
Christiane Wiesenfeldt (Weimar/Jena)

„Der erste deutsche ‚Großmeister‘ der Musik“ – Heinrich Fincks seltsame *Missa de Beata Virgine* und die Musikforschung um 1900

Dass die Anfänge der Erforschung ‚alter‘ Musik im 19. Jahrhundert von zahlreichen Missverständnissen und Fehldeutungen geprägt waren, ist weder unbekannt noch allzu sensationstauglich, sondern heute in der Regel von nachsichtigem Verständnis für die Pioniere der Musikwissenschaft geprägt. Die bedeutendste Leistung der ersten Sammler und Forscher, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert durch europäische Archive arbeiteten, transkribierten, spartierten, übersetzten und kommentierten, war wohl die neu begründete Gattung des abschriftlichen archivalischen Dokuments, dem wir heute nicht selten die einzigen Nachweise einer inzwischen verschollenen oder zerstörten musikalischen Quelle verdanken. Wer sich mit den verdienstvollen Sammlungen Carl Friedrich Zelters (Berlin), Fortunato Santinis (Münster), Friedrich Ludwigs (Göttingen) oder auch Raphael Georg Kiesewetters (Wien) befasst hat, kann kaum unbeeindruckt bleiben von den enormen Mühen und Anstrengungen, deren Ergebnisse heute längst ebenso historische Dokumente und als solche zu behandeln sind.

In vielen Fällen sind sie allerdings weit mehr als das: Ebenso wie sie ihre jeweilige Quelle dokumentieren, lassen Art und Weise der Dokumentationen auf ein Wissenschafts- wie Musikgeschichtsbild schließen, lassen sich aus Gegenstandswahl, Vorlieben und Duktus der Beurteilung Rückschlüsse ziehen, die Leitlinien der Geschichtsschreibung erklären, von denen manche noch heute rote Fäden zur Interpretation bilden. Die Kanonisierung alter Musik hat in diesen Arbeiten oft nicht nur ihren Anfang, sondern auch ihre Methoden gefunden. Das betrifft weniger die editorischen Aspekte von alter Musik, die heute kaum noch etwas mit jenen pragmatischen Zugriffen des 19. Jahrhunderts zu tun haben, als vielmehr die durch die Aufbereitung gelenkten Rückschlüsse aus dem erstmals gesichteten Material. Ein solches Beispiel, das in mehr als einer Hinsicht nachhaltige Konsequenzen sowohl für die Deutung einer Messgattung als auch ihres Komponisten, ihrer unikaten Quelle und nicht zuletzt für die Rolle und Bedeutung deutschsprachiger Komposition um 1500 gehabt hat, soll hier vorgestellt werden: Die Geschichte von Heinrich Fincks (1444–1527) Entdeckung als Messenkomponist am Beispiel seiner *Missa de Beata Virgine*. Sie gibt in ihrer dokumentarischen Substanz Anlass, über das einzelne Werk oder dessen Kontexte hinaus in bewusster Breite die Frage nach historiographischen Mechanismen, ihren Ausprägungen und wirkmächtigen Definitionen zu stellen, mit denen sich die Messenforschung zur Frühen Neuzeit bisweilen noch heute auseinanderzusetzen hat.

Als der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros 1876 unerwartet früh verstarb, blieb seine *Geschichte der Musik*, von der die ersten zwei Bände bereits erschienen waren, zunächst unvollendet.¹ Band 3 und 4 erschienen auf der Basis seines Manuskriptes erst posthum, und für den geplanten Beilagenband 5 musste ebenfalls ein Herausgeber gefunden werden, der das Material nicht nur auswählen und edieren, sondern auch quellenkritisch prüfen und kommentieren konnte. Zu diesem Zeitpunkt gab es im deutschsprachigen Raum nur einen in Frage kommenden Kandidaten, der bereits im Vorfeld als unverzichtbarer Gutachter und Ratgeber für das „Projekt Ambros“ gewirkt hatte: der Schweriner Musikdirektor und Dirigent Otto Kade (1819–1900). Seit seinen Italienreisen der 1840er Jahre, die er im Wesentlichen damit verbracht hatte, alte Musik aus diversen italienischen Archiven zu transkribieren, galt er als Experte für die Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Seine nachgelassenen Dokumente und Briefe, die sich in Bibliotheken in Regensburg, Lübeck und seinem Wirkungsort Schwerin befinden und bislang keine detaillierte Auswertung erfahren haben, geben Auskunft über zahlreiche gutachterliche und zertifizierende Tätigkeiten. Viele Bibliothekare und Archivare im deutschsprachigen Raum wandten sich nach Schwerin, wenn es um die Entzifferung oder Zuweisung von Quellen ging, so dass – heute undenkbar – viele Unika des 15. und 16. Jahrhunderts bedenkenlos an Kade verschickt wurden, damit dieser monatelang ungestört seine Forschungen betreiben konnte.² Ebenso war es ihm möglich, selbst Musikalien aus dem Zeitraum vor 1700 zu erwerben.³ Um diese Quellen und sein wachsendes Fachwissen hatte sich ab den 1860er Jahren ein regelrechtes Forschernetzwerk gebildet, in dem Kade als Experte für alte Musik galt. So ließ sich der Lübecker Musikhistoriker Carl Stiehl, der als einer der ersten die bedeutenden Quellenbestände in Uppsala / Schweden einsehen konnte, von Kade über viele Jahre hinweg intensiv beraten, bevor er seine Studien veröffentlichte.⁴ Die Identifizierungen der Lübecker Alte-Musik-Bestände gehen ebenfalls größtenteils auf Kade zurück,⁵ er vermittelte Kontakte zur schwedischen

1 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Breslau und Leipzig 1868–1882.

2 So belegt etwa für das Regensburger Manuskript B Mus Ms. 216–219, vgl. die ebenfalls in Regensburg erhaltenen Briefe Otto Kades an den Kustos Dr. Georg Jakob (1825–1903) aus Schwerin, 22.9.1880 („Betreff der leihweisen Ueberlassung des Manuscriptes, drei=stimmige Messen von Heinrich Isaac enthaltend“; von Georg kommentiert am Rand: „abgesendet am 4/11.80“) und Schwerin, 8.1.1881 („Hoch Ehr Würden erhalten hiermit das werthvolle Manuscript aus der Bischöflichen Bibliothek zu Regensburg, drei Stimmbände, mit dem verbindlichsten Danke wieder zurück“).

