

Birgit Lodes

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage »Maria zart« kontrafaziert und bearbeitet

Die Entstehung des Liedes »Maria zart« ist wohl mit dem Jubeljahr 1500 anzusetzen:¹ Das Lied verbreitete sich, möglicherweise von Augsburg ausgehend, ungewöhnlich rasch im gesamten deutschsprachigen Raum und ist in seiner ursprünglichen elfstrophigen Fassung in einer Fülle von handschriftlichen und gedruckten Quellen überliefert. Die Berühmtheit von »Maria zart« führte bereits in den ersten Jahren nach seiner Entstehung zu vielen Umdichtungen und Kontrafakturen – ein Phänomen, das im Kontext von Reformation und Gegenreformation bis ins 17. Jahrhundert Fortsetzung fand; und sie spiegelt sich auch in der musikalischen »Maria-zart«-Familie mit mehr als einem Dutzend Tonsätzen wider: Gemeinsam mit Liedfamilien über »Ich stund an einem Morgen«² oder »Ach hülf mich leid«³ gehört sie zu den größeren⁴ und, vor allem, zu den frühesten im deutschsprachigen Raum. Insbesondere beinhaltet sie – für diesen Sprachraum einzigartig – fast sämtliche damals bekannten musikalischen Gattungen auf unterschiedlichen Anspruchsniveaus: Die Melodie begegnet sowohl als einstimmiges Lied als auch als Tenor oder Diskant in mehrstimmigen Liedern mit drei bis fünf Stimmen (teils kombinativ mit einer zweiten Melodie), in Orgel- und Lautenintavolierungen, in Kompositionen für Tasteninstrumente und als Grundlage von zwei Messen.⁵ In späterer Zeit fanden auch einige der Kontrafakturen

- 1 Burghart Wachinger, »Maria zart«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Kurt Ruh u. a., Bd. 5, Berlin 1985, Sp. 1265.
- 2 Vgl. dazu jüngst Nicole Schwindt, »Tradieren, Memorieren, Zitieren: Kategorien der Cantus-firmus-Bearbeitung im Tenorlied«, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2007 (Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 78–101.
- 3 Dazu Volker Mertens, »»Ach hülf mich leid«. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert«, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels, Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), S. 169–188.
- 4 Über deutschsprachige Liedtenores gibt es weniger häufig große Familien als über französische. Die Familien »De tous bien plaine«, »Fors seulement« oder »Fortuna desperata« umfassen etwa 28, 30 oder gar 36 Stücke.
- 5 Eine Übersicht zur Tradition bis ca. 1540 bei Birgit Lodes, »»Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrauzos – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 1), S. 102f.; für einige Angaben zur späteren Tradition, vgl. *Adam*

Eingang in die Mehrstimmigkeit («Ich seufz und klag«, »Mein Frau Hilgart«, »Ein Engel schon«, »O Herr Gott hilf«, »Ach Herre Gott«).

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Transformationen des Liedes »Maria zart« aus den ersten Jahren seiner Existenz (bis ca. 1510) intertextuell beleuchtet werden: und zwar Transformationen textlicher Natur ebenso wie musikalischer, also »Kontrafakturen« ebenso wie »Bearbeitungen« (ohne Messvertonungen). Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, in welcher Art und Weise die Vorlage (Hypotext)⁶ auf die jeweiligen Hypertexte einwirkt, wie diese Beziehung die Wahrnehmung lenkt und möglicherweise dialogisch auch wieder auf den Hypotext zurückwirkt. Ziel ist es dabei, erstmals einen transdisziplinären, also Text und Musik gleichermaßen in den Blick nehmenden Ansatz zu erproben, der neue Perspektiven für ein umfassenderes Verständnis der transitorischen Liedgestalten eröffnen könnte.

I. Der Hypotext: Das Lied »Maria zart« als Gedicht und als mehrstimmige Vertonung

Der neu geschaffene, elfstrophige Text »Maria zart« war mit einer ebenfalls neu geschaffenen Melodie fest verknüpft. Diese wiederum bildete den Tenor eines mehrstimmigen Liedsatzes, welcher – um dem Hinweis einer zeitgenössischen Quelle zu folgen – wahrscheinlich von einem »quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg«⁷ komponiert wurde. Verschiedene Indizien legen nahe, dass »Maria zart« möglicherweise sogar in dieser mehrstimmigen Liedfassung entstanden ist. So gibt es keine Text- oder Melodiequelle, die eindeutig früher als dieser Liedsatz datiert werden könnte. Zudem ist der Satz des Pfabinschwantz in ausnehmend vielen (neun!) Quellen überliefert

Reißner. Gesangbuch, hrsg. und in Zusammenarbeit mit Ute Evers kommentiert von Johannes Janota, Bd. 2: *Kommentar zur Augsburger Handschrift*, Tübingen 2004 (Studia Augustana, 14), S. 300.

- 6 In der Terminologie Gérard Genettes, sonst auch »Prätex«; vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (frz. Original: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982), Frankfurt a.M. 1996, passim.
- 7 So die Subscriptio des Ebracher Priors Johannes Nibling unter der Aufzeichnung des vierstimmigen Satzes in D-WÜst, Kloster Ebrach Bücher (D7), ca. 1500–1505; es ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären, ob sich die Aussage »hoc carmen composuit quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg« auf den Komponisten, den Dichter oder beide in Personalunion bezieht.

und – sofern er mit Text überliefert ist – immer mit der wohl ursprünglichen, elfstrophigen Fassung (oder einem Ausschnitt daraus).⁸

In jedem Fall spricht – auch unabhängig von der Entstehungschronologie – die Tatsache, dass die verschiedenen musikalischen Vertonungen die Liedmelodie stabil in der Lesart des Pfabinschwantz'schen Satzes verwenden⁹ (die einstimmige Melodie hingegen in zeitgenössischen Quellen stärker variiert),¹⁰ dafür, dass der mehrstimmige Satz des Pfabinschwantz den Komponisten und mit Einschränkung auch den Dichtern¹¹ als Hypotext diene.

Die Identität des Hypotextes »Maria zart« prägen mithin vier Elemente, die im Folgenden – unabhängig von ihrer wahrscheinlich gemeinsamen Entstehung – als einzelne Schichten betrachtet werden sollen:

Text

1. Form
2. Inhalt

Musik

3. Melodie
4. Mehrstimmiger Satz

- 8 In D-Wüst, Kloster Ebrach Bücher (D7) Nr. 11, fol. 16^r–19^r, in B-Br, II.270, fol. 123^v–125^r (auf niederländisch) und in Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*, Mainz: Peter Schöffler 1512, RISM 1512² (für Stimme und Laute); der Eichstätter Predigt-codex D-Eu, Cod.st 345, fol. 509^r–511^v ergänzt eine weitere Strophe; A-MB, Man.cart. 1, fol. 79^v–80^r trifft eine Auswahl von fünf Strophen (Nr. 1, 2, 5–7); der mit einem repräsentativen Holzschnitt von Urs Graf versehene Einblattdruck [*L*]obgesang von der iunckfrawen Maria mil[d] (Freiburg i.Br.: [J. Schott] ca. 1503/04; Exemplar D-Tu, Ke XVIII 4 2°, Nr. 5 Inc.), mit den ersten drei Strophen. Mit einem kontrafazierenden oder umgedichteten Text ist der Liedsatz des Pfabinschwantz nie überliefert: Die weiteren Aufzeichnungen weisen entweder gar keinen Text auf (CH-Bu, F.X.5–9, fol. 3^v–4^r im Diskant-Stimmbuch, die Melodieaufzeichnung im Tenor fehlt, siehe Satz 1 im Anhang) oder nur das Incipit (CH-Bu, F.X.10, fol. 9^v–10^r, nur Bassstimmbuch erhalten; D-HRD, 9822–9823, Nr. 21, nur Diskant- und Bassstimmbuch erhalten).
- 9 Vgl. die Wiedergabe der Melodie in Notenbeispiel 1; entsprechend auch die mit »Tenor« [!] bezeichnete Melodie im Druck *Maria zart*, Oppenheim: Jacob Köbel [o.J.], fol. a ij^v–a iij^r; Faksimile als Beilage zu Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt »Maria zart«, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10 (1965), S. 152–155.
- 10 So etwa in der Aufzeichnung in D-Mbs, clm 18885, fol. 121^v–122^v aus dem Kloster Tegernsee (Handschrift um 1500; »Maria zart« als Nachtrag); vgl. Abbildung in B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 108f.
- 11 Obwohl den Dichtern streng genommen die reine Textvorlage genügte, wird die Beliebtheit des Pfabinschwantz-Satzes auch ihre Wahrnehmung mit geprägt haben; vgl. als Beispiel für die Rückwirkung der Melodie auf spätere Kontrafakturen, unten S. 93f.

1. Zur Form

Der Text umfasst – in der verbreitetsten und wohl ursprünglichen¹² Fassung – elf streng jambische Strophen, die durch die Strophenanapher »Maria« aneinander gebunden sind. Versstruktur und Reimordnung scheinen zunächst ausgesprochen schlicht, offenbaren aber auf den zweiten Blick eine sehr prägnante Charakteristik (s. dazu nebenstehende Textsynopse in Tabelle 1). Zwei paarig gereimten, zweihebigen Kurzzeilen folgt jeweils eine dreihebige Langzeile, die als Schweifreim mit der Langzeile der nächsten Verseinheit (= 3 Zeilen) gereimt ist: a a b- c c b-. Das zwei Verseinheiten umspannende Muster läuft je Strophe drei Mal durch, doch setzt die vierte Verseinheit überraschend die Langzeile zuerst (»Hilf, dass nicht werd' gerochen«: 3e-) und die beiden Kurzzeilen erst im Anschluss. Hierdurch treffen genau in der Strophenmitte zwei Langzeilen, gefolgt von vier Kurzzeilen (2f, 2f, 2g, 2g) aufeinander.

2. Zum Inhalt

Die prägnanten ersten Zeilen jeder Strophe »Maria zart«, »Maria mild«, »Maria rein«, »Maria klar« usw. (siehe auch Abbildung 1) verdeutlichen den Hauptfokus des Gedichts – Lobpreis Mariens –, verbunden mit der Hoffnung, Maria möge des Betenden aufgrund seiner durch dieses Lied vorgebrachten Verehrung in seiner letzten Stunde gedenken: »Maria wird in Ich-Form und beim jüngsten Gericht angerufen; in diese Hauptthematik sind auch Elemente der *compassio Mariae* und des traditionellen Marienpreises (heilsgeschichtliche Position, Krönung, Präfigurationen) eingeflochten.«¹³

Die in den einzelnen Strophen zum Ausdruck gebrachten Inhalte sind eng auf die charakteristische Form bezogen: So setzt der Text etwa in der ersten Strophe zunächst mit einem eher allgemeinen, erzählerischen Marienlobpreis an, kippt aber mit der umgestellten Langzeile in ein persönliches Stoßgebet um: »Hilf, dass nicht werd' gerochen [= gerächt] mein Sünd' und Schuld, erwirb mit Huld, denn kein Trost ist, wo du nicht bist«. Vergleichbar werden auch in den weiteren Strophen die vier aufeinander folgenden Kurzzeilen vorzugsweise für Anrufungen, Ausrufe, wörtlichen Engelsang, zentrale Glaubensinhalte oder Ähnliches verwendet, was häufig auch noch in den letzten beiden Kurzzeilen eine Fortsetzung findet: »Am letzten End, ich bitt', nicht wend', von mir in meinem Sterben.«

