

## Nicole Schwindt

### Der Körper als Thema – Lassos »Nasenlied«

Orlando di Lassos Lied »von Nasen«<sup>1</sup> hat vor allem wegen seiner Textgrundlage bislang einiges despektierliche Kopfschütteln verursacht. Derlei geschmackliche Entgleisungen berühren bei einem großen Komponisten eher peinlich. »Der Kunstwert dieser Stücke ist sehr gering; besonders die beiden letzten [das *Nasenlied* und das folgende *Fliegenlied*] stellen wohl das Primitivste dar, was Lasso zum deutschen Gesellschaftsliede beigetragen hat.«<sup>2</sup> Doch wenn schon ein literarischer Fauxpas vorliegt, der allenfalls als Zugeständnis an einen allgemein tiefen Zeitschmack zu tolerieren wäre, so sollte immerhin die musikalische Schicht davon weitgehend unberührt bleiben und sich Lasso hier als Herr seines Metiers zeigen: »Wenn Lasso schon solche banalen Texte komponieren mußte, so stellen seine Vertonungen seinem Einfallsreichtum jedenfalls das beste Zeugnis aus. Man gehe doch nur einmal den abgeschmackten Text des *Nasenliedes* Wort für Wort in Lassos Vertonung durch, wie er immer wieder versucht, dem Töricht-Langweiligen noch Abwechslung und Inspiration abzurufen. Und selbst wenn Lasso – als Kind seiner Zeit – diese und ähnliche Texte gefallen haben sollten: verglichen mit den Texten, die ihm die italienische und französische Literatur bieten konnte, steht das deutsche Lied eben auf keiner vergleichbaren Stufe.«<sup>3</sup>

Zwar gibt es bis heute keinerlei Anhaltspunkt dafür, dass Lasso überhaupt deutsche Lieder schreiben musste oder man ihn dazu drängte, schon gar nicht, dass ihm die Textwahl aufgezwungen wurde, doch gab es eine – nur begrenzt nachvollziehbare – allgemeine Liedkultur am bayerischen Herzogshof Albrechts V. und seines Sohnes Wilhelm, die auch das Sammeln von Texten mit einschloss<sup>4</sup> und die annehmen lässt, dass selbstverständlich auch Beiträge des Kapellmeisters zur Gattung Lied hoch willkommen waren. Vielleicht legte Lasso kein besonderes Engagement

1 »Hort zu ein neus gedicht«, in: *Der Dritte Theil Schöner, Newer, Teutscher Lieder, mit fünf stimmen*, München 1576, Nr. 10; Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text I*, rev. Aufl., hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. 151–159.

2 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1600)*, Berlin 1938, 2., erg. und berichtigte Aufl., Tutzing 1967, S. 161.

3 H. Leuchtman, Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), S. XXXVIII.

4 Eine Zusammenstellung der bekannten Fakten bei Nicole Schwindt, »Einleitung. Das Umfeld der Liedkomposition. Der bayerische Hof«, in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Neue Teutsche Liedlein [...] München 1569, Neue Teutsche Lieder [...] München 1570*, hrsg. von N.Sch., Wiesbaden 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., 12).

beim Aufsuchen geeigneter deutscher Textvorlagen an den Tag und womöglich verließ er sich nur zu gerne auf Angebote aus seiner Umgebung, gegen seinen Willen hat er aber wohl kaum ein ihm nicht genehmes Gedicht vertont. Der Text des Nasenlieds war ein solcher, der schon am Hof Albrechts IV. bekannt war. Lucas Wagenrieder, Altist und Notist der Münchner Kapelle, kopierte nicht nur für Ludwig Senfl, sondern lieferte handschriftliche Musikalien auch an andere Adressaten wie den preußischen Herzog und an dessen Nürnberger Agenten Georg Schultheis. Dieser scheint das Nasenlied für seinen Auftraggeber bestellt zu haben.

Lieber herr Schulthes. hiemit schikh ich euch das nasen lied, dabey ain par lied erst von Sennfl componiert und die dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4 [...] Dat. in eil zu Munchen den 4. Augusti im 37. iar.

Lieber herr Schulthes. Ich schik euch fur eur person ettliche lieder, nemblich 4, darunter das lengst das nasenlied ist, hat aber der Sennfl nit gemacht, yedoch habt irs yetz iar selbs an mich begert, das ichs meinem gned. hern von Preussen schikhen soll. Nu het ichs schon zu seinen gnaden gsang eingeschlossen, aber wie ich mich besonnen hab, so gedenkht es mich schimpflich, sein gnaden ain solches rotziges nasenlied zu schikhen, yedoch wisst ir seiner gnaden prauch und mainung, was sein F. G. wolgefellig ist bas als ich, und so ir vermaint das ichs sein F. G. schicken sold, so thut nur oben das Copert auf und legts zu dem andern, oder lasst es herausen, wies euch gefellig ist, denn es ist kein brief drinnen, dann allein lautter gesang. Ir habt auch zway Neuer lateinische stuckh mit 4. und V. dabey [...] Dat. München den 4. Augusti im 38. iar.<sup>5</sup>

Auf jeden Fall belegt der Schriftwechsel, dass das Gedicht von unbezweifelbarem Reiz war, dass aber auch seine Inkriminierung Tradition hat – wenngleich nicht einfach auf Grund seines ästhetischen Werts, sondern aus Gründen der sozialen Hierarchie.<sup>6</sup> Wenn Lasso dieses Lied mehrstimmig setzte, dann gewiss nicht unter Vernachlässigung seiner Textgestalt, zumal dessen Länge und Anlage für jeden Komponisten eine besondere Schwierigkeit darstellte, die wenigstens durch einen anderen Vorteil zu kompensieren war oder von einem anderen Interesse motiviert sein musste.

5 Robert Eitner, »5 Briefe von Lucas Wagenrieder von 1536–1538«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 8 (1876), S. 28f.; eine ausführlichere Dokumentation des Briefwechsels zwischen Albrecht, Markgraf von Brandenburg und Herzog in Preußen, Senfl, Wagenrieder und Schultheis bei Adolf Thürlings, »Ludwig Senfls Leben und Wirken«, in: *Senfls Werke*, hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1903 (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 2. Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 3.2), S. LVII–LXVII.

6 Rudolf Flotzinger (»Wolfgang Schmelztl und sein ›Teutscher Gesang‹ von 1544«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 39, 1988, S. 25) interpretiert den Brief dahin gehend, es handle sich um einen Text, »den zu komponieren Senfl 1537 abgelehnt hat«, was über den Wortlaut hinaus geht. Obwohl Albrecht ausdrücklich nicht nur an Senfls Kompositionen interessiert war, geht es in den Briefen im Zusammenhang mit Liedern ausschließlich um dessen Werke; da ein Lied ausnahmsweise nicht von ihm stammt, erwähnt Wagenrieder dies verständlicherweise (»hat aber der Sennfl nit gemacht«), was nicht notwendigerweise eine Zurückweisung bedeuten muss.



Der Text und sein Horizont

In Lassos Vertonung<sup>7</sup> lautet der Text in der Tenorstimme:

Hort zu ein news gedicht /  
 von nasen zugericht<sup>1</sup> /  
 der sein sehr vil vnd gnüg/  
 ein jeder wil mitfüg /  
 damit sein in dem gsellen spil /  
 ein schöne nasen haben wil /  
 dem sol man sie lassen zu ruh /  
 es seind noch ander nasen gnüg/

<sup>1</sup>(dichterisch) gestaltet

krade / krumpe / buckelte /  
 einbogne / murrete<sup>1</sup> /  
 dicke / braitte / gspitze /  
 maset<sup>1</sup> / schramet<sup>2</sup> / gflickte<sup>3</sup> /  
 <Diskant: dreecket vnd knollet />  
 vierecket vnd drollet<sup>1</sup> /  
 gschneitzte<sup>1</sup> / rotzig / butzig<sup>2</sup> /  
 gstumpffet<sup>1</sup> / kumpffet<sup>2</sup> / rüssig<sup>3</sup> /  
 drieffend / blietend<sup>1</sup> / schnoflent<sup>2</sup> /  
 schnaufent / schnarchent / schnopfent<sup>1</sup> /  
 frost blabe<sup>1</sup> / brin rothe<sup>2</sup> /  
 <Diskant: knobret<sup>1</sup> / zucket<sup>2</sup> / frade<sup>3</sup> />  
 zschlagne / zkratze /  
 <Diskant: zbißne / zschnidne />  
 zhackte / zrißne /  
 blocket<sup>1</sup> / hacket<sup>2</sup> / zincket<sup>3</sup> /  
 muncket<sup>1</sup> / blunshet<sup>2</sup> / stincket  
 gleissent<sup>1</sup> / wimbret<sup>2</sup> / hogret<sup>3</sup> /  
 vol engering<sup>1</sup> / knogret<sup>2</sup> /  
 ebne<sup>1</sup> / schelche<sup>2</sup> / flache /  
 ein kruß<sup>1</sup> / blane<sup>2</sup> / weiche nasen /  
 wie die Affen nasen /  
 drat<sup>1</sup> mit klaffen<sup>2</sup> /  
 vnd ander noch vil mehr /  
 die wir nit zehlen her /  
 wir haben der gnüg /  
 nun höret weiter zu.