3 Vgl. den Brief an Stiehl vom 26.9.1888, Stadtbibliothek Lübeck, in dem er Auskunft über eine „Sammlung“ alter Musik gibt, die er aus Dresden „erworben“ habe. Dem Team der Handschriftensammlung der Stadtbibliothek Lübeck gilt mein herzlicher Dank für die Unterstützung bei der Archivarbeit. Dass Kade über Erwerbungen hinaus offensichtlich auch Quellen einfach einbehalten hat, zeigen seine Nachlassbestände, die „Entleihungen“ aus der Ratsschulbibliothek in Zwickau betreffen, die ihren Weg nicht zurückfanden, allzu deutlich.

4 Vgl. die Briefe Otto Kades an Carl Stiehl und Theodor Rother in der Lübecker Stadtbibliothek (Nachlass Stiehl 1,2). Stiehls Nachlass-Dokumenten ist des Weiteren zu entnehmen, dass Kade für Stiehls *Lübecker Musikgeschichte* seine Spartierung des Gustav-Adolf-Wallfahrtsliedes zur Verfügung stellte, das er in Dresden entdeckt hatte.

5 Zu nennen ist insbesondere das in der Stadtbibliothek Lübeck unter der Signatur Mus. A 203 verwahrte handschriftliche Konvolut von insgesamt 114 Werken in fünf Stimmbüchern im Hochformat, das offenbar in mehreren Etappen im Laufe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts kompiliert worden ist. Vgl. dazu von der Verfasserin: „Vergessene Vorgeschichte(n) – Katholische Kirchenmusik der Renaissance in Lübecks Hauptkirchen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2011), S. 7–21.

Forschung⁶ oder auch zu Robert Eitner und Philipp Spitta.⁷ Insgesamt empfand er sich als Musikhistoriker und deren eher peripheren Status in seiner Zeit als bedauerlich: „Das Stiefkind der Tonkunst, die Musikwissenschaft, ist zu wenig beachtet“, schreibt er im September 1888 an den Lübecker Kollegen Stiehl, „vom Staate kaum gekannt, während für alle anderen Zweige des Culturlebens reichliche Unterstützungen gewährt werden.“⁸ (Wer möchte angesichts solcher Äußerungen nicht eine Anmerkung zu heutigen Zuständen machen?)

Kades Forschungsergebnisse sind im Einzelnen zu zahlreich, um sie hier zu benennen und angemessen zu würdigen. Allein die vielen kommentierten Spartierungen im Besitz der Regensburger und Schweriner Bibliotheken sprechen für sich.⁹ Den Komponisten Mattheus Le Maistre¹⁰ und Antonius Scandellus¹¹ widmete er umfangreiche quellenbasierte Studien, er konnte in den 1850er Jahren die heute zum Teil zerstörten Hof- und Staatsarchivakten zum Musikleben des sächsischen Hofes transkribieren,¹² hielt Vorlesungen über die sächsische Kapelle, die er mit Musikbeispielen der Zeit begleitete,¹³ und

6 Vgl. den Brief Kades an Stiehl von 3.9.1888, Stadtbibliothek Lübeck.

7 Vgl. den Brief Kades an Stiehl ebd. vom 30.10.1883.

8 Vgl. den Brief Kades an Stiehl ebd. vom 26.9.1888.

9 Vgl. die Spartierungen Kades in Regensburg Mus. Ms. 2318 und 2319, siehe dazu Gertraut Haberkamp (Hrsg.), *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Sammlung Proske Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/1), München 1989, sowie die Spartierungen Kades in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Bestand 3037/8 (darin ein masch. „Verzeichnis der Werke, die von Kade in Partitur gebracht wurden“). Dr. Raymond Dittrich (Regensburg) und Dr. Andreas Roloff (Schwerin) sei an dieser Stelle für die Unterstützung bei der Recherche und Auswertung herzlich gedankt.

10 Otto Kade, *Mattheus le Maistre, niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862.

11 Im Manuskript erhalten in Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Mappe 6 (3037/8f): „Antonius Scandellus. Chursächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur sächsischen Musikgeschichte des sechszehnten Jahrhunderts. Nach Urkunden des Königl.-Sächsischen Hauptstaatsarchivs und nach Originalwerken Scandellis bearbeitet und mit musikalischen Beilagen versehen von O. Kade“.

12 Vgl. Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Bestand 3037/8b–e. Im Einzelnen: 3037/8b „Allgemeines aus Akten des H.St.A. Musik betreffend“ (Index der Personen aus den Akten mit Seitenzahlangaben zu der 102 Seiten umfassenden Abschrift von Aktenstücken aus dem Dresdener Hof- und Staatsarchiv), 3037/8c: „Hofkantorei“ (darin: Kapellverzeichnisse und -ordnungen in Dresden [1555], Torgau [1566], Meißen und Würzen sowie „Kantorei-Sachen an Rudolfs und Ferdinands Hofe zu Prag“; Kantoreivermerke zu Torgau bereits von 1535 und 1536, dazu Sängerverzeichnisse aus späteren Jahrzehnten; Kantoreiordnung Dresden 1592; Liste der „Kantoren in Meissen seit dem Jahre 1271 bis 1535“; Bericht von der „Visitation in Würzen von Dr. Georg Spalatin im Jahre 1542“, Aufstellung zum Hofstaat Rudolfs II. in Prag von 1612 sowie 1582 [unter Philippus de Monte]; Aufstellung zum Hofstaat des Kurfürsten zu Bayern auf dem Reichstag zu Augsburg 1594, dass. für den Erzherzog Maximilian von Österreich [unter Egidius Bassenegge]; Hofstaats-Liste Kaiser Ferdinands I. auf dem Kurfürstentag Frankfurt 1562 [unter Petrus Gosenius Moderatus]; Hofstaats-Liste Kaiser Ferdinands II., 1636 [unter Johann Valentini]); 3037/8d: „Akten und Anderes zu einzelnen Musikern“ (Martin Agricola, Seth Calvisius, Matthias Gastritz, Jacobus Handl, Johann Leo Hassler, Leonard Lechners Vorrede zu Orlando di Lasso, Martin Luther, Thomas Manzini, Georg Rhaw, Leonhart Schroeter, Ludwig Senfl); 3037/8e: „Verzeichnis der Aktenbände im Kgl. Staatsarchiv zu Dresden, die von O. Kade benutzt sind 1852–1859“.