12 B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1266.

13 Ebda.

| <i>aus Hypotext:</i> »Maria zart« | <i>Form</i> | <i>aus Kontrafaktur a):</i> »Maria zart dein Sohn verrat« (ca. 1500) | <i>aus Kontrafaktur d):</i> »Maria zart, dein edle Art« Dichter: Jörg Preining (Augsburg); Wessobrunn 1503 | <i>aus Kontrafaktur d):</i> »Christus der Herr« Dichter: Jörg Preining (Augsburg); Wessobrunn 1503 |
|--|--|---|---|---|
| 1. Maria zart von edler Art, ein' Ros' ohn' alle Dornen. Du hast aus Macht herwiederbracht, das vor war lang verloren. | 2 a 2 a 3 b- 2 c 2 c 3 b- | 1. Maria zart dein'n Sohn verra<r>t am Kreuz sein heil'ges Blute, im Leiden hart sehr nichts erspart menschlichem Heil zugute. | 1. Maria zart, dein edle Art Jesus geboren hatte. Ganz offenbar jetzt alle Jahr die Christenheit begatte. | 10. Christus will nit, dass man hier mit seie die Laien schänden so ein Priester Gewalt und Ehr hier hat ohn' allen Enden. |
| Durch Adams Fall dir hat die Wahl Sankt Gabriel versprochen. | 2 d 2 d 3 e- | Des tröstet sich ganz inniglich mein Seel' in Sündenbanden, | Gleich als zu dir durch b'schlossene Tür der Engel kam geschwungen, | Wann ein Lai mag werden all Tag ein Kind Gottes auf Erden |
| Hilf dass nicht werd' gerochen mein Sünd und Schuld, gewinn mir Huld, wann kein Trost ist, wo du nicht bist, Barmherzigkeit erwerben. | 3 e- 2 f 2 f 2 g 2 g 3 h- | schirm mich vor Sport und Schanden durch das Herzleid, da dir durchschneid' dein heil'ges Herz des Schweres Schmerz, bis [= sei] gnädig mir viel Armen | also kam eingedrungen wahr Messias, sam [= wie] durch das Glas der Sonnen Schein klarlich dringt ein und auch durch mannig Pfürze | vom Geist gewirket werden, auch Gottes Bot' halten ohn' Sport, darum er ist ein guter Christ, auch ein Bruder des Herren. |
| Am letzten End, ich bitt' nicht wend' von mir in meinem Sterben. | 2 i 2 i 3 h- | in letzter Zeit dann für mich streit' und dass dich mein' erbarmen. | ohn' alles Meil [= Befleckung] Also das Heil kam durch der Liebe Hirtze. | O, wie mag man fromm Laien dann so lästerlich unehren. |
| 11 Strophen | 5 Strophen | 5 Strophen | 13 Strophen | 13 Strophen |

Tabelle 1: Synopse der ersten Strophe von »Maria zart« und einzelner Strophen ausgewählter Kontrafakturen aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Orthographie modernisiert, Quellenangaben siehe Anm. 18 und 24)



¶ Maria zart von edler art. ein roß an allen dorren. Du hast anß macht her wider pracht. das vorlanng was verloren. Durch adams fal dir hat die wal. sand gabriel versprochen. hilff das nit werd gerochen. mein sünd vnd schuld. er wirt mir huld. dan kaim trost ist. wo du nicht pist. Barmherzig layt er waken. am letzten end. ich bit nit wend. von mit in meinem sterben.

¶ Maria mil du hast gestilt. der altnüter verlangen. Die iar vñ tag. in wee vnd clag. die vo: bell her gefangen. Zü aller zeit wünn schen sy freyl. dardurch d'ohimels pforten. zerriff on allen oren. vñnd herab kam. der in ab nam. grausamlich pein. das als durch dein. keüsch imckreulich gepere. ist ab gestelt darumb dich zelt. all welt ein fron der eren.

¶ Maria rain du pist allam. der sündter trost auff erden. Darumb du vñ at. der ewig rat. erwelt ein müter werden. Des höchsten hayl dardurch vitayl. am im gsten tag wirt richen. halt mich in deimen pflichten. o werde frucht. all mein züfucht. hab ich zü dir. am creitig bist mir. mit saure Johannes geben. das du auch mein. müter wöl lest sein. feyst hie vnd dort mein leben.

¶ Maria clar du bist für war. mit grossem schmerzcn gangen. Durch deine frucht. do er mit vnzucht. ward vnd vltig gefange. Durch mein chad. er wirt mir gnad. zü pessen mir mein leben. ytz vñnd om ich vmb geben. mit schwäter pein. geet als durch mein. gros sünd vnd schuld. vil ich verduld. am leb vñnd allen erden. o werde roß. mein krank hayt plos. dein gnad nit von mir wende.

¶ Maria zart gemeret warr. in die groß layd vñ schmerzcn. Wo dein kind rot. ein sper mit nor. durch sach sein senffter hertzen. Des plütes saft. ich wecht dir dein krafft. vor layd iber es dir sincken. Johannes iber man wincen. der leiff pald dar. hüß dich tpar. da dir das schwert. dein hertz verfert. dauon Symeon sager. ach frau so werd. sunn lust vñnd erde. des lebens tod ser clager.

¶ Maria weert so mein sel fert. von diser erd müß schayde. So lumb zü mir. Beschüt mich schir. das mir doch nit vor layde. Der falsch sach an. wañ ich nit kan. sein keüsch list erken nen. maria ist hie mich nennen. wirff vmb mich auch. deins mantels sach. vñnd so dein kind. mich nicht gefschwind. zaig frau dein hertz vñnd prüfte. dein sun Jesu. spruch gib mir nun. dem sündter ewig stiffe.

¶ Maria gürt wein in vñm sit. der vatter von mir wendet. So bit das vor. dein sun schiel dar. sein seyten süß vñnd bende. Dan mag nit ser. der vatter mer. wider mich vitayl sprach. es mag sich auch nit rechen. got der heilig geyst. der fast ser preyst. süß gürt alayt. erst ist be rart. got wesenliche güte. also werd ich. sälig durch dich. vor sünd mich kchürt.

¶ Maria mein dein clarer schein. erleucht den höchsten throne. Wa du mit er. von den zweiff fern. ward auff gefert ein frene. Druvaltig layt hat dich be layt. mit hohen gnaden vñnd geben. maria feist mir mein leben. so lanng vñnd vil. bis auff das zil. o iunckraw süß. hilff das ich büß. mein sünd vor meinem ende. vñnd so mit prücht. mein hertz vñnd gschir. prüte meiner sel dein bende.

¶ Maria frau hilff das ich schaw. dein kind vor meine ende. Schiel meiner sel. sam Wu ebael. das erst für bekende. Inß h melreich. da all gleich. die en gel stölich sigen. ir sty m thüt hell erclingen. heilig heilig. heilig bistu. o staretter got. von sabaorb. regirest gewaltig lieben. so hat ein end. all mein ellen. dich frey mich ewig lichen.

¶ Maria clar du bist für war. sigurlich wöl zü beütren. Was kitzel fron von gedon. von got siglich zü streiten. Bezaihnet wort. du pist die port. die ewig pleit beslossen. von die ist anß gestossen. das ewig wart. du bist der garr. der bezaihnet prunn. clarer dan die sunn. beürt vor lan gen iaren. von mit nit zw. dein hilff vñnd dir. so ich von hin sol faren.

¶ Maria maid on alles laid. in dir ist kein geprecht. So lebt laim men d mag rñ kan. dein glori groß außsprecht. dein hohes lob. schwebt ewig ob. in himel vñ auff erde. dein geleich mag vñm mer werden. kein creatur. o iunckraw pur. weñst dar zü fombi das mein mund stumbe. mein sel vñnd löb sol feren. so gedenek daran. dz ich dich han. gedacht hie mir zü eren

3. Zur Melodie

Die Melodie (siehe Notenbeispiel 1) prägt eine Barform (AAB) aus: Einem zu wiederholenden Stollen (1+1 Verseinheiten) folgt ein durchkomponierter Abgesang (4 Verseinheiten). Der Melodieverlauf unterstreicht die Form des Textes: Zu Beginn der beiden Stollen und zu Beginn des Abgesangs sind die Kurzzeilen jeweils zu einem Melodiebogen vereint (M. 1–5, 11–15), im weiteren Verlauf des Abgesangs – ab der umgestellten Langzeile (M. 21) – stehen die Kurzzeilen für sich und sind jeweils durch eine Pause von der nächsten Zeile abgetrennt (M. 26–28, 29–31, 32–34, 35–37, 43–45, 46–48): Die kurzen, meist einen prägnanten Inhalt transportierenden Textabschnitte treten dadurch plastisch hervor. Da zwei ohne Pause aneinander gefügte Kurzzeilen der Ausdehnung einer Langzeile (5 Masuren) entsprechen, resultiert in musikalischer Hinsicht eine Folge von $\parallel 2 \parallel + 3$ Langzeilen + 4 Kurzzeilen + 1 Langzeile + 2 Kurzzeilen + 1 Langzeile.

Der Text ist den Tönen syllabisch unterlegt und wird gleichförmig auf Semibrevis-Ebene deklamiert, wobei die allererste Silbe (Initialbrevis) sowie die Penultima aller klingend endenden Zeilen (M. 9, 19, 24, 41, 52) zur Brevis gelangt sind. Sämtliche Zeilenenden werden – zusätzlich zur Markierung durch eine Brevis mit folgender Semibrevis-Pause – fast stereotyp durch einen kadenzierenden Tonschritt abwärts herausgestellt (Ausnahmen nur in M. 28 und 45).

Die Melodie im eher seltenen 4. Ton (Hypophrygisch) umspannt den Umfang einer Non ($c-d^{\flat}$), wobei die – außerordentlich vielfältigen – Kadenzstufen erneut im Dienst von Form und Inhalt des Textes stehen: Das Ende des Stollens und das Ende des Stückes sind – abgesehen vom Ende der vierfachen Kurzzeile in M. 38 – die einzigen Stellen, an denen in die Finalis e kadenziert wird. Im Stollen erklingt zudem nur die Kadenzstufe c , während

← Abbildung 1: »Maria zart« – Einblattdruck Augsburg: Hans Froschauer ca. 1500; Exemplar D–Mbs, Einbl. III, 32, mit freundlicher Genehmigung¹⁴

14 Dazu auch Rolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Katalog der Liedflugblätter des 15. und 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 60), Nr. 36; Abbildung bereits bei Gisela Ecker, *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte*, Stuttgart 1981 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 314), Bd. 2, Abb. 31. Froschauer druckte den Text später (ca. 1510/15) noch einmal mit anderem Holzschnitt (Maria mit Kind im Strahlenkranz), dazu Frieder Schanze, »Seltene Drucke in einem Sammelband des 16. Jahrhunderts aus der Dombibliothek Hildesheim«, in: *Die Dombibliothek Hildesheim. Bücherschicksale*, hrsg. von Jochen Bepler und Thomas Scharf-Wrede, Hildesheim 1996, S. 353–375.

| Form | | |
|-------|-------|--|
| Text | Musik | |
| : K K | : A : | 1 Ma - ri - a zart von ed - ler Art, Du hast aus Macht her - wie - der - brucht, |
| L : | | 6 ein' Ros' obn' al - le Dor - nen. das vor war lang ver - lo - ren. |
| K K | | 11 Durch A - dams Fall dir hat die Wahl |
| L | | 16 Sankt Ga - bri - el ver - spro - chen. |
| L | | 21 Hilf dass nicht werd ge - ro - chen |
| K | | 26 mein Sünd und Schuld, |
| K | | 29 ge - winn mir Huld, |
| K | | 32 wann kein Trost ist, |
| K | B | 35 wo du nicht bist, |
| L | | 38 Barm - her - zig - keit er - wer - ben. |
| K | | 43 Am letz - ten End, |
| K | | 46 ich bit' nicht wend |
| L | | 49 von mir in mei - nem Ster - ben. |

K: Kurzzeile; L: Langzeile; A: Stollen; B: Abgesang

Notenbeispiel 1: Die Melodie »Maria zart«, nach CH-Bu, F.X.5, fol. 4^r

der Abgesang als Kadenztöne zusätzlich auch die Töne *g* (M. 20, 34 und 48) und *a* (M. 15 und 31) sowie sogar den peregrinus *b* (M. 28) und den peregrinus *d* (M. 25) aufsucht – letzteren justament und einmalig zur ostentativ vorgezogenen Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen«, wobei diese Zeile zudem durch die einzige Punktierung in der gesamten Melodie hervorgehoben wird.

Mithin unterstreicht die rhythmische und tonale Disposition der Melodie auf feinsinnige Art die Anlage und den damit in Verbindung stehenden Inhalt des Textes. Die Melodie interpretiert dabei nicht neu oder anders, setzt keine eigenen oder gar konterkarierenden Akzente: Aber sie unterstreicht die Wirkung des Textes in allen Dimensionen, indem sie ihn adäquat zum Klingen bringt.