<sup>1</sup>welk

<sup>1</sup>narbig, <sup>2</sup>aufgerissen, <sup>3</sup>fleckig

<sup>1</sup>drall

<sup>1</sup>angelaufen, <sup>2</sup>aufgeschwollen

<sup>1</sup>stumpf, <sup>2</sup>stumpf, <sup>3</sup>gerötet

<sup>1</sup>blutend, <sup>2</sup>schnaufend

<sup>1</sup>schluchzend

<sup>1</sup>frostblau, <sup>2</sup>verbrannt rot

<sup>1</sup>vorspringend, <sup>2</sup>verzogen, <sup>3</sup>entzündet

<sup>1</sup>klotzig, <sup>2</sup>groschlächtig, <sup>3</sup>zackig

<sup>1</sup>krüppelhaft, <sup>2</sup>aufgebläht

<sup>1</sup>(fett)glänzend, <sup>2</sup>warzig, <sup>3</sup>höckrig

<sup>1</sup>Made, <sup>2</sup>mit Knötchen

<sup>1</sup>flach, <sup>2</sup>schief

<sup>1</sup>kraus, <sup>2</sup>eben

<sup>1</sup>gedreht, <sup>2</sup>Risse

Der ander Theil.

So findt man gülden / silberen /  
 messing / zienen<sup>1</sup> / küpfferen /  
 stählin<sup>1</sup> / eysen /  
 stainen / bainen<sup>1</sup> /  
 hierne<sup>1</sup> / hültzen<sup>2</sup> / wâxen<sup>3</sup> /  
 gschnitzte / goßne<sup>1</sup> /  
 gfrorne<sup>1</sup> / gmalte nasen /  
 lange / kurtze / grosse / kleine /  
 weitte / enge / hohe / nidere nasen /

<sup>1</sup>aus Zinn

<sup>1</sup>aus Stahl

<sup>1</sup>aus Knochen

<sup>1</sup>aus Horn, <sup>2</sup>aus Holz, <sup>3</sup>aus Wachs

<sup>1</sup>gegossen

<sup>1</sup>(Schmelztl: gfürmte) geformte

7 O. di Lasso, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), S. 151–159.

flaisch nasen / visch nasen /  
 alt fránckisch<sup>1</sup> nasen /  
 reissen<sup>1</sup> nasen / gantz nasen /  
 schön nasen / sauber nasen /  
 wol geformet nasen /  
 gar allerley nasen /  
 mit knoden<sup>1</sup> vnd fasen<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>altmodisch  
<sup>1</sup>reizend

<sup>1</sup>Schlingen, <sup>2</sup>Fasern

*Der dritte Theil.*

Wer gwinnen wil den krantz /  
 Künig werden am nasen Tantz /  
 der kumb biß Sonntag frü /  
 gen Gimpelsbrun darzü.

Der Inhalt des dritten Teils verweist auf eine der ältesten greifbaren Schichten, in denen der Stoff behandelt wird.<sup>8</sup> 1534 druckte Niclas Meldemann in Nürnberg als Flugblatt einen Holzschnitt Hans Sebald Behams mit einem Gedicht von Hans Sachs: *Der Nasen tantz zu Gumpelbrunn bis Sonntag* (siehe Abbildung 1, S. 138f.).<sup>9</sup> In hundert Knittelversen schildert Sachs, wie die Gimpelsbrunner am Kirchweihfest einen Wettbewerb um die – »mit zirckel, daßhart vnd dreyangel« exakt zu messende – größte Nase ausrichten. Die Trophäen, ein Kranz für den ersten Preisträger, aber auch sehr »körpernahe« Gegenstände wie ein »Nasenfütter« und eine »brflich«, hängen am Maibaum, um den die Aspiranten auf die Ehre des Nasenkönigs sich zu Schalmei- und Dudelsackklängen im Reigen präsentieren und gegenseitig nach ihren mächtigen Exemplaren greifen. An anderer Stelle des Kirmestreibens entsteht allerdings eine Schlägerei, die alles in Bann zieht, so dass auf Anweisung des Dorfrichters die Aktion unterbrochen werden muss. Dies gibt dem Erzähler aber das Stichwort, seiner zeitungsmäßigen Textsorte gerecht zu werden und den fingierten Zweck seiner Ankündigung anzubringen: Weitere Interessenten (»Burger, Pawr, arm oder reich«) können sich bis Sonntag, wenn das Turnier wieder aufgenommen wird, in den Kreis der Konkurrenten einreihen.

- 8 Im Bereich des Brauchtums im fränkischen Windsheim ist ein Beleg in einer Stadtrechnung zur Fastnachtszeit (»Item ½ taler geschenk dem balbirer sampt seinen gesellen, als sie den nasen dantz haben getantz auf dem mark«) erst aus dem Jahr 1550 bekannt, zit. n. Karl-Sigismund Kramer, *Volksleben im Fürstentum Ansbach und seinen Nachbargebieten (1500–1800). Eine Volkskunde auf Grund archivalischer Quellen*, Würzburg 1961 (Beiträge zur Vorlktumsforschung, 13), S. 102 und 281 (siehe R. Flotzinger, Wolfgang Schmelztl, wie Anm. 6, S. 133).
- 9 Max Geisberg und Walter L. Strauss, *The German single-leaf woodcut 1500–1550*, Bd. 1, New York 1974, S. 242. Die dortige Reproduktion beruht auf dem verschollenen, zuletzt noch im Kupferstichkabinett des Schlossmuseums Gotha unter Nr. 13, 218/219 erhaltenen Abzug. Eine detaillierte Bestandsaufnahme der späteren, modifizierten Abzüge und ihrer Fundorte sowie Abbildungen der einzelnen Stadien bietet Alison Stewart, »Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth-century German prints«, in: *Print Quarterly* 12 (1995), 343–360.



Bild und Geschichte gehören vorderhand zum Typus der Bauernsatire. Ihr satirisches Potenzial beziehen sie nicht nur aus den drastischen Schilderungen generellen bäurischen Verhaltens, sondern insbesondere aus dem evozierten Vergleich mit jenen Wettbewerben höfischen oder humanistischen Zuschnitts, die selbst in ihren verbürgerlichten Ablegern noch ein unbestrittenes geistiges Leistungsprestige behaupteten (*poetae laureati*, nordfranzösische *puis*, Meistersinger etc.), denen die Bauern aber nichts anderes als den Wettbewerb zur Seite stellen können, in dem es um eine rein physische Qualität, die zudem allen Schönheitsidealen Hohn spricht, geht. Die Zusammenstellung der demonstrativ aufgehängten »kleynats«, der Preise, ist in diesem Sinne bewusst grotesk: Der ländliche Blumenkranz nimmt auf den ehrenvollen Lorbeerkranz im Sinne eines das Ideelle repräsentierenden Gewinns Bezug. Das Nasenfutteral greift den Gegenstand des Wettbewerbs auf, ist aber ein sinnloses »Kleidungsstück«, das es nicht wirklich gibt. Die Bruch hingegen, die Männerunterhose, an die Beinlinge genestelt werden können, verknüpft nicht nur die beiden symbolisch gekoppelten Körperteile Nase und männliches Genital mittels ihrer »Schutzhüllen« (die Bruch hier in einfacher Version ohne die aufwändigere Schamkapsel, deren Form aber vom Nasenfütter repräsentiert wird), sondern ist auch Inbegriff der germanischen Bekleidungsweise, die den Römern seinerzeit als barbarisch galt.<sup>10</sup>

Alison Stewart<sup>11</sup> hat die weiteren ikonographischen Inhalte und Hintergründe von Behams Holzschnitt eingehend erhellt: Selbstverständliche Grundlage für jeden zeitgenössischen Betrachter und Leser des Flugblatts war die landläufige Überzeugung, dass die Nasengröße die Penisgröße widerspiegeln. Im Fall der am Tanz beteiligten einzigen Frau übertrug Beham diese Assoziation von sexueller Attraktivität auf einen üppigen Busen, so wie die beiden am rechten Rand neben ihr befindlichen Tänzer mit eindeutigen Zeichen ausgestattet sind: Der Landsknecht trägt sein Schwert ostentativ vor den Beinen, der Narr tanzt mit noch energischeren und dadurch uneleganteren Bewegungen als die anderen – so sehr, dass auch auf ihn Sachs' Beschreibung der Tänzer im hinteren Bildteil zutrifft: »Da machtens wunderlich kramantz / Mit gnippen, gnappen, vnd verdreen / Das man jn thet waiß wo hinsehen«.

10 Vgl. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- & Kostümllexikon*, Stuttgart<sup>3</sup>1994, S. 134f. und 463.

