

Christiane
Wiesefeldt

Majestas Mariae

Studien zu marianischen
Choralordinarien
des 16. Jahrhunderts

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70

Franz Steiner Verlag

Christiane Wiesenfeldt
Majestas Mariae

BEIHEFTE ZUM
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

herausgegeben von
Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit
Ludwig Finscher, Hans-Joachim Hinrichsen,
Birgit Lodes und Wolfram Steinbeck

Band 70

Christiane Wiesenfeldt

Majestas Mariae

Studien zu marianischen Choralordinarien
des 16. Jahrhunderts



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-515-10149-3

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012

Satz: Mathias Brösicke, Dematon

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Printed in Germany

INHALT

Vorwort	7
---------------	---

KAPITEL 1

Einleitung

Problemstellung – Forschungsstand – Methode	9
---	---

KAPITEL 2

Geschichtsbilder der polyphonen Messe

2.1. Die Idee vom Zyklus	18
2.2. Funktion als Beschränkung	27
2.3. Der emanzipierte Komponist	34

KAPITEL 3

Alternative: Das Konzept des *artifex divinus*

3.1. Messkomposition als <i>res sacra</i>	39
3.2. Künstlerisches Leitmotiv: Reputationsgewinn	
3.2.1. Historische Rückversicherung: Der Imitator	51
3.2.2. Funktionale Dienstbarkeit: Der „Ruhmverleiher“	55
3.2.3. Künstlerische Profilbildung: Der Schöpfer	61

KAPITEL 4

Maria als religiöses und künstlerisches Motiv bis 1600

4.1. Ekklesiologische Grundlagen:	
<i>Mater Christi – Mater Credentium – Mater Ecclesia</i>	65

4.2. Medien des Marienlobs:	
Liturgie – Feste – Literatur – Kunst – Musik	74
4.3. Kirchengeschichtliche Horizonte:	
Maria im konfessionellen Zeitalter	96
4.4. Musikalische Konsequenzen:	
Das Zentralmotiv der <i>mediatrix</i> im <i>Gloria de Beata Virgine</i>	102

KAPITEL 5

Gloria-Konzeptionen der *Missa de Beata Virgine* im 16. Jahrhundert

5.1. Pierre de la Rues ‚margaretische‘ Mission	107
5.2. Funktionalismen: Die alternatim-Konzepte Heinrich Isaacs	118
5.3. Profil und Tradition: Rom	137
5.3.1. Josquin Desprez ‚komponiert‘ Geschichte	143
5.3.2. Referenzielle Vielfalt bei Giovanni Pierluigi da Palestrina	165
5.4. Universalismus und Nationalismus: Spanien	177
5.4.1. Cristóbal de Morales zwischen Spanien und Rom	186
5.4.2. Kultur im Transfer bei Francisco Guerrero	204
5.5. Konfessionswirren in Aachen.....	218
5.6. Montagen in Mantua	232
5.7. ‚Gattungsdämmerung‘ in Portugal?	244

KAPITEL 6

Perspektiven	253
--------------------	-----

VERZEICHNISSE

I.A Systematisch-chronologisches Verzeichnis der <i>Missae de Beata Virgine</i>	260
I.B Weitere, einzelüberlieferte <i>Gloriae de Beata Virgine</i>	282
II. Systematisches Quellen- und Literaturverzeichnis	286
III. Personenregister mit integriertem Werkregister	292

VORWORT

Die vorliegende Studie entspricht bis auf wenige Korrekturen der im Oktober 2010 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster eingereichten Habilitationsschrift im Fach Historische Musikwissenschaft. Literatur, die nach dem Abschluss des Verfahrens im Juni 2011 erschienen ist, konnte für die Drucklegung entsprechend nicht mehr berücksichtigt werden. Auch ist zu vermuten, dass sich in Zukunft noch weitere Marienmessen des behandelten Typs anfinden werden; noch kurz vor der Abgabe des Manuskriptes wurde die bislang unbekannte Marienmesse Thomas Stoltzers in einem Archiv in Brno / Tschechien entdeckt, sie konnte noch aufgenommen werden. Dass diese die letzte ihres Typs gewesen sein soll, ist mehr als fraglich; entsprechend versteht sich das abschließende Verzeichnis als langfristig zu revidierender Zwischenstand.

Eine umfangreiche Quellenstudie wie diese ist ohne die Unterstützung und den Diskurs eines Kollegenkreises kaum denkbar. Angefangen bei der Materialsuche und -bereitstellung über die Diskussion von Gattungs- und Analysefragen bis hin zu interdisziplinären Wegen in die Mariologie sowie die Kunst-, Liturgie- und Kirchengeschichte haben zahlreiche Freunde und Förderer die fünfjährigen Arbeiten begleitet, denen mein ausdrücklicher und herzlicher Dank gilt. Thematisch flankierende Kongresse, die in der Projektlaufzeit zu Komponisten wie Heinrich Isaac, Cristóbal de Morales, Josquin Desprez und Tomás Luis de Victoria veranstaltet oder als Referentin besucht wurden, sowie die jährlichen aktiven Teilnahmen an der renommierten *Medieval & Renaissance Music Conference* seit 2006 haben auch im internationalen Kollegenkreis immer wieder die Möglichkeit geboten, Thesen und Analysen zur ergiebigen Diskussion zu stellen und darin zu schärfen.

Unter den vielen, die das Thema befruchtend und ermutigend begleitet haben, sind einige Namen besonders hervorzuheben, was mir im Folgenden zu tun eine Freude ist: Nors S. Josephsons US-amerikanische Dissertation von 1970 zur *Missa de Beata Virgine* bot nicht nur den Anreiz, das Thema weiter auszuschreiten. Ihr Autor, der mittlerweile in Deutschland lebt, engagierte sich zudem persönlich für die Fortführung seiner Forschungen. Seiner Aufgeschlossenheit auch gegenüber der Revidierung mancher seiner Thesen gilt mein besonderer Respekt. Gleiches gilt für meinen verehrten Doktorvater Friedhelm Krummacher (Universität Kiel) und Ludwig Finscher (Universität Heidelberg), deren inspirierende Gattungsstudien für die Historische Musikwissenschaft so nachhaltig wurden, dass sie das Potenzial zu ihrer generationenübergreifenden Flexibilisierung gleich in sich trugen. Die vorliegende Studie verdankt diesen exzellenten Arbeiten und ihren Autoren sehr viel, wenn sie auch im Falle ihres Gegenstandes die Gattungsgeschichte vorrangig in kontextueller Perspektive wahrnehmen muss und möchte. Zu den Diskutanten der ersten Stunden der Projektidee nach der Promotion gehörten zudem Siegfried Oechsle (Universität Kiel), Klaus-Jürgen Sachs (Universität Erlangen-Nürnberg)

und Manuel Gervink (Hochschule für Musik Dresden): Allen dreien sei nachdrücklich für einen intensiven Austausch gedankt, der vieles erst auf das Gleis zu setzen vermochte.

Die Kontakte zur Theologie gestalteten sich sodann seit Projektbeginn als durchweg gewinnbringend: Zu danken ist zunächst Wolfgang Beinert (Universität Regensburg, Katholische Theologie), der als Fachmann für Dogmatik und Dogmengeschichte kundige Beratung beisteuerte, und sodann dem Vorstand des Internationalen Mariologischen Arbeitskreises Kevelaer e.V., besonders Klaus Meise, für freundliche Vortragseinladungen und anregende Gespräche zur Marienverehrung aus frömmigkeitsgeschichtlicher Perspektive. Das Kapitel zur Marienverehrung verdankt zudem Stefan Samerski (LMU München, Katholische Theologie) wertvolle Impulse.

Unter den Freunden und freundschaftlich verbundenen Kollegen sei Cristina Urchueguía (Universität Bern) für Hilfestellungen bei der Quellenbeschaffung insbesondere spanischer Provenienz herzlich gedankt, ebenso Michael Noone (Boston College, Massachusetts) und David Burn (Katholieke Universiteit Leuven) für die Versorgung mit neuen Quellen aus aller Welt, die das Spektrum der Werkgruppe bisweilen in einem beängstigenden Tempo weiteten. Jürgen Heidrich (Universität Münster), der die Studie schließlich als Habilitationsschrift annahm, stand ebenso unermüdlich für gewinnbringende Diskussionen zur Verfügung wie Ulrich Konrad (Universität Würzburg), Christian Thomas Leitmeir (University of Bangor, Wales), Birgit Lodes (Universität Wien), Laurenz Lütteken (Universität Zürich) und Oliver Huck (Universität Hamburg). Wolfgang Fuhrmann (Universität Wien) schließlich ist der schöne Einleitungssatz des ersten Kapitels zu danken, ein Satz, dessen Güte schlicht nicht zu überbieten ist und der deshalb so stehen bleiben darf und soll. Mein abschließender Dank gilt Albrecht Riethmüller (Freie Universität Berlin), der sich freundlich für die Aufnahme der Studie in die Reihe der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft aussprach.

Mein Mann Mathias hielt es nicht nur jahrelang mit einer Frau aus, die von Wallfahrtsorten, Transzendenz und Marienlyrik redete und in Archiven und Klöstern in aller Welt nach Marienmessen fahndete. Auch ließ er es sich als Grafiker nicht nehmen, das Buch bis zum Schluss zu begleiten und ihm seine professionelle Innenoptik zu verleihen. Aus diesen und vielen anderen Gründen ist ihm dieses Buch in Liebe und Dankbarkeit gewidmet.

KAPITEL 1

EINLEITUNG: PROBLEMSTELLUNG – FORSCHUNGSSTAND – METHODE

Keine Frau in der europäischen Musikgeschichte ist öfter und inbrünstiger besungen worden als die Jungfrau Maria. So verwundert nicht, dass die bislang als größte polyphone Messengruppe der frühen Neuzeit bekannte „Messe vom bewaffneten Mann“ (*Missa L’homme armé*) in der „Messe von der schönen Jungfrau“ (*Missa de Beata Virgine*) ein lange unterschätztes, weibliches Pendant hat. Gilt jene allerdings als Inbegriff der künstlerischen Einkomposition weltlicher Sphären (hier: Kreuzzug- und Ritter-Topos) in das Messformular, so verfolgt diese weniger das Ziel der spektakulären ästhetischen Konfrontation höfischer und liturgischer Kontexte als jenes der musikalischen Erfüllung kirchenprotokollarischer Pflichten. Marienfeste gehörten seit jeher zum festen liturgischen Kanon. Wenn sich nun – nach der geläufigen These – „die Messe als musikalisches Kunstwerk“¹ im Wesentlichen erst in zyklischer Rahmung diskrepanter Sinnebenen im späten 15. Jahrhundert realisiert, ihr Gegenstand aber, das Messordinarium, mitnichten an diese Zeit und schon gar nicht an diesen Vertonungstypus gebunden ist, so ist zu fragen: Was war die Messe vor und neben „der Messe“?