4. Zum mehrstimmigen Satz

Bei dem verbreiteten Satz des Pfabinschwantz – der sowohl mit drei Stimmen (wohl die ursprüngliche Fassung)¹⁵ als auch mit vier überliefert ist – liegt, wie es der Tradition entspricht, die Melodie in der Tenorstimme (siehe Anhang, Satz 1). In dieser mehrstimmigen Disposition werden die bereits am Text respektive an der Melodie beschriebenen Eigenheiten besonders plastisch greifbar:

Die gezielte Pausensetzung bewirkt, dass die Kurzzeilen im zweiten Teil des Abgesangs (nach der verschobenen Langzeile) geradezu dramatisch isoliert wirken. An diesen Stellen, und zwar nur an diesen, halten alle Stimmen gemeinsam für die Dauer einer Semibrevis still (M. 29, 32, 35, 38, 43, 46 und 49) – was in einigen Aufzeichnungen sogar durch Fermaten auf den vorhergehenden Schlussnoten unterstrichen wird.¹⁶ Der Stillstand wirkt besonders eindrücklich dadurch, dass sämtliche vorausgehenden Melodiezäsuren in mindestens einer (M. 26), meist sogar in beiden hinzutretenden Stimmen (M. 6, 10, 16 und 21) überspielt wurden, somit die Andersartigkeit des zweiten Teils sehr deutlich profiliert wird. Dies wird noch durch den Duktus der freien Stimmen, vor allem des Diskants, unterstrichen: Während dieser im Stollen und im ersten Teil des Abgesangs (bis zum Ende der ›verstellten‹ Langzeile, M. 26) deutlich bewegter als die Tenormelodie agiert, werden die Kurzzeilen ab M. 26 in allen Stimmen homorhythmisch gesetzt (mit Ausnahme der toposhaften Diskantvorhalte an Kadenzstellen sowie die Endartikulationen in M. 41f. und 51f.). Die singuläre Punktierung

15 Dazu B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 104–110.

16 Siehe z. B. die Abbildung aus A-MB (vgl. Anm. 8) in ebda., S. 105.

in der nach vorne gezogenen Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« (M. 21–24) wird in der Oberstimme mitvollzogen. Zudem ist dies die einzige Passage, die durch eine (wenn auch unscharfe) imitatorische Fügung zwischen Tenor und Diskant (Einsatz im Oktavabstand *g*) herausgestellt wird – Vergleichbares kommt sonst im gesamten Satz nicht vor.

Die dienende Funktion des mehrstimmigen Satzes wird auch an der Kadenzbildung deutlich: Jeder von der Melodie angestrebte Kadenzton (*c*: M. 5, 42, 45; *a*: M. 15, 31; *g*: M. 20, 28, 34, 48; *d*: M. 25; *e*: M. 10, 37, 53) wird als Zielton einer mindestens zweistimmigen Kadenz verwendet – nur der Ton *b* (M. 28) muss selbstredend als Terzton fungieren. Zudem tritt zur Tenorklausel in der Melodie immer die Diskantklausel in der Oberstimme, wodurch die Kadenzstellen recht formelhaft wirken (vgl. etwa die vier Kadenzen nach *e*, M. 10, 37 und 53), obwohl der Bass immerhin zwischen Grundton, Ober- und Unterquinte (bei phrygischen Kadenzen) sowie Unterterz variiert. Ein einziges Mal im Stück kommt die Bassstimme an einer Kadenzstelle gar nicht zur Ruhe, sondern flieht die Kadenz, um sie erst eine Mensur später nachzureichen: Dies geschieht – sicher nicht zufällig – am Ende der ›deplatzierten‹ Langzeile (M. 25), die ja bereits melodisch durch eine peregrine Kadenzwendung nach *d* herausgestellt ist.

Es scheint, als wollten die zur Melodie hinzugefügten Stimmen kaum Eigenes sagen: Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang auch der Beginn des Satzes, wo man den Eindruck gewinnt, eine genuine Mehrstimmigkeit kristallisiere sich erst etwa in der dritten Brevis-Einheit heraus. Bis dahin präsentieren die neuen Stimmen keinen eigenständigen Rhythmus, anfangs nicht einmal eine eigene Tonhöhe, sondern folgen dem Tenor. Entsprechend schließt auch das Lied mit sämtlichen Stimmen wieder auf *e*. – Auf die gesamte Vertonung bezogen, unterstreichen die freien Stimmen insbesondere die Eigenheiten der Melodie, die wiederum im Dienste von Form (und teils auch Semantik) des Textes steht. Metaphorisch ausgedrückt: Ein schwarzweißes Bild (bloßer Text) wird durch die Melodie in Farbe getaucht und durch den mehrstimmigen Satz zur dreidimensionalen Plastik.

*

Die nach 1500 in ausnehmend großer Fülle entstandenen Hypertexte reagierten auf die vier Elemente des Hypotextes in unterschiedlicher Weise: Für den Textdichter war die Form (Versmaß und Reimstruktur) bindend, nicht aber zwangsläufig der Inhalt; für den Komponisten die Verwendung der integren Melodie, nicht aber der mehrstimmige Satz. So entstehen Kontra-

fakturen (Texte in der Form von »Maria zart«, mit veränderten Lexemen) und Liedbearbeitungen (mehrstimmige Lieder mit der Melodie »Maria zart«, aber neuartigem mehrstimmigen Satz). Systematisch betrachtet ist in beiden Fällen der Hypertext mithin definiert durch die Übernahme einer verbindlichen Größe (bei der Kontrafaktur: der Form, bei der Liedbearbeitung: der Melodie), wobei die jeweils weitere Ebene (bei der Kontrafaktur: der Inhalt, bei der Liedbearbeitung: die weiteren Stimmen) zum Hypotext intertextuell in Beziehung treten können, aber nicht müssen. Aus diesem Wechselverhältnis zwischen verbindlich Gegebenem und freiem intertextuellen Spiel erwächst für den Hörer in beiden Fällen ein grundlegender Reiz der Hypertexte.

II. »Im Thon Maria zart«: Umdichtungen und Kontrafakturen

Die Popularität des Liedes »Maria zart« schlägt sich unter anderem in einer Vielzahl an Varianten des Textes »mit Erweiterungen, Kürzungen und Umstellungen«¹⁷ sowie an Kontrafakturen nieder, also eigenständigen Dichtungen, die sich im Ton (meist explizit in der Überschrift genannt) und häufig auch im Incipit und in der Strophenanapher auf den Hypotext beziehen. Die Form des Textes (in den zeitgenössischen Quellen meist: »Ton«) ist dabei bindend (vgl. Tabelle 1, S. 67). Die charakteristische Versstruktur (jambische Kurz- und Langzeilen in der vorgesehenen Ordnung) und die Reimordnung (Wechsel zwischen Paar- und Schweifreim) werden ausnahmslos befolgt und auch nicht variiert.

Unterschiedlich aber gestaltet sich das Verhältnis zwischen Vorlage und Kontrafaktur im Bezug auf Incipit, Anapher, Strophenzahl, Lexeme, Reime und Inhalt, wobei nicht selten auf den Titelseiten, mit den Überschriften und eventuell beigefügten Holzschnitten (den Paratexten also) noch einmal – auch über die Angabe »im Ton Maria zart« hinaus – konkret auf den Hypotext Bezug genommen wird. Dies sei im Folgenden an vier Beispielen aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts exemplifiziert.

a) Die bereits um 1500 erstmals gedruckte und in der Folge mehrfach überlieferte Umdichtung »Maria zart dein Sohn verrat«¹⁸ (1. Strophe, siehe

17 B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1267 mit zahlreichen Beispielen.

18 Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, Reprint Hildesheim 1961, Bd. 2, S. 807f., Nr. 1037; zwei Einblattdrucke, [München: Johann Schobser], ca. 1500 und Augsburg 1506, nach R. W. Brednich, *Die Liedpublizistik* (wie Anm. 14), Nr. 34 und 35.

in Tabelle 1, S. 67) bezieht sich – zusätzlich zum Ton – im Incipit »Maria zart« und in der Strophenanapher »Maria« (mit Ausnahme von Strophe 2) konkret auf die Vorlage.¹⁹ Die Wiederkehr einzelner Lexeme (z. B. »Barmherzigkeit«, »Sünder«) stellt offenbar weniger eine Anlehnung dar, sondern ist der Tatsache geschuldet, dass der ähnliche Textinhalt – das innigliche Erbitten der Fürsprache Mariens in der letzten Stunde – bestimmte Worte nicht vermeiden kann; vor diesem Hintergrund ist die Wortwahl sogar erstaunlich verschieden. Auffallend ist eine inhaltliche Verschiebung (vor allem in der ersten und letzten Strophe) hin zur *compassio Mariae*, zum nachempfindenden Mitleiden, das auch in den Paratexten explizit zum Ausdruck gebracht wird: so einerseits im beigefügten Holzschnitt (der die typischen marianischen Darstellungen des Hypotextes, nämlich Maria mit Kind (vgl. Abb, S. 68), gerne auch als Strahlenmadonna, durch eine Darstellung der Kreuzabnahme mit Johannes und klagender Maria ablöst) und andererseits in der einleitenden Überschrift.

Fünf andächtiger Gesetz neu Gedicht, mit eingeführter Ermahnung, das Leiden Christi zu betrachten und Maria seine liebe Mutter, mit Erinnerung ihres Herzeleidens und Mitleidens, anzurufen und getreuens Fürbitten gegen ihrem lieben Kinde, dem Dichter und allen christgläubigen Menschen zu erwerben Ablass der Sünden, hier zeitlich und dort ewig Freud, mit Zahl der Reimen und der Melodie Maria zart, gesetzt und gedicht zu Heidelberg 1506.²⁰

Sowohl der Dichter als auch alle christgläubigen Menschen dürfen laut dieser Überschrift für die Anrufungen einen Ablass erwarten. So lautet es auch ganz am Ende des Liedes:

Sei Schild und Port
auf alle Ort,
dass mich die Laster meiden.
Und ich empfind'
Ablass der Sünd'
das helf' mir Christus' Leiden.

Dadurch wird Bezug genommen auf den 40-tägigen Ablass, der den Menschen bekanntlich (wie in den Beischriften immer wieder explizit vermerkt)²¹ vom Bischof von Zeitz auf den Vortrag von »Maria zart« zugesichert war.

b) Zu den frühen Kontrafakturen, die nachweislich aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammen, gehört auch das Lied »Sant Anna Preis«

19 Einige Strophen dieser Umdichtung werden später sogar in die ursprüngliche Fassung integriert, vgl. B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1268.

20 Zitiert nach Ph. Wackernagel, *Bibliographie* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 808.

21 Vgl. dazu ausführlich Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), insbes. S. 114–122.

(7 Strophen, mit Akrostichon S. ANNA),²² welches das Marienlob inhaltlich einfach auf das Lob der Marienmutter Anna überträgt und dadurch weitere Fürsprache in der letzten Stunde erhoffen lässt. Eine Analyse der Schlussstrophe verdeutlicht (vgl. Tabelle 2), dass der Verfasser dieser Kontrafaktur durchaus auch Wortwahl, Satzbau und Reimbildung aus der Vorlage »Maria zart« übernimmt.

| | |
|--|---|
| <p><i>aus: »Sant Anna Preis« (ca. 1505)</i></p> <p>7. Es lebt kein Mann der mag und kann dein Gnad groß genug aussprechen Gedenk der Wort, einiger Hort, so mir mein Herz wird brechen. Am letzten End in groß Elend, so mein Seel' scheid't von danna, mein' außerwählte Anna, Dann komm' selb dritt darum ich bitt'! O bitter Tod, weh großer Not, so ich von hin muss scheiden, Als dann kum schier, schmück' mich zu dir, so wird versüßt mein Leiden.</p> | <p><i>aus dem Hypotext »Maria zart«</i></p> <p>11.4 Es lebt kein Mann 11.5 der mag und kann 11.6 dein Glori groß aussprechen</p> <p>1.16 Am letzten End</p> <p>6.3 von dieser Erd' muss scheiden 6.4 So kum zu mir, 6.5 beschütz' mich schier 6.6 dass mir doch nicht vorleide.</p> |
|--|---|

Tabelle 2: Die Kontrafaktur »Sant Anna Preis« (letzte Strophe) im Vergleich zu »Maria zart«

c) Hatte der Hypotext kontroverse Themen weitgehend gemieden, ist Niklaus Manuels Kontrafaktur »Maria schon, du himmlisch Kron« (13 Strophen; Incipit »Maria«, aber ohne Strophenanapher) gezielt als Propagandatext in der Kontroverse um die unbefleckte Empfängnis Mariens konzipiert. Die Strophen 2 bis 6 werden hier nicht mit »Maria«, sondern mit der Nennung einiger prominenter Kirchenlehrer und Gelehrten eingeleitet, die sich zur Frage der unbefleckten Empfängnis geäußert hatten (»Ambrosius/ der

22 »Sant Anna Preis« bei Ph. Wackernagel, Bibliographie (wie Anm. 18), Bd. 2, Nr. 1258, aus D-Mbs, 808 (fol. 3f.) von ca. 1505; vergleichbaren Inhalts ist »O Anna zart« (12 Strophen, mit Strophenanapher und Referenz auf die Vorlage im Incipit), bei Ph. Wackernagel (Bd. 2, Nr. 1357) aus einem Druck von 1507.