13 Vgl. ebd., Bestand 3037/8f: „Vier Vorlesungen über die Saechs. Kapelle zu Dresden 1854“.

war nicht zuletzt einer der ersten, der sich den Zwickauer Beständen intensiv annahm, wo er u. a. eine bis dato unbekannte Musiktheorie von 1496 entdeckte.¹⁴ Zudem komponierte Kade geistliche Musik,¹⁵ leitete den Schweriner Schlosschor und fertigte einen monumentalen mehrbändigen Katalog der großherzoglich-mecklenburgischen Musiksammlung an, der bis zum 16. Jahrhundert zurückreicht und noch heute¹⁶ in Gebrauch ist.

Wie ernst Kade seine Aufgabe als Vollender des „Projekt Ambros“ nahm, zeigt sich auch an seinem Anspruch im Umgang mit den Musikbeispielen: Anstatt die bereits gesammelten Werke einfach abzdrukken, die Ambros größtenteils aus der Wiener Sammlung seines Onkels Raphael Georg Kiesewetter erhalten hatte, prüfte Kade jede Quelle gründlich und entschied sich schließlich, den 26 Nummern von Ambros noch 59 Nummern aus der eigenen Sammlung zur Seite zu stellen.¹⁷ Zu zwei Dritteln also repräsentiert der fünfte Band der Ambros'schen Musikgeschichte die spartierten Bestände Kades. Zudem legte er besonderen Wert auf die gleiche Gewichtung von italienischem, „niederländischem“ (gemeint: franko-flämischem) und deutschem Repertoire, um der bislang nur sporadischen Erschließung der deutschen Musik bis 1600 entgegenzuwirken.¹⁸ Hierzu trug nicht nur bei, dass Kade als Experte der sächsischen Musikgeschichte zu den ersten gehörte, die sich intensiv der deutschen Musik vor 1600 gewidmet hatten und hier dringend musikologischen Handlungsbedarf sahen. Auch kam hinzu, dass ihm im Rahmen der Vorbereitungen zum Beilagenband der besondere Fund eines Unikums in der Proske-Sammlung in Regensburg geglückt war: die Stimmbücher Mss. 216–219 mit 30 dreistimmigen Nummern, darunter sechs Messen. Der Großteil der Musik, glaubt man den nachträglich aufgebraachten Zuschreibungen, stammt von deutschsprachigen Komponisten. Kade hatte die Sammlung schon in den späten 1870er Jahren wahrgenommen und sich einiges daraus transkribieren lassen, das Wasserzeichen untersucht sowie handschriftlich eine Beschreibung des Manuskripts angefertigt.¹⁹ Als Ergebnis seiner Untersuchungen war er sich sicher, neben drei Isaac-Messen und der einzigen bis dahin bekannten Messe eines Johannes Aulen, Heinrich Fincks überhaupt erste Messe entdeckt zu haben.

14 Vgl. ebd., Bestand 3037/9, darin Abschrift des „Michaelis Keinspeck: *Liliium musice plane*, 1496, nach Zwickau Man. Sen. dic. G. 129.26“ und Erläuterungen des Musiktheorie-Traktats von Kade.

15 Darunter befinden sich im Schweriner Nachlass diverse Kompositionsmanuskripte Kades, zumeist geistliche Musik, etwa *Sei getreu bis an den Tod*, Konfirmationsgesang für den Schlosskirchenchor (3037/7a), eine *Abendmahlsliturgie und Introitus für die Trinitatiszeit* (3037/7c und e), eine *Missa brevis* für Streicher, Bläser, 4-stimmigen Chor und Continuo (3037/1) oder eine Sammlung *Kleine Kompositionen* mit einer *Hymne (1864)*, *Urbs Jerusalem Beata à 5* und *Wandrer's Nachtlid nach Goethe* (3037/7h). Werke gingen vereinzelt auch in den Druck, wie die *Sechs altdeutsche weltliche Liedweisen für gemischten Chor*, Leipzig (Leuckart) 1884.

16 Nach Auskunft Dr. Andreas Roloff (Musiksammlung Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern). Otto Kade, *Die Musikaliensammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin 1893; dazu: *Der Musikalische Nachlass [...] der [...] Frau Erbgrössherzogin Auguste [...] als [...] Nachtrag zur Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, Schwerin 1899; Reprint (inclusive Nachtrag) Hildesheim und New York 1974.

17 Vgl. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. VII.

18 Vgl. ebd., S. VI.

19 Vgl. Otto Kades Beschreibung des Konvoluts B Mus Ms. 216–219 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek) als Beilage zu den Spartierungen Mus Ms. 2319. Zum Manuskript vgl. zudem *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988, Bd. 3, S. 97.

Nach heutigen Erkenntnissen sind diese Entdeckungen freilich zu korrigieren: So sind in den nach 1500 kompilierten Stimmbüchern nicht nur mindestens „6 Schreiber“²⁰ zu identifizieren, so dass von einem mehrteiligen, zeitlich nicht unbedingt kurzen Entstehungsprozess auszugehen ist. Auch die Werktitel und Autorzuweisungen stammen größtenteils von späterer Hand. So ist für Fincks Messe die Angabe der Autorschaft nachträglich in roter Farbe und nur in der Tenorstimme der drei Stimmbücher angebracht. Zwar ist der Rotstift im Duktus definitiv dem 16. Jahrhundert und möglicherweise einem Schreiber zuzuordnen, der mit dem Repertoire vertraut war und entsprechende Auskünfte geben konnte, doch ist dies keinesfalls sicher. Solange keine konkordante Quelle vorliegt, kann die Autorschaft Fincks bis auf weiteres nurmehr fraglich bleiben. Für Kade stellte sich dieser Zweifel hingegen nicht ein, wie seinem Vorwort zur Edition zu entnehmen ist: „Das hier gegebene Werk ist zunächst darum von hohem Werthe, weil bis jetzt eine Messe von Heinrich Finck nicht bekannt ist, so thätig dieser Meister auch sonst im Hymnenfache, in der geistlichen wie weltlichen Liedcomposition gewesen ist. Sieht sich doch selbst Ambros zu der Bemerkung [...] genöthigt: ‚So ist auch von Heinrich Finck eine Messe nicht nachweisbar.‘ Zu diesen äusseren Gründen kommen aber auch innere, die das hochbedeutende Werk uns werthvoll und schätzbar machen [...].“²¹

