfolgeinstitution, dem Lyceum Carolinum, Pfarrer Maurus Spöttl und Musikdirektor Andreas Schmid die Drucke und Handschriften mit aktuellem Repertoire sowie eine Auswahl an Instrumenten zum weiteren Gebrauch erhielten, »um nöthigen Falles in der hiesigen prachtvollen Kirche, doch wenigstens eine solche Musique machen zu können, wie solche auf denen

* Ich danke herzlich dem Team der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, vor allem Dr. Peter Styra und Matthias Fischer M. A.

1 Bernhard Schütz, *Benediktinerabtei Neresheim*, Lindenberg 2006, S. 32.

2 Vgl. das Werkverzeichnis in Ulrich Höflacher, »Nur noch Reparaturen und Umsetzungen. Die Auswirkungen der Säkularisation auf den Orgelbau in Oberschwaben«, in: *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803* [...], hrsg. von Hans Ulrich Rudolf, Bd. 2.2, Aufsätze: *Die Mediatisierung. Auswirkung von Säkularisation und Mediatisierung*, Ostfildern 2003, S. 1353–1360, hier S. 1357–1358.

3 Vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Musikpflege in der Benediktinerabtei Neresheim im 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen* 85 (1983), S. 195–204.

Dorfparreyen öfter üblich«.⁴ Die Leistungsfähigkeit des klösterlichen Ensembles aus Konventualen, Novizen und Schülern belegen aber noch die Textbücher zu Gelegenheitswerken, zum Beispiel ein geistliches Singspiel zur Goldenen Profess zweier Mönche im Jahr 1781,⁵ oder eine Huldigungskantate für Clemens Wenzeslaus, Kurfürst von Trier und Fürstbischof von Augsburg, anlässlich eines Besuchs im Jahr 1802.⁶

Während die zugehörigen Noten fehlen, sind reichhaltige Quellen für eine ambitionierte Musikkpflege in der Frühen Neuzeit vorhanden. Diese wurden aber in der Forschung noch nicht systematisch ausgewertet, obwohl der Bestand bereits 1981 in der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* weitgehend vollständig verzeichnet wurde.⁷ Seit dem 19. Jahrhundert befinden sich die Choralhandschriften und Musikdrucke in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg, wohin sie im Rahmen der Säkularisation gelangten. Im Folgenden wird, nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Abtei und des Schicksals ihrer Bibliothek im 19. Jahrhundert, dieser in seiner Vielfalt einzigartige Bestand vorgestellt und seine Aussagekraft für das Musikleben im Kontext der frühneuzeitlichen Klosterkultur Süddeutschlands evaluiert. Dabei geht es weniger um das in den Musikdrucken und -handschriften verfügbare Repertoire als einen fixen Bestand, sondern vielmehr um die liturgischen, musikpraktischen und ästhetischen Entscheidungen, die mit jedem Ankauf, jeder Abschrift und jeder Bearbeitung getroffen wurden. Aus ihrer Summe lässt sich – ungeachtet einer gewissen chronologischen und personellen Unschärfe in Abwesenheit archivalischer Quellen – ein recht anschauliches Bild dessen gewinnen, was musiziert werden konnte, und was die Neresheimer Mönche beim Zusammentragen ihrer musikalischen Schätze motivierte.⁸ Der Ausdruck »Schätze« darf für die Neresheimer Musikalien durchaus wörtlich genommen werden, da sich darunter unikale Kompositionen, kreative Kontrafakta und unerwartet weltliches Repertoire finden, die ein lebhaftes regionales und transnationales Kommunikationsnetzwerk zwischen Kloster, Hof und Stadt belegen und die allmähliche Herausbildung einer bewusst konfessionellen Musikkultur nachzeichnen.

Das Kloster Neresheim wurde am Rande des Härtsfelds 1095 von Graf Hartmann von Dillingen und seiner Frau Adelheid von Kyburg gegründet, zunächst wohl als Chorherrenstift, bis Graf Hartmann 1106 Benediktiner aus Petershausen in Konstanz ansiedelte.⁹ Nach Annahme

4 Martin Renner, »Doch ist's nur Vätertausch ...«. *Die Säkularisation der schwäbischen Klöster Marchtal, Buchau und Neresheim durch das Fürstenhaus Thurn und Taxis*, Marburg 2014, S. 644.

5 *Geistliches Singspiel, als die zweien Hochwürdigsten, Hochgelehrten Herren P. Johann Nepomuck Reißweg, Kapitular in dem unmittelbaren freyen Reichsstifte Neresheim und P. Edmund Heiland, Kapitular u. d. Z. Großkeller ebendasselbst ihre heiligen Ordensgelübde den 11. November 1781 feyerlichst erneuerten, abgesungen*, Dillingen 1781.

6 *Kantate auf die höchsterfreuliche Gegenwart S. Churfürstl. Durchlaucht Clemens Wenceslaus Erzbischofs von Trier und Bischofs von Augsburg [...] in dem freien Reichsstifte Neresheim*, s.l. 1802.

7 Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog* (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 6), München 1981.

8 Ein Teil des Archivs befindet sich in der Klausur der Abtei Neresheim und war mir nicht zugänglich.

9 Eine knappe historische Übersicht bietet Norbert Stoffels OSB, »Benediktinerabtei Neresheim (OSB)«, in: *Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Zimmermann und Nicole Priesching, Ostfildern 2003, S. 531–538.

der strengen Hirsauer Observanz und mit Unterstützung durch die benachbarte Abtei Zwiefalten blühte das Kloster auf und besaß im 12. Jahrhundert eine Schreibschule. Die Auseinandersetzungen zwischen Papst und Kaiser Mitte des 13. Jahrhunderts zogen das Kloster schwer in Mitleidenschaft, und der Übergang der Schirmvogtei an die Grafen von Oettingen-Wallerstein 1263 hatte weitreichende Folgen, da das Kloster damit praktisch landständig wurde. Offenbar setzte, wie auch in anderen süddeutschen Benediktinerabteien, in Neresheim im 14. und 15. Jahrhundert eine schleichende Verweltlichung mit Disziplinproblemen ein, bis sich das Kloster 1497 der Melker Reform anschloss, was die Ausrichtung der noch vorhandenen Choralhandschriften belegt.¹⁰ Dadurch war die Abtei innerlich so gefestigt, dass die Reformation kaum Auswirkungen hatte; im Gegensatz etwa zu St. Emmeram in Regensburg kannte Neresheim offenbar keine bedrohlichen Nachwuchssorgen. Eine Reihe von starken Führungspersönlichkeiten stand dem Kloster im 16. Jahrhundert vor, beginnend mit dem humanistisch gebildeten Abt Johannes Vinsternau (1510–1526), der sich durch Visitationen und eine ausgedehnte Korrespondenz um die Reform zahlreicher Klöster verdient machte.¹¹ Sein Nachfolger Matthias Guttermann war vor allem ein geschickter Wirtschafter, während unter Abt Johannes Schweickhofer (1545–1566) die Bibliothek wieder bedeutenden Zuwachs erhielt,¹² so dass sein Nachfolger Georg Gerstmair (1566–1584) ein neues Bibliotheksgebäude errichten ließ.¹³ Von Vinsternau, Schweickhofer und Gerstmair eigenhändig geschriebene Antiphonarien, Gradualien und Prozessionalien bezeugen sowohl ihre liturgische Kompetenz wie auch ihre persönliche Spiritualität.¹⁴ Unter Abt Melchior Hänlin (1584–1616) ist erstmals ein eigenes Gebäude für die Klosterschule belegt,¹⁵ doch muss es sie schon im späten 15. Jahrhundert gegeben haben, da Schweickhofer dort ausgebildet wurde (Abbildung 5.1).¹⁶

Wiederholte Kriegseinwirkungen störten das geistliche und wissenschaftliche Wirken: Während Abt Johannes Vinsternau im Bauernkrieg größere Schäden von der Abtei abwenden konnte, wurde sie im Schmalkaldischen Krieg 1546 und nochmals 1552 heimgesucht. Der protestantische Schirmvogt Ludwig von Oettingen-Wallerstein kam keineswegs seiner Schutzpflicht nach, sondern ließ sogar 1552 Abt, Prior und Großkeller gefangen nehmen und erpresste ein

10 Hugo Angerer, »Die Choralhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg«, in: *Choralhandschriften in Regensburger Bibliotheken. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg [...] 27. September bis 5. November 1999*, hrsg. von Raymond Dittich (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 15), Regensburg 1999, S. 72–77, hier S. 73; Katalogteil S. 108–129.

11 Vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Aus dem inneren Leben der Abtei Neresheim im 16. Jahrhundert«, in: *Blätter für württembergische Familienkunde* 4 (1930), S. 25–30 und 50–60.

12 Vgl. Alexander Steinhilber, »Habent sua fata libelli! Die Bibliothek der Benediktinerabtei Neresheim. Anfänge – Hochblüte – Extradition«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 121 (2010), S. 7–70.

13 Paulus Weißenberger OSB, *Baugeschichte der Abtei Neresheim* (= Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte 24), Stuttgart 1934, S. 37.

14 Vgl. Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75–76.

15 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 38.

16 Steinhilber, »Habent sua fata libelli!«, S. 17.

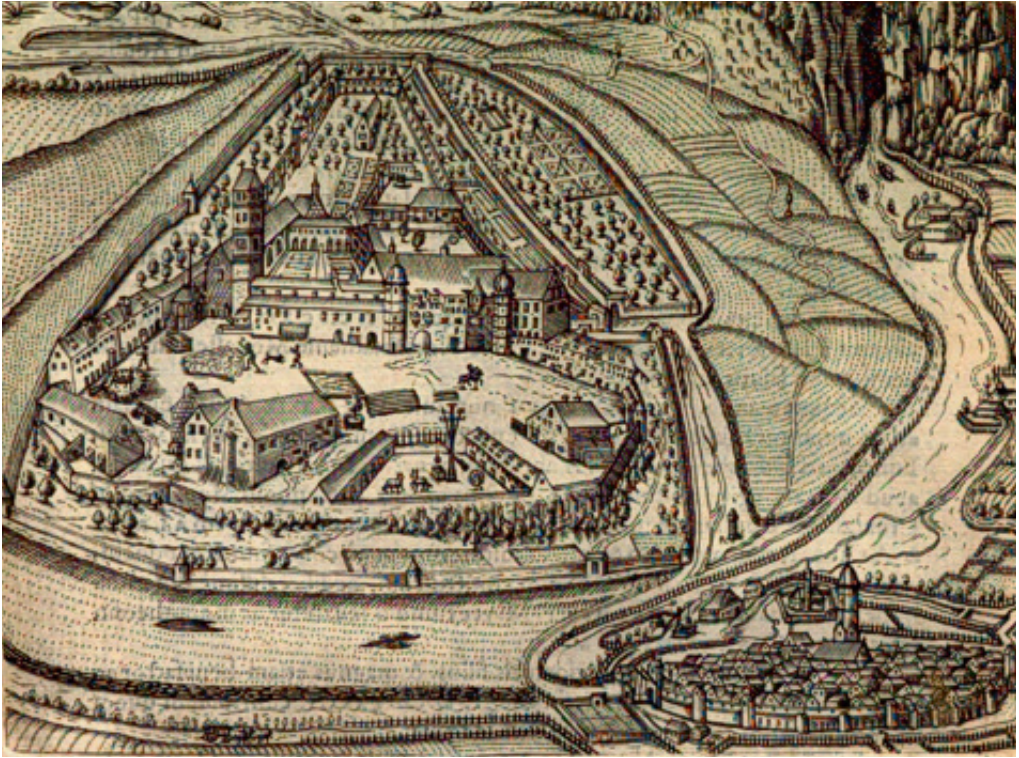


Abbildung 5.1: Ansicht von Kloster Neresheim, aus: Carl Stengel, *Monasterologia* (Augsburg: Christoph Greuter, Johann Matthias Kager, 1619), Bd. 1, s. p.; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 H 346, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb1197938-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb1197938-9)>

beträchtliches Lösegeld.¹⁷ Auch in den folgenden Jahrzehnten führten der immer energischer vorgetragene Anspruch der Oettinger auf die Landeshoheit über Neresheim sowie die Belastung durch gräfliche Jagden und Frondienste der Klosterhintersassen zu Konflikten, die 1583 im Vertrag von München nur vorläufig geklärt wurden.¹⁸ Spätestens seit dem 16. Jahrhundert strebte die Abtei daher die Reichsfreiheit an, die sie allerdings erst 1764 unter großen finanziellen Opfern erlangte. Nachdem sich das Kloster von den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges erholt hatte, erlebte es im 18. Jahrhundert eine zweite Blütezeit. In die neu errichteten Konventsgebäude und Kirche zog der Geist der Aufklärung ein. Das Stiftsgymnasium bot eine zeitgemäße Ausbildung, junge Mönche studierten an Universitäten, und Abt Michael Dobler

17 Bettina Müller-Ueltzhöffer, *Der 500jährige Rechtsstreit des Klosters Neresheim um die Erlangung der Reichsunmittelbarkeit. Zugleich ein Beitrag zum Rechtsgang vor den höchsten Reichsgerichten in der Mitte des 18. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 11: Rechtswissenschaft, Bd. 3666), Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 77 f.

18 Ebd., S. 81–90.

(1794–1802) baute eine umfangreiche Naturaliensammlung mit physikalischen und chemischen Geräten auf. In diese gefestigte Kommunität brachen 1796 mit dem Durchmarsch französischer Revolutionstruppen die ersten Vorboten des drohenden Endes.

Durch die Napoleonischen Kriege und den Frieden von Luneville hatte Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis (1733–1805) seinen Landbesitz im heutigen Belgien sowie die einträglichen Postrechte in den linksrheinischen Gebieten eingebüßt. Als Entschädigung erhielt er im Rahmen des Reichsdeputationshauptschlusses die Benediktinerabtei Neresheim, das Prämonstratenserklöster Marchtal, das Damenstift Buchau sowie einige andere Gebiete, die den erheblichen Besitz der Thurn und Taxis in Oberschwaben arrondierten und zum Reichsfürstentum Buchau zusammengeschlossen wurden.¹⁹ Die offizielle Besitznahme Neresheims erfolgte am 1. Dezember 1802, und drei Wochen später wurde den Konventualen die Aufhebung des Klosters verkündet. Abt Michael Dobler petitionierte für seine Erhaltung, doch eine innerklösterliche Gegenpartei bat selbst den Fürsten um die Auflösung und die Errichtung einer Lehranstalt, um der Welt von größerem Nutzen sein zu können. Das nach Fürst Carl Anselm benannte Lyceum Carolinum wurde im Juni 1803 errichtet und nahm im November 1804 den Betrieb mit einem fortschrittlichen Lehrplan auf, der die teilweise durch Stipendien geförderten Schüler auf den Universitätsbesuch, ein Gewerbe oder den Lehrerberuf vorbereiten sollte. In allen Zweigen waren täglich zwei Stunden dem Musikunterricht gewidmet, da die Musik »keinen unbedeutenden Einfluß auf die Bildung junger Leute hat und sie dermalen zu ihrer Empfehlung nicht wenig beiträgt.«²⁰ Doch wegen der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wurden im Sommer 1806 die Fürsten Thurn und Taxis ebenfalls mediatisiert und als Standesherrn den neu geschaffenen Königreichen Bayern und Württemberg unterstellt. Fürst Carl Alexander der Jüngere löste das von seinem Vater gegründete Lyceum auf, und die Lehrer und Ex-Konventualen mussten Neresheim endgültig verlassen.

Damit stand auch die Klosterbibliothek zur Disposition, doch war ihre Abwicklung offenbar keine Priorität.²¹ Erst 1812 besichtigte sie der Prinzenerzieher August Krämer Neresheim und schickte 1817 einen längeren Bericht an den Direktor der Hofbibliothek, in dem er urteilte: »Die meisten Manuskripte in der Neresheimer Bibliothek sind theils ascetischen und polemischen Inhalts, theils Choralbücher, Missalien, Psalterien u.s.w. aus früheren Jahrhunderten. Ich wählte daher nur solche aus, die wegen ihrem Alterthum [...], ihrem Inhalt, ihrer literarischen Seltenheit u.s.w. aufbewahrt zu werden verdienen.« Die übrigen empfahl er aus der Bibliothek zu entfernen.²² Zunächst geschah allerdings wieder nichts, und die Regensburger Verwaltung reagierte weder auf wiederholte Warnungen vor dem Verfall des Bestandes noch auf Angebote von Buch- oder Altpapierhändlern. Schließlich fertigte der Schullehrer Hörger ab 1832 einen Standortkatalog an, in dem er erstmals Choral- und Musikhandschriften sowie gedruckte Musikalien erwähnte; für diesen Katalog nummerierte er die vorhandenen Bücher mit Signaturen (im folgenden »Hörger-Nummern« genannt), die wertvolle Hinweise für die Identifizierung

19 Die Darstellung folgt Renner, »*Doch ist's nur Vaterntausch*«, S. 72–74.

20 Ebd., S. 539.

21 Das Schicksal der Bibliothek ist ausführlich beschrieben in Steinhilber, »*Habent sua fata libelli!*«.

22 Ebd., S. 58–59.

des frühneuzeitlichen Bestandes liefern. 1863 wurden die Musikalien mit Inkunabeln, Handschriften und anderen historischen Büchern nach Regensburg gebracht, wo sie 1878–1879 systematisch katalogisiert wurden. Zahlreiche Druckwerke des 18. Jahrhunderts verblieben allerdings in Neresheim und bildeten, vermehrt durch Bände aus Marchtal, bei der Wiederbesiedlung der Abtei 1920 den Grundstock der neuen Bibliothek.

Die Zeugnisse der klösterlichen Musikipflege entgingen also gleich zweimal der drohenden Vernichtung: Einerseits wurden Musikalien für die Kirchenmusik normalerweise nicht in der Bibliothek, sondern in der Kirche oder einem Probenraum aufbewahrt und bei sich wandelndem Musikgeschmack regelmäßig entsorgt, was erklärt, warum sich aus vielen Klöstern, wie zum Beispiel den Frauenklöstern Kirchheim am Ries und Oberschönenfeld, nur Musikdrucke und -handschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten haben.²³ Die Neresheimer Musikquellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wurden dagegen von einem unbekannten Zeitpunkt an sicher verwahrt, nachdem sie – nicht zuletzt durch den Verlust von einzelnen Stimmbüchern – ihren praktischen Nutzen eingebüßt hatten. Zum anderen gingen die Fürsten Thurn und Taxis bei der Säkularisation behutsamer vor als die größeren Herrschaften Bayern oder Württemberg. Während dort Klosterschätze für die Kriegskasse eingeschmolzen wurden, überführte man die Neresheimer Gold- und Silberobjekte in die Regensburger Silberkammer und überließ einzelne wertvolle Stücke den pensionierten Äbten oder Pfarrkirchen leihweise.²⁴ Ebenso waren die Flächenstaaten nach der Säkularisation damit überfordert, Hunderttausende von Büchern in ihre Hof- oder Universitätsbibliotheken zu integrieren, während den Hofbibliotheken der fürstlichen und gräflichen Häuser, da sie »nicht von säkularisiertem Bibliotheksgut überschwemmt wurden, [...] der Zuwachs meistens sehr willkommen war«.²⁵ Beide Faktoren zusammengenommen erklären daher sowohl den ungewöhnlich umfangreichen Bestand an frühneuzeitlichen Musikalien als auch seine heutige Aufbewahrung in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg.

23 Zu Kirchheim vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Musikipflege im Zisterzienserinnenkloster Kirchheim a. Ries im 17. bis 19. Jahrhundert«, in: *Schwäbische Heimat. Zeitschrift zur Pflege von Landschaft, Volkstum, Kultur* 12 (1961), S. 129–132, sowie Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 3), München 1976. Zu Oberschönenfeld vgl. Jürgen Linsenmeyer, *Studien zur Musiküberlieferung und Musikipflege im Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1990, mit einem Katalog der Musikalien.

24 Lorenz Seelig, »Ein silberner und vergoldeter Kelch ... Silber aus Neresheim, Marchtal und Buchau als Säkularisationsgut der Fürsten von Thurn und Taxis«, in: *Alte Klöster – Neue Herren*, Bd. 2.2, S. 1297–1308.

25 Magda Fischer, »Geraubt oder gerettet? Die Bibliotheken säkularisierter Klöster in Baden und Württemberg«, in: *Alte Klöster – Neue Herren*, Bd. 2.2, S. 1263–1296, hier S. 1282. Zu den Verhältnissen in Bayern vgl. Cornelia Jahn, »Der Ablauf der Büchersäkularisation«, in: *Lebendiges Büchererbe*, hrsg. von Cornelia Jahn und Dieter Kudorfer, München 2003, S. 21–46; für das Schicksal von Musikalien vgl. Barbara Eichner, »Strandgut der Säkularisation: Die Klosterchorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek«, Vortrag im Rahmen der Tagung *Für Auge und Ohr – Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 17.–19. März 2016.

Den größten Anteil des Regensburger Bestandes bilden 49 Choralhandschriften, nämlich 20 Antiphonarien, zwölf Gradualien, 14 Prozessionalien und drei Sequenziare.²⁶ Dazu kommen noch einige international verstreute Handschriften, darunter ein von Abt Johannes Schweickhofer geschriebener Psalter in der Bodleian Library Oxford (GB-Ob Mus. Liturg. 403). Bemerkenswerterweise sind keine Choralhandschriften aus dem Hochmittelalter erhalten; Alexander Steinhilber spekuliert, ob sie beim Klosterbrand 1668 vernichtet wurden oder erst nach der Säkularisation verloren gegangen sind.²⁷ Die vorhandenen Codices stammen sämtlich aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, folgen der Melker Observanz und weisen vielfach systematische Veränderungen auf, die ein Schreiber im frühen 17. Jahrhundert vornahm, um die benediktinische Liturgie an den posttridentinischen Usus anzupassen, ein Vorgang, der sich auch in anderen Klöstern nachweisen lässt. Die frühesten Quellen datieren in die Zeit von Abt Johannes Vinsternau, der nicht nur selbst Choralhandschriften wie das zweibändige Antiphonale F.K. Mus. 70 und 78 schrieb, sondern auch 1515–1516 die ersten Orgelwerke für die romanische Basilika anfertigen und als Chor- bzw. Schwalbennestorgel aufstellen ließ.²⁸ Wie in anderen Klöstern alternierten nun an Festtagen Choralgesang und Orgelspiel. Offenbar war Vinsternau mit den Instrumenten des Orgelbauers Andreas Linck hochzufrieden, denn in einem Gutachten beschrieb er sie als »exquisito modo iuxta morem valde rarum et prius inusitatum« (»auf hervorragende Weise gemacht nach einer seltenen und bisher unüblichen Art«).²⁹ Diese Instrumente blieben bis in die 1620er-Jahre in Gebrauch, als Abt Benedikt Rohrer (1616–1647) eine neue Orgel auf der wohl zu diesem Zweck errichteten Westempore aufstellen ließ.

Im Vergleich zu den zahlreichen Choralhandschriften nehmen sich die Quellen mehrstimmiger Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts bescheidener aus, und es ist schwer zu sagen, ob die überlieferten Musikalien den ursprünglichen Gesamtbestand widerspiegeln. Die meisten liturgischen und zahlreiche, potenziell außerliturgische Musizieranlässe sind abgedeckt; dazu ist jede Quellengattung vertreten: drei handgeschriebene Chorbücher, vier unvollständige Sets handschriftlicher Stimmbücher, vier Orgeltabulaturen (eine weitere Orgelpartitur stammt aus dem 18. Jahrhundert), neun gedruckte Chorbücher und zehn unvollständige Sets gedruckter Stimmbücher, die meist mehrere Musikdrucke enthalten (vgl. Anhang 1).³⁰ Hiervon müssen allerdings drei Quellen mit Vorsicht betrachtet werden, da sie sich zwar in der Frühen Neuzeit in Neresheim befanden, aber höchstwahrscheinlich nicht dem klösterlichen Musikleben dienten. Das Bassus-Stimmbuch F.K. Mus. 3/1 ist in Pergament einer liturgischen Handschrift mit adiastematischen Neumen eingebunden und war daher sicherlich schon früh im Kloster, sein Inhalt geht allerdings den nachweisbaren Anfängen klösterlichen Musizierens einige Jahrzehnte

26 Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75 f.

27 Steinhilber, »Habent sua fata libelli!«, S. 59 f.

28 Vgl. Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 29.

29 Das Gutachten vom 29. November 1516 ist vollständig abgedruckt ebd., S. 190 f.

30 Die Musikdrucke wurden aus der Aufstellung in Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 444–449 zur Überprüfung ausgewählt nach inhaltlichen (z. B. keine französischen Opern) und chronologischen Gesichtspunkten (Jahr des Drucks vor 1630); in den meisten Fällen ließ sich die Neresheimer Provenienz direkt über Besitzzeiträgen, die Art des Einbands oder das Vorhandensein einer Hörer-Nummer nachweisen.

voraus. Das Stimmbuch wurde von einer gleichmäßigen, professionellen Hand wohl Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben – Konkordanzen mit Drucken reichen bis in die 1540er-Jahre – und enthält 162 französische und italienische Gesänge, die jeweils nur durch ihre Text-Incipits identifiziert sind. Zwar wussten manche Äbte weltliche Musik durchaus zu schätzen – der Augsburger Dechant Sigismund Ilsung schickte Abt Gerwig Blarer von Weingarten 1529 zwei französische Lieder³¹ –, doch war derartige Musik im frühen 16. Jahrhundert eher Teil der quasi-fürstlichen Hofhaltung standesbewusster Reichsprälaten als des gemeinsamen Musizierens im Konvent.³²

Die Discantus- und Bassus-Stimmbücher F.K. Mus. 2–3 enthalten dagegen geistliches Repertoire, und am Schluss des 42. Stückes ist im Bassus die Jahreszahl 1567 eingetragen, was mit den nachweisbaren Anfängen mehrstimmiger liturgischer Musik in Neresheim übereinstimmen würde. Der Verfasser des Schreiber- oder Besitzervermerks »1567 M.V.S.I.C.A. Io[hannes]: Schinich« oder »Schineis« ist allerdings in Neresheim nicht nachgewiesen, und das konfessionelle Profil der von mehreren Händen geschriebenen und möglicherweise erst später zusammengebundenen Stimmbücher ist unentschieden. Zwischen dem ersten Teil mit Messordinarien und Proprien für Ostern, Pfingsten und Trinitatis (Nr. 1–40) und einer Reihe von Introiten, die auch Marienfeste mit einschließen (49–67), stehen einige deutsche geistliche Lieder; den Schluss bilden lateinische Motetten mit eigener Zählung (Nr. 72–106).³³ Einige Musikhandschriften der 1560er- und 1570er-Jahre aus dem protestantischen Gymnasium poeticum im liturgisch konservativen Regensburg enthalten ein durchaus ähnliches Repertoire,³⁴ so dass F.K. Mus. 2–3 auch aus einem lutherischen Umfeld stammen könnte. Eindeutig protestantischer Provenienz ist dagegen das Chorbuch F.K. Mus. 76/II. Abth. mit 88 deutschen und lateinischen geistlichen Gesängen, das Alexander Steinhilber dem Torgau-Wittenberger Kreis um 1533 oder 1534 zuweisen konnte.³⁵ Die Handschrift befand sich allerdings spätestens ab 1573 im Kloster Neresheim, denn auf dem Aufschlag fol. 58^v/59^r finden sich neben dieser Jahreszahl die Namen Georg Gerstmair und Sixtus Bregel, ersterer der spätere Abt, letzterer ein aus Donauwörth stammender

31 Heinrich Günter (Hrsg.), *Gerwig Blarer, Abt von Weingarten 1520–1567. Briefe und Akten*, Bd. 1: 1518–1547 (= Württembergische Geschichtsquellen 16), Stuttgart 1914, S. 133 f.

32 Im 15. Jahrhundert ist ein »Ludovicus natus de Emershofen lutanista egregius« in Neresheim belegt, der 1496 verstarb. Da er unter den »fratres« aufgezählt wird, war er nicht als Musiker angestellt, aber übte seine Kunst – oder sein Hobby – anscheinend noch im Kloster aus. Vgl. Weißenberger, »Aus dem inneren Leben der Abtei Neresheim im 16. Jahrhundert«, S. 26.

33 Laut Alexander Steinhilber, *Die Musikhandschrift F.K. Mus. 76/II Abt. der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 23), Göttingen 2011, S. 78, wurden die Stimmbücher auf sächsisches Papier geschrieben.

34 Zum Beispiel das 1560 von Kantor Johannes Buchmayer dem Rat der Stadt verehrte Chorbuch C 100 mit Messen und Motetten, oder die in den 1570er-Jahren von Kantor Erasmus Zoller nach liturgischen Gesichtspunkten zusammengestellten Handschriften A.R. 838–843, A.R. 844–848, A.R. 849–852. Vgl. auch Barbara Eichner, »Musikalisches Mit- und Gegeneinander in Regensburg im 16. Jahrhundert«, in: *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, hrsg. von Christoph Wagner und Dominic E. Delarue (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 27), Regensburg 2017, S. 479–497.

35 Eine ausführliche Untersuchung dieser Quelle bietet Steinhilber, *Die Musikhandschrift F.K. Mus. 76/II Abt.*

Konventuale, der 1601 verstarb. Steinhilber erklärt das Vorhandensein dieses Chorbuchs in Neresheim mit der Bibliophilie der Äbte des 16. Jahrhunderts, die auch humanistische und sogar kontroverstheologische protestantische Schriften sammelten. Andererseits wäre auch denkbar, dass ein Konventuale mit protestantischem Familienhintergrund und Ausbildung an einer Lateinschule Chor- und Stimmbücher ins Kloster mitbrachte, ob zum praktischen Musizieren oder als Erinnerungsstücke. Steinhilbers Schlussfolgerung, dass auch die anderen musikalischen Quellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts nur als Sammelobjekte geschätzt wurden und nicht zum praktischen Gebrauch bestimmt waren, kann ich mich nicht anschließen. Im Gegenteil lässt sich aus der rekonstruierten zeitlichen Abfolge ihres Erwerbs und ihrem Repertoire ein planmäßiger Aufbau der (nicht nur) liturgischen Musikpflege ablesen, die bis zur Jahrhundertwende ein Niveau erreicht hatte, das den Vergleich mit größeren, urbanen Klöstern nicht zu scheuen brauchte.

Die früheste Quelle, die nicht nur auf das Sammeln, sondern auf die aktive Pflege mehrstimmiger Musik in Neresheim hinweist, befindet sich nicht in Regensburg, sondern in der British Library in London (GB-Lbm K.3.m.8). Es handelt sich um ein Cantus-Stimmbuch von Jacobus de Kerles *Preces speciales pro Salubri Generalis Concilii Successu* (Venedig: Gardano, 1562), das den Besitzvermerk »Imp. Monrii Neresheim.« trägt und nach der Auflösung des Klosters im Besitz des ehemaligen Priors Karl Nack war.³⁶ An den Kerle-Druck schließt sich eine handschriftliche Messe zur Kirchweihe an, deren Ordinariums- und Propriumssätze offenbar nicht ursprünglich zusammengehörten, sondern für diesen Zweck erst zusammengestellt wurden, da die Ordinariumssätze in normaler, die Proprien in hoher Schlüsselung notiert sind (Abbildung 5.2b). Der Einband des Stimmbuches trägt die Jahreszahl 1569 (Abbildung 5.2a) und legt nahe, dass die Messe zur Einweihung des neuen, spätgotischen Chores am 21. August 1569 erklang, dessen Bau Abt Georg Gerstmair erst ein Jahr zuvor initiiert hatte.³⁷ Da die Weihe vom Augsburger Weihbischof Michael Dornvogel vorgenommen wurde (Bischof Otto Truchsess von Waldburg, der seine Einwilligung zum Neubau anlässlich eines Besuchs im März 1568 gegeben hatte, befand sich 1569 wieder in Rom), ist es durchaus möglich, dass zu diesem Anlass die Augsburger Domkapelle sang und die *Preces speciales* ein Geschenk des Bischofs bzw. seines Augsburger Domorganisten de Kerle waren. Dafür spricht auch der Einband aus feinem braunem Kalbsleder mit goldgeprägten Ornamenten und einer Kreuzigungs- bzw. Parisurteil-Darstellung auf der Vorder- und Rückseite, der deutlich aufwendiger ist als die einfacheren Pergament- oder Pappeinbände der anderen Neresheimer Musikalien. Selbst wenn sich bei der Kirchweihe keine Neresheimer Mönche oder Schüler hören ließen, bildete dieser Anlass offenbar die Initialzündung für die regelmäßige Pflege von mehrstimmiger Musik. Am Schluss des Londoner Stimmbuches wurde ein *Veni Sancte Spiritus* von einer anderen Hand nachgetragen, die auch das Chorbuch F.K. Mus. 48/II. Abth. schrieb, das 1570 gebunden wurde.

36 Zur Geschichte dieses Stimmbuchs vgl. Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle: Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 450–451.

37 Vgl. Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 29–30.



Abbildungen 5.2a/b:

- a. Einband von Jacobus de Kerle, *Preces speciales* (Venedig: Gardano, 1562)
- b. Handschriftlicher Anhang mit Kirchweihmesse (Folgesseite). © The British Library Board: K.3.m.8

Diese Handschrift enthält Propriumsgesänge für die wichtigsten Feste des Kirchenjahrs von Ostern bis Mariä Verkündigung und basiert vollständig auf Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*.³⁸ Für die Neresheimer Kirchenpatrone Ulrich und Afra wurden Proprien für Bekenner bzw. für Maria Magdalena adaptiert; ansonsten sind an Heiligen noch der Ordensgründer Benedikt und der Evangelist Johannes bedacht, dem anlässlich der Chorweihe von 1569 ein neuer Altar errichtet wurde (Abbildung 5.3). Die Wahl der zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als ein halbes

38 Das Chorbuch ist ausführlich beschrieben und in den Kontext der Rezeption von Isaacs *Choralis Constantinus* eingeordnet in Barbara Eichner, »Getting Proper-ly Started: Isaac's Choralis Constantinus and the Introduction of Polyphonic Mass Propers in South-German Monasteries«, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David J. Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 269–295.



Jahrhundert alten Kompositionen von Heinrich Isaac erscheint auf den ersten Blick befremdlich, lässt sich aber plausibel erklären: Die vierstimmigen, klar gegliederten und relativ kurzen Sätze waren auch von einem Vokalensemble in der Aufbauphase (möglicherweise noch ohne Knabenstimmen) zu bewältigen, und die prominente Verwendung der liturgischen Choralmelodien entsprach dem monchischen Ideal von Schlichtheit und gottesdienstlichem Dekor. Darüber hinaus war der *Choralis Constantinus* seit seiner Drucklegung 1550/55 in Süddeutschland leicht greifbar, und schließlich mag auch Isaacs Stellung als Komponist Kaiser Maximilians I. die Kompositionen für die Neresheimer Musiker attraktiv gemacht haben, da das Kloster Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Druck der Oettinger Schikanen deutliche Ambitionen auf die Reichsfreiheit hegte und dies vielleicht durch ein »kaiserliches« Repertoire hörbar belegen wollte. Spätestens mit dem Erwerb des Proprien-Chorbooks konnten also die Neresheimer Benediktiner feiertägliche Gottesdienste des Kirchenjahres mit mehrstimmiger Musik festlich gestalten.



Abbildungen 5.3a/b:
Heinrich Isaac, Introitus
Statuit / Ei dominus testa-
mentum aus dem Choralis
Constantinus 3 (Commune
confessoris), hier adaptiert für
den Kirchen- und Bistumspa-
tron Ulrich. Regensburg, Fürst
Thurn und Taxis Hofbiblio-
thek, F. K. Mus. 48/Abth. II,
fol. c4^v–c5^r (Folgeseite).

Der weitere Aufbau des Repertoires ist aus den zahlreichen Musikdrucken abzulesen, allerdings unter Vorbehalt, da die meisten Stimmbücher aus mehreren Einzeldrucken mit manchmal weit auseinanderliegenden Druckdaten bestehen und nur in Einzelfällen ein datierter Einband oder Benutzereintrag dokumentiert, wann ein Sammelband endgültig dem Bestand einverleibt wurde. Nach dem handschriftlichen Proprien-Chorbuch wurden möglicherweise als nächstes zwei Bände von Orlando di Lassos *Patrocinium musices* angeschafft, und zwar bezeichnenderweise nicht der erste Band mit Motetten, sondern der liturgisch nützlichere zweite Band *Missae aliquot* (F. K. Mus. 54/II. Abth.; München: Adam Berg, 1574) mit fünf Parodiemessen, sowie der dritte Band *Officia aliquot, de praecipuis festis anni* mit fünfstimmigen Proprien für die Hauptfeste Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Fronleichnam (Signatur F. K. Mus. 55/II. Abth.; München: Adam Berg, 1574). Die großformatigen Chorbücher, auf hochwertiges Papier gedruckt und mit prächtigen Initialen geschmückt, wurden möglicherweise im Kloster selbst eingebunden und



waren eine bedeutende Investition. Dass die Bände aber nicht nur repräsentativen Zwecken dienten, zeigen handschriftliche Eintragungen in den Eröffungsantiphonen *Vidi aquam* und *Asperges me* der *Officia aliquot*, die den Schlussston der Choralintonation in allen Stimmen angeben und die Dauer von komplexeren Ligaturen mit kleinen Zahlen ausschreiben.

Während die ersten fünf Bände des *Patrocinium musices* weit verbreitet waren und besonders von Klöstern gerne angekauft wurden,³⁹ besaß das Kloster Neresheim offenbar eine direkte Verbindung zum Münchner Hof beziehungsweise zum engeren Umkreis von Orlando di Lasso. Ein einzelnes handschriftliches Vagans-Stimmbuch (F.K. Mus. 52), dessen Pergamenteinband mit

39 Zu den Käufern und Adressaten der *Patrociniums*-Reihe, soweit sie sich aus erhaltenen Exemplaren erschließen lassen, vgl. Barbara Eichner, »Protecting the Muses, promoting the Church: Lasso's *Patrocinium musices* reconsidered«, Vortrag gehalten bei der Medieval and Renaissance Music Conference, Nottingham 2012.

der Jahreszahl 1578 gestempelt ist, enthält insgesamt dreizehn Messordinarien.⁴⁰ Davon sind drei einzig in dieser Quelle überliefert: eine sechsstimmige *Missa super Benedicta es* von Cristóbal de Morales; eine fünfstimmige Messe des Lasso-Schülers Leonhard Lechner über die Motette seines Lehrers *Omnia quae fecisti*, und eine fünfstimmige *Missa super De tout mon cœur* von Lasso über seine eigene Chanson. Andere Werke zirkulierten zu diesem Zeitpunkt nur handschriftlich, darunter die 1567 erstmals sicher belegten Lasso-Messen über *Entre vous filles, Veni in hortum meum* und *Susanne un jour*; die 1577 aufgezeichnete *Missa super Domine Dominus* von Lasso, und die erst 1580 gedruckte achtstimmige *Missa super Elisabeth impletum est tempus* von Jacobus Gallus. Die zwei fünfstimmigen Messen George de la Hèles, *Missa super Gustate et videte* und *Missa super In convertendo*, waren in seinen *Octo missae* erst 1578 bei Plantin in Antwerpen erschienen und wurden offenbar im gleichen Jahr in das Neresheimer Stimmbuch eingetragen. Diese Überlieferungslage legt nahe, dass Neresheim nicht nur gute Kontakte zu anderen Musikzentren hatte – möglicherweise über das Augsburger Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra –, sondern auch dass die Neresheimer Mönche den Musikmarkt im Auge behielten und sich zeitnah Abschriften gerade erst publizierter Kompositionen verschaffen konnten. Steinhilber hält es für »eher unwahrscheinlich«, dass »man auf dem Ulrichsberg in den 70er und 80er Jahren des 16. Jahrhunderts Messen dieses kompositorischen Zuschnitts aufgeführt hat«. ⁴¹ Dieses Argument wäre nur stichhaltig, wenn die Stimmbücher nicht für Neresheim entstanden, sondern – wie die oben beschriebenen »protestantischen« Handschriften – erst durch Ankauf oder Vermächtnis zufällig dorthin gelangt wären. Das scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein, denn der im Vagans-Stimmbuch F. K. Mus. 52 ungenannte Schreiber lässt sich durch den Vergleich mit einer anderen Handschrift eindeutig als Neresheimer Konventuale identifizieren.

Bei dieser Quelle handelt es sich um je ein Diskant- und Bassus-Stimmbuch, deren helle Ledereinbände mit Tinte auf 1578 datiert sind (F. K. Mus. 4–5). Sie enthalten zunächst eine Auswahl von Drucken von Komponisten aus dem Augsburg-Wittelsbach-Habsburger Umfeld, die sämtlich bei Adam Berg in München erschienen waren: Jacobus de Kerles *Sacrae Cantiones* (1575), dessen Titelblatt unzweideutig die Neresheimer Provenienz belegt mit dem Eintrag »SS. Vdalcij et Afrae Monasterij Nöreshaim. 1576«, sowie de Kerles *Liber Modvlorvm Sacrorvm* (1573), gefolgt von Michel Charles Desbuissons *Cantiones Aliqvot Mvsicae* (1573) und zwei Sammlungen von deutschen Liedern von Orlando di Lasso (*Der ander Theil Teutscher Lieder mit fünfß stimmen*, 1573) und Ivo de Vento (*Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen*, 1572). Während die ersten drei Drucke mit lateinischen Motetten keine Anmerkungen enthalten, sind interessanterweise ausgerechnet bei Ivo de Ventos Lied *O wie gantz selig ist der gnant*, das ein von Gott gesegnetes Familienleben preist, und bei dem achtstimmigen Dialog *Wolauff jr Brüder*, einem Trinklied mit frechen lateinischen Einsprengseln in der Vagantentradition, handschriftliche Eintragungen am Notentext vorgenommen worden, die auf (mehrmaliges) Durchsingen verweisen

40 Ein genaues Inventar sowie Faksimiles bzw. Übertragungen der unikal überlieferten Messen bietet Horst Leuchtmann, »Drei bisher unbekannte Parodiemessen von Morales, Lechner und Lasso. Neufunde in einer Neresheimer Handschrift von 1578«, in: *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 15–37. Die Lasso-Messe wurde in der *Ausgabe Sämtlicher Werke: Neue Reihe* nicht berücksichtigt.

41 Steinhilber, *Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/11 Abt.*, S. 79–80.

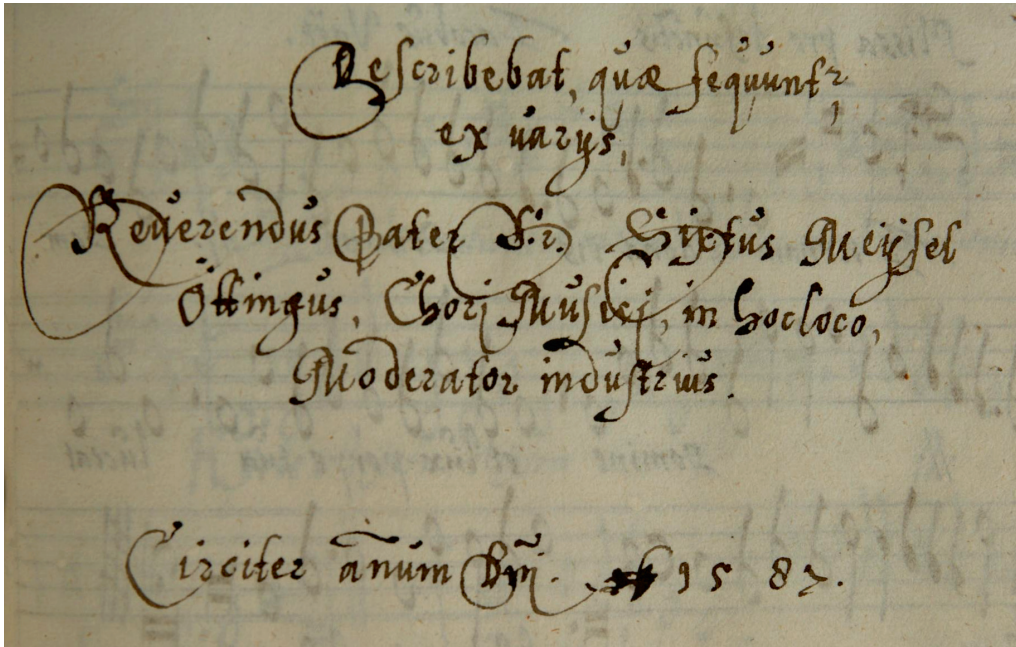


Abbildung 5.4: Titelseite, geschrieben von Musikdirektor Sixtus Meysel. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 5, s. fol.

(»Secunda pars: Verte sub.« bzw. die Korrektur von zwei Minimen). Ganz geistlicher Musik ist der umfangreiche handschriftliche Anhang gewidmet, dessen Vorsatzblatt im Bassus-Stimmbuch den Schreiber identifiziert (Abbildung 5.4): »Describebat, quae sequuntur, / ex uarijs / Reuerendus Pater D.r. Sixtus Meysel / Öttingus, Chori Musici, in hoc loco, / Moderator industrius. / Circiter annum Domini. 1587.« (»Es schrieb, was folgt, aus verschiedenen [Quellen] der hochwürdige Pater Herr Sixtus Meysel aus Oettingen, Chordirektor an diesem Ort. Im Jahre des Herrn 1587.«)⁴²

Damit lässt sich erstmals eine konkrete Person namhaft machen, die für den bedeutenden Aufschwung mehrstimmigen Musizierens verantwortlich war. Leider ist von Sixtus Meysel nicht bekannt, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt oder wann er ins Kloster eintrat. Als er am 26. Dezember 1597 verstarb, war er laut seinem Grabstein »huius congregationis sacerdos monachus et senior«, also der dienstälteste Priestermonch.⁴³ Eine Liste von Konventualen aus dem Jahr 1584, anlässlich des Rücktritts von Abt Georg Gerstmair, nennt Meysel an zehnter Stelle von insgesamt 18 Mönchen, während der 1571 im Kloster belegte Sixtus Bregel erst an 15. Stelle folgt.⁴⁴ Mit einer professionellen, lockeren und leicht lesbaren Handschrift schrieb Meysel

42 Die Ortsbezeichnung »Öttingus« könnte sich auch auf Altötting beziehen.

43 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 183.

44 P. Magnus Sterr, *CHRONICON / DIPLOMATICUM / NERESHEIMENSE / In Quo / praeter Vitas & res gestas Abbatum omnia / Documenta & Instrumenta Litteraria, Mo-/nasterij SS Udalrici & Aefrae in Neresheim /*

22 Kompositionen; am Ende trug eine andere Hand Jacob Reiners *Missa Freu Dich Du Himel Königin* nach – nicht identisch mit dem in D-Mbs Mus.ms. 71 überlieferten Parodiemagnifikat und möglicherweise ebenfalls ein Unikum –, und ein ungeübter Schreiber fügte die Motette *Heu mihi peccatori* von Hans Leo Hassler hinzu. Den Auftakt und Schluss von Meysels handschriftlichem Anhang bilden zwei fünfstimmige Totenmessen von Jacob Vaet und Orlando di Lasso. Dazwischen befinden sich zwanzig Hymnenvertonungen durchs Kirchenjahr für Heiligenfeste, Samstage und Sonntage, die ebenfalls Jacob Vaet, dem 1567 verstorbenen Kapellmeister Kaiser Maximilians II., zugeschrieben sind (Abbildung 5.5). Nur sechs dieser Hymnenvertonungen sind bereits bekannt und wurden von Milton Steinhardt für die Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* ediert.⁴⁵ Sechs weitere Hymnen sind ebenfalls in den Chorbüchern 67 und 2064 der Grazer Universitätsbibliothek enthalten, aus denen Steinhardt für seine Ausgabe schöpfte, dort aber anonym, weswegen er sie in seiner Edition nicht berücksichtigte; die übrigen acht sind nur in den Neresheimer Stimmbüchern überliefert (vgl. Anhang 2).⁴⁶ Das erstgenannte Chorbuch A-Gu 67 stammt aus dem Augustinerchorherrenstift Seckau und enthält neben anonymen und Arnoldus Flandrus zugeschriebenen Hymnen vor allem Magnifikats von Orlando di Lasso, also eine liturgische Grundausrüstung für die Vesper.⁴⁷ Das zweite Chorbuch, A-Gu 2064, besteht aus dem ersten, 1573 gedruckten Band von Lassos *Patrocinium musices* sowie einem handschriftlichen Anhang und gehörte dem 1570 gegründeten und 1585 zur Universität erhobenen Grazer Jesuitenkolleg. Da die Jesuitenkirche auch als Hofkirche diente, ist anzunehmen, dass die Vaet-Hymnen über die Verbindung der kaiserlichen und erzherzoglichen Habsburgerhöfe von Wien nach Graz kamen. Ein beim Tode Erzherzog Karls II. von Innerösterreich angelegtes Inventar listet jedenfalls unter den »bücher[n] in des Capellmeisters haus und in der Capelln in der Kirchen ob der sacristei« als letzten Eintrag »Mer Hymni Jacobi Vaet n° 35.« auf.⁴⁸ Dabei handelt es sich wohl nicht um Chorbuch 2064, aber vielleicht um die gemeinsame Vorlage der Grazer, Seckauer und Neresheimer Konkordanzen. Möglicherweise ließen sich durch stilistische Vergleiche noch weitere der in A-Gu 67 und A-Gu 2064 anonym überlieferten Hymnen dem kaiserlichen Kapellmeister zuweisen. Eine detaillierte Studie dieses Repertoires, das ein neues Licht auf die liturgische Praxis in der Hofkapelle Maximilians II. wirft, übersteigt den Umfang dieses Aufsatzes, wäre aber ein lohnendes Projekt.

jura, concernentia / continentur, Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofarchiv, Schwäbisches Archiv Nr. 871–873, S. 735. Zu den achtzehn Mönchen kamen während Gerstmairs Abbatat noch zwei Novizen und drei Laienbrüder.

45 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke. Hymnen und Chansons*, hrsg. von Milton Steinhardt (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 118), Graz 1968. Die Neresheimer Quelle enthält nicht die bereits bekannte Hymne *Conditor alme siderum*.

46 Ich danke herzlich Julia Fleck für ihre sorgfältigen Recherchen in der Universitätsbibliothek Graz; ohne sie wäre die Erstellung der Konkordanzliste nicht möglich gewesen.

47 Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs, »Mehrstimmigkeit in dem Augustinerchorherrenstift Seckau (Steiermark)«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42 (1958), S. 98–111, hier S. 103.

48 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 46 und 286–287.



Abbildung 5.5: Jacobus Vaet, Hymnus auf das Fest der Hl. Maria Magdalena, *Nardi Maria pistici*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 5, s. fol.

Es stellt sich aber natürlich die Frage, wie zuverlässig die Neresheimer Autorzuweisungen sind und wie unikal überlieferte Werke vom Wiener Kaiserhof bzw. aus Graz nach Neresheim gelangten. Die Antwort bietet möglicherweise eine familiäre Verbindung: Anlässlich einer Visitation im Jahre 1590 erwähnt die Neresheimer Chronik einen Pater Urbanus Vaet und führt aus, dass er »Viennae Austriae natus« (»gebürtig aus Wien in Österreich«) war und wenig später von Abt Laurenz Suppan aus dem Zisterzienserkloster Sittich/Stična zur Förderung der Gegenreformation in Slowenien angefordert wurde. Nachdem Vaet sich dort ein Jahr bewährt hatte, wurde er zum Abt des Zisterzienserstifts zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Wiener Neustadt (Neukloster) erwählt, verstarb aber, bevor er das Amt antreten konnte und wurde in Sittich bestattet.⁴⁹ Die Kombination des Nachnamens »Vaet« mit der Herkunftsbezeichnung Wien lässt es plausibel erscheinen, dass es sich bei Urbanus Vaet um einen Sohn des Hofkapellmeisters gehandelt haben könnte, der nachweislich mehrere Kinder hatte, deren Namen aber nicht überliefert sind.⁵⁰

49 Sterr, *CHRONICON / DIPLOMATICUM / NERESHEIMENSE*, S. 817–818, hier S. 814.

50 Freundliche Auskunft von Dr. Robert Lindell.

Was ihn allerdings dazu bewog, in das Neresheimer Benediktinerkloster einzutreten oder dort zumindest einige Zeit zu verbringen, lässt sich aufgrund der schmalen Quellenlage nur vermuten.⁵¹

In den folgenden Jahrzehnten wird der Musikalienbestand in Neresheim – zunächst wohl von Musikdirektor Sixtus Meysel, dann von seinem unbekannten Nachfolger – bedeutend ausgebaut, wobei sich die genaue Abfolge der Anschaffungen mangels Eintragungen oder datierten Einbänden nur annähernd rekonstruieren lässt. Das Jahr der Drucklegung bietet nur einen Anhaltspunkt *post quem*, d. h. der späteste Druck bestimmt den frühesten Zeitpunkt, zu dem ein Stimmbandkonvolut zusammengebunden worden sein kann. Die drei Stimmbücher F. K. Mus. 47–49 (Discantus, Altus, Bassus), die die Hiob-Lektionen sowie fünf- und sechsstimmige Motetten von Orlando di Lasso enthalten, wurden wahrscheinlich in den frühen 1580ern angeschafft, da alle drei Drucke im Jahr 1582 beim Münchner Hofdrucker Adam Berg erschienen. Ähnlich enthalten die Cantus- und Tenor-Stimmbücher F. K. Mus. 62–63 zwei Drucke von 1600, die daher wohl um die Jahrhundertwende erworben und zusammengebunden wurden: Orlando di Lassos *Prophetiae Sibyllarum* (München: Nicolaus Heinrich, 1600), die Lassos Sohn Rudolph dem musikliebenden Abt Paulus Widmann von Tegernsee widmete, und Jacob Reiners ebenfalls in München, aber bei Adam Berg gedruckte *Cantiones Sacrae Ad Aequales. Quatvor Vocvm*. Schwieriger ist die Datierung bei dem einzelnen Bassus-Stimmbuch F. K. Mus. 51, dessen frühester Druck Orlando di Lassos *Sacrae Cantiones* (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1575) sind, doch da Tomás Luis de Victorias *Cantiones Sacrae* erst 1589 bei Johann Mayer in Dillingen erschienen und Sigerus Paulus Harelbecanus' *Psalmodia Davidica* im folgenden Jahr bei Gerwinus Calenius und Johann Quentels Erben in Köln, kann das Konvolut frühestens 1590 zusammengebunden worden sein, wobei natürlich die Lasso-Motetten schon längere Zeit in Neresheim gewesen sein könnten. Der Einband aus dunkelrot-violetterm Papier mit weißen Pergamentverstärkungen an Ecken und Rücken ähnelt jedenfalls dem Stimmbuchkonvolut F. K. Mus. 27–28, auf das weiter unten noch einzugehen ist.

Während der Verwendungszweck von Stimmbüchern in einer geistlichen Institution schwer präzise zu bestimmen ist, wenn es keine spezifischen Benutzungsspuren gibt, wurden gedruckte Chorbücher wohl nur dann angeschafft, wenn sie auch im Gottesdienst eingesetzt werden sollten. Das strikt liturgische Profil solcher Chorbücher sprach besonders kirchliche Institutionen an, die für den Geist der Gegenreformation aufgeschlossen waren, wie dies auch die tridentinisch aktualisierten Neresheimer Choralhandschriften belegen. Die Patrociniums-Reihe wurde nach den beiden Drucken von 1574 mit Orlando di Lassos Parodiemagnifikats *Beatissimae deiparaeque Virginis Mariae canticum Magnificat* (F. K. Mus. 56/II. Abth.; München: Adam Berg, 1587) fortgesetzt, gefolgt von Lassos späten *Missae aliquot* von 1589 (F. K. Mus. 57/II. Abth.), denen Franz Sales' Messendruck aus dem gleichen Jahr beigegeben ist; den Abschluss dieser Reihe bilden Cesare da Zacharias *Intonationes vespertinarum precum* (F. K. Mus. 50/II. Abth.;

51 Vielleicht ist der Benediktiner Urbanus Vaet identisch mit dem »Urbanus Vaet Linzensis Austriacus diocesis Churcensis studiosus logicae«, der sich am 6. Oktober 1850 an der Universität Ingolstadt einschrieb. Götz Freiherr von Pölnitz (Hrsg.), *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ingolstadt – Landshut – München, Teil 1: Ingolstadt*, Bd. 1: 1472–1600, München 1937, Sp. 1085.

München: Adam Berg, 1594).⁵² Während das Kloster offenbar, wie die unikale Lasso-Messe in F.K. Mus. 52 zeigt, gute Verbindungen nach München pflegte, wurden drei weitere Chorbücher aus dem Ausland bezogen. Girolamo Lambardis *Antiphonarium vespertinum dierum festorum totius anni* (F.K. Mus. 51/II. Abth.) von 1597 wurde im Kloster Santo Spirito in Venedig offenbar im Eigenverlag gedruckt und stellt seine Verpflichtung auf das Reformbrevier Papst Pauls v. schon im Titel zur Schau (»iuxta ritum Romani Breuiarij iussu Pij v. reformati«). Die Bassstimme trägt den Choral in gleichmäßigen Semibreven vor, so dass – zusammen mit dem beschränkten Ambitus und einer einfachen, durchhörbaren Faktur – das gegenreformatorische Dekorurn gewahrt ist.⁵³ Dies erklärt die Beliebtheit des Druckes, der sich nicht nur in Bibliotheken geistlicher Institutionen in Italien befindet, sondern auch zur Ausstattung des Jesuitenkollegs München sowie der Jesuitenuniversität Dillingen gehörte, an der ab den 1580er-Jahren mehrere Konventualen aus Neresheim studierten. Der bereits beträchtliche Bestand an mehrstimmigen Magnifikat- und Messvertonungen wurde auf den neuesten Stand gebracht durch Duarte Lobos *Cantica B. Mariae Virginis, vulgo Magnificat* (F.K. Mus. 52/II. Abth.; Antwerpen: Moretus, 1605) und Carl Luythons *Liber 1. missarum* (F.K. Mus. 53/II. Abth.; Prag: Nicolaus Strauss, 1611). Schließlich wurde der Vorrat an Lassos Musik komplettiert durch die *Missae posthumae*, die sein Sohn Rudolph di Lasso 1610 bei Adam Bergs Nachfolger Nicolaus Heinrich herausgab (F.K. Mus. 58/II. Abth.).

In diese Reihe der Chorbücher gehört auch eine Handschrift (F.K. Mus. 76/I Abth. II), die mit 56 × 40 cm die größte mehrstimmige Quelle aus Neresheim ist und die wiederum wichtige Aufschlüsse über das tatsächlich gepflegte Repertoire liefert (Abbildung 5.6). Den überwiegenden Teil des Chorbuches nehmen anonyme, auskomponierte Vesperpsalmen (fol. 42^v–68^r je ein *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum* und *Lauda Hierusalem*), Invitatorien sowie vor allem Falsibordoni zum mehrstimmigen Psalmodieren ein, deren erste Reihe Orlando di Lasso zugeschrieben ist.⁵⁴ Darauf folgen einige *Domine-ad-adjuvandum*-Sätze eines »Jacobus Castaldus« (Giovanni Giacomo Gastoldi?)⁵⁵, anonyme Falsibordoni, ein *Domine ad adiuvandum* von Giovanni Matteo Asola, das wohl aus Friedrich Lindners Sammeldruck *Magnificat* (Nürnberg: Katharina Gerlach, 1591) kopiert wurde, sowie eine Reihe von Falsibordoni von Ludovico Viadana, die 1600 ebenfalls in Nürnberg gedruckt wurden. Den Abschluss bilden drei weitere Reihen von fünfstimmigen Psalmodie-Modellen, einschließlich einiger Falsibordoni im

52 Es ist natürlich durchaus möglich, dass die Neresheimer Sänger über alle fünf *Patrociniums*-Drucke der originalen ersten Reihe verfügten und drei Bände verloren gingen.

53 Judith Nagley und David Bryant, »Lambardi [Lambardo], Girolamo«, *Grove Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015879> [zuletzt aufgerufen am 5. 2. 2018].

54 Die Lasso zugeschriebenen Falsibordoni sind nicht identisch mit den 23 in der *Neuen Reihe* der Werkausgabe publizierten Stücken, und die Neresheimer Quelle ist im kritischen Bericht nicht erwähnt. Da aber das Kloster, wie die unikal überlieferte Messe zeigt, offenbar gute Kontakte zum Münchner Hof hatte, ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Falsibordoni tatsächlich von Lasso für Neresheim (oder ein anderes Kloster) geschrieben wurden. Vgl. Orlando di Lasso, *Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze* (= Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Neue Reihe 25), hrsg. von Peter Bergquist, Kassel, 1993.

55 Vgl. Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 425.



Abbildung 5.6: Einband des größten Chorbuchs der Neresheimer Sammlung. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 76/1 Abth. II

Dreiertakt. Während die Messen und Magnifikats aus den Musikdrucken wohl stets nur von einem kleinen Ensemble von spezialisierten Musikern – ob Mönchen, angestellten Musikern oder Schülern der Klosterschule – gesungen wurden, erlaubte es ein großformatiges Chorbuch mit Falsibordoni einer größeren Zahl, oder sogar der gesamten Gemeinschaft, aktiv zur Mehrstimmigkeit beizutragen, da die Deklamationsmodelle leicht erlernbar waren und notfalls auch memoriert werden konnten. Wie auch in anderen Klöstern zeichnet sich um die Jahrhundertwende in Neresheim eine Hinwendung zum gemeinschaftlichen Musizieren im Gottesdienst ab.

Von besonderem Interesse sind die insgesamt sechs Motetten zu sechs bis acht Stimmen, die den strikt liturgischen Psalmvertonungen und Psalmodie-Modellen vorangestellt sind. Die letzte Motette beginnt als *Ave Maria*, mischt dann allerdings Fragmente aus den marianischen Antiphonen in den Text; die vorausgehenden fünf Motetten *O Mater miserum*, *Virginum salve*

decus, Sponsa dei, formosa dei (zweiter Teil: *Hic te collaudat*),⁵⁶ *Quis rutilat triadis* (achtstimmig) und *Diva tu magni genitrix tonantis* (zweiter Teil: *Diva quae votis*) basieren auf freier Prosa bzw. neulateinischen Dichtungen in sapphischer Odenform oder elegischen Distichen. Alle Werke sind anonym niedergeschrieben, doch ließ sich in allen Fällen der Komponist erschließen. Beim letzten Stück handelt es sich um ein wenig bekanntes *Ave Maria* Orlando di Lassos, das erst 1604 im *Magnum opus musicum* zusammen mit einem bereits 1565 gedruckten *Pater noster* veröffentlicht wurde,⁵⁷ während vier der übrigen Motetten Kontrafakte des Münchner Kapellmeisters sind. Wie Richard Freedman gezeigt hat, wurden Umtextierungen oft vorgenommen, um Repertoire mit – moralisch oder konfessionell – anstößigen Texten zu »retten« oder künstlerisch zu verbessern,⁵⁸ wofür es im Neresheimer Bestand auch mehrere Beispiele gibt (siehe unten). Im vorliegenden Fall ging es dem oder den Bearbeitern aber darum, qualitativ hochwertige Anlasskompositionen in Werke zu transformieren, die auf die religiöse und politische Situation in Neresheim anspielen.

Die erste Motette *O Mater miserum, benedictus Jesulus adsit* basiert auf Lassos früher Motette *Heroum soboles*, die 1556 im »Antwerpener Motettenbuch« erschien und mit ihrem extravagantem Herrscherlob möglicherweise den Versuch des aufstrebenden Komponisten dokumentiert, eine Anstellung in der Kapelle Kaiser Karls v. zu finden.⁵⁹ Die Neresheimer Umdichtung preist dagegen die Jungfrau Maria, weil durch sie Jesus auf die Welt kam, sie von weltlichen Verbrechen erlöste und Frieden brachte. Das Thema Krieg und Frieden kehrt in weiteren Motettentexten wieder und verweist auf die angespannte Lage um die Jahrhundertwende, während das Attribut »benedictus Jesulus« möglicherweise als Anspielung auf den Ordensgründer verstanden werden kann. Im nächsten Satz schlägt der Prosatext mit einem entschiedenen »daher« den Bogen zur gebührenden Verehrung Marias mit der Wendung »Propterea celebrat te musica diva libenter laudibus et meritis ad sydera tollere gestit«, die wörtlich aus der zugrunde liegenden Motette *Heroum soboles* übernommen ist (»Daher feiert dich die göttliche Musik vergnügt mit Lob und trägt dich zu Recht zu den Sternen empor.«). Die Eröffnungsmotette thematisiert also die Vortragssituation und spannt die Musik der Neresheimer Sänger in den Lobpreis der gesamten Schöpfung über die Erlösung durch Mariens »Sprössling« ein (»Tu sobole aetherea fac ut

56 Haberkamp führt *Hic te collaudat* als eigenständiges Stück auf, aber der textliche Zusammenhang sowie die gemeinsame Schlüsselung und der F-Modus zeigen, dass *Hic te collaudat* der zweite Teil von *Sponsa Dei* ist.

57 Orlando di Lasso, *Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 13: *Motetten VII (Magnum opus musicum, Teil VII)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2013. Das *Ave Maria* ist vor der Ausgabe im *Magnum opus musicum* nur im handschriftlichen *Mariale* von Georg Wolff von Huldshöfnau (PL-Wn, Mus. 2083, datiert ca. 1578–1588) überliefert. Zu diesem Dichter und Musiksammler vgl. Barbara Eichner, »A New Light on the Biography of Johannes Nucius«, in: *Ars musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture. Essays in Honour of Elzbieta Witkowska-Zaremba*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Warschau 2016, S. 395–408.

58 Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001, S. 9–11.

59 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 1: Il primo libro de mottetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556)*, hrsg. von James Erb (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 114), Madison, WI 1998, S. xxiii.



Abbildung 5.7: Orlando di Lasso, *Virginum salve decus*, Kontrafakt von *O decus celsi*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 76/1 Abth. II., fol. 7^v–8^r (Folgeseite)

sine fine fruamur«), der die Glückwünsche für das österreichische Herrscherhaus ersetzt. Die zweite Motette, *Virginum salve decus atque mater* setzt das Thema des Marienlobs fort in vier Strophen in sapphischer Odenform, die metrisch parallel von allen sechs Stimmen homophon deklamiert werden (Abbildung 5.7). Die Musik wurde von Lassos Chor *O decus celsi* übernommen, der möglicherweise für das 1577 mit großem Aufwand aufgeführte Jesuitendrama *Hester. Comoedia sacra ex biblicis historijs desumpta* geschaffen und 1582 erstmals veröffentlicht wurde.⁶⁰ Wie Bernhold Schmid gezeigt hat, gehört *O decus celsi* zu den am häufigsten kontrafazierten Stücken Lassos; den von ihm identifizierten zwölf Neutextierungen lässt sich somit noch eine

60 Franz Körndle, »Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music«, in: *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, hrsg. von John W. O'Malley et al., Toronto 2006, S. 479–497, hier S. 480.



dreizehnte hinzufügen.⁶¹ Der Neresheimer Text ist durchsetzt von Anklängen an marianische Hymnen, beginnend mit der ersten Zeile, die die Sequenz *Salve decus virginum* umkehrt und gleichzeitig auf den Text des Originals *O decus celsi* alludiert. Die zweite Strophe spielt mit der Erwähnung Evas, des Stöhnens (»gemitus«) und der Anrufung »Eia« deutlich auf das *Salve Regina* an, wobei Maria hier nicht die Anwältin (»advocata«), sondern die Schutzherrin (»patrona«) ist, möglicherweise ein Reflex einer spezifisch nachtridentinischen Marienfrömmigkeit.⁶²

61 Für eine ausführliche Darstellung mit Katalog vgl. Bernhold Schmid, »Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Von Theaterchören, Humanistenoden, Psalmaphrasen, Hymnen und Kirchenliedern«, in: *Musik in Bayern* 76/77 (2011/2012), S. 15–57.

62 Zur (musikalischen) Verehrung Marias als »Patrona Bavariae« vgl. Alexander J. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, Oxford / New York 2014.

Die dritte Strophe bezieht sich mit der »gebenedeiten Frucht« auf das *Ave Maria*, während die vierte und letzte Strophe Maria als leuchtende Säule (»lexus columnen nitensque«), reiner Edelstein (»gemma [...] pura«) und Zepter des Himmels (»sceptra polorum«) apostrophiert – ein »Remix« bekannter marianischer Attribute in der klassizistischen Odenform.

Die dritte Motette *Sponsa Dei, formosa Dei – Hic te collaudat* besteht aus zwei kurzen Teilen, von denen der erste das Thema des Marienlobs in allgemein gebräuchlichen Bildern und etwas holprigen elegischen Distichen fortsetzt. Die Musik stammt von Lassos zweiteiliger Huldigungsmotette *Pacis amans – Te nunc laetetur* auf Kaiser Maximilian II.⁶³ Da sie im *Magnum opus musicum* als Nr. 322 direkt nach *Heroum soboles* (Nr. 321) und kurz vor *O decus celsi* (Nr. 328) gedruckt wurde, liegt es nahe, dass alle drei Vorlagen der posthumen Gesamtausgabe entnommen wurden, was die Niederschrift des Neresheimer Chorbuchs frühestens in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts verweisen würde. Der zweite Teil der Motette überrascht mit einem deutlichen Orts- und Zeitbezug: Zunächst wird direkt der Mönchsstand (»monasticus ordo«) aufgerufen, Maria als Verfechterin der wahren Religion (»quae partes verae religionis agis«) zu loben; abschließend bitten die Neresheimer Mönche, niemals des Glaubens überdrüssig zu werden, den sie den Heiligen und Gott bei der Profess gelobt haben (Tabelle 5.1). Die Situation des von protestantischen Ständen wie den Reichsstädten Nördlingen und Bopfingen und dem Herzogtum Württemberg eingekreisten Klosters wird in der Beschwörung der »wahren Religion« deutlich, und in der abschließenden Bitte schimmern die geistlichen Anstrengungen durch, die die Bewahrung der monastischen Gelübde den Benediktinern zur Zeit der kirchlichen Reform abverlangte.

Prima pars	Erster Teil
Sponsa Dei formosa Dei, speculumque pudoris, aeternum astriadum virgo Maria decus: in te omnes sperant te orant: te turba veretur aetherei ut detur claustra tenere poli.	Du Braut Gottes, Du Schöne Gottes und Spiegel der Keuschheit, ewige sternbesetzte Zier, Jungfrau Maria: Auf dich hoffen und zu dir beten alle: Dich verehrt die himmlische Schar, um die Schranken des Himmelsgewölbes zu halten.
Secunda pars	Zweiter Teil
Hic te collaudat per saecula monasticus ordo: quae verae partes religionis agis. Fac Nörlheimicolas fidei ne taedeat unquam. Quam semel et Sanctis atque dedere Deo.	Hier preist dich durch die Zeiten der Mönchsstand, die du die Sache der wahren Religion betreibst. Mach, dass die Neresheimer niemals des Glaubens überdrüssig werden, den sie einmal den Heiligen und Gott gegeben haben.

Tabelle 5.1: Orlando di Lasso, *Sponsa Dei, formosa Dei – Hic te collaudat*, Kontrafakt von *Pacis amans – Te nunc laetetur*

63 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 18: Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von Peter Bergquist (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 124), Middleton, WI 2001, S. xv.

Ein konkretes Gefühl der Bedrohung äußert sich in der fünften, wiederum sechsstimmigen Motette, *Diva tu magni genitrix tonantis*. Die zweiteilige Komposition, eine Umtextierung von Alexander Utendals Motette *Rectius vives Licini nec altum* aus dessen drittem Motettendruck (1577),⁶⁴ adaptiert eine Ode des Humanisten Konrad Celtis, die er 1491–1492 als Aufruf an die deutschen Fürsten zu Frieden und Einigkeit geschrieben hatte, um einen drohenden Krieg zwischen dem expansionslustigen Bayern, dem schwäbischen Bund und den süddeutschen Reichsstädten abzuwenden.⁶⁵ Der erste Teil verwendet Celtis' Strophen 1, 2 und 10, die zunächst die Jungfrau Maria (hier in Humanistenmanier als »Mutter des Donnerers [Jupiter]« apostrophiert) um Frieden anrufen und dann die Schrecken des Krieges schildern (»Aestuat coeco trepidum tumultum« und »Stant piae matres rabidae perosae«). Celtis' neutrales »Diva quae« wurde in einigen Stimmen mit dem persönlicheren »Diva tu« ersetzt, was den Gebetscharakter der Motette verstärkt. Der zweite Teil setzt die Strophenreihe 11–13 fort bis zum Ende des Gedichts und schafft somit einen im Original nicht vorhandenen Parallelismus zwischen den Anfängen der gleich langen Hälften, da die elfte Strophe »Diva quae votis miserum vocaris« sich wiederum direkt an Maria wendet. Die vorletzte Strophe situiert die Kriegsparteien geographisch und bittet Maria um Schutz der »rebenbewachsenen Hügel des Rheins« (»Viteos Rheni [...] colles«), der »bayrischen Äcker« (»Noricos agros«) und der »schönen Fluren am Donaufluss« (»ameona culti fluminis Istri«). Interessanterweise ersetzt die Neresheimer Fassung Celtis' »Städte der Pfalz« (»et Palatinas [...] sedes«) mit Baden (»atque Badenas [...] sedes«). Da dies den Austausch von »et« mit »atque« nötig machte, wurde Baden wohl bewusst gewählt. Möglicherweise stand hier, wenn die Datierung des Chorbuchs in die Zeit um 1600 korrekt ist, die Oberbadische Okkupation im Hintergrund, in der die Markgrafen von Baden-Durlach 1594 im benachbarten Baden-Baden einmarschierten, das unter Markgraf Eduard »Fortunatus« hoch verschuldet war, und die Nachfolge von Eduards nicht-ebenbürtigem Sohn Wilhelm anfochten.⁶⁶ Warum dieser fast 200 Kilometer entfernte Konflikt die Neresheimer Mönche besonders beunruhigte, ist allerdings nicht offensichtlich; möglich ist immerhin, dass der konfessionelle Aspekt des badischen Zwists – der Markgraf von Baden-Baden war unter Münchner Einfluss katholisch geworden, seine Baden-Durlacher Verwandten neigten verschiedenen Schattierungen des Protestantismus zu – bereits als Vorahnung einer größeren konfessionellen Auseinandersetzung gedeutet wurde, wie sie mit dem Dreißigjährigen Krieg dann tatsächlich eintrat.

