

Björn R. Tammen (Wien)

Zur Wiener Prachthandschrift der Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* (1568) von Orlando di Lasso. Eine Wiederentdeckung – und viele offene Fragen¹

1. Vorüberlegungen

Das bereits von Robert Eitner in den Nachträgen zur handschriftlichen Lasso-Überlieferung im *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon* angeführte Chorbuch A-Wn 2129² darf wohl kaum als Sensationsfund angekündigt werden. Und doch läuft die nähere Beschäftigung mit diesem von Seiten der Musikwissenschaft bisher geradezu sträflich vernachlässigten, der Kunstgeschichte überhaupt unbekanntem Objekt³ auf eine spektakuläre Wiederentdeckung hinaus: Die Handschrift überliefert auf insgesamt fünfzehn reich verzierten Pergamentblättern im Riesenformat 64 × 59 cm die für die „Jahrenderthochzeit“ des Witeltsbacher Erbprinzen, Wilhelms V., mit Renata von Lothringen⁴ bestimmte Festmotette

- 1 Erweiterte Fassung eines am 19. November 2013 am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrags. Für wertvolle Anregungen und kritische Lektüre des Manuskripts sei Bernhold Schmid (München), dem ich überhaupt den Hinweis auf die zur Rede stehende Quelle verdanke, und Andrea Gott dang (Salzburg) sowie Sabine Ehrman-Herfort (Rom) herzlich gedankt.
- 2 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Suppl. mus. 2129 (*olim* Mus. I.57). Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, Graz 1959, S. 67: „Chorb.[uch] von 15 Bll. mit Federzeichnungen, geschrieben von Richard Ghe [?]“).
- 3 Zu diesem Umstand trägt vor allem der Mangel an Abbildungen in der Sekundärliteratur bei, ausgenommen die neue Gesamtausgabe: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 3: *Motetten II (Magnum opus musicum, Motetten für 4 und 5 Stimmen)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a. 2004, S. 117–124, Nr. 151, mit Faksimile der beiden Anfangsseiten (S. cxxvii, Abb. 44/45); der kritische Bericht hierzu (ebd., S. c) beschränkt sich auf philologische Angaben. Vgl. auch die knappen, unbedilderten Katalogeinträge in: *Musik in Bayern, II. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1972, S. 327f., Kat.-Nr. 421; *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag*, bearb. von Helmut Hell und Horst Leuchtmann (= Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge 26), Wiesbaden 1982, S. 153, Kat.-Nr. 45. Der Blick der Lasso-Forschung richtet sich ansonsten einseitig auf die Münchner Prachthandschriften, vgl. *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung. Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*, bearb. von Horst Leuchtmann und Hartmut Schaefer (= Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge 62), Tutzing 1994.
- 4 Quellenübersicht bei Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest* (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 65), Wien 1976, Kap. IV.3, S. 55–63. Von besonderer Bedeutung sind die *Dialoge* des Massimo Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch / deutsch: Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V. mit Renata von Lothringen*, in *München, im Februar 1568 [...]*, hrsg. von Horst Leuchtmann (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4), München u. a. 1980, S. 308–321. Vgl. auch Stefan Krist, „Spiegelungen der Präsentation. Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 in den Dialogen von Massimo Troiano“, in: *Hochzeit als Ritus und Casus. Zu interkulturellen und multimedialen Präsentati-*

Gratia sola Dei von Orlando di Lasso (LV 364). In seinem exuberanten, von der ersten bis zur letzten Seite durchlaufenden Bordürenschnuck, einem überaus ambitionierten Bildprogramm sowie der intermedialen Verschränkung von Epithalamiumsversen, Notentext, Bildern und zumeist biblischen Begleittexten erweist sich dieses Chorbuch als Hans Mielichs Prachtfolianten der Motetten Cipriano de Rores und der Lasso'schen *Bußpsalmen* durchaus ebenbürtig (siehe Abbildung 1). Dass es sich dabei allein dem Umfang nach um ein bescheidener dimensioniertes bibliophiles Unterfangen handelt, beschränkt auf eine einzige Motette in Chorbuchaufzeichnung, zudem im direkten Vergleich mit den genannten Zimelien des Wittelsbacher Hofes die Ausführung der figürlichen Darstellungen in einer an Druckgraphik gemahnenden Monochromie auf den ersten Blick ein geringeres künstlerisches Anspruchsniveau zu bedienen scheint, macht dabei nur einen graduellen, jedoch keinen prinzipiellen Unterschied aus.

Auf die Zierbordüren der Wiener Prachthandschrift entfallen nicht weniger als 260 Einzelszenen mit Motiven aus den Büchern Genesis, Tobias, Esther, Daniel sowie Judith, von denen jede einzelne durch eine den zugehörigen Bibeltext zitierende, teilweise auch nur paraphrasierende Inschriftenleiste eingefasst wird. Hinzu kommt in der Prima pars eine Folge von acht separaten großformatigen Miniaturen, welche die wesentlichen Stationen des Buches Genesis von der Weltenschöpfung bis zu Tod und Begräbnis des biblischen Patriarchen Jakob verdichtet. Neben diesen narrativen Komponenten umfasst das Bildprogramm ein knappes Hundert ornamentaler fratzenhafter Masken (sog. Maskarone) – manieristisches Schmuckmotiv par excellence, zumeist in Gestalt gerahmter Tondi –, denen insofern ein auch inhaltliches Gewicht zufällt als sie dank umlaufender Inschriften für einen reichen Zitatenschatz aus den Weisheitsbüchern Proverbia und Ecclesiasticus sowie Tobias genutzt werden. Und doch ist die Handschrift bei aller schier überbordenden Dekorationslust als ein Chorbuch strikt funktional, in perfektem Zuschnitt der von einer Kantorei zu überblickenden Lesefelder, was einmal mehr die Ausnahmestellung dieser Gattung innerhalb der Buchkultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit – zugleich Speichermedium, Auführungsmaterial und Präsentobjekt – unterstreicht.⁵

Bereits zu seiner Entstehungszeit dürfte ein derartiges Kunstkammerstück mit seiner Überfülle an Illustrationen und Begleittexten, zumal in den unterschiedlichsten, ein Höchstmaß an *varietà* verfolgenden Medaillonformaten, auf eine kalkulierte Überforderung des Betrachters gezielt, sich ein nicht unbeträchtlicher Teil seines Repräsentationswerts im Quantitativen erschöpft haben – nicht anders als die zum Hochzeitsmahl am 22. Februar 1568 aufgetischten Tafelfreuden, von deren schier gargantuesker Maßlosigkeit uns die in den kulinarischen Details schwelgenden *Dialoge* des Massimo Troiano eine so schöne, aber eben nur nominelle Anschauung vermitteln; leichte Kost war (und ist) wohl weder das eine noch das andere. Problematisch für den heutigen Betrachter ist bereits dasjenige, was man als „Bild im Plural“⁶ bezeichnen könnte. Hinzu kommt der Verlust einer mehr als nur ober-

onsformen im Barock, hrsg. von Mirosława Czarnecka u. a. (= Orbis linguarum, Beiheft 12), Wrocław 2001, S. 169–188.

5 Zur Verbindung usueller, repräsentativer und archivalischer Funktionen vgl. Thomas Schmidt-Beste, „Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts“, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*. [...], hrsg. von Theodor Göllner u. a. (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Abhandlungen, N.F. 128), München 2006, S. 191–211, bes. S. 194.

6 Vgl. *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von David Ganz u. a., Berlin 2010.



Abbildung 1: Eröffnungsseite der Prachthandschrift von *Gratia sola Dei*, Illustrationen zur Prima pars; A-Wn 2129, fol. Iʳ. Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

flächlichen Kenntnis der Bibel sowie exegetischer Traditionen, aus denen heraus bestimmte (gerne dem Alten Testament entnommene) Figuren und Einzelmotive in je einmaligen Kontexten für durchaus außerbiblische Zwecke instrumentalisiert werden konnten.

Es ist durchaus symptomatisch, wenn Horst Leuchtman dem Wiener Chorbuch lediglich eine „verwirrende Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen“ attestiert⁷ – wobei

⁷ Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1977, S. 130. Vgl. auch Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und*

diese für sich genommen noch nicht einmal korrekte Einschätzung letztlich nicht nur von Unverständnis, sondern auch von einer tiefgreifenden Kluft zwischen Philologie und Ikonographie zeugt. Letztlich dürften solche Verständnisprobleme auch darin begründet sein, dass hier eine Schnittstelle zwischen Musik und bildender Kunst berührt ist, auf die man sich als Musikwissenschaftler, selbst in der Spezialisierung als Musikikonograph, normalerweise kaum einlässt – dasjenige, was Pierluigi Petrobelli einmal treffend als „images *with* music“ charakterisiert hat.⁸ Nur ausnahmsweise treten Musikdarstellungen *strictu sensu* auf, wenn etwa im Rahmen der Tobias-Erzählung ein Chorbuch mit (nicht lesbarer) Notation dargestellt ist, flankiert von zwei zu dekorativen Grottesken verzerrten Sängern (fol. 9^v), das quasi als Bild im Bild die Vermählung von Tobias und Sara begleitet und so zu einem Brückenschlag zwischen biblischer Historie und gegenwärtigem Hochzeitsgeschehen beiträgt (s. u.).