Diese Frage kann auf vielerlei Arten beantwortet werden, von denen hier mit den marianischen Choralordinarien der *Missa de Beata Virgine* ein ebenso bezugsmultipler wie großer Bestand zum Diskussionsobjekt gewählt wird. Denn trifft es zunächst einmal zu, dass die musikhistorische Bedeutung einer Gattung nicht unwesentlich von Kriterien wie ihrer Anzahl und ihren prominenten Beiträgern abhängt, so dürfen die im Verlauf dieser Studie eruierten 70 *Missae de Beata Virgine* der 1490er bis 1630er Jahre – zzgl. weiterer 24 einzelüberlieferter *Gloriae*, die mit dem Tropus *Spiritus et alme* das marianische Markenzeichen der Messe tragen² –, umstandslos als signifikant bezeichnet werden. Fast alle bekannten Komponisten haben mindestens ein Werk dieser Gruppe vorgelegt, und dass ihre Statistik mühelos jene knapp 50 *L’homme armé*-Zyklen³ der Messengeschichte überragt, soll kaum eine Neufassung historiographisch ohnehin zweifelhafter Gattungs-Ranglisten anregen, als vielmehr deutlich machen, dass der Blick auf nur *eine* Linie der Messvertonung noch lange keine Rückschlüsse über deren historische Relevanz oder gar Dominanz erlaubt. Denn nicht nur numerisch ist das Bild von der polyphonen Messvertonung im 16. Jahrhundert zu korrigieren, wenn die *Missae de Beata Virgine* geschlossen in den

- 1 Ludwig Finscher: *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 3 /1, Laaber 1989, S. 193–276.
- 2 Vgl. zu den Werken im Einzelnen Verzeichnis I.
- 3 Alejandro Enrique Planchart: *The Origins and Early History of „L’homme arme“*, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), Nr. 3, S. 306.

Blick rücken: Mit ihrer Orientierung am satzweise wechselnden Kirchenchoral und den liturgischen Marienfesten werden hier Formen und Funktionen akzentuiert, die man aus der Sicht des originalitätsästhetisch aus Form und Funktion ja gerade herausdrängenden „musikalischen Kunstwerks“ als konservativ bis retrospektiv, mindestens aber als künstlerisch unambitioniert begreifen müsste. (In dem Maße, wie der Kontext der Messe ihre Struktur determinierte, wäre ihre musikalische Qualität nach klassischer Sicht als zumindest eingeschränkt zu verstehen.) Angesichts der bloßen Anzahl der *Missae de Beata Virgine* ausgewiesener Komponisten mutet dies freilich paradox an, selbst wenn man geneigt wäre, Thrasybylos Georgiades' mittlerweile obsoleete Teilung der musikalischen Realität in Gebrauchs- und Kunstmusik zu akzeptieren. Zu hinterfragen sind also mit dem Fokus auf dieses große, bedeutsame Repertoire nicht nur generelle formale Prämissen der Messinterpretation, sondern auch ihre funktionalen Parameter, was ebenso die grundlegende kritische Diskussion gängiger Geschichtsbilder der polyphonen Messe bedingt (Kapitel 2) wie den konzeptionellen Entwurf eines angemessenen Interpretationshorizonts, der dem Gegenstand – auch und vor allem in seiner historischen Perspektive – gerecht wird (Kapitel 3). Ob diese Konzeption, die ihre Anregungen in den Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte, Philosophie, Theologie und Literaturwissenschaft sucht, für die Gattung der polyphonen Messe *per se* geeignet sein mag, geht über den Horizont der vorliegenden Arbeit hinaus und ist bereits Teil ihrer Rezeption.

Seitens der Messenforschung wurde bislang nur vereinzelt in die Richtung einer „ideologiefreien“ Kunstwerkbetrachtung vorgestoßen.⁴ Dabei war die seit den 1980er Jahren vorwiegend im angloamerikanischen Raum beheimatete Renaissancemusik-Forschung von Beginn an eher kontextuell ausgerichtet, entstanden und entstehen dort doch vielfach maßgebliche Arbeiten regional-, personal- oder epochenhistorischer Orientierung.⁵ Dennoch erhielten auch die *Missae de Beata Virgine* nur am Rande und unter Annahme einer weitaus knapperen Werkzahl Beachtung.⁶ Zwar galt der Rang einzelner Messen im Rahmen von Kompendien

4 Zumindes zeichnet sich in den zunehmenden Studien zum Kontext der Musik in der Renaissance, vor allem auf institutionsgeschichtlicher Basis, ein Trendwechsel in der Betrachtung des „musikalischen Kunstwerks“ ab. Ohne hier erschöpfend alle Beiträge zu diesem Perspektivenwechsel benennen zu können, die zumal eher weniger auf die Musik denn die Kontexte eingehen, sei verwiesen auf die grundlegenden Arbeiten von Björn Tammen: *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, oder Klaus Pietschmann: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007. Vgl. auch die aktuell erschienene Dissertation von David Rothenberg: *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011.

5 Wissenschaftshistorisch nachhaltig wirksam hier vor allem die Studien von Lewis Lockwood (*Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984) und Reinhard Strohm (*Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, ²1990). Wirksam wurden ebenso Gustave Reeses Studie *Music in the Renaissance* (New York 1954) oder auch – vergleichsweise neu – Leeman L. Perkins: *Music in the Age of the Renaissance*, New York [u. a.] 1999.

6 Zu nennen sind hier die unpublizierte Dissertation von Nors Sigurd Josephson (*The Missa de Beata Virgine of the Sixteenth Century*, Diss. Berkeley 1970), der noch von ca. 40 Werken ausging, sowie seine beiden daran anknüpfenden Aufsätze (*Zur Geschichte der Missa de Beata*

als unbestritten⁷, und dies ebenfalls in deutschsprachigen Veröffentlichungen⁸, doch ungeklärt blieb stets, ob es sich um Sonder- oder „Problemfälle“⁹, also eine Ansammlung von situativ zu deutenden Unikaten, oder doch um eine irgendwie kommunizierte Gruppierung künstlerisch und gattungshistorisch ambitionierten Niveaus handelte. Nicht selten standen die *Missae de Beata Virgine* zudem unter Qualitätsverdacht: Ihre rituelle Provenienz legitimierte – wie schon angedeutet – die Annahme, es handle sich eher um funktionale Gebrauchs- oder gar Gelegenheitsmusik, denn um ernstzunehmende Kunstwerke ‚autonomen‘ Zuschnitts.¹⁰ Dazu trug wesentlich bei, dass ihre Anlage als Choralordinarium eben *nicht* jene zum Ideal der Gattung Messe postulierte Zyklusidee unter Verwendung einer gemeinsamen (zumeist „weltlichen“) Melodievorlage, sondern das Choralordinarium mit wechselnden Vorlagen bediente. Die zahlreichen Versuche der Musikforschung, in diesen formal und modal disparaten Modellen dennoch (eben versteckte) zyklische Ambitionen zu vermuten, was zum Teil zu diffusen analytischen Schlussfolgerungen führte¹¹, sprechen für sich. Dass der kompositorische Rang der Werke sich obendrein schlecht mit dem Etikett des „bloß Zweckmäßigen“ überein bringen ließ, trat erschwerend hinzu.

Virgine, in: *KmJb* 57 [1973], S. 37–43; *Kanon und Parodie. Zu einigen Josquin-Nachahmungen*, in: *TVNM* 25, 1 [1975], S. 23–32), in denen das derzeit überhaupt erreichbare Repertoire erstmals erschlossen und kommentiert verglichen wurde. Des Weiteren entstanden die ebenfalls unpublizierten Dissertationen von G. Edward Bruner (*Editions and Analysis of Five Missa Beata Virgine Maria by the Spanish Composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco and Esquivel*, Diss. University of Illinois, 1980) und Lawrence T. Woodruff (*‘Missa de Beata Virgine’ 1500–1520. A study of transformation from monophonic to polyphonic modality*, Diss. Ann Arbor 1986), die sich jeweils editorischen bzw. musiktheoretischen Aspekten eines kleinen Teilrepertoires widmeten.

- 7 Vgl. etwa ausgehend von Josquin Deprez’ fraglos bedeutendem Gattungsbeitrag Gustave Reese: *The Polyphonic ‘Missa de Beata Virgine’ as a Genre: The Background of Josquin’s Lady Mass*, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 589–598.
- 8 Vgl. als „Klassiker“ der deutschen Josquin-Forschung Helmuth Osthoff: *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1962, insbes. Bd. 1, S. 171–201.
- 9 So Ludwig Finscher zur *Missa de Beata Virgine* von Josquin in: Art. *Josquin Desprez*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 1261.
- 10 Dazu zuletzt Alejandro Planchart: „In the choice of plainsong cantus firmi the liturgical purpose seems to have been paramount, in: *Masses on Plainsong Cantus Firmi*, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 89–150.
- 11 Auf Friedrich Blume, der bereits 1950 die Einheit eben „außerhalb des Kunstwerks in der liturgischen Messenmelodie“ vermutete (Vorwort zur Edition der *Missa de Beata Virgine* [= Das Chorwerk 42], Wolfenbüttel 1950), folgten Leeman L. Perkins (1973) und Carl Dahlhaus (1979), die – unabhängig voneinander – aufgrund verwandter Binnenfinali in den Sätzen Verbindungen erkannt hatten, die sie als zyklische Realisation „unter erschwerten Bedingungen“ deuteten (Leeman L. Perkins: *Mode and Structure in the Masses of Josquin*, in: *JAMS* 26, Nr. 2 [1973], S. 189–239; Carl Dahlhaus: *Miszellen zu einigen niederländischen Messen*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 [1979/80], S. 1–7), sowie 1989 Ludwig Finscher, der vermutete, Josquins *Missa de Beata Virgine* gäbe schlichtweg „die Idee der musikalischen Einheit der liturgischen Bestimmung“ preis (wie Anm. 1), S. 231. Vgl. dazu im Einzelnen *Kap. 2.1. Die Idee vom Zyklus*.

Dabei blieb der für die Annäherung an die Werke und Werkgruppe geradezu auf der Hand liegende Zugriff über die kontextuellen Aspekte und Mechanismen der Marienverehrung, die womöglich für zahlreiche, wenn nicht sogar die meisten Reibungsflächen des Problemkreises verantwortlich zeichnet, bislang merkwürdig im Hintergrund. Immerhin verfügen die in Rede stehenden Messen über einen expliziten, bereits angedeuteten marianischen Textzusatz im *Gloria*, der damit zu ihrem Kernsatz avanciert und kontextübergreifende, symbolische Interpretationen geradezu herausfordert.¹² Relationen zwischen Marianik und Musik sind in der Musikwissenschaft überhaupt nur in Ansätzen thematisiert worden¹³ – am ehesten noch vermittelt durch die Kunstgeschichte, die den bildhaften Bezug von Kompositionen oder kostbaren Musikhandschriften (etwa aus der *Alamire*-Werkstatt¹⁴) zu theologischen Motiven des Öfteren schon aufschlussreich akzentuiert hat.¹⁵ Der Versuch, diesen Fokus musikologisch zu schärfen, der musikhistorischen Sicht auf diese außergewöhnliche Gattung also gleichermaßen mariologische wie marianische Perspektiven zur Seite zu stellen, erhält seinen Sinn aber nicht nur in der interpretatorischen Differenzierung des Frömmigkeitsgeschichtlichen Horizonts, dem sich die Werke überhaupt erst verdanken und in dem sie sich sinnstiftend verankern. Vielmehr ist die tiefe Verwurzelung der *Missae de Beata Virgine* in der Marianik der Zeit gleichsam ihr Profilierungsmaßstab, soll heißen: In dem Maße, in dem die Marienverehrung kirchlich legitimiert als künstlerisches Medium Profil bekam, darf man annehmen, dass auch in der musikalischen *Struktur*, und nicht nur im *Titel* der *Missae de Beata Virgine* marianische Profilbildungen qua Symbol ihren Platz haben. Das gilt freilich erstrecht, wenn man aus der Perspektive der ästhetischen Theologie akzeptiert, dass die Liturgie „die früheste Schicht des Symbolischen bildet“¹⁶. Und gelingt es, dieses Symbol zu identifizieren und als Voraussetzung und Gestaltungsmittel der Komposition eines Gattungsbeitrages zu legitimieren, so wäre anschließend zu fragen, inwieweit seine Strukturen mit jenen des marianischen Selbstverständnisses des 16. Jahrhundert deckungsgleich sind,