Kades These der Autorschaft wurde hingegen auch schon von dem Kustos in Regensburg, Georg Jacob, in Frage gestellt. Offenbar hatte sich dieser direkt an den Leipziger Verleger Constantin Sander (F. E. C. Leuckart) gewandt, der die Musikgeschichte von Ambros publizierte, und diesen vor einer allzu leichtfertigen Zuschreibung der Messen gewarnt.²² Kade rechtfertigte sich in einem Brief an Jacob folgendermaßen und bat zur Prüfung der Vorwürfe um die Übersendung des Originals nach Schwerin:

„Hochehr Würden

werden verzeihen, wenn ich in der Angelegenheit meines Verlegers Dr. Sander in Leipzig in Betreff der leihweisen Ueberlassung des Manuscriptes (drei=stimmige Messen von Heinrich Isaac enthaltend) noch einmal das Wort ergreife. Die Sache ist mir viel zu werth= und bedeutungsvoll, als dass ich mit dem Vorwurfe eines Irrthums, der mich in eine eigenthümlige Lage mit meinem Verleger gebracht hat, mich sofort beruhigen könnte. Der von Ihnen angedeutete Irrthum kann sich höchstens auf Nebendinge, vielleicht auf die Reihenfolge der Stücke beziehen, da die Thatsache selbst unbestritten ist. Ob die Einsätze dann von Fink [sic!] oder einem unbekanntem Componisten herrühren, sollte ja eben Gegenstand näherer Prüfung werden. Wohl können Gründe obwalten, welche der Benützung dieses wichtigen Documentes sowohl jetzt wie in Zukunft nicht dienlich erscheinen lassen. Wir würden diese Gründe nur im hohen Grade achten und respectieren müssen. Allein dem Verdachte unsichere Angaben in einer Sache gemacht zu haben, zu deren Ermittlung ich weder Zeit noch Mühe gespart habe, muß ich zu begegnen suchen. Ich erlaube mir daher noch einmal das von meinem Verleger Dr. Sander in höflichster Weise ausgesprochene Gesuch um leihweise Ueberlassung der Manuscriptensammlung (3 Stimmbände) mit den 3stimmigen Messen von Heinrich Isaac (hen. yzach) inclusive der dreistg. Tonsätze :(z. B. Wir gleichen all an einen Gott:) zu wiederholen, um das darin niedergelegte Noten-

20 Vgl. Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern und Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 77. Staehelin korrigiert hier zudem die Ansicht von Peter Mohr (*Die Handschrift B 211–215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg: mit Kurzer Beschreibung der Handschriften B 216–219 und B 220–222*, Kassel und Basel 1955), „alle drei fraglichen Handschriften [= Mus Ms. 216–219] seien das Werk eines einzigen Schreibers als unhaltbar“. Mohr hingegen hatte dies nicht behauptet, sondern lediglich darauf aufmerksam gemacht, ein Schreiber sei allen drei Stimmbüchern auszumachen, was korrekt ist, die Schreiberdisposition hingegen nicht vollständig erfasst.

21 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. 247–279; hier das Vorwort zum Notentext.

22 Georg Jacob war u. a. Verfasser des Buches *Die Kunst im Dienste der Kirche* und vermutlich wenig angetan von der Kunstwerk-Emphase der Ambros-Kade-Schrift.

material bei der in Aussicht stehenden Veröffentlichung des Beilagenbandes zur Musikgeschichte von Ambros, welchem dazu kostbare Documente zur höchsten Zierde gereichen dürften, in entsprechender Weise verwerten zu können. In dem ich Eur. Hochehr Würden ergebenst bitte meinem Gesuche freundlichst Genehmigung gewähren zu wollen, unterzeichne ich in großer Hochachtung

Ihr
ergebenster
O. Kade, Großherz. Musikdirector und Dirigent
des Schloßchores daselbst
Paulsstraße No 8 I^a²³

Der weitere Verlauf der Diskussion ist unbekannt,²⁴ aber das oben zitierte Vorwort in Ambros' Musikgeschichte lässt keinen Zweifel offen, dass Kade seiner ersten Zuschreibung schließlich treu blieb.

Aber nicht nur hinsichtlich der Autorzuschreibung dürfen Zweifel geäußert werden. In weitaus größerem Maße gilt dies für den Werktitel „Missa de beata virgine“. Von Kade in seiner Edition selbstverständlich verwendet und bis zum heutigen Tag in Verzeichnissen und Lexika fortgeschrieben,²⁵ sind weder die philologischen noch choralen Grundbedingungen geeignet, diesen Titel zu vergeben. Dies betrifft einerseits die von einer fremden (siebten?) Hand notierte Titulung „de beata virgine“ in der Tenorstimme selbst, die eine weitere, nachträgliche Schicht an Identifizierungsmaßnahmen der Messe (wie die Autorzuweisung) bildet. Zumal beinahe ganz an den Rand des betreffenden Blattes in kleinen Lettern gesetzt und in keiner der beiden anderen Stimmen wiederholt, erscheint auch dies bereits aus rein philologischer Perspektive kaum den Rückschluss auf den Werktyp zu rechtfertigen. Hinzu tritt, dass lediglich die ersten vier Töne der mittig liegenden Tenorstimme im Kyrie (*d – f – g – a*) mit der Choralvorlage des zur *Missa de Beata Virgine* gehörenden *Kyrie IX* als kongruent bezeichnet werden können, nicht aber irgendein anderer Bestandteil des Satzes oder einer Stimme. Ebenso weisen alle anderen Sätze keinerlei Bezug zu dem seit dem späten 15. Jahrhundert tradierten Choralformular einer *Missa de Beata Virgine* gleich welcher regionalen Prägung auf,²⁶ was die Titulung spätestens hinfällig macht. Bevor zur Messe nähere Überlegungen formuliert werden, sind die Konsequenzen aus dieser frühen Edition und ihrer formalen und interpretatorischen Parameter für die Messenforschung anzudeuten.