11 Siehe Anm. 9. Offenbar ohne das Sachs'sche Gedicht heranzuziehen, interpretiert Horst Leuchtmann, »Schwierigkeiten im Verständnis der Texte der volkssprachigen Kompositionen Lassos«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium ... 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, N.F. 111), S. 170f., den Nasentanz und dieses neben anderen Liedern Lassos als ein abschreckendes Beispiel dafür, »in welche Abgründe die sich verkehrende Welt abstürzen kann«. Als solche wird die Konkurrenz von Weiberleuten mit gimpelhaften Männern um den vermeintlich ersten Preis, die Unterhose als Zeichen der Vormachtstellung, verstanden.



Der Nasen tanz zu Sumpelstrumm bis Sonntag:



¶ Eins tags vil kurzweyl ich vernam  
 Vnd auff ein Pawren Zirchtag kam  
 In ein dorff Gumpels brunn genant  
 Da ich vil voller Pawren fand  
 Schreyend/all stüdel vol gefressen  
 Da war ein trincken vnd essen  
 Die May in die sackpfeiffen lungen  
 Die Pawren knecht luffen vnd rungen  
 Warffen ein einander auff den semper  
 Das manchem trachte im lab der gempet  
 Eins teyl spilt in die Lechtuchen  
 Doch mer kurzweyl thut ich suchen  
 Vnd kam zu einem zanen tanz  
 Da machens wunderlich kramanz  
 Nie gnippen gnappen/vnd verdiecn  
 Das man in thet waiff wohin schen  
 Offt einer an den andern buß  
 Das er sich gleich vmb dieen muß  
 Traten einander mit den stieffeln  
 Ich dachte es wirt sich noch an die stieffeln  
 Ein haber bey dem trug vnd trug  
 Ich gieng vnd schawte den kugelplatz  
 Da hieng ein roets goßel bey  
 Da setzen sie offi yren an die  
 Ich gedachte mir ob diesem begeln

Werden sie noch einander siegeln  
 Ich gieng für daß auff einen plan  
 Sach da vil alter Pawren stan  
 Mitten darauff an einer stangen  
 Sach ich die schönere kleymat hangen  
 Ein Tafelzüter/büch/vnd kranz  
 Da sage man mir ein Tafelanz  
 Wurde auff dem plan noch diesen abent  
 Die größte die naffen wun begabent  
 Die größte naff gewunden kranz  
 Vnd wurde ein künig am Tafelanz  
 Die ander gewun das Tafelzüter  
 Die die die büch/gar wolgemüter  
 Verzog ich da in meinen sinnen  
 Großlich ein kleymat zu gewinnen  
 Wurde ich anderst nit künig gar  
 Ich verzog ein vierteyl dar  
 Amen yren Pfeiffer mit Schalmayen  
 Die plieffen auff zum Tafel ragen  
 Zer drungen Pawren vnd jr Wasen  
 Vnsal/mit also großen nasen  
 Lang/dick/vnd trum/bencket/vnd puchlet  
 Mutter/munchet/peyet/pflumische/vnd buchlet  
 Zinckes/backete/Enoret/vnd knolle  
 Diepfeichte/vierechte/vnd diolles

Gleyssent vnd rote lipfften vnd högret  
 Volengerling/wimere/vnd knögret  
 So vnfüg das ich auff den tag  
 Tanznis vnd kleymat gar verzoag  
 In dem die Pfeiffer beyd auff pfliffen  
 Einander sie zun nasen griffen  
 Zogen einander an den rayen  
 Vnd spangen her nach den schalmayen  
 Bey yreingig person man vnd frauwen  
 Daran ich meine lust thet schawen  
 Ich dachte rote wofft ich jr so vil  
 Die all rechte werten zu dem spil  
 Die wunschet ich all zu mir dar  
 Vnd als der tanz am besten war  
 Do erhob sich ein großer schlagern  
 Am kugelplatz die rouden jagen  
 Einander her in dem gebiß  
 Ward ein gelauff vnd groß gestöß  
 All lieffen sie am rayen faren  
 Vnd auch von leder zu den waren  
 Do ward der Tafelanz yertrene  
 Reboch der Scherg kam an dem ende  
 Vnd schrey/der Richter vnd mein zertren  
 Vertanden euch nahmen vnd zertren  
 Weyl der Tafelanz ist zertrens

Sol man nicht reeyer tanzten horet  
 Bis Sontag rosllens in an stellen  
 Ob einer hat ein güten gellen  
 Vnd der auch wol benafet roer  
 Den mag er mit jm bängen her  
 Sey Burger/Pawr/arm oder reich  
 Dem wirt man messen eben gleich  
 Nie zirckel/baßbart/vnd dieyangel  
 Das er ey vntlaghaßft vnd mangel  
 Wem dem ein kleymat thet gebären  
 Der mag on einred mit jm führen  
 Also der Zirchtag nam ein ende  
 Eyende ich wider heimzoag wende  
 Gab das beyd jungen vnd alen  
 Im besten wollen nicht verhalten  
 Weyl der Tafelanz ist angestele  
 Ob erwer einer daran roble  
 Der mach sich auff biß moigen frö  
 So kumbe er eben noch darzu  
 Gen Gumpels pium an Tafelanz  
 Vnd ob er da erlange den kranz  
 Vnd wurde zu Tafel künig eruels  
 Allen großen Tafel für gestelle  
 Der sunde die vnd jense des bachs  
 Vil gößlig sindes/spricht Hans Sachs.



Bezeichnenderweise beschränkt sich das Personal des Nasentanzes nicht auf Bauern, sondern begreift mit zwei Landsknechten und mit ›Künstlern‹ (Narr, sich zierlicher bewegender Tanzmeister links vor dem Maibaum und Schalmeibläser, jeweils an den gezackten Bordüren erkennbar) auch andere, mäßig höher stehende soziale Bereiche mit ein. Große Nasen sind kein Privileg des unkultivierten Landvolks.

Aufschlussreich ist die von Stewart verfolgte weitere Geschichte des Holzblocks und seiner späteren Druckabzüge im Kontext der Nürnberger Moralisierungsbestrebungen in der zweiten Jahrhunderthälfte: Zuerst wurde das Gedicht abgetrennt, dann wurden zumindest auf einem Abdruck die großen Nasen mit Tinte auf Normalformat hin retuschiert, was schließlich nach 1573 auch am Holzblock selbst vorgenommen wurde, den man bei dieser Gelegenheit auch kreisförmig beschnitt, so dass die obszönen Gesten und Attribute von Narr und Landsknecht verschwanden. In diesem purifizierten Zustand und mit einem ornamentalen Rahmen versehen diente der Block bis ins 19. Jahrhundert.

In anderer Akzentuierung als Stewart sehe ich jedoch nicht nur die sexuellen Konnotationen, die hier traditionell mit den großen Nasen geschaffen werden, sondern darüber hinaus die Naturhaftigkeit der Körperteile generell. Am Bild nur teilweise nachvollziehbar, ist das Zentrum des Sachs'schen Gedichtes und Keim des späteren Liedes die Beschreibung der körperlichen ›Pracht‹ in all ihrer ungezügelten Formen- und Farbenvielfalt, auch ihrem unzivilisierten Zustand:

Her drungen Pawren vnd jr Basen  
Vnzal / mit also grossen nasen  
Lang / dick / vnd krum / hencket / vnd pucklet  
Zincket / hacket / knorret / vnd knollet  
Dreyeckicht / viereckicht / vnd drollet  
Gleyssent vnd rot / küpfren vnd högret  
Vol engerling / wimeret / vnd knögret

Ob Hans Sachs damit bereits ein existierendes Nasenlied zitierte bzw. darauf anspielte oder ob umgekehrt das Flugblatt ein ausführlicheres Lied erst provozierte, ist nicht mit Gewissheit zu entscheiden. Schon drei Jahre später, 1537, kursierte ja ein langes Nasenlied am Münchner Hof, und 1544 gab Wolfgang Schmeltzl bei seinem »freundt« Johannes Petreius in Nürnberg seine gattungsmäßig inkommensurable Sammlung *Guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche künstliche Quodlibet, Schlacht, und dergleichen* heraus, dessen Nr. 4 eine vierstimmige Vertonung des Nasenlieds durch einen nicht näher bekannten Johannes Puxstaller ist.<sup>12</sup> Seine Textvorlage ist bis auf marginale

