

Zu den bestuntersuchten Aspekten der Reformationsgeschichte zählt die Frage der Medialisierung religiöser Inhalte und konfessioneller Streitpunkte, die für die Verbreitung und Wahrnehmung der jeweiligen Positionen bei einer im Grunde alle Ebenen der Gesellschaft umfassenden Öffentlichkeit von entscheidender Bedeutung war. Nicht nur die den Protagonisten beider Seiten sich eröffnende Notwendigkeit, eine ebenso einflussreiche wie breite Gefolgschaft hinter sich zu scharen, sondern auch die Allgegenwärtigkeit des Bewusstseins um die grundlegende Reformbedürftigkeit der kirchlichen Einrichtungen und des christlichen Lebens überhaupt sorgten dafür, dass gleichermaßen mit subtiler Argumentation und propagandistischer Polemik die jeweils eigene Sache vertreten und die Gegenseite diskreditiert werden musste. Von größter Breitenwirkung waren hierbei angesichts der geringen Alphabetisierung fraglos das gesprochene bzw. gepredigte Wort und vor allem über Flugblätter verbreitete Bilder, dicht gefolgt von einer Flut theologischen, polemischen und erbaulichen Schrifttums, das in unterschiedlichster Form rezipiert wurde.¹

Die zentrale Rolle der Musik in diesem Zusammenhang ist ebenfalls evident, wenn auch nicht unproblematisch, da sie eo ipso nicht in der Lage war, Glaubensinhalte zu vermitteln, sondern lediglich durch kontextabhängige semantische Applikationen wie etwa im Zitat von konfessionell konnotierten Melodien oder schlicht als Trägerin eindeutiger Textbotschaften zum konfessionellen Propagandamedium werden konnte. Nichtsdestotrotz gehört die Kirchenmusik beider Konfessionen zu den ältesten Forschungsgebieten der Musikwissenschaft, bildete die konfessionell-musikhistorische Selbstvergewisserung im 19. Jahrhundert doch ein zentrales Erkenntnisinteresse der jungen Disziplin, das durch den sich anbahnenden Kulturkampf noch genährt wurde. So zählten das frühe protestantische Kirchenlied, die Musikanschauung Luthers oder die Kompositionspraxis in seinem Umfeld zu Kerngebieten von Forschern wie Wackernagel,

* Mein besonderer Dank gilt Birgit Lodes für wertvolle Anregungen und Hinweise zu diesem Text.

1 Aus der schier unüberschaubaren Literatur seien exemplarisch folgende Titel herausgegriffen: Oskar Schade, *Satiren und Pasquillen aus der Reformationszeit*, 3 Bde., Hannover 1863; Arnold E. Berger, *Lied-, Spruch- und Fabeldichtung im Dienste der Reformation*, Leipzig 1938, ND Darmstadt 1967; Bernd Balzer, *Bürgerliche Reformationspropaganda: Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523–1525*, Stuttgart 1973; Dietz-Rüdiger Moser, *Verkündigung durch Volksgesang: Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*, Berlin 1981; R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda in the German Reformation*, Cambridge 1981, Oxford ²1994; Hans-Joachim Köhler, *Bibliographie der Flugschriften des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1991; Mark U. Edwards, *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Berkeley 1994; Bernd Moeller und Karl Stackmann, *Städtische Predigt in der Frühzeit der Reformation: Eine Untersuchung deutscher Flugschriften der Jahre 1522 bis 1529*, Göttingen 1996.

Kade oder Liliencron.² Auf katholischer Seite zogen im Zuge des Cäcilianismus Palestrina und Lasso ebenso starkes Interesse auf sich.³ Bei diesen beiden Strängen der kirchenmusikalischen Forschung stand freilich die Konstruktion einer jeweils eigenen Tradition eindeutig im Zentrum der Perspektive, wohingegen die Überschneidungen, Berührung- und Konfliktpunkte altgläubiger und protestantischer Musikpflege im 16. Jahrhundert allenfalls dann behandelt wurden, wenn dies gewissermaßen unumgänglich war, wie etwa im Falle der zahlreichen populären Propagandalieder.⁴ Im Hinblick auf den Bereich der Kunstmusik jedoch, wo sich der erstaunliche Befund abzeichnet, dass wechselseitige Beeinflussungen keine Seltenheit waren und von interkonfessioneller Abgrenzung im religiös ansonsten so fanatisierten 16. Jahrhundert offenbar nur wenig zu spüren ist, gibt es bis heute nur wenige Versuche, Erklärungsmodelle zu entwickeln.⁵

Nachfolgend kann kaum mehr als der Versuch unternommen werden, auf der Grundlage von drei verstreuten Beispielen Teilaspekte dieser komplexen Thematik zu problematisieren. Diese betreffen zunächst die gegen das Augsburger Interim gerichtete Komposition *Beatus vir qui non abiit in consilio*, die protestantische Einblattdrucke von 1548 überliefern. Der Blick wird dann nach Italien zu lenken sein, wo mit der im Titel erwähnten, um 1535 entstandenen Motette Maistre Jhans *Te Lutherum damnamus* eines der prominentesten Beispiele einer antilutherischen Propagandakomposition seinen Ursprung hat. Um die Jahrhundertmitte kommt es in dem gegen Vicentino gerichteten Traktat von Ghiselin Danckerts zu einer bemerkenswerten Gleichsetzung der zeitgenössischen chromatischen Experimente in Theorie und Kompositionspraxis mit der lutherischen „Häresie“, die vor dem Hintergrund der in Italien geführten Reformdiskussionen ebenfalls einige Brisanz für die hier interessierende Problematik birgt und daher zuletzt näher betrachtet werden soll.