A-Wn 2129 wirft spannende Fragen nach der Konzeption und Realisierung, dem Zusammenspiel der für eine derartige Prachthandschrift erforderlichen Instanzen auf, für die vorerst nur Annäherungen, kaum jedoch gesicherte Antworten möglich erscheinen: Wie haben wir uns die Abfolge der für die Realisierung des Chorbuchs erforderlichen Arbeitsschritte zu denken? In welchem Verhältnis zueinander – zeitlich wie konzeptionell – stehen einerseits Komposition und Niederschrift der Motette, andererseits das Bildprogramm und sein *conchetto*, nachdem mit dem fünfzehnzeiligen Epithalamium die dichterische Ausgangsbasis für beide gegeben ist? Welche der Künste hat sich im intermedialen Verbund unterzuordnen? Bedingt eine womöglich im Vorhinein fixierte Szenenabfolge Anzahl, Größe und Layout der Chorbuchblätter, welche dann die Richtschnur für Lassos Komposition abgeben? Oder lässt sich umgekehrt ein Bildprogramm an die Gegebenheiten der in Chorbuchnotation gebrachten Komposition anpassen, sofern es sich um bekannte, letztlich versatzstückhaft zu handhabende Exempla handelt oder aber durch Einschaltung respektive Ausblendung einzelner Szenen die biblischen Erzählungen beliebig adaptiert werden können? Hätte Lasso dann ganz andere Koordinaten zu respektieren – allen voran die für den höfischen Bestimmungszweck dieser Prachthandschrift „angemessene“ (nicht unbedingt mathematisch genau zu kalkulierende) Größe, aber auch die praktischen Erfordernisse eines Chorbuchs hinsichtlich Anzahl und Zuschnitt der Lesefelder für die drei Großabschnitte seiner Motette? Wer zeichnet demgegenüber für das Bildprogramm verantwortlich, und in welchen Traditionszusammenhängen steht es? Haben wir es mit einer voraussetzungslosen Neuschöpfung zu tun oder müssen wir mit dem Fortwirken älterer Traditionen, ggf. auch der Rezeption zeitgenössischer druckgraphischer Vorlagen rechnen? In welcher Relation steht die Handschrift zu dem von Herzog Albrecht V. initiierten, zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit im Wesentlichen abgeschlossenen „Bußpsalmenwerk“?⁹

Zu diesem überaus komplexen produktionsästhetischen Themenkreis, der uns schwerpunktmäßig in Abschnitt 3 beschäftigen wird, gesellen sich entstehungs- und provenienzge-

seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance, Bd. 1: *Monographie*, Kassel u. a. 1958, S. 835: „Familienszenen aus der Bibel“.

8 Diskussionsbeitrag im Rahmen des internationalen Kongresses *Musical Iconography in the XXI Century: Mapping European Art for Context and Meaning*, Università di Bologna, Sede di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, 7.–10. Juni 2006.

9 Vgl. Katharina Urch, „Das Bußpsalmenwerk für Herzog Albrecht V.“, in: *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, S. 19–25; ebda., Tf. 1–40, ausgewählte Farbabbildungen aus D-Mbs Mus. A I (ca. 1558/60–65) bzw. A II (1565–70). Hierzu künftig auch Andrea Gott dang, „NotenBildText. Der Bußpsalmcodex Orlando di Lassos und Hans Mielichs als intermediales Projekt“, in: *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a. (i. V.).

schichtliche, aber auch rezeptionsästhetische Fragestellungen: Welchen Bestimmungszweck erfüllt die lediglich an zwei Stellen mit den Wappen des Wittelsbacher Herzogspaares, nicht hingegen mit einer förmlichen Widmung versehene Handschrift, und wie ist sie von München nach Wien gelangt? Wie hat man sich die Perception eines solchen gleichermaßen an das Auge und das Ohr (als äußere Sinne) wie an den Verstand appellierenden Kunstwerks vorzustellen? Generiert die Medienkombination¹⁰ einen Mehrwert, von dem sowohl die Musik, von kleinteiligen Federzeichnungen flankiert und ggf. in ihrer Wirkung verstärkt, als auch die Malerei respektive Zeichenkunst, an eine Motette mit ganz eigenen gattungsspezifischen Merkmalen wie auch einer rhetorisch fundierten Bildlichkeit gekoppelt, zu profitieren vermag? Und schließlich: Kann es für derlei überhaupt einen „idealen“ Wahrnehmungsmodus geben?

* *
* *

In Ermangelung jeglicher Vorarbeiten ist im Folgenden eine in Hinblick auf Ikonographie und Layout notgedrungen deskriptive, für einen spezialisierten musikwissenschaftlichen Leserkreis womöglich allzu „kunsthistorisch“ anmutende Bestandsaufnahme zu leisten (musikanalytische und -philologische Sachverhalte werden demgegenüber nicht zur Sprache kommen). Erst auf dieser Grundlage ist die intermediale Verschränkung der in A-Wn 2129 involvierten Medien zu thematisieren. Die in Auswahl beigefügten Abbildungen können naturgemäß ein vollständiges Digitalisat bzw. Faksimile nicht ersetzen, mögen aber dazu beitragen, die Besonderheiten der Quelle, Abschnitt für Abschnitt, zu veranschaulichen. Unnötig zu betonen, dass es sich nur um eine erste Annäherung an eine überaus faszinierende Handschrift mit einem spannende kontextuale wie mediale Fragestellungen provozierenden Bildprogramm handeln kann, ohne Anspruch darauf, den noch nicht einmal vollständig umrissenen Fragenkatalog erschöpfend abzuarbeiten. Wenn hierdurch der Anstoß zu weiteren, dezidiert multidisziplinären Bemühungen gegeben werden könnte – wobei insbesondere Nachbardisziplinen wie die Kunstgeschichte und die Theaterwissenschaft respektive historische Festforschung einzubeziehen wären, daneben die für das Verständnis höfischer Kasualdichtung unentbehrliche lateinische Philologie, ganz zu schweigen von der katholischen Theologie mit ihrer für das gegenreformatorische Milieu des Münchner Hofes und die so engen Beziehungen des Hauses Wittelsbach zum Jesuitenorden so dringend gebotenen frömmigkeitsgeschichtlichen Expertise¹¹ –, hätte dieser Beitrag bereits ein wesentliches Ziel erreicht.

2. Zum Entstehungshintergrund

Als Textgrundlage für Lassos Motette fungiert ein zum gegebenen Anlass „grande studio e diligenza“ geschaffenes Epithalamium des Hofdichters Nicolaus Stopius (Nicolò Stopio), wie dies der als Kapellangehörige und Augenzeuge bestens unterrichtete Troiano hervorhebt.¹² Die Namen der beiden Brautleute sind den insgesamt fünfzehn Versen als Akrostychon eingeschrieben – nicht ganz gleichgewichtig, insofern „GVILHELMVS“ mit den ers-

10 Nach Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (= UTB für Wissenschaft 2261: Medien- und Kommunikationswissenschaft), Tübingen 2002, ein wesentliches Kriterium für Intermedialität.

11 Dies gilt speziell für den Bereich der Druckgraphik sowie die bildgestützte jesuitische Andachts-, Erbauungs- und Kontemplationsliteratur.

12 Vgl. Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 271f.

ten zehn Versen zwei Drittel (und damit nominell die Prima und Secunda pars der Motette) für sich in Anspruch nimmt, auf „RENEA“ hingegen lediglich die letzten fünf Zeilen (und damit die Tertia pars) entfallen:

Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet
 Virtute aeterna coelesti et amore creatis.
 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor.
 Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus.
 Hinc reduces qui nos coelo asserat atque beatos
 Efficiat. Virtus aequa almo in amore recumbit.
 Legitimo ergo nihil natura invenit amore
 Maius connubii unde ferax fit copula fidi.
 Vis sacra amicitiae, rata confirmatio amoris.
 Solus amans quod amare juvat foeliciter ardet.
 Res mira ignoti quod et illaqueentur amore.
 Emicat accensis per famam mentibus ardor,
 Nocte silente magis, dum mutua flamma per artus
 Errans alta trahit suspiria pectore ab imo.
 Amplexus taedet longum expectare iugales.¹³

Bezüglich der Disposition seines Werkes¹⁴ entscheidet sich Lasso für eine dreiteilige Großform, bestehend aus einer fünfstimmigen Prima pars (T. 1–67), einer in die Vierstimmigkeit zurückgenommenen Secunda pars mit zahlreichen duettierenden Passagen (T. 68–119) sowie einer zur Sechsstimmigkeit gesteigerten Tertia pars (T. 120–176), deren effektvollen Abschluss ein dreiklangsbestimmter homorhythmischer Tripla-Abschnitt bildet.