64 Diese Motette wurde in dem Stimmbuchkonvolut Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek A.N. 7 aus dem Besitz Dominicus Mettenleiters ebenfalls kontrafaziert, und zwar für das Fest des Erzengels Michael. Vgl. Richard Charteris, »Some Overlooked Manuscript Music in the Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg«, in: *Musik in Bayern* 79/80 (2014/2015), S. 7–60, hier S. 13–16.

65 Conrad Celtis, »Ad Divam Dei Genitricem, Pro Concordia Principum Germaniae«, in: *Oden/Epoden/Jahrhundertlied. Libro Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine* (1513), übersetzt und hrsg. von Eckart Schäfer (= NeoLatina 16), Tübingen 2008, S. 140–143.

66 Hansmartin Schwarzmaier, »B. Baden«, in: *Handbuch der Baden-Württembergischen Geschichte*, Bd. 2: *Die Territorien im Alten Reich*, hrsg. von Meinrad Schaab und Hansmartin Schwarzmaier, Stuttgart 1995, S. 164–246, hier S. 222–227.

Der konfessionelle Aspekt tritt explizit hervor in der vierten Motette, *Quis rutilat triadis*, die mit acht Stimmen in doppelchöriger Anordnung (Hochchor in Chiavetten-, Tiefchor in normaler Schlüsselung) besonders großzügig dimensioniert ist. Die Musik basiert auf der Motette *Unde revertimini* zum Preis Herzog Albrechts v. und seiner Gemahlin Anna, die als abschließender »Dialog« erstmals im Viersprachendruck von 1573 veröffentlicht wurde.⁶⁷ Der 16-zeilige Text in elegischen Distichen übernimmt, wenn auch nicht ganz konsequent, das Frage- und Antwortspiel der Vorlage. Die Eröffnungsfrage, wer der Dreifaltigkeit am nächsten stehe, wird beantwortet mit Maria, die im Himmel direkt neben Gott sitze, und verweist auf den »Glauben und die Religion der Väter« (»fides religioque Patrum«).⁶⁸ Die »Religion, die unsere Vorväter treu bewahrten, liefert uns die Glaubenssätze« und erklärt Marias Sonderstellung (»nobis dogmata praestat Religio proavi quam coluere pie«): Ihretwegen müssen die Gläubigen nicht in den Feuerschlund der Hölle hinab, sondern erhalten die himmlische Seligkeit. Dazu qualifizieren ein rechtschaffenes Leben und Achtung der heiligen Gesetze (»integritas vitae et sanctae reverentia legis«), was, zusammen mit der Betonung von Marias Aufgabe als Mittlerin, als direkte Absage an die protestantische Rechtfertigungslehre und ihre Ablehnung der Werkgerechtigkeit verstanden werden kann. Mit dieser Motette positionierten sich also der Textdichter und die Neresheimer Sänger direkt in den theologischen Auseinandersetzungen des Reformationsjahrhunderts. Zusammengenommen ist diese Gruppe von Kompositionen durch eine ausgeprägte Marienfrömmigkeit charakterisiert, die mit dem Verweis auf Bedrohungen von außen, der Beschwörung der monastischen Gemeinschaft im Inneren, und der Schutzfunktion Marias im Diesseits und Jenseits ein bewusst katholisches Profil der Neresheimer Mönche artikuliert. Über ihre Verwendung gibt das Chorbuch keinen direkten Aufschluss, außer dass das übrige Repertoire in den Kontext der Vesper gehört; vielleicht wurden die Motetten aber auch in speziellen Votivgottesdiensten zu Gehör gebracht. Die Marienmotetten lassen auch wichtige Rückschlüsse auf die musikalische Leistungsfähigkeit des Ensembles zu: Die große Besetzung mit sechs bis acht Stimmen, die auch geteilte Sopranstimmen verlangt, weist auf eine geübte Sängergruppe hin, in der Männerstimmen – vermutlich die der Mönche selbst, da Neresheim zu ablegen war, um regelmäßig auf professionelle Sänger von außerhalb zurückgreifen zu können – von einer ausreichenden Anzahl Knaben aus der Klosterschule komplettiert wurden. Die Entfaltung eines kräftigen, zum Teil mehrchörig aufgefächerten Klanges war wichtiger als die Ausbreitung polyphoner Feinheiten, da sämtliche Kompositionen (nicht nur die Odenvertونungen) homophon gehalten sind. Die unikalen Texte lassen vermuten, dass sich der Bearbeiter entweder im Kloster selbst befand oder zumindest eng mit der Benediktinerabtei verbunden war. Namentlich lässt er sich nicht fassen, was möglicherweise ein bewusstes Zurücktreten der kreativen Einzelleistung hinter die Gemeinschaft darstellt.

Die Knaben, die zur Ausführung der vielstimmigen Motetten nötig waren, erhielten ihre Ausbildung aller Wahrscheinlichkeit nach in der dem Kloster angeschlossenen Schule, entweder durch den Nachfolger von Musikdirektor Sixtus Meyssel oder von Schulrektor Andreas

67 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 10: The Four-Language Print for Four and Eight Voices* (Munich, 1573), hrsg. von Peter Bergquist (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 102), Madison, WI 1995, S. XIV–XV.

68 Ich danke Leofranc Holford-Strevens für eine elegante Übersetzung dieses andeutungsreichen Texts.

Rumpold, dessen musikalische Kenntnisse durch seine Niederschrift zweier Antiphonarien dokumentiert sind.⁶⁹ Aus dem Benediktinerkloster Weingarten ist eine Schulordnung erhalten, die in die Amtszeit von Abt Johann Christoph Raittner (1575–1586) fällt und Zeiten für musikalische Proben vorschreibt;⁷⁰ ob es in Neresheim ein vergleichbares Dokument gab und die Ausbildung ähnlich formalisiert war, ist nicht klar. Möglicherweise aber haben sich Spuren des musikalischen Unterrichts in Stimmbuchdrucken mit kontrafazierten Texten erhalten. Im Gegensatz zu den oben besprochenen sechs- und achtstimmigen Motetten ging es bei diesen Umtextierungen konkret darum, Stücke mit als problematisch empfundenen Texten für den Gebrauch in Schule oder Kirche zu retten. Mehrere handschriftliche Kontrafakta finden sich in den Diskant- und Altus-Stimmbüchern F. K. Mus. 6–7, deren Titelblätter den datierten Besitzeintrag »SS. Vdalcrici et Afrae Monasterij Nöresheim. A° 1580« aufweisen. Das Repertoire ist überwiegend geistlich mit zwei Ausnahmen: Das Konvolut eröffnen Orlando di Lassos *Selectissimae Cantiones* von 1579, gefolgt von der *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* aus dem gleichen Jahr, dann Lassos *Livre Cincquiesme De Chansons Nouvelles A Cinc Parties* von 1571, und schließlich der *Selectiorvm Aliquot Cantionvm Sacrarvm Sex Vocum fasciculus* von 1570. Die folgenden sechs Drucke enthalten Musik des Innsbrucker Kapellmeisters Alexander Utendal, die in den 1570er-Jahren in Nürnberg erschienen und sein komplettes im Druck erhältliches Œuvre repräsentieren: seine ersten drei Motettensammlungen (1571, 1573, 1577), die *Tres Missae quinque et Sex Vocum* (1573), die *Septem Psalmi Poenitentiales* (1570) und zuletzt *Fröhliche neue Teutsche vnnd Frantzösische Lieder* (1574). Interessanterweise hat der Schreiber – möglicherweise wieder Musikdirektor Meysel – für einige Drucke im Diskantstimmbuch den Kaufpreis verzeichnet: »Emi hunc Orlandj Thesaurum pro 20. Bazijs.« (»Ich kaufte diesen Schatz Orlandos für 20 Batzen.«) am Ende von Lassos *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm*; »Emi pro 11. Bazijs« auf dem Titelblatt der Chansons, und »Emi pro 5. Bazijs« auf dem Titelblatt der *Selectiorvm Aliquot Cantionvm Sacrarvm [...] fasciculus*. Leider ist der Zwischenhändler nicht angegeben, aber der Buchhandels- und Buchdruckerstandort Augsburg ist der wahrscheinlichste Ort.

Insgesamt fünf Kompositionen dieses Konvoluts erhielten einen neuen Text, drei von Orlando di Lasso und zwei von Alexander Utendal. Im Fall der Utendal-Lieder *Es wolt ein Meidlein wasser holn* und *Ich weiß ein hübsches frewelein* leuchtet der Grund für die Kontrafizierung unmittelbar ein, da das erste Lied beschreibt, wie die Sonne durch das »weiße hemdlein« des Mädchens am Brunnen scheint, und im zweiten der Liebhaber seufzt, wie gerne er mit seinem Fräulein »scherzen« möchte. Das letztere Lied erhält einen Jesus-zentrierten Text *O lux, o bonitas, o dulcis Jesu*, der mit einer Anrufung endet, die vielleicht direkt die Anliegen der Neresheimer (Kloster-)Schüler transportiert: »gib uns willige Geisteskräfte, gib, dass wir keusch leben, und gib uns frischen Wind für unsere Studien.«⁷¹ Für *Es wolt ein Meidlein* versuchte sich der Textdichter an einem klassisch inspirierten lateinischen Text zum Lob Christi, der durch seine

69 Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75.

70 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, B 515, Bü 5: »Leges seu statuta Scholae Celeberrimi Monasterij Vinearum«.

71 »O lux, o bonitas, o dulcis Jesu, humani generis vita, salus, spes: da faciles Animae uires, da uiuere castae. Daque noua in studijs uela [?] Secunda ratj.« Ich danke herzlich Bernhold Schmid für seine Hilfe bei der Entschlüsselung der Neresheimer Kontrafakta.

Wunden die Fesseln der Gläubigen gelöst hat. Die ersten zwei Zeilen lassen sich als elegisches Distichon lesen, und am Schluss wird der »Orkus« als Unterwelt evoziert. Interessanterweise sind diese zwei Lieder nur im Diskant-Stimmbuch, aber nicht im von erwachsenen Sängern benutzten Altus kontrafiziert, und die derben Trinklieder wurden entweder als nicht besonders anstößig betrachtet, oder gefielen musikalisch nicht, so dass keine Umtextierung nötig war. Dass die Neresheimer Mönche sich nicht immer regelkonform verhielten, zeigt der Visitationsbericht von 1590, in denen nicht nur Waffen und Wertgegenstände, sondern auch Würfel-, Schach- und Kartenspiele in den Mönchszellen gefunden wurden.⁷²

Die drei Lasso-Kontrafakta in F. K. Mus. 6–7 gehören – wie *O decus celsi* im Chorbuch F. K. Mus. 76/1 Abth. II – zu einer Gruppe von Werken, deren Texte auch andernorts als überflüssig, unpassend oder problematisch empfunden wurden. Die Originale werden explizit in dem Katalog verbotener Musik aufgeführt, der 1591 für das Jesuitenkolleg in München zusammengestellt wurde,⁷³ und im *Magnum opus musicum* erscheinen sie, zusammen mit zwölf weiteren Kompositionen, ebenfalls kontrafiziert. Die Preismotette *Anna, mihi dilecta veni*, deren Text sowohl von der Erotik des Hohelieds wie auch Anklängen an die Liebeslyrik Catulls durchzogen ist, wurde im *Magnum opus musicum* christologisch umtextiert als *Christe, Dei soboles, spes*.⁷⁴ Der Neresheimer Alternativtext beginnt ebenfalls mit der Anrufung Christi, aber anstatt der Unterlegung eines völlig neuen Texts wurden hier nur einzelne Wörter ausgetauscht, während Struktur und semantische Funktion so weit wie möglich erhalten blieben, z. B. indem die Anrufung »Nympha, nympha« durch »Jesu bone« ersetzt wird (Tabelle 5.2). Der Grund, warum gerade dieses Stück adaptiert und damit für ein geistliches Ensemble »gerettet« wurde, liegt möglicherweise in seiner raffinierten Klanglichkeit mit ihren chromatischen Rückungen. Wie die Anschaffung von Lassos *Prophetiae Sibyllarum* einige Jahre später zeigt, schätzte man die höfische *musica reservata* im Kloster durchaus.

Die beiden anderen Lasso-Motetten *Ave color vini clari* und *Iam lucis orto sidere* wurden an den geistlichen Rahmen angepasst, da sie geistlich-liturgische Texte parodieren und daher möglicherweise als blasphemisch abgelehnt wurden. Bei *Ave color vini clari* (wie *Anna, mihi dilecta veni* gedruckt in der *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm*) scheiterte der Versuch aber gleich zweimal (Abbildung 5.8). Zunächst versuchte der Textdichter, das *Stabat mater dolorosa* zu unterlegen, gab aber nach zwei Zeilen auf. Der Alternativtext *Ave, Virgo Sponsa nata*, bricht ebenfalls nach der Hälfte der zweiten Hymnenstrophe ab.⁷⁵ Warum der Neresheimer Bearbeiter versuchte, den präexistenten Text aus dem *Crinale Beatae Mariae Virginis* des Kathäusers Conrad von Haimburg durch Auslassungen gleichsam zu teleskopieren, anstatt entweder einen

72 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 38.

73 David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 1–78; die drei Motetten sind aufgeführt als Nr. 29, 38 und 43.

74 Bernhold Schmid, »Kritischer Bericht«, Orlando di Lasso, *Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 11: *Motetten VI (Magnum opus musicum, Teil VI)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a. 2012, S. xci. Die Umdichtung aus Neresheim konnte in der Revision dieses Bandes der Gesamtausgabe noch nicht berücksichtigt werden.

75 Zur Herkunft des Texts vgl. Schmid, »Kritischer Bericht«, S. LXXIII–LXXIV.

Prima pars	Prima pars	Erster Teil
Anna, mihi dilecta, veni, mea sola voluptas, Nectareus stillat cuius ab ore liquor, Nympha, Nympha mihi dare basiolum digneris, in omni altera te nulla est charior orbe mihi.	<i>Christe, patris unite</i> , veni, mea sola voluptas, Nectareus stillat cuius ab ore liquor, <i>Jesu bone</i> mihi dare <i>gratiolam</i> digneris, in omne <i>alius</i> te nullus est charior orbe mihi.	Komm, Christus, einziger [Sohn] des Vaters, mein einziges Vergnügen, von dessen Mund honigsüße Flüssigkeit fließt. Lieber Jesus, gib mir doch eine kleine Gnade, auf der ganzen Welt ist mir niemand lieber.
Secunda pars	Secunda pars	Zweiter Teil
Accipe dacque mihi pro votis oscula, faxint Numina, sic semper mutuus adsit amor, Nec nisi sola quibus restin- guat adurimur ignes Atropos, atque tibi sola placere queam.	Accipe <i>gemitus</i> dacque mihi pro votis <i>gloriam</i> , <i>absint</i> <i>Scelera</i> , Sic semper mutuus adsit amor, Nec nisi <i>solus</i> quibus <i>augeat</i> adurimur ignes <i>Pneumatis</i> , atque tibi <i>solus</i> placere queam.	Nimm meine Seufzer an und gib mir [himmlische] Ehre für meine Gebete, Verbrechen seien fern, doch immer sei gegenseitige Liebe da. Nur der Heilige Geist möge die Feuer anfachen, in denen wir brennen, und ich kann nur dir gefallen.

Tabelle 5.2: Orlando di Lasso, *Anna, mihi dilecta* und Kontrafakt

genuinen Hymnentext auf das Trinklied zu projizieren oder einen passenden neuen Text zu schreiben, wie dies mit den »offiziellen« gedruckten Kontrafakta in den *Sacrae cantiones* von 1582 und dem *Magnum opus musicum* mit *Ave Christe, Fili Dei* bzw. *Ave decus coeli clari* geschah, bleibt im Dunkeln.

Wesentlich erfolgreicher ist die Adaption von *Iam lucis orto sidere* aus den *Selectissimae Cantiones* von 1579, für die ein völlig neuer Text, *Ave cubile regium*, geschrieben wurde. Der neue Text respektiert nicht nur, wie Bernhold Schmid gezeigt hat, die Länge und Gestalt der musikalischen Phrasen, sondern geht auch sensibel auf wortausdeutende Wendungen ein.⁷⁶ So wird aus der Schlussstrophe des Trinklieds »Ergo, noster frater, / Bibamus ter, quarter, / Bibamus et re-bibamus / Et in potatione gaudeamus!« durch gezielte Ersetzungen eine Anrufung der Muttergottes (»Te igitur, mater, / Laudamus ter, quater, / Laudamus et perlaudamus / Et in laudatione personamus.«), deren musikalisches Stichwort »personamus« gut zu dem breit ausgeführten Schluss passt. In der zweiten Strophe der *secunda pars* wird aus dem Hoch auf drei Weinsorten »Gloria sit tibi vinum, / Guernace, graecum et latinum« ein Lob aller Völkerschaften: »Gloriam resonant tibi / Barbari, Graeci et Latini.« Ansonsten hat sich der Textdichter eklektisch bei bekannten marianischen Attributen wie »sidus maris« und »aquae vivae puteus« bedient, eine Technik, die an die Lasso-Kontrafaktur *Virginum salve decus atque mater* aus dem handschriftlichen Chorbuch F.K. Mus. 76/1 Abth. II erinnert, aber natürlich weit verbreitet war. Wie auch

76 Bernhold Schmid, »Orlando di Lassos *Iam lucis orto sydere* (LV 190) und seine Kontrafakta«, Vortrag gehalten beim Symposium »Contraffare« – Alte Melodien, neue Texte, Basel, 16.–18. November 2017. Ich danke Bernhold Schmid für die freundliche Überlassung seines Vortragsmanuskripts.



Abbildung 5.8: Orlando di Lasso, *Ave color vini clari*, mit vergeblichen Versuchen, einen geistlichen Text zu unterlegen. *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Berg Erben, 1579). Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F.K. Mus. 6

bei den Utendal-Liedern ging der Bearbeiter selektiv vor: Die Motetten *Fertur in convivij* und *Alma Nemes*, die ebenfalls in der *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* enthalten und im Katalog des Jesuitenkollegs explizit verboten sind, wurden nicht umtextiert, wobei dahingestellt bleiben muss, ob die Texte als weniger anstößig empfunden wurden, oder ob es für die Stücke keinen Musizierbedarf gab. In der Zusammenschau erlauben die handschriftlichen Eintragungen in den Stimmbüchern F.K. Mus. 6–7 wertvolle Rückschlüsse auf die Musikpraxis in Neresheim: Musikdrucke wurden planmäßig angekauft – ob auf die Initiative des Musikdirektors oder der Klosterleitung hin; das Neresheimer Sängerensemble übte sich auch an komplexen Werken wie dem chromatischen *Anna, mihi dilecta, veni / Christe, patris unite, veni*, und anstößige Texte wurden mehr oder weniger einschneidend geändert, um die Klosterschüler und jungen Mönche vor offensichtlichen Blasphemien oder frivolen Texten zu schützen.

Der Ankauf von Utendals deutschen Liedern wirft generell die Frage nach weltlichem Repertoire im Kloster auf. Während diese Lieder mit Motetten zusammengebunden sind, enthalten die Diskant- und Tenor-Stimmbücher F.K. Mus. 27–28 rein weltliches Repertoire aus den Druckorten Antwerpen und Venedig, nämlich dreistimmige Madrigale von Spirito L'Hoste da Reggio (1562), Costanzo Festa (1564), Jhan Gero (1572), Giovanni Matteo Asola (1571) und – nur im Tenor – Andrea Gabrieli (1575). Der Sammelband wird eröffnet von den dreistimmigen

Chansons Jean de Castros (²1582) und Lassos *Libro de Villanelle, Moresche, et Altre Canzoni* von 1582. Der eingefärbte Buchschnitt – durchgehend rot am unteren Rand für de Castro und Lasso, rot gesprenkelt für die übrigen Drucke – lässt den Schluss zu, dass das einige Jahrzehnte alte italienische Repertoire ursprünglich eigenständig gebunden war und erst nach (frühestens) 1582 sehr knapp beschnitten und mit den beiden Chanson-Drucken zusammengebunden wurde. Da hier, außer der Hörger-Nummer 10110 aus dem 19. Jahrhundert, kein Neresheimer Besitzeintrag oder Textänderungen vorliegen, ist es möglich, dass dieses Konvolut – wie das oben besprochene handschriftliche Bassus-Stimmbuch F.K. Mus. 3/1 mit italienischen und französischen Liedern – sich zwar in den Beständen des Benediktinerklosters befand, aber nicht Teil des strategischen Repertoireaufbaus war. Die dreistimmige Faktur der Madrigaldrucke bietet sich zwar für ein kleines Ensemble von gleichen Stimmen an, doch die Inhalte sind nur bedingt für ein klösterliches Umfeld geeignet. Einerseits enthält Hoste da Reggios Druck auch Motetten, und Asolas *Le Vergini* sind geistliche Madrigale auf die Jungfrau Maria. Andererseits wären die »Madonna«-Madrigale Festas und vor allem die deftigen Texte von Lassos Villanellen und Moresche wohl nur nach einer Umtextierung akzeptabel gewesen, was aber in diesem Fall nicht geschah. Möglicherweise verließ man sich einfach darauf, dass den jungen Mönchen die Feinheiten (oder Grobheiten) der italienischen Sprache nicht geläufig waren, was aber immer noch die Frage aufwirft, warum kein weniger problematisches dreistimmiges Repertoire – zum Beispiel Jean de Castros geistliche Tricinien – angeschafft wurde.

Die Frage nach der praktischen Verwendung stellt auch das Tenor-Stimmbuch F.K. Mus. 35, das einen Nachdruck der fünf ersten Bände der dreistimmigen Villanellen von Luca Marenzio (1600), sowie Giovanni Giacomo Gastoldis ungemein populäre *Balletti A Tre Voci* in einer Neuauflage von 1611 enthält. Doch für die Beliebtheit des letzteren Komponisten im Kloster gibt es einen direkten Beweis, nämlich Gastoldis Bestseller *Balletti A Cinque Voci* in der zehnten, 1613 bei Amadino in Venedig gedruckten Auflage (F.K. Mus. 32–34). Jedes der Cantus-, Tenor- und Quintus-Stimmbücher trägt auf der Titelseite den handschriftlichen Besitzvermerk »SS Vdalicj & Afrae propè Nöreshaim«, und wie bei den weltlichen Liedern Alexander Utendals wurde die Cantus-Stimme einiger Tanzlieder kontrafiziert, um sie für den Gebrauch im Kloster einzurichten. Dabei ging es wohl weniger darum, problematische erotische oder blasphemische Texte zu entschärfen, sondern Gastoldis Gute-Laune-Stücke in die Lebenswirklichkeit der Neresheimer zu übersetzen, die durchaus nicht freudlos war. Die kaum entzifferbare und unvollständige Umtextierung von *Lo schernito* (»Se ben vedi'o vita mia«) ruft offenbar auf Lateinisch dazu auf, sich zu vergnügen, da die letzte Zeile mit »tempus etenim est gaudendi« endet. Nr. 11, *La sirena* (»Questa dolce sirena«) wird in der ersten Strophe zum Loblied auf den Wein, zunächst mit zwei lateinischen Zeilen (»Quis non amaret vinum / cum cor laetificet«), die in der musikalischen Wiederholung ins Deutsche übersetzt sind als »Wer wolt den Wein nit lieben / weil er das herz erfrewt«; Gastoldis »Fa la la« wird entsprechend zu »Wein her, Wein her«. Die zweite Strophe – oder eine Alternativversion – wendet die gleiche Denkfigur auf ein geistliches Thema an: »Quis non amaret DEVM, / cum summum bonum sit / [...] Wer wolt dan Gott nit lieben / weil er das höchst gut ist?« Der Genuss der schönen Dinge des Lebens und die geistliche Freude liegen also nah beieinander. Daher ist es umso erstaunlicher, dass Gastoldis *L'innamorato* (»A lieta vita«), das so bekannte Bearbeitungen wie Thomas Morleys *Sing we and chaunt it* und Hans

Leo Hasslers *Tanzen und Springen* inspirierte, einen ernsten Text erhielt, in dem das »fröhliche Leben« zum »anständigen Leben« (»integer vita«) wird und dem Fa-la-la-Refrain eine moralisierende Schlussfolgerung aufgezwungen wird (Tabelle 5.3). Möglicherweise spielt die Umdichtung auf den Beginn von Horaz' *Carmen* 1.22 an, das mit den Worten »Integer vitae scelerisque purus / non eget« beginnt (»Wer von Lastern frei und von Freveln rein lebt, der bedarf nicht«). Hier sind die lehrhafte Absicht und die humanistische Bildung des Musiklehrers oder Novizenmeisters deutlich zu erkennen.⁷⁷

A lieta vita Amor c'in vita Fa la la la la la la. Chi gior brama se di cor ama donerà il core a un tal signore Fa la la la la la.	Integer vita guetes gewissen kann und soll allzeit freislich seyn. Dan wer on sind ist nit lasterhafttig ist, der darpf des Stoltz nit der darpf der Khlag nit, sondern ist alles Lobens wert.
--	---

Tabelle 5.3: Giacomo Gastoldi, *A lieta vita*, mit moralisierendem Kontrafakt

Noch überraschender als die Existenz von Tanzliedern im Kloster ist eine heute unter der Signatur F.K. Mus. 103 geführte Ausgabe von David Oberndörffers *Allegrezza Mvsicale* (Frankfurt: Nicolaus Stein, 1620), einer Sammlung von Pavanen, Galliarden, Intraden und anderer Tänze für instrumentales Ensemble. Während der Einband des Villanellen-Sammelbandes dem von handschriftlichen Stimmbüchern ähnelt, die mit größter Wahrscheinlichkeit für Neresheim geschrieben wurden (F.K. Mus. 1 und 38; siehe unten), mit lederen Einmerkern für leichtere Benutzung versehen wurde und auch eine fünfstellige »Hörger-Nummer« von der Katalogisierung aus den 1830ern schwach zu erkennen ist, bietet der schwarze Papp-Einband der *Allegrezza Mvsicale* keinen Anhaltspunkt zur Provenienz. Allerdings ist die Tanzsammlung mit Adriano Banchieris *Fantasia Overo Canzoni Alla Francese* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1603) für Orgel oder verschiedene Instrumente zusammengebunden, die nicht zuletzt durch die Zugehörigkeit des Komponisten zum Benediktinerorden und die Widmung der Fantasien an einen Prälaten für Klosterorganisten durchaus attraktiv waren. Doch vielleicht führt es an der monastischen Realität vorbei, stets »mildernde Umstände« für das Vorhandensein weltlicher Musik zu finden. Es gibt durchaus Belege dafür, dass auch oder vielleicht gerade in reformorientierten Klöstern, zu denen Neresheim im frühen 17. Jahrhundert gehörte, weltliche Musik zur Erholung gepflegt wurde. Dies demonstriert die weitläufige Korrespondenz von Pater Carolus Stengel, Musikdirektor und Novizenmeister an St. Ulrich und Afra in Augsburg (später Prior und Abt von Kloster Anhausen an der Brenz), mit Äbten und Mitbrüdern, für die Stengel offenbar kommissarisch Bücher versandte, darunter auch Choral- und Musikdrucke. Am 11. November 1608 schrieb der Weingartner Benediktiner und Musiker, Pater Christoph Emhard, an Stengel und monierte, dass

77 Ich danke Katelijne Schiltz für diese Beobachtung.

in der ihm überschickten Ausgabe von Adriano Banchieris narrativem Madrigalzyklus *Barca di Venetia per Padova* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1605) einige Seiten im Bassus-Stimmbuch fehlten.⁷⁸ Er bitte sehr um Behebung dieses Mangels, da »nämlich solche Stücke uns sehr für die Rekreation gefallen« (»multum enim illae cantiones nobis placent pro recreatione«). Ein ähnliches Szenario ist auch in Neresheim vorstellbar, besonders unter den jüngeren Mönchen, die das gemeinschaftliche Musizieren als legitime Erholungsform an der Universität Dillingen kennengelernt hatten.⁷⁹

Einem ähnlichen Zweck diene wohl auch ein Sammelband, der geistliche und weltliche Drucke vereint. Das Cantus-Stimmbuch F. K. Mus. 36 eröffnet mit einem regionalen Musikdruck, dem ersten Teil der *Flores Mvsicales* des Prämonstratensers Christian Keifferer auf Texte von Bernhard von Clairvaux (Neuaufgabe Ingolstadt: Gregor Haenlin, 1624), weitet dann aber den geographischen und musikalischen Horizont auf die *Stille Soavi Di Celeste Avrora* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620), eine Sammlung geistlicher, marianischer Madrigale von Agostino Agazzari. Ebenfalls in die 1620er-Jahre fallen Asolas *Missae Dvae Decemqve Sacrae Laudes* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620), das zweite Motettenbuch des Bamberger Hoforganisten Heinrich Pfendner (Würzburg: Johannes Vollmar, 1623), sowie das erste Madrigalbuch seines Paduaner Organistenkollegen Antonio Fabri (Venedig: Alessandro Vincenti, 1620); etwas früher erschien der letzte Druck, Girolamo Montesardos *L'Allegre Notti Di Fiorenza* (Venedig: Gardano, 1608). Ganze vier Drucke dieses Stimmbuches sind anderweitig nicht erhalten (vgl. Anhang 1); Antonio Fabri wäre ohne den Sammeleifer der Neresheimer Musiker gar nicht als Komponist bekannt. Eine interessante Modifikation im vorletzten Druck des Bandes, Liberale Zanchis *Il Terzo Libro de Madrigali a Cinque Voci* (Venedig: Iacomo Vincenti, 1603), legt nahe, dass das Konvolut noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Text des Madrigals *Archi dorati* wurde mit Papierstreifen überklebt, die teilweise abgefallen sind und nur noch fragmentarisch einen handschriftlichen Huldigungstext erkennen lassen, der sich auf das Regiment von Abt Meinrad Denich bezieht (»hic est sollicitus pater pro nobis, hic regit, hic gubernat«) und ihm – vielleicht zu einem Geburtstagsfest – noch viele weitere Jahre wünscht (»Rogemus ergo Deum pro Menrado, ut nobis vivat [...] ad multos annos«). Abt Meinrad war 1647 zum Abt gewählt worden, als sich der Konvent zum Teil noch im kriegsbedingten Exil befand. Er setzte sich für die Instandsetzung des verwaehrlosten Klosters ein, gab insgesamt 13 000 Gulden für die Restaurierung aus und ließ 1658–1661 einen neuen Hochaltar erstellen.⁸⁰ Dass die Musiker des Klosters für die Feier ihres Abtes eine ältere Publikation adaptieren mussten, zeigt aber vielleicht, dass so kurz nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs die Erneuerung des musikalischen Repertoires keine Priorität war. Paradoxerweise war es aber vielleicht gerade

78 D-Mbs Clm 1615 (Nachlass Carolus Stengel), fol. 113.

79 Bereits im Jahr 1585 regelte ein Statut des Collegiums, dass jesuitische Studenten nur ein Tasteninstrument, die Mitglieder anderer Orden auch Violen, und die übrigen Studenten auch Laute und Blasinstrumente spielen durften. Josef Focht, »Die Musik im Umkreis der Jesuiten-Universität«, in: *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum*, hrsg. von Rolf Kießling, Dillingen 1999, S. 533–558, hier S. 543.

80 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 39 f.

die Kriegsgefahr, die für die Erhaltung des vor 1632 angeschafften Bestandes verantwortlich ist. Es ist gut vorstellbar, dass die Musikalien aus der Kirche in die Bibliothek oder einen anderen geschützten Ort in Sicherheit gebracht wurden, bevor der größte Teil des Konvents ins Exil floh.

In den geringstimmig besetzten Werken aus F.K. Mus. 36 zeichnet sich deutlich die stilistische Neuorientierung nach der Jahrhundertwende ab, ob in den radikal-avantgardistischen *L'Allegre Notti Di Fiorenza* Montesardos, die auch virtuose Sologesänge von Jacopo Peri und Giulio Caccini enthalten, oder in den gemäßigteren Kompositionen einheimischer Kirchenmusiker wie Keifferer und Pfendner.⁸¹ Der Stilwandel ergriff auch die Kirchenmusik, wie zwei handgeschriebene Stimmbücher belegen, die als komplementäres Set konzipiert waren, da sie von der gleichen Hand geschrieben und mit ähnlichen herzförmigen Titelaufklebern versehen wurden. Das Cantus-Stimmbuch F.K. Mus. 1 enthält elf dreistimmige Magnifikat-Vertonungen, von denen sieben dem Augsburger Komponisten Gregor Aichinger zugeschrieben und anderweitig nicht belegt sind (Abbildung 5.9). Die übrigen Magnifikats, zwei Gruppen von drei- bzw. vierstimmigen marianischen Antiphonen, sowie strophische Vertonungen des *Puer natus est nobis* und *Surrexit Christus hodie* wurden dagegen fast gänzlich aus dem Sammelwerk *Philomela coelestis* (München: Nicolaus Heinrich, 1624) von Gregor Victorinus übernommen, mit zwei Nachträgen aus Victorinus' *Siren coelestis* (München: Adam Berg, 1616/1622) und Johann Donfrids *Promptuarii musici concentus* (Straßburg: Paul Ledertz, 1623).⁸² Dieser Sammlung für die Vesper entspricht das Altus-Stimmbuch F.K. Mus. 38, das mit Jacob Reiners dreistimmigen Messen geringstimmiges Repertoire für die Eucharistiefeier bereitstellt. Wie die durchgehende Nummerierung der Messen und Motetten Reiners zeigt, wurden die Werke aus dem Druck *Mis-sae aliquot sacrae: cum officio B. Mariae Virginis, et antiphonis eiusdem, ternis et quaternis vocibus decantandae* entnommen, den der Weingartner Musikdirektor 1608 in Dillingen bei Adam Meltzer herausgebracht und Abt Christoph Müller von Schussenried (OPraem) gewidmet hatte. Die übrigen Stücke zeigen wieder eine aufschlussreiche Mischung internationalen und regionalen Repertoires: Vier Motetten von Benedicto Regio wurden, wie italienische Besetzungsvorschriften wie »Due Soprano ouere Tenori« nahelegen, direkt aus einem italienischen Druck entnommen; andere lassen sich wiederum zum zweiten Band von Donfrids *Promptuarii musici concentus* sowie zu den Sammelwerken *Siren coelestis* und *Philomela coelestis* zurückverfolgen.⁸³ Spätestens im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hatte sich also in Neresheim, wie auch in anderen Klöstern, der geringstimmige und orgelbegleitete *stile nuovo* in der Kirchenmusik durchgesetzt, wobei er wahrscheinlich je nach Gelegenheit mit älterer Musik der Lasso-Generation oder mit groß besetzten Werken kombiniert und kontrastiert wurde.

Für die 1620er-Jahre benennen die Quellen auch erstmals wieder Konventualen, die in erster Linie (natürlich mit Unterstützung von Abt Benedikt Rohrer) für musikalische Entscheidungen zuständig waren. Eine 1625 anlässlich der Vollendung des Turmbaus ausgefertigte Urkunde nennt unter 16 Priestermönchen an vierter Stelle P. Melchior Huetter aus Donauwörth als

81 Zur allmählichen Ausbreitung klein besetzter und konzertierender Musikformen im deutschen Sprachraum vgl. Axel Beer, *Die Annahme des »stile nuovo« in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989.

82 Für eine genaue Aufstellung vgl. Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 413 f.

83 Ebd., S. 423.

Abbildung 5.9:
Gregor Aichinger,
dreistimmiges *Magni-
ficat primi toni*. Regens-
burg, Fürst Thurn und
Taxis Hofbibliothek,
F.K. Mus. 1, fol. 1



Organist (»ab organis«) und an elfter Stelle P. Zacharias Witzemberger aus Aichach in Bayern als Musikdirektor (»musices Praefectus«); auch P. Erasmus Pfister aus Weingarten (16.) war als Schul- und Novizenmeister möglicherweise in die musikalische Ausbildung eingebunden.⁸⁴ Huetter muss zu diesem Zeitpunkt bereits relativ alt gewesen sein, da er direkt nach dem dienstältesten Mönch aufgeführt ist; das Verzeichnis der Neresheimer Konventualen, für das Pirmin Lindner Nekrologe und Totenroteln auswertete, nennt ihn nicht.⁸⁵ Witzemberger ist dagegen gut dokumentiert: Jahrgang 1597, legte er seine Profess am 23. September 1612 ab, studierte ab 1614 in Dillingen und wurde 1622 zum Priester geweiht, nachdem er bereits zwei Jahre in Salz-

⁸⁴ Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 194.

⁸⁵ Pirmin Lindner, »Album Neresheimense«, in: *Diözesanarchiv von Schwaben* 15 (1895), S. 163–167, 181–185.

burg Grammatik unterrichtet hatte. Seine Gelehrsamkeit belegen nicht nur Vorlesungsexzerpte, sondern auch hebräische Abschriften des Matthäusevangeliums.⁸⁶ Als Prior reformierte er die Disziplin im niederösterreichischen Stift Seitenstetten, was zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt Neresheim geistig und personell so gefestigt war, dass es als Modell für andere Klöster dienen konnte. Das Amt des Chorregenten war für ihn also nur eine Übergangsstation, doch fiel es in eine Zeit, als nicht nur das musikalische Repertoire ausgebaut, sondern auch die Orgeln der Klosterkirche grundlegend überholt wurden. Der Orgelbauer Matthäus Maurer aus Giengen an der Brenz renovierte die alte Chororgel und versetzte sie 1629 auf den Lettner hinter dem Kreuzaltar, beließ den Spieltisch aber in der Mitte des Chors (»in medio choro musico«).⁸⁷ Gleichzeitig arbeitete Maurer an einer neuen Orgel, für die er 1300 fl. und die Materialien der alten Schwalbennestorgel erhielt; der Orgelbauvertrag zählt die Register für Hauptwerk, Pedal und Rückpositiv (einschließlich modischer Register wie »Vogelsang« und »Heerbaugken«) auf.⁸⁸ Diese Orgel wurde auf der Westempore über dem Kirchenportal aufgestellt, die wohl erst zu diesem Zweck errichtet wurde. Eine Denkschrift des Orgelbauers enthält wichtige Hinweise auf die Aufführungspraxis: So verlangt er nicht nur, dass die Orgelempore abschließbar und ein fleißiger Balgtreter vorhanden sein müsse, sondern auch »daß die Register nicht permutiert und daß das Werk unterschiedlich [!] möchte gehört werden; darum wäre es gut, wenn auf dem einen Werk figurirt und auf dem anderen respondirt werden könnte.«⁸⁹ Möglicherweise sollte die alte Chororgel hinter dem Kreuzaltar mit dem Choralgesang alternieren, während die neue Orgel auf der Westempore, wo für Sänger und Instrumentalisten genug Platz war, für die mehrstimmige Figuralmusik vorgesehen war.

Der Orgelbauvertrag von 1627 erwähnt auch einen neuen Organisten, Christoph Grueber, für den ein neues Klavichord angeschafft werden soll.⁹⁰ Er wird als »M[agister]« bezeichnet, war also wohl ein weltlicher Angestellter und möglicherweise ein Verwandter des 1627 als »Frater« erwähnten Placidus Grueber aus Salzburg. Zwei seiner Vorgänger schrieben die vier um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert entstandenen Orgeltabulaturen, die sich als F.K. Mus. 21, 22, 23 und 24 in der Thurn und Taxis Hofbibliothek befinden. Diese Handschriften sind – im Gegensatz zu den Quellen mehrstimmiger Vokalmusik – in der Forschung bereits gut bekannt und durch Kataloge erschlossen;⁹¹ außerdem liegen Ausgaben ausgewählter Intavolierungen vor.⁹² Die vier Handschriften setzen unterschiedliche Schwerpunkte: Die wahrscheinlich am

86 Lindner, »Album Neresheimense«, S. 181.

87 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 31.

88 Ebd., S. 195 f.

89 Zitiert nach ebd., S. 32.

90 Ebd., S. 195.

91 Eckart Tscheuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg*, Diss. Universität Erlangen 1963; Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550–1650. A Catalogue and Commentary*, New York / London 1989.

92 Eberhard Kraus (Hrsg.), *Cantantibus Organis. Sammlung von Orgelstücken alter Meister*, Heft 8, Regensburg 1962 / Heft 9, Regensburg 1962 / Heft 12, Regensburg 1962; Eberhard Kraus (Hrsg.), *Die Orgel im Kirchenjahr. IV: Marienfeste*, Regensburg 1977; Raimund Schächer (Hrsg.), *Die Neresheimer Orgeltabulatur um 1600: Auswahl von 22 Praeludien, geistlichen und weltlichen Intavolierungen*, Stuttgart 1998.

frühesten von Schreiber 1 verfasste Tabulatur F.K. 21 bietet überwiegend kolorierte Kompositionen, die nach Cantus firmi bzw. nach mehrstimmigen Vorlagen bearbeitet wurden, einschließlich einiger deutscher Lieder und fünf französischer Chansons, dazu 17 rein instrumentale »Praeambeln«, also Orgelvorspiele.⁹³ Die Auszierung der Arrangements mit Läufen, Drehfiguren und anderen Beispielen organistischer Spielfreude gibt wertvolle Hinweise für die Aufführungspraxis im ausgehenden 16. Jahrhundert. Eine am Ende der Tabulatur nachgetragene Solmisationsübung weist darauf hin, dass die musikalische Grundausbildung möglicherweise auch dem Organisten oblag oder von ihm zumindest unterstützt wurde.

Die übrigen drei Handschriften F.K. 22–24 arrangieren die zu Grunde liegenden Vokalwerke bis auf wenige Ausnahmen notengetreu und überlassen etwaige Verzierungen der spontanen Inspiration des Organisten. Diese Tabulaturen enthalten fast ausnahmslos lateinische Motetten, unter denen Orlando di Lasso mit 106 Werken an der Spitze steht, gefolgt von dem in den Vokalquellen nicht berücksichtigten Dinkelsbühler Organisten Michael Tonsor (36), sowie Jacob Reiner und Tomás Luis de Victoria mit jeweils 21 Motetten (Abbildung 5.10). Auffällig ist die Vielzahl an aus italienischen Quellen übernommenen Stücken, die laut Eckart Tscheuschner typisch für das süddeutsche Orgelrepertoire ist und sich auch in den Orgeltabulaturen aus dem Benediktinerkloster Irsee (D-Mbs Mus.ms. 263, 264, 265) und dem Augustinerchorherrenstift Au am Inn (D-Mbs Mus.ms. 1640) findet, die ebenfalls in deutscher Orgeltabulatur mit reiner Buchstabenschrift geschrieben sind.⁹⁴ Von besonderem Interesse sind zwei in Neresheim unikal überlieferte Werke der italienischen Benediktinerin Caterina Assandra, *Ave verum corpus* und *Ego flos campi*, die möglicherweise aus ihrem verlorenen Druck Opus 1 stammen.⁹⁵ Da komponierende Nonnen nördlich der Alpen praktisch nicht belegt sind, wäre es höchst aufschlussreich zu wissen, ob Assandra von ihren Neresheimer Mitbrüdern als Ausnahmeerscheinung oder einfach als Mitglied der internationalen benediktinischen Musikergemeinschaft wahrgenommen wurde.

Ein Besucher der Abtei Neresheim in den späten 1620er-Jahren konnte also in einem festlichen Gottesdienst Musik in all ihren Spielarten erleben: den Choralgesang der Mönche im Chorgestühl, der die Jahrhunderte alte benediktinische Tradition mit nachtridentinischen Reformbestrebungen vereinte; mehrstimmige Messen und Motetten aus der bewährten Lasso-Schule oder nach der neuesten italienischen konzertierenden Mode, vielleicht sogar mit Instrumenten, von der Westempore, und kunstvolle Vor-, Nach- und Zwischenspiele von der neu installierten Orgel. Auch wenn die Identität der meisten ausübenden Musiker nicht bekannt ist und wir nur annehmen können, dass es sich dabei hauptsächlich um die Mönche selbst und die Schüler der Klosterschule handelte, kennen wir doch zumindest einige der Choral- und Chorbücher, Musikdrucke und Orgeltabulaturen, die sie dabei in Händen hatten. Und selbst wenn, nach dem bisherigen Kenntnisstand, keiner der Neresheimer Konventualen mit eigenständigen Kompositionen hervortrat, wie etwa ihre benediktinischen Mitbrüder Carolus Andreae und Gregor

93 Tscheuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen*, S. 39.

94 Ebd., S. 169–171.

95 Die Stücke sind greifbar in Calvert Johnson (Hrsg.), *Organ Music by Women Composers before 1800: Gracia Baptista, Caterina Assandra, Miss Steemson*, Pullman, WA 1993.

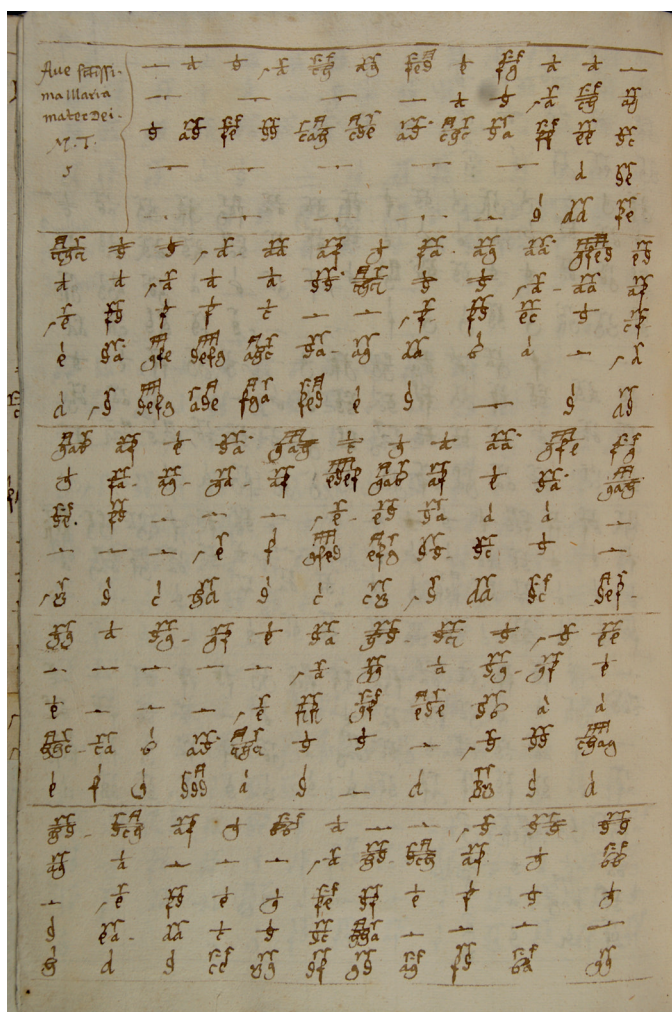


Abbildung 5.10: Michael Tonsor, *Ave sanctissima Maria mater Dei*, nur überliefert in Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 24, fol. 129v

Stemmelius aus Kloster Irsee,⁹⁶ so besteht doch kein Zweifel daran, dass ihre sorgfältige Musikausbildung ein stilistisch und geographisch weit gefächertes Repertoire erschloss. Dies ist umso erstaunlicher, als Neresheim keines der politisch profilierten Klöster war, das etwa als Hauskloster einer katholischen Dynastie (wie Fürstenfeld) oder als Oberhaupt eines Filiationsverbundes (wie Kaisheim oder Salem) überregionale Ausstrahlung besessen hätte. Es stand auch nicht, wie viele städtische Klöster, in unmittelbarer Konkurrenz zu reichen Dom- oder Pfarrkirchen, Jesuitenkollegien oder gar protestantischen Institutionen, wie dies etwa für die Augsburger Benediktiner von St. Ulrich und Afra der Fall war, deren musikalisches Angebot sie unüberhörbar in

96 Vgl. Alfred Goldmann, »Musikpflege im Kloster Irsee«, in: *Das Reichsstift Irsee. Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur* (= Beiträge zur Landeskunde von Schwaben 7), Weissenhorn 1981, S. 235–245.

der konfessionell gemischten »Soundscape« der Reichsstadt positionierte.⁹⁷ Die musikalische Praxis in Neresheim lässt sich daher nicht allein aus dem Repräsentationsbedürfnis des Klosters erklären, obwohl dies in den fortdauernden Auseinandersetzungen um die Reichsunmittelbarkeit und wegen der geographischen Nähe zu protestantischen Herrschaftsgebieten sicherlich auch eine Rolle gespielt hat. Die Hauptgründe sind in der inneren Verfasstheit des Klosters zu suchen: In dem Interesse an zeitgemäßen Strömungen in der Ausbildung junger Religiösen, zu der auch die (mehrstimmige) Musik gehörte; in der Aufgeschlossenheit für die sich entfaltende (musikalische) Kultur der Gegenreformation; und nicht zuletzt in dem Bestreben, das tägliche *opus Dei* so schön und festlich wie möglich zu gestalten, selbst wenn – oder gerade wenn – es manchmal nur die Neresheimer Mönche selbst gewesen sein mögen, die eine neue Messe von Lasso oder ein geistliches Konzert von Viadana zu hören bekamen.

97 Vgl. Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Aldershot 2004.

Anhang 1

Gedruckte Stimmbücher aus Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek

F. K. Mus. 4–5	RISM
Jacobus de Kerle, <i>Sacrae Cantiones Quas Vvlgo Moteta Vocant, Quinque et Sex Vocum</i> (München: Adam Berg, 1575)	K 453
Jacobus de Kerle, <i>Liber Modvlorvm Sacrorvm, Qvaternis, Qvinis Et Senis Vocibvs</i> (München: Adam Berg, 1573)	K 450
Michel Charles Desbuissons, <i>Cantiones Aliqvot Mvsicae, Qvae Vvlgo Mvteta Vocant, Qvatvor, Qvinque, et Sex Vocvm</i> (München: Adam Berg, 1573)	D 1729
Orlando di Lasso, <i>Der ander Theil Teutscher Lieder, mit fünff stimmen</i> (München: Adam Berg, 1573)	L 871
Ivo de Vento, <i>Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen sampt zwayen Dialogen</i> (München: Adam Berg, 1571)	V 1123
Cantus- und Bassus-Stimmbuch; Einbände datiert 1578. Auf dem Titelblatt der <i>Sacrae Cantiones</i> handschriftliche Eintragung »SS. Vdalrij et Afrae Monasterij Nöreshaim. 1576.« Handschriftlicher Anhang mit Requiens von Vaet und Lasso, 20 Hymnen von Vaet, einer Marienmesse von Reiner sowie einer Motette von Hassler.	
F. K. Mus. 6–7	RISM
Orlando di Lasso, <i>Selectissimae Cantiones, Quas Vvlgo Moteta Uocant</i> (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1579)	L 915
Orlando di Lasso, <i>Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm, Qvas Vvlgo Motetas Vocant</i> (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1579)	L 916
Orlando di Lasso, <i>Livre Cincquiesme De Chansons Nouvelles A Cinc Parties</i> (Louvain: Pierre Phalèse, Antwerpen: Jean Bellère, 1571)	L 849
Orlando di Lasso, <i>Selectiorvm Aliqvot Cantionvm Sacrarvm Sex Vocum fasciculus</i> (München: Adam Berg, 1570)	L 833
Alexander Utendal, <i>Sacrarvm Cantionvm, Qvas Vvlgo Motetas Vocant [...] Liber Primvs</i> (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1571)	U 120
Alexander Utendal, <i>Sacrae Cantiones [...] Liber Secvndvs</i> (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1573)	U 121
Alexander Utendal, <i>Liber Tertivs Sacrarvm Cantionvm</i> (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1577)	U 125
Alexander Utendal, <i>Tres Missae, Quinque et Sex Vocum</i> (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1573)	U 122
Alexander Utendal, <i>Septem Psalmi Poenitentiales, Adivnctis ex Prophetarvm Scriptis Orationibvs</i> (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1570)	U 119
Alexander Utendal, <i>Fröliche neue Teutsche vnnd Frantzösische Lieder</i> (Nürnberg: Dietrich Gerlach, 1574)	U 123

Cantus- und Altus-Stimmbuch. Auf dem Titelblatt der *Selectissimae Cantiones* handschriftliche Eintragung »SS. Vdalrici et Afrae Monasterij Nöreshaim. A^o. 1580.« Einige handschriftliche Kontrafakta im Cantus-Stimmbuch.

F. K. Mus. 27–28

RISM

- Jean de Castro, *Livre de Chansons nouvellement composé a troys Parties* C 1476
(Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère, 1582)
- Orlando di Lasso, *Libro de Villanelle, Moresche, et Altre Canzoni* L 941
(Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère, 1582)
- Spirito L'Hoste da Reggio, *Il Primo Libro De [1] Madregali [1] A Tre Voci* L 2325
(Venedig: Antonio Gardano, 1562)
- Costanzo Festa, *Il Primo Libro Di Madrigali a tre Voci* 1564¹⁷
(Venedig: Antonio Gardano, 1564)
- Jhan Gero, *Il Primo Libro Di Madrigali A Tre uoci* G 1651
(Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano, 1570)
- Giovanni Matteo Asola, *Le Vergini, A Tre Voci [...] Libro Primo* A 2610
(Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano, 1571)

Cantus- und Tenor-Stimmbuch. Keine zeitgenössischen Eintragungen.

F. K. Mus. 32–34

RISM

- Giovanni Giacomo Gastoldi, *Balletti A Cinque Voci. Con li suoi Versi per cantare, sonare, e ballare* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1613) G 520

Cantus-, Tenor- und Quintus-Stimmbuch. Auf den Titelseiten handschriftlicher Besitzeintrag »SS Vdalricj & Afrae propè Nöreshaim«. Einige Kontrafakta im Cantus-Stimmbuch.

F. K. Mus. 35

RISM

- Luca Marenzio, *Il Primo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana* M 592
(Venedig: Angelo Gardano, 1600)
- Luca Marenzio, *Il Secondo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci* M 598
(Venedig: Angelo Gardano, 1600)
- Luca Marenzio, *Il Terzo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana* M 603
(Venedig: Angelo Gardano, 1600)
- Luca Marenzio, *Il Quarto Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci* M 607
(Venedig: Angelo Gardano, 1600)
- Luca Marenzio, *Il Quinto Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci* M 610
(Venedig: Angelo Gardano, 1600)
- Giovanni Giacomo Gastoldi, *Balletti A Tre Voci Con la Intaulatura del Liutto, per cantare, sonare, & ballare* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1611) G 539

Tenor-Stimmbuch. Einband ähnlich wie Musikhandschrift F. K. Mus. 1. Keine Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar dieser Auflage von G 539.

F. K. Mus. 36	RISM
Christian Keifferer, <i>Flores Musicales, In Totvm Iubilvm D. Bernhardia Tribvs Vocibvs</i> (Ingolstadt: Gregor Haenlin, 1624)	K 239
Agostino Agazzari, <i>Stille Soavi Di Celeste Aurora A 3.4.5. Voci</i> (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620)	A 376
Giovanni Matteo Asola, <i>Missae Dvae Decemqve Sacrae Laudes. Tribus Vocibus Concinendae</i> (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620)	A 2576
Heinrich Pfendner, <i>Motectorum Binis, Ternis, Qvaternis, Qvinis, Senis, Octonisqve Vocibvs Concinendorvm. Liber Secvndvs</i> (Würzburg: Johann Vollmar, 1623)	P 1750
Giovanni Antonio Fabri, <i>Il Primo Libro De Madrigali A Cinque Voci</i> (Venedig: Alessandro Vincenti, 1620)	F 24
Liberale Zanchi, <i>Il Terzo Libro de Madrigali a Cinque Voci</i> (Venedig: Giacomo Vincenti, 1603)	Z 27
Girolamo Montesardo et al., <i>L'Allegre Notti Di Fiorenza</i> (Venedig: Angelo Gardano & Fratelli, 1608)	M 3439
Cantus-Stimmbuch. Ein Madrigal aus Z 27 kontrafaziert. Die Neresheimer Quelle ist das einzige überlieferte Exemplar von K 239, F 24, Z 27 und M 3439.	
F. K. Mus. 37	RISM
Johann Melchior Gletle, <i>Musica genialis latino-germanica; oder Neue Lateinisch- und Teutsche Weltliche Musicalische Concerte Von 1. 2. 3. 4. 5. Stimmen</i> (Augsburg: Selbstverlag / Andreas Erfurt, 1675)	G 2619
Altus-Stimmbuch mit beigebundener Stimme für Violine II.	
F. K. Mus. 47–49	RISM
Orlando di Lasso, <i>Lectiones Sacrae Novem, Ex Libris Hiob Excerptae</i> (München: Adam Berg, 1582)	L 940
Orlando di Lasso, <i>Sacrae Cantiones, Quinque Vocvm</i> (München: Adam Berg, 1582)	L 938
Orlando di Lasso, <i>Mottetta, Sex Vocvm</i> (München: Adam Berg, 1582)	L 939
Cantus-, Altus- und Tenor-Stimmbuch.	
F.K. Mus. 51	RISM
Tomás Luis de Victoria, <i>Cantiones Sacrae</i> (Dillingen: Johann Mayer, 1589)	V 1412
Orlando di Lasso, <i>Sacrae Cantiones, Vvlgo Motecta Appellatae, Quinque Vocvm</i> (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1575)	L 880
Sigerus Paulus Harelbecanus, <i>Psalmodia Davidica Des H. Proph. Davids verteutschte Psalmen mit fünff auch mehr vnd weniger Stimmen [...] Erster Theil</i> (Köln: Gerwinus Calenius, Johann Quentels Erben, 1590)	H 2015
Bassus-Stimmbuch. Keine handschriftlichen Eintragungen.	

F. K. Mus. 62–63

RISM

Jacob Reiner, *Cantiones Sacrae Ad Aequales. Qvatvor Vocvm*
(München: Adam Berg, 1600)

R 1087

Orlando di Lasso, *Prophetiae Sibyllarum. Ab Orlando De Lasso, Piae Memoriae,*
Mvsico Excellentissimo (München: Nicolaus Heinrich, 1600)

L 1016

Cantus- und Tenor-Stimmbücher. Keine handschriftlichen Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar von R 1087.

F. K. Mus. 103

RISM

David Oberndörfer (Hrsg.), *Allegrezza Mvsicale. Außersene künstlich Musicalische*
Paduanen / Galliarden / Intradan / Canzoneten / Ricercaren / Balleten / Allmanden /
vnd Volten / auff allerley Instrumenten / mit 4.5. vnd 6. Stimmen / gantz fügich / lustig
vnd lieblich zu gebrauchen (Frankfurt: Nicolaus Stein, 1620)

O 4








Adriano Banchieri, *Fantasie Overo Canzoni Alla Francese Per Svonare Nell'Organo*
Et Altri Stromenti Mvsicali. A Quattro Voci (Venedig: Ricciardo Amadino, 1603)







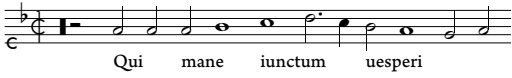
A 836


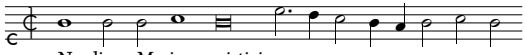


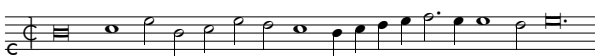
Altus-Stimmbuch. Keine handschriftlichen Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar von O 4.

Anhang 2

Hymnen von Jacobus Vaet in D-Rtt F. K. Mus 4–5

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[1.]	Hymnus de Resurrectione Domini. Iacobus Vaët.  Cuius corpus A-Gu 2064 (27 ^v –31 ^r)	(Ad cenam agni) Cuius corpus sanctissimum – Iam pascha nostrum Christus est – Gloria tibi Domine
[2.]	In Festo Corporis Christi Hymnus. Iacobus Vaët.  Nobis natus nobis datus	(Pange lingua) Nobis natus, nobis datus – Genitori genitoque
[3.]	In festo Natiuitatis Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Beatus auctor saeculi A-Gu 2064 (109 ^v –119 ^r); RISM 1567 ² ; RISM 1569 ⁴ ; Zacconi, <i>Prattica di musica</i> (1596) / DTÖ 118:1	(A solis ortu cardine) Beatus auctor saeculi – Domus pudici pectoris
[4.]	In Epiphania Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Ibant magi quam uiderant	(Crudelis Herodes) Ibant magi quam uiderant – Nouum genus potentiae – Gloria tibi Domine
[5.]	In festo Ascensionis Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Quae te uicit clemen tia Nicht identisch mit A-Gu 67 (144 ^v –148 ^r) oder A-Gu 2064 (121 ^v –123 ^r)	(Salutis humane sator) Quae te uicit clementia – Ipsa te cogat pietas
[6.]	In festo Penthecostes Hymnus. Iacobus Vaët.  Qui paraclitus dicens Nicht identisch mit A-Gu 67 (148 ^v –150 ^r) oder A-Gu 2064 (123 ^v –125 ^r)	(Veni creator spiritus) Qui Paraclitus diceris – Ascende lumen sensibus
[7.]	In festo sanctissimae Trinitatis Hymnus. Iacobus Vaët.  Æterne mentis oculo	(In maiestatis solio) Eternæ mentis oculo – Hoc gaudium est spiritus
[8.]	In festo S. Iohannis Baptistae Hymnus. Iacobus Vaët.  Nuncius celso A-Gu 67 (162 ^v –164 ^r); A-Gu 2064 (127 ^v –132 ^r) / DTÖ 118:8	(Ut queant laxis) Nuncius celso – Ventris obstruso recubans

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[9.]	In [Discantus: summis] festiuitatibus Beatae Mariae Virginis Hymnus. Iacobus Vaët.  Sumens illud aue	(Ave maris stella) Sumens illud aue – Monstra te esse
	A-Gu 67 (181 ^v –183 ^r) ; A-Gu 2064 (68 ^v –74 ^r) / DTÖ 118:3	
[10.]	De S. Michaële Archangelo Hymnus. Iacobus Vaët.  Collaudamus uenerantes	(Tibi Christe splendor patris) Collaudamus uenerantes – Gloriam patri melodis
	A-Gu 2064 (83 ^v –90 ^r)	
[11.]	De Confessoribus Hymnus. Iacobus Vaët.  Qui pius prudens humilis pudicus	(Iste confessor) Qui pius, prudens, humilis – Sit salus illi decus
	A-Gu 67 (175 ^v –178 ^r) ; A-Gu 2064 (78 ^v –83 ^r) / DTÖ 118:6	
[12.]	De Virginitibus Hymnus. Iacobus Vaët.  Qui pascis inter lilia	(Iesu corona virginum) Qui pascis inter lilia – Te deprecamur largius
	Nicht identisch mit A-Gu 67 (178 ^v –180 ^r) oder A-Gu 2064 (97 ^v –101 ^r)	
[13.]	[Discantus:] De Omnibus Sanctis Hymnus. Iacobus Vaët. [Bassus:] In festo Omnium Sanctorum Hymnus. Iacobus Vaët.  Beata quoque agmina	(Christe redemptor omnium) Beata quoque agmina – Martyres Dei incliti
	A-Gu 2064 (90 ^v –97 ^r)	
[14.]	In diebus Sabbatinus Hymnus. Iacobus Vaët.  O lux beata Trinitas	O lux beata Trinitas – Te mane laudem carmine
	A-Gu 67 (154 ^v –164 ^r) ; A-Gu 2064 (125 ^v –127 ^r , dort jeweils De Sancta Trinitate und textlich teilweise abweichend)	
[15.]	Dominicibus Diebus Hymnus. Iacobus Vaët.  Qui mane iunctum uesperis	(Lucis creator optime) Qui mane iunctum uesperis – Caelorum pulset intimum
	A-Gu 2064 (43 ^v –44 ^r)	

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[16.]	In Cathedra. S. Petri Hymnus. Iacobus Vaët.  Ianitor caeli	(Aurea luce) Ianitor caeli doctor – Sit Trinitati sempiterna gloria
	A-Gu (158 ^v –161 ^r); A-Gu 2064 (47 ^v –58 ^r , dort für Peter und Paul) / DTÖ 118:2	
[17.]	In festo S. Mariae Magdalenae Hymnus. Iacobus Vaët.  Nardi Maria pistici	(Magnum salutis gaudium) Nardi Maria pistici – Honor decus imperium
	A-Gu 2064 (62 ^v –68 ^r , dort mit Text »[Lauda mater ecclesia] Maria soror Lazari«) / DTÖ 118:7	
[18.]	De Apostolis Hymnus. Iacobus Vaët.  Vos secli iusti iudices	(Exsultet orbis gaudiis) Vos secli iusti iudices – Quorum praecepto subditur
	A-Gu 67 (169 ^v ff.); A-Gu 2064 (58 ^v –62 ^r)	
[19.]	De Vno Martÿre Hymnus. Iacobus Vaët.  Hic nempe mundi gaudia	(Deus tuorum militum) Hic nempe mundi gaudia – Ob hoc peccatum supplici
	A-Gu 67 (173 ^v –174 ^r); A-Gu 2064 (74 ^v –78 ^r) / DTÖ 118:5	
[20.]	De pluribus Martÿribus De Vno Martÿre Hymnus. Iacobus Vaët.  Hi sunt quos retinens	(Sanctorum meritis) Hi sunt quos retinens – Deduntur gladÿs more bidentium

**Orlando di Lasso's *Magnum opus musicum* (1604),
Carl Proske und Franz Xaver Haberl:
Die Regensburger Quellen für die Gesamtausgabe
der Werke des Münchner Hofkapellmeisters**

Bernhold Schmid

Im Jahr 1604 brachten die Söhne Orlando di Lassos Ferdinand und Rudolph das *Magnum opus musicum* heraus, einen monumentalen Druck, der die Motetten ihres Vaters zu einer Art Gesamtausgabe vereinigt und mit seinen 516 Kompositionen in der Tat nahezu das gesamte Motettenschaffen Orlandos enthält.¹ Den langen, barock anmutenden Titel lohnt es sich näher anzusehen (Abbildung 6.1), da er vielerlei Informationen birgt; er lautet übersetzt: »Das große Musikwerk Orlando di Lassos, der einstmals bayerischer Hofkapellmeister war. Es enthält alle Gesänge, die man gemeinhin als Motetten bezeichnet, sowohl solche, die schon früher herausgegeben, aber auch welche, die bisher noch nicht publiziert waren, zu 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 [und] 12 Stimmen. Von Ferdinand, des durchlauchtigsten Bayerischen Herzogs Maximilian Kapellmeister, und Rudolph, desselben Fürsten Organist, den Söhnen des Komponisten mit größtem Eifer gesammelt und auf eigene Kosten in Druck gegeben. [Es folgt die Stimmbezeichnung.] Mit dem dem Autor [also Orlando di Lasso] von der heiligen kaiserlichen Majestät gnädig zugestandenen Privileg. München, aus der Druckerei von Nicolaus Heinrich. 1604.«

Schon der Passus »cantiones quas motetas vulgo vocant« – »Gesänge, die man gemeinhin als Motetten bezeichnet«, lässt aufhorchen. Nicht nur im *Magnum opus*, sondern in vielen anderen zeitgenössischen Motettendruckten kann man Formulierungen dieser Art lesen; und das sagt etwas über die Gattung Motette generell aus (vgl. unten). Des Weiteren unterrichtet der Titel über die Publikationssituation, enthält das Druckwerk doch Motetten, »die schon früher herausgegeben waren, aber auch welche, die bisher noch nicht publiziert waren.« 74 erstmals gedruckte Sätze enthält das *Magnum opus*, also etwa 14 Prozent der 516 Stücke. Unter anderem findet sich eine fortlaufende Gruppe von 13 sechsstimmigen Motetten (die Nummern 404 bis 416 des Drucks), die sonst nirgends überliefert sind. Aufgrund stilistischer Kriterien sowie der inhaltlich verwandten Texte mag es sich um eine nicht mehr fertig gewordene und

¹ Eine Beschreibung des Drucks mit Auflistung des Inhalts und Literaturangaben findet sich in Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (= Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), 3 Bde., Kassel u. a. 2001, Bd. 2, S. 287–306; auf S. 287 befindet sich eine diplomatische Umschrift des Titels. Aus Leuchtman und Schmid sind auch die LV-Nummern (= Lassoverzeichnis-Nummern) übernommen.



Abbildung 6.1: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, Titelblatt Cantus aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

deshalb nicht mehr zur Publikation gelangte Motettensammlung aus Lassos letzter Lebenszeit handeln,² die seine Söhne wohl aus dem Nachlass herausgaben. Anschließend erfahren wir im Titel, dass es sich um zwei- bis zwölfstimmige Sätze handelt, lediglich die Elfstimmigkeit fehlt, die aber auch denkbar ungewöhnlich wäre. Die beiden Herausgeber, Lassos Söhne, stellen sich vor: Ferdinand als Kapellmeister und Rudolph als Organist am Hof Herzog

2 Vgl. dazu Bernhold Schmid, »Die Motetten 404 bis 416: Fragmente einer nicht vollendeten Sammlung?«, in: Bd. xv, S. xvi–xxi von Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger*, Bde. II, IV, VI, XII, XIV, XVI, XVIII und XX hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1968–1990. Bde. I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV und XVII hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u.a. 2003–2018. Bd. x hrsg. von Marie Louise Göllner und Mariacarla De Giorgi (Mitarbeit Michael Chizzali), Wiesbaden u.a. 2016. (Im Folgenden abgekürzt zitiert als GA² mit Bandzahl).

Maximilians I.; dass sie ihres Vaters Motetten »auf eigene Kosten in Druck gegeben« hätten, mag sein, es ist jedoch anzunehmen, dass der Widmungsträger Herzog Maximilian sich finanziell beteiligt hat.³ Am Ende nennt sich der Drucker, Nicolaus Heinrich aus München, und wir erfahren das Druckjahr 1604. Zuvor gibt Heinrich einen Hinweis, der im Zusammenhang mit dem allmählich beginnenden Urheberrecht steht: »Cum gratia et privilegio Sacrae Caesaris Maiestatis Authori concessio« – »Mit dem dem Autor von der heiligen kaiserlichen Majestät gnädig zugestandenen Privileg«. Lasso hatte von Kaiser Rudolf II. am 15. Juni 1581 ein Druckprivileg erhalten, das »ihm im Reichsgebiet das Recht der ausschließlichen Veröffentlichungsbefugnis lebenslänglich und in jeder denkbaren Weise schützte.«⁴ Der Vermerk im *Magnum opus* nimmt darauf Bezug, wiewohl das Privileg mit Lassos Tod eigentlich erloschen war; andererseits war zeitgenössisch die Vorstellung eines erblichen Urheberrechts durchaus anzutreffen.⁵

Doch betrachten wir den Druck näher. Sechs umfangreiche Stimmbücher liegen vor: Der Cantus enthält 570 Notenseiten; das schmalste der Stimmbücher, die Sexta vox, immerhin noch 226. Ein grandioses Unternehmen, das Lassos Söhne auf die Beine gestellt haben, dessen Umfang erst ersichtlich wird, wenn man bedenkt, dass die Motetten im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe 11 Bände von jeweils etwa 175 Notenseiten umfassen, insgesamt also ca. 1925 Seiten.

Jeder Band enthält die Vorrede von Lassos Söhnen, der einer der Gründe für die Herausgabe des Drucks zu entnehmen ist: »[...] vt typis mandati emptores illicò inueniant [...]« steht dort zu lesen. Demnach fanden Lassos Werke, sowie sie gedruckt waren, sofort Käufer; die Söhne erhofften sich also offensichtlich einen Markt für die Publikation.⁶ Wir erfahren aus der Vorrede auch, dass Ferdinand und Rudolph »korrigierende« Eingriffe vorgenommen haben (vgl. unten). Die Bände enden jeweils mit einem alphabetischen Index und einem Epitaphium, einem Gedenkgedicht auf Lasso (Abbildung 6.2). Doch wenden wir uns erst dem Notentext zu.

Abbildung 6.3 zeigt die Oberstimme des ersten und des zweiten Biciniums (Anfang) im Sexta-vox-Stimmbuch (die Unterstimme ist in der Quinta vox zu finden). Ein schöner, klarer Notendruck mit fast immer präzise unterlegtem Text und ornamentierten Initialen liegt vor. Die Stücke sind römisch durchnummeriert, nummeriert sind außerdem die Lagen (am unteren

3 Das vermutet jedenfalls Franz Xaver Haberl in Bd. 1, S. VI von Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, 21 Bde., Leipzig [1894–1926], Nachdruck New York 1973. (Im Folgenden abgekürzt zitiert als GA mit Bandzahl). Haberls Text ist wiederabgedruckt in GA² I, S. XII.

4 Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel u. a. 1962, S. 205.

5 Ebd., S. 214, mit Fußnote 382.

6 Faksimiliert ist die Vorrede in GA I, S. [XXVII–XXVIII] (wiederabgedruckt in GA² I, S. XXXIII–XXXIV) und in Orlando di Lasso, *The Complete Motets 21. Motets for Three to Twelve Voices from Magnum Opus Musicum (Munich, 1604)*, hrsg. von Peter Bergquist (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 148), Middleton 2006, S. [XL–XLI]. Die Widmungsvorrede ist in diplomatischer Umschrift bei Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso*, Bd. 2, S. 305–306 und in moderner Ausgabe bei Demmy Verbeke, *Latin Letters and Poems in Motet Collections by Franco-Flemish Composers (c. 1550 – c. 1600)*, Turnhout 2010, S. 237–239, zu finden, dort auf S. 237 außerdem eine kurze Zusammenfassung des Inhalts. Zur Frage des erhofften Marktes vgl. Bergquist in Lasso, *The Complete Motets 21*, S. XIII.

