Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?

2005

troja

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Bärenreiter

TroJa 2005

Heinrich Glarean

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 5 2005

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik
der Hochschule für Musik Trossingen

Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?

Herausgegeben
von
Nicole Schwindt

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der

GERDA HENKEL STIFTUNG ermöglicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.d-nb.de abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung einer Zeichnung von Hans Holbein in einem Exemplar der *Stultitiae laus* von Erasmus von Rotterdam, Basel 1515)
Gesetzt aus der Galliard
Satz und Layout: Nicole Schwindt
Druck und Bindung: Druckhaus Folberth, Pfungstadt
ISBN 3-7618-1866-1 · 978-3-7618-1866-4

Inhalt

Rezeption

Vorbemerkung

Die Beiträge dieses Bandes gehen größtenteils auf die Referate zurück, die beim *V. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung* gehalten und teilweise für die schriftliche Fassung überarbeitet wurden. Sie sind für die Drucklegung um die Aufsätze von W. Horn, S. Morent und M. Wald sowie den Doppelbeitrag von A. Traub und H. Hecht erweitert worden.

Die Tagung, die am 28. und 29. April 2005 in Rottweil stattgefunden hat, wurde vom Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik Trossingen in Verbindung mit der Stadt Rottweil veranstaltet und von der Gerda Henkel Stiftung maßgeblich unterstützt. Für zahlreiche Anregungen bei der Konzeption sei Christian Meyer herzlich gedankt.

Quellenangaben zum *Dodekachordon* werden im Folgenden der Einfachheit halber verkürzt als »*Dod.*« wiedergegeben. Sofern nicht anders vermerkt (»Übs. Bohn« bzw. »Übs. Miller«) sind Übersetzungen diejenigen der Verfasserinnen und Verfasser.

Ausgaben und Übersetzungen

GLAREANI ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ, BASILEÆ, [Kolophon:] Per Henrichvm Petri Mense Septembri Anno Post Virginis Partvm M. D. XLVII

Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, A facsimile of the 1547 Basel edition, New York: Broude Brothers 1967 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series: Music Literature, 65)

Glareanus | Henricus Loriti, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ* | *DODEKACHORDON*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Basel 1547, Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag 1969

Auß Glareani Musick ein ußzug. Mit verwillung un hilff Glareani alle Christlichen kirchen als un Götlich gesang zulerne auch zu verstan gantz nutzlich, Fotomechanischer Nachdruck der Original-Ausgabe Basel: Oporinus [1559], Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975

GLAREANI Dodecachordon, Basileae MDXLVII, übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Abt. 1–3, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1888, 1889 und 1890 (Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 16)

Heinrich Glarean, *DODECACHORDON*. Translation, Transcription and Commentary by Clement A. Miller, vol. 1 & 2, American Institute of Musicology 1965 (Musicological studies and documents, 6)

Eine französische Übersetzung von Christian Meyer erscheint demnächst bei Presses Universitaires de Strasbourg.

Die Person in der Geschichte

Die Seiten 11 – 23 mit dem Beitrag

Gratwanderund oder integrales Konzept? Glarean in der musikalischen und intellektuellen Geschichte des 16. Jahrhunderts

von Laurenz Lütteken

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur Verfügung gestellt werden.

Barbara Mahlmann-Bauer

Glarean und die Reformation – Eine Neubewertung

Heinrich Loriti, genannt Glarean, war nur zwei Jahre jünger als Luther. Er war kein Theologe, sondern Dichter und Philologe und lehrte an der Artistenfakultät in Basel und Freiburg. Er wurde, wie Erasmus von Rotterdam, in die Auseinandersetzungen um den rechten Glauben und die Autorität der Heiligen Schrift hineingezogen, die eine Folge der Verbreitung von Luthers Schriften waren. Glarean vermied es aber, sich mit theologischen Stellungnahmen in die reformatorischen Streitigkeiten einzumischen. Darin unterscheidet er sich von seinem älteren Kollegen Joachim Vadian (1484–1551), der, von Zwingli angeregt, 1522 seine erste theologische Schrift über das Symbolum verfasste,[1] ebenso wie auch von seinen jüngeren Kollegen, die als Griechisch-Professoren und als theologische Schriftsteller zugleich hervorgetreten sind: von Philipp Melanchthon, der seit 1519 in Wittenberg Griechisch lehrte, und von Sebastian Castellio (1515–1563), der 1553 zum Griechischprofessor an der Universität Basel ernannt wurde.[2] Auch Glarean wurde 1519 in Paris vom Protestgeist gegen die alte Kirche erfasst und neugierig auf Luthers Schriften in dem Moment, als sie in Paris Furore machten und verboten wurden. Die Kritik am scholastischen Lehrbetrieb verbindet Glarean schon in Köln und während seines ersten Basel-Aufenthalts vom Frühjahr 1514 bis 1517 mit den Verfassern der Dunkelmännerbriefe und der Reuchlin-Partei. Die Polemik gegen den scholastischen Lehrbetrieb und das unkultivierte Latein an den Universitäten machte Glarean, ebenso wie Erasmus, vor 1522 zu einem natürlichen Bundesgenossen Luthers und Melanchthons. Wer gegen die Anhänger der alten Lehrmethode, den scholastischen Disputationsbetrieb und die Verächter der antiken Sprachkultur opponierte, fand nicht nur zu antiken Dichtern und antiker Gelehrsamkeit einen neuen Zugang, sondern auch die Bibel und die Texte der Kirchenväter erschlossen sich ihm neu. Daher schien es selbstverständlich, dass Glarean nach seiner Rückkehr aus Paris in Basel 1522 wieder den Kontakt zu Erasmus suchte, Zwinglis Predigttätigkeit in Zürich aufmerksam verfolgte und auch in Johannes Oecolampad (1482–1531), der im November 1522 in Basel eintraf,

1 Joachim Vadian, *Brevis indicatura symbolorum*, hrsg. von Conradin Bonorand, mit einer Übersetzung von Konrad Müller, St. Gallen 1954 (Vadian-Studien, 4).

2 Hans R. Guggisberg, *Sebastian Castellio 1515–1563. Humanist und Verteidiger der religiösen Toleranz im konfessionellen Zeitalter*, Göttingen 1997, S. 29–54.

zunächst einen Gesinnungsgenossen sah. Glarean bemerkte allerdings, dass sich Erasmus verändert hatte; älter schien er als 1516, weniger kampfeslustig, vielmehr verärgert durch die politische Entwicklung, welche die causa Lutheri genommen hatte. Nach der ersten Zürcher Disputation Huldrych Zwinglis (1484–1531) am 29. Januar 1523 brach Glarean jedoch die briefliche Verbindung mit seinem Landsmann ab, die wahrscheinlich schon seit 1507 oder 1508 bestanden hatte. 1524 gab er ebenso auch den Kontakt mit Oswald Myconius (1488–1551) auf, seinem früheren Schulkameraden, der zu Glareans poetischer *Helvetiae descriptio* 1519 einen Kommentar verfasst hatte. Fortan blieb Glarean der römisch-katholischen Kirche und dem alten Glauben treu, worin er von Erasmus bestärkt wurde. In Freiburg erhielt er 1529 die Poetikprofessur, auf die er sich Anfang des Jahres beworben hatte, und entfaltete dort eine fruchtbare Tätigkeit als Philologe, Kommentator und Sachbuchautor für die Fächer der Artistenfakultät.

Peter Tschudi, ein Schüler Glareans in Paris, sah 1520 in Vadian, Zwingli und Glarean die Koryphäen der Schweizer Intelligenz, die das Ansehen Helvetiens in Vergangenheit und Gegenwart in den humanistischen Gelehrtenkreisen begründet hätten.[3] Glarean selbst zählte Zwingli und Vadian in der Widmung seiner poetischen *Helvetiae descriptio* von 1514 an Heinrich Uttinger zu den berühmten Gelehrten der Schweiz, und Vadian ließ es sich nicht nehmen, der 1519 erweiterten Auflage jenes Panegyricus auf die Schweiz Verse beizusteuern, die Glareans Verdienste um das Ansehen der Schweiz in Humanistenkreisen würdigten.[4] 1517 schrieb Vadian, Glarean trage als patriotischer Dichter dazu bei, den Ruhm der Schweizer mit der Feder nicht weniger als andere mit dem Schwert (»literis non minus quam armis«) zu propagieren.[5] So nah sich diese drei aufgrund ihrer Herkunft, ihrer Heimatliebe und ihres humanistischen Engagements auch standen, erscheint doch Tschudis helvetische Version der ›tre corone‹ als ein Wunschbild, denn Vadian rückte schon 1519 mit einem herablassenden Urteil über seine groben Sitten und sein »frevel gmuoetz« von Glarean ab. Glarean und Vadian haben sich nur vorübergehend im Jahr 1522, durch die reformatori-

3 Werner Näf, *Vadian und seine Stadt St. Gallen*, Bd. 2: *1518–1551. Bürgermeister und Reformator von St. Gallen*, St. Gallen 1957, S. 88f.

4 Henricus Glareanus, *Helvetiae descriptio Panegyricus (Beschreibung der Schweiz, Lob der 13. Orte)*, hrsg. und übersetzt von Werner Näf, St. Gallen 1948, S. 14–17; Joachim Vadians Epigramm im Anhang zur Neuausgabe der *Helvetiae descriptio* ist in Näfs Ausgabe ebenfalls abgedruckt (unpaginiert, unmittelbar vor dem Nachwort). Zu Peter Tschudi vgl. Anm. 77.

5 *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, Bd. 1, St. Gallen 1890 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 24), S. 249.

schen Kämpfe veranlasst, brieflich ausgetauscht,[6] als Zwingli zum Reformator Zürichs wurde. An der Reformation jedoch schieden sich ihre Geister.

Als Professor an der Universität zu Freiburg im vorderösterreichischen Breisgau widmete Glarean seine Ausgaben und Kommentare antiker Autoren bevorzugt Karl V. und seinem Bruder Ferdinand sowie anderen prominenten Persönlichkeiten, die als Gegner der Reformation hervorgetreten sind.[7] Noch das autobiographische Gedicht von 1559, mit dessen Vortrag Glarean seine Livius-Vorlesung in Freiburg eröffnete, ist in seinem zweiten Teil »ein Lobgesang auf das breisgauische Freiburg und besonders auf Kaiser Karl V., der das spanische Weltreich, und auf dessen Bruder, König Ferdinand, der die habsburgisch-katholische Politik in Deutschland führte«.[8] Als Schüler des Erasmus ist Glarean zumindest bis 1529, dem Jahr der Baseler Reformation, als er nach Freiburg zog, ein Repräsentant der humanistischen »Via media« in der Eidgenossenschaft, insofern er sich, ähnlich wie Bonifacius Amerbach, »immer noch einen Kompromiss zwischen Luther und dem Papst, oder mit andern Worten: Reform und Einheit der Kirche«, erhoffte.[9]

Aus welchen Gründen entschied sich Glarean nach Zwinglis erster Disputation am 29. Januar 1523 gegen die Reformation? Kam seine Abwendung von den Ideen Luthers und Zwinglis für seine Freunde, Kollegen und Weggefährten überraschend? Ich möchte vor allem aus Glareans Briefwechsel seinen Gesinnungsumschwung nachzeichnen und den Motiven für seine Kehrtwendung nachgehen.

Die Fragen, ob Glarean sich mit der reformatorischen Theologie auseinandergesetzt hat und wie seine Frömmigkeit zu beurteilen ist, müssen an anderer Stelle erörtert werden. Dazu ist eine Analyse der Briefe Glareans an

6 Nur drei Briefe Glareans an Vadian sind überliefert. *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, Bd. 2: *1519–1522*, St. Gallen 1894 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 25), Nr. 308, 313 und 316, S. 427f., 432f. und 436.

7 Glareans Strategien bei der Wahl seiner Dedikatoren untersucht Albert Schirrmeister, »Die zwei Leben des Heinrich Glarean: Hof, Universität und die Identität eines Humanisten«, in: *Humanisten am Oberrhein. Neue Gelehrte im Dienst alter Herren*, hrsg. von Sven Lembke und Markus Müller, Leinfelden-Echterdingen 2004 (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 37), S. 237–254, insbes. S. 240–248.

8 Heinrich Glarean, *Das Epos vom Heldenkampf bei Näfels und andere bisher ungedruckte Gedichte*, hrsg. von E. F. J. Müller, Konrad Müller und Heinrich Keller, Glarus 1949 (Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus, 53), S. 43. Ferdinand I., König seit 1529, folgte Karl V. nach dessen Abdankung 1556 als Kaiser nach.

9 Kurt Maeder, *Die Via Media in der Schweizerischen Reformation. Studien zum Problem der Kontinuität im Zeitalter der Glaubensspaltung*, Zürich 1970 (Zürcher Beiträge zur Reformationsgeschichte, 2), S. 12.

Tschudi[10] und einiger bisher ungedruckter Gedichte religiösen Inhalts vorgesehen, die nur in einer von Johannes Egolph von Knöringen (1535–1575) geschriebenen Handschrift überliefert sind.[11]

In der biographischen Forschung wurden für Glareans Loyalität zur römisch-katholischen Kirche überwiegend ›externe‹, außerreligiöse, vor allem ökonomische Gründe[12] und seine Prägung durch den zwanzig Jahre älteren Erasmus von Rotterdam[13] ins Feld geführt, den Glarean während seines ersten Baseler Aufenthalts kennen und schätzen lernte. Die Vermutung Theophil Luthers, der Bruch mit Zwingli sei typisch für seinen »schillernden Charakter« und seine »Impulsivität«, entbehrt jeder Grundlage.[14] Auch Schreibers und Freulers Werturteile sind unwissenschaftlich.[15] Bernhard Freuler hielt Glareans Rückkehr zur römischen Kirche für einen Irrtum und legte an

10 Emil Franz Josef Müller sieht in den Briefen des Freiburger Professors an seinen ehemaligen Schüler Aegidius Tschudi Indizien für eine abgeklärte und resignative Sicht auf die post-reformatorische Welt der Glaubensspaltung und für eine Frömmigkeit der Weltabkehr. »Briefe Glareans an Aegidius Tschudi«, hrsg. von Emil Franz Josef Müller, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* 27 (1933), S. 107–130, 215–229, 277–294, und 28 (1934), S. 30–39, 117–128 und 184–194.

11 In der Bayerischen Staatsbibliothek München wird eine Sammlung mit Gedichten Glareans aufbewahrt, die von Johann Egolph von Knöringen eigenhändig aufgeschrieben wurden (Signatur: Clm 28325). Die Handschrift ist dem Druck der Elegien Glareans angefügt, auf dessen Titelblatt sich der Besitzer eingetragen hat: »Sum ex libris Joannis Egloffi a Knoringen MDLX nec facile mutabo dominum«. Vgl. Otto Bucher, »Die humanistischen und gegenreformatorischen Bestrebungen Johann Egolfs von Knöringen (1537–1575) vor seiner Wahl zum Bischof von Augsburg«, in: *Historisches Jahrbuch* 74 (1955), S. 242–251. Eine Übersicht über die »D. Henrici Glareani P. L. Poemata aliquot quae iuvenis ludebat non illepida« bringt Rudolf Pfeiffer, »Neues von Glareanus«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 34 (1917), H. 2, S. 284–286. Aus dieser Handschrift haben nach meinem Wissen einzig Konrad Müller und Hans Keller einige Gedichte transkribiert und abgedruckt. Vgl. H. Glarean, Das Epos (wie Anm. 8). Ich beabsichtige, mehrere dieser Gedichte mit Übersetzung und Kommentar in der Zeitschrift *Daphnis* zu veröffentlichen.

12 Marc Sieber, »Glarean in Basel«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus* 60 (1963), S. 69.

13 Hans-Hubertus Mack, *Humanistische Geisteshaltung und Bildungsbemühungen. Am Beispiel von Heinrich Loriti Glarean (1488–1563)*, Bad Heilbrunn 1992, S. 127. Beide Gründe führt schon Heinrich Schreiber an. Heinrich Schreiber, *Heinrich Loriti Glareanus, gekrönter Dichter, Philolog und Mathematiker aus dem 16. Jahrhundert. Biographische Mittheilung zur jährlichen Gedächtnissfeier an der Albert-Ludwigs-Hochschule zu Freiburg im Breisgau*, Freiburg 1837, S. 59–69.

14 Theophil Luther, »Glarean und die Reformation«, in: *Der Humanist Heinrich Loriti genannt Glarean 1488–1563. Beiträge zu seinem Leben und Werk,* Mollis 1983, S. 73.

15 Schreiber charakterisierte Glareanus als spottlustigen, der seelischen Tiefe ermangelnden Gelehrten. H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 49f.

sein Denken den Maßstab der protestantischen Gelehrten an.[16] Richtig scheint mir dagegen die Beobachtung, dass Glarean sich von der Reformation abwandte, sobald sie zur ›Volksbewegung‹ wurde, da er und andere Gelehrte »befürchteten, als Folge der Streitereien könnten das Evangelium und die Wissenschaften Schaden erleiden«.[17] Im Anschluss an ältere und neuere Arbeiten zur Baseler Reformationsgeschichte,[18] dank der Quellenforschungen Franz-Dieter Sauerborns, in denen Fehler und Legenden der älteren Glarean-Forschung korrigiert werden,[19] und aufgrund erneuter Quellenlektüre (vor allem des Briefwechsels Glareans und seiner ungedruckten Gedichte) möchte ich die oben formulierten Fragen neu und differenzierter beantworten.

Die großen Linien meiner Argumentation möchte ich schon jetzt bekannt geben: (1) Die antischolastische Polemik und die Liebe zu den studia humaniora und ihren antiken Originalquellen waren das Bindeglied zwischen Glarean und den Parteigängern Reuchlins und Luthers bis 1520. (2) Glarean hatte, wenn es um die Frage seiner Entfaltungsmöglichkeit als humanistischer Lehrer und poeta ging, bis zu seinem zweiten Baseler Aufenthalt größeres Vertrauen zur weltlichen Obrigkeit als zur Universität, die unter geistlicher Jurisdiktion stand. Als jedoch der Baseler Rat von der ungebildeten Menge majorisiert wurde, die deswegen mit der evangelischen Partei sympathisierte, weil sie sich davon soziale Vorteile versprach, und als der Zürcher Rat im Januar 1523 einmütig Zwingli zustimmte und sich von der bischöflichen Jurisdiktion lossagte, sah sich Glarean in seiner Loyalität gegen die weltliche Obrigkeit getäuscht und schwenkte auf die Linie der kirchen- und romtreuen Universitätsmitglieder ein. (3) Glarean betrachtete den

16 Bernhard Freuler, »Das Leben und Wirken Glareans«, in: *Jahrbuch des historischen Vereins des Kantons Glarus* 11 (1875), S. 61.

17 H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 74.

18 Ernst Staehelin, *Das Buch der Basler Reformation. Zu ihrem 400jährigen Jubiläum im Namen der evangelischen Kirchen von Stadt und Landschaft Basel*, Basel 1929; Ulrich Gäbler, »Die Kontroverse um das Verhältnis von Kirche und politischer Obrigkeit in der Schweizer Reformation«, in: *Theologische Zeitschrift* 51 (1995), S. 212–223; ders., »Die Basler Reformation«, in: *Theologische Zeitschrift* 47 (1991), S. 7–17; Christoph Strohm, »Die Eigenart der Baseler Reformation«, in: *Theologische Zeitschrift* 60 (2004), S. 214–227.

19 Franz-Dieter Sauerborn, »Zur Biographie Glareans. Die Datierung von drei Briefen an Zwingli – Glareans Heimreise von Köln nach Mollis – Zu seinen Geschwistern und Neffen«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus* 74 (1993), S. 123–131; ders., »Glarean – das ›enfant terrible‹ unter den Basler Humanisten. Anmerkungen zu seiner Biographie und Persönlichkeit«, in: *Wort und Klang. Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Käser, Bonn 1995 (Biblia et symbiotica, 10), S. 301–327; ders., »Die Krönung des schweizerischen Humanisten Glarean zum ›poeta laureatus‹ durch Kaiser Maximilian I. im Jahre 1512 und seine ›Helvetiae Descriptio‹ von 1514/1515«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 116 (1997), S. 157–192.

vom Kaiser erhaltenen Dichterlorbeer zeitlebens als Verpflichtung zur Loyalität gegenüber dem Habsburger Herrscherhaus und mochte daher den Konflikt nicht aushalten, in den die Reformation in Wittenberg, Zürich oder auch Basel die Untertanen brachte.

1. Die Anfänge von Glareans beruflicher Karriere

Generell ist Bernd Moellers Beobachtung Recht zu geben, dass das »Generationenproblem« eine »große Bedeutung für die Geschichte der reformatorischen Bewegung« hatte.[20] Luthers Anhänger waren mehrheitlich jünger als er und sahen in ihm einen Anhänger der humanistischen Studien, dessen Zugang zur Heiligen Schrift auch durch Quellen- und Überlieferungskritik geprägt sei. Die Gegner, die der alten Kirche treu blieben, weil sie sich vor einem Schisma fürchteten und ihre Ruhe haben wollten, sind, bis auf Johannes Eck, durchweg älter als Luther: Jacob Wimpfeling (1450–1528), Sebastian Brant (1457–1521), Johannes Reuchlin (1455–1522), Ulrich Zasius (1461–1535), Konrad Peutinger (1465–1547), Erasmus von Rotterdam (1466/69–1536), Willibald Pirckheimer (1470–1530), Mutianus Rufus (1471–1526), Johannes Cochläus (1479–1552) und Beatus Rhenanus (1485–1547). Glarean ist in dieser Reihe der Jüngste. Er ist ein Beispiel für die Moellers Ansicht relativierende These Erika Rummels, dass eine humanistische Ausbildung zwar empfänglich für die Ideen der Kirchenreform machte, aber nicht notwendig zur Parteilichkeit mit Luthers Reformation führen musste. Besonders groß war die Bandbreite in der religiösen Einstellung unter den Lehrern, einer mobilen Berufsgruppe, die dorthin gingen, wo sie die besten Entfaltungsmöglichkeiten für ihre Studien oder für ihre Religiosität fanden.[21]

Der Kölner Magister strebte 1510 bereits nach Höherem als bloß einer Pfarrei in seiner Heimatgemeinde. Glarean schrieb, vermutlich kurz nach seiner Magisterpromotion, am 13. Juli 1510 an Zwingli, der Leutpriester in Glarus war, dass er beabsichtige, Köln zu verlassen und zur Fortsetzung seiner Studien nach Basel zu gehen. Zwingli bat er deswegen, mit seinem Vater zu reden und ihn darauf vorzubereiten, dass er vorerst nicht nach Mollis zurückkehren wolle. Priester dort wolle er nicht werden, da er keine Neigung dazu verspüre, sich jährlich, wie ein Ziegenhirt, zur Wahl stellen zu müs-

20 Bernd Moeller, »Die deutschen Humanisten und die Anfänge der Reformation«, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 70 (1959), S. 56; ähnlich auch H.-H. Mack, Humanistische Geisteshaltung (wie Anm. 13), S. 220.

21 Erika Rummel, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge, Mass. (1995), [2]1998, S. 130–132.

sen.[22] Er wünsche eine dauerhafte Anstellung, dazu sei er freilich noch zu jung. Tatsächlich habe ihm der Vater bei seinem Besuch in Mollis seine Bereitschaft erklärt, seine Studien weiter zu unterstützen. Auf seiner frühesten Erkundungsreise nach Basel, die er Zwingli gegenüber andeutete, traf Glarean vermutlich mit Johann Heinrich Wentz zusammen, der 1502 Rektor der Universität Basel und 1504 sowie auch 1509 Dekan der philosophischen Fakultät gewesen war. Dieser wolle sich, wie Glarean Zwingli im Herbst 1511 mitteilte, für den jungen Magister aus Köln verwenden, um ihm eine Stelle an der Universität in Basel zu verschaffen.[23]

Glarean machte rasch Karriere, dank der Auszeichnung mit dem Dichterlorbeer durch Kaiser Maximilian in Köln am 25. August 1512. Bei dieser Gelegenheit trug der junge Magister sein *Panegyricon* auf den Kaiser vor, das zusammen mit seiner poetischen Beschreibung der Schweiz und dem Gedicht *De situ Helvetiae et vicinis gentibus. De quattuor Helvetiorum pagis* Ende 1514 im Druck erschien. Das Lobgedicht auf Maximilian und das Schweiz-Gedicht, mit dem Glarean nach seiner Ankunft in Basel im Jahr 1514 begann, lassen das Programm erkennen, den Ruhm des Kaisers als Förderer humanistischer Gelehrsamkeit zu verewigen und sich gleichzeitig als Sänger der bisher zu Unrecht als roh diffamierten Schweizer zu profilieren.

Maßgeblich für Glareans bekanntes, in vielen Briefäußerungen zum Ausdruck kommendes Selbstbewusstsein als humanistischer Lehrer und Poeta in Basel[24] und Paris[25] war die erwähnte kaiserliche Dichterkrönung des gerade 24-jährigen Magisters. Durch sie erhielt seine Karriere eine besondere Dynamik, wurde doch ein Dichter, der mit den römischen Vorbildern wetteiferte, und nicht etwa ein scholastischer Gelehrter ausgezeichnet. Zudem war das öffentliche Lob des Kaisers als Freund der Musen und Förderer der studia humaniora mit einem Bekenntnis zur Vorbildlichkeit antiker Kultur verbunden. Die kaiserliche Auszeichnung und sein poetisches Selbstverständnis brachten Glarean in einen Gegensatz zur traditionellen Lehrart und in eine

22 H. Glarean an Huldrych Zwingli, in: *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke*, hrsg. von Emil Egli und Georg Finsler, Bd. 7: *Zwinglis Briefwechsel*, Bd. 1: *Die Briefe von 1510–1522*, Leipzig 1911 (Corpus Reformatorum, 94), Reprint München 1981, Nr. 1, S. 4. Nach Sauerborn gibt es schon einen früheren Brief Glareans an Zwingli aus dem Jahr 1507 oder 1508. Vgl. F.-D. Sauerborn, Zur Biographie (wie Anm. 19), S. 125; ders., »Heinrich Glarean und die Kölner Ursulalegende von 1507«, in: *Zwingliana* 24 (1997), S. 21–24.

23 F.-D. Sauerborn, Zur Biographie (wie Anm. 19), S. 126f.; Glarean an Zwingli, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 4, S. 10f.

24 F.-D. Sauerborn, Glarean – das Enfant terrible (wie Anm. 19), und unten, Anm. 46.

25 Ein Beispiel dafür ist die Ablehnung der Pariser Poetikprofessur, die Glarean angeboten wurde. Vgl. H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 39f.

Front mit den Anhängern Reuchlins im Streit mit Johann Pfefferkorn und den Verfassern der *Epistolae obscurorum virorum*. Die Dichterkrönung war der Doktorpromotion gleichwertig und ermöglichte es Glarean, im Frühjahr 1514 Lehrer an der Baseler Artistenfakultät zu werden.[26] Dieser Auszeichnung hat es Glarean wahrscheinlich auch zu verdanken, dass er in der Baseler Rektoratsmatrikel, in die er sich als »Magister Heinricus Loritus Glarean, poeta laureatus, dyoc. Const.« eintrug, an erster Stelle steht.[27] Im Juni 1514 eröffnete Glarean in Basel eine private Burse, die vorwiegend Schweizer Studenten aus regimentsfähigen Familien anzog, und erhielt für seine Unterrichtstätigkeit eine städtische Besoldung. Auch dieses Privileg verdankt Glarean seiner Dichterkrönung.[28] Als poeta laureatus hatte Loriti größere Freiheit als die magistri, mit seinen Studenten die griechischen und römischen Dichter zu lesen, mit dem Dichterlorbeer auf dem Haupt ans Katheder zu treten und dem Unterricht eigene poetische Werke zugrunde zu legen.[29]

Glarean überreichte Anfang 1515 seine *Descriptio Helvetiae*, wie der Freiburger Tagherr Peter Falk mitteilt, den Teilnehmern der Tagsatzung in Zürich.[30] Der öffentliche Auftritt trug ihm ein Stipendium für ein Studium in Pavia ein, wo er jedoch nur wenige Wochen blieb.[31] 1517 erhielt er die Chance, mit einem Stipendium Franz I. in Paris Schweizer Studenten in den alten Sprachen zu unterrichten. Dies war das Ergebnis von Verhandlungen eidgenössischer Abgeordneter, die infolge des am 29. November 1516 unterzeichneten ewigen Friedens beim König die Ausbildung von schweizerischen Studenten in Paris erwirkten.[32]

Von Paris aus knüpfte Glarean bereits 1520 neue Beziehungen nach Basel, in der Absicht, dort eine Stelle zu erhalten. Offenbar wünschte der Baseler Rat, Glarean als Praeceptor wiederzugewinnen. Wie aus den Bedingungen hervorgeht, die Glarean dem Rat unterbreitete, war er um Unabhängigkeit von der Jurisdiktion der Universität bestrebt und wollte mit seinem phi-

26 Ebda., S. 170f.; F.-D. Sauerborn, Glarean – das Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 316.

27 M. Sieber, Glarean in Basel (wie Anm. 12), S. 56.

28 Ebda., S. 56f.

29 Ebda., S. 58f.

30 F.-D. Sauerborn, Die Krönung (wie Anm. 19), S. 157–177; H. Glarean, Das Epos (wie Anm. 8), S. 48.

31 Sieber macht dafür »die politischen Verhältnisse (Marignano)« im Jahr 1515 verantwortlich, während Sauerborn vermutet, dass das von der Tagsatzung erwirkte Stipendium von Herzog Maximilian Sforza ihm nicht ausbezahlt worden sei. M. Sieber, Glarean in Basel (wie Anm. 12), S. 65f.; F.-D. Sauerborn, Die Krönung (wie Anm. 19), S. 177. Eine etwas andere Erklärung bietet Sauerborn in: Glarean – das Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 323.

32 H. Glarean, Das Epos (wie Anm. 8), S. 49f.

losophisch-philologischen Collegium nur der weltlichen Obrigkeit unterstellt sein.[33] Daraufhin begann die Universität, wie Glarean es schildert, mit dem Rat in einen Wettstreit um ihn einzutreten und erklärte sich angeblich zur Reform des Logik-Curriculums mit Rücksicht auf den Humanisten bereit.[34] Im Frühjahr 1522 errichtete Glarean, der Empfehlung des Theologieprofessors Ludwig Bär folgend, erneut eine Burse in Basel und freute sich über lebhaften Zuspruch vonseiten seiner Schüler.

Erst nachdem Glarean die Baseler Reformation offen verurteilte, wurde er in das Fakultätskollegium der Baseler Universität aufgenommen, wobei er als gekrönter Dichter einen bevorzugten Platz vor den übrigen Magistern und nach dem Dekan erhielt. Am 16. Oktober 1525 wurde Glarean zum Dekan der Artistenfakultät gewählt.[35]

Die kaiserliche Dichterkrönung implizierte die Verpflichtung, für das Herrscherhaus und seine Politik poetische Propaganda zu machen. Glarean sah, trotz der gegensätzlichen Politik des Reichs und der eidgenössischen Städte, offenbar kein Problem darin, zugleich das Lob auf seine Schweizer Heimat, die Tapferkeit und das Freiheitsstreben seiner Bewohner zu singen und dem Habsburger Kaiser und Reichsoberhaupt seine Loyalität zu bekunden. Glarean verstand den Dichterlorbeer noch 1542 als eine Auszeichnung, die ihn dazu verpflichtete, kontinuierlich die Herrscher aus dem Hause Habsburgs zu preisen.

> Ich kehre zu dir, gänzlich unbesiegbarer Kaiser, zurück, dem ich unsere Arbeit widmen wollte, damit mich auch Deine Majestät der Anerkennung und des Schutzes für würdig finde, da mich dein Großvater, Kaiser Maximilian, dessen Gedächtnis unsterblich ist, mit vielen Ehren und Wohltaten ausgezeichnet hatte. Denn nichts anderes wünsche ich, an nichts anderem zweifele ich, als dass ich so, wie ich dem Großvater, deinem Bruder, dem Kaiser Ferdinand, den höchsten Reichsfürsten gefallen habe, auch deiner Hoheit gefallen möge.[36]

In der Widmungsvorrede seines *Elegiarum liber* an Huldrych Zwingli gerierte sich Glarean als christlicher Humanist, der in der Christusfrömmigkeit und Tugendlehre des Erasmus ein geeignetes Programm zur aemulatio mit den heidnischen Dichtern sah. Er habe beobachtet, dass Dichter, die Elegien verfassten, ihre Gedichte mit obszöner Erotik ausstatteten, so als erforderte

33 M. Sieber, Glarean in Basel (wie Anm. 12), S. 66f.; H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 51.

34 H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 51f.

35 Ebda., S. 68.

36 Henricus Glareanus, *In Titum Livium Annotationes cum Chronologia eiusdem*, Lyon 1542, S. 8, Widmung an Ferdinand I., datiert Freiburg 1540. Den lateinischen Text zitiert A. Schirrmeister, Die zwei Leben (wie Anm. 7), S. 245, Anm. 20.

dies die Gattung oder als könnten sie bei Lesern nicht ankommen, wenn derartige Reize fehlten, worüber sich schon Martial beklagt habe. Dagegen sei es Glareans einziger, wichtigster Wunsch, lieber zu nutzen als nur zu erfreuen. Daher habe er seine Elegien in zwei Bücher unterteilt, in Panegyriken auf Personen, die Lob verdienen, und in Lehrgedichte, in denen Jünglinge von besten Anlagen zur Tugend, vor allem zur Schamhaftigkeit ermahnt werden sollten, und hoffe, sich damit eher als Paulusjünger und Christ anstatt nur als Catull- oder Properzjünger zu erweisen.[37] Gedichte über religiöse Themen enthält dieses Büchlein nicht, nur in einzelnen Versen, die unterschiedlichen Freunden gewidmet sind, beschwört Glarean die gemeinsame Liebe zu Christus und zur Jungfrau Maria und ihre läuternde Kraft:

> Nam quoties uideo plagari uulnera Christi,
> Et moesto apparet passio sancta typo,
> In melius uertor, nec amor sua spicula tendit,
> Nil habet in nobis dira libido ioci.[38]

Denn sooft ich sehe, wie die Wunden Christi geschlagen werden und mir sein heiliges Leiden als trauriges Beispiel erscheint, läutere ich mich zu einem besseren Menschen, und Amor zielt nicht mit seinen Pfeilen. Die wilde Lust zum Scherz vermag nichts bei uns.

2. Beziehung zu Erasmus, dem »Christlichsten aller Christen«

Was den poeta laureatus aus Glarus mit dem Humanistenfürsten Erasmus verbindet, dem er sich 1514 in Basel anschloss, ist die Liebe zu den Studien und den antiken Autoren sowie die Kampfansage an die Vertreter einer veralteten Lehrmethode, die sich über Nebensächliches stritten und keinen Wert auf ein gepflegtes Latein legten. Mit dem jüngeren Kollegen fühlte sich Erasmus besonders verbunden, weil jener an seiner lateinischen Übersetzung des Neuen Testaments mitgearbeitet, Erasmus ihm damit einen philologischen Zugang zum Schriftstudium vermittelt, mithin ihm auch Christus als dessen Zentrum näher gebracht hat.[39]

37 *Dvo elegiarvm libri Henrici Glareani Helvetii ad Vldericvm Zinlivm Doggivm* [= Zwingli aus Toggenburg], Basel 1516, VLDERICO ZINLIO DOGGIO VIRO PHILOSOPHO ET THEOLOGO GLAREANVS s[alutem] d[icit]. Zwingli war von 1506 bis 1516 Pfarrer in Glarus.

38 Ebda., AD HENRICVM TREVANVM SAXONEM CLARISSIMVM ADOLESCENTEM, liber secundus, v. 41–44.

39 F.-D. Sauerborn, Glarean – das Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 304f. Auf Glareans Mithilfe bei der Entstehung des *Novum Instrumentum* läßt der Brief des Erasmus an Glarean vom November 1517 schließen. Vgl. *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, hrsg. von Percy S. Allen, 11 Bde., Oxford 1906–1958, hier Bd. 3: *1517–1519*, zweite, erweiterte Auflage, Oxford 1913, Nr. 707, S. 134.

In mehreren Briefen seines ersten beruflichen Wirkens in Basel drückt Glarean nicht nur seine Bewunderung für den Rotterdamer Gelehrten aus, sondern dankt ihm auch für die religiöse Orientierung: »Du hast mich im Christentum unterwiesen, Christlichster aller Christen«.[40] Im Vergleich mit Sokrates, dem athenischen Sittenlehrer, vermittele Erasmus noch Wichtigeres als nur Beredsamkeit und wahre Bildung, nämlich die Liebe zu Christus (»amor christianus«). Erasmus habe ihn mit Christus bekannt gemacht, indem er ihn gelehrt habe,

> Christus nicht nur zu erkennen, sondern ihn auch nachzuahmen, zu ihm aufzublicken und ihn zu lieben. Was hätte mir unbedeutendem Menschen Nützlicheres und Würdigeres geschehen können? ... Gleich, was ich tue, du bist zugegen, das Bild des Erasmus tanzt vor meinen Augen, es kommt und geht häufig; ohne dich schlafe und esse ich nicht, auch wenn du abwesend bist, reizt du mich zur Tugend an, reißest mich aus meiner Trägheit, unterrichtest mich in meiner Unbedarftheit. ... In Wahrheit bist du nicht abwesend, du sprichst nämlich mit mir täglich, und dennoch bist du nicht da, weil ich dich nicht sehe und nicht deine überaus angenehme Unterhaltung genieße: aber auch anwesend bist du, weil ich dich höre, denn du sprichst mit mir.[41]

Ein schönes Zeugnis für die Wirkung des Erasmus auf Glarean enthält dessen Gedicht an Oswald Myconius, das er seiner Prosodie- und Rhetoriklehre anhängte.[42] Die Bewunderung für Erasmus verband Glarean mit dem Luzerner Gelehrten, außerdem auch die gemeinsamen Jahre beim Rottweiler Magister Michael Rubellus.[43] Myconius war seit 1514 Ludimagister in der

40 Glarean an Erasmus, 13. November 1516, in: Opus epistolarum (wie Anm. 39), Bd. 2: *1514–1517*, Oxford 1910, Nr. 490, S. 384.

41 Glarean an Erasmus, 5. September 1516, ebda., Nr. 463, S. 341. (Wo der lateinische Text in der Ausgabe von Allen oder im Falle Zwinglis in der Edition von Emil Egli und Georg Finsler leicht zugänglich ist, verweise ich hier und im Folgenden aus Platzgründen in den Fußnoten nur auf die entsprechenden Fundstellen.) Eine andere Übersetzung bietet H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 38f.

42 Henricus Glareanus, *De ratione syllabarvm brevis isagoge qua nulla magis succincta esse poterit ... item Elegiae quaedam Hen. Glar.*, Basel 1516. – Die Stadt- und Universitätsbibliothek Bern besitzt ein Exemplar, das Lorenz Agricola Aemilius Hospinian schenkte (Besitzvermerk auf dem Titelblatt); von diesem stammen vermutlich auch die kalligraphischen Marginalien, besonders zur Figurenlehre. Glareanus schickte Erasmus, der dies gewünscht hatte, das Carmen an Myconius nebst einem anderen, das an den Rotterdamer selbst gerichtet war und am Anfang seiner Elegiensammlung von 1516 steht. Dieses Einleitungsgedicht geht allerdings auf Erasmus' Frömmigkeit nicht ein. »AD ERASMVM ROTERODAMVM IMMORTALE ET VNICVM BELGARVM DECVS«, in: *Dvo elegiarvm libri Henrici Glareani Helvetii ad Vldericvm Zinlivm Doggivm*, Basel 1516, fol. F2^{r}–F2^{v}, und Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 490, S. 384.

43 Christine Christ-von Wedel, »Thomas Bibliander in seiner Zeit«, in: *Theodor Bibliander (1505–1564). Ein thurgauer im gelehrten Zürich der Reformationszeit*, hrsg. von ders., Zü-

Schule von St. Peter in Basel und kommentierte für seinen Unterricht die neuesten Werke des Erasmus. Im Mai 1515 war dessen *Lob der Torheit* vier Jahre nach der Pariser Erstausgabe erstmals in Basel bei Johannes Froben erschienen.[44] In ein Exemplar dieser Ausgabe hat Myconius seit 1515 für den Unterricht Wort- und Sacherklärungen an den Rand geschrieben und zudem zahlreiche Vorfälle aus dem Schulalltag festgehalten, während Hans Holbein um die Jahreswende 1515/16 dazu entzückende Zeichnungen hinzufügte, die Erasmus begeisterten. Dieses Buch befand sich im Nachlass des Myconius und gehört heute als Teil der Sammlung Amerbach der Stadt Basel.[45] Myconius bringt die Kritik der personifizierten stultitia in einen Zusammenhang mit den Angriffen der jungen Humanistengeneration auf die älteren Theologen, zu deren Ausbildung die *Parva logicalia* und andere Werke der Scholastik gehörten, und fährt grobianisches Geschütz gegen Prediger, akademische Theologen, Logiklehrer und wortkrämerische Juristen auf.[46] Gegen die »sophistarum arrogantia« und die »sophisticae argutiae« empfiehlt Myconius als Gegengift die Werke des Lorenzo Valla und am häufigsten Erasmus' *Adagia*. Aber auch Glareans Einsatz wird gewürdigt.[47] Myconius

rich 2005, S. 23; Felix Stüssi, »Freundeskreis«, in: Der Humanist Heinrich Loriti (wie Anm. 14), S. 52; Thomas Konrad Kuhn, Art. »Mykonius, Oswald«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 18, Berlin 1997, S. 662; Art. »Osvaldus Myconius«, in: *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, hrsg. von Peter G. Bietenholz, Bd. 2, Toronto (1986), ²2003, S. 475.

44 Desiderius Erasmus Roterodamus, *Opera omnia*, 4.3: *Moriae Encomivm id est stvltitiae lavs*, hrsg. von Clarence H. Miller, Amsterdam 1979, S. 44, Druck Nr. 9. 1517, 1519, 1521 und 1533 brachte Froben diesen Bestseller jeweils neu heraus (ebda., S. 46–55).

45 Ernst Gerhard Rüsch, *Vom Humanismus zur Reformation. Aus den Randbemerkungen von Oswald Myconius zum ›Lob der Torheit‹ des Erasmus von Rotterdam*, Basel 1983, S. 3–12; ders., »Bemerkungen zur Zwingli-Vita von Oswald Myconius«, in: *Zwingliana* 15, H. 3–4 (1980), S. 238–258, bes. 253–256. Der Kommentar des Myconius zur *Laus stultitiae* wurde erstmals in Basel 1780 von Wilhelm Gottlieb Becker zusammen mit dem Kommentar des Gerard Listrius und Nachstichen der Zeichnungen Hans Holbeins gedruckt. Zu Holbeins Zeichnungen vgl. Christian Müller, »Die Randzeichnungen im *Lob der Torheit*«, in: *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, München 2006, S. 146–157.

46 E. G. Rüsch, ebda., Nr. 30, 54 und 91. Die *Parva logicalia* war das Logiklehrbuch der Basler Artistenfakultät (ebda., S. 26). Vom Baseler Professor Johannes Gebwiler, den wir später als Opfer von Glareans Spott kennen lernen werden, erschien eine *Magistralis totius parvuli artis logices compilatio* (Basel 1511). Die *Summulae logicae* des Petrus Hispanus wurden Anfang des 16. Jahrhunderts unter dem Titel *Parva logicalia* aufgelegt und häufig kommentiert. Vgl. Wilhelm Risse, *Bibliographia logica. Verzeichnis der Druckschriften zur Logik mit Angabe ihrer Fundorte*, Bd. 1: *1472–1800*, Hildesheim 1965 (Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie, 1), S. 34f., außerdem S. 25f., 29–31 und 38.

47 Myconius gibt die bekannte, von verschiedenen Zeugen berichtete Posse mit Glareans »Ride-In« wieder, als er mit seinem Pferd den Hörsaal betrat, um eine theologische Dispu-

arbeitete außerdem an einem Kommentar zu Glareans Schweiz-Gedicht, das in einer erweiterten Neuauflage zusammen mit der epigrammatischen Apostrophe Joachim Vadians an Helvetia 1519 im Druck erschien.[48] Die Verse 1–4 und 47–50 spielen auf den gemeinsamen Kampf gegen die Sophisten an. In seinem die Sendung der beiden Gedichte »Ad Myconivm« und »Ad Erasmvm« begleitenden Brief an den Rotterdamer bezeichnet Glarean Myconius als Erasmusjünger und herkulischen Kampfgenossen (»acerrimum meum in sophistas Alciden«).[49] Die Verse 37–42 lassen darauf schließen, dass Myconius mit seinem Kommentar zur *Descriptio Helvetiae* schon begonnen hat. An den beiden jüngeren Parteigängern musste Erasmus seine Freude haben. Glareans Gedicht an Myconius entstand Ende 1515 oder Anfang 1516 als Abschiedselegie und preist die Gelehrtenfreundschaft unter dem Banner der Scholastikkritik. Erasmus war Anfang 1516 nach Brüssel und Löwen gereist und schenkte Glarean zum Abschied eine elfenbeinerne Sonnenuhr[50] (siehe unten Vers 23: sciotericon). Dies ist ein passendes Geschenk für den jüngeren Humanisten, der sich mit seiner 1516 in Frobens Offizin publizierten *Isagoge in musicen* als Sachbuchschriftsteller für das Quadrivium qualifizierte. Erasmus hob bei der Überreichung des astronomischen Geräts aber die allegorische Bedeutung der Sonnenuhr mit ihrem Zeiger hervor, der auch die individuelle Lebenszeit bezeichne. Glarean bat Myconius nach der Abreise des Erasmus, ihn, der unkriegerisch, krank, unbedeutend und

tation zu stören, und kommentiert Holbeins hübsches Porträt des Glarean: »Glareanus hic Pictus«. Vgl. E. G. Rüsch, Vom Humanismus (wie Anm. 45), Nr. 30 und 48.

48 Werner Näf, *Vadian und seine Stadt St. Gallen*, Bd. 2: *1518–1551: Bürgermeister und Reformator von St. Gallen*, St. Gallen 1957, S. 88; Cornelis Augustijn, *Erasmus – Der Humanist als Theologe und Kirchenreformer*, Leiden 1996 (Studies in medieval and reformation thought, 59), S. 206–209.

49 Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 463, S. 342.

50 Es ist nicht klar, um was für ein Gerät es sich handelt, um eine aufklappbare Handsonnenuhr oder um einen am Finger zu tragenden Annulus mit drei aufklappbaren Messringen. Der Schatten werfende Zeiger, den Glarean erwähnt, deutet eher auf eine Handsonnenuhr hin. Es ist umstritten, wann der Annulus, eine aufklappbare Armillarsphäre im Kleinstformat mit Visieren zum Ablesen, zuerst erfunden wurde, weil sich mehrere Gelehrte der Urheberschaft rühmten. Wenn Glareans »sciotericon« für die Hand ein Annulus wäre, wäre dies nach meinem Wissen ein sehr früher Beleg für dessen Existenz. Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer, »Anschaulichkeit als humanistisches Ideal. Johannes Dryander, ›Medicus atque Mathematicus Marpurgensis‹ (1500–1560)«, in: *Gemeinnützige Mathematik. Adam Ries und seine Folgen*, hrsg. von Jürgen Kiefer und Karin Reich, Erfurt 2003 (Acta Academiae Scientiarum, 8), S. 223–268, bes. S. 252; Petra Schachtner, »Dryander und die Aufwertung der angewandten Mathematik«, in: *Melanchthon und die Marburger Professoren (1527–1627)*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Barbara Bauer, Marburg (1999), ²2000 (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, 89), bes. S. 815–819.

ohnmächtig sei, gleich einem Theseus oder Herkules, mit seinen Jagdpfeilen im Kampf gegen die Centauren zu unterstützen, womit die Baseler Theologen als Vertreter eines veralteten, als scholastisch diffamierten Lehrsystems gemeint waren. Noch im Jahr 1516, als das Gedicht erschien, zog Myconius von Basel fort, um an der Zürcher Stiftschule zu unterrichten; also wurde die Elegie auch zum Andenken an den gleichaltrigen Baseler Weggefährten.

Ad Osvaldum Myconium, Lucernanum, bonarum literarum patronum Glareani carmen

Candide pars ingens nostrorum, Osualde laborum
Seu qualem Alcides, Pirithousue[51] parat.
Surgit Amazonio pharetrata caterva flagello,[52]
Et mihi Centauri bella cruenta parant.
Huc ades o Theseu, tua ope est opus, accipe tela
Tela venenatis obijcienda malis![53]
Omnia in hoc mundo uincit patientia, & aetas,
Et labor, & probitas,[54] ingeniumque sagax.
Laudo tuum ingenium, quod & ipse probauit Erasmus,
Pallados ille pater, Maeonijque chori.
Temporibus qu(ibus) sit Socratis Plato natus Athenis[55]
Gaudet, & exuuias ille triumphus habet.
Laetor ego, quia temporibus sum natus Erasmi

51 Sohn des Ixion, Freund des Theseus, ging nach dem Tod der Hippodame mit Theseus in die Unterwelt, um Proserpina zu entführen, wurde aber gefesselt. Ovid, met. 8, 302ff. Alcides = Herkules.

52 Verg., Aen., V, 311: »alter Amazoniam pharetram plenamque sagittis Thraeciis«, und XI, 648f. und 660.

53 Ich habe »venenantis« zu »venenatis« verbessert. Glarean bekennt Erasmus, er habe ursprünglich »venenatus« an den Rand seines Manuskripts geschrieben. Da er aber das Gedicht vor dem Druck nicht durchgesehen habe, sei ein Fehler stehen geblieben, wofür er sich sehr schäme. Glarean an Erasmus, 13. November 1516, in: Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 490, S. 484; »venenatus« passt aber auch nicht, sondern »venenatis« als Prolepse; zu erwarten, aber metrisch unmöglich wäre: »tela venenata«.

54 Verg., Georg. III, 68: »labor omnia vicit improbus«; Verg., Ecl. X, 69: »omnia vincit amor, et nos cedamus amori«; Ovid, Amores 3,11,34: »Omnia vincit amor«.

55 Der Vers ist metrisch verunglückt. »Socrates« fügt sich nicht in einen Hexameter; »temporibus quo« wäre besser zu ersetzen durch »tempore quo«, was aber die Metrik nicht repariert. Einer Prosodielehre ein Gedicht beizufügen, das metrische Fehler enthält, ist ein starkes Stück, weswegen sich Glareanus gebührend schämte (s. Anm. 53). Daher urteilte Erasmus in seinem Gutachten an Bischof Etienne Poncher auch zurückhaltend über Glareans dichterische Fähigkeiten und preist ihn nur vorbehaltlos als Prosaiker, der ansonsten noch Übung bedürfe: »Poeta non inuenustus ... In oratione soluta talis vt nec ingenium nec eruditionem desyderes, vsum fortassis et exercitationem alicubi requiras.« Erasmus an Etienne Poncher, November 1516, in: Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 492, S. 456; vgl. auch Anm. 62.

Gaudeo, & exultans bella trophaea fero.
Ah quoties agro comites affatus amice est,
Pabula quanta animae contulit ille meae.
Is docuit mores, meliusque infudit IESVM,
Is docuit coelum, perpetuasque domos.
Et docuit penitus stultum contemnere mundum,
Vexit & ad superos mentem animumque meum.
Quid dare plus posset Croesusue Cyrusue roganti?
Quid Calaber dives? Quid Sybari suo potens?[56]
Ille hinc digrediens, docta sciotericon umbra,
Dona dedit dextrae munera eburna meae.
Accipe, ait, nostri monumentum et gluten amoris,
Accipe Phidiaca dona polita manu.
Vmbra tibi vitam notat, & vaga gaudia mundi,
Circulus aethereo sydera clara polo.
Erige uirum malis, vtinam tibi sydera cordi,
Et qui syderibus praesidet orbis herus.
Accepi lachrymans nomenque incidere iussi,
Osculaque huicipsi terque quaterque dedi.
Sed redeo gratare tuis Osualde camoenis,
Est aliquid tanto complacuisse viro.
Plus certe, quam si gelidis mea Musula metris
Strideat, atque oneret teque tuumque caput.
Gratulor & patriae, ventura gaudeo uita,
Quae Graios fonteis, Romuleosque refert.
Heluetios priscos, gentem infera praelia natam,
Comperimus Graeco uerba notasse stylo.
Atque utinam positis etiam nunc refluat armis,[57]
Quicquid apud Graios Romulidasque fuit.
Ecce Camillus adest, pius & facundus Erasmus,
quo nil candidius Romula terra tulit.
Miles ego quamvis imbellis, inutilis aeger,
Aera tamen mereo, teque mereri uelim.
Nec timeas uulgus nebulonum, & inutile mundo,
Nec Chrysippeas fulmina caeca faces.
Chare uale, pharetrata fugit tua tela caterva,
Chare vale Thesseu, quo duce tela dedi.

56 Das antike Kalabrien war berühmt durch den Öl-, Wein-, Honigbau und die Viehzucht und als Heimat des Ennius. Sybaris war eine antike Stadt in Lukanien, bekannt als Sitz der Üppigkeit und Schlemmerei.

57 Vermutlich eher Anspielung auf den Frieden von Basel 1499, in dem die Eidgenossen nach Siegen gegen Maximilian vom Reich unabhängig wurden, als auf den Frieden nach der Schlacht bei Marignano im September 1515, in der die Schweizer von den Franzosen besiegt wurden.

Glareans Gedicht an Oswald Myconius aus Luzern, Förderer der Wissenschaften.

Du hast, heiterer Oswald, einen ungeheuren Anteil an unseren Kämpfen, die von der Art sind, wie sie Herkules und Pirithous bestehen. Es erhebt sich eine mit Köchern und der Amazonischen Geißel gerüstete Schar, auch mir bereiten die Centauren blutige Kriege. Hier bist du zur Stelle, Theseus, ich benötige deine Hilfe, nimm die Pfeile entgegen, um die vergifteten Übel abzuwehren. Alles in dieser Welt überwindet die Geduld, das Alter, Arbeitseifer, Rechtschaffenheit und eine scharfsinnige Begabung. Deine lobe ich, da sogar Erasmus sie auch schätzt, der Vater der Pallas Athene und des lydischen Chors [also der Weisheit und des einschmeichelnden Klangs]. Er hat Freude an den Zeiten des Sokrates, als Plato zu Athen geboren ward, und jener Triumph [über alles in der Welt] hat [von Erasmus seine] Trophäen. Ich bin froh, weil ich zur Zeit des Erasmus geboren bin, darüber freue ich mich und trage triumphierend seine köstlichen Trophäen. Ah, wie oft hat er die Gefährten auf seinem Gebiet freundschaftlich angesprochen, wie viel [geistige] Nahrung führte er meiner Seele zu. Er lehrte gute Sitten, und besser noch flößte er uns Jesus ein. Er lehrte den Himmel und die ewigen Wohnungen und lehrte, die törichte Welt völlig zu verachten. Er richtete auch mir Verstand und Gemüt himmelwärts. Was könnte Krösus oder Cyrus denn dem Bittenden mehr geben, was der reiche Kalabrese und der mächtige Bewohner von Sybaris? Als jener von hier abreiste, schenkte er mir eine Handsonnenuhr mit einem wissenschaftlichen Schattenanzeiger, eine Arbeit aus Elfenbein. ›Nimm es an‹, sagte er, ›als Denkmal und Kitt unserer Liebe, nimm das Geschenk an, eine feinziselierte Arbeit aus der Hand eines Phidias. Der Schatten [der Sonnenuhr] bezeichnet dir das Leben und die unbestimmten Freuden der Welt, der Kreis die hellen Sterne am Himmelspol. Erhebe den Mann [den Träger dieser Ringsonnenuhr] über die Übel [der Welt]; mögen dir die Sterne am Herzen liegen, auch der Herr des Erdkreises, der das Präsidium über die Sterne führt.‹ Ich nahm es voller Tränen entgegen und bat ihn, seinen Namen einzuritzen, und gab ihm dreimal, viermal Abschiedsküsse.

Aber ich kehre zurück, um deinen Musen, Oswald, Glück zu wünschen. Es ist etwas wert, gemeinsam bei einem so großen Mann gut angekommen zu sein, sicher mehr, als wenn meine kleine Muse in frostigen Versmaßen lispelt und damit dich und deinen Kopf belastet. Ich wünsche auch dem Vaterland Glück, freue mich an der Ankunft [neuen] Lebens, das uns griechische und römische Quellen bringt. Wir fanden heraus, dass die alten Helvetier, ein Geschlecht, das für wilde Schlachten geboren wurde, ihre Worte im griechischen Stil notiert haben. Nun aber möge nach geschlossenem Waffenstillstand alles wieder uns zuströmen, was bei den Griechen und Römern war. Sieh da, Camillus ist da, der fromme und beredte Erasmus, die leuchtendste Koryphäe, die jemals die römische Erde getragen hat. Obwohl ich ein untüchtiger Krieger bin, nutzlos und krank, verdiene ich dennoch meinen Sold, und möchte, dass du ihn verdienst. Fürchte nicht das Volk von Taugenichtsen, den der Welt unnützen Abschaum, auch nicht die blinden Blitze und Chrysippischen Fackeln. Leb wohl, mein Lieber, deine mit Köchern gerüstete Schar flieht die Pfeile, leb wohl, lieber Theseus, unter dessen Führung ich Pfeile verschossen habe.

Eine ähnliche Reverenz gegenüber der christlichen Gesinnung des Erasmus[58] verbindet Glarean in einem Brief vom 5. August 1517 mit einer spöttischen Schilderung des Pariser Disputationsbetriebs mit seinen überflüssigen, unsachlichen und lächerlichen Wortkämpfen. In einer Disputation habe man über die Frage gestritten, welche Frucht Adam im Paradies gegessen habe und was geschehen wäre, wenn er eine Birne gegessen hätte.[59]

Auch Erasmus weiß Schmeichelhaftes über Glarean zu sagen. Als Erasmus von Glarean die beiden Gedichte an ihn und an Myconius erhielt, gestand er dem Jüngeren, wie sehr er ihn schätze: »Sei davon überzeugt, mein Glarean, dass du mir ganz zu Recht im Grunde meines Herzens teuer bist.«[60] Am 14. Februar 1517 schickte Erasmus an Bischof Etienne Poncher (1446–1525), der ausländische Studenten und junge Gelehrte in Paris förderte, ein schmeichelhaftes Gutachten über Glareans Qualitäten und pries ihm den neuen Gastdozenten aus der Schweiz als erstrangigen Humanisten.[61]

> Ein Helvetier von Herkunft (denn auch diese Nation beginnt den Ruhm der Studien mit dem Lob seiner militärischen Tüchtigkeit zu verbinden), in bestem Alter, denn er hat nicht einmal sein 30. Jahr erreicht, von überaus robuster Gesundheit, überaus belastbar, brachte er schon mehrere Jahre als Lehrer der freien Künste zu, zuerst in Köln, dann in Basel, wobei er höchstes Lob verdient. Er ist Lehrer der so genannten sieben Künste, nicht nur, wie es beim Fußvolk dieses Berufsstands üblich ist, dem Titel nach. Er hat viel Erfahrung mit der Sophistik [d. h. Scholastik], aber weil er, als ihr Fahnenflüchtiger und ihr jetziger Feind, wieder zur Besinnung gekommen ist. Mit der Theologie hat er nicht nur [als Anfänger] auf der Schwelle Bekanntschaft gemacht, sondern ist in ihre Tiefen eingedrungen. Ihn beleidigten aber teils die frostigen Spitzfindigkeiten, denen man in den Schulen fast allein Beifall

58 »Amo autem te, quia vir es vere Christianus, extollo subinde quia me quantum in te erat, fecisti vere Christianum«. Opus epistolarum, Bd. 3 (wie Anm. 39), Nr. 618, S. 35.

59 Ebda., S. 36f. Vgl. die Übersetzung von H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 41: »Die Wände des Saales widerhallten von einem so unbändigen Beifallklatschen, als befände ich mich in dem Theater des Pompejus. Nur mit vieler Mühe konnte ich mich des Lachens erwehren; aber um mich herum lachte Niemand, denn man stritt sich gerade heftig um des Esels Schatten. Adam, unser Stammvater, musste ihrem Grolle nicht wenig herhalten, weil er im Paradiese von einem Apfel und nicht von einer Birne gegessen habe; wobei sich die vom Dünkel aufgeblasenen Menschen kaum des Schimpfens enthielten. Endlich besiegte doch die theologische Gravität ihren Ärger, so dass Adam zum Glücke noch ungeschlagen davon kam. Ich aber hatte diese Erbärmlichkeiten satt und ging aus der Versammlung.«

60 »Illud, mi Glareane, tibi persuasum habe, te michi ex animo charum esse, idque tuo merito.« Erasmus an Glarean, 13. Juli 1516, in: Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 440, S. 280. In diesem Brief trägt Erasmus Glarean auch Grüße an »Oswaldum nostrum« auf.

61 Poncher verhandelte 1517 mit Erasmus wegen des Präsidiums des Collège Royal, das Franz I. gründen wollte. Marie-Madeleine de la Garanderie, Art. »Etienne Poncher«, in: Contemporaries of Erasmus (wie Anm. 43), Bd. 3, Toronto (1987), ²2003, S. 111f.

schenkt, teils der unerklärliche Streit und die Uneinigkeit der Theologen, er kehrte [daher] diesem Fach den Rücken; auch zog er es vor, Christus aus ureigenen Quellen statt aus den schultheologischen Lachen zu schöpfen. Zu diesem Zweck begann er mit großem Fleiß die griechische Literatur zu studieren. Er ist ein durchaus anmutiger Dichter, denn in diesem Fach wurde er einst noch als Jüngling in Köln von Kaiser Maximilian mit dem Dichterlorbeer ausgezeichnet.[62]

Glarean sei ein Muster an Frömmigkeit, betonte Erasmus. Nur im Kampf gegen die Sophisten nehme er sich Freiheiten heraus und ziehe dabei zu Felde wie Herkules gegen die Ungeheuer.[63] Daher sei er bei solchen Theologen nicht beliebt, die nichts gelernt hätten als formale Äußerlichkeiten.

Im Dezember 1518 gab Erasmus der Hoffnung Ausdruck, Glarean werde ihm bald, wenn er einmal abtrete, nachfolgen und ihn an Glanz noch übertreffen.[64] Über die Rückkehr Glareans nach Basel im März 1522 freute sich Erasmus aufrichtig, nachdem er selber seit Herbst 1521 wieder in der Nähe seines Druckers Froben lebte. Er schreibt, wie er fühle, wie er durch die Ankunft Glareans wieder auflebe, und glaube, dass Glarean auch künftig Schweizer Studenten die Grundlagen einer guten Gesinnung und rechtschaffenen Bildung (»semina bonae mentis et honestae eruditionis«) vermitteln werden.[65]

3. Beziehung zu Zwingli, »dem wahrhaft christlichen Theologen und teuersten Freund«

Noch aufschlussreicher für unsere Frage ist Glareans Briefwechsel mit Zwingli,[66] den der jüngere 1516 bei Erasmus einführte. Beide waren sich

62 Erasmus an Etienne Poncher, 14. Februar 1517, in: Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 529, S. 456f. H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 31–34 (mit abweichender Übersetzung). Josef Bütlers Übertragung, die Sauerborn zitiert, ist ungebührlich frei und phantasievoll; F.-D. Sauerborn, Glarean – ein Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 304. Vgl. auch Beatus Rhenanus' Urteil über Glarean im Brief an Erasmus vom 24. April 1517, in: Opus epistolarum, Bd. 2 (wie Anm. 40), Nr. 575, S. 551: »totus humanus factus est, benignus, mitis, et indies magis ac magis.«

63 Dies könnte auf die Stelle im Gedicht an Myconius anspielen, wo Glarean eben diesen im gemeinsamen Kampf gegen die Centauren mit Herkules vergleicht. Herkulisch war aus des Erasmus Sicht sicher die Arbeit, die Myconius und Glarean als Lehrer in den bonae literae übernahmen, die von der Stultitia beklagten Zustände zu verbessern.

64 Opus epistolarum, Bd. 3 (wie Anm. 39), Nr. 903, S. 444.

65 Erasmus an Nicolaus von Wattenwyl, 7. März 1522, in: Opus epistolarum (wie Anm. 39), Bd. 5: *1522–1524*, Oxford 1924, Nr. 1264, S. 29.

66 Vielfach erwähnt wird Glarean von Wilhelm H. Neuser, *Die reformatorische Wende bei Zwingli*, Neukirchen 1977. Einen Überblick über Zwinglis Verhältnis zu Erasmus gibt

einig im Bewusstsein, als Jünger des Erasmus und Parteigänger Reuchlins den Vertretern der alten Lehrmethode überlegen zu sein. Als Luthers lateinische Schriften 1518 in Frobens Offizin erschienen und im Lauf von zwei Jahren vier Nachdrucke erlebten, wurde er im Baseler Humanistenkreis als Bibelhumanist wahrgenommen, mit dessen Kritik an Bußpraxis, Ablasshandel und der Papstkirche man durchaus einverstanden war.[67] Von Paris aus diskutierte Glarean mit dem Theologen Zwingli über die Wirkung der lutherischen Schriften, die Entwicklung der Reformation in Basel und die Haltung des Erasmus gegenüber der causa Lutheri. Parallel dazu lohnt sich ein Blick auf den Briefwechsel des Erasmus mit Zwingli, der sich, im Unterschied zu Glarean, 1522 vom Rotterdamer löste und ihn wegen seiner Zurückhaltung kritisierte.[68] Am 19. Oktober 1516 empfahl Glarean Zwingli die Lektüre der Dunkelmännerbriefe, die er sich in der dritten, um sieben Briefe vermehrten Auflage gekauft hatte, wegen ihres köstlichen Witzes und schickte eine Woche später dem Landsmann sogar ein Exemplar dieser dritten Ausgabe nach Glarus.

> Ich habe etwas – ich weiß nicht, was – gekauft, und soll ich es wagen, dir zu sagen, was? Des Porcvinus Graccus – ich wollte sagen: Briefe an Ortvinus Gratius oder besser: köstlichste Witze, die inzwischen vermehrt und meisterhaft zugespitzt sind. O Ortwin reißt ›starke Possen‹, vor allem zu Zwickau mit seinem Kraut gegen die Syphilis.[69]

Am 27. Dezember 1518 wurde Zwingli als Leutpriester an das Großmünster in Zürich berufen. Am 13. Januar 1519 beglückwünschte Glarean Zwingli zu dieser Beförderung. Zwei Monate später teilte er Zwingli seine

Fritz Büsser in seinem Art. »Huldrych Zwingli«, in: Contemporaries of Erasmus (wie Anm. 43), Bd. 3, Toronto (1987), ²2003, S. 481–486.

67 C. Augustijn, Erasmus (wie Anm. 48), S. 208f.

68 Erasmus an Zwingli, 31. August 1523, in: Opus epistolarum, Bd. 5 (wie Anm. 65), Nr. 1384, S. 326–328.

69 »Emi et nescio quid, audeamne dicere? Porcvini Gracchi dicere volui ad Ortvinum Gratium – epistolas aut sales illos iucundissimos, auctos praeterea et magistraliter determinatos. O ipse lacerat grossos bossos, praesertim Zvickavia cum sua herba γυνή.« Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 17, S. 42f.; vgl. auch den späteren Brief Nr. 19 (26. Oktober 1516), S. 47. Dazu F.-D. Sauerborn, Glareanus – das Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 314f. Unübersetzbar ist die Verballhornung von Ortvinus zu Porc[us] + vinum. Das Adverb »magistraliter« spielt auf die im ersten der *Epistolae obscurorum virorum* diskutierte Quaestio, ob ein angehender Doktor der Theologie eher »magister nostrandus« oder »noster magistrandus« zu nennen sei. *Epistolae obscurorum virorum ad venerabilem virum magistrum Ortvinum Gratium Daventrensem Coloniae Agrippinae bonas litteras docentem*, hrsg. von Aloys Bömer, Bd. 1, Heidelberg 1924, Reprint Aalen 1978 (Stachelschriften. Ältere Reihe, 1), S. 7–9.

Überzeugung mit, dass durch sein Wirken in Zürich der christliche Glaube gefördert werde, aber verhehlte ihm auch nicht seine Sorge über die eventuelle Missgunst der dortigen Gelehrten.[70]

Am 1. November 1520 äußerte sich Glarean erstmals besorgt über Ausschreitungen infolge der reformatorischen Bewegung, deren Opfer Myconius zu werden drohe; Zwingli solle ihm beistehen.

> Huldrych, hilf dem Mann [Myconius] mit deinem Rat! Denn du vermagst es und siehst, wohin die Sache nun gekommen ist, dass mit einem Mal sogar die am wenigsten [in dieser Sache] Engagierten die unschuldigsten Leute der Häresie verdächtigen. Wenn man nicht diesem Wahnsinn entgegentritt, wird das Ergebnis davon schließlich sein, dass der als Christ gilt, der alles gegen Christus aufhetzt; dass [aber] einer, der die Gebote Christi beachtet, als Häretiker gilt. Aber diese Sorge ist bei dir unnötig.[71]

Dann berichtete Glarean mit Sympathie über die Pariser Resonanz der causa Lutheri. Die Leipziger Disputation zwischen Luther und Johannes Eck gab zu ersten Gerüchten Anlass, dass der Papst einschreiten werde und auch die Universität der Sorbonne eine Verdammung aussprechen könnte.

> Jetzt höre Neues über Luther! Der Pariser Universität wurde nämlich gleichsam als einer Richterin die Disputation zwischen Geckius [i.e. Eck] und Luther übermittelt. Sie, die Gefahr lief, bezüglich einiger Artikel selbst in der Disputation gerupft zu werden, erspart sich nun ein Urteil darüber, nachdem sie gehört hat, dass Luther vom Papst verurteilt worden sei. Es gibt keine Bücher, die reißenderen Absatz finden. Ich habe von einem Buchhändler sagen hören, er habe auf der letzten Frankfurter Messe 1400 Exemplare verkauft, so viele wie nie zuvor von irgendeinem Autor! Überall wird von Luther Gutes geredet. Aber die Kette der Mönche ist lang.[72]

Die Pariser condemnatio wurde erst im April 1521 ausgesprochen. Die Bulle »Exsurge Domine«, in der Leo X. am 15. Juni 1520 Luther den Bann androhte, brachte Johannes Eck nach Deutschland. Luther verbrannte sie am 10. Dezember, nachdem die Frist zum Widerruf der 41 Sätze, die in Rom als häretisch verurteilt wurden, verstrichen war. Während Erasmus darauf am 9. September verstört reagierte, denn die Bulle verurteilte ja auch Luthers Sympathisanten,[73] nimmt Glarean in erster Linie die dadurch erreichte

70 H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 48.

71 Glarean an Zwingli, 1. November 1520, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 160, S. 362.

72 Ebda.

73 Erasmus an Gerard Noviomagus (= Geldenhauer), 9. Sept. 1520, in: Opus epistolarum (wie Anm. 39), Bd. 4: *1519–1521*, Oxford 1922, Nr. 1141, S. 339f., vgl. auch Nr. 1144, S. 347f., und K. Maeder, Die Via Media (wie Anm. 9), S. 60f.

Publizität Luthers wahr und ist gewillt, positiven Urteilen über den Papstkritiker zu glauben.

Auch Myconius gegenüber äußerte sich Glarean über Luther noch am 1. April 1521 zustimmend, gleichzeitig unterscheidet er aber auch schon – wenn auch vage – zwischen den Ansichten der »doctissimi«, also der Humanisten, und den Scharfmachern (»irritatores«), gegen die man einschreiten müsse. Er nimmt also wahr, dass sich der Gelehrtenstreit zu einer sozialen Bewegung auszuweiten beginnt.[74]

> Ich habe über Luther nichts Neues zu berichten. Einzig dies weiß ich, dass alle Intellektuellen von höchstem Rang und Ansehen über seine Lehre und den Mann nur das Beste denken. Übrigens glauben sie, man habe eine zu harte Gangart gewählt; aber dies schreiben sie den Scharfmachern zu.[75]

Die theologische Fakultät der Pariser Universität nahm auf Wunsch des sächsischen Kurfürsten Stellung zur lutherischen Lehre und erließ ihre condemnatio am 15. April 1521. Im Juni erschien in Wittenberg Melanchthons Verteidigung *Adversus furiosum Parisiensium theologastrorum decretum pro Luthero Apologia*. »Am 13. Juni verbot das Pariser Parlament den Druck und Verkauf von Büchern, die nicht von der Universität geprüft seien. Wahrscheinlich beförderte dieses Verbot nur den Absatz von Melanchthons Apologie.«[76] Glarean macht sich in seinem Schreiben an Zwingli vom 4. Juli 1521 lustig über drei Pariser Theologen, die Luther verurteilt hätten, indem er ihre Namen verballhornt: Aus »Beda, non tamen venerabilis« macht er »Belua«, ein wildes Tier, aus »Quercus« »stercus« (Mist) und aus »quidam Christophorus« »Christotomus« (»der Christus anatomisiert«). Über Luther Zwingli Neues mitzuteilen, sei nicht der Mühe wert, weil Peter (gest. 1532) und Valentin Tschudi (1499–1555), Glareans Pariser Schüler, ihm mündlich Auskunft geben könnten: »Magnus ille est.«[77]

74 K. Maeder, Die Via Media (wie Anm. 9), S. 63.

75 Glarean an Zwingli, 1. November 1520, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 160, S. 362 (Text) und Anm. 9.

76 Kommentar von Emil Egli zum Brief Nr. 183 Glareans an Zwingli vom 4. Juli 1521, ebda., S. 461.

77 Glarean an Zwingli, 4. Juli 1521, ebda., Nr. 183, S. 461f. Peter Tschudi war ein Bruder von Ägidius Tschudi, Valentin Tschudi war ein Vetter beider. Peter und Valentin Tschudi entwickelten sich nach 1523 in verschiedene konfessionelle Richtungen. Peter Tschudi schloss sich Zwingli an, während Valentin Tschudi in dieselbe Richtung wie Ägidius ging und zu einem erbitterten Gegner der Reformation wurde, wie aus seiner Chronik (1524–1533) ersichtlich wird. Vgl. Otto Fridolin Fritzsche, *Glarean. Sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld 1890, Anhang 4 und S. 49 und 52; Contemporaries of Erasmus (wie Anm. 43), Bd. 3, Toronto (1987), ²2003, S. 348.