12 RISM 1544<sup>19</sup>. Wolfgang Schmeltzl, *Guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1990 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 147/148); der Text des Nasenlieds auf S. 10, die Partitur S. 32–37 (zu korrigieren wären: 1. Tl., T. 29, B: *d* statt *e*;



lexikalische und orthographische Abweichungen mit derjenigen Lassos identisch. In beiden Fällen weisen direkte Verbindungen nach Nürnberg, also der Stadt von Hans Sachs: Anhaltendes Interesse an dem Lied bezeugte der Nürnberger Georg Schultheis, und auch der bislang schöpferisch nur als Dichter eindeutig belegbare Schmeltzl hatte zumindest über Petreius nachweislich Beziehungen in die Reichsstadt. Zur Zeit der Publikation der von ihm laut Vorwort »im landt Osterreich vnd anderswo« gesammelten Werke war er zwar seit sechs oder sieben Jahren in Wien ansässig, vorher aber an verschiedenen Orten der Oberpfalz tätig: bis 1535 in Kemnath (mit Unterbrechung während seines Studiums in Wien ab 1523), dann in der Benediktinerabtei in Kastl, 1536 als *cantor* in Weiden. Nach eigenem Bekunden hat er die »Reichstet im Römischen Reich besicht«; neben Regensburg und vielleicht Augsburg ist hier zuerst an Nürnberg zu denken.<sup>13</sup>

Verschiedene stilistische Gründe und nicht zuletzt mehrere vergleichbar angelegte Gedichttexte in Schmeltzls Sammlung (z.B. *Von Dauben*, *Von Leffeln*, *Von Eyren*, *Von Secken*) werden dafür beigebracht, dass er – möglicherweise inspiriert von dem ab 1534 kursierenden Sachs-Beham'schen Flugblatt – den konkreten Text des Nasenlieds geschaffen habe. (Das muss dann allerdings notwendigerweise vor dem *terminus ante quem* 1537, also in der Zeit vor seiner endgültigen Ansiedlung in Wien geschehen sein. Offen bleibt in jedem Fall, ob in diesen Zeitraum auch die Vertonung durch Puxstaller fällt und ob das von Wagenrieder kopierte Lied womöglich bereits dieser vierstimmige Satz war.)

Bereits Elsa Bienenfeld hat auf die auffällige, Begriffe reihende Struktur des Gedichtes aufmerksam gemacht und sie mit der Literaturgattung des so genannten Priamels in Verbindung gebracht.<sup>14</sup> Sie bezog sich um die Jahrhundertwende auf das damals einflussreichste Buch zum Priamel von Wilhelm Uhl.<sup>15</sup> Dessen

T. 68, D: Achtel *a'* statt *g'*; 2. Tl., T. 22, D: *a'* statt *g'*; T. 39, T: *g* statt *a*). Von einem Joannes Burckstaller bzw. Burgkstaller haben sich in D-Dl, Mus. 1/D/3, einem um 1550 in Wittenberg entstandenen Stimmbuchsatz mit älteren geistlichen Motetten und geistlichen Liedern, ein »Jauchzet dem herren« und ein »Vater unser« erhalten; siehe Wolfram Steude, *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), S. 21.

13 Siehe R. Flotzinger, Wolfgang Schmeltzl (wie Anm. 6), S. 10. Flotzingers detaillierte und kritische Angaben zu Schmeltzls Biographie wurden von Susan Forscher Weiss in ihrem Art. »Schmeltzl, Wolfgang«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 22, S. 526, nicht übernommen.

14 Elsa Bienenfeld, »Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts« [Diss. Wien 1903], in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 6 (1904/05), S. 80–135.

15 Wilhelm Uhl, *Die deutsche Priamel, ihre Entstehung und Ausbildung. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Universitäten im Mittelalter*, Leipzig 1897.

Definition des Gattungsbegriffs und seine Erklärung der Gattungscharakteristik wurden allerdings schon kurz darauf grundsätzlich in Frage gestellt<sup>16</sup> und auch in der nachfolgenden germanistischen Forschung als substanzlos und unhaltbar eingeschätzt.<sup>17</sup> Uhl wollte die katalogartigen Gattungen Priamel und Quodlibet auf eine »Erscheinung der akademischen Fastnacht« zurückführen. Sie seien persiflierende studentische Reaktionen auf die *Quaestio praeambularis in disputationem de quodlibet*, in der – in drei *articuli* zu je drei *conclusiones* von drei üblicherweise zweizeiligen *corollaria* – die große universitäre *quaestio quodlibetica* des akademischen Jahres in Kurzform aneinander gereiht und ausgehängt wurde. Allerdings existieren als Belege dieses Ankündigungsmodus lediglich zwei Einblattdrucke der Universität Erfurt von 1497 und 1499.<sup>18</sup> Uhl's in jeder Hinsicht auf tönernen Füßen stehender und von der späteren Forschung als erledigt angesehener Versuch, den »Mischmasch« des Priamels auf universitären Brauch zurückzuführen, hat auch die Schmelztl-Forschung insofern in die Irre geführt, als die Kataloglieder des *Guten, seltsamen und kunstreichen teutschen Gesangs* in die Nähe von Schmelztl's Universitäts-Daseins, also Wien, rückten und sogar ihre dreiteilige Anlage als Reflex auf die *quaestio* verstanden<sup>19</sup> sowie dadurch die parodistische Natur der Gattung akzentuiert wurde.

Strukturverwandtschaften zwischen den Schmelztl'schen Katalogliedern und damit auch dem Nasenlied und dem Priamel als einer besonderen Form der Spruchpoesie bestehen durchaus, wenn man eine weit gefasste Definition der gattungskonstitutiven Elemente zu Grunde legt: eine »Gattung ursprünglich epigrammatischer Improvisation, die eine Reihe paralleler Einzelheiten in bestimmten Formen mit künstlerischer Absicht zu einer inneren Einheit zu verbinden sucht.«<sup>20</sup> Die gereihten Bestandteile sind als einzelne ersetzbar und ergeben keine logische Reihe. Einige weitere Faktoren sind im Zusammenhang mit dem Nasenlied aufschlussreich.

16 Karl Euling, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905.

17 Hansjürgen Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (Das Priamel und die Anfänge des literarischen Marktes)*, München 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 74).

18 W. Uhl, *Die deutsche Priamel* (wie Anm. 15), S. 32f.

19 Auch R. Flotzinger, Wolfgang Schmelztl (wie Anm. 6), S. 17f., bezieht die Fachliteratur nach Uhl nicht mit ein.

20 K. Euling, *Das Priamel* (wie Anm. 16), S. 15. Ein typisches Priamel wäre: »Wer ab wil leschen der sunne glantz / Vnd ein geiß wil noten, das sie tantz / Vnd ein stummen wil zwingen, das er hor / Vnd ein kw wil jagen durich ein nadel or / Vnd geistlich munch wil machen awß schelcken / Vnd auß einem Esel wil mett melcken / Vnd an ein kethen wil pinten ein vist [Schall]: / Der erbeyt [erwartet] auch gern, das vnnutz ist.« (zit. n. H. Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, wie Anm. 17, S. 2).



Erstens: Die Priameldichtung ist eine Nürnberger Spezialität, die ihren quantitativen und qualitativen Höhepunkt im 15. Jahrhundert erreichte und im Nürnberg der Reformation auslief.<sup>21</sup> Es wäre also durchaus denkbar, dass das Nasenlied im Nürnberger Umfeld bereits bestand, so dass Sachs es aufgriff und Schmelztl es seiner Sammlung – gegebenenfalls bearbeitet – inkorporierte und entweder die anderen Lieder sich auch auf diesem Wege besorgte oder sie in Analogie verfasste. Auch ihre Ausstrahlung im engeren regionalen Bereich liegt nahe. Das Löffellied (Nr. 5) scheint nach Zuschreibung in einer Handschrift von Mathias Greiter vertont zu sein,<sup>22</sup> zu dessen frühen Lebensstationen Aichach bei Augsburg und Ingolstadt gehörten. Die Verankerung des Typus im Süddeutschland des heutigen Freistaats Bayern (Oberpfalz, Schwaben, Altbayern, Franken, mit Schwerpunkt Nürnberg) macht sowohl das Insistieren des Nürnberger Verlegers Petreius und entsprechend seine Bereitschaft, derartige Kuriosa zu drucken, als auch das nachhaltige Interesse des Nürnberger Faktors Schultheis am Nasenlied verständlich, andererseits aber auch Wagenrieders Zögern, ob man denn damit wohl im Norden reüssieren könne.

Zweitens: Das Priamel, als Terminus eine Verballhornung von *praeambulum*, scheint ursprünglich auch mit der Funktion verknüpft gewesen zu sein, Bildern oder Bilderserien voranzustehen, und konnte dann später auch in den Bildfuß wandern.<sup>23</sup> Dieser Traditionszusammenhang unterfüttert die Beziehung zwischen dem von Schmelztl abgedruckten Kataloglied und Behams Holzschnitt.