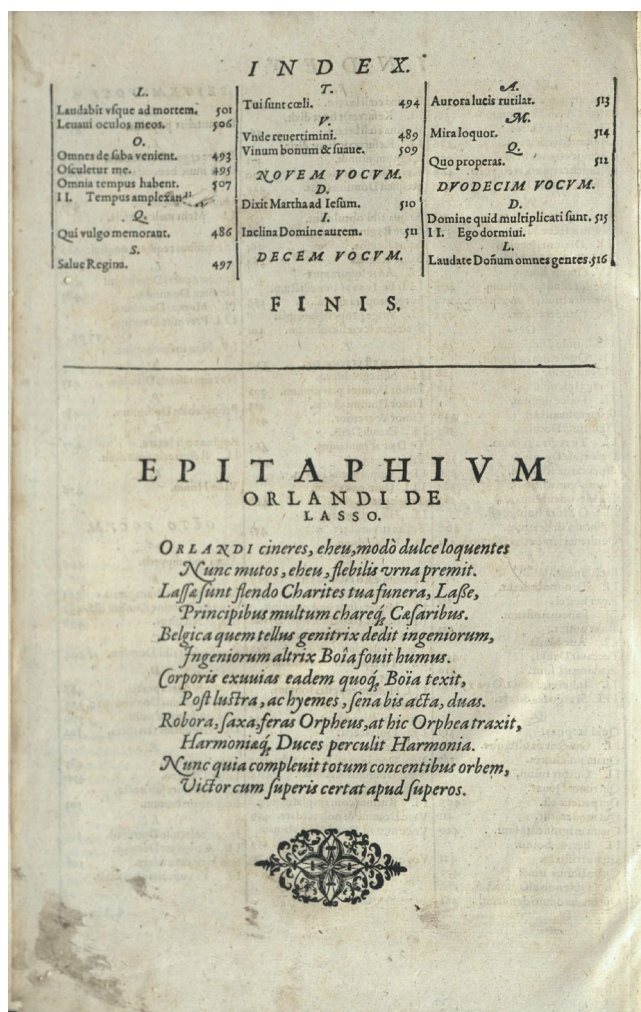


Abbildung 6.2: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, letzte Seite des Cantus: Ende des Index und Epitaphium aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

Seitenrand rechts), eine Seiten- oder Blattzählung gibt es nicht. Unten auf der Seite steht die Stimmbuchbezeichnung, die aber nicht auf jeder Seite wiederholt wird. Oben lesen wir »Cantiones duum vocum« (»Gesänge zu zwei Stimmen«). Die Angabe der Anzahl der Stimmen gibt bereits einen Hinweis auf den Aufbau des Gesamtwerks, der ganz einfach der Stimmenzahl von zwei bis zwölf folgt. Es stellt sich die Frage, wie die bis zu zwölf Stimmen auf sechs Stimmbücher verteilt werden. Solange wir es mit vier Stimmen zu tun haben, Sopran, Alt, Tenor und Bass, ergibt sich kein Problem, da die Stimmen in den für sie bereitstehenden Büchern abgedruckt werden. Komplizierter wird es bei fünfstimmigen Motetten: Selbstverständlich steht die fünfte Stimme im Quinta-vox-Stimmbuch. Da es sich bei einer fünften Stimme aber um jede der vier Stimmlagen handeln kann, wechselt die Stimmlage in der Quinta vox von Motette zu Motette. Die Stimmbuchbezeichnung deckt sich nicht mehr mit der Stimmlage, wie es etwa beim Cantus der Fall ist. Für die Sexta vox gilt dasselbe. Ein weiteres Problem kommt dazu:

Abbildung 6.3: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, erste Notenseite der Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

CANTIONES
DVVM VOCVM.

I.

Duūm vocum.

II.

eigentlich wäre zu erwarten, dass das Quinta-vox- und das Sexta-vox-Stimmbuch erst mit der Fünfstimmigkeit und der Sechsstimmigkeit beginnen würde. Die zweistimmigen Sätze stehen jedoch im Quinta-vox- und Sexta-vox-Stimmbuch. Der Grund dafür liegt darin, dass die Stimmen jeweils in unterschiedlicher Stimmlage stehen; es bietet sich also an, die Bicinien in der Quinta vox und in der Sexta vox unterzubringen, in denen die Stimmlage ja sowieso ständig wechselt. Und bei den Motetten mit mehr als sechs Stimmen werden zwei Stimmen auf gegenüberliegenden Seiten gedruckt, da ja nur sechs Stimmbücher zur Verfügung stehen. 516 Motetten von zwei bis zwölf Stimmen auf sechs Stimmbücher aufzuteilen, das setzt spätestens ab der Siebenstimmigkeit präzise Planung voraus; hier liegt eine Fehlerquelle, auf die später näher eingegangen wird.

Wie erwähnt, ist das Gesamtwerk nach der Stimmenzahl gegliedert. Auch innerhalb der jeweiligen Gruppen kann man eine einigermaßen sinnvolle Ordnung beobachten, die Horst

Leuchtmann beschrieben hat.⁷ Es ergibt sich folgende mehr oder weniger eingehaltene Abfolge:

- Huldigungsmotetten, also Herrscherlob und dergleichen
- Geistliche Musik in der Ordnung des Kirchenjahres
- Psalmmotetten
- Motetten über geistliche und weltliche Dichtung

Diese Grobeinteilung deutet auf eine Vielfalt unterschiedlicher Motettentypen hin, die nur schwer zu gliedern ist. Hier ist auf die eingangs zitierte Formulierung im Titel »cantiones quas vulgo motetas vocant« zurückkommen. Offenbar ist man sich bewusst, dass der Begriff Motette vielschichtig ist; der Terminus ist ein Sammelbegriff, mit dem durchaus unterschiedliche Typen von Musik bezeichnet werden.⁸ Dies betrifft zunächst die Texte und damit die Funktion der Stücke: Geistliche Texte stehen neben weltlichen, Verse und Prosa werden gleichermaßen verwendet. Unter Motette kann zeitgenössisch ein für die Liturgie (etwa zum Offertorium) komponierter Satz verstanden werden, oder die Vertonung eines Lobgedichts auf einen Herrscher. Antike Texte (etwa von Vergil) werden komponiert, daneben stehen Psalmen, Theaterchöre, Hymnen und anderes. Mitunter – und Lasso ist hier an vorderster Stelle zu nennen – werden auch Trinklieder, Parodien auf geistliche Texte und dergleichen vertont und in Motettendruckten publiziert. Hinsichtlich der Texte gibt es für die Motette des 16. Jahrhunderts nur ein gemeinsames Merkmal, nämlich die lateinische Sprache. Auch die Kompositionsweise kann, zumindest bei Lasso, außerordentlich heterogen sein: Wie eine Motette quasi schulmäßig auszusehen hat, beschreiben diverse Theoretiker, einigermäßen präzise Thomas Morley (1597) und Michael Praetorius (1619):⁹ gefordert ist demnach ein erhabener Stil in eher ruhigem Tempo (also längere Notenwerte), der zudem ein satztechnisch hohes Niveau aufzuweisen hat (Imitation etc.). Man

7 Horst Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip in Lassos *Magnum Opus Musicum*«, in: *Musik in Bayern* 40 (1990), S. 46–72. Schon früher war über die Gliederung des *Magnum opus* nachgedacht worden. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, S. 97: »[...] weil das magnum opus ohne erkennbares System Werke aus früher und später Zeit des Meisters durcheinander wirft.« (Ähnlich S. 102). Adolf Sandberger schreibt vom »zusammengewürfelte[n] Charakter der Sammlung« (GA XXI, S. [v]). Franz Xaver Haberl äußert sich mehrmals zur Anordnung der Motetten im *Magnum opus*, so in GA I, S. VIII (wiederabgedruckt in GA² I, S. XIV): »Die Söhne Orlando's haben nur für die 2- und 3stimmigen Tonsätze [...] die bereits gedruckten Vorlagen benutzt, später jedoch ohne festen Plan und ohne Rücksicht auf den Inhalt der verschiedenen Einzeldrucke oder auf innere, z. B. mit dem Kirchenjahr zusammenhängende Gründe redigiert.« Diese Ansicht revidiert er später, da er streckenweise eine Ordnung nach dem Kirchenjahr erkennt. (Haberls Aussagen zur Anordnung sind zusammengefasst in GA² xv, S. xv, Anmerkung 39 zu Haberls Vorwort.)

8 Zum Terminus Motette und dem Bewusstsein der Zeitgenossen, dass er sich auf ein breites Spektrum unterschiedlicher Typen bezieht, vgl. Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »>Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Laaber 1990, Bd. 3,2, S. 277–284.

9 Kurz zusammengefasst in Bernhold Schmid, »Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4. – 6. Juli 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 111), München 1996, S. 251–263, hier S. 254–255.

findet Stücke dieser Art im *Magnum opus*,¹⁰ gerade für Lasso ist das aber nicht selbstverständlich. In zahlreichen Motetten greift er den exaltierten Stil des Madrigals mit kurzen Notenwerten auf;¹¹ bei entsprechenden Textvorlagen orientiert er sich an Humanistenoden oder Modellen für Theaterchöre;¹² manche Sätze werden in Frankreich offenbar als der französischen Chanson verwandt betrachtet, da sie trotz ihres lateinischen Texts in Chansondrucken zu finden sind;¹³ und mitunter greift er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eher altertümlich wirkende Cantus-firmus- oder Ostinato-Techniken auf.¹⁴ Wohl kein Komponist seiner Zeit hat bei Motetten ein so breites Spektrum, eine solche Vielfalt an unterschiedlichen Kompositionstypen und Textvorlagen zu bieten wie Orlando di Lasso. Die vorsichtig neutral klingende Formulierung »cantiones, quas vulgo motetas vocant« ist besonders bei Lassos Motetten nur zu berechtigt.

Die Lasso-Söhne haben also die Motetten ihres Vaters gesammelt und in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht. Doch ihre Arbeit geht noch weiter. Die Vorrede zum *Magnum opus* enthält folgenden Satz: »[...] cantiones eius Latinas omnes (motetas vocant) collectas, emendatasque [...] in lucem daremus.« – »[...] alle seine lateinischen Gesänge (Motetten genannt) geben wir gesammelt und emendiert [...] heraus.« Aufhorchen lässt »emendatasque«, wörtlich ist damit gemeint: »von Fehlern befreit, verbessert.« Das kann sich auf Druck- oder Schreibfehler in den Quellen beziehen, die Ferdinand und Rudolph herangezogen haben. Ein genauer Vergleich mit älteren Quellen von Lassos Motetten zeigt jedoch andere Ergebnisse: Zum Einen war unvermeidbar, dass das *Magnum opus musicum* selbst eine Anzahl von Druckfehlern enthält, wenn auch nicht allzu viele.¹⁵ Und zum Anderen haben die Lasso-Söhne nicht nur korrigiert, sondern selbst auch editorisch eingegriffen. Eher selten haben sie den Notentext verändert und manche bei Lasso sicherlich textbedingte »Härte« im Satz geglättet, häufiger finden sich Textänderungen. Dies kann sich auf eine leicht modifizierte Unterlegung von Silben beziehen, was mitunter zur Aufteilung längerer Notenwerte oder umgekehrt zum Zusammenziehen kurzer Noten führt. Im Fall des Psalms 64 *Te decet hymnus* hat Lasso eine ältere Redaktion des Psalmtextes vertont, seine Söhne ersetzten die originale Textfassung durch diejenige der *Vulgata*.¹⁶ In etlichen Fällen

10 Der Anfang von *In me transierunt* (LV 121, GA² IX, S. 49–52, Nr. 263 im *Magnum opus*) mag als beispielhaft gelten.

11 Vgl. etwa *Dixi ergo in corde meo* (LV 824, GA² VII, S. 107–116, Nr. 238 im *Magnum opus*) über einen Text aus dem biblischen *Liber Ecclesiastes* (2:1–4 und 7–11) mit zahlreichen wortausdeutenden Madrigalisten.

12 Als Extremfall ist *O Decus celsi* anzusehen (LV 721, GA² XI, S. 156–157, Nr. 328 im *Magnum opus*); vgl. die Einleitung zu GA² XI, S. [XXI]–XXXII.

13 Zum Beispiel *Fertur in conviviiis* (LV 175, GA² III, S. 99–103, Nr. 141 im *Magnum opus*), erstgedruckt im *Quatrieme livre des Chansons a quatre et cinq parties* (Löwen: Phalèse, 1564; LV 1564-3, RISM 1564 d [L 782]).

14 Mehrere auf einem Cantus firmus basierende Motetten sind enthalten im *Patrocinium musices* [...] *Prima pars* (München: Adam Berg, 1573; LV 1573-9, RISM 1573 a [L 857]), etwa das diesen Druck eröffnende *Pater noster* (LV 500, GA² I, S. 104–107, Nr. 62 im *Magnum opus*). Ein Ostinato als Cantus firmus verwendet z. B. *Iubilare Deo omnis terra* (LV 247, GA² XVII, S. 149–156, Nr. 454 im *Magnum opus*). Vgl. dazu generell James Haar, »Lasso as Historicist. The Cantus-Firmus Motets«, in: *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von Dolores Pesce, New York / Oxford 1997, S. 265–285.

15 Vgl. die kritischen Berichte in GA².

16 In LV 202, GA² III, S. 37–44 ist das Stück mit Lassos originaler Unterlegung abgedruckt, als Anhang 1 (S. 161–168) ist in GA² III das Stück in der Version des *Magnum opus* ediert.

wurde schließlich der Originaltext gänzlich durch einen anderen Text ersetzt. So wurden etwa geistliche Parodien, Trinklieder oder dergleichen ausgetauscht; an deren Stelle treten fromme, moralisierende Texte. Ein Beispiel: Das derbe Trinklied *Deus, qui bonum vinum creasti* (»Herr, der du den guten Wein geschaffen hast«) wird zu einem geistlichen Stück *Deus, qui non vis mortem peccantis* (»Herr, der du den Tod des Sünders nicht willst«) umtextiert.¹⁷ Nur in zwei Fällen¹⁸ griffen Ferdinand und Rudolph dabei auf bereits bekannte Umtextierungen zurück, die zwölf anderen sind erst im *Magnum opus* nachweisbar, wobei wir natürlich nicht wissen, ob ihnen nicht heute verlorene Quellen vorlagen. Was schwebte den Söhnen Lassos bei ihrer redigierten Ausgabe der Motetten ihres Vaters vor? Es drängt sich der Eindruck auf, sie wollten sie in einer möglichst korrekten, durch die verändernden Eingriffe quasi »verbesserten« und ihnen deshalb gültig erscheinenden Fassung vorlegen.¹⁹

Eine wissenschaftliche Gesamtausgabe der Motetten Lassos würde heutzutage nicht auf der Basis des *Magnum opus* erstellt; man zieht ältere Quellen heran, die Lassos originale Versionen der Sätze wiedergeben. Lediglich dann, wenn das *Magnum opus* der Erstdruck oder überhaupt die einzige Quelle für ein Stück ist, folgt die Edition diesem Druckwerk. Diese monumentale Ausgabe wird aber selbstverständlich immer als Vergleichsquelle herangezogen. Im kritischen Bericht der Ausgabe wird detailliert aufgelistet, worin das *Magnum opus* abweicht, denn aus dem Blickwinkel der Rezeption von Lassos Motetten ist dieser Druck eine Quelle von unschätzbarem Wert. Zur Zeit, als die Gesamtausgabe der Werke Lassos begonnen wurde, im Jahr 1894 – dem 300. Todesjahr des Münchner Hofkapellmeisters – war es für den Herausgeber der Motetten innerhalb der Gesamtausgabe selbstverständlich, die Motetten nach dem *Magnum opus* zu edieren.²⁰ Deshalb spielt das unter der Signatur C 117b in der Proskeschen Musikabteilung aufbewahrte Exemplar unseres Drucks für die erste Auflage der Gesamtausgabe der Werke Lassos

17 In LV 229, GA² III, S. 97–98 ist das Stück mit Lassos originaler Unterlegung abgedruckt, das Kontrafakt des *Magnum opus* nur als Text im kritischen Bericht zu diesem Stück Nr. 140, S. xci.

18 *Alma Venus* (LV 89, GA² v, S. 37–43) wurde schon im zweiten Teil der *Selectissimae cantiones* (Nürnberg: Gerlach, 1568; LV 1568-4, RISM 1568 b [L 816] zu *Christe patris verbum* umtextiert (nur als Text abgedruckt im kritischen Bericht zu diesem Stück GA² v, S. lv1). Ebenfalls im zweiten Teil der *Selectissimae cantiones* tritt erstmals *Alleluia vox laeta* auf, eine durch die Umtextierung zur Motette gewandelte Chanson *Veux tu ton mal* (LV 76, mit lateinischem Text in GA² III, S. 141–144, Nr. 157 im *Magnum opus*). Zu den Kontrafakturen im *Magnum opus* vgl. GA² III, S. xxxix–xlv.

19 Zu den Eingriffen der Söhne Lassos generell siehe Bernhold Schmid, »[...] cantiones eius Latinas omnes (motetas vocant) collectas, emendatasque ac multarum necdum editarum acceptione, ceu nouo quasi comitatu auctiores, in lucem daremus.« Das *Magnum opus musicum* – Lassos Motetten in der Redaktion durch seine Söhne«, in: *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber 2007, S. 19–38.

20 Im letzten Motettenband, GA XXI (S. [v]–vi), den nach Haberls Tod (5. September 1910) Adolf Sandberger herausgegeben hat, äußert dieser allerdings Zweifel am Sinn, die Edition von Lassos Motetten auf das *Magnum opus* zu gründen. Er selbst ediert die Motetten des Bandes XXI zwar in der Reihenfolge des *Magnum opus*, legt jedoch den Notentext einer älteren Ausgabe zugrunde, was zum Beispiel zur Unterlegung der Originaltexte *Iam lucis orto sidere, statim oportet bibere* (GA XXI, S. 84–90) und *Vinum bonum et suave* (GA XXI, S. 91–97) statt der Kontrafakta *Iam lucis orto sidere, Deum praecemur supplices* und *Verbum bonum et suave* führt.

eine wichtige Rolle: Es stammt aus Carl Proskes Besitz und liegt wohl zumindest einem Teil der Edition der Motetten zugrunde, da Proske nachweislich Sparten von Lassos Motetten nach diesem Exemplar angefertigt hat; ein unten abzuhandelnder Fehler in eben diesem Exemplar C 117b verdeutlicht dies.²¹ Wie die Edition zustande kam, dem sei im Folgenden nachgegangen. Damit kann ein Einblick gewonnen werden in die Geschichte der Wiederentdeckung der Musik Lassos und darüber hinaus in die Wiederentdeckung der Musik des 16. Jahrhunderts im Rahmen des Cäcilianismus allgemein.

Carl Proske (1794–1861),²² ursprünglich promovierter Mediziner, übersiedelte 1823 nach Regensburg, studierte bei Johann Michael Sailer Theologie und wurde Priester (Abbildung 6.4).

21 Die Proskesche Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek besitzt drei Exemplare des *Magnum opus musicum* mit den Signaturen C 117a, C 117b und C 117c. Dass Proske das Exemplar C 117b zumindest für Teile seiner Sparten benutzt hat, geht aus folgenden Überlegungen hervor: Es ist vollständig erhalten (besteht also aus allen sechs Stimmbüchern) und hat zudem jenen im Haupttext erwähnten Fehler in Nr. 437 *Lauda Hierusalem*, der später noch näher zu besprechen ist (das Quinta-vox-Stimmbuch enthält fälschlich eine auch in der Sexta vox stehende Bassus-Stimme, eine von zwei Discantus-Stimmen fehlt deshalb). Proske ist der Fehler aufgefallen, er hat ihn kommentiert und in der Sparte des Stücks die fehlende Stimme aus einem anderen Druck ergänzt. C 117a ist ebenfalls vollständig überliefert, der Fehler tritt hier aber nicht auf, weshalb Proske die Sparte der Nr. 437 nicht nach dem Exemplar C 117a erstellt haben kann. Und C 117c (ebenfalls mit dem an C 117b beobachteten Fehler in Nr. 437) scheidet aus, da es unvollständig ist (nur Cantus, Tenor, Bassus und Quinta vox sind erhalten).

Nicht ganz zu klären ist indes die Provenienz bzw. der Erwerb der Exemplare: Gertraut Haberkamp zufolge (in: Gertraut Haberkamp und Jochen Reutter, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 3: *Sammlung Proske* [= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/3], München 1990, S. xv) ist die Herkunft des Exemplars mit Goldschnitt unbekannt (aufgrund des Goldschnitts muss es sich um C 117b handeln, also um das vollständige Exemplar mit Fehler bei Nr. 437), während Proske ein Exemplar »erst 1842/43 aus dem Besitz von J. M. Hauber« erworben hat (C 117a, vollständig, ohne den beschriebenen Fehler), »das dritte, unvollständige Exemplar (nur Cantus, Tenor, Bassus, Quinta vox), ist wohl eine ausgeschiedene Dublette der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek München, mit Exlibris: »Ex Electorali Bibliotheca sereniss. utriusque Bavariae ducum.« (Zitate aus Fußnote 46 auf S. xv).

Es existiert jedoch ein autographes Katalog-Manuskript Proskes ohne Titel, in dem er die von ihm aus dem Besitz Haubers erworbenen Musikalien auflistet. Dort schreibt er: »Aus der Haubersammlung direct bezogen« und »Aus obiger Sammlung durch H[er]rn Antiqu.[ar] B[utsch] in Augs[burg] bezogen.« In einer zweiten Rubrik eben dieses Katalogs nennt er ein Exemplar des *Magnum opus*, bestehend aus sechs Stimmbüchern und dem Bassus ad Organum, der 1625 von Gaspar Vincentz in Würzburg (erschieden bei Johann Volmar) dem *Magnum opus* beigelegt wurde. Dabei handelt es sich um das Exemplar C 117b, denn nur dieses enthält den Generalbass. (Herrn Dr. Raymond Dittrich danke ich herzlich für diese Mitteilungen in einer Korrespondenz per E-Mail vom 11. Mai 2017.) Zu der Darstellung von Gertraut Haberkamp ergibt sich nun der Widerspruch, dass ihr zufolge Proske das Exemplar C 116a (also das vollständige ohne den Fehler bei Nr. 437) aus Haubers Besitz erworben hatte, während die Herkunft des Exemplars C 117b unbekannt sei. Der Widerspruch lässt sich höchstens hypothetisch mit einer Inkonsistenz in Proskes Katalog erklären. Eventuell bezieht sich sein Eintrag auf zwei Exemplare: Der erste Eintrag im Katalog »Aus der Haubersammlung direct bezogen« betreffe demnach C 118a (vgl. Haberkamps Annahme), der zweite Eintrag bezöge sich auf ein zweites Exemplar, C 117b, das Proske schon früher (vielleicht auch aus dem Besitz Haubers über Butsch) gekauft haben könnte. – Unabhängig von dieser Problematik steht fest, dass Proske zumindest teilweise auf C 117b zurückgegriffen haben muss, da er auf den Fehler bei Nr. 437 stieß.

22 Die folgende biographische Skizze folgt Raymond Dittrich, Art. »Proske, Carl«, in: *MGG2, Personenteil* 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 993–994.



Abbildung 6.4: Carl Proske, anonymen Stahlstich, Regensburg um 1850 (?), aus *Caecilien-Kalender 2* (1877), S. 33

Zugleich war er einer der führenden Köpfe des Cäcilianismus, jener kirchenmusikalischen Reformbewegung, die den gregorianischen Gesang sowie die Vokalphonie des 16. Jahrhunderts als die ideale Kirchenmusik ansah. Proske erwarb gedruckte und handschriftliche Quellen mit Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts, die heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrt werden. Zwischen 1834 und 1838 unternahm er drei Forschungsreisen nach Italien, wo er, unterstützt von Joseph Hanisch (1812–1892),²³ etwa 3000 Stücke aus Einzelstimmen in Partitur schrieb. Den Gesamtbestand der von Proske und etlichen weiteren Personen geschriebenen Noten skizzierte und bezifferte Gertraut Haberkamp: »Vorhanden sind über 2600 Partituren mit

23 Vgl. Thomas Emmerig (August Scharnagl), Art. »Hanisch, Joseph«, in: *MGG2, Personenteil 8*, Kassel u. a. 2002, Sp. 648.

etwa 7200 Einzelwerken, von denen der größte Teil Sparten sind, d. h. in Partitur gesetzte Übertragungen der überwiegend in einzelnen Stimmen oder in Chorbüchern überlieferten Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Etwa 500 Partituren wurden von verschiedenen Schreibern und etwa 330 von Proskes Schüler, dem späteren Domorganisten Joseph Hanisch [...] angefertigt. Die übrigen über 1800 Sparten – oft dazu auch die ausgeschriebenen Stimmen – stammen von der Hand Proskes.²⁴ Vom *Magnum opus* spartierte er 487 der 516 Stücke innerhalb eines einzigen Jahres, 1842, eine ungeheure Leistung; die übrigen Sätze hatte er schon in den Jahren ab 1836 in Partitur gebracht. Die Stimmen schrieb Proske zum Zweck von Proben in seinem Haus.²⁵

Proskes Notenschrift hat individuellen Charakter, sie ist ästhetisch schön und bestens lesbar (vgl. Abbildung 6.5). Er behält die originalen Schlüssel bei; eine zeitgenössisch immer wieder anzutreffende Eigenart ist es, punktierte Noten nicht überzubinden, sondern den Punkt einfach hinter den Taktstrich zu setzen (vgl. zweite Akkolade, dritte Zeile, vorletzter und letzter Takt). Der Text ist präzise unterlegt und problemlos zu entziffern. Proske übernimmt eine Gepflogenheit der Quellen des 16. Jahrhunderts, nämlich Textwiederholungen nicht stets auszusprechen, sondern durch sogenannte Idemzeichen nur anzudeuten (vgl. erste Akkolade, vierter Takt). Er verwendete übrigens hochwertiges Papier; offenbar hatte er in italienischen Archiven positive Erfahrungen mit gutem Beschreibstoff gemacht, wie sein früher Biograph Georg Jakob vermutet.²⁶

Proske schrieb zu jedem der Stücke einen kurzen Kommentar (Abbildung 6.6).²⁷ Zur Motette *Ad te levavi oculos meos* mit *secunda pars Miserere nostri, Domine* (LV 405, GA² XVII, S. 125–131) lautet er: »449. I. pars Schließt sich würdig dem vorhergehenden an. [Gemeint ist die im *Magnum opus* vorausgehende Motette *Ad te levavi animam meam* (LV 729), zu der eine kurze Charakteristik Proskes nicht erhalten ist. Er fährt fort:] Erhabendste Lyrik. II. pars Reine Begeisterung.« Diese und ähnliche Aufzeichnungen sind entweder als Vorarbeiten für eine Studie

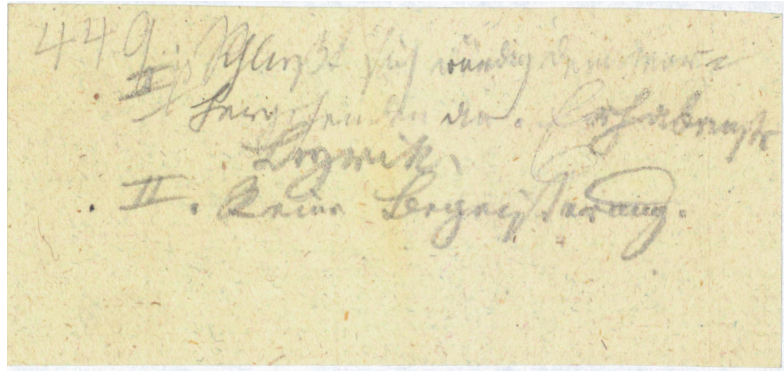
24 Gertraut Haberkamp, »Carl Proskes Partiturenansammlung – einmalig in ihrer Art?«, in: *Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Todesjahr von Carl Proske*, Katalog, hrsg. von Paul Mai (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 11), Regensburg 1994, S. 65–80, hier S. 65.

25 Vgl. Haberkamp, in: Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. xv, dort weitere Literatur, auf die sie sich stützt und teils wörtlich wiedergibt. Proske scheint sich seiner Leistung bewusst gewesen zu sein; Haberkamp zitiert einen Zettel, auf dem er vermerkte: »Am 4. Adventssonntag, 1842 wurde der letzte Gesang übertragen; sonach die ganze Arbeit (deductis deducendis) im Laufe eines Jahres vollbracht.« Entgegen seiner Aussage, er habe nur ein Jahr gebraucht, hat er aber, wie oben dargelegt, eine Anzahl von Sätzen schon früher spartiert. Über Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3 lassen sich die Stücke identifizieren: eine erste Gruppe von Sätzen (die Bicinen *Oculus non vidit* LV 594, *Iustus cor suum tradet* LV 596 und *Expectatio iustorum* LV 596, alle in GA² I, S. 2–3) hat er am 18. April 1836 in Partitur geschrieben (Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. 481 und S. 195). Wie rasch er gearbeitet hat, zeigt die zweite, am 19. April 1836 spartierte Gruppe, bestehend aus den sechs letzten dreistimmigen Stücken des *Magnum opus* (*Adoramus te, Christe* LV 885, *Adoramus te, Christe* LV 1071, *Verbum caro panem verum* LV 1072, *Agimus tibi gratias* LV 1073, *In pace in idipsum* LV 1074 und *Ad te, perenne gaudium* LV 1075, alle in GA² I, S. 57–60; vgl. Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. 481 und S. 194–195).

26 Georg Jakob, »Dr. Karl Proske. Lebensskizze«, in: *Caecilien-Kalender* 2 (1877), S. 31–41, hier S. 38 f.

27 Abgedruckt jeweils in Habers Einleitungen zu den Motettenbänden innerhalb der GA, wiederabgedruckt in GA².

Abbildung 6.6:
Carl Proskes Kom-
mentar zu *Ad te levavi*
oculos meos (LV 405),
beiliegend seiner
Sparte der Motette
(Regensburg, Bi-
schöfliche Zentralbi-
bliothek, Pr-M Lasso
VIII/25)



Breitkopf & Härtel sah jedoch keine Möglichkeit, die Ausgabe zu finanzieren. Erst 1893 war klar, dass Breitkopf eine Lasso-Gesamtausgabe herausbringen würde; die Motetten sollte Franz Xaver Haberl (Abbildung 6.7) edieren.³⁰ Und Haberl griff auf Proskes Sparten zurück.

Wer war Franz Xaver Haberl? Dieter Haberl zufolge lässt diese Frage

eine Vielzahl möglicher Antworten zu. Um vorab einen Überblick von der Vielseitigkeit dieses tatkräftigen Mannes zu vermitteln, seien folgende Stichpunkte vorangestellt: Franz Xaver Haberl begann seine kirchenmusikalische Laufbahn als Knabensopran, war dann Organist und Kirchenmusiker, Priester und Seelsorger, Seminarpräfekt und Erzieher, Seminarmusiklehrer und Chordirigent, Komponist, Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende, Choralist und Choralforscher, Musikwissenschaftler und -historiker, Bibliograph, Bibliotheksagent und Musikantiquar, Musikalien- und Autographensammler, Kirchenmusikschulgründer, Instrumentenhändler, Geschäftsmann und Finanzier, Grundbesitzer und Bauherr, Fachjournalist sowie langjähriger Herausgeber und Autor kirchenmusikalischer Periodika, Editor vieler Erst- und zweier Gesamtausgaben, Hauptredakteur bei der Revision der offiziellen Choralbücher, Mitglied und Organisator mehrerer gelehrter Gesellschaften, Doktor der Theologie und Präses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins.³¹

30 Näheres zur Vorgeschichte der Lasso-Gesamtausgabe bei Johannes Hoyer, *Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft* (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Beiband 15), Regensburg 2005, S. 366–378.

31 Zitat aus Dieter Haberl, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 7: *Bibliothek Franz Xaver Haberl, Manuskripte BH 6001 bis BH 6949* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/7), München 2000, S. XI. Die folgende biographische Skizze nach Hoyer, *Haberl*, Zeittafel S. XLI–LII. Vgl. auch Franz Karl Prassl, Art. »Haberl, Franz Xaver«, in: *MGG2, Personenteil* 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 353–354.



Abbildung 6.7:
 Franz Xaver Haberl (1840–
 1910), 1902 (Regensburg,
 Bischöfliche Zentralbiblio-
 thek, Fotosammlung)

Geboren 1840 im niederbayerischen Oberellenbach studierte er Theologie und wurde 1862 Priester. Als Kirchenmusiker war er wie Proske ein Vertreter des Cäcilianismus; mit Proske hatte er selbst übrigens noch Kontakt. 1871 wurde er Domkapellmeister in Regensburg, wo er 1874 die Kirchenmusikschule gründete.³² Mehrmals reiste er zu Studienzwecken nach Italien, 1867 bis 1869 lebte er in Rom als Organist. Wie Proske erwarb er zahlreiche Musikalien, die heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek liegen. Haberl ist einer der wichtigsten Herausgeber alter Musik im 19. Jahrhundert. An der Palestrina-Gesamtausgabe hat er mitgewirkt, von den Sämtlichen Werken Lassos hat er zehn der elf Motettenbände herausgebracht. Er starb am 5. September 1910 in Regensburg.³³

³² Heute: Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik.

³³ Johannes Hoyer, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 6: *Bibliothek Franz Xaver Haberl, Manuskripte BH 7866 bis BH 9438* (= Kataloge Bayerischer Musiksam-

Gemeinsam mit dem Münchner Bibliothekar und späteren Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität München Adolf Sandberger (1864–1943) gründete Haberl im Jahr 1894 die Lasso-Ausgabe. Für die von ihm herauszugebenden Motetten griff er – wie erwähnt – auf Proskes Sparten zurück.³⁴ Sein Vorgehen beschreibt Haberl im Band I (S. XXI) der Lasso-Gesamtausgabe³⁵ aus dem Jahr 1894:

Die materielle Hauptarbeit hat für das Magn.[um] Op.[us] mus.[icum] Orlando's schon vor 50 Jahren der als Reformator der kathol.[ischen] Kirchenmusik in Deutschland rühmlichst bekannte Kanonikus Dr. Carl Proske zu Regensburg vollendet, indem er die 516 Nummern in genauester Weise in Partitur brachte. Der Unterzeichnete hatte nur mehr die Aufgabe, die Proske'schen Partituren nach dem Originaldruck von 1604 zu vergleichen, die fehlenden Texte zu ergänzen und die Accidenzien darüber zu setzen.

Er gab die Sparten Proskes also nicht unmittelbar an den Verlag, sondern Abschriften nach Proske, die wohl weitgehend von Kopisten, teils vermutlich aber auch von ihm selbst erstellt wurden. Wer letztlich jeweils welches Stück kopiert hat, ist bis heute im Einzelnen nicht geklärt.³⁶

Haberls zitierte Beschreibung seines Vorgehens lässt sich anhand der Kopie nach Proske zur Motette *Nuptias claras* nachvollziehen (Abbildungen 6.8a/b; vgl. auch Abbildung 6.5 mit Proskes Sparte). Mit rotem Stift hat er in der Kopie den fehlenden Text ausgeschrieben und

lungen 14/6), München 1996, S. XI erwähnt einen Nachruf in *Der Chorwächter* 10 (1910), S. 91, wo Haberl als Proske des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird.

34 Eingeflossen und zum Vergleich herangezogen worden sein könnten auch Sparten des Münchner Bibliothekars Julius Joseph Maier, die Haberl 1890 aus dessen Nachlass erworben hatte, wie Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXI ausführt; doch zur Bestätigung dieser Überlegung bedürfte es genauere Vergleiche der diversen Quellen. Die aus Julius Joseph Maiers Besitz an Haberl gelangten Bestände sind zusammengefasst aufgelistet bei Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXIII–XXXVII. Zum Erwerb von Maiers Musikalien durch Haberl auch Hoyer, *Kataloge* 14/6 (dort S. XVIII–XX Auszüge aus dem Briefwechsel Haberls mit der Witwe Maiers).

Ein Überblick über die umfangreichen und vielfältigen – es finden sich auch Opernpartituren, Autographe (z. B. von Padre Martini) usw. – Bestände Haberls bei Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. XII–XIV. Ausführlich dargestellt ist Haberls Musikalienbestand und seine Geschichte bei Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XVII–XIX.

35 Wiederabgedruckt in GA² S. XXVII, Hervorhebungen gemäß Quelle.

36 Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. 85 (Eintrag zu BH 9108; zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses für *Kataloge* 14/6 war nur diese Signatur mit Haberls Stichvorlagen für GA V, S. 139–173 und GA VII, S. 1–139 bekannt, die übrigen Stichvorlagen wurden später aufgefunden): »Die Partituren wurden für die GA der Motetten aus Lassos *Magnum opus musicum* von F. X. Haberl geschrieben. Als Vorlage dienten wahrscheinlich die Spartierungen von Carl Proske. Einrichtung für den Druck, Korrekturen und Ergänzungen mit Blaustift.« (Dass Haberl die Partituren Proskes benutzt hat, schreibt er selbst, siehe oben; Hoyers vorsichtiges »wahrscheinlich« kann also gestrichen werden.) Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXI: »Alle Motetten wurden von F. X. Haberl (teils auch von anderen Schreibern mit autographen Korrekturen F. X. Haberls) als Druckvorlage neu geschrieben, neu numeriert und in den Lesarten und der Textunterlegung redigiert.« Raymond Dittrich in einer Korrespondenz per E-Mail vom 11. Mai 2017 ist der Meinung, dass Kopisten am Werk waren, in deren Abschriften Haberl die editorischen Anweisungen eintrug.

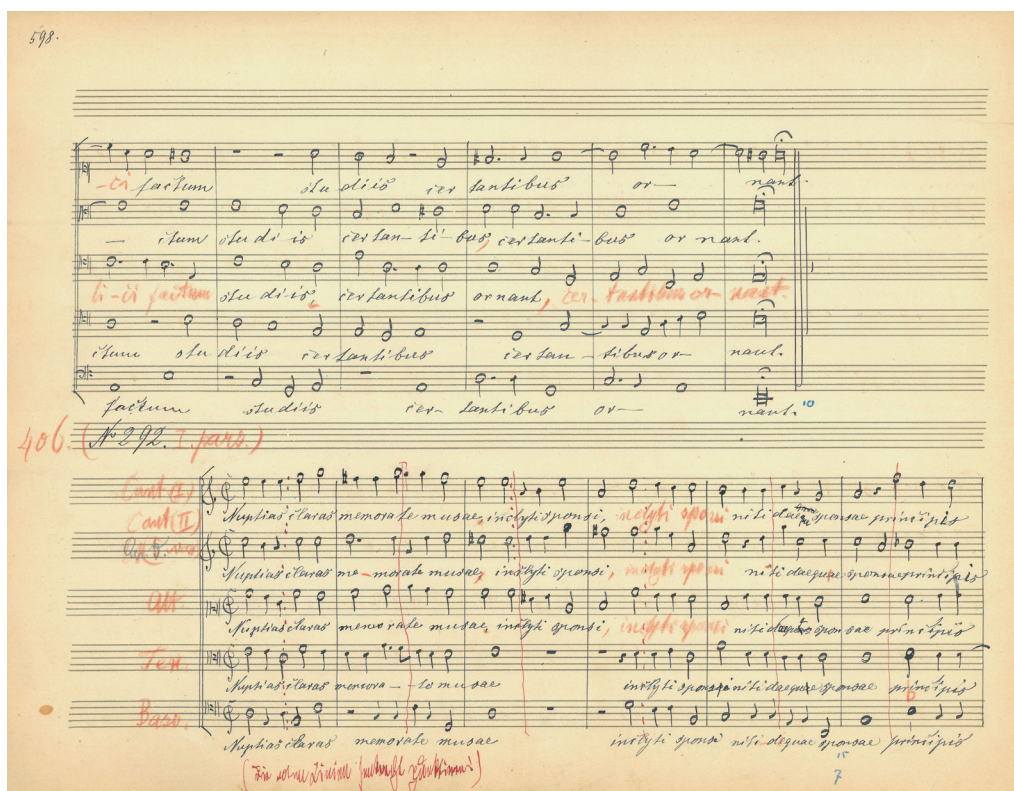
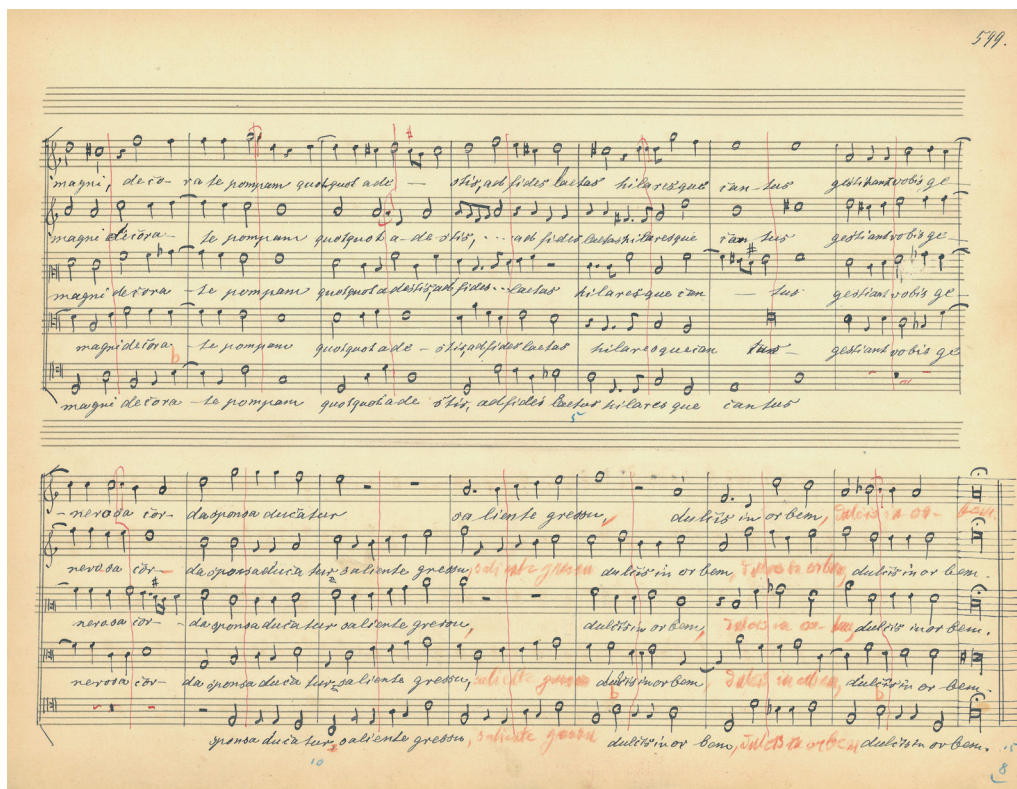


Abbildung 6.8: Orlando di Lasso, *Nuptias claras* (LV 1042): Akkoladen 1 und 2 (Folgeseite) der Stichvorlage für die GA (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152)

Herausgeberakzidentien gesetzt, zudem trug er die Stimmbezeichnungen ein. Eine Besonderheit bei dieser und einigen anderen Motetten sind die zusätzlich eingefügten Zwischentaktstriche, die Haberl gelegentlich dann verwendet, wenn Viertelnoten mit Text unterlegt sind.³⁷ Auf die zusätzlichen Striche bezieht sich die schwer lesbare Notiz unter der ersten Akkolade: »(Die roten Linien senkrecht punktieren!)«. Dies ist ein Hinweis an den Notenstecher, denn Haberl hatte nur den ersten Zwischentaktstrich punktiert.³⁸ Dass wir es bei der Kopie tatsächlich mit der Stichvorlage für die Gesamtausgabe zu tun haben, zeigen die sicherlich vom Notenstecher eingetragenen Zahlen 15 und 7 am rechten unteren Rand der ersten Akkolade. Die 7 zeigt an,

37 Vgl. dazu die Einleitung zu GA² XVII, S. XV–XVII: »Im Madrigalenstil.« Texttypen, Stil und Gattungsfrage bei Motetten mit kurzen textierten Notenwerten.

38 Nicht nur Haberls Herausgeberzusätze sind der Grund, warum er nicht Proskes Sparten an den Verlag sandte, sondern eine Abschrift mit seinen Ergänzungen – theoretisch hätte er ja auch in Proskes Sparten seine Zusätze eintragen können. Ein weiterer Grund lag darin, dass der Regensburger Bischof Ignatius von Senestrey wohl nicht bereit war, Sparten aus Proskes Bibliothek herauszugeben; jedenfalls hatte er 1883 anlässlich von Plänen für eine Lasso-Ausgabe eine Anfrage Haberls abschlägig beantwortet, vgl. Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. XXIX.



dass hier im gedruckten Band die Seite 7 enden wird – was tatsächlich der Fall ist, und die 15 bezieht sich auf die Anzahl an Notenlinien, da jede Seite drei Akkoladen zu je fünf Linien enthält. Auf die Notenlinien bezieht sich auch die 5 unter der zweiten Akkolade. Wie aus der Kopie nach Proske durch Haberls Tätigkeit die Stichvorlage wird, ist also eindeutig nachzuvollziehen.

Zugleich zeigt sich, was beim Edieren alles passieren kann. Anhand der ersten Auflage der Lasso-Gesamtausgabe auf der Basis der Regensburger Quellen sei dies an drei Beispielen vorgeführt: Es geht um Eingriffe des Herausgebers Haberl und anderer Beteiligter, schließlich darum, welche Probleme fehlerhaftes Quellenmaterial verursachen kann.

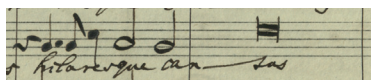
Betrachten wir als erstes, wie ein Fehler in der Ausgabe von *Nuptias claras* (LV 1042) zustande kam:³⁹

39 Die folgende Darstellung nach GA² XI, S. LXXII–LXXIII (kritischer Bericht zu *Nuptias claras*) und S. CXXVII–CXXIX (Abbildungen 1–5 mit den dazugehörigen Erläuterungen).

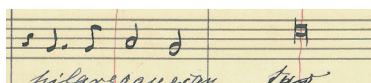
Notenbeispiel 6.1:
Nuptias claras
 (LV 1042), Tenor,
 T. 11–12



a. aus *Magnum opus musicum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b)



b. aus Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso v/43) mit Umschrift



c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152) mit Umschrift



d. aus GA XI, S. 8

Der Kopist nach Proske (aufgrund der Genese des darzustellenden Fehlers wird es in diesem Fall kaum Haberl selbst gewesen sein) vergaß beim Abschreiben die Semiminima *d'* (dritte Note in Notenbeispiel 6.1c), die sowohl bei Proske (Notenbeispiel 6.1b) als auch im *Magnum opus* (Notenbeispiel 6.1a)⁴⁰ vorhanden ist. Dies führt zu Schwierigkeiten. Beim Textunterlegen bemerkte der Kopist, dass »hilarerque cantus« (aufgrund des fehlenden *d'*) nicht unterzubringen war. Unter die Brevis *e'* setzte er zunächst »can« und stellte dann fest, dass dort schon »tus« stehen muss. Den Grund für das Problem, die vorher fehlende Semiminima, bemerkte der Schreiber nicht. Um den Text dennoch unterlegen zu können, schrieb er über die Silbe »can« ganz einfach die Silbe »tus« (in der Umschrift der Lesbarkeit halber unter »can« gesetzt). Außerdem stückelte er »can« an die vorausgehende Silbe »que« an; auf die Minima *a* wäre also »que can« zu singen. Anschließend richtete Haberl die Kopie als Stichvorlage ein und zog die zusätzlichen Taktstriche, durch die die Brevis *e'* geteilt wird; den Fehler in der Kopie korrigierte er nicht. Vermutlich ist ihm der Fehler gar nicht aufgefallen, denn ein Blick in Proskes Sparte oder in das *Magnum opus* hätte sofort geklärt, was falsch ist. Die Stichvorlage ging also fehlerhaft in Druck. Jetzt war der Notenstecher gefordert. Mutmaßlich ist ihm die »Korrektur« des Fehlers zu verdanken (vgl. Notenbeispiel 6.1d), die allerdings nicht Lassos Original entspricht: Auch der Notenstecher erkannte nicht, dass in der Stichvorlage eine Semiminima *d'* fehlt; ihm fiel aber auf, dass der Wert einer Semiminimapaufe fehlt, deshalb verlängerte er die Semiminimapaufe der

40 Hingewiesen sei auf einen Fehler im *Magnum opus*: Zu Beginn des Ausschnitts steht eine punktierte Fusa *a* statt eine punktierte Semiminima. Proske hat den Fehler bemerkt und in seiner Sparte korrigiert.

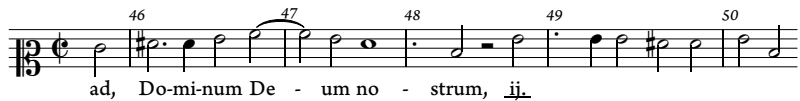
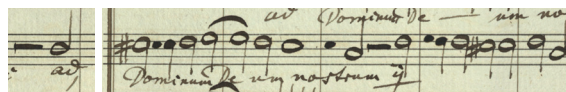
Stichvorlage zu einer Minimapause. Und das Textproblem bei »cantus« löste er dadurch, dass er die Brevis *e'* zu zwei Semibreven aufteilte; möglicherweise hat ihn dazu Haberls rot eingefügter, mitten durch die Brevis verlaufender Zwischentaktstrich animiert.

Das zweite Beispiel betrifft einen redaktionellen Eingriff Haberls in seiner Edition der prima pars von *Ad te levavi oculos meos* (LV 405), der sich ebenfalls aus den vorhandenen Quellen erläutern lässt:

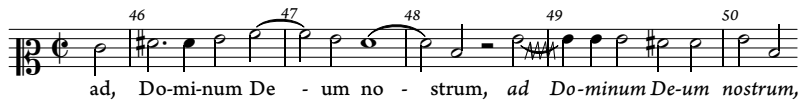
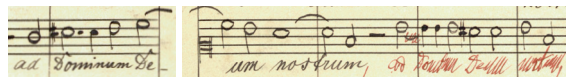
Notenbeispiel 6.2:
Ad te levavi oculos meos (LV 405),
I. pars, Altus,
T. 45–50



a. aus *Magnum opus musicum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b)



b. aus Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso VIII/25) mit Umschrift



c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9135, Nr. 174) mit Umschrift



d. aus GA XVII, S. 127

Im *Magnum opus musicum* (Notenbeispiel 6.2a) fällt das grammatikalisch sinnwidrige Komma hinter »ad« auf; für die Wiederholung des Textes steht ein Idemzeichen. Proske (Notenbeispiel 6.2b) übernahm in seiner Sparte das Komma hinter »ad« und das Idemzeichen. Die punktierte Minima *g'* des *Magnum opus* (T. 48–49) übernahm er ebenfalls, den Punkt setzte er hinter den von ihm eingeführten Taktstrich. Der Kopist (Notenbeispiel 6.2c) eliminierte das sinnwidrige Komma hinter »ad« und notierte die punktierte Minima *g'* als Minima und Semiminima mit Bindebogen über den Taktstrich. Haberl löste beim Einrichten der Stichvorlage das Idemzeichen auf und unterlegte »ad Dominum Deum nostrum«. Um den Text vollständig unterzubringen, musste er die punktierte Minima *g'* durch Streichen des Bindebogens zu einer Minima

und einer Semiminima aufteilen, da ihm sonst für die acht Silben des Textes nur sieben Noten zur Verfügung gestanden hätten. Jetzt wird klar, warum im *Magnum opus* (und bei Proske) das grammatikalisch unverständliche Komma hinter »ad« steht: nicht die ganze Passage einschließlich »ad« sollte wiederholt werden, sondern nur das durch das Komma abgetrennte »Dominum Deum nostrum«. Die Version aus Haberls Stichvorlage findet sich so in der Gesamtausgabe (Notenbeispiel 6.2d). Allerdings wird in Haberls Version der Vortrag von »Dominum« als lang – kurz – lang aufgegeben und durch die eigenartige Deklamation kurz – kurz – lang ersetzt. Haberl griff hier also ein, um eine seiner Meinung nach »bessere« Version zu erstellen; im Prinzip tat er damit ähnliches, was auch die Söhne Lassos bei der Herausgabe des *Magnum opus* getan hatten.

In der ersten Auflage der Gesamtausgabe zu findende Abweichungen vom Original konnten also sowohl durch Fehler in der Kopistenabschrift und Stichvorlage als auch durch Haberls Eingriffe zustande kommen. Doch auch die ursprüngliche Quelle, das *Magnum opus*, kann Probleme bereiten, was das dritte Beispiel belegen soll.

In der Quinta vox (Abbildung 6.9a) und der Sexta vox (Abbildung 6.9b) von Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b ist jeweils dieselbe Bass-Stimme enthalten. Das von Carl Proske benutzte Exemplar ist also verdruckt, da es eine Stimme doppelt enthält, wofür eine andere Stimme, ein zweiter Sopran, fehlt. Andere Exemplare des *Magnum opus* sind korrekt, sie enthalten in der Quinta vox die zweite Sopranstimme. Beim Drucker Nicolaus Heinrich hat man also offenbar eine Anzahl verdruckter Exemplare hergestellt und auch verkauft, später hat man den Fehler bemerkt und korrigiert.⁴¹ Somit ist auch klar, dass das von Carl Proske benutzte Exemplar eines der früheren ist, das gedruckt wurde.

Selbstverständlich hat Proske den Fehler bemerkt. Auf einem Zettel, der der Sparte beiliegt, schrieb er (Abbildung 6.10a und 6.10b): »N^o 437. hat im Sextus u[nd] | Quintus dieselbe Partie, statt | wahrscheinlich im Sextus einen 2^{ten} | Sopran zu enthalten.« Hier irrt er; in den korrekten Exemplaren steht der zweite Sopran in der Quinta vox. Proske fährt fort: »Jedenfalls | muß das höchst bedeutsame Stück in | einer früheren Edition oder in einem | alten [?] MS aufgesucht [?] werden. verte«.

Auf der Rückseite gibt Proske die Quelle an, aus der er die fehlende Stimme ergänzt hat; es handelt sich dabei um einen Druck, der 1587 bei Katharina Gerlach in Nürnberg erschienen ist:⁴² »diese Stimme ergänzte ich sogleich aus: | Selectissimae Cantiones quas vulgo Motetas | vocant partim omnino novae, partim | nusquam in Germania excusae, sex | et pluribus vocibus compositae per excellen- | tissimum Musicum Orlandum di Lassus: | Posteriori huic editioni

41 Überprüft wurden folgende Exemplare: München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 68 und 2 Mus. pr. 68a (beide vollständig erhalten) sind korrigiert, von München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 68b existiert nur der Cantus und der Bassus, ob das Exemplar zu den verdruckten zählt, ist also nicht zu entscheiden. Von den beiden vollständigen Exemplaren in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, ist C 117a korrekt, das von Proske benutzte C 117b verdruckt, von C 117c (nur Cantus, Tenor, Bassus, und Quinta vox erhalten) ist die Quinta vox ebenfalls verdruckt.

42 LV 1587-2, RISM 1587 e [L 976.



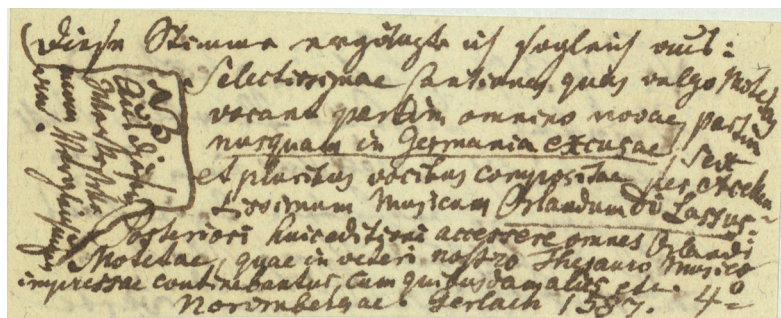
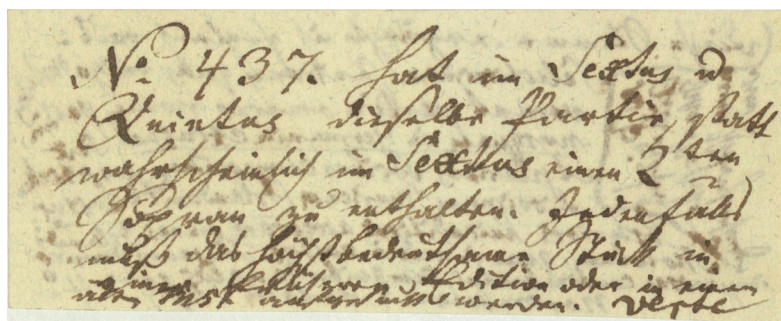
Abbildung 6.9a: Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Quinta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b



Abbildung 6.9b: Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

accessere omnes Orlandi | Motetae, quae in veteri nostro Thesouro musico | impressae continebantur, cum quibusdam aliis etc. | Norimbergae. Gerlach 1587. 4^o [= Quartformat]. Der quer eingeschriebene Vermerk links lautet: »NB. Aus diesem | Werke stelle | man Vergleichen | an.«⁴³

43 Herrn Prof. Dr. Wolfgang Horn danke ich herzlich für seine Hilfe beim Entziffern von Prosken auf dem vorliegenden Zettel teils schwer lesbarer Handschrift. Proske war sich offenbar der Bedeutung der *Selectissimae cantiones* bewusst, da er empfiehlt, den Druck zum Vergleich heranzuziehen. Den erstmals 1568 in zwei Bänden erschienenen Druck hat Leonhard Lechner 1579 in erweiterter und korrigierter (wie er in einer vorangestellten Notiz an den Leser schreibt) zweiter Auflage als Herausgeber betreut. Die Auflage von 1587 entspricht derjenigen von 1579 inhaltlich sowie hinsichtlich der Seiten- und Zeilenumbrüche.



Abbildungen 6.10a/b:
Carl Proskes Zettel
zu *Lauda Hierusa-*
lem Dominum (LV
227), Vorder- und
Rückseite, beiliegend
seiner Sparte der
Motette (Regens-
burg, Bischöfliche
Zentralbibliothek,
Pr-M Lasso VIII/13)

Anhand der reichen Bestände der Proskeschen Musikabteilung ist die Entstehung der ersten Auflage der Motettenbände im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe detailliert nachvollziehbar, wobei die Beschäftigung mit den alten Noten zu einer Art Detektivarbeit werden kann. Immer wieder lässt sich exakt eruieren, wie bestimmte Lesarten in der Ausgabe zustande gekommen sind. Des Weiteren zeigt sich, wie Haberl beim Edieren vorgegangen ist und welche Vorstellungen er von einem guten Notentext hatte. Als Beispiele ausgewählt wurden drei denkbar unterschiedliche Fälle, um die Breite des Spektrums vorzuführen: Erstens ein Fehler in der Ausgabe, der aufgrund mangelnder Sorgfalt des Kopisten und des Herausgebers entstanden ist; dem Notenstecher kam schließlich die Aufgabe zu, einen in sich »richtigen« Notentext zu erstellen. Zweitens ein bewusster editorischer, vermeintlich »verbessernder« Eingriff Haberls. Und drittens ein Fehler in der benutzten Quelle, eine fehlende Stimme, die aus einer anderen Quelle ergänzt werden konnte. Zahlreiche weitere Fehler oder sonstige Abweichungen, sei es im Quellenmaterial, sei es in der Ausgabe, könnten angeführt und erläutert werden. Und zugleich wird ein Stück Editionsgeschichte lebendig.

Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg*

Franz Körndle

Das Notenmaterial der Musik-Ensembles im 16. Jahrhundert bestand bekanntlich je nach Größe und Aufführungskontext aus handgeschriebenen oder gedruckten Chor- oder Stimmbüchern. Ein großformatiges Chorbuch wurde auf einem Pult aufgestellt, so dass ein ganzer Chor daraus ablesen konnte. Daher sind dort alle Stimmen nebeneinander notiert. Diese Chorbücher sind dann in der Regel etwa 40 oder mehr Zentimeter hoch, Stimmbücher dagegen nützen eine Fläche, die etwa dem heutigen DIN-A5-Format entspricht.¹ Mit dem damit verfügbaren Platz lässt sich in einem solchen Heft oder Büchlein in der Regel eine einzelne Stimme unterbringen. Bei mehrstimmiger Musik benötigt man dann pro Stimme ein Büchlein. Daher liest auch nur ein Instrumentist oder Sänger daraus. Wird gelegentlich die Stimmenzahl aufgestockt, wird für einen zweiten Diskant oder Tenor die gegenüberliegende Seite verwendet.

Das Umreißen der Bedingungen, die sich aus dem Aufführungsmaterial für die Praxis im 16. Jahrhundert ergaben, mündet in die Diskussion, ob die Gruppe von Notenbüchern, die jetzt in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg unter der Signatur A. R. 775–777 aufbewahrt werden,² einem höfischen Bläserensemble oder einer Stadtpfeiferei als Aufführungsmaterial diene. Dabei wird nicht nur die Frage zu stellen sein, woher die Musik in diesen Stimmbüchern stammt; es wird darüber hinaus um die Vorlage, die die Schreiber benützten, gehen, und auch um den Ort, an dem sie entstanden.

Der Gegensatz zwischen dem Bläserensemble einer Hofkapelle und einer Stadtpfeiferei kann nicht deutlich genug herausgestellt werden. An fast allen größeren Höfen hatten sich zum letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die musikalischen Ensembles fest etabliert.³ Sie bestanden

* Besonderer Dank gebührt Herrn Dr. Raymond Dittrich, dem Leiter der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek.

1 Thomas Schmidt-Beste, »Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), S. 13–26.

2 Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek, Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Sammlung Proske: Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14), München 1989, S. 41–47.

3 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 9–21.

aus der Vokal-Kantorei und der Gruppe der Instrumentisten. Diese wiederum waren besetzt mit Streichern und Bläsern sowie Tasteninstrumenten und Lauten. Dabei verfügten die Bläser über Zinken, Pommern und Posaunen ebenso wie über Flöten und Dulziane. Die Stärke solcher Ensembles schwankte von Zeit zu Zeit, je nachdem, wie gut die Staatskasse gefüllt war.⁴

Dagegen waren in den Städten schon seit dem Mittelalter eigenständige Bläser-Ensembles entstanden.⁵ Man hatte es sich zunutze gemacht, dass mancher Türmer auf seinem Instrument mehr hervorbringen konnte als die vereinbarten Signale. Ein solcher Turm-Musiker konnte sich in den Zeiten ohne Wachdienst zusätzliches Geld verdienen. Daraus entstanden am Beginn des 16. Jahrhunderts nach und nach die Stadtpfeifereien mit meistens drei bis vier Musikern. Die Instrumente, die dabei üblicherweise zum Einsatz kamen, waren Zink, Pommer und Posaune, also eine eher laut klingende Besetzung.⁶

Forschungslage

In jedes der Regensburger Stimmbücher eingetragen ist das Datum 1579, demzufolge die Niederschrift frühestens in diesem Jahr erfolgt sein kann.⁷ Die sechs Manuskripte sind vor allem den Musikforschern bekannt, die sich mit der älteren Instrumentalmusik befassen, denn bei einem großen Teil der notierten Kompositionen hat der Schreiber sehr sorgfältig Besetzungsangaben dazugeschrieben, und zwar immer für Blasinstrumente, nämlich Zinken, Pommern und Posaunen. Dabei handelt es sich nach Armin Brinzing um »die umfangreichsten instrumentalen Besetzungsangaben des ganzen 16. Jahrhunderts«.⁸ Verständlicherweise hat demnach die Forschung ihr Augenmerk vor allem auf die Zusammensetzung der instrumentalen Ensembles gerichtet. Brinzing brachte diese Frage in Verbindung mit einer Untersuchung der Provenienz der Büchlein. Dabei kam er zu der Vermutung, die Stimmbücher könnten in Graz am erzherzoglichen Hof entstanden sein. Als Gründe dafür führt er die Präsenz von mehreren Stücken des Grazer Kapellmeisters Annibale Padovano sowie des mit Graz in Verbindung stehenden Albinus Fabricius an, der mit sechs Motetten vertreten ist.⁹ Mittlerweile hat sich die Hypothese Brinzings in der Fachliteratur und auch in CD-Booklets zur fest vorausgesetzten Sicherheit gewandelt.¹⁰

4 Vgl. Reimer, *Hofmusik*, S. 45–53.

5 Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 24), Kassel u. a. 1982, S. 30–33.

6 Helen Coffey, »City Life and Music for Secular Entertainment during the Reign of Maximilian I«, in: *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*, hrsg. von Ian Biddle und Kirsten Gibson, London / New York 2017, S. 171–185.

7 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41. Dazu ausführlich weiter unten.

8 Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Darstellung*, Göttingen 1998, S. 110.

9 Brinzing, *Studien*, S. 121.

10 Etwa: *In Principio*, Rabaskadol, Rostocker Motettenchor, Aliud Records 2008; Hofkapelle Graz 1585. Stephen Rice, »North German Renaissance and Baroque«, in: *Early Music* 37 (2009), S. 130 f.

Allerdings sind in den letzten zwanzig Jahren keinerlei neue Indizien hinzugekommen, es hat sich offenbar eine vage Annahme lediglich wegen des Mangels gegenteilig wirkender Argumente stabilisiert. Noch vor Brinzings Dissertation – und wohl weitgehend unbemerkt – hatte allerdings Eric Fiedler aus den eingetragenen Instrumentenangaben gefolgert, die Kompositionen seien hier für eine typische Renaissance-Bläsergruppe besetzt, wie sie in der Regel von Stadtpfeiferensembles repräsentiert wurde.¹¹ Obwohl die Argumentation Fiedlers den Zusammenhang zwischen der für Stadtpfeifer typischen Instrumentenbesetzung und den Eintragungen in den Regensburger Stimmbüchern ziemlich plausibel erscheinen lässt, ist davon in jüngeren Beiträgen kaum noch die Rede.

In der festen Überzeugung, Graz sei der tatsächliche Entstehungsort, setzte – für die Edition einer Auswahl von Stücken aus den Regensburger Stimmbüchern – Douglas Kirk die kaum glaubwürdig erscheinende These in die Welt, der Grazer Trompeter Niclas Rekh habe die Stimmbücher nach einem Auftrag des Kapellmeisters Simon Gatto im Jahr 1585 geschrieben.¹² Kirk behauptete auch ohne jeden Beleg, die Jahreszahl 1579 finde sich eingeprägt auf den Einbänden der sechs Stimmbücher.¹³ Dagegen spricht die Evidenz der in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrten Handschriften (Abbildung 7.1).

Den genannten Brief des Grazer Trompeters Niclas Rekh an Erzherzog Karl hatte erstmals Hellmut Federhofer publiziert:¹⁴

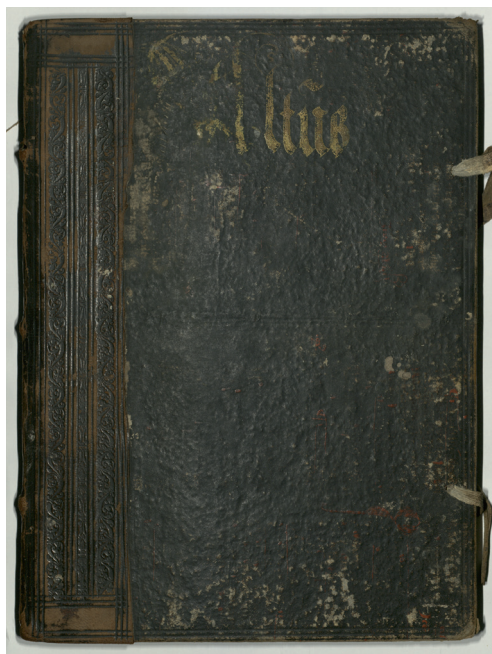


Abbildung 7.1: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Vorderseite des Altus-Stimmbuchs

11 Eric. F. Fiedler, »Zingen, Pumat, Pusaun: The Manuscript Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, MS A.R. 775–777 as a Source of Information about Wind-Band Performing Practice in Late Sixteenth-Century Southern Germany«, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienle und Adolf Nowak, Tutzing 1996, S. 34–48.

12 Douglas Kirk, *Music for an Archduke, Selections from the Manuscript Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 775–777*, Arlington (MA) 2014.

13 Ebd.

14 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 124.

Gnedigster Fürst und Herr, nachdem Euer Für: Dur: Capelmaister Simon Gatto mir diese Copia Püecher (welliche ich derselben hiemit in underthenigkheit dedi-ciern thue) zu schreÿben anbevolhen, welliche ich soviel mir müglich gewest ver-fast und was noch hinein zu schreÿben will ich vermittelst göttlicher genad khunf-tiger Zeit auch gehorsamist verrichten und langt hierauff an Euer Für: Dur: mein ganz underthenigistes bitten, berüerte Püecher von mir mit allen Gnaden anzu-nemben [...] Niclas Reckh.

In welcher Weise der Brief sich auf die Regensburger Stimmbücher beziehen sollte, erklärte Kirk nicht. Das Dokument selbst enthält keine Hinweise, die auch nur andeutungsweise in diese Richtung führen würden. Die von Kirk als Tatsache betrachtete Grazer Entstehung der Stimmbücher war von Armin Brinzing freilich nur als Überlegung formuliert worden, ob es bei den in Rekhs Brief genannten Büchern nicht denkbar sei, »daß es sich hierbei um die vorliegen-de Handschrift handelte«.¹⁵ Kirk verwandelte dies zur Gewissheit, dass Rekh im Jahr 1585 die Stimmbücher geschrieben habe.

Kritische Bewertung

Bereits 2009 machte Stephen Rice Zweifel an dieser Sichtweise geltend, da in der Quelle selbst nicht nur eine, sondern wenigstens fünf verschiedene Schreiberhände festzustellen seien.¹⁶ Es ist zudem vollkommen unbekannt, welche Art von Notenbüchern Rekh zu schreiben hatte. Der Inhalt des zitierten Briefs ist für eine aussagekräftige Interpretation bei weitem nicht konkret genug, um in eine plausible Beweisführung einbezogen werden zu können. Da die Trompeter nicht zu den Bläsern der Hofkapelle gehörten, sondern mit dem Paukenschläger eine eigene Gruppe im Militär bildeten und besser bezahlt waren, müssten zuerst Noten für diese Instrumentengruppe in Betracht gezogen werden. Ob Niclas Rekh auch Noten für die Bläser der Hofkapelle zu Papier brachte, muss dagegen offenbleiben. Eigenartig erscheint auch, dass nach den erwähnten Besetzungsangaben von den Bläsern die leiseren, also Flöten oder Dulziane, nicht zum Einsatz kommen. Im Gegenteil: Das Ensemble, das sich aus den Eintragungen in den Regensburger Stimmbüchern ableiten lässt, bestand ausschließlich aus Zinken, Pommern und Posaunen. Kompositionen, bei denen nicht nur das Incipit, sondern der komplette Text mit eingetragen ist, ermöglichen auch eine gesungene Ausführung. Die bisherige Forschung konnte zu diesem Umstand keine überzeugende Deutung liefern.

Die Indizien, die für eine Provenienz aus der Grazer Hofkapelle sprechen, seien hier kurz zusammenfassend kommentiert:

¹⁵ Brinzing, *Studien*, S. 124.

¹⁶ Rice, »Renaissance and Baroque«, S. 130.

1. Die Präsenz von zwei Kompositionen des Annibale Padovano könnte eine Verbindung nach Graz herstellen.¹⁷ Von der Mengestatistik her betrachtet müsste allerdings auf andere Orte verwiesen werden, denn die meisten Stücke stammen von Orlando di Lasso und Alessandro Striggio. Das wären München und Mantua.

2. Die Stimmbücher enthalten sechs Motetten von Albinus Fabricius, der als Sekretär des Benediktinerklosters St. Lambrecht in der Steiermark wirkte.¹⁸ Diese Stücke bilden ein rätselhaftes Element für den Kontext der sechs Stimmbücher, da nur bei ihnen eine ansonsten nicht identifizierbare Schreiberhand zu erkennen ist. Aber über die Person Fabricius führt eine Spur nach Graz und wenigstens zum Umkreis der Hofkapelle. Im Chorbuch 22 der Grazer Universitätsbibliothek ist von Fabricius ein Magnificat *Nel più fiorito Aprile* (über ein Madrigal von Luca Marenzio) festgehalten.¹⁹ Die Handschrift stammt aus dem mit dem Hof verbundenen Chorherrenstift Seckau.²⁰ Fabricius' *Cantiones sacrae* wurden 1595 in Graz gedruckt.²¹

3. Die Untersuchung der Wasserzeichen schien eine Entstehung in der Steiermark am stärksten plausibel machen zu können. Zum größeren Teil – und offensichtlich als Grundstock – ist Papier mit einem Wasserzeichen verwendet, das einen kleinen Drachen zeigt. Gertraut Haberkamp hat 1989 die in den damals verfügbaren Wasserzeichen-Katalogen angegebenen Nachweise in ihre Beschreibung aufgenommen.²² Nach damaliger Kenntnis deuteten die Belege in die Steiermark und nach Laibach, das heutige Ljubljana. Die moderne Wasserzeichenforschung weist das Papier einer Papiermühle in Klagenfurt zu.²³ So sicher man mit dieser Aussage ist, so unsicher müssen die Anhaltspunkte über die Verbreitung dieses Papiers bewertet werden.