Bekanntlich schieden sich unter den Reformatoren die Geister zwar prinzipiell darüber, ob überhaupt und in welcher Form Kunstmusik im Gottesdienst zugelassen werden sollte, jedoch wurden hier in aller Regel nicht bestimmte Musikformen als per se papsttreu und damit ablehnenswert charakterisiert. Zu denken wäre allenfalls an die Skepsis Luthers gegenüber der Orgelmusik, die er als Äußerlichkeit des römischen Gottesdienstes ansah.

- 2 Vgl. beispielsweise die Editionsprojekte von Philipp Wackernagel (*Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts*, 5 Bde., Leipzig 1864–77, ND Hildesheim 1964) und Otto Kade (Johann Walter, *Geystliches gesangk Buchleyn von 1524*, Berlin 1878 [Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd. 6]) sowie die einschlägigen Publikationen von Rochus Frh. von Liliencron (insbesondere: *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893).
- 3 Zu nennen wären insbesondere die monumentalen Gesamtausgaben der Werke Palestrinas (Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke*, Leipzig, 1862–1907) und Lassos (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1894–1926), die von Franz Xaver Haberl initiiert wurden.
- 4 Vgl. hierzu v. a. Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot u. a. 2001, mit zahlreichen Hinweisen auf weitere Literatur.
- 5 Vgl. zu dem Problemfeld etwa Klaus Hortschansky, *Musikleben*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Teil 1, Laaber 1989 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,1), S. 56f. Dass sich sogar die nachmals zum „Urbild“ protestantischer Musikpflege stilisierte Institution des Kantorats nur vor dem direkten Hintergrund altgläubiger Kapellstrukturen verstehen lässt, zeigte Laurenz Lütteken, *Patronage und Reformation: Johann Walter und die Folgen*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*, *Symposiumsbericht Göttingen 1997*, hrsg. von Jürgen Heidrich und Ulrich Konrad, Göttingen 1999, S. 63–74.

Zwar ging er nicht so weit wie Zwingli, der das „papistische Teufelswerk“ im Zürcher Großmünster abbrechen ließ, jedoch bestand gegenüber ausufernder Alternativ-Praxis eine anhaltende Reserve, die angesichts der großen Bedeutung des sinnlich unmittelbar wahrzunehmenden und verstehbaren Bibelwortes nicht verwundert.⁶

Dagegen war der hohe Stellenwert kunstvoller Polyphonie im lutherischen Bereich unbestritten, weshalb sich auf diesem Gebiet kein Nebenkriegsschauplatz der konfessionellen Auseinandersetzungen entwickeln konnte, sondern im Gegenteil geistliches Repertoire altgläubiger Komponisten prinzipiell mühelos rezipierbar war. Die im unmittelbaren Umfeld Luthers wirkenden Komponisten waren gleichermaßen bemüht, an den Stil Josquins anzuknüpfen und bedienten sich in den Motetten prinzipiell ähnlicher Mittel wie auf katholischer Seite. Vor diesem Hintergrund muss zumindest auf den ersten Blick ein um 1548 entstandener Einblattdruck erstaunen, der das Augsburger Interim bzw. die als Interimisten bezeichnete katholische Fraktion des Augsburger Reichstags von 1548 verhöhnt, auf dem den Protestanten nach dem Sieg Karls V. im Schmalkaldischen Krieg ein einseitiger Kompromiss in der Religionsfrage aufgezwungen worden war. Das Blatt wurde von dem Magdeburger Pancratius Kempff gedruckt und zeigt „Des Interims vnd Interimisten warhafftige abgemalte figur vnd gestalt daraus yderman sonderlich bey dem Bretspiel vnd der grossen Kannen mit Bier yhr andacht vnd messig leben erkennen kan.“⁷ (Abb. 1) Die Illustration sowie der unten stehende Text führen diese bekannten Topoi der Katholikenverspottung weiter, indem hier die ablenkenden Faktoren der römischen Messe wie etwa aufwendige Paramente und Orgelspiel thematisiert werden. Die vierstimmige Komposition hat den Text „Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum. Selig ist der Man, der Got vertrauen kann vnd williget nicht ins Interim, dan es hat den Sc[h]alk hinter im.“