- 12 Zudem liegt zur Frühgeschichte des Tropus eine grundlegende Arbeit vor, die herangezogen werden kann: Bernhold Schmid: *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing 1988.
- 13 Publikationen wie *Modell Maria: Beiträge der Ringvorlesungen Gender Studies an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hrsg. von Beatrix Borchard [u. a.], Hamburg 2007, bieten hierzu erste themenübergreifende, hier allerdings primär an genderspezifischen Fragestellungen orientierte Ansätze zu marianischer Musik, Frömmigkeit und Darstellungsästhetik. Wissenschaftlich dagegen unergiebig erscheint Gero Vehlows allgemein gehaltene, eher theologisch ambitionierte Studie *Maria in der Musik*, Köln 2007, die sich um eine zusammenfassende Darstellung der einzelnen Gattungen und ihrer Aktualität bemüht.
- 14 Etwa Herbert Kellman: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, Chicago 1999.
- 15 Vgl. Bojan Buji: *Josquin, Leonardo, and the „Scala Peccatorum“*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2. (December 1973), S. 145–163, oder auch – in größerem Zusammenhang – Jörg Traeger: *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- 16 Günter Bader: *Ästhetik als symbolische Theologie. Zur Ästhetik vor der Ästhetik*, in: Konrad Stock, Michael Roth (Hrsg.): *Glaube und Schönheit. Beiträge zur theologischen Ästhetik* (= Beiträge zur Theologie und Religionsphilosophie 4), Aachen 2000, S. 81.

inwieweit also theologische Implikationen der Marianik strukturstiftend in der Musik wirksam werden. In so einem Modell wären die Marienmessen Teil des theologischen Konsenses und die marianische Akzentuierung in ihnen die sinnstiftende symbolische Formel.

Um dies näher in Augenschein zu nehmen, erscheint vorerst eine Untersuchung religiöser und künstlerischer Marienmotive bis 1600 notwendig (Kapitel 4). Die Zusammenschau verfolgt trotz des voluminösen Zeitrahmens kaum den Anspruch auf Vollständigkeit, sondern benennt wesentliche Stadien des Marienbildes und seiner liturgischen sowie volksfrömmigen Positionierung, auch und vor allem, um der bislang in der musikologischen Forschung eher vage formulierten These der „allgemeinen Zunahme der Marienverehrung im 15. und 16. Jahrhundert“, mit der man bislang die Ausdifferenzierung der marianischen Musikgattungen im 15. Jahrhundert begründete, ohne dies allerdings zu hinterfragen, kirchenpolitische Fakten beiseite- und entgegenzustellen. Dass die Marienverehrung sich bei genauerer Betrachtung als äußerst differenziertes und keineswegs widerspruchsfreies Feld erweist, in dem sich aus theologischen Gründen Förderung und Eindämmung stets die Waage zu halten hatten, sei zumindest schon einmal angedeutet. (In diesem Zusammenhang relativieren sich auch rasch die mindestens ebenso weit verbreiteten Ansichten, dass der Marienverehrung im Rahmen der Tridentinischen Reformen aufgrund der konfessionellen Auseinandersetzungen angeblich eine Vorrangstellung zugekommen sei, was mitnichten der Fall war.) Mit dem Rekurs auf die Urkirche kann dabei zugleich das grundlegende und für die institutionelle Identifikation der Kirche mit Maria (und damit auch den ihr gewidmeten Künsten) wesentliche Motiv der *mediatrix* – der Vermittlerin – herausgearbeitet werden. Dessen paradoxe theologische wie künstlerische Disposition zwischen Profilierung und Ausgleich, Antizipation und Reaktion oder auch Adaption und Differenz wurzelt nicht nur in der ebenso paradoxalen Gestalt Marias selbst – Jungfrau *und* Mutter, Schwester *und* Mutter, Mutter *und* Tochter, Gebärende *und* Geborene des Erlösers, Braut *und* Tochter, usw.¹⁷ –, sondern bildet seit jeher den Katalysator künstlerischer Auseinandersetzung, die von diesem Spannungsfeld zehrt und aus ihm jene Symbole generiert, die sodann marianisch kommuniziert werden können. Inwieweit der marianische Textzusatz des *Gloria* in der vorliegenden Messengruppe ebenfalls diese Merkmale akzentuiert, wird zu diskutieren sein, bevor das Repertoire selbst exemplarisch einer Analyse unterliegt (Kapitel 5).

Jede Werkauswahl aus einem Repertoire in hier vorliegendem Umfang hinterlässt zwangsläufig ebenso viele Lücken wie sie zu schließen bemüht ist, erst recht wenn sie sich im Dienste einer qualitativ-systematischen Geschichtsschreibung sieht, die enzyklopädische Gattungsentwürfe zu vermeiden sucht. Dabei muss die Zunahme an qualifizierenden Kriterien keineswegs eine Erleichterung sein: Versteht man Gattungsgeschichte im vorliegenden Fall als dreidimensional konstruiert aus 1. Kompositionsgeschichte des tropierten *Gloria*-Satzes als Signum der Messengruppe, 2. Beitrag zur marianischen Frömmigkeitsgeschichte durch

17 Vgl. dazu Kap. 4.1. *Ekklesiologische Grundlagen: Mater Christi – Mater Credentium – Mater Ecclesia*, insbes. zur *Mater Credentium*.

die Akzentuierung der marianischen Passagen als Symbole und 3. als durch individuelle, lokal konnotierte Kompositionen geschriebene Regionalgeschichte des 16. Jahrhunderts, so wird dies jede Auswahl umso zufälliger erscheinen lassen. Denn wer dürfte wohl behaupten, unter den zahlreichen Werken, marianischen Akzenten und musikalisch ambitionierten Regionen die ‚wichtigsten‘ und wirkmächtigsten gewählt und erkannt zu haben? Und selbst wenn die Rekonstruktion einer solchen Bedeutung für ein Werk oder gar eine Werkgruppe adäquat und überzeugend gelänge, wer wollte dafür bürgen, dass dieses Bild nicht der problematischen Quellenüberlieferung geschuldet ist, der es gefiel, eine womöglich weitaus einflussreichere Komposition heutigen Blicken zu entziehen? Gelingen kann also (in Kapitel 5) allenfalls eine punktuelle Vermessung jenes riesenhaften Gebietes der *Missa de Beata Virgine*, das im 15. Jahrhundert vielerorts in Europa das Messrepertoire zu prägen begann, und dessen Spuren sich noch im 17. Jahrhundert finden. Ange deutete Innovationen und Traditionen, Peripherien und Zentren, Nationalismen und Universalismen, musikalische Profile und Allgemeingüter dürfen daher nicht als gegeneinander auszuspielende, gar hierarchische Kriterien, sondern als gleichberechtigte Faktoren einer Messengeschichte begriffen werden, die eben nicht ‚geradeaus‘ oder ‚vorwärts‘ verlief, sondern vielen funktionalen, regionalen und (musik)historischen Bedingungen unterlag, die nur der Einzelfall reflektieren kann. Aus diesem Grunde verbietet sich nicht zuletzt eine Zusammenfassung, die weder der Vielfalt der Ereignisse noch der gesamten Werkgruppe gerecht zu werden vermag; daher soll abschließend nur eine knappe Perspektivisierung der Ergebnisse folgen. Denn bleibt das Tropusverfahren, also der Umgang der untersuchten *Gloria*-Sätze mit den marianischen Passagen auch der stete Bezugspunkt im Analytischen (was auch eine Diskussion der absichtsvoll untropierten Sätze bedingt), so bildet es weder ein qualifizierendes *tertium comparationis* noch den Anlass, über Prototypen und Epigonen zu spekulieren, wozu eine allein auf kompositorische Parameter konzentrierte Untersuchung gezwungen wäre. Konkrete Bezüge zwischen Konzepten im Sinne einer historischen Rückversicherung der Komponisten können daher zwar partiell aufgedeckt werden, sind aber stets mit ihren jeweiligen Kontexten abzugleichen, in denen sie entstanden und oft auch erklingen sind.

Der weitgehend chronologische Ablauf der sieben Analyse-Abschnitte mutet dagegen zunächst wie ein Widerspruch an, reizt er doch scheinbar erstrecht dazu, Verbindungslinien zu ziehen, wo Datierungen es nahelegen. Dies verhindert aber einerseits die vorgenommene regionale Bündelung von Repertoire, das konkret mit einem Ort assoziiert ist – beginnend mit Habsburg-Burgund bzw. Habsburg (Kapitel 5.1 und 5.2) über Rom (Kapitel 5.3) und Spanien (Kapitel 5.4) bis Aachen (Kapitel 5.5), Mantua (Kapitel 5.6) und schließlich Portugal (Kapitel 5.7). Andererseits stehen zum Teil mehrere Dekaden zwischen den hier aufeinanderfolgenden Werken, so dass zeitliche Brückenschläge hier zu geländerfreien Konstrukten gerieten. Dass die Arbeit dennoch *en gros* vom späten 15. Jahrhundert bis zum 17. Jahrhundert fortschreitet, resultiert aus der Gelegenheit, dadurch Überlieferungswege der historischen Rückversicherung nachzuzeichnen, also einzubeziehen, dass manche weit kursierenden Werke – wie jene von Josquin oder Morales – späteren Generationen am betreffenden Orte zur Verfügung gestanden haben könnten. Dies erleichtert im

Einzelfall, Vermutungen über Einflüsse anzustellen, die entweder am konkreten Satz bewiesen werden können oder aufgrund einer regionalen Verbindung nahe liegen.

Ausgangspunkt der Analysen bilden Überlegungen zu Pierre de la Rues ‚margaretischer‘ Mission (Kapitel 5.1). Die Nähe zum Habsburgisch-Burgundischen Hof und insbesondere seiner marienfrömmigen Herrscherin Margarete von Österreich scheint sich, wenn nicht initiiierend, so doch zum Mindesten fördernd auf Pierre de la Rues großes Marienmessen-Oeuvre ausgewirkt zu haben. Inwieweit sich sein vor 1500 entstandenes Messenmodell am Beispiel des *Gloria* an seinem höfischen Kontext orientiert, und ob die eigentümliche Form des Satzes gar seiner symbolischen Aufgabe geschuldet ist, die Diplomatin und die Marienverehrerin Margarete zu konnotieren, steht im Mittelpunkt der Analysen. Mit einem Blick nach Wien begegnen wir sodann den kaum viel später komponierten Werken des maximilianischen ‚Hofkomponisten‘ Heinrich Isaac (Kapitel 5.2), mit ihrem Verzicht auf das *Credo* und ihrer alternatim-Anlage vermutlich eher den marianischen Festen der zweiten und dritten Klasse¹⁸ bzw. dem regulären samstäglichen Ordo zuzuordnen. Weniger eine umfängliche Analyse der insgesamt womöglich sogar sechs Werke Isaacs, die hier nicht geleistet werden kann, als die Frage nach verschiedenen Modi der alternatim-Gestaltung des tropierten *Gloria*-Textes, die jeweils andere musikalische Konsequenzen und Ausdruckscharaktere nach sich zieht, steht hier im Vordergrund, exemplarisch aufzuzeigen an den *Gloria*-Vertonungen des vier- und sechsstimmigen Modells.

