



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 Urchuegúa (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.

Lübeck, im Februar 2012

Christiane Wiesenfeldt



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 bezugsmultiplexer 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 obsoletere 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 Zumindest 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 samstäglichem 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 unediert und unkommentiert 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?