Das zweite Wasserzeichen in den Stimmbüchern zeigt einen Wappenschild mit schräg verlaufendem Querbalken und zwei Sternen. An diesem Beispiel wird die Problematik der an Wasserzeichen orientierten regionalen Positionierung von Papieren besonders deutlich. Im Katalog von Charles-Moïse Briquet ist dieses Wasserzeichen in Laibach, Villach, Klagenfurt und Arnoldstein belegt.²⁴ Zweifelsfrei stellt es allerdings das Wappen der süddeutschen Reichsstadt

17 Brinzing, *Studien*, S. 121.

18 Christian Bettels, Art. »Fabritius, Fabricius, Albinus«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht am 5. 12. 2015, <www.mgg-online.com/mgg/stable/23285> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

19 *Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619)* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 133), hrsg. von Gernot Gruber, Graz 1981, S. 62–77.

20 Graz, Universitätsbibliothek, Mus.ms. 22, fol. 116^v–127^r. Hellmut Federhofer, »Chorbücher der Universitätsbibliothek Graz in ihrer Beziehung zur Grazer Hofkapelle (1564–1619)«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 127–140; bes. S. 128 und S. 136.

21 *Cantiones sacrae sex vocum*, Graz 1595.

22 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

23 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand J 340, Wasserzeichensammlung Piccard Nr. 124052, Klagenfurt 1568. Siehe <www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?po=124052> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018] und Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Bd. 1, Genf 1907, Nr. 2712.

24 Briquet, *Les Filigranes*, Nr. 1010.

Kaufbeuren dar. Ein Gebrauch dieses Papiers im Umkreis dieser Stadt ist daher mit Sicherheit anzunehmen.²⁵

Ein drittes Wasserzeichen lässt durch eine Sichel über einem Wappenschild mit drei Sternen auf die Papiermühle Sichelschmied in Salzburg-Lengfelden schließen.²⁶ Aus den drei Wasserzeichen ergibt sich also kein Bild, das eine eindeutige Herkunft erweisen kann. Offensichtlich hatte der Redaktor der sechs Stimmbücher Zugang zu Papier aus Klagenfurt, Salzburg und Kaufbeuren. Reisen in größerem Ausmaß waren bei Musikern der damaligen Zeit keineswegs ungewöhnlich. Aber womöglich kaufte nicht der Musiker und Schreiber das Papier, sondern die Institution, bei der er beschäftigt war.

Die Belege, die für eine Herkunft aus der Grazer Hofkapelle sprechen, sind demnach eher unsicher, sogar das Drachen-Wasserzeichen sollte nicht zwingend als Argument für eine Provenienz aus der Steiermark herhalten.

Ein Vergleich mit Musikalien der Grazer Hofkapelle wurde bisher nicht unternommen. Dort nachgewiesene Wasserzeichen zeigen in Chorbuch 12 den Adler mit Doppelkopf sowie ein Wappen mit Pinienzapfen (Augsburg) und eine Schlange,²⁷ in Chorbuch 22 einen Pilger und die Fleur-de-lis,²⁸ in Chorbuch 82 erneut die Schlange²⁹ sowie in Chorbuch 2064 das Wappen mit steirischem Panther.³⁰ Papier aus Klagenfurt oder Salzburg findet sich in den Beständen der Grazer Hofkapelle nicht. Bis hierher passen also die Indizien nicht zusammen. Chorbuch 11 weist schließlich einen Bären auf, darüber hinaus aber auch Papier aus der Kaufbeurer Papiermühle.³¹ Damit ist immerhin ein Beleg erbracht, dass die Hofkapelle in Graz auch Kompositionen besaß, die auf Papier aus dieser weiter entfernten Region geschrieben waren. Ob hierin die gesuchte Verbindung zu den Stimmbüchern zu erkennen ist, bleibt offen, es ist aber als Hinweis auf eine solche Möglichkeit zu werten.

Nicht ganz unwichtig erscheint nun allerdings eine Beobachtung von Bernhold Schmid zu Nr. 103 in A. R. 775–777. Es handelt sich um eine Komposition, die mit dem Titel *Salve rex regum misericordiae* ohne Nennung des Autors eingetragen ist. Schmid konnte nachweisen, dass es sich dabei um eine Motette von Orlando di Lasso handelt, deren originaler Text *Salve regina*

25 Vgl. Georg Friedrich Wehrs, *Vom Papier, den vor der Erfindung desselben üblich gewesenen Schreibmassen und sonstigen Schreibmaterialien*, Halle 1789, S. 316. Stefan Dieter, *Die Reichsstadt Kaufbeuren in der frühen Neuzeit: Studien zur Wirtschafts-, Sozial-, Kirchen- und Bevölkerungsgeschichte*, Thalhofen 2000, S. 26.

26 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

27 Orlando di Lasso, *Magnificat 25–49* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 14), hrsg. von James Erb, Kassel u. a. 1986, S. XXIII.

28 Orlando di Lasso, *Messen 36–41* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 8), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1968, S. XIII.

29 Ebd.

30 Orlando di Lasso, *Messen 49–55* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 10), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1970, S. XI.

31 Orlando di Lasso, *Messen 10–17* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 4), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1964, S. XIV.

mater misericordiae lautet.³² Die in den Regensburger Stimmbüchern ablesbare Textänderung macht aus einer Marienmotette eine Komposition, die sich auf Jesus Christus bezieht. Solche Änderungen der marianischen Antiphon *Salve regina* sind typische Kennzeichen eines protestantischen Kontexts. Bemerkenswerterweise findet sich die Motette in einer Gruppe von Stücken, denen kein Text unterlegt ist. Lediglich das Incipit ist in allen Stimmen angebracht. Da demnach nicht an eine gesungene Ausführung gedacht wurde, sondern an das Spielen durch eine Bläsergruppe, hätte der Text nicht geändert werden müssen. Damit ist zwingend anzunehmen, dass der Redaktor diese Komposition aus einer Vorlage mit protestantischem Ursprung übernahm. Am katholischen Hof der Erzherzöge von Steiermark in Graz wäre das wahrscheinlich nicht geschehen. Die ursprüngliche Fassung der Motette, nämlich *Salve regina* von Lasso, ist in dem Druck RISM B/1 1582-7 (*Mottetta, sex vocvm*) enthalten (LV 724).³³ Darin sind drei weitere Motetten zu finden, die in die Regensburger Stimmbücher übernommen wurden. Setzt man den Druck 1582-7 als Vorlage für Nr. 77 *Domine quid multiplicati* (LV 722), Nr. 78 *Cantate Domino* (LV 725) und Nr. 79 *Deus in adiutorium* (LV 734) voraus, bleibt zunächst unklar, weshalb Nr. 103 *Salve rex regum* aus einer anderen Quelle abgeschrieben worden sein sollte. Falls die Motettengruppe also nicht geschlossen aus einem Manuskript übernommen wurde, dürfte als sicher gelten, dass als Vorlage ein Exemplar des Druckes 1582-7 diente, in dem ein der protestantischen Lehre nahestehender Autor von Hand einschlägige Textänderungen vorgenommen hatte. Bernhold Schmid weist tatsächlich mehrere vergleichbare Fälle gerade für diese Ausgabe nach, eine immerhin grob ähnliche Version mit »Salve Rex regum Deus misericordiae« kennt aber auch er nur aus einem handschriftlichen Stimmbuchkonvolut.³⁴ Das bisher zu gewinnende Bild wird an dieser Stelle noch einmal komplexer, weshalb die Indizien nacheinander abgearbeitet werden müssen, um am Ende den Versuch einer vorsichtigen Bewertung vornehmen zu können.

Repertoire und Konkordanzen

Es mag sinnvoll sein, hier aus einer weiteren Perspektive an die Manuskripte heranzutreten, indem die Besetzungen in die Argumentation einbezogen werden. Um ganz allgemein zu beginnen, kann zunächst festgehalten werden, dass aus den sechs Stimmbüchern mehrere Musiker singen oder spielen können. Die Zahl Sechs wirkt dabei ein wenig magisch. Es ist jedoch leicht

32 Bernhold Schmid, »Lasso geht online«, in: *Akademie Aktuell* 56 (2016), S. 50–53; ders., »Orlando di Lasso: Seine Werke in handschriftlicher Überlieferung. Eine Datenbank«, in: *Bibliotheksmagazin: Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München* (2016), S. 40–42.

33 Die hier verwendete Nummerierung der Individualdrucke folgt dem Lasso-Verzeichnis = LV. Nummern mit LV sind dort an einzelne Kompositionen vergeben. *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (= Sämtliche Werke Neue Reihe, Supplement), hrsg. von Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, Bd. 2, Kassel u. a. 2001, S. 66–68.

34 Orlando di Lasso, *Motetten VII (Magnum opus musicum, Teil VII); Motetten für 6 Stimmen* (= Sämtliche Werke 13), hrsg. von Bernhold Schmid und Tobias Apelt, Wiesbaden 2013, S. xxvi–xxx.

einzusehen, dass aus sechs Stimmbüchern auch gelegentlich vier Leute musizieren können, wenn zwei pausieren. Die Auswahl der Kompositionen ist aber in A. R. 775–777 insgesamt so getroffen, dass fast durchweg wenigstens sechs Musiker benötigt werden. In einigen Fällen geht die Zahl der benötigten Ausführenden sogar darüber hinaus, wenn etwa für Motteten von Orlando di Lasso acht oder bei Andrea Gabrieli zehn Stimmen vorgesehen sind. Es ist wohl nicht zu viel spekuliert, wenn man annimmt, die Grundbesetzung des Ensembles habe über sechs Musiker verfügt. Wollte man die acht- bis zehnstimmigen Kompositionen realisieren, musste man weitere Leute dazu nehmen.³⁵ Wie die Aufstockung bis zur Zehnstimmigkeit erfolgen konnte, wird weiter unten erörtert.

Als die Stimmbücher geschrieben wurden, existierten die meisten darin aufgezeichneten Stücke bereits in Drucken, die damit als Vorlagen herangezogen werden konnten. Allerdings gibt es auch mehrere Stücke, die nicht nur in Drucken, sondern ebenfalls in zeitgenössischen oder geringfügig später zu datierenden Manuskripten notiert sind. Von diesen handschriftlichen Konkordanzen interessieren besonders diejenigen, zu denen überhaupt kein Druck nachweisbar ist. Tabelle 7.1 zeigt die Kompositionen, die in keinen gedruckten Konkordanzen vorliegen. Gegebenenfalls ist angemerkt, ob die Stücke in anderen Handschriften erscheinen.

Von diesen 18 Stücken sind die Nummern 82 und 84 als eine Chanson und ein Trinklied von Orlando di Lasso zu identifizieren.³⁶ Aus der Gruppe der verbleibenden 16 Kompositionen, die nicht in zeitgenössischen Drucken vorliegen, lassen sich immerhin vier feststellen, zu denen handschriftliche Konkordanzen nachweisbar sind. Von diesen vier stammen zwei von Albinus Fabricius. Die beiden Stücke finden sich in einer Orgeltabulatur aus Gmunden in Oberösterreich, die heute übrigens unter der Signatur C 119 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg aufbewahrt werden. Das hier verwendete Kaufbeurer Papier könnte vielleicht eine Verbindung zu den betreffenden Fabricius-Stücken in A. R. 775–777 herstellen.³⁷ Da Fabricius seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in St. Lambrecht und Bruck an der Mur in der Steiermark gewirkt hat, ergibt sich ein gewisser Zusammenhang unserer Stimmbücher zu dieser Orgeltabulatur aus Gmunden, allerdings sollte die Entfernung von doch etwa 170 km wenigstens erwähnt werden.

Die anonyme Motette *Beata Dei genitrix*, die in Regensburg B 223–233 zu finden ist, weist von ihrer Provenienz klar nach Augsburg.³⁸ Diese Stimmbücher stammen aus dem dortigen Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra, das für seine reiche Musikpflege seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts bekannt war.³⁹ Damit wird bei den ausschließlich als Manuskripte überlieferten

35 Es wird die neutrale Bezeichnung »Musiker« verwendet, denn bei den Stücken ohne Instrumentenangabe darf nicht mit Selbstverständlichkeit damit gerechnet werden, dass sie ebenfalls von einer Bläsergruppe aufgeführt wurden. Zumindest bei den textiert aufgezeichneten Werken muss auch die Möglichkeit eines Sängersensembles von sechs Personen mitbedacht werden.

36 Vgl. Fußnote 36 und 37.

37 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 307.

38 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 216.

39 Vgl. Tobias Rimek, *Das mehrstimmige Repertoire der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1549–1632)*, Stuttgart 2015.

Kompositionen tatsächlich eine Verbindung nach Augsburg und eine andere nach Österreich ersichtlich. Allerdings müssen noch weitere Stücke mit handschriftlicher Parallelüberlieferung einbezogen werden, die aber auch gedruckt vorliegen.

Nr.	Textincipit	Komponist	Konkordanz	Provenienz
42	<i>Dont are beurs me vatu</i>	Truthaer		
52	<i>Schön Lifkhenn</i>	Anonym		
53	<i>Padre del ciel</i>	Anonym		
57	<i>Beata Dei genitrix</i>	Anonym	Regensburg B 223–233	Augsburg, St. Ulrich und Afra
61	<i>Quemadmodum desiderat</i>	Pernner		
63	<i>Cum esset desponsata</i>	Anonym		
68	<i>Quid mea meus furias</i>	Anonym		
69	<i>Ochi perche si lieti</i>	Anonym		
73	<i>Ho sempre inceso dir</i>	Anonym		
82	<i>Bonus est Dominus</i>	Anonym ⁴⁰		
84	<i>Jauchzet dem Herrn</i>	De Wert ⁴¹		
88	<i>Poi che</i>	Cortano		
89	<i>Domine Deus rex magne</i>	Padovano	Zwickau 1/3	
97	<i>Laudate Dominum</i>	Claius		
108	<i>Exaudiat te Dominus</i>	Fabricius	Regensburg C 119	Gmunden
109	<i>Christus in his terris</i>	Fabricius	Regensburg C 119	Gmunden
112	<i>Christus salus mundis</i>	Fabricius		
113	<i>Surgite</i>	Anonym (Fabricius?)		

Tabelle 7.1: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777 ohne gedruckte Konkordanzen

40 *Bonus est Dominus* stammt nicht von einem anonymen Komponisten. Hinter dem (veränderten) Titel verbirgt sich *Vinum (bonum & suaue)* aus dem Druck 1570-6 (*Mellange d'Orlande de Lassus*) von Orlando di Lasso (LV 389).

41 Ein achtstimmiges *Jauchzet dem Herrn* von Giaches de Wert existiert nicht. Tatsächlich handelt es sich offensichtlich um eine deutsche Textunterlegung zu *Vn jour (l'amant)* ebenfalls aus dem Druck 1570-6 (*Mellange d'Orlande de Lassus*) von Orlando di Lasso (LV 388).

Nr.	Textincipit	Komponist	Druck	Konkordanz	Provenienz
77	<i>Domine quid multiplicati</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11 Berlin, Mus.Ms. 40028	München, Hof
78	<i>Cantate Domino</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
79	<i>Deus in adiutorium</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
83	<i>Laudate Dominum omnes</i>	Faignient	1585 ¹	Regensburg, B 268–270	Augsburg
92	<i>Domine quid multiplicati</i>	Lasso cf. 77	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
96	<i>Adesto dolori meo</i>	De Wert	1566	Regensburg, A. R. 774	Regensburg
100	<i>Domine a lingua dolosa</i>	Padovano	1590 ⁴	Regensburg, B 205–210 und B 268–270	Augsburg
105	<i>Exultate justi in Domino</i>	A. Gabrieli	1587 ¹⁶	Augsburg, Tonk. Schl. 39 (2 Bassstimmen)	Augsburg
120	<i>Angelus Domini descendit</i>	Lasso	1585-4	München, Mus.Ms. 14	München, Hof

Tabelle 7.2: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777 mit gedruckten und handschriftlichen Konkordanzen

Die Tabelle 7.2 zeigt jetzt eine deutlichere Beziehung zu Augsburg und in gewisser Weise auch zum herzoglichen Hof in München. Auffallend dabei ist, dass für den Grazer Komponisten Padovano ausgerechnet zwei Konkordanzen in Augsburg nachweisbar sind und wiederum in Handschriften, die sich in der Bischöflichen Zentralbibliothek befinden.⁴² Diese Stimmbücher stammen aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich aus der Bibliothek des Augsburger Bürgermeisters (ab 1594) und Stadtpflegers (ab 1600) Marcus Welser (1558–1614). Nach dessen Tod kamen sie auf Anregung von David Höschel (1556–1617), dem damaligen Rektor des Gymnasiums bei St. Anna, an die Augsburger Stadtbibliothek. Im 19. Jahrhundert gelangte ein Teil davon offenbar an den Antiquar Fidelis Butsch, bei dem Carl Proske die Musikalien 1858 erwarb.⁴³ Zu den beiden Lasso-Motetten 77 und 79 finden wir Eintragungen in dem aus Augsburg stammenden Partiturbuch von Adam Gumpelzhaimer (heute Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 40028). Zu Andrea Gabrieli (Nr. 105) existiert eine Aufzeichnung der beiden Bassstimmen aus

42 Richard Charteris und Gertraut Haberkamp, »Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Butsch 205–210: A Little-Known Source of the Music of Giovanni Gabrieli and his Contemporaries«, in: *Musica Disciplina* 42 (1989), S. 195–249, hier: S. 223.

43 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 249. Vgl. auch: Hans-Jörg Künast, »Welserbibliotheken. Eine Bestandsaufnahme der Bibliotheken von Anton, Marcus und Paulus Welser«, in: *Die Welser. Neue Forschungen zur Geschichte und Kultur des oberdeutschen Handelshauses*, hrsg. von Mark Häberlein und Johannes Burkhardt, Berlin 2002, S. 550–584, bes. S. 552.

dem Bestand von St. Ulrich und Afra in Augsburg (heute Augsburg, Staatsbibliothek, Tonkunst Schletterer 39).⁴⁴

Das in den Regensburger Stimmbüchern aufgezeichnete Repertoire zeigt aber noch andere Verbindungen zu Augsburg bzw. der in Augsburg ansässigen Familie Fugger. Hierbei handelt es sich um Widmungen von Ausgaben, in denen etliche Kompositionen gedruckt erschienen.

1. Die drei Motetten von Andrea Gabrieli unter Nr. 105, 106 und 114 wurden im Jahr 1587 durch Giovanni Gabrieli in Venedig publiziert. Dabei erhielt der Druck die Widmung an Hans Fugger. Die freundschaftliche Beziehung von Andrea und auch Giovanni Gabrieli zu den Fuggern schlug sich später auch darin nieder, dass Giovanni zur Hochzeit von Albert Fugger 1597 seinen ersten eigenen Band mit den *Sacrae Symphoniae* dem Bräutigam und seinen Brüdern widmete.⁴⁵

2. Die vier Motetten Lassos unter den Nummern 77 bis 79 sowie 92 wurden 1582 mit Widmung an Jacob Fugger d.J. gedruckt (LV 1582-7).⁴⁶

Damit gibt es zu einer gar nicht kleinen Gruppe von Stücken in den Regensburger Stimmbüchern Konkordanzen, die in einer Verbindung zu Augsburg stehen: Teilweise sind in Augsburg die einzigen handschriftlichen Konkordanzen überhaupt nachweisbar, teilweise sind Drucke mit relevanten Kompositionen Mitgliedern der Augsburger Fugger-Familie gewidmet. Gemeinsam mit der für die Augsburger Stadtpfeifer passenden Besetzung, dürfte damit wenigstens so viel Evidenz vorliegen, dass es sinnvoll erscheint, einen Augsburger Kontext für die Stimmbücher weiter zu untersuchen.

Mit der weitgehend fixierten Zahl von sechs erforderlichen Musikern, der überdies eine wenig variable Besetzung von Zinken, Pommern und Posaunen zugrunde liegt, richtet sich der Blick auf eine größer besetzte Stadtpfeiferei.⁴⁷ Stadtpfeifereien existierten im 16. Jahrhundert in vielen Städten, meistens bestanden sie aus drei oder vier Musikern. Lediglich die großen Reichsstädte Leipzig, Nürnberg oder auch Augsburg gingen darüber hinaus. Nach Nürnberg konnte seit Mitte der 1550er-Jahre die Augsburger Gruppe als eine der wenigen über sechs Instrumentisten verfügen.⁴⁸ Die Besetzungsstärke könnte bereits als hinreichendes Indiz für eine mögliche Herkunft der Stimmbücher gewertet werden. Sollte die Hypothese einer Stadtpfeiferei-Herkunft Plausibilität bekommen, müssten freilich weitere Belege hinzukommen. Sie ergeben sich aus dem eingetragenen Repertoire.

44 Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)*, Wiesbaden 1974, S. 157–162, bes. 161.

45 Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae* [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova, Venedig 1597.

46 Orlando di Lasso, *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 66–68.

47 Fiedler, »Zingen, Pumat, Pusaun«, S. 34–48.

48 Brinzing, *Studien*, S. 160.

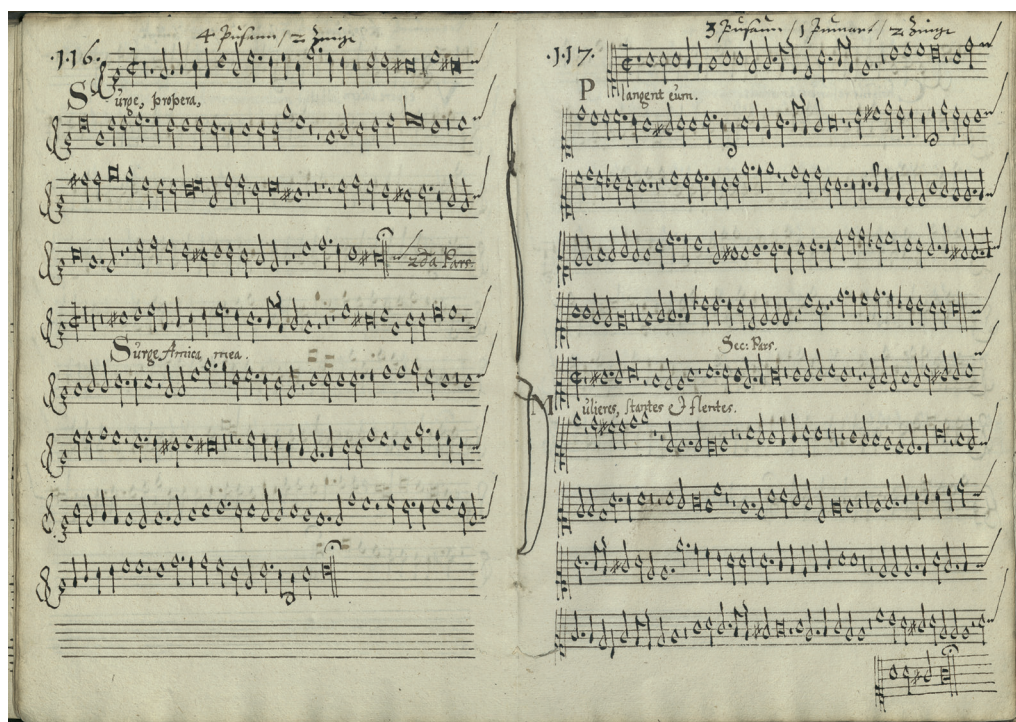


Abbildung 7.2: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Heftung mit schwarzem Faden im Discantus-Stimmbuch

Redaktion

Auf einen konkreten Anlass deutet auch die äußere Erscheinungsform hin. Alle sechs Stimmbücher sind in Pergamentmakulatur aus einer aufgelösten mittelalterlichen Handschrift eingebunden. Dabei legte man allerdings auf Einheitlichkeit großen Wert und fasste jeden Einband mit schwarzer Farbe. Auf die Vorderseite dieser schwarzen Buchdeckel wurde dann mit goldener Farbe die jeweilige Stimmbezeichnung gepinselt.⁴⁹ Zu dem sehr sorgfältigen Erscheinungsbild passt weiter, dass offenbar alle Stimmbücher bereits von Anfang an oder wenigstens zu einem frühen Zeitpunkt der Niederschrift auf den Umfang von 120 Stücken angelegt worden sind. Schon diese Erscheinungsform macht kaum den Eindruck einer mehr oder weniger sukzessiven Anlage. Die Stücke sind also nicht einfach nach und nach gesammelt, sondern wohl nach einem Plan eingetragen worden. Ein Hauptredaktor arbeitete dabei mit mehreren Schreibern zusammen. Bereits 1989 ermittelte Gertraut Haberkamp bei der Katalogisierung der Regensbur-

49 Der Befund entspricht nicht dem bei Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41 gegebenen Beschreibung: »Pappe mit braunem Leder überzogen. Auf dem Vorderdeckel jeweils Stimmbezeichnung in Goldprägung«.

<p>A.R. 775 A.R. 777</p>	<p>A. A. nescit qd sit ppe dire. . . 14. A. nescit qd est partire. . . 17. A. meris rale e. . . 22. A. pri. . . 27. A. cecidit car. . . 29. A. sic. . . 34. A. quoniam. . . 39. A. delecto. . . 44. A. delecto. . . 49. A. delecto. . . 54. A. delecto. . . 59. A. delecto. . . 64. A. delecto. . . 69. A. delecto. . . 74. A. delecto. . . 79. A. delecto. . . 84. A. delecto. . . 89. A. delecto. . . 94. A. delecto. . . 99. A. delecto. . . 104. A. delecto. . . 109. A. delecto. . . 114. A. delecto. . . 119. A. delecto. . . 120.</p>	<p>B. Benedicite. . . 125. Benedicite. . . 130. Benedicite. . . 135. Benedicite. . . 140. Benedicite. . . 145. Benedicite. . . 150. Benedicite. . . 155. Benedicite. . . 160. Benedicite. . . 165. Benedicite. . . 170. Benedicite. . . 175. Benedicite. . . 180. Benedicite. . . 185. Benedicite. . . 190. Benedicite. . . 195. Benedicite. . . 200. Benedicite. . . 205. Benedicite. . . 210. Benedicite. . . 215. Benedicite. . . 220. Benedicite. . . 225. Benedicite. . . 230. Benedicite. . . 235. Benedicite. . . 240. Benedicite. . . 245. Benedicite. . . 250. Benedicite. . . 255. Benedicite. . . 260. Benedicite. . . 265. Benedicite. . . 270. Benedicite. . . 275. Benedicite. . . 280. Benedicite. . . 285. Benedicite. . . 290. Benedicite. . . 295. Benedicite. . . 300. Benedicite. . . 305. Benedicite. . . 310. Benedicite. . . 315. Benedicite. . . 320. Benedicite. . . 325. Benedicite. . . 330. Benedicite. . . 335. Benedicite. . . 340. Benedicite. . . 345. Benedicite. . . 350. Benedicite. . . 355. Benedicite. . . 360. Benedicite. . . 365. Benedicite. . . 370. Benedicite. . . 375. Benedicite. . . 380. Benedicite. . . 385. Benedicite. . . 390. Benedicite. . . 395. Benedicite. . . 400. Benedicite. . . 405. Benedicite. . . 410. Benedicite. . . 415. Benedicite. . . 420. Benedicite. . . 425. Benedicite. . . 430. Benedicite. . . 435. Benedicite. . . 440. Benedicite. . . 445. Benedicite. . . 450. Benedicite. . . 455. Benedicite. . . 460. Benedicite. . . 465. Benedicite. . . 470. Benedicite. . . 475. Benedicite. . . 480. Benedicite. . . 485. Benedicite. . . 490. Benedicite. . . 495. Benedicite. . . 500. Benedicite. . . 505. Benedicite. . . 510. Benedicite. . . 515. Benedicite. . . 520. Benedicite. . . 525. Benedicite. . . 530. Benedicite. . . 535. Benedicite. . . 540. Benedicite. . . 545. Benedicite. . . 550. Benedicite. . . 555. Benedicite. . . 560. Benedicite. . . 565. Benedicite. . . 570. Benedicite. . . 575. Benedicite. . . 580. Benedicite. . . 585. Benedicite. . . 590. Benedicite. . . 595. Benedicite. . . 600. Benedicite. . . 605. Benedicite. . . 610. Benedicite. . . 615. Benedicite. . . 620. Benedicite. . . 625. Benedicite. . . 630. Benedicite. . . 635. Benedicite. . . 640. Benedicite. . . 645. Benedicite. . . 650. Benedicite. . . 655. Benedicite. . . 660. Benedicite. . . 665. Benedicite. . . 670. Benedicite. . . 675. Benedicite. . . 680. Benedicite. . . 685. Benedicite. . . 690. Benedicite. . . 695. Benedicite. . . 700. Benedicite. . . 705. Benedicite. . . 710. Benedicite. . . 715. Benedicite. . . 720. Benedicite. . . 725. Benedicite. . . 730. Benedicite. . . 735. Benedicite. . . 740. Benedicite. . . 745. Benedicite. . . 750. Benedicite. . . 755. Benedicite. . . 760. Benedicite. . . 765. Benedicite. . . 770. Benedicite. . . 775. Benedicite. . . 780. Benedicite. . . 785. Benedicite. . . 790. Benedicite. . . 795. Benedicite. . . 800. Benedicite. . . 805. Benedicite. . . 810. Benedicite. . . 815. Benedicite. . . 820. Benedicite. . . 825. Benedicite. . . 830. Benedicite. . . 835. Benedicite. . . 840. Benedicite. . . 845. Benedicite. . . 850. Benedicite. . . 855. Benedicite. . . 860. Benedicite. . . 865. Benedicite. . . 870. Benedicite. . . 875. Benedicite. . . 880. Benedicite. . . 885. Benedicite. . . 890. Benedicite. . . 895. Benedicite. . . 900. Benedicite. . . 905. Benedicite. . . 910. Benedicite. . . 915. Benedicite. . . 920. Benedicite. . . 925. Benedicite. . . 930. Benedicite. . . 935. Benedicite. . . 940. Benedicite. . . 945. Benedicite. . . 950. Benedicite. . . 955. Benedicite. . . 960. Benedicite. . . 965. Benedicite. . . 970. Benedicite. . . 975. Benedicite. . . 980. Benedicite. . . 985. Benedicite. . . 990. Benedicite. . . 995. Benedicite. . . 1000.</p>	<p>C. C. . . 125. C. . . 130. C. . . 135. C. . . 140. C. . . 145. C. . . 150. C. . . 155. C. . . 160. C. . . 165. C. . . 170. C. . . 175. C. . . 180. C. . . 185. C. . . 190. C. . . 195. C. . . 200. C. . . 205. C. . . 210. C. . . 215. C. . . 220. C. . . 225. C. . . 230. C. . . 235. C. . . 240. C. . . 245. C. . . 250. C. . . 255. C. . . 260. C. . . 265. C. . . 270. C. . . 275. C. . . 280. C. . . 285. C. . . 290. C. . . 295. C. . . 300. C. . . 305. C. . . 310. C. . . 315. C. . . 320. C. . . 325. C. . . 330. C. . . 335. C. . . 340. C. . . 345. C. . . 350. C. . . 355. C. . . 360. C. . . 365. C. . . 370. C. . . 375. C. . . 380. C. . . 385. C. . . 390. C. . . 395. C. . . 400. C. . . 405. C. . . 410. C. . . 415. C. . . 420. C. . . 425. C. . . 430. C. . . 435. C. . . 440. C. . . 445. C. . . 450. C. . . 455. C. . . 460. C. . . 465. C. . . 470. C. . . 475. C. . . 480. C. . . 485. C. . . 490. C. . . 495. C. . . 500. C. . . 505. C. . . 510. C. . . 515. C. . . 520. C. . . 525. C. . . 530. C. . . 535. C. . . 540. C. . . 545. C. . . 550. C. . . 555. C. . . 560. C. . . 565. C. . . 570. C. . . 575. C. . . 580. C. . . 585. C. . . 590. C. . . 595. C. . . 600. C. . . 605. C. . . 610. C. . . 615. C. . . 620. C. . . 625. C. . . 630. C. . . 635. C. . . 640. C. . . 645. C. . . 650. C. . . 655. C. . . 660. C. . . 665. C. . . 670. C. . . 675. C. . . 680. C. . . 685. C. . . 690. C. . . 695. C. . . 700. C. . . 705. C. . . 710. C. . . 715. C. . . 720. C. . . 725. C. . . 730. C. . . 735. C. . . 740. C. . . 745. C. . . 750. C. . . 755. C. . . 760. C. . . 765. C. . . 770. C. . . 775. C. . . 780. C. . . 785. C. . . 790. C. . . 795. C. . . 800. C. . . 805. C. . . 810. C. . . 815. C. . . 820. C. . . 825. C. . . 830. C. . . 835. C. . . 840. C. . . 845. C. . . 850. C. . . 855. C. . . 860. C. . . 865. C. . . 870. C. . . 875. C. . . 880. C. . . 885. C. . . 890. C. . . 895. C. . . 900. C. . . 905. C. . . 910. C. . . 915. C. . . 920. C. . . 925. C. . . 930. C. . . 935. C. . . 940. C. . . 945. C. . . 950. C. . . 955. C. . . 960. C. . . 965. C. . . 970. C. . . 975. C. . . 980. C. . . 985. C. . . 990. C. . . 995. C. . . 1000.</p>	<p>D. D. . . 125. D. . . 130. D. . . 135. D. . . 140. D. . . 145. D. . . 150. D. . . 155. D. . . 160. D. . . 165. D. . . 170. D. . . 175. D. . . 180. D. . . 185. D. . . 190. D. . . 195. D. . . 200. D. . . 205. D. . . 210. D. . . 215. D. . . 220. D. . . 225. D. . . 230. D. . . 235. D. . . 240. D. . . 245. D. . . 250. D. . . 255. D. . . 260. D. . . 265. D. . . 270. D. . . 275. D. . . 280. D. . . 285. D. . . 290. D. . . 295. D. . . 300. D. . . 305. D. . . 310. D. . . 315. D. . . 320. D. . . 325. D. . . 330. D. . . 335. D. . . 340. D. . . 345. D. . . 350. D. . . 355. D. . . 360. D. . . 365. D. . . 370. D. . . 375. D. . . 380. D. . . 385. D. . . 390. D. . . 395. D. . . 400. D. . . 405. D. . . 410. D. . . 415. D. . . 420. D. . . 425. D. . . 430. D. . . 435. D. . . 440. D. . . 445. D. . . 450. D. . . 455. D. . . 460. D. . . 465. D. . . 470. D. . . 475. D. . . 480. D. . . 485. D. . . 490. D. . . 495. D. . . 500. D. . . 505. D. . . 510. D. . . 515. D. . . 520. D. . . 525. D. . . 530. D. . . 535. D. . . 540. D. . . 545. D. . . 550. D. . . 555. D. . . 560. D. . . 565. D. . . 570. D. . . 575. D. . . 580. D. . . 585. D. . . 590. D. . . 595. D. . . 600. D. . . 605. D. . . 610. D. . . 615. D. . . 620. D. . . 625. D. . . 630. D. . . 635. D. . . 640. D. . . 645. D. . . 650. D. . . 655. D. . . 660. D. . . 665. D. . . 670. D. . . 675. D. . . 680. D. . . 685. D. . . 690. D. . . 695. D. . . 700. D. . . 705. D. . . 710. D. . . 715. D. . . 720. D. . . 725. D. . . 730. D. . . 735. D. . . 740. D. . . 745. D. . . 750. D. . . 755. D. . . 760. D. . . 765. D. . . 770. D. . . 775. D. . . 780. D. . . 785. D. . . 790. D. . . 795. D. . . 800. D. . . 805. D. . . 810. D. . . 815. D. . . 820. D. . . 825. D. . . 830. D. . . 835. D. . . 840. D. . . 845. D. . . 850. D. . . 855. D. . . 860. D. . . 865. D. . . 870. D. . . 875. D. . . 880. D. . . 885. D. . . 890. D. . . 895. D. . . 900. D. . . 905. D. . . 910. D. . . 915. D. . . 920. D. . . 925. D. . . 930. D. . . 935. D. . . 940. D. . . 945. D. . . 950. D. . . 955. D. . . 960. D. . . 965. D. . . 970. D. . . 975. D. . . 980. D. . . 985. D. . . 990. D. . . 995. D. . . 1000.</p>	<p>E. E. . . 125. E. . . 130. E. . . 135. E. . . 140. E. . . 145. E. . . 150. E. . . 155. E. . . 160. E. . . 165. E. . . 170. E. . . 175. E. . . 180. E. . . 185. E. . . 190. E. . . 195. E. . . 200. E. . . 205. E. . . 210. E. . . 215. E. . . 220. E. . . 225. E. . . 230. E. . . 235. E. . . 240. E. . . 245. E. . . 250. E. . . 255. E. . . 260. E. . . 265. E. . . 270. E. . . 275. E. . . 280. E. . . 285. E. . . 290. E. . . 295. E. . . 300. E. . . 305. E. . . 310. E. . . 315. E. . . 320. E. . . 325. E. . . 330. E. . . 335. E. . . 340. E. . . 345. E. . . 350. E. . . 355. E. . . 360. E. . . 365. E. . . 370. E. . . 375. E. . . 380. E. . . 385. E. . . 390. E. . . 395. E. . . 400. E. . . 405. E. . . 410. E. . . 415. E. . . 420. E. . . 425. E. . . 430. E. . . 435. E. . . 440. E. . . 445. E. . . 450. E. . . 455. E. . . 460. E. . . 465. E. . . 470. E. . . 475. E. . . 480. E. . . 485. E. . . 490. E. . . 495. E. . . 500. E. . . 505. E. . . 510. E. . . 515. E. . . 520. E. . . 525. E. . . 530. E. . . 535. E. . . 540. E. . . 545. E. . . 550. E. . . 555. E. . . 560. E. . . 565. E. . . 570. E. . . 575. E. . . 580. E. . . 585. E. . . 590. E. . . 595. E. . . 600. E. . . 605. E. . . 610. E. . . 615. E. . . 620. E. . . 625. E. . . 630. E. . . 635. E. . . 640. E. . . 645. E. . . 650. E. . . 655. E. . . 660. E. . . 665. E. . . 670. E. . . 675. E. . . 680. E. . . 685. E. . . 690. E. . . 695. E. . . 700. E. . . 705. E. . . 710. E. . . 715. E. . . 720. E. . . 725. E. . . 730. E. . . 735. E. . . 740. E. . . 745. E. . . 750. E. . . 755. E. . . 760. E. . . 765. E. . . 770. E. . . 775. E. . . 780. E. . . 785. E. . . 790. E. . . 795. E. . . 800. E. . . 805. E. . . 810. E. . . 815. E. . . 820. E. . . 825. E. . . 830. E. . . 835. E. . . 840. E. . . 845. E. . . 850. E. . . 855. E. . . 860. E. . . 865. E. . . 870. E. . . 875. E. . . 880. E. . . 885. E. . . 890. E. . . 895. E. . . 900. E. . . 905. E. . . 910. E. . . 915. E. . . 920. E. . . 925. E. . . 930. E. . . 935. E. . . 940. E. . . 945. E. . . 950. E. . . 955. E. . . 960. E. . . 965. E. . . 970. E. . . 975. E. . . 980. E. . . 985. E. . . 990. E. . . 995. E. . . 1000.</p>
--	---	---	---	---	---

Abbildung 7.4: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777, Inhaltsverzeichnis im Discantus-Stimmbuch

Inhaltsverzeichnis eingeklebt, das von der Hand des Hauptschreibers und Redaktors notiert ist (Abbildung 7.4). Darin geht die Zählung durch bis zum Ende, d.h. diesem Schreiber war der Umfang mit 120 Nummern bekannt. Dieses Verzeichnis könnte der Redaktor auch deutlich nach Abschluss der Schreifarbeiten eingefügt haben. Dagegen spricht allerdings der Umstand, dass in der alphabetisch angelegten Ordnung des Index die Stücke 105 bis 113 ausgelassen sind. Vermutlich lagen die Noten der betreffenden Motetten nicht vor, als der Redaktor das Inhaltsverzeichnis anlegte. Es sieht geradezu so aus, als habe er auf einige Kompositionen warten wollen. Und tatsächlich kommen quasi in einem Block als Nummern 107 bis 112 sechs Motetten von Albinus Fabricius. Alle sechs sind einheitlich von einer Hand geschrieben, die ansonsten in den Stimmbüchern nicht erscheint. Es darf damit als sicher gelten, dass der Redaktor genau das einkalkuliert hat. Und er hat diese Stücke dann von einem Schreiber nachtragen lassen. Die anderen Nummern, die im Index fehlen, sind 105 und 106 mit den einzigen zehnstimmigen Motetten, die von Andrea Gabrieli stammen, sowie der Motette eines anonymen Komponisten als Nr. 113. Ich bin nicht zuletzt aufgrund des Inhaltsverzeichnisses davon überzeugt, dass der Redaktor von Anfang an die Anlage von 120 Stücken beabsichtigte, die er nach einem Plan anordnete. Dazu gehörte die Besonderheit, kurz vor dem Ende noch sechs – womöglich ganz neue – Kompositionen von Albinus Fabricius unterzubringen – ein sehr ungewöhnliches Verfahren für eine Sammlung. An sich hätte es genügt, diese sechs Stücke erst ganz am Schluss, also als Nummern

115 bis 120 anzufragen. Der Redaktor wollte die Fabricius-Motetten genau ab 107 unterbringen. Wenn man sich als Plan für die Anlage eine Veranstaltung vorstellt, ergibt sich möglicherweise der Sinn des Vorgehens, denn eine solche hätte hier tatsächlich ihren Höhepunkt erreicht, zuerst mit zwei zehnstimmigen und dann mit sechs komplett neuen Kompositionen. Wie eine solche Veranstaltung ausgesehen haben könnte, bleibt bei 120 Nummern allerdings erst einmal unklar. Hintereinander musiziert ist eine Gesamtauführungsdauer von wenigstens vier Stunden zu veranschlagen.

Datierung

Kontrovers stellt sich die Frage der Datierung dar: In allen Stimmbüchern ist zu Beginn eingetragen: »1579./ ORLANDI LASSI SEXTA VOCVM«. Ein glänzender Lateiner scheint unser Redaktor nicht gewesen zu sein, denn so schön der Titel aussieht, so grotesk ist die Grammatik. Er hätte schreiben können »sex vocum« oder »sexta vox«. Dann wäre aber nur die sechste Stimme gemeint. Weitere Beobachtungen verstärken den Eindruck des sprachlich wenig versierten Textschreibers. Im Discantus-Stimmbuch ist der Titel notiert als »Disantus 1.5.7.9« mit der Ergänzung des Buchstabens »c« über dem »s«. Dann folgt »ORLANDI LASSI SEXTA VOCVM«. Im Altus-Stimmbuch lautet die Eintragung »ORRLANDI LASSI SEXTA VOCVM«.

Gertraut Haberkamp nimmt in ihrem Katalog der Musikhandschriften in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg den Eintrag als Datum der Entstehung der Stimmbücher.⁵¹ Infolge dieser Hypothese könnten die in den Stimmbüchern enthaltenen Kompositionen aus Drucken abgeschrieben worden sein, deren Erscheinungsdatum bis zum Jahr 1579 reicht. Das dürften im Fall der Lasso-Stücke entweder der Druck RISM B/I 1579-1, *Orlandi Lassi Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) sex et octo vocum* (Venedig: Gardano, 1579), oder die beiden Bände der *Selectissimae cantiones* sein, die Leonhard Lechner im gleichen Jahr in Nürnberg herausgegeben hat.⁵² Für die Striggio-Madrigale war es zweifellos der Druck *Di Alessandro Striggio [...] Il primo libro de madregali a sei voci [...]* (Venedig: Gardano, 1560; 1560²²). Damit kann man für den größten Teil der Musik gedruckte Vorlagen ermitteln. In den Stimmbüchern sind jedoch einige Kompositionen enthalten, die 1579 noch nicht in gedruckten Ausgaben vorlagen, darunter mehrere Motetten von Lasso, Andrea Gabrieli, Anton Gosswin und etlichen anderen. Aus der Präsenz der später als 1579 gedruckten Stücke schloss Armin Brinzing auf eine Entstehungszeit zwischen 1585 und 1597.⁵³

Zur Bewertung dieser Sachlage bieten sich zwei Optionen an. Man kann wie Brinzing in Zweifel ziehen, dass das eingetragene Jahr 1579 das Entstehungsdatum darstellt. 1579 existierten einige der Kompositionen aus den Stimmbüchern wahrscheinlich noch nicht, da sie erst später gedruckt wurden. Sie konnten also nicht aus solchen Drucken abgeschrieben werden. Damit wäre das in den Stimmbüchern gegebene Datum lediglich als Erscheinungsjahr des

⁵¹ Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

⁵² Orlando di Lasso, *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 21–29.

⁵³ Brinzing, *Studien*, S. 124.

Lasso-Druckes zu deuten, aus dem eine erste Gruppe von Motetten kopiert wurde. Diese Annahme öffnet die Frage nach der tatsächlichen Entstehung freilich über den von Brinzing vorgeschlagenen Zeitraum hinaus, denn es wurden nicht nur etliche Lasso-Stücke 1582 und 1585 publiziert und die Kompositionen von Andrea Gabrieli 1587, sondern eine Melchior Bischoff zuzuschreibende Motette sogar erst 1603. Wenn man das Datum eines solchen späten Druckes als *terminus post quem* heranzieht, würden die Stimmbücher erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sein.

Eine andere Möglichkeit ist dabei zu bleiben, dass das Datum 1579 tatsächlich nicht nur eine gedruckte Vorlage, sondern auch die Entstehung der Stimmbücher meint. Damit muss man allerdings für einige Stücke plausibel machen, wie sie – noch unpubliziert – in die Sammlung gelangen konnten. Einen solchen Versuch möchte ich hier andeuten.

Es ist zunächst nicht unbedingt notwendig, dass man bei der großen Anzahl der Motetten Lassos in den Stimmbüchern an eine Verbindung mit dem Komponisten selbst denkt, dazu waren seine Werke zu weit verbreitet und in Drucken leicht zugänglich. Doch hier stehen mehrere Kompositionen Lassos, die 1579 noch nicht publiziert waren. Es sind dies die Nummern 77 bis 79, 95 und 99. Für die Gruppe 77–79 ist nun nachzuweisen, dass sie tatsächlich schon im Jahr 1579 komponiert waren. Sie sind enthalten im Chorbuch 11 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, einem Chorbuch, das einst zur Hofkapelle gehört hat. Der Kapellschreiber Franz Flori hat dabei – wie meistens – zuverlässig eingetragen, wann er die Niederschrift abgeschlossen hat. Oft trifft in diesen Fällen sogar zu, dass die Komposition erst unmittelbar vorher fertig geworden war. Bei der ersten der drei Motetten steht nun: *Cantate Dominum canticum novum* »Anno 1579 in Januario«, bei *Domine quid multiplicati* »Anno 1579 in Aprili« und schließlich bei *Deus in adiutorium* »Anno 1579. in septembri«.⁵⁴

Spätestens im September 1579 waren also diese drei Motetten fertiggestellt. Damit hätte genug Zeit bestanden, um sie vor Jahresende noch in die Stimmbücher einzutragen. So gut sich freilich in diesem Fall zeigen lässt, dass Kompositionen mehrere Jahre vor ihrer gedruckten Veröffentlichung in Handschriften aufgezeichnet waren, die als mögliche Vorlagen für eine weitere Verbreitung dienen konnten, so schwierig stellt sich dies für andere, im letzten Drittel der Büchlein stehende Stücke dar, die erst 1583 (Nr. 80 und 81), 1587 (Nr. 105 und 106) oder sogar 1603 (Nr. 86) publiziert vorlagen. Die Entstehungszeit ist auf diesem Weg kaum zu ermitteln.

Anlass

Um den konkreten Entstehungsanlass zu ermitteln, bietet es sich an, den Inhalt nach den Stichworten »Begräbnis«, »Reichstag«, Geburts- bzw. Namenstag oder auch Hochzeit abzusuchen. Ausgesprochene Totenmotetten (etwa mit einem Text wie *Si bona suscepimus* oder *Tristis est*

54 Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 73–75.

anima mea) sind in der Sammlung nicht enthalten. Überhaupt dürften rein kirchliche oder religiöse Anlässe wegen der zahlreichen Madrigale, Chansons und Lieder ausscheiden. Somit bietet sich als Kontext eine Feierlichkeit an, bei der religiöse Thematik genauso einen Platz hatte wie weltliche Heiterkeit. Zudem darf berücksichtigt werden, dass eine solche Festivität durchaus ein größeres Ausmaß angenommen haben kann, zu der die 120 Stücke hätten aufgeführt werden können. Damit ist die Anzahl der Verwendungsmöglichkeiten schon sehr eingegrenzt, und es erstaunt nicht, dass der Kreis von Kompositionen weitaus am umfangreichsten ist, der sich nicht nur im weiteren Sinn auf Hochzeit oder auch auf Liebe beziehen lässt. Hier sind es Nr. 10–11 *Nuptiae factae sunt* (Lasso), Nr. 40 *Beati omnes*, der Psalm, der stets bei Hochzeiten gesungen wurde, Nr. 51 *Schöns Lieb, darin all mein Trost*, Nr. 52 *Schön Lijkhenn*, Nr. 87 *Come havra vita amor*, Nr. 99 *Osculetur me osculo* sowie die meisten der Madrigale von Alessandro Striggio.⁵⁵

Überhaupt galt Striggio als der Fachmann in Sachen Hochzeitsmusik, hatte er doch die Medici-Hochzeit von 1565/66 und drei Jahre später die bekannte Münchner Fürstenhochzeit des Thronfolgers Wilhelm von Bayern mit Renata von Lothringen mit einem großen Anteil an Kompositionen versorgt.⁵⁶ 1577 nahm er an der Hochzeit von Ulisse Bentivoglio und Pellegrina Cappello teil,⁵⁷ 1579 gestaltete er die Hochzeit des Großherzogs Francesco de' Medici mit Bianca Cappello,⁵⁸ 1584 (wahrscheinlich) die von Eleonora de' Medici mit Vincenzo Gonzaga,⁵⁹ 1586 von Virginia de' Medici mit Cesare d'Este.⁶⁰ In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass auch die Nr. 62 der Regensburger Stimmbücher *Guardan almo pastore* von Francesco Cor-teccia als eines von zwei sechsstimmigen Madrigalen bei einer Medici-Hochzeit im Jahr 1539 erkungen ist.⁶¹ Es ist daher wohl auch kein Zufall, dass von einem weiteren Hochzeits-Auftragswerk, nämlich Lassos *Gratia sola Dei* als Nr. 34 hier lediglich die *tertia pars* vertreten ist. Auf den ersten Blick wirkt dieses Herausgreifen eines einzelnen Motettenteils ein wenig merkwürdig. Genauer betrachtet zeigt sich jedoch, dass man die beiden ersten Teile vermutlich deshalb we-gelassen hat, weil sie nur fünf bzw. vier Stimmen aufweisen. Damit kann die Wahl von *Gratia sola Dei* freilich doch signifikant erscheinen, weil man ohne Probleme irgendein anderes, ebenfalls sechsstimmiges Werk hätte nehmen können. Womöglich sollte diese Auswahl eine Anspielung auf die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 darstellen. Am 22. Februar dieses Jahres hatte der bayerische Thronfolger Wilhelm (v.), die lothringische Prinzessin Renata geheiratet. Zu dieser Gelegenheit hatte Lasso über den Text des Nicolaus Stopius eine Motette komponiert.⁶²

55 Zu den Madrigalen Striggios: Alessandro Striggio, *Il primo libro de madrigali a sei voci*, hrsg. von David S. Butchart (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 70–71), Madison 1986, bes. Vorwort, S. VII–XI.

56 Horst Leuchtman, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Faksimile und Übersetzung von Massimo Troiano, Dialoghi 1569* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4), München/Salzburg 1980, S. 52 und 146.

57 Federico Ghisi, *Feste musicali della Firenze medicea (1480–1589)*, Florenz 1939, S. XXV–XXXIV.

58 Ghisi, *Feste musicali*, S. XXXV–XL. David S. Butchart, »The Festive Madrigals of Alessandro Striggio«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980/81), S. 51–52.

59 Ghisi, *Feste musicali*, S. XL–XLI.

60 Ghisi, *Feste musicali*, S. XLII–XLVI.

61 Vgl. *Musiche fatte nella nozze*, Faksimile-Ausgabe der Stimmbücher von 1639, Peer 1984.

62 Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso I: Sein Leben*, Wiesbaden 1976, S. 148 f.

Bei einigen weiteren Nummern wurden ebenfalls nur einzelne Partes ausgewählt. Wie bei *Gratia sola Dei* handelt es sich um die jeweils letzten Teile eigentlich fünf- (und vier-)stimmiger Kompositionen. Auch hier hat man also gezielt die sechsstimmigen Abschnitte herausgegriffen (Tabelle 7.3).

Nr.	Titel in A. R. 775–777	Titel der Komposition	Pars
20a	Re de gli altri superbo altero giume	<i>Qual nemica fortuna</i>	6
32	Laudate eum in virtutibus eius	<i>Laudate Dominum de coelis</i>	4
33	Benedicite sacerdotes	<i>Benedicite omnia opera Domini</i>	4
34	Res mira ignoti	<i>Gratia sola Dei</i>	3

Tabelle. 7.3: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777, von denen nur 6-stg. Teile übernommen sind

Den Text der Sestina *Qual nemica fortuna* von Federigo Asinari hatten im Jahr 1566 sowohl Orlando di Lasso als auch Giaches de Wert als mehrteilige Madrigale vertont. Auf dem Reichstag zu Augsburg in besagtem Jahr wurden beide Stücke vermutlich bei einem der Bankette Kaiser Maximilians II. oder seiner Gemahlin aufgeführt.⁶³

Wenn man in den Regensburger Stimmbüchern das Aufführungsmaterial für die Musik zum gesellschaftlichen Teil einer Hochzeit erkennen will, muss man sich in jedem Fall noch die zum Fest gehörende Tanzmusik dazu imaginieren. In den größeren Städten, insbesondere den freien Reichsstädten spielten dabei üblicherweise die Stadtpfeifer.⁶⁴ Dies würde sehr gut zu den eingetragenen Besetzungsangaben passen, und würde – wie schon angesprochen – auch erklären, warum man bei der Auswahl der Stücke nicht unter die Sechsstimmigkeit ging. Freilich hätte man für die größer zu besetzenden Stücke zusätzliche Spieler benötigt. Diese konnte man jedoch aus dem Kreis freiberuflicher Musiker am Ort gewinnen. Bei großen Anlässen kam sicher auch in Betracht, Unterstützung aus anderen professionellen Ensembles in Anspruch zu nehmen, etwa benachbarten Stadtpfeifereien oder den Hofkapellen in München, Innsbruck oder eventuell Graz.

Aufgrund der Konkordanzen zu Augsburger Quellen kommt die Fuggerstadt für eine engere Auswahl in Frage. Mit den zahlreichen vermögenden Familien besteht auch ein gutes Angebot an Feiern, als früheste die Doppelhochzeit von Octavianus secundus Fugger mit seiner Cousine Maria Jacobina (Jacobäa) und Philipp von Rechberg mit Anna Maria Fugger im Jahr 1579.

⁶³ James Haar, »Le Muse in Germania. Lasso's Fourth Book of Madrigals«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24. – 26. 8. 1994* (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 49–72. Annie Cœurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, S. 128. Vgl. Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, Diss. Universität Augsburg 2016, S. 322–324 (Druck in Vorbereitung).

⁶⁴ Coffey, »City Life and Music for Secular Entertainment«, S. 174–177.

Eine andere opulente Hochzeit fand 1591 statt, als Anton Fugger d.J. Barbara Montfort heiratete.⁶⁵ Weiterhin denkbar sind die Hochzeiten des Christoph Fugger 1589⁶⁶ oder der Katharina Fugger 1590.⁶⁷ In Augsburg wurde aber auch 1582 letztmals ein Reichstag abgehalten, innerhalb dessen Verlaufs man die Hochzeit von Alexander von Sprintzenstein mit Aemilia Fugger platzierte.⁶⁸ Bei dieser Gelegenheit konnte auch der musikalische Aufwand wirklich groß gehalten werden, da wegen des Reichstags zahlreiche Sänger und Instrumentisten aus den Kapellen der Reichsfürsten in der Stadt weilten. Herzog Wilhelm von Bayern gab ein eigenes Gastmahl für das Brautpaar.⁶⁹ Dabei konnten Bläser aus einer der anwesenden Hofkapellen die Augsburger Stadtpfeifer in vorzüglicher Weise verstärken. Leider ergibt sich aus den vorliegenden Beschreibungen kein weiterer Hinweis auf die musikalische Gestaltung dieses Festes.

Die Feierlichkeiten dauerten etwa bei der Hochzeit des Octavian secundus Fugger 1579 insgesamt vier Tage. Die Fuggersche Hauschronik berichtet wie zu vielen Hochzeiten bei Mitgliedern der Familie ausgiebig, aber nicht immer detailliert darüber: »Das tanzhaus geziert mit tapezereien und schwarzen sameten himmel, ganz herrlich zu sechen. Alda wurde mit vilen schenen spil-leuten künstlich aufgemacht zu tanz und zu tisch.«⁷⁰ Trotz des hohen Wahrscheinlichkeitsgrads bleiben aber die Augsburger Hochzeiten ohne belastbare und konkrete Belege. Insgesamt bieten die jetzt zusammengetragenen Hinweise trotzdem das Szenario einer mehrtägigen Großveranstaltung, die mit Musik ausgestattet gewesen sein muss, vermutlich eine Hochzeit.

Der exakte Ablauf einer solchen Veranstaltung ist kaum zu rekonstruieren. Doch sei hierzu angemerkt, dass die Zusammenstellung der Musik vermutlich recht sorgfältig vorgenommen worden ist. Bei den aus gedruckten Vorlagen übernommenen Stücken ist so gut wie nie die Reihenfolge der Stücke beibehalten, sondern eine neue Anordnung gewählt worden. Eine Reihung nach Tonarten, wie sie bekanntlich oft vorkommt, lässt sich allerdings nicht ermitteln. Eher hat man wohl mit den Bläsern gut spielbare und klingende Tonarten ausgewählt, meistens auf D, F oder G. Nur wenige stehen in e oder a. Grundlage der Zusammenstellung könnte demnach ein inhaltliches Programm sein. Soweit Informationen über Hochzeiten größeren Stils vorliegen, begannen die Feierlichkeiten mit einem Vorabend, bei dem nicht getanzt, sondern nur gespeist wurde. Dafür könnte der erste Block der Motetten gedacht gewesen sein. Alle diese Motetten sind im Gegensatz zu den folgenden Stücken noch mit Text unterlegt. Vielleicht waren hier die Sänger für den Trauungsgottesdienst beteiligt. Der Block schließt mit der Hochzeitsmotette *Nuptiae factae sunt*. Die Striggio-Madrigale würden sich gut zu den üblichen Maskenspielen

65 Dana Koutná-Karg, »Feste und Feiern der Fugger im 16. Jahrhundert«, in: »lautenschlagen lernen und lieben«. *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Katalog zur Ausstellung in den historischen »Badstuben« im Fuggerhaus, Maximilianstraße 36, Augsburg 10. Juni bis 8. August 1993, Augsburg 1993, S. 89–98, hier S. 90.

66 Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 96, Anm. 34.

67 Ebd., S. 95, Anm. 23.

68 Ebd., S. 95, Anm. 20.

69 Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert* (= Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 18), Göttingen 1980, S. 306 f. Peter Fleischmann, *Description des aller Durchleüchtigsten, Großmechtigsten [...] Herrn, Herrn Rudolfen des andern, Erwölten Römischen Kaisers [...] Erstgehaltenem Reichstag zu Augsburg*, Augsburg 1582, S. 19.

70 Christian Meyer, *Chronik der Familie Fugger vom Jahre 1599*, München 1902, S. 54.

oder Mummereien eignen, die nachfolgenden Motetten wieder zum Bankett. Das eigenartige Wechseln von geistlichen und weltlichen Kompositionen bei den Nummern 41 bis 54 dürfte von den sogenannten lebenden Bildern herkommen, die man bei solchen Gelegenheiten präsentierte. Derartige Angaben finden sich in einer Beschreibung von 1591.⁷¹ Aber sogar so spät im 16. Jahrhundert ließ man in einem der Bilder den alten Kaiser Karl v. erscheinen,⁷² wozu sich vorzüglich Lassos Motette *Heroum soboles* (Nr. 50) einsetzen ließ.

Signatur

Eine bisher nicht gestellte, aber doch nicht ganz unerhebliche Frage soll am Ende noch behandelt werden. Die heutige Signatur der sechs Stimmbücher beginnt mit den Buchstaben A. R., die als Abkürzung für »Antiquitates Ratibonenses« eingesetzt sind, also Regensburger Altertümer.⁷³ Diese Signaturengruppe enthält Handschriften, die aus alten städtischen Regensburger Beständen kommen, aus dem Gymnasium oder auch der Regensburger Stadtpfeiferei. Bisher hat die Forschung die Frage ausgespart, warum die Stimmbücher eine Alt-Regensburger Signatur tragen, wenn man argumentiert, sie kämen in Wirklichkeit von einem anderen Ort. Es muss für durchaus denkbar gehalten werden, dass das gesamte Szenario nach Regensburg zu verlegen ist. Aus dem Jahr 1689 liegt eine Hochzeitsordnung der Stadt Regensburg in gedruckter Form vor.⁷⁴ Sie beruht auf älteren Dekreten aus den Jahren 1575 und 1605, die aber offenbar »durch muthwillige Geringhaltung oder auch vorsetzliche Renitenz ihren Nachdruck mercklich verlohren« hatten.⁷⁵ Immerhin wird aus dem 39. Abschnitt ersichtlich, dass »bey einer vornehmen Hochzeit vier Stadtpfeiffer / und ein Organist / bey einer mittelmässigen (doch ohne Trompeten / Posaunen und Zincken) deren drey / neben einem Organisten / bey denen geringern aber nur die Spielleute allein mit ihren Geigen / und gar kein Organist mit dem Instrument / erlaubt«⁷⁶ sein sollten. Innerhalb der Reichsstadt kamen bei einer Hochzeit aus dem Stadt-Patriziat lediglich vier Stadtpfeifer und ein Organist in Betracht. In dem vorangegangenen Jahrhundert dürften es kaum mehr gewesen sein. Daher kann man solche Gelegenheiten wohl ausschließen, nicht allerdings Hochzeiten, die zu besonderen Anlässen als Großveranstaltung in Regensburg gehalten wurden. Dafür kommen insbesondere die Reichstage infrage, die ab 1594 ausschließlich in Regensburg abgehalten wurden (1597/98, 1603, 1608, 1613, dann erst wieder 1640/41). Mit den Reichsfürsten, Bischöfen und dem weiteren Adel kamen oftmals auch deren Musiker mit

71 Julian Jachmann, »... in Ritterspielen und hohem Gebreng frembder Nationen erfahren«. Feste und Turniere der Fugger im frühneuzeitlichen Augsburg«, in: *Herrschaft – Architektur – Raum: Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Stephanie Hahn und Michael H. Sprenger (= Schriften zur Residenzkultur 4), Berlin 2008, S. 261–275, bes. 264 und 268–270. Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 90 f. Meyer, *Chronik*, S. 74.

72 Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 90.

73 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. xxv.

74 *Der Stadt Regensburg Revidirte Hochzeit=Ordnung*, Regensburg 1689. Hierzu: Wolfgang Wüst, *Die »gute« Policy im Bayerischen Reichskreis und in der Oberpfalz*, Berlin 2003, S. 145–159.

75 *Regensburg Hochzeit=Ordnung*, A2^{r-v}. Wüst, *Die »gute« Policy*, S. 145 f.

76 *Regensburg Hochzeit=Ordnung*, D3^v. Wüst, *Die »gute« Policy*, S. 157.

in die Donaustadt. Da auch die großen Reichsstädte Vertreter schickten, ist daneben sogar die Anwesenheit von Augsburger Stadtpfeifern denkbar. Schließlich stellt der mehrfach erwähnte Niclas Rekh eine Verbindung nach Graz her. Er reiste seit 1594 mehrfach zu Reichstagen nach Regensburg, damals allerdings nicht mehr als Mitglied der Hofkapelle, sondern als Trompeter der steirischen Landschaft. Nach dem Tod des Erzherzogs Karl wirkte Rekh nämlich ab 1590 als Musicus an der evangelischen Stiftskirche in Graz.⁷⁷ 1594 nennt ihn die *Kurtze vnd aigentliche Beschreibung, des zu Regenspurg in disem 94. Jar gehaltenen Reichstag* als »Trommeter«.⁷⁸ Es wäre eine Ironie der ganzen Geschichte, wenn ausgerechnet Rekh, nun aber in anderer Funktion, der Vermittler der Stimmbücher nach Regensburg gewesen sein sollte.

Aus der Zusammenschau der Befunde lässt sich eine Bewertung nicht auf einfache Weise ableiten. Eine Vielzahl von Indizien, besonders aber die Besetzungsangaben mit Zinken, Pommern und Posaunen, sprechen ohne Zweifel für das Ensemble einer größeren Stadtpfeiferei. Die Kompositionen in A. R. 775–777, bei denen keine Hinweise auf die Besetzung gegeben sind, können von den gleichen Musikern mit anderem Instrumentarium dargeboten worden sein, denn Stadtmusiker waren durchaus in der Lage, auch mit Dulzianen, Blockflöten oder gar als Geigenensemble zu musizieren. Mit vollständigem Text versehene Stücke standen darüber hinaus einer gesungenen Aufführung offen. Die sechs Stimmbücher als Repertoiresammlung einer höfischen Bläsergruppe anzusprechen, beruht dagegen auf keineswegs sicheren Argumenten. In der Person des Trompeters Niclas Rekh könnte sich zwar eine gewisse Verbindung zur Tradition der Grazer Hofkapelle abzeichnen, aber erst für einen Zeitraum, als Rekh bereits seinen Abschied bekommen hatte und als Trompeter für die steirische Landschaft wirkte. Damit deutet der von mir skizzierte Versuch einer Rekonstruktion des historischen Kontextes für die Regensburger Stimmbücher Möglichkeiten an, wie derartige Quellen verstanden werden können, wenn es um Fragen der Kontextualisierung geht. So gesellen sich neben einfache Repertoire-Sammlungen regelrechte Individuen mit einer eigenen Geschichte. Die handschriftliche Überlieferung der Lasso-Zeit darf demnach nicht gering geschätzt werden. Oft enthält sie mehr Informationen als die Drucke in ihrer uniformen Gestalt.

⁷⁷ Federhofer, *Musikpflege*, S. 32, 58 und bes. 123 f.

⁷⁸ Peter Fleischmann, *Kurtze vnd aigentliche Beschreibung, des zu Regenspurg in disem 94. Jar gehaltenen Reichstag*, Regensburg 1594, Ddijj^r.

Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken – Versuch einer mediengeschichtlichen Analyse *

Lucinde Braun

Historische Drucke von Orgelpredigten werden in letzter Zeit verstärkt als ein Quellenbereich wahrgenommen, der neue Zugänge zur Kirchenmusik und zum musikalischen Denken des Barock verspricht.¹ Die zur Einweihung einer neuen Orgel gehaltenen Predigten bilden ein Textkorpus von etwa hundert Werken, von denen einige heute nicht mehr ermittelbar sind. Auch der hohe Anteil an Unikaten und die weite Streuung der Drucke, die keinesfalls alle in digitalisierter Form zugänglich sind, lassen es geboten erscheinen, diese Dokumente systematisch zu erfassen und für eine vielfältige Nutzung zu erschließen. Dieser Aufgabe widmet sich gegenwärtig ein DFG-Projekt an der Universität Regensburg.²

* Für ihre Hilfe bei der Einsichtnahme in die Orgelpredigtdrucke danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, der Bibliothek des Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamtes Sachsens, der Universitätsbibliothek Erfurt, der Universitätsbibliothek Freiburg, der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen Halle, der Universitätsbibliothek Leipzig, des Stadtarchivs Memmingen, der Bayerischen Staatsbibliothek, der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, der Staatlichen Bibliothek Regensburg, des Stadtarchivs Regensburg, der Universitätsbibliothek Rostock, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Folgende Bibliotheken und Archive haben freundlicherweise der Publikation von Abbildungen ihrer Quellen zugestimmt: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Staatliche Bibliothek Regensburg, Universitätsbibliothek Rostock, Stadtarchiv Memmingen, Bayerische Staatsbibliothek, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bibliothek der Franckeschen Stiftungen Halle.

1 Vgl. Ernst Koch, »Musik der Menschen und Musik der Engel. Theologische Aspekte von Orgeln und Orgelmusik in Predigten des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, hrsg. von Heimo Reinitzer, Hamburg 1995, S. 14–29; ders., »Orgelweihpredigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem obersächsisch-fränkischen Raum«, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barocks*, Teil 1, hrsg. von Dieter Breuer und Barbara Becker-Cantarion, Wiesbaden 1995, S. 297–304; Nozomi Sato, »Theologische Disputationen über Kirchenmusik und die darauf bezogenen Reaktionen der Musiktheorie im protestantischen Deutschland zwischen 1650 und 1750«, in: *Singen, Beten, Musizieren. Theologische Grundlagen der Kirchenmusik in Nord- und Mitteldeutschland zwischen Reformation und Pietismus (1530–1750)*, hrsg. von Jochen M. Arnold u.a., Göttingen 2014, S. 93–107, bes. S. 103–106; Lucinde Braun, »Die Orgelpredigt. Überlegungen zu einer Gattung zwischen Musik und Theologie«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71 (2014), S. 247–281; Joyce L. Irwin, »Preaching about Pipes and Praise. Lutheran Organ Sermons of the Seventeenth Century«, in: *Yale Journal of Music and Religion* 1 (2015), S. 21–34; Johann Anselm Steiger, *Der Orgelprospekt im Kloster Lüne als Zeugnis barock-lutherischer Bild- und Musiktheologie. Zur Intermedialität von Wort, Bild und Musik im 17. Jahrhundert*, Regensburg 2015.

2 Die vorliegende Untersuchung ist im Rahmen des DFG-Projekts »Deutsche Orgelpredigtdrucke 1600–1800 – Katalogisierung, Textfassung, Auswertung« am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regens-

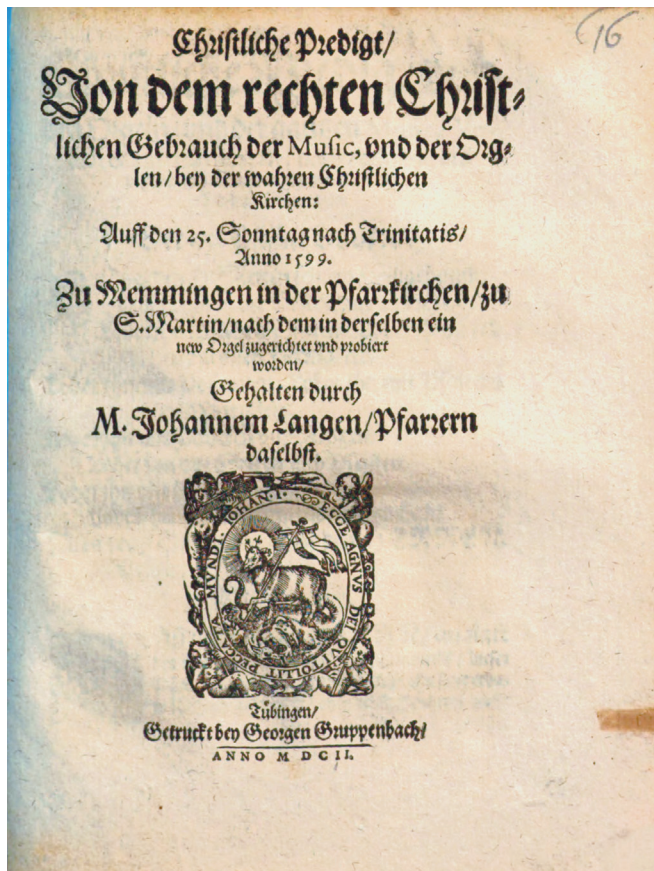


Abbildung 8.1a: Johannes Lang, *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen*, Tübingen: Gruppenbach, 1602, Titelseite. D-Rs: 4 Hom.201

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind vier Orgelpredigtdrucke die sich in Regensburger Bibliotheken erhalten haben (siehe Abbildung 8.1a–d), zwei davon in der Bischöflichen Zentralbibliothek (D-Rp), zwei in der Staatlichen Bibliothek (D-Rs):³

burg entstanden. Mein Dank gilt Fabian Weber für die Konzeption und Erstellung des Projektportals wie auch für manche anregenden Gespräche. Simon Hensel und Janosch Umbreit haben die Recherchen durch gewissenhafte Zuarbeiten unterstützt. Den Anstoß zu diesem Beitrag gab Katelijne Schiltz, ohne deren Elan dieses Projekt nicht vorstellbar wäre. Für die gründliche Durchsicht des Textes gilt ihr und Theresa Henkel mein herzlicher Dank.

3 Weiterführende Informationen zu diesen wie auch zu sämtlichen im Text genannten Orgelpredigtdrucken, ihren vollständigen Titeln, VD17/VD18-Nummern, den überlieferten Exemplaren und ihren Autoren finden sich auf dem Portal des Projekts im Katalog der Predigten: <<https://orgelpredigt.ur.de/>>. In diesem Beitrag sind die Titelangaben daher auf ein Minimum reduziert worden. Häufig werden nur Autor und Druckjahr angegeben. Die besitzenden Bibliotheken werden mit den im RISM gebräuchlichen Sigla angeführt. Zur Auflösung siehe das Abkürzungsverzeichnis, S. 253.