Der folgende Abschnitt zu Rom (Kapitel 5.3) dient kaum der Fortschreibung heroengeschichtlicher Idiome, wie die Auswahl der Protagonisten Josquin Desprez und Giovanni Pierluigi da Palestrina nahelegen könnte. Zwar ist kaum zu leugnen, dass Josquins Messe in den ersten Dekaden des 16. Jahrhundert hinsichtlich Parodien und formalen Bezugnahmen konkurrenzlos bleiben sollte (so erstaunlich gering sie in ihrer Anzahl letztlich auch sind), doch frappiert weitaus mehr als dies die beinahe schon ‚historisierende‘ Qualität seiner Komposition selbst, die sich als Schmelztiegel unterschiedlichster Traditionen und Techniken bis hin zum Selbstzitat zeigt. Die hier ‚einkomponierte Geschichte‘ erhält ihre gattungshistorische Substanz und Fortschreibung nicht zuletzt in abstrakten Reflexionsmodellen späterer Generationen, die weniger auf das konkrete Substrat des Satzes als seine historische Multiperspektivität rekurren. Zugleich werden hier grundlegende Parameter der marianischen Tropus-Akzentuierung im römischen Raum profiliert¹⁹, Verfahren, die sich nicht zuletzt auch in Rezeptionsmustern zugereister Komponisten etwa aus Spanien belegen lassen. Als referenzielles Werkpaar römischer Prägung stehen sodann die beiden *Missae de Beata Virgine* Palestrinas der 1560er und 1570er Jahre im Mittelpunkt, die sowohl untereinander als auch nach außen als bezugsmulti-

18 Vgl. zu den marianischen Festivitäten im einzelnen *Kap. 4.2. Medien des Marienlobs: Liturgie – Feste – Literatur – Kunst – Musik*.

19 Diese Akzentuierungen sollten sich zudem in Italien weiter verbreiten, wie das Kapitel zusammenfassend Auskunft gibt. Im italienischen Repertoire sind zahlreiche Gattungsbeiträge noch unedierte und unkommentierte geblieben, darunter bislang unbekannte Raritäten, wie die lediglich im Manuskript überlieferte *Missa de Beata Virgine* von ca. 1566 von Chamaterò di Negri.

pel verstanden werden dürfen und auch hinsichtlich der marianischen Akzente eigenständige musikalische Überlegungen formulieren. Den Analysen liegen zudem grundlegende philologische sowie rezeptionshistorische Korrekturen bisheriger Fehleinschätzungen Palestrinas zugrunde.

Der spanische Abschnitt (Kapitel 5.4) stellt sodann je zwei Komponisten mit je zwei Werken zur Diskussion. Cristóbal de Morales mit seiner zwischen Spanien und Rom gespannten Biographie, die nicht unwesentlichen Einfluss auf divergente nationale Deutungen und Bewertungen seiner Werke (bis heute) nehmen sollte, zeigt sich nicht nur erwartungsgemäß als spanische Identifikationsgestalt, die ihrerseits traditionelle ‚spanische‘ Gattungselemente verarbeitete und konservierte²⁰, sondern auch als quasi ‚metanationale‘ Figur, die einen mindestens ebenso starken, bislang unerforschten Einfluss auf die römische Tradition auszuüben imstande war (wie sich nicht zuletzt an Palestrina zeigen lässt). Mit seinen marianischen Akzentsetzungen im *Gloria* der beiden Messen der 1540er Jahre setzte er damit eine nachhaltige rezeptionshistorische Markierung im Repertoire, der jener Josquins mindestens ebenbürtig ist. Francisco Guerrero, vermutlich Morales' Schüler, knüpft sodann mit seiner 1566 gedruckten *Missa de Beata Virgine* daran an, eingebunden in ein mittlerweile gewandeltes Selbstverständnis des spanischen Komponisten, der nun nicht mehr, wie noch der Lehrer, römischer Ausbildung und Anstellung bedurfte. In guter Tradition wendet sich Guerrero jedoch noch weiter zurück und schließt konkret an jene Werke der spanischen Gattungstradition an, aus denen bereits sein Lehrer Morales wertvolle Impulse geschöpft hatte.

Die musikalische Reise führt sodann nach Aachen (Kapitel 5.5), wo in den konfessionellen Wirren der 1570er Jahre geboten schien, das musikalische Portfolio der katholischen Liebfrauen-Kirche zu dokumentieren, darunter vier *Missae de Beata Virgine* von bislang unbekanntem Regionalkomponisten. Dass diese Kompositionen womöglich im Zusammenhang mit einer gleichzeitig ausbrechenden Pestepidemie standen, die eine Sicherung des Repertoires ebenso notwendig machte wie die wiederholte Versicherung des marianischen Schutzes für die konfessionell umkämpfte Diözese, verleiht dieser einzigartigen Sammlung zusätzliche kontextuelle Bedeutung.

Etwa zeitgleich plante man im norditalienischen Mantua (Kapitel 5.6) eine neue Liturgieordnung durchzusetzen, in der selbstverständlich ein Platz für das marianische Choralordinarium vorgesehen war und man mehrere Komponisten, darunter Palestrina, mit dem Arrangement passender Werke beauftragte. Die herzogliche Liturgieordnung hatte das traditionsschwere marianische *Gloria* zwar – als einzigen Choral des römischen *Missale* – unverändert übernommen, bekam aber rasch Probleme, als der Papst, vom dem man sich die Approbation der Individualliturgie erbat und dies mit diversen Zahlungen forcierte, das um sämtliche Textzusätze reduzierte, neue *Missale Romanum* (1570) erließ. Wie der ambitionierte Herzogshof und seine Komponisten auf die veränderten Bedingungen reagierten, was die erhaltenen Manuskripte über das umzusetzende Tropusverbot aussagen, wie man dem

20 Wie etwa Elemente aus der frühen spanischen Kompilations-*Missa de Beata Virgine*, vgl. dazu im Detail Verzeichnis I. Vgl. ebenso dazu den einführenden Abschnitt in *Kap. 5.4. Universalismus und Nationalismus: Spanien*.

Gloria das marianische Signet nahm, und was die Gruppe aus alternativen Kompositionen schließlich überhaupt noch mit den ‚klassischen‘ Verfahren der römischen Vorbilder gemein hatte, kommt hier zur Sprache.

Ein abschließender Blick gilt sodann dem portugiesischen Repertoire der 1620er und 1630er Jahre (Kapitel 5.7), den nachweislich letzten *Missae de Beata Virgine* ihrer Art. Wie in Aachen und Mantua sorgten sozialpolitische Bedingungen für ein kurz aufflammendes Interesse an der Gattung, anders als dort allerdings hatte man erst vergleichsweise spät mit einer eigenen, regionalen Musikpflege begonnen. Vermeintlich an der kulturellen Peripherie Europas gelegen und musikologisch ohnehin bis heute unterschätzt, entfalteten sich unter der Herrschaft des musikliebenden Königs Johanns IV. ein letztes Mal in Europa allerdings blühende Landschaften mit vokalpolyphoner marianischer Musik: komponiert in spanischer Tradition und doch bestrebt, sich von ihr zu lösen. Trotz Tropusverzicht, der in Fortsetzung der orthodoxen katholischen Politik auf der iberischen Halbinsel spätestens nach 1600 verpflichtend war, scheinen hier letztmalig in den *Missae de Beata Virgine* viele traditionelle Merkmale und Bezüge zu den zuvor analysierten Werken auf.²¹

Ohne dass aus der künstlerischen Behandlung der marianischen Textzusätze in den *Missae de Beata Virgine* Rückschlüsse auf die jeweiligen marianischen Überzeugungen der Komponisten gezogen werden können – biographische sowie entstehungsgeschichtliche Angaben zu den Werken fehlen in der Regel und wären allenfalls durch heikle Spekulationen zu ersetzen –, kann doch am Beispiel der tropierten *Gloria*-Sätze eine Tradition der Tropus-Akzentuierung bis hin zu seiner Kontrafaktur und schließlich Tilgung in den späten Messen verfolgt werden. Nachzuzeichnen ist dergestalt die Entwicklung der Messengruppe von ihrem traditionschweren Beginn hin zu ihren späten, vereinzelt Ausprägungen, eine künstlerische Entwicklung, die mit der marianischen Profilierung aufs engste verkoppelt, ja man darf sagen, von ihr geradezu abhängig war, selbst dort, wo sie – aus welchen Gründen auch immer – gezwungen wurde, sie zu verleugnen.

21 Die Editionen portugiesischer Musik stagnieren nach wie vor. Vgl. zum Repertoire umfassend den Einführungsabschnitt von Kap. 5.7 ‚Gattungsdämmerung‘ in Portugal?

KAPITEL 2

GESCHICHTSBILDER DER POLYPHONEN MESSE

2.1. DIE IDEE VOM ZYKLUS

Die besondere Faszination, die vom Zyklusbegriff¹ bis heute ausgeht, gründet im historiographischen Zeitalter der Aufklärung, insbesondere in dessen Intention, zu ordnen, zu systematisieren und damit qualifizieren zu können. Die Vorstellung einer kreisenden, einheitlichen, an ihren Beginn zurückkehrenden Form entsprach dem dort verstärkt entwickelten Bedürfnis nach Orientierung an verständlichen, geordneten, systemisch erfass- und beschreibbaren Mechanismen von Wiederholung, Verbindung und Erneuerung in einem festen zeitlichen Rahmen.² Die dabei kaum mehr als vage Definition von Bedingungen und Mechanismen musikalischer Zyklik wurde von ihrer ästhetischen Aufwertung im frühen 19. Jahrhundert quasi rechts überholt: Demnach generierte sich zyklische Form nicht mehr allein durch einheitsbildende musikalische Mittel wie Tonart, Rhythmik, Melodie, Besetzung oder Stil, sondern durch die ästhetische Qualität ihrer zusammenhangstiftenden, bisweilen autopoietischen Maßnahmen der Charakter-, Handlungs- oder Stimmungsbildung. Das derart Selbstreferenz kultivierende und konzentrierende „Ganze“³ umgab alsbald die Aura des Autonomien, und die Produktionen der Musikgeschichte ließen sich somit leichterhand in zyklische und (noch-)nicht-zyklische Werke gliedern.⁴ Auf diese Weise bekam man zwar beeindruckend große und in ihrer formalen Komplexität schwer fassliche Werke wie Beethovens Sinfonien einigermaßen in den analytischen Griff. Andererseits wurde der autonom aufgeladene Zyklus in seiner zunehmenden historischen Schwere aber zum Telos der Musikgeschichte gekürt,

- 1 „Zyklus“ (etymologisch: Kreis, Kreislauf; griech. *kyklos* = Kreis) ist kein spezifisch musikalischer Begriff und findet in den Musiktrakten des 16. Jahrhunderts wenn überhaupt, dann nur im Zusammenhang der Beschreibung von Notenköpfen oder Mensurzeichen Erwähnung. Der häufigere lateinische Begriff für diese Kreisform ist hingegen *circulum*, vgl. etwa Petrus Aaron: *De institutione harmonica, liber secundus*, Bologna 1516, oder Heinrich Glarean: *Dodecachordon, Liber tertius*, Basel 1547 (hier z.B. S. 202: „Hi itaque perfectum circulum cum ternario [O3] modi perfecti, ac item temporis perfecti signa exhibent. At perfectum circulum cum binario [O2] perfecti quidem modi, at imperfecti temporis esse notas“).
- 2 Die Ordnungskriterien fußen dabei auf zahlreichen Prinzipien, als einflussreiches Geschichtsmodell zumal kulturhistorischer Prägnanz kann Giambattista Vicos *Principj di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*, Neapel 1725, benannt werden (*Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, hrsg. von Erich Auerbach. Berlin [u. a.] 2000): Vico sah den stetigen historischen Fortschritt in zyklischer Weise von ‚primitiven‘ Rekursen unterbrochen.
- 3 Karl Reinhold Köstlin: *Musik*, in: Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. III/2, Stuttgart 1857, S. 950 (§786ff.).
- 4 Köstlin spricht von der ‚cyclischen Kompositionsform‘, vgl. ebd., S. 951.

und dies nicht nur in der Sinfonie um 1800, der die ästhetischen Interpretationen eigentlich galten, sondern rückblickend ebenso in der Messe um 1500.