Lehrer groß«; »Sanct Augustin/ ein Wörtlein sin«, »Anselmus mehr/ in seiner Lehr«; »Origenes/ subtil ermesst«, »Thomas Aquin/ halt von dir Sinn«), bevor abschließend die Reinheit und Unbeflecktheit Mariens noch näher charakterisiert wird.

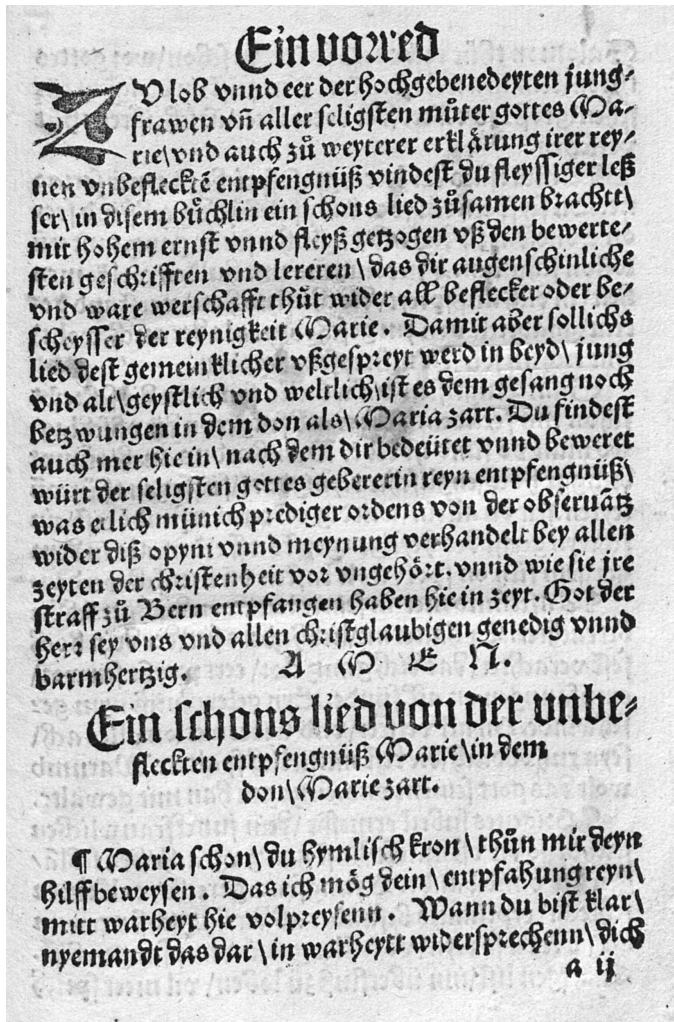


Abbildung 2: »Ein vorred« aus Niklaus Manuel, *Ein schön bewerttes Lied ... in d'weiß Maria zart*, [Straßburg ca. 1510], (VD16 S3520); nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs, Res. 4° P.o.germ. 134, fol. aij), mit freundlicher Genehmigung

Der Dichter selber weist in einer Vorrede darauf hin, dass er sich gezielt des Tons »Maria zart« bedient habe, um dem von ihm verfassten nützlichen Lied bei allen Menschen (»jung und alt, geistlich und weltlich«) eine weite Verbreitung zu sichern (vgl. Abbildung 2). Dies ist zum einen ein Beweis für die große Beliebtheit des Hypertexts, zum anderen macht es auch deutlich, dass sich dieser zeitgenössische Dichter vor allem an »Maria zart« anlehnte, um sein neues Lied im Fahrwasser der Beliebtheit der Vorlage, im Vertrauen auf deren Kraft und Popularität, segeln zu lassen – nicht um den einen Inhalt durch den anderen auszulöschen. Um den politischen »Impact« noch zu erhöhen, wurde »Maria schon, du himmlisch Kron« gemeinsam mit der brisanten Geschichte von der Verbrennung der vier Dominikaner-mönche (»Ketzer«) zu Bern veröffentlicht.²³

Übertragung:

Eine Vorrede

Zu Lob und Ehr der hochgebenedeiten Jungfrau und allerseligsten Mutter Gottes Marie und auch zu weiterer Erklärung ihrer reinen unbefleckten Empfängnis findest du fleißiger Leser in diesem Büchlein ein schönes Lied[,] zusammengebracht mit hohem Ernst und Fleiß[,] gezogen aus den bewährtesten Schriften und Lehren, das dir augenscheinliche und wahre Bürgschaft gibt wider alle Beflecker oder Betrüger der Reinigkeit Mariens. Damit aber solches Lied desto allgemeiner ausgebreitet werde bei beiden[:] jung und alt, geistlich und weltlich, ist es dem Gesang nach dem Ton Maria zart unterworfen. Du findest auch mehr hierin[,] gemäß dem dir der seligsten Gottgebärerin reine Empfängnis verständlich gemacht und als wahr dargetan wird[,] was etliche Mönche [des] Predigerordens von der Observanz entgegen dieser Auffassung und Meinung verfälscht haben[,] wie es zu keiner Zeit der Christenheit je gehört wurde. Und wie sie jetzt ihre Strafe zu Bern empfangen haben. Gott der Herr sei uns und allen Christgläubigen gnädig und barmherzig. Amen.

d) Eine bemerkenswerte Serie von Kontrafakturen war aber bereits ganz zu Jahrhundertbeginn in Augsburg entstanden. Der Augsburger Weber, Dichter und Laienprediger Jörg Preining hatte fünf Lieder im Umfang von insgesamt 73 (= 13 + 13 + 13 + 13 + 21) Strophen im Ton »Maria zart« geschrieben,

23 Der Titel des ca. 1510 in Straßburg in mehreren Ausgaben erschienenen Büchleins lautet: Niklaus Manuel, *Ein schön bewerttes Lied von der reynen unbefleckten entpfengnüß Marie, in d'weiß Maria zart, und darbey die war Histori von der fier ketzeren prediger ordens der observantz zu Bern jn Eidgnossen verbrant kurtz nach d' Geschicht begriffen* [von Thomas Murner], [Straßburg] [ca. 1510]. – Zwei Ausgaben dieses Druckes (VD16 S 3519 und S 3520) sind in den Exemplaren D-Mbs, Res. 4° P.o.germ. 134 und Res. 4° P.o.germ. 134b, als Digitalisate einzusehen unter <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/0001/bsb00012747/images/> und <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/0001/bsb00012748/images/>; Text auch bei Ph. Wackernagel, *Bibliographie* (wie Anm. 18), Bd. 2, Nr. 1263.

die im Jahr 1503 bei Lucas Zeissenmair im Benediktinerkloster Wessobrunn gedruckt wurden.²⁴ Selbstredend ist die Vers- und Reimordnung von »Maria zart« bindend: Preinings Liedfolge ist »im Ton Maria zart« geschrieben (vgl. auch unten den Titel in Anmerkung 27); zudem ist das Prinzip der Strophenanapher übernommen.

Im ersten und im letzten Lied knüpft Preining besonders eng an die Vorlage an. Beide Lieder setzen mit dem Incipit »Maria zart« ein und imitieren zusätzlich die zweite Verszeile (vgl. Tabelle 1, S. 67; Vorlage: »von edler Art«; Preinings Lieder 1 und 5: »dein edle Art«). Der Inhalt dieser Lieder kann im weiteren Sinn als eine Ausweitung von »Maria zart« bei gleicher Grundaussage gelten:²⁵ Lied 5 endet mit den Worten »O reine Maid, gib uns Geleit, bis in das ewig Leben«.

Preining schafft mit diesen beiden Liedern einen geschickten – an das Erfolgsmodell eng anknüpfenden – Rahmen, der drei Lieder (»Jesus ein Wort«, »Gott ewig ist ohn Endes Frist« und »Christus der Herr«) einbettet, die – obwohl auch im Ton »Maria zart« gehalten – ganz eigenständige Inhalte transportieren. »Jesus ein Wort« preist Jesus im Kontext einer Johannesvision, »Gott ewig ist« beschreibt Gottes Unendlichkeit und Güte, und »Christus der Herr« kritisiert, wie bereits Luise Liefländer-Koistinen herausgearbeitet hat, Papst und Kaiser, um dabei den frommen Laien hochzuhalten und zu stärken.²⁶ Hier transportiert Preining die Ideen von der großen und grundlegenden Liebe Gottes, von der Stärke des Glauben von Innen versus Glauben aus äußerem Schein oder bloßer Buchstabengelehrtheit, von der direkten Verbindung des Menschen im Glauben zu Gott über Jesus – mithin eine Opposition gegen die orthodoxe Geistlichkeit. Die antiklerikale Gesinnung zeigt sich beispielsweise in der 10. Strophe des Lieds »Christus, der Herr« (s. Wortlaut in Tabelle 1, S. 67) in den Zeilen: »... so ein Priester Gewalt und Ehr hier hat an allen Enden«, wobei Christus eindeutig auf der

24 Vgl. das Digitalisat des Exemplars aus D-Mbs, Rar. 423#Beibd.1 unter <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/bsb00008020/images/>; Edition aller fünf Lieder des Preining bei Thomas Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 3: *Pfaffenfeind – Zwinger*, München 1982, S. 20–57; Kommentar ebda., S. 538–540.

25 Preining diente als literarische Quelle für Lied 1 das *Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae* des Dominikaners Franz von Retz (wobei er – im Unterschied zu Niklaus Manuel in »Maria schon, du himmlisch Kron«, dazu oben – die Jungfräulichkeit Mariens nicht verteidigen zu müssen glaubte), für Lied 5 die Dreikönigslegende der *Legenda aurea* des Jacobus a Voraigne; Näheres bei L. Liefländer-Koistinen, *Studien zu Jörg Preining: ein Weber, Dichter und Laienprediger im spätmittelalterlichen Augsburg*, Stuttgart 1986 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 171), S. 88–106.

26 Vgl. ebda., S. 118–125.

Seite der frommen Laien steht. Sie werden ihm als »gute Christen«, als »Brüder des Herrn« an die Seite gestellt.

Diese neuartige Ausrichtung wird wiederum in den Paratexten unterstrichen: so bereits im Titel des Druckes,²⁷ wo als Funktion der folgenden fünf »gar nützlichen fruchtbaren Liedern« genannt ist, dass in ihnen »die Menschen besonders gründliche Lehre und Unterweisung zur Besserung empfangen, wo sie mit Fleiß gesungen, gelesen und recht verstanden werden«. Diese Worte nehmen eindeutig Bezug auf die Beischrift der Vorlage »Maria zart«, die erst kurz vorher (ca. 1500) wohl in der gleichen Stadt Augsburg entstanden war und – in unterschiedlichen Quellen mit leicht variierender Wortwahl – etwa wie folgt lautet: »Zu diesem Lied, wer es andächtig singt oder liest, hat gegeben der Bischof von Zeitz 40 Tage Ablass.«²⁸ Preining unterlässt den Hinweis auf den Ablass, den man für das Singen seiner am Rande kirchlicher Frömmigkeit stehender Lieder sicher auch nicht bekommen würde, formuliert aber als Ziel die »gründliche Lehre und Unterweisung zur Besserung«, das erreicht wird, wenn die Lieder »mit Fleiß [nicht »mit Andacht« wie bei »Maria zart«] gesungen, gelesen« und vor allem »recht verstanden« werden. Entsprechend heißt es im Text seines fünften Liedes (Strophe 15): »dass wir dir, Weib [= Maria], Seel, Gut, Ehr, Leib gänzlich und gar aufgeben, bessern unser Leben.« – Auf dem Titelholzschnitt (siehe Abbildung 3) spenden Maria (auf einem Thron sitzend) und das Jesuskind Rosenkränze an den Heiligen Dominikus (welcher der Legende nach den Rosenkranz im Jahr 1208 während einer Marienerscheinung empfangen haben soll) sowie an »jedermann«, eine Frau und einen Mann. Diese Bildkonzeption ist etwa im Vergleich zu Albrecht Dürers nur unwesentlich später entstandenem Altargemälde *Das Rosenkranzfest* (1506), in dessen Mittelpunkt die geistlichen und weltlichen Herrscher (Kaiser und König) stehen, durchaus bemerkenswert: Preining möchte den Laien in seinen Fähigkeiten ansprechen, nicht die institutionalisierten Mächtigen der Zeit.