Nur durch Troiano erfahren wir, wann und in welcher Besetzung *Gratia sola Dei* erstmals erklang – zum Frühmahl nach der Frühmesse des 29. Februar 1568. Das Werk wurde *a cappella* vorgetragen, die Prima pars von der gesamten Kantorei („fu cantata da tutta la turba de i cantori“), die Secunda pars nur von vier ausgewählten Solostimmen („solo quattro scelte voci“), die Tertia pars wiederum von sämtlichen Sängern („tutti insieme“). Bei aller

13 Übersetzungen derartiger Kasualcarmina wie die nachfolgende zitierte von Horst Leuchtman können aufgrund der Verschränkung gattungsspezifischer Topik mit anlassbezogenen Erfordernissen sowie der zur Erzielung des Akrostyichons erforderlichen dichterischen Manipulationen nur einen Arbeitsbehelf darstellen. Werden dabei die in der gedehnten „Erzählzeit“ der Motette immer nur bruchstückhaft erklingenden Satzketzen aus dem vieldeutig-unbestimmten Pathos des Lateinischen herausgelöst und zu einem fortlaufenden Gedicht komprimiert, wirkt das Ergebnis fast schon unfreiwillig komisch: „Gnade Gottes allein erfüllt zärtlich das Geschaffene / Und überhaupt alles mit allem aus ewiger Tugend und himmlischer Liebe. / In unseren Herzen blühe auch diese labende Glut, / Legte als heiliges Gesetz sie fest: eine einzige Liebe beherrsche alle. / Himmlischem versöhnt sie uns wieder, macht uns glücklich am / Ende. Und Wohlwollen sinkt in selige Liebe zurück. / Liebe der Gatten – größeres fand die Natur daher nicht, / Mann und Frau verknüpft durch das fruchtbare Band treulichen Ehebands / Und der heiligen Kraft der Freundschaft, des Unterpands der Liebe. / So liebt nur der Liebende feurig, was die Liebe fördert. / Reißt sie doch auch, was Wunder! einander Fremde in ihren Bann. / Entzündliche Glut zuckt auf in empfänglichen Gemütern schon durch das Hören, / Nachts besonders, wenn in der Stille die Flamme einigender Liebe durch alle Glieder / Eilt und jagt und tiefe Seufzer entlockt, weil beide unwillig sind, / Allzulange auf die liebende Umarmung zu warten“ (ebd., 271). Nüchterner fällt die Übertragung ins Englische durch Peter Bergquist aus, vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 7: *Motets from Cantiones aliquot quinque vocum* (Munich, 1596). *Ten motets from Selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus* (Munich, 1570), hrsg. von Peter Bergquist (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 112), Madison 1998, S. xxvii.

14 Taktzählung nach Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. 72–85 (Nr. 13).

rhetorischen Übertreibung glaubt man es dem Verfasser der *Dialoge* ohne weiteres, dass den Anwesenden ob der vortrefflichen sängerischen Darbietungen der Hofkapelle der Bissen regelrecht im Halse stecken geblieben ist („con il boccone in bocca si fermerano ad udire“), und sich die Dienerschaft speziell während des vierstimmigen Mittelteils nicht von ihrem Platz zu rühren wagt („nissuno de i servi si mosse dal luogo, che si trovava“).¹⁵ Solcherart stand zumindest für die Dauer der Aufführung die Hochzeitsmotette als solche im Mittelpunkt der höfischen Wahrnehmung – als ein in seiner Integrität zu respektierendes, weder durch Gespräch noch durch ungeziemende Bewegung im Raum zu störendes Kunstwerk.

Gemessen daran, verkehren sich die Dinge in der Wiener Prachthandschrift geradezu in ihr Gegenteil: Zwar überliefert selbige den Notentext verlässlich und mit perfekt zugeschnittenen Lesefeldern, aber es wird doch Lassos Komposition vom Übermaß erbaulicher pikturaler wie textueller Elemente so weit konkurrenziert, dass sich durchaus die Frage nach dem Eigenwert oder der Unterordnung der Musik innerhalb dieser intermedialen, in den Dienst fürstlicher *magnificentia* gestellten Repräsentationskunst förmlich aufdrängt. – Bereits 1569 liegt *Gratia sola Dei* im Druck vor; acht weitere zeitgenössische Ausgaben folgen bis 1604.¹⁶ Anders als im Falle der *Bußpsalmen* handelt es sich um keine Herzog Albrecht V. vorbehaltene *musica reservata*.

* *
* *

Die näheren Entstehungsumstände, Provenienz und Bestimmungszweck der Wiener Handschrift bleiben vorerst ungeklärt. Zumindest verweist der gleich zu Beginn auf fol. IV sowie ein weiteres Mal auf fol. 8^v angebrachte heraldische Schmuck (links das viergeteilte Wittelsbacherwappen, rechts der – ohne kontrastierende Farbfelder freilich erst auf den zweiten Blick auszumachende – österreichische Bindenschild) auf eine Entstehung im Auftrag der Eltern des Bräutigams, also Herzog Albrechts V. und seiner Gemahlin, Herzogin Anna von Österreich. An zwei Stellen (fol. 9^r und fol. 14^r) ist, eher unauffällig, die Jahreszahl „1568“ eingeschrieben. Aber die Relevanz dieses Befundes für die Datierung ist insofern zu relativieren, als man in Anbetracht der umfänglichen Dekorationsaufgabe durchaus mit einem etwa ein bis zwei Jahre in Anspruch nehmenden Kunstauftrag rechnen darf.¹⁷ Dass Troiano sie in seinen *Dialogen* „eigenartigerweise [...] unerwähnt“ lässt,¹⁸ mag zwar in Anbetracht seiner ansonsten zu konstatierenden Auskunftsfreudigkeit zunächst überraschen, stellt aber letztlich kein wirklich belastbares Indiz dar – spricht zumindest weder für noch gegen die Annahme, A-Wn 2129 habe bereits im Jahre 1568 vorgelegen.

Wie dem auch sei: Zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit war die musikbibliophile Unternehmung der *Bußpsalmen* praktisch abgeschlossen und auch für einen internen Kreis von Kapellangehörigen durchaus zugänglich, wie Troianos diesbezügliche Hinweise verraten. Ein derartiger „NotenBildText“ (Gotttang) konnte demnach am Hofe der Wittelsbacher ohne weiteres zu Nachfolge- bzw. Parallelprojekten Anlass geben. Samuel Quickelberg, der für das *conchetto* der *Bußpsalmen* und die Kompilation der zugehörigen Bibelstellen

15 Zitate nach Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 270f.

16 Nachweise bei Horst Leuchtmann 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, hier: Bd. 3, S. 106f.

17 Vgl. Bergquists Vorwort zu Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii: „One can well imagine that the manuscript, though bearing the wedding date of 1568, could have been finished and sent to Vienna only a year or two later.“

18 Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 411, Anm. 288.

in zwei separaten Kommentarbänden verantwortliche Gelehrte, scheidet freilich für unsere Epithalamiums-Handschrift aus, da bereits im Vorjahr (1567) verstorben¹⁹ – es sei denn, man wollte von einer längeren Vorlaufzeit für *Gratia sola Dei* ausgehen.

Aufschlussreich sind zwei zusammengehörige, gleich zu Beginn der Handschrift über die beiden Eröffnungsseiten (fol. I^v/1^r) sich spannende Inschriftenbänderolen: „Epithalamium musice compositum Auth:[ore] Orlando di Lassus / Et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar:[dum] Ghe:[nuensem]“ (siehe Abbildungen 2a/b).



Abbildung 2a/b: Inschriftenbänderolen aus A-Wn 2129, fol. I^v bzw. fol. 1^r (Details).
Fotos: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Damit wird Lassos Rolle als Urheber dieses „Hochzeitgedichts in Musik“ mit dem auf vier Buchstaben verkürzten, deshalb aber nicht weniger emphatisch zu verstehenden Zusatz „Autor“ benannt, zusätzlich die Tätigkeit eines gewissen Richard von Genua (Riccardo da Genova),²⁰ der Notentext und Zeichnungen nach Lassos Vorgaben ausgeführt haben soll – und immerhin wenig später (fol. 1^v) auch sein Künstlermonogramm „RG“ hinterlassen hat.²¹ Wie genau wir uns diese „Fingerzeige“ gegenüber einem subalternen Kapellangehörigen vorzustellen haben, lässt der Spekulation einigen Raum. Denkbar erscheinen zwei durchaus konträre Lesarten: einerseits die bloß passive Weitergabe eines von höherer Instanz vorformulierten Bildprogramms durch Lasso, andererseits eine genuin ideatorische Kompetenz, die sich neben der Auswahl der alttestamentarischen Bildmotive auch auf das entscheidungsvolle Geschäft der Bildtituli und Sinnsprüche, mit denen die Handschrift förmlich durchtränkt ist, erstreckt haben könnte. Zwar möchte man in Anbetracht der Verhält-

19 Vgl. Urch, „Bußpsalmenwerk“, S. 23f.

20 Selbiger ist zwischen 1563 und 1571 als Bassist am Münchner Hof nachgewiesen, 1571 als Unterkapellmeister. Aufgrund von Schriftproben lassen sich ihm einige weitere Chorbücher aus den Beständen der ehemaligen Hofkapelle zuordnen, wenngleich er in diesen Musikalien nur als Notenschreiber in Erscheinung tritt (vgl. Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 485 [Namensregister]; Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii).

21 Platziert auf der Stirnseite eines portalartigen Durchgangs, der ein im Angesicht Gottvaters sich umarmendes Paar vom Beischlaf eines weiteren Paares unter zeltartigem Bethimmel trennt, als wollte sich Richard symbolträchtig an der Schwelle zu den als Ursache der Sintflut begriffenen Ausschweifungen der ersten Menschheit verorten (vgl. Gn 6,1–2; die darunter befindliche Kartusche benennt die „Maltitia hominum“ als „causa diluvii“).

nisse in München und der für die *Bußpsalmen* nachgewiesenen Aufgabenverteilung zwischen Hofkomponist (Lasso) und Hofmaler (Mielich), der Tätigkeit eines Notenschreibers (Jean Pollet) sowie theologischer Expertise (Quickelberg) gewisse Zweifel an der letztgenannten Option anmelden; andererseits sind die Bibelkenntnisse eines gebildeten Menschen der damaligen Zeit – zumal einer Ausnahmeerscheinung vom Format Orlando di Lassos – sowie die intellektuellen Anforderungen an einen Hofkünstler nicht zu unterschätzen.²² Über die Angehörigen der Hofkapelle im erweiterten Sinne, mit denen Lasso im Rahmen der Gottesdienste am Wittelsbacher Hof in regelmäßigem Kontakt gestanden haben dürfte – vier Prediger („tutti di gran dottrina“) sowie sechs an der Verrichtung des Kapelldienstes beteiligte Kapläne („tutti certo di buona e santa vita“), die Troiano eigens nennt²³ –, ergeben sich zudem theologisch kompetente Ansprechpartner, die praktisch jederzeit zu Fragen der Exegese wie auch der Visualisierung des Bibelstoffs zu Rate gezogen werden konnten.