Während Erasmus am 25. Februar 1521 bekannte, Luthers polemische Schrift *De captivitate Babylonica* entfremde viele von ihm,[78] war Glarean von diesem Werk begeistert und bedauerte, nicht mehr von Luther zu besitzen:

> Ich wenigstens habe fast keine Werke von Luther, ausgenommen die Schrift ›Über die babylonische Gefangenschaft‹, die mir so angelegentlich gefallen hat, dass ich sie dreimal mit großer Bewunderung von Anfang bis Ende gelesen habe, wobei ich – ich nehme Gott zum Zeugen – nicht zu unterscheiden vermag, ob seine ausgezeichnete Geistesbildung über die Freiheit [die er sich nimmt] siegt oder sein Freimut über sein Urteil – so scheinen sich beide [Freiheit und Urteilsvermögen] die Waage zu halten.[79]

Auch in den Briefen vom Dezember 1521 nimmt Glarean Anteil an dem, was er über Zwingli und die religiösen Kämpfe erfährt, und wünscht ihm Herkuleskräfte im Kampf gegen die römische Hydra – ein in der reformatorischen Bildpublizistik verbreitetes Motiv.[80] Nach Basel zurückgekehrt, bemerkte Glarean einen Stimmungswandel, für den ihm Erasmus als Barometer diente. Glarean schreibt Zwingli am 4. März schon aus Basel, die Studenten und Bürger hätten ihn dort mit großem Beifall empfangen. Die wachsende Spannung zwischen Erasmus und Luther bereite ihm jedoch Sorge. Offenbar vermeidet er es, eindeutig Partei zu ergreifen, und ist über den Gesinnungswandel des Erasmus, den die Bulle Leos X. und Luthers Hinwegsetzung über die Exkommunikationsdrohung verstört hat, sogleich im Bilde. Erasmus scheint ihn in seine Pläne eingeweiht zu haben, gegen Luthers Theologie zu schreiben.

> Ich habe große Angst vor einem Duell zwischen Luther und Erasmus. Wenn es stattgefunden haben wird, dann, gütige Götter, zu Lasten des wissenschaftlichen Studiums, da die verworfensten Sophisten dann gewahr würden, wie die Leuchten in jeglichem Lehrfach aneinander geraten! Ich durchschaue im

78 Erasmus an Nikolaus Everard, in: Opus epistolarum, Bd. 4 (wie Anm. 73), Nr. 1186, S. 7f. Vgl. K. Maeder, Die Via Media (wie Anm. 9), S. 62.

79 Opus epistolarum, Bd. 4 (wie Anm. 73), Nr. 183, S. 461f. Das Exemplar von Luthers Schrift *De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium* (Basel 1520) aus Glareans Besitz ist erhalten (München, Universitätsbibliothek, Signatur: Theol. 5303); es weist zwei verschiedenartige Lesespuren auf. Die zustimmenden stammen wohl aus der Pariser Zeit, ablehnende Stellungnahmen aber, die sich vor Beginn des Traktats und als Marginalien eingestreut finden, stammen von 1523 oder aus noch späterer Zeit, als Glarean sich eindeutig auf die Seite der römischen Kirche gewandt hatte. Vgl. O. F. Fritzsche, Glarean (wie Anm. 77), S. 151, Anhang 6; Iain Fenlon, »Heinrich Glarean's books«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 93.

80 Glarean an Zwingli, 20. September und 21. Dezember 1521, Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 189 und 193, S. 474f. und 482f.; zur Hydra vgl. *Martin Luther. Sein Leben in Bildern und Texten*, hrsg. von Gerhard Bott, Gerhard Ebeling und Bernd Moeller, Frankfurt 1983, Nr. 177, S. 209.

> Geiste diesen Fall schon ganz, weder darf ich mich in Worten darüber verbreiten noch ist es wohl dienlich.[81]

Ob Erasmus Glarean über die sich mehrenden Angriffe auf ihn informiert und ihn in seine Pläne eingeweiht hat, gegen Luther schreiben zu wollen? Über die theologischen Differenzen zwischen beiden erfahren wir aus Glareans Briefen leider nichts. Je heftiger Luther den Papst und die römische Kirche anklagte und die politischen Forderungen Roms gegenüber dem Reich zurückwies, umso stärker bedrängten die Freunde Roms und des Kaisers Erasmus, sich von Luther zu distanzieren.[82] Umgekehrt appellierten Zwingli, Wolfgang Capito und andere an Erasmus, sich endlich für die Reformation zu erklären. Auch sein erneuter Umzug nach Basel im Herbst 1521, wo Erasmus die dritte Auflage des *Novum Instrumentum* überwachte, wurde von Lutheranhängern noch als Indiz für Erasmus' Sympathien gedeutet.[83] War sich Erasmus im März 1522 schon sicher, dass er in einer Gegenschrift mit dem »negotio Lutherano« abrechnen und seine Kritik an Luthers Radikalität klarstellen wollte, gewann diese Gegenschrift im Laufe des folgenden Jahrs an Kontur, je deutlicher Luther selber von Erasmus abrückte. In Briefen Zwinglis und Glareans taucht allerdings das Thema der Willensfreiheit, das Erasmus schließlich mit Blick auf die 36. These der *Assertio omnium articulorum* aufspießte,[84] nicht auf.

Auch Zwingli spricht in seinem Brief vom 25. März an Beatus Rhenanus von einem bevorstehenden Duell zwischen Erasmus und Luther und gibt seiner Sorge Ausdruck, dass von Wittenberg und Rom aus der Streit zwischen Erasmus und Luther geschürt werde, wobei die Lutheraner Erasmus als Speichellecker des Papstes bezeichneten, während die Anhänger des römischen Papsttums wünschten, Erasmus würde den verdammungswürdigsten Ketzer vernichten. Beide hätten fabelhafte Streiter auf ihrer Seite.[85]

Zwingli äußert sich im gleichen Brief beunruhigt über Erasmus' unfreundliches Urteil über Luther (»non candide de Luthero sentiat«), hält sich aber mit seiner Kritik daran zurück. Seine Distanzierung von Luther teilte Erasmus beispielsweise am 7. März 1522 Thomas Wolsey († 1530)

81 Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 198, S. 494f.

82 Karl Zickendraht, *Der Streit zwischen Erasmus und Luther über die Willensfreiheit*, Leipzig 1909, S. 8–13.

83 Erika Rummel, *Erasmus and his Catholic Critics*, Bd. 1: *1515–1522*, Nieuwkoop 1989 (Bibliotheca humanistica et reformatorica, 45), S. 180.

84 »Liberum arbitrium post peccatum res est de solo titulo et dum facit quod in se est peccat mortaliter«. Vgl. K. Zickendraht, Der Streit (wie Anm. 82), S. 6–8 und 13–15.

85 Zwingli an Beatus Rhenanus, 25. März 1522, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 199, S. 496f.

mit, da ihn zwei Löwener Theologen mit hämischen Verdächtigungen geärgert hätten. Seiner Empörung über die Ausweitung der causa Lutheri zur Volksbewegung machte Erasmus hier Luft:

> Anfangs fand ich es nicht gut, dass die Sache beim Volk mit wahnsinnigem Geschrei umlief, obwohl damals noch das Übel reparierbar war. Wenn dies geschehen wäre und Luther nicht so verrückt geworden wäre, wäre die Sache nicht so weit gediehen. Noch sehe ich kein Ende, wenn man keinen anderen Weg sucht. Man muss dem Übel an die Wurzel kommen. Zu weit schon kroch die Seuche, die keineswegs aus dem Nichts stammt. Das will ich mit Zustimmung Unzähliger sagen: Ich bin nur insoweit Lutheraner, als es keinen Theologen gibt, der in Flugschriften oder Reden mehr der lutherischen Sache entgegen getreten wäre als ich. Wenn es mein Wille gewesen wäre, mich in drei Worten als Lutheraner zu outen, so sähen wir, dass ein ganz anderes Spiel hier bei uns und in Deutschland gespielt würde als das gegenwärtige. Und einen solchen Mann [wie mich] greift man tätlich an, der trotz vielfacher Provokationen der katholischen Partei treu geblieben ist und lieber von beiden Seiten gesteinigt würde, als sich einer Partei anzuschließen. Aber ich habe nicht gegen Luther geschrieben. Keine Bücher habe ich geschrieben, sondern nur Briefe. ... Ich habe offen und aufrichtig, auch wegen meiner Gefährdung, erklärt, dass ich nichts mit den Lutheranern zu schaffen hätte. Es fehlt [aber] nicht an Leuten, die dies schreiben. Auch gibt es anderes, womit ich dem christlichen Gemeinwesen mehr nützen könnte. Die Nachwelt wird erkennen, dass ich mich gutgläubig in diesem Handel verhalten habe. Wer mich unterdessen mit Lügen bloßstellt, wird vom ewigen Richter seine Strafe erhalten.[86]

Angesichts solcher Äußerungen fürchtete Zwingli, dass die reformbedürftige »res Christiana«, für die sich doch beide, Erasmus und Luther, engagierten, dabei Schaden nehmen und Ansätze zur Reform deswegen scheitern könnten. Er hoffe, der Baseler Hebraist Konrad Pellikan (1478–1556) könne zwischen Luther und Erasmus vermitteln, wisse aber, dass keiner von beiden nachgeben wolle.[87] Dieser Brief zeigt deutlicher als andere, warum Zwingli hier – ähnlich wie wenig später Glarean – die theologische Kontroverse missbilligt: aus Angst vor einer Polarisierung, Uneinigkeit in der Kirche und Diskreditierung der im Ganzen berechtigten Reformbemühungen. Vom offenen Streit würden doch nur die Gegner der Studien profitieren.

86 Erasmus an Thomas Wolsey, 7. März 1522, in: Opus epistolarum, Bd. 5 (wie Anm. 65), Nr. 1263, S. 28. Wolsey drängte Erasmus 1523/24, gegen Luther zu schreiben. Erasmus erwog, dem Erzbischof von York seine *Diatribe de libero arbitrio* zu widmen. Vgl. Stanford E. Lehmberg in: Contemporaries of Erasmus (wie Anm. 43), Bd. 3, Toronto (1987), ²2003, S. 460–462.

87 Zwingli an Beatus Rhenanus, 25. März 1522, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 199, S. 496.

In einem undatierten Schreiben, das unmissverständlich auf Vorfälle in Basel am Palmsonntag 1522 reagiert, bekundet Glarean erstmals Abscheu vor den Ausschreitungen der Lutheraner in Basel. Glarean spielt auf die öffentliche Übertretung des vorösterlichen Fastengebots am Palmsonntag an, mit der sich unter anderen der Pfarrer zu St. Alban, Wilhelm Reublin von Rottenburg, Wolfgang Wissenburg, der Sohn eines Baseler Ratsherrn und Pfarrer am Spital sowie Universitätsdozent, und Wolfhart von Buchen, Kaplan zu St. Martin und ebenfalls Universitätsdozent, brüsteten.[88] Das demonstrative Ferkelessen in der Fastenzeit habe der causa Lutheri sehr geschadet. Glarean grämt sich darüber, dass die ungebildete Menge nicht wisse, welche Partei sie ergreifen solle. Er sei einverstanden mit der Verschärfung der Buchdruckzensur durch den Baseler Rat. Er erfahre gerade vom Verbotsmandat des Bischofs Christoph von Utenheim, wonach Luther überhaupt nicht mehr öffentlich erwähnt werden und das Evangelium nur auf traditionelle Weise interpretiert werden dürfe.[89] Ein solches Mandat wurde im Juni 1522 erlassen.[90] Noch Ende Juli identifiziert Glarean die Partei der Gegner mit den altbekannten Sophisten, gegen die er sich in seinem gut gefüllten Auditorium intellektuell zur Wehr setzen wolle. Allerdings bedauert er es, dass sich Erasmus so rar mache. »Die Altersschwäche ist daran schuld und der Griesgram, mit dem mich Erasmus wenig freundlich empfing. Er braucht lange Umwege, ein Fuder von Worten.«[91]

Auch gegenüber Vadian äußert Glarean sein Bedauern darüber, dass die Baseler Sympathisanten Luthers in jener »tragoedia« – dem unerlaubten Ferkelessen am Palmsonntag – der causa Lutheri geschadet hätten:

> Diese Tragödie erregt fürwahr Hass; sie wurde hauptsächlich von denen entfacht, die Luthers Reformation unterstützen. Aber reichlich ungeschickt versuchen sie gewaltsam durchzusetzen, wozu reifliche Überlegung nötig wäre.[92]

Im November 1522 teilt Glarean mit, Oecolampad, der, wie wir wissen, am 17. November als Flüchtling in Basel eintraf, sei nun sein Nachbar, denn er wohne bei Andreas Cratander († 1540) in der Petersgasse 13 und arbeite für

88 E. Staehelin, Das Buch (wie Anm. 18), S. 37; U. Gäbler, Die Basler Reformation (wie Anm. 18), S. 7f.

89 Glareanus an Zwingli, Mai 1522, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 206, S. 514–516.

90 E. Staehelin, Das Buch (wie Anm. 18), S. 37–39.

91 Glarean an Zwingli, 29. Juli 1522, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 221, S. 546.

92 Glarean an Vadian, 22. April 1522, in: Die Vadianische Briefsammlung, Bd. 2 (wie Anm. 6), Nr. 308, S. 427.

diesen als Korrektor.[93] Danach fehlen schriftliche Sympathiebekundungen Glareans zur causa Lutheri. Seitdem Glarean und Oecolampad sich das letzte Mal in Basel gesehen hatten, waren sechs Jahre vergangen.[94] Glareans Freude, dass der einstige Weggefährte (beide hatten 1515/16 am *Novum Instrumentum* mitgearbeitet) wieder in Basel sei, verflog schnell, als Oecolampad, seit 1518 Doktor der Theologie, Glarean karrieremäßig überflügelte.

Sehr skeptisch urteilt Glarean im August 1522 und noch einmal im September 1524 gegenüber Oswald Myconius über den Eifer ungebildeter, ungeschickter Lutheraner:

> Es ist kaum zu sagen, wie sehr Luthers eifrigste Anhänger seiner Sache schaden. Sie gehen so ungeschickt, so ganz ohne Überlegung zu Werk, dass ich wahrlich dafür halte, wie sein Beginnen vom Geiste Gottes, so gehe das ihrige vom Geiste des Bösen aus. Dies ist auch der Grund, warum ich am liebsten zu Hause bei meinen Zöglingen bin und aus meinen Studien Trost schöpfe... . Es ist erstaunlich, wie überall die fanatischsten Lutheraner der lutherischen Sache schaden, so ungeschickt und schlecht beraten sind sie ... .[95]

Auch zwischen Erasmus und Zwingli kam es zu Spannungen. Im September 1522 nimmt Erasmus Stellung zu Zwinglis Pamphlet *Apologeticus Archeteles adpellatus*, das im August erschien,[96] und beschwört Zwingli, er möge künftig, bevor er etwas auf Deutsch publiziere, es zuerst den gelehrten Kollegen zeigen. Er appelliert an seine Bescheidenheit und Klugheit, fürchtet aber aufgrund von Zwinglis Schrift Nachteiliges für die Sache des Evangeliums.[97] »Der *Apologeticus Archeteles* ist Zwinglis Antwort auf die Ermahnung, welche der Bischof von Konstanz am 24. Mai 1522 an das zürcherische Stiftskapitel gerichtet hatte.«[98] Am 9. Dezember äußert Erasmus Zwingli gegenüber sei-

93 Ebda., Nr. 252, S. 623.

94 Vgl. Rudolf Wackernagel, *Geschichte der Stadt Basel*, Bd. 3, Basel 1924, Reprint Basel 1968, S. 341–343.

95 »Mirum quam ubique λουθηρανώτατοι Lutheri causam gravent, tam inepti, tam nullius consilii ... .« Glarean an Oswald Myconius, 11. August 1522, zit. nach H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 66.

96 Udalrycus Zwingli, *Apologeticus Archeteles* (22./23. August 1522), in: *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke*, hrsg. von Emil Egli und Georg Finsler, Bd. 1, Berlin 1905 (Corpus Reformatorum, 88), Reprint München 1981, S. 249–327. Ein Auszug deutsch in: *Ulrich Zwingli. Eine Auswahl aus seinen Schriften auf das 400jährige Jubiläum der Zürcher Reformation*, hrsg. von Georg Finsler, Walther Köhler und Arnold Rüegg, Zürich 1918, S. 77–97.

97 Erasmus an Zwingli, 8. Sept. 1522, in: Opus epistolarum, Bd. 5 (wie Anm. 65), Nr. 1315, S. 130; dasselbe Schreiben in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 236, S. 582.

98 Vgl. Emil Eglis Kommentar in: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 249.

ne Empörung über eine Schrift, die dieser anonym herausgebracht hat, ein »unnützes dummes Zeug über den Papst« (»nugamentum nugacissimum de pontifice«), und erwägt erstmals die Option, lieber auszuwandern als derartige Klagegesänge (»nenias«) in Basel länger zu ertragen.[99] Was Erasmus so aufregt, ist der Verdacht, dass er mit seinem *Novum Instrumentum* und anderen kirchenkritischen Schriften Luther und seinen Freunden Argumente für ihre Reformation geliefert haben könnte, deren radikale Abkehr von Rom er nun verurteilt. Dies teilt er Zwingli am 31. August 1523 mit. Er beklagt sich bei Zwingli darüber, dass Luther ihm nur eine negative Rolle als Kritiker, nicht aber als Reformator, in der gegenwärtigen Entwicklung zuspreche.[100]

Nach der ersten Zürcher Disputation, die am 29. Januar 1523 mit dem Sieg Zwinglis im Einvernehmen mit dem Rat und der Zürcher Bürgerschaft endete und den Bruch mit dem Bischof zu Konstanz wie der römischen Kirche überhaupt herbeiführte,[101] hat sich Glarean von Zwingli, der sich als umsturzfreudiger Gegner der römischen Papstkirche entpuppte, distanziert.

99 Erasmus an Zwingli, Dezember 1522, in: Opus epistolarum, Bd. 5 (wie Anm. 65), Nr. 253, S. 629f. Anlass für Erasmus' Empörung war wahrscheinlich eine Schrift Zwinglis, die dieser Tage anonym erschienen war: »Suggestio deliberandi super propositione Hadriani pontificis Romani Nerobergae facta«. Vgl. Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 429–441. Diese Schrift wendet sich gegen die Instruktion des 1522 gewählten Papstes Hadrian für seinen Legaten auf dem Nürnberger Reichstag von 1522 (gedruckt im Auszug: Carl Mirbt, *Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus* (Freiburg i. Br. 1895), Tübingen [4]1924, Nr. 420, S. 261f.) und beklagt »die Verfolgung der Kirche«. Hierauf wendet sich Zwingli an den Nürnberger Reichstag und warnt die Reichsfürsten vor den Konsequenzen der Politik Roms, die darauf hinausliefen, Luther zu vernichten. Damit würde die politische Freiheit einschneidend eingeschränkt. Wir sehen, wie Zwingli am gleichen Strang mit Ulrich von Hutten zieht, der diese Initiative Zwinglis begrüßt hat. Diese Schrift offenbart ihre gemeinsame Grundlage im Reichspatriotismus, weswegen es nicht verwunderlich ist, dass Zwingli, im Unterschied zu Erasmus, Ulrich von Hutten empfing und sich um den Kranken kümmerte. Erasmus konnte in der *Suggestio deliberandi* über sich das Gerücht lesen, man habe ihn zum Häretiker erklärt. Vgl. Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 431 und 440.

100 Zit. von H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 68: »Lutherus scripsit ad Oecolampadium, mihi non multum esse tribuendum in iis, quae sunt spiritus. Velim hoc ex te discere, doctissime Zwingli, quis sit ille spiritus? Nam videor mihi fere omnia docuisse, quae docet Lutherus; nisi quod non tam atrociter, quodque abstinui a quibusdam aenigmatibus et paradoxis, unde cupiam plurimum denique fructum ...« Vgl. K. Zickendraht, Der Streit (wie Anm. 82), S. 14f. Luther schrieb in dem von Erasmus angeführten Brief an Oecolampad am 20. Juni 1523 über Erasmus: »Satis fecit, quod malum ostendit: at bonum ostendere (ut video) et in terram promissionis ducere non potest.« (»Er [Erasmus] hat genug damit getan, dass er das Übel aufzeigte; aber das Gute aufzuzeigen und ins Gelobte Land zu führen, vermag er nicht.«). *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Weimarer Ausgabe*, [Abt. 4] *Briefwechsel*, Bd. 3: *1523–1525*, Weimar 1933, Nr. 626, S. 96f.

101 Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 442–450.

Johannes Oecolampad erwähnt im Januar 1523 Zwingli gegenüber erstmals, dass Glarean ihn mit seinem Spott überzogen habe.[102] Am 20. Januar 1523 erklärt Glarean hingegen in einem ausführlichen Brief an Zwingli, er habe Verständnis für Erasmus' Position, als alter Mann wolle er Frieden und seine Ruhe haben. Er sei furchtsam, weil zögerlich (»timidus est quia cunctator«). Alle seine Schriften handelten nur von Christus, d. h. nicht von kontroversen Lehren, sondern er konzentriere sich auf den Inhalt und den Geist des Evangeliums. Luther habe von Erasmus mehr profitiert als dieser umgekehrt von dem Wittenberger. Erasmus sei nicht der einzige Gelehrte, dem Luthers radikaler Konfrontationskurs nicht gefalle. Glarean sagt, er könne nicht verstehen, was die Deutschen gegen Erasmus hätten. Lutherische Prediger müssten eigentlich auch ihm, Zwingli, missfallen, da sie ungelehrt seien und so dem Evangelium Schaden zufügten, indem sie meinten, Luther helfen zu wollen.[103]

> Glaublicher ist es, daß Luther von Erasmus gewonnen hat, als dieser von jenem. Er ist furchtsam, denn er zögert. Doch höre ich nie ein Wort aus seinem Munde, das nicht christlich wäre. Er hegt manche allzu menschlichen Meinungen. ... Manche Prediger mißfallen ihm, welche aber dir auch nicht gefallen können; indem sie ohne Gelehrsamkeit Luthers Sache unterstützen wollen, und daher derselben nicht nur nicht nützen, sondern sogar dem Evangelium schaden. Erasmus will kein Lutheraner sein, aber auch kein Gegner von Luther, es sei denn, er würde [von den Romgegnern] so gegeißelt werden, daß er es nicht mehr ertragen könne. Ich wundere mich darüber, daß die Deutschen gegen Erasmus so feindselig sind, da er sie doch durch seine Schriften ausgezeichnet hat ... Sie wüten gegen den unschuldigen Erasmus, und streuen deshalb allerlei Gerüchte über ihn aus. ... Glaube mir, er wird nie mit den Hohenpriestern an der Sache Christi zum Verräter werden. Er findet an Luthers Persönlichkeit und an dessen Schriften Manches, was er weg oder anders wünschte. Aber darüber darf man sich nicht wundern, da auch kleinere Geister an Luther Manches vermissen. Wie er übrigens vom römischen Papst, vom Kaiser und von andern Gegnern Luthers denkt, weiß ich sehr wohl; doch habe ich ihn noch nicht um die Ursache gefragt, warum er gar so leise auftritt. Man muß ja nicht alles wissen.[104]

Noch hofft Glarean, Oecolampad werde seiner Zusage entsprechend Zwingli während seiner Disputation unterstützen. Er argwöhnt, jemand könnte Zwingli bei Erasmus angeschwärzt haben. Offenbar kennt er das oben er-

102 Oecolampad an Zwingli, Januar 1523, in: *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke*, hrsg. von Emil Egli und Georg Finsler, Bd. 8: *Zwinglis Briefwechsel*, Bd. 2: *Die Briefe von 1523–1526*, Leipzig 1914 (Corpus Reformatorum, 95), Reprint München 1981, Nr. 268, S. 5f.

103 Glarean an Zwingli, 20. Januar 1523, ebda., Nr. 270, S. 7–10.

104 Ebda., S. 8–9. Ich übernehme hier zum Teil die Übersetzung von H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 60f.

wähnte ablehnende Urteil des Erasmus über Zwinglis *Apologeticus Archeteles* noch nicht. Am 26. Januar beschwört Glarean Zwingli, nicht über ihn sei er erzürnt, sondern über seine Feinde, die ihn, Zwingli, als »bub«, der »ketzery gepraedigat« hätte, beschimpften. Dieses Urteil stamme von Johannes Gebwiler, dem Baseler Theologieprofessor, einem dummen, ungebildeten Mann, dem Glarean zum Glück noch nie begegnet sei. Offenbar hat Glarean erfahren, dass der Zürcher Magistrat der Sache Zwinglis wohlgesonnen war. Anders waren die Verhältnisse in Basel, wie Glarean zu ahnen scheint. Gebwiler sei deswegen so feindlich gegen den Zürcher Magistrat (senatus) eingestellt, weil er ein Vorurteil gegen dieses Gremium habe, nachdem der Baseler Rat seiner Wahl zum Rektor der Universität nicht habe zustimmen wollen und die Hohe Schule dazu zwingen wollte, einen anderen Vizerektor zu bestimmen.[105] Nachrichten über den Ausgang der Disputation und Zwinglis Argumentation hatte Glarean offenbar am 4. Februar noch nicht erhalten. Denn in seinem auf den 4. Februar datierten Schreiben beglückwünscht er Zwingli zu seinem Erfolg, den er Christi Güte zuschreibt. Es erzürne ihn, schreibt er anlässlich der öffentlichen Schmähreden Gebwilers, dass die Evangelischen Häretiker genannt würden. Zwingli werde schon wissen, was hierbei im Einvernehmen mit der Zürcher Bürgerschaft zu tun sei, beschwört Glarean noch einmal seinen Freund. Auch von Erasmus solle Zwingli nur das Beste hoffen, denn »Bonus est, noster est«.[106]

Glarean sehnte sich in den Tagen vor und nach dem 29. Januar nach einer Nachricht aus Zürich. Er wundert sich am 14. Februar über Zwinglis Stillschweigen. Aus Angst, Zwingli könnte vielleicht seinen Brief vom 4. Februar nicht erhalten haben, erwähnt er daher noch einmal Gebwilers Schmährede und seinen eigenen Versuch, Zwingli gegen eine öffentliche Diffamierung zu verteidigen. Es scheinen Glarean inzwischen jedoch Zweifel gekommen zu sein, ob er Zwingli damit einen Gefallen getan habe. Gebwiler wird nun gänzlich als seniler Greis eingestuft, aber ob diese Einschätzung nur aufgrund seines vorlauten Ketzervorwurfs berechtigt sei, scheint Glarean zu bezweifeln. Ein Umdenken und ein Wechsel der Frontlinien kündigen sich hier an. Das Lob Zwinglis, mit dem dieser Brief Glareans schließt, klingt eher wie eine Beschwörung der Tugenden, die er bisher an diesem Freund und Landsmann geschätzt hatte: Zwingli, ein echt christlicher Theologe, Bischof zu Zürich, sein teuerster Freund.[107] Danach bricht der Brief-

105 Glarean an Zwingli, 26. Januar 1523, in: *Zwinglis Briefwechsel*, Bd. 2 (wie Anm. 102) S. 16f.
106 Ebda., Nr. 276, S. 20f.
107 Ebda., Nr. 279, S. 27f.

austausch mit Zwingli ab. Umso herzlicher wird das Verhältnis zwischen Zwingli und Oecolampad, welcher ihn wegen des guten Ausgangs der Disputation am 16. Februar beglückwünscht.[108] Man wüsste gerne, ob Glarean der am 3. März in Zürich publizierte Bericht über die Zürcher Disputation von Erhard Hegenwald oder die römisch-katholische Gegendarstellung des bischöflichen Vikars Johann Faber, die eine Woche später im Druck erschien, bekannt war.[109]

Am 18. Januar 1523 schon offenbarte Glarean Vadian, dass er in der Beurteilung der causa Lutheri angesichts der Haltung des Erasmus, der Hutten aus ihm unbegreiflichen Gründen nicht bei sich empfangen wolle, zu schwanken beginne. Er vermutet folgendes:

> Erasmus erträgt es schwerlich, dass das wissenschaftliche Studim in diese Wirren hineingerissen werde. Und ich selbst sehe zwar, was ich meiden muss; nicht ebenso klar, welcher Linie ich folgen sollte. ... Bescheidenheit, guter Rat und Klugheit stehen auf der Seite von Erasmus; bei anderen Starkmut (magnus animus); ich fürchte aber, dass er den Lebensnerv treffen könnte. Nicht, dass ich unserer Sache nicht vertrauen würde; [es missfällt mir] aber, dass ich bei allen, die heute so hartnäckig alles reformieren wollen, eine mir unbegreifliche Anmaßung erkenne. Und wie aber ein Eisen zwischen einem Magneten und einem Diamanten schwankt, so wird mein Gemüt jetzt durch den großen Geist Luthers emporgehoben, jetzt [wieder] bewundert es guten Rat und Bescheidenheit gleich einem Gott. Immer wieder wünschen wir, dass Christus, unser oberster Herr, in seiner Güte alles lenken möge. Diese Wirren beunruhigen mich sehr.[110]

In seinem letzten Brief an Myconius vom 4. September 1524 erklärt Glarean, Luther selbst denke eigentlich ähnlich über die bonae literae wie die Baseler Gelehrten, nur unwissende Leute solidarisierten sich mit ihm, ohne zu ahnen, wie sehr sie von den Feinden der Wissenschaft manipuliert wür-

108 Oecolampad an Zwingli, 16. Februar 1523, ebda., Nr. 280, S. 29.

109 Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 444 und 472–569.

110 Glarean an Vadian, 18. Januar 1523, in: *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, Bd. 3: *1523–1525*, St. Gallen 1897 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 27), Nr. 334, S. 1: »Aegre fert Erasmus, bona studia his tumultibus implicari, atque ipse quidem, quod fugiam, video, quod sequar, non item, ... Ab Erasmo modestia, consilia, humanaque prudentia stat; ab aliis magnus animus; sed ne in nervum eat, vereor. Non quod causae non fidam, sed quod in omnibus iis, qui hodie tam asseveranter innovare res omneis volunt, nescio quid arrogantiae conspiciam. Atque ut ferrum inter magnetem ac adamantem nutat, ita animus meus nunc magno spiritu Lutheri effertur, nunc consilia modestiamque velut deum miratur. Christus optimus maximus e benignitate sua omnia dirigat, etiam atque etiam optamus. Non parum hi tumultus mihi incommodant.«

den. Gerade die, welche glaubten, die Sache des Evangeliums und der Studien durch reformatorischen Eifer zu fördern, schadeten ihr am meisten.

> Wegen Förderung der schönen Wissenschaften hast du ganz die richtige Ansicht, auch Luther stimmt mit uns überein; aber unwissende Menschen toben überall entgegen, und dies aus keinem andern Grunde, als weil sie nicht wissen, was der Teufel hier eigentlich im Schilde führt. Erhebe ich meine Stimme, um Einwendungen dagegen zu machen; so werfen sie mir sogleich vor, dass dieses kein Wasser auf meine Mühle sei. Aber Gott weiß, in welcher Absicht ich mich so oft ereifere. Das ist meine Überzeugung, da gegenwärtig sowohl den Wissenschaften als dem Evangelium, von Niemandem mehr Hindernis in den Weg gelegt wird; als gerade von denjenigen, welche sich den Anschein geben möchten, als hätten sie Beides verschlungen. So entsteht nun eine geheime Sophistik, gegen welche jene andere wahres Kinderspiel ist. Doch darf man seine Klagen nicht laut werden lassen. Denn jenes alte ›Lasset mir meinen Christus unberührt‹ [Joh 20,17], ist jetzt neuerdings bei ihnen zur Litanei geworden.[111]

1525 beklagt sich Zwingli bei Oecolampad darüber, wie ihn Glarean beschimpfe, und äußert sein Erstaunen über dessen »malignitas«.[112] Über Glareans »maledicentia« entrüstet sich auch Oecolampad in seinem Bericht über die Baseler Bilderstürme an Wolfgang Capito am 13. Februar 1529:

> Die Gegner sehen in mir den Urheber dieser ganzen Sache. Es gibt Einige, die ihre Abreise vorbereiten, darunter Glarean, ein Mensch geboren zu übler Nachrede und albernen Spötteleien; er wird mit seinen Schülern nach Freiburg reisen.[113]

Auch Ludwig Bär legte Ende Januar die Propstei von St. Peter und das Domkanonikat nieder und wanderte nach Freiburg aus, wo er 1554 starb. Überhaupt gaben die Altgläubigen nach dem Consensus zwischen dem Rat und den Zunftvertretern vom 5. Januar 1529 ihre Sache verloren. Glarean hatte sich am 8. Januar vermittels Bonifacius Amerbach um eine Professur in Freiburg beworben. Auch dieser hatte vor auszuwandern, wovon ihm Erasmus freilich später abriet: »Ich habe beschlossen erst auszuwandern, wenn

111 Zit. nach H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 66f.

112 H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 68. Ernst Staehelin, *Briefe und Akten zum Leben Oecolampads,* Bd. 1: *1499–1526*, Leipzig 1927 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 10), Reprint New York 1971, Brief vom 28. Mai 1525: Glarean wüte gegen Zwingli wie auch gegen Oekolampad.

113 Oecolampad an Wolfgang Capito, 13. Februar 1529, in: Ernst Staehelin, *Briefe und Akten zum Leben Oecolampads,* Bd. 2: *1527–1593*, Leipzig 1934 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 19), Reprint New York 1971, Nr. 636, S. 282 und 284: »Adversarii me fontem omnis huius rei vocant. Sunt aliqui abitionem parantes, ex quibus est Glareanus, homo ad maledicentiam et inepta scommata natus; proficiscetur cum suis discipulis Friburgum.« Vgl. H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 69.

Oecolampad die Katastrophe seiner Tragödienhandlung herbeigeführt haben wird.«[114] Noch glaubt Erasmus nicht daran. Glarean verließ Basel am 20. Februar 1529. Am 5. Februar schrieb er über seine Reisepläne an Pirckheimer:

> Aber ach, bester Herr Willibald, unsere Lampe [= Oecolampad] leuchtet nun so sehr in Basel, dass für Glarean vornehmlich Fasten angesagt sind, wenn er sich nicht schleunigst fortmacht. Und ich fürchte fürwahr, dass hier mit der Frömmigkeit auch alle seriöse Wissenschaft untergehen wird; deswegen bin ich dieser Tage nach Freiburg ausgewichen: Ich habe eine Poetikprofessur dort erhalten. In wenigen Tagen werde ich mit meinem ganzen Hausrat vollständig dorthin auswandern, denn ich sehe keine Ruhe an einem Ort, wo die Lampe [Oecolampad] regiert; er hat nie aufgehört, hier mit seiner Schar Unruhen zu erregen.[115]

In seinem autobiographischen Gedicht von 1558 bereut Glarean, überhaupt jemals die Schwelle Basels überschritten zu haben, und spitzt seine Entscheidung zum Wegzug auf die Unvereinbarkeit mit Oecolampad zu, diesem vom Himmel gestürzten »infelix Phaeton«, einem schrecklichen Ungeheuer und Wechselbalg, der im Mund das Evangelium ausposaune, während in seinem sündhaften Inneren der Teufel herrsche.[116]

Oecolampad reagierte auf Glareans Umzug erleichtert. Er betonte, dass niemand zur Ausreise gezwungen worden sei, dass einige ihren Wegzug freilich bereuen würden, und hoffte auf eine baldige Entspannung der politischen Konflikte. »Umso wohler wird sich der Körper fühlen, wenn die Geschwulst allen Eiter ausgeworfen hat.«[117] Erasmus' Fortgang werde vielleicht bedauert, aber gewaltsam vertrieben habe man keinen.[118]

114 »Migrare decrevi, simulatque Oecolampadius suae fabulae catastrophen egerit ...« Vgl. E. Staehelin, Briefe und Akten, Bd. 2 (wie Anm. 113), S. 274f.

115 Glarean an Willibald Pirckheimer, zit. in: E. Staehelin, Briefe und Akten, Bd. 2 (wie Anm. 113), S 284: »Sed heus, tu optime domine Bilibalde, Lampas nostra ita nunc lucet Basileae, ut Glareano egregie sit ieiunandum, ni propere illinc facessat; et timeo sane hic cum pietate etiam interitura omnia honesta studia; quare ego his diebus Friburgum concessi nactusque sum poetices professionem, paucos post dies totus illuc una cum omni supellectile migraturus; nam ego quietem nullam video, ubi hic Lampas regnat; nunquam desiit tumultum excitare hic cum sua cohorte.«

116 *Carmen totam fere Glareani vitam complectens ... 1558*, in: H. Glarean, Das Epos (wie Anm. 8), S. 52–58, hier v. 88–95: »Felix o Galatea [Basilea], tuo si limine nunquam/ Acceptus fuerat, penitus sed pulsus ab orbe/ Infelix Phaeton, diro cognomine Lampas,/ Monastrum horrendum, informe, ingens, ... o nova forma Chimaerae,/ Ore crepans evangelium, cacodaemone totum/ Pectus hiat, tumidum possedit spiritus inguen.«

117 Oecolampad schreibt am 11. April 1529 an Simon Grynaeus über den Fortzug der Altgläubigen: »Deinde non gravet, quod quidam hinc migraverint; nisi fallor, brevi poenitudine ducentur non parva; nos illis carere poterimus. ... Glareanus etiam ipse, maledicentiae morbo obnoxius, absens quam praesens utilior erit. Quod si et alii abcedant malevoli, tanto commodius habebit corpus, si ulcera purulentiam omnem excreverint. Nemo hinc vi

4. Ergebnis der Analyse: Loyalitätskonflikte in Basel und Zürich und unterschiedliche Lösungen

Was war verantwortlich für Glareans Schwanken zwischen Luther und Erasmus, und was gab schließlich den Ausschlag zugunsten der römisch-katholischen Kirche? Von einer Auseinandersetzung Glareans mit den Lehrschriften Luthers, Melanchthons oder auch Martin Bucers, Capitos und Zwinglis findet sich in diesen Briefzeugnissen keine Spur. Zwar verfolgte er, wie berichtet, von 1521 bis 1523 mit wachsender Anteilnahme, wie der Konflikt zwischen Erasmus und Luther zu eskalieren drohte, aber dabei leitete ihn mehr die Angst vor Zwietracht und Aufruhr als das Erkenntnisinteresse, das Verhältnis zwischen dem menschlichen Willen und der göttlichen Gnade klären zu wollen. Polemische Argumente gegen das servum arbitrium und das sola scriptura-Prinzip wie überhaupt gegen die Rechtfertigungslehre sehe ich auch in Glareans Freiburger Œuvre nicht.

Glareans Bild von der Reformation blieb auch in seiner Freiburger Zeit von den antirömischen, politisch aggressiven Anfängen geprägt, von denen sich bekanntlich Luther und Melanchthon nach 1524 ebenfalls distanzierten, in der Absicht, am Bau einer neuen Kirche zu arbeiten und ihr das Wohlwollen der weltlichen Obrigkeit zu sichern. Ähnlich wie Helius Eobanus Hessus[119] fürchtete Glarean, die Sympathie der Massen für Luther, die alleinige Orientierung am Bibeltext als Norm nicht nur der Auslegung, sondern auch des politischen Handelns und die rein volkssprachliche Verkündigung könnten den studia litterarum, von deren Aufschwung er seit seiner Kölner Studienzeit profitiert hatte, ein rasches Ende bereiten und eine breite humanistische Bildungsbewegung verhindern, zu der er mit seinem Sprachunterricht als Leiter einer Burse und akademischer Lektor mit Enthusiasmus beigetragen hatte.

exactus est; sed quoniam Christum hic regnare dolent, alibi degere malunt. Abiturus est et Erasmus; id facturus nimirum in gratiam principum, quibus devinctus est; sed non perpetuo aberit, ut opinor.« Vgl. E. Staehelin, Briefe und Akten, Bd. 2 (wie Anm. 113), Nr. 653, S. 312.

118 Ebda., Nr. 658, vom 29. April 1529, S. 322; F.-D. Sauerborn, Glarean – das Enfant terrible (wie Anm. 19), S. 318f.

119 Monika Rener, »›Unica Musarum morientum vita‹. Philipp Melanchthon im Spiegel der Dichtungen seines Zeitgenossen Helius Eobanus Hessus«, in: Melanchthon und die Marburger Professoren (wie Anm. 50), Bd. 2, S. 737–756; Walter Ludwig, »Eobanus Hessus in Erfurt. Ein Beitrag zum Verhältnis von Humanismus und Protestantismus«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 33 (1998), S. 155–170.

Führt man sich die Besonderheiten von Glareans zugleich akademischer und poetischer Karriere vor Augen und macht man sich seine Perspektive zu eigen, als gekrönter Dichter auch nach dem Ableben Maximilians loyal zum Reichsoberhaupt stehen zu wollen, wird begreiflich, wieso sich Glarean vom Ausgang der ersten Zürcher Disputation Zwinglis abgestoßen fühlen musste und den Kontakt mit seinem langjährigen Freund abrupt beendete. Zwingli provozierte in seinen 67 Thesen in der Disputation am 29. Januar 1523[120] und ihrer schriftlichen Verteidigung, die im Juli desselben Jahres im Druck erschien, nicht nur den Bischof von Konstanz, dem Zürich bislang unterstellt war, sondern ließ es darauf ankommen, unter Berufung auf das Evangelium und seine Verteidigung gegen seine Verfälscher, die römischen Kleriker, die Einheit der Kirche zu gefährden und Zürich von der Reichshoheit abzusondern. Der Zürcher Rat warf »sich zum Richter auf zwischen der Autorität der Kirche und derjenigen der Heiligen Schrift« und nahm sich vor, auch künftig über das, was die Prediger von den Kanzeln verkündigten, wachen und sie am Maßstab der Schrift prüfen zu wollen.[121] Indem sich der Zürcher Rat hinter Zwingli stellte, gab er den Startschuss zur Gründung »einer selbständigen zürcherischen Landeskirche mit dem Rat als obersten Regenten«.[122]

Aus Glareans kaiser- und reichsloyaler Sicht musste schon der im August 1522 publizierte *Apologeticus Archeteles* einer Absage an Kaiser, Reich und die Kirche unter der Papstherrschaft gleichkommen. Der *Apologeticus* ist Zwinglis trotzige Entgegnung auf die bischöflichen Vorwürfe, er würde die Ärgernisse mehren, die Einheit der Kirche gefährden, die kirchliche Überlieferung missachten und durch die Beseitigung der etablierten kirchlichen Ordnung einen allgemeinen radikalen Umsturz herbeiführen.[123] Zwingli hat ein klares Feindbild, wenn er auch an die Friedfertigkeit appelliert. Er gibt vor, mit dem Prüfstein des Evangeliums genau zu wissen, wo er und die Kirche stehen müssen, und fühlt sich im Recht: Wo das Evangelium herrsche, könne man auch den Streit mit der Kirche verkraften, denn »euangelium esse potest cum dissidio eclesiae«.[124] Der Bischof und sein Vikar, Johan-

120 Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 458–471 (die 67 Thesen und die positive Stellungnahme des Rats); vgl. auch Ulrich Zwingli. Eine Auswahl (wie Anm. 96), S. 134–142.

121 Emil Egli und Georg Finsler in ihrer Einleitung zu Zwinglis erster Zürcher Disputation, in: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 443.

122 Ebda., S. 444.

123 Udalrycus Zwingli, *Apologeticus Archeteles* (22./23. August 1522), in: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), Einleitung, S. 249–255.

124 U. Zwingli, *Apologeticus Archeteles*, ebda., S. 292.

nes Faber, seien die Störenfriede, die mit den Arrianern vergleichbar seien, und nicht etwa umgekehrt! Warum schickten sie ihre Ermahnung anlässlich der deutschen Wirren ausgerechnet nach Zürich? »Wieso ist es nötig, mich, einen Schweizer, der bei den Schweizern Christus verkündet, dieses Aufruhrs zu bezichtigen? Denn ihr sagt doch, er existiere allein in Deutschland, aber die Schweizer werden nicht zu den Deutschen gezählt, auch habe ich nicht in Erfahrung bringen können, obwohl ich doch beinahe einen Monat lang danach getrachtet habe, dass ihr eine ähnliche Ermahnung noch zu irgendjemandem irgendwo in Deutschland geschickt hättet.«[125] Für den vom Kaiser gekrönten Poeten zählte jedoch die Loyalität zum Reich mehr als die Frage, wer das Evangelium am besten verstehe. Erasmus ging, wie erwähnt, Glarean in seiner noch zurückhaltend als Warnung und Ermahnung vorgetragenen Kritik an dieser als Friedensappell maskierten Kampfansage, eben dem *Apologeticus Archeteles,* voran.[126]

Ein zusätzliches Konfliktfeld tat sich auf, als Glarean bei seiner Rückkehr aus Paris Anfang März 1522, wie berichtet, seine Hoffnung eher auf den Baseler Rat denn auf die rechtlich auf ihre Unabhängigkeit bedachte Jurisdiktion setzte. Denn dieser Rat war, anders als die Zürcher Obrigkeit, seit dem Frühjahr 1523 bestrebt, im Streit zwischen Anhängern der römischen Kirche und Sympathisanten Luthers und Zwinglis eine überparteiliche Position einzunehmen, anstatt mit dem Baseler Bischof an einem Strang zu ziehen und die protestantischen Neuerungen in den Kirchen strikt zu verbieten.[127] Aufgrund der Zurückhaltung des Rats hielten die Kämpfe zwischen den Religionsparteien in Basel mehr als sechs Jahre an. Die passiv-duldsame Haltung der städtischen Obrigkeit förderte indirekt die Polarisierung der Glaubensparteien, die nach Vorstellung des in drei Fraktionen gespaltenen Rats so lange nebeneinander koexistieren sollten, bis sich die richtige Interpretation des Evangeliums argumentativ durchsetzen würde. Die Hoffnung einiger Ratsmitglieder auf eine Schlichtung des Streit durch verschiedentlich angeordnete Disputationen, zu deren Teilnahme Universitätsangehörige verpflichtet werden sollten,[128] scheiterte ebenso wie die Ausgleichs- und Ver-

125 Ebda., S. 270.

126 Erasmus an Zwingli, 8. September 1522, in: Zwinglis Briefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 22), Nr. 236, S. 582.

127 U. Gäbler, Die Basler Reformation; ders., Die Kontroverse; Ch. Strohm, Eigenart (alle wie Anm. 18).

128 Der Rat forderte die Universität auf, dem Glaubensflüchtling Guillaume Farel seine Bitte um eine Disputation zu gewähren und sich dieser Aufforderung am 23. Februar zu stellen. Am 27. Februar erhielten der Bischof und der Rektor der Universität vom Rat eine Rüge, da sie den Universitätsangehörigen die Teilnahme an dieser Disputation verboten

ständigungspolitik, in deren Folge am 23. September 1527 in drei Baseler Kirchen der evangelische Gottesdienst freigegeben wurde, während die Priester der Landschaft unter Androhung des Verlusts ihrer Pfründe zum alten Messritus gezwungen wurden.[129] Die vom Rat gewährte Predigtvielfalt ermutigte diejenigen, denen der Ruf nach Erneuerung der Kirche nicht weit genug ging, ökonomische und politische Änderungen zu fordern. Handwerker, die in städtischen Zünften organisiert waren, verlangten im Frühjahr 1525 die Mitwirkung an der Stadtregierung, und die Bauern der Landschaft drangen vor den Toren Basels auf Entlastungen von staatlichen und grundherrlichen Abgaben, worauf der Rat mit einigen kirchlichen Zugeständnissen reagierte.[130] Am 23. Dezember 1528 forderten zwölf von insgesamt fünfzehn Zünften vor dem Rathaus, das zwiespältige Predigen und die Messe endgültig abzuschaffen, bis eine Disputation Klarheit darüber bringen würde, welche Partei die Wahrheit des Evangeliums auf ihrer Seite hätte. Am 5. Januar 1529 wurde der Baseler Rat auf Drängen der unzufriedenen Menge mehrheitlich mit Anhängern des Protestantismus besetzt. Als Konzession an die Unzufriedenen ist auch die offizielle Abschaffung der Messe und die Verpflichtung zu werten, allein das Evangelium zu predigen. Damit war die Reformation praktisch eingeführt.[131] Am 13. Februar berichtete Oecolampad Wolfgang Capito von Bilderstürmen am 9. und 10. Februar und rechtfertigte die Verbrennung der herausgerissenen und zerstückelten Kunstwerke.[132] Im April, als die Reformationsordnung erlassen wurde, befanden sich Glarean und Erasmus schon in Freiburg.

Der Baseler Rat hatte seit 1523 mit seiner Einflussnahme auf Stellenbesetzungen (im Falle von Johannes Oecolampad und Konrad Pellikan) und seiner Anordnung theologischer Disputationen und konkurrierender Gutachten (z. B. über die Messe)[133] den Widerstand der Universität provoziert, deren Angehörige sich in den folgenden sechs Jahren immer mehr zu Verteidigern der Tradition entwickelten – Glarean wechselte die Front erst 1529. Die Zurückhaltung des Rats und sein Gewährenlassen radikaler Prediger, zudem mangelhaftes Einschreiten gegen die Täufer führten zu einer Eskalation der theologischen Differenzen, wobei die Opposition gegen die

hatten. Am 3. März konnte sie endlich stattfinden. Im Juli 1524 wurde Farel jedoch wegen seines angeblichen Fanatismus auf Betreiben des Erasmus plötzlich aus der Stadt vertrieben. Vgl. E. Staehelin, Das Buch (wie Anm. 18), S. 83–86.

129 Ebda., S. 161.

130 Ebda., S. 113–119; U. Gäbler, Die Basler Reformation (wie Anm. 18), S. 12.

131 E. Staehelin, Das Buch (wie Anm. 18), S. 184–186.

132 Ebda., S. 187–192.

133 Ebda., S. 147–153.

alte Ordnung weniger von theologischen Sachargumenten als von sozialpolitischen Forderungen bestimmt wurde. Während in Zürich vermöge der Autorität Zwinglis die Reformation schon 1523 eingeführt wurde und die städtische Obrigkeit sich die Befugnis anmaßte, über die Kirchenordnung zu bestimmen, dauerten die religiösen Parteienkämpfe in Basel mehr als sechs Jahre. In der Universitätsstadt waren Vertreter der scholastischen Methode und der durch Bischof und Papst garantierten Rechtsautonomie der Hohen Schule eben stärker vertreten als in Zürich, wo die Schule am Großmünster erst nach Zwinglis Tod ihren Aufschwung nahm. Am 11. April 1523 griff der Baseler Rat empfindlich in die Rechtsautonomie der Universität ein, indem er, mit Rücksicht auf die Studenten, vier Professoren absetzte. Zwei von ihnen gehörten der theologischen Fakultät an, Moritz Fininger und Johannes Gebwiler, den Glarean noch Anfang des Jahres wegen seiner unqualifizierten Diffamierung Zwinglis verspottet hatte.[134] Zwei Wochen später ernannte der Rat den (wie erwähnt) seit November 1522 in Basel weilenden Johannes Oecolampad und Konrad Pellikan zu Theologieprofessoren. Oecolampad machte sich in seinen bibelexegetischen Vorlesungen breiteren Kreisen mit deutschen Zusammenfassungen am Ende beliebt. Als er im Frühjahr 1523 mit seiner Vorlesung über Jesaja begann, war dies an der Baseler Universität ein Anstoß erregendes Novum. Cratander berichtete Bonifaz Amerbach über Oecolampads große Zuhörerschaft, weswegen er die größere Aula benötigte, in welcher die scholastischen Theologen gewöhnlich lasen.[135]

In der Auseinandersetzung um protestantische Neuerungen können seit 1523 in der Baseler Öffentlichkeit, ähnlich wie in Universitätsstädten im Reich, drei Fraktionen unterschieden werden: die Altgläubigen, die sich zugleich zu Anwälten des traditionellen Curriculums und der scholastischen Lehrmethode machten, die radikalen Neuerer, die diese verwarfen, die Heilige Schrift zur alleinigen Norm erklärten und die deutsche Lieder im Gottesdienst forderten, und die gemäßigte Gruppe, zu der Glarean und Erasmus zählten, die an einer Reform und Qualitätssteigerung des Curriculums und der Lehrmethoden im Sinne des Humanismus interessiert waren und eine Kirchenspaltung ablehnten.[136] Glarean machte sich Sorgen, dass die Wissenschaften (»bonae disciplinae«) ohne gründliche Sprachkenntnisse dem Untergang geweiht seien. Wer, wie die Radikalen in Basel, glaube, Latein- und

134 Ebda., S. 173f. und 54–56.

135 Ebda., S. 49; R. Wackernagel, Geschichte (wie Anm. 94), S. 343; Ch. Strohm, Eigenart (wie Anm. 18), S. 221. Luther schrieb ihm daraufhin den oben erwähnten Brief (20. Juni 1523; vgl. E. Staehelin, Das Buch (wie Anm. 18), S. 59f.

136 H.-H. Mack, Humanistische Geisteshaltung (wie Anm. 13), S. 172f.

Griechischkenntnisse seien überflüssig, sei ignoranter als alle Scholastiker (»omnibus sophistis stolidiores«) und drohe die Christenheit in ein neues Türkenreich zu verwandeln, schrieb Glarean 1524 an Willibald Pirckheimer; Erasmus teile diese Auffassung.[137]

1528 klagte Glarean über das Ausbleiben von Schülern, die vermutlich einen mit der Reformation sympathisierenden Bursenleiter vorgezogen hätten,[138] obwohl Erasmus in einem Schreiben an Johannes a Lasco am 17. Mai 1527 betont hatte, dass Glarean noch 60 Schüler habe und der Zustrom anhalte, während die übrigen Dozenten kaum mehr als sechs Hörer hätten.[139] Angesichts der Baseler Zustände seit der Ankunft Oecolampads musste es Glarean scheinen, als hätte er mit seiner Strategie, sich lieber dem Rat als der bischöflichen Jurisdiktion der Universität zu unterstellen, auf das falsche Pferd gesetzt. Einem solchen Rat sollte nach Zwinglis Artikeln »Von der oberkeit« mit Anspielung auf Röm 13 auch die Entscheidung über die Kirchenordnung anvertraut werden. Zwinglis Forderung in den Artikeln 34 bis 43, die Gerichtsbarkeit auch in Fragen der Kirchenzucht von der geistlichen auf die weltliche zu übertragen,[140] wurde am 29. Januar 1523 von der Stadt Zürich angenommen. Angesichts des Antagonismus zwischen dem Baseler Rat, der Universität und Kirchenreformern wie Oecolampad musste Glarean Zwinglis Vertrauen gegenüber dem Zürcher Magistrat unverantwortlich erscheinen. Es irritierte Glarean zunehmend, dass diejenigen, die behaupteten, die causa Lutheri zu propagieren, Beifall von der ungebildeten Menge erhielten und dass die weltliche Obrigkeit vor den sozialen Forderungen des vulgus versagte, indem sie es mit religiösen Zugeständnissen abspeiste.

Am 20. Februar 1529 verließ Glarean Basel. Am 29. März wurde er als »Magister ... atque poeta laureatus« in die Freiburger Matrikel eingetragen.[141] Erasmus, der ihm wenig später folgte, zollte dem jüngeren Kollegen und seinem Freiburger Wirken am 19. Mai 1532 hohes Lob: Glarean verbinde die Philosophie mit der Dichtkunst, die Geschichte mit der Mathematik. Anlass dafür ist die Livius-Ausgabe des Erasmus, zu der Glarean eine

137 *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, Bd. 5, hrsg. von Helga Scheible, München 2001, Nr. 834, S. 156f. Schreibers Interpretation dieses Briefes ist aufgrund einer falschen Datierung (auf 1514) irrig. H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 15f.

138 M. Sieber, Glarean in Basel (wie Anm. 12), S. 69; H.-H. Mack, Humanistische Geisteshaltung (wie Anm. 13), S. 175.

139 Erasmus an Johannes a Lasco, 17. Mai 1527, in: Opus epistolarum (wie Anm. 39), Bd. 7: *1527–1528*, Oxford 1928, Nr. 1821, S. 67.

140 Die 67 Artikel Zwinglis in: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. 1 (wie Anm. 96), S. 462f.

141 Nach H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 71.

chronologische Übersicht beigesteuert hat. Eine ähnliche chronologische Tafel zur Geschichte von Dionysios von Halikarnass widmete Glarean 1532 König Ferdinand, nachdem Erasmus den Wunsch geäußert hatte, man solle den verdienten Glarner dem König doch bekannter machen.

Glarean konzentrierte sich in seiner Freiburger Lehrtätigkeit auf die Kommentierung antiker Historiker und Dichter und profilierte sich als Sachbuchautor für das Quadrivium. Bei seinem Dienstantritt musste er dem Rektor der Freiburger Universität geloben, sich in konfessionellen Kontroversen zurückzuhalten. Provozierende Reden gegen Luther, Melanchthon, die Baseler oder Straßburger Lutheraner, Calvin oder Heinrich Bullinger waren in der Freiburger Universität nicht erwünscht. Glareans Vorreden seiner Bücher sind frei von Kommentaren zur kirchenpolitischen Lage und von persönlichen Bekenntnissen. Erasmus hat sich bekanntlich in Freiburg nicht wohl gefühlt.[142] Am 5. August 1533 trug er sich als Professor der Theologie in die Freiburger Matrikel ein. In dieser Eigenschaft wurde er von Paul III. begrüßt. Vorlesungen hat er, der nach modernem Dienstrecht längst emeritiert worden wäre, in Freiburg jedoch nicht gehalten. Die geistliche Obrigkeit dort sah aber in Erasmus nur den Verfasser ärgerlicher, lästerlicher Schriften, die vor zwanzig Jahren die Reformation mit herbeigeführt hätten. Als der Rotterdamer daher heimlich wieder nach Basel zurückkehrte, reagierten die Freiburger Theologen mit Genugtuung, sahen sie doch in ihm den Geburtshelfer und verkappten Sympathisanten der causa Lutheri. Darauf reagierte Erasmus mit dem Bekenntnis, seine religiösen Ansichten seien dieselben wie früher, selbst wenn er in eine inzwischen protestantisch reformierte Stadt zurückkehre.[143]

Halten wir uns vor Augen, dass Glarean seine Freunde aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ausnahmslos überlebt hat. In den dreißiger Jahren starben die meisten Augenzeugen der Reformation in Südwestdeutschland und in der Schweiz: Zwingli 1531, Oecolampad 1532 und Erasmus 1536, Ulrich Zasius 1535 und Beatus Rhenanus 1547. Die Gelehrten, die an einer katholischen Hochschule (Freiburg, Ingolstadt oder Dillingen) unterrichteten und sich mit den Zielen der Trienter Reform identifizierten oder die sich als Gefährten des Ignatius von Loyola im Jesuitenorden engagierten, waren meist zehn bis zwanzig Jahre jünger als Glarean. Zum Beispiel wurde Petrus Canisius 1497 geboren. Glareans Schüler Johann

142 Lieber wolle er unter den Türken wohnen, als die Qualen ertragen, die man ihm in Freiburg zufüge. Vgl. Opus epistolarum (wie Anm. 39), Bd. 11: *1534–1536*, Oxford 1947, Nr. 3056, S. 227f.

143 H. Schreiber, Heinrich Loriti (wie Anm. 13), S. 78.

Egolph von Knöringen, dem wir den Codex 28235 verdanken, erblickte überhaupt erst 1535 das Licht der Welt.

Aus den Briefen an Aegidius Tschudi (1505–1572) erfahren wir, wie Glarean in Freiburg die politische Entwicklung im Reich und in der Eidgenossenschaft einschätzte. Sein Landesherr war seit seiner Übersiedlung nach Freiburg König Ferdinand, der 1556 Nachfolger Kaiser Karls V. wurde. Er herrschte über Vorderösterreich, also auch über die katholische Enklave Freiburg. Ihn preist Glarean in einem autobiographischen Gedicht aus dem Jahr 1558 als Nachfolger Maximilians und Karls V. Die Reaktionen auf das Augsburger Interim verunsicherten ihn, mit Sorge beobachtete er den Konfrontationskurs des Kurfürsten Moritz von Sachsen. Nicht einverstanden war er mit dem Augsburger Religionsfrieden. Er wünschte sich eine radikale Umkehr und Rückkehr zur römischen Kirche, wie sie 1553 in England unter Königin Maria vollzogen wurde. Glareans Briefe an Tschudi offenbaren einen skeptischen Blick auf die weltpolitischen Ereignisse, außerdem machen sie uns mit den Sorgen und Pflichten des alternden Wissenschaftlers bekannt und vermitteln ein pessimistisches Bild vom sündhaften, lasterhaften Menschen. Aus einigen Briefen der vierziger Jahre an den befreundeten Historiker spricht die Sehnsucht des resignierten, körperlich hinfälligen Greises nach dem himmlischen Vaterland, wo er Frieden zu finden hofft. Neben Briefen, in denen er sich über die Neugläubigen kritisch äußert, gibt es Zeugnisse gläubigen Gottvertrauens, Briefe, in denen sich seine aufs Jenseits gerichtete Frömmigkeit und ein altersweiser Ausblick auf das Treiben der Welt offenbart.[144]

144 Briefe Glareans an Aegidius Tschudi (wie Anm. 10), z. B. 21. Jan. 1550, Nr. 16, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* 27 (1933), S. 283f.; 6. Febr. 1553, Nr. 24, ebda. 28 (1934), S. 32f.; 5. Apr. 1555, Nr. 25, S. 34–36; 19. Apr. 1555, Nr. 27, S. 38f.; 13. Nov. 1555, Nr. 29, S. 118–120; 21. Nov. 1555, Nr. 30, S. 120–122; 13. Mai 1557, Nr. 32, S. 124f.

Franz-Dieter Sauerborn

»... hic est celebris ille Glareanus« – Glareans Leben und Persönlichkeit

»Das ist jener berühmte Glarean«. So steht es in einer Randbemerkung von späterer Hand in der Matrikel der Universität Basel für die Zeit vom 1. Mai bis 17. Oktober 1514 zu dem an erster Stelle notierten »magister Heinricus Loritus Glareanus, poeta laureatus«.[1]

Im Laufe der Zeit verblasste Glareans Berühmtheit. Von seinen zahlreichen Kommentaren zu lateinischen Autoren, seiner Chronologie der römischen Geschichte, seinen Lehrbüchern zu Grammatik, Geografie oder Mathematik ist keine Rede mehr. Für die Musikwissenschaft ist Glarean auch heute noch bedeutend, obwohl in seinen Werken die Schriften zur Musik zahlenmäßig eine untergeordnete Rolle einnehmen.

Daten zu Glareans Leben und Persönlichkeit wurden eher beiläufig gesammelt, waren mehrheitlich ein schweizerisches Regionalthema und wurden, vor allem seit Johann Heinrich Tschudis *Beschreibung des Lobl. Orths und Lands Glarus* von 1714, mit Fehlern und Erzählungen ungewisser Herkunft angereichert.[2] Vieles hat sich im Lauf der Jahrhunderte angesammelt und den Blick auf die Person Glareans verstellt. Vermeintliches Wissen verflüchtigt sich bei näherer Prüfung zur Anekdote, der aber wissenschaftlicher Rang zugeordnet wird. Ein Beispiel, entnommen der Basler Universitätsgeschichte von Edgar Bonjour:

> 1514 ließ sich der Poeta laureatus zu Basel ins Magisterkollegium aufnehmen und wirkte eine Zeitlang als besoldeter Dozent; mit seinem ungezügelten Temperament fügte er sich aber nur mühsam ins akademische Kollegium ein, stieß mit seinen Grobheiten und mit seinem ätzenden Spott an. ... Der Sanguiniker Glarean, sein ungestüm herausfahrendes Wesen, seine brausende, unausgeglichene Art wird durch manche überlieferte Anekdote beleuchtet. So soll er einen Doktor im Hause (des Druckers) Froben durchgeprügelt und die Treppe hinuntergeworfen haben: *Imposuit mihi manus, percutiens in dorsum et projiciens de orsum*, eine Episode, die in ihrem Hintergrunde auch den Zu-

1 Hans Georg Wackernagel, *Die Matrikel der Universität Basel*, Bd. 1: *1460 – 1529*, Basel 1951, S. 319.

2 Johann Heinrich Tschudi, *Beschreibung des Lobl. Orths und Lands Glarus*, Zürich 1714, S. 485–488 und 748f.

sammenstoß zwischen freier humanistischer Wissenschaft und altem akademischen Brauche zeigt.[3]

Glareans angebliche Gewalttätigkeit im Hause Frobens erwähnte bereits Heinrich Schreiber in seiner grundlegenden Glarean-Biografie von 1837.[4] Bonjour griff hierauf zurück, übersah jedoch, dass Schreiber aus den *Epistolae obscurorum virorum* (1517) zitiert hatte.[5] Hier berichtet ein Magister Schlauraff in einem *Carmen rithmicale* über seine schmerzhaften Erlebnisse während einer Reise durch Deutschland. In Schlettstadt soll Beatus Rhenanus ihm zwei Streiche auf den Kopf gegeben haben, dass ihm Hören und Sehen verging. Voller Entrüstung, wobei ihm die lateinischen Worte ausgehen, erzählt Schlauraff, Wolfgang Angst in Hagenau habe ihm mit seinem Stab aufs Auge geschlagen. In Freiburg habe man ihn gar mit dem Tode bedroht. In Basel, im Hause des Druckers Froben, hätten sich viele böse Haeretiker aufgehalten; Glarean habe seine Hand gegen ihn erhoben, ihn in den Rücken geschlagen und zu Boden geworfen, bis er ihn bei seinem Dichterlorbeer um Barmherzigkeit gebeten habe.

Schenkt man dem Schlauraff Glauben, müssten die süddeutschen Humanisten insgesamt recht schlagkräftige Argumente gehabt haben. Die fingierten Briefe und Texte der *Epistolae obscurorum virorum* richten sich an Ortwin Gratius, von Glarean auch als »Porcvinum Gracchum« oder als »Portvinum Graecum« bezeichnet. Als Autor gilt u. a. Ulrich von Hutten, der es jedoch weit von sich wies, als Verfasser hieran beteiligt gewesen zu sein.[6] Die *Epistolae* fanden großen Beifall, und die Humanisten, auch Glarean, sorgten für ihre Verbreitung. Zur Beschreibung von Glareans Persönlichkeit können sie freilich kaum etwas beitragen.

Die Geschichte von Glareans berittenem Einzug während einer Disputation an der Universität Basel wurde hingegen später als unglaubwürdig empfunden, obwohl sie mehrfach belegt ist. Glarean begründete seinen ungebührlichen Einzug damit, dass man ihm den seinem Rang als gekröntem Dichter entsprechenden Platz nicht einräumen wollte. Als sein Pferd, andere

3 Edgar Bonjour, *Die Universität Basel von den Anfängen bis zur Gegenwart (1460–1960)*, 2. Aufl., Basel 1971, S. 101.

4 Heinrich Schreiber, *Heinrich Loriti Glareanus, gekrönter Dichter, Philolog und Mathematiker aus dem sechzehnten Jahrhundert. Biographische Mittheilung zur jährlichen Gedächtnissfeier an der Albert-Ludwigs-Hochschule zu Freiburg im Breisgau*, Freiburg 1837, S. 25.

5 *Epistolae obscurorum virorum*, hrsg. von Aloys Bömer, Bd. 2, Heidelberg 1924, S. 108.

6 Franz-Dieter Sauerborn, »Glarean – das Enfant terrible unter den Basler Humanisten«, in: *Wort und Klang. Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Käser, Bonn 1995 (Biblia et Symbiotica, 10), S. 301–327.

sprechen von einem Esel, angewidert von der Disputation, auch noch »auf das scheußlichste äpfelte«, konnte die Veranstaltung nicht fortgesetzt werden.[7]

Bernhard Freuler, Dekan von Glarus, fand in seiner wortreichen Glarean-Biografie von 1876/77 einen Grund für Glareans »merkwürdiges Wesen«: »Er als ein nicht durch rechte Kultur gezogenes Kind der Natur habe die burlesken Sprünge, die er auf den Alpen bei seiner Herde gemacht, nie völlig ablegen können und habe diese Sprünge auch in die Schulsäle der Wissenschaft und Universität herübergenommen.«[8]

Wer war Glarean, und was machte ihn berühmt? Heinrich Loriti, bekannter unter dem Namen Henricus Glareanus, gehört zu den bedeutendsten schweizerischen Gelehrten des 16. Jahrhunderts. Geboren wurde er nach eigenem Bekunden im Juni 1488. Anderslautende Angaben beruhen auf Verwechslungen mit seinem Todestag, dem 28. März 1563, wobei auch hierfür als Datum bisweilen Februar oder Mai angegeben werden.

Der Familienname Loriti weist ihn als Sohn eines Bauerngeschlechts aus, das in Mollis im Kanton Glarus begütert war. Das Dorf Mollis liegt in unmittelbarer Nähe zu Näfels; hier hatte 1388 die berühmte Schlacht der Schweizer gegen die Habsburger stattgefunden. Glarean hatte um 1510 hierzu ein *Carmen de pugna Confoederatorum Helvetiae commissa in Naefels* verfasst; es wurde jedoch »aus bestimmten Gründen«, wie er in den Kommentaren zu seinem *Panegyricon Helvetiae* (1554) schreibt, nicht gedruckt.[9]

Der Familienname Loriti tritt zurück hinter den Humanistennamen Glareanus. Einerseits lässt dieser, dem Familiennamen beigefügt, die Herkunft aus Glarus erkennen. Andererseits kennzeichnet der latinisierte Name seinen Träger als Mitglied der Familie der humanistischen Gelehrten. Bereits 1507/08 nannte sich Heinrich Loriti als Kölner Student »Henricus Glareanus«.[10]

7 Franz-Dieter Sauerborn, »Die Krönung des schweizerischen Humanisten Glarean zum poeta laureatus durch Kaiser Maximilian I. im Jahre 1512 und seine Helvetiae Descriptio von 1514/15«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 116 (1997), S. 171f.

8 Bernhard Freuler, »Das Leben und Wirken Glareans«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Glarus* 12 (1876), S. 5–96, und 13 (1877), S. 10 – 111, hier 13 (1877), S. 10f.

9 Heinrich Glarean, *Helvetiae descriptio cum IIII. Helvetiorum pagis ac XIII. urbium Panegyrico, & Osualdi Molitoris Commentario. Item ad Max Aemilianum Imperatorem carmen cum scholiis*, Basel 1553, S. 69.

10 Otto Fridolin Fritzsche, *Glarean. Sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld 1890, S. 7f. Die Angabe von Fritzsche, Heinrich Loriti habe sich erst 1512 Glareanus genannt, beruht hauptsächlich auf der falschen Datierung von Briefen Huldrych Zwinglis. Vgl. hierzu Franz-Dieter Sauerborn, »Zur Biographie Glareans«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Glarus* 74 (1993), S. 123–131; sowie ders., »Heinrich Glarean und die Kölner Ursulalegende von 1507«, in: *Zwingliana* 24 (1997), S. 19–57.

Später unterschied er zwischen »Clarona« (Glarus) und »glarea« (Steinacker), dem Ort seines Geburtshauses in Mollis, und leitete seinen Namen nunmehr von seiner Herkunft »Clarona« und vom Sitz seiner Familie »glarea« ab und nannte sich nun »Henrichus Loritus Glareanus patricius Claronensis«.

Die geistesgeschichtliche Epoche des Humanismus, die Glarean miterlebte und mitgestaltete, an der er vor allem als Pädagoge seinen Anteil hatte, wurde hineingerissen in den Strudel der Reformation. Wie die meisten Humanisten stimmte auch Glarean zunächst dem neuen Denken zu, waren sich in der Kritik an der Kirche Humanisten und Martin Luther durchaus einig. Jedoch in der Sorge um den Fortgang der »humanitates« unterstützten die meisten der älteren Humanisten, vor allem Erasmus von Rotterdam, Luther und die Reformation nicht. Die Auseinandersetzung mit der Reformation veränderte Glareans Leben: Er musste aus wirtschaftlichen Gründen – die Studenten blieben fort – das reformierte Basel verlassen und zog ins habsburgische, katholische Freiburg. Alte Freundschaften zerbrachen, Feindschaften entstanden. Glareans Fortgang von Basel wurde mit Erleichterung aufgenommen. Am 11. April 1529 schrieb der Basler Reformator Johannes Oekolampadius an Simon Grynaeus:

> Glareanus etiam ipse, maledicantiae morbo obnoxius, absens quam praesens utilior erit. Quod si et alii abcedant malevoli, tanto commodius habebit corpus.[11]

> Glarean selbst, von der Krankheit des Schmähens befallen, wird abwesend nützlicher sein als anwesend. Wenn auch andere Übelwollende gehen würden, würde sich der Körper um so wohler fühlen.

Oekolampad beklagte sich im Übrigen nicht zu unrecht, bezeichnete Glarean ihn doch als »Oekodiabolus« und »Schlampadius«.[12] Seine wenig schmeichelhafte Tafelzeichnung Oekolampads aus dem Jahre 1559, wohl von seinem Schüler Aegolf von Knöringen abgezeichnet, lässt die Heftigkeit der Auseinandersetzung noch erkennen.[13]

Seine Ausbildung erhielt Glarean bei dem aus Rottweil stammenden Michael Rubellus. Dieser war wohl von 1497 bis 1501 Schulmeister an der Berner Stiftsschule St. Vinzenz. Im Laufe des Jahres 1499 wurde Glarean

11 *Briefe und Akten zum Leben Oekolampads. Zum 400-jährigen Jubiläum der Basler Reformation*, hrsg. von Ernst Staehelin, Bd. 2: *1527–1593*, Leipzig 1934 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 19), S. 311–313, Nr. 653.