Drittens: Priameln schließen sich bisweilen zu Zyklen, die sich einem Thema widmen, zusammen, ohne unbedingt eine unumkehrbare Abfolge zu bilden. Ähnlich wie im Einzelpriamel werden dabei unterschiedliche Aspekte oder Ausprägungen einer Sache potenziell permutativ abgehandelt.<sup>24</sup> Ein Reflex dieser Struktur ist auch im Nasenlied erkennbar. Der Anfang der *prima pars* und die *tertia pars* bilden den narrativen Rahmen. Dazwischen stehen zwei (allerdings ungleiche) »Strophen« mit Aufzählungen von Nasenphysiognomien und -funktionen. Der

21 Eine der letzten zeitgenössischen Quellen ist *Eins Freyharts Predig / sampt hundert alten Sprichen / der Welt lauff betreffend: nutzlich vnd sehr kurtzweylig zulesen*, Augsburg: Michael Manger [um 1560] (mit Nachdrucken verschiedenerorts bis 1604), in der auch 88 Priameln stehen (siehe H. Kiepe, ebda., S. 11f. und 378–382).

22 D–B, Mus. ms. 40190 (Mitte 16. Jahrhundert, aus dem Frankfurter Raum), siehe Hans-Otto Korth, Jutta Lambrecht und Helmut Hell, *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000ff.*, Bd. 1: *Handschriften des 15.– 19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation*, München 1997 (Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 13), S. 272; R. Flotzinger, Wolfgang Schmelztl (wie Anm. 6), S. 15, macht noch ein weiteres Argument für Greiters Autorschaft geltend.

23 Siehe dazu H. Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung (wie Anm. 17), bes. S. 18–32.

24 Ebda., bes. S. 103–113.

erste Teil breitet das ganze Panorama der Möglichkeiten von Riechorganen aus, wie sie in der Lebensrealität begegnen können: in übertreibender Akzentuierung vor allem hässliche, entstellte oder kranke; darunter mag, wie zu Beginn, auch eine gerade Nase sein. Als pars pro toto der ungezügelter Natur erscheinen hier Körperbestandteile in ihrer nicht-rationalisierten Darbietung. Im genauen Gegensatz dazu präsentiert der zweite Teil lediglich Nasen, die in *materia* und *forma* als ästhetische Objekte erscheinen, und zwar polarisiert als schöne Objekte. Auf den artifiziellen Stilisierungsprozess deuten dabei nicht nur die plastischen Materialien,<sup>25</sup> sondern auch die Gestaltungsvorgänge wie schnitzen, gießen, formen und malen; mit dem Bezug auf wechselnde Moden klingt der Aspekt der Historizität von Kunstprodukten an. Und als zivilisatorische Konsequenz sind diese Nasen sauber. Formal werden in den beiden thematisch klar getrennten Sektionen, quasi den beiden Einzelpriameln, die Elemente priamel-gemäß in durchaus nicht-stringenter Folge assoziiert. Das Sprachspielerische kann übrigens als Spezifikum der Volkssprachen gelten, die insbesondere bei den alltäglichen Phänomenen dem Lateinischen (als dichterischer Konkurrenzsprache) durch eine Fülle von Alternativausdrücken überlegen waren und daraus künstlerisches Kapital schlugen.<sup>26</sup>

Der Text ist nicht nur durch den Rückbezug auf eine definierte Gattungstradition in seiner Struktur erklärbar und als bewusste literarische Gestalt zu identifizieren, er ist vor allem auch hinsichtlich seines Inhalts zeitgemäß, wenn nicht gar symptomatisch. Die Zeit des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit war auch die Zeit eines Umbruch in der Körperwahrnehmung. Die neue Aufmerksamkeit für den Körper manifestierte sich im 16. Jahrhundert äußerlich in der aufstrebenden Disziplin der Anatomie mit ihrer neuerdings etablierten Methodik des Sezieren und ihren revolutionären Darstellungen von Formen und Bauelementen des menschlichen Körpers, insbesondere Andreas Vesals entscheidender Publikation *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel 1543).<sup>27</sup> Die medizingeschichtlichen Daten reflektieren indes nur eine allgemeine ideen- und

25 Als derartige Modelliermasse müssen auch die am Ende genannten textilen Gobelgrundstoffe gelten sowie die Lebensmittel, welche die zeitgenössische, teils extrem weit getriebene Technik, aus essbaren Produkten kunstvolle Gegenstände für die Tafel zu fertigen, reflektieren.

26 Die Erwägung ist angeregt von den Beobachtungen Kyra Heidemanns (»Grob und teutsch mit nammen beschryben«. Überlegungen zum Anstößigen in der Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts«, in: *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Hans-Jürgen Bachorski, Trier 1991 (Literatur – Imagination – Realität, 1), S. 420), die dies anhand des deutschen Sexualvokabulars beschreibt. Man denke auch an den Sprachstil in François Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* bzw. Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*.

27 Vgl. Hans Gert Roloff, »Der menschliche Körper in der älteren deutschen Literatur«, in: *Der Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute*, hrsg. von Arthur E. Imhof, München 1983, S. 83–102.



mentalitätsgeschichtliche Neuorientierung, die bereits im 15. Jahrhundert einsetzte. Es geht nicht nur darum, dass generell eine größere Bewusstheit und Sensibilisierung hinsichtlich körperlicher Phänomene und Vorgänge entstand, sondern auch dem Körper neue Relevanz in der Beziehung zwischen Körper und Seele zuerkannt wurde. Die mittelalterliche, letztlich auf platonisches Denken zurückgehende analogische Vorstellung, nach der äußerliche körperliche Beschaffenheiten untrennbar und gegenseitig repräsentativ mit der seelischen Verfassung auf eine statische Weise verkoppelt sind, machte zunehmend einer Vorstellung Platz, in welcher auch der Körper des Menschen in dessen eigenen Verantwortungsbereich fällt.

Diese Vorstellungen waren nicht zuletzt durch Marsilio Ficino und seine verbreitete, auch popularisierte Rezeption fundiert, da in Ficanos Neoplatonismus zwar der Körper noch immer eine Durchgangsstation war, aber eine notwendige, die somit ihren eigenen Wert erhielt. (Entsprechend ist bei Ficino der Vollzug der körperlichen Liebe unabdingbare Voraussetzung für die Erlangung der göttlichen Liebe, und das von visueller Schönheit ausgelöste Zeugungsbegehren fundamental.<sup>28</sup>) Und in Ficanos Konzept »gründet die Würdestellung des Menschen auf seiner Schaffenskraft und Schöpferfähigkeit. Der Mensch imitiert nicht allein die Natur, sondern er verbessert, läutert und vollendet sie und kann sich somit Gott durch seine Taten nähern und wird zum *Deus in terris*.«<sup>29</sup> Zu den vielfältigen Konsequenzen des neuen Körperbewusstseins gehören deshalb nicht nur gesteigerte Selbstbeobachtung, gewissenhafte Pflege des Organismus und der Aufschwung gesundheitserzieherischer Literatur,<sup>30</sup> sondern auch die Idee des modellierbaren menschlichen Körpers, was sich literarisch wie in der Bildenden Kunst als Spannung zwischen dem Blick auf den Körper einerseits mit seiner Freilegung von Gebrechen und andererseits als »stringent durchkonstruierte Maschine, den Leonardo in der gleichen Zeit in seinen zeichnerischen Analogien erprobt,«<sup>31</sup> ausdrückte. Auf der Basis der zentrale Bedeutung erlangenden Proportionenlehre der

28 Marsilio Ficino, [*Commentarium in convivium Platonis de amore*] *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übersetzt von Karl Paul Hasse, Leipzig 1914 (Philosophische Bibliothek, 154); lat.-dt. hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg <sup>2</sup>1984, <sup>3</sup>1994 (Philosophische Bibliothek, 368), 2. Rede, 7. Kap.

29 Beate Hentschel, »Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance oder die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers«, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 91.

30 Christoph Lumme, *Höllenfleisch und Heiligtum. Der menschliche Körper im Spiegel autobiographischer Texte des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1996 (Münchener Studien zur neueren und neuesten Geschichte, 13), insbesondere S. 77.

31 Christian Kiening, »Der Körper der Humanisten«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 8 (1998), S. 315.

Renaissance-Malerei erhalten auch abweichende Körperformen eine neue Semantik, weil sie von einem geometrisch genormten Raster ablesbar sind, wie es etwa Albrecht Dürers Physiognomische Skizze repräsentiert.<sup>32</sup>

Gerade diese – ungelöste – Spannung zwischen der mittelalterlichen, symbolhaften Körperkonzeption und den für die Neuzeit charakteristischen Disziplinierungsprozessen, wie sie in der Jahrtausendmitte nachhaltig einsetzten<sup>33</sup> und in denen die Körperdisziplin eine maßgebliche Rolle spielte, ist im Nasenlied deutlich artikuliert. Die beiden Pole werden durch die priamelhafte Juxtaposition verstärkt und positionieren auf der einen Seite das Verweisedenken (die Nase als Ausdruck der Potenz), auf der anderen die Modellierung (die gestalteten Nasen als kontrollierter Eingriff in die Natur). Als geradezu konsequent erscheint es in diesem Zusammenhang, dass der Holzschnitt unter dem zunehmenden Moralisierungsdruk des 16. Jahrhunderts genau einem solchen Remodellierungsakt unterworfen wurde. Hier wurden Ansprüche realisiert, die im Gedicht noch unvermittelt nebeneinander stehen – als thematisiertes, aber nicht diskutiertes oder gar gelöstes Problem, als offene Frage, die als künstlerischer Ausdruck den Moment der Verunsicherung innerhalb eines umfassenden mentalen und ideellen Umorientierungs- oder Umbruchsprozesses gerade in seiner Unausgesprochenheit besonders plastisch vorführt.