Otto Kade ging es zeitlebens in seinen Forschungen um nichts Geringeres als die Frage, seit wann es ‚deutsche‘ mehrstimmige Musik gab.²⁷ Sämtliche Forschungen, Transkripti-

23 Brief Kades an Georg Jakob, Schwerin, 22.9.1880; Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg.

24 Im folgenden Brief nach Regensburg sandte Kade das Manuskript zurück und ging nicht auf die Autorschaft ein, vgl. den Brief Kades an Georg Jakob, Schwerin, 8.1.1881; Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg.

25 Noch im Messe-Artikel der neuen *MGG* (Ludwig Finscher/Laurenz Lütteken, Art. „Messe“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 203) firmiert das Stück als „(Marien)Messe“, ebenso als „Missa BMV“ im Verzeichnis *Die Messe in der Musik* von Peter und Verena Schellert, Arlesheim 1999.

26 Vgl. zum Gattungskontext von der Verfasserin „*Majestas Mariae*“. *Studien zu marianischen Choralordnarien des 16. Jahrhunderts* (= *BzAfMw* 70), Stuttgart 2012.

27 In dieser Ursachenforschung deutscher Polyphonie steht er zwar nicht allein da, ist aber für die Renaissance-Forschung eine Art Gründerfigur. In den Umkreis dieser Ambitionen deutscher Vereinnahmung von Komponisten wie Heinrich Isaac gehört auch die zeitgenössische „eingedeutschte“ Titulierung Johannes Ockegheims als „Ockenheim“, vgl. Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1868.

onen, Vorworte, ja auch seine Kommentar-Edition des „Luthercodex“ von 1530²⁸ weisen darauf hin, dass es galt, den ersten deutschen Komponisten von Rang sowie eine daraus erwachsene Eigenständigkeit in Stil und Typus auszumachen. Damit einher musste eine Aufwertung der deutschen polyphonen Musik der Frühen Neuzeit gehen, die sich im Zuge des deutschen Patriotismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch rückblickend einer gewissen Eigenständigkeit, wenn nicht Gleichwertigkeit im nationalen Tableaux mehrstimmiger Musik zu versichern hatte.²⁹ Schon 1854 hatte Kade dies in seinen „Vorlesungen über die Saechs. Kapelle zu Dresden“ formuliert: „Die musicalischen Verhältnisse Deutschlands waren im Allgemeinen denen der übrigen gebildeten Länder gleich. Der deutschen Nation kann ein tiefer Sinn für das Reich der Töne und auch eine eigenthümliche Erfindungskraft seit den frühesten Zeiten nicht abgesprochen werden. Denn der Gesang war schon bei unsern ältesten Vorfahren die natürliche Steigerung des Wortes gewesen. Allein diese musicalische Natursprache erstreckte sich bis zum Ausgang des 15ten Jahrhunderts keinesweges [sic!] auf wirkliche Leistungen in künstlerischer Beziehung. Sowie Deutschland in mehr als einem Zweige des geistigen Lebens erst einer Anregung von Außen bedurfte, um zu eigenen nationalen Schöpfungen angespornt zu werden, so auch in der Musik. Es darf uns daher nicht wundern, wenn die Kunstgeschichte des 15ten Jahrhunderts in Deutschland meist nur von Annahme und Aneignung fremdländischer Erzeugnisse spricht. Die steten Verbindungen und wechselseitigen Beziehungen, die Deutschland in politischer und mercantilistischer Hinsicht mit Italien verknüpften, machen es erklärlich, dass auch auf musicalischem Gebiete die ersten Einwirkungen von dort her auf Deutschland erfolgten. [...] Niederländer waren es daher vorzugsweise, die nicht bloß nach Italien ihre Kunst verbreiteten und verpflanzten, sondern auch für Deutschland waren Niederländische Componisten und Sänger die ersten Lehrer. [...]“³⁰

Formuliert wird hier wie andernorts in Kades Schriften die Idee eines Einfluss- und Lösungsprozesses in der mehrstimmigen Musik, deren national-deutsche Identitätsbildung sodann auf „um 1500“ datiert wird. Träger dieses neuen deutschen polyphonen Tones, wurzelnd in Italien und dem franko-flämischen Raum, aber bereits auf dem Weg zur stilistischen Eigenständigkeit, ist für Kade neben Heinrich Isaac seit der Entdeckung der besagten Messe eben Heinrich Finck: Die Edition sollte hier die entscheidende Vorarbeit leisten. Und nicht nur dies: Kade lieferte die entsprechende Analyse gleich mit, indem er das ebenfalls in der Regensburger Quelle notierte *Salve Regina* von Obrecht vergleichend nutzte: „Gerade der Vergleich zweier derartig grösserer Tonwerke, wie das *Salve Regina* von Hobrecht und die vorliegende *Missa* von Heinrich Finck, die unter gleicher Beschränkung der Kunstmittel [gemeint ist die Dreistimmigkeit, CWie] von zwei so hochbedeutenden Meistern geschaffen wurden, macht das Eingehen in die Kunsttechnik, das hier nur leicht angedeutet, nicht ausgeführt werden konnte, so interessant und lehrreich. Was der erste

28 Otto Kade, *Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530 von d. großen Reformator eigenhändig benutzte u. ihm von d. kursächs. Kapellmeister Johann Walther verehrte handschriftl. Sammlung geistl. Lieder u. Tonsätze [...]*, Dresden 1871.

29 Dies zeigt sich auch in Kades Vorwort zu Ambros' *Musikgeschichte*, wo er explizit darauf verweist, es gehe ihm mit den ausgewählten Notenbeispielen auch darum, „einen Ausgleich zwischen niederländischer, italienischer und deutscher Composition anzubahnen, da letztere im Vergleich zu den beiden ersteren bei der Textdisposition [der Ambros'schen *Musikgeschichte* insgesamt, Anm. der Autorin] im Nachtheil zu stehen schien“, Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. VIII.

30 Ms. „Erste Vorlesung“: *Die kursächsische Kapelle bis zum Abgang Le Maître's im Jahre 1566*, fol. 15 (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Bestand 3037/8f).