12 Ebda., Bd. 1: *1499–1526*, Leipzig 1927 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 10), Nr. 257, S. 368.

13 Heinrich Glarean, *Das Epos vom Heldenkampf bei Näfels und andere bisher ungedruckte Gedichte*, hrsg. von E. F. J. Müller, Konrad Müller und Heinrich Keller, Glarus 1949 (Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus, 53), S. 161.

sein Schüler. Als Rubellus im Jahre 1501 nach Rottweil zurückkehrte, folgte ihm Glarean und blieb bis zum Beginn seines Universitätsstudiums in Rottweil. Mit Rubellus zog ein neuer Geist in die Rottweiler Lateinschule ein. Wichtigstes Ziel seines Unterrichts war die Gewandtheit im Umgang mit der lateinischen Sprache. Hierzu diente vor allem die Lektüre der Klassiker. Auch die Musik spielte eine hervorragende Rolle, war doch der Unterricht darauf ausgerichtet, die Schüler auf den Lehrer- oder Priesterberuf vorzubereiten. Glarean erwähnt im *Dodekachordon* einen Streit mit einem Sänger in Rottweil über die korrekte Ausführung einer Antiphon. Der Sänger habe erst nachgegeben, als Rubellus zugunsten seines Schülers entschieden und dafür gesorgt habe, dass dieser Gesang künftig vom Chor wie auch in der Schule in der berichtigten Fassung Glareans gesungen wurde.[14] Rubellus kehrte 1510 nach Bern zurück, wo er am 2. Oktober als Schulmeister angenommen wurde. Als er im Jahr 1520 in Bern starb, hatte er sich hohes Ansehen als Lehrer erworben.[15]

Am 5. Juni 1507 immatrikulierte sich Henricus Loriti Helvetius an der Universität Köln. Angaben, er habe sich bereits 1506 in Köln immatrikuliert, beruhen auf einem Lesefehler von Hermann Joseph Liessem, der die Kölner Universitätsakten durchgesehen hatte.[16] In die Zeit 1507/08 fällt der Beginn des Briefwechsels mit Huldrych Zwingli, dem Pfarrer von Glarus, den Glarean wahrscheinlich kurz vor Beginn seines Studiums bei einem Besuch in seiner Heimat kennen gelernt hatte. Ihm schickte er eine in Köln gedruckte Ursulalegende mit einem eingeschriebenen Brief, in welchem er über Kölner Kirchen und die dort aufbewahrten Reliquien der Heiligen berichtet, ein Thema, an dem Zwingli offenbar interessiert war.[17]

Nach abgeschlossenem Studium, als junger Magister, reiste Glarean 1510 erneut in seine Heimat Glarus, um seine Familie, die Eltern und seine Geschwister, zwei Brüder und eine Schwester, zu besuchen.[18] Dem Vater teilte er mit, dass er nicht Pfarrer von Mollis werden wollte. Er sei für dieses Amt einerseits zu jung, andererseits wolle er nicht, wie der Ziegenhirt, sich jähr-

14 *Dod.*, S. 154f.

15 Siehe H. Glarean, Das Epos (wie Anm. 13), S. 24f.; Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und anderen Humanisten. Zur Entstehungsgeschichte von Glareans Dodekachordon«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 61–75.

16 Hermann Joseph Liessem, *Hermann van dem Busche. Sein Leben und seine Schriften*, Reprint der Ausgabe Köln (Jahresberichte des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums in Cöln 1884–1908), Niewkoop 1965, S. 28, Anm. 2.

17 F.-D. Sauerborn, Heinrich Glarean (wie Anm. 10).

18 F.-D. Sauerborn, Zur Biographie (wie Anm. 10).

lich zur Wahl stellen.[19] Auf der Rückreise knüpfte er erste Beziehungen zur Universität Basel. Zwingli gegenüber hatte er zuvor den Wunsch geäußert, dort eine Stelle zu erhalten. Der Reuchlinstreit spielte für seinen Wechsel nach Basel kaum eine Rolle. Auch die eher traditionelle Ausrichtung der Kölner Universität kann nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Basel lockte vor allem als bedeutende Druckerstadt. Außerdem beklagte sich Glarean über Essen und Bier in Köln; beides fand er unbekömmlich.[20] Bereits in seinem *Hodoeporicon*, in dem er seine Reise von Köln in die Heimat beschrieb, hatte Glarean davon berichtet, wie er seinen Eltern bei der Abreise in Aussicht stellte, er werde nach vier Jahren in seine Heimat zurückkehren. Die Reise hatte 1510 stattgefunden.[21] In Basel immatrikulierte er sich 1514, also vier Jahre später.

In Köln begann Glarean 1510 seine Lehrtätigkeit mit Vorlesungen über Vergils *Aeneis* und *Georgica*; gleichzeitig setzte er seine Studien fort. Er wandte sich vor allem den alten Sprachen, aber auch der Geografie und Geschichte zu. Schon bald galt er hierin als besonders kundig.[22] Bedeutend wurde Glareans kartografische Leistung; bis zur Wiederentdeckung von Martin Waldseemüllers Weltkarte galten seine (auf Waldseemüller beruhenden) Karten als erste, auf denen Amerika verzeichnet war. Auch in der Geografie war es, wie in der Musik, sein Ziel, die antike Lehre wiederherzustellen; er berief er sich auf Ptolemäus und Strabo und beschrieb ein geozentrisches Weltbild.

Das wichtigste Ereignis der Kölner Jahre war die Krönung Glareans zum Poeta laureatus durch Kaiser Maximilian I. auf dem Reichstag von 1512.[23] Die Vorstellung, Glarean habe durch den spontanen Vortrag eines Lobgedichts auf Maximilian die Gunst des Kaisers erhalten, ist ebenso unrichtig wie die Meinung, er sei wegen seiner hervorragenden Dichtkunst ausgezeichnet worden. Dichterkrönungen dienten als Mittel der Hofpropaganda; die Gekrönten erfüllten diesen Anspruch in ihren meist panegyrisch ausgerichteten Vorträgen vor Kaiser und Reichstag.

Der öffentliche Vortrag eines Panegyricon galt als ›Prüfung‹ des Kandidaten, war somit Teil des Zeremoniells und diente zugleich dem Ruhm des

19 *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, hrsg. von Emil Egli, Bd. 7: *Briefwechsel*, Tl. 1: *1510–1522*, Zürich 1911, Reprint Zürich 1981 (Corpus reformatorum, 94), S. 2–4: Brief vom 13. Juli 1510.

20 Ebda.

21 E. F. J. Müller (siehe H. Glarean, Das Epos, wie Anm. 13), S. 25, datiert die Reise fälschlich auf 1511. Vgl. F.-D. Sauerborn, Heinrich Glarean (wie Anm. 10), S. 22.

22 Carl Krause, »Der Briefwechsel des Mutianus Rufus«, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Supplement*, N. F. 9 (1885), S. 347.

23 F.-D. Sauerborn, Die Krönung (wie Anm. 7).

Kaisers. Glarean steigerte die Wirkung, indem er sein Loblied singend in dorischer Tonart vortrug. Nach dem Vortrag wurde er vom Kaiser empfangen und mit dem Lorbeerkranz gekrönt. Zum Lohn erhielt er einen goldenen Ring, besetzt mit Diamanten, und wurde, nach dem Vortrag eines Dankgedichts, freundlich entlassen. Sicher haben die für die Dichterkrönung Joachim Vadians bezeugten Akklamationen auch in Köln nicht gefehlt. Als Helfer stand Glarean der kaiserliche Orator und Comes palatinus Balthasar Merklin aus Waldkirch zur Seite. Merklin, später Bischof von Hildesheim und Konstanz, stieg unter Karl V. zum Vizekanzler des Reichs auf. Er starb am 28. Mai 1531 in Trier. Die Mitwirkung Merklins bei Glareans Dichterkrönung macht deutlich, dass es sich hierbei nicht um ein zufälliges Ereignis gehandelt hat. Die Nähe zum Kaiserhof bedurfte der sorgfältigen Planung.

Vom Poeta wurde erwartet, dass er das Lob des Kaisers mehren, zu seinem Nachruhm beitragen und auf den Reichstagen für positive Propaganda sorgen sollte. Gleichzeitig sollte negative Historiografie verhindert werden. Hierin ist wohl auch begründet, dass Glarean sein erwähntes *Carmen de pugna Confoederatorum Helvetiae commissa in Naefels* nicht drucken ließ. Die Dichterkrönung eröffnete dem Poeta einerseits den Weg zur Universität, andererseits in die kaiserliche Verwaltung, wo gebildete Bürger als Ersatz für einen dem Kaiser nicht willfährigen Adel dienen sollten. Glareans Weg führte zur Universität.

Der Unterricht der Poetae erfreute sich bei den Studenten großer Beliebtheit, und Glarean konnte sich über mangelnde Hörerzahlen auch dann nicht beklagen, als in anderen Vorlesungen die Hörer wegblieben. Auf Seiten der Lehrenden in den Artistenfakultäten hingegen stießen die Vorlesungen der Poetae nur selten auf Begeisterung. Ihr Vortrag passte nicht in das traditionelle Lehrprogramm der Grammatik und Rhetorik, und, weil sie, wie es ihr Recht war, im Unterricht den Dichterlorbeer trugen, unterschieden sie sich bereits in ihrem Auftreten vom üblichen Lehrer. Auch Glarean ist in Basel mit dem Lorbeerkranz aufgetreten, wie Hans Holbeins Zeichnung erkennen lässt (siehe dazu die Abbildung auf dem Umschlagstitel dieses Bandes). In der Vorlesung konnte sich der Poeta größere Freiheiten erlauben, wie zum Beispiel Kommentare in deutscher Sprache, und er durfte eigene Werke seinem Unterricht zugrunde legen.

Im Frühjahr 1514 begab sich Glarean nach Basel. Wenig später, im August 1514, traf auch Erasmus von Rotterdam hier ein. Zwischen beiden entwickelte sich eine langjährige Freundschaft. Ende des Jahres 1514 legte Glarean den Eidgenossen seine *Descriptio Helvetiae* vor, eine Beschreibung der schweizerischen Orte in Versen, beruhend auf den Angaben antiker Au-

toren. Das Werk brachte ihm Lob und Gewinn in Form eines Stipendiums ein, das er an der Universität Pavia genießen sollte. Seinen Aufenthalt in Pavia musste er jedoch vorzeitig abbrechen, da er aus politischen Gründen das zugesagte Geld nicht erhielt. Infolge der Annäherung der Schweiz an Frankreich konnte sein Stipendium in einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris verändert werden. Hier hatte er die Aufgabe, Studenten aus der Schweiz zu betreuen. 1523 kehrte er an die Universität Basel zurück. Der Ausbruch der Reformation in Basel führte zu einem Rückgang der Studentenzahlen, so dass Glarean 1529 mit seinen Schülern nach Freiburg i. Br. zog. Wenig später folgten Erasmus von Rotterdam wie auch das Basler Domkapitel.

In Freiburg wirkte Glarean vor allem als Lehrer der Artistenfakultät. Neben seiner Lehrtätigkeit, die er bis ins hohe Alter ausübte, gab er lateinische Autoren heraus und schrieb hierzu Annotationes. Zusätzlich verfasste er Lehrbücher zur Geografie oder auch zur Mathematik, die offenbar so gefragt waren, dass er ständig mit Neuauflagen befasst war. Einen wesentlichen Teil seiner Zeit beanspruchte die Arbeit am *Dodekachordon*, das 1547 in Basel gedruckt wurde, jedoch entsprechend Glareans eigenen Angaben ihn mehr als zwanzig Jahre beschäftigt hatte und das er bereits vor 1540 als vollendet angesehen hatte.[24]

Mit seiner autobiografischen Dichtung *Carmen totam fere Glareani vitam complectens*, die er 1559 zu Beginn seiner Livius-Vorlesung öffentlich vortrug, nahm Glarean sein Recht in Anspruch, eigene Werke im Unterricht zu verwenden.[25] Zunächst lobt er die Stadt Köln, vor allem wegen der bedeutenden Heiligen, die hier verehrt wurden. Seine Kölner Lehrer erwähnt er nicht, jedoch kommt er auf die Krönung zum Poeta laureatus durch Maximilian I. auf dem Kölner Reichstag von 1512 zu sprechen. Er erwähnt seinen Aufenthalt in Italien, Basel und Paris, wobei er vor allem die Gelehrten nennt, die er dort kennen gelernt hatte. Nach seiner Rückkehr sei er durch die Reformation und das Wirken der »Lampe« (Oekolampad), eines »monstrum horrendum«, aus Basel vertrieben worden. Das folgende Lob auf die Stadt Freiburg ist eher ein Ruhmgesang auf Kaiser Karl V. und König Ferdinand I.

Das Gedicht richtet sich an die Öffentlichkeit. Die Dichterkrönung durch Maximilian I. steht am Anfang von Glareans Wirken; der Dank hierfür wird mit dem Lob seiner Nachfolger verbunden. Glarean nennt die Erfolge Karls V. in Afrika. Die Eroberung von Tunis 1535 durch die kaiserlichen Truppen stellte die spanische Seeherrschaft im Mittelmeer vorerst wieder her.

24 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 15).
25 H. Glarean, Das Epos, wie Anm. 13, S. 154–167.

Ferdinand wird als König im Reich und in Ungarn bezeichnet. Aufgrund der genannten Fakten kann die Entstehung der Dichtung auf die Jahre zwischen 1535 und 1538 eingegrenzt werden. Den Untergang der kaiserlich-päpstlichen Flotte 1538 erwähnt Glarean nicht. Geschehnisse, die das Bild des Kaisers negativ beeinflussen könnten, werden nicht genannt. So verfuhr Glarean auch bei den Neuauflagen seines Lobgedichts auf Kaiser Maximilian I.

Die Hinwendung zum Hof lässt sich anhand der Widmungen in Glareans Werken erkennen. Selbstverständlich erwartete er finanzielle Zuwendungen. Doch ging sein Bestreben offenbar weiter. Auf dem Reichstag von Speyer 1544 war Glarean anwesend und wurde von Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. empfangen, wie sein Neffe Jakob Loriti in seinem Brief an Aegidius Tschudi vom 13. März 1544 berichtete.[26] Bei diesem Empfang erfolgte wohl die Ernennung Glareans zum »familiaris Caesaris«. Die rechtliche Begründung der »familiaritas« erfolgte mittels einer Urkunde. Die Untertanen wurden durch zusätzliche Schreiben auf die verliehene Würde aufmerksam gemacht mit dem Hinweis, der Ernannte sei bevorzugt zu behandeln. Um ein solches Schreiben handelt es sich wohl bei dem *Breve*, das Glarean der Universität Freiburg vorlegte. Seine Bitte, dass er bei öffentlichen Handlungen als »familiaris« zu nennen sei, wurde von der Universität jedoch abgelehnt.

Der Titel war an die Person des Kaisers gebunden. Folgerichtig bezeichnete sich Glarean nach dem Rücktritt Karls V. 1556 nicht mehr als »familiaris Caesaris«. Mit der »familiaritas« war selbstverständlich die Pflicht verbunden, sich für den Ruhm des Herrschers einzusetzen. Dies tat Glarean mit einem Loblied auf Karl V., das 1547 in Freiburg mit dem Titel *Ain New lied zu eeren Rö. Kayserlich Mayestat / Caroli des fünfften* gedruckt wurde. Das Lied besteht aus elf Strophen in deutscher Sprache; der erste Buchstabe der Strophen 1 bis 7 ergibt den Namen des Kaisers. Die folgenden Strophen vervollständigen den Titel: *Karolus der fünfft. Römischer Kaisar. Zu allen Zeiten Meerer des Reichs*. Die dem Loblied beigefügte Melodie entspricht der Tenorstimme eines Lieds von Ludwig Senfl, das mit dem Text »Mag ich vnglück nit widerstan« in Georg Forsters erstem Band der *Frischen teutschen Liedlein* von 1539 abgedruckt war.[27] Glarean übersetzte den deutschen Text ins Lateinische, um so dem Lied eine Verbreitung auch außerhalb Deutschlands zu ermöglichen. Die Form der deutschen Dichtung behielt er bei. Dies führte zu Schwierigkeiten,

26 Franz-Dieter Sauerborn, »›... atque suum familiarem nominarint‹. Der Humanist Heinrich Glarean (1488–1563) und die Habsburger«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 120 (2001), S. 57–75.

27 *Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein einer rechten teutschen art*, Nürnberg 1539, Nr. 102.

wie Glarean in seinem Vorwort dem Leser mitteilt, da der Rhythmus, wie er zur deutschen Sprache richtig sei, zum Lateinischen nicht passe. Zusätzlich mussten die Verse der Vertonung Senfls angeglichen werden.

Glarean hatte bereits 1538 Kontakt zu Senfl aufgenommen, da er Beispiele für sein *Dodekachordon* suchte. Möglicherweise war Senfls Lied auch in der Auswahl für das *Dodekachordon* gewesen. Hierfür spricht die genaue Bezeichnung der Tonart »Hypoaeolii Modi harmonia in Phrygii systemate«.

In den folgenden Jahren führte Glarean die ihm verliehenen kaiserlichen Titel »poeta laureatus« und »Imperatoriae Maiestatis familiaris«. Die Nähe zum Kaiserhaus spiegelt sich auch in einer Auszeichnung seines Neffen Jakob Loriti, des Stadtschreibers von Neuenburg. Dieser erhielt am 3. Januar 1563 von Kaiser Ferdinand I. in Freiburg einen Erbländisch-Österreichischen Wappenbrief mit dem Lehen-Artikel. Das Wappen zeigt im Schild zwei Sparren nebeneinander. Auf dem mit einem Lorbeerkranz gezierten Stechhelm steht ein weißer Schwan mit offenem Schnabel und erhobenen Flügeln. Die hiermit verbundene Erhebung in den niederen Adel war offenbar erblich, da auch sein Sohn Johann Conrad Loriti dieses Wappen führte. Möglicherweise wurde dem Neuenburger Ratsschreiber 1563 ein Rang übertragen, den bereits Glarean innehatte. Dieser führte in seinem Siegel »ein Wappen mit einem M [2 Sparren] und als Helmzier einen Schwan«.[28] Offenbar sind Glareans Siegel und das Wappen des Jakob Loriti identisch. Erhalten ist sein Siegel u. a. auf einem Legat, das Glarean zugunsten des Spitals in Glarus am 6. August 1560 in Freiburg ausstellte. Unterzeichnet ist das Legat mit »Lammann von Glarus«.

In Widmungsschreiben ab 1549 trat neben die kaiserlichen der eidgenössische Titel »patricius Claronensis apud Helvetios«, woraus sich erkennen lässt, dass Glarean die Beziehungen zu seiner Heimat keinesfalls vernachlässigt hatte. Seine panegyrischen Dichtungen auf Kaiser Maximilian I. wie auch auf die Schweiz ließ er seit 1514/15 stets gemeinsam drucken. Das Lob des Vaterlandes und das Lob des Kaisers standen für ihn offenbar in einem untrennbaren Zusammenhang. Im Lob des Vaterlandes war das Lob des Kaisers enthalten, wie im Lob des Kaisers sein Vaterland nicht vergessen wurde. Auf diese Weise konnte er die unübersehbaren politischen Gegensätze zwischen Eidgenossen und Kaiser überbrücken. Vor allem der geistige Aufschwung, durch humanistische Gelehrte befördert, überstrahlte seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den kriegerischen Ruhm der Eidge-

28 Felix Stüssi, »Lebenslauf«, in: *Der Humanist Heinrich Loriti genannt Glarean 1488–1563. Beiträge zu seinem Leben und Werk*, Glarus 1983, S. 41.

nossen. Zu diesen Gelehrten, die weit über die Landesgrenzen hinaus miteinander in Verbindung standen, gehörte auch Glarean, der sich somit nicht nur auf regionalem, sondern auf europäischem Niveau bewegte. Hier hoben sich die Gegensätze zwischen territorialem Patriotismus und der Verbundenheit zu Kaiser und Reich auf.

Die Verbindung zu Kaiser und Vaterland wurde für Glarean bedeutsam, als seine Schriften trotz seiner Treue zur katholischen Kirche 1558/59 in das Verzeichnis der verbotenen Bücher aufgenommen wurden. Zu seiner Rehabilitierung vermochte er eine Reihe bedeutender kirchlicher Persönlichkeiten aufzubieten, wie die Kardinäle Alessandrino (Michele Ghislieri aus der Provinz Alessandria), der später als Pius V. den päpstlichen Thron bestieg, Carlo Borromaeo, sowie den für die Schweiz zuständigen Nuntius Giovanni Antonio Volpe. Auch übten die katholischen Orte und vor allem Aegidius Tschudi, Glareans Schüler und Freund, in Rom erheblichen Druck aus. Schließlich gelang es, Glarean zu rehabilitieren. Ein persönliches Breve des Papsts Pius IV. sollte Glarean über das ihm angetane Unrecht trösten.

Auf die im Rahmen des Konzils von Trient stattfindende Debatte über die Neufassung des Index hatte wohl auch Kaiser Ferdinand I. Einfluss genommen. Erzbischof von Prag, Anton Brus von Müglitz, teilte ihm am 3. Februar 1563 mit, dass die Humanisten Ulrich Zasius und Glarean, im Gegensatz zu Erasmus von Rotterdam, im neuen Index nicht mehr aufgeführt seien. Die Benachrichtigung des Kaisers lässt erkennen, dass auch Ferdinand I. sich für Glarean eingesetzt hatte.

In der Nacht zum 28. März 1563 starb Glarean. Am gleichen Tag, nachmittags um vier Uhr, wurde sein Leichnam von sechs älteren Magistern der Artistenfakultät in die Kirche des Freiburger Dominikanerklosters überführt und dort unter Teilnahme aller Universitätsangehörigen bestattet. Die Beisetzung im Dominikanerkloster war Glareans eigener Wille gewesen; auch hatte er, wie aus den Klosterrechnungen hervorgeht, für seine Bestattung an das Kloster 53 Pf. bezahlt, was etwa einem Jahresgehalt entsprach. Der Senat der Universität fasste am 9. Juni 1563 den Beschluss, zum Angedenken Glareans ein hervorragendes »monumentum« erstellen zu lassen. Es wurde aber, entgegen der urspünglichen Planung, nicht bei den Dominikanern, sondern in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters angebracht.[29] Hier hatte es 1565 Heinrich Pantaleon gesehen und beschrieben.[30] Die Inschrift lautet in der deutschen Übersetzung Pantaleons von 1570:

29 Franz-Dieter Sauerborn, »Das Epitaph Glareans im Freiburger Münster«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 114 (1995), S. 69–75.

> Heinrich Glareanus, ein gekroeneter Poet / und gezierde dieser hohen Schul hat seinen lauff wol vollbracht / und erwartet hie einer zukünfftigen auferstendnuß. Dieweil er dann ein sehr hoch verstendig mann / so mit gantzen trüwen gelehret / hat die gemeine hohe schul zu danckbarkeit billich seiner seel diese geschrifft / als für ein ewige gedechtnuß / bey allen nachkommenden woellen auffrichten. Er starb im 1563 jar den 28 tag Mertzen seines alter im 75.[31]

Was machte die Berühmtkeit Glareans aus? Sicher nicht allein die Anekdoten, die nachträglich über ihn erzählt wurden und die ihn entweder als besonders grob oder als besonders scherzhaft darstellten. Erasmus von Rotterdam beschreibt den jungen Glarean (in der Übersetzung Pantaleons) folgendermaßen:

> Hiemit hat auch Glareanus ein solliche art / das er gern ob den buecheren sitzet / und thůt jm studieren gar nit wee. Was er nit versteht / begeret er mit grosser begird zu lernen / er zeiget auch alles was er weißt anderen treuwlich an.[32]

Erasmus weist auf zwei Eigenschaften Glareans hin: den Eifer im Studieren und die Bereitschaft, sein Wissen anderen weiterzugeben. Sein universelles Wissen weist sich in seinen zahlreichen Schriften aus. Als Lehrer war er länger als fünfzig Jahre tätig. Seine Schüler waren junge Leute aus vornehmen, einflussreichen Familien, auch aus der Schweiz, die er in seinem Haus oder öffentlich unterrichtete. Pantaleon schreibt hierzu:

> Dann er hat nicht allein die Historien und Poeten offenlich mit grossem lob verlaesen / sonder auch in seiner Haußhaltung ein grossen hauffen junger gesellen / so von dem besten adel und guten geschlechten Teutschen lands zu jm kommen / underwisen / das fast gar kein stadt in Teutschen land / da sich nit die fürnemmen burger ruemen / es seye Glareanus jr preceptor gewesen.[33]

Zu Glareans Charakter und Moral teilt Erasmus mit:

> Ich will noch dieses hin zu thůn / welches ich für das hoechste halten / er ist seiner sachen auffrecht. Er hasset füllerey unnd trunckenheit / grobe spil / schantliche reden / und hurey / also das er auch nicht mag darvon hoeren sagen.[34]

So war Glarean nicht nur in seinem Eifer für die Wissenschaft, sondern auch in seiner Lebensführung seinen Schülern Vorbild.

30 Heinrich Pantaleon, *Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*, Pars Tertia, Basel 1566, S. 127.

31 Heinrich Pantaleon, *Teutscher Nation Heldenbuch. Das dritt theil*, Basel 1570, S. 143.

32 Ebda.

33 Ebda.

34 Ebda.

Martin Kirnbauer

»sind alle lang« – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und musikalische Praxis

1516 erschien in Rom in der Offizin von Andrea Antico ein Folio-Chorbuch mit dem Titel *Liber qvindecim missarvm electarvm qvae per excellentissimos mvsicos compositae fvervnt* (RISM 1516[1]).[1] Bereits 1513 hatte Antico durch ein päpstliches Privileg zu erreichen versucht, an dem in Italien von Ottaviano Petrucci beherrschten Markt für gedruckte Musikalien teilzuhaben. Ein zweites Privileg vom 27. Januar 1516 galt für einen Druck »in magno volumine«, jenem bald darauf am 9. Mai desselben Jahres erscheinenden *Liber quindecim missarum* mit Messen von Antoine Brumel, Jean Mouton, Antoine de Fevin, Pierre de la Rue, einem gewissen »petrus roselli« und von Josquin Desprez. Von den seinerzeit insgesamt etwa 1000 gedruckten Exemplaren weist RISM heute noch dreizehn Kopien nach, darunter eines in der Stadtbibliothek Baden in der Schweiz, zwischen Basel und Zürich gelegen.[2] Dieser Band stammt ursprünglich aus dem Badener Chorherrenstift, das 1624 gegründet und 1875 aufgehoben wurde, wobei die Bibliotheksbestände in die Vorgängerinstitution der heutigen Stadtbibliothek gelangten.[3] Er weist kaum Gebrauchsspuren auf, mit Ausnahme allerdings von einigen teils bemerkenswerten handschriftlichen Einträgen.[4] Diese finden sich fast ausschließlich in der zehnten Messe, Josquins *Missa de beata virgine*. Am spektakulärsten ist wohl der Beginn (fol. cxiv^{v}–cxv^{r}, siehe Abbildung 1). Neben einer griechischen Zeile oben links findet sich auf der rechten Seite zwi-

1 Zum Folgenden siehe Iain Fenlon, *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London 1995 (The Panizzi Lectures, 1994), insbes. S. 28–34.

2 RISM B I 1: *Recueils imprimés XVIe–XVIIe siècles*, hrsg. von François Lesure, München 1960 (Répertoire International des Sources Musicales, B.1.1), S. 97, allerdings mit einer irreführenden Sigel-Angabe, da sich der Band nicht im Historischen Museum (CH–BA), sondern in der Stadtbibliothek befindet; Signatur »Stift Nr. 21«. – Demnächst wird ein Faksimile dieses Drucks im Cornetto-Verlag (Stuttgart) erscheinen, von dem auch die Vorlagen für die Abbildungen freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurden.

3 Siehe Otto Mittler, *Geschichte der Stadt Baden,* Bd. 1: *Von der frühesten Zeit bis um 1650*, Aarau 1962, S. 342-348; Fritz Stalder und Adolf Rohr, »Zur Geschichte der Stadtbibliothek Baden«, in: *Badener Neujahrsblätter* 45 (1970), S. 82; Adolf Rohr, »Geschichte der Stadtbibliothek Baden«, in: *Baden in Gedichten und Liedern aus 6 Jahrhunderten*, hrsg. von Uli Münzel, Baden 1987, S. 290.

4 Ein Verzeichnis findet sich im Anhang.

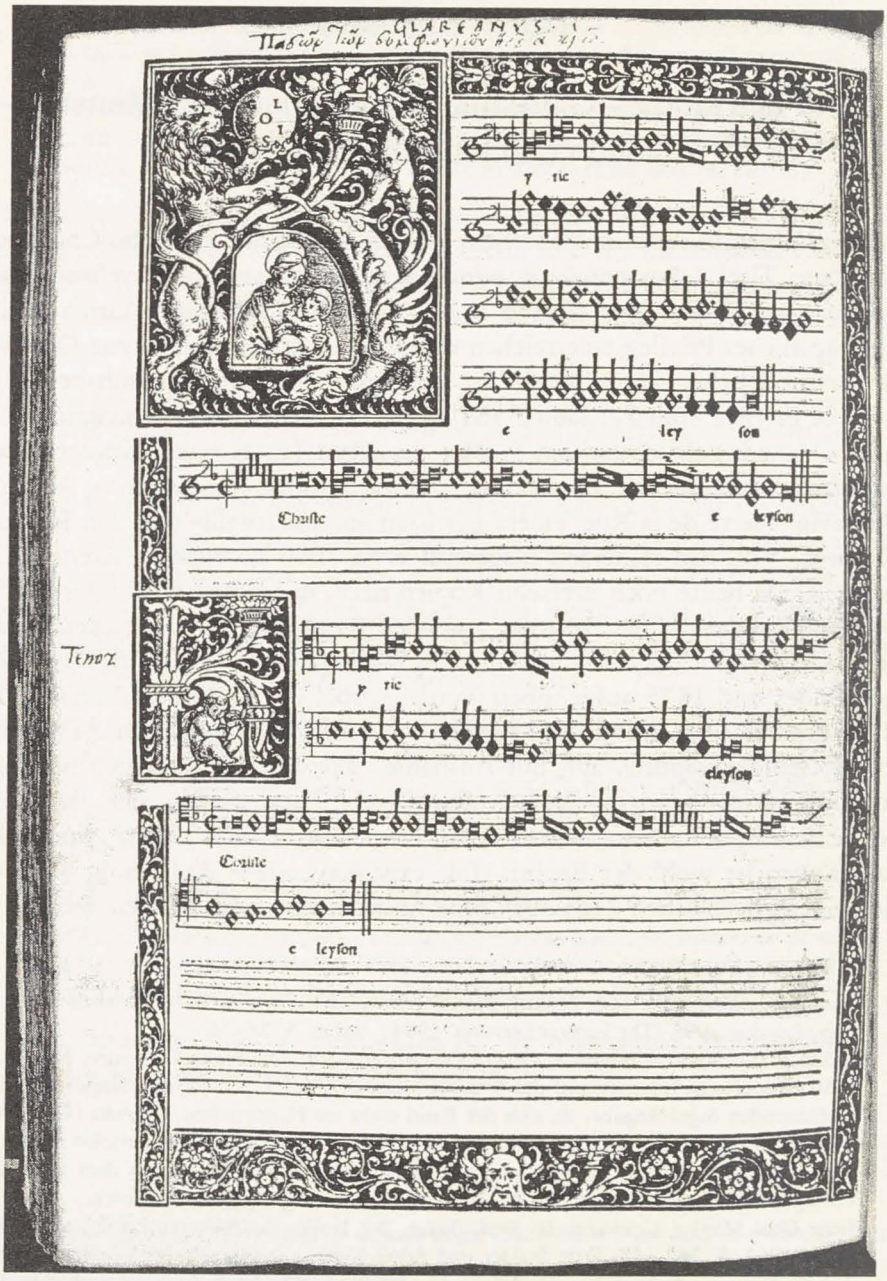
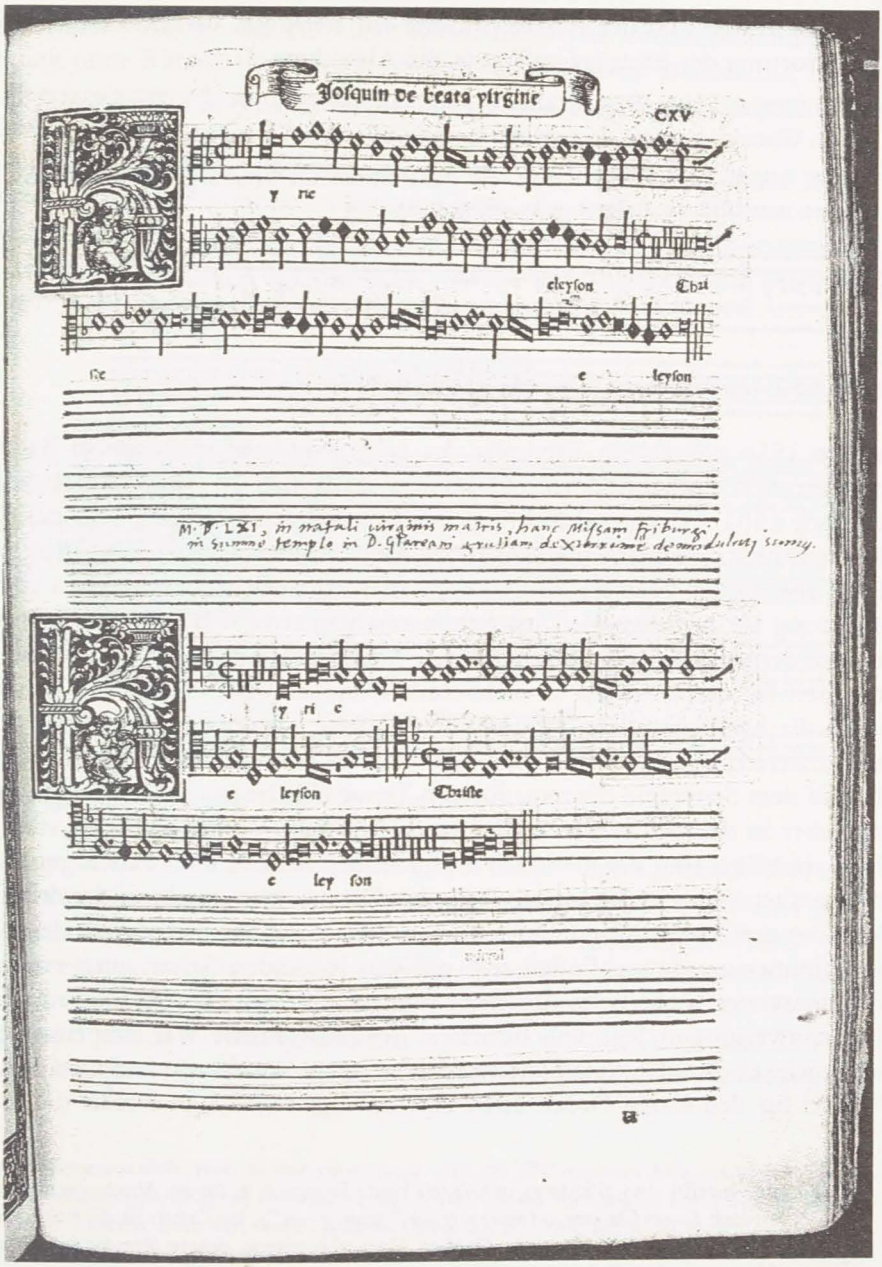


Abbildung 1: *Liber quindecim missarum*, Rom: Andrea Antico 1516, Exemplar



der Stadtbibliothek Baden, Schweiz, Sign. Stift Nr. 21, fol. 114^{v} und 115^{r}

schen der Altus- und der Bassus-Stimme ein Vermerk, der eine Datierung und Verortung der Einträge zulässt (siehe Abbildung 2):

> M.D.LXI, in natali uirginis matris, hanc Missam Friburgi in summo templo in D. Glareani gratiam dexterrime demodularj sum*us*.
>
> 1561, am 8. September, haben wir diese Messe im Freiburger Münster zu Ehren von Glarean äußerst gewandt gesungen.

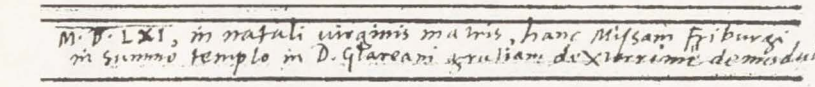


Abbildung 2: wie Abbildung 1, fol. 115r (Ausschnitt)

In dem 1516 gedruckten Exemplar des *Liber quindecim missarum* in Baden liegt demnach ein Musikdruck mit Messen des frühen 16. Jahrhunderts vor, der noch 1561 zu einer Aufführung der Musik Josquins diente und der zu diesem Zweck – von einem Cantor etwa – eingerichtet wurde, denn dieselbe Hand, die diesen Vermerk anbrachte, hinterließ noch weitere Spuren (vgl. Abbildung 1): Auf dem gleichen Seitenaufschlag etwa wurde in der Bassus-Stimme der vom Drucker falsch gesetzte Schlüssel um eine Terz nach unten korrigiert (in der Mitte der zweiten Zeile zum Textwort »Christe«). Weiter wurde die handschriftliche Stimmenbezeichnung »Tenor« vor der links unten platzierten Stimme angebracht. Dies bezieht sich darauf, dass diese Position auf dem Seitenfeld die zwar für den Tenor übliche ist, auf der folgenden Seite aber an der gleichen Stelle der handschriftliche Vermerk »Altus« steht.[5] Und schließlich sind die mehrfach zu findenden Ziffern über den Ligaturen zu bemerken (etwa in der letzten Zeile des Cantus oder jeweils in der dritten Zeile der drei übrigen Stimmen). Neben diesen Ziffern und der Änderung der Stimmenzuordnung finden sich auf den folgenden Seiten auch einmal ein zugesetztes Sicherheits-Akzidenz sowie Kommentare, die sich auf die Kanonanweisungen Josquins beziehen. Josquins Messe war ursprünglich wohl nicht als Einheit konzipiert worden, sondern wurde erst von Ottaviano Petrucci für den ersten Druck 1514 zusammengestellt.[6] Dies erklärt die un-

5 Die Gründe hierfür sind allerdings unklar, da beide Stimmen in diesen Abschnitten einen fast identischen Stimmumfang aufweisen (*f* – *b*" bzw. *g* – *b*"). Im Credo ist die höher gehende Partie (ursprünglich Tenor *a* – *f*') dem Altus zugewiesen, dessen Stimme im Ambitus *c* – *e*' hingegen dem Tenor.

6 Siehe Richard Sherr, »Notes on Two Roman Manuscripts of the Early Sixteenth Century«, in: *Musical Quarterly* 63 (1977), S. 48–73; ders., »The Relationship between a Vatican Copy of the Gloria of Josquin's Missa de Beata Virgine and Petrucci's Print«, in: *Trasmissi-*

terschiedliche Anlage der einzelnen Messteile: Kyrie und Gloria sind vierstimmig ohne Kanon, die übrigen Teile (Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) weisen unterschiedliche Kanons auf, aus denen sich eine fünfte Stimme ergibt.

Während der erste Satz mit einem Kanon, das Credo mit der gedruckten Kanonbeischrift »le premier va devant.« bzw. »Le devant va derriere.« nicht weiter kommentiert wurde,[7] finden sich handschriftliche Zusätze erstmals im Sanctus (fol. cxxiii^{v}; siehe Abbildung 3). Hier wurde der gedruckte französisch-

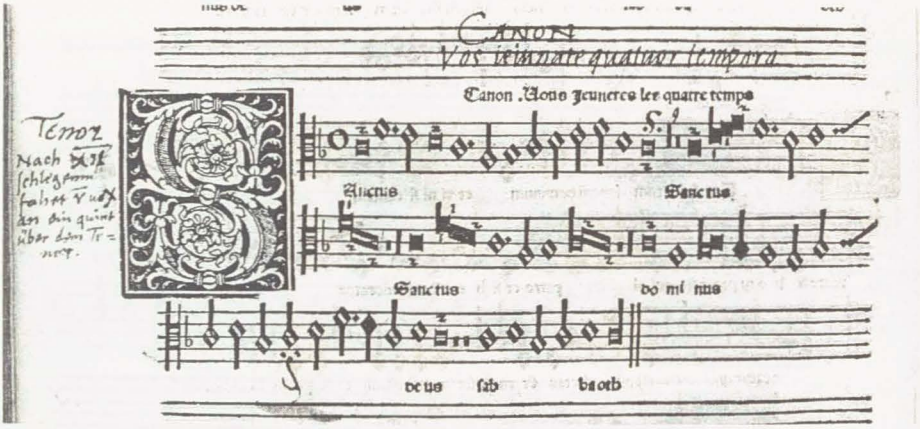


Abbildung 3: wie Abbildung 1, fol. 123^{v} (Ausschnitt)

sprachige »Canon. Uous jeuneres les quatre temps« auf Lateinisch übersetzt (»CANON / Vos ieiunate quatuor tempora«). Dies erschien vielleicht auch nicht allzu erhellend – Josquin meinte, dass eine fünfte Stimme nach vier *tempora* einsetzen sollte, dabei (unausgesprochen) die Tenorstimme eine Quinte höher wiederholend –, jedenfalls ist marginal zusätzlich auf Deutsch angemerkt: »Nach XII schlegenn fahrt V uox an ein quint über dem Tenor.« Etwas Ähnliches wiederholt sich auf der nächsten Seite (siehe Abbildung 4),

one e recenzione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna, Ferrara, Parma ... 1987, hrsg. von Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi und F. Alberto Gallo, Turin 1990, Bd. 2, S. 267.

7 In Anbetracht der expliziten Einträge in den anderen Kanon-Abschnitten könnte die Frage gestellt werden, ob dieses Credo 1561 vielleicht nur vierstimmig aufgeführt wurde. Allerdings erweist sich die kanonische Stimme mehrfach als struktureller, eigentlicher Tenor; siehe Alejandro Enrique Planchart, »Masses on Plainsong Cantus Firmi«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 124.

hier lautet die marginale Notiz: »Quinta uox gath uß dem Tenor nach acht schlegenn in obere quint.«[8] Diesen »Canon« gleichsam wiederholend und verdeutlichend steht im Druck ein Signum congruentiae für den Ort des Einsatzes der Quinta vox (erste Zeile). Der Bearbeiter von 1561 markierte zusätzlich mit einem gleichen Zeichen das Schließen dieser Stimme (letzte Zeile). Befolgt man diese Fermate, so enden Tenor und Quinta vox mit einem gemeinsam ausgehaltenen Schlusston (Quinte *c* – *g*), obwohl Josquin etwas raffinierter ein Weiterführen der kanonischen Stimme beabsichtigte, gemeinsam mit dem Cantus, Altus und Bassus schließend.[9]

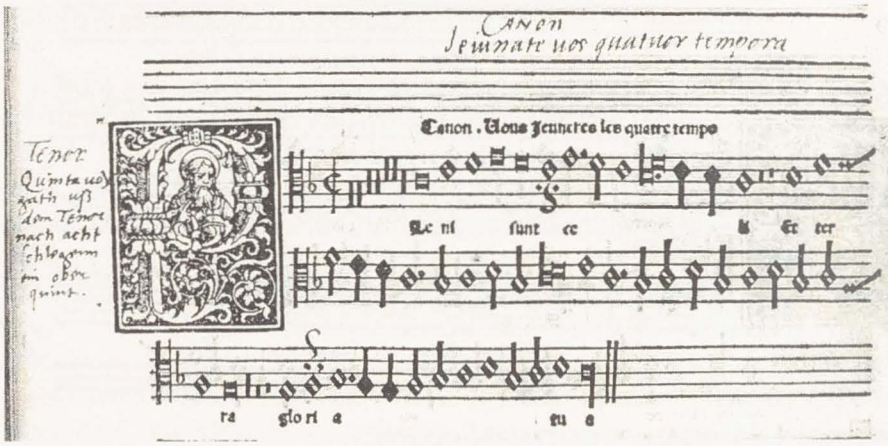


Abbildung 4: wie Abbildung 1, fol. 124ᵛ (Ausschnitt)

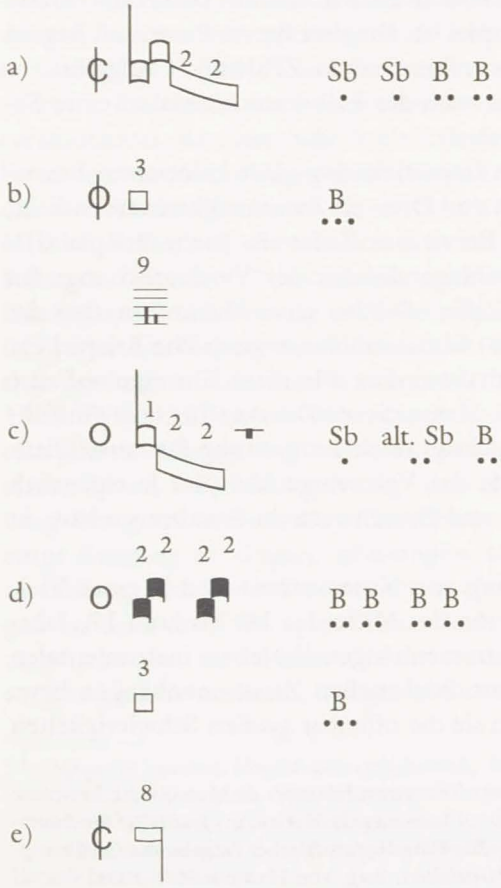
Bemerkenswert an diesen »Canon«-Einträgen ist nicht die Übersetzung einer französischen Anweisung in ein mit lateinischsprachigen Fachbegriffen durchsetztes Deutsch – an anderer, ähnlicher Stelle findet sich zusätzlich »Διαπεντε« in griechischen Buchstaben –[10], sondern die unterschiedliche Übertragung der »quatre temps«: Im Sanctus, das im Tempus perfectum notiert ist, sind die vier Tempora zwölf »schlege«, im Abschnitt des im Tempus imperfectum diminutum notierten Pleni sunt ergeben sie acht.

8 Die Formulierung »gath uß dem Tenor nach acht schlegenn« könnte vielleicht sogar als Hinweis darauf interpretiert werden, dass der Sänger der Quinta vox zunächst den Tenor mitsingt und dann mit seiner Stimme einsetzt.

9 Gleiches findet sich im Abschnitt Pleni sunt und im Agnus Dei, nicht aber im Hosanna und Benedictus.

10 Benedictus (fol. cxxviᵛ) marginal »Quinta uox ex Tenore post quatuor tempora in Διαπεντε«; Agnus dei (fol. cxxviiiᵛ) marginal »Quinta uox ex Tenore post octo pausas in Διαπεντε«.

Nun gehört diese eigentümliche Verrechnung in »schlegen« in dieselbe Kategorie wie die oben genannten Ziffern über Ligaturen, welche die Längen der Notenwerte – und an anderer Stelle auch Pausen – auflösen. Dies sei anhand einiger Beispiele (siehe Tabelle) verdeutlicht:



B: Brevis Sb: Semibrevis alt. Sb: alterierte Semibrevis
Punkte bezeichnen die Anzahl der »schleg«

Tabelle: Beispiele für die Verrechnung von Notenwerten

Gleich auf der ersten Seite findet sich eine Ligatur cum opposita proprietate (beginnend mit zwei Semibreven), deren zweite Hälfte (mit zwei Breven)

mit den Ziffern »2« überschrieben ist (siehe Beispiel a). Angegeben ist also, dass die beiden restlichen Töne der Ligatur jeweils zwei »schlege« dauern sollen.

Im »Cum sancto spiritus«, dem ersten dreizeitigen Abschnitt dieser Messe im Tempus perfectum diminutum, verdeutlicht eine Ziffer »3« über einer hier perfekten Brevis ihre Dauer von drei »schlegen«, während die Breven in den vorangehenden, in imperfekten Mensuren notierten Teilen der Messe nur jeweils zwei dauerten (siehe Beispiel b). Die drei Brevis-Pausen zu Beginn des Basses sind durch die Ziffer »9« in ihre Gesamt-Zähleinheit aufgelöst.

Auf gleiche Weise ist im Sanctus auch der Fall einer Alteration einer Semibrevis angegeben (siehe Beispiel c).

An einer anderen Stelle wird die Imperfizierung einer kolorierten Brevis-Brevis-Ligatur, also das Umschlagen von Drei- zu Zweizeitigkeit verdeutlicht, folgerichtig trägt die nächste weiße Brevis eine Ziffer »3« (siehe Beispiel d).

Ein letztes Beispiel für diese ›schlagende‹ Art der Verdeutlichung: Im zweistimmigen Agnus Dei gibt die Ziffer »8« über einer Maxima an, dass der Sänger hier 8 »schlege« bis zu seinem Einsatz zählen muss (siehe Beispiel e).

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass alle diese Einträge auf eine praktische Einrichtung der Josquin-Messe dieses Druckes für eine Aufführung hinweisen. Allerdings berücksichtigt diese Einrichtung fast ausschließlich elementare Aspekte, wie gerade das Verrechnen der hier ja eigentlich unkompliziert zu lesenden Ligatur- und Pausenwerte in Semibreven bzw. in sozusagen handfeste »schlege« zeigt.

Solche Ziffern zur Verdeutlichung von Notenwerten sind in einer Vielzahl von weiteren Quellen belegt, von der Mitte des 14. bis zum 17. Jahrhundert, in unterschiedlichen Zusammenhängen.[11] Neben instrumentalen Kontexten finden sie sich oftmals in didaktischen Zusammenhängen bzw. konkreten Lehrsituationen, in denen sie die offenbar großen Schwierigkeiten

11 Vgl. etwa die Ziffern über einem Motetten-Tenor von Johannes de Muris, siehe Lawrence Gushee, »New Sources for the Biography of Johannes de Muris«, in: *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969), S. 3–26, Plate II; mit falscher Angabe der Quellensignatur auch abgebildet in *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 354; handschriftliche Ergänzung in einem Stimmbuch eines Canzonen-Drucks von Girolamo Frescobaldi von 1623, siehe Karin Paulsmeier, »Temporelationen bei Frescobaldi«, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 197. Einen Sonderfall stellen die handschriftlichen Verrechnungen der »gantz« und »halb schlag« für Jacob Obrechts *Missa Maria zart* in dem Druck *Concentus harmonici quattuor missarum* ..., Basel: G. Mewes (1507?), RISM O 8, dar; vgl. Birgit Lodes, »An anderem Ort, auf andere Art: Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucke«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), S. 94 (Abb. 3).

von Schülern schon früherer Zeiten mit der Mensuralnotation spiegeln. Da die Josquin-Messe 1561 sicher im Sinne von – und wohl auch aus dem Schülerkreis um – Glarean aufgeführt wurde, lässt sich die Frage nach Glareans Lehrmethode der Mensuralnotation stellen.

Glarean war sein Leben lang Lehrer und Erzieher, als Führer von Bursen in Basel (ab 1514) und später in Freiburg, als Erzieher in Paris (1517–1520), und als Universitätslehrer in Köln, Basel und ab 1529 in Freiburg. Die in diesem Zusammenhang maßgebliche Lehrschrift ist zunächst seine *Isagoge in mvsicen* (Basel 1516).[12] Auf den nur zwanzig Seiten, die teilweise direkt in Glareans *Dodekachordon* übernommen wurden,[13] findet sich nichts zur Mensuralnotation, da diese Schrift eine elementare Einführung in die »Musica« bietet und mehrstimmige Musik nicht berücksichtigt (ganz ähnlich wie die direkten Basler Vorläufer dieser Schulschrift von Balthasar Prasberg und Michael Keinspeck, aber anders als etwa Glareans offensichtliches Vorbild, Johannes Cochläus' *Tetrachordum musices* von 1512, der hierin weitergeht). Diese klare Beschränkung auf Musica plana und damit der Ausschluss von mensuriertem Gesang im Rahmen des elementaren Schulunterrichts findet sich bestätigt in Glareans Kommentar zur Freiburger Lateinschulordnung 1558.[14] Hier fordert er: »Wann man in der schul die lateinisch Grammaticam vnd das Chorgesang wol lert vnd tribt, dunkt mich gnug sin«.[15] Auch in seinen Detail-Empfehlungen zeigt sich eine Beschränkung auf die Vorbereitung des gottesdienstlichen Choralsingens. So sei am Freitagmittag »das ampt Sunntag ze singen, obersingen vnd die Responsorien an die tafel zeschriben, daselb die Knaben heisen abschriben vnd am Samstag den morgen behören doch for vom Cantor doch etlich mal ober solmisirt«.[16] Andererseits ist aber sicher, dass Glarean in anderem Zusammenhang auch Mensuralmusik unterrichtete, belegt etwa durch die Unterweisung »im Figural-

12 *Isagoge in musicen Henrici Glareani helvetii*, Basel 1516 (eingesehen wurden die jeweils identischen Exemplare der Universitätsbibliothek Basel, Sign. kk II 24, DD V 4 Nr. 5 und C.H. II 19 Nr. 2). Zum Inhalt vgl. vor allem Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte* 22 (1960), S. 65–112.

13 Ebda., S. 85.

14 Siehe Franz Bauer, »Ordnung der Freiburger Lateinschule von 1558, nebst den Gutachten des Glarean und Hartung«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften* 1 (1867–1869), S. 79–104; Antonia Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau um 1500*, Freiburg/Brsg. 1968 (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau, 10), S. 36–39.

15 F. Bauer, Ordnung, ebda., S. 93.

16 Ebda., S. 94 (hier »solinisirt« verlesen für »solmisiert«) und S. 96.

gesange« der drei Nonnen im Freiburger Franziskanerinnen-Kloster St. Clara (1556).[17]

In dem im Vorwort der *Isagoge* bereits indirekt angekündigten und bis in die späten 1530er-Jahre ausgearbeiteten[18] *Dodekachordon* äußert sich Glarean nur im dritten und letzten Buch zur Mensuralnotation, nachdem er im ersten Buch ausführlich den Gegenstand der *Isagoge* und im zweiten zentralen Buch seine Tonartenlehre darstellte.[19] Die vergleichsweise kurzen Bemerkungen zur Musica figuralis (auf nur gut zwanzig Textseiten von insgesamt 43 Druckseiten, den übrigen Raum beanspruchen Musikbeispiele) haben – wie bereits Bernhard Meier konstatierte – vor allem einen Zweck: Glarean muss die Grundregeln der Mensuralnotation erklären, um die mehrstimmigen Musikbeispiele zur Exemplifizierung der Gültigkeit seiner Tonartenlehre zumindest im Prinzip lesbar zu machen.[20]

Glarean behandelt darin formal alle notwendigen Aspekte, vom Zeicheninventar (Noten-, Ligatur-, Pausen- und Mensurzeichen) über die Grundregeln der Augmentation, Diminution, Imperfektion, Alteration bis zu den Proportionen, folgend im Aufbau den Lehrbüchern von Cochläus oder Gaffurio.[21] Schon bei einem Blick auf diese Grundlagen zeigen sich die konzeptuellen Schwächen seiner Darstellung im Sinne einer pragmatischen Anleitung, die letztlich auch die handschriftlichen Zusätze in der Josquin-Messe erklären können.

So beschreibt Glarean die Ligaturen nicht in ihrer rhythmischen Bedeutung, sondern nennt zunächst ihre Funktion bei der Textunterlegung (»Vt autem notulae uerborum syllabis cohaerent, aptarenturque, inuentae sunt notarum colligationes ...«, »Damit aber die Noten mit den Silben überein-

17 A. Harter-Böhm, Zur Muskgeschichte (wie Anm. 14), S. 45f.

18 H. Glarean, Isagoge (wie Anm. 12), Bg. A1^{v} (in der Widmung an Peter Falk): »Sed licebit alias eade*m* sub incudem renouata, elimatiora reddere.« (»Denn man wird mir gestatten, ein anderes Mal dasselbe Thema überarbeitet in abschließenderer Form wiederzugeben.«). Siehe auch Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und anderen Humanisten«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 69–71.

19 Benutzt wurden neben dem Faksimile die Exemplare der Universitätsbibliothek Basel, Sign. kk I 1 und C.D. IV. 21. (Nr. 2), beide übrigens ohne Gebrauchsspuren.

20 B. Meier, Heinrich Loriti Glareanus (wie Anm. 12), S. 83. Dies erklärt auch, warum dem *Dodekachordon* der für dergleichen Titel wesentliche Abschnitt über den musikalischen Satz fehlt.

21 *Dod.*, S. 196–239 (Kap. I–XII). Vgl. *Tetrachordum Musices Joannis Coclei Norici*, Nürnberg 1512, Reprint Hildesheim 1971, Tractatus quartus; *Practica Mvsice Franchini Gafori Lavdensis*, Mailand 1496, Reprint Farnborough 1967, Bologna 1972 und New York 1979, Liber secundus.

stimmen und angepasst werden, hat man Verbindungen der Noten erfunden«).[22] Es folgen acht Regeln, wobei Glarean hier fast wörtlich Cochläus, seinem Kölner Lehrer, folgt; dieser benötigte aber nur sieben, die zugefügte achte »Regula« mit dem Hinweis auf Maxima-Ligaturen ist allerdings auch entbehrlich. Nun erscheinen diese acht Regeln aber nicht so abgefasst, dass man damit das Prinzip der Ligaturen in ihren rhythmischen Möglichkeiten verstehen könnte. So spricht Glarean meist im Singular von einer Einzelnote, obwohl Ligaturen per definitionem Mehrtongruppierungen sind und sich gerade aus der grafischen Abweichung gegenüber ihrer aus Neumen abgeleiteten Grundform die rhythmische Bedeutung am leichtesten erkennen lässt. So verfährt nämlich Gaffurio, dem Glarean an dieser Stelle aber wegen dessen angeblich ›länglicher‹ und umständlicher Beschreibung der Ligaturen nicht folgt.[23] Zudem fehlt im Notenbeispiel des *Dodekachordon* die Auflösung der Ligaturen gemäß ihrem Wert als Einzelnoten. Dieses Manko ist erst in der Kurzfassung des *Dodekachordon* wettgemacht, dem 1557 auf lateinisch und 1559 in deutscher Übersetzung publizierten *Auß Glareani Musick ein vßzug*, »denen zů hilff / so der Mathematick vnd vyllicht der Lateinschen sprach nitt gantz vnderricht«.[24]

Hier im deutschsprachigen *Vßzug*, der auf alles gelehrte Beiwerk verzichtet und mehrfach direkt die »leeriungen« als eigentliche Adressaten der Schrift anspricht, findet sich in der sechsten Ligatur-Regel auch das Zitat im Titel meines Beitrags: »Alle quadrat noten / so zů letst anhangend / sind alle lang.«[25] Glarean meint damit das Ende »cum perfectione« bei absteigenden Ligaturen, was aber nur anhand des Notenbeispiels verständlich wird. Zudem ist die Kategorie »lang« nicht besonders differenziert, da bei einem System, das alles in Semibreven verrechnet, sowohl eine Brevis wie eine Longa »lang« sind.

Im Kapitel »De tactu siue cantandi mensura« des *Dodekachordon* beschreibt Glarean kurz die Möglichkeiten des Tempus perfectum cum prolatione maiori, »quae uel nunquam, uel rarissime usu uenit« (»was aber nie oder nur sehr selten vorkommt«), des Tempus imperfectum und Tempus perfec-

22 *Dod.*, S. 197.

23 Ebda.: »Sed hoc loco nimis longus est magnifica diuisorum ambage Franchinus«. Vgl Gaffurio, *Practica Mvsice* (wie Anm. 21), Bg. aiiij^{v}–av^{v}.

24 *Auß Glareani Musick ein vßzug / mit verwilligung vnd hilff Glareani* ..., Basel 1559, Reprint Leipzig 1975, S. xcix–cij; Zitat auf dem Titelblatt. Inhaltlich identisch ist *Mvsicae Epitome ex Glareani Dodecachordo* ..., Basel 1559 (eingesehen wurde das Exemplar der Universitätsbibliothek Basel, Sign. Rb73), von dem es auch eine erste Ausgabe von 1557 geben soll.

25 *Auß Glareani Musick ein vßzug*, ebda., S. cj.

tum, »quae usu maxime recepta est« (»welche vor allem gebraucht werden«).[26] Bemerkenswert ist nun die fast lapidare Reduktion oder sogar Simplifizierung im *Vßzug*: »De tactu« ist hier mit »Von schlag« übersetzt und gleich im ersten Satz der Wechsel der »schlag«-Einheit von der Brevis auf die Semibrevis beschrieben – mit dem bezeichnenden pragmatischen Kommentar »ist auch leichterer zůlernen«.[27] Im Folgenden werden im *Vßzug* dann auch alle Notendauern in einzelne Semibreven bzw. »schlege« umgerechnet – wie sie sich in den handschriftlichen Annotationen des Antico-Drucks finden.

Es scheint wenig wahrscheinlich, dass aufgrund der bei Glarean gegebenen Erläuterungen – obwohl theoretisch korrekt – die Ligaturen in ihrer rhythmischen Bedeutung wirklich verstanden werden können. Vermutlich wurde dieses Thema vor allem in eine mündliche Unterweisung delegiert, wie sie Glarean zum Problem der Augmentation und Diminution empfiehlt: »Quare quod ad augmentationem attinet, ad cantores lectorem remittimus« (»weshalb wir bezüglich der Augmentation die Leser an die Cantoren verweisen«).[28] Und in der mündlichen Unterweisung wurden diese Fragen dann wohl auf pragmatische Antworten reduziert, wie es im konkreten Fall ›zu machen ist‹.

*

M.D.LXI, in natali uirginis matris, hanc Missam Friburgi in summo templo in D. Glareani gratiam dexterrime demodularj sum*us*.

Warum Kollegen, Schüler oder Freunde von Glarean 1561 gerade diese Messe aussuchten, um ihn mit einer Aufführung im Freiburger Münster zu ehren,[29] ist nicht schwer zu beantworten, obwohl eine Aufführung von etwa fünfzig Jahre alter Musik (zudem aus einem gleichermaßen alten Druck) durchaus bemerkenswert ist:[30] Glarean war bekanntlich nicht nur ein besonderer Verehrer von Josquin, er selbst lobt im *Dodekachordon* gerade diese

26 *Dod.*, S. 203–205 (Kap. VII).

27 *Auß Glareani Musick ein vßzug* (wie Anm. 24), S. cix–cxj (falsch paginiert); Zitate S. cix.

28 *Dod.*, S. 205.

29 »Friburgi in summo templo« wird sich aufgrund der biografischen Situation sehr wahrscheinlich auf Freiburg im Breisgau beziehen, auch die Aufführung einer Marien-Messe in dem Unserer Lieben Frauen geweihten Freiburger Münster ist passend.

30 Vgl. etwa die als selten eingeschätzte, fast gleichzeitige (1559/60) Josquin-Rezeption durch den Regensburger Cantor Johannes Buechmeier; siehe James Haar, »Josquin as Interpreted by a Mid-Sixteenth-Century German Musician«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 179–205.

Messe und widmet in einem »Iusquini Pratensis encomium« betitelten Kapitel sogar einen eigenen Abschnitt nur dem Gloria der Messe.[31] Vordergründig geht es ihm um die seltene, aber auch selten so gelungene Verbindung des Mixolydischen mit seinem plagalen Modus, die Josquin – und hierin Brumel übertreffend – anwandte, »nec inueniri meliorem cantum posse« (»dass ein besserer Gesang nicht erfunden werden könne«). Weiter schreibt Glarean, dass diese hohe Meinung durch Ioannes Vannius (alias Johannes Wannenmacher) bestätigt würde, der mehr von der Sache verstehe. Besonders im ersten Teil des Glorias zu dem Textwort »Primogenitus« sei der »größte Affekt« ausgedrückt, andere würden dem zweiten Teil den Vorzug geben, aber – schließt Glarean rhetorisch – es gebe keinen Abschnitt darin, der nichts habe, was man nicht anders als bewundern könne (»Maximus eius affectus mihi quidem expressus uidetur in uerbo Primogenitus, prima huius cantionis parte. Alij secundam partem preferunt, sed omnino nulla eius pars est, quae non habeat, quod plurimum mireris«).

Es gibt aber noch eine weitere Aussage Glareans zu dieser Messe von Josquin, die bislang offenbar unbeachtet blieb. Auf den eingangs genannten Seiten im Antico-Druck mit dem Beginn der Josquin-Messe steht links oben eine handschriftliche griechische Textzeile (siehe Abbildung 6):

GLAREANVS. / Πασων Των συμφωνιων ἡδε α κι ω.

Glarean: Von allen »Symphonien« [im Sinne von mehrstimmigen Kompositionen] ist diese das A und O [im Sinne von die allerbeste].

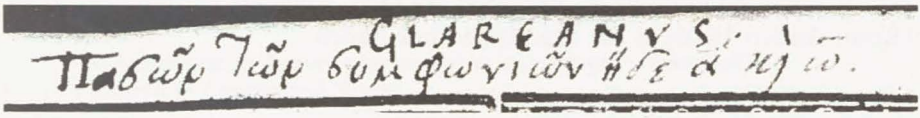


Abbildung 6: wie Abbildung 1, fol. 114^{v} (Ausschnitt)

Tatsächlich handelt es sich bei diesem Vermerk um ein direktes Zitat Glareans. Es findet sich im *Dodekachordon* unten auf der Seite mit dem Beginn des Notenbeispiels mit dem Gloria aus Josquins Messe (siehe Abbildung 7).[32]

31 *Dod.*, Buch III, Kap. XXIIII (S. 362–429), zum »Et in terra pax« S. 365f. (mit Notenteil S. 392–401); Zitate S. 366. Am Rande sei angemerkt, dass aufgrund der Lesarten und Ligaturensetzung offensichtlich nicht Petruccis Druck von 1514, sondern eine Version ähnlich der in Anticos Druck von 1516 als Vorlage für die Beispiele im *Dodekachordon* diente.

32 *Dod.*, S. 393 (dies wurde bislang sowohl in den Übersetzungen des *Dodekachordon* von Peter Bohn und Clement A. Miller wie auch in den Editionen der Josquin-Messe von Albert Smijers und von Willem Elders im Rahmen der *New Josquin Edition*, Bd. 3: *Masses based on gregorian Chant*, Tl. 1, Utrecht 2003, übersehen).

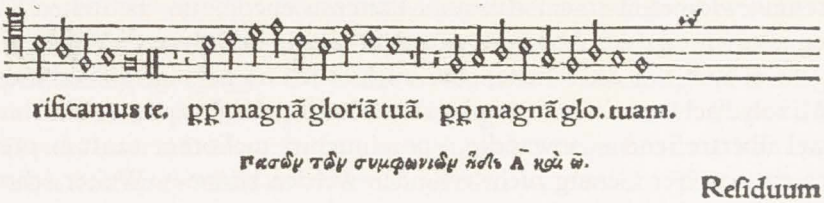


Abbildung 7: *Dod.*, S. 393 (Ausschnitt)

Dieser Kommentar unterstreicht die besondere Bedeutung und Wertschätzung gerade dieser Musik für Glarean und macht verständlich, warum Josquins *Missa de beata virgine* für eine feierliche Ehrung Glareans ausgewählt wurde. Offen bleibt aber die Frage, warum die musikalische Ehrung gerade 1561 stattfand, da in dieses Jahr kein erkennbares biografisch markantes Jubiläum fällt. Es kann aber spekuliert werden, ob vielleicht der allmähliche Rückzug des alten und auch kränkelnden Glarean von seinen Unterrichtspflichten an der Freiburger Universität ab dem Wintersemester 1560 den Anlass dazu gab.[33]

Anhang

Handschriftliche Einträge im Exemplar des *Liber qvindecim missarvm electarvm* (Rom: Antico 1516) in der Stadtbibliothek Baden

in Josquin Desprez, *Missa de beata virgine*

fol. cxiv^{v}:
- »GLAREANVS. / Πασωυ Τωυ συμφωνιων ‘ήδε α κι ω.« (oben auf Seite)
- Ziffern über Ligaturen im Christe bei Cantus und Tenor (je »2« für Kennzeichnung der Brevis am Ende von Ligaturen cum opposita proprietate)
- »Tenor« (marginal)

fol. cxv:
- Ziffern über Ligaturen im Christe bei Altus und Bassus (je »2« für Kennzeichnung der Brevis am Ende von Ligaturen cum opposita proprietate)
- »M.D.LXI, in natali uirginis matris, hanc Missam Friburgi in summo templo in D. Glareani gratiam dexterrime demodularj sum*us*.« (zwischen Altus und Bassus)

33 Siehe Otto Fridolin Fritzsche, *Glarean. Sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld 1890, S. 78f.

fol. cxv^{v}:
- »Altus« (marginal)

fol. cxix^{v}:
- Ziffer »6« über Pause und »3« über Einzelnote im Cantus; »12« und »9« über Pausen im Tenor, »2« über Brevis

fol. cxx:
- »3« über Pause, »3« über Brevis im Altus; mehrere Ziffern im Bassus

fol. cxx^{v}:
- »Altus« (marginal)

fol. cxxi:
- »Tenor« (marginal)

fol. cxxi^{v}:
- »Altus« (marginal)

fol. cxxii:
- »Tenor« (marginal)

fol. cxxiii^{v}:
- »Tenor. Nach XII schlegenn fahrt V vox an ein quint über dem Tenor.« (marginal)
- Ziffern im Tenor

fol. cxxiiii:
- »Altus« (marginal)
- Ziffern in Altus und Bassus
- Akzidens ♭ im Altus (T. 10,2)

fol. cxxiiii^{v}:
- »Tenor / Quinta vox gath uß dem Tenor nach acht schlegenn in obere quint.« (marginal)

fol. cxxvi^{v}:
- »Quinta uox ex Tenore post tempora in Διαπεντε« (marginal)
- Ziffern in Cantus und Tenor

fol. cxxvii:
- Ziffern in Altus und Bassus

fol. cxxviii:
- Ziffer »8« im Altus zu Beginn

fol. cxxviii^{v}:
- »Quinta uox ex Tenore post octo pausas in Διαπεντε« (marginal)

im übrigen Band

Titelblatt:
- »LEO X. PONT. MAX. / 1.5.6.1.« (oberhalb des Papstbildes) – dies von der derselben Hand wie die Einträge in der Josquin-Messe

fol. xxv:
- Bleistift-Einträge in freie Notenlinien – Hand aus dem 19. Jahrhundert

fol. lxxi, fol. lxxvii und fol. lxxiv^{v}:
- Ergänzung eines fehlenden Signum congruentiae (vielleicht vom Drucker)

weitere (und ähnliche Vermerke wie in Josquins *Missa de beata virgine*) in Josquins *Missa ad fugam*:

fol. cxxix^{v}: Ziffer

fol. cxxxviii: ♮ für Auflösung des ♭-Akzidens

fol. cxl^{v}: Textänderung im Agnus Dei (statt »dona nobis pacem« nun »miserere nobis«)

sowie in Brumels *Missa pro defunctis*

fol. clvi: Ziffern (jeweils von derselben Hand wie die Einträge in der Josquin-Messe)

eingeklebt im hinteren Deckel: oblonger Zettel mit einer Regel für die Imperfectio ad partem

Text: »Regula de Imperfectione partiali / Si in tempore perfecto Longam notulam unica tantum / semibreuis aut pausa sequitur, Imperfectio non Longae notulae, sed altri breui, quarum duos illa *con*tinet, ascriba*tur*.« (Handschrift des 16. Jahrhunderts)

Winfried Hecht

Rottweil zur Zeit Glareans

Dass Glarean zu Rottweil am oberen Neckar in näherer Beziehung stand, ist nicht neu. Der lokalen, Rottweiler Geschichtsschreibung war dies seit langem ebenso geläufig wie bei der Erforschung der Geschichte des oberdeutschen Humanismus. Zuletzt hat Franz-Dieter Sauerborn überzeugend den Aufenthalt des Musikers und Humanisten an der Rottweiler Lateinschule auf die Jahre 1502 bis 1507 eingegrenzt und aufgezeigt, dass mit einem wieteren, kurzen Aufenthalt Glareans in Rottweil im Zusammenhang mit einer Reise im Jahre 1510 von Köln ins heimatliche Glarus zu rechnen ist.[1] Wenngleich naheliegend, so doch nicht nachweisbar sind schließlich ein oder vielleicht sogar mehrere Aufenthalte Glareans in Rottweil in den »Pestjahren« 1535, 1541 und 1553, in denen der Gelehrte mit der Universität von Freiburg im Breisgau jeweils für einige Monate in Villingen im Schwarzwald Zuflucht suchte.[2] Es ist in diesem Zusammenhang immerhin denkbar, dass er von Villingen aus das nur etwa vier Wegstunden entfernte Rottweil aufsuchte, wo er einen erheblichen Teil seiner ›Schulzeit‹ verbracht hatte. Auf jeden Fall stellt sich die Frage, wie Glarean das damalige Rottweil erleben konnte, wo er zweifellos wichtige Jugendjahre zubrachte.

Als Heinrich Loriti seinem Lehrer Rubellus von Bern in dessen Heimatstadt folgte, fand er zu Rottweil vermutlich schnell über den Umstand Zugang, dass die Stadt seit 1463 als zugewandter Ort der Schweizer Eidgenossenschaft angehörte.[3] Das bedeutete beispielsweise die Teilnahme von Rottweiler Vertretern an der schweizerischen Tagsatzung in Baden im Aargau, sozusagen dem Schweizer Parlament, auf dem selbstverständlich auch die Heimat Glarus unseres Humanisten durch ›Boten‹ vertreten war. Glareans Aufenthalt in Rottweil fällt dabei genau in die Zeit der engsten Verbindung von Rottweil mit den anderen Schweizern – nach dem Schwabenkrieg, während dem sich Rottweil wohlwollend neutral auf die Seite der Eidgenossen

1 Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und anderen Humanisten. Zur Entstehungsgeschichte von Glareans Dodekachordon«, in: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 63f. und 68.

2 Dieter Mertens, »Heinrich Loriti – genannt Glareanus (1488–1563). Sein Leben und Werk sowie seine Beziehungen zur Stadt Villingen«, in: *Jahresheft des Geschichts- und Heimatvereins Villingen* 13 (1988/89), S. 16–27.

3 Placid Bütler, »Die Beziehungen der Reichsstadt Rottweil zur Schweizerischen Eidgenossenschaft bis 1528«, in: *Jahrbuch für Schweizerische Geschichte* 33 (1908) S. 55–130.

geschlagen hatte,[4] und vor dem Abschluss des Rottweilerbundes von 1519, mit dem sich Rottweil ›auf ewig‹ an die Eidgenossenschaft binden wollte. Die entsprechenden vertraglichen Voraussetzungen hatten auf Schweizer Seite jeweils Männer aus Glareans Heimat mit ausgehandelt und mit besiegelt.