Auf die Implikationen der Ikonographie sowie die Faktur der Musik wurde bereits wiederholt eingegangen.⁸ Bemerkenswert erscheint insbesondere die Darstellung des dreiköpfigen „Interimsdrachens“, der die drei Gesichter des Interims – den Papst, den Türken und den Antichrist – symbolisiert. Der „Schalk“ im Hintergrund, auf den auch der Text anspielt, lässt keinen Zweifel, dass das Interim als Narrenwerk angesehen wird. Die Sittenlosigkeit der Altgläubigen wird durch ihr Erscheinungsbild sowie die bereits erwähnten Attribute versinnbildlicht. Die Komposition, die in ihrer Zweisprachigkeit eine ursprünglich aus der Vagantenlyrik stammende und in vielen spätmittelalterlichen Kirchenliedern anzutreffende Tradition aufgreift, lehnt sich an keine bekannten zeitgenössischen Vertonungen des im Incipit evozierten 1. Psalms an. Ihre Faktur ist schlicht, jedoch dokumentieren kompositorische Mittel wie Sequenzierungen und Texturwechsel ein gewisses Niveau. Für diesen Zusammenhang bedeutsam erscheint jedoch vor allem die Tatsache, dass die Komposition durch die größte Tafel im Zentrum, aus der zumindest einige der umstehenden Figuren zu singen scheinen, so unmittelbar in das

6 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2. Aufl. hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Kassel u. a. 1965, S. 64f.

7 Auf den Druck verwies erstmals Johannes Wolf, *Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim*, in: *Centralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9–19. Eine erste musikwissenschaftliche Würdigung erfuhr er durch Heinz Funck, *Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97, wo der Magdeburger Kantor Martin Agricola als Komponist vorgeschlagen wird.

8 Oettinger, *Music as Propaganda* (wie Anm. 4), S. 153f.; Scribner, *For the Sake* (wie Anm. 2), S. 177f.



Abb. 1: Pancratius Kempff, *Des Interims und Interimisten warhafftige abgemalte figur*, um 1548.

Geschehen integriert, dass man hierin eine direkte Assoziation der Polyphonie mit den attackierten Kontrahenten sehen könnte, obwohl der Text, den die Fratzen singen, ausdrücklich gegen das Interim gerichtet ist – eine Einschätzung, die insbesondere Rebecca Oettinger vertrat, indem sie mit einem musikalisch unkundigen, insgesamt ungebildeten Adressatenkreis rechnet, der die komplizierte Notation selbstverständlich als katholischen Tand interpretiert habe.⁹

9 Oettinger, *Music as Propaganda* (wie Anm. 4), S. 147f.

Diese Sicht erscheint jedoch fraglich, insbesondere vor dem Hintergrund der fehlenden Indizien für eine derartige Ablehnung der Figuralmusik im protestantischen Bereich. Ferner ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Schöpfer dieses Drucks auf einen musikerfahrenen Betrachter zählen durfte, durchaus nicht so gering einzuschätzen. Angesichts des vergleichsweise großen Aufwands hat man in diesem Druck sicherlich keine Dutzendware zu sehen, die sich an den „gemeinen Mann“ wandte, sondern vielmehr an gehobene bürgerliche Kreise gerichtet war, für die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zunehmend auch eine musikalische Grundausbildung zur Selbstverständlichkeit wurde. Aufgrund der soliden Qualität der Komposition und dem relativ geringen technischen Schwierigkeitsgrad ist sie in einem derartigen Liebhaberambiente gut vorstellbar. Einen solchen Betrachter forderte dieser Druck damit also geradezu heraus, die Komposition zu singen und der Kernaussage des Pamphlets die klangliche Komponente hinzuzufügen.

Demnach will der Druck offenbar gerade nicht den Eindruck erwecken, dass die Figuren die abgebildete Musik singen (mit der sie sich ja selbst verunglimpfen würden), sondern rechnet vielmehr damit, dass der betrachtende Interimsgegner gleichsam in einen Dialog mit der Abbildung eintritt und die wohlklingende Schmähmusik dem imaginierten Gröhlen der Dargestellten entgegensetzt. Im Falle einer anderen Überlieferung derselben Komposition in dem Einblattdruck eines anonymen Druckers wird diese Intention noch deutlicher, da ein aufführungspraktisch bequemer Druckbild gewählt wurde, bei dem sich die vier Ausführenden um das Blatt herum gruppieren konnten (Abb. 2).¹⁰ Zudem singt hier der Betrachter gleichsam mit der ihm zugeordneten Fratze um die Wette, und die dem Mund des Mönchs entfahrenden Dämonen lassen keinen Zweifel daran, wer von beiden die göttliche Wahrheit auf seiner Seite hat.

Das Konfliktpotential dieser kleinen Komposition speist sich also unmittelbar aus ihrem Überlieferungskontext: Dadurch, dass die Betrachter der Drucke die Noten singen, artikulieren sie ihre Abscheu gegenüber den abgebildeten Altgläubigen und können diese an eine Art imaginären Pranger stellen. Da dies nicht bloß in einem simplen einstimmigen Lied erfolgt, besteht zugleich die Möglichkeit der sozialen Selbstvergewisserung des angesprochenen Bürgertums, das sich durch den mehrstimmigen Gesang von den unteren sozialen Schichten absetzt und zugleich den abgebildeten Herren, die zwar dekadent, aber immerhin doch von Stand sind, als ebenbürtig erweist. Der Liedsatz rückt damit in die Nähe der um dieselbe Zeit verstärkt aufkommenden Psalmotetten, auf deren konfessionelle Deutungsmöglichkeiten bereits wiederholt hingewiesen wurde,¹¹ spitzt die in ihnen intendierte antikatholische Stellungnahme durch die bildliche Ebene jedoch noch deutlich zu.