Den Erfolg von Preinings Liedern attestieren nicht zuletzt die spätere Bearbeitung von »Gott ewig ist« durch Johannes Böschenstein (gedruckt ca. 1515)²⁹ sowie die mehreren, durch den Täufer Sigmund Salminger initiiert-

27 *Hie nach volgent fünff gar nützliche fruchtpare lieder. In dem thon Maria zart etc. gar maisterlichen gemacht vnd zú samem gesetzt durch Jörgen preining zú Augspurg in welich enn dye menschen pesunder grüntlich ler vnder weisung zú pessering entpfachen. wo sy mit fleiß gesungen gelesen vnd recht verstanden werdenn.*

28 So auf einem Einblattdruck, um 1510 (D-Mbs, Einbl.III, §2g, Nr. 39); Faksimile bei R. W. Brednich, *Die Liedpublizistik* (wie Anm. 14), Bd. 2, Abb. 10; weitere Paratexte bei B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 114f.

29 Dazu L. Liefländer-Koistinen, *Studien zu Preining* (wie Anm. 25), S. 71–80.

ten Neuabdrucke der mittleren Lieder bei Philipp Ulhart in Augsburg (1526, 1537, 1538).



Abbildung 3: Holzschnitt in Jörg Preining, *Hie nach volgent fünff gar nützliche fruchtpare lieder in dem thon »Maria zart«*, Wessobrunn: Lucas Zeissenmair 1503; aus dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs, Rar. 423#Beibd. 1, fol. [1v]), mit freundlicher Genehmigung

*

Die Kontrafakturen auf »Maria zart« vom Anfang des 16. Jahrhunderts suchen – über die strenge Übernahme der formalen Anlage hinaus – mithin auch in weiteren (formalen und inhaltlichen) Parametern Kontakt mit der berühmten Vorlage. So verweist »Maria zart dein Sohn verrat« im Incipit, in der Strophenanapher sowie in der Nennung des zu erwartenden Ablasses auf die Vorlage und transportiert ähnliche Inhalte; »Sant Anna Preis« überträgt den Lobpreis von Maria auf die Mutter Anna und rekurriert zum Teil sogar auf die gleichen Textbausteine; der Autor von »Maria schon, du himmlisch Kron«, Niklaus Manuel, möchte laut eigener Aussage den Ton »Maria zart« als wirksames Vehikel für die erfolgreiche Verbreitung seines Textes nutzen; und Vergleichbares hatte bereits Jörg Preining getan, als er fünf zum Teil am Rande des kirchlich Tolerierbaren stehende Texte im Ton »Maria zart« verbreitete, die inhaltlich der Vorlage unterschiedlich nahe stehen, aber insgesamt die Leser zu einem neuen Glauben führen möchten.

III. Musikalische Bearbeitungen: Die Liedfamilie »Maria zart« in CH–Bu, F.X.5–9

Im ersten Faszikel der heute in Basel befindlichen Handschrift CH–Bu, F.X. 5–9 findet sich nicht nur eine Aufzeichnung des mehrstimmigen »Maria-zart«-Satzes des Pfabinschwanz (also des Hypotextes), sondern, unmittelbar auf diesen folgend, noch drei weitere Vertonungen des gleichen Cantus firmus. Bislang waren sie in der Forschung noch nicht bekannt.³⁰ John Kmetz hatte in seinen Studien noch keinen dieser (allesamt ohne Text bzw. Incipit aufgezeichneten) Sätze als Vertonungen von »Maria zart« erkannt:³¹ Den zweiten Satz (Kmetz: »2b«) bezeichnete er mit »Ich seufftz und klag« und übersah dabei, dass dieser Text eine Kontrafaktur auf »Maria zart« darstellt, die aber erst 1538 entstand und 1540 gemeinsam mit der hier aufgezeichneten Musik gedruckt wurde.³² Zum nächsten zweistimmigen Satz (Kmetz: »2c«; vgl. Anhang, Satz 3) gehört noch die im Stimmbuch CH–Bu, F.X.7, fol. 4^r, notierte »Maria-zart«-Melodie als Bassstimme (eindeutig identifiziert durch die Longa-Pause in M. 11f. sowie durch die an die Melodie zusätzlich ange-

30 Ich danke Herrn Prof. Dr. h.c. Joshua Rifkin herzlich dafür, dass er mich auf diese von ihm rekonstruierten Sätze aufmerksam gemacht und eine erste Übertragung davon angefertigt hat.

31 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 256f; John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.35), S. 253.

32 Siehe dazu unten, Anm. 51.

hängte zweite Schlusslonga A). Schließlich lassen sich die beiden den folgenden Satz (Kmetz: »2d«) bildenden Stimmen ebenfalls mit der – nicht eigens notierten – »Maria-zart«-Melodie kombinieren und ergeben die vierte dreistimmige Liedvertonung von »Maria zart«. ³³ Aufgrund des Verlusts von zwei Blättern im Stimmbuch CH-Bu, F.X.8 ³⁴ fehlen die Tenorstimmen der Sätze 1, 2 und 3, können aber zum Teil aus Parallelüberlieferungen ergänzt werden (siehe Übertragungen aller Sätze im Anhang; Text von der Verfasserin unterlegt). Desgleichen gilt für den Anfang des Bassus des ersten Satzes (= Pfabinschwantz). ³⁵

Bei dieser Gruppe von »Maria-zart«-Sätzen handelt es sich um eine der frühesten ³⁶ Familien von mehreren (hier vier) unterschiedlichen Vertonungen eines deutschsprachigen Liedes, die zudem gemeinsam aufgezeichnet sind. ³⁷ Die aus dem französisch- und italienischsprachigen Raum bekannten »art-song reworkings« ³⁸ wurden zwar auch im deutschsprachigen Raum rezipiert, ³⁹ doch wandte man sich – so zumindest der Eindruck der spärlichen Quellen – erst mit erheblicher zeitlicher Verzögerung der Produktion von Mehrfachvertonungen bzw. der Aufzeichnung von »Liedtrauben« über deutsche Texte zu.

33 Es liegt kein Blattverlust vor. Der Schreiber ging offenbar davon aus, dass die Melodie entweder ohnehin bekannt war oder noch einmal aus der vorherigen Aufzeichnung (gleiches Stimmbuch, fol. 4r) gelesen wurde.

34 So bereits J. Kmetz, *The Basel Songbooks* (wie Anm. 31), S. 73, Anm. 59. Bei den ersten sieben Liednummern wird das (spätere) Tenorstimmbuch F.X.7 für die Bassstimme, das (spätere) Bassstimmbuch F.X.8 für die Tenorstimme verwendet.

35 In CH-Bu, F.X.7 muss an dieser Stelle – im Unterschied zu Kmetz' Angaben (ebda., S. 73) – ein Blattverlust vorliegen.

36 Die Sätze wurden zwischen 1507 und ca. 1508 (spätestens 1510) auf zwei Papiersorten notiert, welche unmittelbare Folgepapiere zu jenen Papiertypen darstellen, die für den Druck von Jacob Obrechts *Concentus harmonici*, Basel: Gregor Mewes [1507]; unter anderem mit Obrechts *Missa Maria zart* verwendet wurden; vgl. Birgit Lodes, *Gregor Mewes' »Concentus harmonici« und die letzten Messen Jacob Obrechts*, Habilitationsschrift Universität München 2002, Druck in Vorbereitung.

37 Der Schreiber der ersten Lage der Stimmbücher CH-Bu, F.X.5–9 (zum Aufbau und zu den Schreibern vgl. J. Kmetz, *The Basel Songbooks*, wie Anm. 31, S. 62–77) hatte offenbar eine Vorliebe für Mehrfachvertonungen, denn unter den insgesamt 11 von ihm notierten Liedern finden sich neben den vier »Maria-zart«-Vertonungen zwei (ebenfalls anonyme) Sätze über »Ach werter Mund« sowie Heinrich Isaacs zwei Sätze über »In meinem Sinn«.

38 Vgl. dazu grundlegend Honey Meconi, »Art-song Reworkings: An Overview«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), S. 1–42.

39 Vgl. etwa die prominenten, »Gross Senen« überschriebenen vier Vertonungen im Glogauer Liederbuch (PL-Kj, Ms.Mus. 40098; ehemals D-B), die zur Familie von »Jay pris amours« gehören. Siehe dazu den Beitrag von Bernhold Schmid im vorliegenden Band, insbes. S. 43–51.

Alle vier »Maria-zart«-Sätze in CH-Bu, F.X.5–9 sind für drei Stimmen⁴⁰ in etwa gleichem Umfang gesetzt.⁴¹ Es ist wahrscheinlich, dass ein Komponist bewusst Alternativen zu dem bekannten – und auch als erster aufgezeichneten – Satz des Pfabinschwanz schaffen wollte. Dadurch entstand eine Serie von neuen Vertonungen auf verbindlicher gleicher Grundlage (der Melodie), ähnlich wie Preining eine Serie von neuen Texten auf verbindlicher gleicher Grundlage (dem Ton) geschaffen hatte.

a) Zum Satz mit Cantus firmus im Diskant (vgl. Anhang, Satz 2)

Nachdem der Hypotext die »Maria-zart«-Melodie im Tenor führt, verlegt der Komponist den Cantus firmus in seiner neuen Vertonung um eine Oktave nach oben in den Diskant: Dies bewirkt einen grundlegend anderen, für heutige Ohren ›modernerer‹ Klangeindruck – obwohl die Melodie in Rhythmus, Länge und Melodieführung unverändert bleibt.

Das Prinzip, gemeinsame Pausen in allen Stimmen zu verwenden, um die formale Charakteristik der »Maria-zart«-Strophe und mithin die ›sprechenden‹ Kurzzeilen herauszuarbeiten, wird beibehalten. So vermeidet der Komponist gemeinsame Zäsuren in der ersten Hälfte der Strophe und löst den verzahnten Bewegungsduktus in der zweiten Hälfte durch eine weitgehend homorhythmische Textur bei den Kurzzeilen ab. Nur setzt er im Unterschied zu Pfabinschwanz die erste gemeinsame Zäsur bereits vor und nicht erst nach der verschobenen Langzeile (M. 21) – was offenbar sein Kunstgriff ist, diese entscheidende Zeile musikalisch herauszuheben. Ihre singuläre Punktierung wird sogar in allen drei Stimmen rhythmisch und zudem klanglich durch die längste Dissonanz im Satz überhaupt (M. 22/4: $g - b a - f'$) unterstrichen. Darüber hinaus wird das Ende des ersten Formteils, des Stollens, durch eine gemeinsame Pause (M. 11) markiert.

Gleichzeitig rückt diese Vertonung vom Prinzip des Hypotextes, das Ende fast jedes Melodieabschnitts mit einer stereotypen mehrstimmigen Kadenz zu artikulieren, grundlegend ab. Vielmehr setzt der Komponist an sehr

40 Im Alt-Stimmbuch F.X.6 sind einige Seiten (fol. 2^v–3^v) frei gelassen, wohl um bei Gelegenheit zu diesen und den beiden vorausgehenden Stücken noch eine vierte Stimme eintragen zu können. (Die Rastrierung dieser Seiten wurde erst von dem ab fol. 8 tätigen späteren Schreiber Christoph Piperinus bzw. – der krummen Linienführung nach – dessen Schüler Basilius Amerbach vorgenommen.)