Bekanntlich hat Glarean mit Rottweiler Freunden wie dem Mathematiker Jakob die Entwicklung begeistert gefeiert, welche auch die Lande nördlich vom Hochrhein, und damit auch Rottweil, in die eidgenössische Gemeinschaft zu führen schien.[5] Dabei verlor sich der Humanist keineswegs sprachlich in politischen Utopien, denn schon seit 1468 und mit der Ewigen Richtung von 1474 zwischen den Eidgenossen und Herzog Sigismund von Tirol schien der Anschluss des Südschwarzwalds an die Eidgenossenschaft eine realistische Perspektive, nachdem sich die Schweizer mit dem habsburgischen Herzog verbündet und die dortigen vorderösterreichischen Gebiete als Pfandherrschaft an sich gebracht hatten.[6]

Nicht erst mit dem »Pavierzug« von 1512 erwies sich Rottweil dann auch als einer der eidgenössischen Orte und Städte, die durch eine Fahnenverleihung vom Papst als Schweizer charakterisiert wurden. Auf Antrag von Kardinal Matthäus Schinner bekamen die Rottweiler bei dieser Gelegenheit von Papst Julius II. nicht nur den Titel »defensores ecclesiae« wie die anderen Schweizer, sondern auch ein Juliusbanner, das die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind auf dem einen, den Rottweiler Stadtadler auf dem anderen Arm zeigte.[7] Wohl schon um diese Zeit wird auch der Rottweiler Marktbrunnen als »Vennerbrunnen« im Sinn der Schweizer gesehen worden sein, wenn er auf seiner Spitze einen Krieger mit der Fahne des Schweizer Standes Rottweil zeigte.

Rottweil war aber auch als Reichsstadt dem habsburgischen Reichsoberhaupt eng verbunden, in dessen Schatten Glarean an seinem Studienort Köln und dann nachhaltig in Freiburg, dem Zentrum der habsburgischen Vorlan-

4 Winfried Hecht, »Rottweil im Schwabenkrieg – Als Reichsstadt und zugewandter Ort neutral«, in: *»an sant maria magtalena tag geschach ein grose schlacht«. Gedenkschrift 500 Jahre Schlacht bei Dornach 1499–1999*, Solothurn 1999 (Jahrbuch für solothurnische Geschichte, 72), S. 205–218.

5 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 1), S. 66.

6 Bettina Braun, »Die Habsburger und die Eidgenossen im späten Mittelalter«, in: *Vorderösterreich – nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten*, Katalog, Stuttgart 1999, S. 142–144.

7 Winfried Hecht, »Das Juliusbanner des zugewandten Ortes Rottweil«, in: *Der Geschichtsfreund* 126/127 (1973/1974), S. 141–150, und ders., »Von Schweizer Fahnen des Zugewandten Ortes Rottweil«, in: *Schweizerisches Archiv für Heraldik. Jahrbuch* 88 (1974), S. 36–42.

de, trat. Mit seiner unter Kaiser Sigismund erteilten »Goldenen Bulle« hatte Rottweil vollends den Status der Reichsstadt erreicht,[8] was danach vor allem mit der regelmäßigen Teilnahme an Reichstagen sichtbar wurde, wie etwa am Wormser Reichstag von 1496. Nach dem Schwabenkrieg kam es schon 1507 sogar zu einem Besuch Kaiser Maximilians in Rottweil und bei dieser Gelegenheit zur Huldigung der Rottweiler vor dem Reichsoberhaupt.[9] Und zwei Jahre später wurde Rottweil durch einen besonderen Schirm- und Schutzvertrag in das System der habsburgischen Politik eingebunden.[10] Angesichts dieser doppelten Orientierung sowohl in Richtung Kaiser wie auf die Eidgenossenschaft hin kann man Rottweil zur Zeit Glareans ohne Zweifel als ›Scharnierstelle‹ zwischen dem Reich und Habsburg einerseits und der für Glarean heimatlichen Schweiz andererseits betrachten.

Äußerlich mag das damalige Rottweil Glarean an Städte wie Freiburg im Üchtland oder Bern erinnert haben. Die Rottweiler Pürschgerichtskarte des David Rötlin von 1564 vermittelt vom Bild der Stadt sicher auch für den Beginn des 16. Jahrhunderts ein vergleichsweise zutreffendes Bild.[11] Ihr Befestigungssystem war baulich weitgehend so abgeschlossen, wie es noch der Stich »Rotwyl« in Matthäus Merians *Topographia Sveviae* von 1643 zeigt. Zahlreiche Türme und neun Stadttore verliehen Rottweil ein betont spätmittelalterliches Gepräge.[12] Von den großen Kirchen der Stadt war der Kapellenturm so gut wie vollendet, während am Schiff von Heilig Kreuz unverdrossen gebaut wurde.[13] Das Rottweiler Straßenbild erhielt wie andere Schweizer Städte zahlreiche Akzente in Gestalt kunstvoll gestalteter Brunnen. Bürgerhäuser und öffentliche Bauten wiesen im Innern Bohlenbalkendecken auf. Die Orientierung der mit Erkern geschmückten Häuserzeilen mit den Traufen zur Straße verband Rottweil erneut mit Schweizer Städten wie Schaffhausen, Eglisau oder Stein am Rhein.[14] Rottweil lag am nördlichen Rand des Verbreitungsgebietes dieser für die Schweiz typischen Bauweise.

8 *Urkundenbuch der Stadt Rottweil* I, bearb. von Heinrich Günter, Stuttgart 1896 (Württembergische Geschichtsquellen, 3), S. 412, Nr. 977.

9 Winfried Hecht, *Rottweil ca. 1340–1529. Im Herbst des Mittelalters*, Rottweil 2005, S. 136f.

10 Ebda., S. 125.

11 Winfried Hecht, *Rottweil vor 400 Jahren. Die Rottweiler Pürschgerichtskarte des David Rötlin von 1564 in Einzelansichten*, Rottweil 1987 (Jahresgabe des Rottweiler Geschichts- und Altertumsvereins, 87), S. 16–33.

12 August Steinhauser, *Die Rottweiler Stadtbefestigung bis zum Dreißigjährigen Krieg,* Rottweil 1976 (Jahresgabe des Rottweiler Geschichts- und Altertumsvereins, 76), S. 84–99.

13 August Steinhauser, *Das Stadtbild von Rottweil in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Rottweil 1943, S. 43–57.

14 Cord Meckseper, »Das städtische Traufenhaus in Südwestdeutschland«, in: *Alemannisches Jahrbuch* 15 (1971/72), S. 299–315.

Die Rottweiler selbst scheinen Glarean nachhaltig beeindruckt zu haben. Von ihrer allzeit hervorragenden Tüchtigkeit schreibt der Humanist im zweiten Buch seines *Dodekachordon*.[15] Die Stadt zählte damals knapp 5 000 Einwohner und war damit wohl geringfügig größer als Schaffhausen.[16] Der Adel hatte mit den Grafen von Sulz oder den Herren von Zimmern und von Bubenhofen eine beachtlich starke Stellung in der Stadt. Politisch beherrscht wurde sie jedoch eher von den neun Zünften und einer städtischen Oberschicht, in der auch die führenden Familien wie die Freiburger oder die Schappel nachhaltige Beziehungen in die Schweiz vorzeigen konnten.[17] Rottweiler Kaufleute besuchten damals nicht nur die Messen von Frankfurt oder Nördlingen, sondern vor allem jene von Zurzach im Aargau.[18] Aus der städtischen Unterschicht sind Rottweiler Reisläufer bis nach Zypern überall dort zu finden, wo auch Schweizer Söldner auftauchen.[19] Umgekehrt finden sich immer wieder Schweizer in den Diensten der Rottweiler Obrigkeit, wenn diese sich in bewaffneten Auseinandersetzungen befand. Für Pilger aus dem Rottweiler Raum war Einsiedeln eines der beliebtesten Wallfahrtsziele. Zum Bevölkerungsbild der vorreformatorischen Stadt Rottweil gehören aber auch Kleriker und Ordensleute wie Johanniter und Dominikaner. Wenn Glarean in seinem weiteren Leben ein Freund der Dominikaner war,[20] so könnte der Grund dazu durchaus in Rottweil gelegt worden sein; festzuhalten ist dabei auch, dass es nachhaltige Verbindungen zwischen den Predigerkonventen von Rottweil und Zürich gegeben hat.[21]

Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, während dem sich Glarean längere Zeit in Rottweil aufhielt, ist ein Jahrzehnt der Feste innerhalb der Rottweiler Geschichte gewesen, was sich aus naheliegenden Gründen gerade musikalisch ausgewirkt haben dürfte. Schon im September 1500 feierte man die Adelshochzeit des »goldenen Ritters« Hans Kaspar von Bubenhofen und der Agnes von Hewen, zu der Heinrich von Hewen, der Bischof von Chur, als

15 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 1), S. 62.

16 Hektor Ammann, *Schaffhauser Wirtschaft im Mittelalter*, Thayngen 1948, S. 181.

17 Ruth Elben, *Das Patriziat der Reichsstadt Rottweil von den Anfängen bis zum Jahre 1550*, Stuttgart 1964 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, B.30), S. 130f.

18 Winfried Hecht, *Eine Freundschaft durch die Jahrhunderte. Die Schweizer Eidgenossenschaft und Rottweil*, 3. erw. Aufl., Rottweil 1979, S. 28–31.

19 *Hans Stockars Jerusalemfahrt 1519 und Chronik 1520–1529*, hrsg. von Karl Schib, Basel 1949 (Quellen zur Schweizer Geschichte, 1.4), S. 25–28.

20 D. Mertens, Heinrich Loriti (wie Anm. 2), S. 24.

21 Winfried Hecht, *Das Dominikanerkloster Rottweil (1266–1802)*, Rottweil 1991 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 13), S. 69 und 81.

Angehöriger der Braut nach Rottweil reiste.[22] Zwei Jahre später fiel die Fastnacht besonders prächtig aus, wozu namentlich die Stadtpfeifer beizutragen hatten.[23] Noch im gleichen Jahr war der Frieden mit der Reichsabtei Rottenmünster und der Abschluss eines Bündnisses mit der Abtei von St. Georgen im Schwarzwald zu feiern. 1504 und 1509 beteiligten sich die Rottweiler an den großen Schützenfesten von Zürich und Augsburg.[24] Gefeiert wurde wohl auch die bis 1505 durchgeführte Rottweiler Verfassungsreform.[25] Anlass zu einer Festlichkeit ergab sich 1506 mit dem Beginn des Silberabbaus am Schwarzwaldrand in Kappel.[26] Grund zum Feiern und zur musikalischen Gestaltung bot dann im Mai 1507 der bereits angesprochene, mit der Huldigung der Stadt verbundene dreitägige Besuch König Maximilians in Rottweil, den Glarean vor seinem Aufbruch nach Köln gerade noch miterlebt haben könnte.[27] Das erste Jahrzehnt im 16. Jahrhundert ist indes nicht nur eine Zeit der Feste. Im Sondersiechenhaus der Stadt lebten damals Leprakranke, und die Syphilis, die »besen blattern«, hielten gerade ihren Einzug in Rottweil.[28]

Die Gesellschaft in Rottweil und das Leben in der Stadt waren aber auch zumindest durch eine außergewöhnliche Besonderheit charakterisiert. Rottweil war der Sitz des Kaiserlichen Hofgerichts, des »obersten Gerichts in teutschen Landen« wie Maximilian I. einmal das Hofgericht mit seinem Sprengel vom Gotthard bis zum Niederrhein und von den Vogesen bis zum Thüringer Wald bezeichnet hat.[29] Dieses für Zivilsachen zuständige Gericht verfügte über Personal, das nicht nur in den Spitzen universitäre Bildung

22 Bruno Hübscher, »Ausgaben des Churer Bischofs Heinrich von Hewen auf zwei Ritten bis Gernsbach 1500 und ?1502«, in: *Bündner Monatsblatt* 11/12 1978, S. 17–27.

23 Tom Scott, *Die Freiburger Enquete von 1476. Quellen Zur Wirtschafts- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau im 15. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1986 (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau, 20), S. 41.

24 Winfried Hecht, »Armbrustschützen und Sebastians-Bruderschaft in Rottweil«, in: *575 Jahre Königl. Priv. Schützengilde Rottweil*, Rottweil 1983, S. 2.

25 Jörg Leist, *Reichsstadt Rottweil. Studien zur Stadt- und Gerichtsverfassung bis zum Jahre 1546*, Rottweil 1962, S. 89–98.

26 Winfried Hecht, »Ein Rottweiler Silberbergbauversuch am Nordrand der Baar«, in: *Schriften des Vereins für Geschichte und Naturgeschichte der Baar in Donaueschingen* 30 (1974), S. 154–163.

27 *Heinrich Hugs Villinger Chronik von 1495 bis 1533*, hrsg. von Christian Roder, Tübingen 1883 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 164), S. 31.

28 Jürgen Mehl, *Aussatz in Rottweil. Das Leprosenhaus Allerheiligen der Siechen im Feld (1298–1810)*, Rottweil 1993 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 15), S. 176–180.

29 Georg Grube, *Die Verfassung des Rottweiler Hofgerichts*, Stuttgart 1969 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, B.55), S. 36.

besaß, sondern auch in musikalischem Zusammenhang zumindest gelegentlich von sich reden machte. So pflegte Hofgerichtskommissar Georg Wil von Scheer im Haus der Herren und späteren Grafen von Zimmern zu musizieren.[30] Andererseits sahen gerade manche Schweizer etwa aus Basel in dem Gericht eine Einrichtung, die für die Ansprüche des Reichs gegenüber der Eidgenossenschaft stand.[31]

Das Rottweiler Hofgericht stand in enger Verbindung zum Schulwesen der Reichsstadt. Nicht selten dienten ihm Rottweiler Schulmeister zugleich als Notare oder an der Spitze der Gerichtskanzlei. Aus der Rottweiler Schule stammten spätmittelalterliche Geistesgrößen wie der Historiker Konrad von Justingen oder die Hofgerichtsschreiber Jos von Pfullendorf und Ambros von Pfullendorf, der immerhin mit Papst Pius II. in Verbindung stand.[32] Örtliche Beziehungen gab es über die Schule auch zu anderen Zentren des Geistesgeschehens in Oberdeutschland, in die Universitätsstädte Freiburg i. Br. und Tübingen, in die Bischofsstadt Konstanz oder nach Ulm.[33] Schon Ende des 14. Jahrhunderts wurde mit Wernher Madersperg ein früherer Rottweiler Schüler Leiter der Stiftsschule in Solothurn.[34] Absolventen der Rottweiler Lateinschule tauchten andererseits als Studenten an Universitäten wie Montpellier, Padua und Bologna auf.[35] Heidelberg erlebte im 15. Jahrhundert allein etwa 20 Studenten aus Rottweil. Schließlich war der 22-jährige Wilhelm Werner von Zimmern 1506/07 Rektor der Universität Freiburg.[36] Rottweil begegnete aber auch selbst einer Reihe namhafter Humanisten, mit an vorderster Stelle Rubellus, Michael Rötlin.

Auf Rubellus reimte Glarean einmal, er, Glarean, habe ihm seine ganze Dichtkunst zu verdanken,[37] und in der Dedikationsepistel seiner *Descriptio Helvetiae* (1514) ist zu lesen, Michael Rubellus sei ewigen Gedenkens überaus würdig, »perpetua memoria dignissimus«.[38] Rubellus gehörte zu einer Familie, die bereits 1318 in Markdorf genannt wird und die seit spätestens

30 August Steinhauser, *Rottweiler Häuser. Die ältesten Häuser der Stadt. Die Häuser der Herrn von Zimmern in Rottweil*, Rottweil [1956], S. 47f.

31 G. Grube, Die Verfassung (wie Anm. 29), S. 42.

32 Ebda., S. 229.

33 Hans Greiner, *Geschichte der Schule in Rottweil a. N.*, Stuttgart 1915, S. 12–14.

34 Arne Holtorf, Art. »Müntzinger, Johannes«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., hrsg. von Kurt Ruh u. a., Bd. 6, Berlin 1987, Sp. 798.

35 Winfried Hecht, »Zum Bildungsweg eines Rottweiler Klerikers«, in: *Rottweiler Heimatblätter* 44.4 (1983), S. 4.

36 G. Grube, Die Verfassung (wie Anm. 29), S. 218.

37 H. Greiner, Geschichte der Schule (wie Anm. 33), S. 15.

38 Zit. nach F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 1), S. 62.

1441 mit Hilfe des ältesten Rottweiler Steuerbuchs als im Sprenger-Ort und in der Rottweiler Waldtor-Vorstadt wohnhaft nachzuweisen ist.[39] Ein Verwandter »Caspar Rötlin der smid« wird 1442 in der Rottweiler Not- und Feldordnung genannt.[40] Im 16. Jahrhundert erscheint der berühmte Kartenmaler David Rötlin in Rottweil, dessen Familie noch bis ins 18. Jahrhundert in Rottweil anzutreffen ist, während einer ihrer Zweige schon damals ins Elsass abgewandert war.[41]

Michael Rubellus war gleich zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht der einzige namhafte Humanist in Rottweil.[42] In seinen Elegien erwähnt Glarean den Mathematiker Jakob als begeisterten Eidgenossen. Aufzuzählen sind ferner Jodokus Hesch aus Geislingen, Rudolf Agricola d. J. und Oswald Myconius, der Rottweiler Valerius Anshelm, der als Mediziner und namhafter Historiker in engem Zusammenhang zum eidgenössischen Bern zu sehen ist, Melchior Vollmar-Roth, der Gräzist und Theologe, der Calvin und Theodor Béza beeinflusste und in Paris und Bourges, in Tübingen und Isny gewirkt hat, Berthold Haller aus Aldingen bei Rottweil, den sein Lebensweg gleichfalls nach Bern in der Schweiz führte und der zeitgleich mit Glarean nach Köln gegangen ist, schließlich aus Villingen stammende Mitschüler Glareans aus der adeligen Familie Ifflinger.[43] Man sieht: Rottweils Lateinschule muss gerade zu Zeiten Glareans einen außergewöhnlich guten Ruf gehabt haben, der auf der besonderen Pflege von Poetik, Geographie und Mathematik sowie der griechischen Sprache aufbaute, mit deren Hilfe der Name der Reichsstadt auch zu »Erythropolis« übersetzt wurde.

Von diesem ganzen schulischen Leben haben sich eher bescheidene Spuren in der Rottweiler Gymnasialbibliothek,[44] aber auch in Büchereien außerhalb der Stadt erhalten. Hinzuzufügen ist freilich, dass die Musik in der

39 Josef Karlmann Brechenmacher, *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Familiennamen*, 2. Aufl., Bd. 2, Limburg a. d. L. 1963, S. 439, und Eugen Mack, *Das Rottweiler Steuerbuch von 1441*, Tübingen 1917, S. 126 und 130.

40 Urkundenbuch (wie Anm. 8), S. 447, Nr. 1053.

41 W. Hecht, Rottweil vor 400 Jahren (wie Anm. 11), S. 9.

42 H. Greiner, Geschichte der Schule (wie Anm. 33), S. 14–16.

43 Die Ifflinger waren damals sehr eng mit Rottweil und seiner Schule verbunden und zeitweilig auch in der Reichsstadt ansässig; vgl. Konrad Rothenhäusler, *Geschichte der Freiherren von Ifflinger-Granegg,* Stuttgart 1896, S. 42–47, 54f. und 57–66, und Winfried Hecht, »Eine bisher unbekannte Wappenscheibe des Dr. Hans Friedrich Ifflinger von 1529«, in: *Rottweiler Heimatblätter* 53.1 (1992), S. 3f.

44 Augusta Hönle und Werner Kessl, »Rottweil. 1. Bibliothek des Albertus-Magnus-Gymnasiums«, in: *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*, Bd. 8: *Baden-Württemberg und Saarland. I–S*, hrsg. von Wolfgang Kehr, Hildesheim 1994, S. 224–229.

Rottweiler Lateinschule zumindest in den Jahren nach 1500 als »bedeutendes Unterrichtsfach«[45] einen hohen Stellenwert beanspruchen durfte.

Die schulische Nähe Rottweils zur Musik kam nicht von ungefähr. Rottweil hatte auf musikalischem Gebiet bereits mit seinen Stadtpfeifern Beachtliches zu bieten.[46] Ein ältester Stadtpfeifervertrag hat sich bereits von 1429 erhalten. Offensichtlich seit der Regierung Kaiser Sigismunds durften die Rottweiler Stadtmusikanten auch die Trompete blasen und schlugen die »Herrenpauken«. Walter Salmen hat gezeigt, wie sie schon früh in Konstanz, Zofingen, Luzern, Basel und Bern aufgetreten sind.[47] In Rottweil wurden für den entsprechenden Dienst 1493 zwei Münchner und vor 1514 ein Musiker aus Landsberg verpflichtet, womit sich der Einzugsbereich des musikalischen Lebens in Rottweil um diese Zeit wenigstens andeutet. Später wird ein Rottweiler Trommler einmal mit dem Schweizer Trommelschlag erwähnt,[48] so dass selbst damit die Orientierung des Rottweiler Musiklebens auch in Richtung Eidgenossenschaft belegt wäre.

Gesang und Tanz hatten eingangs des 16. Jahrhunderts in Rottweil offenbar viele Freunde, aber auch Kritiker.[49] Die Zimmersche Chronik berichtet mit leicht hämischem Unterton, die Rottweiler hätten am liebsten »von Bratwurstküchlein, vom Süßen und vom Sauren« gesungen.[50] Immerhin hat die Chronik aber auch über politische Lieder zu berichten, wie sie über die »Mammalucken« von Rottweil gängig waren.[51] Hinsichtlich der Tanzgewohnheiten der Rottweiler beanstandet eine knappe Generation nach Glarean Froben Christoph von Zimmern das frühe Paartanzen der Rottweiler und vor allem, dass sie sich gleich »mermals« mit »ganz nackendt denz« vergnügten.[52] Dabei beanstandete der Ratsherr Conrat Spreter, sonst ein leidenschaftlicher Kartenspieler, das »Pfeifen, lautenschlagen, singen oder uf den regalen schlagen« just zur Sitzungszeit des Großen Rats der Reichsstadt gleich in der Nachbarschaft des Rottweiler Rathauses.[53] Keinerlei Anstände

45 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 1), S. 65.

46 Winfried Hecht, *Musik in der Reichsstadt Rottweil*, Rottweil 1984 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 9), S. 34–40.

47 Walter Salmen, »Zur Geschichte der Rottweiler Stadtpfeifer«, in: *Rottweiler Heimatblätter* 24.7 (1957), S. 4.

48 W. Hecht, Musik (wie Anm. 46), S. 51.

49 Ebda., S. 57–59 bzw. 66.

50 *Zimmerische Chronik* Bd.3, hrsg. von Karl August Barack, 2. verb. Aufl., Freiburg i. Br. 1881, S. 277.

51 W. Hecht, Musik (wie Anm. 46), S. 60.

52 Zit. nach ebda., S. 66.

53 Zit. nach A. Steinhauser, Rottweiler Häuser (wie Anm. 30), S. 47f.

gab es dagegen, als die Base der Anna Mock-Bodmar aus der Rottweiler Oberschicht und mit verwandtschaftlichen Beziehungen in die Schweiz »ain hipsch hackbrett« zu schlagen wusste.[54]

Bei der Kirchenmusik erfolgte die Bestellung der Rottweiler Pfarrer jedenfalls im 15. Jahrhundert und nicht erst seit 1471 ausdrücklich »singens und lesens willen«.[55] Die Verantwortung für den Kantor und die Chorales in Heilig Kreuz lag schon seit 1406 beim Rottweiler Rat.[56] Dabei wurde der Kantor sicher seit 1444 über den Rektor der Lateinschule bestellt. Die gewöhnlich sechs Chorales erhielten Freiplätze von der Stadt und wurden im Hinblick auf ihre musikalische Begabung aus der weiteren Umgebung von Rottweil an die Lateinschule der Reichsstadt geholt.

Glarean hatte während seiner Rottweiler Zeit bekanntlich einmal Meinungsverschiedenheiten mit dem Kantor von Heilig Kreuz über die Sangbarkeit von ihm ›arrangierter‹ Antiphonen.[57] Er muss in diese Richtung demnach eingehendere Kontakte entwickelt haben. Bedenkt man die Fülle liturgischen Musikguts, das von Kantor und Chorales in Heilig Kreuz, einer der großen und angesehenen Kirchen im Bistum Konstanz, aber auch in anderen Kirchen der Reichsstadt ständig zu bewältigen war – Mess-Proprien, Litaneien, Sequenzen, Vigilien oder Passionen zu gestifteten Jahrtagen, wie sie in Rottweil gerade im frühen 16. Jahrhundert beliebt waren –, dann hatte Glarean in Rottweil vielfach, ja so gut wie ständig Gelegenheit, Kirchenmusik zumindest zu hören und sich damit auseinander zu setzen, wie sie praktiziert wurde. Erwähnt werden muss auch noch, dass 1534 in Heilig Kreuz in Rottweil ein Kaplan nachzuweisen ist, der nicht nur die Orgel geschlagen hat, sondern auch Orgeln baute.[58]

Trotz derart vielfältiger Zeugnisse zum Rottweiler Musikleben zur Zeit Glareans und damit in der Glanzzeit der Reichsstadt und des zugewandten Ortes der Schweizer Eidgenossenschaft urteilt eine Quelle des 16. Jahrhunderts im Hinblick auf das Verhältnis der damaligen Rottweiler zur Musik, sie seien »in sonderhait ein grobs volk«.[59] Tatsächlich waren die Verhältnisse jedoch erfreulicher, so dass man annehmen darf, dass Glarean während seiner fünfjährigen Schulzeit in Rottweil auch musikalisch vielleicht entschei-

54 Zit. nach Hans Greiner, »Der Briefwechsel Konrad Mocks, des Gesandten der Reichsstadt Rottweil auf dem Reichstag zu Augsburg 1530«, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* 7 (1898), S. 68.

55 Zit. nach Urkundenbuch (wie Anm. 8), S. 618, Nr. 1400.

56 W. Hecht, Musik (wie Anm. 46), S. 27f.

57 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 1), S. 65.

58 W. Hecht, Musik (wie Anm. 46), S. 11.

59 Zit. nach Zimmerische Chronik (wie Anm. 50), Bd. 3, S. 105.

dend, aber jedenfalls nachhaltig geprägt wurde. Innerhalb seines Lebenswegs bildet Rottweil aber darüber hinaus sozusagen den Kreuzungspunkt zwischen der schweizerischen Heimat des Humanisten und Musikers und seiner stärkeren Orientierung auf die Welt der Habsburger, die er vor allem in Freiburg i. Br., der hauptsächlichen Stätte seines Wirkens, erlebt hat.

Andreas Traub · Winfried Hecht

Choralquellen aus Rottweil

Im Zusammenhang mit der Choralüberlieferung bei Glarean stellt sich die Frage nach Choralquellen aus Rottweil. Glarean berichtet ja, er habe bei Michael Rubellus, der aus Rottweil stamme, die »elementa Musices« zuerst in Bern und dann in dessen Vaterstadt erlernt, und mit den beiden Hohelied-Antiphonen »Pulchra es amica mea« und »Sicut malus (sic) inter ligna« bietet er zwei Melodien der Rottweiler Choraltradition. So könnten Rottweiler Choralquellen eine wesentliche Grundlage der Choralüberlieferung bei Glarean deutlich machen. Auf vollständige Handschriften kann dabei nach gegenwärtigem Wissensstand nicht verwiesen werden, doch haben sich im Stadtarchiv Rottweil als Einbände von Rechnungsbüchern aus dem 17. und 18. Jahrhundert fast vierzig Fragmente von Choralhandschriften erhalten.[1]

Das Archivmaterial aus der Reichsstadt Rottweil ist heute im Wesentlichen auf das Stadtarchiv Rottweil, das Hauptstaatsarchiv Stuttgart und das Pfarrarchiv von Heilig Kreuz in Rottweil verteilt. Das Material im Hauptstaatsarchiv Stuttgart stammt hauptsächlich aus Archivalienbeständen der Stadt Rottweil und gelangte nach dem Übergang der Reichsstadt an Württemberg ebenso nach Stuttgart[2] wie das bedeutende Archiv des Rottweiler Kaiserlichen Hofgerichts, bei dem erst in Stuttgart erhebliche Verluste entstanden.[3] Das Pfarrarchiv von Heilig Kreuz wurde endgültig von den städtischen Archivbeständen im Zug der Ausscheidung kirchlichen Vermögens am Ende des 19. Jahrhunderts getrennt und ist zur Zeit vorübergehend im Diözesanarchiv Rottenburg untergebracht. Auf die teilweise verlorenen Archive der Rottweiler Klöster, der Johanniterkommende oder der Konvente der Dominikaner und der Kapuziner,[4] sei nur am Rande ebenso hingewiesen

1 Zum Hintergrund: Winfried Hecht, *Musik in der Reichsstadt Rottweil*, Rottweil 1984 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 9). Darin Abbildungen von Nr. 37 (S. 58) und Nr. 38 (S. 31).

2 *Urkundenbuch der Stadt Rottweil* I, bearb. von Heinrich Günter, Stuttgart 1896 (Württembergische Geschichtsquellen, 3), S. IX–XIII.

3 Georg Grube, *Die Verfassung des Rottweiler Hofgerichts*, Stuttgart 1969 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, B.55), S. 180.

4 Winfried Hecht, *Die Johanniterkommende Rottweil* (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 2), Rottweil 1971, S. 169; ders., *Das Dominikanerkloster Rottweil (1266–1802)*, Rottweil 1991 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, 13), S. 184f.; ders., »Das Rottweiler Kapuzinerkloster 1623–1805«, in: Winfried Hecht und Gerald Paul Mager,

wie auf das gleichfalls im Hauptstaatsarchiv Stuttgart erhaltene umfängliche Archiv der einstigen, mit Rottweil vielfach verbundenen Reichsabtei Rottenmünster.[5]

Das Rottweiler Stadtarchiv enthält in seinen Abteilungen »Stadtarchiv I« und »Stadtarchiv II« sowie »Spitalarchiv« und »Bruderschaftsarchiv« erhebliche Reihenbestände an Büchern. Es handelt sich dabei vor allem um die Rottweiler Ratsprotokolle, die Stadtrechnungen, die Spitalrechnungen und die Bruderschaftsrechnungen. Sie setzen meist etwa 1580, und damit gleichzeitig mit dem Aufbau des Rottweiler Archivwesens durch Archivar Wilhelm Armbruster,[6] ein und sind so gut wie durchlaufend bis zum Ende der Reichsstadtzeit erhalten. Nur das Jahr 1696 des großen Rottweiler Stadtbrands hat für die genannten Reihen offenbar Verluste gebracht, zumindest jedoch Beschädigungen. Die Jahre danach brachten Bemühungen, das Erhaltene zu sichern und Schäden zu beseitigen.

Diese Arbeit wurde anscheinend von Rottweiler Buchbindern erledigt, die für diese Zeit namentlich bekannt sind und in der Regel recht sorgfältig gearbeitet haben.[7] Als Bindematerial haben sie offensichtlich das Pergament von nicht mehr aktuellen Urkunden, aber ebenso von nicht mehr benötigten, vortridentinischen und durch Drucke ersetzten liturgischen Codices verwendet. Im Blick auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit des Rottweiler Urkundenmaterials ist nicht auszuschließen, dass in den heute in Stuttgart und Rottenburg gelagerten Archivalien noch weitere Choralfragmente erhalten sind, die in der Zweitverwendung als geschätztes Bindematerial des 17. und 18. Jahrhunderts von der Zerstörung verschont blieben.

Die Fragmente dürften insgesamt aus der Zeit zwischen dem späteren 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen; sie werden im Folgenden nur aufgezählt, ihr Inhalt so gut wie möglich identifiziert und nach Handschriftentypen zusammengestellt. Möglicherweise lassen sich daraus einzelne Handschriften abgrenzen. So zeichnet sich etwa ein Antiphonale in Quadratnotation und mit abwechselnd blau-roten und schwarz-roten Initialen als Hauptquelle eines Buchbinders ab (wahrscheinlich Nr. 1–16).

Kapuzinerkloster und Sonne in Rottweil, Rottweil 1998 (Schriften des Stadtarchivs Rottweil, 6), S. 7, Anm. 1.

5 Margareta Reichenmiller, *Das ehemalige Reichsstift und Zisterziensernonnenkloster Rottenmünster. Studien zur Grundherrschaft, Gerichts- und Landesherrschaft*, Stuttgart 1964 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, B.28), S. 2–5.

6 Urkundenbuch (wie Anm. 2), S. XI.

7 Winfried Hecht, »Buchbinderei in Rottweil vor 1802«, in: *Rottweiler Heimatblätter* 62.5 (2001), S. 3f.

Andere Fragmente zeigen späte Metzer Neumen auf Linien.[8] Einige sehr schmale, als Buchrücken verwendete Fragmente reichen wohl ins frühere 15., möglicherweise sogar ins 14. Jahrhundert zurück (Nr. 39). Das Sequentiarfragment Nr. 33, das eventuell mit Nr. 32 und 34–35 zusammengehört, verweist auf das Dominikanerkloster, denn diese Sequenz für den Ordensgründer wird nur in ordenseigenen Quellen überliefert.[9] Aus den Fragmenten ergibt sich ein Blick auf die vielfältige Choraltradition in Rottweil in der Zeit um 1500.

Aus den Fragmenten, deren Melodieüberlieferung im Einzelnen erst noch erschlossen werden muss, lässt sich ein Bild der vielfältige Choraltradition in Rottweil in der Zeit um 1500 gewinnen. Es könnte sein, dass sich dabei Parallelen zur Choralüberlieferung in Bern ergeben, wie sie in den Antiphonarien aus dem Stift St. Vinzenz dokumentiert ist. Wenn diese Vermutung sachlich zu erhärten wäre, so würde eine weitere Dimension im Geflecht der politischen und kulturellen Verbindungen zwischen der Freien Reichsstadt Rottweil und der Eidgenossenschaft greifbar.

Abkürzungen der Archivbestände

Sp Spitalrechnungen
St Stadtrechnungen
Hk Rechnungen der Heiligkreuzbruderschaft
K Kastenrechnungen

Vergleichsquellen

René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, Bd. 3–4, Rom 1968–1970 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior. Fontes, 9–10) (CAO)

Antiphonale monasticum, Solesmes 1934 (Ant. mon.)

Graduale triplex, Solesmes 1979 (Gr. tr.)

Die Handschrift St. Gallen: Stiftsbibliothek 390, 391 Antiphonarium Hartkeri, Münsterschwarzach o. J. *(Monumenta palaeographica Gregoriana*, 4.1 und 4.2) (Hartker)

Antiphonaire monastique XIIe siècle – Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque, Reprint Bern 1974 (Paléographie musicale, 9) (Lucca)

Antiphonale Pataviense (Wien 1519), Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985 (Das Erbe deutscher Musik, 88) (Ant. Pat.)

Graduale Pataviense (Wien 1511), Faksimile, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, 87) (Grad. Pat.)

8 Allgemein: Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern, 3.4).

9 Laut freundlicher Mitteilung von Dr. Felix Heinzer von der Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

Missale Romanum. Editio secunda iuxta typicam, Regensburg o. J. (Miss.)
Analecta hymnica medii aevi, hrsg. von Guido Maria Dreves und Clemens Blume, Leipzig 1886–1922 (Ah)
Bruno Stäblein, *Hymnen* I, Kassel 1956 (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1) (St)

Handschriftentypus Antiphonale

1. Sp 1699
   ... eius usque ad terminos Quare fremuerunt? a Suscepit Dominus servum suum et exaltavit Domine quia? ...runt parentes?
2. Sp 1697
   (Responsorium *Itaque avidissime legere*) ... *sermones eius* V *Et apparuit ei una facies eloquiorum castorum et exultare cum tremo(re ...)*
   CAO N677[10]
3. Sp 1696
   Rubrik *In sancte Cecilie v. ad magn. a Est secretum valeriane quod* ...
   CAO 2680, Ant. mon. 1139, Ant. Pat. 234[v] (s. Nr. 19)
4. Sp 1695
   ... lentibus / assis placabilis / cum laudes presulis / augustini canimus / fac ut cum vocibus / concordet animus / qui clara ...?
5. Sp 1693
   V *Exaudi oracionem nostram et converte luctum nostrum in gaudium Propter*
   zum Responsorium *Domine rex omnipotens*
   CAO 6511, Hartker II 217, Lucca 293
   R *Conforta me rex sanc...*
   CAO 6319, Hartker II 217
6. Sp 1692
   (Responsorium *Apparuerunt*) *sanctus alleluia alleluia* V *Et ceperunt loqui variis linguis ... Seditque.*
   CAO 6110, Hartker II 76, Ant. Pat. 121 (mit Vers *Loquebantur*)
   R *Loque(bantur)*
   CAO 7101, Hartker II 10
7. Sp 1690
   (Responsorium *Expurgate vetus*) *immolatus est xpistus Itaque epulemur in domino*

10 Das Responsorium ist nachgewiesen in den Antiphonaren Klosterneuburg, Stiftsbibliothek 1012 (fol. 55[v]) und 1018 (fol. 113[v]); die Bestimmung ist *S. Augustini*, vgl. *Four Klosterneuburg Antiphonars – A Cantus Index*, hrsg. von Debra S. Lacoste, Ottawa 1998 (Musicological Studies, 5.7). Es steht auch in den Antiphonarien aus dem Berner Stift St. Vinzenz: Estavayer-le-Lac, Collegiale Saint Laurent (o. Sign.), Bd. 2, S. 248, im Formular der zweiten Nocturn, vgl. Josef Leisibach, *Die liturgischen Handschriften des Kantons Freiburg (ohne Kantonsbibliothek)*, Freiburg i. Ue. 1977 (Iter Helveticum, 2; Spicilegii Friburgensis subsidia, 16), S. 138–149. Diese Parallele könnte ein Zeichen für eine auch im Liturgischen bestehende Verbindung Rottweils zu Bern bzw. zur Diözese Lausanne sein.

alleluia V *Mortuus est propter ... nostra*
CAO 6699, Lucca 212

8. Sp 1690
(Antiphon *Nonne sic oportuit pati*) *xpm et intrare in gloriam suam alla Bndcs*
CAO 3951, Ant. mon. 486, Hartker II 40
a Et incipiens a moyse et omnibus ... erant alla
CAO 2706, Ant. mon. 489, Hartker II 40

9. Sp 1689 Extantz
(Responsorium) *Dum (transisset ...) maria magdalena et maria iacoba salomee ...*
V *Et valde mane una sabbatorum ...*
CAO 6565, Ant. Pat. 54^{v}, Hartker II 35

10. Sp 1689 Rechnung
V *Re(ce)dentibus discipulis ... et amoris eius igne desiderio Et*
zum Responsorium *Congratulamini*: CAO 6323
a Ihesus iunxit se disc
CAO 3491, Ant. mon. 460, Hartker II 39
Rubrik *Post tertiam lectionem dicitur Te deum laudamus in ferialibus diebus usque ad oct. penth.*

11. Sp 1692 Extantz
V *Sicut misit me pater ... Ut*
zum Responsorium *Non vos me eligisti*
CAO 7233
(Responsorium) *Spiritus Domini replevit ... habet vocis*
CAO 7690

12. Sp 1700
(Responsorium *Felix namque*) *quia ex te ortus est sol iustitiae ...* V *Ora pro populo interveni pro clero*
CAO 6725, Hartker II 113, Ant. Pat. 209

13. Sp 1697 Extantz
(Antiphon *Surgens autem ...*) *per vicos et plateas querendo ... virum pro quo ne moreretur ...*
(nicht CAO) Ant. Pat. 201

14. Sp 1696 Extantz
(Antiphon) *Hec est virgo sapiens et una*
CAO 3006, Ant. mon. 678, Ant. Pat. 270^{v}
R *Ceciliam intra cubiculum*
CAO 6259, Hartker II 156, Ant. Pat. 234

15. Sp 1695 Extantz
R *Misso* (irrig für: *Misit*) *Herodes rex manus in carcerem*
Rubrik *oratio Sci Iohannis et ...*
CAO 7165, Hartker II 107

16. Sp 1693 Extantz
V *Accingimi filii potentes et estote parati mori ... et sanctorum ... Sic*

zum Responsorium *Dixit Iudas Simoni*
CAO 6478, Lucca 297

17. St 1667
Aus dem Reimoffizium *De Praesentation BMV* Ah 24, Nr.25, aus den Laudes-Antiphonen, beginnend *Lauda felix ecclesia*. (vgl. Nr. 24)
(*In templo dei lari*)*bus virgo dedicata / a supernis civibus gaudet visitata*
Omnis eius accio ... meritum augebat (vollständig)
Quicquid egit ... et doctrina (vollständig)
Ant. Pat. 233

18. St 1662
... famule fidelis / laudet omnis spiritus / dominus de celis? Dann Rubrik *Sce Ce. Cantantibus organis cecilia ...*
CAO 1761, Ant. mon. 1140, Ant. Pat. 234v
Est secretum valeriane quod ...
CAO 2680, Ant. mon. 1139, Ant. Pat. 234v (s. Nr. 3)

19. St 1687
R *E*(*cce vicit*) *leo de tribu iuda radix david aperire librum et solvere signacula eius* V *Dignus est agnus qui ...*
CAO 6616, Hartker II 42, Lucca 209 (jeweils mit Vers *Et unus ex senioribus*)

20. St 1688
(Responsorium *Unus panis*) *Et de ... lice participamus* V *Parasti in dulcedine tua pauperi deus qui habitare facis unanimes ... in domo*
(nicht CAO) Ant. Pat. 131v

21. St 1689
(Versus *Si peccaverit ...*) *et conversus egerit penitentiam veniensque oraverit in loco isto Tu* zum Responsorium *Domine si conversus*
CAO 6514, Lucca 271
R *Factum est cum tolleret dominus*: CAO 6713, Hartker II 203

22. Hk 1705
(Versus *Scio cui credidi et*) *certus sum qui potens est depositum meum servare in illum diem*, zum Responsorium *Bonum certamen*
CAO 6255, Hartker II 91
R *Reposita est mihi corona*
CAO 7532, Hartker II 92

23. Hk 1696
(Invitatorium *Votis et vocibus ...*) *stemus laudibus / virginis virginum* P *Venite*
Rubrik *In I noct. A In templum Dei gradibus / ter quinis erat additus / quo compar ...*
Aus dem Reimoffizium *De Praesentatione BMV* Ah 24 Nr. 25, Schluss des Invitatoriums und Beginn der Nocturnen (vgl. Nr. 17)

24. Hk 1697
Invitatorium *Nativitatem virginis Marie celebremus Xpm eius filium adoremus domi-*

num P *Venite*
CAO 1107, Lucca 455

25. Hk 1692
(Responsorium *Repleti sunt omnes*) *Spiritu sancto et ceperunt loqui prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis ... erat multitudo dicentium alleluia* V *Loquebantur variis linguis*
CAO 7101, Hartker II 75, Ant. Pat. 121

26. Hk 1690
eorum Reple Rubrik *Ad bn an Currebant duo simul* (vollständig)
CAO 2081, Ant. mon. 465, vgl. Ant. Pat. 55v

27. K 1695
(Versus *Martinus*) *episcopus migravit a seculo vivit in xpo gemma sacerdotum*
zum Responsorium *Martinus abrahae*
CAO 7132, Hartker II 144
Rubrik *ad laudes et p hor a Dixerunt* (*discipuli*) *ad beatum martinum cur nos desolatos relinquis*
CAO 2262, Ant. mon. 1115, Ant. Pat. 125v
(Antiphon) *Domine si adhuc ...*
CAO 2382, Ant. 1115, Ant. Pat. 225v

Handschriftentypus Graduale/Kyriale

28. St 1660
(Introitus *Loquetur Dominus ...*) *et super sanctos suos et in eos ... ad ipsam* Ps *Benedixisti Dne terram tuam.*
Gr. tr. 369, Grad. Pat. 128
Item alia: (Introitus) *Timete Dominum omnes sancti*
Gr. tr. 453, Grad. Pat. 151

29. St 1669
(Tractus *Ad te levavi ...*) *nostri ad dominus nostrum donec misereatur nostri*
Miserere nobis Domine miserere nobis
Gr. tr. 97, Grad. Pat. 41v
Off *Iusticie Domini recte letificantes*
Gr. tr. 309, Grad. Pat. 42

30. Sp 1691
Agnus Dei . Miserere nobis Agnus Dei ... dona nobis
Gr. tr. 751: Agnus XI

31. Sp 1691 Extantz:
Tu solus altissimus ... Amen Sanctus Sanctus
Gr. tr. 740: Sanctus VIII

Handschriftentypus Sequentiar

32. Sp 1711 Rechnung
Multum cepit fructum ... dum in fines orbis terre fidem sparsit unicam / Clericalis vite

formam conquadravit iuxta normam cetus apostolicam / Cui quippe nil habebat tamquam suum sed vivebat in commune (...)
Aus: Ah 55, Nr. 75 *De profundis tenebrarum* Vs. 8–10, De S. Augustino

33. Sp 1711 Zins
... voluntatis vocat auctor seculi / In fiscella paupertatis flumen transit vanitatis prosa lute seculi / In figure catuli predicatur seculi matri premonstrare
Portans ore faculam ...
Aus: Ah 55, Nr. 115 *In celesti hierarchia* Vs. 3–6, De S. Dominico

34. Hk 1711
In hac psallas / in hac ores / in hac laudes / et labores / et cantes iocundius
Virgo que non habet parem / diem sibi singularem / non iniuste vindicat
O quam digne sibi dari / diem hanc et consentari ... inspecta praedicat.
Aus: Ah 54, Nr. 284 *Iubilemus in hac die* Vs. 4–6, De BMV die sabbati

35. St 1655
hec regina david ... ad dexteram ... hec ihesu voce salomonis ... hoc iohannes ...
Nec ut olim mercatores / nos excludas peccatores / foribus ecclesie
Huius o compagularis / xpe lapis angularis / fac sic nos hic vivere
Ut possimus in illa te /sine fine civitate / super na ...
Aus: Ah 55, Nr. 36 *Ecclesia desponsata* Vs. 11–18, In dedicatione ecclesiae[11]

Handschriftentypus Hymnar

36. St 1654
(*Qui pascis*) *inter lilia septem choreis virginis / Sponsus decorus glorie sponsusq ... Te deprecamur largius / noster ... mentibus / nescire prorsus / corruptionis vulnere*
Gl(oria tibi ...)
Aus: Ah 52, Nr. 79 *Christum rogemus et Patrem* Str. 6–7, Mel. St. 63 (zisterziensisch)
Ihesu salvator seculi / redemptionis ...
Ah 51, Nr. 130, Mel. St. 64

Handschriftentypus Missale

37. St 1685
Praefationen *Praefatio de nativitate Domini*
Miss. 380
auf der anderen Seite *Vere dignum et iustum ... celi celorum virtutes ... Praefatio*

11 Laut Quellenangabe in Ah nur noch im so genannten Codex Cuontz, St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 546 überliefert, vgl. Frank Labhardt, *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*, Bd. 1, Bern 1959 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 8), S. 63. Die Sequenz steht dort auf fol. 192 (226)^{v} und hat die Bemerkung »bona longa et pulchrior«.

communis
Miss. 444, notiert[12]

Handschriftentypus Responsiorale

38. St 1674
Deutsche Invitatorien[13]
... gebenedeiten Samen der den heilgen vettern von Gott (ver)heischen. Last uns anbeten, das wier durch ...nedeit werden. Venite.
Dominica palmarum ... dein König kompt dier sanfftmütig der gerecht ... heiland, Stand auf Sion kom im entgegen. Venite.
Die coenae Domini ... uns im Brot sein Leib zur Speis, Sein Blut zum (Tran)k uns schenckt im wein, Dem herren last uns (dan)kbar sein. Venite.
Die triumphalis Resurrectionis Iesu Christi in crepusculo matutino (Chr)ist ist erstanden von den todten alleluia. Venite.

Kleine Fragmente

39. Schmale Streifen auf Buchrücken (Sp 1751/2, Sp 1751/2 Extantz, Sp 1752/3 zwei Bände, Sp 1752/3 Extantz, Sp 1757, 1760/1, 1761/2; K 1731); Neumen auf Linien
Erkennbar:
a) *Infra ebd. Ant. Mercenari(us) ... proprie videt*
CAO 3747
A Lupus rapit et fugit quia mercenarius
CAO 3647
b) *Ad vesp. Ant. super magn. Pastor ... oves ... suis ...*
CAO 4223
c) *feria VI super benedictus M... suam locabit ... aliis*
(zuvor:) *testimonium p(er)hiben ...*
d) *diffusa est in cor ... alleluia per ... Benedictus es ...*
(vgl. CAO 1727–1730)

Register der in Nr. 1–36 nachgewiesenen Choralstücke

Tr Ad te levavi (29)
Agnus XI (30)
R Apparuerunt V Et ceperunt (6)
R Bonum certamen V Scio cui credidi (22)
A Cantantibus organis (18)
R Ceciliam intra cubiculum (V deest) (14)
H Christum rogemus (36)
R Congratulamini V Recedentibus (10)

12 Der Beginn lautet *F G b a G aa* ohne Hinweis darauf, dass es *b-rotundum* sein muss.
13 Der Hinweis auf den Invitatoriumspsalm 94 (95) *Venite* ist offenbar jeweils nachgetragen.

S De profundis tenebrarum (32)
A Dixerunt discipuli (27)
R Dixit Iudas V Accingimini (16)
A Domine si adhuc (27)
R Domine si V Si peccaverit (21)
R Domine rex V Exaudi (5)
R Dum transisset V Et valde (9)
R Ecce vicit V Dignus est (19)
S Ecclesia desponsata (35)
A Est secretum (3, 18)
A Et incipiens (8)
R Expurgate V Mortuus est (7)
R Factum est (V deest) (21)
R Felix namque V Ora pro populo (12)
A Hec est virgo (14)
H Ihesu salvator (36)
A Ihesus iunxit (10)
S In celesti hierarchia (33)
A In templo (17)
A In templum (24)
R Itaque avidissime V Et apparuit (2)
S Iubilemus in hac die (34)
Off Iusticie Domini (29)
R Loquebantur (V deest) (6)
In Loquetur (28)
R Martinus Abrahae V Martinus episcopus (27)
R Misso (Misit) Herodes (V deest) (15)
Inv Nativitatem (24)
R Non vos V Sicut misit (11)
A Nonne sic oportuit (8)
A Omnis eius (17)
A Quicquid egit (17)
R Repleti sunt V Loquebantur (25)
R Reposita est (V deest) (22)
Sanctus VIII (31)
A Surgens autem (13)
A Suscepit Dominus (1)
In Timete Dominum (28)
R Unus panis V Parasti (21)

Voraussetzungen und Aspekte der Musiktheorie Glareans

Andreas Traub

Die Choralüberlieferung bei Glarean

Heinrich Glarean druckt in den ersten beiden Büchern des Dodekachordon fast siebzig vollständige Choralstücke ab, darunter umfangreiche Responsorien wie »Emendemus in melius« und »Circumdederunt me« oder Sequenzen wie »Sancti Spiritus assit nobis gratia« und »Ave praeclara maris stella«. Ferner bietet er Modelle zur Offiziums- und Messpsalmodie und zu den Responsoriumsversen sowie eine Tabelle der Differenzen; dabei lassen sich die Beispiele zur Messpsalmodie den zugehörenden Introitusantiphonen zuweisen.1 Umfang und Fülle des jeweils vollständig Gebotenen scheint den Rahmen von bloßen Demonstrationsobjekten zur Kirchentonlehre zu überschreiten; und so stellt sich die Frage, inwieweit das Dodekachordon ein selbstständiger Zeuge für die Choraltradition im 16. Jahrhundert ist, ob es also neben den von dem Wiener Buchdrucker Johannes Winterburger verantworteten Passauer Choraldrucken von 1511 und 1519[2] und der *Psalmodia* von Lucas Lossius etwas zu suchen hat.[3] Zwei Beobachtungen machen allerdings stutzig.

Zum einen stellt Glarean in den Kapiteln XIII bis XV des ersten Buchs die Lehre von den acht Kirchentönen in Anlehnung an Franchino Gaffurio dar.[4] Dabei übernimmt er die Reihe der Modellantiphonen aus dem ersten Buch der *Practica Musicæ* (I, 8–15). So kommt es, dass der erste Ton nicht etwa mit dem bekannten »Primum quaerite regnum Dei« vorgestellt wird, sondern mit dem unüberhörbar auf die Mailänder Tradition verweisenden »Alme pater Ambrosi«. Die Fundierung der Elementarlehre erfolgt gleichsam in einer ›fremden Sprache‹.

1 Ein Katalog der Choralmelodien wird im Anhang beigegeben. Die Vortragsform ist unverändert beibehalten; die Anmerkungen bieten nur das Nötigste. Ich danke Bernhard Hangartner für den fruchtbaren Gedankenaustausch über das Thema. Ferner danke ich Nicole Schwindt für die Anfertigung der Notenbeispiele.

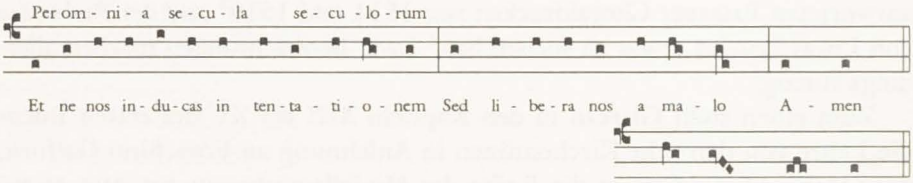
2 *Graduale Pataviense (Wien 1511)*, Faksimile, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, 87); *Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985 (Das Erbe deutscher Musik, 88).

3 Lucas Lossius, *Psalmodia*, (Nürnberg 1553), Wittenberg 1561, Reprint Stuttgart 1996; siehe Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 143–174.

4 *Dod.*, S. 33. Siehe *Practica Musicæ Franchini Gafori Lavdensis*, Mailand 1496, Reprint Farnborough 1967, Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7) und New York 1979 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.99).

Zum anderen bietet er im Kapitel XVII des zweiten Buchs eine bemerkenswerte historische Konstruktion: Der Aeolius mit der Struktur *A–E–a* sei, wenn auch lange unter falschem Namen, schon in der Antike aus vielen Gründen beliebt gewesen, und als – ich paraphrasiere – die ersten Kirchenväter in Rom einen »cantus« entwarfen, der in den Kirchen vor dem Volk gesungen werden solle, übernahmen sie diesen Modus, allerdings »modestè sanè ac temperate« (»aber freilich bescheiden und mäßig«), und richteten zuerst das Herrengebet mit seinem Vorspruch und das »Symbolum Nicenum« ihm gemäß ein.[5]

Aufgrund dieser Konstruktion, deren gedanklicher Hintergrund hier beiseite gelassen sei, sieht sich Glarean veranlasst, in die Überlieferung einzugreifen, um diese Melodien dem Aeolius überhaupt zuordnen zu können. Bei »Per omnia secula« – »Pater noster« ist der Schluss entscheidend: Glarean kennt offenbar eine Form mit der Clivis *c – A* bei »(ma)lo« und dem »Amen« auf *AA*; dadurch wird die Melodie – scheinbar – dem Kirchenton angepasst (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1

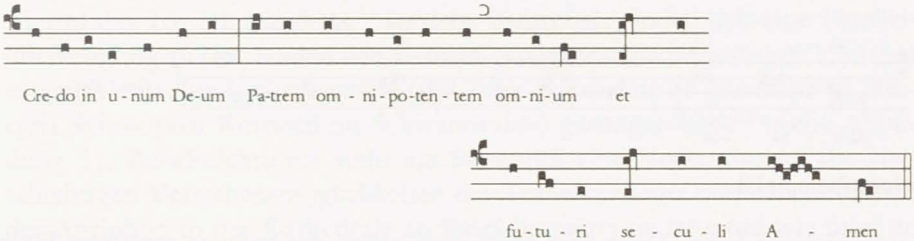
Glarean gibt zu, dass man sie sehr oft um eben diesen Schluss verkürzt vorfände, denn man wisse offenbar nicht, ob dieser Schritt als *sol–mi* oder als *fa–re* zu solmisieren sei. Bei einer Melodie, in der die Stufe über der angenommenen Finalis durchweg ausgespart ist, ist diese Entscheidung in der Tat schwierig, zumal in dieser Melodie sämtliche Zäsuren auf den Terz- oder Quartton fallen und die Finalis abgesehen vom Schluss nur bei den Ansätzen »Per omnia«, »Praeceptis« und »Et ne nos« vorkommt.[6] Glarean unterlässt es aber, den Schluss durch eine Umformung zu klären, etwa durch einen Climacus bei »(ma)lo« und einen Torculus bei »A(men)«, etwa nach dem Vorbild der Communionen »Fili quid fecisti nobis sic« oder »Illumina faciem

5 *Dod.*, S. 104 und 105–107; Übs. Bohn, S. 82.

6 Bruno Stäblein, Art. »Pater noster«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 943–950.

tuam«[7] – die Konsequenzen für das ganze Melodieverständnis einmal beiseite gelassen.

Beim Credo I formt Glarean den Schluss um; er streicht den Pes von der Untersekunde zur Finalis des Deuterus und kommentiert, er könne sich nicht genug über die allgemeine »hallucinatio« wundern, mit der man hier zum *mi* abbiege, gegen die Natur des Kirchentons und gegen das Gehörsurteil (siehe Notenbeispiel 2).[8]

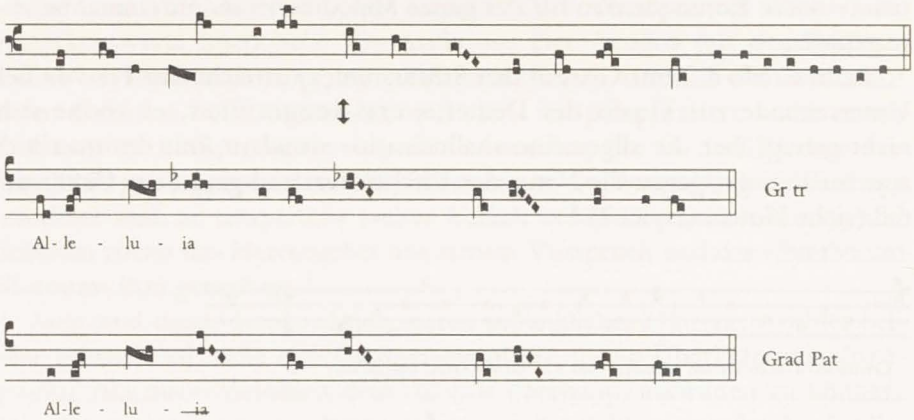


Notenbeispiel 2

Die Melodie beginnt also auf dem Quartton, auf den auch sämtliche Zäsuren fallen, aber das *A E F E* bei »et invisibilium«, »et vivificantem«, »et apostolicam« und »seculi«, in dem Glarean mit dem Passauer Graduale und der *Psalmodia* von Lossius übereinstimmt, kann als der typische Melodiebeginn im ersten Kirchenton gehört werden, wie ihn Glarean gleich darauf bei der Antiphon »Ave Maria« demonstriert. Zudem wird dadurch vermieden, die Credo-Melodie dem Hyperaeolius reiectus mit der Semidiapente über der Finalis zuweisen zu müssen, was eigentlich korrekt wäre, denn sie steht im vierten Kirchenton. Beiläufig: Die Melodie, die Glarean zu diesem von ihm verworfenen Kirchenton konstruiert,[9] erinnert in ihrem Schlussteil merklich an das chorale »Alleluia« V »Excita« (und vergleichbare Melodien), jedenfalls in der Fassung, die heute das Graduale triplex bietet (siehe Notenbeispiel 3 auf der nächsten Seite). Kannte Glarean sie nur in der Form des Passauer Graduales?

Dieser doppelte Ansatz – die Mailänder Merkantiphonen und die offensichtlichen und nicht verheimlichten Eingriffe in zwei Melodien – lässt daran zweifeln, ob man überhaupt mit Choral-»Überlieferung« im eigentlichen

7 *Graduale triplex*, Solesmes 1979, S. 51 und 271.
8 *Dod.*, S. 107.
9 *Dod.*, S. 113.



Notenbeispiel 3

Sinn rechnen kann. Doch nun muss man neben der anfangs erwähnte Fülle und Vollständigkeit des Gebotenen auch berücksichtigen, dass Glarean auf bestimmte Choraltraditionen hinweist, so bei den Responsorien »Surge virgo« und »Quae est ista« auf den Brauch in der Diözese Konstanz und bei einer Psalmodie auf den Brauch in einigen Schwarzwaldklöstern. Offensichtlich kommt es Glarean darauf an, seine Lehre möglichst vielfältig und damit umso eindrücklicher im tatsächlich gesungenen Choral zu verankern, und da stellt sich zunächst die Frage: in welcher Choraltradition?

Fragt man, wie Glarean unmittelbare Kenntnis vom Choral bekommen hat, so ist wohl an die Bemerkung im 33. Kapitel des zweiten Buchs anzuknüpfen, er habe vor etwa 30 Jahren die »bonae literae« und die »Musices elementa« bei Michael Rubellus (Rötlin) aus Rottweil zuerst in Bern, dann in dessen Heimatstadt erlernt.[10] Der Hinweis auf Bern ist nicht uninteressant. 1484 wurde dort das Chorherrenstift St. Vinzenz gegründet, das auch die Stadtschule und damit die Ausbildung in den »Musices elementa« unter sich hatte. Zeugnisse der aufwändigen und repräsentativen Choralpflege am Stift, an dem Bartholomaeus Franck und später Cosmas Alder Kantoren waren, sind die noch heute vorhandenen sechs – übrigens mit bemerkenswerten Miniaturen geschmückten – Bände des Antiphonars.[11] Da die Aare die Gren-

10 *Dod.*, S. 154f.

11 Jürg Stenzl, »Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 89–109; Josef Leisibach, *Die liturgischen Handschriften des Kantons Freiburg*, Freiburg i.Ue. 1977 (Iter Helveticum, 2; Spicilegii Friburgensis subsidia, 16), S. 138–149; ders., »Die Antiphonare

ze zwischen den Bistümern Lausanne und Konstanz bildete, gehörte das in der Aareschleife gelegene Bern zum Bistum Lausanne und damit zum Erzbistum Besançon, nicht zum Erzbistum Mainz. Diese Choraltradition ist – ganz allgemein gesagt – von Burgund her beeinflusst.

Auch in Basel, das ebenfalls zum Erzbistum Besançon gehörte, wird Glarean den Choral lebendig erfahren haben. Vergleichsmöglichkeiten bieten hier etwa das 1488 von Michael Wenszler gedruckte *Antiphonale Basiliense* und vor allem das Cantionale des Kartäusers Thomas Kreß aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts.[12] In dem Cantionale findet sich eine Parallelüberlieferung zu den beiden von Glarean genannten Mariengesängen »Pulchra es amica mea« und »Sicut malus (sic) inter ligna«, die er »Rotuilae in Hercyna Sylva« (»zu Rottweil im Schwarzwald«) gesungen habe[13] (siehe Abbildung 1). Zu »Pulchra es« steht am Seitenfuß eine Notiz, die auf die vielschichtigen Verstehensmöglichkeiten des Textes hinweist und den Gebrauch der Antiphon in der Kathedrale zu Basel bezeugt; sie ist wohl wie folgt zu entziffern: »Antiphona de gloriosa dei genetrice super virgo maria multipliciter ipsius laudem insinuans. In antiphona primo singule dictiones incipiunt a singulas litteras alphabetice, 2o a quinque vocibus vocalibus scilicet a e i o u, demum alterius quodammodo (maria virgo) non tam mirabiliter quam iocunda cantu, et solet decantari in kathedrali ecclesia Basiliensis in maioribus festis.«[14] (Wegen der unsicheren Textlesung wird auf eine Übersetzung, die Eindeutigkeit vorspiegeln würde, verzichtet. Es genüge die Feststellung, dass dieser Antiphon offenbar eine besondere Bedeutung zukommt.)

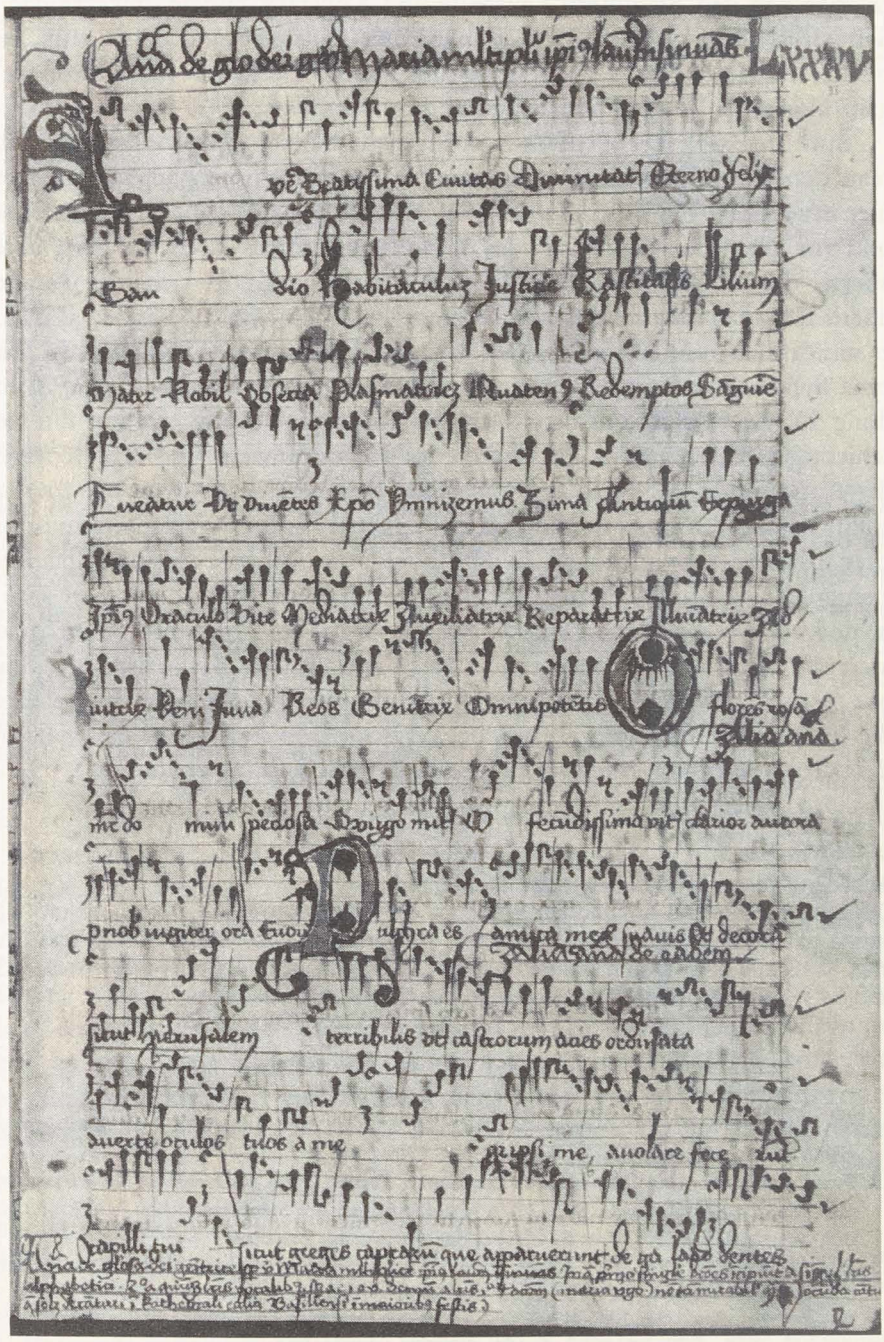
Abbildung 1a–c (auf den folgenden drei Seiten):
Die beiden Hohelied-Antiphonen »Pulchra es amica mea« und »Sicut malum inter ligna«, die Glarean für Rottweil bezeugt, im Cantionale des Basler Kartäusers Thomas Kreß aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (CH–Bu, A N II 46, fol. 93^{r-v} und 94^{v}). Mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Basel.

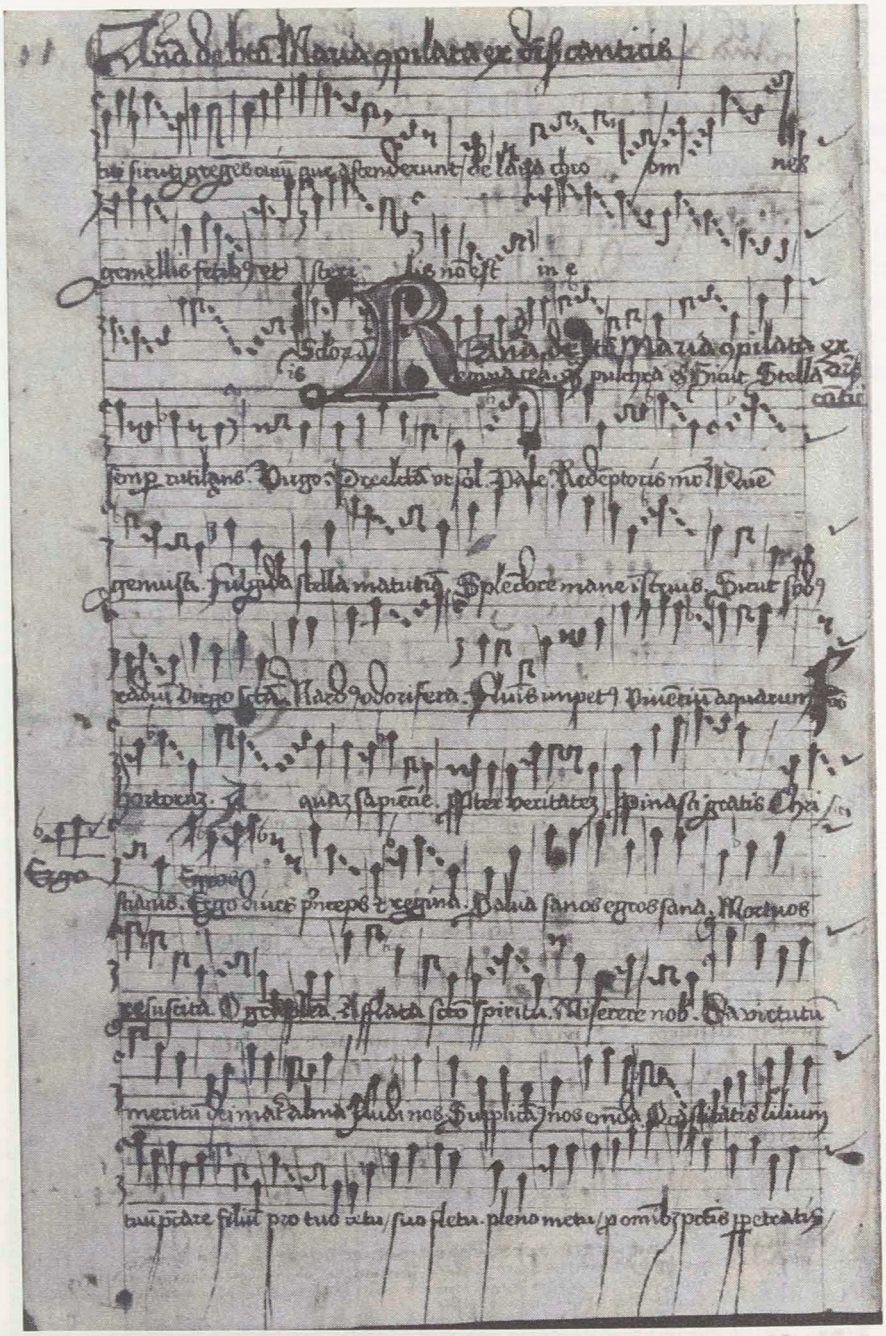
des Berner Münsters St. Vinzenz – eine nicht erhoffte Neuentdeckung«, in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 83 (1989), S.177–200.

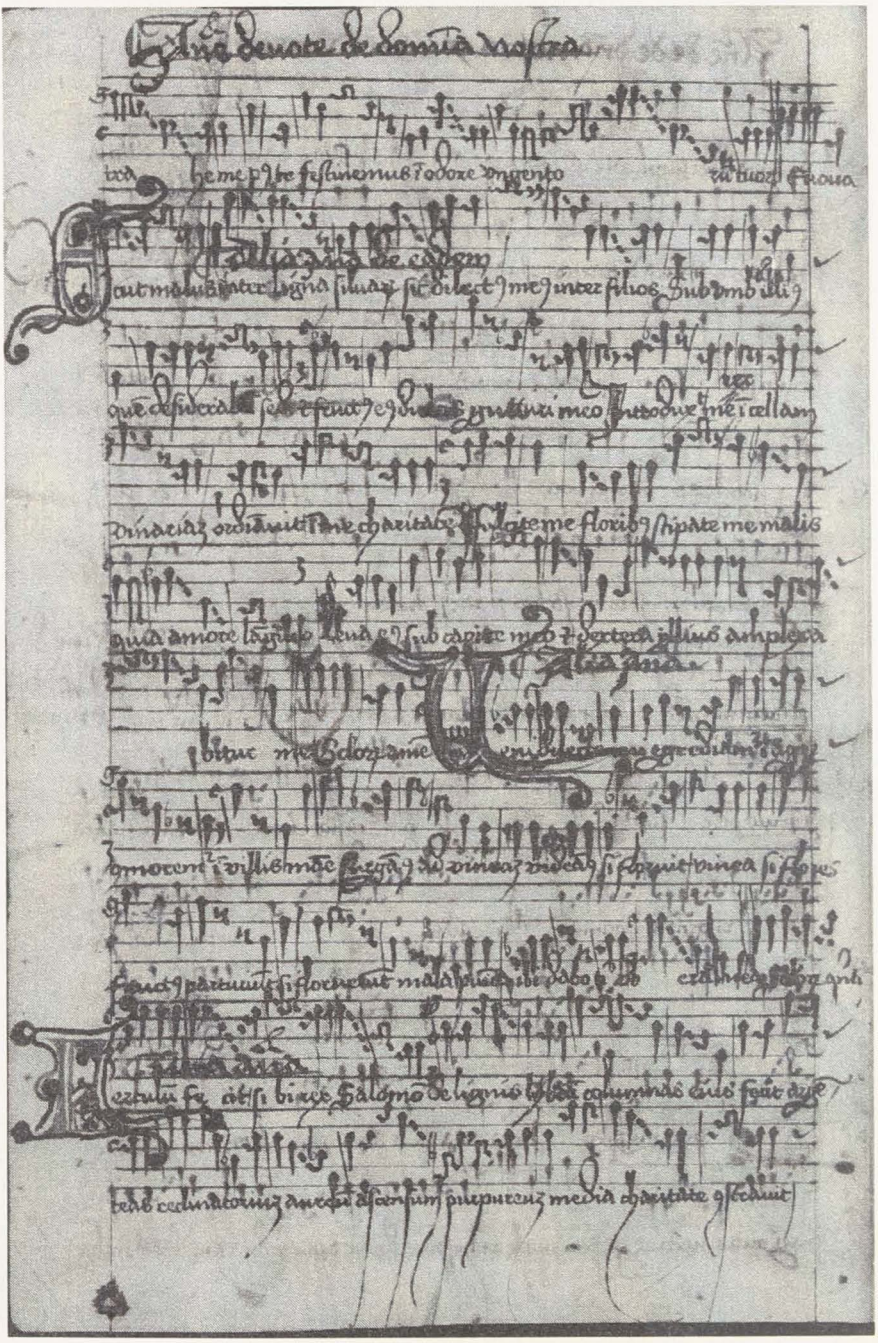
12 Frank Labhardt, *Das Cantionale des Kartäusers Thomas Kreß, ein Denkmal der mittelalterlichen Musikgeschichte Basels*, Bern 1978 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.20), dort S. 41 über das *Antiphonale Basiliense*.