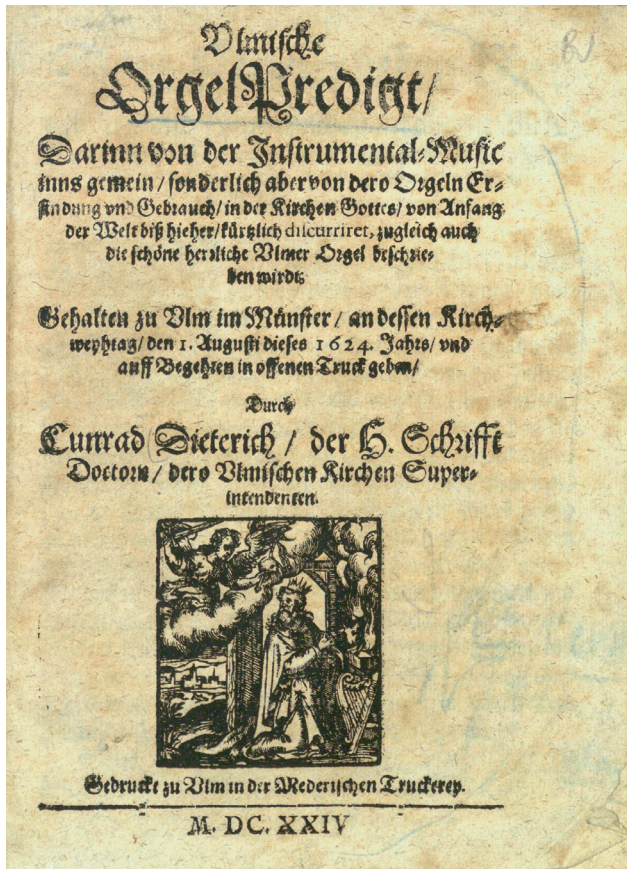


Abbildung 8.1b: Conrad Dieterich,
Vlmische Orgel Predigt, Ulm: Mederi-
sche Truckerey, 1624, Titelseite. D-Rp:
Th A 26

1. Johannes Lang, *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen*, Tübingen: Gruppenbach, 1602. D-Rs: 4 Hom.201
2. Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624. D-Rp: Th A 26
3. David Grafunder, *Das fröliche Hertzerfreuliche und Gott-Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675. D-Rs: 4 Theol.syst.392
4. Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749. D-Rp: Mus.th. 1057/1

Gemeinsam ist den Predigten ein Merkmal, das den heterogenen Charakter der vier Quellen unterstreicht: Sie alle beziehen sich *nicht* auf den Bau einer neuen Orgel in der Stadt Regensburg oder im näheren Umfeld. Ein solch regionaler Bezug zwischen dem heutigen Fundort einer Orgelpredigt und ihrem ursprünglichen Bestimmungsort besteht durchaus häufig. Gottfried Kretschmars Görlitzer Orgelpredigt von 1704 beispielsweise ist mit vier Exemplaren in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften in Görlitz vertreten, ein weiteres befindet sich im nahe gelegenen Dresden. Geographisch gebunden ist auch das Vorkommen von Christoph

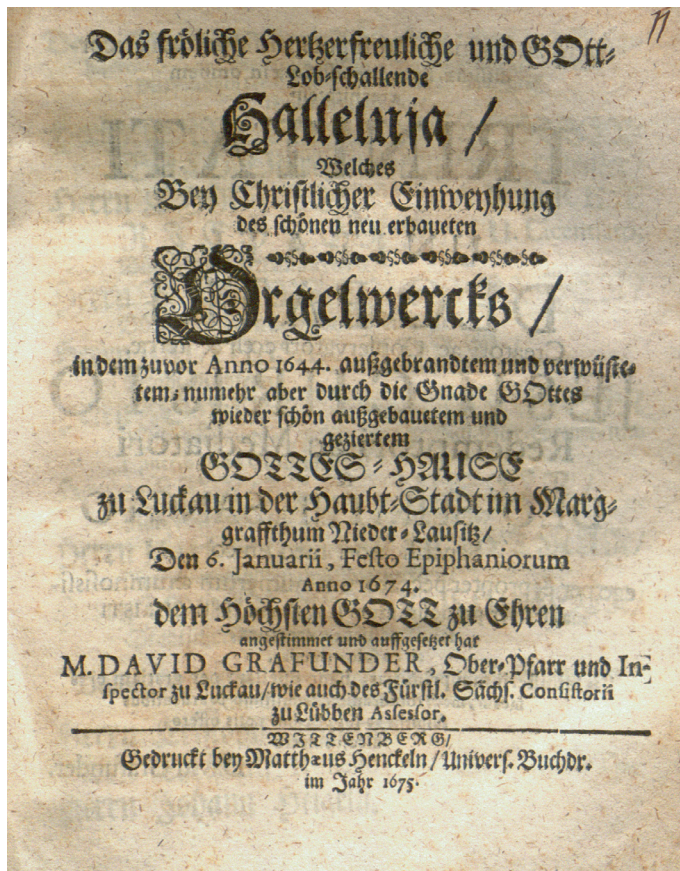
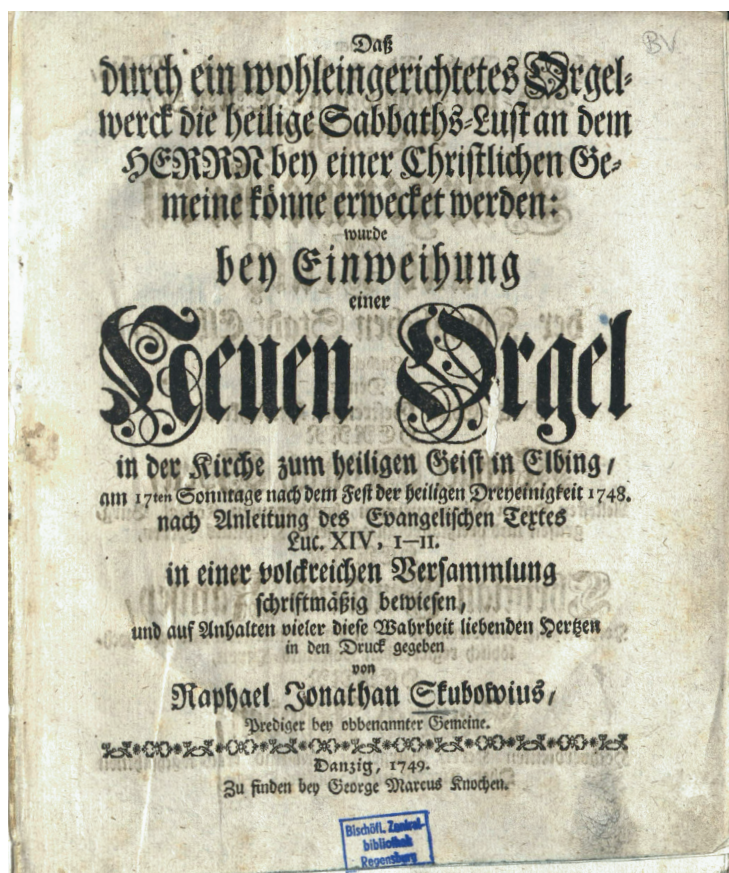


Abbildung 8.1c: David Grafunder, *Das fröliche Hertzerfreuliche und Gott=Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, Titelseite. D-Rs: 4 Theol.syst. 39

Wilhelm Lüdekes Predigt zur Orgelweihe an der deutschen Kirche in Stockholm (1781): Sieben Exemplare dieses Drucks sind über verschiedene schwedische Bibliotheken verstreut, während der Text in Deutschland nur in Rostock vorliegt, also in schiffbarer Reichweite, übermittelt an einen dort ansässigen Kollegen des Autors.

Die vier Regensburger Orgelpredigten hingegen sind auf verschlungeneneren, heute nicht mehr nachvollziehbaren Wegen an ihren heutigen Aufbewahrungsort gelangt. Sie haben unterschiedliche Verfasser, sind in Memmingen, Ulm, Luckau und Elbing entstanden und datieren aus dem Zeitraum zwischen 1602 und 1749. Auch in ihrer Bedeutung für die Gattung der Orgelpredigt unterscheiden sich die vier Werke. Neben einem Unikat (Skubowius) gehören zur Regensburger Werkgruppe der bislang älteste bekannte Orgelpredigtgedruck (Lang), der am stärksten verbreitete Text (Dieterich) und eine der ganz »durchschnittlichen« Publikationen (Grafunder), die es im Verlauf der zweihundertjährigen Geschichte dieser Gattung in einem breiten geographischen Band vom Elsass bis nach Ostpreußen gegeben hat. Insgesamt bilden die vorzustellenden Drucke damit ein disparates Korpus, das als kleinsten gemeinsamen Nenner die Sprache (deutsch) und die Konfession (evangelisch-lutherisch) aufweisen kann.

Abbildung 8.1d:
Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, Titelseite.
D-Rp: Mus.th. 1057/1



In Anbetracht dieser augenscheinlich willkürlichen Werkkonstellation bietet es sich im gegebenen Kontext an, die verbindenden Merkmale dieser Quellengruppe in Augenschein zu nehmen. Denn das Genre der Predigt legte Rahmenbedingungen fest, die sich in erheblicher Weise auf die Form, den Inhalt und die Rezeptionsbedingungen der Texte auswirkten und die bei einer musikwissenschaftlich ausgerichteten Auswertung berücksichtigt werden müssen.

Zur Typologie und Materialität von Predigtdrucken des Barock

Wie Bernd Möller hervorgehoben hat, gehörten die mehrmals in der Woche gehaltenen Predigten seit der Reformation zu den wichtigsten öffentlichen Ereignissen.⁴ Hier wurden Polemiken mit Vertretern anderer Glaubensrichtungen ausgetragen, politische Fragen diskutiert,

⁴ Vgl. Bernd Möller, »Einige Bemerkungen zum Thema: Predigten in reformatorischen Flugschriften«, in: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposium 1980*, hrsg. von Hans-Joachim Köhler, Stuttgart 1981, S. 261–268.

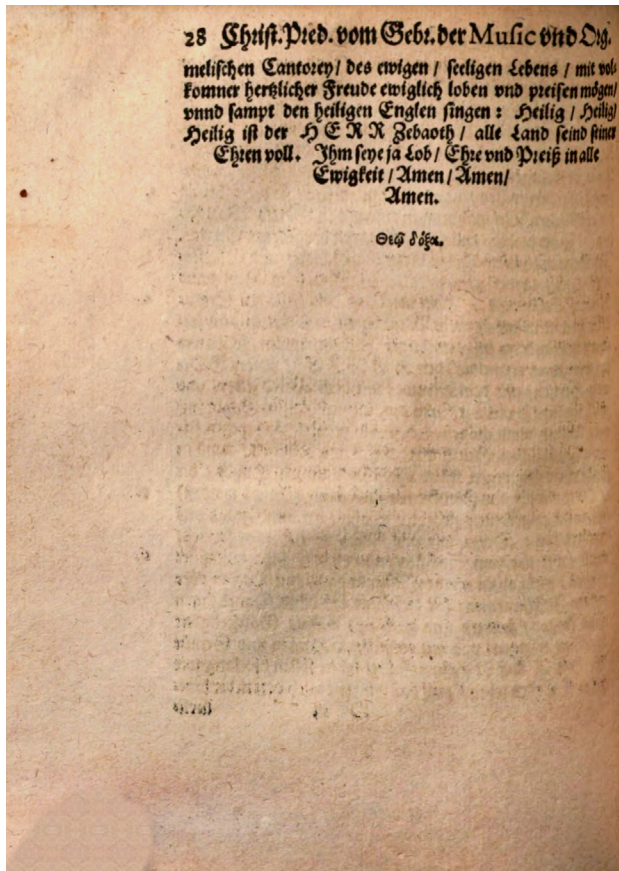


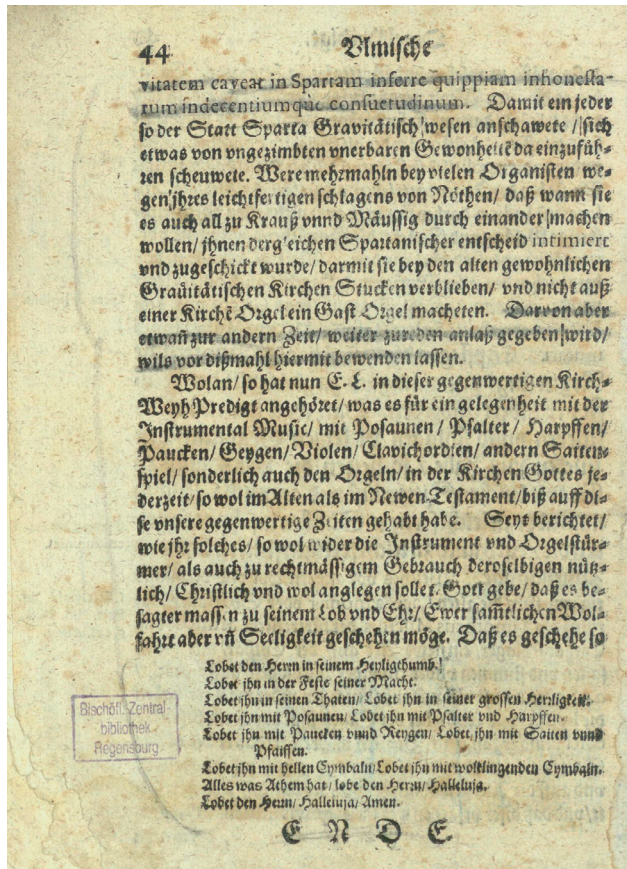
Abbildung 8.2a: Johannes Lang, *Christliche Predigt/ Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen*, Tübingen: Gruppenbach, 1602, S. 28. D-Rs: 4 Hom. 201

Veränderungen angestoßen. Inhaltlich besonders gewichtige Predigten wurden häufig dem Druck übergeben, so dass sie ähnlich wie Flugschriften breitere Resonanz finden konnten. Die zentrale Bedeutung der Predigt entsprach dabei dem hohen, ja exklusiven Stellenwert, den Luther der Verkündigung der Heilsbotschaft beimmaß:

Da ging es keineswegs bloß um Information, um Belehrung über das rechte Verständnis des göttlichen Wortes und damit über die Heilswahrheit; vielmehr war es Luthers Vorstellung, die sich mehr oder weniger getreu auch in der übrigen frühen Reformation verbreitete, daß im Hören des Wortes, im Hören der Botschaft vom Heil, das Heil selbst sich ereigne und daß daher die Predigt das eigentliche, ja in gewisser Weise das einzige Mittel des Heilempfangs selbst sei.⁵

⁵ Ebd., S. 263.

Abbildung 8.2b: Conrad Dieterich, *Ulmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, S. 44. D-Rp: Th A 26



Die Flut an gedruckten Predigten, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Markt zu überschwemmen begann, mag diesen primären Zusammenhang überschattet haben. Nichtsdestoweniger bildet er aber eine Grundlage, die auch für die Orgelpredigt zu bedenken ist.

Während größere Predigtzyklen zu genuin theologischen Themen – den sonntäglichen Evangelien und Episteln, über die Psalmen oder den Katechismus – als buchfüllende Publikation erschienen, wurden Orgelpredigten fast immer als Einzeldruck veröffentlicht. Diese Eigenschaft teilen sie mit zahlreichen anderen Gruppen von Predigten, die an bestimmte Einzelanlässe gebunden waren wie Leichenpredigten, Hochzeitspredigten oder politische Predigten. Man spricht daher von Kasual- oder Gelegenheitspredigten.

Die äußere Gestalt der Orgelpredigten lässt klar erkennen, dass der Herstellungsaufwand gering gehalten wurde.⁶ In der Regel stand das Anliegen im Vordergrund, den gedruckten Text

6 Dies ist für Kasualpredigtdrucke typisch, vgl. Philip Hahn, »Von der Kanzel in die Druckerpresse: Predigten zu politischen Anlässen als Druckerzeugnisse in Thüringen und Sachsen, 1550–1675«, in: *Der Politik die Leviten lesen. Politik von der Kanzel in Thüringen und Sachsen 1550–1675*, hrsg. von Philip Hahn u. a., Erfurt 2011, S. 75–84, bes. S. 80.

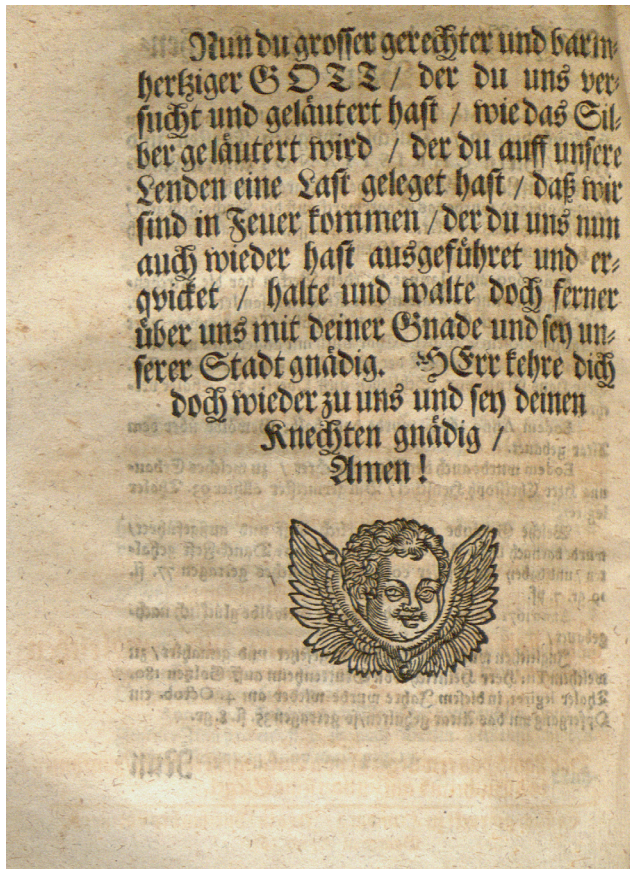


Abbildung 8.2c: David Grafunder, *Das fröliche Hertzzerfreuliche und Gott-Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, E4^v. D-Rs: 4 Theol.system 392

möglichst zeitnah zu dem darin behandelten Ereignis anbieten zu können. Meist erschien die Predigt vor Ablauf eines Jahres nach der Orgelweihe. Der oft nachlässige Umgang mit Textverteilung und Umbruch zeigt, dass wenig Zeit in die Gestaltung eines ausgeglichenen Druckbildes investiert wurde (vgl. Abbildungen 8.2a und 8.2b). Die bescheidene Ausstattung machte den Predigtdruck für breitere Käuferschichten erschwinglich.⁷ Alle vier Regensburger Drucke präsentieren sich als dünne, unscheinbare Broschüren im Quartformat. Sie besitzen nur ein einziges Haupt-Titelblatt, das kaum verziert wurde. Der Holzschnitt mit der Darstellung Davids an der Harfe, der für das Titelblatt von Dieterichs Orgelpredigt entworfen wurde (vgl. Abbildung 8.1b), stellt in der Gesamtheit der Orgelpredigtdrucke eine Ausnahme dar. Üblich sind auf dem Titelblatt nur wenige ornamentale Elemente oder die standardisierte Druckermarke des Verlegers wie das Christuslamm des Tübinger Druckers Georg Gruppenbach (vgl. Abbildung 8.1a). Im Textteil bleiben die Drucke ähnlich schlicht. Zwei bis fünf größere Initialen, maximal zwei gliedernde Zierleisten sowie eine abschließende kleine Vignette auf der letzten Seite

⁷ Vgl. ebd., S. 82.

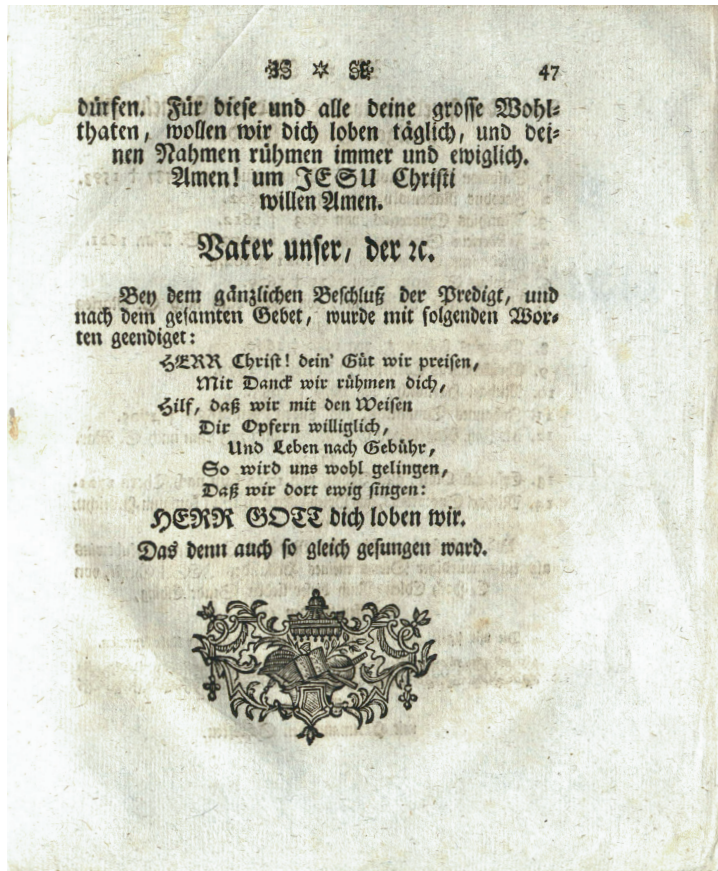


Abbildung 8.2d: Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbath=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, S. 47. D-Rp: Mus.th. 1057/1

(vgl. Abbildungen 8.2c und 8.2d) bilden das gesamte Schmuckrepertoire der vier Regensburger Drucke. Dieser Ausstattungsstandard kann für den gesamten Zeitraum als typisch gelten.

Versuche, dem Orgelpredigtdruck als dem Dokument eines repräsentativen Ereignisses ein eindrucksvolleres Äußeres zu verleihen, sucht man daher vergeblich. Zwei späte Beispiele unterstreichen, wie eng die Gestaltungsspielräume stets blieben. Sowohl bei Wolfgang Wilhelm Schmidlins Balingen Orgelpredigt (1767), als auch bei der Rostocker von Peter Gerling (1770) stößt man auf je ein abweichend gestaltetes Exemplar, bei dem der Buchblock nur knapp bzw. gar nicht beschnitten wurde, sodass ein deutlich größeres Format mit breiten Stegen rund um den Satzspiegel entstand (siehe Abbildung 8.3).⁸ Schmidlins Druck wurde überdies mit einer separaten gedruckten Widmung versehen und in kupferfarbenes Glanzpapier eingebunden. Für Gerlings »Paradeexemplar« verwendete man hochwertiges Büttenpapier, während die weiteren bekannten Exemplare seiner Predigt auf einem sehr dünnen, über die Jahre brüchig gewordenen Papier gedruckt worden sind. Verändert wurden damit indessen lediglich sekundäre Merkmale

8 Vgl. die Exemplare D-Sl: Theol.qt.K.1168 und D-ROu: MK-11469.17c.



Abbildung 8.3: Peter Gerling, Predigt über das Evangelium am Feste der Heimsuchung Mariae, Rostock: Müller, 1770. Exemplar D-ROu: MK-11469.17c

im Prozess der Buchherstellung, und dies auch nur für ein singuläres Druckexemplar, das offenbar als Geschenk überreicht werden sollte.

Der repräsentative Charakter der Orgelpredigtdrucke enthüllt sich also nicht in der äußeren Aufmachung. Ein typischer Bestandteil, der dennoch belegt, in welchem Maß der Bau einer Orgel eine Angelegenheit öffentlichen Interesses war, sind die Widmungen, die die Texte häufig begleiten. Über drei Seiten hinweg erstreckt sich die Widmung, die Raphael Jonathan Skubowius seiner Orgelpredigt vorausstellte (vgl. Abbildungen 8.4a/b). Hierarchisch angeordnet führt er namentlich die drei amtierenden Bürgermeister sowie einen Ratsangehörigen der Königlichen Stadt Elbing auf.⁹ Es folgt eine summarische Widmung an die gesamte Gemeinde, die »Hochadelichen und Bürgerlichen/ Hohen und Niedrigen/ Reichen und Armen/ Wittwen und Wäysen/ Wohlthäter[n] und Gönner[n]«,¹⁰ die alle mit ihren großen und kleinen Spenden einen Beitrag zur Errichtung des neuen Instruments geleistet hatten. Zwei mit Namen genannte Kaufleute hatten sich dabei offenbar besonders hervorgetan.

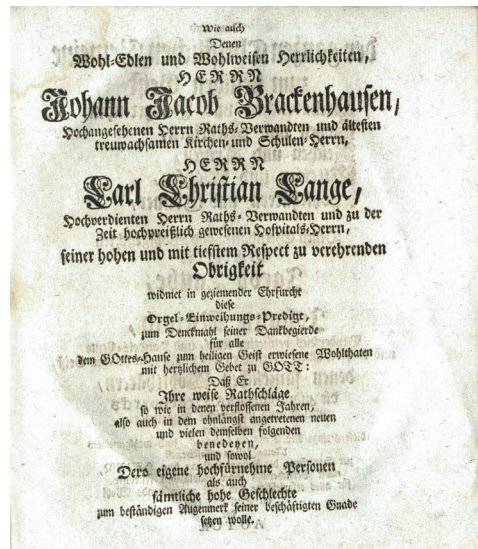
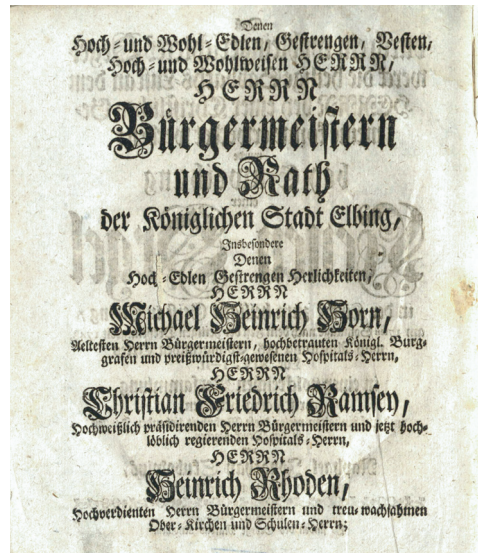
⁹ Vgl. Skubowius, Bl. [1^v–2^r].

¹⁰ Skubowius, Bl. [2^v].

Auch David Grafunder reiht in seiner Zueignung die wichtigsten Vertreter der Luckauer Obrigkeit auf: Der regierende Bürgermeister, der zweite Bürgermeister und Syndicus, der dritte Bürgermeister und Landesälteste, der Stadtrichter, drei Ratsmitglieder, der Stadtschreiber und drei Beisitzer des Stadtgerichts werden einzeln aufgezählt, die »Ehrbaren und Wolbenambten verordneten Viertel- und Gewercks-Meister und gantze Löbl. Bürgerschaft« als Kollektiv in die Widmung einbezogen.

Die offizielle Funktion des Orgelpredigtdrucks bildet gleichwohl nur einen Teilaspekt dieses Genres. Grafunder stellt der weltlichen Liste der Luckauer Würdenträger eine erste lateinisch verfasste Widmung voran, die von tiefer Frömmigkeit durchdrungen scheint (vgl. Abbildung 8.5). Nicht ohne Pathos weiht Grafunder seine Predigt der Heiligen Dreifaltigkeit: »Sancrosanctissimae, Omnipotentissimae, Misericordissimae, Benedicendissimae in omnem aeternitatem Trinitati & Unitati Deo Patri Creatori ac Conservatori coeli & terrae. Jesu Christo Redemptori ac Mediatori & Deo Spiritui Sancto Sanctificatori meo unico.« Grafunder bezeichnet die Predigt dabei als »has Ministerii mei primicias, hanc opellam«, die er »animo humillimo & ardentibus suspiriis ac supplicibus votis« überbringe und weihe.

Beschäftigt man sich mit Grafunders Biographie, so wird deutlich, dass die Orgelpredigt in der Tat sein erstes geistliches Werk war, das er dem Druck übergab. Während seiner Amtszeit als Rektor des städtischen Gymnasiums in Küstrin war er mit ganz andersartigen Publikationen hervorgetreten, nämlich mit Lehrbüchern des Syrischen und Chaldäischen, Sprachen, um deren Vermittlung er sich besonders verdient gemacht hatte.¹¹ Seine Weigerung,



Abbildungen 8.4a/b: Raphael Jonathan Skubowius, *Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths-Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden*, Danzig: Knochen, 1749, Bl. [1^v-2^r]. D-Rp: Mus.th. 1057/1

¹¹ Zur Biographie siehe <https://orgelpredigt.ur.de/E010050>.



Abbildung 8.5: David Grafunder, *Das fröhliche Hertzzerfreuliche und Gott=Lob=schallende Halleluja*, Wittenberg: Henckel, 1675, A1^v. D-Rs: 4 Theol.syst. 392

den Gymnasiasten das öffentliche Singen von Ambrosius Lobwassers Psalmen zu gestatten, hatte jedoch 1669 zu einem juristischen Verfahren geführt, in dessen Folge der überzeugte Lutheraner durch die reformierte Obrigkeit von seinem Posten entlassen wurde.¹² Der engagierte Pädagoge und Sprachforscher musste aus Küstrin fliehen und fand eine neue Wirkungsstätte in der Niederlausitz, wo er erstmals als Geistlicher tätig war. Zunächst wurde er Pfarrer in dem kleinen Ort Sallgast, wechselte aber 1672 in die Stadt Luckau. Der Bau der prachtvollen neuen Donat-Orgel in dem vom Feuer zerstörten und wieder aufgebauten Gotteshaus wird für den Theologen eine innere Genugtuung gewesen sein. Er war nicht nur in einem ihm wohlgesonnenen Gemeinwesen aufgenommen worden, sondern hatte auch an der Ausgestaltung der Kirchenmusik mitwirken können, die dem reformierten Psalmengesang ein andersartiges Ideal entgegensetzte.

12 Vgl. Johann Carl Conrad Oelricht, »Nachricht von des ehemaligen Cüstrinschen Rectors und berühmten Orientalisten M. David Grafunder oder Grafunder Leben, Schriften und Schicksalen. Fürnehmlich von der mit ihm im 1669sten Jahr in der Kanzley zu Cüstrin, gehaltenen Unterredung und darauf erfolgten Entsetzung seines Amtes«, in: *Historisches Portefeuille* 3 (1784), S. 278–293; Adolf Laminski, »Rektor Graffunder weigert sich, aus dem Lobwasser zu singen«, in: *Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte* 66 (2007), S. 80–87.

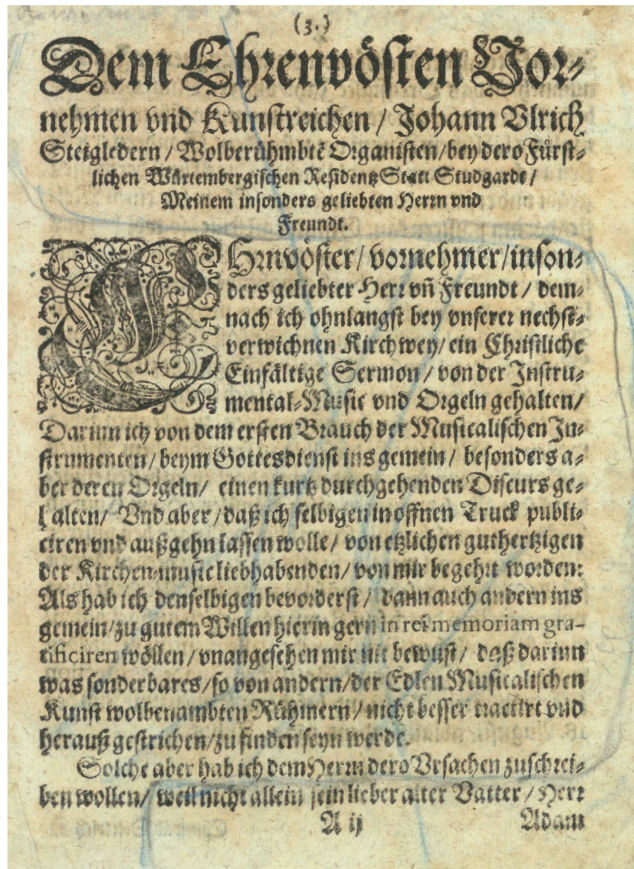


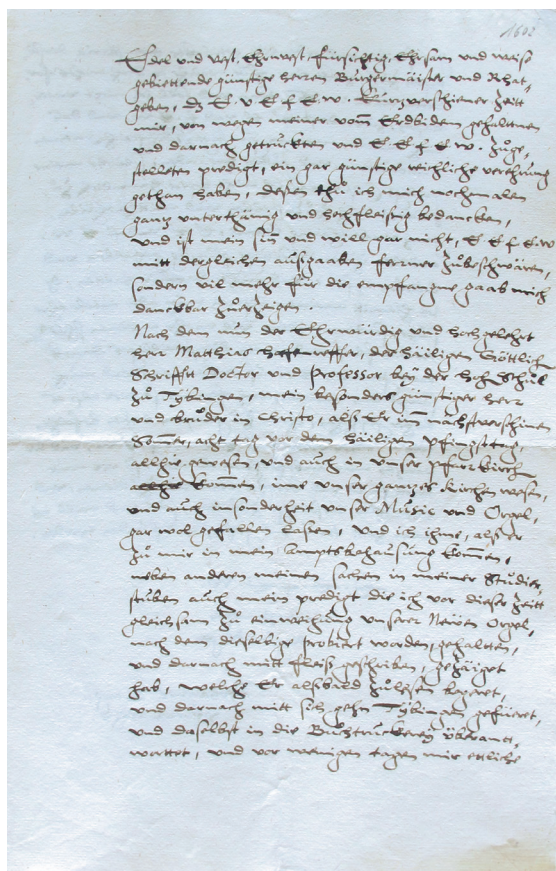
Abbildung 8.6: Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Mederische Truckerey, 1624, S. 3. D-Rp: Th A 26

Eine ganz und gar nicht offizielle, sondern persönlich gefärbte Widmung findet sich auch in Conrad Dieterichs Ulmer Orgelpredigt. Dieterichs Predigt stellt trotz ihrer modellhaften Bedeutung für die Gattung insofern eine Ausnahme dar, als sie nicht für ein neu erbautes Instrument verfasst wurde. Vielmehr beschäftigt sie sich mit der Ulmer Münsterorgel aus einem neu erwachten Interesse an den sogenannten Adiafpora.¹³ Ein Dank an Rat und Gemeinde erübrigte sich damit. Stattdessen spricht Dieterich in seiner Widmung Johann Ulrich Steigleder an, der in Stuttgart als Organist tätig war (vgl. Abbildung 8.6).¹⁴ Die Dedikation an einen aufstrebenden jungen Komponisten, den Dieterich zur Veröffentlichung seiner Werke ermuntert, das Lob für dessen Vater Adam Steigleder und der Gruß an den blinden Orgelbauer Conrad Schott – dies alles wirkt wie ein Signal dafür, dass der Autor mit seiner Publikation die vielen Musikkundigen, die »guthertzig[en] [...] Kirchen=musicliebhabenden«¹⁵ im Blick hatte.

¹³ Vgl. Braun, »Die Orgelpredigt«, S. 25 f.

¹⁴ Vgl. Dieterich, S. 3.

¹⁵ Ebd., S. 4.

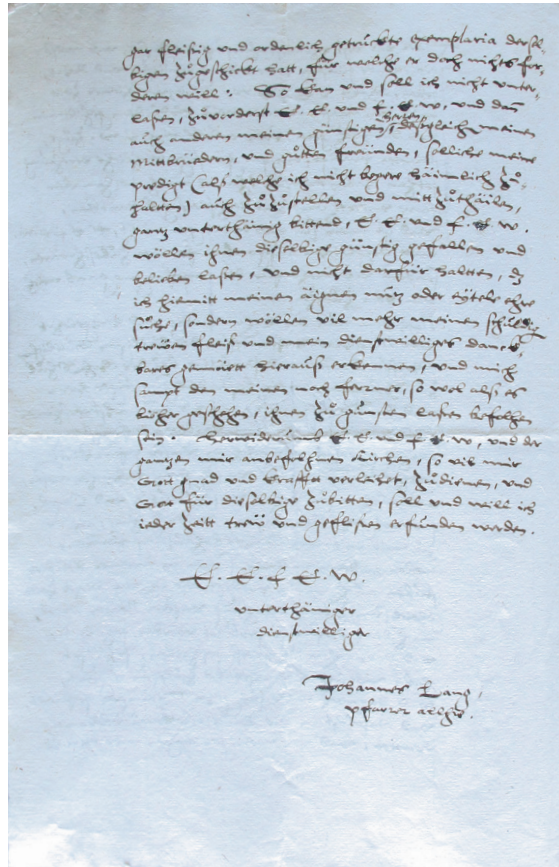


Abbildungen 8.7a/b: Johannes Lang, Brief an den Rat der Stadt Memmingen, 29. Januar 1602. D-MMa: A 360/9 (vgl. auch Folgeseite)

Der Druck der ersten Orgelpredigt

Gut unterrichtet sind wir über die Umstände, die zum Druck von Johannes Langs Orgelpredigt führten. Als am 27. November 1599 die neue Orgel in der Memminger Martins-Kirche eingeweiht wurde, gab der Superintendent Lang vor der gesamten Gemeinde Rechenschaft über den christlichen Charakter instrumentaler Kirchenmusik, die nach jahrzehntelanger Pause wieder in den Gottesdienst eingeführt wurde. Eine Veröffentlichung seiner Predigt war ursprünglich nicht beabsichtigt. Das Werk erschien erst mehr als zwei Jahre später. Als der Autor dem Bürgermeister und dem Rat der Stadt Memmingen am 29. Januar 1602 ein druckfrisches Exemplar schenkte, schrieb er in seinem Begleitbrief (vgl. Abbildungen 8.7a/b):

Nach dem nun der Ehrwürdige und hochgelehrte Herr Matthias Hafenreffer, der häiligen Göttlichen Schrift Doctor vnd Professor bey der Hoch Schul zu Tübingen, mein besonders günstiger Herr vnd Bruder in Christo, als er im Sommer, acht tag vor dem häiligen Pfingsttag, allhie gewesen, vnd auch in vnser pfarrkirchen kommen, vnd vnser ganzes Kirchenwesen, vnd auch insonderheit von der Music vnd



Orgel, gar wol gefallen lassen, vnd ich ihme, als er zu mir in meinen sachen in meiner studier-stuben auch mein predigt die ich vor dieser Zeitt gleichsam zu einweihung vnserer Neuen Orgel, nach dem dieselbige probiret worden, gehalten, vnd damals mit fleiß geschrieben, gezäiget hab, welche er alßbald zulesen begeret, vnd darnach mitt sich gehn Tübingen gefüret, vnd daselbst in die Buchtruckerey überantwortet, vnd vor wenigen tagen mir ettliche gar fleißig vnd ordenlich getruckte exemplaria derselbigen zugeschickt hatt, für welche er nicht fordern will [...].¹⁶

Der Spiritus rector des Drucklegungsprojektes war demnach der einige Jahre jüngere Matthias Hafenreffer (1561–1619), seit 1592 Professor für Theologie an der Universität Tübingen.¹⁷ Langs Darstellung deutet darauf hin, dass die Begegnung mit ihm nicht das Ziel von Hafenreffers Be-

16 Johannes Lang, Brief an den Rat der Stadt Memmingen, 29. Januar 1602, D-MMA: A 360/9, fol. 1^r. Vollständig publiziert in der Einführung zur Online-Edition von Langs Orgelpredigt, <<https://orgelpredigt.ur.de/E000001>>.

17 Vgl. zu Hafenreffers Biographie Andreas Ohlemacher, *Lateinische Katechetik der frühen lutherischen Orthodoxie*, Göttingen 2010, S. 321 f., zu seinem theologischen Hauptwerk, den *Loci theologici* (1600), S. 322–324.

such in Memmingen war: Hafenreffer, so heißt es, sei in Memmingen gewesen und habe dann »auch« die Pfarrkirche aufgesucht. Das Treffen ereignete sich demnach im Rahmen eines anders motivierten Aufenthalts des Theologieprofessors in der schwäbischen Reichsstadt. Hafenreffers Besuch in Memmingen dürfte mit seiner am 19. August 1600 geschlossenen zweiten Ehe mit Euphrosyne Besserer, der Tochter des Memminger Ratsherrn Georg Besserer, zusammenhängen. Gut neun Monate später – der im Begleitbrief erwähnte Sonntag vor Pfingsten war am 3. Juni 1601 – wird der Tübinger Theologe die Familie seiner Ehefrau besucht haben, die im November ihr erstes Kind erwartete.¹⁸

Es erscheint selbstverständlich, dass Hafenreffer in Memmingen am sonntäglichen Gottesdienst in der Hauptpfarrkirche teilnahm. Dass sich im Anschluss ein anregendes Gespräch mit dem ansässigen Superintendenten entfaltete, das schließlich sogar in dessen Studierstube im nahe gelegenen Pfarrhaus fortgesetzt wurde, hat Lang anschaulich dargelegt. Es ist bedauerlich, dass wir nicht genauer erfahren, was Hafenreffer an Orgel und Kirchenmusik in St. Martin so beeindruckt hatte. Denn die Formulierung, der Tübinger Kollege habe sich »vnser ganzes Kirchenwesen, vnd auch insonderheit von der Music vnd Orgel, gar wol gefallen lassen«, zeugt deutlich von hohem Interesse, das er dem neu erbauten Instrument mit seinem prachtvollen Bilderschmuck und der ebenfalls neu etablierten kirchenmusikalischen Praxis entgegenbrachte.

Wie inzwischen bekannt ist, hatte man in Memmingen 1598 nach etlichen Jahren des Zögerns eine Kirchenorgel bei Andreas Sartorius in Auftrag gegeben. Damit ersetzte man eine als unbefriedigend empfundene Praxis eines vierstimmigen, von Zinken und weiteren Bläsern begleiteten Chorgesangs.¹⁹ Die Pfarrer der Stadt hatten die Anschaffung einer Orgel gegen Widerstände einer in Teilen noch immer calvinistisch geprägten Bürger- und Ratsherrenschaft durchgesetzt. Da in Memmingen keine lebendige Orgeltradition mehr existierte, an die man anknüpfen konnte, hatte Lang sich intensiv mit der Frage beschäftigt, in welcher Weise das neue Instrument zum Einsatz gelangen solle.²⁰ Dazu gehörte als ungewohntes Element auch der orgelbegleitete Gemeindegesang, zu dem Figuralmusik²¹ und solistisches Orgelspiel zur Eröffnung des Gottesdienstes²² hinzukamen. Insgesamt entstand so ein neuartiger Typus von musikalischer Durchdringung des Gottesdienstes, bei dem die Aspekte des gemeinschaftlichen Singens wie auch des bewussten Musik-Hörens sorgfältig ausbalanciert waren. Der Orgel als einem

18 Johann Friedrich Hafenreffer kam am 12. November 1601 auf die Welt, vgl. <www.wkgo.de/wkgosrc/pfarrbuch/cms/print/wkgosrc:Model_Pfarrbook:2846> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

19 Vgl. Lucinde Braun, »Orgel und Kirchenmusik«, in: *Kirche St. Martin Memmingen – Bauforschung, Ausstattung, Sanierung und Nutzung* (= Memminger Geschichtsblätter 2017/2018), Memmingen 2017, S. 221–261, bes. 223–248.

20 Vgl. ebd., S. 248 f. Auszüge aus der Organistenordnung auch in Johannes Hoyer, »Wo man die Musik pflanzt«. *Aus der Memminger Musikgeschichte vom Mittelalter bis zum Ende der Reichsstadt*, Memmingen 2001, S. 7 f.

21 In der von Lang verfassten Organistenordnung heißt es so unter anderem: »Es mag vnd soll auch bisweilen die Orgel vnd die Vocal Music zusammen gerichtet, vnd sonderlich der Discant zu der Orgel gesungen werden.« (D-MMa: A 360/9). Vollständig publiziert in der Einleitung zur Online-Edition von Langs Orgelpredigt, <<https://orgelpredigt.ur.de/E000001>>.

22 Zu Beginn sollte »der Organist mitt einem gutten wollautenden ansehnlichen vnd grauitetischen stück auff der Orgel, das Introitum, das ist, das anfang oder Eingang deß Gottesdiensts mache[n]«.

fest in den Kirchenraum integrierten und damit untrennbar mit dem Ort des Gottesdienstes verbundenen Instrument kam dabei eine tragende, Klangfülle und Klangeinheit stiftende Rolle zu.

Für Hafenreffer muss der Eindruck vom Gottesdienst an St. Martin so ungewöhnlich gewesen sein, dass er Lang darauf ansprach. Dieses Interesse war es, das den Gang in Langs Studierstube veranlasste, wo der Memminger Superintendent das Manuskript seiner »gleichsam zu einweihung vnserer Neüen Orgel« gehaltenen Predigt hervorholte. Den Text überließ er Hafenreffer zum vertiefenden Studium, denn hier wurden die theologischen Gründe dargelegt, die aus Langs Sicht die Instrumentalmusik zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Gottesdienstes machten. Die Predigt muss den Theologieprofessor so gefesselt haben, dass er beschloss, sie »darnach mitt sich gehn Tübingen« zu nehmen. Ob der Entschluss, sie zu publizieren, bereits in Memmingen gereift war oder ob erst Gespräche im Tübinger Kollegenkreis den Anstoß gaben, diesen Text »daselbst in die Buchtruckerey [zu]überantwortte[n]«, lässt sich in Ermangelung weiterer Quellen nicht entscheiden. In jedem Fall aber kümmerte sich Hafenreffer um die Organisation des Drucks, er war es, der Lang die ersten Belegexemplare zuschickte, ohne dass sich der Autor selbst hätte nach Tübingen begeben müssen.

Bemerkenswert an dem Vorgang ist, dass die Drucklegung nicht von einem Mäzen oder der Obrigkeit veranlasst wurde. Auch Hafenreffer erhielt für die Bewerkstellung des Drucks keinen Lohn, wie Lang hervorhebt (»für welche er nicht fordern will«). Predigten waren in dieser Epoche eine florierende Ware, die guten Absatz fand. Die *Christliche Predigt* enthält dementsprechend weder eine Widmung noch einen Dank. Im Gegenteil macht der Autor zu Anfang seines Begleitbriefs an den Rat der Stadt klar, dass er sich keine Gratifikation für den überreichten Predigtdruck erhoffte, wie er sie für seine 1601 veröffentlichte Erdbebenpredigt erhalten hatte:

daß E. v. E. F. E. W. [...] mir, von wegen meiner vom Ehrdbidem gehaltenen vnd darnach getruckten vnd E. E. F. E. W. zugestellten predigt, ein gar günstige reichliche verehrung gethan haben, deßen thu ich mich nochmalen ganz vnterthänig vnd hochfleißig bedancken, vnd ist mein sinn vnd will gar nicht, E. E. f. E. W. mitt dergleichen außgaaben ferner zubeschwären, sondern vil mehr für die empfangene gaab mich danckbar zuerzeigen.²³

Auch in seinen Schlusssätzen präsentiert er seine Predigt selbstbewusst als ein Geschenk, das letztlich seinen treuen Dienst an der Kirche und für die Gemeinde bezeugen konnte und das er neben den Ratsmitgliedern auch zahlreichen anderen Lesern aus seinem Freundeskreis zugänglich machen wollte:

so kan vnd soll ich nicht vnterlassen, zuvorderst Euren Ehrnvesten vnd fürsichtig Ehram Weisen vnd dann auch anderen meinen günstigen leütten, deßgleichen meinen Mittbrüdern, vnd gutten freunden, solliche meine predigt (alß welche ich

23 Johannes Lang, Brief an den Rat der Stadt Memmingen, 29. Januar 1602, D-MMA: A 360/9, fol. 1^r.

nicht begere häimlich zu=halten) auch zu zustellen vnd mitt zutäilen, ganz vnterthänig bittend, E. E. vnd f. E. W. wöllen ihnen dieselbige günstig gefallen vnd belieben laßen, vnd nicht dafür haltten, daß ich hiemitt meinen äignen nutz oder eytele ehre suche, sondern wöllen viel mehr meinen schuldig trewen fleiß vnd mein dienstwilliges danck=bares gemüß hierauß erkennen, vnd mich sampt den meinen noch ferner, so wol alß es bisher geschehen, ihnen zu gunsten laßen befolhen seyn. Herwiederumb E. E. vnd f. E. W. vnd der ganzen mir anbefolhenen Kirchen, so vil mir Gott Gnad vnd Krafft verleihet, zudienen, vnd Gott für dieselbige zubitten, soll vnd will ich ieder Zeitt trew vnd geflißen gefunden werden.
E. E. f. E. W. vnterthäniger dienstwilliger Johannes Lang, Pfarrer allhie²⁴

Fasst man die geschilderten Vorgänge zusammen, so war es primär die musiktheologische Neuheit des Predigttextes, die den Ausschlag dazu gab, ihn drucken zu lassen. Mit sicherem Gespür hatte Hafenreffer die Aktualität der Thematik erkannt. Nicht ahnen konnte er, dass Langs Orgelpredigt am Anfang einer eigenen Gattungstradition stehen sollte.

Die Predigt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Auch in ihrer schriftlichen Form behielten Predigten viele Merkmale bei, die mit dem ursprünglichen Entstehungskontext zusammenhängen. Im Umfang variieren die in Regensburg aufbewahrten Drucke zwischen 20 (Grafunder), 28 (Lang), 44 (Dieterich) und 48 Druckseiten (Skubowius). Sie geben damit einen Eindruck von den üblichen Längenverhältnissen. Nur in Sonderfällen wurde ein Umfang von sechs Bögen überschritten.²⁵ Dieses Maß orientiert sich zweifellos an der mündlich gehaltenen Predigt mit einer Mindestdauer von einer Stunde. Auch in ihrer Struktur bewahrten die Druckfassungen die ursprüngliche Organisationsform der Kanzelrede. Wie Dieterich in seinem Vorwort formulierte, bildet seine Orgelpredigt »einen kurtz durchgehenden Diskurs«,²⁶ der auf ein zentrales Thema fokussiert ist und dieses wie aus einem Guss abhandelt – ohne sich in wissenschaftliche Detailfragen zu verlieren, ohne komplizierte Aufteilung in Kapitel und Unterpunkte.

Die Predigten beginnen so auch in der gedruckten Form mit einer einleitenden Anrede an die Gemeinde (*exordium*)²⁷ und behalten einen mehr oder weniger persönlichen Rededuktus mit Hinwendungen zu den Adressaten als Kommunikationsform bei. Definiert wird das Thema durch die Perikope, die in jeder Predigt den Ausgangspunkt einer Auslegung bildet. Diese im Gottesdienst verlesene Bibelstelle wird im Druck manchmal vollständig zitiert, manchmal

²⁴ Ebd., fol. 1^v.

²⁵ Die längsten Orgelpredigten umfassen 120 (Christian Friedrich Dornfeld 1733) bzw. 109 Druckseiten (Christoph Frick 1615).

²⁶ Dieterich, S. 3.

²⁷ Zum typischen Aufbau der frühneuzeitlichen Predigt, der sich an Regeln der antiken Rhetorik anlehnt, vgl. Erik Margraf, *Die Hochzeitspredigt der Frühen Neuzeit*, München 2007, S. 224 f.

auch nur genannt.²⁸ Eine Benennung der Hauptlehrpunkte (*propositio*), oft in Form strukturierender Fragen, und eine klar präsentierte Erörterung (*tractatio*) – in diesem Fall über die Notwendigkeit von Instrumentalmusik im lutherischen Gottesdienst – erleichtern den Zugang zum Thema. Eine große Rolle spielt stets die praktische Botschaft (*applicatio*), die sich als Anleitung für die Lebens- und Glaubenspraxis (*usus*) aus der Predigt ergibt.

Auch ganz konkret berücksichtigt die Informationsvergabe die ursprüngliche Kommunikationssituation im Kirchenraum. Als hörerorientiert gilt so eine »Entfaltung des Themas in einer großen Anzahl von Subthemen«,²⁹ die in durchaus redundanter Weise dieselbe Botschaft enthalten, so dass der Hörer »auch bei stark reduzierter Rezeption der Gesamtausführungen den Anschluß zu behalten«³⁰ im Stande ist. Das Gebot der »homiletischen Akkomodation« ließ die Autoren gerne zu einer Vielfalt an Bildern und anschaulichen Exempeln greifen. Johannes Lang etwa legte seine Predigt als Beschreibung der Gemälde an, die den Memminger Orgelprospekt zierte. Auch die dort angebrachten Psalmverse und gereimten Sinnsprüche flocht er in seine Betrachtungen ein.³¹ Dies hängt keineswegs nur mit dem musikalischen Thema zusammen, sondern stellt ein allgemeines Verfahren barocker Predigten dar,³² mit dem entweder leicht memorisierbare Kernsätze angeboten oder bereits erlernte Inhalte abgerufen werden konnten. Skubowius recurriert so immer wieder auf einzelne Zeilen oder Strophen verschiedenster geistlicher Dichter, von Martin Luther (S. 19: *Nun freut euch lieben Christen gemein*), Philipp Nicolai (S. 32: 3. Strophe aus *Wachet auf*), Johann Franck (S. 40: *Brunnquelle aller Güter/ Herrscher der Gemüter*), bis Paul Gerhard (S. 40: 5. Strophe aus *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*), um nur einige der Zitate zu nennen. Neben solchen allgemein bekannten Liedern zitiert er lateinische Verse des Georgius Fabricius (S. 29: »Musica grata deo est«), die er seinen nicht humanistisch gebildeten Zuhörern ins Deutsche überträgt, verweist auf Sinnsprüche auf anderen Orgeln (S. 40: »Dum spiro, laudo«, eine Abwandlung des Ciceronischen »Dum spiro, spero«) oder baut den saloppen Zweizeiler »Wir sind Gottes Creutz-Pedal/ Gott mach nur ein gut Final«³³ ein, den er offenbar einem Ehrengedicht entnommen hatte, das Johann Adam Oettinger 1670 für einen Band mit Passionspredigten verfasst hatte.³⁴

28 Während Skubowius sich am Sonntagsevangelium orientierte (Lk 14,1–2), wählten alle drei anderen Regensburger Autoren Psalm 150 als Vorlage, den Text, der am häufigsten in Orgelpredigten herangezogen wird, vgl. Sato, »Theologische Disputationen über Kirchenmusik«, S. 104; Braun, »Die Orgelpredigt«, S. 264–268.

29 Monika Rössing-Hager, »Wie stark findet der nicht-lesekundige Rezipient Berücksichtigung in Flugschriften?«, in: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit, Beiträge zum Tübinger Symposium 1980*, hrsg. von Hans-Joachim Köhler, Stuttgart 1981, S. 77–137, hier S. 135.

30 Ebd., S. 136.

31 Vgl. Braun, »Orgel und Kirchenmusik«, S. 250–261.

32 Predigten über Kirchenlieder bildeten eine große eigenständige Gattung. Martin Rössler, *Die Liedpredigt. Geschichte einer Predigtgattung*, Göttingen 1976, S. 234, geht von etwa 2000 Werken aus.

33 Skubowius, S. 36.

34 Das Gedicht lautet komplett: »Unser Jesus als er leidet | Stimmet an sein Creutz=Music/ | Singet/ freut Euch wen nur neidet | Dieser Welte Glückes-Blick. | Wir sind Gottes Creutz=Pedal, | Der mach nur ein gut Final.« – Johann Jacob Federlin, *Hochtröstliche Creutz- und Süßlautende Jesus-Musick*, Nürnberg: Endter, 1670, Anhang, s. p.

Grafunder streut in seine Predigt nur wenige Liedzeilen ein, ermahnt seine Rezipienten dafür aber umso eindringlicher, sich die Texte »im Herzen« in Erinnerung zu rufen, wenn sie die Orgel hören. An einigen Stellen lädt er seine Hörerschaft auch zum gemeinschaftlichen Singen ein. Die performativen Aspekte, die die Interaktion zwischen Prediger und Gemeinde als rituelles Handeln festhalten, treten bei ihm stark in den Vordergrund. Im gedruckten Text lässt sich so nachvollziehen, wie die gesamte Gemeinde aufgefordert wurde: »Tretet heran Hohe und Niedrige/ Reiche und Arme/ Alte und Junge/ Grosse und Kleine/ tretet zum Pult/ nehme ein jedes zugleich mit mir sein Gesang-Buch in die Hand/ lasset uns unser Hertz und Mund zu Gott erheben und singen: HErR GOtt dich loben wir, / HErR GOtt wir dancken dir etc.« Nach dem Gloria-Lied schloss sich als weiterer gemeinsamer Gesang Johann Gramanns *Nun lob, mein Seel, den Herren* an. Ein langes gemeinschaftliches Segensgebet beendete die Predigt. Grafunder be ruft sich bei seiner »Orgel-Weyhe« auf Luthers Worte zur Torgauer Kircheneinweihung.³⁵ Die von ihm durchgeführte Zeremonie knüpft direkt an Luthers Konzeption an, in der die Rolle der versammelten Gemeinde für die Wahrnehmung des religiösen Raumes gegenüber dem Aspekt der Heiligkeit des Ortes hervorgehoben wird.³⁶

Auch bei Skubowius wird die Einweihung der Orgel als ein ritueller Vorgang geschildert. Mit dem Satz »So consecire und übergebe ich, als ein ordentlich berufener Diener JESU Christi, dasselbe hiemit, zum alleinigen Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in diesem Gottes-Hause; in dem Nahmen der Majestätischen, Glorwürdigsten und Allerheiligsten Drey-Einigkeit, GOTTes des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes!«³⁷ leitet er die »Übergabe« der Orgel in den Gebrauch der Gemeinde ein. Beschlossen wird die Predigt ebenfalls mit einem ausgedehnten Gebet und dem gemeinschaftlichen Lied *Herr Gott, dich loben wir*, »das denn auch so gleich gesungen ward.«³⁸

In den zwei frühen Beispielen von Lang und Dieterich ist der Vorgang der Einweihung innerhalb der Predigt dagegen noch nicht erkennbar.³⁹ Weder Gebete noch Lieder sind Teil dieser beiden Texte. Stattdessen lässt sich hier beobachten, wie die Überführung des mündlichen Mediums der Predigt in eine gedruckte Form zusätzliche Möglichkeiten der Wissensvermittlung

35 Vgl. Grafunder, D4^r.

36 Vgl. Vera Isaiaasz, »Lutherische Kirchweihen um 1600: Die Weihe des Raumes und die Grenzen des Sakralen«, in: *Topographien des Sakralen. Religion und Raumordnung in der Vormoderne*, hrsg. von Susanne Rau und Gerd Schwerhoff, München/Hamburg 2008, S. 103–117, bes. S. 104 f.; Renate Dürr, »Aneignungsprozesse in der lutherischen Kirchweihe (16. bis 18. Jahrhundert)«, in: *Entfaltung und zeitgenössische Wirkung der Reformation im europäischen Kontext – Dissemination and Contemporary Impact of the Reformation in a European Context*, hrsg. von Irene Dingel und Ute Lotz-Heumann, Gütersloh 2015, S. 318–344, bes. S. 338. Für den Literaturhinweis danke ich Frank Kurzmann.

37 Skubowius, S. 30.

38 Ebd., S. 47.

39 Für Orgelweihen gab es wie für Kirchweihen in der evangelischen Kirche keinen festen Ritus, vgl. Dürr, »Aneignungsprozesse in der lutherischen Kirchweihe (16. bis 18. Jahrhundert)«, S. 333. Dieser wurde von Mal zu Mal neu definiert. Nach Isaiaasz, »Lutherische Kirchweihen um 1600«, S. 105, waren die Predigten selbst zentrales Element des lutherischen Kirchweihritus, in ihrer gedruckten Form verbreiteten sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts mehr und mehr modellhafte Abläufe.

eröffnete. Durch die Verschriftlichung und den Druck verwandelte sich die gottesdienstliche Rede in einen »Wissensspeicher«⁴⁰, der unabhängig von seiner ursprünglichen Anlassgebundenheit dauerhaft verfügbar gemacht wurde. Interessanterweise scheint dabei der Haupttext in seiner mündlichen Prägung weitgehend unangetastet geblieben zu sein. Die wissenschaftliche Vertiefung erfolgte parallel dazu, nämlich buchstäblich an den Rändern des primären Textes, wie James Rigney hervorgehoben hat:

The format of the printed page, especially the margin, increased the pedagogical resources of the sermon along with its sites of discourse. [...] The technology of print made the sermon into a public space for the inscription and exchange of views. Print's provision of opportunities and locations for additional sites of discourse on the printed page enhanced the range of discursive spaces available to the preacher, but at the same time provided a space for alternative voices and for the intrusive annotations of readers.⁴¹

Orgelpredigten als Wissensspeicher

Die Orgelpredigtautoren haben die Möglichkeit der wissenschaftlichen Vertiefung ihres Themas in unterschiedlichem Grade genutzt. Während Johannes Lang Marginalien lediglich einsetzt, um die erwähnten Bibelstellen nachzuweisen und den Inhalt durch Schlagworte oder Nummerierungen zu strukturieren, verwendet Dieterich diesen Raum für einen wissenschaftlichen Kommentar und begibt sich so in einen offenen Dialog mit klassischen, aber auch zeitgenössischen Autoren, auf die er sich im Haupttext stützt. Diese zumeist lateinisch verfasste Fachliteratur führt Dieterich stets nur mit einem Kürzel an, das dem Gebildeten einen Schlüssel zur Einordnung der vermittelten Inhalte oder auch zur Fortführung seiner Lektüre bot. Der weniger gebildete Leser konnte diesen unauffälligen Kommentarbereich einfach ignorieren und sich auf den Haupttext der Orgelpredigt konzentrieren, der ganz bewusst nicht mit gelehrten Auslassungen überfrachtet wurde. Wie bereits am Beispiel Skubowius' gezeigt, war es üblich, sogar einfachste fremdsprachliche Zitate zu übersetzen. Auch Dieterich verfährt in dieser Weise.

Für den studierten Rezipienten hingegen weist sich Dieterich mit seinen Ausführungen zur Geschichte und Systematik der Musikinstrumente als umfassend gebildeter Gelehrter aus. Der Schwerpunkt liegt auf einer Darstellung der Musik im Verlauf der Kirchengeschichte. Aufgrund dieser inhaltlichen Vorgabe spielen klassische Autoren als Referenzquellen eine geringere Rolle. Sie waren Dieterich aber selbstverständlich bekannt, denn neben Ciceros *De Legibus* (S. 43) und

40 Martin Schierbaum, »Einleitung«, in: *Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens*, Berlin 2009, S. VII.

41 Vgl. James Rigney, »Sermon into Print«, in: *The Oxford Handbook of the Early Modern Sermon*, hrsg. von Peter McCullough u. a., Oxford 2011, S. 198–212, bes. S. 202.

Aristoteles' *Politeia* (S. 43) tauchen auf den Rändern der Orgelpredigt die antiken Historiker Livius (S. 13), Strabo (S. 13) und Flavius Josephus (S. 14) auf. Auch die Plutarch fälschlich zugeschriebene Abhandlung *De Musica* war Dieterich vertraut (S. 13).

Während für die Darstellung der biblischen Zeit Altes und Neues Testament konsultiert werden, dienen als Zeugen für die Musizierpraxis im frühen Christentum die Schriften der Kirchenväter (Basilus von Caesarea, S. 19; Hieronymus, S. 9; Justinus Martyr, S. 19; Augustinus, S. 17, 32 f.). Auch für das Mittelalter zieht Dieterich in beeindruckender Fülle historische Quellen heran (u. a. Theodericus von Verdun, S. 17; Aimonius von Fleury, S. 21 f.), bedient sich verschiedener humanistischer Schriften (Lilius Gregorius Giralduus, S. 17, 43; Polydorus Vergilius, S. 9, 20, 21; Erasmus von Rotterdam, S. 27; Johannes Aventinus, S. 21 f.) und breitet seine Fühler bis in die Forschung seiner eigenen Zeit aus. Hier stehen ihm so unterschiedliche Werke wie die englische Kontroversschrift des William Perkins, *Gvilielmi Perkinsi Problema de Romanae fidei ementito Catholicismo* (Cambridge 1604)⁴², die mehrfach als Referenzwerk verwendete Universalienzyklopädie Theodor Zwingers, *Theatrum vitae humanae* (Basel 1565),⁴³ oder Salomon Schweiggers Reisebericht aus der Türkei, *Ein neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel und Jerusalem* (Nürnberg 1608),⁴⁴ zur Verfügung.

Einen besonders intensiven Dialog führt Dieterich mit Michael Praetorius, dessen *Syntagma musicum* (Bd. 2, Wolfenbüttel 1619) als jüngste verfügbare Quelle fünfmal in den Marginalien genannt wird (S. 10, 20, 21, 23, 27). Außerdem bezieht sich der Ulmer Theologe auf historische Informationen in Sethus Calvisius' *Exercitationes Musicae duae* (Leipzig 1600).⁴⁵ Angeregt durch Praetorius' Beschreibung berühmter Orgelwerke beschloss auch der Theologe, in seine musikhistorische Abhandlung eine Darstellung der Ulmer Orgel und ihrer Register aufzunehmen. Dieser umfangreiche Teil ist im Druck durch kleinere Schrift abgesetzt und so als ein Einschub kenntlich gemacht (S. 24–27).

Dieterich begründete damit eine wichtige Funktion von Orgelpredigten. Allerdings wurde es bald üblich, Informationen zur Baugeschichte und Disposition des Instruments als der Predigt fremde Bestandteile in einen Anhang zu verlegen. Unter den Regensburger Predigten findet man diese typische Konzeption bei Grafunder, der in seiner »Vorstellung des gantzen Orgelwercks« ausführlich über die Baukosten, die Abhaltung der Orgelprobe, das erheblich größere Vorläuferinstrument, ja sogar die Baugeschichte des Kirchengebäudes Auskunft gibt. Skubowius wiederum verknüpfte den Bericht über die Register der neu errichteten Orgel mit einer theologisch-symbolischen Ausdeutung.⁴⁶ Die Zuhörer erfuhren so einerseits etwas über die Klangmöglichkeiten ihrer Orgel, andererseits wurden sie instruiert, welche frommen Assoziationen sie mit den Klängen beim Hören in Verbindung bringen sollten. Eine solche Allegorisierung der Orgelregister und Bauteile des Instruments stellt ebenfalls

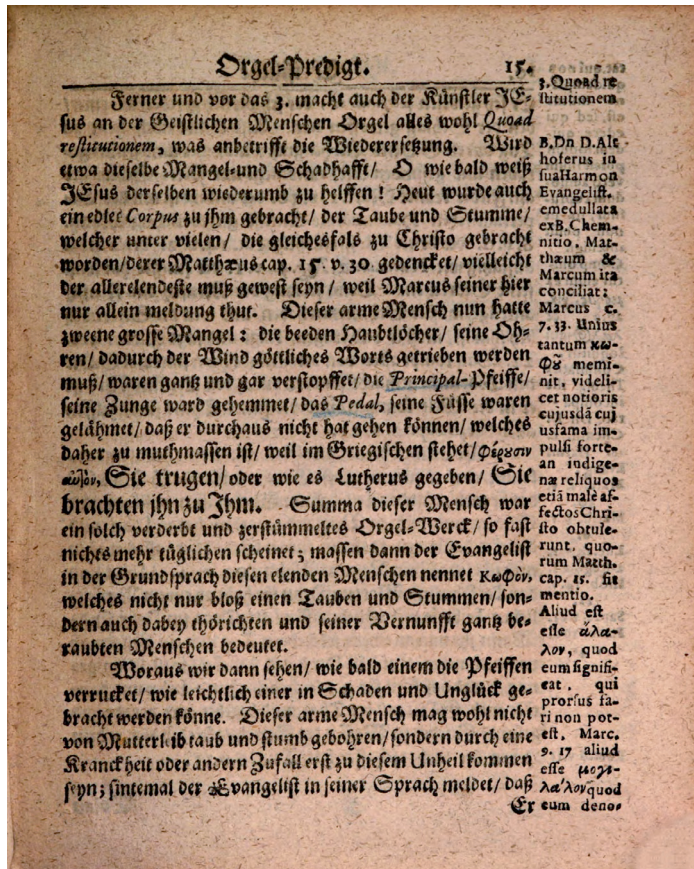
42 Vgl. Dieterich, S. 21.

43 Vgl. ebd., S. 17, 18, 22, 28, 36.

44 Vgl. ebd., S. 28.

45 Vgl. ebd., S. 13, 21, 22.

46 Vgl. Skubowius, S. 31–38.



ein beliebtes Verfahren innerhalb von Orgelpredigten dar,⁴⁷ das sich vom wissenschaftlichen Habitus entfernt und wieder stärker auf das Vorstellungsvermögen der Gemeinde Rücksicht nimmt.

Solange der Kommentar auf die äußeren Seitenränder der Druckausgabe beschränkt blieb, waren der Verwissenschaftlichung des Textes spürbare Grenzen gesetzt. In Johann Conrad Sahers Orgelpredigt (Hof 1660) lässt sich beobachten, wie der Versuch, ausführlichere Kommentare auf den Seitenrändern zu platzieren, zu Problemen der Raumaufteilung führte (siehe Abbildung 8.8). Als erster Orgelpredigtautor setzte Immanuel Weber 1671 zusätzlich zu den üblichen Randglossen auch einige durch Symbole markierte Fußnoten ein (siehe Abbildung 8.9).

47 Vgl. dazu den Themenüberblick bei Sato, »Theologische Disputationen über Kirchenmusik«, S. 104. Demnach erscheint die Allegorie der Orgelpfeifen bei Gerlach 1651, Fiedler 1666, Vetterlein 1680, Bucher 1681, Thilo 1683, Feuerlein 1691, Drommer 1725 und Lindner 1747. Zu ergänzen sind in dieser Gruppe Skubowius 1749 und Harst 1750. Letzterer recurriert als einziger katholischer Orgelpredigtautor auf Elemente der Heiligenpredigt und verwendet die Orgel mit ihren Pfeifen und Bauteilen als Allegorie der Heiligen Clara.

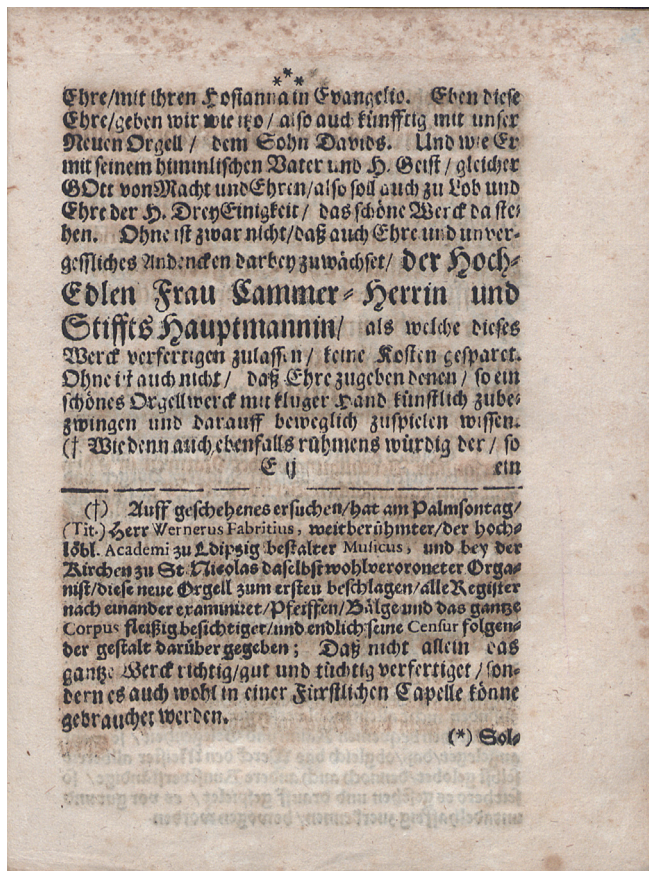


Abbildung 8.9: Immanuel Weber, *Das Gott-Lob=Schallende Hosianna*, Leipzig: Spörel, 1671, E2^r. Exemplar D-HAu: Pon Yd 3944, QK

Im 18. Jahrhundert bürgerte es sich dann ein, die Seitenränder nur noch für den Nachweis der Bibelstellen zu benutzen und parallel dazu einen wissenschaftlichen Kommentar in die Fuß- oder Endnoten zu verlegen. So entstand ein dreischichtiges Diskurssystem.

Die jüngste Regensburger Orgelpredigt von Skubowius veranschaulicht dieses Stadium. An dieser Publikation aus der Spätzeit der Orgelpredigt lässt sich der Wissenszuwachs ablesen, der im Verlauf der Gattungsentwicklung gewonnen wurde. Der Elbinger Pastor verfügt Mitte des 18. Jahrhunderts über eine angewachsene Fachliteratur zum Thema der Musikinstrumente in der biblischen und kirchlichen Geschichte, bis hin zu dem als Quelle bemühten Waltherschen *Musicalischen Lexicon* (S. 33, 36). Die für Dieterich noch relevante Debatte im Anschluss an das Colloquium von Montbéliard wird nun überlagert durch neuere Kontroversen um die Kirchenmusik,⁴⁸ sowie eine lange Polemik gegen die radikalpietistische *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie* (Frankfurt am Main: Fritsch, 1700–1715) des Gießener Theologen Gottfried Arnold,

48 Vgl. Skubowius, S. 12 f., sowie zu den Hintergründen Jürgen Heidrich, *Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1995.

die orgelfeindliche Passagen enthielt.⁴⁹ Trotz dieser Transformation und Aktualisierung des gespeicherten Wissens im Verlauf der Zeit belegt Skubowius' Predigt aber auch die Kontinuitäten der Wissenspräsentation. Noch immer bleiben Dieterich (S. 12, 15, 18) und Michael Praetorius (S. 21, 22) Autoritäten, auf die der erheblich jüngere Autor sich voller Vertrauen beruft. Insbesondere für das 17. Jahrhundert, das der Musik im akademischen Bereich keine eigene Position einräumte,⁵⁰ bildeten Orgelpredigten so ein zentrales Medium für die Erschließung, den Erhalt und die Kanonisierung von musikalischem Wissen. Interessant ist aber auch das lange Nachwirken dieser Konzepte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.