[also Obrecht] an Milde, Innigkeit und Lieblichkeit besitzt, das ersetzt der andere [Finck] durch Kraft, Kühnheit und Stärke des Ausdrucks!³¹

„Kraft, Kühnheit und Stärke des Ausdrucks“ – die Etikettierung der (angeblich) frühesten deutschen mehrstimmigen Musik mit diesen Metanarrativen findet ihre ideologische Fortsetzung bekanntermaßen in den patriotischen bis nationalistischen Musikgeschichten des anschließenden 20. Jahrhunderts.³² Interessanterweise rückte der (vermeintliche) Bamberger Heinrich Finck dann noch auf den Platz vor Isaac, dessen Geburtsort trotz verschiedener Versuche schließlich doch nicht einwandfrei im deutschsprachigen Raum nachgewiesen werden konnte. Viele erst in den 1930er Jahren initiierte Editionen weisen in diese Richtung, flankiert von national gefärbten Deutungen.³³ An ihre Seite traten die Musikgeschichten des frühen 20. Jahrhunderts, die diese These willig aufgriffen, wie etwa von Hans-Joachim Moser, der Finck schon 1920 als „erste[n] deutsche[n] Meister großen Stiles [...] am Ausgang des 15. Jahrhunderts“³⁴ bezeichnete. Andere Musikologen konzentrierten sich auf den als bedeutsam verstandenen Akt musikalischer Emanzipation der frühen ‚deutschen‘ Polyphonie. So formulierte Heinrich Besseler 1931 in seiner wirkmächtigen Abhandlung *Musik des Mittelalters und der Renaissance*: „Neben der Cantus firmus-Gesinnung gehört zu den besonderen Zügen der altdeutschen Polyphonie die Vorliebe für prächtig-schweren Vollklang und ausdrucksstarkes Linienspiel. Auf diesem Gebiet ist das niederländische Vorbild, wenn auch nicht an Formkultur, so doch an innerer Mächtigkeit erreicht und fast übertroffen worden, wie zum Beispiel in Heinrich Fincks kühner, dreistimmiger Messe.“³⁵

Hans Mersmann griff dies kurze Zeit später auf, wenn er folgerte: „In Isaac und Finck verschmilzt die polyphone Technik der Niederländer mit eigentümlichen Ausdruckswerten der deutschen Musik. Diese baut auf der niederländischen Messenkunst auf, kennt wie sie alle artistischen Rätselspiele des Kanons, alle konstruktiven Baugesetze der Vierstimmigkeit. Aber die Technik wird nie in dem Grade Inhalt, wie dies bisweilen bei den Niederländern der Fall war. Die Wurzeln der deutschen Polyphonie liegen mehr im Organischen als im Konstruktiven.“³⁶

Und noch 1955 befand die erste Auflage der *MGG*, Heinrich Finck sei „der erste deutsche ‚Großmeister‘ der Musik“.³⁷ Fundament und Intention dieser wirkmächtigen Interpretationen und ihrer historiographischen Haltbarkeit war nicht zuletzt, jene vermeintliche Eigenständigkeit der deutschen Musik herauszustellen, die eine genealogische Folge der

31 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. XXXIII.

32 Zu national gefärbten Deutungen in Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. auch Andrea Lindmayr-Brandl, „The Modern Invention of the ‚Tenorlied‘: A Historiography of the Early German lied setting“, in: *Early Music History* 32 (2013), S. 119–177.

33 Rudolf Gerber als Herausgeber der *Acht Hymnen (Das Chorwerk)*, Bd. 9, Berlin 1931) merkt an, Heinrich Finck sei „die bedeutendste und charaktvollste Erscheinung unter den deutschen Tonsetzern“ (ebd., S. 2). Und Friedrich Blume als Reihenherausgeber des *Chorwerks* notiert zur *Missa in summis* Fincks (Bd. 21, Berlin 1932), sie sei ein „Glanzstück deutscher Kunst“ (Vorbemerkung zum Heft), und sie zeige überdies „ein ganz anderes Wesen als Josquin“. Arnold Scherings *Sammlung der Musikgeschichte in Beispielen*, Berlin 1931, enthält gleich zwei Werke Fincks (Nr. 57 und 87).

34 Hans-Joachim Moser, *Die Geschichte der deutschen Musik*, Band 1, Stuttgart u. a. 1920, S. 369. Selbstverständlich taucht Finck auch mehrfach in Mosers *Die Musik der deutschen Stämme* von 1957 auf.

35 Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (= Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken), Potsdam 1931, S. 261.

36 Hans Mersmann, *Eine deutsche Musikgeschichte*, Berlin [1934], S. 109f.

37 Hans Albrecht, Art. „Finck, Heinrich und Hermann“, *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 211.

Komponisten konstruieren half, der schon Ambros, ohne dies freilich nationalistisch zu meinen, das Wort geredet hatte: „Es gibt Stücke von Heinrich Finck, bei denen man glauben könnte, eine der gewaltigen Harmonieen Händel’s zu hören; und in [seinen] mehrstimmigen Bearbeitungen altdeutscher Kirchenlieder [...] sind die ersten tüchtigen Gründe für die Wunderbauten der figurirten und contrapunktirten Choräle Bach’s gelegt. [...] Heinrich Finck ist in seiner, man könnte sagen reckenhaften Tüchtigkeit, in seiner anspruchlosen Grösse, in seinem treuen, innig empfindenden Gemüthe, sogar in seinen gelegentlichen Schroffheiten und Härten ein echtdeutscher Meister.“³⁸

Von Finck über Bach zu Händel und schließlich ins 19. Jahrhundert – was heute naiv anmutet, sitzt in vielen Bezüglichkeiten noch zwischen den Zeilen so mancher Musikgeschichte. Heinrich Fincks prominenter, gründerväterlicher Platz in diesem ‚Komponisten-Stammbaum‘ verdankt sich im Wesentlichen den Forschungen Otto Kades.