Dem teleologischen Sog dieser Messen- und Sinfoniegeschichtsschreibung zu entkommen, ist keine einfache Sache – zu hell strahlt der Nimbus der zyklischen Idee, zu unbestritten bedeutend sind ihre apostrophierten Hauptvertreter. Ebenso selten hat die Musikgeschichtsschreibung die dem Interpretationsverfahren unbeabsichtigt implizite Abqualifikation von zyklisch nicht ambitionierten Werken abschütteln können. Messen oder Sinfonien, die der Einheitsbildung weniger oder keine Aufmerksamkeit schenken, erschienen wenn nicht als suspekt, so doch als Sonderfälle oder zweitrangig, oder konnten – so sie in einen funktionalen Kontext eingebettet waren – als fremdbestimmt definiert und damit umso mehr der Kategorie der musikhistorischen ‚Nebenstrecke‘ zugeschlagen werden.

Die Problematik des sinfonischen Zyklusbegriffs zu erörtern oder ihn von seinem methodisch ebenso belastenden wie eigensinnigen Zwilling Autonomie zu befreien, ist nicht Aufgabe dieser Überlegungen. Ihnen obliegt vielmehr die Offenlegung jener Probleme, die dadurch der Messengeschichte, insbesondere jener der Choralordnungen, erwachsen sind und noch erwachsen. Das zumeist unhinterfragte Aufgreifen des bedeutungsschweren Zyklusbegriffs und die Anwendung der aus der Sinfonieinterpretation entlehnten inhaltsästhetischen Einheitlichkeits-Analyse verstellen sowohl den Blick auf die musikalischen Phänomene der polyphonen Messe, die sich mitnichten im Ringen um zyklische Form erschöpfen, als auch ihrer historischen Determinanten. Die Messe verlässt im 17. Jahrhundert nicht die große Bühne der Musikgeschichte, weil ihr zyklisches Telos erreicht, ausgereizt und überzüchtet wurde, sondern weil zahlreiche historische Rahmenbedingungen, die sie von Beginn an begleitet, geleitet und geformt haben, nicht mehr oder nur noch zum Teil vorhanden waren.

Zu diskutieren sind also im Folgenden die Struktur des Zyklusbegriffs in der Messenforschung sowie die daraus erwachsenden Probleme für ihre Analyse und ihr Geschichtsbild. Ersetzt werden soll diese programmatische Idee des Zyklus – wie sie sich etwa in gängigen, offenbar unausrottbaren tendenziösen Formulierungen wie „the rise of the cyclic mass“⁵ manifestiert – durch eine um seine unzeitgemäßen Determinanten entschlackte Form des Begriffs, also durch den Versuch, den basalen formalen Zyklusbegriff für den Kontext der polyphonen Messe zu restituieren, ohne stets das inhaltsästhetische System der Sinfonie mitzudenken. Zudem ist er um die Form flankierende, mindestens gleichrangige Einflussfaktoren zu ergänzen. Angeknüpft wird damit u. a. an die kundige Untersuchung von Andrew Kirkman – „The Invention of the Cyclic Mass“⁶ – von 2001, die sich mit der Genese des Begriffs kritisch auseinandersetzt und deutlich machen kann, wie sehr die

5 Vgl. den Kapiteltitel von Gareth Curtis, in: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Berkeley [u. a.] 1997, S. 154–164. Der Usus lässt sich zurückverfolgen bis zu Manfred Bukofzers berühmtem Kapitel *The Origins of the Cyclic Mass*, in: ders.: *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York 1950, S. 217–225.

6 *The Invention of the Cyclic Mass*, in: *JAMS* 54 (2001), Nr. 1, S. 1–47. Auf Kirkmans Plädoyer für eine Aufwertung der kontextbasierten Analyse von Messen ist andernorts zurückzukommen; vgl. aktuell vom Autor die Studie *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass*, Cambridge 2010.

Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mit dem Konstatieren organischer Formen die wissenschaftliche Wahrnehmung der polyphonen Messe verklärt hat und bis heute verklärt.⁷ Gelingen soll so die Rückbesinnung auf ‚tatsächliche‘, dem Verständnis förderliche Strukturen von Zyklus, die dem 15. und 16. Jahrhundert adäquat waren. Es gilt also zugleich, den von Johannes Tinctoris 1495 eingeführten Begriff des ‚cantus magnus‘ um den seitens der Aufklärung akzentuierten qualitativen Begriff der musikalischen ‚Größe‘ zu reduzieren auf seine eigentliche, nämlich quantitative Bedeutung des ‚großen‘ (im Sinne von zeitlich ‚langen‘) Gesangs.⁸

Pietro Pontios 1588 dokumentierte Lehrformel, im Gegensatz zur Motette gefalle gerade an der Messe besonders, dass ‚suo primo Kyrie, cioè il principio, & qllo della Gloria, & del Credo, & del Sanctus, & del primo Agnus [...] siano simile‘⁹, also die Satzanfänge ‚gleich‘ seien, gilt wenn vermutlich nicht als erster, so doch als am häufigsten zitierter früher Beleg für die erfolgte Konsolidierung der zyklisch gedachten Messe, insbesondere der hier gemeinten Parodiemesse. Dasselbe musikalische Subjekt solle aber nicht ‚simili di consonantie‘, also in schlichter melodischer Identität, sondern vielmehr in ‚diversi modi‘, in verschiedenen Weisen – geteilt, ungeteilt oder transponiert –, erklingen. Das gelte im Übrigen auch, so wird der Schüler belehrt, für ‚vostro soggetto‘¹⁰, also das selbst erdachte musikalische Sujet. ‚Varietas‘ bleibt demnach für Pontio, bei Substanzgemeinschaft des (Ausgangs-) Materials, die vorherrschende kompositorische Prämisse, und dies noch am Ende des 16. Jahrhunderts. Hier wird hinsichtlich der Vorlagenbehandlung musiktheoretisch konkretisiert, worüber der Geistliche Bernardino Cirillo 1549 in seiner vielzitierten Kompositionskritik¹¹ noch allgemein polemisiert und worauf der Humanist und Komponist Nicola Vicentino 1555 nur angespielt hatte.¹²

7 Insbesondere der nachhaltige Einfluss von August Wilhelm Ambros und seiner ‚romantischen‘ Rhetorik wird hier erhellt, vgl. ebd., S. 22ff.

8 Vgl. Johannes Tinctoris: *Diffinitorium musicae*, 1495, Reprint in: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 Bde., hrsg. von Edmond de Coussemaker, Paris 1864–1876, Reprint Hildesheim 1963, S. 185: ‚Missa est cantus magnus cui verba Kyrie. et In terra, Patrem, Sanctus et Agnus [...]‘. Eine weitere, von Tinctoris womöglich mitgedachte ‚große‘ Kategorie könnte die Formate der großen Chorbücher meinen, in denen die Messen notiert wurden – ebenfalls eine quantitative Größe.

9 Pietro Pontio: *Ragionamento di musica*, Parma 1588, S. 155.

10 Ebd., S. 156.

11 Bernardino Cirillo: *Brief an Ugolino Gualteruzzi* (Loreto, 16. Februar 1549), in: *Lettere Volgari di Diversi Nobilissimi Huomini [...]*, *Libro Terzo*, Venedig 1564, S. 114–118; englische Übersetzung zuerst von Lewis Lockwood in: Palestrina: *Pope Marcellus Mass*, New York 1975, S. 10–16.

12 Vicentino benannte die Möglichkeit, Messen ‚sopra‘ Chansons, Motetten oder andere Werke zu komponieren, ohne dies genauer zu erörtern, vgl. ders.: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Faksimile der Ausgabe von 1555, hrsg. von Edward Lowinsky, Kassel 1959, S. 84v (fälschlich als 79v gezählt). Zuvor erhielt schon die über einen gemeinsamen *cantus firmus* komponierte *Missa Se la face ay pale* von Guillaume Du Fay Vorbildcharakter für dieses Prozedere, da verschiedene Theoretiker sie exemplarisch herausstellten, vgl. etwa Tinctoris: *Proportionale musicas*, [ca. 1474], zit. nach: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, 3 Bde. in 2, Rom 1975–1978), S. 50, oder Bartolomeus Ramos de Pareja: *Musica practica, tertia pars, tractatus primus*, Bologna 1483, Reprint in: *Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte, Heft 2, Leipzig 1901, S. 90.

Die durch Vorlagenidentität hergestellte Einheit der Messe kann im Detail, wie vielfach beschrieben und zuletzt im *Handbuch der musikalischen Gattungen*¹³ übersichtlich strukturiert worden ist, verschiedenen Verfahren zu verdanken sein, die hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Sie reichen von melodischer Proportionsbildung, Division und Repetition hin zur Kontrastierung oder Kooperation der Vorlage mit Fremdmaterial. Die Möglichkeiten, mit melodischem (ein- oder mehrstimmigem) Vorrat zu verfahren, sind schier unendlich, wie auch die Ergebnisse kaum leicht zu gruppieren sind. Fest steht, dass allein der Vorsatz des Komponisten, den je nach Kirchenjahr, -fest oder -anlass drei, vier oder fünf vertonten Messsätzen *eine* gemeinsame melodische Grundlage zu geben, genügt, um der Messe das Einheits-Prädikat zu verleihen. Das gilt gleichermaßen für Motto-, Modus- oder Besetzungsidentitäten, die *per se* gesetzt werden und formal Einheit stiften können.