Wissenskompilation

Der gemeinsame Bestand an Themen, die manchmal wie Versatzstücke von Text zu Text verschoben werden, rückt den einzelnen Autor über weite Strecken hinweg in die Rolle eines Kompilators. Dies lässt sich an Grafunders Text gut exemplifizieren. In seiner vergleichsweise kurzen, hörerorientierten Predigt benennt der Theologe zwei Orgelpredigten, die ihm offenkundig bei der Vorbereitung zur Verfügung gestanden hatten: diejenige von Conrad Dieterich und Immanuel Webers 1671 erschienene Predigt, ein wissenschaftlich ambitionierter Text, in dem strittige Fragen bezüglich der Herkunft der Orgel ausgiebig diskutiert werden.

Grafunder, dessen Orgelpredigt weniger gelehrt auftritt, beruft sich explizit auf die beiden Predigtautoren nicht in einem sachbezogenen, sondern in einem geistlichen Zusammenhang. Über das harmonische Zusammenklingen der Pfeifen als Symbol für die Eintracht im Haus schreibt Grafunder: »Wie solche anmuthige/ Geistreiche Gedancken/ der berühmte und GEistreiche Prediger zu Ulm/ der Seel. Dietericus seinen Zuhörern in einer Orgel=Predigt an die Hand giebet.«⁵¹ Auch für das Bild der unterschiedlich großen Pfeifen als Vater, Mutter und Reihe der Kinder verweist er auf einen Vorgänger: »Wie ein ander Geistreicher Theologus und Prediger M. Immanuel Weber solche Erinnerung in einer Orgel=Predigt seinen Zuhörern giebet.«⁵² Namentlich genannt werden die beiden Autoritäten also primär als Garanten für die Glaubhaftigkeit der Orgelallegorese, die womöglich nicht jedem Hörer oder Leser einleuchtete.

Dass in Grafunders Predigt weitere textuelle Anleihen an die zwei Vorgängerwerke begegnen, wird dem Leser hingegen nicht enthüllt. Folgendes Beispiel zeigt dieses Fortschreiben eines gegebenen Textes, der nur leicht redigiert und um einige kleine Zusätze erweitert wurde:

49 Vgl. Skubowius, S. 13–16.

50 Vgl. Rainer Bayreuther, »Musik als Unterrichtsgegenstand an der Artistenfakultät der Universität Jena zwischen 1550 und 1650«, in: *Universität und Musik im Ostseeraum*, hrsg. von Ekkehard Ochs u. a., Berlin 2009, S. 23–34; Werner Braun, »Aspekte des Klingenden in lutherischen Universitätsschriften zwischen 1600 und 1750«, in: ebd., S. 11–22.

51 Grafunder, D1r.

52 Ebd.

Weber, D1 ^r	Grafunder, C3 ^r
Auff einer Orgell kan zwar allerley gespielet/ und nach dem die Hand des Künstlers gübet/ Variationes, Fugen etc. vor allen Dingen aber	Auff einer Orgel kan zwar allerley gespielet/ und nach dem die Hand des Künstlers geübet ist/ variationes, fugen etc. gemacht werden; Vor allen Dingen aber sollen die Geistreichen Lieder/

Weber, D1 ^r	Grafunder, C3 ^r
was sich auff derselben zuhören in das Haus Gottes reimet/ vernommen werden. Unter welchen allen zwar den Vorzug haben/ die andächtigen Gesäng und Kirchenlieder/	die sich auff derselben zuhören in das Hauß Gottes schicken und reimen/ gespielt werden. Unter solchen geistlichen Liedern haben zwar den Vorzug die andächtigen Gesänge und Kirchen-Lieder/ die in unseren Lutherischen Gesang-Büchern zufinden seynd;
jedoch aber nicht zuverwerffen alle andere Geistliche Stücke/ so nach musicalischer invention, von berühmten Componisten verfertiget/ und zu Ausbreitung der Ehre Gottes/ auch Erweckung heiliger Andacht/ so wohl von den Chören/ als Orgeln mögen gehöret werden.	Jedoch aber sind nicht zuverwerffen alle andere geistliche Concerten und Stücke/ so nach Musicalischer Invention von berühmten Componisten verfertiget/ und zu Außbreitung der Ehre GOTTes/ auch Erweckung heiliger Andacht/ so wohl von den Chören/ als Orgeln mögen gehöret werden.

Tabelle 8.1: Synopsis der Texte von Weber und Grafunder

Die weitgehende Identität der zwei Texte lässt die kleinen Differenzen als besonders aufschlussreich erscheinen, denn Grafunder setzt einen eigenen Akzent auf das Kirchenlied und grenzt diesen Repertoirebereich deutlicher gegen den der Figuralmusik ab, die er mit dem Begriff »geistliche Concerte« konkretisiert.

Während Immanuel Weber an diesen eröffnenden Absatz seiner Antwort auf die Frage »Was gespielet worden?« eine sechsseitige Erörterung anschloss, ehe er mit der folgenden Frage »Zu welchen Ende das lieblich-klingende Hosianna auf der neuen Orgell/ gespielet worden?« fortfuhr, geht Grafunder nach dem zitierten Absatz direkt zu der zweiten Frage nach dem Zweck kirchlichen Orgelspiels über. Erneut übernimmt er von Weber lediglich dessen ersten prägnanten Absatz⁵³ und leitet dann bereits die Einweihungszeremonie ein.

Dass die Übernahme eines gegebenen Textes gleichwohl mehr als reines Abschreiben war, zeigt nicht nur die radikale Verkürzung der Vorlage. Grafunder bringt das ihm verfügbare Wissen in ein neues Arrangement. So kombiniert er Elemente aus Webers Predigt mit längeren

53 Vgl. Weber, D4^v–E1^r, und Grafunder, C3^r. Auch hier konkretisiert Grafunder einen musikalischen Sachverhalt, wenn er das »Hosianna« seiner Vorlage in ein »Te deum laudamus« und »Halleluja« umwandelt.

Passagen aus Dieterichs *Vlmischer Orgel Predigt*. Sein Interesse gilt dabei weder der geschichtlichen Darstellung der Orgel noch der technischen Erläuterung des Instruments, die Dieterichs Predigt für so viele nachfolgende Theologen zum Referenzwerk machte. Ihm half Dieterichs Text, das Thema der Orgelgegner zu präsentieren. Grafunders Zugang zu diesem Thema erscheint nur auf den ersten Blick aus eigener Erfahrung gewonnen:

Wer wolte denn die Orgeln und Musicalische Instrumenta aus denen Kirchen bannisiren und ausstürmen? Dis/ dis [sic] wil dem Calvinischen irr= und verwirr-Geist nicht mundern/ denn der ist ein sauer und trauer Geist. Die Orgeln sind dem Calvinischen Geiste sehr zuwidern / die Calvinisten heissen die Orgeln schimpfflich: Himmlische Sackpfeiffen/ tubas AntiChristi, des Römischen Abgottes Baals Feld-Zeichen. Daher als vor etlichen Jahren in dem Anhaltischen eine Orgel verfertigt und gemacht ward/ und der Orgelbauer alles zu Dessau hatte bereitet/ wolte er daselbst die Blase=Bälge nicht machen/ sondern er zog nach Magdeburg/ und machte sie daselbst. Als er gefragt ward/ warum er das thäte? antwortete er schertzweise: Der Calvinische Wind treibet keine Orgel/ er muß anders woher gehohlet werden.⁵⁴

Den anekdotischen Bericht über den Dessauer Orgelbauer kombinierte Grafunder mit dem Hinweis auf die calvinistische Verunglimpfung der Orgel als des römischen Abgottes Baals Feld-Zeichen, die ihm aus Dieterichs Orgelpredigt geläufig war.⁵⁵ Als Anschauungsmaterial diente Grafunder die Schilderung des Orgelsturms im Ulmer Münster, für die Dieterich bis heute die einzige historische Quelle liefert. Die konkreten Hinweise auf Ulm lässt Grafunder allerdings aus und übernimmt nur den Kern seiner Vorlage:

Wo die Calvinisten überhand nehmen/ da stürmen sie die Orgeln aus denen Kirchen heraus/ reissen sie mit ungestüm ein/ zerschlagen und vergiessen die Pfeiffen/ wenden die Materialien zu andern profan Sachen an/ und das mit solchen Ungestüm/ als wenn Leib und Leben/ ja gar die Seeligkeit an solchen Orgel-Sturm gelegen wäre/ wie denn in denen vorigten Jahren dergleichen Orgelstürmerey hin und wieder an denen Orten/ da diese falsche Stieff=Brüder eingeschlichen/ ist vorgelauffen.⁵⁶

54 Grafunder, D2^r–D2^v.

55 Vgl. zur Entstehung dieses Topos gegen Ende des 16. Jahrhunderts, Sarah Davies, »Destroying the Devil's Bagpipe. Iconoclasm and the Fate of the Organ in Reformation Switzerland«, in: *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus*, Bd. 1, hrsg. von László Dobszay, Budapest/Visegrád 2003, S. 131–161.

56 Grafunder, D2^v. Vgl. dazu Dieterich, S. 28 f.: »Sonderlich sind heutiges Tags/ vnder vns die Calvinisten vnd Zwinglianer der Kirchen Music/ gantz abhold vnnd zuwider/ darumb sie weder Instrumental Music noch Orgeln/ in der Kirchen gestatten vnd gedulden können: Oder da sie dieselbig schon an etlichen orten dulden/ sie doch solche zum Gottesdienst nicht schlagen vnnd gebrauchen lassen/ sondern stürmen sie eintweder auß den Kirchen herauß/ reissen sie hernider/ zerschmelzen vnd vergiessen die Pfeiffen/ vnd mißbrauchen deren

Der Luckauer Pfarrer geht sodann direkt zu dem Exempel der holländischen Kaufleute über, die Orgelmusik als weltliches Konzert in den Kirchen hörten⁵⁷ – ein Detail, von dem Dieterich aus eigener Anschauung erzählt hatte.⁵⁸

Am Schluss dieser inhaltlichen Einheit kehrt Dieterichs Text erneut fast wörtlich in der Luckauer Predigt wieder:

Dieterich, S. 30	Grafunder, D3 ^r
<p>Dann daß 1. die Orgelsturmer fůrgeben/ die Orgeln vnd Instrumental Music/ seyen vnder die Stuck zurechnen/ so deß růmischen Abgotts Baals Feldzeychen seyn:</p> <p>ist ein erdicht Calvinisch Feldgeschrey. Denn woher wollen sie erweisen/ daß der Antichristisch Baal/ wie sie reden/ die Orgel vnd Instrumental Music ersten mahls erfunden?</p> <p>Das Widerspiel ist auß oben eingefůhrter Historischer Erzehlung erweisen. Es sey dann/ daß sie Justinum Martyrem, Hilarium, Basi- lium, die reine Vralte Kirchen=Lehrer/ so der Instrumental Music gedencken/ auch zum Antichristischen Baal machen wolten?</p>	<p>Und lassen wir uns das nicht irren/ daß die Calvinistischen Orgelsturmer fůrgeben/ die Orgeln und Instrumental-Music seyen unter die Stůcke zu rechnen/ so des Anti-Christischen Baals Feld=Zeichen seyn. Denn dis ist ein in dem Calvinischen Gehirn erdichtetes Feld=Geschrey. Woher wollen sie erweisen/ daß der Anti-Christische Baal/ wie sie reden/ die Orgel und Instrumental=Music zu erst erfunden habe?</p> <p>Justinus Martyr, Hilarius, Basilius, gedencken schon der Instrumental=Music, daß sie zu ihren Zeiten in denen Kirchen eingefůhret gewesen; Also machen diese unzeitige Orgel- stůrmer auch die Uhalte reine Kirchen= Lehrer zum Anti=Christischen Baal.</p>

Tabelle 8.2: Synopse der Texte von Dieterich und Grafunder

So komprimiert Dieterichs Darlegungen in Grafunders Predigt erscheinen, handelt es sich doch um dasjenige Thema aus dem weit größeren inhaltlichen Radius der *Vlmischen Orgel Predigt*, welches die Aufmerksamkeit des Luckauer Pfarrers in besonderer Weise erregt hatte. Grafunders spůrbarer Groll gegen die Reformierten hatte mit seinen eigenen Erfahrungen zu tun und fůhrte dazu, dass er diesen Aspekt in seine eigene Predigt einfließen ließ.

Während auch für Johannes Lang die konfessionellen Auseinandersetzungen mit den Reformierten bei der Wiedereinsetzung der Orgel in der Memminger Martinskirche eine wichtige

materialien zu andern prophan sachen/ vnnd daß mit solcher Vngestuem/ als wann Leib vnd Leben/ Seel vnd Seeligkeit/ an der Orgelsturm gelegen/ wie sie dann in Anno 1531. da sie vnser Münster deformiert/ die zwo schöne Orgeln/ deren ich ohnlangst meldung gethan/ vber ein Hauffen herunder gestůrmet vnnd als sie das corpus mit den Pfeiffen/ in der grossen Orgel nicht fůglich abheben können/ Sailer vnd Ketten darumb gebunden/ an selbige nachmahl Pferde gespannt/ vnd durch deren Gewalt auff einmahl herunder raissen/ vnd vber einen hauffen stůrzen lassen/ wie ich dessen mehr dann einmahl von beglaubten Alten ehrlichen Leuthen berichtet. Oder/ da sie den orgeln an etlichen orthten gnädig/ derselben corpus stehen/ die Pfeiffen mit der Zeit herausß verpuffen/ in sich selbst verzehren vnnd verderben lassen.«

57 Vgl. Grafunder, D2^v.

58 Vgl. Dieterich, S. 29.

Rolle spielten,⁵⁹ klingt das Thema Orgelsturm im jüngsten Text von Skubowius nur noch als fernes Echo an – mit einem knappen Verweis auf das, was Conrad Dieterich einst dazu geschrieben hatte.⁶⁰ Es ist nicht das einzige Thema, das von Text zu Text weitergereicht wurde. Quer durch Deutschland hörten sich die lutherischen Gemeinden lange Predigten an, in denen erklärt wurde, wie Orgeln und Instrumente entstanden waren, welche Rolle Musik im Gottesdienst wie auch im Leben spielt und mit welchem Respekt man sich dieser Kunstform als Zuhörer zu nähern habe. Ein entscheidendes Moment erscheint uns die dadurch erzielte Breitenwirkung zu sein. Dass die neue Technologie des Buchdrucks in der Frühen Neuzeit bestenfalls theoretisch zur Entstehung einer Massenkommunikation im modernen Sinne des Wortes führte, wird in medienhistorischen Forschungen hervorgehoben.⁶¹ In der Tat lässt sich aus einem Predigtdruck mit einer Auflagenhöhe von etwa hundert bis zweihundert Exemplaren⁶² außerhalb eines engen regionalen und zeitlichen Kontextes keine relevante öffentliche Wahrnehmung ableiten. Erst der Umstand, dass in den Orgelpredigt drucken ein weitgehend uniformer Diskurs fortgeschrieben wurde, eröffnete die Perspektive einer erheblich stärkeren Rezeption über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg.

Multipliziert wurde diese Wirkung durch eine Verzahnung von mündlicher und schriftlicher Kommunikation: Die gut hundert uns bekannten Orgelpredigten, die zunächst von der Kanzel aus vorgetragen wurden, verwandelten sich durch den Buchdruck in tausend und mehr Buchexemplare. Diese konnten zum einen durch Lektüre ein Vielfaches an Empfängern erreichen. Nicht zu unterschätzen ist dabei die Bedeutung des Vorlesens in Anbetracht der begrenzten Lesefähigkeit der Bevölkerung, für die Formen der mündlichen Kommunikation immer noch Priorität besaßen.⁶³ Zum anderen dienten die Drucke weiteren Geistlichen als Modell für die unzähligen

59 Lang grenzt sich in seiner Predigt deutlich gegen Bilder- und Orgelsturm ab, vgl. Lang, S. 17 f. Die Kontroverse gegen den Calvinismus besaß für ihn in Memmingen einen hohen Aktualitätswert, vgl. Braun, »Orgel und Kirchenmusik«, S. 223–233, 243 f.

60 Vgl. Skubowius, S. 18.

61 Vgl. dazu grundsätzlich Esther-Beate Körber, »Die Frühe Neuzeit der Kommunikationsgeschichte«, in: *Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation. Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Patrick Merzger u. a., Stuttgart 2010, S. 3–8, bes. S. 7. Kritisiert wird dabei das Konzept der Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit, wie es Wolfgang Behringer in seiner Darstellung der beschleunigten Verkehrsentwicklung vertreten hat, vgl. Wolfgang Behringer, »Von der Gutenberg-Galaxis zur Taxis-Galaxis. Die Kommunikationsrevolution – ein Konzept zum Verständnis der Frühen Neuzeit«, in: *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Johannes Burkhardt und Christine Werkstetter, München 2005, S. 39–54.

62 Bei Leichenpredigten geht man in der Forschung von 120 bis 400 Exemplaren aus, vgl. Hahn, »Von der Kanzel in die Druckerpresse«, S. 82. Für Orgelpredigten finden sich bislang nur zwei Angaben zur Auflagenhöhe aus dem späten 18. Jahrhundert. Einmal werden 85 Exemplare genannt, vgl. Braun, »Die Orgelpredigt«, S. 247. Im Nachlass Adolph Schinmeiers waren von seiner 1772 erschienenen Orgelpredigt noch 105 Exemplare vorhanden, vgl. *Verzeichniß der von D. Joh. Adolph Schinmeier weiland Superintendenten zu Lübeck hinterlassenen Büchersammlung welche am 31sten Jul. 1797 im Auditorio zu St. Catharinen hieselbst zum Verkaufe öffentlich aufgeboten wird durch den Auktionarium G. F. J. Römhild*, Lübeck 1797, S. 142. Heute ist Schinmeiers Orgelpredigt nicht mehr auffindbar.

63 Dass das Vorlesen eine wichtige Zweckbestimmung frühneuzeitlicher gedruckter Texte war, sodass man es mit einer »zweifache[n] kommunikative[n] Situation« zu tun hat, lässt sich durch deren hörerorientierte Sprache belegen, vgl. Rössing-Hager, »Wie stark findet der nicht-lesekundige Rezipient Berücksichtigung in Flugschriften?«, S. 77. Vgl. außerdem Robert W. Scribner, »Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen?«, in: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, S. 65–76, bes. S. 66–68.

Einweihungspredigten, die uns heute nicht mehr zugänglich sind, die es aber zweifellos für die meisten der im 17. und 18. Jahrhundert erbauten Orgeln gegeben hat. Das Weiterschreiben und Weiterreichen des Wissens ist unter diesen medialen Bedingungen nicht als Einfallslosigkeit zu bewerten, sondern bildet die unabdingbare Voraussetzung für das kontinuierliche Formen eines einheitlichen, theologisch sanktionierten Musikverständnisses, das zu einer Basis der barocken Musikanschauung in Deutschland werden konnte.

Orgelpredigten in Pfarrersbibliotheken des 17. Jahrhunderts

Welche Leserschaft erreichten Orgelpredigten? Johannes Lang wollte seinen Text »anderen meinen günstigen leütten, deßgleichen meinen Mittbrüdern, vnd gutten freünden«⁶⁴ zukommen lassen. Die Verteilung der gedruckten Predigt im Kreis von Familie, Freunden, Kollegen und Vorgesetzten war sicherlich ein typischer Vorgang. Dennoch sind Exemplare von Orgelpredigten mit autographischer Widmung des Autors überaus selten. Bisher kennen wir nur drei Beispiele: die Orgelpredigt, die der Kaufbeurener Pfarrer Georg Anwander 1609 seinem Sohn widmete,⁶⁵ das Exemplar der Ölsnitzer Orgelpredigt, das Christoph Dörffel 1651 seinem Freund und Kollegen, dem Pfarrer Dr. Johannes Müller aus Falkenstein zueignete,⁶⁶ sowie ein Widmungsexemplar von Christoph Fricks *Musica christiana*. Dieses schenkte der Autor keinem Theologen, sondern einem einflussreichen Gönner, »Dem Ehrnuesten Achtparn vndt fürnehmen Herrn Georgen Dithmern F. L. Herrn Amptman vndt Zollverwaltern zur Schnackenburg meinem günstigen Herrn vndt besondern guten freunde«.⁶⁷

Das geringe Vorkommen solcher Dedikationen deutet darauf hin, dass ein beträchtlicher Anteil der Predigtdrucke dazu bestimmt war, im Handel vertrieben zu werden. Ein Beispiel für einen vom Autor unabhängigen Erwerb einer Orgelpredigt findet man in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. In einem Band, der Fricks *Musica christiana* mit dessen *Votum Davidicum* kombiniert,⁶⁸ steht im vorderen Spiegel folgende Widmung: »Hunc librum dono dedit mihi Petrus Poppe faber ferrarius in Dorffimarck, anno Domini 1628. 14. Decembris videlicet dmica 3. Adventus« (Abbildung 8.10a).

Der Schmied des kleinen Ortes Dorfmark in der Lüneburger Heide hatte das Buch demnach in der Vorweihnachtszeit einer anderen Person zum Geschenk gemacht. Die Quelle beleuchtet das Interesse von Handwerkern am gedruckten Buch, auf das vor kurzem wieder Philip Hahn aufmerksam gemacht hat.⁶⁹ Wer die zwei Predigten erhalten hat, wissen wir leider nicht.

64 Johannes Lang, Brief an den Rat der Stadt Memmingen, 29. Januar 1602, D-MMa: A 360/9, fol. 1^v.

65 Das Exemplar D-KFp: S 39 (Nr. 3) enthält den folgenden Eintrag: »Dise ein Weichungs und Orgelpredigten hab ich Georgius | Anwander, meinem sohn Hans Jergen Anwander | geschenckt, den 9 Septemb. 1609.« (Zitiert nach <<https://opac.rism.info/search?id=453012866>> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].)

66 D-HAu: Pon Yd 3168, QK.

67 D-B: Mus.ant.theor. F 140.

68 D-W: M: Db 875.

69 Vgl. Philip Hahn, »The Emperor's Boot. Perceiving Public Rituals in the Urban Reformation«, in: *German History* 35 (2017), S. 362–380, bes. S. 369–371.

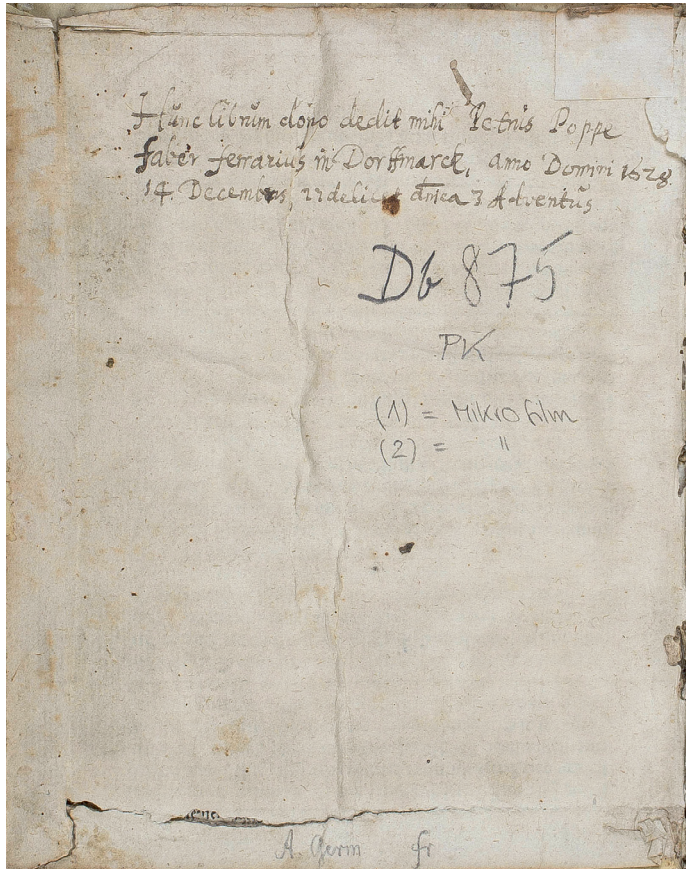


Abbildung 8.10a: Christoph Frick, *Musica christiana*, Leipzig: Kober, 1615, Vorderer Spiegel. Exemplar: D-W: M: Db 875 (2).

Zahlreiche Unterstreichungen im Text zeugen jedoch davon, dass Petrus Poppe wusste, dass sein Bekannter die Gabe gerne nutzen würde. Der handschriftliche Eintrag auf der letzten Seite informiert sogar über den Zeitpunkt der Lektüre: »durchlesen den 4. martij anno 1629.« (Abbildung 8.10b).

Von einem florierenden Verkauf sind wir im Falle von Conrad Dieterichs Predigten unterrichtet. Hatte dieser seine Orgelpredigt im August 1624 für den Druck vorbereitet, so produzierte der Ulmer Drucker Jonas Saur bereits im Februar 1625 einen Nachdruck mehrerer Dieterichscher Gelegenheitspredigten, die in den vorhergehenden Jahren einzeln erschienen waren, darunter auch die Orgelpredigt. Diese Drucke seien, so Saur »meisten theils distrahirt, daß keine Exemplarien mehr darvon vorhanden noch zubekommen sind. Vnd aber nach denselbigen nicht ein geringes nachfragens/ Als bin ich entschlossen/ mehrens deren widerumb aufzulegen/ vnnd der lieben posteritet zum besten von newen im Truck zugeben.«⁷⁰ Die Initiative ging

⁷⁰ Jonas Saur, »An den Christlichen Günstigen Leser«, in: *Absonderliche Predigten/ D. Chunrad Dieterichs* [sic] *Vlmischer Kirchen Superintendenten* [...] *Deren etzliche hiebevör vnderschieden/ Etzliche aber jetzo Erstenmahls in offenen Truck geben*, Ulm: Carl Unckel, 1625, S. 3. Einziges bekanntes Exemplar D-LEu: 64-8-2045/6.

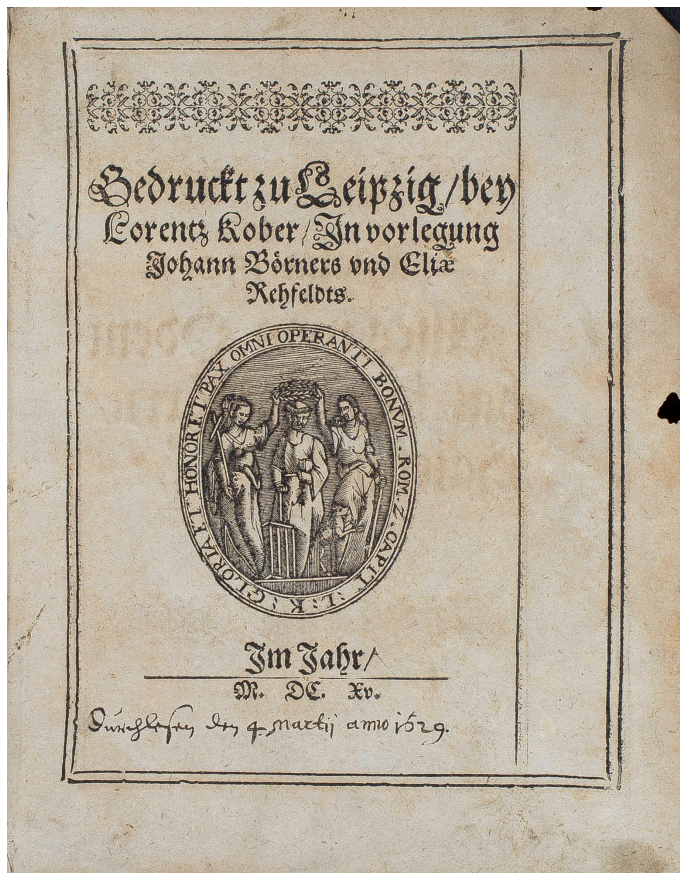


Abbildung 8.10b: Christoph Frick, *Musica christiana*, Leipzig: Kober, 1615, S. [111]. Exemplar: D-W: M: Db 875 (2).

hier also vom Drucker aus, der sich für den Vertrieb mit dem Frankfurter Buchhändler Johann Carl Unkel zusammenschloss.

Weitere Anhaltspunkte für die zeitgenössische Verwendung der Predigten ergeben sich, wenn man sich näher mit dem Überlieferungszustand des einzelnen Exemplars befasst. Die zwei Orgelpredigten aus dem Besitz der Staatlichen Bibliothek Regensburg präsentieren sich beide als Teile von voluminösen, in helles Pergament eingebundenen Konvoluten. In dieser Weise sind das ganze 17. Jahrhundert hindurch die schmalen Einzeldrucke der Predigten in größere Einheiten zusammengefasst worden. Im älteren der beiden Bände (4 Hom.201) sind 18 Predigtdrucke zusammengebunden (siehe Tabelle 8.3). Sie weisen abgesehen von einer Widmung keinerlei handschriftliche Zusätze oder Nutzerspuren auf. Das deutet nicht unbedingt auf ein Desinteresse hin. Im Gegenteil sind die Texte offenbar pfleglich behandelt worden. Der schöne Außeneinband mit einer speziellen Prägung und Wappen ebenso wie die gut erhaltenen Metallschließen haben die darin enthaltenen »flüchtigen« Kasualpredigtdrucke gut geschützt.

Vergleicht man dies mit manchen späteren Predigtkonvoluten, denen man in großen Bibliotheken begegnet und die oft lieblos aneinandergebundene Sammelsurien diverser Gelegenheitsdrucke bieten, so besticht der Regensburger Band durch seine homogene Anlage. Gedruckt

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Georg Rosa	<i>Pvero Iesv nato sacra oratio</i>	Tübingen: Kircher	1600
2.	Johann Georg Sigwart	<i>Ein Predigt Von den Erdbidemen</i>	Tübingen: Cellius	1601
3.	Lucas Osiander	<i>Ein Predigt, von dem Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
4.	Andreas Osiander	<i>Kurtze vnd Einfältige Predigt Vom Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
5.	Lucas Osiander	<i>Ein Predigt auß dem Euangelio</i>	Tübingen: Gruppenbach	1598
6.	Abel Vinarius	<i>Ein Predigt Vber das Euangelion [...] Vom grossen Abentmal</i>	Tübingen: Gruppenbach	1589
7.	Lucas Osiander	<i>Ein Predigt Vom heiligen Abentmal Christi</i>	Tübingen: Gruppenbach	1598
8.	Christoph Hermann	<i>S. Peters Predigt</i>	Tübingen: Gruppenbach	1600
9.	Matthias Hafenreffer	<i>Concio secularis</i>	Tübingen: Cellius	1600
10.	Georg Breuning	<i>Jubel Jar</i>	Tübingen: Cellius	1600
11.	Philipp Schickhart	<i>Unterricht vnd Trostpredigt für schwangere geberende Weiber</i>	Tübingen: Gruppenbach	1600
12.	Matthias Hafenreffer	<i>Leuchpredigt Vber dem Absterben Weilund des Ehrwürdigen [...] Jacob Heerenbrand</i>	Tübingen: Cellius	1600
13.	Johannes Magirus	<i>Christliche Leichpredigt</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
14.	Alexander Wolffhard / Heinrich Dauber	<i>Zwo christliche Leichpredigten</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
15.	Lucas Osiander	<i>Predigt auß dem Euangelio am Sontag Exaudi</i>	Tübingen	1598
16.	Johannes Lang	<i>Christliche Predigt Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen</i>	Tübingen: Gruppenbach	1602
17.	Johannes Weininger	<i>Gründtlicher vnd warhafftiger Bericht</i>	Tübingen: Gruppenbach	1600
18.	<i>Kurtzer/ einfälter/ aber doch gründtlicher Bericht/ was von der newlich in Truck außgesprengten Lästerschafft zu halten/ welche die Jesuiter den vnschuldigen Luther genennen</i>		Tübingen: Gruppenbach	1598

Tabelle 8.3: Inhalt des Bandes D-Rs: 4 Hom. 201

wurden die aufgenommenen Werke ausnahmslos in Tübingen, überwiegend im Verlag Georg Gruppenbach. Aufgrund ihrer einheitlichen Aufmachung nehmen sie sich in dem Konvolut fast wie die Kapitel eines größeren Buchs aus. Während der älteste Druck von 1589 (Nr. 6) aus der Reihe etwas ausscheidet, fallen die anderen in den engen Zeitraum zwischen 1599 und 1602. Sämtliche Autoren waren durch Studium oder Beruf mit der Universität Tübingen verbunden.

Neben dieser klaren geographischen und zeitlichen Ausrichtung hat der Besitzer darüber hinaus versucht, die Werke inhaltlich schlüssig zu gruppieren. Eröffnet wird der Band durch den einzigen lateinischen Text des Bandes, bei dem es sich auch nicht um eine Predigt handelt, sondern um eine akademische Rede, gehalten am 1. Weihnachtstag. Die folgenden drei Predigten behandeln alle das große Erdbeben, das am 7. und 8. September 1601⁷¹ Teile Süddeutschlands erschütterte. Über dieses Ereignis hatte auch Johannes Lang 1601 seine erste »thematische« Predigt in Druck gegeben, noch bevor er mit gewissem Verzug die Orgelpredigt publizierte. Sein Beitrag zum Thema fehlt allerdings hier, vielleicht weil diese Predigt beim Lindauer Verleger Brem erschienen und dem Besitzer nicht zugänglich war. Es schließen sich dann Predigten zu besonderen Feiertagen des Kirchenjahres an (Nr. 5–8), zwei Neujahrspredigten (Nr. 9–10), eine Gruppe von Leichenpredigten (Nr. 11–14), sowie am Schluss zwei theologische Streitschriften (Nr. 17–18), die sich mit aktuellen Debatten befassen. Abgesehen von der generellen theologischen Grundierung fällt bei der Zusammenstellung der Texte der Aspekt der Denkwürdigkeit auf: Besondere Begebenheiten werden hier festgehalten, darunter nicht nur kirchliche im engen Sinn, sondern auch zeithistorische Ereignisse, eine als Vorzeichen der Apokalypse gedeutete Naturkatastrophe, der Anbruch des neuen Jahrhunderts und schließlich die Einweihung eines technischen und künstlerischen Wunderwerks – der Memminger Orgel. Die Leichenpredigten heben sich dadurch hervor, dass drei sich mit der 1601 in Nürtingen verstorbenen Fürstin Johanna Elisabeth Pfalzgräfin bei Rhein, der Tochter des Herzogs Georg Johann II. von Pfalz-Veldenz, beschäftigen. Sie wurden außer in Nürtingen beim Kondukt der Leiche in den Orten Tübingen und Oberensingen gehalten. Auch die vierte Leichenpredigt handelt nicht einfach von einer Privatperson, der sich der Bandbesitzer verbunden fühlte, sondern erinnert an den Theologen Jacob Heerbrand (1521–1600), Professor und mehrfachen Rektor der Universität Tübingen, bezieht sich also auf eine prominente Gestalt der betroffenen Region.

Es ist nicht selbstverständlich, dass sich überzeugend nachweisen lässt, wer der Besitzer eines solchen Bandes war. Das Regensburger Konvolut mit der frühesten bekannten Orgelpredigt stellt in dieser Hinsicht eine erfreuliche Ausnahme dar. Das erste Titelblatt trägt eine autographe Widmung des Autors Georg Rosa, der sein Werk Georg Zeiter, von 1561 bis 1616 Pastor in Holzgerlingen (bei Böblingen),⁷² zukommen ließ. Dass dieser Besitzer nicht nur für das betroffene Werk namhaft gemacht werden kann, sondern auch der Eigentümer des gesamten Konvoluts war, beweist das Monogramm »G Z« auf dem Buchdeckel, das sich dank Rosas Widmung in den vollen Namen Georg Zeiter auflösen lässt (siehe Abbildung 8.11). Zeiter ist nach heutigem bibliographischen Kenntnisstand nicht selbst mit Publikationen hervorgetreten und dürfte demnach ein typischer Rezipient aktueller Predigtdrucke gewesen sein, die er zum einen für seine eigenen Predigtverpflichtungen als Modelle genutzt haben mag, zum anderen aber zur Bildung und Unterhaltung gelesen haben dürfte. Letzteres liegt besonders bei jenen Predigten

71 Das Datum bezieht sich auf den julianischen Kalender. Häufig findet sich daher für das Beben auch die Angabe 17./18. September.

72 Vgl. Christian Sigel, *Württembergisches Pfarrerbuch, Bd. 4. Enthaltend Teil 4, 444–640: Hall bis Laupheim*, s.l. 1915, S. 389, Typoskript, digitale Ressource: <<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz456265058>> [zuletzt aufgerufen am 8. 3. 2018].

nahe, deren Anlässe so speziell waren, dass sie sich kaum innerhalb von Georg Zeiters Amtsausübung wiederholt haben dürften. Finden ließ sich freilich in diesen Texten bemerkenswertes Material – aus der Gegenwart gegriffene Exempla jenseits der biblischen Bücher, die womöglich auch in homiletische Ausführungen zu anderen Themen einzuflechten wären.

Der Regensburger Predigtband stellt aufgrund seiner sicheren Provenienz ein besonders wertvolles Dokument dar, aus dem sich Anhaltspunkte für die zeitgenössische Nutzung der ältesten Orgelpredigt ableiten lassen. Zwei der weiteren bekannten Exemplare von Langs Predigt befinden sich in ganz ähnlich aufgebauten Volumina. Der Band aus der Universitätsbibliothek Erfurt (D-EFu: 16-Tp. 8° 02831aah) umfasst ebenfalls ausschließlich Tübinger Drucke der Jahre 1601–1602, ist allerdings mit neun Titeln kleiner dimensioniert (siehe Tabelle 8.4). Neben Langs Orgelpredigt hat sich der nicht identifizierbare Erstbesitzer⁷³ auch für das Erdbeben von 1601 interessiert, das mit derselben Trias an Predigten vertreten ist (vgl. die grau markierten Titel in Tabelle 8.3 und 8.4).

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Johann Georg Sigwart	<i>Ein Predigt Von den Erdbidemen</i>	Tübingen: Cellius	1601
2.	Lucas Osiander	<i>Ein Predigt, von dem Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
3.	Andreas Osiander	<i>Kurtze vnd Einfältige Predigt Vom Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
4.	Johann Georg Sigwart	<i>Ein Predigt Von den vilfältigen Religions Stritten</i>	Tübingen: Cellius	1601
5.	Johannes Lang	<i>Christliche Predigt Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen</i>	Tübingen: Gruppenbach	1602
6.	Piotr Skarga	<i>Von der Heuptfrage An Haeretico sit Fides servanda</i>	Leipzig: Gaubisch	1602
7.	Nikolaus Blume	<i>Leichpredigt Uber den Custodierten D. Nicolaum Krell</i>	Tübingen: Gruppenbach	1602

Tabelle 8.4: Inhalt des Bandes D-EFu: 16-Tp. 8° 02831aah

Das Interesse für Erdbeben und andere Naturkatastrophen erscheint typisch für die Phase der zweiten Konfessionalisierung. Nach der Auffassung Thomas Kaufmanns war das apokalyptische Denken geradezu konstitutiv für das Luthertum: »Immerzu galt es, Wunderzeichen oder kosmologische und politische Zeitereignisse auf der Grundlage der Bibel zu deuten, Gemeinden und einzelne Christen zur Buße zu mahnen und vor dem nahen Jüngsten Tag zu warnen, die von den Verführern zur ›Rechten‹ und zur ›Linken‹ ausgehenden Gefahren aufzudecken und das

73 Bekannt ist nur, dass der Band aus der Sammlung Johann Heinrich Neumanns stammt, eines um 1710 nachweisbaren Kanonikers am Erfurter Severi-Stift. Für den Hinweis auf die Provenienz danke ich Frau Anke Seifert, Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Erfurt.

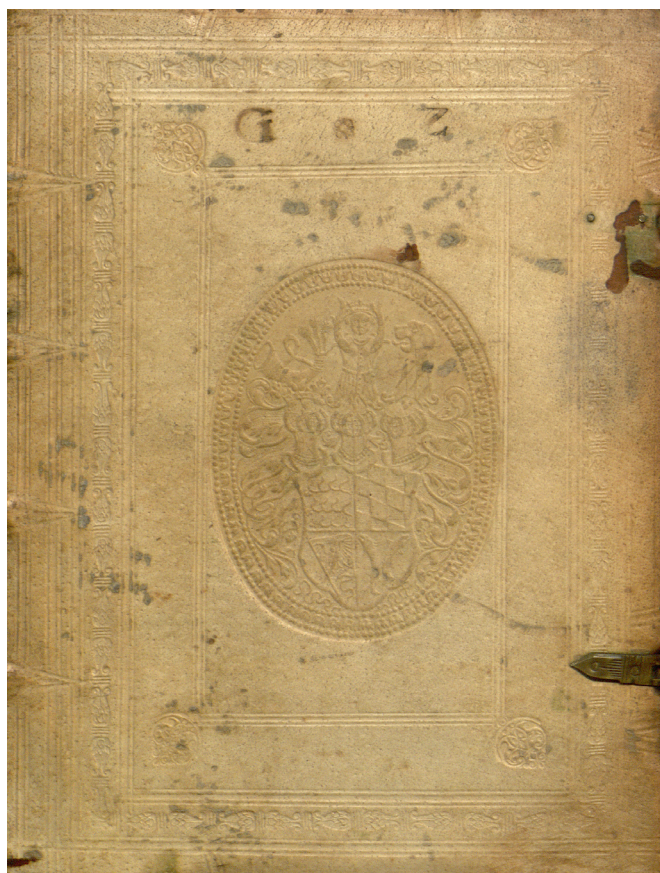


Abbildung 8.11: Predigtband
D-Rs: 4 Hom. 201. Vorderer Ein-
band mit Supralibros

Glaubensgewissen zu memorieren.«⁷⁴ Eine vergleichbare Instrumentalisierung gab es auch im Katholizismus. Christian Rohr konnte zeigen, dass Predigten über Naturkatastrophen im späten Mittelalter noch unüblich waren. Das Wiener Erdbeben von 1590 hingegen wurde Gegenstand mehrerer jesuitischer Predigten, die ebenfalls eine Endzeitstimmung beschworen und religiöse Deutungsmuster für das Naturereignis einsetzten.⁷⁵ Die Jahrhundertwende hat solche Ängste nochmals verstärkt,⁷⁶ so dass die Konjunktur der Erdbebenpredigten verständlich wird.

Ein Bedrohungsszenario entwerfen auch die Predigten anlässlich der Hinrichtung des ehemaligen sächsischen Kanzlers und Kryptocalvinisten Nikolaus Krell (Nr. 7) sowie eine Kontroverspredigt gegen die »erschreckliche/ blutdürstige Jesuiter Predigt/ so Petrus Scharga/ ein vornehmer Jesuiter Münch/ den 9. Septembris Anno 1601. in der Stad Wilde [...] gehalten hat«

74 Thomas Kaufmann, *Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des Reformjahrhunderts*, Tübingen 2006, S. 23, sowie ausführlich S. 29–66.

75 Vgl. Christian Rohr, *Extreme Naturereignisse im Ostalpenraum. Naturerfahrung im Spätmittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Köln 2007, S. 86 f., 166–178.

76 Vgl. Kaufmann, *Konfession und Kultur*, S. 418–441.

(Nr. 6). Betrachtet man den Band in seiner Gesamtheit, so scheint neben theologischen Motiven ein gewisses Interesse am Sensationellen hineingespielt zu haben. Dies würde am ehesten die Präsenz der Memminger Orgelpredigt erklären, die zwar kontroverstheologische Momente enthält, aber wohl eher aufgrund ihres ungewöhnlichen Themas in den Band aufgenommen wurde.⁷⁷

Der Freiburger Predigtband D-FRu: N 6946 (siehe Tabelle 8.5) bietet ein drittes Beispiel für die Kombination der Langschen Orgelpredigt mit den drei schon bekannten Erdbebenpredigten (Nr. 5–7).

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Johann Georg Sigwart	<i>Vierzehen Predigten: Darin die gantze Lehr Vom H. Abendmal Auß der Ersten Epistel S. Pauli an die Corinther ordentlich zusamen verfaßt</i>	Tübingen: Cellius	1601
2.	Matthias Ritter	<i>Siben vnd zwentzig Predigten Von dem H. Abendmal vnd Testament vnsers Herrn vnd Heylands Jhesu Christi</i>	Frankfurt am Main: Feyerabendt	1584
3.	Lucas Osiander	<i>Drey Predigten Von wahrer Christlicher Buß</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
4.	Johann Michael Beuther	<i>Compendium Terraemotuum</i>	Straßburg: Zetzner	1601
5.	Johann Georg Sigwart	<i>Ein Predigt Von den Erdbidemen</i>	Tübingen: Cellius	1601
6.	Lucas Osiander	<i>Ein Predigt, von dem Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
7.	Andreas Osiander	<i>Kurtze vnd Einfältige Predigt Vom Erdbidem</i>	Tübingen: Gruppenbach	1601
8.	Polycarp Leiser	<i>Glückwünschungs Predigt zu vnterthänigsten Ehren Dem Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Christiano II. Hertzogen zu Sachsen</i>	Dresden: Stöckel	1601
9.	Johannes Lang	<i>Christliche Predigt Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen</i>	Tübingen: Gruppenbach	1602

Tabelle 8.5: Inhalt des Bandes D-FRu: N 6946

⁷⁷ Dass Orgeln als technisches Wunderwerk begriffen wurden, unterstreicht Ole Olesen in seiner Darstellung der Orgelsammlung auf Schloss Frederiksborg, die neben der hölzernen Compenius-Orgel auch eine silberne und eine »chrystalline« Orgel umfasste, vgl. Ole Olesen, »Orgelwercke von Elffen, Silber und Christall«: Die königliche Orgelsammlung auf Schloss Frederiksborg, Dänemark«, in: *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Schneider und Walter Werbeck, Frankfurt am Main 2006, S. 21–30. Von ähnlichem Interesse zeugt Praetorius' Beschreibung der gläsernen Orgel in Venedig (vgl. Olesen S. 28 f.), die auch Dieterich und andere Orgelpredigtautoren übernehmen.

Der Band hat vor kurzem die Aufmerksamkeit eines Historikers auf sich gezogen. Wie Otto Mühleisen in seiner vergleichenden Analyse der drei enthaltenen Erdbebenpredigten hervorhebt, rückte Lucas Osiander als praktischer Theologe und Angehöriger einer älteren Generation den Aspekt der Buße in den Vordergrund, während der Tübinger Theologieprofessor Sigwart sich vom homiletischen Kontext weit entfernte und eine ausführliche Abhandlung des naturwissenschaftlichen Phänomens verfasste. In der Mitte zwischen diesen beiden Polen steht Andreas Osianders Predigt.⁷⁸ In dem Konvolut befindet sich eine weitere Schrift (Nr. 4), die ebenfalls als Reaktion auf die Erdstöße im September 1601 erschien. Johann Michael Beuthers *Compendium Terraemotuum* (Straßburg: Zetzner, 1601) bietet ähnlich wie Sigwarts Predigt ein Verzeichnis bekannter Erdbeben, stellt also nach heutigem Verständnis einen Sachtext dar. Der Autor, Jurist von Beruf, lässt sich in seiner chronikartigen Auflistung jedoch immer wieder über die religiöse Sinngebung der Vorfälle aus, obwohl er im Vorwort betont, er wolle nicht »den Theologis in jhr Ampt vnd beruff greiffen«.⁷⁹ Ein biblisches Motto zu Beginn des Buchs und ein langes Schlussgebet binden die Publikation in einen festen religiösen Rahmen ein. Der Freiburger Band veranschaulicht einmal mehr, wie fließend die Übergänge zwischen theologischen und naturwissenschaftlichen Texten um 1600 waren. Eine eindeutige Zuweisung zu einem der Bereiche ist kaum möglich.

Abgesehen von der wiederkehrenden Kernkonstellation von Erdbeben und Orgelweihe und einer Konzentration auf Drucke des Jahres 1601 (nur Langs Predigt erschien 1602, ein weiteres Werk bereits 1584) besitzt das Konvolut ein gegenüber dem Regensburger und Erfurter Band abweichendes Profil. Es wird von zwei umfangreicheren homiletischen Drucken eröffnet und weist neben Tübingen die Verlagsorte Frankfurt, Dresden und Straßburg auf. Obwohl das Spektakuläre hier weniger ins Gewicht fällt – gerade die ersten enthaltenen Werke drehen sich um die spezifisch theologische Frage des Abendmahls – rückt das überregionale Interesse am Regierungsantritt Christians II. in Dresden, mit dem die calvinistische Strömung in Sachsen wieder zurückgedrängt wurde (Nr. 8), in der Kombination mit den Erdbebenpredigten auch hier die Memminger Orgeleinweihung in den Kontext bemerkenswerter Zeitereignisse.

Den Besitzer kann man leider nicht mit derselben Sicherheit erschließen wie beim Regensburger Exemplar. Der Freiburger Band stammt aus dem Bestand der Klosterbibliothek St. Peter im Schwarzwald, muss aber bereits in der gegenwärtigen gebundenen Form dorthin gelangt sein.⁸⁰ Ein wichtiges Indiz für den mutmaßlichen Ersteigentümer liefern autographe Einträge auf vier Titelblättern der insgesamt neun zusammengebundenen Werke. Sie beziehen sich alle

78 Vgl. Hans-Otto Mühleisen, »Erdbeben als Vehikel religiöser Ermahnung. Zu drei schwäbischen Predigten im Jahr 1601, in: *Geschichte(n) des Wissens. Festschrift für Wolfgang E. J. Weber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Mark Häberlein, Stefan Paulus und Gregor Weber, Augsburg 2015, S. 413–430.

79 Johann Michael Beuther, *Compendium Terraemotuum*, Straßburg: Zetzner, 1601, (3^v).

80 So findet sich auf dem Titelblatt des ersten Werks im Konvolut ein Besitzvermerk des Klosters, von dem ein spiegelbildlicher Tintenabdruck auf dem Vorsatzblatt auftaucht. Das zum Einband gehörige Blatt muss also bereits vorhanden gewesen sein, als der Besitzvermerk geschrieben wurde. Für Informationen zu Provenienz und Zustand des Bandes danke ich Herrn Holger Richter, Universitätsbibliothek Freiburg, Projekt »Virtuelle Bibliothek St. Peter«.

auf den Pfarrer Ludwig Breitmaier,⁸¹ der sich 1585 mit 16 Jahren in Tübingen immatrikuliert hatte. Der Erwerb von Matthias Ritters Abendmahlpredigten von 1584 könnte in die Studienzeit des jungen Theologen fallen. Breitmaier trat 1591 seine erste Stelle als Diakon in Waiblingen an und heiratete am 24. November desselben Jahres Katharina Höcker, geborene Osiander. Sein Schwiegervater, der bekannte Theologe, Stuttgarter Hofprediger und Herausgeber des Württembergischen Gesangsbuchs von 1583, Lucas Osiander, widmete ihm seine in dem Band enthaltenen zwei Werke – die Erdbebenpredigt (Nr. 3) und die *Drey Predigten Von wahrer Christlicher Buß* (Nr. 6). Auch Andreas Osiander der Jüngere (1562–1617), der Bruder von Breitmaiers Ehefrau, schenkte dem Schwager das Exemplar seiner Erdbebenpredigt mit einer eigenhändigen Widmung (Nr. 7).

Die drei Predigtkonvolute führen uns so drei zeitgenössische Besitzer vor Augen, Pfarrer allesamt, die weitgehend analoge Leseinteressen besaßen. Neben der theologischen Ausrichtung scheinen die von ihnen gesammelten Predigten auch ein Vehikel für eine Mischung aus Feuilleton, Sachtext und aktueller Berichterstattung gewesen zu sein, die das Bedürfnis nach Neuem, die frühneuzeitliche *curiositas*, befriedigten. Man kann diesen Befund daher in Korrelation zur Entwicklung des Pressewesens setzen. Obwohl in einzelnen deutschen Großstädten wie Hamburg bereits im Verlauf des 17. Jahrhunderts Zeitungen verlegt wurden, kam es zu einem deutlichen Umbruch erst an der Schwelle zum 18. Jahrhundert. Seit dieser Zeit erhöhte sich die Alphabetisierungsrate so signifikant, dass eine reguläre Tagespresse wirtschaftlich tragbar wurde.⁸² Das Zeitungswesen breitete sich nach 1700 mehr und mehr aus und erfasste seit der Jahrhundertmitte auch kleinere regionale Zentren.⁸³ Zuvor jedoch war man auf handschriftliche »Relationen«, Korrespondenzen, Flugblätter und andere Gelegenheitsdrucke angewiesen, wenn man über das Zeitgeschehen informiert sein wollte. Auch Kasualpredigten, so kann man schließen, konnten in dieser Phase Nahrung für wissbegierige Leser bieten.

Dass man die schmalen Predigtdrucke in größere Bände inkorporierte und ihnen einen inhaltlich sinnvollen Platz im Gefüge einer privaten Bibliothek zuwies, ist ein typisches Verfahren, wie es sich bis ins 18. Jahrhundert hinein verfolgen lässt. Auch regional gab es dabei kaum Unterschiede. Die zweitälteste bekannte Orgelpredigt, Nicolaus Polantus' *Musica instrumentalis, Von Christlichem Brauch der Orgelwerck unnd Seytenspiel bey dem heiligen Gottesdienst* (Leipzig 1605), findet sich so in einem Band, der ebenfalls unmittelbar aus der Entstehungszeit des Werks stammt (D-LEu: St.Nicolai.857). Der in feines Pergament eingebundene Band mit Prägungen an den Schnitkanten weist auf dem vorderen Einband das Supralibros »M T W H | 1612« auf. Auch auf dem Titelblatt der letzten, 30. Predigt, vermerkte der Besitzer unten in Tinte: »M T

81 Siehe <www.wkgo.de/wkgo/src/pfarrbuch/cms/index/888> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

82 Vgl. Holger Böning, »Eine Stadt lernt das Zeitungslesen. Leser, Auflagen und Reichweite der Hamburger und Altonaer Zeitungen in der Frühzeit des Zeitungswesens«, in: *Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation*, S. 25–46.

83 Vgl. Holger Böning, »Weltaneignung durch ein neues Publikum. Zeitungen und Zeitschriften als Medientypen der Moderne«, in: *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*, S. 105–134; sowie als Fallstudie: Werner Greiling, *Presse und Öffentlichkeit in Thüringen. Mediale Verdichtung und kommunikative Vernetzung im 18. und 19. Jahrhundert*, Köln 2003, bes. die Überblicke S. 141–144 und 542–544.

W G 30 Finis«, so dass an der Geschlossenheit dieses Bandes kein Zweifel bestehen kann. Das Monogramm steht für Magister Thomas Weinrich Hirschbergensis und bezieht sich auf den Leipziger Theologieprofessor Thomas Weinrich (um 1587–1629). 1614 wurde er Subdiakon, 1619 Diakon und 1621 Archidiakon der Leipziger Nikolai-Kirche, in deren Besitz der Band vermutlich nach seinem Tod 1629 überging. Die enthaltenen Drucke stammen aus den Jahren zwischen 1585, also ungefähr dem Jahr seiner Geburt, und 1612.⁸⁴ 1611 war Weinrich Magister an der Universität Leipzig geworden und trat 1612 seine erste Pfarrerstelle in Meuselwitz an.⁸⁵ Offenbar stellte er in dem Konvolut St.Nicolai.857 homiletische Literatur zusammen, die er in seiner Studienphase erworben hatte und nun praktisch nutzen konnte. Interessant ist im Vergleich mit den Predigtsammlungen aus dem Tübinger Umfeld, dass Leipzig aufgrund seiner Messe offenkundig einen viel breiteren Zugriff auf Verlagsprodukte entlegener Städte bot: Neben den dominierenden Leipziger Drucken konnte Weinrich Bücher kaufen, die in Dresden, Jena, Magdeburg, Alten Stettin, Breslau, Darmstadt, Erfurt, Gießen, Schmalkalden, Tübingen und Wittenberg gedruckt waren.

Inhaltlich bietet sein Band ebenfalls eine Kumulation von unterschiedlichen Gelegenheitspredigten. Einen Schwerpunkt bilden Hochzeitspredigten, wie auch andere Predigten zu Anlässen des gemeindlichen Lebens oder auch zu bestimmten Festtagen (Pfingsten, Adventssonntage), die als homiletische Modelle tauglich erschienen. Sensationelle Einzelereignisse fehlen dagegen ganz. Stattdessen taucht in direkter Nachbarschaft neben der Orgelpredigt des Polantus auch Martinus Mirus' *Encaenia oder Renoualia der Stiffts Kirchen zu Halberstadt* (Jena 1591) auf, eine der noch verhältnismäßig seltenen frühen Einweihungspredigten also.⁸⁶ Hier kündigt sich eine Tendenz der inhaltlichen Zuordnung von Orgelpredigten an, die im 17. Jahrhundert allgemeiner Brauch werden sollte.⁸⁷

84 Nicht ganz stimmig ist die Anwesenheit einer Ausgabe von Lucas Osianders Predigt *Von der ewigen Gnadenwahl* mit der Jahresangabe 1615. Die Predigt selbst wurde am 16. Oktober 1595 gehalten und erschien kurz darauf im Druck. Bei der vorliegenden Auflage dürfte die Jahreszahl 1615 ein Versehen sein, denn der Drucker Georg Gruppenbach, der auf dem Titelblatt angegeben wird, ist 1606 gestorben. Das Unternehmen übernahm sein Sohn Philipp Gruppenbach, dessen Vorname den seines Vaters ersetzte. Auch dessen Verlagstätigkeit kam jedoch schon 1613 zum Erliegen, so dass ein Gruppenbach-Druck von 1615 aus mehreren Gründen unwahrscheinlich ist.

85 Für die Identifizierung dieses Vorbesitzers danke ich Herrn Thomas Döhring, Sonderlesesaal der Universitätsbibliothek Leipzig. Zur Biographie siehe den Professorenkatalog der Universität Leipzig, <https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Weinrich_2536/> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

86 Zu Mirus vgl. auch Vera Isaiasz, »Nicht ein gemein Bürgerhauß/ nicht ein Rathauß oder Cantzley«: Der Kirchenbau des Luthertums und seine Repräsentationen zwischen Sakralort und Funktionsraum«, in: *Säkularisierungen in der Frühen Neuzeit. Methodische Probleme und empirische Fallstudien*, hrsg. von Matthias Pohligh u. a., Berlin 2008, S. 200–235, hier S. 215.

87 Einen klaren Akzent im Bereich der Einweihungspredigten setzt so der Band D-GOI: Theol 4° 00977 mit dem Supralibros »I B V 1621«, das sich bisher nicht auflösen lässt. Unter den 13 enthaltenen Gelegenheitspredigten der Jahre 1604 bis 1619 stößt man auf zwei Altar-, zwei Taufstein-, eine Grundsteinlegungs- und eine Renovierungspredigt. Außerdem ist darin Polantus' Orgelpredigt überliefert. Einen Schlusspunkt in der systematischen Sammlung von Einweihungspredigten bildet das umfangreiche Konvolut D-GOI: Theol. 4° 00919-920. Die 14 Drucke mit Einweihungspredigten sind thematisch nach ihrem Gegenstand gegliedert und innerhalb der

Von der langen zeitlichen Konstanz der homiletischen Sammelbände zeugt die zweite Quelle aus dem Bestand der Staatlichen Bibliothek Regensburg (4 Theol.syst.392). Grafunders Orgelpredigt befindet sich in einem ganz ähnlich gebundenen noch dickeren Pergament-Band, wie er für das gesamte 17. Jahrhundert typisch ist. Obwohl er ungefähr 70 Jahre später zu datieren ist, fallen die strukturellen Gemeinsamkeiten ins Auge (siehe Tabelle 8.6). Zwar fehlen Informationen über den Besitzer, doch sind die einzelnen Werke in einheitlicher Schrift durchnummeriert, was auf die Ursprünglichkeit der Werkkonstellation in diesem Konvolut hindeutet. Der Band enthält im ersten Teil 24 Drucke mit Gelegenheitspredigten der Jahre 1670 bis 1675, fast ausschließlich aus Sachsen und Thüringen. Der zweite Teil bildet eine eigene kleinere Gruppe von sieben Drucken der Jahre 1656 und 1659, zu der mehrere politische Schriften über den Ausbruch des Zweiten Nordischen Krieges zwischen Schweden und Polen sowie der 1654 abgeschlossene Rezess zwischen Kaiser Ferdinand und der Reichsstadt Regensburg gehören (Nr. 31). Es ist denkbar, dass es die Präsenz dieses Regensburger Drucks war, die einen Käufer vor Ort dazu veranlasste, das gesamte Konvolut zu erwerben.⁸⁸

Ausgeprägt erscheint das schon bei den Tübinger Predigtbänden anklingende Interesse an schauerlichen Begebenheiten. Direkt auf die Orgelpredigt folgen Predigten, die sich mit aktuellen Sensationsnachrichten beschäftigen, einer Mutter, die ihre zwei Kinder umgebracht hatte (Nr. 12), oder einem Knecht, der von seinem Arbeitgeber heimtückisch ermordet worden war und dessen Schicksal sogar in zwei der gesammelten Predigten thematisiert wird (Nr. 13–14). Eine *Buß und Erinnerungs-Predigt von dem doppelt ausgestandenen grausamen Hagelsturm und Ungewitter* (Nr. 15), aber auch die mit *Kräftiges Kühl-Wasser* betitelte Predigt, die Trost bei Schwermut verspricht (Nr. 17), zeigen, welche Sorgen und Nöte Gelegenheitspredigten artikulieren konnten.

Trotz dieser Kontextualisierung ist der Wunderwerkcharakter der Orgel differenziert zu betrachten. Die in Luckau 1674 durch Grafunder eingeweihte Donat-Orgel zeichnete sich zwar durch ihren figürlichen Schmuck aus. Sie besaß mit der Gestalt des David und zwei Trompeten-Engeln, die man durch Hebel bewegen konnte, mehrere mechanische Figuren,⁸⁹ wie sie im barocken Orgelbau äußerst beliebt waren.⁹⁰ Weit verbreitet waren auch der sich drehende Zimbelstern, der durch ein Windrad in Gang gesetzt wurde, ebenso wie Sonne und Mond. In seiner Predigt warnt Grafunder jedoch davor, sich von diesen technischen

Untergruppen »Grundsteinlegung«, »Kirchweihe«, »Kanzelweihe«, »Altarweihe« und »Orgelweihe« chronologisch angeordnet. Mit Drucken der Jahre 1571 bis 1702 umfasst dieser Band einen ungewöhnlich großen zeitlichen Rahmen – ein eindrucksvoller Nachweis für die Traditionsbildung in der Homiletik.

⁸⁸ Der Rezess ist in Regensburger Bibliotheken auffallend gut vertreten: Es gibt davon noch sechs weitere Exemplare in der Staatlichen Bibliothek. Außerdem befinden sich drei in der Bischöflichen Zentralbibliothek, drei im Historischen Verein der Oberpfalz, eines in der Universitätsbibliothek sowie eines in der Thurn- und Taxis-Hofbibliothek. Dieses Dokument besaß also für Regensburger Bürger eine eminente Bedeutung, und es mag für politisch und historisch interessierte Personen wichtig gewesen sein, in den Besitz dieses Textes zu gelangen.

⁸⁹ Vgl. <www.orgel-information.de/Orgeln/1/lu-lz/Luckau_Nikolaikirche.html> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

⁹⁰ Vgl. Hermann Fischer, »Von Engeln, Musikanten und anderen Symbolfiguren an Orgelprospekten«, in: *Acta Organologica* 32 (2011), S. 11–34, zu Luckau S. 29.

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Johannes Musaeus	<i>Ableinung Der ausgesprengten abscheulichen Verleumbdung, Ob wäre In der Fürstl. Sächsischen Residentz und gesambten Universität Jena eine neue Secte der so genannten Gewissener entstanden</i>	Jena: Bielcke	1675
2.	Johann Michaelis	<i>Theanthrōpia Personalis & mystica: Das ist: Gott und Mensch vereinigt persönlich in unsern Immanuele Jesu Christo</i>	Wittenberg: Burckhard	1674
3.	Justus Gesenius	<i>Dedication- und Einsegnungs- oder EinweihungsPredigt</i>	Braunschweig: Zilliger/Gruber	1670
4.	Martin Geier	<i>Des treuen Kirch-Gärtners (1.) Arbeit, (2.) Herr</i>	Dresden: Bergen	1674
4.a	Martin Geier	<i>Des treuen Kirch-Gärtners (1.) Werth und (2.) Lohn</i>	Dresden: Bergen	1674
5.	Christian Dreier	<i>Christi Wohnung, Predigt, und Wirkung In der Stadt Capernaum</i>	Königsberg: Hallervorth	1671
6.	Thomas Reisner	<i>Gott nimbt seine Kirch in Schutz Wider ihre Feinde Trotz</i>	[Freiberg]: Becker	1674
7.	Samuel Schmid	<i>Geistliche Pfingst-Rose</i>	Quedlinburg: Ockel	1673
8.	Johann Christoph Hundeshagen	<i>Buß-Predigt, aus dem 5. Psalm vers. 5. 6. 7.</i>	Erfurt: Birckner	1675
9.	Johann Christoph Hundeshagen	<i>Ehren-Predigt, Aus dem Evangelist Luc. am 21. Capit. vers. 25. 26. 27. Von den Zeichen des Jüngsten Tages</i>	Zeit: Ehrt	1674
10.	Laurentius Felgner	<i>Christlicher und nützlicher Buß-Wecker, das ist Drey Christliche und einfältige Buß-Predigten</i>	Dresden: Löffler	1673
11.	David Grafunder	<i>Das fröliche Hertzzerfreuliche und Gott-Lob-schallende Halleluja</i>	Wittenberg: Henckel	1675
12.	Petrus Schele	<i>Versiegelte Rath-Stube Gottes</i>	Bautzen: Baumann	1670
13.	Johann Pretten	<i>Mord-Process aus dem IV. Cap. des 1. Buchs Mos. vom 8. Verse biß auff den 16.</i>	Naumburg: Müller	1674
14.	Johann Benjamin Schilter	<i>Göttliche Gerichts-Ordnung, welche in acht zu nehmen bey unschuldigerweise vergossenen Menschen Blute</i>	Naumburg: Müller	1674
15.	Johann Wagner	<i>Buß und Erinnerungs-Predigt, von dem Doppelt ausgestandenen grausamen Hagelsturm und Ungewitter</i>	Jena: Nisius	1675
16.	Bernhard Müller	<i>Geistlich-Gülden-Fürsten-Kleinod</i>	Jena: Gollner	1673
17.	Johann Fischer	<i>Kräftiges Kühl-Wasser Wider die hitzige Anfechtung ob begangener Sünde in den H. Geist</i>	[Coburg]: Mönch	1673

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
18.	Friedrich Ledel	<i>Tuba Clamans: 1. Wie das Straff-Ampt auff der Cantzel zu führen? 2. Was sich zu straffen will gebühren?</i>	Jena: Krebs	1674
19.	Gottfried Olearius / Johann Gottfried Olearius	<i>Zwo Christliche Glocken-Predigten</i>	Halle/Weißenfels: Wogau	1675
20.	Christoph Klesch	<i>Porta Nainitica & Wittenbergica suggerens Evangelicum Propugnaculum</i>	Wittenberg: Henckel	1674
21.	Johann Schmidt	<i>Einfältige Gast-Predigt, über die Worte Tobiae am 5. v. 13.</i>	Jena: Gollner	1673
22.	Johann Bernard Rippel	<i>Revocations-Predigt, Das ist: Rechtmäsziger Widerruff Von des Grausamen Anti-Christis zu Rom abscheulichen Greueln</i>	Wittenberg: Henckel	1670
23.	Heinrich Arnold Stockfleth	<i>Simsons Augen-Wahl</i>	Sultzbach: Lichtenthaler	[1664]
24.	Heinrich Arnold Stockfleth	<i>Das Gecrönte Alter Und die Geehrte Jugend</i>	Sultzbach: Lichtenthaler	1674
25.	Christoph Ensslin	<i>Der rechte Weinstock, und gute Weingärtner</i>	Stuttgart: Rößlin	1659
26.	Hermann Conring	<i>Nothwendige Anmerckungen auff Pabst Alexanders des Siebenden Kreiß Schreiben</i>	[s.1.]	1656
27.		<i>Behauptung Deß Königl. Schwedischen Praeliminar-Manifests, Und der darüber Durch Cyriacum Thrasymachum aufgesetzten Schrifft, Von Gerechter Sache der Schwedischen Waffen</i>	[s.1.]	1656
28.	Mattias Biörenklou	<i>Memoriale; In quo Exponitur quantopere Sac. Reg. Mai. Sueciae pacem per Germaniam conservare & Polonicum bellum restinguere allaboraverit</i>	[s.1.]	1659
29.	Mattias Biörenklou	<i>Memoriale Quod Post Caesarei Exercitus irruptionem in Pomeraniam, et apertam hanc Pacis Imperii rupturam, Exhibitum est Sac. Rom. Imperii Ordinariae Deputatoni</i>	[s.1.]	1659
30.		<i>Zwey Abschrifftte Von Ihrer Römischen Käyserlichen Mayestät Schreiben de dato den 18. 28. Augusti Anno 1659. An Ihre Chur-Fürstl. Gnaden zu Mayntz betreffent die praeliminar-TRACTATEN zwischen Schweden und Pohlen wie auch den Einfall in Pommern</i>	[s.1.]	1659
31.		<i>Abtruckh Der Zwischen gemainer Löbl. Geistlichkeit vnd des H. Reichs Freyen Statt Regenspurg in Anno 1654 auffgerichten auch von der Röm. Kayserl. Mayest. allergnädigst confirmirt: vnd verpönter Haupt- vnd Neben-Recessen</i>	Regensburg: Fischer	1656

Tabelle 8.6: Inhalt des Bandes D-Rs: 4 Theol.syst. 392

Spielereien verblenden zu lassen: »Denn darum wird die Orgel gespielt/ nicht daß einer bloß das Maul/ wie ein Maulaffe auffsperrt/ die Ohren spitze/ oder die an der Orgel herumblauffende Sonne/ Mond und den Stern ansehe/ sondern daß auch ein jeder sich selbst auffmuntere/ und in seinem Hertzen spreche: Wache auf meine Ehre/ wach auf Psalter und Harffen.«⁹¹ Das gesamte Verfahren der allegorischen Ausdeutung der Pfeifen und Bauteile der Orgel lässt sich als Versuch interpretieren, sich das komplexe Instrument vertraut zu machen, es förmlich in die Sphäre des eigenen Körpers und der unmittelbaren Lebenswelt herab zu holen und ihm – bei allem religiösen Respekt – die befremdliche Aura des Wunderwerks zu nehmen.

Johannes Peuchel und der Bau der Dreieinigkeitskirche in Regensburg

In dem Regensburger Predigtband, der in den 1670er-Jahren entstanden ist, hat sich das Spektrum an Predigten, die für spezielle kirchliche Anlässe verfasst wurden, deutlich erweitert. Neu gegenüber den vier vorgestellten Bänden vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist der Bereich der Investitur-, Antritts- oder Reformationspredigten. Neben der Predigt zur Einweihung der Luckauer Orgel stößt man nun auch auf zwei Predigten zur Einweihung der Kirche auf der Feste Friedrichsburg bei Königsberg (Nr. 5) und der Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis in Hannover (Nr. 3) sowie auf zwei Glockenpredigten von Gottfried und Johann Gottfried Olearius aus Halle (Nr. 19).

Das seit etwa 1600 wachsende lutherische Interesse an der Konsekration von Kirchengebäuden und anderen sakralen Ausstattungsstücken⁹² wird im Bereich der von uns untersuchten Bände mit Orgelpredigten am frühesten in einem Konvolut aus dem Bestand der Franckeschen Stiftungen (Halle) manifest. Aufgrund ihrer Regensburger Provenienz sei diese inhaltlich besonders aufschlussreiche Quelle hier ebenfalls ausführlicher vorgestellt. Der Band D-HAf: 54 C 5 gelangte durch die Sammeltätigkeit Heinrich Mildes in den Besitz der Fränkischen Stiftungen.⁹³ Mildes Interesse an dem Konvolut hing offenkundig mit einem einzelnen Text zusammen, zu dem er mehrere Kommentare hinzugefügt hat: der Abhandlung *Ein denckwürdig Modell der Kayserlichen HoffProcess. Das ist: Glaubwürdiger Abdruck/ etlicher Kayserlichen vnd anderer Schrifften/ deren Originalia vorhanden seyn: Darauf klärlich zu sehen/ wie partheyisch/*

91 Grafunder, C4^v.

92 Vgl. Vera Isaiasz, »Architectonica Sacra«. Feier und Semantik städtischer Kirchweihen im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Stadt und Religion in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Vera Isaiasz u. a., Frankfurt am Main/New York 2007, S. 125–146; dies., »Nicht ein gemein Bürgerhauß/ nicht ein Rathauß oder Cantzley«; dies., »Lutherische Kirchweihen um 1600«, S. 103–117; Dürri, »Aneignungsprozesse in der lutherischen Kirchweihe (16. bis 18. Jahrhundert)«, S. 318–344.