13 *Dod.*, S. 142 und 154f. Jürg Stenzl verdanke ich die Mitteilung seiner Tabelle zur Gesamtüberlieferung dieser beiden Hohelied-Antiphonen (brieflich am 10. März 2005).

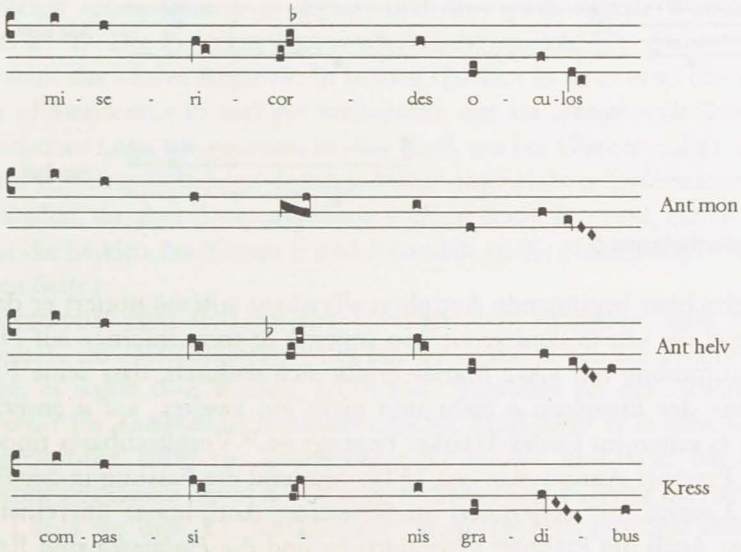
14 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, A N II 46, fol. 93/LXXXV. Der Text ist stark abgekürzt.







Die Problematik der Melodieüberlieferung zeigt sich schon bei einem ersten Abgleich der von Glarean gebotenen Fassungen mit dem in Solesmes herausgegebenen *Antiphonale monasticum* (1934) und dem in Engelberg herausgegebenen *Antiphonale monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis Benedictinae* (1943), mit zwei modernen Editionen also, von denen die eine eine allgemeingültige Redaktion der Melodien bietet, die andere eine Redaktion, die aus der regionalen, vor allem von St. Gallen geprägten Tradition hervorgeht. Im »Salve Regina« steht die Wendung bei »misericordes oculos«, auf die es Glarean hier als Beispiel des Wechsels vom Dorius zum Aeolius ankommt – ein Wechsel, den er billigt, »si iudicio fiat« (»wenn es aus gutem grund geschieht«, der aber missfalle, »si ignavia ac libidine« (»wenn aus Unkenntnis oder Vorwitz«)[15] – im Schweizer Antiphonar, nicht in demjenigen von Solesmes[16] (siehe Notenbeispiel 4).

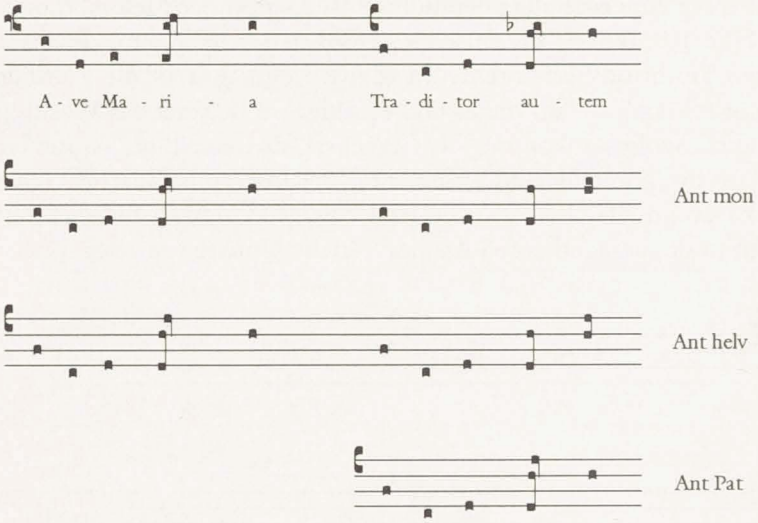


Notenbeispiel 4

Ebenso stimmen im »Alma redemptoris mater« die Stellen »succurre« und »tu« mit der Fassung des Schweizer Antiphonars überein, nicht mit der von Solesmes. Andererseits bietet Glarean bei dem für den ersten Kirchenton charakteristischen Melodiebeginn der Antiphon »Ave Maria« den Halbton

15 *Dod.*, S. 119.
16 Die Stellennachweise für die Choralbeispiele finden sich in der Tabelle im Anhang.

über der Quinte, nicht die kleine Terz des Schweizer Antiphonars, stimmt mit diesem aber im Quartansatz gegenüber dem Großterzansatz der Fassung von Solesmes überein. Er weist allerdings die Melodie dem Aeolius zu und notiert sie entsprechend mit der Finalis *A* (siehe Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5

Die vergleichbar beginnende Antiphon »Traditor autem« notiert er dagegen als Beispiel für »*Re la* cum semitonio supernè & tono infernè« auf *D*.[17] Die Übereinstimmung mit »Ave Maria« ergibt sich dadurch, dass seine Fassung bei »-tem« der Einzelton *a* steht und nicht ein zweiter, auf *a* ansetzender Pes, wie es schon im Codex Hartker bezeugt ist.[18] Vergleichbares findet sich etwa im Passauer Antiphonar von 1519, während die Fassung in der *Psalmodia* von Lossius mit derjenigen im Schweizer Antiphonar übereinstimmt. Übrigens: Auch die Passauer Choraldrucke und die *Psalmodia* sind Redaktionen, die eine Tradition unter dem Aspekt eines neuen Nutzens zusammenfassen; Johannes Winterburger schreibt: »Cantumque gradualem ipsum ... iuxtaque consuetum solitumque cantandi ritum ex diversis exemplaribus undique labore certe non parvo in unum corpus ut cernis congestum, maiori

17 Glarean, Dodekachordon (wie Anm. 1), S. 171.

18 Vgl. *Die Handschrift St. Gallen: Stiftsbibliothek 390, Antiphonarium Hartkeri*, Münsterschwarzach o. J. *(Monumenta palaeographica Gregoriana*, 4.1), Abb. I/181.

mea cura atque industria impressi«[19] (»Die Choralmelodien selber, die gemäß dem Brauch und der üblichen Singweise aus verschiedenenen Vorlagen von überall her mit gewiss nicht kleiner Mühe zu einem Ganzen, wie zu sehen, zusammengetragen sind, habe ich mit größter Sorgfalt und Fleiß gedruckt.«) und Lucas Lossius: »Nos quidem nihil malumus, quam hunc nostrum laborem exarandi et redigendi in hanc formam Ecclesiasticas cantilenas gratum & utilem esse Ecclesijs & scholis Christianis.«[20] (»Ich will aber nichts lieber, als dass diese meine Arbeit, die Choralmelodien aufzuschreiben und in diese Form zu bringen, der christlichen Kirche und Schule angenehm und nützlich sei.«)

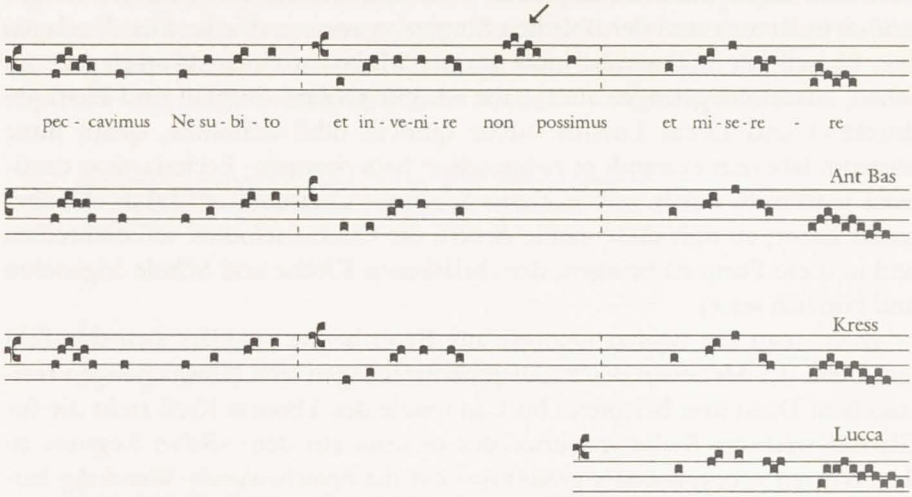
Zieht man die beiden Quellen aus Basel heran, so klärt sich das Bild nicht. Bei der Mehrzahl der Parallelüberlieferungen sind Abweichungen festzustellen. Dazu drei Beispiele. Im Cantionale des Thomas Kreß steht die für Glarean wichtige Stelle »misericordes oculos« aus dem »Salve Regina« zu den Worten »compassionis gradibus« und die entscheidende Wendung lautet: *F G a G*. Die Position über *a* wird nicht erreicht. Im *Antiphonale Basiliense* fehlt das »Salve Regina«. In beiden Quellen ist aber etwa das Responsorium »Emendemus in melius« vorhanden, das im *Antiphonale Basiliense* in transponierter Lage auf *a* notiert ist, bei Kreß wie bei Glarean auf *D*. Genannt seien nur einzelne Stellen, an denen sich fast unscheinbare Differenzen im Detail einstellen, die aber dann insgesamt doch zu bemerken sind, zumal wenn es sich um die heiklen Positionen *E* und *F* handelt (siehe Notenbeispiel 6 auf der nächsten Seite).

Andererseits lässt sich aus der Überlieferung schließen, dass bei »non (possimus)« im *Dodekachordon* wohl ein Druckfehler bei der Figura obliqua vorliegt; es sollte *G–E* heißen, nicht *E–C*. Erwähnt sei der Abschluss bei »miserere«: Im *Antiphonale Basiliense* und bei Kreß führt er in gleicher Weise zur Unterquinte, nicht zur Unterquarte der Finalis, und dabei hat man bei Kreß wohl mit einem tiefen *B*-molle zu rechnen. Die Fassung im Antiphonale von Lucca aus dem 12. Jahrhundert[21] steht dagegen mit dem Schluss auf *A* Glarean näher, trotz des längeren Melismas.

19 Graduale Pataviense (wie Anm. 2), vor fol. 1r.

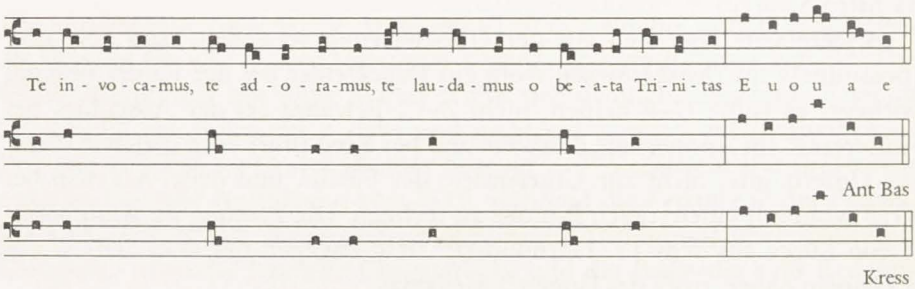
20 L. Lossius, Psalmodia (wie Anm. 3), Bg. B 3.

21 *Antiphonaire monastique XIIe siècle – Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque*, Reprint Bern 1974 (Paléographie musicale, 9), pag. 128 (S. 238).



Notenbeispiel 6

Selbst bei einer kleinen Antiphon wie »Te invocamus« ergeben sich geringe, aber bezeichnende Differenzen, die in dieser Melodie, die sich in der Quintspezies *ut–sol* bewegt und die Finalis *mi* hat, wiederum vor allem die Positionen *E* und *F* betreffen (siehe Notenbeispiel 7).

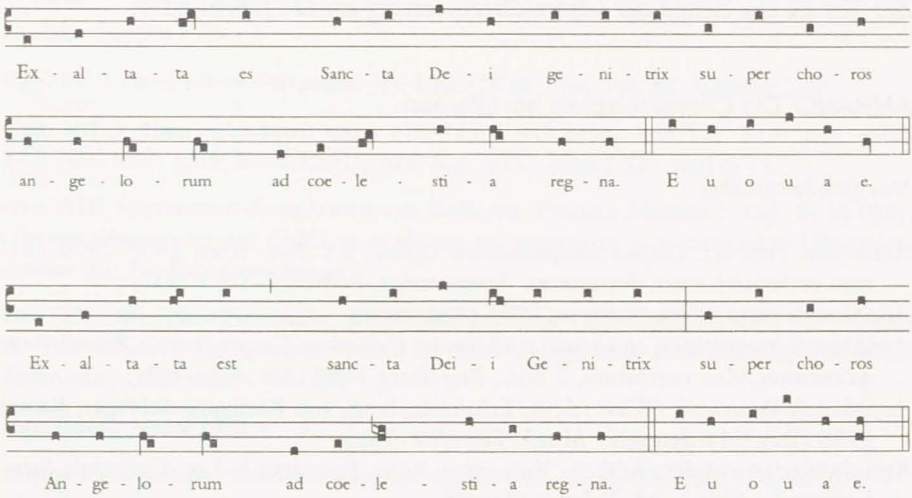


Notenbeispiel 7

Das zweite Beispiel für diese Struktur, »In manus tuas Domine«, ist übrigens keine Antiphon, sondern das letzte der Sieben Worte Jesu am Kreuz und gehört in die Tradition der Osterspiele; Glareans Melodiefassung

stimmt zufällig genau mit derjenigen in der *Raber Passion* im Sterzinger Spielarchiv überein.[22]

Noch zwei Anmerkungen: Die Antiphon »Exaltata es« wird von Glarean dem Hypoaeolius mit der Struktur *E–a–e* zugeordnet; damit verhindert er durch die Bestimmung der Quintgattung *a–e* die Möglichkeit des Halbton-Ganzton-Wechsels über der Finalis, die diese Melodie im Quartus modus alteratus charakterisiert, sichert allerdings durch die Quartgattung *E–a* die große Unterterz; Kreß schreibt dagegen bei »(coe)le(stia)« ausdrücklich *b*-molle über der Finalis *a*, und so steht es auch im Schweizer Antiphonar (siehe Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 8

Die Sequenz »Victimae paschali« ist bei Kreß nur unvollständig aufgezeichnet, doch steht an jedem Zeilenschluss auf *D* zuvor der Pes *E F* wie etwa auch im Passauer Graduale oder bei Lossius; Glarean hat durchweg nur *E* wie heute im *Graduale triplex*.

Nach diesen wenigen Hinweisen wäre nun die Berner Choraltradition beizuziehen, und das Ergebnis wird eine weitere Auffächerung in den Details sein.[23] Man tut wohl gut daran, dies vorerst beiseite zu lassen und die

22 Ernst August Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel 1951, S. 220f., Nr. 297.

23 Nur drei Beispiele für die Divergenzen seien angeführt: Das Responsorium »Regnum mundi« steht in Bern im *F*-Kirchenton mit festem *b*-molle; der Schluss bei »dilexi« lautet: *a G F g a G*

Ausgangsfrage erneut zu bedenken. Welchen Choral überliefert Glarean? Vielleicht darf man sagen: den Choral des 16. Jahrhunderts, der noch keine vereinheitlichte Melodiegestalt hatte, sondern auf Grund einer noch lebendigen regionalen Vielfalt die Chance für verschiedene, einander nicht ausschließende Redaktionsmöglichkeiten bieten konnte, sei deren Absicht die Zusammenfassung einer bestimmten Diözesantradition wie bei Johannes Winterburger, sei es der Wunsch, die »cantica puriora veteris Ecclesiae« (»die reineren Gesänge der alten Kirche«) für den weiteren Gebrauch im Gottesdienst zu bewahren, wie bei Lucas Lossius,[24] sei es wie bei Glarean die Demonstration einer Kirchentonlehre, die den Choral in neuer Weise umfassend erhellen soll. Unter diesem Aspekt erweist sich das *Dodekachordon* in der Tat als ein Zeuge der Choralüberlieferung im 16. Jahrhundert.

ANHANG: Die Choralbeispiele bei Glarean

Vergleichsquellen

René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, Bd. 3–4, Rom 1968–1970 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior. Fontes, 9–10) (CAO)

Antiphonale monasticum, Solesmes 1934 (Ant. mon.)

Antiphonale monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis Benedictinae ad codicum fidem restitutum, 2 Bde., Engelberg 1943 (Ant. helv. 1/2)

Antiphonale Pataviense (Wien 1519), Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985 (Das Erbe deutscher Musik, 88) (Ant. Pat.)

Antiphoniarien aus dem Stift St. Vinzenz in Bern: Estavayer-le-Lac, Collegiale Saint Laurent (o. Sign.), Bd. 1 und 2 (Bern)[25]

Graduale triplex, Solesmes 1979 (Gr. tr.)

Graduale Pataviense (Wien 1511), Faksimile, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, 87) (Grad. Pat.)

Psalmodia hoc est Cantica sacra Veteris Ecclesiae ... per Lucam Lossium, Wittenberg 1561, Reprint Stuttgart 1996 (Lossius)

F G G F. Die Antiphon »Sancti tui Domine florebunt« beginnt in Bern syllabisch *G G d d c a c h G G*. Die Antiphon »Vox clamantis« beginnt syllabisch *F G G a*, und bei »viam Domini« steht *F a G a G F F*.

24 L.Lossius, Psalmodia (wie Anm. 3), Bg. B3.

25 Die Durchsicht der Antiphonarien aus St. Vinzenz erfolgte aus Gründen, die allein der Verfasser zu verantworten hat, nur partiell; die Anzahl der Parallelen liegt höher als die hier angegebenen 16. Herrn Dr. Leisibach von der Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg i. Ue. sei bestens gedankt.

Frank Labhardt, *Das Cantionale des Kartäusers Thomas Kreß*, Bern 1978 (Kreß), darin auch: Antiphonale Basiliense sine loco et anno, gedr. 1488 von Michael Wenszler (Ant. Bas.)

Antiphonaire monastique XIIe siècle – Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque, Reprint Bern 1974 (Paléographie musicale, 9) (Lucca)

Bruno Stäblein, *Hymnen* I, Kassel 1956 (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1) (Stäblein)

Franz Tack, *Der Gregorianische Choral*, Köln 1960 (Das Musikwerk, 18) (Tack)

Den Incipits ist in Klammern die Seitenangabe im *Dodekachordon* (siehe Anm. 1) beigegeben. Alle Seitenangaben erfolgen in bloßen Ziffern.

Dodekachordon Liber I

Cap. IV R *Ite in orbem universum* (8): CAO 7028, Ant. Pat. 66, Lossius 129^{v}

Cap. VII A *Alma redemptoris mater* (16–18): CAO 1356, Ant. Pat. 272^{v}, Ant. mon. 173, Ant. helv. 1/59, Kreß 12/III, Ant. Bas. 291^{v}, Bern I 667 und II 11

Cap. XIII Kirchenton-Antiphonen aus Gaffurio, Practica Musicæ I, cap. 8–15 (33). Glarean übernimmt aus Gaffurio noch *Nos qui vivimus* (s. u.), nicht aber *Ubi caritas et amor* mit Ps. *Ecce quam bonum*

Cap. XV Offiziums-Psalmodie, Responsoriumsverse (vgl. Gaffurio, im 3., 5., 7. und 8. Ton kleinere Differenzen, beim 6. Ton weitgehend abweichend), Introitus-Psalmodie, Differenzen (35–42)

Introituum versus (39)

Eructavit cor meum – Gaudeamus omnes: Gr. tr. 545, Grad. Pat. 162, Lossius 205

Sentiant omnes – Salve sancta parens: Grad. Pat. 170

Benedic anima mea – Benedicite Dominum: Gr. tr. 607, Grad. Pat. 137, oder: *Caritas Dei*: Gr. tr. 248 (Grad. Pat. Vs. *Domine Deus*)

Attendite popule – Eduxit eos: Gr. tr. 211, Grad. Pat. 87^{v}, oder: *Accipite iucunditatem*: Gr. tr. 243, Grad. Pat. 98, oder: *Salus populi*: Gr.tr. 339, Grad. Pat. 44^{v}, Lossius 179

Beati immaculati – Loquebar de testimoniis: Gr. tr. 526, Grad. Pat. 162^{v}

Noli aemulari – Os iusti: Gr. tr. 494, Grad. Pat. 158

Cantate Domino – Puer natus: Gr. tr. 47, Grad. Pat. 12^{v}, Lossius 17

Confirma hoc Deus – Spiritus Domini: Grad. Pat. 97, Lossius 142

Dodekachordum Liber II. Exempla

De prima diapason specie *A–a*

R *Emendemus in melius* V *Peccavimus cum patribus* (103): CAO 6653, Lucca 128, Kreß 51/XLII, Ant. Bas. 40, Bern I 305, Gr. tr. 66 (mit V *Adiuva nos Deus*): Hypodorius *A–D–a* (möglicherweise falsche Position der Obliqua bei »non (possimus)«: *G–E* und nicht *E–C*, vgl. die beiden Stellen »peccavimus«)

Per omnia secula – Pater noster (105), Missale romanum – Editio secunda iuxta typicam, Regensburg o. J., S. 452f., vgl. Gr. tr. 812: Aeolius *A–E–a*

Credo (I) (106): Grad. Pat. 288^{v}, Lossius 276^{v}, Gr. tr. 769: Aeolius *A–E–a*

A *Ave Maria* (107): CAO 1539, Lucca 6, Bern I 75 und 668, Ant. mon. 862/1073, Ant. helv. 1/655: Aeolius *A–E–a*, mit Textzusatz »et benedictus fructus ventris tui«, dabei Wiederholung der Melodie mit dem Schluss *D C H A A*

Dominus vobiscum – Liber generationis (108): Aeolius, notiert auf *D* mit festem *b* rotundum

A *Nos qui vivimus* mit Ps. 113 *In exitu Israel* und mit Canticapsalmodie *Magnificat* und *Benedictus* (109): CAO 3960, Ant. Pat. 28^{v}, Ant. mon. 132, Ant. helv. 1/123. Diskussion des *tonus peregrinus*: Gaffurio weise die Antiphon dem Mixolydius zu (vgl. *Practica Musicæ Franchini Gafori*, lib. I, cap. XIV: De formatione septimi toni), sie gehöre aber zum Aeolius: »non suo quidem terminata loco, sed in quarta supra finalem clavem« (d. h. *D* über *A*). Zur Psalmodie: »... quam etiamnum in quibusdam coenobiis Hercyniae sylvae decantant ...«.

De secunda diapason specie *B–b* quadratum

Te Deum (110): Lossius 346, Ant. mon. 1250, Ant. helv. 1/82: Hypophrygius *B–E–b* quadratum. »... simplicissima forma ...« (vgl. Tack S. 58–60, *Te Deum* Köln 1782)

Hyperaeolij reiecti exemplum tono inferne, semitonio superne adiecto (*B–F–b* quadratum mit *A* und *c*) (113)

De tertia diapason specie *C–c*

Co *Domine quis habitabit* (114): Grad. Pat. 43^{v}, Gr. tr. 102: Hypolydius *C–F–c*. So auch die Introitus *Esto mihi* und *Os iusti*

Sanctus (IX) (116): Grad. Pat. 190 (dort: *Solenne de beata Virgine*, deshalb: *Benedictus marie filius, qui venit* ...), Gr. tr. 743: Ionicus *C–G–c*, transponiert notiert

R *Regnum mundi* V *Eructavit* (117): CAO 7524, Ant. Pat. 270, Bern I 753 und II 570: Ionicus *C–G–c*, ebenfalls transponiert. Vgl. Tack S. 51: Jörg Reysers Würzburger Antiphonar von 1499

De quarta diapason specie *D–d*

A *Salve regina misericordie* (119): Ant. mon. 176, Ant. helv. 1/61: Dorius *D–a–d*. Kreß 30ᵛ/XXIᵛ (Melodie), auch 65ᵛ/LVIᵛ

S *Sancti Spiritus* (121): Grad. Pat. 208, Lossius 143, Kreß 195ᵛ/CLXXXIIᵛ: Hypomixolydius *D–G–d*

De quinta diapason specie *E–e*

R *Surge virgo* V *Pulchra Sion filia* (123): Ant. Pat. 236, Kreß 130/CXXII, Ant. Bas. 288. Phrygius *E–b* quadratum–*e*. »... canitur frequens de sancta virgine Catharina in diocoesi Constantiensi, in qua est descensus in *D* ... «

R *Circumdederunt me* V *Quoniam tribulatio* (125): CAO 6287, Ant. Pat. 37ᵛ (transponiert auf *G* mit *b*-Vorzeichnung notiert, d. h. genau eine Stufe tiefer als Glarean), Lossius 62ᵛ, Lucca 183, Bern I 369, Antiphonale romanum, tomus alter: Liber Hymnarius, Solesmes 1983, 493, Kreß 53/XLIII, Ant. Bas. 48: Hypoaeolius *E–a–e*

A *Exaltata es* (126): CAO 2762, Ant. Pat. 193, Lucca 442, Ant. helv. 2/639, Kreß 105ᵛ/XCVIIᵛ, Ant. Bas. 221: Hypoaeolius *E–a–e*. Beigefügt ist eine Psalmodie quarti modi auf *Dixit Dominus* mit Repercussa *d* und Differenz *e–c–a*

De sexta diapason specie *F–f*

Off *Benedic anima mea* (128): Grad. Pat. 35ᵛ, Gr. tr. 362: Lydius

A *Montes et omnes colles* (129): CAO 3806, Lucca 16, Bern I 38, Ant. mon. 205, Ant. helv. 1/357: Lydius

Co *Quis dabit ex Sion* (129) Grad. Pat. 43, Gr. tr. 101: Lydius

R *Illuminare illuminare Hierusalem* V *Et ambulabunt* (131): CAO 6882, Ant. Pat. 22ᵛ, Lossius 32, Lucca 72, Bern I 223, Ant. mon. 1186, Kreß 39/XXX, Ant. Bas. 28: Commune Lydius ac Ionicus

Co *Tollite hostias* (132): Grad. Pat. 114, Gr. tr. 338: Hyperphrygius ad formam Lydii

Co *Per signum crucis* (133): Gr. tr. 600 (neumis carens) (eiusdem modi)

De septima diapason specie *G–g*

S *Clare sanctorum senatus* (135): Grad. Pat. 267ᵛ, Lossius 242ᵛ, Kreß 175ᵛ/CLXVIIIᵛ: Mixolydius

R *Homo quidam* V *Venite comedite* (137): Ant. Pat. 126, Ant. mon. 1189, Kreß 81ᵛ/LXXIIIᵛ, Ant. Bas. 103ᵛ: Hypoionicus

De prima connexione – Dorij hypodorijque connexio

S *Victimae paschali laudes* (141): Grad. Pat. 204, Lossius 104ᵛ, Gr. tr. 198, Kreß 196/CLXXXIVᵛ

De secunda connexione – Phrygij hypophrygijque connexio

Pulchra es amica mea (142): (nicht CAO 4417) »... Rotuila in Hercynia Sylva, ... «, Cant. cant. 6, 3–5, Kreß 93/LXXXV (Gesamtüberlieferung nach Jürg Stenzl:[26] D-Mbs 716, 23–23^{v}, D-Mbs 14926, 167–168, PL-WRk 58, 137^{v}, CH-Bu 46, 93)

De tertia connexione – Lydij hypolydijque connexio

Gr *Specie tua* (144): Grad. Pat. 164^{v}, Gr. tr. 411

Narratio passionis dominicae (146)

De quarta connexione – Mixolydij hypomixolydijque connexio

S *Benedicta semper sancta sit Trinitas* (150): Grad. Pat. 209^{v}; Lossius 151^{v}, Kreß 168/CLXI

De quinta connexione – Aeolij hypoaeolijque connexio

Kyrie (IX) (153): Grad. Pat. 180, Rubrik: »De beata virgine solenne maius«

R *Te sanctum Dominum* V *Cherubim quoque* (154): CAO 7757, Ant. Pat. 214, Lossius 231, dort jeweils auf *D*, mit *b*-Vorzeichnungen, Kreß 70^{v}/LXI^{v}, Ant. Bas. 252. Glarean: Nach der Art dieses Verses würde auch u. a. der Vers des R *Quae est ista* gesungen, »quod in diocaesi Constantiensi frequens canitur, sed in formula Hypophrygii ... «; vgl. Ant. Pat. 192

Sicut malus inter ligna (155): (nicht CAO 4940) »... Rotuila in Hercynia Sylva ... «; Cant. cant. 2, 3–6, Kreß 94^{v}/LXXXVI^{v} (Gesamtüberlieferung nach Jürg Stenzl: Trier 107, 77^{v} (trsp.); D-KA LX, 275^{v} (o. Not.), D-Mbs 5539, 54–55 (trsp.), Sitten 42, Leipzig, Frag 194, D-Mbs 716, 19^{v}–21, D-Mbs 14926, 168–169, PL-WRk 58, 139)

De sexta connexione ... Hyperaeolij ac hyperphrygij, modorum rejectorum, connexorum exemplum fictum (157)

De septima connexione – Ionici Hypoionicique connexio

S *Ave praeclara maris stella* (159): Grad. Pat. 276^{v}, Lossius 208^{v}, Kreß 205^{v}/CXCIII^{v}

H *Pange lingua* (163): Stäblein 56,5; Ant. helv. 1/672; Phrygij exemplum inter *D* et *d*

A *Veni sancte Spiritus* (163): CAO 5327, Ant. Pat. 120, Lossius 137^{v}, Lucca 262, Kreß 73/LXIII, Ant. Bas. 89, Hyperiastij exemplum inter *D* et *d*

H *A solis ortus cardine* (164): Stäblein 53,6, Lossius 23, Ant. helv. 1/412

Quod modi non perpetuo impleant extremas chordas

A *Benigne fac* (165): CAO 1736, Lucca 104 (var., Beginn auf *D*), Ant. mon. 73 (auch abweichend, nicht wie Lucca) Ant. helv. 1/180, *D–G* in Phrygij hypophrygijque finali clave

26 Jürg Stenzl teilte mir brieflich (am 10. März 2005) seine Zusammenstellung der Gesamtüberlieferung dieser beiden Gesänge mit. Dafür sei ihm herzlich gedankt.

H *Iam lucis orto sydere* (166), Stäblein 51, *E–a* in Mixolydij hypomixolydijque meta (G)

A *A timore inimici* (166): CAO 1196, Lucca 95, Ant. mon. 52, Ant. helv. 1/146, *C–F* in Dorij hypodorijque meta

A *In matutinis* (166), CAO 3252, Ant. mon. 372, dort: tonus irregularis, Ant. helv. 1/535, dort: zweiter Kirchenton (*e b*), Glarean (wie Ant. mon.): *C–F* in Phrygij hypophrygijque sede finali

A *In Israel* (166): CAO 3246, Lucca 101, Ant. mon. 66, Ant. helv.1/169, *C–F* in Mixolydij hypomixolydijque clave (hier: *C* wie in Ant. helv., während Ant. mon. auf *G* im Raum *G–c* notiert)

Invitatoriumspsalmodie *Venite exultemus* auf *F* im Raum *F–b* rotundum

Prima species *Re la*

A *Esto mihi* (167): CAO 2681, *D–a* Dorij ac hypodorij

A *Iusti autem* (167): CAO 3534, Lucca 516, *D–a* Hypophrygij

R breve *Iesu Christe* (167), (vgl. Ant. mon. 242) *D–a* Hypolydij, vgl. unten *Adorate Dominum*

A *Spiritus Domini* (167): CAO 4998, Ant. Pat. 121^{v}, Lucca 261 (var.), Ant. mon. 520, Ant. helv. 2/387, *D–a* Hypomixolydij

A *Tu es Deus* (168): CAO 5203, Lucca 97 (var.), *a–e* Hypoionici

Secunda species *Mi mi*

A *In domum Domini* (168): CAO 3229, Ant. Pat. 243^{v}, Lucca 102

Tertia species F*a fa*

A *Exultabunt omnia ligna* (168): CAO 2811, Lucca 64

A *Oportet te fili* (169): CAO 4165 (ohne »in aeternum«, vgl. G)

Quarta species *Ut sol*

A *Lapides preciosi* (169): CAO 3578, Ant. Pat. 243, Lucca 552, Ant. mon. 698, Ant. helv. 1/210 , *C–G* Dorij

A *Usque modo non* (169): CAO 5284 (mit »in nomine«, vgl. L), Ant. Pat. 65^{v}, Lossius 129, Lucca 242, Ant. mon. 499, Ant. helv. 2/372, *C–G* Hypodorij

In manus tuas (169), letztes der Sieben Worte, zur Fassung vgl. Raber Passion (Walther Lipphardt und Hans Gert Roloff, *Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs*, Bern 1996, Bd. 3, S. 59), *C–G* Phrygij vel hypophrygij

A *Te invocamus* (170): CAO 5119, Ant. Pat. 123, Lossius 150, Kreß 78^{v}/LXIX^{v}, Ant. Bas. 97, wie zuvor (Differenz: 4. Ton)

A *Sancti tui* (170): CAO 4736, Ant. Pat. 72^{v}, Lucca 391, Bern II 14, Ant. mon. 632, Ant. helv. 1/241, *G–d* Mixolydij

H *Iam lucis orto sydere* (170), *G–d* Hypomixolydij

***Re la* cum tono inferne / semitonio superne**

A *Ecce in nubibus celi* (171): CAO 2515, Lucca 11, Bern I 25, Ant. mon. 195, Ant. helv. 1/349

A *Reges Tharsis* (171): CAO 4594, Lucca 67, Bern I 221, Ant. helv. 460

A *Traditor autem* (171): CAO 5169, Ant. Pat. 44^{v}, Lossius 70, Lucca 194, Bern I 423, Ant. mon. 420, Ant. helv. 1/566

***Mi mi* cum semitonio superne / tono inferne**

A *Hic est discipulus* (172): CAO 3052 (mit »quid ad te. Tu me sequere«), Lucca 55 (var.), Bern I 142 (ohne »quid ad te«), Ant. mon. 256, Ant. helv. 1/425

A *A viro iniquo* (172): CAO 1197, Lucca 99, Ant. mon. 150, Ant. helv. 1/165

***Fa fa* cum tono superne**

A *Vox clamantis* (172): CAO 5506, Ant. Pat. 4, Lucca 12, Bern I 28, Ant. mon. 200, Ant. helv. 353

***Ut sol* cum tono superne / tono inferne**

A *De coelo veniet* (172): CAO 2104, Lucca 11, Bern I 27, Ant. mon. 199, Ant. helv. 353

A *Ego demonium non habeo* (173): CAO 2570, Lucca 172 (var.), Ant. mon. 391, Ant. helv. 546, Glarean »glorifico«, sonst »honorifico«

Ut re mi fa sol la

A *Adorate Dominum* (173): CAO 1288, Lucca 69, Bern I 274, vgl. oben *Iesu Christe*

A *Vigilate animo* (173): CAO 5418, Lucca 25, Bern I 49, Ant. mon. 223, Ant. helv. 1/371

Stefan Morent

»Eruditio una cum pietate iuncta« – Zu Glareans Choralverständnis

In Kapitel 38 des zweiten Buches seines *Dodekachordon*, das dem Verhältnis zwischen einstimmigem Choral und mehrstimmiger Figuralmusik gewidmet ist, spricht sich Glarean vehement für die Beibehaltung des Choralgesangs im Gottesdienst aus. Seine voller Emphase vorgetragene Apologie gipfelt in der Bemerkung, nie sei etwas Vollkommeneres als das Repertoire der Gesänge für die Messe im Graduale geschaffen worden:

> At ego (libere enim pronuntiandum est quod sentio) Ecclesiasticum cantum tantum abest, ut aboleri uelim, ut asseuerem, nihil absolutius unquam natum, quippe in quo, qui composuerunt, eruditionem unà cum pietate iunctam manifestissimis argumentis ostenderint, loquor de Missarum corpore (Graduale uocant) in quo se licissime omnes tractarunt Modos, nec tractarunt solum sed pro materia rebus applicuerunt, atque ita natiuam Modorum Indolem (ut sic loquar) expresserunt, ut nihil perfectius ab homine fieri potuisse satis notum sit ijs, qui has res non suo affectu, ut nunc fit, sed arte ac adhibito iudicio estimant.[1]
>
> Aber ich, denn ich muss frei aussprechen, was ich denke, bin so weit davon entfernt, mir den kirchlichen Gesang abgeschafft zu wünschen, dass ich versichere, dass nie etwas Vollkommeneres geschaffen wurde, da in demselben diejenigen, die ihn komponierten, auf deutlichste Weise Gelehrsamkeit verbunden mit Frömmigkeit bekundet haben; ich spreche vom Corpus der Messgesänge (Graduale genannt), in welchem sie mit äußerst glücklicher Hand alle Modi behandelt, und nicht nur behandelt, sondern sie als Ausgangsmaterial für die Umsetzung verschiedener Inhalte angewendet und damit die natürliche Anlage (sozusagen) der Modi zum Ausdruck gebracht haben, so dass jenen, die diese Dinge nicht nach ihrer Neigung, wie es jetzt geschieht, sondern mit Kunstverständnis und ernsthaftem Urteil abwägen, hinreichend bekannt sein muss, dass nichts Vollkommeneres von Menschen je hätte geschaffen werden können.)

Hier lassen die Formulierungen »qui composuerunt« und »ab homine fieri« in besonderem Maße aufhorchen, zeigen sie doch eine Akzentverschiebung im Choralverständnis gegenüber der Tradition an, die bemerkenswert ist. Zwar sollte mit dem Begriff der Modernität zumal in früheren Epochen vor-

1 *Dod.*, S. 176.

sichtig umgegangen werden,[2] und Leo Treitler empfiehlt zu Recht, hier vermeintlich vertrauten Konzepten gegenüber zunächst misstrauisch zu sein, denn es könnte sich dahinter der Wunsch verbergen, das entdecken zu wollen, was man bereits kennt.[3] Aus obigem Zitat wird aber doch deutlich, dass Glarean von der Vorstellung ausgeht, der Choral sei das Ergebnis menschlichen Tuns im Sinne eines kompositorischen Aktes, dessen Spuren sich unter anderem in der adäquaten Handhabung der Modi nachvollziehen lassen.[4]

Diese Sichtweise unterscheidet sich wesentlich von der älteren, seit der Karolingerzeit und bis in die Gegenwart Glareans hinein tradierten, ideologisch motivierten Vorstellung, der Choral sei ein vom Heiligen Geist inspiriertes Melodiengut, das seiner sakrosankten Natur wegen menschlichem Zugriff gerade entzogen sei. Um diesen Unterschied deutlicher zu machen, dürfte es hilfreich sein, zunächst die ältere Tradition anhand einiger weniger Stationen zu beleuchten.

Die um 900 aufkommende Legende von Papst Gregor dem Großen, dem der Choral vom Heiligen Geist in Gestalt einer Taube eingegeben wird, und die ihren Niederschlag in Dichtung, Musik und bildlicher Darstellung gefunden hat, spiegelt das ältere Choralverständnis wider.[5] Gleichzeitig dient die Figur Gregors als »organum« bzw. »habitaculum spiritus sancti«[6] als Prototyp für andere ›inspirierte‹ Melodienschöpfer wie etwa Hildegard von Bingen oder Hermann Joseph von Steinfeld.[7] Aurelian von Réôme stellt Gregor den Hl. Ignatius an die Seite, der des Gesangs der Engel im Himmel teilhaftig wurde und durch dessen Weitergabe den kirchlichen Gesang mit begründet hätte.[8] Obwohl sie mit Namen genannt werden, gelten Gregor

2 Vgl. hierzu Joachim Heinzle, »Einleitung: Modernes Mittelalter«, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt 1994, S. 9–13.

3 Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, S. ix.

4 Zur Problematik der Konzepte von »Komposition« und »Komponist« im Mittelalter vgl. Andreas Haug, »Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild«, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 225–241, insbes. S. 225 und 239–241.

5 Bruno Stäblein, »Gregorius Praesul, der Prolog zum römischen Antiphonale. Buchwerbung im Mittelalter«, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel 1968, S. 554–561.

6 Ebda., S. 540 und 554.

7 Stefan Morent, »Von einer Theologie der Musik. Zur Musikanschauung bei Hildegard von Bingen«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 31–38; Marianne Richert Pfau und Stefan Johannes Morent, *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels*, Köln 2005 (Europäische Komponistinnen, 1), S. 275f.

8 Vgl. *Aureliani Reomensis Musica Disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee, Rom 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 21), S. 129.

und Ignatius nicht eigentlich als Autoren des Chorals, sondern vielmehr als Werkzeuge, die der Weitergabe einer Musik göttlichen Ursprungs dienen.

Ganz im Gegensatz hierzu werden einzelne der zahlreichen dichterisch-musikalischen Erweiterungen des 9. und 10. Jahrhunderts in Gestalt von Tropen und Sequenzen konkreten Dichter- und Musikerpersönlichkeiten zugeordnet. Die *Casus Sancti Galli* berichten, ein Sänger namens Petrus habe »iubilos ad sequentias« mit der Bezeichnung *Metenses*, ein anderer namens Romanus solche mit der Bezeichnung *Romana* und *Amoena* verfertigt.[9] Besonders fällt hier auf, dass nicht nur einzelne Dichtermusiker als Schöpfer genannt, sondern auch konkrete Orte der Entstehung angegeben werden können: Im ersten Fall Metz, im zweiten St. Gallen. Notker Balbulus schließlich beschreibt in seinem *Liber ymnorum* detailliert, wie er einzelne Sequenzen geschaffen habe, sowie das dahinter stehende Kunstprinzip.[10] Gegenüber dem älteren Repertoire des Chorals, das als abgeschlossen, überindividuell und der Zeit sowie menschlichen Kategorien enthoben erscheint, weisen die Neuschöpfungen offenbar Qualitäten auf, die eine Zuschreibung an einzelne Autoren, konkrete Orte und Zeiten ermöglichen.[11]

Diese Zweiteilung setzt sich nach der Jahrtausendwende fort, in einer Zeit, in der Neukompositionen in Gestalt von Offizien einen immer größeren Raum einnehmen und erste Ansätze zu deren theoretischer Durchdringung in Form von Kompositionslehren erscheinen. So spricht Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* ganz selbstverständlich davon, dass Gregor den Tritus im Choral besonders bevorzugt hätte,[12] andererseits gibt er in den Kapiteln 15 bis 17 Empfehlungen und Regeln zur rechten Fügung von Melodien. Auf welches Repertoire diese Anleitungen verweisen, bleibt unklar; jedenfalls dienen sie nicht einer nachträglichen Erklärung des älteren Choralrepertoires und bleiben, wie am Beispiel der Liqueszenz als Vortrags- und Ausdrucks-

9 Ekkehard IV. von St. Gallen, *Casus Sancti Galli*, Kap. 47, zit. nach Hans F. Haefele, *Ekkehard IV. St. Galler Klostergeschichten*, Darmstadt 1980 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, 10), S. 108. Zur Interpretation dieser Stelle vgl. A. Haug, Der Beginn (wie Anm. 4), S. 227–229.

10 Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Editionsband: *Notkeri liber ymnorum*, (Bern 1948), 2. Aufl. Bern 1978, S. 8–10.

11 Vgl. Wulf Arlt, »Komponieren im Galluskloster um 900: Tuotilos Tropen ›Hodie cantandus est‹ zur Weihnacht und ›Quoniam dominus Iesus Christus‹ zum Fest des Iohannes evangelista«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Neue Folge 15 (1995), S. 41–70.

12 Vgl. *Guidonis Aretini Micrologus*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1955 (Corpus Scriptorum de Musica, 4), S. 207f.

mittel zugleich deutlich wird,[13] eng mit dem regelgerechten Vortrag im Sinne einer ursprünglichen Einheit von »cantare« und »componere« verbunden.[14]

Konkreter wird in dieser Hinsicht der in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts verfasste Traktat *De musica cum tonario* des Johannes (früher: J. Affligemensis / Cotto): Seine Kompositionsregeln beziehen sich zum Teil auf Neuschöpfungen im Bereich kirchlicher Gesänge, zum Teil aber offensichtlich auch auf außerliturgische Musik.[15] Solche neuen Kompositionen sind im Gegensatz zum Choralrepertoire auch kritisierbar, nämlich dann, wenn sie den aufgestellten Regeln widersprechen. Die im süddeutschen Raum seit dem 11. Jahrhundert sich ausbreitende neue Auffassung der Modi mit der Verschmelzung authentischer und plagaler Formen verurteilt Johannes am Beispiel der mit Wilhelm von Hirsau verbundenen Merkmelodie »Ter terni sunt modi« als bloßen Ohrenkitzel (»pruritum aurium«) der Neutöner (»novi modulatores«).[16] Das ältere Choralrepertoire für Messe und Offizium ist für ihn dagegen gemäß der Tradition fest mit den Namen Ignatius, Ambrosius und Gregor verbunden, die der Kirche den Choral mit Hilfe des Heiligen Geistes (»Spiritu Sancto ei ... assidente et dictante«) geschenkt hätten – wenn Johannes an dieser Stelle auch ein relativierendes »ut fertur« (»wie es heißt«) einfügt.[17]

Auch in den folgenden Jahrhunderten, in denen Neukompositionen einstimmiger Musik immer weiter zunehmen, die Mehrstimmigkeit ihren Aufstieg beginnt und neue philosophisch-theologische Strömungen auch das Nachdenken und Schreiben über Musik verändern, bleibt das tradierte Choralverständnis weitgehend unangetastet: Die wohl ins 13. Jahrhundert zu datierende anonyme *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*[18] spricht ebenso selbstverständlich von den heiligen Vätern, die den Choral und seine rechte Vortragsweise »per contemplationem« von den Engeln und vom Heiligen Geist empfangen hätten,[19] wie Heinrich Eger von Kalkar oder ein ano-

13 Ebda., S. 174–176.

14 Karlheinz Schlager, »Ars cantandi – ars componendi. Texte zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000, S. 219 und 239.

15 Vgl. Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), S. 116.

16 Vgl. ebda., S. 96.

17 Vgl. ebda., S. 115.

18 Siehe K. Schlager, Ars cantandi (wie Anm. 14), S. 225.

19 Vgl. Michael Bernhard, *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (St. Blasien 1784)*, Tl. 1, München 1989 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 7), S. 7.

nymer Kartäuser-Traktat am Ende des 14. Jahrhunderts.[20] Die beiden Letzteren betonen gleichermaßen, dass etwaige Auffälligkeiten im älteren Choral (»regulas musicales excedere«) durch die Autorität der heiligen Väter und des seligen Gregor legitimiert seien,[21] und bestätigen damit indirekt die Unantastbarkeit dieses Repertoires.

Ohne Zweifel war Glarean mit diesem mittelalterlichen Choralverständnis, wie es in den Theoretikertraktaten tradiert wurde, vertraut; hierfür sprechen schon seine zahlreichen Verweise, z. B. auf Guido von Arezzo. Und diese ungebrochene Tradition bildet auch den Hintergrund, vor dem Glareans Äußerungen gesehen werden müssen. Der Kontrast wird hierbei noch schärfer bei Texten, die zeitlich in die nähere Umgebung Glareans führen. Johannes Tinctoris verbindet bei der Diskussion der Modi in seinem *Liber de natura et proprietate tonorum* die Herkunft der acht »toni« mit der »disciplina Gregorii«.[22] Ganz ähnlich lobt Franchino Gaffurio, den Glarean als Autorität vielfach zitiert, in seiner *Practica Musicæ* in beinahe schon schwärmerischem Ton Papst Gregor dafür, wie er Reponsorien, Antiphonen, Introitus, Alleluias, Offertorien und Communiones gemäß ihrer jeweiligen Funktion geschaffen habe, und dies alles im Einklang mit den Prinzipien der Ars musica.[23] Hiermit ist ein Kontext aufgerufen, der wiederum bis zu den karolingischen Autoren zurückreicht: Die durch Gregor und die heiligen Väter übermittelten Melodien sind nicht nur göttlichen Ursprungs, in ihnen offenbart sich auch die von Ratio durchdrungene göttliche Ordnung, die in den Gesetzmäßigkeiten der Ars musica ihren Widerhall findet;[24] bereits der *Gregorius presul*-Prolog berichtet ja, Gregor habe ein »libellum musicae artis« (»Buch, dessen Melodien den Regeln der musikalischen Kunst genügen«) zusammengestellt bzw. verfasst.[25]

20 Siehe K. Schlager, Ars cantandi (wie Anm. 14), S. 273 und 279.

21 Vgl. *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar (1328–1408)*, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1952 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 2), S. 58f.; und *Cuiusdam Carthusiensis monachi Tractatus de musica plana*, zit. nach Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi: nova series*, Bd. 2, Paris 1867, Reprint Mailand 1931, S. 445.

22 Vgl. *Johannis Tinctoris opera theoretica*, Bd. 1, hrsg. von Albert Seay, Rom 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), S. 67.

23 Vgl. *Practica Musicæ Franchini Gafori Lavdensis*, Mailand 1496, Reprint Farnborough 1967, Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7) und New York 1979 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.99), Bg. bvi^{r}.

24 Hierzu ausführlich: Stefan Morent, »Musicus et / versus cantor – Zum Verhältnis von Musiktheorie und Gregorianischem Choral im 9. Jahrhundert«, in: *Wissensstrukturen – Wissensvermittlung in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Stefan Seit und Stefan Morent, unter Mitarbeit von Andrea Geier, Stuttgart 2006 (in Vorbereitung).

25 B. Stäblein, Gregorius presul (wie Anm. 5), S. 537.

In etwas nüchternerem Stil zitiert Conrad von Zabern in seinem *Novellus musicae artis tractatus* (zwischen 1460 und 1470) beinahe wörtlich den Passus aus dem Traktat des Johannes, nach dem Ignatius, Ambrosius und Gregor als die Urheber des Chorals zu gelten hätten.[26] Kurz und prägnant stellt Johannes Cochläus, Glareans Lehrer an der Kölner Universität, im Kapitel seines *Tetrachordum musices* über den Choral fest: »Quid est Musica Plana? ... Dicitur & Gregoriana ab inventore Gregorio Papa« (»Was ist der Choral? ... Er wird wegen seines Erfinders Papst Gregor gregorianisch genannt«).[27]

Fragt man nun nach den Beweggründen für Glareans Abweichen von dieser Tradition, so sind diese sicherlich zunächst in der Programmatik des *Dodekachordon* selbst zu suchen. Wie Glarean bereits in dessen Einleitung ausführt, versteht er das von ihm propagierte System der zwölf Modi nicht als eine Neuerung seinerseits, sondern – humanistischem Denken verpflichtet – als Erhellung einer bereits in der Antike bekannten Tradition.[28] Die apologetische Absicht hinter dieser Formulierung ist freilich offensichtlich: Um den potenziellen Leserkreis seiner Schrift, gelehrte Humanisten wie Kleriker gleichermaßen, zu überzeugen, war es notwendig, seine Neuinterpretation des modalen Systems mit einer Kombination aus mittelalterlicher »auctoritas« und ehrwürdiger antiker Tradition zu stützen.[29] Konsequenterweise setzt er sich selbst das Ziel, seine These anhand theoretischer Erörterungen und praktischer Beispiele zugleich zu beweisen.[30]

26 Vgl. Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tractatus*, zit. nach Karl Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1956 (Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1956.4), S. 186.

27 Zit. nach Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511, Reprint der Ausgabe Nürnberg 1512, Hildesheim 1971, Bg. B[1]^{r}.

28 *Dod.*, Bg. a2^{v}: »Constat igitur non esse nouam rem hanc nostram de XII Modis assertionem, sed probam antiquitatis instaurationem.« (»Es steht daher fest, dass unsere Darstellung der zwölf Modi nichts Neues, sondern eine wirkliche Erneuerung der Antike ist.«) Bereits in der Widmungsvorrede seiner *Isagoge* von 1516 benennt Glarean als sein vorrangiges Ziel, die *ars musica* zu ihrer antiken Hochblüte zurückführen zu wollen (»pristino splendori restituere«); Faksimile der Vorrede bei Frances Berry Turrell, »The Isagoge in musicen of Henry Glarean«, in: *Journal of Music Theory* 3 (1959), S. 110.

29 Vgl. Laurenz Lütteken, Art. »Glarean«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1044.

30 *Dod.*, Bg. a2^{v}: »Verum id non credat Lector, donec firmis argumentis negocium ipsum per Mathematicas rationes, ac praecepta per luculentissima exempla ostendero, quod duobus posterioribus libris nos fecisse omnino persuasum habemus.« (»Aber dies wird der Leser nicht glauben, bis ich es durch mathematische Berechnungen bewiesen und die Regeln durch äußerst klare Beispiele begründet habe, was wir, wie ich völlig überzeugt bin, in den beiden folgenden Büchern geleistet haben.«)

Nach der theoretischen Darlegung des Systems der zwölf Modi, das er durch Zitate antiker Autoren zu untermauern sucht, ist es Glarean deshalb um eine Beweisführung im Choral selbst zu tun. Wenn die zwölf Modi keine Neuerung, sondern lediglich die Wiedergewinnung einer nur verschütteten Tradition darstellen, dann müssen sie auch in den Melodien des Choralrepertoires bereits vorhanden sein, auch wenn bisher vier Modi unerkannt blieben.[31] Wie wichtig Glarean diese Verankerung seines Gedankengebäudes im Kontext der christlichen Tradition ist, erhellt aus dem Schluss seines Vorworts, in dem er seiner Hoffnung Ausdruck gibt, bei seinen Darlegungen den Pfad kirchlicher Lehre und christlichen Glaubens nicht verlassen zu haben.[32]

Wenn aber die Choralmelodien bereits die Gesetzmäßigkeiten der zwölf Modi erkennen lassen, dann – so der nächste zwingende Schritt für Glarean – setzt dies Verfasser voraus, die eben diesen Regeln bereits beim Verfertigen der Melodien folgten. Solche Komponisten vereinen christliche Tugend und antike Gelehrsamkeit auf vollendete Art und Weise in sich, und Glarean stellt zwei bewunderungswürdige Protagonisten heraus: Notker Balbulus und Hermann den Lahmen. Notkers Pfingstsequenz »Sancti Spiritus assit nobis gratia« lobt er wegen ihrer Würde im Ausdruck, des Variantenreichtums der melodischen Erfindung, die dennoch die Grenzen des Modus nicht sprengt, und wegen der gekonnten Verbindung von Text und Melodie; Erasmus von Rotterdam selbst soll seiner Bewunderung hierfür Ausdruck gegeben haben.[33] Über Hermann den Lahmen von der Reichenau weiß Glarean

31 Vgl. Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 203–205.

32 *Dod.*, Bg. a3^{v}: »Quod ad me attinet, ita hocce negocium me tractasse confido, ut sentiant omnes aequi animi iudices, Christianae pietati ac Ecclesiasticae dignitati ex animo me consulere uoluisse.« (»Was mich betrifft, so vertraue ich darauf, diesen Gegenstand so behandelt zu haben, dass alle unvoreingenommenen Richter einsehen mögen, dass ich um die christliche Frömmigkeit und die Würde der Kirche von ganzem Herzen besorgt war.«)

33 *Dod.*, S. 120f.: »Sed eius exemplum ponamus, prosam, quae in die Pentecostes canitur: Sancti Spiritus adsit nobis gratia. quam impensè placuisse D[omino] ERASMO Roterodamo, et ab eo eximiè olim laudatam memini. ... Habet haec prosa miram modestiam, inenarrabilemque grauitatem, In qua operae pretium est uidere authoris ingenium, quàm uarias in uno Modo inuenerit formulas, quàm limitibus Modi cantum coercitum exhibuerit, quàm eleganter uerba numeris acommodarit« (»Als Beispiel [für diesen Modus] geben wir die Sequenz, welche an Pfingsten gesungen wird, Sancti Spiritus adsit nobis gratia, die Erasmus von Rotterdam sehr gefallen hat, und, wie ich mich erinnere, von ihm einst sehr gelobt worden ist. ... Diese Sequenz besitzt eine staunenswerte Zurückhaltung sowie eine unbeschreibliche Würde. Es lohnt sich, in diesem Werk den Einfallsreichtum des Autors zu betrachten, wie er verschiedene Formeln in einem einzelnen Modus findet, wie er einen Ge-

durch Vermittlung eines Angehörigen des Deutschritterordens aus Altshausen erstaunlich viel zu berichten, auch wenn er ihn in das Kloster St. Gallen versetzt und seine Lebensdaten nur schätzen kann. Besonders wichtig ist es ihm, zu betonen, dass Hermann in der Theologie, den quadrivialen Fächern, der Dichtkunst und in den Sprachen gleichermaßen hochbegabt war sowie bemerkenswerte Kompositionen hinterlassen habe.[34] Vermutlich ohne den Nachdruck zu kennen, mit dem Hermann selbst in seinem Traktat *Musica* die Verbindung von theoretischer Spekulation und praktischer Musikausübung vertritt,[35] zeichnet Glarean den Mönch von der Reichenau als Idealtyp der Verschmelzung von hoher Gelehrsamkeit (»eruditio«) mit christlicher Gesinnung (»pietas«).[36] Wie sehr er Hermann bewundert und wie sehr er sich ihm verbunden fühlt, erhellt auch daraus, dass Glarean anlässlich der Dedikation eines Exemplars seines *Dodekachordons* an den St. Galler Abt Diethelm Blarer von Wartensee diesen bittet, er möge sein Opus neben die Schriften des St. Galler (sic!) Mönchs Hermannus Contractus in der Klosterbibliothek stellen.[37] Die marianische Antiphon »Salve Regina« und die Sequenz »Ave praeclara maris stella« schreibt Glarean der Tradition folgend Hermann zu und bewundert deren unendliche Süße in der melodischen Erfindung.[38] Besonders bemerkenswert ist, dass hier, wie auch bei der Charak-

sang gestaltet hat, der innerhalb der Grenzen des Modus verbleibt, und wie elegant er die Worte der Melodie anpasst«).

34 *Dod.*, S. 158: »Exempli, quod subnectemus, authorem, Hermannum Contractum ferunt, Comitem à Veringen, Qui fuit monachus Coenobij S. Galli in Heluetijs, quod plurimis Eximijs uiris multis nunc seculis claruit, Hunc addunt in diuinis literis eruditissimum fuisse, nec minus in profanis disciplinis, ut in mathematicis, Oratorijs, & Poeticis, Linguarum denique peritissimum, Et de Musica ac Monochordo quaedam non indigna lectu scripsisse« (»Als Autor des Beispiels, das wir beifügen werden, gilt Hermannus Contractus, Graf von Veringen, der Mönch des Klosters St. Gallen in der Schweiz war, das nun seit vielen Jahrhunderten durch seine vielen berühmten Männer glänzt. Es wird auch berichtet, dass er in der Theologie äußerst gelehrt gewesen sein soll, und nicht weniger in den weltlichen Wissenschaften, wie Mathematik, Rhetorik und Dichtkunst, und endlich auch besonders erfahren in den Sprachen. Und er soll auch über die Musica und das Monochord manch Lesenswertes geschrieben haben«).

35 M. Richert Pfau, S. J. Morent, Hildegard von Bingen (wie Anm. 7), S. 293.

37 Zum Einfluss des Konzepts der »docta pietas« nach Erasmus vgl. Stefano Mengozzi, *Between rational theory and historical change in Glareanus's Dodecachordon*, PhD diss. University of Chicago 1998, S. 170 mit Anm. 47.

37 Therese Bruggisser-Lanker, *Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen in Spätmittelalter und Renaissance*, Göttingen 2004 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 13), S. 101 mit Anm. 14.

38 *Dod.*, S. 158: »Certe haec harmonia, cuiuscunque sit, eiusmodi est, ut nihil lepidius fingi, nihil suauius dulciúsue excogitari potuerit.« (»Sicherlich ist diese Harmonia, von wem sie auch stammen mag, dergestalt, dass nichts schöner ersonnen, nichts angenehmer und süßer ausgedacht werden konnte.«). *Dod.*, S. 176: »... Hermannus Comes à Veringen, quem

terisierung Notkers, vom »ingenium« des Komponisten die Rede ist, einer Auszeichnung, die Glarean sonst nur im Zusammenhang mit den von ihm verehrten Schöpfern mehrstimmiger Musik wie Josquin Desprez, Johannes Ockeghem und Heinrich Isaac verwendet.

Glarean betrachtet Notker und Hermann den Lahmen als Vertreter von Neukompositionen aber nicht etwa isoliert, sondern stellt sie in einen Traditionszusammenhang mit dem älteren Choralrepertoire. Und so erscheinen Ambrosius und Gregor (wie auch Augustinus) als Verfasser der Choralmelodien gleichberechtigt mit den späteren Komponisten von Sequenzen und Offizien.[39] Für Glarean führt also eine verbindende Linie von den Anfängen zur Spätphase des Choralschaffens, die durchgängig von aus antikem Wissen gespeister Gelehrsamkeit und musikalischer Meisterschaft geprägt ist. In einem solchen Argumentationszusammenhang kann die ältere Vorstellung von einer vagen, inspirierten Herkunft des Chorals keinen Platz mehr haben. Gregor und die heiligen Väter sind nicht mehr nur legendäre Sprachrohre des Heiligen Geistes, sondern Komponisten wie Notker oder Hermann durchaus vergleichbar, und sie alle stehen wiederum in ungebrochener Kontinuität mit dem Altertum. Aus dieser Sichtweise heraus erklärt sich, warum

Contractum nominabant. Homo magni ingenij, ut alibi testati sumus de Ionici Hypoionicique Modorum connexione. Qui mihi in ea prosa de Coelorum regina, IESV CHRISTI Matre, quae Aue praeclara inscribitur, plus musici ingenij ostendisse uidetur, quàm ingens aliorum grex sexcentis cantionum plaustris.« (»[Zu diesen ausgezeichneten Männern im Kloster St. Gallen in der Schweiz gehörten der Abt Notker und] Hermannus, Graf zu Veringen, mit dem Beinamen ›der Lahme‹, ein Mann von großem Geist, wie wir an anderer Stelle bei der Besprechung der Verbindung des ionischen mit dem hypoionischen Modus gezeigt haben. Dieser scheint mir in der Sequenz auf die Himmelskönigin, der Mutter Jesu Christi, die Ave praeclara genannt wird, mehr musikalisches Genie gezeigt zu haben, als die ungeheuer große Schar der anderen in unzähligen Wagenladungen von Gesängen.«)

39 *Dod.*, S. 176: »Ego sanè ad Christianam pietatem, qua prisci Ecclesiastici uiguerunt, plurimum simplicem cantum, per Modos eruditè distinctum, conferre arbitror, nec parum facere ad animorum (ut nunc loquimur) deuotionem: maxime qualeis apud Italos Ambrosius instituit. Gregorius item, ac Augustinus, Ecclesiae lumina. Deinde apud Gallos ac Germanos eximij uiri, è quorum numero fuêre in Coenobio S[ancti] Galli in Heluetiis Nockerus Abbas, & Hermannus Comes à Veringen, quem Contractum nominabant.« (»Ich glaube fest, dass der einfache Gesang, der geschickt durch die Modi unterschieden wird, sehr viel zur christlichen Frömmigkeit beitragen kann, in welcher die frühen kirchlichen Musiker stark waren; auch trägt er nicht wenig zur geistigen Andacht (wie man jetzt sagt) bei, ganz besonders solche Gesänge, wie sie Ambrosius bei den Italienern eingeführt hat, und ebenso Gregor und Augustinus, die Leuchten der Kirche. Dann auch bei den Franzosen und Deutschen ausgezeichnete Männer, aus deren Reihen im Kloster St. Gallen in der Schweiz der Abt Notker und Hermannus, Graf zu Veringen, mit dem Beinamen ›der Lahme‹, stammten.«)

Glarean in dem eingangs zitierten Passus von den Messgesängen und vom Choral im Allgemeinen als dem Höhepunkt menschlichen Schaffens spricht. Der Umstand, dass Glarean die Gesetzmäßigkeiten seines Modalsystems in den überlieferten Choralmelodien aufweisen kann, wird in seiner Vorstellung nur dadurch möglich, dass diese von Anfang an durch verständige Komponisten so verfasst wurden.

Damit erhält der Choral an sich aber auch eine wesentliche Aufwertung, und hierin ist das zweite wichtige Anliegen Glareans zu sehen. Im Zeichen ausgeprägter choralfeindlicher Anwürfe, die sowohl von reformatorischen Kreisen als auch von Verfechtern des Primats mehrstimmiger Kirchenmusik ausgehen, sieht sich Glarean zu einer Parteinahme für den Choral herausgefordert. Sebald Heyden, von dem Glarean zahlreiche Musikbeispiele in sein *Dodekachordon* übernahm, hält beispielsweise den Choral eher für überflüssig, wenn nicht für schädlich; auch sieht er in der Chorallehre wenig Nutzen für die Figuralmusik.[40] Umgekehrt verfasst 1561 der St. Galler Konventuale Mauritius Enck auf Geheiß seines Abts für die neu für das Kloster angelegten Chorbücher mit mehrstimmigen Vertonungen von Manfredus Barbarini Lupus eine »Praefatio«, in der er unter Bezugnahme auf Glareans Dodekachordon dem einstimmigen Choral eine zumindest gleichrangige Stellung gegenüber der mehrstimmigen Figuralmusik zuerkennt.[41] Dass Enck, der wohl bei Glarean studierte,[42] hier keinesfalls eine allgemeine Einschätzung wiedergibt, zeigt z. B. die 1553 bzw. 1563 und 1568 in Straßburg unter dem Titel *Bellum musicale inter plani et mensurabili cantus reges de principatu in Musicae provincia obtinendo contendentes* erschienene Streitschrift des Metzer Organisten Claudius Sebastiani.[43]

Glarean nimmt in diesen Streitfragen eine vermittelnde Rolle ein: Ein- und mehrstimmige Musik besitzen ihre je eigene Wichtigkeit und Würde, und ihre jeweiligen Schöpfer, die »phonasci« und »symphonetae«, sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden.[44] Vielmehr sind die seit ihren An-

40 Vgl. Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg 1540, Reprint New York 1969 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.139), S. 4 und 136. Vgl. auch Alfred Kosel, *Sebald Heyden (1499–1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit*, Würzburg 1940 (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, 7), S. 28; und Clement A. Miller, »Sebald Heyden's ›De arte canendi‹: Background and contents«, in: *Musica Disciplina* 24 (1970), S. 81f. und 96.

41 Th. Bruggisser-Lanker, Musik und Liturgie (wie Anm. 37), S. 98–101.

42 Ebda., S. 93.

43 Vgl. ebda., S. 108–113.

44 *Dod.*, S. 178: »Ob has igitur, ac antea dictas causas ego eximios Phonascos neutiquam Symphonetis postposuero: sed neque Ecclesiasticum cantum, arte uera, ac Modis naturali-

fängen aus der glücklichen Verbindung von »eruditio« und »pietas« hervorgegangenen Choralmelodien die Voraussetzung dafür, dass sie die hervorragenden Meister polyphoner Musik zur Grundlage ihrer Werke erwählt haben.

Ob Glareans Sichtweise auf den Choral eine ›moderne‹ zu nennen wäre? Jedenfalls weist er mit seiner Verknüpfung des älteren Choralrepertoires mit den späteren Neuschöpfungen im Zeichen des Kompositionsbegriffs in verblüffender Weise auf eine Erkenntnis erst der jüngeren Choralforschung voraus: dass nämlich auch der Choral nicht aus der Kompositionsgeschichte herausgenommen werden kann.[45]

bus constantem cedere puto oportere multarum uocum garritui. Vtrumque in honore atque sua, qua apud ueteres uiguêre, & hodie sunt, authoritate ac existimatione permanere uelim.« (»Deshalb, aus diesen und den zuvor erwähnten Gründen, schätze ich ausgezeichnete Verfasser einstimmiger Melodien keinesfalls geringer als Komponisten mehrstimmiger Musik. Ebenso glaube ich, dass der kirchliche Gesang, der auf wahrer Kunst und naturgemäßen Modi beruht, nicht dem vielstimmigen Gezwitscher weichen müsse. Ich wünsche, dass beide in der Ehre, in dem Ansehen und in der Achtung verbleiben, die sie bei den Alten genossen, und in der sie sich heute noch befinden.«)

45 Vgl. K. Schlager, Ars cantandi (wie Anm. 14), S. 220; und Andreas Traub, »Zur Kompositionslehre im Mittelalter«, in: *Beiträge zur Gregorianik* 17 (1994), S. 63.

Christian Meyer

Zur ›Konstruktion‹ der antiken Musiktheorie bei Glarean*

In der »Praefatio« seines *Dodekachordons* schreibt Glarean: »Es steht nun fest, dass diese unsere Theorie der zwöfl Modi keine neue Sache ist, sondern nur eine tüchtige und ehrliche Erneuerung der Antike« (»sed probam antiquitatis instaurationem«).[1] Der Forschung ist nun schon längst bekannt, dass Glarean mit seinen zwölf Modi eher am Rande der Erforschung der Musiktheorie der Antike steht. Die Aufstellung dieses Tonarten-Gebildes – welches, um es vorweg zu sagen, nichts mit einer antiken oder spätantiken Lehre der Tonoi zu tun hat – diente hauptsächlich einem Legitimierungsprozess, eben einer »Rettung der Musik aus dem Geist der Antike«. Es ging Glarean wohl eher um eine Kanonisierung der Polyphonie seiner Zeit als um den Versuch eine Wiederherstellung der Antike, die wie jedem – und auch Glarean – bewusst, keine greifbaren Zeugnisse der Tonkunst hinterließ. Glarean hatte ja auch kaum Zugang zur schriftlichen Überlieferung der altgriechischen Musiktheorie: Die Texte (ob Aristides Quintilianus, Ptolemaios, Kleoneides, Gaudentius und andere mehr), die an sich dem versierten Humanisten wohl kaum wesentliche Schwierigkeiten bereitet hätten, lagen in wenigen Handschriften in verborgenen italienischen Bibliotheken; dasselbe gilt auch für die spärlichen lateinischen Übersetzungen, die in kleinen akademischen Kreisen in Norditalien und für einzelne Musikgelehrte – wie Franchino Gaffurio – oder Handschriftensammler – wie der byzantinische Theologe und Humanist Kardinal Johannes Bessarion –, angefertigt wurden. Nur ganz wenige Texte erfuhren eine weitere Verbreitung. Zu diesen Texten gehört die Übersetzung der Harmonielehre des Kleoneides, die Giorgio Valla 1497 unter dem Titel *Harmonicum introductorium* herausgab. Weiter enthalten die fünf Bücher des 1501 gedruckten *De expetendis et fugiendis rebus opus* von demselben Giorgio Valla Auszüge in lateinischer Übersetzung aus den Musiktraktaten des Ptolemaios und Aristides Quintilianus, Porphyrius und Ni-

Duktus und Form des mündlichen Vortrags wurden weitgehend beibehalten und die Nachweise in den Fußnoten auf ein Minimum beschränkt. Ich danke Nicole Schwindt und Christian Berger für ihre freundliche Unterstützung bei der deutschen Einrichtung des Textes.

1 *Dod.*, Bg. a2^{v}.

komachos.[2] Diese wenigen Texte, zu denen Glarean Zugang hatte, konnten jedoch kaum etwas Sinnvolles über das griechische Tonsystem beisteuern, was zu einer Revision der boethianischen spätantiken Rezeption hätte führen können – oder zumindest die merkwürdigen Tongebilde des Cassiodorus und Martianus Capella in irgend einer Weise hätte beleuchten können.

Glarean selbst stand diesen letztgenannten Schriften eher kritisch und distanziert, wenn nicht gar skeptisch gegenüber. Daher erscheint auch das System der zwölf Modi, als Kernlehre des *Dodekachordons*, eher als ein kühnes, auf dem Trümmerfeld der antiken Textüberlieferung errichtetes formales Gebilde, das er aufgrund einer streng hypothetisch-deduktiven Methode gewonnen hat. Als Bausteine dieser Theorie galten die sieben Töne der pythagoreischen Teilung der Oktave im diatonischen Geschlecht, weiter die boethianische Spezies-Lehre der drei Quart-, vier Quint- und sieben Oktavgattungen und endlich die doppelte, geometrische oder arithmetische Teilung der Oktave in Quarte–Quinte oder Quinte–Quarte. Im Detail funktioniert die Sache folgendermaßen: Es wird davon ausgegangen, dass die sieben Töne der Oktave nur sieben Oktavgattung zulassen. Aus der Doppelteilung jeder dieser Oktavgattungen entstehen im Prinzip vierzehn Oktavgebilde, wovon zwei ausscheiden, nämlich erstens die Quart-Quint-Teilung der f-Oktave (da die Tonstufe *h*–*F* einen Tritonus bildet) und zweitens die Quint-Quart-Teilung der Oktave auf der Tonstufe *H* (da die Teilung dieser Oktave bei *F* eine verminderte Quinte *H*–*F* erzeugt). So bleiben nur zwölf verschieden strukturierte Oktaven übrig.