An Drastik steht die Motette *Te Lutherum damnamus* des Ferrareser Kapellmeisters Maistre Jhan jenem Beispiel kaum nach und lenkt den Blick auf das wohl schillerndste Zentrum religiöser Auseinandersetzungen in Italien. Die Herzöge von Ferrara, Lehns- männer des Heiligen Stuhls, zeichneten sich seit den Zeiten von Ercole I. d'Este, des bedeutenden Musikmäzens und Arbeitgebers von Josquin des Préz, durch eine ambi-

10 Auf vergleichbare Anordnungen von Stimmfeldern in anderen zeitgenössischen Quellen verwies Funck, *Spottgesang* (wie Anm. 7), S. 95f.

11 Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971, S. 50ff.; Jürgen Heidrich, *Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik* (wie Anm. 5), S. 1–18, hier S. 15f.

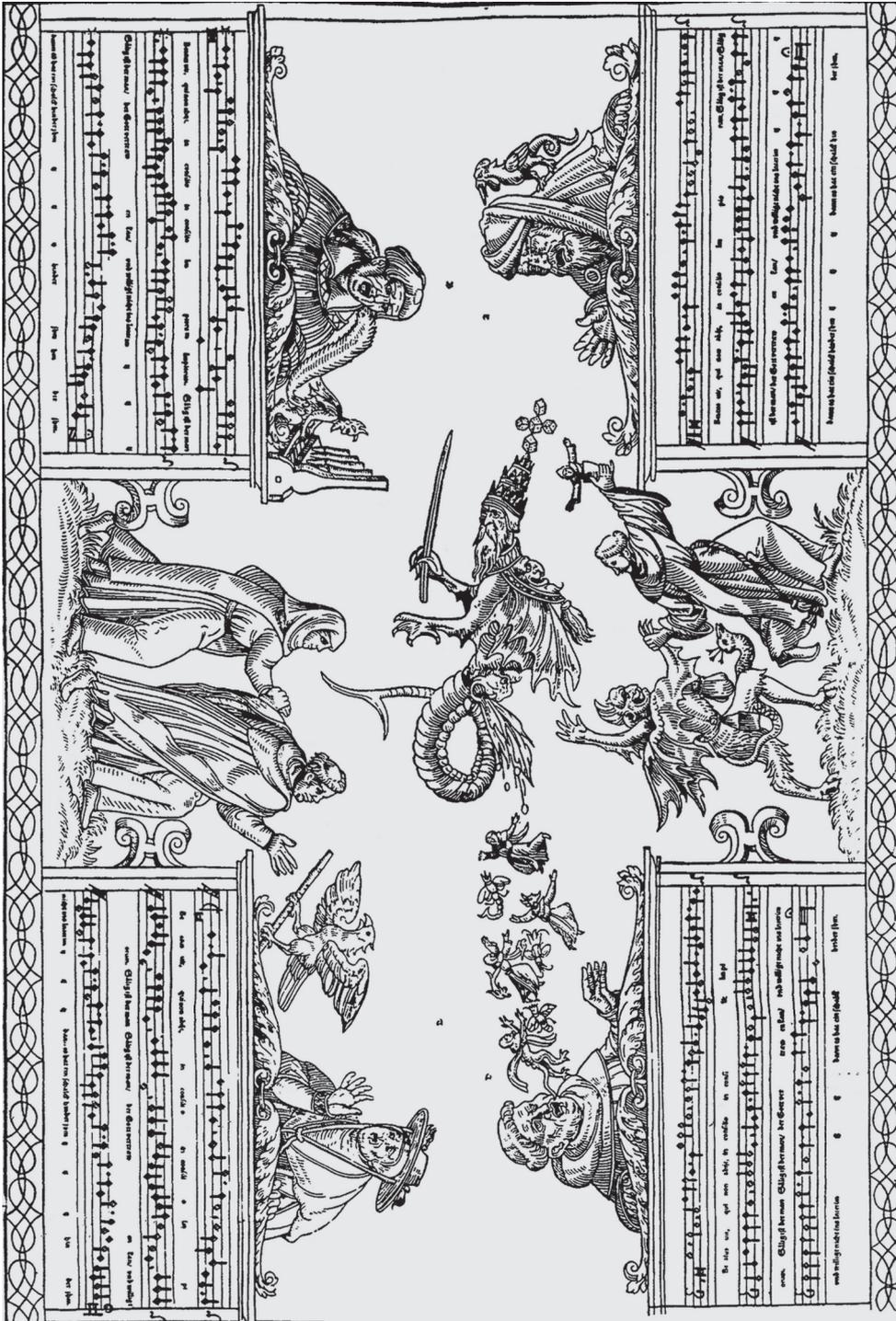


Abb. 2: Anonym, *Beatus vir*, um 1548.