Für einen Rezipienten des Puxstaller-Liedes, der das Flugblatt mit Behams Veranschaulichung des Nasentanzes wahrscheinlich nicht kannte, stellte sich die Materie schon weniger als Frage der Nasengröße denn der Nasenform dar: Ein Stimmbuchsatz des *Guten, seltzamen und kunstreichen teutschen Gesangs* aus dem Besitz des Basler Goldschmieds Jacob Hagenbach hat sich mit vermutlich vor oder um 1560 vorgenommenen Illustrationen erhalten; dabei wurden 14 der Liedsätze im Tenor mit braun lavierten Federzeichnungen am Rand versehen.<sup>34</sup> Der Fall des Nasenlieds zeigt zwei sich gegenseitig aufmerksam musternde Männer, deren Nasen sich weniger durch ihre Größe als durch ihre – schon vergleichsweise zivilen – Formen, »hogret« die linke, »driecket« die rechte, auszeichnen (siehe Abbildung 2, S. 147).

Ein vierter Aspekt der Gattung Priamel ist noch anzusprechen: ihre inhaltliche Grundtendenz. Zum eigentlichen Priamel-Repertoire merkt Hansjürgen Kiepe

32 Norbert Schnitzler, »Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts«, in: Gepeinigt, begehrt (wie Anm. 29), S. 349f.

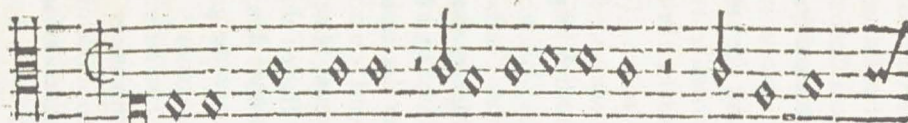
33 Vgl. hierzu die unterschiedlichen, aber dennoch in wesentlichen Punkten konvergierenden kulturhistorischen Theorien von Max Weber, Norbert Elias, Gert Oestreich und Michel Foucault.

34 CH–Bu, kk IV 19, fol. 16<sup>v</sup>. Siehe John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.35), S. 173 (plate 6.5).

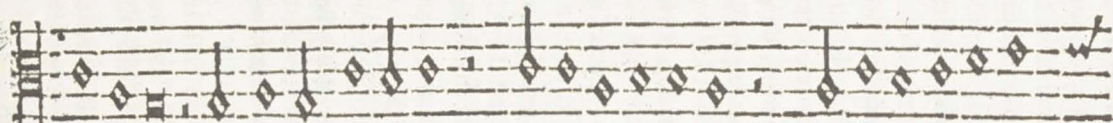




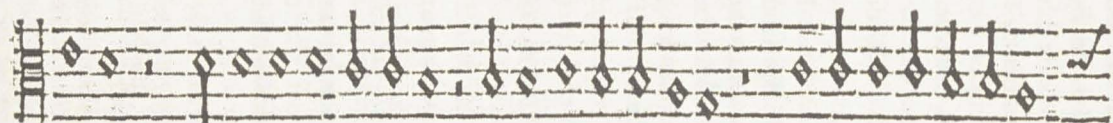
III Ein Quodlibet von Nasen/ Johannes Puxstaller.



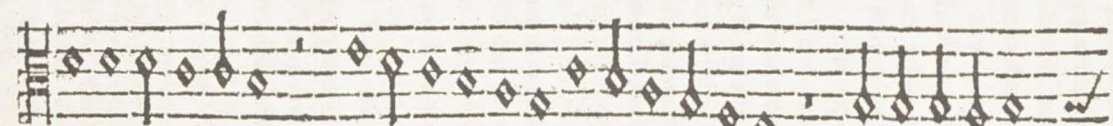
Ort zu ein newes gedicht/ von nasen zugericht/ der sein sehr



vil vñ gnug/ein yeder will mit fug/ damit sein in dem spil/ schön nasen nasen haß



ben will/ dem soll mans lassen zu rü/es sein andere nasen mer/ kratte krumpe pucklete/



einpogne murrete/ dicke breite gspizte maset schrammet/ gfliecke driecket/

Der Körper als Thema – Lassos »Nasenlied«

Abbildung 2: Illustration in Schmelzls *Teutschem Gesang* aus dem Besitz des Basler Goldschmieds Jacob Hagenbach

an, dass der Anteil spielerisch-witziger oder derb-komischer Vertreter noch nicht einmal ein Drittel betrage, dagegen biete der überwiegende Teil der Texte Lebenslehre und Welterfahrung in didaktischer Form oder sei als geistliches Priamel zu bezeichnen.<sup>35</sup> Der Text des Nasenlieds gehört zwar nicht zu diesem Corpus im engeren Sinne, sondern nur zur Priamel-Tradition, auch ist spätestens über das Gedicht von Hans Sachs auf Behams Holzschnitt die Verbindung zum satirischen Genre hergestellt, doch ist unter der humorigen Verpackung der moralisierende Aspekt oder zumindest das Reflektieren über Weltbefindlichkeiten noch immer zu erkennen. Fassbar wird dies speziell in der Weiterverarbeitung des Stoffes durch Hans Sachs, den »Poeten der Moralität«,<sup>36</sup> selbst. (Diese moraldidaktischen Ambitionen, in denen Begriffe wie »nutz«, »besserung« und »vermanung« eine zentrale Rolle spielen, verbinden übrigens auch Wolfgang Schmeltzls literarisches Werk mit dem seines Nürnberger Kollegen.)<sup>37</sup>

Nach dem Gedicht auf dem Holzschnitt von 1534 verarbeitete Sachs das Nasensujet noch dreimal in zunehmender Pointierung: 1545 als Meistergesang<sup>38</sup> und 1559 zuerst als Schwank,<sup>39</sup> danach als Fastnachtsspiel.<sup>40</sup> Im Schwank wird die Geschichte noch eindimensional vorgetragen: ein »doctor, der uber die massen / Het gar ein grosse, rote Nasen«, ist bei einem Abt zu Besuch und wird von dessen Narren in mehreren Anläufen und auf verschiedene Weise auf seine Nase angesprochen, worauf sich der Doktor sehr schämt und der Abt den Narren abstrafen lässt. Der Akzent liegt noch ganz auf der Moral, man solle nicht über alles, das einem wunderlich erscheint, reden. Deutlich wird aber dennoch, dass die große Nase als – wenn schon nicht zu kaschierende, so doch zu verschweigende – Abnormität gehandelt wird. Die Handlung des Fastnachtsspiels ist fast identisch, baut aber den Verständnishintergrund aus. Die peinlichen Störmanöver des Narren treffen nun einen Doktor, der einen überaus bildungsbeflissenen Edelmann besucht. Ein beträchtlicher Teil des dramatischen Textes wird darauf verwandt,

35 H. Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung (wie Anm. 17), S. 12f.

36 Siehe Maria E. Müller, *Der Poet der Moralität: Untersuchungen zu Hans Sachs*, Bern 1984 (Europäische Hochschulschriften, 1.800).

37 Siehe Manfred Knedlik, »Wolfgang Schmeltzl. Schuldramatiker, Chronist und Musiker im Reformationszeitalter«, in: *Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie* 37 (1993), S. 92–104.

38 Werkverzeichnis (siehe *Hans Sachs*, hrsg. von Adelbert von Keller und Edmund Goetze, Bd. 25, Stuttgart 1902) Nr. 1908: *Der doctor mit der nasen* (Textanfang »Vor zeit in Franckreich sassen«), dat. 14. Dezember 1545.

39 Werkverzeichnis Nr. 5396: *Der doctor mit der grosen nasen* (Textanfang »Vor jaren saß im Beyerlandt«), dat. 14. August 1559, ediert in: *Hans Sachs* (wie Anm. 38), Bd. 9, Stuttgart 1875, S. 527–529.