Soweit herrscht Konsens in der Forschung. Probleme entstehen erst, wenn Messen dieser formalen Prämisse entsagen, so wie eben das Choralordinarium, das schlicht keine Modus- und Vorlageneinheit benötigte, um sich einer ungebrochenen Beliebtheit zu erfreuen.¹⁴ Hier sind die zahlreichen Versuche der Forschung, in diesen Werken dennoch zyklische Ambitionen zu vermuten und wo nötig, zu konstruieren¹⁵, ein beredtes Zeugnis des Unbehagens angesichts der Querständigkeit dieser Messen zu zahlenmäßig dominanten Trends ihrer Gattung.¹⁶ Das Choralordinarium des 16. Jahrhunderts bildet, fasst man diese Argumente grob zusammen, mit seiner angeblichen „Abkehr“ vom Zyklus somit das historische Retrospektiv der „noch nicht“ zyklischen Satzpaare oder Pseudo-Zyklen¹⁷ des 15. Jahrhunderts, wie etwa

- 13 Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (Hrsg.): *Messe und Motette* (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 9), Laaber 1998, darin Kapitel *Methoden der Zyklusbildung*, S. 158–188.
- 14 Die Messsatz-Paare, die – ebenso misslich – als zyklische ‚Vorstadien‘ verstanden wurden, seien hier ausgeklammert; dazu sei grundlegend verwiesen auf den diesbezüglich erfrischend kritischen Beitrag von Reinhard Strohm: *Einheit und Funktion früher Meßzyklen*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen / Ilm 1990, S. 141–160.
- 15 So vermuteten Leeman L. Perkins (1973) und Carl Dahlhaus (1979) zyklische Realisation „unter erschwerten Bedingungen“ (Perkins: *Mode and Structure in the Masses of Josquin*, in: *JAMS* 26 [1973], Nr. 2, S. 189–239; Dahlhaus: *Miszellen zu einigen niederländischen Messen*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 [1979/80], S. 1–7). Die seltene Kunst, trotz Vorlagendifferenz kleinere satzübergreifende Motivik und Strukturen aus dem kompositorischen Akt und eben nicht aus dem Dienst an der Zyklusidee heraus zu argumentieren, beherrscht eindrucksvoll Klaus-Jürgen Sachs: *Pierre de la Rues „Missa de Beata Virgine“ in ihrer copia aus varietas und similitudo*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Wiesbaden [u. a.] 1984, S. 76–90.
- 16 Peter Ackermanns problematische Analyse von Festas „Missa de Domina nostra“ ist hier nur ein wohllos herausgegriffenes Beispiel, vgl. ders.: *Zyklische Formbildung im polyphonen Choralordinarium: Constanzo Festas „Missa de Domina nostra“*, in: *Studien zur Musikgeschichte*. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, Kassel 1995, S. 145–152.
- 17 Hiermit sind einerseits Kompilationen gemeint, also nach Bedarf (und nicht zyklischer Passung) zusammengestellte Messsatz-Sammlungen, andererseits frühe Plenarmessen wie Machauts *Messe de Notre Dame* oder Du Fays *Missa Sancti Jacobi*, denen beiden zyklische Interpretation angedieh, die trotz ihrer analytischen Qualität freilich nur kleine Partien der Kompositionen, kaum aber deren Nerv oder Systemzusammenhang zu treffen vermochten. Zu Du Fay vgl. Peter Gülke: *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel [u. a.] 2003. Gülke wandte

die *Kyrie-Gloria*-Satzpaare von Johannes Ciconia, die im *Old-Hall*-Manuskript (um 1400) überliefert sind, oder die sieben *Gloria-Credo*-Paare der auf 1413 bis 1420 datierbaren *Handschrift Turin*, denen schon früh „techniques of unification“ angedichtet wurden.¹⁸ Irgendwo zwischen diesen frühen Beispielen und den ersten Choralordinarieen realisierte sich „Zyklus“, ein freilich schiefes, längst als der dringenden Revision bedürftig erkanntes¹⁹, nichtsdestotrotz historiographisch noch immer gebräuchliches ‚darwinistisches‘ Bild, das der Komplexität und Verfahrensvielfalt der Überlieferungen nicht ansatzweise gerecht zu werden vermag. Formulierungen wie „Johannes Ciconia may be an important link between these dispersed movements of the 14th century and the mass cycle of the Renaissance“²⁰ als Teil des Messe-Artikels im *New Grove* von 2001 weisen, trotz berechtigter lexikalischer Abstraktion, in eben diese teleologisch besetzte Denkrichtung, die insbesondere durch die Forschungen von Heinrich Besseler und Manfred Bukofzer begründet wurde.²¹

Das Problem offenbart sich vollends, wenn seitens der Forschung versucht wird, die durch ein gemeinsames musikalisches Mittel gestiftete Einheit in einer Messe als *Einheitlichkeit* zu interpretieren, wenn also der ohnehin schon bemerkenswerte kompositorische Kunstgriff der Materialidentität bei Verfahrenskomplexität durch eine gezielte inhaltsästhetische Interpretation einheitsbildender Maßnahmen gleichsam aufgewertet und seiner beengt funktionalen, uns stets fremd bleibenden Lebenswirklichkeit des 16. Jahrhunderts ‚entrückt‘ und damit näher gebracht wer-

sich damit gegen die landläufige Ansicht, dass es Du Fay in der *Missa Sancti Jacobi* nur um „Kontrastbildung“ oder „stilistische Buntheit“ gegangen sei, wie etwa der Artikel *Messe* in der *MGG* von 1997 summiert (Laurenz Lütteken, Ludwig Finscher: *Messe. Mehrstimmige Messvertonungen bis 1600*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, Sp. 192.). Der Komponist unternehme, so Gülke, vielmehr den riskanten Versuch, die Messe trotz ihrer gewaltigen Ausmaße und zahlreichen Melodie-Vorlagen mit musikalischen Mitteln zu fassen und zu vereinheitlichen. Angesichts der bei weitem überwiegenden Individualität der kontrastierenden Sätze sowie der der Plenarmesse zugrunde liegenden, bislang weitgehend ausgeklammerten liturgischen Kontexte, ist dieser Ansatz kaum geeignet, die Messe insgesamt zu erfassen und zu erklären. Ähnliches versuchte bereits David Fallows, vgl. ders.: *Dufay*, London 1982, insbes. S. 173.

18 Vgl. Philipp Gossett: *Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs*, in: *JAMS* 19 (1966), S. 205–231.

19 Die angloamerikanische Renaissanceforschung hat dies mittlerweile zur Kenntnis genommen, vgl. u. a. Philip Jackson: „[...] however much one is aware of the Darwinian assumptions involved, it is hard to resist the knowledge that these led to the wonderful stream of Cycles that begin with Dufay, Domarto and Okeghem [sic!] around 1450 and continued through Josquin and Obrecht to the cycles that in so many ways dominate the music of the entire sixteenth century.“, in: *Mass Polyphony*, in: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Berkeley [u. a.] 1997, S. 120.

20 Art. *Mass, II. The Polyphonic mass to 1600, 5. The first half of the 15th century* [Maricarmen Gomez], in: *New Grove2*, Oxford 2001, Bd. 16, S. 68.

21 Heinrich Besseler: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1951, darin insbes. S. 147ff. zum Vorrang der *cantus firmus*-Messe mit Fremdentenor, vgl. auch ähnliche Formulierungen in ders.: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931; Manfred Bukofzer: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, insbes. S. 217–310, sowie zum zyklischen Telos früherer englischer Satzpaare in ders.: *English Church Music of the Fifteenth Century*, in: *The New Oxford History of Music*, London 1960, Bd. 3, insbes. S. 203.

den soll: Die Analysen zeigen dabei – zwangsläufig, möchte man sagen – nicht selten anachronistische Züge, wenn von „Organik“²², „Apotheose“²³ oder gar von dem Gegensatz „bewußte Vereinheitlichung“ vs. „schlichte Einfallsarmut“²⁴ die Rede ist. Tradierte Formulierungen wie die folgende sind noch immer häufig anzutreffen: „[...] in den durchkomponierten Messen der Niederländer wird Einheit auf musikalisch-ästhetischer Ebene gestiftet“.²⁵ Übertreten werden hier wie anderswo – bewusst oder nicht – die Grenzen des Einheitsbegriffs hin zur *Einheitlichkeit*, inspiriert durch den Wunsch, die Messe aus ihrem komplexen, fremdartigen und noch immer nicht restlos erforschten historischen Kontext herauszuheben und als davon unberührtes Kunstwerk begreifen zu können. Das Verständnis numerischer Einheit wird entsprechend durch das Verständnis prädikativer Einheit ersetzt: Das „Ganze“ (die Messe) besteht nach dieser Definition nicht mehr nur aus mehreren gleichartigen Teilen, was sie als numerische Einheit qualifiziert, sondern sie wird als unteilbare, sich nach außen hin abgrenzende (eben prädikative) Einheit begriffen, die nun ‚mehr‘ als Einheit, nämlich Einheitlichkeit bietet. Das „Ganze“ (die Messe) wandelt sich damit – so lehrt es die klassische ontologische Philosophie – vom Objekt zum Subjekt, vom Gegenstand zum Individuum. Das autopoietische System ist hier nur noch einen kleinen argumentativen Schritt entfernt.²⁶

Gegen diese, für die Interpretation der Messe um 1500 geradezu anachronistische, nichtsdestotrotz aber nur schwer zu dispensierende Überbewertung des „Ganzes“ gegenüber dem „Einzelnen“ – die bekanntermaßen ebenso auf der Überlieferungsgeschichte des zusammenhängend notierten Ordinariums in den Quellen wie dem Umstand der häufigen Materialidentität von Messsätzen fußt – sind leicht Argumente ins Feld zu führen.²⁷ Neben den erwähnten ‚querständigen‘ Choralordinarien, die zahlenmäßig kaum ins Gewicht fallen mögen²⁸, aber dennoch beständig und international bedient wurden, ist zunächst der noch bis weit in das 17. Jahrhun-

22 Peter Wagner: *Geschichte der Messe: I. Teil: bis 1600*, Leipzig 1913, Reprint Hildesheim 1963, S. 57: „Form der organisch gebauten Missa“.

23 Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (Hrsg.): *Messe und Motette* (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 9), Laaber 1998, darin Kapitel *Muster und Schablone*, S. 354ff., insbes. S. 357.

24 Vgl. Ludwig Finschers Beschreibung einer Messe von Johannes Reson, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 3/1), Laaber 1989, darin: *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*, S. 193–276, insbes. S. 212.

25 Therese Bruggisser-Lanker: *Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen in Spätmittelalter und Renaissance*, Göttingen 2004, S. 118. Der Anachronismus betrifft hier ebenso die ästhetische ‚Stiftung‘ wie der mittlerweile längst suspendierte, falsche Begriff der „Musik der Niederländer“.

26 Die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts bediente sich diesen Erklärungsmodellen, die später Eingang in die Analysen fanden, vgl. etwa Köstlins Unterscheidung „cyclischer Kompositionsformen“ in a) „ein aus mehreren Sätzen bestehendes, mehrteiliges Tonstück, dessen Sätze blos Abschnitte oder Theile eines Ganzen sind“, b) „ein Tonstück mit mehreren Sätzen, die selbständige, obwohl unter einander zusammengehörige Ganze sind“ und c) „ein größeres Tonwerk, das [...] Tonstücke in sich aufnehmen und ein umfassenderes Ganzes aus ihnen bilden kann“, vgl. Köstlin, *Musik* (wie Anm. 3), S. 951.

27 Hier ist erneut auf die kritischen Beiträge von Strohm und Kirkman zu verweisen, vgl. Anm. 6 und 14.

28 Hingegen nehmen bei den Messen des 16. Jahrhunderts mit marianischen Titeln und Themen die Choralordinarien etwa ein Viertel ein, vgl. Verzeichnis I.

dert hinein nachweisbare aufführungspraktische und quellengeschichtliche Usus der Separierung von Messen in ihre Einzelteile zu nennen: Kompilationen verlieren keineswegs ihren Reiz mit der „Entdeckung“ des Zyklus – im Gegenteil: Prominente Sätze werden das gesamte 16. Jahrhundert hindurch immer wieder kombiniert mit Sätzen anderer Komponisten; es wird gestrichen, ergänzt und neu zusammengestellt in jeder nur erdenklichen Form, bis hin zu dem seltsamen Fall, dass aus alternatim-Kompositionen polyphone erstellt werden oder auch umgekehrt.²⁹ Nicht zuletzt deshalb kann kaum ein bedeutender Komponist der Zeit für eine seiner Messen mehr geschlossene als separierte Überlieferungen behaupten – schlicht ihre als am gelungensten empfundenen Messsätze führen häufig die Statistiken der Quellenlisten an.³⁰ Die weite Streuung von Einzelsätzen, die in unzähligen Kirchen- und Hofarchiven zu finden sind, macht zudem deutlich, dass in der musikalischen Praxis vor Ort ebenso frei und vorbehaltlos kombiniert wurde, was gefiel und gebraucht wurde. Andernfalls wären derartig akribisch angelegte Konvolute freilich ebenso sinnlos, wie man auch Ottaviano Petrucci mit seiner mehrfach aufgelegten Kompilation der *Fragmenta Missarum* in angeblicher Verkennung kompositionsgeschichtlicher Fakten verlegerische Ignoranz vorwerfen müsste.