valente Haltung gegenüber Rom aus. Politisch tendierten sie zu Frankreich, was sich in einer immer wieder gegen den Papst gerichteten Bündnispolitik äußerte, die zur zeitweiligen Exkommunikation von Ercoles Sohn Alfonso führte und in der Verheiratung von dessen Sohn Ercole II. mit Renée de Valois, einer Tochter Ludwigs XII., kulminierte. Auch in religiöser Hinsicht herrschte in Ferrara ein alles andere als orthodoxes Klima. So genossen die Meditationen des auf Betreiben Alexanders VI. 1498 in Florenz hingerichteten, aus Ferrara stammenden Girolamo Savonarola bei den Angehörigen des Herrscherhauses größte Verehrung, obwohl die Päpste die ganze erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch die republikanische Florentiner Gefolgschaft des Radikalreformers erbittert bekämpften und diesen als eine Art italienischen Luther zu stilisieren versuchten. Bei Renée de Valois ging die Sympathie mit reformerischem Gedankengut so weit, dass sie engen Kontakt mit französischen und Schweizer Reformatoren pflegte, der in einem geheimen Kurzbesuch Calvins in Ferrara um 1536 gipfelte.¹²

Der Umstand, dass der Herzog diesen nicht ungefährlichen Umgang seiner Gemahlin sehr missbilligte, wurde bislang stets als eindeutiges Indiz dafür gewertet, dass Maistre Jhans Motette *Te Lutherum damnamus* als Auftragswerk von Ercole II. entstand, mit dem er Renée überraschen und von der Verwerflichkeit ihrer Sympathien überzeugen wollte.¹³ Die dreiteilige Komposition zu fünf Stimmen basiert auf einer antilutherischen Ummünzung des ambrosianischen Lobgesangs, die der Kapuziner Giovanni da Fano innerhalb seiner *Opera utilissima vulgare contro le pernitiosissime heresie lutherane per li simplici* 1532 in Bologna und drei Jahre später in Rom publiziert hatte. Die deutlichen Textparallelen zum *Te Deum* werden musikalisch weitergeführt, indem die Choralmelodie in markanter Paraphrasierung alle Stimmen durchzieht und auch der phrygische Modus beibehalten wird. Man hat daher zeitweise angenommen, dass es sich ursprünglich um eine *Te-Deum-Vertonung* gehandelt habe, der der polemische Text erst nachträglich unterlegt wurde. Zwar ist die Motette auch mit dem korrekten liturgischen Text überliefert, jedoch legt die Quellenlage insgesamt nahe, dass es sich bei *Te Lutherum* tatsächlich um den originalen Text handelt.¹⁴

Es mag auf den ersten Blick verwundern, dass die Komposition auf jegliche verzerrenden, „lästerlichen“ Ausdrucksmomente verzichtet, an denen der Text nicht spart, sondern sich vielmehr auf übliche Mittel der Textdeklamation beschränkt, die dem ambrosianischen Text ebenfalls angemessen wären. Augenscheinlich würden die Stilmittel der fanfarenartigen *Canti carnascaleschi* etwa, die traditionell auch obszön-blasphemische Texte transportierten, dem Charakter des Textes weitaus näher kommen. Zudem ließen sie sich auch durch die textliche Evokation des *Te Deum* rechtfertigen, wenn man an die zeitgenössischen, zum zeremoniellen Gebrauch bestimmten *Te-Deum-Vertonungen* etwa de Silvas oder Festas denkt, die sich ebenfalls durch einen solchen „plakativen“ Gestus auszeichnen. Komponiert Maistre Jhan also demnach gleichsam am Text vorbei und schafft somit ein letztlich abwegiges Kuriosum?

Gegen eine solche Sicht spricht vor allem die vergleichsweise breite Rezeption, die sich in der Überlieferung in immerhin drei bekannten italienischen Motettensammlungen spiegelt, wo sie neben weitestgehend geistlichen Kompositionen und einigen weni-

12 George Nugent, *Anti-Protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara*, in: JAMS 43 (1990), S. 228–291.

13 So etwa Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 160. Die Komposition wurde ediert in: *Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Wilfried Kirsch, Wolfenbüttel 1967 (*Das Chorwerk*, Bd. 102).

14 Zur Überlieferung vgl. ebd.

gen profanen Gelegenheitsmotetten steht. Offensichtlich strebte Maistre Jhan genau jene Stilhöhe dieses gängigen Motettenrepertoires an und gliedert somit den Text bzw. seine Aussage in diesen Kontext ein. Der äußere Grund mag in einem bestimmten Aufführungsrahmen gelegen haben, für den die Komposition bestimmt war, jedoch dürfte dieser kaum je rekonstruierbar sein. Weitaus wahrscheinlicher jedoch als die von der Forschung vermutete Ermahnung Ercoles gegenüber seiner Frau, die in dieser Form als reichlich plump und der verfeinerten Ferrareser Hofkultur kaum angemessen zu bezeichnen ist, mag die Einbettung in eine Votivmesse gegen die Bedrohung durch die Reformation erscheinen, die nach dem Augsburger Reichstag 1530 und der Formierung des Schmalkaldischen Bundes im Jahr darauf auch in Italien unmittelbare Brisanz gewann.