Diese Auffassung der Oktavspezies als Modi oder, umgekehrt, der Tonarten als Oktavgattungen ist ein grundlegender Topos der westlichen Musiktheorie seit dem 10. Jahrhundert, der besonders stark im 11. Jahrhundert im süddeutschen Raum ausgeprägt wurde, insbesondere bei Wilhelm von Hirsau oder Hermann von der Reichenau, auf die sich Glarean mehrmals beruft. Andererseits ist die Auslassung der Tonstufe *B* (des Synemmenons der boethianischen Doppeloktave) auch ein weit verbreiteter Topos, so bei den eben genannten Theoretikern und später im 12. Jahrhundert bei den Zisterziensern. Die Anwendung des Prinzips der alternierenden – geometrischen bzw. arithmetischen – Teilung der Oktave auf die modalen Skalenbildung entspricht auch der zisterziensischen Theorie der so genannten »conversio modi«, der Umstellung der Quarte und der Quinte über oder unter die Finalis. Diese Auffassung der Oktavspezies als Modi wurde in der 1496 gedruck-

2 Eine Übersicht über den Inhalt dieses Werks in Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 72f.

ten *Practica Musicae* von Gaffurio systematisiert und war wohl auf diesem Wege auch Glarean schon längst vertraut, wie aus seiner *Isagoge in musicen* aus dem Jahre 1516 hervorgeht. Im 9. Kapitel dieser frühen Schrift heißt es:

> Alii autem qui pares nominantur, diatessaron infra eam chordam habent, diapente vero supra, quemadmodum secundus, cuius sedes est D cum primo tono commune, diapente quoque commune ex D in a cum illo habet, sed diatessaron in A magnum detrudit, ita quartus in E, ubi et tertius finitur quo et diapente in b clavem extensum commune habet, diatessaron in B porrigit. Eodem modo sextus cum quinto in F exit, diapente cum illo in c levatum commune habet, diatessaron tamen depressum in C habet. Postremo et octavus in D protrudit, tollit vero diapente, quod cum septimo commune habet in alterum d, cantus suos finiens in G pariter, ut septimum. Hos igitur quatuor tonos aiunt mediatos arithmeticôs, quod diatessaron infra diapente habeat, et proinde symphoniae ineptum. Reliquos vero qui sunt de numero impari, mediatos Harmonicôs, quod diapente infra diatessaron constituant, et proinde aptum melo.[3]

> Die anderen, die die Geradezahligen genannt werden, haben eine Quarte unter ihrer Finalis und eine Quinte über ihr, so dass der zweite Ton, der mit dem ersten den gemeinsamen Sitz *D* teilt, mit diesem die Quinte *D – a* gemein hat, er führt aber die Quarte in das tiefe *A*; der vierte endet auf *E*, wo auch der dritte endet, mit dem er die Quinte zum hohen *h* teilt, und er steigt eine Quarte in das tiefe *H* herunter. Ebenso endet der sechste mit dem siebten auf *F*, er hat mit jenem die aufsteigende Quinte nach *c* gemeinsam, er hat aber die absteigende Quart nach *C*. Der achte erzwingt das *D*, erreicht in *d* die Quinte, die er mit dem siebten teilt, und endet seine Gesänge auf *G* wie der siebte. Diese vier Töne, sagt man, sind arithmetisch geteilt, weil die Quarte unter der Quinte liegt und so auch für die Mehrstimmigkeit ungeeignet. Die anderen, die den ungeraden Zahlen entsprechen, sind harmonisch geteilt, weil sie die Quinte unter der Quarte bilden und sind insofern für das »melos« geignet.

Die Ergänzungen »symphoniae ineptum« und »aptum melo« klingen hier wie eine antikisierende Koketterie. Obwohl Glarean sich hier bewusst auf

3 *Isagoge in musicen Henrici Glareani helvetii*, Basel 1516, »Quae nostra aetate sit horum modorum usus«, Bg. D3^{r-v}. Im gleichen Sinn ist noch im *Dodekachordon* zu lesen: »Neque uero iucundior alius cantus est, quam in quo firma sonabit infima uox, etiamsi suprema suauius auditum permulcet, sed omnino in garritum ueniunt omnes superiores uoces, si robore infimae uocis destituantur. Hoc idem satis commonstratur in diatessaron consonantia, quae non admittitur hodie, nisi subtus fulciatur, uel diapente, hoc est quintae subsidio, uel tertiae nonnunquam.« (»Es giebt aber kein angenehmerer [!] Gesang, als ein solcher, in welchem eine feste tiefe Stimme ertönt, obgleich eine höhere Stimme sanfter dem Ohre schmeichelt; aber alle höheren Stimmen geraten durchaus in ein Geschwirr, wenn sie der Kraft einer tieferen Stimme entbehren. Dieses wird auch gezeigt in der Konsonanz der Quarte, welche heutzutage nicht zugelassen wird, wenn sie nicht von unten gestützt ist, entweder durch die Quinte oder zuweilen durch die Terz.«): *Dod.*, S. 84; Übs. Bohn, S. 65.

die boethianische bzw. ptolemäische Definition des »sonus ekmeles« und »sonus emmeles« bezieht,[4] geht es um einen aus der spätmittelalterlichen Musiktheorie hergeleiteten Topos, den Johannes de Muris in seiner *Musica speculativa* im Kontext der Problematik hinsichtlich der Konsonanzwertung der Undezime folgenderweise formuliert:

> Ergo cum diatessaron possit intendi infra diapason, igitur et supra; nec est inconveniens, quod fit in genere superbipartienti, secundum Ptolemaeum, in prima eius specie, scilicet in dupla superbipartienti, ut in numeris praedictis. Nec Boetius in sua *Musica*, nec alii musici, quos viderim, hanc quaestionem determinant. Scio tamen, quod est similis illi quaestioni, utrum diatessaron sub diapente, id est ante diapente, sit consonantia, qui non est dubium, quin supra diapente optima sit et dulcis.[5]
>
> Da nun die Quarte nicht unter der Oktave errichtet werden kann, folglich über ihr; und nichts steht dem entgegen, dass es, laut Ptolemäus, in der Gattung der übermehrteiligen Zahlen geschieht, nämlich in ihrer ersten Spezies, der »dupla superbipartiens«, wie in den oben genannten Zahlen [3:8] angeführt. Weder Boethius in seiner *Musica*, noch die anderen Musiker, die ich gelesen habe, nehmen zu dieser Frage Stellung. Ich weiß aber, dass es dieser Frage gleichkommt, ob die Quarte unter der Quinte, das heißt vor der Quinte, eine Konsonanz ist, denn es besteht kein Zweifel, dass sie über der Quinte bestens und wohlklingend ist.

An jener Stelle der *Isagoge* wird auch zugleich die Distanz wahrnehmbar zwischen der hier noch vertretenen spätmittelalterlichen Anwendung der arithmetischen und harmonischen Teilung in Bezug auf die plagalen und authentischen Tönen einerseits und jenem Tonsystemverständnis andererseits, das sich vorbildlich im *Dodekachordon* entfaltet. In der *Isagoge* bleiben die Finales der Modi (*D*, *E*, *F* und *G*) jeweils der Fixpunkt (wie die Erde des antiken und mittelalterlichen Kosmos), woran sich die Quint- und Quart-Konstellationen orientieren: Der authentische Modus wird als eine Quint- und Quart-Teilung der steigenden Oktave von der Finalis aus bestimmt; der plagale Modus dagegen wird als die Oktave bestimmt, welche die Finalis unsymmetrisch in eine untere Quarte und eine obere Quinte unterteilt. Die Finalis ist somit jeweils der bestimmende Orientierungspunkt der Töne, der

4 *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo -- De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, De inst. mus. V, 6.

5 Zit. nach Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej / Musica Muris and Speculative Trend in the Medieval Musicography*, Warschau 1992 (Studia Copernicana, 32), I, 303–305. Siehe auch Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*, Stuttgart 2000 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 47), S. 205–211.

entweder am Rand oder im Inneren liegt. Anders verhält es sich dann eben im *Dodekachordon*, wo der Teilungsprozess der Oktaven instrumentalisiert wird, um – als ein konsequent durchgeführtes Prinzip – der Konstruktion eines neuen formalen Rahmens für eine noch zu bildende Tonartenlehre zu dienen. Die kopernikanische Wende, die sich im *Dodekachordon* vollzieht (oder zumindest andeutet), ist mit dem Zusammenbruch des Systems der Finales verbunden. Die Schwächung dieses Systems, die in der Lehre des einstimmigen liturgischen Gesangs des 15. Jahrhunderts immer wieder herauszulesen ist – bzw. in der immer stärkeren Legitimierung der so genannten »affinales« oder »confinales« im Quart- oder Quintabstand zu den Finales – kündigt sich auch klar in der *Isagoge* an, wenn es hier etwa im 10. Kapitel (»De fine, expatiatione, agnitione, et permixtione tonorum«) heißt:

> Finis cantilenarum omnium est vel in *re*, vel in *mi*, vel in *ut*, sed in *ut*, bifariam, vel in *ut* synemmenon, aut dieçeugmenon. In *re*, sunt tonus primus et secundus, in *mi*, tertius et quartus, in *ut*, synemmenon quintus et sextus, in *ut*, dieçeugmenon septimus et octavus.[6]

> Alle Melodien enden entweder auf *re*, auf *mi* oder auf *ut*; auf *ut* aber auf zweifache Weise: entweder auf *ut* synemmenon [mit ♭] oder diezeugmenon [mit ♮]. Auf *re* haben wir den ersten und zweiten Ton, auf *mi* den dritten und den vierten, auf *ut* synemmenon den fünften und sechsten, auf *ut* diezeugmenon den siebten und achten.

Das System der Finales wird hier auf drei Solmisationsilben reduziert, unter dem Vorbehalt, dass die Silbe *ut* einmal im Hexachordum molle dem fünften und sechsten Ton und einmal im Hexachordum durum dem siebten und achten Ton zugeordnet wird:

				fa	
			fa	*mi*	
			mi	*re*	
7 8	G	*sol*	*re*	*ut*	MIXOLYDIUS
5 6	F	*fa*	*ut*		LYDIUS
3 4	E	*mi*			PHRYGIUS
1 2	D	*re*			DORIUS

Auch ist in der *Isagoge* die Rede von den drei »prominenten« Tönen (Dorius, Phrygius und Lydius) und ihren Gesellen (Hypodorius, Hypophrygius

6 H. Glarean, Isagoge (wie Anm. 3), Bg. D4^{v}.

und Hypolydius), denen gegenüber der Mixylodius nur eine konfuse Randerscheinung ist, da er leicht mit dem Lydius verwechselt werden kann:

> Inter hos tropos Dorius, Phrygius, et Lydius eminent, et quod a gentibus nomina habent, quo significatur plurimum eos in usu fuisse, et quod ad affectus tollendos aptiores sunt. Inde et eos duces et »authentas« appellatos putant tres alios, Hypodorium, Hypophrygium, et Hypolydium, subiugales et comites dictos, quod non tam incitant quam sedant animi affectus. Mixolydium autem appellatum aiunt, quod lydio facillime conmisceatur, id quod de omnibus modis constat, ex varatione semitonii minoris, saltem in diatonico variari et systema, ut sileam interim ex diatessaron, et diapente consonantiarum diversitate hoc idem fieri.[7]
>
> Unter diesen Tonarten ragen der Dorius, der Phrygius und der Lydius empor, und weil sie nach Völkern genannt werden – womit angedeutet wird, dass sie bei diesen sehr viel in Gebrauch waren –, und weil sie sich besser dazu eignen, die Gemütsverfassungen zu erheben, glaubt man, sie seien die führenden und »erhobenen« genannt, und die drei anderen (Hypodorius, Hypophrygius und Hypolydius) die untergeordneten und Begleiter, weil sie die Gemütsverfassungen nicht so sehr erregen, sondern mildern. Man sagt, der Mixolydius wurde so genannt, weil er sich leicht mit dem Lydius vermischt, was aber allen Modi zusteht, von der Verschiebung des Halbtons her, zumindest im diatonischen (Geschlecht), um nicht von den Oktavgattungen zu sprechen, wo das gleiche von der Verschiedenheit der Konsonanzen der Quarten und der Quinten her geschieht.

Hinter dieser Abwertung des Mixolydius ist zudem auch die humanistische Einstellung zu spüren, wonach die drei erstgenannten Töne sich durch ihren Gebrauch bei den griechischen Volksstämmen legitimieren. Insofern ist in der *Isagoge* der Zusammenbruch des mittelalterlichen Tonartensystems vorprogrammiert und der Drang nach einer Neufundierung spürbar.

Am Rande sei jedoch bemerkt, dass man schon im Mittelalter mit den herkömmlichen acht Kirchentönen irgendwie unzufrieden war. So ist in einem kleinen Traktat aus der Mitte des 9. Jahrhunderts von vier zusätzlichen »toni paracteres« die Rede, die somit die Zahl der acht Töne auf zwölf erhöhen.[8] In dem nach 1021 verfassten und dann weit verbreiteten *Prologus in tonarium* des Reichenauer Abtes Bern werden auch vier zusätzliche »medii toni« beschrieben. Später, in der italienische Tonartenlehre des 14. und 15 Jahrhunderts (von Marchetto da Padova bis Johannes Tinctoris), werden »toni mixti«, »commixti«, »plusquamperfecti« erwähnt, deren Konstruktion dann auch mit einer immer stärker werdenden Legitimierung der transpo-

7 Ebda., Bg. D2^{v}.

8 Terence Bailey, »De modis musicis: A New Edition and Explanation«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 61/62 (1977/78), S. 47–60 (Edition: S. 50–54). Siehe auch Charles M. Atkinson, »The Parapteres: ›nothi‹ or not?«, in: *The Musical Quarterly* 68 (1982), S. 32–59.

nierten Finales (insbesondere der Tonstufe *C*) im Zusammenhang steht. Die Frage, inwiefern Glarean von diesen Theorien Kenntnis hatte, bleibt noch offen. Vermutlich hatte er Bern gelesen, denn er zitiert ihn in seiner »Authorum ... Nomenclatura«[9] und erwähnt eine Sammelhandschrift, die er in der Benediktinerabtei St. Georgen eingesehen hatte und in welcher die *Musica* des Bern von der Reichenau mit den Musiktraktaten von Boethius und verschiedenen Autoren des 11. und frühen 12. Jahrhunderts zusammengebunden war.[10] Dagegen hatte Glarean wohl keinen Zugang zur italienischen Theorie des Spätmittelalters – mit Ausnahme der gedruckten Traktate von Gaffurio. Die handschriftlich überlieferten Werke von Autoren wie Marchetto da Padova, Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino von Orvieto oder Tinctoris waren nördlich der Alpen kaum verbreitet, und keiner dieser Autoren – Gaffurio ausgenommen – erscheint in der »Nomenclatura« oder im Text des *Dodekachordons*. Zudem hatte Glarean nach eigener Aussage kein Interesse an Musiktheorie, als er sich um 1515 in Norditalien aufhielt.[11]

Die Möglichkeit, ein konsequentes System von zwölf Modi mit der Werkzeugkiste der herkömmlichen Musiktheorie rational aufzustellen, drängte nun zur historischen Fundierung. Dabei ergab sich auch die Möglichkeit, ein paar offene Fragen und merkwürdige Theorien, die durch das Mittelalter wanderten, in ein neues Licht zu bringen, denn außer den Parapteres oder den »toni medii« kannte das Mittelalter auch Tonordnungen, die aus der Spätantike im 5. und 6. Jahrhundert über Martianus Capella (vor 439) und Cassiodorus (nach 540) überliefert wurden. Trotz der umfangreichen Überlieferung dieser frühmittelalterlichen Lehrbücher wurden diese Tonordnungen weder kommentiert noch in der mittelalterlichen Tonartenlehre rezipiert.

9 *Dod.*, Bg. a4^{r}.

10 *Dod.*, Bg. a3^{v}. Die Handschrift kam später in Besitz der Abtei St. Blasien, wo sie 1768 verbrannte.

11 »Quamque ante annos duos et 20, cum Mediolani essem, ille [Franchino Gaffurio] quoque tunc adfuisse dicitur, sed nondum hoc agebam, posterioribus autem annis (ut ingenuè quod uerum est, fatear) eius uiri scripta multum profuêre mihi, atque adeo ansam dedêre, ut Boëthianam Musicen legere, relegere, ac deuorare etiam uoluerim ...« (»Den Franchinus habe ich wirklich nie gesehen, obgleich er vor 22 Jahren, als ich in Mailand war, auch daselbst gewesen sein soll, doch damals betrieb ich diese Kunst noch nicht; aber in späteren Jahren (damit ich offen die Wahrheit gestehe) haben mir die Schriften dieses Mannes viel genützt und mir sogar die Veranlassung gegeben, dass ich wünschte, den Boethius, um den sich lange niemand mehr kümmerte, und von dem man glaubte, er werde von niemand verstanden, zu lesen, zu studieren und zu verschlingen«: *Dod.*, S. 91; Übs. Bohn, S. 71. Gaffurio wird jedoch an zwei Stellen der *Isagoge* erwähnt (wie Anm. 3, Bg. A4^{r} und C^{r}).

Im 9. Buch von *De nuptiis Philologiae et Mercurii* erwähnt Martianus Capella – nach einer unbekannten Quelle – 15 »tropi«.[12] Dieses System besteht aus fünf Haupttönen, Lydius, Iastius, Aeolius, Phrygius und Dorius, die jeweils zwei »Nebenmodi« erhalten, einen »unteren« (»hypo-«) und einen »oberen« (»hyper-«) Modus. Die Beziehungen dieser Modi zueinander werden von Martianus Capella nicht näher erläutert. In seinen *Institutiones*, in dem längerem Abschnitt über die Musica erwähnt auch Cassiodorus die 15 Transpositionstöne,[13] zwar in einer anderen Reihenfolge, was die Haupttöne betrifft, aber mit jeweils präzisen Angaben über die Lage eines jeden Tones und somit auch über die Lagenverhältnisse dieser Töne zueinander (siehe nebenstehende Abbildung 1).

Im späten 15. Jahrhundert kommen dann die wenigen Aussagen über die 13 aristoxenischen Töne dazu, obwohl Aristoxenos als Autor in der Literatur des 15. und 16 Jahrhunderts als ein Phantom und eine obskure und dennoch bedeutende Figur der Antike herumgeisterte. Abschriften der griechischen Fassung seiner *Harmonischen Elemente* kursierten in Italien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.[14] Eine lateinische Übersetzung des Traktats erschien jedoch erst zu einer wesentlich späteren Zeit, nämlich 1562.[15] In der Musiktheorie des Mittelalters findet Aristoxenos nach Boethius' Aussagen hinsichtlich seiner empiristischen Haltung und damit als Gegeninstanz zur streng mathematisch und philosophisch fundierten pythagoreischen Lehre Erwähnung. Seine 13 Modi kommen bei Boethius jedoch nicht zur Sprache und bleiben dem Mittelalter verschlossen. Sie werden kurz im *Panepistemon* des Angelo Poliziano (1491) erwähnt und hier wohl nach der griechischen Vorlage des Aristides Quintilianus:

> Toni apud Aristoxenum. XIII. Hypodorius & Hypophrygii duo. Hypolydii duo. dorius. phrygii duo. Lydii duo. Mixolydii duo. Hypermixolydius unus, his iuniores duos Hyperaeolium adiciunt, & Hyperlydium.[16]
>
> Bei Aristoxenos gibt es 13 Töne: einen Hypodorius und zwei Hypophrygius, zwei Hypolydius, einen Dorius, zwei Phrygius, zwei Lydius, zwei Mixolydius, einen Hypermixolydius. Die Jüngeren setzen zwei dazu: den Hyperaelium und den Hyperlydium.

12 Martianus Capella, [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*], hrsg. von James Willis, Leipzig 1983, S. 359f.

13 Roger A. B. Mynors, *Cassiodori Senatoris Institutiones*, Oxford 1937, S. 145–148.

14 C. V. Palisca, Humanism (wie Anm. 2), S. 28f.

15 Ebda., S. 48.

16 Angelus Politianus, *Opera*, Venedig 1498 (Exemplar Sélestat, Bibliothèque humaniste, K 1111), »Panepistemon« (Bg. Y8^{v}–Z6^{v}), Bg. Y 10^{v}. Siehe auch *Dod.*, S. 88.

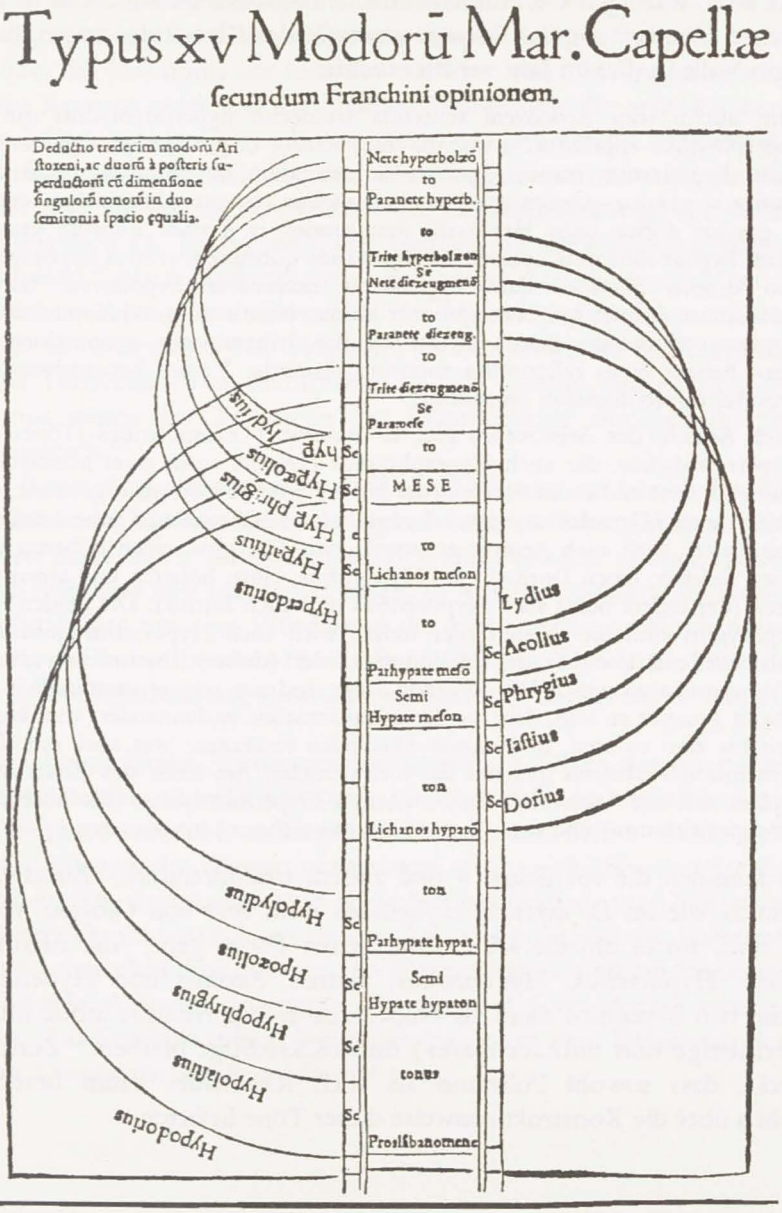


Abbildung 1: Aufstellung der Tonoi des Martianus Capella nach Franchino Gaffurio, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum* (Venedig 1518), fol. LXXXXI^{v}: *Dod.*, S. 62.

Ab 1497 war auch die Nomenklatur der aristoxenischen Modi in der lateinischen Übersetzung der *Eisagoge armonikè* des Kleoneides zugänglich, die Giorgio Valla in diesem Jahr veröffentlichte:

> Sunt autem toni Aristoxeni sententia tresdecim hypermixolydius qui et hyperphrygius appellatur. mixolydii duo. acutior et gravior quorum acutior etiam hyperiastius vocatur: gravior autem etiam hyperdorius. Lydii duo acutior et gravior quorum gravior etiam aeolius vocatur. phrygii duo acutior et gravior dorius unus Hypolydii duo acutior et gravior quorum gravior etiam hypoaeolius nuncupatur: necnon iastius quorum graviores hypophrygii duo quibus gravior etiam hypoiastius nominatur hypodorius horum acutissimus dorius: qui consequuntur ab acutissimis ad gravissimum usque hemitonium invicem excedentes affines duo. trihemitonio. proportionaliter vero: habent & in reliquorum tonorum distantia. Verum hypermixolydius hypodorio ipso diapason est acutior.[17]
>
> Nach Ansicht des Aristoxenos gibt es dreizehn (Transpositions-)Töne: der Hypermixolydius, der auch Hyperphrygius genannt wird; zwei Mixolydius, einen höheren und einen tieferen (der höhere wird Hyperiastius genannt; der tiefere auch Hyperdorius); zwei Lydius, einen höheren und einen tieferen (der tiefere wird auch Aeolius genannt); zwei Phrygius, einen höheren und einen tieferen; einen Dorius; zwei Hypolydius, einen höheren und einen tieferen (der tiefere heißt auch Hypoaeolius und auch Iastius). Die beiden Hypophrygius sind die tiefsten (der tiefere wird auch Hypoiastius genannt). (Abschließend kommt) der Hypodorius, der ⟨tiefste⟩ Dorius von diesen (Transpositionstönen). [Die folgende Sätze sind nur schwer verständlich. Es scheint gemeint zu sein, dass die Transpositionstöne nacheinander, vom höchsten bis zum tiefsten, in Halbton-Abständen entstehen; was aber mit dem Trihemiton-Verhältnis gemeint ist, bleibt unklar. Am Ende des Zitats wird explizit auf das Oktavverhältnis zwischen Hypermixolydius (als höchstem Transpositionston) und dem Hypodorius (als tiefstem) hingewiesen.]

Dazu kommen die spärlichen – und zudem irreführenden – Aussagen des Bryennios, die im *De expendis et fugiendis rebus opus* von Giorgio Valla zu lesen sind, wo es um die »fünf zusätzlichen Töne« geht, »die Aristoxenos erwähnt: Hypoiastius, Hypoaeolius, Iastius, Aeolius und Hyperiastius« und die von Bryennios dann als »supervacanei superfluique atque inutiles« (»überflüssige und unbrauchbare«) unberücksichtigt bleiben.[18] Zudem sei bemerkt, dass sowohl Poliziano als auch Kleoneides kaum brauchbare Angaben über die Konstruktionsweise dieser Töne lieferten.

17 *Cleonidae harmonicum introductorium Georgio Valla Placentino interprete*, Venedig 1497 (Exemplar Sélestat, Bibliothèque humaniste, K 840), »De tono« (Bg. gvi^{r}), Interpunktion originalgetreu.

18 Giorgio Valla, *De expetendis, et fugiendis rebus opus*, Venedig 1501, Kap. VIII, 4 (Bg. k4^{r}), siehe auch Kap. V, 2 (Bg. m^{r}).

Die erste nachweisbare Auseinandersetzung mit den griechischen Tönen, über die acht von Boethius rezipierten hinaus, ist bei Gaffurio in seinem Buch über die Harmonie der Musikinstrumente von 1518 zu lesen, und dies eben im Kontext einer rechtfertigenden Würdigung der acht Kirchentöne. In dieser Diskussion wird auch zum ersten Mal auf die 13 Töne des Aristoxenos hingewiesen. Im Hintergrund dieser Argumentation steht das Kapitel über die acht byzantinischen »echoi« aus dem Musiktraktat des Bryennios aus dem frühen 14. Jahrhundert, den Gaffurio für seine Zwecke hatte übersetzen lassen.[19] Nach Gaffurio (bzw. Bryennios) sind die zusätzlichen Modi – ob fünf bei Aristoxenos oder sieben bei Martianus Capella und Cassiodorus – als Erweiterungen des Oktoëchos und demnach als bloße Spekulationen von Theoretikern zu betrachten, die sich bemüht haben, die Zahl der Modi mit denen der Tonstufen der Doppeloktave des Systema teleion gleichzusetzen.[20]

Mit dieser Argumentation setzt sich nun Glarean im letzten Kapitel des ersten Buchs des *Dodekachordons* heftig auseinander. Seine Kritik an Gaffurio kann hier nicht näher untersucht werden (und braucht es auch nicht). An dieser Kritik lässt sich jedoch ermessen, in welchem Grade – im Gegensatz zu Gaffurio, der um eine Würdigung der herkömmlichen Kirchentöne bemüht war – Glarean bewusst für die Rechtfertigung der Antike und, nebenbei, um die Legitimierung (und historische Fundierung) seiner zwölf Modi kämpft.

Für Glarean bleibt Aristoxenos mit seinen 13 Tönen der interessanteste Zeuge der Antike, obwohl sich diese 13 Modi auf eine bloße Nomenklatur reduzieren und nur einen umfangreichen Wortschatz liefern. Die komplizierte Beweisführung, die Glarean unternimmt, dehnt sich über mehrere Kapitel aus und erklärt, dass Aristoxenos eigentlich ein System von 12 Modi aufgestellt hatte, dem zusätzlich ein dreizehnter (der ptolemäische Hypermixolydius) und daraufhin zwei weitere, ein Hyperphrygius und ein Hyperaeolius, von späteren Autoren (Martianus Capella und Cassiodorus) hinzugefügt wurden. Das Ergebnis dieser Argumentation ist in dem Diagramm der Abbildung 2 (siehe nächste Seite) festgehalten:

19 C. V. Palisca, Humanism (wie Anm. 2), S. 111–113.

20 Franchino Gaffurio, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, Venedig 1518, Reprint Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7), fol. LXXXX–LXXXXII.

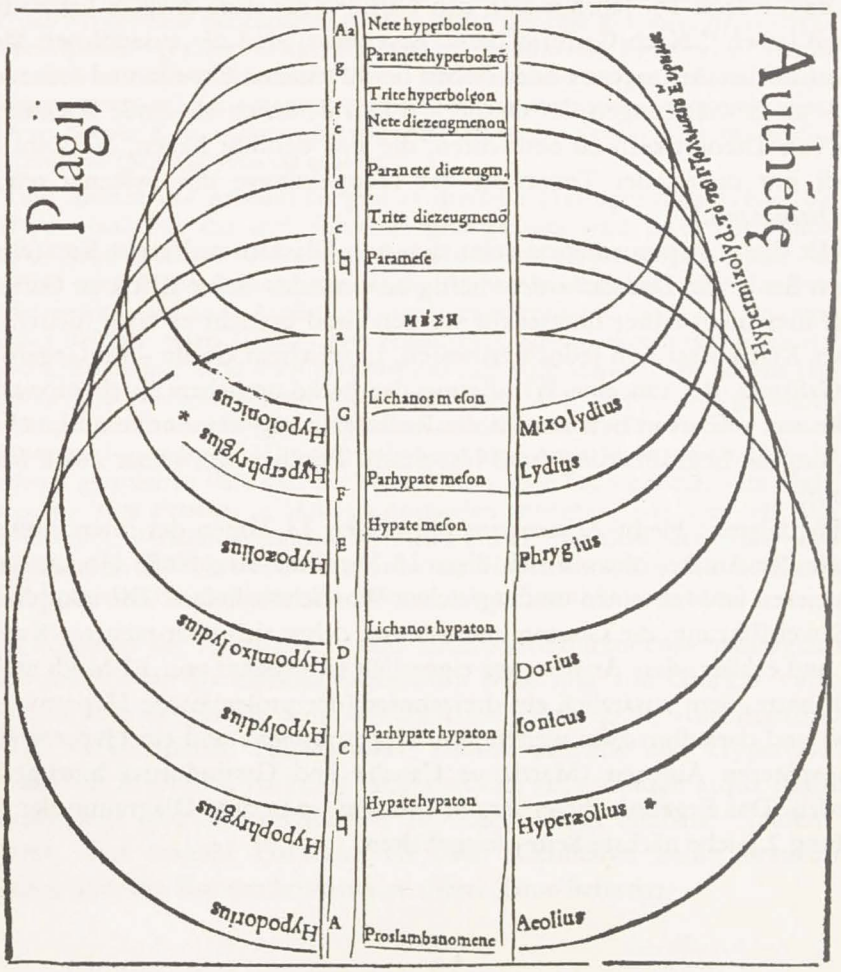


Abbildung 2: Glareans Aufstellung der ursprünglich zwölf aristoxenischen und der drei von Ptolemaios sowie Martianus Capella und Cassiodorus hinzugefügten Töne: *Dod.*, S. 81.

Im Hintergrund dieser Beweisführung steht auch eine skizzenhafte Entwicklungsgeschichte der griechischen *tonoi*. Gaffurio, der sich als erster mit der griechischen *Tonoi*-Lehre auseinandersetzte, hielt an der Idee fest, dass Boethius eine antike Theorie überliefert hatte, die mit Ptolemaios ihre letzte Erweiterung gefunden hatte: mit der Hinzufügung des achten, des so genannten »Hypermixolydius«. Nach Gaffurio hätten dann in der Nachfolge Aristoxenos, Cassiodorus und Martianus Capella die acht boethianischen Töne um fünf bzw. sieben Modi erweitert.[21] Mit der chronologischen Aufstellung von Glarean wird nun die vorboethianische Stellung des Aristoxenos hinsichtlich der Tonoi-Lehre klar anerkannt. Damit kam auch die Frage auf, warum Boethius das System auf acht Tonoi reduzierte. Diese Frage, obwohl nie eindeutig formuliert, schwebt jedoch im Hintergrund des *Dodekachordons*, und besonders in der »Praefatio«, an der Stelle, wo sich Glarean über die musiktheoretischen Traktate, die er gelesen hatte, äußert. All diese Bücher, sagt er, und besonders die Schriften des Boethius, hätten seinen Geist gestärkt und ihn dazu ermuntert, Boethius herauszugeben, obwohl er am Ende enttäuscht festhalten musste, dass in keinem Exemplar der *Musica boethii* eine vollständige Nomenklatur der Modi zu finden war – »per eos libros audaciorem me factum, maxime per Boëthiana opera ... etiamsi in nullo totam Modorum Nomenclaturam inueni ...«[22] (»... seine Bücher haben mich ermuntert ..., obwohl ich in keinem die vollständige Nomenklatur der Modi gefunden habe ...«). Diese Feststellung verstärkte paradoxerweise bei Glarean die Idee, dass die boethianische Lehre der sieben Oktavspezies, die Lehre der zwölf Modi genuin, bewusst und konsequent in sich trug.

Im 10. Jahrhundert wurden von dem unbekannten Autor der *Alia musica* die griechischen Transpositionstöne mit den Oktavspezies in Verbindung gebracht und somit erhielt auch die mittelalterliche Tonartenlehre ihr boethianisches Fundament. Diese irreführende und mit schweren Folgen verbundene Verwechslung zwischen Transpositionstönen und Oktavspezies – die auch schon im Geiste einer ›Renaissance‹ stand –, wurde nun von Glarean als dem letzten großen Kommentator und ersten wissenschaftlichen Herausgeber der *Musica* des Boethius,[23] neu aufgegriffen, aber auch zugleich endgültig aufgehoben. Somit wurde wohl im *Dodekarchordon* das letzte Blatt der mittelalterlichen Tonartenlehre geschrieben.

21 Ebda.

22 *Dod.*, Bg. a3^{v}.

23 Eine kritische Untersuchung der glareanischen Ausgabe der *De institutione musica* (Basel 1546) steht noch aus.

Christian Berger

Glareans äolischer Modus und das Kyrie aus Josquins *Missa De beata virgine*

Wohlweislich scheint die Musikforschung den äolischen Modus im Kuriositätenkabinett zu verschließen wie Odysseus die Winde des Äolus »im dichtgenäheten Schlauche / Vom neunjährigen Stiere, ... daß auch kein Lüftchen entwehte.«[1] Carl Dahlhaus konstatierte nach viel analytischem Aufwand mit Josquins Motetten: »Der äolische Modus, die Vorform des harmonisch-tonalen Moll, war Josquin fremd.«[2] Und Harold Powers fragt ganz grundsätzlich, ob der Modus überhaupt ein Bestandteil kompositorischer Realität sein konnte.[3] Sarah Fuller ist der Behandlung des äolischen Modus nachgegangen, der bei Glarean durch die Auswahl altehrwürdiger Choralbeispiele geadelt werde.[4] Immerhin kann sie aufzeigen, dass er dabei durchaus handfeste praktische Motive hatte und auch aus einer grundsoliden handwerklichen Erfahrung als Sänger urteilen konnte. Diesen Faden nimmt Stefano Mengozzi schließlich auf und versucht, sich von den kritischen Vorgaben Dahlhaus' und Powers' nicht allzusehr beeinflussen zu lassen. Insbesondere den Beispielen kommt dabei eine besondere Rolle zu, dienen sie Glarean doch dazu, »to implement the belief that a knowledge of music through direct experience is more valuable than one that is based on speculative or rational arguments. Theory, in other words, becomes an aid to practice, rather than vice versa; the twelve-mode system is useful inasmuch as it should help the listener appreciate the subtleties of music while in direct contact with it.«[5]

Probleme der Bestimmung und Beschreibung von Modi begleiten die gesamte Musiktheorie des Mittelalters. Eindrucksvoll klingen die Ausfälle des Johannes Affligemensis im Ohr, der die »stultorum ignorantia«, die Unwissenheit der Toren beklagt, durch die »saepe cantum depravet«, der Gesang

1 Homer, *Odyssee* X, 20ff.

2 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, ²1988 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 2), S. 239.

3 Harold Powers, »Is mode real? Pietro Aron, the octonary system, and polyphony«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 9–52.

4 Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 191–224.

5 Stefano Mengozzi, *Between Rational Theory and Historical Change in Glareanus's ›Dodecachordon‹*, PhD diss. Chicago 1998, Bd. 1, S. 80f.

häufig verunstaltet werde.[6] 450 Jahre später steht bei Glarean weniger der Choral selbst im Vordergrund. Seine Überlieferung lässt sich mittlerweile mit den Möglichkeiten der zeitgenössischen Notation recht eindeutig darstellen. Nunmehr rückt die Komposition der Mehrstimmigkeit, also vor allem das Werk der großen Komponisten seiner Zeit, in den Mittelpunkt des Interesses; denn, so Glarean, die Untersuchung der Modi, sei aufs Höchste dazu geeignet, »multos ... in eximijs authoribus intelligendos locos«,[7] viele Stellen hervorragender Autoren – darunter in erster Linie Josquin des Prez –, dem Verständnis des modernen Hörers nahe zu bringen.[8]

Zunächst aber, so betont Glarean, sind die Modi »nihil aliud«, »nichts anderes als Konsonanzgattungen der Oktave selbst, welche wiederum aus den verschiedenen Quinten- und Quartengattungen entstehen«.[9] Unter dieser Voraussetzung ist die Ausweitung auf zwölf Modi unmittelbar einsichtig. Aber dieser Rückgriff auf anscheinend antike Bestimmungen ist neben der Finalis nur ein Aspekt, wie Glarean kurz darauf selbst eingesteht. Denn neben diesen systematischen Dingen benötige der Schüler auch »gewisse leichtere und durchaus allgemeine Regeln, [die] das Gedächtnis unterstützen und von erfahrenen Lehrern dieser Kunst gegeben worden sind.«[10] Später, im zweiten Buch, wird er dann von der »phrasis« des Gesangs sprechen, die oft deutlicher als die Finalis selbst den Modus zum Ausdruck bringe.[11] Mit dem Rückgriff auf die skalaren Modelle der antiken Oktavspezies ist es also offensichtlich nicht getan. Auch Glarean muss auf die Erfahrung bauen, um bestimmten Phänomenen der musikalischen Wirklichkeit nahe kommen zu können.

Dabei wird in der Diskussion ein wichtiger Punkt sorgfältig außer Acht gelassen. Denn das System der Modi, ob »real« oder nicht, steht nicht für sich allein. Es ist eingebunden in die Systematik der gesamten Musiklehre,

6 Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), S. 104.

7 *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

8 Vgl. dazu Andrew Kirkmann, »From Humanism to Enlightenment. Reinventing Josquin«, in: *Journal of Musicology* 17 (1999), S. 441–458.

9 *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

10 *Dod.*, S. 32: »Poterunt & cantus notitia quadam à posteriore, ut Philosophi loquuntur, pernosci, regulis quibusdam leuioribus, ac omnino uulgatis, quae tamen, quod iuuant memoriam, atque à non indoctis huius artis praeceptoribus traditae sunt, non omittendae uidentur.« Übs. Bohn, S. 24.

11 *Dod.*, S. 165: »... et quantum ibi phrasis dominetur ...«, Übs. Bohn, S. 122: »... und inwiefern die Phrasis darin herrscht«. Siehe dazu Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte,* Freiburg i. Br. 1960 (*Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, 22), S. 93, insbes. Fn. 187.

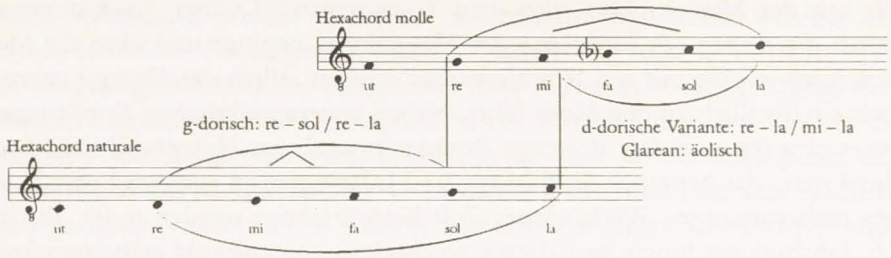
die mit der Musica plana, also dem Tonsystem und seiner Strukturierung durch die sieben »deductiones« der Hexachorde beginnt und über die Musica mensurabilis mit der Notationslehre und vor allem der Contrapunctus-Lehre schließlich zu den Modi führt. Neben kontrapunktischen Erwägungen ist es also insbesondere das enge Zusammenspiel von Hexachord- und Modus-Lehre, das bei einer Aufführung und Interpretation auch und gerade eines mehrstimmigen Werkes jener Zeit berücksichtigt werden muss. Bis ins 16. Jahrhundert hinein war dieses Wechselspiel so eng und selbstverständlich, dass es sich häufig nicht in der Notation widerspiegelte. Erst eine moderne Edition dieser Musik muss diese Zusammenhänge neu darstellen, ein Unterfangen, das durch das sorgfältige Einsperren der frischen Winde der Hexachord- und Moduslehre in den »Schlauch vom neunjährigen Stiere« bis heute wirkungsvoll verhindert wird. Statt dessen werden die Notentexte mit selten begründeten und meist willkürlich gesetzten sogenannten Akzidentien übersät.

Jeder Modus konnte bis zum 16. Jahrhundert mit drei verschiedenen »proprietates« von Hexachorden ausgeführt werden, wobei die Auswahl von verschiedensten Faktoren wie Ambitus, Melodieverlauf und in der Mehrstimmigkeit auch vom Contrapunctus abhing. Dass spätestens seit Johannes Tinctoris das Phänomen Modus wieder intensiv diskutiert wurde, ist ein klares Zeichen dafür, dass diese Lehre nun nicht mehr selbstverständlich war. Der beste Beweis für das allmählich versiegende Zusammenspiel der beiden Parameter Modus und Hexachord ist die Reduktion des Hexachordsystems auf die beiden Cantus durus und Cantus mollis. Und auch das System der zwölf Modi ist letztlich von dieser »Diatonisierung der Modi«[12] bestimmt, um gerade einige Unwägbarkeiten des achtstufigen Guidonischen Hexachord-Systems zu beseitigen. Und ein Stück im d-dorischen Modus, dessen sechste Stufe, das *h*, häufig zum *b*-molle erniedrigt wurde, sei es mit oder ohne Akzidenz, enthielt eben eine solche ›Unwägbarkeit‹.

Schon immer war es befremdlich, wenn ein solcher dorischer Modus nicht nur die Ober-, sondern auch die Unterquarte mit dem Halbton über der Confinalis *a* versah, also mit einem *b*-molle. Leeman Perkins betont zwar ausdrücklich, dass »the lowered tone was not seen as altering the mode since the more important species of fifth remained untouched«,[13] aber es blieb eine

12 Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 166.

13 Leeman L. Perkins, »Mode and Structure in the Masses of Josquin«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 233.

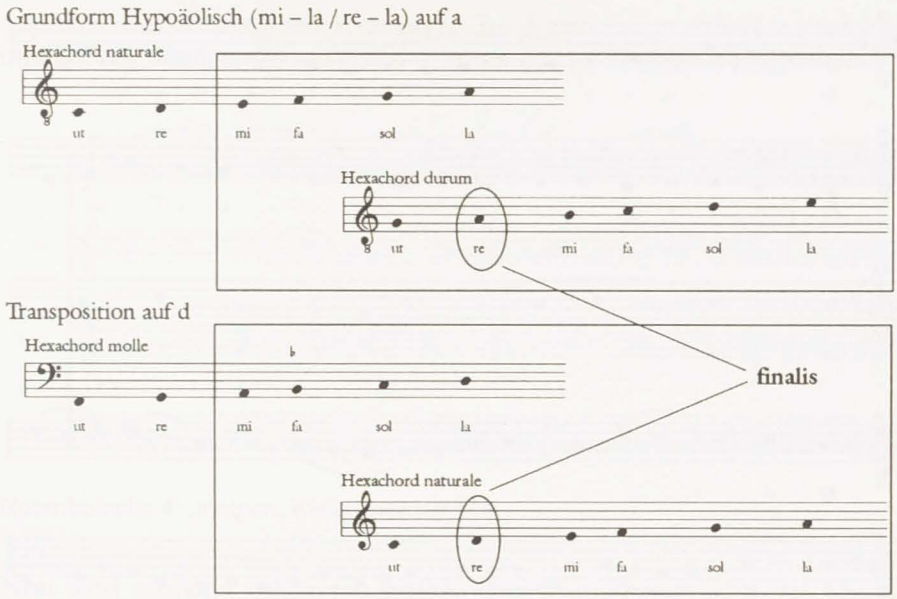


Notenbeispiel 1: Dorischer Modus mit erniedrigter sechster Stufe

Unwägbarkeit, die häufig dem Belieben oder besser der Erfahrung des Sängers überlassen wurde. Offensichtlich drohte im 16. Jahrhundert der Umgang mit diesem System von Modus- und Hexachordlehre, der vor allem auf der Erfahrung, also dem täglichen Umgang mit dieser Musik aufbauen konnte, verloren zu gehen.

Somit ist es nur folgerichtig, wenn Glarean ein solches *b*-molle nur noch als Hinweis auf eine Modus-Transposition ansehen möchte. Ein dorischer Modus auf *d* mit durchgehendem *b*-molle ist also keine Variante mehr des dorischen, sondern ein transponierter Modus, der ursprünglich auf der Finalis *a* endete und nur wegen seines Ambitus eine Quinte abwärts transponiert wurde.

Ist es also keineswegs verwunderlich, dass der äolische Modus häufig, wie Glarean es ausdrückt, mit dem dorischen »verwechselt« wurde, so wurden diese Stücke denn auch von anderen Zeitgenossen manchmal dem dorischen, manchmal auch dem phrygischen Modus zugeordnet. Es sind also ganz praktische Bedürfnisse im Umgang mit der Musik seiner Zeit, die Glarean mit seinem System zu klären versucht, nämlich an das Verständnis der zeitgenössischen Kompositionen heranzuführen, wie ich es nun am Beispiel des Kyrie der *Missa De beata Virgine* von Josquin des Prez zeigen möchte.

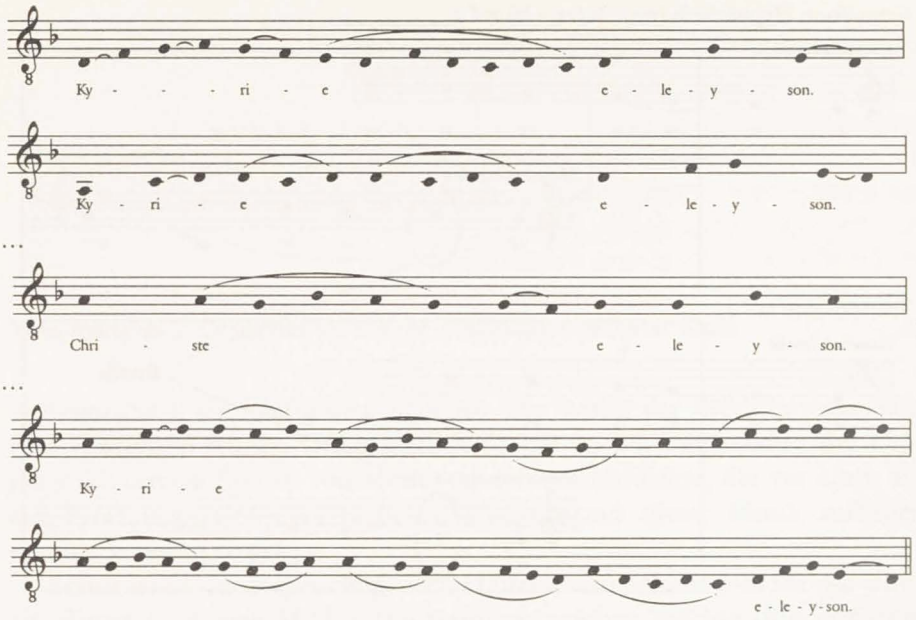


Notenbeispiel 2: Dorischer und äolischer Modus: *mi–la / re–la*

Kyrie IX

Das so genannte Kyrie IX, das dieser Messe als Cantus firmus zugrunde liegt, zitiert Glarean als ein Beispiel für die Verbindung von authentischem und plagalem äolischen Modus: »In diesem Gesange hat das erste *Kyrie* (denn so müssen wir notwendig sagen) die den beiden Modi gemeinsame Quinte mit dem unten zutretenden Tone, das zweite aber steigt mäßig abwärts in die Quarte des Hypoaeolius; das *Christe* jedoch übertrifft in einem sehr lieblichen Aufsteigen die Quinte um einen Halbton, so daß es sich zeigt, daß hier nur die Quarte mi la und nicht re sol paßt; aber das zweite Christe verbleibt in der Quinte, wie das erste Kyrie; jedoch das letzte Kyrie schreitet prächtig in die Quarte des Aeolius hinauf, von wo es endlich in die Quinte zur Finale zurückkehrt.«[15]

15 *Dod.*, S. 152f.: »In hac uero cantione primum Κυριε, (nam ita cogimur nunc loqui) diapente habet duobus communem Modis, cum consueto inferne tono, Secundum autem in diatessaron Hypoaeolij modeste delabitur. Χριçε uero uno semitonio diapente superat suaui admodum ascensu, ut ostendat la mi diatessaron huic congruere modo, non sol re. At secundum Χριçε in diapente manet, ut primum Κυριε. Vltimum autem Κυριε, in Aeolij



Notenbeispiel 3: Kyrie IX

Im *Graduale romanum* findet sich das Kyrie mit dem Hinweis auf den ersten Modus auf der Finalis *d*, allerdings mit zahlreichen *b*-molle-Zeichen versehen, die Glareans Einschätzung bestätigen.[16]

Josquin Desprez, Missa *De beata virgine*

1. Kyrie I

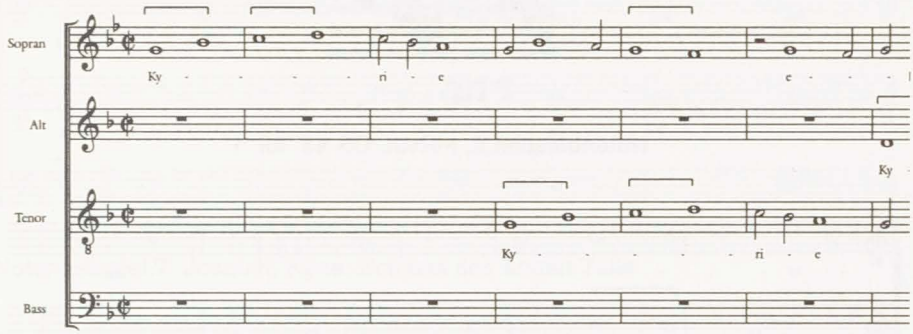
Es scheint eine allgemeine Übereinkunft zu geben, das Kyrie in Josquins Messe[17] als im g-dorischen Modus komponiert zu betrachten. Dazu passen nicht nur die beiden Hauptschlüsse, sondern schon der Beginn des Kyrie im

diatessaron splendide assurgit, rediens in diapente tandem, ad finalem clauem« (Übs. Bohn, S. 114).

16 *Graduale romanum* S. 32*.

17 Josquin Desprez, »Missa De beata virgine«, in: Josquin des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian Chants*, Tl. 1, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 32–36. Die Notenbeispiele folgen der Gesamtausgabe, jedoch mit eigener Akzidentiensetzung.

Superius, der ebenfalls auf *g* einsetzt. »Im Kyrie«, so urteilt Dahlhaus kurz und bündig, »ist der Choral von d-Dorisch nach g-Dorisch transponiert«.[18]



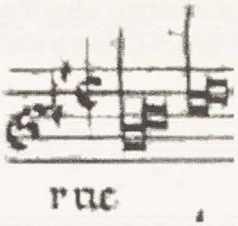
Notenbeispiel 4: Josquin, Kyrie, Mensur 1–7

Nun wird niemand behaupten wollen, dass Josquin angesichts der Choralvorlage äolisch komponiert hätte. Aber es lohnt sich, dem Hinweis Glareans nachzugehen, inwieweit Aspekte des äolischen Modus, der ja Schwierigkeiten im Umgang mit dem ursprünglichen dorischen Modus aufgreift, in dieser Komposition eine Rolle spielen.

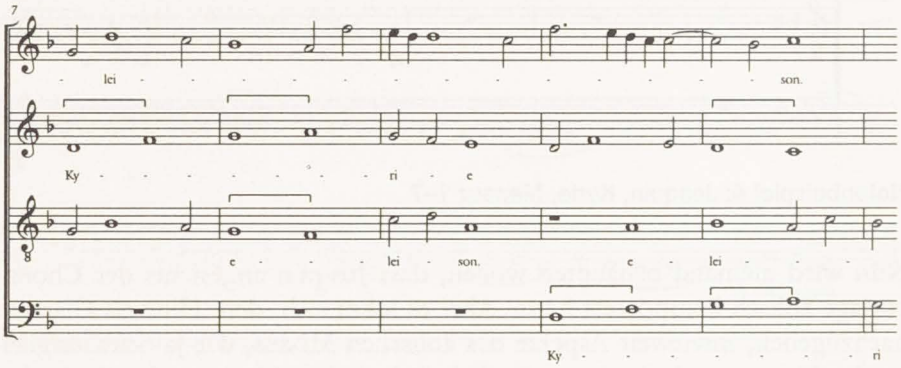
Nimmt man wie Dahlhaus den Beginn des Superius zur Grundlage einer modalen Bestimmung, würde es sich hier um eine g-äolische Fassung des Cantus firmus handeln, also um eine zweite Transposition des Modus mit der kleinen Sexte *es* über der Finalis. Dafür spricht aber in diesem Abschnitt wenig, wie sich gleich in Mensur 9 mit der Quinte *a+e* in Alt und Tenor zeigen lässt. Nur das *b*-molle auf der obersten Linie der Superiusstimme, das sich in der Handschrift I–Rvat, Capella Sistina 45 findet, scheint auf eine solche zweifache Modus-Transposition hinzuweisen. Dadurch wird ein *f'* als »fa supra la« qualifiziert, das somit eindeutig auf die Kombination von Hexachord naturale und molle, also ein *e-mi* verweist.[19]

18 Carl Dahlhaus, »Miszellen zu einigen Niederländischen Messen«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 (1979), S. 6.

19 Im *Kritischen Bericht* zur Edition weist Willem Elders auf die Verwendung eines solchen Zeichens in vier Handschriften hin, ohne es genauer zu spezifizieren (»sometimes«), und deutet es auch ganz richtig als Hinweis auf ein *fa supra la*, ohne jedoch seine Verwendung in I–Rvat, CS 45 zu erwähnen; siehe Josquin des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian Chants. Critical Commentary*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 116.



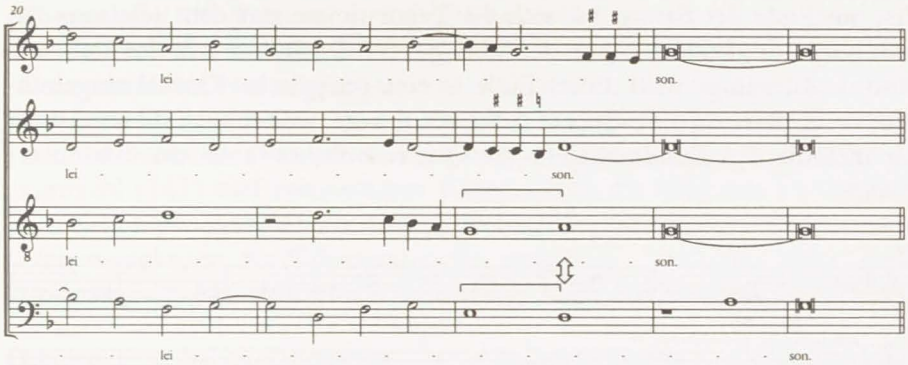
Notenbeispiel 5: I–Rvat, CS 45, fol. 1^{v}



Notenbeispiel 6: Josquin, Kyrie, Mensur 7–12

Einer Modus-Bestimmung kommt weit mehr der Altus-Einsatz in Mensur 7 mit dem Cantus firmus auf *d*, der ersten, von Glarean ausdrücklich erwähnten Transposition des äolischen Modus, entgegen, der nur das schon vorgezeichnete *b*-molle benötigt. Dass Josquin mit dem Altus im Verhältnis zum Superius die Unterquint-Imitation der ersten beiden Choralzeilen aufnehme,[20] führt in die Irre, denn Josquin hat genau diese zweite Zeile, die als einzige in die Unterquarte führt, weggelassen. Auch bringt der Altus nicht nur das Initium, sondern als einzige Stimme die vollständige Melodie des Kyrie I, wobei das gesamte »eleison« und damit auch die Schlussklausel wiederholt werden. Nur am Ende wird die *d*-Klausel des Cantus firmus zwischen Altus und Bassus durch die den Teil abschließende *g*-Klausel der anderen Stimmen überlagert und so das Stück in den vertrauten Bereich des g-dorischen Modus zurückgeführt.

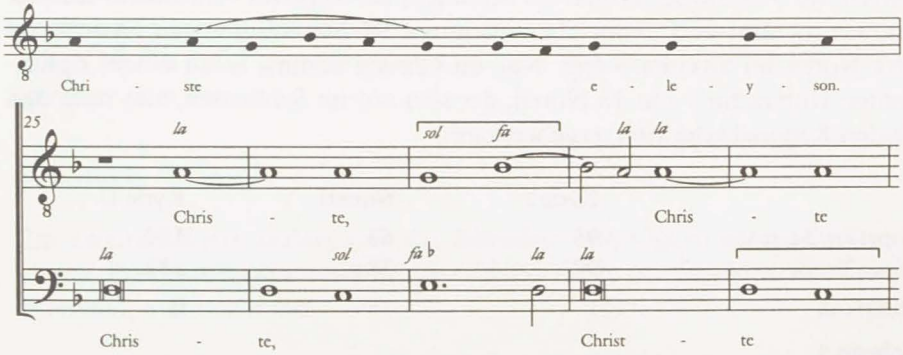
20 Vgl. C. Dahlhaus, Miszellen (wie Anm. 17), S. 6: »Die Unterstimmenimitation in T. 7 als ›ursprüngliche‹ Fassung anzusehen, besteht kein Grund, und zwar um so weniger, als die Nachahmung in der Unterquarte im Choral, dessen erste Zeile mit d–f–g und dessen zweite mit A–c–d beginnt, bereits vorgezeichnet ist.«



Notenbeispiel 7: Josquin, Kyrie, Schluss des ersten Teils

2. Christe

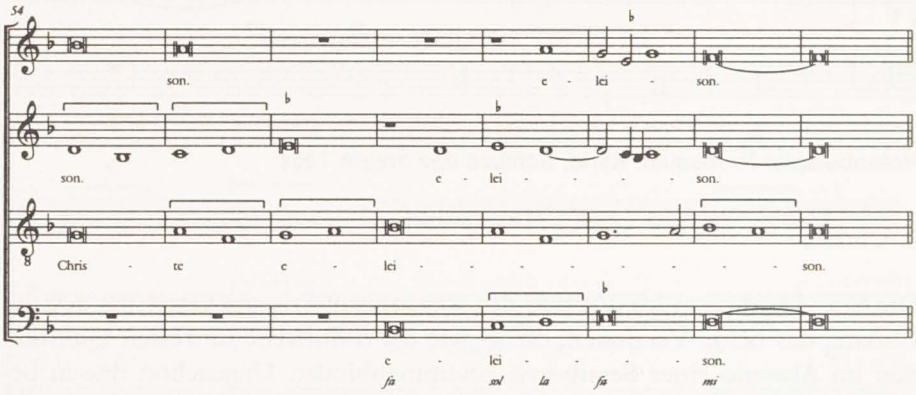
Die Frage nach dem Modus und der vorrangigen Stimme verschärft sich im Christe, das beide Versionen, die g- wie die d-dorische im realen Quintkanon im Abstand einer Semibrevis zusammenbindet. Ungeachtet dessen bestimmt die Vorlage auch die Solmisation beider Stimmen: Der Anfangston *a* im Tenor ist die Quinte über der Finalis *d*, also ein *a-la*, das nur durch ein einzelnes »fa supra la« überschritten wird: *la la sol fa la la*. Ebenso ist auch der Anfangston des Bassus ein *d-la*, das durch ein »fa supra la«, also ein *es* überschritten wird.[21]



Notenbeispiel 8: Christe des Kyrie IX und Josquin, Kyrie, Mensur 25–29

21 Nur die Handschrift Jena, Universitätsbibliothek (D-Ju), Ms. 7 zeichnet im Bassus ein *b*-molle vor die *e-fa*-Töne der Mensuren 27, 38 und 59, was möglicherweise für die Leser der anderen Quellen noch selbstverständlich war.

Erst am Ende des Satzes löst sich die Tenorstimme mit dem »eleison« aus dem Kanon und endet, wie in der Vorlage, auf der Quinte *a-la* des äolischen Modus. Allerdings wird dieses Ende in eine phrygische Klausel eingebunden, deren Basston eine Quinte tiefer auf d liegt, wobei auch dieses d dank der melodischen Einbindung in die Quarte b-fa / es-fa als ein d-la-mi erscheint.



Notenbeispiel 9: Josquin, Kyrie, Mensur 55–60

Mit diesem Ende des Christe hat es eine besondere Bewandtnis, die ich in einem kleinen Exkurs darstellen möchte. Zählt man die vom Komponisten gesetzten Noten des ganzen Stückes, so fällt auf, dass in den beiden Kyrie-Sätzen die Summe der Noten im Stimmenpaar Superius und Bassus mit der Summe in Altus und Tenor übereinstimmt: 97 Noten im ersten Kyrie[22] und 182 Noten im zweiten Kyrie. Nur im Christe kommt es zu einem signifikanten Unterschied von 15 Noten, der sich nur im Schlussteil, also nach den beiden Kanonabschnitten, ergeben kann.

	Kyrie I	Christe	Kyrie II
Superius/Bassus	98	63	182
Altus/Tenor	97	78	182
Differenz	1	15	0

Tabelle 1

22 Allerdings hat im Kyrie I das Paar Superius/Bassus 98 Noten. Die Zählung der Noten folgt der alten Gesamtausgabe (*Missen 2*, hg. von A. Smijers [= Werken 16,3], Amsterdam 1952) und damit den Vorgaben des Petrucci-Drucks von 1514.

Hier scheint die Proportion des Goldenen Schnitts eine Rolle gespielt zu haben, denn die Zahl der Noten im ersten Kanon des Christe (54) steht zur Gesamtzahl der Noten des Christe (141) in eben diesem Verhältnis. Dabei lässt sich leicht ermitteln, dass – ausgehend von der Zahl 54 – die Gesamtzahl 141 errechnet werden kann, woraus sich als Differenz zwischen Gesamtzahl (141) und zweimaligem Kanon (108) die Zahl von 34 Noten für den Schlussabschnitt ergibt. Damit erhalten wir eine Reihe, die mit kleinen Ungenauigkeiten der Fibonacci-Reihe entspricht. Und viele diese Zahlen finden wir im Schlussabschnitt des Christe wieder aufgenommen.

Christe:	1. Kanon	2. Kanon	Schlussabschnitt		Summe
			Tenor:	13	
			Bassus:	5	
	54	54	34		141

Fibonacci-Reihe: (1 2 3) 5 (8) 13 (21) 34 55 (89) 144

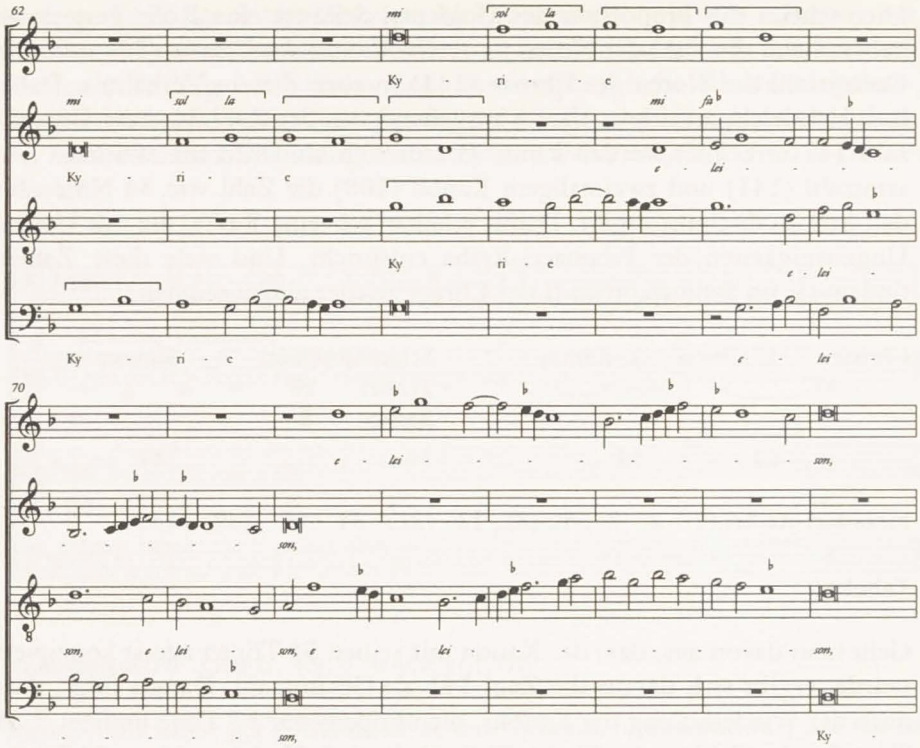
Tabelle 2

Geht man davon aus, dass der Kanon mit seinen 54 Tönen zuerst konzipiert wurde, ergibt sich daraus die Zahl 141 als Gesamtzahl. Daraus folgt, dass nach der Wiederholung des Kanons, die übrigens nur 53 Töne umfasst,[23] 34 Töne für den Schluss des Christe-Teils übrig sind. Und von diesen 34 Tönen nutzt allein der Tenor genau 13 Töne, die von den 5 Tönen des Bassus kontrapunktisch zur Klausel geführt werden. Damit bestätigt auch diese Rechnung den Vorrang des Tenors mit seiner modalen Einbindung in den äolischen Modus auf *d* gegenüber allen anderen Stimmen, insbesondere hier gegenüber dem Bassus.

3. Kyrie II

Im zweiten Kyrie ändert sich die Situation. Im Oktavkanon im Abstand dreier Breven bringen zunächst der Altus, dann der Superius den zweiten Kyrieteil, nun von *d* aus.

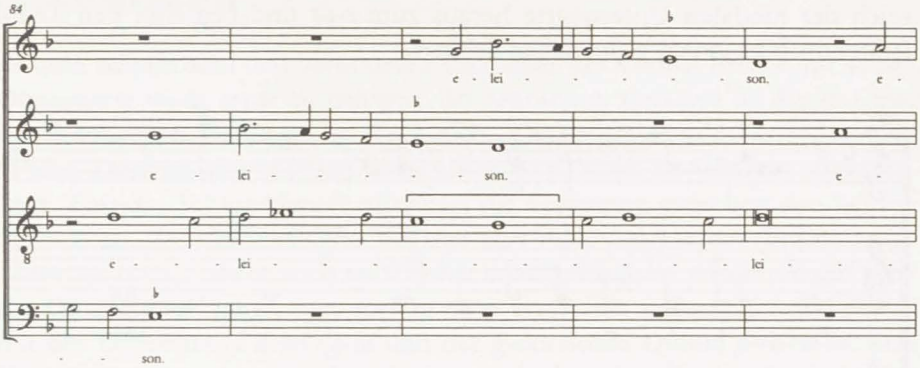
23 In Mensur 51 kann der Superius den Schlusston *a* nicht wie der Tenor in Mensur 39 vorwegnehmen, weil der Altus schon mit der Vorimitation des Schlussmotivs auf dem tiefen *b-fa* eingesetzt hat.



Notenbeispiel 10: Josquin, Kyrie, Mensur 62–77

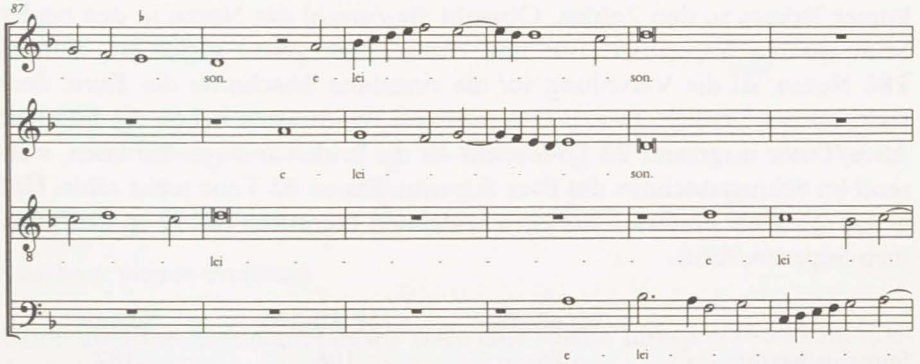
Was wie eine Wiederaufnahme des Anfangs aussehen mag, entpuppt sich als ein Zitat des Cantus firmus in der Oberquarte mi-la des Modus, das demnach unmittelbar an das Ende im Christe mit dem *d-la-mi* anknüpft. Taucht das *fa* dieser Quarte, also der Ton *es*, in den Hauptstimmen zunächst nicht auf, erscheint er im weiteren Fortgang mit wachsender Selbstverständlichkeit. Dieser Selbstverständlichkeit des *es* kann sich auch Paul Hillier in seiner Aufnahme nicht ganz – leider nicht an allen Stellen – entziehen, denn er lässt weit mehr es-fa singen, als es die Gesamtausgabe vorschlägt,[24] deren Entscheidungen in dieser Hinsicht kaum zu durchschauen sind. Die wichtigste Folge dieser Entscheidungen sind die plagalen *d*-Klauseln in den Mensuren 77 und 88.

24 Josquin Desprez, *Missa de Beata Virgine*, Theatre of Voices, Ltg. Paul Hiliard [recte: Hillier], Harmonia Mundi 1998.



Notenbeispiel 11: Josquin, Kyrie, Mensur 84–88

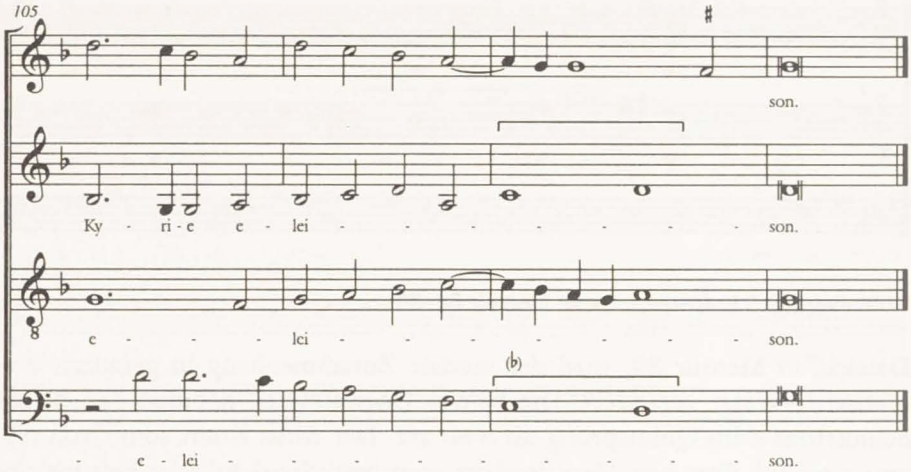
Danach, in Mensur 89, wird der modale Zusammenhang in geradezu dramatischer Weise verändert. Die beiden Oberstimmen nehmen das mi des Schlusstons *d* im Quintsprung als *a-mi* auf. Der Altus zitiert somit von diesem *a-mi* aus über vier Mensuren die ursprüngliche d-äolische Fassung des Cantus firmus, die unmittelbar darauf vom Unterstimmenpaar in der Unterquinte aufgenommen wird.



Notenbeispiel 12: Josquin, Kyrie, Mensur 87–92

Aber nun ist es kein Kanon der Stimmpaare, sondern nur einer der den Cantus firmus tragenden Stimmen. Wird der Altus vom Superius in der Oberquarte begleitet, wechselt in M. 90 der Cantus firmus in den Tenor und wird nun vom Bassus in der Unterquinte (!) begleitet. Der Tenor nimmt also das *d-re* des Altus als ein *d-re-la* auf und nicht als ein *d-la-mi*. Konsequenterweise führt der Bassus mit dem Sprung zum tiefen *c* in Mensur 92 aus dem Be-

reich der modalen Unterquarte heraus zum *c-ut* und begleitet den Tenor letztendlich zu einem g-dorischen Schluss.