41 Pfabinschwanz: D: $a-c''$, T: $c-d'$, B: $(E, F)G-a$; 2. Satz: D: $c'-d''$, T: $d-d'(e')$, B: $(E)G-a$; 3. Satz: D: $c'-e''$, B: $(A)c-d'$ (die Verwendung der nicht transponierten »Maria-zart«-Melodie führt hier zu einem geringfügig vergrößerten Ambitus); 4. Satz: D: $c'-d''$, T: $(c)e-e'$, B: $G-a$. Selten vorkommende Töne sind in Klammern vermerkt.

wenigen Phrasenenden mehrstimmige Kadenzten (neben dem Stollenende in M. 10: *c* und dem Ende des Stücks in M. 53: *e* überhaupt nur in M. 28: *g* und in M. 45: *c*) und nutzt nur an zwei Stellen (M. 45 und M. 53) den Melodieton auch als Grundton des Klangs, üblicherweise verwendet er ihn als Terz- oder Quintton.⁴²

Der Komponist – unter anderem motiviert durch die Melodieposition im Diskant – sucht also Alternativen zu dem ihm bekannten Kadenzplan des Pfabinschwantz. Insgesamt ist der klangliche Reichtum einerseits zurückgenommen, andererseits durch zahlreiche Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen gerade an den Kadenzstellen auf andere Art wieder intensiviert. Die klanglich unterschiedliche Lösung basiert aber auf dem gleichen Grundprinzip wie jene im Hypotext: Die verbindliche, dem Text formal auf engste entsprechende Melodie auf solche Art und Weise mehrstimmig einzufassen, dass ihre formale Artikulation sowie die ausdrucksstarken Kurzzeilen des zweiten Teils deutlich zur Wirkung kommen.

b) Zum Satz mit Cantus firmus im Bass (vgl. Anhang, Satz 3)

Dieser Satz ist nur als Fragment überliefert, doch liegen immerhin zwei der drei Stimmen vor, die einige Rückschlüsse auf die intendierte Faktur und Charakteristik der Vertonung erlauben. Wiederum schlägt der Komponist einen neuen Weg ein. Zwar geht er auch von der diastematisch und rhythmisch verbindlichen »Maria zart«-Melodie aus, doch interpoliert er sie nach Ende des Stollens mit zweieinhalb Mensuren Pause – um der Oberstimme (sowie sicherlich auch der dritten Stimme, vgl. den Ergänzungsvorschlag in M. 12–15) Gelegenheit für eine Vorimitation als Eröffnung des Abgangs zu geben. Das Ende des Stollens ist des Weiteren durch eine gemeinsame Pause (wie in Satz 2) markiert.

Auffallenderweise vertont der Komponist dieses Satzes den Liedtext in einer neuen Dramaturgie. Anstatt – wie die beiden bisherigen Vertonungen – die vorgezogene Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« mit ihrer singulären Punktierung sowie die folgenden vier Kurzzeilen zu pointieren, überspielt er sowohl die Kadenzstellen als auch die Pausenzäsuren der vorgegebenen Melodie konsequent, um stattdessen die erste der letzten beiden Kurzzeilen »Am letzten End« (M. 45–47) deutlich herauszuarbeiten: Einzig

42 Wie bei Pfabinschwantz resultieren aber gleiche Melodiewendungen in gleichen Klangkonstellationen (vgl. Pfabinschwantz M. 9f., 36f. und 52f.; 2. Satz M. 19f., 33f., 47f.); das Prinzip einer bewussten klanglichen *variatio* wird mithin in beiden Sätzen nur bedingt verfolgt.

diese eine Kurzzeile deklamiert er homorhythmisch in beiden Stimmen, einzig diese ist mit Pausen zuvor und danach in beiden Stimmen abgetrennt, und einzig diese setzt in der Oberstimme mit dem schrittweise langfristig vorbereiteten Hochton des Stücks *e* an. Dieser Satz vertont also eine neue, ebenfalls sinnfällige Lesart des Liedtextes: Anstatt einer stoßgebetartigen, kurzatmigen Aufzählung verleiht er dem Textvortrag einen durchgängigen Zug bis hin zu *einer* herausgestellten Kurzzeile. Sie eröffnet die letzte Vereinheit, die in fast allen Strophen des Textes im Sinne einer letzten Anrufung das Vorherige noch einmal auf den Punkt bringt.

Der Einsatz der herausragenden Sentenz in der Oberstimme ist konsequent durch eine dreimalige, schrittweise aufsteigende Sequenz hin zum Hochton vorbereitet (ab M. 40); motivisch knüpft die Sequenz an jene Zeile an, die in der »Maria zart«-Melodie selbst zwei Mal sequenzierend verwendet wird (vgl. Satz 3, M. 31–33 und 37–39 im Bass, in umgekehrter Bewegungsrichtung) und bereits früher in diesem Satz auch in der neu komponierten Oberstimme erklang (M. 28–30 abwärts, M. 30f. abwärts, M. 32–34 aufwärts, M. 36 aufwärts).

Der Komponist von Satz 3 implementiert also eine motivisch-konstruktive Ebene in der neu komponierten Stimme, wofür gegebenenfalls (wie zu Beginn des Abgesangs) auch in Kauf genommen wird, dass der verbindliche Melodieverlauf durch eingefügte Pausen zerrissen wird, oder dass er durch einen zusätzlichen Schlusston (*A*) ergänzt wird. Die Funktion der Melodie als schlichte musikalische Einfassung des Textes tritt also zurück gegenüber ihrer Verwendung als selbstständiges musikalisches Material. In diese Richtung weist auch die Tatsache, dass – mit Ausnahme der Haltezäsuren in M. 44 und 47 sowie der beiden letzten Kadenzten im Satz, M. 50 und 55 – die Kadenzpunkte der Melodie konsequent überspielt werden oder zumindest »nachklappen« (siehe das Ende des Stollens, M. 10f., oder das Ende der vorgezogenen Langzeile, M. 27f.) und stattdessen sogar Tonwendungen inmitten der gegebenen Melodiephrasen für (textfern stehende) Kadenzten genutzt werden (so in M. 19 und 53).

c) Zum vierten Satz: Übersteigernde Referenz auf den Hypotext (vgl. Anhang, Satz 4)

Nachdem in den bisherigen Sätzen jede der drei Stimmen je einmal die »Maria-zart«-Melodie vortragen durfte und – wie dargelegt – verschiedene Möglichkeiten der kompositorischen und klanglichen Gestaltung ausgelotet wurden, die insbesondere auch ein unterschiedliches Verhältnis zum Text und zur gegebenen Melodie ausprägten, wird mit dem vierten Satz eine

Komposition niedergeschrieben, die bei weitem die klangschönste der vorliegenden Sätze darstellt.

Die unveränderte⁴³ »Maria-zart«-Melodie wird (wie in Satz 2) in den Diskant gelegt. In der Herausarbeitung gemeinsamer Pausen ab der vorgestellten Langzeile (bei vorheriger Vermeidung) folgt der Komponist erneut dem bewährten, textverdeutlichenden Modell des Pfabinschwantz. Dabei findet er zur Artikulation dieser Zäsuren eine eigenständige Lösung: Sämtliche Schlussklänge der auffallenden vier Kurzzeilen sowie der diese abschließenden Langzeilen (die bei Pfabinschwantz durch Diskantklauseln und Fermaten markiert waren) besetzt er mit vollständigen, grundständigen Dreiklängen (M. 25, 28, 31, 34, 37 und 42) und gibt sich dadurch klanglich geradezu »modern«. Der erste angestrebte vollständige Dreiklang in einer Kadenz steht zwischen den beiden Langzeilen (M. 20), wird aber noch überspielt. Wie in den Sätzen 1 und 2 wird die vorgezogene Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« hervorgehoben, nicht aber durch ein Unterstreichen der singulären Punktierung, sondern durch eine – in diesem Stück nur hier verwendete – Parallelführung der Außenstimmen in Dezimen (M. 22–24). »Am letzten End« (die erste der beiden letzten Kurzzeilen) ist durch die nur an dieser Stelle vorkommende homorhythmische Deklamation in allen Stimmen für die gesamte Phrase herausgestellt – ähnlich wie im vorherigen Satz 3, aber auch im Rückgriff auf den Hypotext des Pfabinschwantz'. Indes rückt der tonale Bezugspunkt des Stücks auf *c* (vgl. Beschluss des Stollens M. 10: Kadenz nach *c*; Kadenzen nach *g*, *f*, und *a* im weiteren Verlauf des Stücks sowie die Schlusskadenz – wiederum nach *c*; keine einzige Kadenz führt nach *e*). Die hypophrygische Tonalität der Melodie wird also – im Unterschied zu allen vorherigen Sätzen – verlassen. Die Melodie bekommt eine tonal neuartige Interpretation.

Insgesamt beeindruckt dieser Satz durch Reichtum und Fülle im Klang. Phrasen wie etwa M. 38–42 (»Barmherzigkeit erwerben«) oder M. 49–Ende, die durch ihre Klangschönheit unmittelbar affizieren, scheinen geradezu die Ungeschicklichkeiten des Pfabinschwantz-Satzes an diesen Stellen (M. 40: harsche verminderte Quint zwischen Tenor und Bass; M. 50f.: verdeckte Quintparallelen zwischen den Stimmen) korrigieren zu wollen. Zudem enthält der Schlussklang jeder Phrase ausnahmslos eine Terz – was wiederum zu den leeren Oktav- und Quintklängen des Pfabinschwantz-Satzes (so in M. 5, 10, 15, 20, 25, 34, 37, 42, 48 und 53; einzige Ausnahmen: M. 28, 31 und 45) in Kontrast steht.

43 Vgl. dazu Anmerkung 33.

Das Besondere an dieser vierten Vertonung liegt aber zweifelsohne darin, dass in den beiden zur gegebenen Melodie hinzutretenden Stimmen charakteristische Wendungen aus der prominenten Oberstimme des Pfabinschwantz-Satzes widerhallen und sogar durch Parallelführung explizit herausgestellt werden. So kehren aus Satz 1 M. 15–17 (Diskant) in M. 15f. der vorliegenden Vertonung (im Tenor, parallel geführt im Bass), wieder; M. 51f. (als Klauselformel identisch mit M. 3f.) in M. 51f. (im Bass, parallel geführt im Tenor), jeweils zum passenden Melodieabschnitt. Noch deutlicher wird die Anlehnung an den Hypotext zu Beginn der Vertonung, wo der Bass über weite Strecken dem Diskant des Hypotextes ähnelt: Nicht nur sind die ersten Töne des Bassus (*e e d*) in Rhythmus und Tonhöhe identisch mit dem Oberstimmenbeginn bei Pfabinschwantz,⁴⁴ sondern es erklingt auch in der Fortführung der charakteristische Quintgang auf- und abwärts (Hypotext, Diskant: M. 5–8/3) im Bass in M. 6/3 bis M. 10 (unter Auslassung der Noten *e* und *g* in M. 8), wobei der Quintgang bereits in M. 5f. vorweggenommen wird und in M. 11/3–12 erneut im Bass sowie in M. 9–11 und 13f. im Tenor (dort auf- und absteigend) wiederkehrt.

*

Die Idee, eine Serie von Liedvertonungen zu schreiben, in denen der Cantus firmus nacheinander systematisch in sämtlichen Stimmen erklingt, ist bei deutschsprachigen Liedfamilien wohlbekannt und existiert in zwei Spielarten: als wandernder Cantus firmus innerhalb eines Liedes (wie etwa bei »Greiner zanner« von Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac oder Heinrich Finck; »Ich stund an einem Morgen« von Johann Fuchswild in CH–Bu, F.X.1–4) oder – wie hier – in verschiedenen, als Gruppe präsentierten Liedern eines Komponisten (wie etwa »Froh bin ich dein« von Paul Hofhaimer oder »Ich stund an einem Morgen« von Ludwig Senfl). Da die bislang bekannten Beispiele aber aus späterer Zeit stammen⁴⁵ als jene drei »Maria zart«-Sätze in CH–Bu, F.X.5–9, darf diese Familie als die früheste überlieferte gelten, bei der ein Cantus firmus sukzessive in sämtlichen Stimmen erprobt wird. Darüber hinaus hat sich bislang bei diesen Liedfamilien nicht der Nachweis erbringen lassen, dass ein berühmter Satz als Referenzkomposition (für

44 Auch beginnt der Satz – im Unterschied zu Satz 2 und 3, aber analog dem Satz des Pfabinschwantz – mit einer Initialbrevis in allen Stimmen.