Die im gegebenen Zusammenhang entscheidende Motivation für diese nur scheinbar unpassende Wahl der künstlerischen Mittel dürfte jedoch darin bestanden haben, dass Luther und seine Lehren mit dem denkbar schärfsten Anathema belegt werden sollten, zu dem ein katholischer Komponist in der Lage war. Das *Te Deum* nämlich hatte seit dem Spätmittelalter einen Charakter erlangt, der weit über seine engere liturgische Einbindung hinausreichte und nun die zeremonielle Funktion einer symbolischen gottgegebenen Sanktionierung innehatte. Sabine Žak konnte zeigen, dass Staatsakte wie Krönungen, Hochzeiten oder Vertragsabschlüsse genauso wie Versammlungen von Stadträten oder nationalen Kongregationen mit einem *Te Deum* beschlossen wurden, das den Zeremonien erst die volle juristische Legitimation verlieh. Im Rahmen des päpstlichen Zeremoniells wurden feierliche Einzüge des Papstes zu Gottesdiensten und anderen Gelegenheiten stets mit einem *Te Deum* begleitet.¹⁵ Seine besondere Bedeutung schlägt sich auch darin nieder, dass es im Grunde das einzige musikalische Element innerhalb von Papstgottesdiensten war, das die Diarien der Zeremonienmeister stets vermerken und zudem auch hinsichtlich der Qualität der Ausführung kommentieren; insbesondere eine fehlerhafte Darbietung wurde gelegentlich vermerkt, da hierin offenbar der gültige Vollzug der Zeremonie an sich gefährdet erschien, ein Problem, das sich bei einem Lapsus z. B. in einer Offertoriumsmotette nicht stellte.¹⁶ Der besondere Status des *Te Deums* zeigt sich auch darin, dass in Italien vor Maistre Jhan keine motettischen Vertonungen überliefert sind, denn bei den Kompositionen de Silvas und Festas handelt es sich, wie angedeutet, um homophon akklamierende Stücke, die zweifellos für zeremonielle Zwecke im päpstlichen Umfeld entstanden sind und keine Verbreitung in den gängigen Motettenrepertoires fanden.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Stoßrichtung von *Te Lutherum* eindeutig: Die Kernaussage des polemischen Textes erlangt dadurch, dass sich die Vertonung so eng an die Choralvorlage des *Te Deum* anlehnt, eine offiziöse Dimension, die den von Papst Leo X. über Luther verhängten Bann nachvollzieht und ihn musikalisch gleichsam sanktioniert. Sicherlich legt der Text diese kompositorische Strategie nahe, weshalb Maistre Jhans Kompositionsweise nicht als sonderlich originell apostrophiert werden kann, aber allein die effektiv vollzogene Kombination des für sich genommen eher kuriosen Textes mit der Melodie im Rahmen einer aufwändigen Motettenkomposition, die auch einen entsprechend offiziellen Aufführungsrahmen impliziert, stellt einen bemerkenswerten Vorgang dar. Der große Eindruck, den dies offenkundig auch über den unbekannt

15 Sabine Žak, *Das Tedeum als Huldigungsgesang*, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32.

16 Vgl. José María Llorens Cisteró, *Cristobal de Morales, Cantor en la Capilla Pontificia de Paulo III (1535–1545)*, in: *Anuario Musical* 8 (1953), S. 39–69, hier S. 50.

Entstehungsanlass hinaus machte, wurde durch das Novum der Heranziehung der Te-Deum-Melodie im Rahmen einer Motette noch verstärkt. Es werden letztlich also doch extreme Ausdrucksmittel gewählt: Text und Melodie erschienen für eine Motette eigentlich gleichermaßen ungeeignet, jener aufgrund seiner drastischen Offenheit, diese aufgrund ihrer besonderen zeremoniellen Implikationen; dennoch erschienen sie erforderlich, um dem so hochbrisanten Gegenstand gerecht zu werden. Prinzipiell wird hier ein weit verbreitetes Verfahren angewendet (wenn auch auf die Spitze getrieben), die interpretierende Kommentierung eines Textes durch eine in bestimmter Weise konnotierte Melodie. Tatsächlich bestand in der Erlangung solcher Konnotationen von oft markanter Signalwirkung das Hauptpotential der Musik auch und besonders im Zuge der Konfessionalisierung.¹⁷