Ungeklärt bleibt vorerst die Frage, ob A-Wn 2129 erst nachträglich den Weg von München nach Wien gefunden hat oder womöglich als ein das Ereignis memorierender und in seinem Bildprogramm zugleich welthistorisch überhöhender Präsentcodex der Wittelsbacher von vornherein für den Wiener Kaiserhof bestimmt gewesen sein sollte. Wolfgang Boettichers Idee, *Gratia sola Dei* sei bereits zur – mutmaßlichen – Verlobung von Wilhelm und Renata am 3. Juni 1567 in Wien angestimmt worden,²⁴ wurde bereits durch Leuchtmann unter Richtigstellung der historischen Fakten zurückgewiesen.²⁵ Auch der beiläufig von Peter Bergquist geäußerte Gedanke, es könne sich um ein Geschenk an den Kaiserhof in Anerkennung von dessen Verdiensten bei Anbahnung der Hochzeit handeln,²⁶ vermag nicht wirklich zu überzeugen, zumal das Bildprogramm speziell in seinen Typologien zur Einrichtung der Ehe dezidiert an das Brautpaar adressiert zu sein scheint (s. u.). Ob womöglich Maria von Wittelsbach, die 1571 mit Karl II. von Innerösterreich in Wien vermählte Schwester Wilhelms V., eine Mittlerrolle gespielt haben könnte,²⁷ bedarf als Alternativszenario noch gründlicher Forschungen im Detail; hierfür könnte jedenfalls der Umstand sprechen, dass sich der Grazer Hof durch eine ausgesprochen rege Lasso-Rezeption insbesondere auf dem Feld der soeben erst durch selbigen Komponisten erfundenen Gattung des Parodiemagnificat ausgezeichnet hat.²⁸

22 Vgl. allgemein Harriet Rudolph, „Humanistische Feste? Habsburgische Festkultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hrsg. von Thomas Maissen u. a., Göttingen 2006, S. 166–190, bes. S. 181; Peter-Michel Hahn und Ulrich Schütte, „Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der Frühen Neuzeit“, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 13 (2003), Nr. 2, S. 19–47, bes. S. 31f.

23 Vgl. Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 106f.

24 Quasi als „Verlobungsmotette“, woraus zugleich für A-Wn 2129 ein Auftrag Kaiser Maximilians II., Onkel des bayerischen Thronfolgers, abgeleitet wird; vgl. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 835.

25 Nur die Verhandlungen zur Anbahnung der Hochzeit seien in Wien geführt worden; die Verlobungsfeier habe am 18. September 1567 im lothringischen Blâmont stattgefunden, vgl. Leuchtmann, *Lasso, I: Sein Leben*, S. 147f.

26 Vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii.

27 Zur Hochzeit von 1571, auch im Vergleich mit dem gerade einmal drei Jahre zurückliegenden, sie regelrecht „präfigurierenden“ Münchner Ereignis von 1568, vgl. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten*, S. 79–85.

28 Vgl. Gernot Gruber, *Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. phil. Graz 1964 (mschr.); ders., *Parodiemagnificat aus dem Umkreis*

3. Chorbuch, Bildprogramm und intermediale Struktur

3.1. Layoutfragen

Der Notentext von *Gratia sola Dei* ist gemäß den praktischen Erfordernissen der Kantorei beim Vortrag aus einem Chorbuch eingerichtet, d. h. die Stimmen sind für jede Doppelseite in Lesefeldern auf gegenüberliegender *verso*- und *recto*-Seite angeordnet, können also in der Vortragssituation immer zugleich überblickt werden. Dabei wirkt sich in A-Wn 2129 die unterschiedliche Stimmendisposition der drei Großabschnitte naheliegenderweise auch auf das Layout aus, insofern für die fünf- bzw. sechsstimmigen Rahmenteile zweizeilige, für den vierstimmigen Mittelteil hingegen dreizeilige Lesefelder vorgesehen sind (siehe Tabelle). Im Falle der *Prima pars* wird die notgedrungen asymmetrische Verteilung von zwei plus drei Lesefeldern geschickt für eine Erweiterung des Bildprogramms genutzt: So tritt auf den entsprechenden *verso*-Seiten jeweils ein großes, aufwändig gerahmtes und mit hierarchisch abgestuften Bildüber- sowie -unterschriften versehenes Hauptbild zwischen Cantus und Bassus, wodurch vorderhand unnötige Leerflächen zwischen den lediglich zwei Lesefeldern vermieden werden, zugleich aber ein Zyklus von Genesis-Illustrationen das Bordürenprogramm ergänzt (s. o., Abbildung 1). Eine Bereicherung erfährt das Layout der *Secunda pars* durch zusätzliche Inschriftenbänderolen im Leerraum zwischen den je dreizeiligen Lesefeldern für Tenor 2 und Bassus bzw. Altus und Tenor 1 sowie deutlich vergrößerte und außerordentlich fantasievoll gestaltete, über die ansonsten respektierte Umgrenzung der Zierbordüren hinausragende Hauptmedaillons (s. u., Abbildung 3). Das ansonsten von der ersten bis zur letzten Seite im Wesentlichen unverändert beibehaltene dekorative Rahmengerüst besteht aus einer um den Notentext sich legenden U-förmigen Bordürenklammer – kleingliedrig unterteilt in Medaillons unterschiedlicher Größe und Formgebung –, zusätzlich einer Inschriftenbänderole als oberem Abschluss. Sämtliche Bildfelder sind gerahmt und mit umlaufenden Textinschriften (zumeist Bibelzitate bzw. -paraphrasen) versehen.

3.2. *Prima pars*

Die Illustrationen zur eröffnenden *Prima pars* lesen sich wie eine Einführung in das Buch Genesis und die Geschichte der biblischen Patriarchen von Noah, Abraham und Loth über Isaak und dessen Zwillingsöhne Jakob und Esau bis hin zu Joseph – zugleich aber auch wie eine Ehefibel über Mann und Frau, über Hochzeiten und ihre bisweilen komplizierte Anbahnung, über Hochzeitsnacht, Kindbett oder Unfruchtbarkeit, Begierde und Lüsternheit, ja selbst Ehebruch, ohne dass diese inhaltliche Stoßrichtung zu Lasten der Narration gehen würde. Quasi einen Vorspann hierzu bilden zwei typologisch ausgerichtete Szenenfolgen. Die eine betrifft die Einrichtung der Ehe in heidnischer Antike bzw. Christentum, reichlich pompös überschrieben mit „*Ethnici matrimonii institutio*“ bzw. „*Christiani matrimonii institutio*“ (fol. I^v; s. o., Abbildung 1). Allen Ernstes tritt Jupiter, der wohl ehebrecherischste aller Götter, als Garant der „*coniugii foedera*“ und als Rächer von Verstößen gegen die eheliche Treue auf den Plan, gefolgt von Juno als Anwältin der „*castitas*“, den ohne Unterlass Zärtlichkeiten untereinander austauschenden Grazien („*quae benevolentiam mutuum interrumpi non finebant*“) sowie Venus als Garantin der Fruchtbarkeit (linke Zierbordüre,

der Grazer Hofkapelle (1564–1619) (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 123), Graz 1981; David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton, NJ 1994, S. 27.

Prima pars (5 vv)	
fol. 1 ^v –1 ^r Typologien zur Einrichtung der Ehe und zur Menschheitsgeschichte: 6 Einzelszenen, 4 Maskarone mit Sinnsprüchen fol. 1 ^v –8 ^r Illustrationen zum Buch Genesis: 164 Einzelszenen, 15 Maskarone mit Sinnsprüchen, zusätzlich 8 gerahmte Hauptbilder: Schöpfung (fol. 1 ^v) Arche Noah (fol. 1 ^v) Abraham opfert Isaak (fol. 2 ^v) Isaak und Rebecca (fol. 3 ^v) Isaak segnet Jakob (fol. 4 ^v) Jakob und Rachel (fol. 5 ^v) Jakob und Esau (fol. 6 ^v) Jakobs Tod und Begräbnis (fol. 7 ^v)	<i>verso</i> -Seiten: jeweils zweizeilige Lesefelder für Cantus und Bassus, dazwischen großes gerahmtes Einzelbild <i>recto</i> -Seiten: jeweils zweizeilige Lesefelder für Altus, Tenor 1 und Tenor 2
Secunda pars (4 vv)	
fol. 8 ^v –11 ^r Illustrationen zum Buch Tobias: 35 Einzelszenen, 4 Evangelistensymbole, 24 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen	<i>verso</i> -Seiten: jeweils dreizeilige Lesefelder für Tenor 2 und Bassus <i>recto</i> -Seiten: jeweils dreizeilige Lesefelder für Altus und Tenor 1
Tertia pars (6 vv)	
fol. 11 ^v –12 ^r Illustrationen zum Buch Esther: 14 Einzelszenen, 11 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen fol. 12 ^v –13 ^r Illustrationen zum Buch Daniel, Kap. 13: 12 Einzelszenen, 14 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen fol. 13 ^v –14 ^r Illustrationen zum Buch Judith: 13 Einzelszenen, 13 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen	<i>verso</i> -Seiten: jeweils zweizeilige Lesefelder für Cantus 1, Cantus 2 und Bassus <i>recto</i> -Seiten: jeweils zweizeilige Lesefelder für Altus, Tenor 1 und Tenor 2

Tabelle: *Gratia sola Dei* – Grundzüge des Bildprogramms sowie Stimmendisposition von A-Wn 2129

von oben nach unten). Ihnen gegenübergestellt, und zwar mit einem pathetischen „nos enim habemus“, werden Gottvater, Christus und Heiliger Geist sowie die Heilige Kirche als Wächterin über den legitimen ehelichen Beischlaf („cuius autoritas [!] decorat confirmatque legitime coita matrimonia“; rechte Zierbordüre). In ihrer moralisierenden Stoßrichtung dürften diese Motive wohl am ehesten auf das Brautpaar zielen, woraus zugleich auf eine mögliche Bestimmung von A-Wn 2129 als Präsentcodex für das junge Brautpaar geschlossen werden könnte.