Notenbeispiel 13: Josquin, Kyrie, Mensur 105–108

Die besondere Bedeutung der Mensuren 88–91 bestätigt noch einmal ein kurzer Exkurs zu den Zahlen. Obwohl die Anzahl der Noten in den beiden Stimmpaaren Superius/Bassus und Altus/Tenor genau gleich ist, nämlich 182 Noten, ist die Verteilung auf die einzelnen Abschnitte des Kyrie doch recht unterschiedlich. In den ersten beiden Abschnitten haben die Stimmen Altus/Tenor insgesamt 22 Töne mehr als die beiden anderen Stimmen, während im Schlussabschnitt das Paar Superius/Bassus 22 Töne mehr zählt. Und genau 22 Töne umfassen die entscheidenden Mensuren 88–91 in den Stimmen Superius/Altus.

	M. 62–88	M. 88–108	Summe
Superius/Bassus	76	106	182
Altus/Tenor	98	84	182
Differenz	–22	+22	0

Tabelle 3: Kyrie II

Zusammenfassung

Josquin scheint also den besonderen Charakter des Cantus firmus mit seiner Oberquarte *mi-la* ernst zu nehmen. So beginnt er zunächst im Kyrie I mit der d-äolischen Fassung, die die gleiche Oktavspezies wie der g-dorische Modus aufweist, der unbestrittenermaßen dem Stück als Ganzem zugrunde liegt. Erst die Schlussklausel offenbart die Spannung zwischen den beiden Momenten, der einstimmigen Vorlage und ihrer polyphonen Einbindung. Diese Spannung bleibt auch im Christe unaufgelöst, das wiederum die gleiche Oktave *d+d'* nutzt, nun aber in einer eigentlich arithmetischen Teilung mit der Unterquarte *d-mi / g-la* und der g-dorischen Quinte *g-re+d-la*. Das Kyrie spitzt zunächst die Situation zu, indem es den *Cantus firmus* in der äolischen Oberquarte *d-mi / g-la* der Oktave *g+g'* aufnimmt, also in einer harmonischen Teilung dieser g-dorischen Oktave, die erst mit dem Zitat des ursprünglichen Kyrie-Schlusses in Mensur 88-91 in den Bereich zunächst der harmonisch geteilten Oktave *d-re+a-la-mi+d-la* zurückgeholt wird, die dann ihrerseits sehr schnell in die plagale Teilung der Oktave *d-re+g-sol-re+d-la* verwandelt wird.

Kyrie I		Christe	Kyrie II	
d	d	d	d	d
a				a-mi
	G	G	G	
D-re	D-re	D-mi	D-mi	D-re

Tabelle 4: Modus-Varianten

Ohne die Einschätzung Glareans wäre eine solche Interpretation kaum, jedenfalls nicht mit dieser Sicherheit, durchführbar – und die Literatur, die seinen Hinweis überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hat, ihn gut »im dichtgenäheten Schlauche« verpackt hat, zeigt das deutlich. Damit erweist sich Glareans Analyse wirklich als ein Weg »in eximijs authoribus ... locos«,[25] ein Weg zu den verborgenen Geheimnissen der großen Komponisten seiner Zeit. Sicher war Glarean, so die Einschränkung Bernhard Meiers,

25 *Dod.*, S. 29; Übs. Bohn, S. 22.

nicht der »›offizielle‹ Theoretiker der Epoche Josquins«,[26] gleichwohl kann er uns aber – vielleicht gerade deshalb – so manchen Schlüssel für das Verständnis der Werke seiner Zeit liefern.

26 B. Meier, Heinrich Loriti (wie Anm. 11), S. 95.

Walter Werbeck

Glareans Vorstellung von modaler Stimmigkeit – Die für das *Dodekachordon* bestellten Kompositionen

Welche Vorstellungen hatte Glarean von modaler Stimmigkeit? Was machte für ihn einen Modus aus? Welche Kriterien bestimmten ihn? Solche Fragen sind alles andere als leicht zu beantworten. Gewiss, Glarean konstruiert im zweiten Buch des *Dodekachordon* seine Tonarten penibel aus den sieben jeweils doppelt geteilten Oktavgattungen[1]. Doch muss er bei seinen Beispielen schon aus dem Cantus planus nur zu oft auf Ausnahmen von der Regel hinweisen, sei es, dass die jeweiligen Ambitus zu umfangreich oder zu gering ausfallen oder dass die Rahmentöne auf den falschen Positionen liegen. Er kommt deshalb nicht umhin, auch die jeweiligen Quint- und Quartgattungen zur Modusbestimmung heranzuziehen – freilich mit einigem Abstand zu den weitaus wichtigeren Oktaven. Erst im 37. Kapitel von Buch 2 geht er ausführlicher auf das Problem der Modi mit geringen Ambitus ein, und dementsprechend muss sich der Leser auch in Buch 3 bis Kapitel 25 gedulden, um »de tenoribus diapason non explentibus« (»Tenores, die die Oktave nicht ausfüllen«)[2] informiert zu werden, über Ambitus also, bei denen die Quint- und Quartspezies Beachtung erfordern. Auch die jeweiligen Finales kommen erst bei schwierigen Ambitusverhältnissen ins Spiel.

An den Problemen, in die Glarean sich dennoch immer wieder verstrickt, ändert das wenig. Wie soll – um nur ein Beispiel aus dem Cantus planus zu nennen – der Leser mit der Tatsache fertig werden, dass der Dorius ebenso wie der Hypodorius nicht selten den Umfang des Hexachordum naturale, von *c* bis *a* also, einnehmen,[3] sich demnach weder hinsichtlich des Ambitus noch der Finalis unterscheiden? Zwar wird ein Kenner schon gewusst haben, wie in solchen Fällen vorzugehen ist – bei Glarean aber findet er keine weitere Hilfestellung. Auch die traditionellen Repercussionsintervalle, die man in Deutschland mit Merkversen wie »Pri *re–la*, se *re–fa*« etc. sich ein-

1 *Dod.*, vor allem Buch 2, Kap. 2–6.

2 *Dod.*, S. 430.

3 *Dod.*, S. 171 findet sich ein einstimmiges Beispiel »Re la cum tono inferne, Dorii« (»für einen Dorius mit dem Ambitus d-a und Ganzton darunter«), auf S. 173 heißt es vom Hypodorius, er bewege sich »frequenter inter C & G. ... adiecto superne tono ...« (»zwischen c und g mit einem Ganzton darüber«). In beiden Fällen handelt es sich also um den Ambitus des Hexachordum naturale, *c* – *a*.

zuprägen pflegte, bleiben unerwähnt, obwohl Glarean eine solche »vulgaris agnitio« (»gewöhnliche Erkennungsweise«) der Tonarten in Buch 1 des *Dodekachordon* immerhin noch mitgeteilt hatte.[4]

Selbst Glareans Allzweckwaffe, die »phrasis« der Tonarten, taugt nur ihm selbst als unfehlbares Kriterium für modale Stimmigkeit. Seinen heutigen Leser macht sie oft ratlos. Erstens hat der Schweizer Gelehrte, wie schon öfter bemerkt wurde, diesen Terminus nie genau definiert.[5] Und zweitens hat in jüngster Zeit Frans Wiering mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die Identifikation von »phrasis« mit dem Repercussionsintervall, wie sie Bernhard Meier ebenso wie Harold S. Powers[6] vornahmen, nicht zutrifft – dies schon deshalb, weil sich in Buch 1 nicht etwa zwölf solcher Intervalle finden, sondern lediglich die üblichen acht (mit leichten Modifikationen).[7] Glarean, so Wiering, habe »phrasis« vielmehr sehr viel weiter gefasst und als Merkmal für einen je individuellen modalen Stil verstanden.[8] So sehr man Wiering beipflichten möchte: Eine Antwort auf die Frage nach Glareans Vorstellungen von modaler Stimmigkeit wird mit der Verallgemeinerung von »phrasis« nicht leichter.

Wiering beobachtete Glareans Umgang mit der »phrasis« in diesem umfassenderen Sinn vor allem im Zusammenhang mit den mehrstimmigen Modusanalysen. Offenbar sind die Kriterien von modaler Stimmigkeit im Cantus mensuralis noch schwieriger zu benennen als im Cantus planus. Schließlich werden dessen Gesetze, vor allem die der Solmisation, noch um die Regeln des mensuralen Rhythmus' sowie des Kontrapunkts vermehrt.

Man darf allerdings nicht zuviel verlangen. Ob die Modi überhaupt in die Satzlehre integriert werden müssten – über diese Frage waren sich nicht nur die Musiker des 16. Jahrhunderts uneins. Sie wird auch noch heute unterschiedlich beantwortet. Der Selbstverständlichkeit, mit der ein so profunder Quellenkenner wie Bernhard Meier behaupten konnte, den Kirchen-

4 *Dod.*, Buch 1, Kap. 13, S. 32f.

5 Dazu Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte* 22 (1960), S. 93; außerdem zuletzt Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York 2001 (Criticism and Analysis of Early Music, 3), S. 149–151.

6 Harold S. Powers, Art. »Mode«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 12, S. 409.

7 *Dod.*, S. 32. Modifiziert ist das Intervall für den 5. Ton: Die übliche Quinte – *ut–sol* (*f*–♭–*c'*) bzw., in »pseudoklassischen« Texten, *fa–fa* (*f*–♮–*c'*) – hat Glarean auf die Terz *mi–sol* reduziert, vermutlich um eine Verwechslung mit der *ut–sol*-Quinte des 7. Tons auszuschließen.

8 F. Wiering, Language (wie Anm. 5), ebda.

tonarten komme für die Kompositionspraxis der älteren Mehrstimmigkeit die gleiche Realität zu wie der Dur-Moll-Tonalität für die Musik späterer Zeiten,[9] steht die gleichfalls quellengestützte Skepsis von Forschern wie Harold S. Powers und Jessie Ann Owens diametral gegenüber.[10] Owens' Sicht auf »composers at work« im 16. Jahrhundert stützte sich zwar nur auf erhaltene Skizzen bzw. Entwürfe, machte aber eines mit bestürzender Klarheit deutlich: Die Kirchentonarten spielen beim Komponieren im Grunde keine Rolle. Allenfalls sekundär resultieren sie aus der Wahl eines der üblichen »tonal types«.[11] Glarean und sein *Dodekachordon* sind denn auch für Owens' Buch ohne jede Bedeutung.

Der Schweizer Gelehrte entscheidet sich zwar, anders als sein Kölner Lehrer Johannes Cochlaeus oder der von ihm mehrfach zitierte Franchino Gaffurio, für die Einbeziehung der Mehrstimmigkeit in seine Moduslehre. Aber den Kontrapunkt behandelt er nicht und entzieht sich damit dem Problem einer konkreten Einbeziehung der Modi in die Satzlehre – warum sollte er auch mehr leisten als die musikalischen Spezialisten, die die Tonarten normalerweise nur in die Gesangslehre integrierten und sich beim Cantus figuratus auf Fragen der Mensuralnotation und manchmal auch des Kontrapunkts konzentrierten?[12] Auch beschäftigt sich Glarean nicht wirklich mit den Konsequenzen der Solmisationslehre für die Tonarten und die Mehrstimmigkeit;[13] wie üblich handelt er die *voces musicales* vor allem im Rahmen der Präliminarien von Buch 1 ab, und zwar in engem Anschluss an Gaffurio. Selbst die neuen Cantus durus und mollis werden von ihm nicht erwähnt.[14] Dafür beginnt er Buch 3 mit mehreren Kapiteln zur Mensural-

9 Es genügt, in diesem Kontext auf Bernhard Meiers Hauptwerk zu verweisen: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974.

10 Harold S. Powers, »Is Mode real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, in: *Basler Jahrbuch. für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 9–52; Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York 1997.

11 Dazu grundlegend Harold S. Powers, »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 428–470.

12 Zur Moduslehre zumal in deutschen Traktaten aus dem frühen 16. Jahrhundert vgl. Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), insbes. S. 179–186.

13 Grundlegend zum engen Verhältnis zwischen Tonarten und Solmisationslehre ist nach wie vor Christian Bergers Buch *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 35).

14 W. Werbeck, Studien (wie Anm. 12), S. 168f.

lehre, damit die Laien unter seinen Lesern[15] die mehrstimmigen Beispiele wenigstens einigermaßen verstehen konnten.

Die Modi bleiben für Glarean – ganz im Einklang mit seinen Zeitgenossen – auch in der Mehrstimmigkeit lineare Gebilde. Ähnlich wie zuvor Pietro Aron in seinem *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Venedig 1525) nennt er mehrstimmige Kompositionen als Beispiele für die Existenz der Modi – besser: seiner Modi – auch im Cantus figuratus. Und um seine Thesen nachprüfbar zu machen, stellt er die Stimmen der jeweiligen Stücke jeweils wie in einem Chorbuch[16] zusammen und druckt sie ab.

Die modalen Analysen im *Dodekachordon* sind nicht nur auf den jeweiligen Tenor konzentriert. Glarean verlässt sich nicht auf den Modus einer einzigen Stimme, wie er ja auch keineswegs allein mehrstimmige Bearbeitungen von Cantus firmi behandelt, die ihre Tonart schon mitbringen. Es geht ihm um den ganzen Tonsatz: ein Ziel, das er sich wohl erst im Laufe der Arbeit am *Dodekachordon* gesetzt hat. In seiner Motettensammlung jedenfalls, deren Vorwort 1527 niedergeschrieben wurde[17], finden sich modale Bestimmungen oft nur für den Tenor; im *Dodekachordon* hingegen erstrecken sich die Analysen der aus der Sammlung übernommenen Stücke in der Regel noch auf weitere Stimmen:[18] Zumal bei Kompositionen in den neuen Tonarten geht Glarean gründlich zu Werke. Und seine Beobachtungen zur »occulta cognatio«[19] (»verborgenen Verwandtschaft«) mancher Modi unterstreichen, wie sehr ihm daran gelegen ist, alle Stimmen in sein Konzept von Modalität zu integrieren.

15 Glarean wendete sich im *Dodekachordon* fraglos auch an Personen, die nicht nur Fachmusiker sein mussten. Vgl. dazu Laurenz Lütteken, »Humanismus im Kloster. Anmerkungen zu einem der Dedikationsexemplare von Glareans ›Dodekachordon‹ «, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 43–57.

16 Cristle Collins Judd, »Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ›Silent Listening‹: The Polyphonic Examples of the Dodecachordon«, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 507.

17 Universitätsbibliothek München, Sign. 8° Cod. ms. 322–325 [= Cim 44ᵃ]). Vgl. zur Quelle allgemein Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968 (Die Handschriften der Universitätsbibliothek München, 2), S. 70–75; zu den Beziehungen zum *Dodekachordon* vgl. Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14), vor allem die Tabellen S. 142–146.

18 W. Werbeck, Studien (wie Anm. 12), S. 173, Anm. 200. Zu korrigieren sind hier die Angaben zu Antoine Brumels »Qui venit« und zu Josquins »Ave verum«: Glarean bestimmt im *Dodekachordon* nur die Tonarten von Cantus und Tenor, nicht aber des Bassus.

19 *Dod.*, S. 251. Dazu H. Powers, Mode (wie Anm. 6), S. 410f.

Die Schwierigkeiten, Glareans Vorstellungen von modaler Stimmigkeit zu benennen, werden damit freilich nicht geringer, sie potenzieren sich vielmehr. Hinzu kommt das Problem des Gesamtmodus. Wonach wird er ermittelt? Das Tenorprinzip greift zwar oft – wie zuletzt wiederum Frans Wiering betonte –,[20] aber eben nicht immer, ohne dass Glarean abweichende Fälle als Ausnahmen deklariert hätte, die eine Regel voraussetzten. Andererseits scheinen die Beziehungen etwa zwischen den a-, d- und e-Modi die Festlegung eines Gesamtmodus überhaupt zu erschweren bzw. zu modalen Familien von der Art der ut-, re- und mi-Tonarten zu führen, wie Glarean sie selbst gelegentlich erwähnt und Cristle Collins Judd in der Musik seiner Zeit beobachtet hat.[21]

*

Angesichts derart problematischer Verhältnisse darf man sich von einer Untersuchung der speziell für das *Dodekachordon* geschriebenen Kompositionen keine Wunder erwarten, aber doch vielleicht nähere Aufschlüsse über Glareans Konzept modaler Stimmigkeit – zumal in der Mehrstimmigkeit. Bevor ich auf diese Stücke näher eingehe, fasse ich kurz einige Fakten und darauf aufbauende Fragen wie Überlegungen zusammen.

1. Mit Sicherheit haben für das *Dodekachordon* Sixtus Dietrich und Gregor Meyer Kompositionen geliefert[22] (vgl. die Übersicht in Tabelle 1 auf der folgenden Seite). Dietrich, der sich für die *Musica speculativa* interessierte, besaß als Vokalkomponist einiges Renommee, kaum jedoch der Solothurner Organist Meyer, von dem nahezu ausschließlich Beispiele für Glareans Buch nachweisbar sind. Meyer schrieb die meisten bestellten Stücke, darunter mit einem Kyrie als Beispiel für die Verbindung von Aeolius und Hypoaeolius eine der umfangreichsten Kompositionen im *Dodekachordon* über-

20 F. Wiering, Language (wie Anm. 5), S. 152.

21 Cristle Collins Judd, »Modal Types and *Ut*, *Re*, *Mi* Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), S. 428–467.

22 C. C. Judd, Commonplace Books, wie Anm. 16, S. 490, zufolge hat auch Ludwig Senfl sein »Deus in adiutorium meum indende« im lydischen Modus auf Bestellung geliefert. Belege dafür gibt es aber allem Anschein nach nicht. Wir wissen lediglich, dass Glarean Senfl vergeblich um das *Kyrie de nostra Domina* als Exempel für eine »mixtio Aeolii Hypoaeoliique« bat. Siehe Eugen Tatarinoff (Hrsg.), *Die Briefe Glareans an Johannes Aal, Stiftspropst in Solothurn, aus den Jahren 1538–1550*, Solothurn 1895 (Urkundio, 2.3), S. 9 (Brief Glareans vom 10. Juli 1538). Dieses Kyrie lieferte dann Gregor Meyer.

haupt.[23] Vorstellbar wäre, dass sich Meyer besonders eng an Glareans Vorgaben klammerte, während Dietrich Theorie und Praxis souveräner zu verbinden wusste.

Modus	Ambitus/ Struktur	Titel (Textbeginn), ggf. Stimmenzahl	Komponist
Hyperaeolius	*H–f–h*	*O Domine Jesu Christe*, 3-stg.	Dietrich
Hypolydius	*c–f–c'*	*Monas*. Oberquintkanon ohne Text	Meyer
Hypolydius		*Dyas*. Ohne Text	Meyer
Dorius	*d–a–d'*	*Monas*. Unterquintkanon ohne Text	Meyer
Hypomixolydius	*d–g–d'*	*Monas*. Oberquintkanon ohne Text	Meyer
Phrygius	*e–h–e'*	*Monas*. Unterquintkanon ohne Text	Meyer
Lydius	*f–c'–f'*	*Forma inter F & e : Servus tuus*, 2-stg.	Dietrich
Lydius		*Tenor inter F & f: Erue Domine*, 2-stg.	Dietrich
Lydius		*Qui mihi ministrat*, 4-stg.	Meyer
Jonicus (auf f)	*f–(≡)c'–f'*	*Qui mihi ministrat*, 4-stg.	Meyer
Hyperphrygius	*f–h–f'*	*Domine fac mecum*, 4-stg. ad aequales	Dietrich
Hyperphrygius		*Ab occultis*, 4-stg.	Dietrich
Hypoionisch	*g–c'–g'*	*Monas*. Unterquintkanon ohne Text	Meyer
Hypoaeolius–Aeolius	*e–a–e'–a'*	*Kyrie* I, IIa/b, III (je 4-stg.) *Christe* I (4-stg.), II (3-stg.), III (4-stg.) *Kyrie* I (4-stg.), II (3-stg.), IIIa/b (4-stg.)	Meyer
3. Quintspezies	*f–c'* (*fa–fa*)	*Confitebor Domino*, 4-stg.	Meyer

Tabelle 1: Übersicht über die bestellten Kompositionen von Gregor Meyer und Sixt Dietrich

23 Michele Calella, Art. »Meyer, Gregor«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 12, Kassel und Stuttgart 2004, Sp. 119f.

2. Dietrichs und Meyers Beispiele dürften die neuesten mehrstimmigen Stücke für das *Dodekachordon* gewesen sein; sie entstanden erst Ende der 1530er bzw. Anfang der 1540er-Jahre, überwiegend wohl nach Abschluss des Textkorpus.[24] Rückschlüsse auf eine besondere Modernität der Musik wären jedoch voreilig. Dietrichs Stücke sind seine letzten Kompositionen überhaupt,[25] und wie er sich im Wesentlichen am Stil der Josquin-Generation orientierte, so auch der weitaus jüngere Gregor Meyer. Von einem Schritt in die Richtung der so genannten klassischen Vokalpolyphonie, wie ihn beispielsweise Meyers Generationsgenosse Jacobus Clemens non Papa tat, ist nichts zu spüren. In das Korpus der Kompositionen des *Dodekachordon* passen sich die bestellten Beispiele bruchlos ein.

3. Die meisten der bestellten Beispiele gehören den Tonarten an, für die Glarean in der ihm zur Verfügung stehenden Literatur keine oder nur wenige Stücke fand (in Tabelle 1 grau unterlegt): die Modi rejecti, Hyperphrygius und Hyperaeolius (drei Beispiele), sowie der »alte« Lydius bzw. Hypolydius (fünf Beispiele, dazu ein sechstes für die Nähe des Lydius zum Jonicus sowie, als siebtes, Meyers »Confitebor Domino« zur mehrstimmigen Demonstration der Quinte *fa–fa*). Zu diesen Tonarten hinzu kommt die schon genannte Verbindung von Aeolius und Hypoaeolius in Meyers *Kyrie de nostra Domina*, das Glarean zufolge sonst stets in verderbter Form bearbeitet wurde.[26] Bei den restlichen vier Beispielen handelt es sich um Kanons zu gebräuchlichen Modi: Dorisch, Hypomixolydisch, Phrygisch und Hypoionisch.

4. Glarean traute – wenig überraschend – Dietrich mehr zu als Meyer. Jener lieferte ausschließlich Beispiele für schwierigere Tonarten: die Modi rejecti (ein Trio, zwei vierstimmige Stücke) sowie zwei Duos zum Hypolydius. Meyer dagegen steuerte, abgesehen von drei Beispielen zu den alten f-Modi, nur Stücke in verbreiteten Tonarten bei. Außerdem lieferte er sämtliche Monaden (zweistimmige Kanons), also die einfachsten Beispiele, mit denen Glarean (nach dem Vorbild von Sebald Heydens *Musicae, id est artis*

24 Zur Chronologie des *Dodekachordon* vgl. Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und anderen Humanisten. Zur Entstehungsgeschichte von Glareans Dodekachordon«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 61–75, vor allem S. 69–75. Über seine Wünsche an Meyer korrespondierte Glarean mit Aal in den Jahren 1538 und 1540; vgl. E. Tatarinoff, Die Briefe (wie Anm. 22), S. 15–23.

25 Hermann Zenck, *Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation*, Leipzig 1928, Reprint Hildesheim 1967 (Publikationen älterer Musik, 3.2), S. 46.

26 *Dod.*, S. 366.

canendi libri duo von 1537)[27] jeweils zu beginnen pflegte. Aber Meyer schrieb auch vier vierstimmige Stücke.

5. Das größte Hindernis für eine adäquate Bewertung der bestellten Kompositionen liegt darin, dass wir kaum etwas darüber wissen, wie weit Glarean – abgesehen von seiner Theorie – konkret auf die jeweiligen Stücke eingewirkt hat. Clement A. Miller hat im Vorwort zu seiner Übersetzung des *Dodekachordons* das wenige zusammengefasst, was sich erschließen lässt:[28] Dietrich war vermutlich gehalten, für den Lydius jeweils ein Beispiel mit dem Tenorambitus einer vollständigen und einer um ein Semitonium reduzierten f-Oktave zu schreiben. Außerdem dürfte er von Glarean dessen einstimmiges Beispiel für den Hyperaeolius, »O Domine Jesu Christe«, als Grundlage für seine dreistimmige Bearbeitung erhalten haben. Und vermutlich hat Glarean ihn auch auf das Offertorium »Domine, fac mecum« als Cantus firmus für eine hyperphrygische Komposition aufmerksam gemacht. Zu vermuten ist ein ähnliches Procedere für das in Buch 2 abgedruckte *Kyrie de nostra Domina* sowie die Communio »Qui mihi ministrat« als Basis für die jeweiligen Bearbeitungen Gregor Meyers. Das sind insgesamt nicht sehr viele Informationen, und man wüsste gerne mehr.

Was hat Glarean mit Dietrich und Meyer besprochen? Worauf sollten sie achten? War ihm eher an der Demonstration seiner Theorie oder eher an der Praktikabilität der Exempla gelegen, oder sollten beide Gesichtspunkte zu gleichen Teilen berücksichtigt werden? Sodann: Wer war es, der bei den Monaden das Kanonintervall, bei den Dyaden die jeweils gewählten Stimmlagen festlegte? Kannten Dietrich und Meyer die übrigen von Glarean ausgewählten Kompositionen? Waren sie vielleicht sogar gehalten, sich an deren Schreibart zu orientieren? Schließlich: Hat es Revisionen gegeben? Verlangte Glarean Änderungen – zugunsten theoretischer Eindeutigkeit oder vielleicht auch zugunsten der Gesangspraxis? Musste er aus Zeitgründen Stücke in Kauf nehmen, auf die er gerne verzichtet hätte? War er wirklich so begeistert von Meyers Stücken, wie er in seinen Briefen an Johannes Aal schrieb? Zur Vorsicht jedenfalls mahnt eine Formulierung vom November 1538: er, Glarean, sei nicht in der Lage, Meyers eingereichte Stücke zu beurteilen.[29] Zählte Meyers Kyrie nur als Notlösung, als Ersatz für die er-

27 C. C. Judd, Reading Renaissance Music Theory (wie Anm. 17), S. 139 und 158–170.

28 Clement A. Miller, *Heinrich Glarean, Dodecachordon. Translation, Transcription and Commentary*, Rom 1965 (Musical Studies and Documents, 6), »Introduction«, Bd. 1, S. 30.

29 E. Tatarinoff, Die Briefe (wie Anm. 22), S. 15: »... non sum tanti iudicii, ut utram de binis compositionibus eligam sciam ...«.

hoffte, aber nicht erhaltene Senfl'sche Komposition?[30] Antworten auf alle diese Fragen gibt es nicht; ob die bestellten Stücke in jeder Hinsicht Glareans Intentionen entsprachen, muss vorerst offen bleiben.

*

Ich beginne meine Untersuchung mit einigen der Meyer'schen zweistimmigen Kanons. Dazu zunächst eine kurze Übersicht.

Tonart	Kanonintervall	Tonart im Abstand des Kanonintervalls	cognatio	Hexachorde
Hypolydius	Oberquinte	Hypojonicus	+	naturale → durum
Dorius	Unterquinte	Mixolydius	–	naturale → molle
Hypomixolydius	Oberquinte	Hypodorius	–	naturale → durum
Phrygius	Unterquinte	Aeolius	+	naturale → molle
Hypojonicus	Unterquinte	Hypolydius	+	durum → naturale

Tabelle 2: Die von Gregor Meyer für das *Dodekachordon* komponierten Kanons[31]

Im Kontext des berühmten Schlusskapitels »de Symphonetarum ingenio« bemerkt Glarean zu Kanons im Sekundabstand, in solchen Stücken stießen die »Systemata binorum Modorum« zusammen.[32] Auch seine Analysen von Stimmen mit Ambitus im Quintabstand führen manchmal zur Ermittlung jeweils verschiedener Modi: Eine a-Oktave ist ein Aeolius, eine e-Oktave hingegen ein Phrygius.[33] Im Zusammenhang mit Meyers Quintkanons hin-

30 Siehe oben Anm. 22.

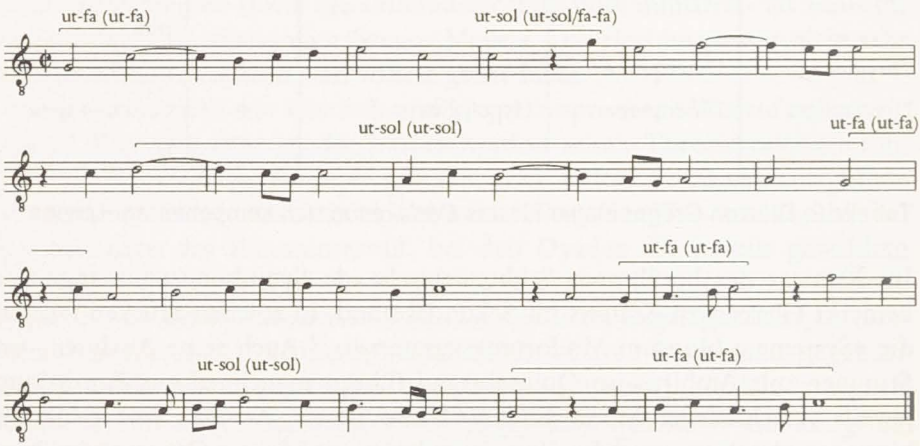
31 Angegeben sind: die Tonart, die der Kanon im *Dodekachordon* repräsentiert (Spalte 1), der Intervallabstand zur 2. Stimme (Spalte 2) und die durch die 2. Stimme repräsentierte Tonart (Spalte 3). Spalte 4 gibt Auskunft darüber, ob es sich um zwei enger verwandte Tonarten gemäß Glareans Ausführungen zur »occulta cognatio« (siehe oben Anm. 19) handelt (+) oder nicht (–), und aus Spalte 5 lassen sich die in den jeweiligen beiden Kanonstimmen dominierenden Hexachorde ablesen.

32 *Dod.*, S. 446.

33 Zum vierstimmigen »Tulerunt Dominum« als Exempel für den Phrygius schreibt Glarean: »In ea cantione Tenor ac Altitonans Phrygium Modum elegantissime arsi ac Thesi habent. Basis autem ac Cantus Aeolium ....« (»In diesem Stück prägen Tenor und Alt den

gegen spricht Glarean nie von zwei verschiedenen Modi – obwohl doch auch hier aus der Oktave eines Modus stets die Oktave eines anderen resultiert, seien es nun Tonarten mit einer occulta cognatio oder nicht. Bestand also die Aufgabe für Meyer darin, einen Modus lediglich einstimmig (mit beliebigem Kanonabstand) oder auch im genau kalkulierten Stimmenverbund eines zweistimmigen Quintkanons zu realisieren? Verdeutlichen die scheinbar so einfachen Kanons mehr als nur ein lineares Moduskonzept?

Bejahen könnte man diese Frage beim hypojonischen Kanon; Glarean bemerkt hier ausdrücklich, der Modus werde in beiden Stimmen dargestellt.[34] Das kann bedeuten: Jede Stimme prägt für sich die Tonart aus. Das kann aber auch bedeuten: Beide Stimmen wirken bei der Darstellung des Modus zusammen. Und Meyers Kanon vermittelt eher letzteren Eindruck (siehe Notenbeispiel 1; in Klammern die jeweiligen Intervalle der Kanonstimme). Der Organist hat (wohl auch, um eine Vermischung mit dem in



Notenbeispiel 1: Gregor Meyer, Monas im Hypojonicus (Unterquintkanon)

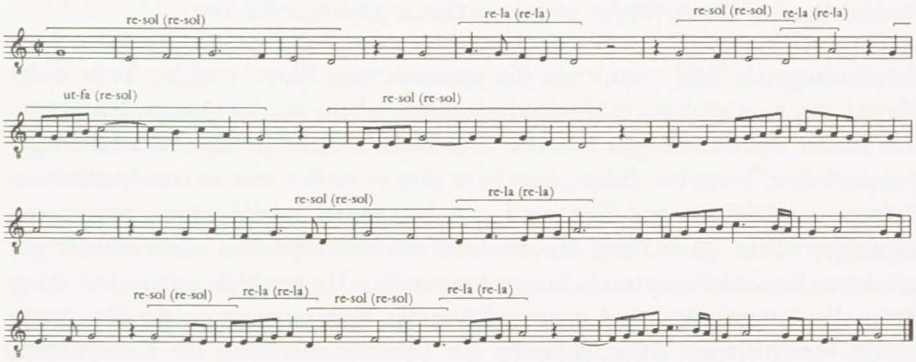
der Unterquinte stehenden Hypolydius zu vermeiden) die Kanonmelodie wesentlich durch solche modustypischen Intervalle strukturiert, die in der Unterquinte gleich bleiben, somit auch gleich solmisiert werden können: die Quarte *ut–fa* in den Positionen *g–c'* (bzw. im Kanon *c–f*), und die Quin-

phrygischen Modus sehr elegant aus, und zwar in auf- und absteigender Bewegung. Bass und Sopran hingegen haben den Aeolius«.): *Dod.*, S. 312:

34 *Dod.*, S. 354: »... utraque uox Modum referat.“ Vgl. Übs. Miller, Bd. 2, S. 433.

te *ut–sol* in den Positionen *g–d'* (bzw. im Kanon *c–g*). Mit anderen Worten: Die hypojonische Quarte *g–c'* (*ut–fa*) prägt die Ausgangsstimme, die hypojonische Quinte *c–g* (*ut–sol*) hingegen die Unterquintstimme. Beide ergänzen sich zur Modusdarstellung. Die Gefahr einer Kollision der lydischen Quinte *fa–fa* mit der jonischen *ut–sol* wird vermieden, weil die *ut–sol*-Quinte in der Ausgangsstimme nahezu immer gerade nicht in der (eigentlich zu erwartenden) jonischen Position, sondern in der mixolydischen erscheint. Offensichtlich hat nicht nur der Komponist, sondern auch Glarean dieses Manko in Kauf genommen.

Ähnlich ist Meyer im hypomixolydischen Kanon vorgegangen[35] (siehe Notenbeispiel 2). Allerdings führt hier die Konzentration auf oberquintidentische Quarten und Quinten zu schwerwiegenden Konsequenzen für den Modus, um den es geht: Weil Meyer den Konflikt zwischen der mixolydischen *ut–sol*-Quinte und der dorischen *re–la*-Quinte verhindern will, verkürzt er die hypomixolydische d-Oktave um den obersten Ton, verzichtet also auf die *ut–sol*-Quinte und pointiert stattdessen mehrfach die *re–la*-Quinte. Sein Beispiel im Hypomixolydius könnte folglich über weite Strecken ebenso gut den Dorius repräsentieren. Glarean hat sich jeden Kommentars enthalten.



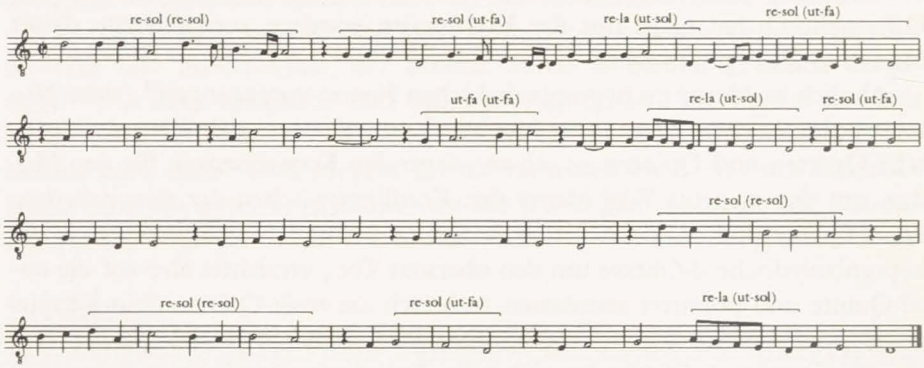
Notenbeispiel 2: Gregor Meyer, Monas im Hypomixolydius (Oberquintkanon)

Hingegen lobte er ausdrücklich[36] den schönen dorischen Kanon Meyers – obwohl gerade hier von einer beide Stimmen integrierenden Modusdarstellung kaum die Rede sein kann (siehe Notenbeispiel 3 auf der folgenden Seite).

35 *Dod.*, S. 304; Übs. Miller, S. 379.

36 Das sei ein Stück, »Vbi bellissime Modus inter D et d decurrit.« (»wo der Modus aufs schönste zwischen *d'* und *d* verläuft.«): *Dod.*, S. 296; Übs. Miller, S. 368.

Die Wahl der Unterquinte als Kanonintervall (Dorius → Mixolydius) signalisiert wiederum eher differierende als identische Intervallgattungen; und in der Konsequenz prägt sich, anders als zuvor, der Dorius in der Ausgangsstimme ebenso deutlich aus wie der Mixolydius in der Kanonstimme. Man fragt sich, warum Meyer in diesem Fall nicht einen Oberquintkanon geschrieben und auf die cognatio zwischen Dorius und Aeolius gesetzt hat.[37]



Notenbeispiel 3: Gregor Meyer, Monas im Dorius (Unterquintkanon)

Ein homogenes Bild vermitteln die untersuchten Kanons nicht. Teils zielte Meyer auf eine plakative Modusdarstellung allein in der Ausgangsstimme, was in der zweistimmigen Summe zum Nebeneinander außerordentlich gegensätzlicher Tonarten führt, teils bemühte er sich – mit unterschiedlichem Erfolg – um das genaue Gegenteil, nämlich einen modal homogenen zweistimmigen Satz. Man kann Meyer diese wechselnden und nicht immer geglückten Kanonkonzepte als kompositorisches Ungeschick ankreiden. Man kann aber umgekehrt, und positiv gewendet, von einer gezielten Demonstration verschiedener Möglichkeiten der Modusdarstellung im Kanon sprechen, die Meyer vielleicht in enger Absprache mit Glarean vorgenommen hat. Dieser wäre dann keineswegs nur an einer einstimmigen, eng an den jeweiligen Intervallspezies orientierten modalen Präsentation interessiert gewesen, sondern hätte auch eine differenzierte, die Grenzen einer Stimme

37 Überhaupt stellt sich die Frage, warum Meyer gleich dreimal das Unterquintintervall wählte, obwohl damit jedesmal Schwierigkeiten verbunden waren: entweder (s. Tabelle 2) der Wechsel vom Hexachordum naturale ins Hexachordum molle (mit dem für Glarean inakzeptablen Nebeneinander von ♭-rotundum und ♮-quadratum oder, beim hypoionischen Kanon, der Wechsel von der jonischen zur lydischen Quinte.

überwindende Modusdarstellung geschätzt. Meyer jedenfalls konnte schon an diesen einfachen Exempeln zeigen, dass er auch in mehr als nur einer Stimme modal zu denken verstand.

*

Der hypolydische Kanon Meyers[38] fällt aus dem Rahmen. Er repräsentiert einen der Modi, für die Glarean in der Literatur nur wenige Beispiele gefunden hatte. Lydius und Hypolydius gehören – im Gegensatz zu allen anderen zehn Tonarten – gerade nicht zu den gebräuchlichen Modi; Glarean musste sie, so seine Klage, aus dem Jahrhunderte alten Schutt falscher Traditionen erst wieder freilegen. Mehrstimmige lydische bzw. hypolydische Stücke zu schreiben bedeutete, sich mit einem Problem auseinander zu setzen, dessen große Tragweite bislang die Existenz von Glareans Lydius nahezu unmöglich gemacht hatte: der 3. Quintgattung *fa–fa*, deren Lebensfähigkeit angesichts der Realität des Hexachordum molle in der Gesangs- wie Kompositionspraxis mehr als gering war.

Im Grunde hatte Meyer keine Chance, mit seiner Kanonstimme diese verquere Quinte zu etablieren. Vielmehr bestätigt er – wohl unfreiwillig –, wie Recht Glarean hatte, als er in Buch 1 vor der Gefahr warnte, bei f-Modi in den Jonicus zu verfallen, oder anders gesagt: den f-Modus nicht im Cantus durus, sondern im üblichen Cantus mollis vorzutragen.[39] Das musste bei einem Oberquintkanon, wie Meyer ihn schreibt, erst recht nahe liegen, denn nicht über *h-mi*, wohl aber über *b-fa* stellte das Tonsystem eine Oberquinte bereit. Die clavis *h-mi* in seiner hypolydischen Stimme dürfte folglich meistens als *b-fa* solmisiert worden sein, und auch bei einem Durchgang *a–h–c'* konnte man *re–mi–fa* singen, ohne sich die lydische Quinte *fa–fa* vergegenwärtigen zu müssen. (Der Einwand, der Kanon sei, da untextiert, nicht vokal, sondern instrumental auszuführen, ändert an dem Sachverhalt nichts.)

Meyer kann sich dem Dilemma nur durch halbherzige Lösungen entziehen: Zu Beginn lässt er dem geforderten *h-mi* beispielsweise gerne die Untersekunde *a-re* vorausgehen; im enggeführten Quintkanon wird daraus die Folge *e–f*, so dass *h* (in der Ausgangsstimme) und *e* (in der Kanonstimme) als Quarte *mi–mi* verstanden werden können. Eindämmen ließ sich so die molle-Solmisation kaum – zumal dann nicht, wenn die clavis über *a-la* nicht

38 *Dod.*, S. 280; Übs. Miller, S. 351f.
39 *Dod.*, S. 31f.

direkt zum *c* aufwärts, sondern wie ein *fa*-sopra-*la* erneut abwärts geführt wird. Meyer verzichtet denn auch in der zweiten Hälfte seines Kanons fast vollständig auf die kritische Stufe über *a* – zu Lasten freilich der hypolydischen Identität.

Das grundsätzliche Problem, die Ausführung der lydischen Quinte nicht durch das nahe liegende Hexachordum molle, sondern durch die Hexachorde naturale und durum inklusive Mutation, bleibt in allen lydischen bzw. hypolydischen Exempeln eine Herausforderung für die Komponisten. Meyer hat sie vor allem in seinem hypolydischen Duo bestanden.[40] Die maßgebliche Quinte *fa–fa* wird nämlich, vor allem zu Beginn und am Schluss, in beiden Stimmen gewissermaßen maskiert, und zwar als durch einen zusätzlichen Ganzton ergänzte Modusquarte *ut–fa* (*g–c'*). Innerhalb dieser Quarte aber – sie erscheint selbstverständlich auch im Hexachordum naturale zwischen den claves *c* und *f* – nimmt *h-mi* einen normalen Platz ein. Vielleicht hob Glarean in seinem Kommentar gerade deshalb die Einhaltung des hypolydischen »systema naturale« auch in der Oberstimme hervor (und verschwieg ihre durch die doppelte Quarte *ut–fa* verursachte Nähe zum Hypomixolydius).[41] Meyers Beispiel taugt jedenfalls für mehr als zur bloßen Illustration einer Theorie: Es ist auch ein Stück aufführbare Musik.

Gleiches ließe sich von Sixt Dietrichs lydischen Duos behaupten.[42] Im ersten fehlt, wohl auf Grund einer Vorgabe Glareans,[43] der modusprägenden Tenorstimme das obere *f* und damit die Möglichkeit einer Kadenz in dieser hohen Lage. Vielleicht deshalb hat Dietrich generell auf deutliche Zäsuren, zumal auf der Finalis, verzichtet und sich dafür entschieden, den Modus bzw. dessen prekäre Quintspezies durch einen gerade nicht an den lydischen Intervallen orientierten Bass abzusichern. Gleich zu Beginn erklingt hier in mehrfacher Wiederholung die *re–la*-Quinte *d–a*, die der Tenor zur vollständigen d-Skala auffüllt – weshalb für eine Solmisation der 6. Stufe als *b-fa* kein Anlass besteht. Auf dieser Basis kann Dietrich später sogar eine Sequenz schreiben, die im Bass eigentlich zu *b-fa* (Unterquinte zum *f-fa* im Tenor) führen müsste, erstickt einen drohenden modalen Flächenbrand jedoch rasch durch den Wechsel vom Quint- in den Oktavkanon (sie-

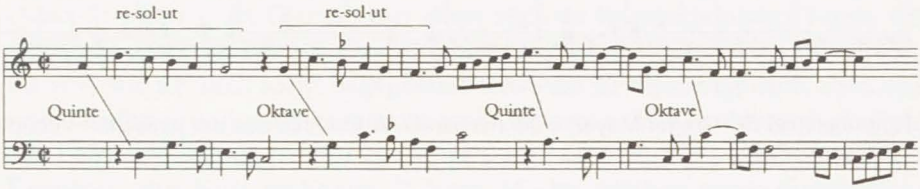
40 *Dod.*, S. 281; Übs. Miller, S. 352f.

41 Im 8. Kirchenton spielt das Repercussionsintervall *ut–fa* seit jeher eine wesentliche Rolle.

42 *Dod.*, S. 328f.; Übs. Miller, S. 407f.

43 Glarean hatte schon in Kap. 25 des 2. Buches (*Dod.*, S. 128) darauf hingewiesen, der Lydius sei bei den Alten häufig entweder mit vollständiger Oktave oder mit oben um einen Ton verkürzter Oktave verwendet worden. Deshalb schreibt Dietrich zwei Duos: das eine zur Demonstration der »forma inter F & e«, das zweite für den »Tenor inter F & f« (*Dod.*, S. 328f.).

he Notenbeispiel 4). Dietrichs Konzept, die Unterstimme auf die Fundierung des Lydius bzw. der lydischen Quinte in der Oberstimme zuzuschneiden, führt zu einem durchaus praktikablen Resultat, doch fällt ihm eine eigene lydische oder hypolydische Identität im Bass zum Opfer. Dessen Tonart wird von Glarean denn auch nicht weiter bestimmt.



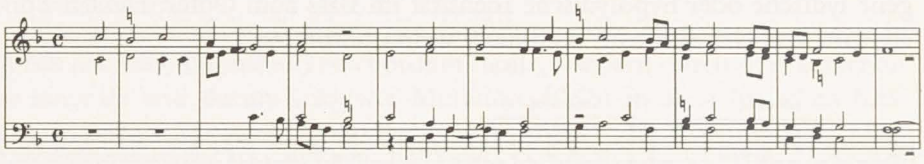
Notenbeispiel 4: Sixt Dietrich, Ausschnitt aus dem Duo »antiqui Lydii Forma inter F & e«

Über Gregor Meyers lydisch-jonische Doppelvertonung des »Qui mihi ministrat«[44] hat sich zuletzt Harold Powers geäußert. Seine Beurteilung der lydischen Version – es handle sich um nichts mehr als »made-up music purporting to illustrate the meaning of Glarean's real theory«[45] – lässt sich noch zuspitzen. Nicht nur die lydische, auch die jonische Variante ist weniger »real music« als vielmehr Illustration von Glareans Behauptung der großen Nähe zwischen den beiden Modi. Weil das Postulat ebenso wie der stets gleiche Cantus firmus vorgegeben war, achtete Meyer darauf, seine Kompositionen möglichst ähnlich zu halten und die systembedingten Unterschiede – vor allem die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Klängen auf der 4. Stufe – eher zu unterdrücken. Das ist ihm fraglos gelungen. Die Klangtechnik differiert über weite Strecken kaum; auch deshalb, weil Meyer in der jonischen Variante immer wieder mit der Wendung *c''–b'–c''* bei gleichzeitiger Sext-Oktav- oder Terz-Quint-Progression arbeitet, mit einer typischen Klausel also, die normalerweise in der Oberstimme einen Halbtonanschluss impliziert: Gesungen wird nicht die notierte Folge *c''–b'–c''*, sondern *c''–h'–c''* (siehe Notenbeispiel 5a auf der nächsten Seite). Je häufiger aber ein derart akzidentelles *h* auftritt, desto geringer die Differenz zum lydischen Beispiel. Aus der Musik lässt sich der vorgeschriebene Cantus durus oder mollis noch nur selten ermitteln. Allein das jonische Supplement (siehe Notenbeispiel 5c auf der nächsten Seite; zum Vergleich der lydische Schluss

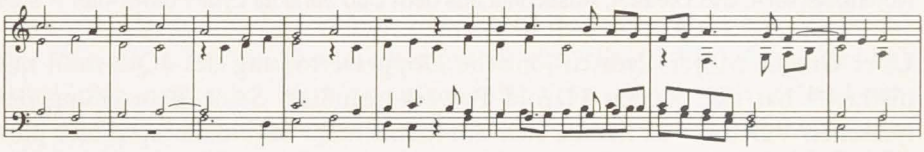
44 *Dod.*, S. 338–341; Übs. Miller, S. 416–421.

45 Harold S. Powers, »Music as Text and Text as Music«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, Bd. 1, S. 25.

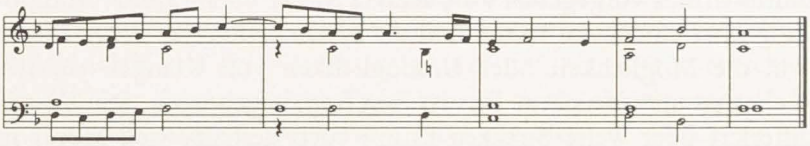
in Notenbeispiel 5d) mit seinem betonten Klang auf *B* macht eine Ausnahme – und wirkt deshalb fast wie ein Fremdkörper.



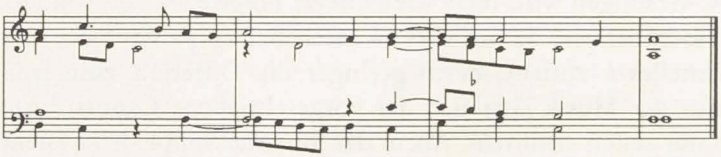
Notenbeispiel 5a: Gregor Meyer, »Qui ministrat«, Ausschnitt aus der jonischen Version (Cantus mollis)



Notenbeispiel 5b: Gregor Meyer, »Qui ministrat«, Ausschnitt aus der lydischen Version (Cantus durus)



Notenbeispiel 5c: Gregor Meyer, »Qui ministrat«, Schluss der jonischen Version



Notenbeispiel 5d: Gregor Meyer, »Qui ministrat«, Schluss der lydischen Version

*

Erst recht gänzlich Glareans Doktrin geschuldet sind die Beispiele für die beiden Modi rejecti, den »authentischen« Hyperaeolius mit der Oktave *H–f–h* und den »plagalen« Hyperphrygius mit der Oktave *f–h–f'*. Die Entscheidung des Schweizer Gelehrten, auch für solche Modi Exempel vorzulegen, entbehrt nicht einer gewissen Gewaltsamkeit. Weil wichtige modale Kriterien nicht oder nur eingeschränkt funktionieren – es gibt keine Quint-Quart-Struktur –, ist Glarean hier denn auch zu Zugeständnissen bereit. So schlägt er schon in Buch 2 für den Hyperaeolius Modifikationen des Ambitus vor, wie sie auch sonst begegneten: etwa die Erweiterung nach oben um einen Halbton und nach unten um einen Ganzton. Ein Ambitus *A–c'* nämlich ließe sich, zumindest für ein »ingenium exercitatum« (»einen versierten Kenner«), durchaus realisieren.[46] Vom Modus bleiben unter diesen Umständen allein das für Glarean nicht verhandelbare »Systema«, also der Cantus durus, sowie die Töne *h-mi* und *f-fa* erhalten. Sie spielen in der Melodik eine Rolle, und *h-mi* ist die Finalis. Die falschen Intervalle hingegen, die den Hyperaeolius ebenso wie den Hyperphrygius überhaupt erst zu Modi rejecti machen und sie aus dem Kanon der zwölf Tonarten ausschließen, spielen in den Beispielen keine oder allenfalls eine untergeordnete Rolle. Mit anderen Worten: Ein ein- wie mehrstimmig komponierter Modus rejectus ist nichts weniger als eine klassische contradictio in adiecto, weil jegliche praxistaugliche, die fehlende Quint-Quart-Struktur umschiffende Realisierung seinen Status als rejectus wieder aufhebt.[47] Kein Wunder, dass Glarean für einen solchen Modus so gut wie keine mehrstimmigen Beispiele gefunden hat.[48]

Unter diesen Umständen dürften sich für Dietrich die Schwierigkeiten bei seiner dreistimmigen Komposition des Hyperaeolius in Grenzen gehalten haben. Ein von Glarean bereitgestellter[49] Cantus firmus mit dem Dezimenambitus *A–c'* (von Dietrich auf *A–h* reduziert), den Haupttönen *h*

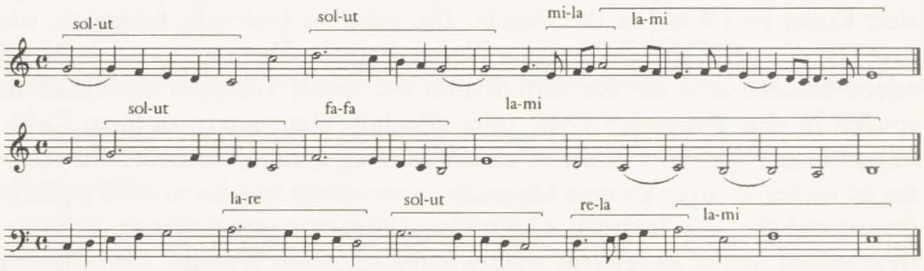
46 *Dod.*, S. 112.

47 Dass die Modi rejecti Glarean zur Stärkung seiner These von der Existenz der zwölf Modi im ein- wie mehrstimmigen Repertoire dienen, hat Sarah Fuller betont: »If even modes rejected on theoretical grounds occasionally appear in plainchant and in some sacred polyphony, then surely the twelve properly constituted modes must have a secure place in these repertories.« (»Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49, 1996, S. 214.) Das ändert freilich nichts an der Absurdität eines praktikablen »rejectus«, weil eben die Praxistauglichkeit mit seinem Status unvereinbar ist.

48 »Huius [sc. modi] quidem integrum nullum, quod sciam, invenitur ...« (»Von diesem Modus findet man meines Wissens kein vollständiges Beispiel«): *Dod.*, S. 276

49 Er ist in Buch 2 bereits abgedruckt worden. Vgl. *Dod.*, S. 113.

und *f* sowie einer Strukturierung primär durch die Quinte *re–la* und die Quarte *mi–la*: Das musste in »O Domine Jesu Christe«[50] geradezu zwangsläufig zu einer Mischung von Modi mit den Finales *e* und *a* führen, die denn auch in allen Stimmen zu beobachten ist.[51] Zusätzlich rückt Dietrich auch die falschen Hauptintervalle ins Licht, bettet deren Töne aber konsequent in dreistimmige Klänge ein. Kurz vor Schluss des Beispiels etwa – Dietrich arbeitet intensiv mit absteigenden Quintgängen – wird die hyperaeolische quinta deficiens *fa–fa* (*f'–h*) in der Mittelstimme geschickt durch die in der Obersexte parallel laufende Diskantquinte *sol–ut* (*d''–g'*) kaschiert, und ganz ähnlich wird die hyperaeolische Finalis *h* in eine durch die Rahmenstimmen gebildete phrygische Klausel mit Finalis *e* eingepasst (siehe Notenbeispiel 6). Dass die Parallelstimme zum Diskant als Cantus firmus und damit als modale Hauptstimme gelten soll, ist dem Satz nicht anzumerken.



Notenbeispiel 6: Sixt Dietrich, Schluss des hyperaeolischen »O Domine Jesu Christe«

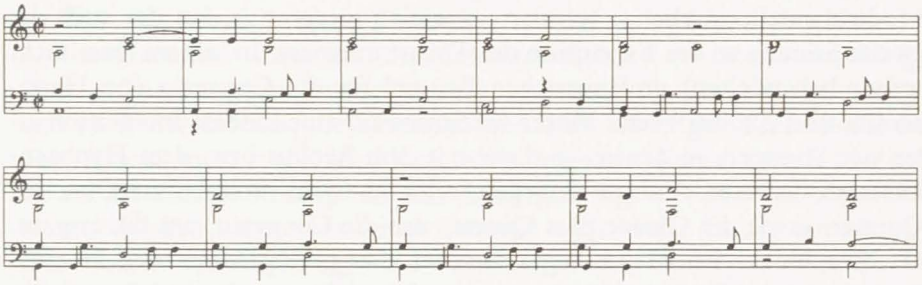
Noch weitaus drastischer setzt Dietrich in seiner ersten vierstimmigen Bearbeitung des Hyperphrygius, »Domine fac mecum«[52], auf die Integration des Rejectus in Klänge. Schon die Entscheidung für eine Besetzung ad aequales, mit vier Stimmen in enger und tiefer Lage (die Schlüssel sind C3, C4, F4, F4), ist bezeichnend genug. Erschwert hat Dietrich das Verfolgen der einzelnen Stimmen zudem durch ständige Stimmkreuzungen, und außerdem hat er den Tenor in pausenlos durchlaufenden Semibreven vertont, auf jede Strukturierung, etwa durch Kadenzen, verzichtet und damit dem Modus eine entscheidende Möglichkeit der Profilierung genommen. Alle diese Maß-

50 *Dod.*, S. 276f.; Übs. Miller, S. 348f.

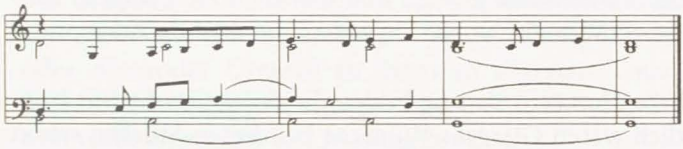
51 S. Fuller, Defending the Dodecachordon (wie Anm. 47), S. 216, Anm. 62: »... while the tenor of the motet clearly exemplifies Glarean's Hyperaeolian, the cantus is closer to Hypophrygian, the bass to a mixture of Hypophrygian and Phrygian.«

52 *Dod.*, S. 342f.; Übs. Miller, S. 421–423.

nahmen zielen auf ein Verschmelzen der Stimmen zu einem kontinuierlichen Klangstrom, in dem zumal der Cantus firmus gänzlich aufgeht, gleich, ob es sich um wesentliche (siehe etwa in Notenbeispiel 7a in der 2. Akkolade das *f*, das als Terz im d-Klang verschwindet) oder unwesentliche Töne handelt. Bezeichnend ist auch der Schluss (Notenbeispiel 7b): Das Stück endet mit einer Sext-Oktav-Kadenz nach G, dessen Oberterz *h* der Cantus firmus beisteuert – womit er satztechnisch wie eine Nebenstimme endet: als Altus.



Notenbeispiel 7a: Sixt Dietrich, »Domine fac mecum« (ad aequales). Mittelabschnitt



Notenbeispiel 7b: Sixt Dietrich, »Domine fac mecum« (ad aequales). Schlusstakte

Glarean war der Meinung, in Dietrichs Stück könne man die »natura« des Hyperphrygius aus dessen Phrasis und Finalis gut erkennen.[53] Damit schrieb er dem Modus eine Normalität zu, die seiner eigenen Theorie von einem Rejectus diametral widerspricht. Dietrich hat, wie es scheint, diesen Konflikt genau erkannt. Weil der Wunsch, einen Hyperphrygius zu komponieren, tatsächlich nur unter Preisgabe des Modus erfüllbar ist, wird in seinem Stück der Modus durch die Art seiner Gestaltung tatsächlich preisgegeben. Besser, kongenialer kann man sich die Realisierung von Glareans konträrem Procedere kaum vorstellen.

*

53 »... natura uero partim ex phrasi, partim finali claue facile pernoscatur. «: *Dod.*, S. 342.

Die Gestalt der von Glarean für das *Dodekachordon* bestellten mehrstimmigen Kompositionen hängt, wie sich zeigt, wesentlich von den Tonarten ab, die sie demonstrieren sollen. Dorius, Hypomixolydius und Phrygius, aber auch die Connexio von Aeolius und Hypoaeolius bieten wenig Probleme. Die modustypischen Intervalle und Ambitus sind grundsätzlich bekannt und vertraut, auch die Beschränkung auf den Cantus durus erfordert keinen besonderen kompositorischen Aufwand.

Meyers Kanons lassen erkennen, dass Glarean eine konsequent lineare Modusdarstellung ebenso tolerierte wie eine integrative, bei der auch die zweite Stimme an der Exposition der Tonart mitwirkt. In seinem (hier nicht weiter behandelten) umfangreichen Beispiel für die Connexio von Hypoaeolius und Aeolius[54] setzt Meyer wiederum auf eine modale Integration aller vier Stimmen, in denen sämtliche mit dem Aeolius bzw. dem Hypoaeolius assoziierbaren Ambitus begegen, seien es leicht modifizierte Oktaven, Quinten sowie die Oktave plus Quarte, also die Connexio, um die es geht. Darüber hinaus hat Meyer angesichts der eher geringen modalen Herausforderung hier die Gelegenheit genutzt, sich nicht nur als modal versierter Vokalkomponist, sondern auch als Kenner der älteren mehrstimmigen Messkomposition zu profilieren; die beiden letzten Kyrie könnten überdies als seine ganz spezielle Visitenkarte gelten, weil hier mehrfach längere Ketten aus Semiminimen unüberhörbar die organistische Kolorierungspraxis anklingen lassen.

Eine weitaus größere Herausforderung bilden die Stücke im Lydius bzw. Hypolydius. Vermutlich waren Glareans Wünsche bei diesen Stücken schon erfüllt, wenn es gelang, die fatale Quinte *fa–fa* ohne größere Einschränkungen zu realisieren – was Meyer nur partiell, Dietrich hingegen weitaus überzeugender schaffte. Die modale Prägung auch der übrigen Stimmen war angesichts dieses Problems eher zweitrangig; Hauptsache, die Musik verblieb möglichst durchweg im Cantus durus. Insgesamt vermitteln die meisten Stücke dieser Art, auch und gerade Meyers lydisch-jonische Doppelvertonung, einen eher angestrengten Eindruck. Damit korrespondieren sie exakt der angestrengten Manier, die Glareans Bemühungen eignet, den alten, wahren Lydius auf Kosten einer scheinbar verderbten Praxis immer wieder ins rechte Licht zu rücken.

Mit der Komposition derjenigen Modi, die Glarean wegen ihrer fehlenden Quint-Quart-Struktur ausdrücklich aus der Zahl regulärer Tonarten ausschloss, scheint die Auslieferung der Komponisten und ihrer Beispiele an

54 *Dod.*, S. 402–417; Übs. Miller, S. 484–498.

die Theorie endgültig über die Praktikabilität der Musik zu obsiegen. Aber Glarean hat sich hier selbst ad absurdum geführt. Einerseits weist er den Hyperaeolius wie den Hyperphrygius zurück, andererseits aber reizt es ihn, selbst diese modalen Monstrositäten praktisch zu demonstrieren – freilich unter Verzicht auf die Strukturen, denen sie ihren Status als Rejecti verdanken. Diesen Widerspruch hat Dietrich in zumindest einem seiner Beispiele perfekt auskomponiert. Modale Stimmigkeit geht in Klang auf, nur ein unhörbarer Modus rejectus, so der Komponist, ist ein wahrer Modus rejectus.

Wer von den bestellten Beispielen nähere Aufschlüsse über Glareans Modusverständnis – zumal in der Mehrstimmigkeit – erwartet, sieht sich getäuscht. Die Beispiele illustrieren, nicht anders als die übrigen Kompositionen im *Dodekachordon*, die einfachen und die schwierigen Bestandteile seiner Theorie, mehr nicht. Man kann vermuten, dass Glarean gerade hier gerne auf die modale Konzeption aller Stimmen hingewiesen hätte, aber selbst diesen Gefallen haben ihm weder Dietrich noch Meyer immer tun können. Der Nutzen der Stücke lag wohl vor allem in ihrer konzeptionellen Breite: Gerade die schwierigen Tonarten zwangen die Komponisten zu ganz unterschiedlichen Techniken ihrer Realisierung – bis zum Extrem ihrer bewussten Unterdrückung. Und vielleicht war es gerade der Reiz, auch das scheinbar Unmögliche zu versuchen, der – zusammen mit der gelehrten Aura, die das *Dodekachordon* verbreitete – später Komponisten wie Homer Herpol oder Alexander Utendal zu ihren an Glareans Tonartenlehre orientierten Motettensammlungen anregte und damit eine produktive Glarean-Rezeption recht eigentlich erst in Gang brachte.

Michele Calella

Die Ideologie des Exemplum – Bemerkungen zu den Notenbeispielen des *Dodekachordon*

Die beeindruckend hohe Anzahl von oft umfangreichen Notenbeispielen zählen zweifellos zu den Merkmalen, die das *Dodekachordon* zu einem Meilenstein in der Geschichte der Musiktheorie gemacht haben. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ beachtenswert erweist sich jedoch dabei Glareans Umgang mit den musikalischen Exempla. Die Forschung hat mit Recht den für diese Zeit ungewöhnlich analytischen Ansatz dieses monumentalen Traktats hervorgehoben,[1] denn auch wenn hier oft nur einzelne Abschnitte von Motetten und Messteilen kommentiert und diese auch nicht immer vollständig behandelt werden, lässt sich immerhin der Versuch beobachten, kompositorische Gebilde in ihrer Geschlossenheit zu beschreiben. Diese Eigenschaft hängt nicht zuletzt mit dem spezifischen Charakter von Glareans Moduslehre sowie mit dessen ideologischem Impetus zusammen.[2] Denn das zentrale Kriterium für die modale Klassifikation – und insbesondere bei der für Glarean sehr wichtigen Unterscheidung zwischen Authentici und Plagali – liegt im Ambitus und im Charakter einer Melodie, deren gesamter melodischer Umfang die Ecktöne und die interne Positionierung der Quarte und Quinte einer Oktavspezies konturiert.[3] Eine solche epistemologische Voraussetzung impliziert also die Berücksichtigung einer Komposition (oder eines größeren Abschnitts) in ihrer Ganzheit und deswegen kann sich die Rolle des Exemplums als demonstrativer Beweis

1 Laurenz Lütteken, Art. »Glarean«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1045, wo eine »dezidiert analytische Auseinandersetzung mit Musik« festgestellt wird.

2 Vgl. dazu Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 189–224.

3 Für eine Zusammenfassung von Glareans modalen Grundprinzipien vgl. Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte,* Freiburg i. Br. 1960 (*Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, 22), S. 65–112; Heinz von Loesch, »Musica – Musica practica – Musica poetica«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003, S. 99–264, insbes. S. 188–193.

nicht auf eine exzerpierte, aus ihrem satztechnischen Kontext gerissene Stelle des Satzes beschränken.

Die erstaunliche Präsenz von 120 mehrstimmigen Beispielen – neben 80 einstimmigen – hat wie gesagt sehr früh die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen. Bereits Arnold Schering sah im *Dodekachordon* »eine klassische Anthologie von mehrstimmigen Tonwerken aus der Zeit von etwa 1480–1540«, deren Auswahl auch die Absicht verrate, »gewisse wertvolle, durch ihren Gehalt allein interessierende Arbeiten in der Öffentlichkeit bekannt zu machen«.[4] Dies lasse sich besonders an der Präsenz zweistimmiger Kanons sehen, die dabei eine vorwiegend pädagogische Rolle übernehmen. Dagegen hat Clement Miller die Notenbeispiele eher als einfache konkrete Beweise für die Theorie angesehen,[5] während Cristle Collins Judd in einer Untersuchung über die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts die Beispiele des *Dodekachordon* in der Tradition der humanistischen Textsammlungen verstanden hat.[6]

Auf der Basis einer Untersuchung des an der Universitätsbibliothek München aufbewahrten Bestands aus der Bibliothek Glareans[7] hat sie die Notenbeispiele des Traktats in der Tradition der lateinischen Beispielsammlungen bzw. der Florilegia verortet und somit deren Funktion bzw. unterschiedliche Rezeption zur Diskussion gestellt. Nach Judds pluralistischer Auffassung sei der potenzielle Rezipient des *Dodekachordon* zwar ein humanistisch ausgebildeter Leser gewesen, der die Funktion der Exempla in der rhetorischen Tradition kannte, er hätte jedoch auch ein Musiker sein können, der in den Kompositionen nach spezifischen modalen Merkmalen suchte, unabhängig vom Rhythmus oder vom Zusammenklang: »Such a reader may have also been a performative reader, and we must not exclude the possibility that he

4 Arnold Schering, »Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon (1547)«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/1912), S. 569. Schering unternimmt eine Klassifizierung der Beispiele in vier Gruppen: 1) Kontrapunktische Schulbeispiele, 2) Textlose Kompositionen, 3) Mehrstimmige Kompositionen mit fragmentarischem Text, 4) Mehrstimmige Kompositionen mit vollständigem Text.

5 Clement A. Miller, *Heinrich Glarean, Dodecachordon. Translation, Transcription and Commentary*, Rom 1965 (Musical Studies and Documents, 6), Bd. 1, S. 27.

6 Cristle Collins Judd, »Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ›Silent Listening‹: The Polyphonic Examples of the Dodecachordon«, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516. Bearbeitete Fassung: dies., *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14), S. 115–176.

7 Zu Glareans Büchern siehe Iain Fenlon, »Heinrich Glarean's Books«, in: *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 74–104.

was reading only an individual part, even when all were available. At a more generalized level, at a time when music treatises in the vernacular were becoming increasingly the norm, white mensural notation could serve the function of the *lingua franca,* acting as a graphic or pictorial representation. For many readers, for whom Glarean's Latin might be difficult, if not prohibitive, his instantiations of the modes with notated polyphony provides the means for understanding the text. At a most basic level, notated examples point to the *sound* of music in a generalized sense, even for the reader who will never realize the specific sounds represented on the page.«[8]

Man könnte jedoch einwenden, dass die einstimmige Lektüre der polyphonen Bespiele nicht einfach eine Option des Lesers im Umgang mit dem *Dodekachordon*, sondern die einzige vom Autor selbst verwendete Perspektive war. Glarean liest seine Beispiele fast nie mehrstimmig, und selbst wenn er eine Komposition einem einzigen Modus zuschreibt, begründet er dies nie eindeutig, besonders wenn er in den einzelnen Stimmen verschiedene Oktavspezies feststellt. Auch die Hypothese, die Beispiele könnten eine Alternative für diejenigen bieten, die kein Latein verstanden, ist problematisch. Diese Beispiele sind oft so voll mit Regelverstößen, dass ihre Wahrnehmung ohne Kenntnis von Glareans Argumenten eher zur Infragestellung des Systems der Modi als zu dessen Bestätigung geführt hätte. Die lateinische Sprache war andererseits noch so stark mit der musikalischen Gelehrsamkeit verbunden, dass es nicht wundert, dass Glarean gerade diese ausdrücklich als Lingua franca betrachtete und in diesem Sinne einige volkssprachliche Kompositionen lateinisch umtextiert. Man kann sich vorstellen, dass viele von Glareans implizierten Rezipienten zwar sehr gut Latein, aber keine Mensuralnotation lesen konnten. Daher auch das Kapitel zu diesem Thema,[9] das eigentlich wie ein Fremdkörper wirkt, weil sich Glarean in seinen modalen Analysen so gut wie nie auf den Rhythmus bezieht. Erst im letzten Kapitel »De Symphonetarum Ingenio«, einem Kapitel, das verhältnismäßig spät entstand, stehen mensurale Techniken im Zentrum der Diskussion.

Die Schwierigkeiten, denen man begegnet, wenn man versucht, die Funktion der Notenbeispiele im *Dodekachordon* zu beschreiben, hängen nicht zuletzt mit einer gewissen Uneinheitlichkeit des Textes zusammen. Glarean beschränkt sich nicht darauf, seine Theorie präskriptiv als ein lediglich auf der Ratio basierendes System zu erklären, sondern sieht sie als eine historische Tatsache, die erst durch die Verirrungen seiner Zeit kompromittiert

8 C. C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 175.

9 Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Martin Kirnbauer, »sind alle lang« – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und musikalische Praxis«.

worden ist. Die Funktion des Exemplum dient dazu – nicht anders als bei der humanistischen Kultur des klassischen Lateins – der rekonstruierten Sprachnorm eine konkrete sowie autoritative Grundlage zu verleihen.[10] Glareans Konstruktion drohte jedoch durch die Auseinandersetzung mit der Praxis grundsätzlich in Frage gestellt zu werden, und deswegen musste er auf verschiedene Weise darauf reagieren: erstens durch eine adäquate Auswahl des Materials, zweitens durch die Verwendung musikästhetischer Kategorien, welche die Überschreitungen des Systems legitimierten oder zumindest begründeten.

Die komplizierte, teils ungeklärte Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon*[11] sowie dessen Quellen zeigen jedenfalls, dass die Notenbeispiele nicht vom Anfang an dieselbe zentrale Rolle wie im Druck von 1547 spielten. In einem Brief an Johann Laski vom 6. Oktober 1529 teilte Glarean dem polnischen Gelehrten mit,[12] dass sein musikalischer Traktat vollendet sei (»Id a me nunc perfectum«).[13] Dort beschreibt Glarean, dass seine Lehre, die er als neu empfindet, aus zwei Teilen bestehe, einem über die Musica plana, und einem über die Musica mensurabilis.

> Duplicem eam institui, planam alteram, adeo familiarem, ut quanquam summa ac intima negotii hujus principia tracto, videar tamen vulgatam scribere Musicam. Ideo feci, quod videam multos rei difficultate terreri, quare opus erat hac illecebra. Alteram mensuralem, rem novam; novis item authoribus ac certe priscis rationibus compositam, ut nunc etiam a doctis citra nauseam et legi et intellegi queat, quod hactenus mirum quam neglectum fuit.[14]
>
> Ich habe sie [die Musik] zweifach behandelt: einmal als plana, die mir so vertraut ist, dass ich sie, obwohl ich die höchsten und geheimsten Prinzipien dieses Fachs behandle, dennoch als eine allgemein bekannte Musik zu beschreiben scheine. Ich habe das gemacht, weil ich sehe, dass viele Angst vor der Schwierigkeit des Stoffs haben, deswegen war diese Verlockung notwendig. Einmal als mensurabilis, eine neue Sache, geschrieben nach neuen Autoren sowie nach zweifelsfrei altehrwürdigen Prinzipien, damit sie auch von den Gelehrten ohne Langweile gelesen und verstanden werden kann, was bisher erstaunlicherweise nicht gemacht worden ist.

10 Nicht zufällig erwähnt Glarean in Bezug auf die Funktion seiner Beispiele eine von Angelo Poliziano herausgegebene Sammlung von Briefen verschiedener Autoren, die eine ähnliche pädagogische Funktion beim Erlernen der lateinischen Sprache hatte (*Dod.*, S. 240).

11 Vgl. insbesondere Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und andern Humanisten. Zur Entstehungsgeschichte von Glareans Dodekachordon«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 61–75.