Eine ungewöhnliche andere gegenreformatorische Polemik in musikalischem Gewand findet sich im Zusammenhang mit der Kontroverse, die in Rom zu Beginn der 1550er Jahre zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano geführt wurde und um die Frage des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts kreiste. Während Vicentino der Auffassung war, den diatonischen Tonvorrat unter Rekurs auf die antike Musiktheorie erweitern zu dürfen, um damit einen größeren Ausdrucksgehalt zu erzielen, lehnten seine konservativen Kontrahenten diese Interpretation strikt ab.¹⁸ Die Argumentationen sind im Detail für diesen Zusammenhang sekundär, entscheidend ist vielmehr, dass der päpstliche Sänger Ghiselin Danckerts in seinem ungedruckten Traktat *Sopra una differentia musicale* Vicentino indirekt der Häresie bezichtigt:

„Onde questa nostra età, si puo buon grandemente dolere de queste tali compositori e chiamar loro Heretici e Guastatori di questa divina scientia (a guisa delli Heretici e guastatori della santa fede christiana, i quali per parere grandi e dotti huomini appresso il vulgo ignorante et idiota vanno ripigliando gli Articoli da tanti santi Dottori e sacrosanti consilii reprobati e dannati) poi che anchora essi con le lor ignorantie [...] vanno cercando di ripigliare e risvegliare quei due generi Chromatico et Enharmonico da tutti gli Authori dotti et sperimentati Musici reprobati dismessi e lasciati; [...] con che venghono ad esser guastatori e stroppiatori delli detti tuoni Autentici e Plaghali del genere Diatonico et esser transgressori delle buone leggi et ordini Musicali.“¹⁹

17 Ein markantes Beispiel stellen die Kompositionen über die von Girolamo Savonarola kommentierten Psalmen dar, vgl. Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, passim.

18 Eine detaillierte Zusammenfassung der Vorgänge bietet die Einleitung zu Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, übersetzt und eingeleitet von Maria Rika Maniates, New Haven und London 1996. Vgl. auch Maria Augusta Alves Barbosa, *Vincentius Lusitanus: Ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*, Lissabon 1977.

19 „In diesen Zeiten haben wir uns über gewisse Komponisten aufs Höchste zu beklagen und müssen sie als Häretiker und Zerstörer dieser göttlichen Wissenschaft bezeichnen (vergleichbar mit den Häretikern und Zerstörern des heiligen christlichen Glaubens, die nach Ansicht großer und gelehrter Männer gegenüber dem unwissenden und dumpfen Volk die Glaubenssätze so vieler heiliger Gelehrter und Konzilien zurückweisen und verdammen), denn diese versuchen in ihrer Ignoranz [...], das enharmonische und chromatische Genus wieder aufzugreifen und zu erklären, obwohl so viele gelehrte Autoren und erfahrene Musiker diese beiseite gelassen und abgelehnt haben. [...] Damit werden sie zu Zerstörern und Verheerern der authentischen und plagalen Töne des diatonischen Genus und mißachten so das gute Gesetz und die Ordnung der Musik.“ Zitiert nach: Barbosa, *Lusitanus* (wie Anm. 18), S. 248.

Diese ungewöhnlich weitreichende, in ihrer perfiden Rhetorik ungeheuerliche Tirade von Danckerts hat zweierlei Hintergründe. Zum einen stand Vicentino zu dieser Zeit in den Diensten des Kardinals Ippolito d'Este, über den nicht zuletzt aufgrund der schon angedeuteten liberalen Haltung seiner Familie in religiösen Fragen um die Mitte der 1550er Jahre gezielt der Verdacht verbreitet wurde, er sei ein Sympathisant der Reformation. Nach Regierungsantritt des Caraffa-Papstes Paul IV. 1555 konfiszierte die Inquisition sogar seine Bibliothek, was ihn bald dazu veranlasste, Rom zu verlassen. Insofern konnte Danckerts, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen, den Musiker des Kardinals der gemeinsamen Sache mit den Reformatoren bezichtigen und den Disput in Anknüpfung an die gegen den Kardinal lancierten Gerüchte zu einer grundlegenden Glaubensfrage stilisieren.

Der eigentliche Grund, der die Emotionen um diese scheinbar spitzfindige musiktheoretische Diskussion derart hochkochen ließ, bestand jedoch in der sich bereits seit den 1530er Jahren abzeichnenden Kontroverse um den religiösen Ausdrucksgehalt der Kirchenmusik, die dann in den bekannten Auseinandersetzungen während der letzten Phase des Trienter Konzils gipfelte.²⁰ Die Reformfraktion an der Kurie forderte eine eingängige, breite Zuhörerschichten zur Frömmigkeit anregende Kirchenmusik, was die Absage an deren höheren Kunstcharakter implizierte und letztlich die Reduktion auf bloße Wortverständlichkeit bedeutete. Konservative Kräfte, zu denen auch Danckerts zu zählen ist, sahen hierin eine nicht hinnehmbare Bedrohung des Status quo. In diesem Kontext mussten die Bemühungen Vicentinos und anderer Komponisten in seinem Umfeld um die Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch die Erweiterung des tonalen Spektrums als ein Versuch erscheinen, eine kirchenmusikalische „Reformation“ einzuführen – sicherlich auch nicht ganz zu Unrecht. Die Diskreditierung von Reformkräften im Kardinalskollegium als Sympathisanten der Lutheraner war schon in den 1540er Jahren ein probates Mittel der Konservativen gewesen, das etwa die Position des konzilianen Gasparo Contarini bei den Religionsgesprächen untergrub und das Scheitern dieses letzten Annäherungsversuchs der Konfessionen besiegelte. Im Falle der Kirchenmusik wurde nun zehn Jahre später dasselbe bewährte Mittel angewandt und zwar wiederum mit – zumindest mittelfristigem – Erfolg.