Abschließend sei das Regensburger Manuskript mit der dort als Unikum überlieferten und doch so nachhaltig einflussreichen *Missa* kurz betrachtet. Bei näherer Untersuchung stellt das von mindestens sechs Schreibern notierte dreistimmige Manuskript ein Buch mit sechs Messen und einem *Salve Regina* dar, auf den Leerblättern nachträglich ergänzt um 23 deutsche und lateinische Kirchenlieder, was für die Provenienz der Quelle nicht unerheblich ist:³⁹

- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 1 bis 4]
- Missa paschale* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 5]
- Missa solemne* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 6]
- Missa summum* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 7]
- Missa BMV* (Isaac) [Nr. 8]
- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 9 und 10]
- Missa* (Aulen) [Nr. 11]
- 1 Leerblatt [mit Nachträgen Nr. 12 bis 15]
- Salve Regina* [Nr. 16]
- 3 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 17 bis 23]
- Missa* (Finck zugeschrieben) [Nr. 24]
- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 25 bis 30]

Die liturgische Anordnung der Messen ist typisch: Einer *Missa paschale* (Ostermesse) folgen eine *Missa solemne* (Heiligenmesse), eine *Missa summum* (für die Hochfeste; *Missa Communis in summis festis*), eine Marienmesse (Isaac), das erwähnte *Salve Regina* (Obrecht) sowie zwei *Missae sine nomine* (Aulen⁴⁰ und Finck). Zur liturgischen Komplettierung – lässt man einmal die um *Gloria* und *Credo* verknappte *Missa ferialis* außer Acht – wären eine

38 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 374 und 377.

39 Vgl. zur Nummerierung des Inhaltes im Einzelnen KBM 14/1.

40 Eine Vorlage für Aulens Messe konnte bislang nicht ausgemacht werden. Vgl. die Edition von Herbert Birtner, *Aulen, Johannes: Missa: Zu 3 Stimmen*, in: *Das Chorwerk*, Wolfenbüttel 1934. Auch diese Messe galt den Editoren als Nachweis frühester, eigenständiger ‚deutscher‘ Kunst: „Das Profil der deutschen Musik der vor-reformatorischen Zeit beginnt sich allmählich etwas schärfer und klarer gegen den allgemeinen ‚niederländischen‘ Hintergrund abzuheben. Gerade das ‚Chorwerk‘ hat mit seinen Veröffentlichungen repräsentativer Werke von Isaac, Stoltzer und Finck wichtige Schritte in dieser Richtung getan. Mit der Veröffentlichung der vorliegenden Messe wird dieser Weg fortgesetzt, zugleich aber der Blick in eine neue Richtung gelenkt.“ (Vorwort, S. 2).

Missa Dominicalis, ein *Requiem* sowie auch eine *Missa de Spiritu Sancto* oder *de Martyribus* denkbar. Hingegen konnten trotz intensiver Recherchen bislang keine Choralvorlagen für Fincks *Missa* ausfindig gemacht werden, weder in den entsprechenden Datenbanken, zeitgenössischen Gradualia oder auch den süddeutschen Choralquellen,⁴¹ denen Finck ansonsten seine Vorlagen entlehnte. So handelt es sich nicht nur *nicht* um eine *Missa de Beata Virgine*, sondern nach jetzigem Kenntnisstand ebenso um keine Chormesse.

Hinweise auf die Provenienz der Quelle vermittelt einzig das Wasserzeichen der ersten Manuskript-Schicht der Isaac-Messen, das entgegen bisheriger Annahmen nicht nach Italien gehört,⁴² sondern mit seinen Abmaßen exakt jenem einer Grazer Quelle des Jahres 1506 entspricht. Hinzu tritt eine in den Abmaßen beinahe identische Quelle aus Grätz aus demselben Jahr.⁴³ Erstere wird in den Beständen Maximiliana 10b des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien verwahrt,⁴⁴ zweite im Stuttgarter Hauptstaatsarchiv;⁴⁵ beide entstammen der Steiermark. In den Jahren 1506 und den Folgejahren weilte Maximilian I. häufig in der Steiermark⁴⁶ – hierher stammt die Wiener Quelle vom September und ebenso die Stuttgarter Quelle, die der kaiserliche Kanzler Niclas Ziegler verfasste.⁴⁷ In diesen Zeitraum der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts lässt sich möglicherweise – ohne dass dafür freilich Belege beigebracht werden können – die erste Schicht des Manuskriptes mit dem identischen Wasserzeichen setzen: die Niederschrift der ersten Manuskriptschicht (Schreiber 1: Nr. 5-8, 11) mit den Isaac zugeschriebenen Messen sowie der mehrfach im deutschsprachigen Raum belegten Aulen-Messe. Womöglich erfolgte die Zusammenstellung dieses Repertoires um oder nach 1506 im Umfeld des Kaisers selbst, der sich in der Steiermark möglicherweise mit seiner Hofkapelle aufgehalten haben kann. Denkbar wäre auch eine an den Habsburger Hof gerichtete Bestellung dreistimmigen Messrepertoires, etwa aus dem institutionellen Umfeld eines Klosters o. ä. Möglicherweise wurde das Manuskript, das u. a. Repertoire des habsburgischen Hofkomponisten Isaac enthielt, sodann aus der Steiermark zum württembergischen Hof nach Stuttgart gesandt, wo zwei weitere Schreiber (2 und 3: Nr. 16 und 24) direkt anschließend das *Salve Regina* von Obrecht sowie die Finck zugewiesene Messe auf anderem Papier ergänzten, bevor die Quelle an ihren beauf-

41 Etwa zur sechsstimmigen *Missa [in summis]* aus dem Choralkodex HB XVII Cod. Mus. 2 der Landesbibliothek Stuttgart (16. Jahrhundert); oder zur *Missa Dominicalis* aus der Tegernseer Kloster-Handschrift Clm 19267, der St. Emmeramer Kloster-Handschrift Clm 14013 sowie aus der Stiftsquelle Hl. Kreuz in Augsburg Clm 4101 (heute sämtlich Staatsbibliothek München).

42 Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bd. 1, S. 77.

43 Piccard „Graz 16. September 1506“ (<http://www.piccard-online.de/?nr=118799>, 11.11.2015) und „Grätz 1506“ (<http://www.piccard-online.de/?nr=118762>, 11.11.2015); beide sind ähnlich, wobei das Grätzer Modell länger als breiter ist (38 × 32 cm), so dass das Wiener Modell (38 × 35 cm) dem vorliegenden symmetrischen weitaus ähnlicher ist (was auch auf den Abstand der Bindedrähte: 55 statt 46 cm zutrifft).