45 Zumindest sind sie ausschließlich in späteren Quellen überliefert, wobei es freilich auch nur wenige Quellen für deutschsprachige Lieder zwischen dem Glogauer Liederbuch und den gedruckten Liederbüchern ab ca. 1510 gibt.

Komponist und Hörer gleichermaßen) diene, wie es sich in Satz 4 kompositorisch niederschlägt. Und überhaupt sind Zusammenstellungen von Liedsätzen über den gleichen Tenor bislang vor allem erst aus den 1520er und 1530er Jahren bekannt – wie etwa in den Handschriften des aus Augsburg stammenden Johann Wüst (CH–Bu, F.X.1–4) und des Fugger-Organisten Bernhart Rem (A–Wn, 18810) oder in den Lieder-Drucken von Johann Ott (Nürnberg 1534 und 1544).⁴⁶

Zur exzeptionellen Popularität des Liedes »Maria zart« trugen – wie ich an anderer Stelle herausarbeiten konnte⁴⁷ – sicherlich mehrere Faktoren bei: dass es sich um einen in der ersten Person Singular formulierten, eingängigen Marienlobpreis mit Bitte um Fürsprache in der Todesstunde handelt; dass auf das Lesen, Singen und Hören von »Maria zart« (sowie für den Verfasser einer Nachdichtung) ein Ablass von 40 Tagen gewährt wurde; und dass schließlich das Lied laut Entstehungslegende bei der Heilung von der Krankheit »Malafrantzios« (Syphilis) behilflich sein könnte. In der außergewöhnlichen Bedeutung des Liedes als volkssprachiger persönlicher Anrufung Mariens, als ablassträchtiges Gebet sowie als potentielles Heilmittel gegen die »Malafrantzios« liegt wohl nicht nur die Erklärung für die rasche und weite Verbreitung des Textes, sondern auch für die dazugehörige Musik. Die Tatsache, dass auch bei zahlreichen mehrstimmigen Vertonungen in den Quellen explizit auf den Ablass verwiesen wird, macht deutlich, dass diese aus Sicht der Zeitgenossen offenbar die gleiche Bedeutung transportierten.

In der Literatur wurden bereits verschiedentlich Überlegungen angestellt, welche Motivationen zur auffälligen Familienbildung bei weltlichen Vertonungen des Spätmittelalters geführt haben könnten.⁴⁸ Im Fall von »Maria zart« gälte es, so meine ich, noch eine weitere zu ergänzen: Angesichts der besonderen Bedeutung des Liedes für den damaligen Menschen war es mehr als naheliegend, es in unterschiedlichen Fassungen zur Hand haben zu wollen. Eine entsprechende Nachfrage von Seiten von Sängern und Hörern hat sicherlich bestanden. Und offenbar waren auch die Komponisten entsprechend motiviert. Denn wenn nachweislich sogar der Autor einer Umdichtung mit einem Ablass rechnen durfte (vgl. den Paratext zu »Maria zart dein

46 Dazu auch N. Schwindt, *Tradieren, Memorieren, Zitieren* (wie Anm. 2), S. 88.

47 Zum Folgenden vgl. ausführlich B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5).

48 Vgl. dazu unter anderem H. Meconi, *Art-song Reworkings* (wie Anm. 38), insbes. S. 16–24; Vincenzo Borghetti, »Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im »art-song reworking« des 15. Jahrhunderts«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 3), S. 99–118.

Sohn verrat«; dazu oben S. 74), warum nicht erst recht der Komponist einer neuen Vertonung von »Maria zart«?

Der Komponist dieser in Basel aufgezeichneten Stücke erweist in seinen Liedvertonungen der recht volksläufigen Vorlage, die eher dem Bereich der Laienfrömmigkeit angehört, Reverenz: Bei dem Hypotext »Maria zart« in der Fassung des Pfabinschwanz handelt es sich um einen allgemein im Volk verbreiteten, musikalisch schlichten, um nicht zu sagen ›hausbackenen‹ Satz. Sein Erfolgspotential ist vornehmlich in der außermusikalischen Botschaft zu suchen, für dessen Verbreitung gerade ein ›anspruchloser‹ Satz optimal geeignet scheint. In der Basler Liedgruppe über »Maria zart« wird der Vorlagesatz mit künstlerischen Mitteln überhöht, wodurch auch neue Kreise erschlossen werden können – ein Vorgang, der sich bereits mit den beiden Messvertonungen von Jacob Obrecht und einem anonymen Komponisten angekündigt hat und in späteren Vertonungen eines Arnolt Schlick oder Ludwig Senfl Fortsetzung finden wird. Dem entspricht, dass sich diese anspruchsvoller gestalteten Sätze, wenn man der Überlieferungslage glauben darf, nicht allgemein durchgesetzt haben, sondern eher in spezifischen Kreisen geschätzt wurden.

IV. Intertextueller Dialog

Der analytische Befund bekräftigt den Eindruck, dass ein Komponist die Sequenz der Sätze 2 bis 4 zu Pfabinschwanz' bekanntem Lied in CH-Bu, F.X.5–9 verfertigt hat. Als Herkunftsort wäre – aufgrund von repertoiregeschichtlichen und kodikologischen Überlegungen, die hier nicht näher ausgeführt werden sollen – Augsburg wahrscheinlich zu machen. Doch auch wenn der Schreiber die Sätze in seiner Handschrift ›nur‹ gesammelt hätte: Stimmenzahl und Besetzung lassen – wie oben angedeutet – in jedem Fall vermuten, dass die Sätze durchaus auch hintereinander, also im sukzessiven Dialog miteinander, aufgeführt werden konnten, was sie wie musikalische Pendants zu Jörg Preinings fünf Liedern im Ton »Maria zart« wirken lässt. Interessanterweise entfernen sich bei beiden Liedsequenzen die mittleren Sätze deutlich weiter vom Vorbild als der feste äußere Rahmen.⁴⁹

Überhaupt gilt es zu fragen, mit welchem Text die in der Basler Handschrift ohne Text aufgezeichneten Vertonungen wohl aufgeführt wurden. Zwar sind fast alle mehrstimmigen (und textierten) Sätze aus der »Maria-

49 Mit dem Unterschied, dass in der Basler Musikhandschrift das Vorbild explizit noch einmal notiert ist, Preining aber von einer (wenn auch vorbildnahen) Kontrafaktur ausgeht.

zart«-Familie auch mit dem Text »Maria zart« überliefert (vgl. dazu unter anderem die Belege zum Satz des Pfabinschwanz in Anm. 8). Gleichwohl wäre es selbstverständlich möglich, die Stücke aus der Basler Handschrift nicht mit den Worten »Maria zart«, sondern mit einer Kontrafaktur zu singen, zumal die frühesten bereits einige Jahre vor der Niederschrift des ersten Faszikels von CH–Bu, F.X.5–9 nachgewiesen sind. Wie John Kmetz gezeigt hat, war es durchaus üblich, separat vorliegende Texte zu notierten Stimmen zu singen.⁵⁰ Vielleicht also hat jemand die Sequenz der vier Sätze über die Melodie »Maria zart« gar zum Vortrag der Preining'schen Kontrafakturen verwendet? Ein Beleg dafür, dass eine der Vertonungen aus CH–Bu, F.X.5–9 in der Tat mit einer Kontrafaktur im Ton »Maria zart« gesungen wurde, liegt im übrigen vor: Der zweite Satz erschien im Jahr 1540 unterlegt mit dem Text »Ich seufz und klag« (Jacob Dachser: 1538) in einem von Sigmund Salminger in Augsburg herausgegebenen Druck.⁵¹

Im Folgenden gilt es, die vier »Maria-zart«-Vertonungen aus den Basler Stimmbüchern in ihrer dialogischen Bezüglichkeit – in ihrem Verhältnis zum Hypotext wie in ihrem intertextuellen Potential – noch einmal zusammenfassend zu charakterisieren: In allen Sätzen bleiben, der Tradition des Tenorlieds entsprechend, Text und Melodie der verbindliche Leitfaden. Dabei gehen die Sätze 2 und 3 in ihrem Verhältnis zum Hypotext offenbar bewusst unterschiedliche Wege.

Satz 2 akzeptiert die Melodie (analog dem Verfahren im Hypotext) als hauptsächlichen und verbindlichen Träger der musikalischen Struktur, wartet nur mit einigen klanglichen Intensivierungen und Alternativen auf. So wird in diesem Satz die charakteristische formale Struktur von »Maria zart« (vorgezogene Langzeile mit folgenden vier Kurzzeilen) ähnlich deutlich herausgearbeitet wie im Hypotext (Stillstand-Zäsuren; Unterstreichen der Lang-

50 Dieses Procedere ist zumindest aus späterer Zeit für Basel belegt; vgl. John Kmetz, »Singing texted songs from untexted songbooks: The evidence of the Basler »Liederhandschriften««, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e colloque international d'Études humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–143; mit Kmetz gehe ich auch davon aus, dass die Basler Liederbücher eher zum Singen (mindestens einer Stimme) denn zum reinen Instrumentalspiel gedacht waren.

51 *Concentus novi ... Joanne Kugelmanno*, Augsburg: Ulhart 1540, RISM 1540⁸, Nr. 35; Edition in: *Johann Kugelmann. Concentus novi 1540*, hrsg. von Hans Engel, Kassel 1955 (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe, 2), S. 93f. Diese Kontrafaktur »Ich seufz und klag« prägte eine eigene Tradition aus: Gegen Ende des Jahrhunderts wird Balduin Hoyoul am Württembergischen Hof eine Motette über diesen Text komponieren, im Jahr 1610 druckte Michael Praetorius einen vierstimmigen (aber von der anonymen Fassung verschiedenen) homophonen Satz; ich möchte mich diesem Überlieferungsweig in einer separaten Veröffentlichung widmen.

zeile durch Punktierung in allen Stimmen sowie – zusätzlich – einer markanten Dissonanz). Die Zäsurstellen der Melodie werden berücksichtigt – auch wenn nicht mehr jeder kadenzierende Melodieton als Finalis einer mehrstimmigen Kadenz verwendet wird. Und der phrygische Charakter der Melodie wird – wie im Hypotext – auch in der Schlusskadenz eindeutig fixiert, indem der Schlusston des Tenors zunächst von der Unterquint (*A*) fundiert wird, dann aber im Supplement im Klang über *e* ausklingt.

Satz 3 ist – obwohl auch hier die »Maria zart«-Melodie in Gänze zitiert wird – durch ein ganz anderes Verhältnis zum Cantus firmus charakterisiert. Dieser bestimmt nicht mehr als musikalische Gestalt sämtliche Parameter des mehrstimmigen Satzes, sondern wird eher als Material verwendet. Dies zeigt sich daran, dass die Melodie zu Beginn des Abgesangs durch Pausen unterbrochen wird, um eine Vorimitation in den neuen Stimmen zu ermöglichen, und dass ihr ein separater Schlusston *A* angehängt wird – der im übrigen auch die tonale Orientierung des Gesamtsatzes verändert. Zudem determiniert die Melodie auch nicht mehr die Kadenzstellen des mehrstimmigen Satzes, ergo ihre Kadenztöne auch nicht mehr die angestrebten Kadenzstufen. Konsequenterweise wird weder die vorgezogene Langzeile besonders herausgearbeitet, noch werden die auffallenden Kurzzeilen durch Zäsuren abgesetzt – vielmehr ist die Dynamik des Satzes auf eine andere, spätere Kurzzeile hin ausgerichtet, die mithilfe sämtlicher musikalischer Parameter besonders herausgestellt wird.

Obwohl beide Sätze über den gleichen Cantus firmus »Maria zart« gebaut sind, transportieren sie mithin eine unterschiedliche Aussage. Besonders greifbar wird dies in der musikalischen Akzentuierung der vorletzten Kurzzeile in Satz 3, die eine eigenständige Interpretation des Textes und der Melodie darstellt und in den anderen bekannten »Maria-zart«-Vertonungen keine Entsprechung findet.

Satz 3 und Satz 4 verhalten sich mithin – systematisch betrachtet – als Liedvertonungen, die über die gleiche verbindliche Melodie komponiert sind und dabei zu sehr unterschiedlichen Aussagen kommen und auf vielfältige Art und Weise mit dem Hypotext intertextuell spielen, ähnlich den besprochenen Kontrafakturen, die alle in der gleichen verbindlichen Form gestaltet sind, dabei aber sehr verschiedenartige Inhalte (in unterschiedlicher intertextueller Intensität zum Hypotext) transportieren.