Es folgen „Parabeln“ auf das menschliche Leben bzw. eine „wahrhaftige Beschreibung“ desselben (fol. 1^r). Unter erstere fallen Goldenes, Silbernes und Ehernes Zeitalter in gängigen Bildformeln, kulminierend in der als negative Klimax begriffenen, von Tod und Zerstörung geprägten „Gigantomachia“ (fol. 1^r, linke Bordüre: „Humanæ vitæ parabolæ“); unter letztere die ihrer Thematik nach bereits biblischen Szenen des Paradieses mit Gottvater, Adam und Eva vor dem Baum der Erkenntnis, die Vertreibung aus dem Paradies, der Bru-

dermord Kains an Abel sowie der Turmbau zu Babel (fol. 11^r, rechte Bordüre: „Humanæ vitæ vera descriptio“).

Von einem durch die Gegebenheiten der Chorbuchanordnung bedingten pikturalen „Überschuss“ auf den *verso*-Seiten der Prima pars in Gestalt eines achteiligen Zyklus gerahmter Einzelbilder zur Genesis war bereits kurz die Rede. Interessanterweise mutieren die zugehörigen Epithalamiumsverse – zusätzlich zu den für die einzelnen Stimmen vorgesehenen Textunterlegungen – auf diesen Seiten zu isolierten Bildunterschriften für die durch tiefenräumliche Landschaftsdarstellung wie Architekturprospekte besonders aufwändig gestalteten, also auch ihrerseits zu isolierter Betrachtung einladenden Miniaturen: So wird Vers 1, „Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet“, dem Bild des Weltenschöpfers beigelegt (fol. I^v; s. o., Abbildung 1), Vers 2, „Virtute aeterna coelesti et amore creatis“, der Arche Noah (fol. 1^v), Vers 3, „In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor“, der Opferung Isaaks durch Abraham (fol. 2^v) usw. Ungeachtet gewisser Unterschiede zum klassischen Emblem mit seinen drei Komponenten der *inscriptio*, der *pictura* und zusätzlich der *subscriptio* in Form eines die inhaltliche Idee vermittelnden Epigramms resultiert daraus – allein der Disposition nach – eine pseudo-emblematische Gesamtstruktur, wobei eine zumeist vierzeilige Bildüberschrift das biblische Geschehen resümiert, während der jeweilige Epithalamiumsvers als Unterschrift fungiert.

Ob und wie weit durch eine derartige Kombinatorik, die Bibelillustration, Bibelparaphrase und isolierten Epithalamiumsvers zu einer neuen formalen Einheit zwingt, auch ein zusätzliches Sinnangebot generiert werden kann, ist im gegebenen Rahmen kaum zu entscheiden.²⁹ Wohl aber sei die grundsätzliche Bedeutung eines solchen Bilderreigens zum Buch Genesis hervorgehoben: Die Weltenschöpfung mitsamt der Geschichte der alttestamentarischen Patriarchen auf so intrikate Art und Weise mit dem Epithalamium zu verschränken, zielt doch wohl nicht allein auf Braut und Bräutigam, sondern überhöht die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 geradezu zu einem Ereignis von welthistorischem Rang.³⁰

Dass bei lediglich sechs Versen der Prima pars die Hauptbilder 7 und 8 – Jakob begegnet Esau (fol. 6^v) bzw. Jakobs Tod und Begräbnis (fol. 7^v) – in dieser Hinsicht leer ausgehen (stattdessen gelangen auf den Bibeltext bezogene umlaufende Inschriften wie bei den Bordürenmedaillons zur Anwendung), stellt in Hinblick auf die Frage nach Konzeption

29 Denkbar erscheint vor allem eine per analogiam verfahrenende Überbrückung von Einzelmotiv und Schlüsselwort: Gottvater „erfüllt“ Adam mit seinem Odem (vgl. „adimplet“, fol. I^v); die mit den „Geschöpfen“ sich füllende Arche Noah (vgl. „creatis“, fol. 1^v); die bevorstehende Opferung Isaaks mit bereits „entzündetem“ Räucherwerk (vgl. „ardor“, fol. 2^v) usw. – Zu den Problemen der Lesbarkeit und ggf. performativ vollziehbaren Sinnkonstitution vgl. allgemein Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof François I^{er}* (= Studien aus dem Warburg-Haus 10), Berlin 2009 (am Beispiel der Großen Galerie auf Schloss Fontainebleau). Zum „synmedialen Bedeutungsspiel“ frühneuzeitlicher Emblemkunst sowie den Formen der Aneignung „emblematischer Denkweise[n]“ vgl. auch Melanie Wald-Fuhrmann, „Tagungsbericht: *Musik und Emblematisierung in der Frühen Neuzeit* [Osnabrück, Interdisziplinäres Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, 1.–3. Dezember 2012]“, in: *H-Soz-Kult*, 24. März 2012, <<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4161>>, 03.12.2014.

30 Vgl. bereits die zum Leichenschmaus auf Herzog Albrecht IV. am 25. Jänner 1509 aufgetischten „Schaussen“, u. a. mit den Sieben Weltaltern der Menschheit als Gegenstand, darunter die auch in A-Wn 2129 dargestellten Szenen Adam und Eva am Baum der Erkenntnis (Weltalter I), Arche Noah (II), Abrahams-Opfer (III) sowie Turmbau zu Babel (V); vgl. Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 425–427.

bzw. Planbarkeit des Chorbuchs einen nicht unwichtigen Befund dar: Womöglich nahm die Prima pars – so, wie von Lasso auskomponiert bzw. notiert – mehr Raum in Anspruch als ursprünglich für die Hauptbilder zur Genesis vorgesehen war, so dass gleichsam zwei „Lückenbüßer“ in Stellung gebracht werden mussten.

3.3. *Secunda pars*

Für den Mittelteil wird ein umfangreicher Bilderzyklus nach dem apokryphen Buch Tobias gewählt – mit 35 Einzelstationen eine der ausführlichsten, so wohl nur auf dem Wege aktiver Neubebildung (anstelle passiver Vorlagenrezeption) geschaffenen Umsetzungen, welche dieser Stoff in der christlichen Ikonographie gefunden hat.³¹ Die Notwendigkeit ikonographischer Spezialuntersuchungen in Hinblick auf Auswahlkriterien und Erzählstrukturen, Auslassungen oder auch Hervorhebungen, die es mittelbar erlauben könnten, Identifikationsmuster für den Wittelsbacher Hof freizulegen, stellt sich insbesondere hier: So fehlt bezeichnenderweise jene für das Freudenfest einer Fürstenhochzeit wohl allzu unheimliche Vorgeschichte der Heimsuchung von Tobias' künftiger Braut Sara durch den Dämon Aschmodai (Tob 3,7ff.). Zu den Merkwürdigkeiten in der Aufbereitung der Tobias-Erzählung zählt es, dass zwar das gemeinsame Gebet der Brautleute noch vor dem Vollzug der Ehe (Tob 8,4–9) prominent dargestellt ist (fol. 10^f, linke Bordüre, mittleres Hauptmedaillon), nicht hingegen das vierzehntägige Freudenfest, das Schwiegervater Raguel nach der unerwarteten Rückkehr des bereits für tot geglaubten Tobias ausrichten lässt (Tob 8,19–20). Damit ergibt sich eine frappierende, freilich allenfalls implizite Parallele zu den Münchner Feierlichkeiten zur Vermählung Wilhelms mit Renata, die ebenfalls zwei Wochen währten! Zudem begegnen wir im selben Tobias-Zyklus der autoreferentiellen Wiedergabe eines Chorbuchs, auf die bereits zu Beginn kurz hingewiesen wurde: Just zu der in Gegenwart des Engels Raphael vollzogenen Trauung von Tobias und Sara, die Raguel durch Ineinanderlegen der jeweils rechten Hände der Brautleute vollzieht, ist ein geöffnetes Chorbuch als „Buch im Buch“ dargestellt (fol. 9^v, rechte Bordüre, mittleres Hauptmedaillon; siehe Abbildung 3).