44 HHStA Wien (= Haus-, Hof- u. Staatsarchiv Wien) Maximiliana 10b.

45 HStA (= Hauptstaatsarchiv Stuttgart) B 203 Bü. 15; Aussteller: „Niclas Ziegler, obrister Secretary“.

46 Vgl. u. a. *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, Heft 12, Graz 1863, S. 224.

47 Leider steht die Stuttgarter Quelle in keinem Zusammenhang mit einer eventuellen Manuskript-Übersendung. Dr. Franz Moegle-Hofacker vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart war so freundlich, den Bestand B203 Bü. 15 durchzusehen, allerdings ohne Hinweise auf Musikalien o. ä. ausmachen zu können. Im Wesentlichen geht es um „güterrechtliche und jagdrechtliche Angelegenheiten, v. a. aus der Zeit 1511“ (E-Mail an die Verfasserin). Für die freundliche Auskunft sei Herrn Dr. Moegle-Hofacker hiermit herzlich gedankt. Bestätigt ist hiermit allerdings erneut die Papierdatierung in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts.

tragenden Bestimmungsort gelangte. Dort kann sie einige Jahre in Gebrauch gewesen sein, bevor die hereinbrechende Protestantisierung mit der sukzessiven Addition lateinischer und deutscher Kirchenlieder (Nr. 1–4, 9–10, 12–15, 17–23, 25–30) ihre Spuren im Manuskript hinterließ und es in die heutige kompilierte Form überführte.

Ist dieses hypothetische Szenario zutreffend (und Wasserzeichen, historischer Kontext, Schreiberanalyse und Repertoirezusammenstellung sowie -abfolge machen es zumindest plausibel), so hat dies – immer auch vorausgesetzt, es handelt sich überhaupt um eine Messe von Finck – für den Gegenstand erhebliche Konsequenzen:

1. wäre die Messe damit keineswegs ein Frühwerk des 1444 geborenen Fincks, worauf die Musikforschung stets mit Bezug auf die Dreistimmigkeit anspielt, der angeblich etwas Konservatives, ja Altertümelndes anhafte,⁴⁸ da diese nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern ontologisches Vorstadium von Vierstimmigkeit aufgefasst wird. Im Gegenteil wäre sie nunmehr ein Reifewerk des württembergischen Kapellmeisters Finck aus Stuttgart, wo er mit Unterbrechungen seit 1498 wirkte, das neben Isaac bestehen konnte und sollte.
2. wäre das Manuskript damit in seiner Urschicht klar in Bezug zur habsburgischen Kapelle zu setzen, und schließlich
3. gibt die Quelle Aufschluss über den aus Habsburg stattfindenden Repertoiretransfer, sowohl zunächst Hof-übergreifend, als später auch Konfessions-übergreifend.

Hinzu tritt, dass die Finck zugeschriebene Messe (ebenso wie Aulens) im Gegensatz zu den übrigen Messen des Manuskripts keine eindeutige liturgische Konnotation aufweist, ja für beide nicht einmal Choralvorlagen ausgemacht werden können. Sollten – was bislang ebenfalls nicht gelungen ist – auch keine Lied- oder Chansonvorlagen für die beiden Messen ermittelt werden können, haben wir es womöglich mit den beiden frühesten Beispielen frei paraphrasierender, dreistimmiger Messkompositionen im deutschen Sprachgebiet um 1500 zu tun. So verweist der Quellenbefund aus heutiger Perspektive vor allem darauf, dass diese erste ‚deutsche‘ Messe eben *nicht* im Sinne Mosers, Besslers, Mersmanns, Albrechts bis hin zum Finck-Forscher Lothar Hoffmann-Erbrecht⁴⁹ danach trachtete, sich auf der Basis des Chorals stilistisch und kulturgeographisch von ihrem Umfeld ‚zu emanzipieren‘, sondern als frühe Form polyphoner Durchkomposition im deutschen Sprachraum klar franko-flämischen Vorbildern folgt.⁵⁰ Für den lebenslang nach dem Ursprung deutscher Musik fahndenden Musikforscher Otto Kade wäre dies sicherlich kaum befriedigend gewesen, hätte es doch gezeigt, dass selbst noch *nach* 1500 deutsche Musik kaum frei von Vorbildern sein konnte und dies vielleicht auch gar nicht wollte. Mit dieser Einsicht freilich hätte so manche Musikgeschichte zur Frühen Neuzeit wohl anders ausgesehen.

48 Vgl. noch in Jürgen Heidrich, Art. „Finck“, *MGG2*, Personenteil 6, Sp. 1176: „die sicherlich konservative dreistimmige Messe“.

49 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982.

50 Martin Stachelin hat bereits in einer Rezension des Hoffmann-Erbrecht-Buches die Choralzuweisung zur Messe angezweifelt und sie als frei komponierte Messe nach burgundisch-niederländischem Vorbild, insbesondere in den Satzköpfen, bezeichnet, in: *Mf40* (1987), S. 167–174, insbes., S. 170f. Leider fand diese Feststellung bislang keine gebührende Berücksichtigung in der Forschung.

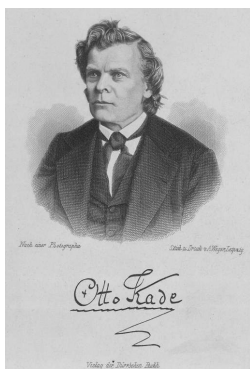


Abbildung 1: Otto Kade (1819–1900)



Abbildung 2: Otto Kades Abschrift von Fincks *Missa* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Mus ms. 2318-3, 1. Seite)

XVI.
Henricus Finck.

247

35. Missa de beata Virgine, trium vocum.
(Siehe Ambros, III. S. 377.)

Manuscript (Unicum) der Proske-
Bischöflichen Bibliothek zu Regensburg.
Siehe Vorwort.

1.
Prima vox. Ky-ri-e
Secunda vox. Ky-ri-e Ky-ri-e
Tertia vox. Ky-ri-e

5.
Ky-ri-e Ky-ri-e Ky-ri-e

Ligatur

10.
Ky-ri-e e-ley-son.
Ky-ri-e Ky-ri-e e-ley-son.
Ky-ri-e e-ley-son.

Anmerkung. *Si quid difficilius erit in duplo canitor*, (unten am Rand mit rother Tinte bemerkt.) R.

*1) In allen Stimmen originalgetreu. R.

*2) Ohne Firmate. R.

F.E.C.L. 8514

Abbildung 3: 1. Seite der Erstaussgabe Kades, *XVI. Henricus Finck. Nr. 35. Missa de Beata Virgine* (Ambros, Bd. V, S. 247–279)