In der vierten und letzten »Maria-zart«-Vertonung in CH-Bu, F.X.5–9 schließlich scheint es, als wollte der Komponist eine abrundende Quintessenz aus den bisher demonstrierten Lösungen vorführen. Die am Schluss von Satz 3 in den Raum gestellte Möglichkeit einer tonalen Uminterpretation

wird nun umgesetzt: Die Vertonung schließt mit Entschiedenheit auf *c*. Andererseits wird auf viele Merkmale aus Hypotext und Satz 1 (Stillstand-Zäsuren im zweiten Teil; Herausstellen der vorgezogenen Langzeile, wenn auch mit anderen Mitteln) zurückgegriffen, wobei die klangliche Gestaltung beeindruckend farbenreich und in sich geschlossen wirkt. Am ungewöhnlichsten mutet aber sicherlich die Tatsache an, dass einzelne Wendungen aus dem Hypotext in diesem Satz 4 wieder erklingen. Durch diesen in die Komposition eingeflossenen Beleg steht außer Frage, dass das Klangerlebnis des berühmten Satzes des Pfabinschwanz' tatsächlich auf das Komponieren der neuen, alternativen Liedvertonung einwirkte. Und wir dürfen annehmen, dass diese Beziehung von einem musikalisch gebildeten und aufmerksamen Zuhörer wohl auch erfasst wurde.

Auch in diesem Aspekt mag es hilfreich sein, mit den Verhältnissen beim Kontrafazieren zu vergleichen. Wie die eingangs vorgestellten Text-Beispiele gezeigt haben, greift das intertextuelle Spiel zwischen Vorlage und Kontrafaktur häufig deutlich über die bloße Übernahme der Form hinaus. Die Texte schreiben in unterschiedlichen Parametern Eigenheiten des Hypotextes fort (etwa die Strophenanapher; konkrete Lexeme; Bezugnahme in den Paratexten) oder segeln im Fahrwasser seiner Berühmtheit.⁵² Diese Beziehungen kann wiederum auch der Leser wahrnehmen: »Intertextuelle Qualitäten [können] zwar vom Text motiviert werden ..., [werden] aber vollzogen ... in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen. Mit anderen Worten konstituiert sich Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst.«⁵³ Inwiefern die Leser, die Sänger oder die Hörer die intertextuellen Bezüge erkannten und verarbeiteten, war selbstverständlich von Schicht zu Schicht und von Person zu Person unterschiedlich.⁵⁴

52 Vgl. dazu grundlegend das Kapitel »Ausnutzung des kommunikativen Potentials«, in: Theodor Verwey und Gunter Witting, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek, 6), S. 75–85.

53 Susanne Holthuis, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993 (Stauffenburg-Colloquium, 28), S. 31; S. 26–28 auch zur Polyvalenz des Begriffs »Intertextualität« und zu den Grenzen einer sinnvollen Anwendung anlässlich der heterogenen Konzepte.

54 Vgl. dazu auch Volker Mertens, »Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang«, in: *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO Amsterdam ... 1995*, hrsg. von Anton Touber,

Darüber hinaus gilt es zu fragen, inwiefern der Hypotext selbst durch die Existenz der Transformationen neue Bedeutungen gewinnt, ist doch zu erwarten, dass nicht nur seine Eigenheiten – wie beschrieben – in den folgenden Vertonungen weiterwirken, sondern auch die Hypertexte auf den Hypotext zurückwirken. Hierzu einige Beispiele:

War das Singen von »Maria zart« um 1500 eine eher »neutrale« Manifestation des allgemein verbreiteten Glaubens (und die auf Anna bezogenen Kontrafakturen unterstreichen dies), wurde es durch das Singen bestimmter Kontrafakturen zu einem Akt der Distanzierung von der institutionalisierten Kirche (Jörg Preining) bzw. zu einer konfessionspolitischen Erklärung (Niklaus Manuel); noch deutlicher zeigt sich dieses Kommunikationspotential an den reformatorischen Kontrafakturen »O Jesu zart, göttlicher Art« (Hans Sachs, 1524) oder »O Jesu zart, in neuer Art« (Michael Weiße, 1531). Nach dem Aufkommen dieser Kontrafakturen eignete dem Singen des Hypotextes »Maria zart« sicherlich die Qualität einer altgläubigen Positionsbestimmung.

Hat der Komponist, der Sänger bzw. der Hörer (der damalige wie der heutige) einmal erfahren, welche klanglichen Horizonte auf der Basis der Melodie »Maria zart« erschlossen werden können, wie vielfältig die Möglichkeiten der Artikulation, der Betonung, der Zäsurbildung, der Klanglichkeit etc. sind, mutet die Schlichtheit jenes Satzes, der als dreistimmiger Hypotext die Vorlage für die weiteren Vertonungen bildete, umso schlüssiger an: Die wichtigste Rolle spielt hier der Text, der in der Dreistimmigkeit eine besondere Einkleidung erfährt. Die Sätze 2 bis 4 indes zeigen im Kern jene verschiedenen Möglichkeiten an, wie sich Text und Musik zueinander verhalten können: Musik als unterstützende Einkleidung, oder als die Bedeutungshorizonte des Textes in verschiedene Schichten aufbrechende neue Interpretation, die eine Art »Polyphonie« zwischen Text und Musik erzeugt.

Die dialogischen intertextuellen Beziehungen manifestieren sich dabei nicht nur innerhalb der textlichen bzw. innerhalb der musikalischen Ebene, sondern sehr wohl auch darüber hinweg. So hat etwa die Tatsache, dass die Melodie »Maria zart« in den Stollen die beiden Kurzzeilen zu einer Phrase

Amsterdam 1998 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 27), S. 269–283, insbes. S. 283: »Diese Annahmen rechnen mit gestaffelten Anspruch-Niveaus für den extratextuellen Dialog [d. i. zwischen Publikum und Text], d. h. mit einem nach Kennerschaft stark differenzierten Publikum, das die Lieder je unterschiedlich rezipierte: als höfisch galante Unterhaltung oder als einen textlich-inhaltlich komplexen Diskurs im Rahmen einer kollektiv bewussten Tradition, schließlich als Spiel mit durch bekannte Lieder vorgegebenen Motiven und Formulierungen und mit formal melodischen Modellen.«

zusammenfasst (vgl. dazu Notenbeispiel 1, S. 70) offenbar auch die Wahrnehmung der Versstruktur beeinflusst. Aus etwas späterer Zeit sind nämlich Kontrafakturen überliefert (z. B. »Ach Herre Gott von Himmelreich« von Johann Spangenberg, 1544; »Herr Christ, der du die deinen liebst« von Bartholomäus Ringwald),⁵⁵ die bereits im Text die Kurzzeilen in den Stollen als Langzeilen wiedergeben.

*

Am Beispiel des berühmten Liedes »Maria zart« wurden in der vorausgehenden Studie die Hypertext-Typen »textliche Kontrafaktur« und »musikalische Bearbeitung« einander gegenübergestellt. Jede von beiden beinhaltet definitionsgemäß ein verbindliches Element des Hypotextes (in der Kontrafaktur die Form; in der Vertonung die Melodie), kann aber zusätzlich über die je freie Komponente (die Kontrafaktur mit dem Inhalt; die Vertonung mit dem mehrstimmigen Satz) in einen spielerischen intertextuellen Dialog treten, und zwar mit der Vorlage, mit anderen Hypertexten und rückwirkend auch wieder mit dem Hypotext. Diese Beziehungen werden einmal mehr, einmal weniger von den Lesern, Musikern und Hörern auch erfasst und generieren dadurch Bedeutung. So sind die »multiplen Erscheinungsweisen einer Vorlage« nicht einfach additiv nebeneinander gestellt, sondern kommunizieren außerordentlich lebendig und aspektreich miteinander. »Maria zart« ist sicherlich nur ein Beispiel unter vielen, bei denen dieses (bislang verborgen gebliebene) intertextuelle kommunikative Potential entdeckt werden kann.

ANHANG: Vier dreistimmige Sätze *Maria zart* in CH–Bu, F.X.5–9^{*}
siehe S. 95–101

55 Ph. Wackernagel, Bibliographie (wie Anm. 18), Bd. 3, Nr. 1125; Bd. 4, Nr. 1388; dort auch nähere Quellenangaben.

* Den Notentext setzte freundlicherweise Frau Mag. Ramona Hocker. – Textunterlegung von der Verf. ergänzt.

1. (= Satz des Pfabinschwanz)*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn' al - le
Du bast aus Macht her - wie - der - bracht, das vor war lang ver -

9
Dor - nen. Durch A - dams Fall dir hat die Wahl Sankt
lo - renn.

17
Ga - bri - el ver - spro - chen. Hilf dass nicht werd' ge - ro -

25
chen mein Sünd und Schuld, ge - winn mir Huld, wann kein Trost

34
ist, wo du nicht bist, Barm - her - zig - keit er - wer - ben.

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 3v-4r, Incipit ausradiert, möglicherweise zu lesen: "In minem sin" (vgl. Nr. 2);

T: Blattverlust in CH-Bu, F.X. 8, Stimme ergänzt;

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4r, erhalten ab M. 46; Rest ergänzt nach B-Br II.270, fol. 123v-125r

** zwischen 3. und 4. Note schwarzer Notenkopf g'

43

Am letz - ten End, ich bitt' nicht wend' von mir in'

51

mei - nem Ster - ben.

*** sic (wie in D-HRD 9822); A in den anderen Quellen

2. (= RISM [1450]⁸, Nr. 35: »Ich seufftz und klag«)*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn'
Du hast aus Macht her - wie - der - bracht, das vor war'

8

al - le Dor - nen. Durch A - dans Fall dir hat die Wahl
lang ver - lo - ren.

16

Sanct Ga - bri - el ver - spro - chen. Hilf dass nicht werd' ge -'

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

24

vo - chen mein Sind und Schuld, ge - winn mir Huld, wann

33

kein Trost ist, wo du nicht bist, Barn - her - zig - keit er -

41

wer - ben. Am letz - ten End, ich bit' nicht wend'

49

von mir in mei - nem Ster - ben.

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4r, Incipit "In minem sin" ausradiert;

T: ergänzt nach RISM [1540]⁸

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4r-4v

** Quelle: b'

3.*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art,

6
ein' Ros' olm' al - le Dor - nen.

12
Durch A - dams Fall dir hat die Wahl Sankt Ga - bri -

20
et ver - spro - chen. Hilf dass nicht

25
werd' ge - ro - chen mein Sünd und

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4v
B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4v
** Wiederholung in D ergänzt
*** von der Verf. ergänzt

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

30

Schild, ge - winn mir Huld, wann kein Trost

36

ist, wo du nicht bist,

40

Barm - her - zig - keit er - wer - ben. Am

46

letz - ten End, ich bitt' nicht wend' von

52

mir in mei - nem Ster - ben.

4.*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn'
Du - bast aus Macht her - wie - der - bruchst, das vor war'

at - le Dor - nen. nen. Durch A - dams Fall dir
lang ver - lo - ren. ** ren.'

hat die Wahl Sankt Ga - bri - el ver - spro -

chen. Hilf dass nicht werd' ge - ro - chen mein'

Sünd und Schuld, ge - winn mir Huld, wann'

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4r (Rückgriff auf Nr. 2, da hier nicht eigens notiert)

T: CH-Bu, F.X. 8, fol. 5r

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 5r

** Wiederholung in Tenor und Bassus ergänzt

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

33

kein Trost ist, wo du nicht bist, Barm - her - zig - keit er -

This system contains measures 33 through 40. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, an alto line in G major with an alto clef, and a bass line in G major with a bass clef. The lyrics are: "kein Trost ist, wo du nicht bist, Barm - her - zig - keit er -".

41

wer - ben. Am letz - ten End, ich bit' nicht

This system contains measures 41 through 47. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, an alto line in G major with an alto clef, and a bass line in G major with a bass clef. The lyrics are: "wer - ben. Am letz - ten End, ich bit' nicht".

48

wend' von mir in mei - nem Ster - - ben.

This system contains measures 48 through 54. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, an alto line in G major with an alto clef, and a bass line in G major with a bass clef. The lyrics are: "wend' von mir in mei - nem Ster - - ben." There is a triple asterisk (***) above the vocal line in measure 52.

*** Quelle: *b*