Ein weiteres wichtiges Argument, das dem Einzelsatz gegenüber dem Ganzen Vorrang einräumen muss, ist die liturgische Praxis, der Rahmen, dem ausnahmslos alle Messen noch das gesamte 16. Jahrhundert hindurch formal eingruppiert waren. Das gilt selbstverständlich ebenso für die sog. Herrschermessen wie andere ‚weltliche‘ Messen³¹, deren Ereignisort selbstverständlich kein imaginärer Konzertraum, und deren Aufführung nicht als fünfteiliger ‚Zyklus‘ stattfand, sondern die stets und immer und überall mit liturgischen Handlungen kombiniert waren, sei es in den Privatgemächern des Papstes oder am Habsburger Hof. Entfiel an den Sonntagen der Advents- und Fastenzeit sowie an Allerseelen das *Gloria*, oder wurde die Osteroktav von Dienstag bis Samstag ohne *Credo* abgehalten – sowie im Übrigen die meisten Heiligenfeste des Kirchenjahres als Gedenktage dritter Klasse weder *Gloria* noch *Credo* einschlossen –, so reduzierte sich die Messe schlicht um einen oder mehrere Sätze, oder sie wurde von vornherein nur drei- bis viersätzig komponiert. Ebenso verbreitet waren die sog. „Schachtelämter“, also das sich überlappende Verlesen von Messen an zwei oder mehreren Altären in *einer* Kirche, in denen schon vor oder kurz nach dem *Sanctus* abgebrochen wurde, um Zeit zu sparen.³² Fest steht: Das Postulat zyklischer Totalität hält dem liturgischen Protokoll in

29 Vgl. Verzeichnis I. Einer der seltsamsten Fälle im *Missa de Beata Virgine*-Repertoire ist etwa neben den Mantuaner Zensureingriffen aus Kap. 5.6. die neu entdeckte tschechische Manuskript-Quelle, in der Pierre de La Rues *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus* in korruptierter alternatim-Faktur mit dem *Credo* (ebenfalls alternatim ‚ausgedünnt‘) von Antoine Brumel kombiniert ist: Brno, Archiv mesta Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 14 5, fol. 9v–17r.

30 Ein Blick in die Kritischen Berichte etwa der *New Josquin Edition* ist hier besonders aufschlussreich.

31 Der Begriff der „weltlichen Messkomposition“ ist ein ebenfalls ahistorischer Topos, der sich nichtsdestotrotz ungebrochener Beliebtheit erfreut. Korrekt wäre zu sprechen von „Messkompositionen über weltliche Themen“.

32 Vgl. Josef Andreas Jungmann: *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde., Wien 1952, Bd. 1, S. 172f.

seiner Komplexität und Variabilität schlicht nicht stand – von regionalen Bräuchen wie etwa der Münchner Hofkapelle, wo ein ‚fremdes‘ *Agnus Dei* problemlos um ein oder zwei Drittel gekappt werden konnte, da man stets nur eines der drei polyphon aufzuführen pflegte, einmal ganz abgesehen.

Die methodische Rückbesinnung auf den Einzelsatz soll freilich nicht heißen, dass das zusammenhangstiftende Faktum der Materialidentität, so es vorhanden ist und sich offenbart, keine Rolle spielt oder an Bedeutung gegenüber den Verfahren der Einzelsätze zurückzustehen hat. Auch sind weitere konkrete musikalische Verweise zwischen den Sätzen – sei es ein immer wiederkehrendes Kontrasubjekt, eine logische Aufeinanderfolge modaler Bezüge oder seien es häufige rhythmische Implikationen, die dem Kenner verweiskräftig vor Augen stehen – nicht wegzudiskutieren. Sie sind nach wie vor wichtige Kriterien für die Analyse, die ja nicht zuletzt Aufschluss über kompositorische Verfahren und Ideenbildung geben soll, zu denen auch satzübergreifende Maßnahmen zählen dürfen und können. Wer sich allerdings klarmacht, dass die Verlaufskonzeption, wie materialsymbiotisch sie auch angelegt sein mag, *immer* die Individualität ihrer Teile mitdenkt, wer erwägt, dass dem Komponisten die jederzeit mögliche Werkteilung selbstverständlich und unhinterfragt vor Augen stand³³, wer zudem die aufführungspraktische Trennung der Sätze im liturgischen Ablauf erinnert, der wird weit eher von einem der Einheitsbildung gegenüber offenen Einzelsatz-Konzept ausgehen müssen als von dem für sich genommen nur im großformalen Verbund verständlichen Teil eines Ganzen. Anders ausgedrückt: Ein getragen klingendes, geringstimmiges, nur verhalten melismatisch agierendes dreiteiliges *Kyrie* ergibt nicht erst dann einen Sinn, wenn man ihm sein (sofern vorhanden) Besetzung steigerndes, klanglich voluminöses und imitatorisch verdichtetes ‚Gegenstück‘ im dreiteiligen *Agnus Dei* zur Seite stellt: Das *Kyrie* ist weder bloßes ‚Vorstadium‘ oder eine Etappe auf dem zyklischen Weg noch eine Art ‚Kopfsatz‘-Antipode zum Finale, sondern zunächst einmal ein unabhängiger Satz mit eigener Textaussage, musikalischer Struktur und liturgischem Ort. Im beliebten Konstatieren einer sogartigen Finalität von Messkompositionen schwingt stets jene aufklärerische „per aspera ad astra“-Deutung mit³⁴, die im Messkontext nur dann einen Sinn ergibt, wenn man sie als Umsetzung der liturgischen Botschaft mit musikalischen Mitteln liest. Die Stimmsteigerung und unbestrittene Kunsthaftigkeit der *Agnus Dei*-Sätze resultiert nicht aus eigenmusikalischen Prozessen im Sinne eines Beethoven’schen apotheotischen „Durchbruchs“, den es durch mehrere Sätze hindurch zu erringen gilt, also dem angeblichen Zwang zur zyklischen Einheitlichkeit oder ‚Durchbildung‘, sondern aus der musikalisch adäquaten Darstellung der sym-

33 Das erklärt auch die bisweilen mit Verwunderung konstatierte Tatsache, dass die frühesten überlieferten Quellen einer Messe des 15. und 16. Jahrhundert in der Regel Einzelsätze und mitnichten die gesamte Messe sind. Offenbar spricht nichts dagegen, dass ein Komponist, wie vermutlich bei Josquins *Missa de Beata Virgine* geschehen, zuerst sein *Credo* komponiert, vgl. Kap. 5.3.1. *Josquin Desprez ‚komponiert‘ Geschichte*.

34 Karl H. Wörner bezeichnete das Finale für die Sinfonik als „geistige Spannung“, ja als „Wertbegriff“. Als solcher hat er auch in die Messenanalyse Einzug gehalten, vgl. ders.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 18), S. 3.

bolischen Erhebung der Gläubigen zu Christus als Höhepunkt der Eucharistiefeyer. Inwieweit die Liturgie selbst als Zyklus verstanden werden kann und dies auch von ihren Medien einfordert, darauf sei im folgenden Kapitel näher eingegangen.

Festzuhalten bleibt vorerst, dass die formale Identität der Messe mindestens ebenso als Geflecht von Einzelsätzen mit eigenen Bedingungen und Verfahren wie als Zusammenschluss ihrer Teile mit musikalischen Mitteln verstanden werden muss. Zu erinnern ist hier an die von Werner Breig für die Bach'schen Klavierzyklen eingeführte Unterscheidung von „komponierten Zyklen“ und „Aufführungszyklen“³⁵ – die polyphone Messe erweist sich in diesem Begriffsbogen als ein Zyklus, der als Einheit gedacht sein kann (aber nicht muss), immer aber die Varianz und Spontaneität des Aufführungszyklus in sich trägt. Erst in der bewussten Differenzierung der Doppelform eines Messsatzes als offener Teil des Ganzen und eigenes geschlossenes Ganzes liegt die Möglichkeit verborgen, der Zyklusidee ihre ideologisch-teleologisch erklärte Orientierung zu nehmen und die polyphone Messe nunmehr als Produkt ihrer Zeit und Bedingungen zu begreifen. Dies ermöglicht zugleich die Suspendierung der der Sinfonieästhetik geschuldeten Einheitlichkeits-Idee in der Messe.

Insbesondere die Choralordinarien, deren offenkundige Präferenz des Einzelsatzes nicht bedeuten muss, dass nicht auch dort satzübergreifende Maßnahmen existieren können und dürfen, legen dieses Umdenken nahe. Erst wenn man die Choralordinarien als selbstverständlichen Teil einer Messengeschichte begreift, die Einzelsätze, Satzpaare, Kompilationen und Messen über einen gemeinsamen c.f. nicht nur nebeneinander duldet, sondern alle diese Bereiche im 16. Jahrhundert und noch lange danach kultivierte, verliert die Gattung ihre exilantisch anmutende Sonderstellung. Dass vergleichsweise wenige Choralordinarien vorliegen, sollte kaum Anlass für Qualitätsverdacht sein, den man aus der Perspektive des teleologisch geprägten Einheitlichkeitsdenkens zu äußern verpflichtet wäre. Der umgekehrte Blickwinkel auf den einzelnen, sich durch Modus- und Vorlagenselbständigkeit profilierenden Einzelsatz, der dennoch Teil des Ganzen sein soll, zeigt vielmehr, welch ungeheurer Aufwand mit der Verwendung immer neuen Materials und dessen formalen Bedingungen im Choralordinarium betrieben worden ist, ein Aufwand, demgegenüber die Komposition einer c.f.-Messe etwa über ein monochromes, bewegungsarmes Soggetto oder Ostinato beinahe als belanglose Fingerübung erschiene, wäre diese Perspektive nicht ebenso schief. Indem die Idee des Zyklus in ihrer sinfonisch geprägten Form *ad acta* gelegt wird, indem also ästhetisch vorbelastete, anachronistische Begriffe wie Autonomie, Einheitlichkeit oder Selbstreferenz suspendiert werden, verliert die polyphone Messe keineswegs an historischer Relevanz oder büßt ihren wirkungsmächtigen Rang neben der Sinfonie ein. Sie bleibt der „cantus magnus“, der große, in gewaltigen Chorbüchern dokumentierte Gesang; die umfänglich und besetzungstechnisch stärkste, beliebteste und am weitesten kunstvoll ausdifferenzierte musikalische Gattung des 16. Jahrhunderts. Ihre Determinanten in außermusikalischen Belangen zu ignorieren, hieße allerdings ihr Wesen zu verkennen.

35 Vgl. Breig: *Bach's Kunst der Fuge: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter*, in: *BachJb* 48 (1982), S. 120.