40 Werkverzeichnis Nr. 5409: *Der doctor mit der grossen nasen* (Textanfang »Ich hab durch ein boten vernommen«), dat. 13. Dezember 1559, ediert in: *Hans Sachs* (wie Anm. 38), Bd. 21, Stuttgart 1892, S. 103–115.



immer wieder die Kultiviertheit und Gelehrtheit des Jungherrn vorzuführen. Der aufstrebende Landaristokrat aus der Nähe des fränkischen Forchheim, der sich ein Schloss nach italienischem Vorbild gebaut und eine ausladende Bibliothek mit Fach- und poetischer Literatur zugelegt hat (allerdings nur mit deutschen Büchern, denn sein Bildungsstand scheint nicht von Haus aus gut gewesen zu sein), freut sich über die kurzzeitig sich bietende Möglichkeit des Umgangs mit einem Gelehrten, einem »künstenreichen mann«, gar dem »künstlichst mann im teutschen land«, der alles, »was ein hofmann künnen sol«, beherrsche, mit dem er »nur von artlichen Künsten reden« will, der – selbst Italien- erfahren – ihn wegen seines Geschmacks mit Lucullus vergleicht und den Parvenu auch sonst ob seiner zivilisatorischen und Bildungsambitionen flattiert. Zu dieser – ihrerseits satirisch überzogenen – Stilisierung nobler geistiger Existenz kontrastiert aufs Größte die unerbittliche Thematisierung der – als unpassend und beschämend wahrgenommenen – Nasengröße des Doktors durch den naiv scheinenden und (auch sonst) am rein Körperlichen sich orientierenden hedonistischen Narren. Nicht nur über die Person des Narren nahm Sachs konkret Bezug auf das Gimpelsbrunn-Gedicht, sondern auch durch Zitate:

Hab ich ie die warheit anzogen,  
Sein nasen sey bucklet und högret,  
Vol engerling, wümet und knögret?  
Er hört die warheit nit gern.

...  
Sag, hat das herrlein nit dermassen  
Ein grosse rote küpffren nasen,  
Dergleich ich keine hab gesehen?  
Hab in zum nasenköng verjehen,  
Weil sein nas war so dick und langk.  
Hab doch verdient deß teuffels danck:<sup>41</sup>

Die drei umrissenen Stationen der Verarbeitung der Nasenthematik – Holzschnitt, Liedtext und Fastnachtsspiel – machen deutlich, dass der hermeneutische Horizont des Stoffes sich nicht in einer harmlosen, banalen Wortspielerei erschöpft, sondern dass hier ein mentalitätsgeschichtlich brisantes Thema aufgeworfen und innerhalb einer regionalen Gattungsspezifität durchexerziert wird. Der natürliche Körper, seine Morphologie und der Anspruch seiner zunehmend dem Geist unterworfenen Modellierung war als Problem künstlerisch gestaltet. (Wie weit die Problematik von den beteiligten Personen rational durchdrungen war, steht auf einem ganz anderen Blatt.)

41 Ebda., S. 108.

Lassos Komposition

Vor diesem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass Lasso für den transportierten Inhalt unempfindlich gewesen sein sollte. Doch für den Komponisten wie für den analysierenden Rezipienten stellt sich die Frage – um eine Formulierung Laurenz Lüttekens bezüglich eines autobiographischen Liedes Ludwig Senfls (»salopp formuliert: es gab eben keine Möglichkeit, kompositorisch ›Senfl‹ zu sagen«)<sup>42</sup> abzuwandeln – : Welche Möglichkeit gab es, musikalisch Körper und Geist, Naturhaftigkeit und *artificium* als Dichotomie zu artikulieren? Ein Leichtes wäre es für Lasso gewesen, mit dem Arsenal madrigalistischer Textausdeutung die anschaulichen Begriffe analogisch darzustellen, doch nur ein einziges Mal verfährt er auf diese Weise (siehe Notenbeispiel 1: ganzes Ensemble mit großem Tonumfang versus Trio mit Quintrahmen bei »grosse – kleine«, *g* mit Oktavfall im Diskant und *A* im Bass bei »hohe – nidere«):

20

lan - ge/ kurt - ze/ gros - se/ weit - te/ en - ge/ ho - he/ ni - de - re na - sen/  
 lan - ge/ kurt - ze/ gros - se/ klei - ne/ weit - te/ en - ge/ ho - he/ ni - de - re na - sen/  
 lan - ge/ kurt - ze/ gros - se/ klei - ne/ weit - te/ en - ge/ ho - he/ ni - de - re na - sen/  
 lan - ge/ kurt - ze/ gros - se/ klei - ne/ weit - te/ en - ge/ ho - he/ ni - de - re na - sen/  
 lan - ge/ kurt - ze/ gros - se/ wei - de/ ho - he/ ni - de - re na - sen/

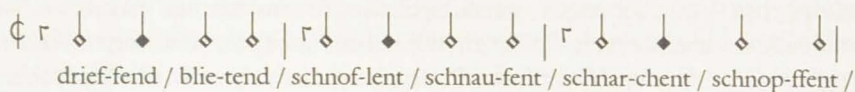
Notenbeispiel 1: *Der ander Theil*, T. 20–24

42 Laurenz Lütteken, »Autobiographische Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 6. Zu der generell problematischen Rolle der historischen Musikwissenschaft innerhalb der kulturgeschichtlichen Diskussion vgl. in jüngerer Zeit vom selben Verfasser, »Wie ›autonom‹ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31–38.





Auf den ersten Blick mag man auch die homorhythmische *suspiratio* in T. 36–38



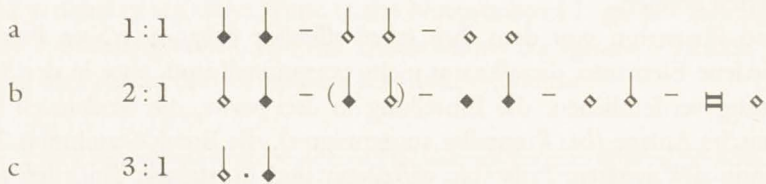
für einen solchen Madrigalismus halten und sich gleichzeitig wundern, warum ein Stichwort wie »waiche« nicht mit einem unausbleiblichen *b-molle*, sondern sogar in zwei Stimmen mit einem  $\sharp$  gesetzt wurde, warum keine großen Notenwerte bei »blunschet«, keine eckige Melodieführung bei »zinet«, kein Melisma bei »schön« vorkommen. Vielleicht wäre es bei einem derart bildkräftigen Text zu trivial gewesen und hätte gleichzeitig musikalisch nur eine sehr limitierte Aussage treffen können.

Lasso übernahm von dem ihm ganz offenbar bekannten Satz Puxstallers verschiedene Elemente, die allesamt nicht exzeptionell sind, aber in der Summe den Bezug verdeutlichen: die Einteilung in drei *partes*, die tendenziell homorhythmische Anlage (bei Puxstaller ausgeprägter), die Brevis-Semibrevis-Tripla zu Beginn des zweiten Teils (bis »gmalte«) und im dritten Teil, den siebten Modus (mit Affinitäten zum achten) und den *cantus firmus* im Tenor, der allerdings in den Passagen, in denen Lasso zeitgemäß mit Chorteilungen arbeitete, aussetzt (T. 23–56; 2. Teil, T. 19–36). Die *c.f.*-freien Abschnitte sind jeweils exakt die katalogischen Textteile, lediglich in der aufzählenden Tripla zu Beginn der *secunda pars* wird neben der Rhythmisierung auch der *cantus firmus* beibehalten. Anders als sein Vorgänger differenzierte Lasso sehr genau zwischen polyphoner Satzweise für die »Fließtexte« (siehe den Beginn in Notenbeispiel 2, S. 153) und homophonem Satz für die listenartigen Teile des Textes.

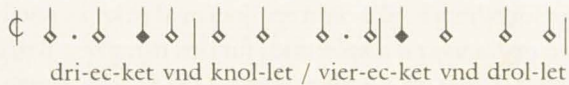
Die *tertia pars* durchbricht das Prinzip, indem das konventionelle Prinzip des temär metrisierten *contrapunctus simplex* auch für den narrativen Beschluss herangezogen wird. Während Lasso in »Audite nova« (1573), das bereits mit denselben Verfahren arbeitete, den Bogen wieder zu einem polyphonen Ende spannte, bleibt im Nasenlied der unaufgelöste Kontrast bestehen, der zwar einen stringenteren, zielorientierten musikalischen Verlauf – mit einer Art Kehraus – gewährleistet, aber keine einheitliche Kongruenz zwischen musikalischem und textlichem Satztypus herstellt.