Auch für die *Secunda pars* lässt sich ein auf Isolierung und Wiederverwendung einzelner Epithalamiumsverse setzendes Verfahren beobachten. Ganz anders jedoch als die pseudo-emblematische Verwendung als Bildunterschrift, wie sie für die Prima pars beschrieben wurde, zeitigt dies eine Form von Intertextualität, wie zunächst für ein Detail gleichfalls auf fol. 9^v verdeutlicht sei. Das rautenförmige Hauptmedaillon der linken Bordüre hat die Bewirtung des Tobias und seines Gefährten Raphael durch Raguel zum Inhalt. Tobias verweigert zunächst Speis und Trank, bis nicht seiner Bitte um Heirat von Raguels Tochter Sara entsprochen wird. Entsprechend beginnt die in ihrem Verlauf der Rautenform angepasste Inschrift mit einem Zitat aus Tob 7,10: „Tobias dixit: Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam *confirmes* et promittes [!] mihi dare Saram filiam tuam.“ Der hieran ohne sichtbare Zäsur angeschlossene Vers 9 des Epithalamiums („Vis sacra amicitiae, rata *confirmatio* amoris“) antwortet hierauf mit dem Schlüsselbegriff der „*confirmatio*“, die übrigens noch auf derselben Seite, unten links, durch förmliche Unterzeichnung einer

31 Vgl. allgemein Hanne Weskott, „Tobias“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4: *Allgemeine Ikonographie. Saba, Königin von – Zypresse*, Rom u. a. 1972, Sp. 320–326.



Abbildung 3: Tobias-Erzählung, Illustrationen zur Secunda pars; A-Wn 2129, fol. 9^v.
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Heiratsurkunde vollzogen wird: „Accepta charta Raguel et Tobias fecerunt conscriptionem coniugii praesente Angelo“ (Tob 7,16).

Auf eine andere inhaltliche Perspektive zielt die Verbindung beider Textebenen im unteren Bordürenstreifen der Folgeseite (fol. 10^r). Hier sehen wir, wie Tobias' Mutter Anna – zu Tode betrübt, da um das Leben ihres geliebten Sohnes fürchtend – Tag für Tag vor ihr Haus tritt, um den ja vielleicht doch noch Zurückkehrenden schon von ferne zu erspähen (Tob 10,7). Der in Form einer zweiteiligen Inschriftenklammer um die Szenerie gelegte, durch Maskenapplikation auch optisch aufgewertete Vers 10 lautet: „Solus amans quod

amare iuvat foeliciter ardet“. Wird hierdurch einer allzu fleischlich verstandenen Liebe, wie sie das Epithalamium besingt, quasi das Hohelied der Elternliebe entgegengesetzt?

Gleichfalls in der *Secunda pars* kommt es zu einer bemerkenswerten strukturellen Entsprechung zwischen musikalischer Faktur und Seitenlayout. Speziell die T. 86–89 sowie T. 103–116 von Lassos Motette sind wesentlich durch kurze bicinienartige Phrasen bestimmt, die insofern dem Text konform gehen, als hier Schlüsselbegriffe wie Freundschaft („amicitae“) und das glückselige Entbrennen füreinander („foeliciter ardet“) durch gezielten Einsatz von Zweistimmigkeit hervorgehoben werden. Diesem satztechnischen Befund korrespondieren im Layout der zugehörigen, nunmehr auf vier Lesefelder reduzierten Doppelseiten jeweils zwei parallel zueinander verlaufende Banderolen (s. o., Abbildung 3). Jene am oberen Seitenrand enthalten zunächst das Gebet der verzweifelten, aber auf Gott vertrauenden Sara (Tob 3,12–13), gefolgt vom Dankgebet des alten Tobias nach Wiedererlangung des Augenlichts (Tob 3,23 und Tob 11,17). Die unteren, zwischen den Feldern für Tenor 2 und Bassus bzw. Altus und Tenor 1 angeordneten Spruchbänder bieten demgegenüber eine freie Paraphrase aus den ersten sechs Versen der Tobias-Erzählung (Tob 1,1–6). Somit wird auf der Ebene der bloßen Textrepräsentation mittels doppelläufiger, auf den Bibeltext bezogener Banderolen eine ganz eigene Duettstruktur geschaffen, die – ausgehend von den kompositorischen Gegebenheiten – zu einer Musikalisierung der Textur und damit letztlich der intermedialen Anreicherung des Seitenlayouts beiträgt.

3.4. *Tertia pars*

Im Zentrum der *Tertia pars* stehen mit drei Erzählungen aus den Büchern Esther, Daniel und Judith Exempla tugendhafter Weiblichkeit, die sowohl in der Gattung der Fürstenspiegel als auch in den zum fürstlichen *adventus* häufig inszenierten „lebenden Bildern“ auf eine weit in das Mittelalter zurückreichende Tradition zurückgeführt werden können: Esther als Prototyp der umsichtigen, um ihr Volk besorgten Herrscherin; Susanna als die tugendhafte, zu Unrecht des Ehebruchs bezichtigte Ehefrau; die den Holofernes mutig tötende Judith als Sinnbild der Stärke.³² Dass am Ende des Wiener Chorbuchs ein Judith-Zyklus steht (fol. 13^v–14^r) und just eine isolierte Darstellung dieser Heldin des Alten Testaments mit gezücktem Schwert sowie dem Kopf des Holofernes den Abschluss bildet (fol. 14^r), mag wohl nur den mit derlei höfischen Konventionen nicht vertrauten Betrachter befremden.³³ Dass es hier de facto um eine Apotheose der Fortitudo als eminent wichtige Herrscher(innen)-tugend geht, verdeutlicht nicht allein die umlaufende Devise des Judith-Ovals („Vim virtus vincit. Anno 1568“), sondern auch das für die Seite insgesamt als Überschriftenbanderole

32 Zu diesbezüglichen Traditionen vgl. Birgit Franke, „Huisvrouw‘, Ratgeberin und Regentin: Zur niederländischen Herrscherinnenikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39 (1997), S. 23–38; Dies., *Assuerus und Esther am Burgunderhof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450–1530)*, Berlin 1998; Dies., „Female Role Models in Tapestries“, in: *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, hrsg. von Dagmar Eichberger, Mechelen 2005, S. 154–165; Björn R. Tammen, „A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496“, in: *Early Music History* 30 (2011), S. 213–248.

33 Vgl. Leuchtmann, *Lasso, I: Sein Leben*, S. 130: „Es überrascht übrigens, wenn das am Rande vermerkt sein darf, den heutigen Betrachter dieser verwirrenden Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen in [!] etwas, daß der Zeichner seine Arbeit mit dem blutrünstigen Beilager Judith-Holofernes ausklingen läßt.“ Vgl. auch Leuchtmann, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 411, Anm. 288.

gewählte Zitat aus Prov 31,25 sowie der über die Eckmedaillons von fol. 14^r ausgebreitete, mit weiteren Sinnsprüchen angereicherte Text.³⁴

Übrigens figurierten zwei der drei Heroinnen an prominenter Stelle auch bei dem am Abend des 22. Februar 1568, dem Tag der kirchlichen Vermählung, aufgetragenen, von Troiano so detailliert beschriebenen Festmahl im Medium der „Schauessen“³⁵ – Judith mit dem Haupt des Holofernes als eines von drei Schauessen zum 1. Gang, Susanna und die Alten zum 2. Gang. Darin freilich ist wohl kaum eine kalkulierte Form von Interpikturalität, sondern eher eine zufällige Übereinstimmung zwischen dem Bildprogramm des Wiener Chorbuchs und dem Festmahl mit seinen Schauessen zu sehen. Weder die biblischen Patriarchen noch die Tobias-Erzählung finden in den Schauessen eine Entsprechung. Und umgekehrt: Wo das Festbankett auf eine geradezu unbekümmert zu nennende Verbindung von Motiven der christlichen Ikonographie mit jenen der heidnischen Mythologie setzt, ja sogar Raum bleibt für die der mittelalterlichen Romanzenwelt entstammende Figur der in eine Sirene sich verwandelnden Melusine (und zwar im Schauessen zum 4. Gang), setzt das Chorbuch strikt auf Motive aus dem Alten Testament.³⁶

Wie bereits aus der tabellarischen Übersicht hervorgeht (s. o.), beanspruchen die manieristischen Maskerone in der Tertia pars ein besonderes Gewicht. Auch erfahren sie hier, gegenüber dem Grundtypus (s. o., Abbildung 1), teilweise eine bemerkenswerte Modifikation von geradezu mimetischer Qualität (siehe Abbildung 4). Auf dieser Schiene ergeben sich durchaus Berührungspunkte zu den von Lasso auch in *Gratia sola Dei* praktizierten musikalischen Wortausdeutungen. Fast schon lehrbuchmäßig repräsentiert Lasso in der Tertia pars den Kontrast zwischen der Stille der Nacht („*nocte silente*“) und dem gegenseitigen, die Glieder der Liebenden durchzuckenden Feuer („*mutua flamma*“) durch Tonmalerei: hier ein für die Dauer von sechs Takten gleichsam eingefrorener Klang in tiefer Lage, zumal bei langsamer Bewegung in Brevens und Semibrevens (T. 139–144), dort eine lebhaft skalar aufwärtsbewegte im Bassus in rascheren Notenwerten (T. 145). Hierauf abgestimmt scheinen auf fol. 12^v die für die vier Eckpositionen vorgesehenen Masken: im oberen Register zwei langbärtige, aus hohlen Augen starrende Fratzen, die nicht zuletzt im frontalen Darstellungsmodus ausgesprochen statisch anmuten – Dunkelheit zu Blindheit bzw. Stille zu Verstummen dieser mundlos wiedergegebenen Geschöpfe umdeutend –, im unteren Register demgegenüber zwei wutverzerrte, ins Dreiviertelprofil gekehrte Köpfe mit förmlich emporlodern den Locken.³⁷ Das intermediale Zusammenspiel von (Noten-)Text und zugehöriger Eckzier funktioniert freilich nur auf fol. 12^v; das gegenüberliegende fol. 13^r bietet zu den gleichen Textabschnitten mit zwei Stierköpfen in der oberen, zwei Bocksköpfen in

34 Übrigens wird im Falle der Judith- wie zuvor bereits bei der Susanna-Erzählung (fol. 12^v–13^r) in den Rollwerkkartuschen der unteren Zierbordüre in einer zweiteiligen, die Moral der Geschichte zusammenfassenden Inschrift von dem ansonsten ausschließlich gebrauchten Latein hin zur Volkssprache gewechselt, was das besondere Identifikationspotential dieser beiden Frauengestalten klar erkennen lässt.