2.2. FUNKTION ALS BESCHRÄNKUNG

Dass Funktion die Musik in ihrer freien Entfaltung und Entwicklung behindere, ja langfristig einenge, und die Lösung von funktionalen ‚Korsetts‘ entsprechend als Credo jeglicher Kunstmusik zu gelten habe, ist eine landläufige, ebenfalls der Aufklärungsästhetik entstammende Auffassung. So wie die persönliche Emanzipation des Komponisten seinem Schaffensertrag gleichsam als Mehrwert zugeschlagen wird (umgekehrt neigt man dazu, den noch auf Auftraggeber und Ämter angewiesenen Komponisten als ‚noch nicht‘ emanzipiert zu bezeichnen), so wird die Bindung an funktionale Bedingungen als historisches ‚Kreuz‘ verstanden, das die Musik schon früh zu tragen gelernt und – bei ‚glücklicher‘ Fügung – irgendwann hoffentlich abgestreift hatte. Und während der funktionale Bedarf für die Initiierung und Evolution von musikalischen Gattungen als wichtig erkannt wurde, akzentuierte man zugleich und vordringlich Entwicklungsprozesse der musikalischen Mittel, Verfahren und Formen, die die Gebrauchsbedingungen überwölbt, hinterfragt, umgangen, gewandelt und schließlich aufgekündigt hatten, um dem Kunstwerk nun neuen (eigenen) Raum zu geben. Dem unzweifelhaft Teleologischen an dieser Beobachtung ist schwerlich beizukommen. ‚Ausbruchsversuche‘ dieser Art hat beinahe jede Gattung der Musikgeschichte auf die eine oder andere Weise erfahren – unter Umständen scheinen sie ein der musikalisch ambitionierten Komposition generell inhärentes, eigendynamisches, quasi expansives Kriterium zu bilden. Womöglich ist aber auch diese Interpretation nur ein Symptom der aufklärerischen Autonomie- und Originalitäts-Idee, die in jedem Werk etwas ‚Neues‘ auf der Basis des ‚Alten‘ sehen wollte, um es (und zugleich sich selbst) der historischen Anbindung zu versichern. Das lässt sich in diesem Rahmen kaum klären. Wie dem auch sei: Nicht selten existierten nach dem ‚Bruch‘ für einige Zeit mindestens zwei Gattungssysteme nebeneinander: Werke, die die funktionale Nachfrage mehr oder weniger sorgfältig bedienten (aber unabhängig davon ‚Kunst‘ im besten Sinne sein konnten), und Werke, die der Funktion womöglich noch zuordenbar, sich in der Regel aber selbst bei größter Anstrengung nicht mehr mit dem einstigen Format übereinbringen ließen, wie etwa Beethovens *Missa Solemnis* oder Brahms’ *Ein Deutsches Requiem*.

Im 15. und 16. Jahrhundert hingegen hat sich die polyphone Messkomposition allerdings zu keinem Zeitpunkt von ihrer liturgischen Funktion lösen, sie nachhaltig umformen oder sie gar suspendieren können. Das ist schlicht dem Umstand geschuldet, dass Funktion hier nicht nur die gottesdienstliche Tauglichkeit der Komposition meint, sondern ihrem musikalischen Medium zugleich seine formale Passung bis in die feinste Verästelung hinein vorschreibt: Text, rituell angemessene Länge und liturgische Position der Sätze waren fixiert und keineswegs der Interpretation des Komponisten überlassen. Nichtsdestotrotz wurden in der Forschung schon die im 15. Jahrhundert registrierten Lizenzen im Umgang mit mittelalterlichen Choralmelodien als erster Schritt zur Emanzipation gewertet, ganz zu schweigen von den darauffolgenden gattungshistorischen Ereignissen wie der Wahl weltlicher (häufig politischer) Melodievorlagen, der exquisiten Beurteilung der Gattung in Musiktheorie und Kompositionslehre, dem Einzug der Messe in private Andachtsräume oder auch ihrer distributiven Verbreitung in Personaldrukken, die überdies durch Paro-

diotechniken explizit aufeinander Bezug nehmen konnten. All das trug, so meinte man, mehr oder weniger deutlich den Keim zunehmenden, sich ausdifferenzierenden künstlerischen Selbstbewusstseins, wenn nicht gar einer Selbsthistorisierung in sich, und man diagnostizierte – im Anschluss an Jacob Burckhardt und August Wilhelm Ambros³⁶ – eine Evolution des Kunstwerks heraus aus seiner rein funktional-objektiven Hülle hin zu einem seine Restriktionen qua Individualität überhöhenden Subjekt; eine Evolution, die Keith Falconer einmal ebenso vorsichtig wie hilflos als „partial independence“³⁷ bezeichnet hat. Indem die Funktion – im Fall der Messe also der Ritus – als Belastungsprobe für die künstlerische Entfaltung der polyphonen Messe und weniger als Zusammenhang, mithin Sinn stiftendes Vehikel von Form und Inhalt galt, musste sich jedes Detail, das auf eine Weitung der Traditionen deutete – Melismatisierung, Isorhythmik, Tropierung, um nur einige zu nennen –, als bemerkenswert, ja innovativ ausnehmen. Hingegen wurde der Pflege traditioneller Akzente – verbürgt etwa durch c.f.-Treue, Homophonie oder modale Ausgeglichenheit –, erstrecht wenn sie sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ereignete, nicht selten das Etikett der Stagnation angeheftet, eine Perspektive, die zum Beispiel bis heute das Verständnis von Palestrina verstellt.

Die in der polyphonen Messe des 15. und 16. Jahrhunderts konstatierte, subtil sich ankündigende, bisweilen energisch ausbrechende Emanzipation des Subjekts³⁸ wurde allerdings abstrahiert aus musikästhetischen Überlegungen, die mitnichten der Messe, sondern wiederum, wie schon jene zur Autonomie und zum Zyklus, der Sinfonie galten. Die dort beobachteten Mechanismen der Gattungsentwicklung von einer funktionalen, fremdbestimmten Opern- oder Ballettintroduktion im Barockzeitalter hin zum Inbegriff autonomer polyphoner Kunst bei Beethoven, flankiert zumal von sozialhistorischen Wandlungen von höfischer zu bürgerlicher Kunst³⁹, haben jedoch *nichts* mit Bestrebungen der Messkomponisten zu tun, ihrem vorgegebenen funktionalen Rahmen ein Maximum an Kunsthaftigkeit abzugewinnen. Das Abstreifen des liturgischen Textes und Protokolls einerseits, das Heraustreten der Messe aus dem Gottesdienst andererseits waren schlicht undenkbar (und blieben als solches auch ‚unbedacht‘). Somit rückten für den Komponisten Textaussage, kontrapunktische Verfahren, Material, Metrum, Modus und Besetzung, also sämtliche musikalisch-inhärenten und semantischen Aspekte in den Vordergrund. Festzuhalten ist, dass eine Ausdifferenzierung explizit künstlerischer Mittel nur dann als Wille zur Emanzipation interpretiert werden kann, wenn man die Überwindung von Etwas angestrebt sieht, folglich einen intendierten formalen oder inhaltlichen

36 Vgl. dazu Kirkman, *The Invention of the Cyclic Mass* sowie ausführlicher *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass* (wie Anm. 6).

37 Keith Falconer: *Ritual reflections*, in: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Berkeley [u. a.] 1997, S. 70.

38 Ein Begriff, im Sinne der Aufklärung, die ihn kultivierte, zugleich lesbar als „Emanzipation des Bürgertums“.

39 Dabei ist erwähnenswert, dass nicht nur der historische (wiederum teleologische) Verlauf einer Gesamtamanzipation der Gattung gemeint war, sondern ebenso der sich in jedem Werk neu realisierende Befreiungsschlag. Köstlin sprach von der „Evolutionsform“ der „Sonaten- und Symphoniesätze, Ouvertüren u.s.w.“, die „geradezu die höchste Form der Composition“ bildeten, vgl. Köstlin, *Musik* (wie Anm. 3), S. 961.

Umschwung nachweisen kann, der nachhaltigen Einfluss auf die Funktion zu nehmen imstande wäre. Für das Bedürfnis, funktional und formal vergleichsweise ungebunden zu komponieren, boten sich aber einerseits genügend andere Musikformen an. Andererseits gilt: Solange sich in der polyphonen Messe Form, Protokoll, textlicher Primat und Aufführungsort behaupteten, und ‚nur‘ ein stets wachsender und verfeinerter kompositorischer Anspruch konstatiert werden kann, und solange sich musikhistorisches Bewusstsein und selbstreferenzielle Bezüge der Komponisten ebenfalls primär im rein musikalischen Kriterium der Zitattechnik realisierten, kann Funktion wohl kaum als Begrenzung aufgefasst werden. Die Liturgie – rituelles Formular der christlichen *compassio*, des Mit- und Nach-Erlebens der Passion⁴⁰ – blieb stets die Folie für das musikalische Ereignis, sie stiftete den Zusammenhang der Form, wurde aber selbst weder hinterfragt noch verzerrt.

Das erklärt im Übrigen auch das offenkundige Desinteresse der Kirchenführung der Zeit an Belangen der polyphonen Messe, das von der Forschung nicht selten verwundert zur Kenntnis genommen wurde und Anlass gab, über verschollene Dokumente zu spekulieren.⁴¹ Die kunsthafte Ausdifferenzierung der Messe zu kritisieren, gab es schlicht kein Motiv, solange sie ihre formale Funktion erfüllte, und die wenigen bekannten Dokumente, die gegen profane Melodievorlagen und ihre affektgeladene (bis, so hieß es, affektierte) Vertonung polemisierten, nehmen sich vergleichsweise bescheiden aus angesichts des großen Spektrums an kreativen und intellektuell komplexen Kompositionen. Dass diese Kritiken zudem überwiegend von ideologisch engagierten Klerikern wie Bernardino Cirillo⁴² oder Wilhelmus Lindanus⁴³ stammten, verwundert kaum: Sie waren Ausdruck reformatorischer Sublimation der römisch-katholischen Kirche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts⁴⁴, und kaum panische Reaktion auf eine ihr formal-funktionales Korsett abzustreifen bereite Gattung. Wenn sich überhaupt eine Akzentverlagerung in der Messkomposition abzeichnete, so war es jene zwischen Text und Musik, die sich bereits im Zusammenhang der seitens der römischen Kurie beauftragten Reformmessen Vincenzo Ruffos erkennen lässt. Hier allerdings wäre nicht nur zu fragen, inwieweit diese kirchenpolitisch restaurative Strategie tatsächlich allgemeine Trends spiegelte anstatt spektakulärer, aber letztlich einflussloser Einzelfall zu sein, sondern auch, ob die wenigen beauftragten Messen ihre musikhistorische Berühmtheit tatsächlich ihrer kompositorischen Qualität oder doch nicht vielmehr den bemerkenswerten Entstehungskontexten verdanken; im Messe-Artikel der

40 „Frömmigkeit bedeutete im Hoch- und Spätmittelalter gerade auch die Einung mit dem ‚Christus passus‘, nämlich das emotionelle Sich-Einfühlen in die einzelnen Akte und Worte seiner Passion“, Arnold Angenendt: *Liturgie im Mittelalter*, in: *Liturgie, Ritual, Frömmigkeit und die Dynamik symbolischer Ordnungen* (= Wolfenbütteler Hefte 19), hrsg. von Helwig Schmidt-Glinzer, Wiesbaden 2006, S. 39.

41 Vgl. dazu Leuchtman / Mauser, *Messe und Motette* (wie Anm. 13), S. 172–175.

42 Wie Anm. 11.

43 Lindanus: *Panoplia Evangelica sive de Verbo Dei Evangelico*, Köln 1559, Liber IV, Cap. LXXVIII, *Gradus ecclesiastici explicati*, S. 421.

44 Dorthinein fügt sich auch die untergeordnete Rolle, die die Musik generell auf dem Tridentinum spielte. Vgl. dazu aktuell Christian Leitmeir: *Jacobus de Kerle. Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, insbes. S. 572–579, sowie Kap. 3, Anm. 51.