Die Aufmerksamkeit wird durch diese formale Disposition auf die ja auch textlich hervortretenden Katalogteile gelenkt. Da die Konkretion des Madrigalismus bei der musikalischen Umsetzung als Strategie ausscheidet, steht zu prüfen, ob die Realisierung des Themas sich auf einer abstrakteren Ebene abspielt. Akustisch macht sie sich sehr sinnfällig bemerkbar, indem in beiden »Priamel« (1. Teil, T. 23–Ende; 2. Teil komplett) nach Art eines doppelten Kursus die metrisch-satztechnischen Verhältnisse jeweils mit einem ausführlichen simplistischen Abschnitt (Kolor-Dreier bzw. große Tripla im Satz Note gegen Note) beginnen, um anschließend eine beträchtliche

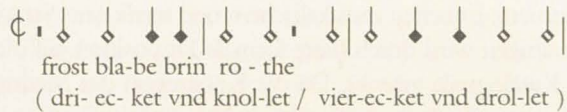
Komplexierung zu erfahren.<sup>43</sup> Sie besteht in einem permanenten Wechsel von synkopischen Verschiebungen unterschiedlicher Art, metrischen Akzentwechslern, Simultankombinationen vielfältiger rhythmischer Einheiten, veränderten Deklammationsmodellen, die den Verlauf der Passagen zu einem jeweils unvorhersehbaren Kaleidoskop machen. Diese Kontrastierung *simplex* vs. *complex* beherrscht auf direkt erfahrbare Weise die akustische Oberfläche der Komposition. Allerdings erweist sich die an der Außenseite unübersichtliche, teilweise wirr wirkende Ansammlung rhythmischer Subtilitäten als eine organisierte Reflexion über die konstitutiven Tondauern, die sich in drei primären Grundverhältnissen, teilweise mit ihren proportionalen Varianten, ausprägen:



Im ersten Anlauf (T. 23–42, siehe dazu Notenbeispiel 3, S. 154) werden zuerst 2:1 und 1:1 blockhaft gegeneinander gesetzt. Lasso erlaubte sich daher in T. 30–32 sogar – bei homorhythmischem Skandieren gravierende – Deklamationsverstöße, weil er die Notenwerte hier als gewissermaßen neutrale, vom Metrum gelöste Dauern verstand. Es wäre technisch keine Schwierigkeit gewesen, hier eine den Worten angepasstere Rhythmisierung zu wählen, etwa schwebend



oder, wie dann tatsächlich in T. 39f.



43 Ich habe das Lied an der Musikhochschule Trossingen in einem Seminar der Studiengänge Alte Musik und Schulmusik mit potenziellen Ausführenden behandelt. Als bezeichnender Reflex wurden die zur Debatte stehenden komplexen Passagen – mit Übersicht per Partitur – als rhythmisch teils ausgesprochen vertrackt wahrgenommen. Eine zeitgemäße Realisierung aus Stimmbüchern dürfte diesen Eindruck noch verstärken.



Doch das wäre verfrüht gewesen. Die Auflösung des planen Zweier-Verlaufs wird durch den synkopisch simultan geführten Tenor (T. 33–35) und dann durch die explizite Synkope (= Modell b) im Wechsel mit Modell a (T. 36–38) vermittelt. Nach dem überbrückenden Glied in T. 39/40 erscheint in T. 40/41 Modell c, die Punktierung, und im 42. Takt wird die erste Klimax erreicht, wenn in der ersten Mensurhälfte alle drei Modelle simultan erklingen. Auf dem Höhepunkt der kunstvollen Dekomposition ist man in T. 45–47 angelangt, wenn sowohl in den Einzelstimmen sukzessiv als auch im Satz simultan sowie abstrakt auf ein gedachtes mensural-metrisches Regulativ bezogen, die verschiedenen Tondauernmodelle permutativ durcheinander gewirbelt werden. Das

Hort zu ein news ge - dicht/ von na - sen zu - ge -

Hort zu ein news ge - dicht/ von na - sen zu - ge -

Hort zu ein news ge - dicht von na - sen zu - ge -

Hort zu ein news ge - dicht/ von na - sen zu - ge -

Hort zu ein news ge - dicht/ von na - sen zu - ge -

nicht/ der sein sehr vil und gnuég/ ein je - der

nicht/ der sein sehr vil und gnuég/ ein je - der

nicht/ der sein sehr vil und gnuég/ ein je - der wil

nicht/ der sein sehr vil und gnuég/ ein

nicht/ der sein sehr vil und gnuég/ ein je - der

Notenbeispiel 2: T. 1–8

27

brait - te/ spitz - te/ ma - set/ schram - met/ gflick - te/ dri - ec - ket und  
 brait - te/ gspitz - te/ ma - set/ schram - met/ gflick - te/ dri - ec - ket und  
 brait - te/ gspitz - te/ ma - set/ schram - met/ gflick - te/

31

knol - let/ vier - ec - ket und drol - let/ gschneitz - te/ rot - zig/ but - zig/ stump - ffet/  
 knol - let/ vier - ec - ket und drol - let/ gschneitz - te/ rot - zig/ but - zig/ stump - fet/  
 vier - ec - ket und drol - let/ gschneitz - te/ rot - zig/ but - zig/ gstump - ffet/.

35

kump - ffet/ rucs - sig/ dnief - fent/ blic-tent/ schnof - lent/ schnu-fent/ schnar - chent/schnopfent/  
 kump - ffet/ rucs - sig/ dnief - fend/ blic-tent/ schnof - lent/ schnau-fent/ schnar - chent/schnopfent/  
 kump - ffet/ rucs - sig/ dnief - fend/ blic-tent/ schno - flent/schnau-fent/ schnar - chent/schnopfent/

39

frost bla - be/ brin ro - te/ knop - ret/ zuc - ket/ fra - de/ zschlag - ne/ zkratz - te/  
 frost bla - be/ brin ro - the/ knop - ret/ zuc - ket/ fra - de/ zschlag - ne/ zkratz - te/  
 frost bla - be/ brin ro - the/ zschlag - ne/ zkratz - te/

Notenbeispiel 3: T. 27–42 (Außenstimmen weggelassen)



akustische Ergebnis ist eine Auflösung der metrischen Orientierung, die Suspension von Deklamationsdirektiven und die Isolation des kleinsten gemeinsamen Nenners, der Semiminima, was dann wie ein Zwischenergebnis in der Synkoppassage T. 48/49 pointiert herausgestellt wird und in T. 50 bei der Skansion von »engering«, später auch für »blane ... nasen / wie die ... nasen« zum Tragen kommt (siehe Notenbeispiel 4).

45

bloc - ket/ hac - ket/ zin - cket/mun cket/ pflun - schet/ stin cket/ vol en - ge - ring/  
 bloc - ket/ hac - ket/ zin - cket/ mun cket/blun - schet/stin - cket/ gleis - sent/wimb - ret/ hog/ret/ vol en - ge - ring/  
 bloc - ket/ hac - ket/ zin - cket/mun - cket/ blun - schet/stin cket/ gleis - sent/wimb - ret/ hog/ret/ vol en - ge - ring/  
 bloc - ket/ hac - ket/zin - cket/mun - cket/ blun - schet/stin - cket/ gleis - sent/ wimb - ret/hog/ret/ vol en - ge - ring/  
 bloc - ket, hac - ket/ zin - cket/ mun cket/ blun - schet/ stin cket/ gleis - sent/ wimb - ret/ hog/ret/ vol en - ge - ring/

Notenbeispiel 4: T. 45–50

Mit ähnlichen Prozeduren arbeitete Lasso in der *secunda pars*, obwohl das leitende Prinzip hier anstelle von Hinleitung, Kulmination und Rückführung eher die Juxtaposition, teils die Konfrontation von metrisch klaren und aufgebrochen-verunklarten Takten ist.

In beiden Teilen verzichtete Lasso darauf, abbildhafte Korrelationen zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung herzustellen. Vielmehr griff er auf einer wesentlich abstrakteren Ebene Gegensätze auf: Homophonie versus Polyphonie im Bereich der Satztechnik, transparente versus verkomplizierte musikalische Diktion im Bereich der Rhythmik. In keinem Fall aber bedeutet die obskure Erscheinung Irrationalität, sondern ganz im Gegenteil stets erhöhte rationale Durchdringung und gesteigerten Aufwand an kompositorischer Kontrolle. Lasso sah seine Aufgabe nicht darin, die Semantik des Gedichts in einer anderen Kunstform zu verdoppeln, sondern darin, die Vorgaben des Textes zu transformieren und auf diese Weise zu nutzen. Er reagierte auf den Wörterkatalog mit einem Rekurs auf musikalisch-elementare Bausteine, wie sie die rhythmischen Modelle darstellen. Die mögliche Permutation locker gefügter sprachlicher Einheiten, wie sie das Priamel bietet, überführte er in die tatsächlich permutierten rhythmischen Komponenten. Und das übergeordnete Thema, die

Spannung aus Naturhaftigkeit und artifizierter Gestaltung, reflektierte er mit den Mitteln des zeittypischen Tonsatzes. Eine lineare Zuordnung von konkreten Kompositionstechniken zu konkreten Begriffsinhalten hätte – wenn sie überhaupt durchzuführen gewesen wäre – dabei im Sinne einer Trivialisierung geradezu eine Schwächung des Gesamtkonzepts bedeutet. Der anfangs zitierten Ehrenrettung Lassos durch Horst Leuchtmann wäre also im Kern zuzustimmen, allerdings nicht, weil Lasso aus künstlerischem Ethos selbst aus einem banalen Katalog abgeschmackter deutscher Alltagsbegriffe eine inspirierte Musik herauszukitzeln in der Lage war, sondern weil er die Brisanz eines ungewöhnlichen Textes in seinen (heute) weniger offen zu Tage liegenden Schichten erkannte. Für die Vertonung von Gedichten Petrarcas oder Ronsards gab es Modelle, für die eines so inkommensurablen wie des Nasenlieds, das ungeschönt süddeutscher Mentalität entsprang, mussten andere Überlegungen angestellt werden.