35 Vgl. Leuchtmann, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 454: „figürliche Darstellungen aus eßbarem oder nichteßbarem Material“ (teils aus bemaltem Wachs, teils aus Teig oder Zuckerwerk gefertigt).

36 Dass andere Formen ephemerer Bildlichkeit während der vierzehn Tage währenden Hochzeitsfeierlichkeiten post festum zu einem Bildprogramm verdichtet und so Eingang in das Wiener Chorbuch gefunden haben könnten, ist damit nicht ausgeschlossen, vorerst aber kaum zu beweisen.

37 Es gehört zu der für den heutigen Betrachter so verstörenden Überkodierung unserer Handschrift, dass selbst diesen Maskaronen noch erbauliche Texte eingeschrieben sind, von denen jene auf fol. 12^v mit Zitaten aus Prov 28 eine ganz eigene Dichotomie zwischen frommem (oben) und sündhaftem Weg (unten) vermitteln.

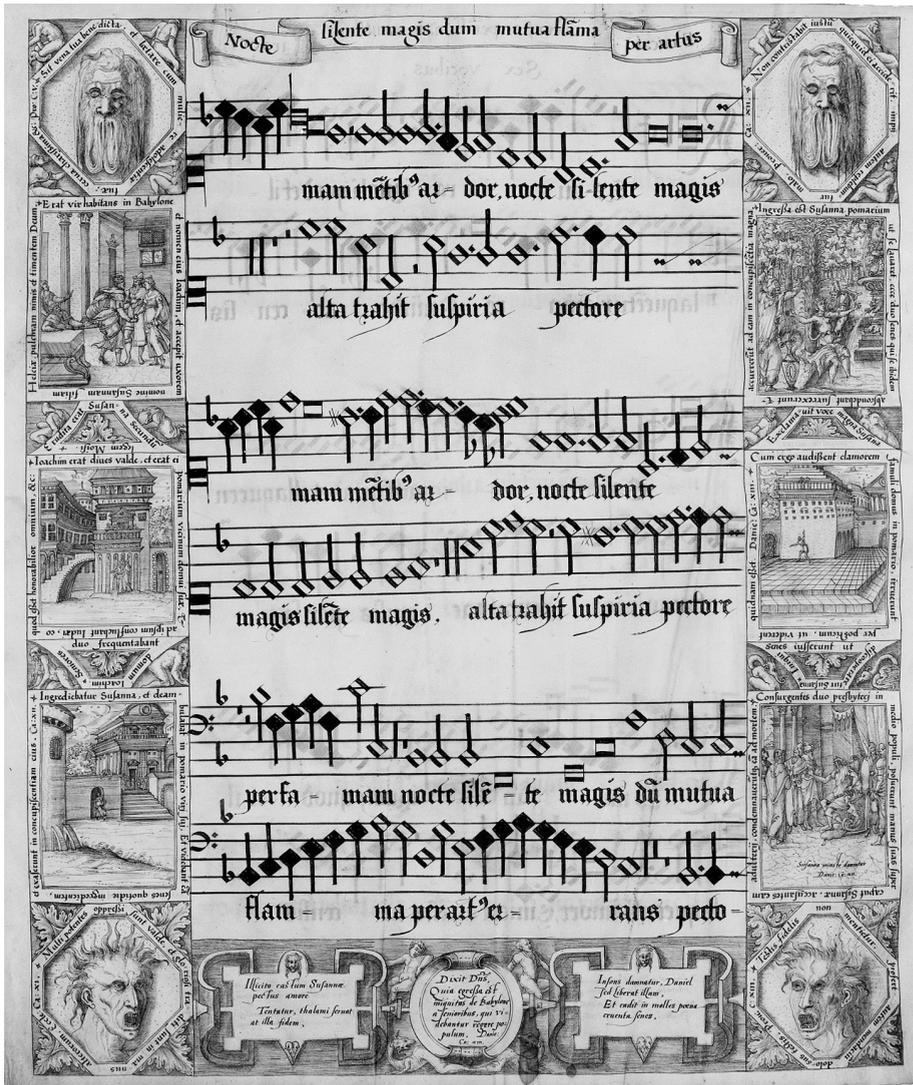


Abbildung 4: Susanna-Erzählung, Illustrationen zur Tertia pars; A-Wn 2129, fol. 12^v. Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

der unteren Bordüre ein ganz anderes, geradezu tierisch-animalisches Begleitarsenal auf, das viel eher an die – auf den Vollzug der Hochzeitsnacht gemünzten – „[amplexus] expectare iugales“-Rufe des Schlussabschnitts denken lässt (T. 161–172; vgl. A-Wn 2129, fol. 13^v–14^f). Dieser tendenziell asynchrone, selten deckungsgleiche Verlauf von Musik und Bild spricht nicht eo ipso gegen die Suche nach Übereinstimmungen zwischen beiden Ebenen, lässt aber doch vorerst ein gewisses Fragezeichen angeraten sein.

Mindestens ebenso wichtig wie diese anhand des Bordürenschmucks erhobenen Befunde ist in Hinblick auf die intermediale Verschränkung wiederum die Behandlung des Epitha-

lamiums: Zunächst werden die Verse 11–15 in eigens dafür eingerichteten, von manieristischen Grotesken umgebenen Zusatzfeldern kaleidoskopartig aufgefächert (fol. 11^v; siehe Abbildung 5), und zwar ohne die zuvor beschriebene Bindung an Einzelbild oder Textinschrift. Hier und auf den Folgeseiten fungieren sie zudem als Überschriftenbänderolen für jeweils eine Seite, womit das Epithalamium gleichsam seine Apotheose erfährt.

Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich eine Folge von vier Rollwerk-Kartuschen, wiederum zu Beginn der *Tertia pars* (fol. 11^v), mit nicht weniger als fünf in minutiös abgestufter Schrifthierarchie präsentierten Textebenen (siehe Abbildung 5). Auch diese Komponente des Bordürenprogramms dürfte mit musikalischen Nebenbedeutungen rechnen. So verläuft jeweils über die Kartuschenmitte ein Teil der sog. kleinen Doxologie: „*Sicut erat in principio*“ (o. l.), „*et nunc et semper*“ (o. r.), „*et in soeculo hoc*“ (u. l.) bzw. „*usque in soecula soeculorum*“ (u. r.). Als abschließender Lobpreis Gottes ist die Doxologie u. a. fixer Bestandteil der mehrstimmigen Magnificat-Vertonungen (auch von Lassos mindestens 102 Beiträgen zu dieser Gattung³⁸), in denen zumeist kontrapunktische Verdichtung und klangliche Massierung zu einer Finalwirkung beitragen. Dass Lassos Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* als Vertonung einer weltlichen Dichtung natürlich nicht mit einer Doxologie strictu sensu beschlossen werden kann, liegt in der Natur der Sache – und doch scheint die *Tertia pars* in ihrer im Gesamtaufbau „doxologischen“ Funktion durch die zitierten Textbeigaben zutreffend charakterisiert zu sein, bietet sie doch mit sechsstimmigen Imitationsverläufen zu Beginn (T. 120ff.), einer quasi mehrchörigen Textur (T. 149ff.) sowie markant rhythmisierter dreiklangsbestimmter Deklamation zum Schluss (T. 161ff.) genau einige jener Elemente auf, welche in der zeitgenössischen Vokalpolyphonie die Doxologie als solche charakterisieren.

In Hinblick auf den mit der Doxologie berührten Aspekt von Finalität sowie das Anfang und Ende, Weltenschöpfung, Gegenwart und Ewigkeit im Gotteslob zusammenschließende Zeitkontinuum dürfte auch die jeweils in der obersten Zeile der vier Kartuschen aufgebotene Begriffsfolge zu sehen sein, die wie im Zeitraffer von der größten, für den Menschen vorstellbaren Zeiteinheit, dem „*cursus mundi*“ (o. l.), über das „*tempus praesens*“ (o. r.), „*hoc dies*“ (u. l.) bis hin zur gegenwärtigen Stunde („*haec hora*“, u. r.) fortschreitet; so wird zumindest ideell ein Brückenschlag zwischen dem sprichwörtlich bei Adam und Eva anhebenden Bildprogramm und der Gegenwart des Brautpaares unternommen.