93 Vgl. zur Biographie dieses Theologen und frühen Slawenkundlers, Brigitte Klosterberg, »Die Bücherschenkung des Slavisten Heinrich Milde (1676–1739) an die Bibliothek des Halleschen Waisenhauses«, in: *Dmitrij Ivanovič Tschizewskij (1894–1977). Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistesgeschichte*, hrsg. von Angela Richter und Brigitte Klosterberg, Münster 2009, S. 31–41.

widerrechtlich vnnd gewaltthätig mit der vorhabenden nichtigen Achtserklärung vn[d] Execution in der Böhmisschen Sachen verfahren werde (s.l., 1620). Der Text interessierte ihn als historische Quelle zur politischen Geschichte Böhmens, eines Landes, das er 1706 erstmals besucht hatte.⁹⁴ Damals legte er den Grundstein zu seinen Tschechisch-Kenntnissen, die er als Mitarbeiter August Hermann Franckes nutzte, um die Protestanten in den Habsburger Ländern durch den Druck tschechischer Bibeln zu unterstützen. 1720, auf dem Höhepunkt dieser Übersetzer- und Verlagstätigkeit, begab sich Milde erneut auf eine Reise in die Exulantenkolonie Ves Pane bei Barby. Die Jahreszahl 1720 notierte Milde auch auf dem Titelblatt des Konvoluts. Sie dürfte das Anschaffungsdatum bezeichnen.

Zusammengestellt hatte sich den Band indessen fast hundert Jahre zuvor Johannes Peuchel. Diese Person ist heute kaum noch bekannt.⁹⁵ Eine biographische Spurensuche ergibt, dass der gebürtige Steirer nach seinem Studium in Jena⁹⁶ als Exulant nach Regensburg gelangte. Auf den Glückwunschgedichten zu seiner Hochzeit mit der Regensburgerin Margarete Hauer im Februar 1616 wurde er als »civis et negotiator Ratisbonensis« bezeichnet.⁹⁷ Das Ratswahlbuch der Stadt Regensburg spiegelt den Aufstieg des Kaufmanns in der Ämterhierarchie der Stadt. 1622 begann er als Schultheißamtsbeisitzer.⁹⁸ 1626 nahm man ihn in den Äußereren Rat auf⁹⁹ und be- traute ihn in dieser Funktion 1627 mit dem »VormündtAmbt«.¹⁰⁰ 1628 rückte Peuchel in den Inneren Rat auf,¹⁰¹ in dem er bis zu seinem Tod 1631 als Mitglied verzeichnet ist.¹⁰² Sein genaues Sterbedatum ist nicht bekannt. Als terminus ante quem dient das mit dem 4. April 1631 datierte

94 Vgl. Anke Mies, »Halleluja!« – Der Bibliomane Heinrich Milde und seine Bibliothek«, in: *Zeitschrift für Heimatforschung* 17 (2008), S. 25–33. Für die Bereitstellung dieses Aufsatzes und zahlreiche Auskünfte zu Heinrich Milde danke ich den freundlichen Mitarbeiterinnen im Lesesaal der Franckeschen Stiftungen Halle.

95 Vgl. <<http://d-nb.info/gnd/122696263>> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018]. Johann Peuchel taucht nur in vereinzelten Kontexten auf, etwa als Vater der Christine Peuchel, die den Pfarrer Erasmus Gruber heiratete, vgl. *Regensburger Pfarrerbuch. Die evangelischen Geistlichen der Reichsstadt 1542 bis 1810*, Nürnberg 2017, S. 106. Als Regensburger Bürger und Mitglied des Inneren Rates wird er auch in der Leichenpredigt für seine Tochter erwähnt, vgl. Andreas Steiner, *Christianorum amarum dulce*, Regensburg: Fischer, 1658, »Personalia«.

96 Belegbar ist das Studium für die Jahre 1608–1609, vgl. *Die Matrikel der Universität Jena*, Bd. 1, Jena 1944, S. 235 (Immatrikulation im 2. Semester 1608) sowie die Disputation *Questionum miscellarum Enneas tertia* (Jena: Weidner, 1609), in der Peuchel als Respondent beteiligt war.

97 Vgl. das Titelblatt der Hochzeitscarmina, *Odaria Gamica Nuptiarum solemnitati [...] Dn. Ioannis Peuchelii*, Regensburg: Mylius, 1616. Die Gratulationsgedichte verfassten Christopher Schwanshofer, Direktor des Gymnasium poeticum, der Konrektor Johannes Wilkover sowie Johann Daniel Gumbrecht. Der Heiratsvertrag vom 4. Februar 1616 im Archiv des Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg (HVO) in der Gruppe Einz Urk, Abt 11, wurde für diese Untersuchung nicht eingesehen.

98 Vgl. D-Rsa: Reichsstadt Regensburg, 1 Ac 5 (Ratswahlbuch der Stadt Regensburg, 1605–1636), fol. 85^v. Der Name wird hier als »Hans Peihel« wiedergegeben. In den folgenden Nennungen erscheint der Name in den Formen »Johann Peihel« und »Johann Peühel«.

99 Vgl. ebd., fol. 107^v.

100 Vgl. ebd., fol. 111^v, 112^r.

101 Vgl. ebd., fol. 114^v.

102 Vgl. ebd., fol. 119^v, 124^v, 129^v.

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Sebastian Hemminger	<i>Kurtzer summarischer Bericht [...], bey legung der ersten Stein zu dem vorhabenden Gebäw einer neuen Kirchen</i>	Regensburg: Müller	1627
2.	Paul Homberger	<i>Gratulatio harmonica</i>	Regensburg: Müller	1627
3.	Conrad Dieterich	<i>Vlmische Kirchweyh Predigte</i>	Ulm: Meder	1621
4.	Conrad Dieterich	<i>Vlmische Neue Jahrs Predigte</i>	Ulm: Meder	1619
5.	Conrad Dieterich	<i>Vlmische Münsterpredigte</i>	Ulm: Meder	1623
6.	Conrad Dieterich	<i>Vlmische Orgel Predigt</i>	Ulm: Meder	1624
7.	Conrad Dieterich	<i>Vlmische Glocken Predigt</i>	Ulm: Meder	1625
8.		<i>Wolmeinende Erinnerung vber den jetzigen erbärmlichen Zustand in Teutschen und benachbarten Landen</i>	[s.l.]	[1627]
9.	David Wagentrotz	<i>Fulmen Ratisponense, Regenspurgischer Donnerschlag</i>	Altenburg: Autor	1624
10.	Wilhelm Huldarius Niescheli	<i>Kurtzer Leichsermon Vber den Seeligen abschied des [...] Johann Oberdorffers von Oberndorff</i>	Regensburg: Müller	1625
11.	Johann Seitz	<i>Christliche Sermon, Bey der [...] Leichbestattung Deß [...] Herrn/ M. Sebastian Hemmingers</i>	Regensburg: Müller	1628
12.	M. F. M.	<i>Status Petri, das ist Ein christlicher Sermon von dem H. Apostel Petro [...] Gehalten an dem Tag deren H. Aposteln, Petri vnd Pauli zu Regenspurg, in der Kürchen bey S. Oßwald</i>	Manuskript	1627
13.	Johannes Burchard	<i>Ein Christliche Leichpredig/ Bey der Leich [...] Bartholome Rauffts</i>	Amberg: Schönfeld	1619
14.		<i>Ein denckwürdig Modell der Kayserlichen Hoff Process [...]</i>	[s.l.]	1620
15.	Daniel Gruber	<i>Discursus Historico-politicus de peregrinatione studiosorum</i>	Straßburg: Repp	1625
16.	Johann Peuchel	<i>Balthasar Walther, Quaestionum miscellarum Enneas tertia Ex Metaphysicis, Logicis, Physicis, Ethicis, Politicis, Historicis, pro renata depromta</i>	[Jena]: Weidner	1609
17.		<i>Lachrymae in Præmaturum, Beatum Tamen Obitum [...] Lazari Haueri</i>	Jena: Rauchmaul	1614
18.	Kaspar Sagittarius	<i>Statua sepulchralis [...] Dn. M. Johanni Wedelio</i>	Jena: Weidner	1626

Tabelle 8.7: Inhalt des Bandes D-HAf: 54 C 5

Nachlassverzeichnis.¹⁰³ Es enthält das Inventar eines wohlhabenden und gebildeten Mannes, der neben Bargeld, Silber, Ketten, Schmuck und einer detailliert aufgelisteten reichhaltigen Garderobe diverse Rüstungen, Teppiche, Stoffe, sowie Gegenstände aus Silber, Messing und Kupfer besaß. Zum Hausrat gehörte auch »1 Instrumentum Musicale«. Als letzter Posten vor den Schulden wird ein Überblick über die Bücher gegeben. Peuchels gut bestückte Bibliothek bestand aus 35 Folianten, 8 Halbquartbänden, 72 Quart-, 137 Oktav- und 74 Duodezbanden, insgesamt also 326 Bänden,¹⁰⁴ von denen einer in die Franckeschen Stiftungen nach Halle gelangte (vgl. Tabelle 8.7).

Den vorliegenden Band datierte Peuchel auf dem Titelblatt mit 1629.¹⁰⁵ Vereint sind darin 16 Drucke und ein Manuskript, die kaleidoskopartig verschiedene Stationen in seiner Biographie zu beleuchten scheinen. Die Titel berühren zum einen die Studienzeit in Jena – neben seiner Respondentenschrift (Nr. 16) findet man ein studentisches Abschiedsgedicht von Jena (Nr. 17) sowie ein Epicedium (Nr. 18) auf Johann Wedelius (1581–1626), der 1603 in Jena Magister geworden war.¹⁰⁶ Der Band enthält zum anderen Leichenpredigten auf Personen, die Peuchel aus seinem Regensburger Wirkungskreis bekannt gewesen sein dürften (Nr. 10, 11, 13). Ein sauber ausgearbeitetes Manuskript (Nr. 12) einer in St. Oswald gehaltenen Predigt¹⁰⁷ zeigt, dass Peuchel Zugang zu verschiedenartigen lokalen Quellen besaß. Außerdem sammelte er aktuelle politische Schriften (Nr. 8, 9, 14, 15).

Eröffnet wird der Band durch den *Kurtzen summarischen Bericht* über die Grundsteinlegung der neuen evangelischen Kirche in Regensburg im Jahr 1627, dem Hemmingers Predigt zu diesem Anlass folgt (vgl. Tabelle 8.7, Nr. 1). Daran schließt sich Paul Hombergers *Gratulatio harmonica* an, eine Komposition auf die Grundsteinlegung. Auf der letzten leeren Seite des Notendrucks notierte Peuchel eine komplette Abschrift des vertonten Textes, unter die er seinen Namen setzte (Abbildung 8.12).¹⁰⁸ Zu den vier vertonten Verszeilen ergänzte er einen weiteren Dreizeiler, der nicht Bestandteil der *Gratulatio harmonica* ist:¹⁰⁹

103 Vgl. Johann Peuchels Nachlassverzeichnis, HVO, AAR Archivakten Regensburg 1/1-P.

104 In ihrer Größe entspricht Peuchels Sammlung denjenigen höherer katholischer Geistlicher in Regensburg. Vgl. Raymond Dittrich, »Die Reformation im Spiegel des Bücherbesitzes von Geistlichen des Bistums Regensburg – Ein Blick in die Bücherverzeichnisse von Nachlassinventaren aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Die Reformation und das Buch in Regensburg. Begleitband zur Doppelausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek und der Staatlichen Bibliothek Regensburg, 12. Oktober 2017 bis 31. Januar 2018*, hrsg. von Raymond Dittrich (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 38), Regensburg 2017, S. 42–116, bes. S. 88, 116.

105 Die Angabe 1628 im Katalog der Franckeschen Stiftungen ist zu korrigieren.

106 Vgl. <<http://d-nb.info/gnd/129276634>> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

107 Der Autor wird nur mit dem Kürzel »M. J. M.« angegeben. Vermutlich handelt es sich um Magister Johannes Münderlein (1581–28. 12. 1628), der seit 1626 Archidiakon in Regensburg war und am 22. Juli 1628 zum Superintendenten ernannt wurde, vgl. *Regensburger Pfarrerbuch*, S. 139.

108 Die Abbildung zeigt daneben Glossen in Mildes »ausladenden Schriftzügen«, vgl. dazu Mies, »Halleluja!«, S. 25.

109 Für die Hilfe bei der Übersetzung des lateinischen Textes danke ich Bianca-Jeanette Schröder.

Textus continuus	Fortlaufender Text
Hoc tibi Sancta Trias devoto corde dicamus Templum, verbi in eo vox sonet usque tui:	Dir, Heilige Dreiheit, weihen wir mit andächtigen Herzen diesen Tempel, in ihm möge die Stimme deines Wortes immerzu klingen:
Surge opus ex humili, Sancti aspiramine flatus!	Erhebe dich Werk aus dem Niedrigen, durch des Heiligen Geistes Inspiration!
Surge, nec hoc tardent orbis et orcus opus.	Erhebe dich, mögen Welt und Hölle dieses Werk nicht aufhalten.
Johann. Peuchel Hoc Triadi sacrum fieri ex fundamine Templum Fernandi indultu Regis fecere Secundi Senatus Populus Que Ratisponensis.	Johann. Peuchel Dass dieser heilige Tempel für die Dreiheit aus dem Fundament gebaut werde, erwirkten mit Erlaubnis König Ferdinand des Zweiten Senat und Volk von Regensburg.

Tabelle 8.8: Text und Übersetzung der *Gratulatio Harmonica* mit Peuchels Zusatz

Ob Peuchel damit der Autor der lateinischen Textvorlage war, wie man vermuten möchte, wird sich kaum durch weitere Hinweise erhärten lassen. Deutlich ist allerdings sein starkes Interesse an dem gesamten Vorgang dieser öffentlichen Zeremonie, die Kaiser Ferdinand II. in einer spannungsreichen Zeit mit einem der wichtigsten neuen protestantischen Sakralbauten konfrontierte.¹¹⁰ Blickt man näher auf Peuchels Biographie, so fällt ein Zusatz im Ratswahlbuch der Stadt Regensburg auf. Im Mitgliederverzeichnis des Inneren Rats für das Jahr 1628 liest man bei den letzten Namen, zu denen auch Peuchels gehört: »NB dise drei Herrn sindt den 28 Juni Anno 1627 anstatt Herrn [...] in den Jnnern Rhat gewehlet worden.«¹¹¹ Nur eine knappe Woche später, am 4. Juli 1627, spielte sich die feierliche Grundsteinlegung ab, bei deren Zeremoniell die Mitglieder des Inneren Rates auf der zentralen Tribüne Platz nahmen.¹¹² Vermutlich war es notwendig gewesen, die durch Todesfälle entstandenen Lücken im Inneren Rat zu füllen, um bei der Einweihung das komplette Gremium aufmarschieren lassen zu können. Man kann sich vorstellen, dass für Peuchel, einen österreichischen Glaubensflüchtling, die Teilnahme an der Feier unmittelbar nach der Aufnahme in den Inneren Rat einen bedeutenden Moment in seinem Lebensweg darstellte.

110 Auf die exzeptionelle Bedeutung dieses Kirchenbaus für die Ausbildung einer lutherischen Konsekration weist Isaiasz in ihren Aufsätzen hin, vgl. »Architectonica Sacra«, S. 140–145; dies., »Lutherische Kirchweihen um 1600«, S. 109; dies., »Nicht ein gemein Bürgerhauß/ nicht ein Rathauß oder Cantzley«, S. 218–221.

111 Vgl. D-Rsa: Reichsstadt Regensburg, I Ac 5 (Ratswahlbuch der Stadt Regensburg, 1605–1636), fol. 114^v.

112 Vgl. zum Ablauf, Petra Lorey-Nimsch, »Die Grundsteinlegung zur Dreieinigkeitskirche 1627«, in: *Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart*, hrsg. von Karl Möseneder, Regensburg 1986, S. 162–167.

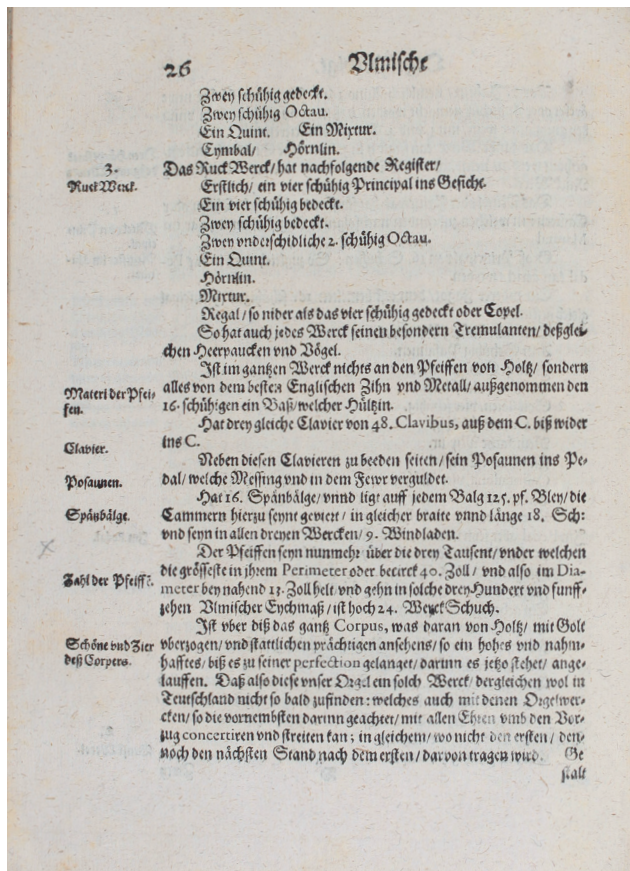


Abbildung 8.13: Conrad Dieterich, *Vlmische Orgel Predigt*, Ulm: Meder, 1624, S. 26. Exemplar D-HAf: 54 C 5 (5) mit Randkommentar von der Hand Johann Peuchels

Diese Lektüre dürfte die langwierigen Vorbereitungen zum Bau der Regensburger Dreieinigkeitskirche begleitet haben.¹¹⁷ Die Einweihung des noch mit manchen Provisorien behafteten Gotteshauses am 5. Dezember 1631 durfte Peuchel dann nicht mehr miterleben. Er war Anfang des Jahres gestorben.

Für die Wahrnehmung von Einweihungspredigten als selbstständiger Predigttypus bedeutet Peuchels Band eine wertvolle Quelle. Denn seine in eigener Initiative angelegte Sammlung fällt exakt in jene Zeit, zu der Conrad Dieterichs als Zyklus angelegte Kirchweihpredigten, die separat erschienen waren, mit noch weiteren Kasualpredigten erstmals verlegerisch zusammengefasst wurden. Nach dem schon erwähnten Versuch des Ulmer Druckers Jonas Saur aus dem Jahr 1625, Dieterichs Einzeldrucke mit einem verbindenden Sammeltitleblatt zu vermarkten,

117 Vgl. Karl Möseneder, »Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau«, in: *Mar-tin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen*, hrsg. von Hans Bungert, Regensburg 1983, S. 171–247; ders., »Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau«, in: 1542–1992. 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg. Eine Ausstellung der Museen der Stadt Regensburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Regensburg, Regensburg 1992, S. 109–151.

wandte sich Dieterich direkt nach Leipzig an den Verlag von Schürers Erben. Seine Vorrede zu diesem Projekt einer Sammelpublikation datierte er mit dem 1. April 1629.¹¹⁸ Er erwähnt darin sechs projektierte Bände. Im Verlauf des Jahres 1629 verfasste Dieterich auch die Vorworte zu den Teilen 2–4. Danach stockte das Editionsprojekt aus heute unbekannten Gründen. 1632 erschienen schließlich die ersten vier Bände, bei denen es offenbar geblieben ist. Peuchel war diese Publikation nicht mehr zugänglich. Dass er unabhängig davon ebenfalls eine eigene Bündelung der Dieterichschen Kasualpredigten durchgeführt hat, ist ein deutlicher Hinweis auf ein wachsendes Interesse an Fragen der Konsekration von Kirchengebäuden, Glocken oder auch Orgeln, das bei ihm durch das Regensburger Kirchbauprojekt stimuliert worden war. Peuchels Predigtkonvolut liefert zudem einen möglichen direkten Bezugspunkt für die Konzeption der Regensburger Einweihungszeremonien, an deren Planung er als Mitglied des Inneren Rates bis zu seinem Tod beteiligt war.

Neue Sammelkontexte im Zeitalter der Aufklärung

Die Zusammenstellung verschiedenartigster Einweihungs- und Kasualpredigten lässt sich seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges als eine typische Rezeptionsform von Orgelpredigten einstufen. In zwei großen, weitgehend intakt gebliebenen Theologenbibliotheken bilden Predigten zur Einweihung von Orgeln einen integralen Bestandteil des Buchbestandes.¹¹⁹ Noch im späten 18. Jahrhundert gab es Pfarrer, die systematisch alte Predigten sammelten. So enthält die erhaltene Bibliothek des Theologen Johann Sigismund Gmelin (1726–1797, seit 1752 Pfarrer in Syrau bei Plauen) ein Konvolut¹²⁰ mit Gelegenheitspredigten, die keine unmittelbare Aktualität mehr für sich in Anspruch nehmen konnten. Die Drucke (u. a. Investitur-, Valet-, Kirchweih-, Glocken-, Rats-, Stadtwappen-, Donnerpredigten sowie einige tagespolitische Schriften) stammen aus den Jahren 1702–1711, die Orgelpredigt Steinfeldts wurde sogar bereits 1695 gedruckt. Die Sammlung hat damit einen retrospektiven Charakter, und es ist nicht klar, ob Gmelin sie in dieser Form bereits von einem Vorbesitzer übernommen hat. Nicht auszuschließen ist freilich, dass der Pfarrer sich auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts an deutlich älteren homiletischen Modellen orientierte.¹²¹

118 Vgl. D. Cunrad Dieterichs / Vlmischer Kirchen Superintendenten / Sonderbarer Predigten von vnterschiedenen Materien / Hiebevör zu Vlm im Münster gehalten / deren theils in Truck allbereit außgangen / Theils aber ietzo von newem in Truck geben, Bd. 1, Leipzig: Schürer, 1632, Vorrede.

119 Jeremias Deutschmann (1634–1704), Archidiakon an der Stadtkirche zu Wittenberg, besaß Exemplare der Orgelpredigten von Frick (D-WGp: LC330/8), von Gormann (D-WGp: LC383/42) sowie Hector Mithobius' *Psalmodia Christiana*, Bremen und Jena: Berger, 1665 (D-WGp: LC354/9). Auch dem Arnstädter Superintendenten und Hymnologen Johann Christoph Olearius (1668–1747) gehörten Mithobius' *Psalmodia Christiana* (D-GOl: Theol 4° 01033) und Fricks Text (D-GOl: Cant.spir 8° 00237).

120 D-Dlk: Gm 32.

121 Vgl. die ironische Rezension von Johann Andreas Becks Orgelpredigt (Schwabhausen: Tromsdorf, 1774), die inhaltliche Muster der Zeit um 1700 weiterführte, in: *Journal für Prediger* 5 (1774), S. 208 f.

Ein weiteres Beispiel für das Fortleben von Kasualpredigtbänden in Privatbibliotheken des 18. Jahrhunderts findet man in der Universitätsbibliothek Rostock. In dem Band D-ROu: Fl-1147, der Predigten zu Kircheinweihungen, Landtagseröffnungen und zur Kaiserwahl Leopolds I., über Jahrmärkte, Blitzeinschläge, die Pest, Türkenkriege oder den glimpflichen Sturz vom Pferd enthält, stellt Jacob Wellers Kirch- und Orgelweihpredigt *Des Friedens=Tempels Edler Bau* (Dresden: Bergen, 1650) den ältesten Druck dar. Der zweitälteste wurde ebenfalls von Weller verfasst (1657). Die jüngsten sind 1683 erschienen. Ein handschriftlicher Eintrag auf dem vorderen Spiegel weist Georg Neukirch als Eigentümer des Bandes aus. Es handelt sich dabei um den Schriftsteller und Juristen Johann Georg(e) Neukirch (um 1670–1735), der in Halle studiert hatte. Nach seinem Tod fand in Berlin eine Auktion statt, auf der seine Bibliothek versteigert wurde. Für 10 Pfennige wurde der Band am 17. Januar 1735 verkauft.¹²²

Neukirch ist unter den bisher erwähnten Bucheigentümern der erste Nichttheologe. Welches Interesse sich für ihn mit den Predigten verband, lässt sich nur vermuten. Zunächst einmal scheint hier ein Paradoxon vorzuliegen. Denn Neukirch gehört zu den bekannten Vertretern der galanten Literatur in Deutschland.¹²³ Neben seiner Poetik *Anfangs-Gründe zur Reinen Teutschen Poesie* (Halle: Renger, 1724), in der die galante Dichtkunst als höchste Stufe der Poesie bewertet wird, machte ihn vor allem sein Briefsteller bekannt (1722/1728),¹²⁴ der modellhafte Antwortschreiben auf die kurz zuvor erschienene Anleitung zur galanten Korrespondenz von Christian Friedrich Hunold enthielt.¹²⁵ Dass Neukirch im Besitz eines kaum noch aktuellen Kasualpredigtbandes war, scheint zu diesen ästhetischen Vorlieben im Widerspruch zu stehen. Allerdings ist festzuhalten, dass Neukirch seine Poetik vor allem als Lehrbuch der Kasualpoesie konzipiert hatte.¹²⁶ Das Studium älterer Kasualliteratur mag ihm als Folie für seine moderneren Konzepte gedient haben. Sinnfällig ist jedenfalls der Umstand, dass hier ein grundsätzlicher Paradigmenwandel zu beobachten ist. Wie Rose zusammenfasst, »läßt sich in den zeitgenössischen Gedichtsammlungen um 1720 eine signifikante Zunahme von Casualpoesie beobachten.«¹²⁷ Dieser Vorgang tangiert auch Orgeleinweihungen, zu denen seit etwa 1700 vermehrt Lobgedichte oder Kantatenlibretti verfasst wurden, die in Konkurrenz zur älteren Orgelpredigt traten. In seiner Untersuchung gibt Rose freilich auch zu bedenken, dass gerade im Hallenser Kreis um Hunold das Verhältnis der propagierten galanten Umgangsformen zur traditionellen religiösen Erziehung stark thematisiert wurde.¹²⁸ Schriftsteller wie Hunold oder Neumeister sahen galante und »fromme conduite«¹²⁹ nicht als unversöhnlichen Widerspruch, sondern als komplementär. Hier fand eine »Erweiterung des galanten Modells um die Dimensionen eines

122 Vgl. den Bleistifteintrag: »Constat 10 ße [Pfennige] in | Auctione Berolina | d. 17 Januar 1735.«

123 Vgl. Dirk Rose, *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes)*, Berlin 2012 (digitale Publikation), S. 30, 65, 169.

124 *Fvndamenta Zu Teutschen Briefen Nach dem Heutigen Stylo Curiae*, Halle: Renger, 1722.

125 Vgl. Rose, *Conduite und Text*, S. 214–216, 332 f.

126 Vgl. ebd., S. 349, 358 f.

127 Ebd., S. 360.

128 Vgl. ebd., S. 394 f.

129 Ebd., S. 378.

christlich-moralischen Verhaltens«¹³⁰ statt. Daneben war Neukirch auch historisch interessiert. Seine Studie *Das alte und mittlere Deutschland: wie solches vor, unter, und nach den Carolingern ingeleichen unter den König und Käysern aus allerley Teutschen Häusern, ausgesehen* (Braunschweig: Renger, 1740) bezieht sich zwar auf eine ältere Epoche. Aber Neukirch bemühte sich darin um eine Rekonstruktion der sozialen und rechtlichen Verhältnisse, einen, wie er selbst schreibt, vernachlässigten Teilbereich der Historiographie, der sich nur aus einem Studium der Primärquellen erschließen ließ. Insofern mögen ihn die gesammelten Kasualpredigten als Anschauungsmaterial für seine Mentalitätsgeschichte avant la lettre gefesselt haben. Ein Einzelfall war er damit nicht. Dass die Orgelpredigten des 17. Jahrhunderts nicht vollständig verloren gegangen sind, ist zu einem guten Teil den historisch interessierten Sammlern des 18. Jahrhunderts zu verdanken, die aus verschiedensten Gründen an den alten Dokumenten Gefallen fanden.¹³¹

Neukirch fügte in seinem Kasualpredigtband Drucke zusammen, die früher in andere Konvolute integriert waren. Darauf deuten manche Nummerierungen auf den Titelblättern hin, die nichts mit der aktuellen Anordnung der Werke zu tun haben, sondern deren Position in einem älteren Sammelband definiert hatten. Das Auftrennen der alten Predigtsammelbände ist ein Phänomen des 18. Jahrhunderts. Professionelle Sammler und Bibliothekare lösten damit den ursprünglichen Überlieferungszusammenhang auf. Teilweise stößt man daher in heutigen Bibliotheken nur auf dünne Einzelbände mit Orgelpredigten. In dieser Form liegt beispielsweise Dieterichs Orgelpredigt aus der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg vor.

Besonders viele Beispiele einzeln aufbewahrter Orgelpredigtdrucke finden sich in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle im Bestand der Biblioteca Ponickaviana. Besitzer dieser privaten Sammlung war der Kurfürstlich-sächsische Geheime Kriegsrat Johann August von Ponickau (1718–1802) gewesen.¹³² Seine Bibliothek bemaß sich auf ca. 16 000 Bände und 30 000 Gelegenheits- und Personalschriften, besaß also einen deutlichen Schwerpunkt im Bereich kleinerer Drucke. Ponickau überließ die gesamte Sammlung 1762 der Universität Wittenberg, von wo sie 1817 nach Halle überführt wurde. Der bei sämtlichen Orgelpredigten als Zusatz zur Grundsignatur »Pon« vorkommende Buchstabe Y verweist im Realkatalog auf die geographische Gruppe »Sächsisch-thüringische Städte«.¹³³ Denn Ponickau erwarb vorzugsweise Literatur zur lokalen, sächsischen Geschichte, die als Bibliotheca Saxonica den Kern seiner Sammlung bildete. Dies erklärt auch, weshalb alle »Pon«-Predigten als Einzeldruck vorliegen. Der Sammler hatte kein Interesse daran, seiner Bibliothek komplette Konvolute mit diversen theologischen Schriften einzuverleiben. Er entnahm nur diejenigen Teile, die zu seinem Sammelkonzept passten. Heute bietet die Universitäts- und Landesbibliothek Halle mit 22 solcher »regionalen«

130 Ebd., S. 379.

131 So gehörte der Band D-LEu: 64-8-2045/6 mit mehreren Predigten Conrad Dieterichs und einigen anderen Titeln dieser Epoche einem »Gallus Augustus Wincklerus«, der als Datum »Anno 1745« angegeben hat. Um wen es sich dabei handelt, konnte bisher nicht eruiert werden.

132 Vgl. Marie-Christine Henning, *Johann August von Ponickau. Geschichte einer Gelehrtenbibliothek*, Hildesheim u. a. 2002, S. 17, 22, 30–40, 48–58. Für den Hinweis auf diese Untersuchung und Informationen zur Bibliotheksgeschichte danke ich herzlich Frau Conny Hödt, Universitätsbibliothek Halle.

133 Vgl. ebd., S. 32.

Orgelpredigten den größten geschlossenen Bestand dieser Textgattung.¹³⁴ Dass sechs der Titel Unikate sind,¹³⁵ unterstreicht die Bedeutung, die das Engagement eines individuellen Sammlers für die Überlieferung dieser Gruppe an Kasualdrucken besitzt. In zwei Fällen besaß Johann August von Ponickau darüber hinaus einen persönlichen Bezug zu den Orgelpredigten aus seinem Besitz. Der Freiburger Superintendent Christian Gotthold Wilisch (1696–1768) zählte zu seinen engeren Freunden.¹³⁶ Immanuel Weber wiederum hatte seine Predigt 1671 für die Gottfried-Richter-Orgel in Pomßen verfasst, einem Dorf, das seit 1536 im Besitz der Familie von Ponickau war. Diese Umstände waren sicherlich nicht ausschlaggebend dafür, dass Johann August von Ponickau auch Orgelpredigten in seine Sammelbemühungen einbezog. Sie spiegeln jedoch die mannigfaltigen Beziehungsgeflechte wider, die diese Texte einst mit ihrem Umfeld verbanden.

In dem Prozess einer inhaltlichen Umbewertung der Orgelpredigten rückte mit der Zeit mehr und mehr ein orgelkundliches Interesse in den Vordergrund. Dieses lässt sich besonders gut an einem der in der Bischöflichen Zentralbibliothek unter der Signatur Mus.th. 1057 aufbewahrten Bände veranschaulichen (vgl. Tabelle 8.9).

Skubowius' Orgelpredigt eröffnet das Konvolut, das sieben Drucke aus den Jahren 1749 bis 1762 enthält, die alle mit Orgeln zu tun haben. Geht es in der Carl Philipp Emmanuel Bach gewidmeten Abhandlung des Orgelbauers Barthold Fritz (Nr. 3) allgemein um Fragen der temperierten Stimmung, so beziehen sich vier weitere Titel ganz wie Skubowius' Predigt auf die Einweihung von Kirchenorgeln (Nr. 4–7). Drei dieser Texte wurden von Johann Adam Jakob Ludwig verfasst, einem Postsekretär und Buchhalter in Hof, der sich autodidaktisch zu einem anerkannten Orgelfachmann herangebildet hatte.¹³⁷ Bereits diese Autorschaft verweist darauf, dass es sich um keine theologischen Texte mehr handelt. Ludwig nutzt den Anlass der Einweihung der neuen Instrumente, die der Orgelbauer Johann Nikolaus Ritter¹³⁸ für die Kirchen in Lichtenberg (1759), Nemmersdorf (1761) und Erlangen (1764) angefertigt hatte, beispielsweise, um Sachfragen wie die Eigenschaften eines guten Orgelbauers abzuhandeln (Nr. 4). In seinem launigen Plädoyer für die Orgel (Nr. 6) greift Ludwig dabei freilich nicht nur im Titel (*Den unverschämten Entehrern der Orgeln*) den alten Topos der Orgelfeinde auf. Er zitiert, vermittelt über einen späteren Autor, immer noch Dieterichs Münsterpredigt sowie Johann Ludwig Hartmanns Rothenburger Orgelpredigt (1673)¹³⁹ und führt zudem eine Stelle aus einer schlesischen Orgelpredigt an, die zu den heute nicht mehr ermittelbaren Beispielen dieser Predigtgattung ge-

134 Vertreten sind folgende Drucke: Bucher 1681; Dörffel 1651; Fiedler 1666; Gerlach 1651; Grosse 1765; Hanitsch 1711; Hedler 1647; Herrmann 1767; Koch 1711; G. Olearius 1664; J. Olearius 1667; Peisker 1652; Polantus 1605; Richter 1740; Roscher 1686; Sagittarius 1687; Scheller 1778; Senff 1784; Starck 1648; Weber 1671; Wilisch 1735. Zwei dieser Titel sind Nachkriegsverluste (Polantus; Sagittarius).

135 Hedler 1647; Dörffel 1651; Weber 1671; Koch 1711; Richter 1740; Herrmann 1767.

136 Henning, *Johann August von Ponickau*, S. 18.

137 Vgl. Franz Krautwurst, Art. »Ludwig, Johann Adam Jakob«, in: *MGG2, Personenteil* 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 566.

138 Vgl. Hans Klotz, Art. »Ritter, Johann Nikolaus«, in: *The Grove Dictionary of Musical Instruments. Second Edition*, Bd. 4, Oxford 2014, S. 318.

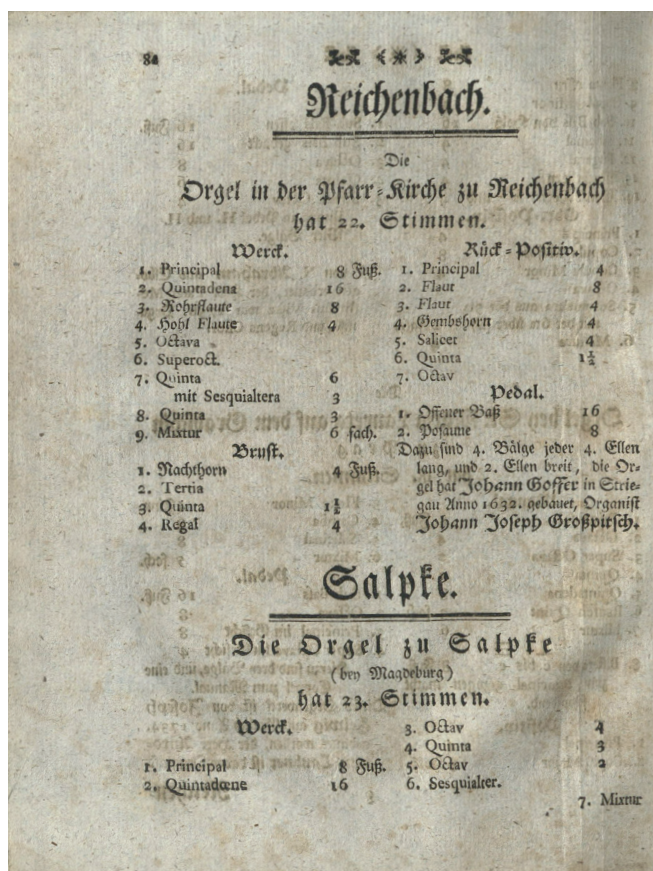
139 Vgl. Johann Adam Jakob Ludwig, *Den unverschämten Entehrern der Orgeln*, Erlangen s. a., [Nr. 6], S. 8 f.

Nr.	Autor	Titel	Ort / Verlag	Jahr
1.	Raphael Jonathan Skubowius	<i>Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck die heilige Sabbaths=Lust an dem Herrn bey einer Christlichen Gemeine könne erwecket werden</i>	Danzig: Knochen	1749
2.	<i>Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik</i>		Breslau: Carl Gottfried Meyer	1757
3.	Barthold Fritz	<i>Anweisung, wie man Claviere, Clave-cins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, daß aus solchen allen sowohl dur als moll wohlklingend zu spielen sey</i>	2. Auflage, Leipzig: Breitkopf	1757
4.	Johann Adam Jakob Ludwig	<i>Versuch von den Eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers, Bei Gelegenheit des [...] neuen Orgelwerks zu Lichtenberg</i>	Hof: Hetschel	s. a. [um 1759]
5.	Johann Adam Jakob Ludwig	<i>Gedanken über die großen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind. Bey Gelegenheit der im Jahre 1761 durch Herrn Johann Nicolaus Rittern [...] erbauten neuen Orgel zu Nemmersdorf</i>	Leipzig: Breitkopf	1762
6.	Johann Adam Jakob Ludwig	<i>Den unverschämten Entehrern der Orgeln wolte als die [...] neue Orgel in die Französisch-reformirte Kirche zu Erlangen [...] eingeweihet worden etwas zu ihrer eigenen nähern Beschauung darlegen</i>	Erlangen: Walther	s. a. [um 1764]
7.	<i>Bey der Einweihung des durch den kunsterfahrenen Orgelbaumeister Herrn Friederich Heidenreich, zu Geroldsgrün rühmlichst erbaueten neuen Orgelwerks, [...] wolte die Natur des Orgelklangs ein wenig betrachten ein wohlbekannter Freund guter Orgelwerke</i>		Hof: Hetschel	s. a. [um 1771]

Tabelle 8.9: Inhalt des Bandes D-Rp: Mus.th. 1057

hört.¹⁴⁰ Die im 18. Jahrhundert entstandenen weltlichen Texte zu Orgeleinweihungen beerbten also bis zu einem gewissen Grade ihre geistlichen Vorgänger.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 5. Als Autor der Einweihungspredigt für die Casparini-Orgel in Wohlau (1716) wird Pfarrer Johann Christian Köllner genannt. Ludwig zitiert Seite 31 aus dessen gedruckter Predigt, die auch in Köllners Stadtchronik *Wolaviographia Oder: Accurate Beschreibung der Stadt Wolau in Schlesien* (Bautzen 1726), S. 562, erwähnt wird. Es ist das einzige gegenwärtig greifbare Fragment aus diesem Text.



Abbildungen 8.14a/b: Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik, Breslau: Carl Gottfried Meyer, 1757, S. 84. Durchschossenes Exemplar mit handschriftlichen Orgeldispositionen, hier zur Orgel im Kloster Roggenburg, D-Rp: Mus.th. 1057/1 (vgl. auch Folgeseite)

Bemerkenswert an dem Band ist auch das zweite enthaltene Werk, die von Karl Gottfried Meyer 1757 herausgegebene *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken*, eine der wichtigen frühen Publikationen, in denen systematisch Dispositionen von Orgeln vorgestellt wurden. Das Regensburger Exemplar wurde dafür eigens um leere Blätter erweitert. Auf diesen Blättern finden sich, genau in die alphabetische Anordnung des Meyerschen Buchs eingepasst, handschriftliche Orgeldispositionen zu dreizehn weiteren Instrumenten (siehe Abbildung 8.14a/b).¹⁴¹

Auf welchen Orgelforscher diese Einträge zurückgehen und wem das gesamte Konvolut, welches uns mit der Elbinger Orgelpredigt auch ein Unicum überliefert hat, ursprünglich gehört hat, lässt sich leider nicht ermitteln. Im vorderen Spiegel des Bandes berichtet eine Notiz lediglich

¹⁴¹ Dokumentiert werden die Dispositionen folgender Orgeln: Ansbach Stifts-Kirche (1734); Berlin Garnisonskirche (längere Erläuterungen zur gedruckten Disposition); Dresden Schlosskirche (1753); Freiberg in Sachsen St. Petri; Halberstadt Stiftskirche (1718); Harlem Große Kirche (1738); Halle; Meerane (1753); Königsberg in Preußen; Magdeburg St. Johann; Magdeburg St. Ulrich; Kloster Roggenburg; Salzburger Dom; Straßburg Neue Kirche (1749).

Der älteste unter ihnen war François-Joseph Fétis. Chronologisch geordnet findet man deutsche Orgelpredigtdrucke in der Bibliothèque royale de Belgique unter den Signaturen Fétis 3.613 A Mus bis Fétis 3.623 A Mus, also aus dem Bestand der einstigen Privatbibliothek des Musikers und Musikgelehrten.¹⁴³ Der früheste dieser Drucke stammt aus dem Jahr 1775. Fétis hat die Reihe der Orgelpredigtdrucke dann bis zum Jahr 1823 fortgeführt und im Anschluss eine Serie englischer Orgelpredigten angelegt.¹⁴⁴ Ältere Autoren waren ihm hingegen nicht direkt zugänglich. Dieser begrenzte Wissensstand spiegelt sich in den Einträgen in seiner *Biographie universelle* wider. Mit eigenen Lemmata vertreten sind so neben den in der Bibliothèque royale vorhandenen Autoren¹⁴⁵ beispielsweise Christoph Frick¹⁴⁶ oder auch Gottlob Kluge und Christian Ehrenhaus, deren Orgelpredigten nicht mehr auffindbar sind.¹⁴⁷ Von Conrad Dieterich erwähnt Fétis hingegen nur die Glockenpredigt, die als vorbildliche Abhandlung gepriesen wird.¹⁴⁸ Auch die anderen drei »Regensburger« Orgelpredigten von Johannes Lang, David Grafunder und Raphael Skubowius waren ihm nicht zugänglich.

1836 dokumentierte auch Carl Ferdinand Becker in seiner *Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit* im Kapitel »Orgelbeschreibungen und Einweihungsreden« eine Reihe von Orgelpredigten, deren Titel er aus verschiedenen älteren Nachschlagewerken kompiliert hatte.¹⁴⁹ Erst danach begann er selbst Orgelpredigten zu erwerben. Fünf solcher Texte aus seiner Sammlung finden sich heute im Bestand der Leipziger Stadtbibliothek. Die ersten drei Titel von Roscher, Kretschmar und Wilisch muss Becker zwischen 1836 und 1839 angeschafft haben.¹⁵⁰ Er nahm sie – nun mit genauen bibliographischen Angaben – in den Nachtrag zu seiner Darstellung auf. Als nächstes erwarb Becker die Orgelpredigt von Bödiker, die 1843 im Katalog seiner Sammlung musiktheoretischer Schriften erscheint.¹⁵¹ Noch später muss er Lützens Orgelpredigt entdeckt haben, die in keiner von Beckers bibliographischen Publikationen verzeichnet ist.

143 Vgl. zur Genese und Systematik der Bibliothek, Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genf 2013, S. 47–66.

144 Die Signaturen Fétis 624 A Mus bis Fétis 640 A Mus sind englische Orgelpredigten.

145 Vgl. *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, 2. Auflage, Bd. 5, Paris 1863, S. 363 (Lüdeke); Bd. 8, Paris 1866, S. 16 (Senff), S. 40 (Silberschlag).

146 Vgl. ebd., Bd. 3, Paris 1862, S. 337 f.

147 Vgl. ebd., Bd. 3, Paris 1862, S. 119 (Ehrenhaus); Bd. 5, Paris 1863, S. 61 (Kluge).

148 »C'est un écrit savant et l'un des meilleurs qu'on puisse consulter sur cette matière.« (Ebd., Bd. 3, Paris 1862, S. 19.)

149 Vgl. Carl Ferdinand Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1836, Sp. 125–129.

150 Vgl. Carl Ferdinand Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nachtrag: nebst einem Anhang: Chorsammlungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig 1839, Sp. 28 f.

151 Vgl. Carl Ferdinand Becker, *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichnis einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik*, Leipzig 1843, S. 6 (Nr. 142). Verzeichnet sind auch die Orgelpredigten von Roscher (S. 4, Nr. 81), Kretschmann [recte: Kretschmar] (S. 8, Nr. 278) und Wilisch (S. 12, Nr. 497).

Die Beispiele Fétis' und Beckers zeigen, wie schwierig es war, gerade ältere Orgelpredigtdrucke heranzuschaffen. Größeres Finderglück hatte der Hymnologe Johannes Zahn. Ihm fiel ein ganzer Band in die Hände, in dem acht Orgelpredigten sowie zwei weitere Musiktex-te (Samuel Nizelius, *Triumphus Musices*, Jena: Weidner, 1620; Petrus Rosinus, *CantoreyPredigt*, Freiberg: Hoffman, 1615) vereint waren.¹⁵² Der Vorbesitzer des Konvoluts, das nach Zahns Tod 1895 mit seinem Nachlass in die Bayerische Staatsbibliothek gelangte,¹⁵³ lässt sich nicht mehr feststellen. Klar ist nur, dass dieser sich gezielt Predigten über Orgeln aus verschiedenen Vorgängerbänden zusammengestellt hatte. Erkennbar sind zudem einige ungewöhnliche Nutzer-spuren – ungelenke Bleistiftkritzeleien von Kinderhand (siehe Abbildung 8.15).

Die an mehreren Stellen auftauchenden Zeichnungen gehören offenkundig zu dem Vermerk »den 2. März 1855 von Christian Kindern gelesen.«¹⁵⁴ Wichtig ist dieser Eintrag für die Bestimmung eines terminus post quem, denn Zahn hat seinen Kauf¹⁵⁵ nicht datiert. Der Kirchenmusiker hat den Band dann mit fachlichem Blick studiert. Ihm lagen hier acht Orgelpredigten vor, die alle im 17. Jahrhundert erschienen waren, darunter das einzige weitere bekannte Exemplar von Grafunders Werk. Zahlreiche Unterstreichungen und Kommentare von Zahns Hand zeugen von einer intensiven Lektüre, die im Portal des Orgelpredigtprojekts noch detailliert nachgezeichnet werden soll.



Abbildung 8.15: Hieronymus Theodoricus, *Corona Templi*, Nürnberg: Sartorius, 1621. Bleistiftzeichnung auf dem hinteren Vorsatzblatt, Versoseite, im Exemplar D-Mbs: 4 Liturg. 697 ah Beibd. 2

152 D-Mbs: 4 Liturg. 697 ah.

153 Vgl. *Handbuch der historischen Buchbestände*, Bd. 10: *Bayern, München*, hrsg. von Bernhard Fabian u. a., Hildesheim 1996, S. 322. Für den freundlichen Hinweis danke ich Frau Sophie Schrader, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Alte Drucke. Vgl. auch Stephan Kellner, Annemarie Spethmann, *Historische Kataloge der Bayerischen Staatsbibliothek München. Münchner Hofbibliothek und andere Provenienzen*, Wiesbaden 1996, S. 577.

154 Auf dem hinteren Vorsatzblatt zu Theodoricus, Rectoseite, Exemplar D-Mbs: 4 Liturg. 697 ah Beibd. 2.

155 Das Vorsatzblatt verso trägt den Vermerk von Zahns Hand: »Wert 10 Mark.« Der Hinweis auf den Preis des erworbenen Buchs scheint typisch für Zahns Umgang mit seiner Sammlung gewesen zu sein, vgl. Bernhold Schmid, »Zu zwei Sammeldrucken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Das Gothaer Cationale Sacrum (Erster Teil, 1646) Balthasari Musculi Ausserlesene Anmuthige ... Gesänglein in der Ausgabe von Erasmus Widmann (Nürnberg 1622)«, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 9 (2000), S. 23–35, hier S. 25.

In der kurzen Vorrede zu seiner Publikation begründete Mettenleiter sein Interesse an Dieterichs Predigt, die ihm über die konfessionelle Grenze hinweg als lesens- und beachtenswert erschien. Ausschlaggebend war für ihn »die Abhandlung über das eigentliche Thema: ›Von der Instrumentalmusik in der Kirche‹«, die er seiner Leserschaft »mit wenigen unwesentlichen Abkürzungen unverändert« mitteilte.¹⁵⁸ Die Kürzungen beziehen sich auf sämtliche Marginalien, alle lateinischen Zitate im Text, das Exordium der Predigt (S. 6–11) mit einer Auslegung von Psalm 150, die Disposition der Orgel, sowie einige einzelne Stellen, etwa die Darstellung des Ulmer Orgelsturms (S. 28 f.).

Damit entfernte Mettenleiter die Schicht des wissenschaftlichen Kommentars und die lateinischen Originaltexte, die leicht zu eliminieren waren, da Dieterich die deutsche Übertragung verdoppelnd hinterherreicht. Gestrichen wurde schließlich die kurze Passage, in der Dieterich Luther als Zeugen für die Gottgefälligkeit von Orgeln und anderen *Adiaphora* anführt (S. 33–35). Übrig blieb der unangetastete Hauptteil von Dieterichs Predigt, in dem über instrumentales Musizieren im Alten und Neuen Testament und über die theologischen Gründe für die Einbeziehung der Orgel in den Gottesdienst gehandelt wird – ein Thesenstand, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die Konfessionen hinweg Gültigkeit beanspruchen konnte. So kündigt sich im Regensburger Exemplar der Ulmer Orgelpredigt ein erster Impuls editorischer und inhaltlicher Rückbesinnung an, den das DFG-Projekt an der Universität Regensburg heute mit modernen wissenschaftlichen Ansätzen und neuen technischen Mitteln weiterzuführen versucht.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Mettenleiter, S. 21.

¹⁵⁹ Nachtrag: Im Dezember 2018 erwarb die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg ein Predigtkonvolut mit Johann Ludwig Hartmanns *Denck- und Danck-Säule* (Rothenburg ob der Tauber: Beer, 1673). Damit erhöht sich der Bestand an Regensburger Orgelpredigten auf fünf Exemplare. Der Druck konnte in die vorliegende Untersuchung nicht mehr einbezogen werden.

Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)

Wolfgang Horn

Der originellste und heute in Fachkreisen zweifellos bekannteste Musiker Regensburgs war ein Österreicher mit dem Namen Joseph Riepel, der kurz vorzustellen ist, damit das im Folgenden betrachtete Werk und dessen Quellen angemessen eingeordnet werden können. Riepel interessiert heute in erster Linie als Musikschriftsteller, Kompositionslehrer, Theoretiker. Wenn man Kompositionen von ihm zeigt und anschaut – und natürlich auch spielt –, so sollte das aber nicht in der einst üblichen herablassenden Haltung geschehen, die ein weiteres Mal demonstrieren möchte, dass ein Theoretiker eben nicht komponieren könne, weil die graue Theorie den grünen Baum des Lebens zum Verdorren bringt. Das ist ein unsinniges Vorurteil. Sicher: *poeta nascitur*, und dasselbe gilt auch weitgehend für den Komponisten. Das geordnete Nachdenken über Musik aber, das man Musiktheorie nennen kann, setzt Intelligenz und Neugier voraus, die zur Kreativität keineswegs im Widerspruch stehen. Was gäben wir darum, mehr Worte von Bach, Beethoven oder Brahms über Musik zu haben, diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht! Von Riepel haben wir Worte über Musik, und wir haben eben auch Musik aus seinem Geiste, die durch seine Feder aufs Papier gebannt wurde. Es ist von ganz besonderem Reiz, wenn man über das Denken eines Künstlers im Medium der Sprache wie im Medium der Musik noch heute im wahrsten Sinne des Wortes »nach-denken« kann.

1752 erschien das erste Buch von Joseph Riepel, von ihm selbst als »Erstes Capitel« bezeichnet, dem dann weitere umfangreiche »Capitel« im Rahmen eines offenbar auf zehn Teile angelegten Programms folgten. Der Titel des Erstlings lautet: »Anfangsgründe | zur | musicalischen | Setzkunst: | Nicht zwar | nach alt-mathematischer Einbildungs-Art | der Zirkel-Harmonisten/ | Sondern | durchgehends mit sichtbaren Exempeln | abgefasst. | Erstes Capitel | *De | Rhythmopoeia*, Oder | von der | Tactordnung. | Zu etwa beliebigem Nutzen | herausgegeben | von | Joseph Riepel. [...] Regensburg und Wien, 1752.« Vom »Zweyten Capitel« an, das sich mit der »Tonordnung« befasst und 1755 erschien, nennt sich Riepel »Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus«, und in dem 1786 posthum erschienenen »Baßschlüssel« wird von Riepel schließlich als dem »gewesenen Musikdirektor« des Fürsten Thurn und Taxis gesprochen.

Um den theoriegeschichtlich höchst originellen und innovativen Gehalt dieses Schriftenkorpus soll es hier nicht gehen. Bereits ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse neuerer wissenschaftlicher Abhandlungen zeigt, dass der Kompositionstheoretiker Riepel mit den bedeutendsten

Vertretern seines Faches auf einer Stufe steht.¹ Friedrich Wilhelm Marburg (1718–1795) und Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), insbesondere aber der am Schwarzburger Hof in Rudolstadt tätige Heinrich Christoph Koch (1749–1816) verdanken ihm viel.

Wenn man Riepel als Musikdenker kennenlernt, dann tritt die Frage nach seiner Biographie kaum ins Blickfeld; man interessiert sich in der Regel nicht für das womöglich langweilige Leben eines Theoretikers. Aber gerade im Falle Riepels, der einen sehr eigentümlichem Schreibstil kultivierte, ist es hilfreich, etwas über seine Herkunft und sein Leben zu wissen. Joseph Riepel stammt aus einem kleinen Dorf nördlich von Linz nahe der böhmischen Grenze namens Deutsch-Hörschlag. Nach seiner gymnasialen Ausbildung verbrachte er ein gutes Jahrzehnt in turbulenten Verhältnissen in eher östlichen Regionen Mitteleuropas, die den Balkan und Polen, aber auch Städte wie Dresden und Wien einschlossen. Riepel ist weder als Schriftsteller noch als Komponist das Produkt eines typischen Werdegangs.²

Im Jahre 1996 hat Thomas Emmerig das gesamte Korpus der Schriften Riepels herausgegeben – eine wissenschaftliche und verlegerische Großtat vor dem Auftreten der digitalen Konkurrenz. Faksimiliert wurden dabei die gedruckten Schriften, ergänzt um die Transkription von einigen nur handschriftlich überlieferten Texten, namentlich der beiden Teile der »Fugen-Betrachtung«, die viele interessante Kommentare zu dem berühmten Kontrapunkt-Traktat *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) des weiland Kaiserlichen Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (1660–1741) enthalten, dessen Werk bekanntlich auch von Joseph Haydn und vielen anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts als eine Art Grundlagengrammatik studiert worden ist. Als Neuntes und Zehntes »Capitel« bildet die zweiteilige »Fugen-Betrachtung« den Abschluss von Riepels großem Theorieprojekt.³

1 Hier müssen einige wenige Literaturangaben genügen, die einen Bogen schlagen von dem Riepel-Pionier Ernst Schwarzmaier, der in Regensburg Gymnasiallehrer für Musik war, zu neueren universitären Autoren: Ernst Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1936 (Diss. München); Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel u. a. 1983 (Diss. Tübingen) und Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 2002 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 21; Habilitationsschrift Saarbrücken).

2 Die grundlegenden Beiträge zur Erforschung der faktischen Seite von Riepels Leben und Werk sind dem Regensburger Musikforscher Thomas Emmerig zu verdanken, vgl. insbesondere Thomas Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis*, Kallmünz 1984 (= Thurn und Taxis-Studien 14) und ders., Art. »Riepel, Joseph«, in: *MGG*², *Personenteil* 14, Sp. 81–83. Da das Kürzel »RWV« heute für das »Reger-Werk-Verzeichnis« (sic) verwendet wird, müssen Riepels Werke nach dem »RiWV« zitiert werden, wie dies auch im RISM-OPAC der Brauch ist.

3 Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, 2 Bde., Wien u. a. 1996 (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 20/1–II, durchpaginiert). Vgl. Bd. 2, S. 853 f. zum Autograph und einigen erhaltenen zeitgenössischen Abschriften der »Fugen-Betrachtung«; zwei faksimilierte Seiten finden sich auf S. 730 und 796. Da die Texte der gedruckten Schriften Riepels inzwischen in Digitalisaten gut zugänglich sind, können einzelne Stellen nach dem jeweiligen »Capitel« und der betreffenden Seitenzahl zitiert und in allen Medien leicht aufgefunden werden.

Zu der ansehnlichen Reihe von Arbeiten, die Riepel als Kompositionstheoretiker würdigen, hat sich im Jahre 2007 ein inzwischen sehr einflussreiches Analysebuch gesellt, das die alten Kompositionstheoretiker weniger referiert als sich vielmehr deren Geist und Methoden zunutze macht, um den analytischen Blick der Studierenden zu schärfen. Das Buch von Robert O. Gjerdingen hat den harmlos erscheinenden Titel *Music in the Galant Style*, dem sich dann aber der in kurze Zeilen gegliederte, durchaus mit Humor geschriebene Untertitel anschließt: »An Essay | on | Various | Schemata | Characteristic of | Eighteenth-Century | Music | for Courtly Chambers, | Chapels, and Theaters, | Including Tasteful | Passages of Music | Drawn from | Most Excellent | Chapel Masters | in the Employ of | Noble and Noteworthy | Personages, | Said Music | all Collected for the | Reader's Delectation | on the | World Wide Web«. ⁴ Da Riepel in Gjerdingens Buch durchaus eine gewichtige Stimme hat, darf man vermuten, dass dieser ausladende Untertitel formuliert wurde »with Riepel in mind«.

Riepels Biographie sei hier nochmals aufgegriffen, nun aber mit einer Akzentuierung seines kompositorischen Werdegangs; die Fakten werden den einschlägigen Arbeiten von Thomas Emmerig entnommen. Riepels Eltern waren einfache Leute, Land- und Gastwirte in Deutsch-Hörschlag, zur Gemeinde Rainbach im Mühlkreis gehörig, an der Grenze zwischen Österreich und Böhmen gelegen. Wie sein Testament zeigt, blieben seine Geschwister – mit Ausnahme eines Bruders, der als »Musicus« firmiert – im Bauern- und Handwerkerstand: Wirte, Seifensieder, Schuhmacher, Maschenmacherinnen. Joseph aber gelang es, auch befördert durch seine offenkundige Begabung für Musik, den Weg zu höherer Bildung über Lateinschule und Jesuitenuniversität in Steyr, Linz und Graz einzuschlagen. Seine Lateinkenntnisse befähigten ihn zur Lektüre von Fuxens Satzlehreklassiker *Gradus ad Parnassum*, der fortan sein kompositorisches Grundgesetz blieb.

Irgendwie ist Riepel in die Dienste eines Militärs (vielleicht war er wirklich General, aber dann müsste man ihn wohl nachweisen können, was bislang nicht gelungen ist) d'Ollone gelangt, den er in den Jahren 1737–1739 als Kammerdiener auf den Balkan begleitet hat, wo eher glücklose Feldzüge gegen die Türken unternommen wurden. Nachdem Riepel seinen Abschied genommen hatte, ging er nach Dresden, wo er wohl von 1740 bis 1745 gelebt hat. Dieser Zeitraum ist schlecht dokumentiert, doch erwähnt er an einer Stelle seiner Schriften, dass er Umgang mit dem Dresdner Hofkirchenkomponisten Jan Dismas Zelenka hatte, der – 1679 geboren – damals bereits ein relativ alter, aber offenbar hohe Autorität genießender Mann war. Die Passage über Zelenka steht bei Riepel im Kontext eines Lehrgesprächs. Der Schüler bittet: »vielleicht sagst du mir zugleich was von dem Canon; den[n] ich habe oft sagen hören, daß er unter allen die allerkünstlichste Setzart sey.« Darauf sagt der Praeceptor: »Gemeiniglich auch * unter allen der schlechteste Gesang«. Die durch den Asteriskus angezeigte Fußnote aber lautet: »Wie mir der sel. Herr Zelenka selbst eingestunde. Mit welchem ausbündigen Meister ich damals in Dresden täglichen Umgang genossen«. ⁵ Möglicherweise bezieht sich Riepel auch mit der folgenden Bemerkung seines »Praeceptors« auf Zelenka: »wie froh war ich nicht vor ungefähr 14

4 Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007.

5 Riepel, 4. *Capitel* [1756], S. 101.

Jahren, da mir ein wackerer Tonkünstler (ja wohl recht eines aufrichtig- und harmonischen Gemüts) nur in etlichen Stunden ein- und anderen zweifelhaften Grundsatz erläuterte.«⁶ Zu all dem passt gut die Verehrung Riepels für Johann Adolf Hasse, den in Dresden wirkenden deutschen Hauptmeister der italienischen *opera seria*: Mit Bezug auf Girolamo Frescobaldi schreibt Riepel, dass dieser zu seiner Zeit »ein so erhabner Meister [gewesen sei] als heut zu Tage ein Hasse.«⁷

In den Jahren zwischen 1745 und 1749 lebte Riepel offenkundig in Polen, daneben wohl auch in Wien. Zu den überraschenden Sachverhalten gehört eine relativ bedeutende Überlieferung von Autographen im polnischen Marienwallfahrtsort Tschenstochau (Częstochowa). Dokumente zu dieser Zeit, die Riepels Aufenthalt belegen könnten, gibt es anscheinend nicht, und doch muss er dort gewesen sein, vermutlich im Paulinerkloster. Es sei gestattet, hier auf eine CD und deren von Remigiusz Pośpiech verfassten booklet-Text als Referenz hinzuweisen. Der Autor stellt ebenfalls fest, dass es keine archivalischen Dokumente über Riepels Aufenthalt in Tschenstochau gibt, aber die Existenz von immerhin zwölf Stücken Riepels in der Bibliothek des Klosters Jasna Góra (»Clarus Mons«, »Heller Berg«) kann kaum anders als durch enge Beziehungen Riepels zu diesem Kloster in Tschenstochau erklärt werden. Die CD trägt den Titel: *Jasnogórska Muzyka Dawna/ Musica Claromontana* vol. 14: *Ciemne Jutrznie [»Tenebrae«]*.⁸

Auf der CD finden sich neben Werken von Zygmuntowski, Zwierzchowski und Perneckher die folgenden Stücke von Riepel: *Patrz grzeszniku* (aria I; *Sünder, sieh!*; RiWV 99); *Vinea mea* (Responsorium; fehlt im RiWV); *Sicut ovis* (Responsorium; fehlt im RiWV); *Ach! lud wybrany* (*Ach! auserwähltes Volk*; RiWV 97); *Patrz grzeszniku* (aria II; *Sünder, sieh!*; RiWV 100). Die beiden, trotz des gleichen Textincipits unterschiedlichen Arien sind für Sopran und Streicher gesetzt und klingen nach dem opernhaften Ton von Hasse und Zelenka, was man dem Verfasser, der über ein wenig Erfahrung mit den beiden Komponisten verfügt, glauben möge. Die beiden Responsorien sind keine polyphonen Chorsätze, sondern eher homophone Solistenensembles mit teilweise obligaten Oboenpartien. *Ach! lud wybrany* schließlich ist ein vierstrophiges »Lied« für Solobass und einfache Orgel- und Streicherbegleitung mit einer instrumentalen Einleitung. Man kann gerade bei dem letzten Stück, das dem booklet-Text zufolge eine polnische Paraphrase der Improperien darstellt, nur über Riepels Fähigkeit staunen, sich in diesem fremden Idiom eindrucksvoll zu behaupten.

Im Anschluss an diese unsteten Jahre und im Alter von 40 Jahren erlangt Riepel dann seine Lebensstellung in Regensburg. Der hierorts, aber vielleicht nicht überall bekannte Hintergrund sei kurz rekapituliert. Nach einem bis ins Jahr 1743 zurückreichenden Vorspiel war dem Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis 1748 von Kaiser Franz Stephan, dem Gemahl Maria

6 Riepel, 2. *Capitel* [1755], S. 90.

7 Riepel, 4. *Capitel* [1756], S. 1.

8 Die Ausführenden sind: Concerto Polacco, Marek Toporowski. Label Dux, 0353. Aufnahmedatum 2007. Beiläufig sei erwähnt, dass offenbar nur in Regensburg und Tschenstochau (Bibliothek des Paulinerklosters, PL-CZ) Autographen von Riepel erhalten sind. Dies darf sicher als Beweis für einen Aufenthalt Riepels in Tschenstochau oder zumindest sehr enge Beziehungen dorthin betrachtet werden.

Therlesias, das Amt des »Prinzipalkommissars« beim Immerwährenden Reichstag, der von 1663 bis 1806 in Regensburg installiert war, endgültig übertragen worden. Es folgten von 1773 bis 1797 Carl Anselm, der erst 1805 verstarb, und schließlich von 1797 bis zum Ende des Alten Reiches dessen Sohn Carl Alexander von Thurn und Taxis. Joseph Riepel wurde wohl 1749 bei Hofe in Regensburg angestellt, wo er bis zu seinem Tod 1782 verblieb. Die Behauptung, er sei in dieser ganzen Zeit Kapellmeister gewesen, ist etwas grob, mag aber als Orientierung akzeptabel sein. Wie seine Funktionen bei Hof genau beschaffen waren, ist nicht für die ganze Zeit exakt zu sagen, und es mag auch Veränderungen gegeben haben. Dass er in leitender Funktion unter Alexander Ferdinand und Carl Anselm tätig war, steht freilich außer Frage.

Alexander Ferdinand bezog Räume in der mittelalterlichen Benediktinerabtei St. Emmeram, bald auch gründete er, auch aus Repräsentationsabsichten und -erfordernissen, eine Hofmusikkapelle, mit deren Organisation offenbar Riepel betraut war, der zur Zeit seiner Regensburger Anstellung bereits ein weltläufiger und gestandener Mann war, dessen Organisationstalent und Erfahrung sicher ebenso geschätzt wurden wie seine musikalischen Fähigkeiten. Auffällig ist, dass Riepel die nach außen wirksamste Form höfischer Musikrepräsentation – die zunächst französische, später italienische Oper und das deutsche Singspiel –, als Komponist nicht kultivierte (ein verschollener *Artaserse*, RiWV 106, war ein Privatvergnügen »für unter uns«, wie Riepel schreibt, stellt also kein Gegenargument dar). Ob er mit diesem Betrieb überhaupt viel im Sinn hatte, kann man wohl nicht sagen. Vielleicht war er 1760, als Alexander Ferdinand das städtische Ballhaus zu Opernzwecken anmietete, auch schon zu alt für die Opernwelt.⁹

Kontrapunkt, oder sagen wir besser: strenge Polyphonie, begleitete Riepels musikalische Vorstellungswelt von Anfang an, opernhafte, melismatisch-kantabile Arienmusik kam spätestens in der Dresdner Zeit hinzu. Im Werk Riepels findet sich aber nicht selten eine weitere musikalische Schicht, die bei den genannten Dresdner Komponisten, seien sie nun in Prag oder in Wien oder in Italien geschult worden, so nicht zu finden ist: der dem Dreiertakt geneigte Divertimento-Charakter, der nicht nur in Riepels Instrumentalschaffen deutliche Spuren hinterlassen hat. Nicht zufällig steht das $\frac{3}{4}$ -Menuett im Mittelpunkt von Riepels theoretischen Formbetrachtungen.

Riepels praktisches Œuvre ist – auch wenn man Verluste annimmt – im Vergleich zur Produktion anderer Komponisten nicht besonders groß, und wohl sind auch die Gewichte ungleich verteilt. Dem entspricht eine noch immer relativ kleine Zahl an Editionen.¹⁰ Wer in Regens-

9 Grundlegend für die Geschichte der Regensburger Oper ist die Arbeit von Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstags*, Sinzig 2008 (= Musik und Theater 3; Diss. Weimar 2003).

10 Hier sollen nur einige prominentere Editionen genannt werden: Hugo Angerer, Thomas Emmerig (Hrsgg.), *Seven Symphonies from the Court of Thurn und Taxis [Riepel, Touchemoulin, Pokorny (3), von Schacht (2)]*, New York / London 1984 (= The Symphony 1720–1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes, hrsg. von Barry S. Brook und Barbara B. Heyman, Series C, vol. VII); Joseph Riepel, *Violin Concertos*, hrsg. von Stefan Eckert, Middleton, WI 2013 (= Recent Researches in the Music of the Classical Era 90) und Joseph Riepel, *Missa brevis für 4stg. gem. Chor und Orgel ad lib.* [= RiWV 53], bearbeitet [d.h. mit frei ausgearbeiteter Orgelbegleitung versehen] von Eberhard Kraus, Regensburg 1995 (= Jubilatio Liturgica, Heft 8). Eine Ausgabe

burger Bibliotheken, die von den stärksten Riepel-Goldadern durchzogen sind, auf Schatzsuche geht, wird bald auf eine *Marienvesper* stoßen, die in einem autographen Stimmensatz in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek überliefert ist. Ein vom Komponisten selbst geschriebener Stimmensatz ist in der Musikgeschichte eher ein weißer Rabe. Denn dass ein Komponist oder gar Kapellmeister sich die Zeit nimmt, Stimmen auszuschreiben, geschieht sonst nur, wenn gerade keine Zeit mehr vorhanden ist, also bei eiligster Komposition, oder in ganz kleinen Duodezfürstentümern. Da wir über die verfügbare Zeit nichts wissen – die Stimmen sind sehr ordentlich geschrieben – und die Fürsten Thurn und Taxis ganz sicher nicht auf Duodezformat reduziert werden können, muss es mit dem Staunen über den Sachverhalt sein Bewenden haben.

Die *Marienvesper* ist das einzige größere liturgische Werk Riepels aus dem Bereich des Offiziums, also außerhalb von Messe und Requiem. Sonst sind nur wenige Psalmvertonungen Riepels erhalten, von denen allein das *Laudate pueri* (Ps 112) in h-Moll (RiWV 85) zu den Vesperpsalmen gehört, während das *Miserere* (Ps 50) in c-Moll (RiWV 81) ein Psalm ist, der vor allem in den *Tenebrae* genannten Matutinalgottesdiensten der Karwoche oder in Passionsandachten gesungen wurde und in der Kompositionsgeschichte der Psalmen durchaus einen eigenen kleinen Traditionsstrang ausgebildet hat. Die groß angelegte Komposition *Super flumina Babylonis* (Ps 136) in d-Moll (RiWV 86), deren autographe Partitur in der Bischöflichen Zentralbibliothek (Proske-Sammlung) liegt, hat keinen prominenten Ort in der Offiziumsliturgie.¹¹ Riepel war anscheinend niemals für den Aufbau eines regulären liturgisch-musikalischen Repertoires zur Feier des Gottesdienstes in Regensburg zuständig (wobei man vornehmlich an die Kirche St. Emmeram denken würde).

Der Name »Marienvesper« ist *pars pro toto* übertragen von der Psalmenfolge, die zu einer liturgisch verstandenen Marienvesper neben etlichen anderen Gesängen und Textteilen gehört. Riepels Komposition gehört historisch zu dem großen, liturgisch einigermaßen uniform geordneten und »stabilen« Liturgiebereich zwischen dem Trienter Konzil (beendet 1563) und dem

von Riepels *Marienvesper* wird demnächst in der Reihe »Sacri Conventus Ratisbonenses – Reihe geistlicher Musik der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg« (Edition Walhall, Magdeburg) erscheinen, ergänzt um die bislang ebenfalls unedierte Marianische Antiphon *Regina coeli laetare* (ZWV 129/1) von Riepels Lehrer Jan Dismas Zelenka aus Beständen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI).

¹¹ In Antiphonalien des 20. Jahrhunderts ist der Psalm unter »Feria Quarta [d. h. Mittwoch] ad Vesperas« zu finden, was sicher keinen Anlass zu anspruchsvoller liturgischer Musik bietet. Hier sei noch die Bemerkung angefügt, dass nicht nur die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek (D-Rtt), sondern auch die Bischöfliche Zentralbibliothek (D-Rp) Autographe und andere wertvolle Riepel-Quellen besitzt; die einschlägigen Kataloge sind: Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog*. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Hugo Angerer, München 1981 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 6) und Gertraut Haberkamp, Jochen Reutter, *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Proske. Mappenbibliothek*, München 1990 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/3). Weitere, teils aufschlussreiche Riepel-Quellen sind in den folgenden, hier nur in Kurzform zitierten Katalogbänden zur Bischöflichen Zentralbibliothek verzeichnet: Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/4, 14/5 und 14/12. Ich danke Herrn Dr. Raymond Dittrich für freundliche bibliographische Hilfe.

Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965), so dass zum Verständnis ihrer durch das *Magnificat* abgeschlossenen Psalmenfolge das Ausziehen von Grundlinien genügt.¹² Die höchste Einteilung der liturgisch vorgeschriebenen Psalmfolgen einer Vesper führt auf zwei Reihen: Die eine Reihe ist die »Bekennervesper« (bekannt etwa durch Mozarts *Vesperae solennes de Confessore* [KV 339] mit dem isoliert zum Evergreen gewordenen Ps 116, *Laudate Dominum*), die andere Reihe die Marienvesper. Einzelne Psalmen der beiden Grundformen werden an bestimmten Tagen durch andere ersetzt; die Schemata haben einen festen Kernbestand und einige variable Stellen. Die Grundform der fünfteiligen Psalmenfolge einer Bekennervesper umfasst die Psalmen 109, 110, 111, 112 und 116 (oder 113): *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* und *Laudate Dominum* (oder *In exitu Israel*). Die Reihe der Marienvesper umfasst in ihrer Grundform die Psalmen 109, 112, 121, 126 und 147. Am Ende einer Psalmenfolge erklingt stets das Canticum *Magnificat*, dessen Text dem Neuen Testament entstammt (Lk 1,46–55), aber im liturgisch-einstimmigen Vortrag nach Art eines Psalms vorgetragen wird (mit leichten Modifikationen).

Riepels *Marienvesper* im Stimmensatz mit der Signatur Riepel 23 der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg (D-Rtt) besteht aus vier Psalmen und dem *Magnificat*; die Quelle und damit wohl auch das Werk werden von Emmerig im RiWV auf »ca. 1760« datiert, wohl hauptsächlich aufgrund des Wasserzeichens.¹³ Die Psalmen 109, 112, 121 und 126 (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum* und *Nisi Dominus*) sind die Psalmen 1–4 der Grundform. Der Stimmensatz ist nach Papier und Schrift absolut homogen; er bildet erkennbar eine vollständige und geschlossene Einheit. Wer Monteverdis »*Marienvesper*« kennt,¹⁴ wird einen fünften Psalm vermissen, nämlich den Psalm 147, *Lauda Jerusalem*. Es ist nun angesichts des spärlichen Psalmenschaffens von Riepel recht auffällig, dass es just diesen Psalm in einer separaten Quelle in autographischer Partitur und erneut autographen Stimmen unter der Signatur Riepel 24 gibt, freilich wohl aus etwas späterer Zeit; Emmerig datiert Partitur und Stimmen auf »ca. 1780«.¹⁵ Keines der genannten Werke ist anderweitig überliefert; die Regensburger Quellen sind Unika.

Freilich ist Riepels *Marienvesper* mit vier Psalmen keineswegs unvollständig; sie folgt vielmehr den Regelungen für die monastische, also die klösterliche Vesper, die nur vier statt fünf

12 Eine hilfreiche Übersicht bietet Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München/Salzburg 1977, S. 162 f.

13 Vgl. hier wie auch sonst den RISM-OPAC; die Quelle hat die RISM ID no.: 450010759. Der Eintrag verweist auch auf den Katalog von Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften*.

14 Man verwendet heute für Monteverdis »Werk« oft Anführungszeichen, aber nicht deshalb, weil bei Monteverdi die Zuordnung der Psalmenfolge 109, 112, 121, 126 und 147 zum Formular der Marienvesper strittig wäre. Die Frage wäre allein, ob man die in Monteverdis Druck zusätzlich vorhandenen Stücke ebenfalls dem Gedanken einer Marienvesper im liturgischen Sinn unterordnen darf oder nicht. Bei Riepel stellt sich die Frage nicht, er bietet ja nur die Psalmen und das *Magnificat*; Antiphonen und andere Gesänge wie auch Texte wird man bei einer Aufführung gemäß den zuständigen liturgischen Büchern ergänzen.

15 Vgl. dazu auch den RISM-OPAC unter ID no.: 450010760. – Dem Leiter der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Herrn Dr. Peter Styra, sei hier für die Erlaubnis zum Studium der Quellen und zur Reproduktion einiger Seiten besonders gedankt.

Psalmen vorsieht, während im Vespertagesdienst der Weltkirche außerhalb klösterlicher Gemeinschaften fünf Psalmen (jeweils mit *Magnificat*) gesungen werden. Riepel hat demnach eine Marienvesper für den monastischen Gebrauch geschrieben. Nun war St. Emmeram, in dessen Mauern auch der Prinzipalkommissar seine Wohnung aufgeschlagen hatte, bis 1803 eine benediktinische Reichsabtei; in den Mönchen hätte Riepel also einen im Wortsinne naheliegenden Adressatenkreis gehabt, auch wenn es keine einschlägigen Dokumente dazu gibt. Die ausführenden aber müssten in jedem Fall Musiker des Fürstenhauses gewesen sein, denn die solistischen Gesangspartien in Riepels Stücken sind teilweise hochvirtuos. In der folgenden Übersicht wird die monastische Vesper um den »fünften Psalm« ergänzt, der als »Einschub« gekennzeichnet ist. Er passt in mancher Hinsicht nicht zu den übrigen Stücken, aber die Überlieferungssituation ist gar zu verlockend, und Riepels Komposition von Ps 147 wird so vor einer traurigen Isolation bewahrt.

Quellenübersicht: Joseph Riepel, *Marienvesper* (RiWV 82 mit RiWV 84)

Die Nummern I–IV und VI bilden das Werk RiWV 82, eine Stückfolge nach monastischem Ritus, die im autographen Stimmensatz D-Rtt, Riepel 23 überliefert ist. Jede Stimme verzeichnet alle Stücke in geschlossener Folge. Der Stimmensatz weist ein einheitliches Querformat auf (B × H ca. 32 × 23,5 cm). Die Stimmen sind heute lose gebunden und gemäß einer späteren Bibliothekspaginierung wie folgt geordnet: Titelblatt, S. 1; Canto, S. 2; Alto, S. 10; Tenore, S. 18; Basso, S. 26; Violino primo, S. 33a/34; Violino secondo, S. 43a/44; Viola obligata, S. 53a/54; Basso con Violoncelli, S. 63a/64; Organo [beziffert], S. 74; Flauto I (inkl. Oboe I, im Wechsel), S. 84; Flauto II (inkl. Oboe II, im Wechsel), S. 88; Clarino I in C, S. 92; Clarino II in C, S. 94; Timpani, S. 96–97 (= letzte Seite). In Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 245, steht irrig »ob fehlen!«; die Stimmen sind aber als Teil der Flöten notiert (s. o.). – Nummer v (RiWV 84) ist in Partitur und Stimmen mit der gemeinsamen Signatur Riepel 24 erhalten. Die Partitur umfasst 8 Seiten im Hochformat (B × H ca. 23,5 × 37 cm); der Psalm endet in der oberen Hälfte von S. 7, danach folgen noch einige teils ausgestrichene Skizzen (vier Systeme mit beziffertem Bass). Der Stimmensatz umfasst Canto, S. 6; Alto, S. 7; Tenore, S. 8; Basso, S. 9; Violino primo, S. 10; Violino secondo, S. 11; Viola, S. 12; Basso con Violoncelli, S. 13; Organo, S. 14. Die Stimmen haben Querformat (B × H ca. 31 × 25 cm). Von jeder Stimme ist sowohl in Riepel 23 als auch in Riepel 24 nur je ein einziges Exemplar vorhanden. Ob es früher Dubletten gegeben hat, kann man natürlich nicht mehr feststellen. Denkbar wäre aber immerhin, dass Riepels autographen Stimmensätze im Sinne von »master copies« fungiert haben, von denen bei Bedarf weitere Kopien genommen werden konnten.

Die Basisbesetzung der Stücke ist: Coro SATB (auch Soli), VI I, VI II, Va, Vc/Cb/Org; bei den einzelnen Stücken werden nach einem +-Zeichen die dazukommenden Vokalsoli und Instrumente angegeben. Nur Nr. v ist in einem Zuge durchkomponiert; bei den übrigen Werken (also allen, die im Stimmensatz Riepel 23 enthalten sind) verbirgt sich unter »2.« stets ein arienartiges Stück, während die übrigen Sätze vom Chor gesungen werden, dem zuweilen kleine Vokalsoli eingefügt sind.

- I. *Dixit Dominus* (Ps 109) (+ SAT soli, Tr I, II, Timp, Fl I, II)
 1. Dixit Dominus, $46 \times \text{C}$, Un poco vivace
 2. Virgam virtutis – Gloria Patri, $106 \times \frac{3}{4}$, Un poco moderato
 - II. *Laudate pueri* (Ps 112) (+ B solo)
 1. Laudate pueri, $15 \times \text{C}$ Vivace
 2. A solis ortu – Gloria Patri, $68 \times \text{C}$, (ohne Angabe)
 - III. *Laetatus sum* (Ps 121) (+ A solo, Ob I, II)
 1. Laetatus sum, $98 \times \text{C}$, Vivace
 2. Rogate quae ad pacem sunt, $26 \times \text{C}$, (ohne Angabe)
 3. Gloria Patri, $32 \times \frac{3}{4}$, Vivace
 - IV. *Nisi Dominus* (Ps 126) (+ T solo)
 1. Nisi Dominus, $37 \times \text{C}$
 2. Vanum est vobis, $39 \times \text{C}$, Un poco moderato – Recitativo – Tempo primo
 3. Gloria Patri – Amen, $8 \times \text{C}$, Vivace + $23 \times \frac{3}{8}$ (ohne Angabe)
- Einschub: v. *Lauda Jerusalem* (Ps 147)
 $42 \times \text{C}$, Quasi non vivace
- VI. *Magnificat* (+ SATB soli, Tr I, II, Timp, Fl I, II)
 1. Magnificat, $61 \times \text{C}$, Vivace
 2. Et misericordia eius, $62 \times \frac{3}{4}$, Un poco moderato
 3. Gloria Patri – Amen, $17 \times \frac{3}{4}$, Vivace + $13 \times \text{C}$, Allegro

Nunmehr kann endlich der eigentliche Anlass des vorliegenden Beitrags in den Mittelpunkt rücken: die Betrachtung der Quellen, die Riepels *Marienvesper* überliefern. Deshalb wird im Folgenden auf die Beigabe moderner Partiturübertragungen gänzlich verzichtet. Stattdessen werden in verkleinerten Abbildungen vier Seiten aus dem Stimmensatz der monastischen Marienvesper und drei Seiten aus der Quelle des ergänzenden Einzelsalms *Lauda Jerusalem* näher betrachtet. Die Quelle D-Rtt, Riepel 23 mit der monastischen Marienvesper besteht nur aus Stimmen; eine Partitur ist nicht überliefert. Zum Einzelsalm 147 dagegen werden unter D-Rtt, Riepel 24 sowohl die autographe Konzeptpartitur als auch ein kompletter autographischer Stimmensatz aufbewahrt. Die Partitur ist auf einem sehr »schlanken« Papier geschrieben (Format B \times H ca. $23,5 \times 37$ cm).¹⁶

Das Titelblatt von Riepel 23 ist interessant (siehe Abbildung 9.1). Es sagt explizit, dass Riepel eine Psalmenfolge »de Beata [Maria Virgine]«, also die Psalmen einer Marienvesper komponieren wollte. Ferner wollte Riepel sicherstellen, dass die Aufführung der Vesper nicht an Besetzungsproblemen scheiterte. Trompeten und Pauken verlangt er, einem weit verbreiteten

¹⁶ Je kleiner der Quotient B:H ist, desto schlanker (oder »hochformatiger«) erscheint das Papier. Bei A4-Format beträgt der Quotient $21:29,7 = 0,71$, bei Riepels Papier beträgt er $23,5:37 = 0,64$.

Brauch folgend, nur in den besonders festlichen Rahmenstücken der Vesper: dem ersten der Psalmen, *Dixit Dominus* (Ps 109), und dem abschließenden Canticum *Magnificat*. Hat man diese Instrumente nicht zur Verfügung, darf man sie weglassen. Riepel schreibt, dass man auf ihre Verwendung »beim Vorliegen irgendeines Hinderungsgrundes« verzichten kann. Dasselbe gilt für Flöten und Oboen, die offenbar in Regensburg von denselben Spielern bedient wurden, da die Oboenpartien in die Flötenstimmen hineinkopiert sind. Joseph Riepel gibt seinen Vornamen in der italienischen Form »Giuseppe« an; dies deutet auf die nach wie vor bestehende Dominanz des italienischen Geschmacks in der damals modernen Musik.

Das Titelblatt trägt die Aufschrift (ohne die späteren bibliothekarischen Zusätze; Zeilenwechsel wie im Original):

Psalmi de Beata.
 Dixit // Laudate // Laetatus // Nisi Dominus // Magnificat
 a
 Canto, Alto, Tenore, Basso,
 2. Violini, Viola, Basso
 con Violoncelli, Organo.
 { 2. Flauti, 2. Oboe, } in caso di alcuno
 { 2. Clarini e Timpani } impedimento, all'arbitrio.
 Di Gius: Riepel.

Die drei Notenblätter aus Riepel 23 wurden so gewählt, dass sie möglichst viele charakteristische Formen von Riepels Handschrift zeigen. Schreiberidentifikation gelingt nicht zuverlässig, wenn man sich nur einen allgemeinen Eindruck von einer Handschrift verschafft. Man muss vielmehr geduldig die charakteristischen und oft über ein Schreiberleben hinweg konstanten Einzelzeichen miteinander vergleichen: Schlüssel (g, c, f), Taktzeichen, Noten in all ihren Bestandteilen, Pausen, Textschrift (Buchstabe für Buchstabe!), Ziffern. Ein Schriftprofil besteht aus vielen »fingerprints«, die einzeln oder in Kombination mit einiger Übung in der Regel recht verlässliche Schreiberzuweisungen erlauben.

Abbildung 9.2 zeigt den Beginn des *Dixit Dominus* in der Tenorstimme (D-Rtt, Riepel 23, S. 18) und einen zweiten Abschnitt, beide von Taktzeichen eingeleitet. Insbesondere die Schreibung des $\frac{3}{4}$ -Zeichens ist aussagekräftig. Der Anfang ist an die liturgische Psalmodie angelehnt. Am Ende des Abschnitts steht die Taktangabe »46«, die wohl der Kontrolle dient. Der zweite Abschnitt beginnt mit 32 Pausentakten, bevor bei »Juravit Dominus« der Tenor solistisch zu singen beginnt in einem von Riepel oft verwendeten beschwingten Dreiermetrum, das auch in der abschließenden Kleinen Doxologie (»Gloria Patri«) herrscht. Im vorletzten System findet sich eine »behutsame« Vortragsanweisung: »un tantin vivace«, wobei »tantin« eine apokopierte Form von »tantino« ist, so dass der Ausdruck ungefähr »ein bisschen vivace« meint. Besonders auffällig ist Riepels Zeichen für die Viertelpause, die aussieht wie ein kleines Dach. Zu beachten ist auch, dass abwärts gehaltene Noten mit weißem Kopf den Hals an der rechten Seite haben, während Noten mit schwarzem Kopf den Hals an der linken Seite haben. Das ist zwar

eine verbreitete Schreibgewohnheit, die etwas damit zu tun haben muss, wo der Schreiber die Feder ansetzt und ob er dann im oder gegen den Uhrzeigersinn seine Linien zieht oder seine Kreise ausmalt. Wären in einer Quelle aber die Halben mit dem Hals in der Mitte oder gar an der linken Seite abwärts geschrieben, dann wäre Riepel als Schreiber auszuschließen – es sei denn, er hätte seine Gewohnheiten radikal umgestellt, was erfahrungsgemäß selten vorkommt.

Abbildung 9.3 zeigt eine längere Passage aus dem zweiten Teil des Psalms *Laudate pueri* (D-Rtt, Riepel 23, S. 28; der zweite Teil beginnt mit »A solis ortu«). Die Bass-Arie ist sehr virtuos gestaltet und fällt insbesondere durch ein rhetorisch wirkungsvolles Melisma zum Wort »laetantem« auf. Schreibtechnisch sind hier die Kustoden am Ende einiger Zeilen bemerkenswert, die die Tonhöhe der ersten Note auf dem folgenden System vorab angeben. Diese Kustoden weisen einen auffällig langen Strich nach rechts auf. Charakteristisch ist auch Riepels Auflösungszeichen (vierte Zeile, letzter Takt): es ist an der rechten Seite nicht ganz geschlossen. Der Bass-Schlüssel (hier: Bauch links, Öffnung rechts, zwei Punkte) ist immer ein wichtiges Kriterium zur Schreiberbestimmung, gibt es doch eine Fülle von standardisierten und individuellen Formen. Riepels Vorschläge ähneln ein wenig seinen Viertelpausen, mit denen sie aber im jeweiligen Kontext nicht verwechselt werden können, zumal dann nicht, wenn die Vorschläge durchgestrichen sind (vgl. Zeile 6, dritter Takt).

Abbildung 9.4 schließlich zeigt den Beginn des Psalms *Nisi Dominus* in der Stimme Violino primo (D-Rtt, Riepel 23, S. 40). Riepels Violinschlüssel ist auffällig klein; trotz einer gewissen Variabilität tendiert die Umräumung der g-Linie oft zu einer Kreisform. Auch dieser Psalm beginnt in deutlicher Anlehnung an die liturgische Psalmodie; die Violine verdoppelt hier den Sopran. Der zweite Teil zeigt die Tempoangabe »un pò moderato«, die in ihrer Differenziertheit erneut zeigt, dass es hier auf Nuancen ankam. Riepels Musik hat durchaus empfindsame Züge. Der Text, der diesem Abschnitt zugrunde liegt, lautet: »Vanum est vobis ante lucem surgere«. Empfindsame Rhythmik in der Art Hasses ist gepaart mit differenzierten Artikulationsvorschriften und reichhaltiger Dynamik: »po«, »m:fr«, »rinfr«, »fr«, »ppo«. Ein kleines *Recitativo accompagnato* unterbricht den Fluss der Arie zu den Worten: »Cum dederit dilectis suis somnum« (usw.); nach wenigen Takten geht es im »Tempo primo« weiter. Die rechts nicht geschlossene Form des Auflösungszeichens (Zeile 5, letzter Takt, ebenso zweimal in der letzten Zeile) scheint für Riepel in der Tat typisch zu sein. Während das Kreuz-Vorzeichen keine Besonderheiten zeigt, sei auf eine nicht nur bei Riepel zu findende Eigenheit aufmerksam gemacht, die ein wichtiges Unterscheidungskriterium bilden kann: Man beachte, dass bei abwärts gehaltenen punktierten Noten auf Linien der Punkt fast immer unterhalb der Linie sitzt. Bei aufwärts gehaltenen punktierten Noten auf Linien sitzt der Punkt dagegen über der Linie. Wer würde heute so schreiben? Bei Noten in Spatien sitzt der Punkt im Spatium selbst, was auch heute allgemein üblich ist. Wir verlassen damit den Stimmensatz Riepel 23.

Die Partitur des Psalms *Lauda Jerusalem* (D-Rtt, Riepel 24) ist recht flüchtig geschrieben, der Stimmensatz hat, wie auch der zuvor betrachtete, dagegen deutlichen Reinschriftcharakter. Erstaunlich ist nun, dass der Stimmensatz stärkere Korrekturen aufweist als die Partitur, was eigentlich nur den Schluss zulässt, dass aus den Stimmen tatsächlich musiziert worden ist. Bei einer Aufführung müssen Riepel einige unschöne Stellen aufgefallen sein, die er dann sogleich

in den Stimmen verbessert hat, ohne dass er diese Verbesserungen dann nachträglich auch in die Partitur eingetragen hätte. So zeigt der Stimmensatz in den T. 11–12 starke Rasuren in allen Einzelstimmen, die auf eine Änderung des Deklamationsrhythmus zurückgehen. In der Partitur (leider konnte die Seite nicht abgebildet werden) steht ohne jede Korrektur noch die alte Version, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Riepel die Kadenz nach a-Moll in T. 11 (Text: »adipe frumenti satiat te«) mit relativ großen Werten ausgeführt hat, wobei dann die anschließenden Worte: »Qui emittit eloquium suum terrae« in kleinen, etwas hektisch wirkenden Notenwerten deklamiert wurden. (Die in der Quellenübersicht erwähnten Skizzen am Ende der Partitur haben im Übrigen nichts mit diesen Korrekturen zu tun.)

Abbildung 9.5 zeigt die erste Seite der Partitur mit den Takten 1–8 (D-Rtt, Riepel 24, S. 2). Das Papier ist mit 16 Systemen rastriert, die in zwei Akkoladen (oder »Partitursysteme«) von 1–8 und 9–16 gegliedert sind. Riepel verwendet kein Lineal; sowohl die Akkoladenklammern links vor den beiden Partitursystemen als auch die Taktstriche sind freihändig gezogen. Ein Kopftitel fehlt, ebenso ein Instrumenten- und Stimmenvorsatz. Doch die Vokalbesetzung ist aus den Schlüsseln abzulesen, und der Ort der Generalbassstimme ist ohnehin klar. Die drei oberen Systeme sind zwei Violinen und einer Bratsche zuzuweisen, doch bestünde in Riepels Zeit immerhin die Möglichkeit, dass die Violinen durch Oboen verdoppelt werden sollten. Auch die Instrumente, die neben der Orgel den Generalbass ausführen sollten, kann man der Partitur nicht entnehmen.

Hier zeigen sich nun die Vorzüge eines Stimmensatzes in der Überlieferung, der seine Einzelstimmen ja genau benennen muss; zudem verfügt er über ein Titelblatt (D-Rtt, Riepel 24, S. 1, hier nicht abgebildet) mit der Aufschrift (ohne Stempel und sonstige bibliothekarische Eintragungen): »Lauda Jerusalem | a | 4 Voc: 2 Violini, | Violetta, Basso | ed | Organo. | [weiter rechts:] Di Gius. Riepel.« Somit ist klar, dass keine Bläser verlangt werden; der Stimmensatz bietet dann noch eine Präzisierung im Hinblick auf den Begriff »Basso«: Die betreffende Stimme heißt, wie auch sonst bei Riepel, »Basso con Violoncelli« (S. 13). Das meint wohl: Kontrabass und Violoncelli, deren Differenzierung in dieser Stimme freilich nirgends gefordert wird; sie spielen demnach wohl durchweg gemeinsam (dasselbe gilt für die entsprechende Stimme in Riepel 23). Das denkbare Pausieren des Kontrabasses bei solistischen Vokalpartien, wie es andernorts oft praktiziert wurde, war in Regensburg offenbar nicht üblich. Die Partituranordnung ist damit klar; sie entspricht ganz der noch heute in zahllosen Partituren angewandten Disposition von streicherbegleiteter Chormusik (von oben nach unten): VI I, VI II, Va, S, A, T, B, Basso continuo.

Unter dem oberen System hat Riepel eine Angabe unleserlich gemacht. Durch Autopsie am Original kann man jedoch erkennen, dass hier ursprünglich »con spirito« stand. Riepel hat in der Partitur keine andere Angabe ergänzt; in den Stimmen aber steht die aufgrund ihrer doppelten Relativierung verwunderliche Tempoangabe »Quasi non vivace«, also etwa: »fast nicht lebhaft«. Wie soll das gehen? Kennt man nun aber die gestrichene Angabe »con spirito« aus der Partitur, dann kann man Riepels Angabe vielleicht als eine etwas verquere Formulierung im Sinne von »non troppo vivace« verstehen.

In der Partitur erspart sich Riepel durch verschiedene Kurzschreibweisen Arbeit. Die Schlüssel setzt er nur zu Beginn komplett; in den Folgeakkoladen erscheint regelmäßig nur noch der

Sopranschlüssel im Diskantsystem, der eine offenbar ausreichende Orientierungshilfe bot. Da Riepel ja auch die Stimmen geschrieben hat, muss er nicht auf die mögliche Begriffsstutzigkeit eines Kopisten Rücksicht nehmen. Bei homorhythmischen Vokalpassagen genügt es, den Text nur im Sopran zu unterlegen. Die Deklamation war nicht immer auf Anhieb optimal, wie man etwa in T. 5 sehen kann, wo Riepel die Achtel 3 und 4 nachträglich durch einen Balken verbunden hat, der anzeigt, dass beide Noten zu einer einzigen Silbe gehören (hier: »-vit«). Die Verwendung von Abkürzungen (Halbe mit einfach durchstrichenem Hals statt vier Achtelnoten) ist normal und findet sich auch in Stimmen. Insbesondere bei vielen wiederholten Noten ist diese Notation sogar übersichtlicher (vgl. die Continuostimme, T. 2 ff.). Ein besonderes Problem von Riepels Notation ist die Divergenz von simultanen Vorschlägen teils ohne, teils mit Durchstreichung, wie hier in T. 2 zu sehen. Artikulation und Dynamik verwendet Riepel in reichem Maße. Auf dieser Seite sieht man Bögen, Akzentstriche, ein trillerartiges Zeichen (VI 11, T. 7), die Angabe »m:po« (für »mezzopiano«) und schließlich ein »S.« für »Solo« (T. 8 in allen Singstimmen).

Die beiden Stimmen »Canto« und »Organo« (Abbildungen 9.6 und 9.7, D-Rtt, Riepel 24, S. 6 und 14) zeigen schlagend den praktischen Nutzen von Stimmen: Der gesamte Psalm passt auf eine Seite, das musikfeindliche Umblättern entfällt. Die große Korrektur in T. 11–12 ist in der Organo-Stimme deutlicher zu sehen als in der Canto-Stimme; dort ist freilich die Tinte etwas verschmiert, was durch die Rasur verursacht wurde, auf die Riepel die neue Textverteilung geschrieben hat. Die Stimme ist für die Erweiterung des Schriftprofils nicht sehr ergiebig, aber sie zeigt, dass Riepel diesen Psalm extrem straff vertont hat, es gibt praktisch keine Atempause. Die Organo-Stimme ist reich beziffert. In T. 4–6 finden sich Striche über der repetierten Bassnote, die im Hinblick auf eine Orgel kaum als Akzentstriche gedeutet werden können. Hier handelt es sich um eine auch noch in Mozarts Autographen begegnende Notation im Sinne der »Ziffer 1« oder »tasto solo« (mit Betonung auf »tasto«: drücke allein die so bezeichnete Taste, sonst nichts). Ob man wirklich alle diese Striche benötigt, bleibe dahingestellt; die Partitur setzt nur am Anfang der *tasto*-Passage einen Strich, den man ja auch so verstehen kann, dass er bis zum Auftauchen der nächsten Ziffer gelten soll. Ob der Organist wirklich alle Achtel repetiert oder aber die wiederholten Noten zu längeren Werten verbunden hat, kann man nicht sagen; es wäre sicher sinnvoll oder wenigstens akzeptabel gewesen. Die Bezeichnungen »S.« (für »Solo«) und »T.« (für »Tutti«) haben in Orgelstimmen nicht primär den Zweck, den Organisten über die Struktur der Komposition zu informieren, sondern ihn zu einer jeweils angemessenen Registrierung aufzufordern: Eine solistische Partie wird man mit dezenteren Registern begleiten als ein kraftvolles Tutti.

Eine letzte interessante, wenngleich zeitübliche Sache findet sich in den drei letzten beschriebenen Systemen (von oben her gezählt sind es die Systeme 6–8). Der Psalm endet mit einer kleinen Fuge oder einem Fugato. Die Stimmeneinsätze kann man an den Schlüssel in der Organo-Stimme ablesen: Sopran (Sopranschlüssel im letzten Takt von System 6 und vor System 7), Alt (als zweite Stimme im Sopranschlüssel mitnotiert, System 7, Takt 1), Tenor (Tenorschlüssel im folgenden Takt) und schließlich Bass (Bassschlüssel im nächsten Takt). Erst mit dem Eintreten des Tenorschlüssels setzt die Bezifferung wieder ein; zu den Einsätzen im Sopran und Alt passt dagegen keine akkordische Begleitung.

Ob sich Riepels Handschrift in den beiden betrachteten Quellen D-Rtt, Riepel 23 und Riepel 24, deutlich genug gewandelt hat, um eine Datierung der ersten Quelle auf »ca. 1760«, der zweiten Quelle aber auf »ca. 1780« zu erlauben, kann ich nicht entscheiden. Im Vergleich zur Erstellung eines Schriftprofils, das es erlaubt, verschiedene Schreiber voneinander zu unterscheiden, ist das Verfolgen der Entwicklung einer Handschrift eine wesentlich delikaterere Aufgabe, die nur dann gelingen kann, wenn sich irgendein »fingerprint« merklich verändert. Kurz: Die Datierung des Psalms *Lauda Jerusalem* steht wohl auf wesentlich wackligeren Beinen als diejenige der monastischen Vesper, die immerhin durch Wasserzeichen unterstützt wird. Da aber in Riepel 24 kein Wasserzeichen vorhanden ist, bleibt als etwas unsicheres Kriterium nur die Handschrift Riepels. Die Partitur Riepel 24 sieht etwas flüchtig aus, aber der Vergleich von Konzept- und Reinschrift gibt für eine Schriftchronologie nicht viel her. Die ins Reine geschriebenen Stimmen aus Riepel 24 zeigen wohl keine allzu großen Unterschiede gegenüber denjenigen aus Riepel 23, die doch zwanzig Jahre älter sein sollen.

Zum Abschluss muss nun noch etwas Wasser in den Wein der schönen Hypothese von der Komplettierbarkeit der monastischen Vesper durch den alleinstehenden Psalm 147 gegossen werden. *Lauda Jerusalem* ist nämlich merklich anders komponiert als die Stücke in Riepel 23. Und die Kompositionstechnik des Einzelsalms entspricht ungefähr dem Gegenteil dessen, was man sich unter einem »Spätwerk« vorstellt, das *Lauda Jerusalem* angesichts von Riepels Tod im Jahre 1782 ja wäre, sollte die Datierung »um 1780« zutreffen. Der scheinbar vierstimmige Satz ist, milde formuliert, von einer ungewöhnlichen Ökonomie geprägt. Es gibt zwar die Systeme und Stimmlätter für Sopran, Alt, Tenor und Bass, aber es gibt über weite Strecken nur zwei komponierte Stimmen, nämlich den Soprantenor und den Altbass oder auch den Sopranalt und den Tenorbass. Es lohnt sich, zur Erkenntnis des Sachverhalts noch einmal die erste Partiturseite des Psalms (Abbildung 9.5) in den Blick zu nehmen, am besten von T. 1–4 zum Text: »Lauda Jerusalem Dominum, lauda Deum tuum Sion«. Man wird trotz der Mühe mit den alten Schlüsseln schnell bemerken, dass nach dem real vierstimmigen Anfangsakkord $c - e' - g' - c''$ die Stimm-paare S und T sowie A und B jeweils in Oktaven singen (es bleibt nicht immer ganz so schlicht wie am Anfang!). Die benachbarten Stimmen verlaufen dabei in Sext- und Terzparallelen. Das klingt durchaus ansprechend, aber ich kenne das in der Kunstmusik sonst nicht. Vielleicht ist diese Art von »Komposition« in die Nähe eher volkstümlicher Kirchenstücke zu setzen, wie man sie etwa in Franz Seraph von Kohlbrenners *Landshuter Gesangbuch* aus dem Jahr 1777 finden kann. Gibt es etwas Volkstümlicheres als das Singen in Terzen und Sexten, hier klanglich durch Oktavierung verstärkt?

Also sind die Riepelschen Kompositionen womöglich gar keine Schätze aus Regensburger Bibliotheken? Oh doch! Denn ein komponierender Kompositionslehrer gibt mit seinen Kompositionen einen non-verbalen Kommentar zu seinen verbalen Theoremen, der desto höher zu schätzen ist, je attraktiver diese Theoreme sind. Riepels Gedanken und seine Art, reale Kompositionen systematisch und zugleich pragmatisch zu durchdringen, haben heute weltweit eine ungeheure Anziehungskraft gewonnen. Dem Potential seiner Kompositionen würde man erst dann gerecht werden, wenn man sie als eigentümlichen und eigenständigen, nicht aber lediglich illustrierenden Beitrag zu seinen Lehren begreifen könnte. Solange das nicht restlos gelingen

mag, kann man sich an einen Spruch halten, der so oder ähnlich ein typisches Riepelsches »Capitel« beschließt. Es gibt keinen Grund, sich über die Unzulänglichkeit der bislang erreichten Erkenntnisse zu grämen: »Denn die Musik ist ein unerschöpfliches Meer.«¹⁷

17 Riepel, *Erstes Capitel* [1752], S. 79.

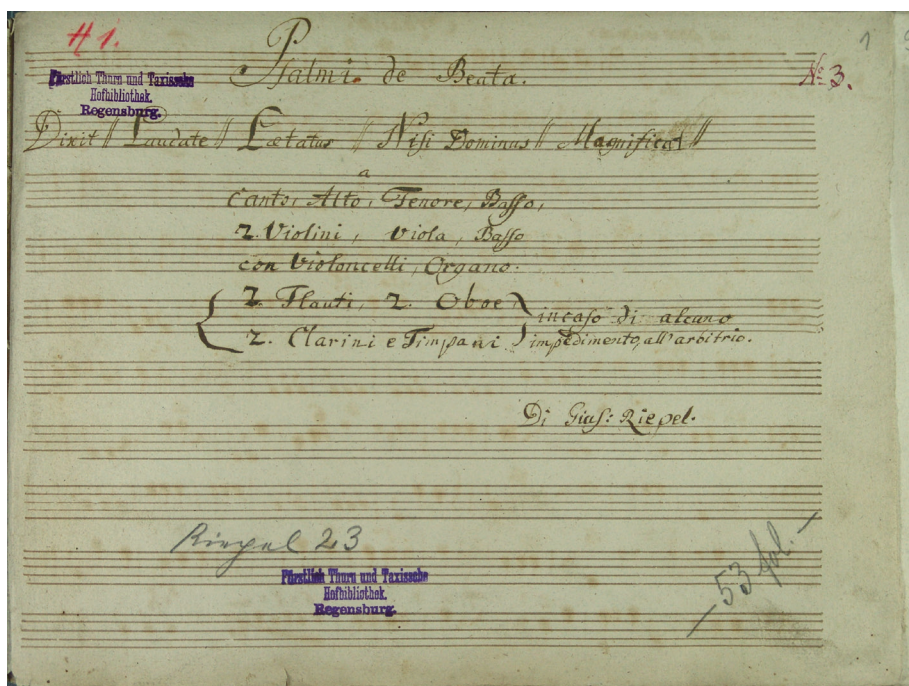


Abbildung 9.1: D-Rtt, Riepel 23, S. 1 (Autograph): Titelblatt der Marienvesper (RiWV 82)

Abbildung 9.2: D-Rtt, Riepel 23, S. 18 (Autograph): Stimme »Tenore«, Anfang des Dixit Dominus (Ps 109)

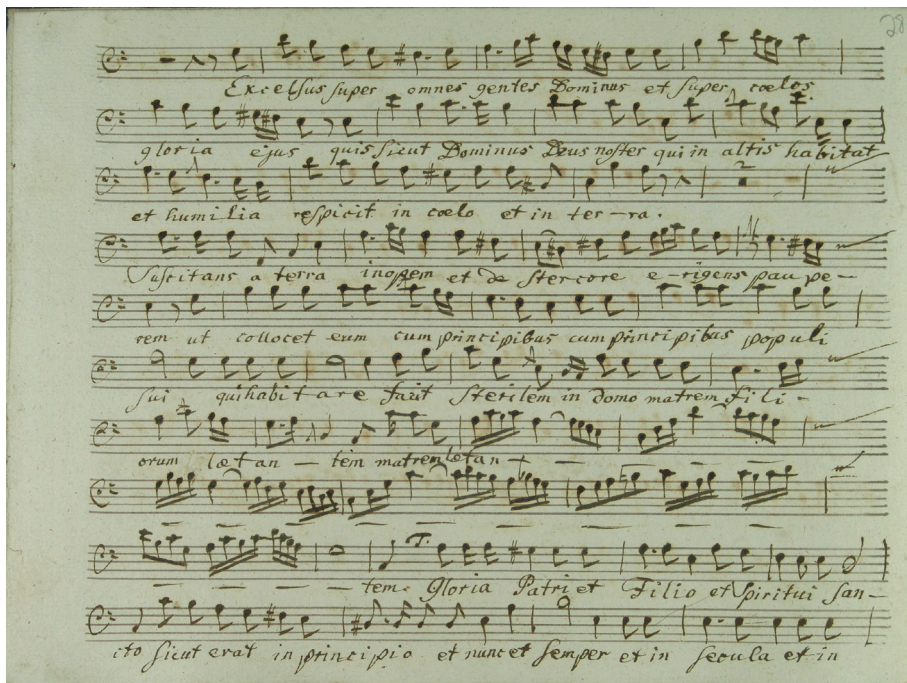


Abbildung 9.3: D-Rtt, Riepel 23, S. 28 (Autograph): Stimme »Basso«, aus *Laudate pueri* (Ps 111)

Abbildung 9.4: D-Rtt, Riepel 23, S. 40 (Autograph): Stimme »Violino primo«, Anfang des *Nisi Dominus* (Ps 126)

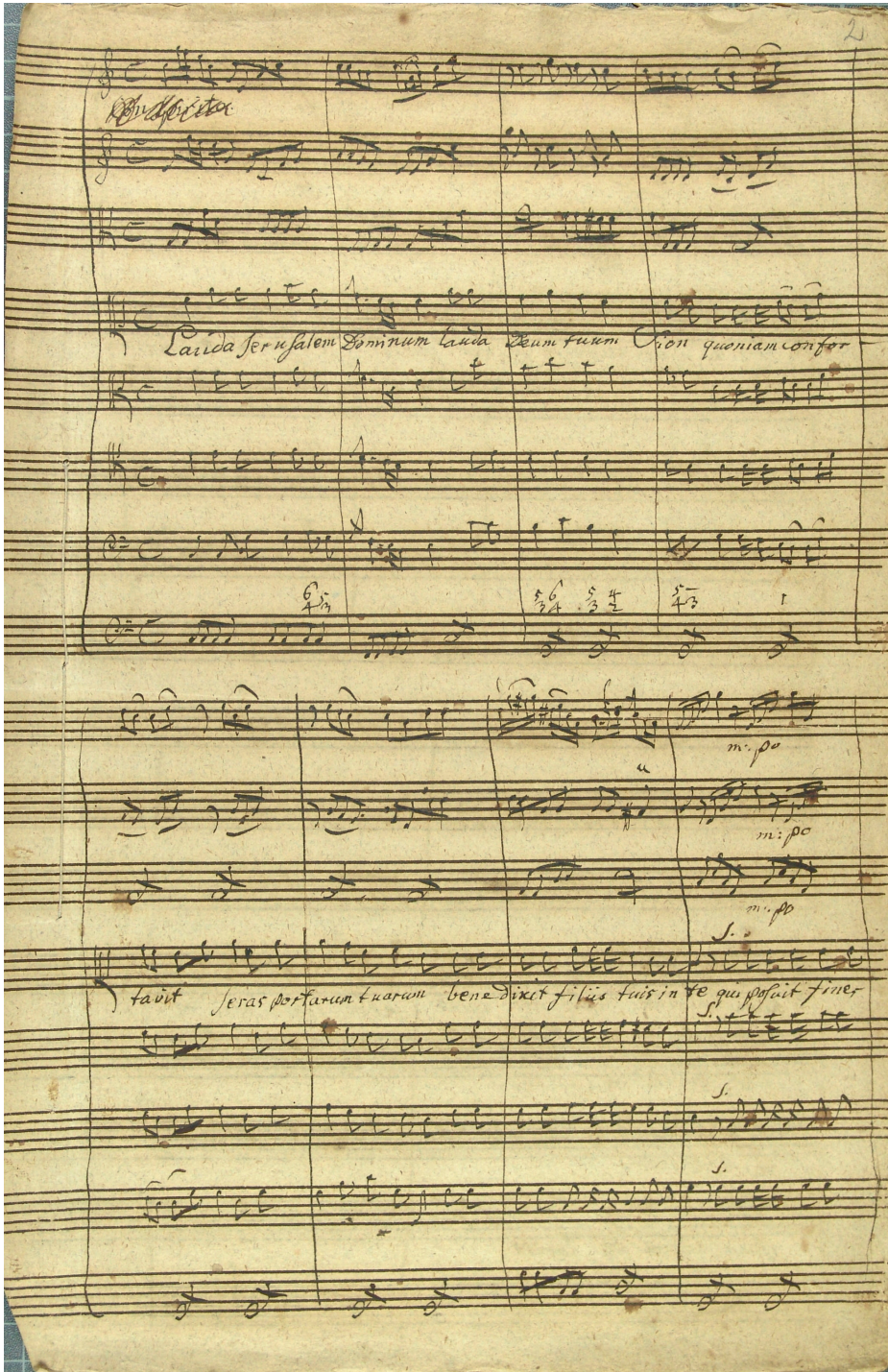


Abbildung 9.5: D-Rtt, Riepel 24, S. 2 (Autograph): Erste Seite der Partitur von *Lauda Jerusalem* (Ps 147; RiWV 84)

Autorinnen und Autoren

Lucinde Braun (geb. 1967 in Frankfurt am Main) studierte Slavistik, Musikwissenschaft und Vergleichenden Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen und der Freien Universität Berlin. Nach einem Forschungsjahr in St. Petersburg (1992–1993) promovierte sie 1996 mit der Arbeit »Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert«. Zwischen 1995 und 2005 war sie am Musikwissenschaftlichen Seminar der FU Berlin angestellt. Es schlossen sich zwei Projekte am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München an: das Thyssen-Projekt »Ausdruck und Ordnung – zur ästhetischen Konzeption von François Couperins Pièces de clavecin« (2006–2008) und das DFG-Projekt »Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand« (2010–2012). Für die Tschaikowsky-Gesellschaft übernahm sie 2011 der Redaktion der Mitteilungen. 2015 wurde sie Vorsitzende des Wissenschaftlichen Beirats dieser Gesellschaft. Seit November 2016 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Projekt »Deutsche Orgelpredigtdrucke zwischen 1600 und 1800 – Katalogisierung, Texterfassung, Auswertung« am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören russische Musik, Opernforschung, Clavecinmusik und Fragen des Kultur- und Wissenstransfers.

Barbara Eichner ist Senior Lecturer in Music an der Oxford Brookes University. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Nordische Philologie in München und Southampton und schloss ihre Promotion zum Thema Musik und deutsche Nationalidentität im 19. Jahrhundert an der Universität Oxford ab. Ihre erste Monographie, *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848–1914*, erschien 2012 bei Boydell & Brewer und wurde international positiv aufgenommen; daneben hat sie zahlreiche englisch- und deutschsprachige Publikationen zur Musik des »langen« 19. Jahrhunderts, besonders den Musikdramen Richard Wagners, veröffentlicht. Ihr zweites Forschungsgebiet ist die klösterliche Musikpraxis Süddeutschlands im Zeitalter der Konfessionalisierung; dank eines Mid-Career Fellowship der British Academy konnte sie sich 2018–2019 ganz diesem Projekt widmen. Eine Monographie *Cloistered Voices: Music and Monasteries in Early Modern Germany, 1550–1632*, sowie Editionen unbekannter Klostermusik sind in Vorbereitung.

Inga Mai Groote ist seit 2018 Ordentliche Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und hatte zuvor Professuren an den Universitäten Heidelberg und Fribourg/Üe inne. Sie arbeitet vor allem zur Musik- und Kulturgeschichte der frühen Neuzeit und des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie zur Geschichte der frühneuzeitlichen Musiktheorie und ihrer Buchkultur (u. a. Leitung des Teilprojekts »Materiale Formierungen musiktheoretischer Konzepte« im Rahmen des SFB 933 »Materiale Textkulturen«, Heidelberg, 2016–2019).

David Hiley studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Oxford und London (Promotion 1981). 1976–1986 war er Lecturer in Music am Royal Holloway College, Universität London, ab 1986 bis zu seiner Emeritierung 2013 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. Er ist Mitglied der Academia Europaea und Corresponding Member der American Musicological Society. Sein Forschungsgebiet umfasst den einstimmigen liturgischen Gesang des Mittelalters. Zu seinen Publikationen zählen *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford 1993) und *Gregorian Chant* (Cambridge 2009) sowie mehrere Editionen von *Historiae* (mittelalterliche Gesangszyklen) zu Ehren der Heiligen inkl. Emmeram und Wolfgang von Regensburg, Afra, Gallus, Julianus von Le Mans und Wilhelmus von York.

Wolfgang Horn (geb. 1956 in Stuttgart) ist nach Stationen in Hannover, Tübingen und Erlangen seit 2002 Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. Er beschäftigt sich nach Ausflügen in die Renaissance und die Romantik vor allem mit Kompositionen und Musikschriften des absolutistischen und aufgeklärten 18. Jahrhunderts, denen er zahlreiche Aufsätze und Editionen gewidmet hat. Schwerpunkte sind die Musik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit von Heinichen, Zelenka und Hasse sowie die Musik von C. P. E. Bach.

Franz Körndle wurde 1958 in Monheim geboren. Er studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Mittelalterliche Geschichte an den Universitäten München und Augsburg. 1990 wurde er an der Universität München zum Dr. phil. promoviert, 1996 daselbst habilitiert. Körndle war von 1986 bis 1997 Assistent am Münchner Institut und von 1997 bis 1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter. Nach 1999 nahm er Vertretungen in Tübingen, München, Regensburg und Augsburg wahr. Von 2001 bis 2008 war er Hochschuldozent am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, von 2008 bis 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter. Seit April 2010 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg. 2012 bis 2014 war er dort Leiter des Leopold-Mozart-Zentrums. Publikationen zu Kirchenmusik, Jesuitendrama, Tasteninstrumente des 18. und 19. Jahrhunderts, Liedästhetik sowie Landesgeschichte.

Andrea Lindmayr-Brandl ist als Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Salzburg tätig. Für ihre Dissertation zu den Motetten von Johannes Ockeghem (Laaber 1990) erhielt sie den Salzburger Kulturpreis; ihre Habilitation zum fragmentarischen Werk Franz Schuberts (Stuttgart 2003) wurde mit dem Kardinal-Innitzer-Förderungspreis ausgezeichnet. 2006–2007 war sie Austrian Guest Professor an der Stanford University, 2009–2010 Gastprofessorin an der Universität Wien. Sie ist korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vorstandsmitglied der Internationalen Schubert-Gesellschaft (Tübingen) und im Präsidium von RISM International tätig. 2009 bis 2013 war sie Präsidentin der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, seit 2016 ist sie Vizepräsidentin der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Notendruck und Editionstechnik, Franz Schubert und seine Zeit, sowie historiographische Methoden- und Grundlagenforschung. Sie leitete zahlreiche Forschungsprojekte, darunter aktuell das Projekt »Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern«, aus dem heraus die Publikation *Early Music Printing in German-Speaking Lands* (London / New York 2018) entstand.

Katelijne Schiltz ist Professorin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. 2001 wurde sie an der Universität Leuven mit einer Arbeit zum Motettenschafter Adriaan Willaerts promoviert, 2012 habilitierte sie sich an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit, die 2015 unter dem Titel *Music and Riddle Culture in the Renaissance* bei Cambridge University Press erschienen ist und mit dem Roland H. Bainton Prize der Sixteenth Century Society ausgezeichnet wurde. Gemeinsam mit Bonnie J. Blackburn gab sie das von der Society for Music Theory ausgezeichnete *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History* (Leuven 2007) heraus, zusammen mit Jessie Ann Owens den Sammelband *Cipriano de Rore: New Perspectives on his Life and Music* (Turnhout 2016). 2018 ist der von ihr herausgegebene *Companion to Music in Sixteenth-Century Venice* erschienen. Seit 2016 leitet sie das DFG-Projekt »Deutsche Orgelpredigtdrucke zwischen 1600 und 1800 – Katalogisierung, Textfassung, Auswertung«. Sie ist Vorstandsmitglied der Alamire Foundation (Belgien) und Mitglied im Forschungsbeirat der Schola Cantorum Basiliensis (Schweiz).

Bernhold Schmid studierte ab 1976 Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur und Mittelalterliche Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er 1985 mit einer Arbeit über den Gloria-Tropus *Spiritus et alme* promoviert wurde. 1984–1985 war er Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität, seit 1985 ist er Mitarbeiter der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, wo er seit 1996 die Orlando-di-Lasso-Gesamtausgabe betreut. Er publizierte zur Musik des Mittelalters, der Renaissance und zum frühen 20. Jahrhundert.

Register

- Adam von Fulda 57
- Aichinger, Gregor 132
Magnificat primi toni 133
- Agazzari, Agostino
Stille Soavi Di Celeste Aurora 131, 140
- Albrecht v. (Herzog) 124
- Andreae, Carolus 135
- Anonym
Algorismus Ratisbonensis 50–51
Beata Dei genitrix 174–175
Beati omnes 183
Come havra vita 183
Diva tu magni genitrix tonantis 119, 123
Dixit Dominus 117
Ein geystlich Lied von unser heiligen Tauff 65
Ein new Lied von dem jüngsten Tage 65
Geistliches Singspiel (1781) 100
Herr Gott, dich loben wir 208
Kantate (1802) 100
Lauda Hierusalem 117
Laudate pueri 117
Laetatus sum 117
Min Hertz in hohen Fröuden 44–45
Osculetur me osculo 183
Schön Lifkhenn 175, 183
Schöns Lieb, darin all mein Trost 183
Summula tractatus metricus de musica 56
- Anwander, Georg 218
- Aristoteles 58
Politeia 210
- Arnold, Gottfried 212
- Asinari, Federigo 184
- Asola, Giovanni Matteo 128
Domine ad adjuvandum 117
Le Vergini 129
Missae Dvae Decemqve Sacrae Laudes 131, 140
- Assandra, Caterina
Ave verum corpus 135
Ego flos campi 135
- Augustinus 58, 210
- Aventinus, Johannes 210
- Bach, Carl Philipp Emmanuel 242
- Banchieri, Adriano
Barca di Venetia per Padova 131
Fantasie Overo Canzoni Alla Francese 130, 141
- Basilius von Caesarea 210
- Beck, Johann Andreas 239 FN 121
- Beckenhaub, Johann 64, 67, 95
- Becker, Carl Ferdinand 246–247
- Bentivoglio, Ullisse 183
- Berg, Adam 110, 112, 116–117, 132, 138, 140–141, 151 FN 14
- Besserer, Euphrosyne 204
- Besserer, Georg 204
- Beuther, Johann Michael 225–226
- Bischoff, Melchior 182
- Blarer, Gerwig (Abt) 106
- Boethius 50, 58
- Bonaventura da Brescia 56
- Bregel, Sixtus 106, 113
- Buchmayer, Johannes 106 FN 34
- Butsch, Fidelis 153 FN 21, 176
- Calenius, Gerwinus 116, 140
- Calvisius, Sethus
Exercitationes Musicae duae 210
- Cappello, Bianca 183
- Cappello, Pellegrina 183
- Celtis, Konrad 123
- Chranekker, Wolfgang 42, 45
- Christian II. von Sachsen 226
- Cicero 207

[Cicero]

De Legibus 209

Clairvaux, Bernhard von 131

Cortecchia, Francesco

Guardan almo pastore 183

Cotto, Johannes 50

Denich, Meinrad (Abt) 131

Desbuissons, Michel Charles

Cantiones Aliqvot Mvsicae 112

Deutschmann, Jeremias 239 FN 119

Dieterich, Conrad 219, 225 FN 77, 234,

237–239, 241–242, 246

Vlmische Orgel Predigt 191–192, 196, 201,

206, 208–210, 212–213, 215–217, 248–249

Dobler, Michael (Abt) 102–103

Donfrid, Johann

Prompturarii musici concentus 132

Dornvogel, Michael 107

Eduard Fortunat (Markgraf) 123

Ehrenhaus, Christian 246

Emhard, Christoph 130

Erasmus von Rotterdam 210

d'Este, Cesare 183

Fabri, Antonio 131, 140

Fabricius, Albinus 168, 171, 174–175, 180–181

Cantiones sacrae 171

Magnificat Nel più fiortito Aprile 171

Fabricius, Georgius 207

Ferdinand II. (Kaiser) 236

Festa, Costanzo 128–129, 139

Fétis, François-Joseph 246–247

Flavius Josephus 210

Fleury, Aimonius von 210

Flori, Franz 182

Franck, Johann

Brunnquelle aller Güter 207

Francke, August Hermann 233

Frescobaldi, Girolamo 254

Frick, Christoph 206, 239 FN 119, 246

[Frick, Christoph]

Musica christiana 218–220

Votum Davidicum 218

Fritz, Barthold 242–243

Fugger, Aemilia 185

Fugger, Albert 177

Fugger, Anna Maria 184

Fugger, Anton d. J. 185

Fugger, Christoph 185

Fugger, Hans 177

Fugger, Jacob d. J. 177

Fugger, Katharina 185

Fugger, Octavianus secundus 184

Fux, Johann Joseph 252–253

Gradus ad Parnassum 252–253

Gabrieli, Andrea 128, 174, 176–177, 180–182

Gabrieli, Giovanni

Sacrae Symphoniae 177

Gaffurio, Franchino 57

Musices practicabilis libellum 60

Practica musice 57, 59–60

Gallus, Jacobus

Missa super Elisabeth impletum est

tempus 112

Gastoldi, Giovanni Giacomo

Balletti A Tre Voci 129, 139

Balletti A Cinque Voci 129, 139

La sirena 129

L'innamorato 129

Lo schernito 129

Gatto, Simon 169–170

Gellius, Aulus

Noctes Atticae 58

Georg Johann II. von Pfalz-Veldenz

(Herzog) 222

Georgius de Spira 65 FN 5

Gerhard, Paul

Ein Lämmlein geht und trägt die

Schuld 207

Gerlach, Katharina 117, 128, 138, 152 FN 18,

164–165

- Gerling, Peter 197–198
- Giraldus, Lilius Gregorius 210
- Gmelin, Johann Sigismund 239
- Gonzaga, Vincenzo 183
- Gosswin, Anton 181
- Gerstmair, Georg (Abt) 101, 106–107, 113,
114 FN 44
- Grafunder, David
Das fröhliche [...] Halleluja 191–192, 196,
199–200, 206, 208, 210, 213–216, 229–230,
246–247
- Gramann, Johann
Nun lob, mein Seel, den Herren 208
- Gruber, Erasmus 233 FN 95
- Grueber, Christoph 134
- Grueber, Placidus 134
- Gruppenbach, Georg 190–191, 194, 196, 221,
223, 225, 228 FN 84
- Gruppenbach, Philipp 228 FN 84
- Guido von Arezzo 54, 58–59
- Gumbrecht, Johann Daniel 233 FN 97
- Gumpelzhaimer, Adam 176
- Guttermann, Matthias (Abt) 101
- Haberl, Franz Xaver 49 FN 6, 145, 147 FN 3,
150 Fn. 7, 152 FN 20, 155 FN 27, 156 FN 29,
157–164, 166, 245
- Hafenreffer, Matthias 202–206, 221
- Haimburg, Conrad von
Crinale Beatae Mariae Virginis 126
- Hanisch, Joseph 154–155
- Hänlin, Melchior (Abt) 101
- Harelbecanus, Sigerus Paulus
Psalmodia Davidica 116, 140
- Hartmann, Johann Ludwig 242, 249 FN 159
- Hartmann, von Dillingen (Graf) 100
- Hasse, Johann Adolf 254, 261
- Hassler, Hans Leo
Hue mihi peccatori 114
Tanzen und Springen 130
- Hauer, Margarete 233
- Haug, Ulrich 66
- Haydn, Joseph 252
- Heerbrand, Jacob 222
- Heinrich, Nicolaus 116–117, 132, 141, 145,
147, 164
- Heinrich von Absberg (Bischof) 62, 64,
67–68, 70, 94
- Hèle, George de la
Missa super Gustate et videte 112
Missa super In convertendo 112
- Helene, Henricus 56
- Hieronymus 210
- Höcker, Katharina 227
- Hofhaimer, Paul 61
- Hollandrinus, Johannes bzw. Hollandrinus-
Korpus 54, 57–60
Opusculum monocordale 55
Musica magistri Szydlovite 55
- Holzhey, Johann Nepomuk 99
- Homberger, Paul
Gratulatio harmonica 234–237
- Horaz 58
- Hörger 103, 105 FN 30, 129–130
- Höschel, David 176
- Hoste da Reggio, Spirito 128–129, 139
- Huetter, Melchior 132–133
- Huldschöna, Georg Wolff von 119 FN 57
- Hunold, Christian Friedrich 240
- Ilsung, Sigismund 106
- Isaac, Heinrich
Choralis Constantinus 108–110
Statuit/Ei dominus testamentum 110
- Jacobina, Maria 184
- Jakob, Georg 155
- Johann III. von der Pfalz 64, 77
- Johanna Elisabeth Pfalzgräfin bei Rhein
(Fürstin) 222
- Justinus Martyr 210, 216
- Karl II. von Innerösterreich (Erzherzog)
114, 169, 187

- Karl v. (Kaiser) 119, 186
- Keifferer, Christian 132
Flores Mvsicales 131, 140
- Keinspeck, Michael 48
- Kerle, Jacobus de
Liber Modvlorvm Sacrorvm 112
Preces speciales 107–108
Sacrae Cantiones 112
- Kirnberger, Johann Philipp 252
- Kluge, Gottlob 246
- Knoller, Martin 99
- Koch, Heinrich Christoph 252
- Kohl, Hans 65
- Kohlbrenner, Franz Seraph von
Landshuter Gesangbuch 264
- Kollicker, Peter 62 FN 2, 64
- Köllner, Johann Christian 243 FN 140
- Krämer, August 103
- Krell, Nikolaus 223–224
- Kretschmar, Gottfried 191, 246
- Lambardi, Girolamo
Antiphonarium vespertinum 117
- Lambertus
Tractatus de musica 58 FN 37
- Lang, Johannes 202, 206–207, 209, 216, 218, 222, 246
Christliche Predigt 190–191, 194, 221, 223, 225
- Lasso, Ferdinand di 145–147, 151–152
- Lasso, Orlando di 111–112, 114, 116–117, 119–129, 132, 135, 137–141, 145–166, 171–177, 181–187
Ad te levavi animam meam 155
Ad te levavi oculos meos 155, 157, 163
Ad te, perenne gaudium 155 FN 25
Adoramus te, Christe (LV 885) 155
Adoramus te, Christe (LV 1071) 155
Agimus tibi gratias 155 FN 25
Alleluia vox laeta (Kontrafakt von *Veux tu mon mal*) 152 FN 18
Alma Nemes 128
- [Lasso, Orlando di]
Alma Venus 152 FN 18
Altera Pars Selectissimarvm
Cantionvm 125–126, 128, 138
Anna, mihi dilecta veni 126–128
Asperges me 111
Ave Christe, Fili Dei 127
Ave color vini clari 126, 128
Ave cubile regium (Kontrafakt von *Iam lucis orto sidere*) 127
Ave decus coeli clari 127
Ave Maria 118–119
Ave, Virgo Sponsa nata (Kontrafakt von *Ave color vini clari*) 126
Beatissimae deiparaeque Virginis Mariae canticum Magnificat 116
Cantate Domino 173, 176, 182
Christe, Dei soboles, spes 126
Christe patris verbum (Kontrafakt von *Alma Venus*) 152 FN 18
Der ander Theil Teutscher Lieder 112
Deus, qui bonum vinum creasti 152
Deus, qui non vis mortem peccantis (Kontrafakt von *Deus, qui bonum vinum creasti*) 152
Deus in adiutorium 173, 176, 182
Dixi ergo in corde meo 151
Domine quid multiplicati 173, 176, 182
Expectatio iustorum 155 FN 25
Fertur in convivijis 128, 151 FN 13
Gratia sola Dei 183–184
Heroum soboles 119, 122, 186
Heu quis armorum 123
Iam lucis orto sidere 126–127, 152 FN 20
In me transierunt 151 FN 10
In pace in idipsum 155 FN 25
Iubilate Deo omnis terra 151
Iustus cor suum tradet 155 FN 25
Lauda Hierusalem 153, 165–166
Lectiones sacrae novem, ex libris Hiob excerptae 116
Libro de Villanelle 129–130, 139

[Lasso, Orlando di]

Livre Cincquiesme De Chansons Nouvelles
125, 138
Magnum opus musicum 119, 122, 126–127,
145–166
Missae aliquot (1574) 110, 116
Missa Entre vous filles 112
Missa super De tout mon cœur 112
Missa super Domine Dominus 112
Missa Susanne un jour 112
Missa Veni in hortum meum 112
Missae posthumae 117
Nuncium vobis fero 123
Nuptiae factae sunt 183, 185
Nuptias claras 123, 156, 159, 160–162
O Decus celsi 151, 120–122, 126
O Mater miserum (Kontrafakt von
Heroum soboles) 118–119
Oculus non vidit 155 FN 25
Officia aliquot (1574) 110–111
Pater noster 119, 151 FN 14
Patrocinium musices 110–111, 114, 116–117,
151 FN 14
Prophetiae Sibyllarum 116, 126
Qual nemica fortuna 184
Quis rutilat triadis (Kontrafakt von
Unde revertimini) 119, 124
Requiem 114
Salve regina 172–173
Sacrae Cantiones 116, 127, 138, 140, 181
Salve rex regum misericordiae 172
Selectiorvm Aliqvot 125, 138
Selectissimae Cantiones 125, 127, 138–139,
152 FN 18, 164, 165 FN 43, 181
Sponsa dei, formosa dei (Kontrafakt von
Pacis amans) 119, 122
Te decet hymnus 151
Verbum bonum et suave (Kontrafakt von
Vinum bonum et suave) 152 FN 20
Verbum caro panem verum 155 FN 25
Veux tu ton mal 152 FN 18
Vidi aquam 111

[Lasso, Orlando di]

Virginum salve decus (Kontrafakt von
O decus celsi) 118, 120, 127
Lasso, Rudolph di 116–117, 145–147, 151–152
Lechner, Leonhard 165 FN. 43, 181
Missa Omnia quae fecisti 112
Leopold I. (Kaiser) 240
Linck, Andreas 105
Lindner, Friedrich
Magnificat 117
Livius 210
Lobo, Duarte
Cantica B. Mariae Virginis, vulgo
Magnificat 117
Lobwasser, Ambrosius 200
Lothringen, Renata von 183
Lüdeke, Christoph Wilhelm 191–192,
246 FN 145
Ludwig, Johann Adam Jakob 242–243
Ludwig von Oettingen-Wallerstein 101
Luther, Martin 106, 194, 207–208, 249
Nun freut euch lieben Christen gemein 207
Luython, Carl
Liber I. missarum 117
Maier, Julius Joseph 159 FN 34
Manuale Tullense 67
Marenzio, Luca 129, 139, 171
Marpurg, Friedrich Wilhelm 252
Maurer, Matthäus 134
Maximilian I. (Herzog) 145, 147
Maximilian I. (Kaiser) 61, 63, 109
Maximilian II. (Kaiser) 114, 122, 184
Mayer, Johann 116, 140
de'Medici, Eleonora 183
de'Medici, Francesco 183
de'Medici, Virginia 183
Meltzer, Adam 132
Mettenleiter, Dominicus 47 FN 1, 123,
248–249
Meyer, Karl Gottfried 243–244
Meysel, Sixtus 113–114, 116, 124–125

- Milde, Heinrich 232–233, 235 FN 108
 Mirus, Martinus 228
Missale Basiliensis abbreviatum 66
Missale Benedictinum 66, 68
Missale Ratisponense 61–97
Missale Romanum 86–87, 93
 Mithobius, Hector
 Psalmodia Christiana 239 FN 119
 Montesardo, Girolamo
 L'Allegre Notti Di Fiorenza 131–132, 140
 Monteverdi, Claudio
 Marienvesper 257 FN 14
 Montfort, Barbara 185
 Morales, Cristóbal de
 Missa super Benedicta es 112
 Morley, Thomas 150
 Sing we and chaunt it 129
 Mozart, Wolfgang Amadeus 263
 Laudate Dominum (aus KV 339) 257
 Müller, Johannes 218
 Münsterlein, Johannes 235 FN 107

 Neuhauser, Johannes 94
 Neukirch, Georg 240–241
 Neumann, Johann Heinrich 223
 Nicolai, Philipp
 Wachet auf, ruft uns die Stimme 207
 Nizelius, Samuel 247

 Oberndörffer, David
 Allegrezza Mvsicale 130, 141
Obesquiale Ratisponense 71
 Oettinger, Johann Adam 207
 Olearius, Johann Christoph 239 FN 119,
 242 FN 134
 Olearius, Johann Gottfried 231–232,
 242 FN 134
 Osiander, Andreas 221, 223, 225–227
 Osiander, Lucas 221, 223, 225–227, 228 FN 84
 Ovid 51
 Ars amatoria 58

 Padovano, Annibale 168, 171, 175–176
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 158
 Paul v. (Papst) 117
 Peri, Jacopo 132
 Perkins, William 210
 Perneckher, Franciszek 254
 Person, Gobelinus 56–57
 Petzensteiner, Heinrich 62 FN 2, 64
 Peuchel, Christine 233 FN 95
 Peuchel, Johannes 232–239
 Pfendner, Heinrich 131–132, 140
 Pfeyl, Johannes 62, 64, 67, 71–72, 77,
 86 FN 49
 Pfister, Erasmus 133
 Pierozzi, Antonio 35
 Plantin, Christoph 112
 Plinius 58
 Plutarch 210
 Poetzlinger, Hermann 42, 44–45
 Polantus, Nicolaus
 Musica instrumentalis 227–228,
 242 FN 134
 Ponickau, Johann August von 241–242
 Poppe, Petrus 218–219
 Praetorius, Michael 150, 213, 225 FN 77
 Syntagma musicum 210
 Proske, Carl 145, 152–167, 176, 245

 Quentel, Johann 116, 140

 Raittner, Johann Christoph (Abt) 125
 Ratdolt, Erhard 64, 71, 77
 Rechberg, Philipp von 184
 Regio, Benedicto 132
 Reiner, Jacob 132, 135
 Cantiones Sacrae Ad Aequales 116, 141
 Missae aliquot sacrae 132
 Missa Freu Dich Du Himel Königin 114
 Rekh, Niclas 169–170, 187
 Renchen, Ludwig 66 FN 10
 Reyser, Georg 66–67
 Richel, Bernhard 66

- Richter, Gottfried 242
- Riepel, Joseph 251–265
Ach! auserwähltes Volk 254
Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 251
Artaserse 255
Lauda Jerusalem (RiWV 84) 257, 259, 261–262, 268–269
Laudate pueri (RiWV 85) 256
Marienvesper (RiWV 82) 251, 256–264
Dixit Dominus 257, 259–260, 266
Laetatus sum 257, 259–260
Laudate pueri 257, 259, 261, 267
Nisi Dominus 254, 257, 260–261, 267
Magnificat 257, 259–260
Miserere 256
Sicut ovis 254
Sünder, sieh! (RiWV 99) 254
Sünder, sieh! (RiWV 100) 254
Super flumina Babylonis 256
Vinea mea 254
- Ritter, Johann Nikolaus 242
- Ritter, Matthias 225, 227
- Rohrer, Benedikt (Abt) 105, 132
- Rosa, Georg 221–222
- Rudolf II. (Kaiser) 147
- Rumpold, Andreas 125
- Ruprecht II. von Pfalz-Simmern 64
- Saher, Johann Conrad 211
- Sailer, Johann Michael 153
- Sale, Franz 116
- Sandberger, Adolf 147 FN 3, 150 FN 7, 152 FN 20, 159
- Sartorius, Andreas 204, 247
- Saur, Jonas 219, 238
- Schinmeier, Adolph 217
- Schlick, Franziskus 94
- Schmid, Andreas 99
- Schmidlin, Wolfgang Wilhelm 197
- Schott, Conrad 201
- Schreyer, Sebald 68
- Schussenried, Christoph Müller von (Abt) 132
- Schwanshofer, Christopher 233 FN 97
- Schweickhofer, Johannes (Abt) 101, 105
- Schweigger, Salomon 210
- Sensenschmidt, Johann 62, 64, 66–69, 77–79, 81, 95
- Sensenschmidt, Lorenz 64, 67
- Skubowius, Raphael Jonathan
Daß durch ein wohleingerichtetes Orgelwerck [...] 191–193, 197–199, 206–213, 217, 242–243, 246
- Spechtshart, Hugo 53
Flores musice 48, 50–51, 53–56
- Spöttl, Maurus 99
- Sprintzenstein, Alexander von 185
- Steigleder, Johann Ulrich 201
- Stemmelius, Gregor 136
- Stengel, Carolus 130, 131 FN 78
Monasterologia 102
- Stephan von Lüttich 22, 23
- Stopius, Nicolaus 183
- Strabo 210
- Striggio, Alessandro 171, 183, 185
Di Alessandro Striggio [...] Il primo libro de madregali a sei voci 181
- Stuchs, Georg 62, 64, 71 FN 24
- Theodoricus, Hieronymus
Corona Templi 247
- Thurn und Taxis, Alexander Ferdinand von (Fürst) 254–255
- Thurn und Taxis, Carl Alexander d.J. 103, 255
- Thurn und Taxis, Carl Anselm von 103, 255
- Truchsess von Waldburg, Otto (Bischof) 107
- Toepselio, Francisco 88
- Tonsor, Michael 135
Ave sanctissima Maria mater Dei 136
- Unckel, Johann Carl 219 FN 70, 220
- Utendal, Alexander 128–129
Es wolt ein Meidlein wasser holn 125

- [Utendal, Alexander]
Fröhliche neue Teutsche vnnd Frantzösische Lieder 125, 138
O lux, o bonitas (Kontrafakt von *Ich weiß ein hübsches frewelein*) 125
Rectius vives Licini 123
Septem Psalmi Poenitentiales 125, 138
Tres Missae quinque et Sex Vocum 125, 138
- Vaet, Jacob 142–144
Nardi Maria pistici 115, 144
Requiem 114
- Vaet, Urbanus 115, 116 FN 51
- Vento, Ivo de
Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen 112
O wie gantz selig ist der gnant 112
Wolauff jr Brüder 112
- Verdun, Theodoricus von 210
- Vergilius, Polydorus 210
- Viadana, Ludovico 117, 137
- Victoria, Tomás Luis de 135
Cantiones sacrae 116, 140
- Victorinus, Gregor
Philomela coelestis 132
Puer natus est nobis 132
Siren coelestis 132
Surrexit Christus hodie 132
- Vinsternau, Johannes (Abt) 101, 105
- Walther, Johann Gottfried
Musicalisches Lexicon 212
- Weber, Immanuel 211–214, 242
- Wedelius, Johann 235
- Weiditz, Hans 61–64
- Weinrich, Thomas 228
- Weller, Jacob 240
- Welser, Marcus 176
- Wenzelaus, Clemens 100
- Wert, Giaches de
Qual nemica fortuna 184
- Widmann, Paulus (Abt) 116
- Wilhelm v. von Bayern (Herzog) 183, 185
- Wilhelm von Baden (Markgraf) 123
- Wilisch, Christian Gotthold 242, 246
- Wilkofer, Johannes 233 FN 97
- Witt, Franz Xaver 156
- Wollick, Nicolaus
Opus aureum 54
- Wolfgang II. von Hausen (Bischof) 86
- Zabern, Konrad von 48
- Zacharias, Cesare da
Intonationes vespertinarum precum 116
- Zahn, Johannes 247
- Zanchi, Liberale
Archi dorati 131
Il Terzo Libro de Madrigali a Cinque Voci 131, 140
- Zeiter, Georg 222–223
- Zelenka, Jan Dismas 256 FN 10, 253–254
- Zoller, Erasmus 106 FN 34
- Zwierzchowski, Mateusz 254
- Zwinger, Theodor 210
- Zygmuntowski, Theodor 254

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

- 1 Walter Berschin / David Hiley (Hrsg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €
- 2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosula der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosula
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €
- 3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

- 4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €
- 5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €
- 6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, Hardcover, Schutzumschlag · 48 €
- 7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €
- 8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

- 9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €
- 10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €
- Herausgegeben von Wolfgang Horn, David Hiley und Katelijne Schiltz –
- 11 Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen
Regensburg 2017 [ursprünglich Diss. Regensburg 2015] · 362 S., Noten · ISBN 978-3-940768-67-4, Hardcover · 35 €
- 12 Michael Wackerbauer: Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung; unter Mitarbeit von Heike Nasritdinova und Fabian Weber
Regensburg 2017 · 576 S., Farbtafeln · ISBN 978-3-940768-73-5, Hardcover · 78 €

*Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände 1–10 der Reihe
sind über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de*

Im vorliegenden Buch werden musikalische Quellen aus den Beständen der Bischöflichen Zentralbibliothek, der Staatlichen Bibliothek und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek vorgestellt. Sie stehen gewissermaßen stellvertretend für die Bandbreite der vorhandenen Quellentypen sowie deren Provenienz, Überlieferungszustand und -kontext: Es werden sowohl Prachtcodices als auch Gebrauchshandschriften behandelt, fragmentarisch überlieferte oder zu Konvoluten zusammengebundene Musikalien, Quellen für die Musikpraxis und musiktheoretische Abhandlungen sowie Musik für den klösterlichen Gebrauch oder für einen städtischen Kontext – und dies vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. In der Verbindung von lokalthistorischen Spezifika und überregionalen – ja, sogar internationalen – Perspektiven wird die Bedeutung der Regensburger Bestände umso exponierter.



ConBrio Verlagsgesellschaft

CB 1282

ISBN 978-3-940768-82-7