Mit Blick auf die Fragestellung dieses Beitrags bleibt festzuhalten, dass hier ein Fall festzumachen ist, in dem der Musik an sich und ihren theoretisch-ästhetischen Grundlagen ein konfessionelles Konfliktpotential zugemessen wird, wenn auch nur zu polemischen Zwecken. Die Tatsache jedoch, dass eine vor allem auf unmittelbare Expressivität zielende Musik mit der (häretischen) Gegenseite assoziiert wird, während die Orthodoxie den kunstvollen Kontrapunkt frankoflämischer Prägung für sich beansprucht, zeugt von einer extrem verkürzten Perspektive, die freilich eine – immerhin bemerkenswerte – Ausnahme blieb.

Die Beispiele zeigen, dass polyphone Musik in der Reformationszeit gelegentlich durchaus eine spezifische konfessionelle Stoßkraft zu entwickeln vermochte. Man hätte noch weitere Fälle anführen können, wie etwa das 1544 von Ott publizierte Lied Stephan Mahus *Lobt Gott ihr Christen allen in deutscher Nation, zu Rom ist umgefallen die*

²⁰ Vgl. dazu Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534-1549)*, Turnhout 2006 (im Druck).

Braut von Babylon oder die Susatos vierten Band der *Cantiones sacrae* (RISM 1547⁶) eröffnende anonyme Motette *Iuxta est dies Domini*, die die Gefahren des Schismas und das Nahen des Antichristen beklagt.²¹ Und die Tatsache, dass selbst die hier betrachteten, recht plakativen Fälle in einen semantischen Bezugsrahmen eingebettet sind, der weitaus breitere Bedeutungsebenen als das einfache Propagandalied eröffnet, lässt vermuten, dass eine Vielzahl weiterer Motetten der Mitte des 16. Jahrhunderts ohne ausdrückliche Textsignale in ähnlicher Weise zu interpretieren wäre.²² Längerfristig blieb die in kunstvolle Polyphonie gekleidete polemische Attacke auf den jeweiligen Kontrahenten zwar ein eher randständiges Phänomen, jedoch bildete der gegen Papst und Türken gerichtete Text Martin Luthers „Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort“ im Jahr 1566 immerhin die Grundlage für diejenige Komposition Johann Walters, die als Musterbeispiel der Liedmotette bezeichnet wurde.²³ Auch wenn das spezifisch konfessionelle Ausdruckspotential der Musik an sich also recht beschränkt war, so vermochte die konfessionelle Konfliktsituation immerhin zu außergewöhnlichen kompositorischen Lösungen anzuregen.

21 Auf die Komposition verweist Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 13), S. 158. Der Text dieser bislang nicht edierten Motette lautet: „Iuxta est dies domini, iuxta est et velox nimis. Rogate, que ad pacem sunt, Ierusalem, et ecclesiam iam dolentem confortate, iam errantem informate, iam divisam integrate, naufragantem ad portum reducite, ne fiat illud scisma magnum, quod preambulum erit antechristi. In cuius adventu de ecclesia verificabitur illud Jeremiae prophetae: Omnes porte eius destructae, sacerdotes eius gementes, virgines eius squalide et ipsa oppressa amaritudine. Tunc Petri navicula scismatico turbine diutius agitata dissipatur in proximo submergenda.“

22 Die Tatsache etwa, dass die erwähnte anonyme Komposition *Iuxta est Dies Domini* zu Beginn nahezu wörtlich die Psalmotette *Domine da nobis auxilium* von Johannes Gallus (RISM 1542⁷, fol.42v-44) zitiert, legt die Vermutung nah, dass diese Komposition die Bitte des Psalmisten um göttlichen Beistand ebenfalls in konfessionellem Sinne verstand oder zumindest von dem Anonymus, der sie später aufgriff, entsprechend interpretiert wurde. Da die Identität des Komponisten Gallus ungeklärt ist (George Nugent, *Johannes Gallus*, in: *Grove Music Online*, hrsg. von Laura Macy, <http://grovemusic.com> [besucht am 28.4.2005]), stehen leider keine biographischen Anhaltspunkte zur Klärung der Frage zur Verfügung.

23 Ulrich Asper, *Aspekte zum Werden der deutschen Liedsätze in Johann Walters „Geistlichem Gesangbüchlein“ (1524–1551)*, Baden-Baden 1985, S. 127; vgl. auch Friedhelm Brusniak, *Anmerkungen zur „Liedmotette“ im 16. Jahrhundert*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik* (wie Anm. 5), S. 27–35, hier S. 31ff.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1 und 2: Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot u. a. 2001, S. 146, 149.