4. Ausblick

Bereits Horst Leuchtmann hat A-Wn 2129 mit den Mielich-Codices in Verbindung gebracht,³⁹ diesen Eindruck freilich nur en passant mitgeteilt, ohne das Abhängigkeitsverhältnis – wenn man von einem solchen sprechen will – näher zu konkretisieren. In der konsequent realisierten Verbindung von Notentext und biblischem Bildprogramm liegt zweifelsohne eine wichtige, aber doch nur oberflächliche Übereinstimmung. Die beträchtlichen Unterschiede zwischen beiden Projekten – sowohl in ikonographischer als auch gestalterischer Hinsicht – sollten dabei nicht aus dem Blick geraten. Um mit ersterem zu be-

38 Vgl. Martin Knust, „München: Orlando di Lasso und das goldene Zeitalter der Münchner Hofmusik“, in: *Zentren der Kirchenmusik*, hrsg. von Matthias Schneider u. a. (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 2), Laaber 2011, S. 83–105, bes. S. 93–97.

39 Vgl. Leuchtmann, *Lasso, I. Sein Leben*, S. 129f., Anm. 152: „ganz im Stile von Mielichs Ausmalungen des Textgeschehens mit Parallelstellen aus der Heiligen Schrift angelegt“.

The image shows a page from a manuscript, likely a choirbook, featuring musical notation and Latin text. The text is arranged in staves, with some parts in a larger, decorative font. The text includes phrases like "Res mira ignofci quod et illaqueentur amore." and "Tertia pars." The page is heavily decorated with illustrations and marginal notes. At the top, there is a coat of arms. Below it, there are several small scenes, including a king sitting on a throne, a woman, and various figures. The illustrations are framed by decorative borders. The text is written in a Gothic script, and the musical notation is in a square neume style. The overall appearance is that of a richly decorated liturgical book.

Abbildung 5: Esther-Erzählung; Illustrationen zur Tertia pars; A-Wn 2129, fol. 11^v.
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

ginnen: Mielichs alle nur erdenkbaren biblischen Bezüge ausleuchtenden Illustrationen sind wesentlich textgezeugt; sie finden ihren Ausgangspunkt in den zu bebilderten Bußpsalmen gemäß einer jahrhundertealten Tradition der Psalterillustration und der Satz für Satz, bisweilen Wort für Wort verfahrenen Exegese gemäß mehrfachem Schriftsinn. Grundverschieden stellt sich demgegenüber die Situation für *Gratia sola Dei* dar: Gleich, ob es sich um die Typologien zur Einrichtung der Ehe, die Geschichte der biblischen Patriarchen, die Brautwerbung des Tobias oder auch die Exempla tugendhafter Weiblichkeit handelt – die Darstellungen als solche verhalten sich merkwürdig indifferent zu den Epithalamiumsver-

sen, lassen kaum Entsprechungen zu einzelnen Schlüsselbegriffen erkennen, wie man, mit Mielich als Vergleichsmaßstab, eigentlich erwarten könnte. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Primärer Bezugspunkt des Bildprogramms ist nicht die Hochzeitsmotette, sondern vielmehr das Brautpaar, auf das seinerseits das Epithalamium in seiner Doppelgestalt als Dichtung und zugleich Musik referenziert. Innerhalb dieser Konstellation stellt das Chorbuch zunächst einmal nur ein formales Gerüst dar, dem ein anderweitig begründetes Bildprogramm aufgelegt wird. Will man dennoch von „Illustrationen“ sprechen, dann nur in einem übertragenen Sinne, eingedenk dieser besonderen Konstellation.

Was nun die intermediale Verschränkung von Musik, Text und Bild anbelangt, so werden im Wiener Chorbuch durchaus andere Wege beschritten. Die einfachen, in ihrem oblongen Zuschnitt geradezu konventionell anmutenden Lesefelder sind weit entfernt von der schier unglaublichen gestalterischen Fantasie, die Mielich hinsichtlich der *dispositio* an den Tag legt, darin alle nur erdenkbaren Layoutmöglichkeiten auslotend. Darauf konnte oder wollte man sich für *Gratia sola Dei* nicht einlassen. In einem anderen Punkt freilich übertrifft das Wiener Chorbuch noch den „NotenBildText“ (Gottgang) der *Bußpsalmen*, insofern die hier aufgebotene Medienkombination neben Dichtung, Musik und Zeichenkunst mit einer ganzen Phalanx der den Bildern eingeschriebenen biblischen Texte eine zusätzliche Dimension eröffnet: Werden die zugehörigen Bibelstellen im Falle der *Bußpsalmen* in zwei separate „Erläuterungs-“ bzw. „Kommentarbände“⁴⁰ regelrecht ausgelagert, so in A-Wn 2129 gleichsam in das Bordürenprogramm hineinverlegt. Auch ein bis jetzt nicht näher hinterfragtes Ausstattungsmerkmal, die Monochromie der Federzeichnungen, könnte damit ursächlich in Verbindung stehen. Was im direkten Vergleich mit der Farbenpracht der Mielich'schen Deckfarbenminiaturen wenn schon nicht qualitätsmindernd, so doch zumindest wie eine mediale Zurücknahme anmutet, stellt de facto die wohl einzige Möglichkeit dar, einen derart umfangreichen Textapparat zu bewältigen. Mit anderen Worten: In aufwändiger Miniaturmalerei à la Mielich wäre es kaum möglich gewesen, ohne Einbuße an suggestiver malerischer Wirkung auch gleich noch die zum Verständnis relevanten Bibelstellen zu zitieren.⁴¹ Die Praktikabilität dieser gleichsam potenzierten intermedialen Struktur darf freilich bezweifelt werden: Vollständig lesen kann die Texte (insbesondere jene der quadratischen bis rechteckigen Bildfelder, bei denen ein Teil der Schrift kopfsteht, aber auch die Medaillons in Kreisform mit umlaufendem Schriftband) eigentlich nur, wer das Chorbuch dreht bzw. sich selbst um das auf einem großen Pult zu denkende Chorbuch dreht – bei einer Breite von ca. 1,20 m im geöffneten Zustand ein Ding der Unmöglichkeit!

* * *

Es darf bezweifelt werden, dass sich Massimo Troiano beim Anblick dieser Federzeichnungen mitsamt ihrem didaktisch-theologischen Subtext zu der schwärmerischen Bemerkung hätte hinreißen lassen, die so anmutig gemalten Figuren erweckten den Anschein, als wollten sie selbst singen,⁴² wie er dies in Hinblick auf Mielichs Malereien tut. Eine „Musikalisierung“ des Text-Bild-Gefüges, die auf ganz andere Art und Weise das wohl auch Troiano vorschwebende Ideal eines *ut pictura musica* einzulösen versucht, dürfte dennoch bei der

40 Vgl. *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, S. 43f., Kat.-Nr. 5.

41 Nur gelegentlich sind Mielichs Miniaturen Buch- bzw. Kapitelangaben als Verweise in Goldtinte eingeschrieben.

42 Vgl. Leuchtman, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 100: „e quelli leggiadri Minii tanto politi e delicati sono, che le istesse imagini, par che cantar vogliano.“

Konzeption des Wiener Chorbuchs eine wesentliche Rolle gespielt haben: Dies gilt für die strukturelle Analogie zwischen Bicinientechnik und Inschriftenbanderolen ebenso wie für die mimetische Qualität einzelner Maskeronen, vor allem aber für die in den drei Großabschnitten der Motette zu beobachtende Behandlung der Epithalamiumsverse: Neben ihrer in der Textunterlegung für jede Einzelstimme begründeten primären Seinsweise werden sie gleichsam Vers für Vers tranchiert, um in in teils frappierenden neuen intertextuellen Konfigurationen in Erscheinung zu treten. Hier gelangt nicht weniger als die virtuose Zurichtung eines *textus prius factus* zur Anwendung – vergleichbar der speziell durch Lasso in Messe und Magnificat so virtuos gehandhabten Parodietechnik.

In diesem Lichte betrachtet, könnten sich Lassos „significationes“ gegenüber dem Schreiber und Zeichner Richard von Genua auf wesentliche Einzelheiten des Bildprogramms wie auch des intermedialen Zusammenspiels der im Layout involvierten Komponenten erstreckt haben. Die Aufbereitung von *Gratia sola Dei* trüge demnach seine genuin kompositorische Handschrift. Im Lichte dieser durch vertiefende Untersuchungen zu A-Wn 2129 erst noch zu differenzierenden Arbeitshypothese gewinnt auch ein Detail an Bedeutung, auf das bisher noch gar nicht eingegangen wurde. Der „Autor“, als der Lasso prominent auf fol. IV zitiert wird, findet in der darunter platzierten Hauptminiatur in der Darstellung Gottvaters beim Schöpfungswerk (s. o., Abbildung 1) sein nicht allein begriffliches Pendant.⁴³ Diese Entsprechung dürfte kaum zufällig gewählt sein: Fern von Blasphemie verweist sie vielmehr auf Profilierungsstrategien, zu denen Lasso, der „celeberrimus per Europam musicus“, wie ihn die epitaphartige Memorialdarstellung am Ende des ersten Bandes der *Bußpsalmen* titulierte,⁴⁴ selbst wesentlich beigetragen hat. Erst recht dürfte er darin durch spektakuläre Repräsentationsereignisse wie die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 mit ihren so intrikaten Anforderungen an das Zusammenspiel der Künste ermuntert worden sein.

43 Die vierzeilige Überschrift hierzu lautet: „Principio coelum unum, terrasque iacentes / Et pelagi immensum condidit autor opus / Hinc Lunae solisque quibus emicet orbis / Atque hominem fecit numinis esse typum“ (fol. IV).

44 D-Mbs Mus. A I, pag. 222. Farbabbildung: *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Umschlagvorderseite.