12 Zu dieser Korrespondenz siehe Waldemar Voisé, »Korenspondencja pomiędzy Glareanem a Janem Łaskim«, in: *Studia i Matriały z dziejów nauki Polskij* 3 (1955), S. 355–372.

13 Ebda., S. 360.

14 Ebda.

Fertig musste der Text zu diesem Datum jedenfalls gewesen sein, da er dort berichtet, auf der Suche nach einem entsprechenden Drucker zu sein: »Expecto autem, imo circumspicio diligentem alicubi Bibliographum, qui id laboris suscipiat«[15] (»Ich wünsche aber, ja ich suche einen sorgfältigen Buchdrucker, der diese Arbeit auf sich nimmt«). Dass er in dieser Hinsicht Probleme hatte, kann in einem Brief an Laski vom 4. März 1532 nachgegelesen werden, wo er sich beschwert, er fände keinen Drucker mit den notwendigen für Notendrucktypen. Dabei schreibt er, dass er der Welt zeigen werde, wie die Musik von den Komponisten seiner Zeit vernachlässigt würde: »At in Musicis non desistam, donec mundo ostendam, quam haec disciplina foede hodie negligitur«[16] (»Und in den musikalischen Fragen werde ich nicht aufhören, bis ich der Welt zeigen werde, wie grauenhaft dieses Fach vernachlässigt wird«). Wenn Glarean 1533 in seinen *Adnotationes* zu Horaz den Eindruck erweckt, mit der Arbeit an seiner musikalischen Schrift fertig zu sein,[17] scheint er jedoch auch später daran weiter gearbeitet zu haben. 1534 schreibt Erasmus in einem Brief an Damian von Goes, dass Glarean »mit einer musischen Angelegenheit sehr beschäftigt« (»in musarum negotio occupatissimus«)[18] sei, und vielleicht im Jahre 1535 muss er im Kloster St. Georgen im Schwarzwald jene Werke über Musik gelesen haben, die er im Vorwort zum *Dodekachordon* erwähnt.[19] 1537 hatte er das Kapitel »De symphonetarum ingenio« geschrieben, wie er selbst an Johannes Aal schrieb, und 1538 teilte ihm Glarean mit, das Kapitel über »phonasci« und »symphonatae« sowie die Horazischen Oden für den zweiten Teil fertig gestellt zu haben. Gleichzeitig bat er Aal, dem Solothurner Organisten Gregor Meyer einige Notenbeispiele in Auftrag zu geben, da Ludwig Senfl auf seine entsprechende Bitte nicht reagiert hatte. 1540 ließ er Johannes Aal wissen: »Opus absolutum est«, und äußerte sich über die Schwierigkeiten, die er hatte, einen adäquaten Drucker zu finden.[20]

Man hat den Eindruck, dass Glarean in den dreißiger Jahren einen Text immer wieder überarbeitete, den er bereits 1529 für abgeschlossen gehalten hatte. Die Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon* wird noch wesentlich ergänzt bzw. verkompliziert durch die Datierung der Notenbeispiele, deren

15 Ebda.

16 Ebda., S. 361.

17 Dazu B. Meier, Heinrich Loriti (wie Anm. 3), S. 82.

18 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 11), S. 71.

19 Diese Datierung wird mit plausiblen Argumenten von F.-D. Sauerborn (ebda., S. 74), vorgeschlagen.

20 *Die Briefe Glareans an Johannes Aal, Stiftspropst in Solothurn, aus den Jahren 1538–1550*, hrsg. von Eugen Tatarinoff, Solothurn 1895 (Urkundio, 2.3), S. 9f., 18 und 21.

Quellen größtenteils in Glareans Bibliothek zu finden sind.[21] Entscheidend scheint auf jeden Fall Sebald Heydens Traktat *Musica, id est, artis canendi libri duo* gewesen zu sein, der 1537 bei Petreius in Nürnberg veröffentlicht wurde und aus dem Glarean viele Notenbeispiele entnahm – es handelt sich um die erste Fassung der 1540 veröffentlichten Schrift *De arte canendi*. Man kann feststellen, dass Heydens Text die musikalische Hauptquelle für den Schlussteil »De symphonetarum ingenio« (*Dod.*, S. 441–469) darstellte. In der Tat stammt fast die Hälfte der Exempla aus diesem Kapitel von Heydens Traktat.[22] Und aufgrund der Tatsache, dass Glarean gerade 1537 von diesem neuen Kapitel sprach, kann man auch annehmen, dass Heydens Schrift ihm relativ schnell den Anstoß dazu gab.

Einige Beispiele stammen aus Petreius' Druck *Liber quindecim missarum* (Nürnberg 1539), was bedeutet, dass Glarean seine Beispielsammlung noch Ende der dreißiger Jahre vermehrte. Andere Kompositionen gehen auf frühere Drucke zurück und können somit zum hypothetisch frühesten Kern der Exempelsammlung gezählt werden, wie die bekannte Handschrift D–Mu, 8° Cod. ms. 322–325 aus dem Jahr 1527, die Kompositionen aus Petruccis *Motetti A* und *B* enthält,[23] sowie die sich in Glareans Bibliothek befindlichen *Motetti C* (1504) und der ebenfalls von Petrucci gedruckte Band *Missarum diversorum auctorum* (1509).[24]

Es stellt sich außerdem die Frage, welche Kompositionen in Auftrag gegeben und wann sie geschrieben wurden. Zu Ersterem können wir mit Sicherheit nur feststellen, dass Sixtus Dietrich und Gregor Meyer ihre Stücke direkt an Glarean sandten. Glarean schreibt, dass Dietrich ihm ein Beispiel aus Konstanz geschickt habe,[25] während wir in Bezug auf Meyer die bereits

21 Die Konkordanzen basieren auf den Vorarbeiten von Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968 (Die Handschriften der Universitätsbibliothek München, 2); Donald G. Loach, *Aegidius Tschudi's Songbook (St Gall MS 463). A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean*, PhD diss. University of California, Berkeley 1969; George Warren James Drake, *The first Printed Books of Motets, Petrucci's Motetti a numero trentatre A (Venice 1502) and Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et Huiusmodi B (Venice, 1503): A Critical Study and Complete Edition*, PhD diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1972. Für eine zusammenfassende Auflistung vgl. C. C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 132–135 und 142–146.

22 Aus Heydens Schrift stammen die Nr. 98–101, 103, 105–110, 112 und 118 (Die Nummerierung erfolgt nach Clement A. Miller, Heinrich Glarean, Dodecachordon, wie Anm. 5), vgl. C. C. Judd, ebda., S. 135.

23 Es handelt sich um eine Handschrift, die von Martin Betschard, einem Schüler Glareans, redigiert wurde. Vgl. C. Gottwald, Die Musikhandschriften (wie Anm. 21), S. 70–75.

24 Vgl. C. C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 142f.

25 »... quod nuper e Constantia ad nos misit« (*Dod.*, S. 276).

erwähnten Briefe an Johann Aal besitzen. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich hinter manchem Stück des *Dodekachordon* eine Auftragskomposition verbirgt, möglicherweise verhält es sich so beim »Os justi« des nicht weiter bekannten Gerard a Salice und beim »Attendite popule meo« des Berners Johannes Wannenmacher. Die vermutlich autographen Exemplare dieser anderswo nicht überlieferten Kompositionen befinden sich in einem handschriftlichen Anhang im Exemplar von Franchino Gaffurios *De harmonia* aus Glareans Bibliothek (die Komposition Gerards a Salice trägt dort eine Widmung).[26] Wohl nicht zufällig sind sie in zwei Modi geschrieben, die laut Glarean von den Komponisten seiner Zeit nicht mehr gebraucht wurden, dem Hypolydius und dem Hypomixolydius. Ebenfalls als Auftragsbeispiel könnte das im *Dodekachordon* als Unikum überlieferten »Pleni sunt« des im Elsass wirkenden Komponisten Paul Wuest betrachtet werden, der Kontakte mit den Basler Kulturkreisen hatte.[27]

Die zweite nicht unwichtige Frage betrifft die Datierung dieser Beispiele. Die einzigen zeitlich bestimmbaren Exempel stammen von Gregor Meyer, es ist aber bezeichnend, dass Glarean erst 1538 auf ihn als Ersatz für Senfl zurückgriff. Wenn man annimmt, dass Senfls Verspätung nicht länger als ein Jahr gedauert hatte, bevor Glarean sich auf die Suche nach einem anderen Autor machte, können wir vermuten, dass er sich überhaupt erst spät dafür entschloss, Beispielstücke in Auftrag zu geben, mit aller Wahrscheinlichkeit nicht vor 1537.

Es ist also offensichtlich, dass Glarean in der Zeit nach 1537 wichtige Veränderungen bzw. Ergänzungen im *Dodekachordon* vornahm. Dies lässt sich besonders dann erkennen, wenn man aus der Liste der modalen Exempla die Notenbeispiele aus Heyden, diejenige aus den *Missae* von 1539 und die Auftragsbeispiele wegnimmt: Von den 67 mehrstimmigen Sätzen der Moduslehre bleiben nur 35 übrig, mit einem einzigen Beispiel (zudem zweifelhafter Herkunft) für den Hypolydius und zwei für den Lydius. Ohne die Entlehnungen aus Heyden wäre der Aeolius bei Glarean von nur drei Beispielen illustriert worden, von denen je eines von Adam von Fulda und vom bereits erwähnten portugiesischen Gelehrten und Erasmus-Freund Damian von Goes stammen.

Der Einfluss von Heydens *Musicae* lässt sich auch in den mensuralen Beispielen der die Notation behandelnden Kapitel 4 bis 12 des dritten Buchs

26 D–Mu, 2° Art. 239.

27 Siehe dazu Alfred Quellmalz, »Der Spielmann, Komponist und Schulmeister Paul Wüst (um 1470 – um 1540): Beiträge zu seiner Lebensgeschichte«, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966, S. 221–231.

deutlich spüren, wo sie eine regelrechte Unterbrechung der von Gaffurio stammenden Exempla darstellen, und im Kapitel »De symphonetarum ingenio«, das ohne Heydens Schrift vermutlich gar nicht zustande gekommen wäre: Beinahe die Hälfte dieser Notenbeispiele hat Glarean Heyden entnommen, darunter fast alle Kompositionen Josquins, Ockeghems, La Rues und Isaacs.[28]

Glarean musste also in den dreißiger Jahren mit der endgültigen Gestalt seines Textes sozusagen gerungen haben, und wir können annehmen, dass die Veröffentlichung von Heydens *Musica* ihm einen entscheidenden Impuls für den verstärkten Einsatz von Notenbeispielen gegeben hat. Dieser Bezug hatte insofern wichtige theoretische Implikationen, als Heyden in seiner Schrift eine Lehre der acht Modi vertrat, die im Gegensatz zu der Lehre der zwölf Modi Glareans nicht auf Oktavspezies, sondern auf der Qualität der Melodie und auf der Finalis basierte.[29] Und nicht zu unterschätzen ist die von Heyden dezidiert vertretene Meinung, dass eine ausführliche Behandlung der Modus-Lehre in der Mehrstimmigkeit keinen Sinn habe, eine Einstellung, die mit Sicherheit eine Reaktion Glareans hervorrufen musste. Die Rolle des Exemplum war für Glareans Theorie in den späten dreißiger Jahren wesentlich wichtiger geworden, und man kann mit einer gewissen Sicherheit behaupten, dass das *Dodekachordon* ursprünglich eine wesentlich andere Gestalt hatte, als wir heute anhand des Drucks vermuten können.

Die Berücksichtigung der mehrstimmigen Praxis im dritten Buch des *Dodekachordon* musste notwendigerweise zu einer Kollision mit dem im ersten Buch entworfenen theoretischen System führen. Denn der Umfang einer Oktavspezies, ihre unterschiedliche Teilung in eine Quint- und eine Quartspezies und deren feste Reihenfolge von Ganz- und Halbtonschritten wurden in der Praxis ständig in Frage gestellt. Die Probleme entstanden dabei aus verschiedenen Sachverhalten: die Präsenz unterschiedlicher Modi in den Stimmen, was einer eindeutigen Klassifizierung im Weg stand; die Verwendung des *b*-molle, die nach Glareans Meinung das Profil einer Oktavspezies radikal veränderte; die ständige Überschreitung des Ambitus; und schließlich die wechselnde und damit unscharfe interne Teilung der Oktave, die ihre Identität in Frage stellte.

In Bezug auf die Präsenz verschiedener Modi in derselben Komposition spricht Glarean von »versteckter Verwandtschaft« (»occulta cognatio«), und

28 Siehe die Tafel in C.C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 135.

29 Zu Heydens Position vgl. Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 200.

bezeichnenderweise hält er dieses Phänomen nicht für das Ergebnis der »lascivia« der Komponisten (im Sinne einer »ausschweifenden Übertretung«), sondern betrachtet es als ein natürliches Phänomen.[30] So erklärt Glarean, dass, wenn eine Stimme auf dem Hypodorius basiert, die andere oft den Dorius oder den Aeolius zeige, der mit dem Hypodorius dieselbe Oktave teilt. Hiermit wird versucht, die Widersprüche des Systems im Blick auf die Mehrstimmigkeit zu lösen. Dabei wird das für Glarean charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Natura und Ingenium der Komponisten angedeutet, eine Dialektik, durch deren Hervorkehrung er immer wieder versucht, die Abweichungen der kompositorischen Praxis zu legitimieren.[31] Für ihn sei die Präsenz unterschiedlicher, miteinander verwandter Modi in einer mehrstimmigen Komposition – ein Sachverhalt, der im Grunde genommen Glareans Idee des einheitlichen Ethos des Modus in Frage stellen musste – ein natürliches Phänomen. Es ist deswegen bezeichnend, dass er behauptet, die Musiker würden so etwas nicht absichtlich oder durch ihre eigene Kunst machen (»studio« oder »arte«), sondern »es komme eher von einer natürlichen Gabe als von ihrem eigenen Willen« (»magis nature munere, quam ipsorum voluntate«).[32]

Anders verhält es sich mit der Verquickung der Modi durch Verwendung von Akzidentien. Glarean muss immer wieder feststellen, dass durch die Verwendung des *b*-molle (oder, wie er in Bezug auf das Systema teleion der Griechen sagt, durch die Verwendung des Synemmenon- statt des Diezeugmenon-Tetrachords) eine Alteration der Modi stattfindet, die einen verwerflichen Prozess der Angleichung der Modi einleitet. So erklärt er, dass der Aeolius durch ›Entgleisung‹ aus dem Dorius entsteht (er bezieht sich eben auf die Verwendung des *b*-molle) sowie der Ionius aus dem Lydius.[33] Da diese Tendenz beim Lydius fast zur Regel geworden ist, muss Glarean einräumen, dass dieser Modus in der zeitgenössischen Praxis sehr selten verwendet wird,[34] Und dies gelte auch für den Hypolydius, der in den

30 *Dod.*, S. 250f.

31 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Katelijne Schiltz, » ›Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas‹ – Glareans Umgang mit Rätselkanons«.

32 *Dod.*, S. 251.

33 *Dod.*, S. 256.

34 *Dod.*, S. 328. Die problematische Beschaffenheit von Lydius und Hypolydius ohne *b*-molle lässt sich auch daran sehen, dass die Theoretiker nach Glarean immer wieder einen ähnlichen, reduzierten Kern von Notenbeispielen zitieren. Vgl. dazu Siegfried Gissel, »Glareans Tonarten Lydius und Hypolydius und ihre Berücksichtigung durch die Theoretiker/Komponisten bis etwa 1650«, in: *Musica disciplina* 51 (1997), S. 73–102.

Hypoionius verwandelt wird.[35] Dies ist der Grund, warum Glarean sogar vorschlägt, das Synemmenon-Tetrachord, die Ursache aller dieser Verwirrungen, zu verbannen. Nur in der Transposition des Ionius auf die Oberquarte – d. h. von *c* auf *f* – sei es zugelassen.[36] Dass das Risiko einer solchen Angleichung auch durch die Verwendung von Musica ficta besteht, sieht Glarean auch beim Mixolydius, der nach seiner Meinung von vielen Komponisten ebenfalls in den Ionius verwandelt werde.[37]

Mit der Überschreitung des Ambitus, einem anderen Phänomen, das auf die »lascivia« der Komponisten zurückgeführt wird, kann sich aber Glarean schnell abfinden, besonders wenn der Charakter des Modus durch die Phrasis und die Finalis bestätigt wird. Die Verwendung dieser Begriffe (Phrasis – ein nicht genau definierter Charakter der Melodie[38] – und Finalis) zeigt deutlich, dass Glareans Theorie insbesondere durch die Berücksichtigung der mehrstimmigen Beispiele Kompromisse mit der traditionellen, der so genannten kirchlich-abendländischen Moduslehre eingehen musste. Denn immer wenn er ein so grundlegendes modales Wesensmerkmal wie die Oktavspezies nicht eingrenzen kann, greift er auf die »Finalis« zurück, die ansonsten in Glareans Formulierung seiner Theorie nur als tiefster Ton der Quintspezies eine Rolle spielt.

Es hätte eigentlich nahe gelegen, dass Glarean sich aus dem mehrstimmigen Repertoire diejenigen Beispiele ausgesucht hätte, die auf seine Theorie am besten passten. Dies musste sich aber prinzipiell in der konkreten Realisierung als sehr problematisch erweisen. Zum einen gab es in der Praxis einige Modi nicht – oder zumindest nicht mehr, wie Glarean aus seiner pessimistischen Perspektive behauptet – und daher greift er auf ad hoc komponierte oder auf etwas periphere Stücke zurück. Andererseits war Glareans kritisches Urteil, sein Umgang mit Musik in der endgültigen Fassung von 1547 sehr stark von anderen Kriterien getragen als der einfachen einstimmigen modalen Bestimmung. Als wissenschaftliche Beweisführung leidet der dritte Teil des *Dodekachordon* zu sehr unter zahlreichen Ausschweifungen, welche die methodische Ambivalenz der Schrift ans Licht legen. Man denke z. B. an seinen Kommentar über Michele Pesentis Klage der Maria Magdalena am Grab Jesu, deren Autorschaft Glarean bei der Drucklegung des Werkes nicht bekannt war:

35 *Dod.*, S. 280.
36 *Dod.*, S. 288.
37 *Dod.*, S. 346.
38 Dazu vgl. Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York 2001 (Criticism and Analysis of Early Music, 3), S. 149–151.

> Deinde porrò quatuor uocum sequitur exemplum, cuius prioribus libris mentionem fecimus, Threnorum Magdalenes ad sepulchrum Domini elegantissimum sanè ac doctissimum, plurimum habens affectus, et natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes. Vt non immerito sit apud ueteres memoriae proditum, atque adeò hoc exemplo copiosè demonstratum, hunc Modum Phrygium religioni aptissimum. In ea cantione Tenor ac Altitonans Phrygium Modum elegantissime arsi ac Thesi habent. Basis autem ac Cantus AEolium, quod in superiorum quoque Modorum exemplis non semel patuit. Porrò quod in fine, ex nescio quam promissa spe, ita magnifice se effert, ita ingenti exultatione in sublime tollitur, deinde rursus quasi languens, ac se corripiens de immodico gaudio, in imum et solitum fletum relabitur, miraculum naturae in hoc Symphoneta nobis uisum est. Sed iudicet ipse Lector.[39]
>
> Dann folgt ein vierstimmiges, sehr elegantes und gelehrtes Beispiel, das wir in den vorigen Büchern erwähnt haben, nämlich die Trauerklagen der Maria von Magdala am Grab Gottes, das viel Affekt hat und eine eingeborene Süße, viel Energie, so dass du wirklich glaubst, das Weinen einer Frau und ihres Gefolges zu hören. Es wird mit Recht von den alten Autoren überliefert – und in diesem Beispiel so reichlich bewiesen, dass dieser phyrgische Modus sehr gut zu geistlichen Stoffen passe. In diesem Gesang zeigen der Tenor und der Altus den phygischen Modus sehr elegant in Arsis und Thesis, aber der Bass und der Cantus sind aeolisch, wie es oft in anderen Beispielen gezeigt wurde. Außerdem, da er am Ende durch eine gewisse Hoffnung so feierlich emporsteigt und mit einem solchen unglaublichen Jubel in die Höhe getragen wird und dann wieder, wie kraftlos und sich wegen der übertriebenen Freude Vorwürfe machend, in die tiefe und übliche Klage zurückfällt, ist mir dieser Gesang wie ein Wunder der Natur bei diesem Komponisten erschienen. Aber lassen wir den Leser selbst beurteilen.

Man hat fast den Eindruck, dass hier zwei Kulturen zusammentreffen, einerseits die auf rationalen Grundlagen basierende Ars musica, die im Grunde genommen das System der Modi wissenschaftlich legitimiert; andererseits die humanistisch geprägte musikalische Poiesis, jene musikalische Rhetorik, die ohne unbedingt ein System von Figuren auszuformulieren, auf den »affectus« orientiert ist. Und diese Rhetorik, dieses gesteigerte Interesse an ausdrucksvollen Textvertonungen rührt außerdem von der humanistischen Seite der Moduslehre, der Ethoslehre, gekoppelt mit der antiken Ekphrasis-Lehre, also der Beschreibungskunst, her. Es ist aber nicht immer klar, wo Glareans Schwerpunkt in der Beurteilung musikalischer Phänomene liegt, da oft die musikalische Bewunderung die Einhaltung der Moduslehre überwiegt.

39 *Dod.*, S. 312.

Paradigmatisch dafür ist seine Einstellung zu Josquin. Glareans ›Josquin-Kult‹ ist in die Annalen der Josquin-Forschung eingegangen.[40] Es ist nicht möglich, sicher festzumachen, wann diese besondere Leidenschaft bei Glarean entstanden ist, aber zweifellos nach seiner *Isagoge* aus dem Jahre 1516, in der er noch keine Erwähnung findet. Sicher ist, dass sich Glareans Urteil über Josquin sowie über andere Komponisten teilweise bei Diskussionen innerhalb seines Freundeskreises geformt hat (er berichtet häufig vom Urteil der Gelehrten), und es ist sehr wahrscheinlich, dass Persönlichkeiten wie Johannes Wannenmacher, Johannes Aal oder Sixtus Dietrich einen starken Einfluss auf seinen Geschmack ausgeübt haben.

Es ist jedenfalls nicht klar, auf welchen Kriterien seine Kanonisierung basiert, da die Qualität einer Komposition wenig mit der korrekten Einhaltung eines Modus hat. Man kann auf der anderen Seite auf seinen Begriff der »voluptas« der Ohren zurückgreifen, in dem er die Bedeutung der Wahrnehmung für das musikalische Urteil betont. Der Fall Josquin zeigt aber exemplarisch, wie Glarean als humanistischer Musikrezipient oft die Oberhand über den Theoretiker Glarean gewinnt. Denn Josquin, wie er immer wieder feststellen muss, neige zu einem übermäßigen Einsatz seines Talents und verhalte sich damit oft gegen die Natur der Modi. Dass das Ingenium immer prädestiniert ist, gegen die Ordnung der Natur zu verstoßen, kann dort gesehen werden, wo Glarean in Bezug auf Josquins Motette »Magnus es tu Domine« behauptet, dass die Komposition um so offenkundiger »licentiosa« (»zügellos«), wird, je mehr sie »ingeniosa« ist, d. h. je mehr sie den Einsatz des Talents des Komponisten zeigt.[41]

In einer zitierten Stelle aus Josquins *Missa Mater Patris* schreibt Glarean, dass Josquin dem Aeolius eine Oberterz hinzugefügt habe. Die Phrasis des Modus sei eindeutig aeolisch, aber die Finalis ionisch, was Josquin oft freizügig getan habe (»licenter fecit«), indem er die Fröhlichkeit und die Anmut eher durch Gesuchtheit (»raritas«) als durch das System und die Natur des Modus (»ex modi ratione et natura«) ausgedrückt habe.[42] Glareans Akzeptanz von Josquins Überschreitungen hängt aber mit seiner »übermäßigen Zuneigung« (»nimium affectus«) zu ihm zusammen, eine Tatsache, über die er sich oft fast zu entschuldigen scheint.[43]

40 Vgl. Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 89f.; Richard Sherr , »Introduction«, in: *The Josquin Companion*, hrsg von dems., Oxford 2000, S. 1–10, insbes. S. 3–5.

41 *Dod.*, S. 266.

42 *Dod.*, S. 256.

43 *Dod.*, S. 243.

Andererseits kann Glarean seine Lehre nicht den Beliebigkeiten der Ingenia überlassen: Er braucht immerhin Exempla, die eine einigermaßen saubere Beweisführung der Modi anbieten. Insofern erklärt sich die Bedeutung von Auftragskompositionen auch dort, wo autoritative Komponisten vertreten sind. Dies ist wahrscheinlich der Grund, warum Glarean Gregor Meyer beauftragte, die Verbindung von Aeolius und Hypoaeolius zu zeigen, obwohl er die Beispiele Josquins und Antoine Brumels hatte. Diese aber hätten die Verbindung dieser zwei Modi so ›korrumpiert‹,[44] dass er notwendigerweise ein weiteres Beispiel – das von Meyer – zur Demonstration benötigte. Im Grunde genommen hat man den Eindruck, dass Glarean zwei Arten von Komponisten für seine Lehre braucht: die »classici symphonetae«, die er bewundert, die jedoch nicht immer in sein System passten, und die weniger »classici«, oft mit ihm befreundeten, die seine modale Ordnung bestätigten oder zumindest nicht völlig sprengten. So kommt es zu Glareans ungewöhnlichem Komponistenkanon, der neben einer Reihe von internationalen und anerkannten Autoren weniger bekannte oder sogar unbekannte Namen – gleichsam ›lokale Größen‹ – enthält (was andererseits eine Konstante vieler theoretischer Traktate dieser Zeit ist). Für den Aeolius braucht Glarean neben Beispielen von Josquin und Jacob Obrecht solche von Adam von Fulda und Damian von Goes, für den Hypomixolydius neben den Fällen des mit diesem Modus etwas frei umgehenden Josquin auch diejenigen von Gregor Meyer und Johannes Wannenmacher, während er, um die Wirkung des ebenfalls seltenen Phrygius zu demonstrieren, auf ein Auftragsbeispiel Gregor Meyers, auf ein vielleicht auch ein in Auftrag gegebenes Beispiel Paul Wuests und sogar auf eine Komposition ihm unbekannter Autorschaft zurückgreift, die bereits erwähnte Klage der Maria Madgalena Michele Pesentis.

Die lange Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon* erklärt sich wahrscheinlich durch Glareans problematischen Umgang mit einer kompositorischen Praxis, die auch in der Epoche der »ars perfecta«[45] irgendwie eine Neigung zu den »modi imperfecti« zeigte: Die vollkommene Kunst passte nicht zum vollkommenen System, vielleicht weil die »perfectio« mit zweierlei Maß gemessen wurde. So sind Glareans modale Exempla symptomatisch für den Spagat zwischen einem als Naturzustand aufgefassten musikalischen

44 Siehe *Dod.*, S. 366.

45 Zum Begriff vgl. Ernst Lichtenhahn, »›Ars perfecta‹ – Zu Glareans Auffassung der Musikgeschichte«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 129–138.

System und einer musikalischen Wahrnehmung, deren ästhetische Kategorien jedoch nicht systematisch erfasst waren. Dass Glarean anscheinend Ende der dreißiger Jahre die Zahl der autoritativen Notenbeispiele vermehrt und zugleich die zur Korrektur dienenden Auftragsbeispiele eingesetzt hat, hängt wie gesagt sehr wahrscheinlich mit der Veröffentlichung von Heydens *Musica* im Jahre 1537 zusammen. Glareans Exempla können aus einer theoretisch-ideologischen Perspektive als Reaktion auf diese Schrift interpretiert werden: als Reaktion auf die Vereinnahmung einer Reihe von Komponisten (und besonders Josquins) seitens einer Musiklehre, die von der Sinnlosigkeit der Modallehre für die Mehrstimmigkeit überzeugt war. Glarean, der kein großer Freund von rhythmischen Komplexitäten war, verwendet zwar die von Heyden für die Erklärung mensuraler Fragen eingesetzten Beispiele, er tut das aber bezeichnenderweise als Beweisführung für eine andere Lehre, der mehrstimmigen Moduslehre. Ob hinter einer solchen Umfunktionalisierung auch ein polemischer Angriff auf einen Vertreter der protestantischen Musiklehre steckte, bleibt dahingestellt. Jedenfalls erfüllte dieser demonstrative Aufwand an Exempla – ein Aufwand, der nicht nur quantitativ, sondern durch den monumentalen Charakter des Drucks auch qualitativ betont wurde – die Bedürfnisse von Glareans ideologischem Programm.

Katelijne Schiltz

»Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas« – Glareans Umgang mit Rätselkanons*

Im letzten Kapitel seines *Dodekachordons*, das dem »ingenium« der Komponisten polyphoner Musik (»symphonetae«) gewidmet ist, bespricht Glarean das zweite Agnus Dei aus Josquin Desprez' *Missa L'homme armé super voces musicales* (siehe Abbildung 1a unten und 1b auf der folgenden Seite). Das Stück ist ein Mensurkanon, bei dem eine Melodie gleichzeitig in drei verschiedenen Mensuren gesungen wird: »Josquin hat gelehrt, wie man durch das Voranstellen dreier verschiedener [Mensur]zeichen aus einer Stimme drei Stimmen herauslocken kann«.[1] Nachdem er das Beispiel und dessen »resolutio« gebracht hat, kritisiert Glarean das Werk folgendermaßen: »In derartigen Kompositionen – um offen zu sagen, was ich meine – steckt freilich mehr ›ostentatio ingenii‹ als Genuss, der die Ohren erfreut«.[2]

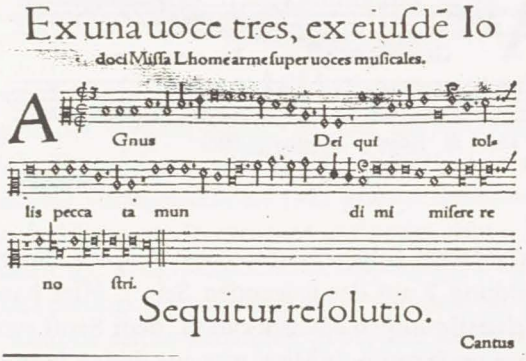


Abbildung 1a: Agnus Dei aus Josquin Desprez, *Missa L'homme armé super voces musicales*, Rätselkanon (Dod., S. 442)

* Mein herzlicher Dank gilt Herrn Gilbert Huybens (Löwen), der mir das Exemplar des *Dodekachordons* aus seiner Privatbibliothek für meine Recherchen zur Verfügung gestellt hat. Da vorne einige Seiten fehlen, konnte leider nicht festgestellt werden, wem das Buch gehört hat bzw. ob es ein Dedikationsexemplar war. Außerdem danke ich Frau Irene Friedl (Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek München), Herrn Bernard Deprez (Theologische Bibliothek, Löwen) und Herrn Bart Op de Beeck (Bibliothèque Royale, Brüssel) für die freundliche Bereitstellung von Drucken und Manuskripten.

1 »Iodocus treis uoces tribus diuersis signis praepositis ex una uoce eliciendas ... docuit«: *Dod.*, S. 442.

2 »In huiuscemodi sanè Symphonijs, ut libere dicam quae sentio, magis est ingenij ostentatio quàm auditum reficiens adeo iucunditas«: *Dod.*, S. 444.

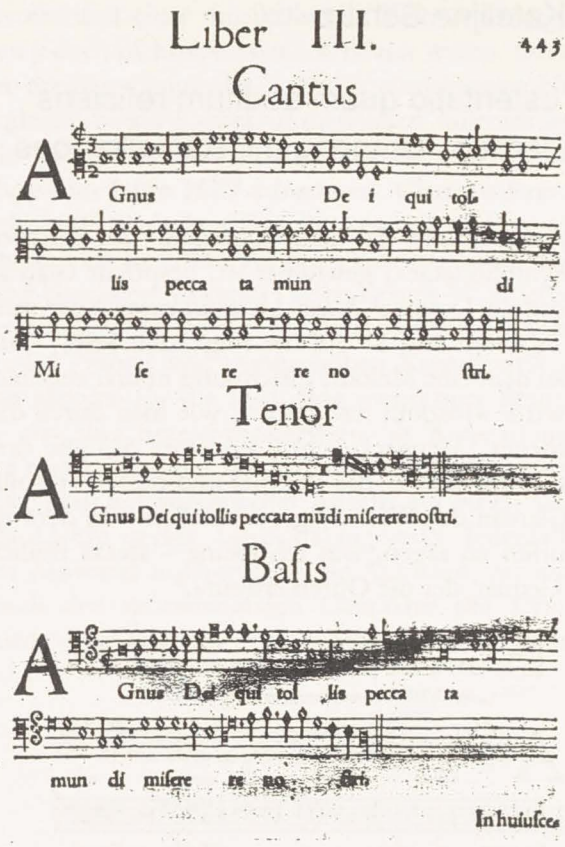


Abbildung 1b: Agnus Dei aus Josquin Desprez, *Missa L'homme armé super voces musicales*, Auflösung (*Dod.*, S. 443)

Gleich darauf folgt ein ähnliches Beispiel, diesmal von Ludwig Senfl (siehe Abbildung 2 auf der folgenden Seite). Hier handelt es sich ebenfalls um einen dreistimmigen Mensurkanon, dem Senfl symbolisch den Spruch »Omne trinum perfectum« (»Alles, was aus dreien besteht, ist perfekt«) vorangestellt hat. Dazu merkt Glarean an, dass die Praxis, Kompositionen einem κανών hinzuzufügen, unter Sängern üblich (»cantorum more«) ist. Weiterhin kommentiert er Senfls Motto mit der ironischen Aussage, der Komponist hätte für seine Anweisung zur Auflösung des Kanons ebenso gut ein Zitat aus dem 5. Buch von Homers *Odyssee* (»τρις μάκαρες Δαναοι και τετράκις«) oder Vergils *Aeneis* (»O terque quaterque beati«) wählen können (»O drei- und viermal Glückliche«).

Diese Stelle im *Dodekachordon* ist jedoch nicht die einzige, an der Glarean die »obscuritas« bestimmter Kanons mit antiken Texten vergleicht. Zweimal

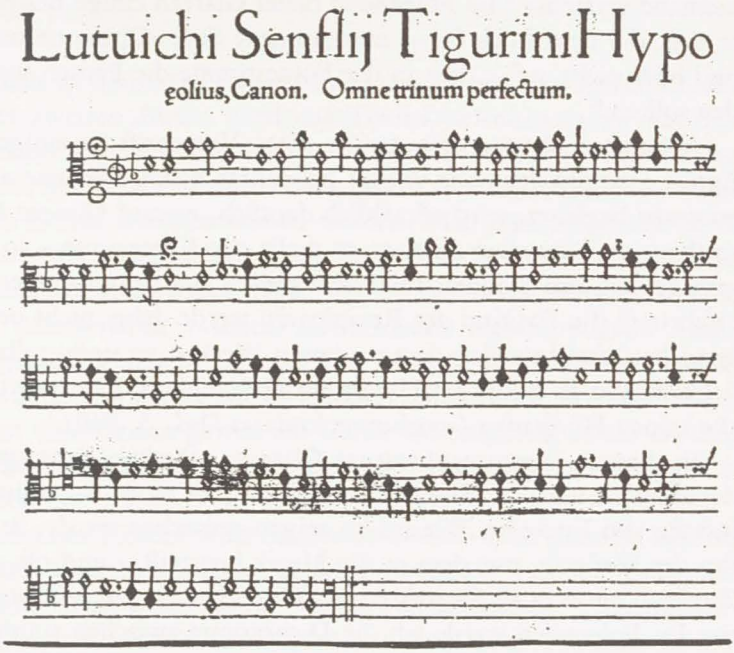


Abbildung 2: Mensurkanon von Ludwig Senfl (*Dod.*, S. 444)

zieht der Theoretiker in einem ähnlichen Kontext das wohl bekannteste Rätsel des Altertums, das Enigma der Sphinx, heran. Bei der Besprechung des Agnus Dei aus Josquins *Missa Fortuna desperata* (*Dod.*, S. 389), dem ebenfalls eine verschlüsselte Botschaft vorangestellt ist (»In gradus undenos descendant multiplicantes, Consimilique modo crescant antipodes uno«: *Dod.*, S. 389; »In elf Schritten sollen die Multiplizierenden herabsteigen und auf ähnliche Weise sollen die Umkehrungen wachsen«), stellt Glarean die rhetorische Frage, ob es »außer Ödipus selbst jemanden gebe, der dieses Rätsel der Sphinx begreifen kann«.[3] Einige Kapitel zuvor hatte er bereits die Verwendung verbaler Aufführungsanweisungen bei Proportionskanons abgelehnt: »Ferner können Augmentation und Diminution auch mit einer Regel vorgeschrieben werden, wie sie Musiker in diesem Zeitalter maßlos verwenden, oft sogar mit unangebrachten und obskuren Rätseln, die außer Ödipus

3 »Quis enim intelligat huiusmodi Sphingos Aenigma praeter ipsum Oedippum?« (*Dod.*, S. 365). Das Exemplum ergänzt Glarean übrigens eigenhändig mit dem Titel »σφιγγός αἴνιγμα«: *Dod.*, S. 389 (»Rätsel der Sphinx«).

niemand versteht«.[4] Im Folgenden bietet Glarean einige Beispiele: So bedeute z. B. der dem Buch Jesaja entnommene Satz »Clama ne cesses« (»Schreie und höre nicht auf«), dass in der Folgestimme die Pausen weggelassen werden sollten.[5]

Abgesehen davon, dass gerade diese Vorschrift in einigen Quellen das Agnus Dei von Josquins vorher genannter *Missa L'homme armé super voces musicales* begleitet, wird allmählich deutlich, worauf Glarean hinauswill. Mit solchen intellektuellen Spielereien wolle der Komponist – so Glarean – nur sein Talent, sein Können zur Schau stellen (»ostentatio ingenii«). Die Hörerfahrung, die Position des Rezipienten werde dabei nicht oder nicht genügend berücksichtigt, so dass es diesen Werken an unmittelbarer Verständlichkeit, also an sinnlicher Unmittelbarkeit fehle. Daher bereiteten diese Stücke keinen Hörgenuss (»aurium voluptas«: *Dod.*, S. 240).

In diesem Zusammenhang ist Glareans ständige Betonung des Gehörs, des Empirischen, der Sinneswahrnehmung als einer Art ultimativer Urteilsinstanz von Interesse. Wie ich zu zeigen versuchen werde, ist das Gehör für ihn der Maßstab, mit dem er die Musik beurteilt – und oft auch verurteilt. Zugleich dient es als Korrektiv und Gegeninstanz zur kompositorischen Ratio. Im Folgenden werde ich die Dichotomie zwischen sinnlichem Vergnügen und intellektuellem Aufwand weiter verfolgen. Zunächst soll überblicksartig die Bedeutung des Hörens in Glareans Traktat untersucht werden: Wie thematisiert oder charakterisiert der Theoretiker die Rolle von »audire« und »auditor« in seiner Schrift? Dann wird die Problematik der »ostentatio ingenii« – und im Anschluss daran der »lascivia ingenii« – behandelt. Schließlich werden die beiden Aspekte der Untersuchung zusammengebracht und unter besonderer Berücksichtigung des Rätselkanons betrachtet.

Damit Glareans Einstellung zum Hören, insbesondere im Bezug zu Rätselkanons, innerhalb der Musikgeschichte richtig beurteilt werden kann, sollen seine Ideen mit denjenigen anderer Musiktheoretiker verglichen werden. Außer Glareans Ausführungen werden Traktate von Bartolomeo Ramos de Pareja, Sebald Heyden, Nicola Vicentino, Herman Finck, Pietro Cerone und anderen zum Thema des (Rätsel)kanons herangezogen.[6]

4 »Porrò augmentatio diminutioque etiam canone praescripto fieri possunt, quo immodice musici huius aetatis utuntur, saepe etiam ineptis atque obscuris Sphingos aenigmatis, quae praeter oedipum intelliget nemo« (*Dod.*, S. 208).

5 *Dod.*, S. 207.

6 Siehe dazu auch Denis Brian Collins, *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, 2 Bde., PhD diss. Stanford University 1992, und Michael Lamla, *Kanonkünste im barocken Italien, insbesondere in Rom*, 3 Bde., Berlin 2002.

*

Wie und wo spielt in Glareans *Dodekachordon* das Hören eine Rolle? Im elften Kapitel des zweiten Buchs wird das Thema definitionsartig auf den Punkt gebracht. Im Rahmen der Diskussion über das »mutare« eines Modus in einen anderen, versucht Glarean immer genau zu beschreiben, wie diese Übergänge vom Gehör wahrgenommen werden: Mal passiere dies (z. B. in Josquins Motette »De profundis«), »ohne dass sich die Ohren gestört fühlen« (»absque aurium offensione«: *Dod.*, S. 93), mal empfinde das Ohr die Änderung als unangenehm (»sentit alterationem incommodam«: *Dod.*, S. 93) und sei geradezu entsetzt (»stupescit«: *Dod.*, S. 93). Dass die Auswirkungen der »mutationes« derart unterschiedlich sein können, erklärt Glarean damit, dass »von allen Sinnen gewiss das Gehör am empfindlichsten ist, dass es, wenn es nicht von angenehmer Abwechslung gestreichelt wird, sogleich Überdruss spürt«.[7]

Die Bedeutung des Hörens wird im *Dodekachordon* auch dadurch betont, dass Glarean nach einer technischen Auseinandersetzung (zu den Modi, zur »syncopatio« usw.) seine Leser häufig zum Hören auffordert.[8] Formulierungen wie »aber lasst uns nun dieses Stück hören« (»sed nunc ipsam [prosam] audiamus«: *Dod.*, S. 121) oder »Hören wir nun die Gesänge, die wir bespro-

7 »Et est sane auditus ex omnibus sensibus maxime morosus, qui nisi variatione iucunda mulceatur, illico taedium concipit«: *Dod.*, S. 93.

8 Die Bedeutung der Verbindung von Theorie und Praxis wird von Glarean sogar in der Widmungsvorrede zum *Dodekachordon* betont: »Sed libet magis mirari quosdam ex professo de Musicis scribentes, quoties uel ex Apuleio AEolij simplicitatem: Iastij uarietatem, uel ex Luciano [tes Phrygiou to entheon: tes Lydiou, to Bakchikon: tes Doriou, to semnon, tes ionikes, to glaphuron], praedicant, interrogati uero, ut à Dorio AEolium, à Lydio Ionicum distinguant, idque aliquo exemplo Cantus ostendant, ibi nihilo plus respondent, Quàm si dura silex, aut stet Marpesia cautes, sed ad cantores remittunt, Hi quidem simillimi mihi uidentur ijs, qui laudata aliqua salubri herba, interrogati uero, ut eam indicent, uel nihil respondent, uel ad Pharmacopolas mittunt, ipsis, qui rogati sunt, indoctiores.« (»Jedoch mag man sich wundern, dass manche ex professo über die Musik Schreibende so oft entweder nach Apuleius die Einfachheit des *Aeolius*, die Mannigfaltigkeit des *Jastius*, oder nach Lucanus das Gottbegeisterte des *Phrygius*, das Bacchische des *Lydius*, das Majestätische des *Dorius* und das Zierliche des *Jonicus* rühmen, aber wenn sie gefragt werden, wie sie von dorischen den aeolischen, von lydischen den jonischen Gesang unterscheiden, und wie sie dieses durch ein Beispiel zeigen, hierauf nicht mehr antworten, als wenn ein harter Kieselstein oder ein marpesischer Fels da stände, sondern an die Sänger weisen. Diese scheinen mir jenen sehr ähnlich zu sein, welche, nachdem sie irgend ein heilsames Kraut angepriesen haben, aber gebeten, dasselbe zu beschreiben, entweder nichts antworten oder zu den Apothekern schicken, welche noch unwissender sind als die gefragten.«): *Dod.*, Bg. a3^{r}; Übs. Bohn, S. XI.

chen haben« (»audiamus nunc, quas diximus, cantiones«: *Dod.*, S. 215), implizieren, dass nur durch den Akt des Hörens der Wert des Analysierten wirklich beurteilt werden kann.[9] Offenbar erfüllt das Exemplum erst dadurch seine volle Funktion:[10] Es soll nicht nur analysiert und angeschaut, sondern auch angehört werden, damit der ästhetische Rang des Stückes und die Gültigkeit der Analyse wirklich ergründet werden kann. Gerade dieser Aspekt – die ständige Betonung und Förderung des Aufführens bzw. Anhörens der besprochenen Werke sowie die explizite Verbindung von Theorie, Analyse und Aufführung – verleiht Glareans *Dodekachordon* eine besondere, ja sogar einzigartige Stellung im musiktheoretischen Diskurs der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (wenn nicht gar des gesamten Jahrhunderts).[11] Keine andere Schrift dieser Zeit räumt dem akustischen Erlebnis so große Bedeutung ein wie Glareans *Dodekachordon*.

Glarean scheint also seine Leserschaft sehr aktiv in seinen Diskurs einbeziehen zu wollen. Um die Terminologie aus Cristle Collins Judds Glarean-Aufsatz aufzugreifen: die »audiamus«-Formulierungen des Theoretikers machen es sogar wahrscheinlich, dass er neben einem »silent reading« auch ein »communal reading«, zu dem die klangliche Realisierung der von ihm angeführten ein- und mehrstimmigen Stücke gehörte, vor Augen hatte oder zumindest für wünschenswert hielt.[12] Die Anlage des Traktats, der tatsächlich in Form eines Chorbuchs publiziert wurde, spricht ebenfalls für diese An-

9 Es ist in diesem Zusammenhang signifikant, dass solche Formulierungen im letzten Kapitel des *Dodekachordons* nicht mehr verwendet werden. Allerdings behauptet Glarean dort von Ockeghems (ohne Text wiedergegebener Chanson) »Prenez sur moy«, es sei ein Werk, »bei dem es wichtig ist, dass du Ohren hast« (»in quo aureis habeas oportet«: *Dod.*, S. 454).

10 Zum Vergleich zwischen Glareans Umgang mit Exempla und Erasmus' *De copia* siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music History: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14), S. 128–137: »The humanist's notebook«.

11 Vgl. auch Laurenz Lütteken, Art. »Glarean«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1045: »In [Glareans] Analysen ist ... der Vorsatz erkennbar, die modale Bestandsaufnahme eines einzelnen Werkes zu verbinden mit dem Versuch, seinen ästhetischen Rang zu ergründen. ... Als Resultat dieses Prozesses steht am Ende das ästhetische Werturteil, das vom Autor – abweichend von der bisherigen Traktatliteratur – nicht einfach nur geliefert oder pauschal begründet, sondern aus dem einzelnen Werk abgeleitet wird.«

12 Cristle Collins Judd, , »Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ›Silent Listening‹: The Polyphonic Examples of the ›Dodecachordon‹ «, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516, insbes. S. 505–508. In diesem Zusammenhang meint die Autorin zu Recht, dass »to consider the *Dodekachordon* as a *book* – a material text produced by a humanist writer in northern Europe – revises the view of its music examples, which adhere to conventions of exempla that far exceed the narrow role previously accorded them« (S. 485).

nahme.[13] Beim Satz der Noten wurde sogar dem Umstand Rechnung getragen, dass die Sänger aller Stimmen die Seiten des Buchs gleichzeitig umblättern müssen.[14]

Dass Glarean zum Zielpublikum seines *Dodekachordon* tatsächlich nicht nur »lectores«, sondern auch »auditores« zählt, geht zudem aus einer Stelle im letzten Kapitel des Traktats hervor. Wenn er die achtstimmige, kanonische Motette »Nesciens Mater« von Jean Mouton wegen ihrer Harmonie (»concentus«) lobt, räumt er ein, dass dies zwar gegen seine Gewohnheit (»praeter morem nostrum«) geschieht, denn bei der Auswahl seiner polyphonen Exempla beschränkt er sich sonst immer auf vierstimmige Stücke. Aber obwohl es – wie Glarean betont – nicht höflich sei, der »communis omnium opinio« zu widersprechen, fügt er hinzu, dass »in diesen und ähnlichen Fällen« das Urteil »des Lesers, oder besser gesagt, des Zuhörers« über die Qualität des Stückes entscheiden soll. Das »aurium iudicium« fungiert also erneut als ultimative Urteilsinstanz.[15]

Die Tatsache, dass Glarean sich sonst auf Musik für maximal vier Stimmen beschränkt, wird ebenfalls unter Hinweis auf das Kriterium des Hörens gerechtfertigt. Mehrmals vergleicht er die Unverständlichkeit mancher polyphoner Musik mit Geschwätz (»garritus«) und Lärm (»strepitus«).[16] Solche Musik verursache – wie er meint – die größte Verwirrung (»maxima turba«). Als Beispiel wird Johannes Ockeghems Kanon für 36 Stimmen angeführt (*Dod.*, S. 454). Aber auch weniger extreme Beispiele erregen häufig Gla-

13 Ebda., S. 507: »The *Dodekachordon*, by virtue of its physical size (which marks it as a ›prestige‹ publication), also lends itself to performance of the works it contains by four singers gathered around the book.« Siehe auch Andrea Lindmayr-Brandl, »Alte Musik in den Fängen der Analyse«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 1996 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 5), S. 19: »Durch diese Art der Aufzeichnung kann kaum über den Gesamtverlauf des Satzes in seiner ganzen Komplexität Kenntnis erlangt werden, das akustische Erlebnis wird hier wohl aushelfen haben müssen.«

14 Die Notwendigkeit einer genauen Seiteneinrichtung ist sicher auch ein Grund dafür, weshalb Glarean – wie er in einem Brief an Damian a Goes (6. November 1539) berichtet – lange Zeit keinen Typographen für den *Dodekachordon* fand. Siehe auch Clement A. Miller, »The *Dodecachordon*: Its Origins and Influence on Renaissance Musical Thought«, in: *Musica Disciplina* 15 (1961), S. 155–166.

15 *Dod.*, S. 465.

16 *Dod.*, S. 241. In diversen Schriften verurteilt Glareans Freund Desiderius Erasmus die polyphone Musik mit ähnlichen Formulierungen wie dem »leeren Gebrüll der Stimmen« (»inanes vocum boatus«), dem »Wiehern der Musiker« (»musicorum hinnitus«), dem »Lärm der Stimmen« (»vocum strepitus«) oder dem »verschiedenartigen Geschwätz von Stimmen« (»varius vocum garritus«), siehe Jean-Claude Margolin, *Érasme et la musique*, Paris 1965 (De Pétrarque à Descartes, 9), passim.

reans Missfallen, wie ich später noch zeigen werde. Solche Musik führe nicht zu einem sinnlichen Vergnügen (»ad aurium voluptatem«), sie besitze keine angeborene Zierde (»nativa gratia«) oder Lieblichkeit (»suavitas«). Sie sei weit entfernt von der Erhabenheit (»gravitas«), Unverdorbenheit (»integritas«), Einfachheit (»simplicitas«) und Besonnenheit (»modestia«) früherer Musik (*Dod.*, S. 239, 253, 312, 240, 240, 240, 354). Denn mit den gerade genannten Termini preist Glarean in seinem *Dodekachordon* überwiegend den gregorianischen Choral sowie polyphone Werke der so genannten ersten und zweiten »aetas« der Musik.

Damit stoßen wir auf ein zentrales Element in Glareans Ausführungen, bei dem auch die »ostentatio ingenii«-Problematik ins Spiel kommt und die zeitgenössische Musik kritisiert wird. Im 13. Kapitel des letzten Buchs teilt der Theoretiker die mehrstimmige Musik bekanntlich in drei Altersstufen (»aetates«) ein.[17] Zur Kindheitsphase (»infantia«) rechnet er die Musik, die circa siebzig Jahre alt ist: »Durch die Einfachheit dieses Gesanges werde ich (um offen zu sagen, was ich in meinem Herzen fühle) manchmal auf wundersame Weise erfreut, wenn ich bei mir über die Unverdorbenheit des Altertums nachdenke und ich im Geiste die Maßlosigkeit unserer Musik dagegen abwäge. Denn in diesen Kompositionen gibt es zusammen mit einer wunderbaren Würde eine Erhabenheit, die den Ohren eines begabten Menschen mehr schmeichelt als viel leeres Geschwätz und der Lärm ausgelassener Menschen.«[18] Auch am zweiten Stadium, der Phase der »pubertas« und »adolescentia« findet Glarean aus ähnlichen Gründen Gefallen: Diese Musik sei ruhig und erfreue wahrlich die Seele.[19] Wenn er schließlich die »ars perfecta«, die Musik, die seit 25 Jahren gesungen wird, behandelt, so meint Glarean zwar einerseits, dass ihr nichts mehr hinzuzufügen sei (»nihil addi potest«). Andererseits muss er feststellen, dass diese Kunst nun in eine Zügellosigkeit (»lascivia«) übergegangen und in einen verdrehten Gesang (»tortum cantus«) verfallen ist.[20]

17 Siehe dazu auch Jessie Ann Owens, »Music Historiography and the Definition of ›Renaissance‹«, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330.

18 »Eius cantus simplicitate (ut ingenue, quod cordi sedet, dicam) mire nonnunquam oblector, cum mecum Antiquitatis integritatem contemplor, ac nostrae intemperantiam Musices animo perpendo. Est enim in eis mixta cum mira grauitate maiestas, quae non minus cordati hominis aureis demulcet, quam multi inepti garritus ac lasciuientium strepitus«: *Dod.*, S. 240f.

19 »Ea perplacent, quippe quae sedata, animum uere oblectant«: *Dod.*, S. 241.

20 »Atqui pro dolor in tantam lasciuiam nunc deuenit haec ars, ut doctis prope modum sit taedio. Incidimus in alium quendam tortum cantum, qui nulla ratione, nisi quia nouus est, placet«: *Dod.*, S. 241. Siehe zu diesem Thema auch Ernst Lichtenhahn, »›Ars perfecta‹ – zu Glareans Auffassung der Musikgeschichte«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Ge-*

Auch an anderen Stellen des *Dodekachordons* wird klar, dass Glarean in der Polyphonie mehrere Defizite feststellt. Ich werde diese im Folgenden unter dem Aspekt der »ostentatio ingenii« (des Zur-Schau-Stellens von Ingeniums) und der »lascivia ingenii« (der Zügellosigkeit des Ingeniums) behandeln. Anschließend wird die »ostentatio ingenii« mit der Sinneswahrnehmung und dem Phänomen des Rätselkanons in Verbindung gebracht.

Michele Calella hat die Begriffe »ostentatio ingenii« und »lascivia ingenii« scharf von einander getrennt und im Kontext des *Dodekachordons* systematisch untersucht.[21] Doch zunächst zum Ingenium.[22] Ohne genau auf die Bedeutungsgeschichte des Begriffs einzugehen, verwende ich »ingenium« im Folgenden für »angeborenes Talent« bzw. »natürliche Begabung« – eine Eigenschaft, die für Glarean die Voraussetzung für künstlerische Größe ist. Er meint, dass sowohl für »phonasci« (Komponisten einstimmiger Musik) als auch für »symphonetae« (Komponisten polyhoner Musik) das Ingenium entscheidender ist als »ars« (erlernte Kunstfertigkeit): »Um zunächst freilich etwas vorauszuschicken: Wir können nicht leugnen, dass dieses [die Schöpfergabe] bei beiden durch die Kräfte des Ingeniums vorkommt, und zwar durch eine gewisse natürliche und angeborene Tatkraft, mehr als durch Kunstfertigkeit. ... Es steht also dem Menschen keine von beiden Möglichkeiten offen, wenn er nicht dafür geboren ist, und, wie man gemeinhin sagt, wenn es ihm nicht die Mutter gegeben hat«.[23]

Doch Glareans Umgang mit dem Ingenium erweist sich als ambivalent, wenn er auf die polyphone Musik zu sprechen kommt. Dem Talent von Symphonetae darf nämlich nicht ›freier Lauf‹ gelassen werden. Wie er meint, darf der Komponist sein Ingenium weder zur Schau stellen (»ostentatio«) noch zügellos einsetzen (»lascivia«), denn beide Fehler brächten Probleme mit sich. Unter »lascivia ingenii«, dem maßlosen Einsatz des Ingeniums, versteht Glarean die Suche und Sucht nach Extravaganz, Exzentrizität, Sel-

burtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 129–138.

21 Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003 (Druck in Vorbereitung). Ich bedanke mich ganz herzlich bei Michele Calella, der mir das Kapitel »Kanonisierung und Zensur« hat zukommen lassen.

22 Siehe dazu auch Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510.

23 »Primum quidem ut non nihil praefemur, inficias ire non possumus, utrique uiribus ingenij accidere, et naturali quadam ac ingenita uirtute, magis quam arte. ... Patet igitur neutrum certe homini possibile, nisi ad hoc nato, et, quod uulgo dici solet, nisi mater dederit«: *Dod.*, S. 174.

tenheiten (»raritates«), gekünsteltem Reiz (»lenocinium«) und die Vorliebe für das Neue (»novitatis amor«). All dies führe dazu, dass Komponisten musikalische Regeln missachteten und gegen die Gesetzmäßigkeit des Modus (»ratio modi«) verstießen (*Dod.*, S. 364 und 241).

Der Begriff »ostentatio ingenii«, der schon in antiken Texten zur Rhetorik (z. B. bei Cicero und Quintilian) auftaucht und auch im Humanismus von Gelehrten wie Erasmus verwendet wird, bedeutet die Selbstinszenierung, das Prahlen mit dem eigenen Talent durch das Komponieren allzu komplexer Musik – eine »Sünde« (»vitium«), die Glarean zahlreichen Komponisten vorwirft (*Dod.*, S. 364). Der Begriff kommt bekanntlich vor allem im Schlusskapitel des *Dodekachordons* vor – bei der Beurteilung von Koryphäen wie Josquin, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue u. a. –, aber man begegnet ihm auch an anderen Stellen, z. B. bei der Besprechung der verschiedenen Mensurzeichen oder etwa im Kapitel zur Proportionslehre: »Sie [die Proportionen] scheinen mehr für das Zur-Schau-Stellen des Ingeniums erfunden zu sein, als dass sie der Musik großen Nutzen bereiteten«.[24] Gerade Josquin, von dem Glarean im 24. Kapitel des letzten Buchs noch meinte, dass er »nichts geschrieben hat, das keine Freude für die Ohren ist«,[25] wirft er z. B. im letzten Kapitel vor, er habe die Messen *L'homme armé super voces musicales* und *L'homme armé sexti toni* zweifellos »ad ostentationem artis« komponiert. Und bereits vorher hatte er Josquin ebenfalls unter Bezugnahme auf die *Missa L'homme armé super voces musicales* und die kanonisch angelegte *Missa ad fugam* als »ostentator magnificus« bezeichnet (*Dod.*, S. 363).

Das zentrale Problem der »ostentatio ingenii« ist nun, dass sie einer sinnlichen Unmittelbarkeit im Weg steht. Denn der Komponist ist laut Glarean in solchen Fällen so sehr mit seinem eigenen Ruhm und dem Zur-Schau-Stellen des technischen Könnens beschäftigt, dass er seinen Rezipienten vergisst. Glareans Vorwurf der gewollten Komplexität zeigt übrigens eine auffällige Ähnlichkeit mit einem Abschnitt aus Quintilians Diskussion der Klarheit (»perspicuitas«) im 8. Buch der *Institutio oratoria*. Dort heißt es: »Es findet sich auch ein Gewirr [»turba«] leerer Worte bei gewissen Leuten, die, während sie den allgemeinen Sprachgebrauch verschmähen, um glänzen zu können, alles mit einer wortreichen Geschwätzigkeit umschreiben, weil sie

24 »Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad magnum musices usum inuenta, uideantur«: *Dod.*, S. 227. Auch Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg 1540, Reprint New York 1969 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.139), S. 55, spricht im Vorwort zum »Liber secundus« von »ungeheuren Labyrinthen von Zeichen und Kanons« (»monstrosos signorum ac Canonum Labyrinthos«).

25 »Nihil unquam edidit, quod non iucundum auribus esset«: *Dod.*, S. 363.

nichts einfach sagen wollen ... Auf ein solch übles Produkt wird von gewissen Leuten sogar mit aller Kraft hingearbeitet«.[26]

Doch die durch die Komplexität der polyphonen Konstruktion erzeugte Verwirrung – den Begriff »turba« verwenden Quintilian und Glarean gleichermaßen – verhindert nach Glareans Meinung nicht nur, dass die Musik die Hörer direkt anspricht, sondern sie sorgt auch dafür, dass die Musik nur von Experten und gewissermaßen durch ›trial and error‹ verstanden werden kann. Dies geht u. a. aus einer Passage im *Dodekachordon* hervor, in der Glarean die simultane Kombination mehrerer Mensurzeichen folgendermaßen verurteilt: »Einige vermischen all dies, sie quälen die Sänger mit Rätseln, so dass die Aufgabe nur aus einer einzigartigen Harmonie und nur von den Geübten verstanden werden kann«.[27] Auch die enigmatische Anlage (»aenigmatica institutio«) von Heinrich Isaacs Motette »Conceptio Mariae Virginis«, die zahlreiche Mensurwechsel enthält, kann Glarean nicht billigen (*Dod.*, S. 460f.).

Dass die Selbstherrlichkeit, die mit »ostentatio ingenii« verbunden ist, zur Vernachlässigung der »aesthesis«, der Wahrnehmung, führt, belegt Glarean im letzten Kapitel seines Traktats mit einem interessanten Gegenbeispiel. Über die Musik Jacob Obrechts, den Glarean wohl nicht zufällig als Musiklehrer seines Freundes Erasmus nennt, schreibt er: »Alle Monumente dieses Mannes haben eine gewisse wundersame Erhabenheit und eine Ader der Mäßigung. Er war bei Gott nicht so ein Liebhaber der Seltenheit, wie Josquin es war. Er stellte zwar sein Talent zur Schau, jedoch ohne jeden falschen Schein, weil er lieber das Urteil des Zuhörers abwarten wollte statt sich selber zu überhöhen«.[28]

Jedenfalls ist die »ostentatio ingenii« und die damit verbundene Komplexität der zeitgenössischen Musik für Glarean ein Zeichen von Dekadenz, vor allem wenn er sie mit der »simplicitas« und »gravitas« des Gregorianischen Chorals vergleicht. An diesem finde, so Glarean, jeder Mensch Gefallen:

26 »Est etiam in quibusdam turba inanium verborum, qui, dum communem loquendi morem reformidant, ducti specie nitoris circumeunt omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa ... in hoc malum a quibusdam etiam laboratur« (Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII 2, 17). Übersetzung zit. nach Helmut Rahn, *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners*, Bd. 2: *Buch 7–12*, 2. Aufl., Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung, 3), S. 147.

27 »Quidam omnia haec [Mensurzeichen] miscent, et Cantores Aenigmatis uexant, ut non nisi ex unica Harmonia, nec nisi ab exercitatis negocium intelligi queat«: *Dod.*, S. 214.

28 »Omnia huius uiri monumenta miram quandam habent maiestatem et mediocritatis uenam. Ipse hercules non tam amans raritatis, atque Iodocus fuit. Ingenij quidem ostentator sed absque fuco, quasi qui auditoris iudicium expectare maluerit quam se ipse efferre«: *Dod.*, S. 456.

»Aber ... es ist lohnend, zu sehen, mit welch großer Einfachheit und ebenso mit welch großer Würde die ersten kirchlichen Gesänge entstanden sind, wobei jeder Prunk gänzlich beiseite gelassen und jegliche Leichtfertigkeit ausgeschlossen worden ist. Sie sind schließlich von so großem Reiz, dass niemand sie nicht billigen kann, es sei denn, er hätte keine Ohren. So müssen wir uns zu Recht schämen, dass wir uns davon auf unwürdige Weise soweit weg entwickelt haben«.[29] Wie Sarah Fuller ausführlich dargelegt hat, sind Glareans Neubewertung der Einstimmigkeit und seine Vorliebe für einfache Polyphonie in ein ideologisches Programm eingebettet, in dem literarische, philosophische und nicht zuletzt religiös-konfessionelle Überlegungen eine zentrale Rolle spielen.[30] Auch Laurenz Lütteken hat die kirchenpolitische Verflechtung des *Dodekachordons* in seiner Studie zu Widmungsträgern des Traktats thematisiert.[31] In Glareans musiktheoretischen Ausführungen schlägt sich seine religiöse Überzeugung – wie wir gerade gesehen haben – in der Forderung nach »simplicitas« nieder, die primär von der linearen Ebene der Musik, d. h. von der melodischen Konzeption auszugehen scheint, wobei auch der Textausdruck eine wichtige Rolle spielt.[32] Im letzten Kapitel des zweiten Buchs fasst er seine Idealvorstellung von der Erfindung eines Tenors folgendermaßen zusammen: Es solle sich um eine Melodie handeln, »die in den Ohren angenehm und mit den Worten passend verbunden (er)klingt, die sich fest in die Seele einprägt und im Gemüt des Zuhö-

29 »Atqui ... precium est uidere, quanta simplicitate, quanta item grauitate primi ecclesiastici cantus sint orsi, seposita omni prorsus pompa, exclusa omni leuitate, Tanta denique gratia ut nemo non probare possit, nisi qui non habeat aureis. Vt merito nos pudere debeat, tantum ab ea degenerasse«: *Dod.*, S. 105.

30 Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 191–224. Für eine Besprechung dieses Aspekts des *Dodekachordons* im Kontext der deutschen Musiktheorie siehe auch Craig J. Westendorf, »Glareanus' ›Dodecachordon‹ in German Theory and Practice: An Expression of Confessionalism«, in: *Current Musicology* 37/38 (1984), S. 33–48.

31 Laurenz Lütteken, »Humanismus im Kloster. Bemerkungen zu einem der Dedikationsexemplare von Glareans ›Dodekachordon‹ «, in: *Festschrift Klaus Hortschansky*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 43–57.

32 Hier wäre z. B. Glareans Erläuterung eines vierstimmigen »Tulerunt Dominum meum«, dessen Text die Klage Magdalenas am Grab Christi wiedergibt, zu erwähnen (*Dod.*, S. 312). Er nennt das Werk ein »äußerst elegantes und gelehrtes Beispiel, das sehr viel Gefühl, eine angeborene Lieblichkeit und sehr viel Energie hat, so dass du wirklich glaubst, irgendein weinendes Klageweib mit seiner Schar zu hören« (»exemplum ... elegantissimum sane ac doctissimum, plurimum habens affectus, et natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes«).

rers einen tiefen Eindruck hinterlässt«.[33] Mit einer ähnlichen Formulierung lobt Erasmus übrigens in seiner Paraphrase des ersten Korintherbriefs den Choral als einen »Gesang, der einfach ist und der Artikulation eines Sprechenden sehr nahe kommt, der die Worte nicht undeutlich werden lässt, sondern sie in die Seelen der Zuhörer hineinstößt«.[34]

*

Kommen wir nun zu den Rätselkanons, einer Gattung, die für Glarean der Gipfel der »ostentatio ingenii« und somit das Gegenteil des gerade geschilderten Idealbilds war. Denn durch komplizierte mensurale Konstruktionen und verschlüsselte Vorschriften wird das Verständnis der Melodien dermaßen erschwert, dass eine sinnliche Unmittelbarkeit ausgeschlossen ist und kein Hörvergnügen (»aurium voluptas«) erreicht werden kann. Wie oben bereits erwähnt, verurteilt Glarean im letzten Kapitel des *Dodekachordons* aus diesem Grund eine Fülle von Werken franko-flämischer und anderer Meister: Josquins *L'homme armé*-Messen und die *Missa ad fugam*, Ludwig Senfls dreistimmigen Mensurkanon, das Agnus Dei (ohne Text) aus Pierre de La Rues *Missa L'homme armé* (siehe Abbildung 3 auf der nächsten Seite), das Glarean als eine »aemulatio« von Josquins gleichnamiger Messe bezeichnet, sowie Johannes Ockeghems »Prenez sur moy«, eine dreistimmige Chanson, die hier ohne Text wiedergegeben wird,[35] (siehe Abbildung 4 auf der übernächsten Seite) und die *Missa Cuiusvis toni*.

Es muss aber betont werden, dass Glarean keineswegs Kanons an sich ablehnt. Im Gegenteil, zur Untermauerung seiner Theorie von den zwölf Modi führt er bekanntlich sehr viele so genannte Monaden an. Im dritten Buch erklärt er diesen Begriff als »das Zusammenklingen zweier Stimmen aus einer

33 »Si ipse ... alicuius carminis Harmonicam, siue, ut uulgo uocant, Tenorem quempiam inuenire queat, qui auribus dulciter, uerbis apte iunctis insonet, mentique insideat, ac in audientis animo aculeos relinquat, in quo naturae uis expressa uideatur«: *Dod.*, S. 179.

34 »Cantus ... simplex et loquentis pronuntiationi proximus, qui verba non obscuraret, sed efficacius infigeret auditorum animis«. Zit. nach J.-Cl. Margolin, Érasme (wie Anm. 16), S. 115f.

35 Siehe zu diesem Werk u. a. Leeman Perkins, »Ockeghem's ›Prenez sur moi‹: Reflections on Canons, Catholica and Solmization«, in: *Musica Disciplina* 44 (1990), S. 119–184; David Fallows, » ›Prenez sur moy‹: Okeghem's Tonal Pun«, in: *Plainsong and Medieval Music* 1 (1992), S. 63–75; Peter Urquhart, »Calculated to Please the Ear: Ockeghem's Canonic Legacy«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47 (1997), S. 72–98; Jaap van Benthem, » ›Prenez sur moy vostre exemple‹: ›Signae‹, Text and Cadences in Ockeghem's ›Prenez sur moy‹ and ›Missa cuiusvis toni‹ «, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47 (1997), S. 99–118.

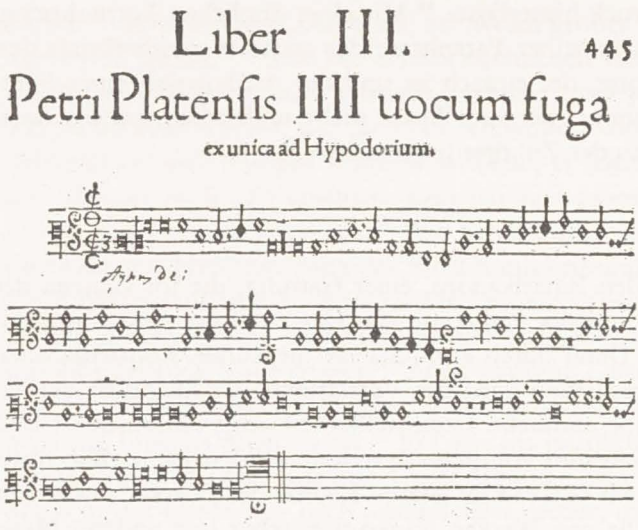


Abbildung 3: Agnus Dei aus Pierre de La Rue, *Missa L'homme armé* , (*Dod.*, S. 445)

ner Melodie«;[36] auch hier wird also die lineare Ebene der musikalischen Konstruktion betont. Für diese Technik werden Ockeghem und Josquin im *Dodekachordon* sogar mehrmals gepriesen: Mit dieser Kompositionsweise sei »Ockeghem ehemals vertraut gewesen, nachher wurde sie von vielen anderen, insbesondere aber von Josquin, auf glückliche Weise behandelt«.[37] Wenn Glarean sich zu bestimmten Modi äußerte, in denen jedoch noch keine Stücke komponiert waren – es ihm also an Beispielen fehlte –, ließ der Theoretiker von befreundeten Komponisten wie Sixtus Dietrich und Gregor Meyer zu einer vorgegebenen Choralmelodie Monaden anfertigen. Nur wenn bei Kanons die Komplexität um ihrer selbst Willen eingesetzt wird – in der Form von Mensurkanons, Kanons mit enigmatischen Anweisungen usw. – werden sie von Glarean verurteilt, da ein Zuviel an »obscuritas« und ein Mangel an melodischer »perspicuitas« den Ohren keine Freude bereiten.[38]

Wie verhält sich Glareans Einstellung zu Rätselkanons nun zu den Aussagen weiterer Musiktheoretiker? Inwiefern teilen andere Autoren Glareans Vorbehalte gegen diese Gattung? Da die Rezeption musikalischer Rätsel sehr

36 »Ex uno modulo duarum uocum concentum«: *Dod.*, S. 241.

37 »... qui modus fuit olim Okenhemo familiaris, postea ab alijs multis, praecipue uero ab Iusquino feliciter tractatus«: *Dod.*, S. 241.

38 Hier sei kurz auf den paradoxen Status der Rätselkanons (insbesondere der Mensurkanons) in Glareans Traktat hingewiesen. Das Schriftbild zeigt zwar eine Melodie – auch hier betont der Theoretiker die lineare Ebene! – und reduziert den Kanon also auf seine kompositorische Substanz. Hinter dieser augenscheinlichen »simplicitas« versteckt sich jedoch eine äußerste Komplexität.

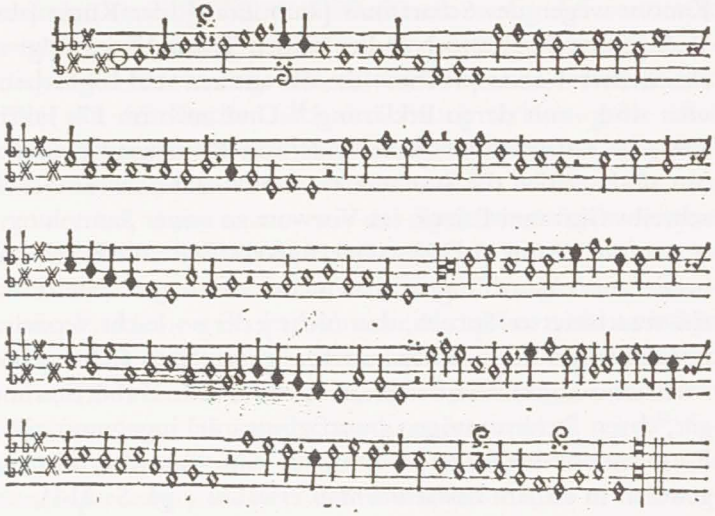


Abbildung 4: Johannes Ockeghem, »Prenez sur moy« (*Dod.*, S. 454)

vielfältig und weit gefächert ist, kann sie im Rahmen dieses Beitrags allein stichprobenartig behandelt werden. Hier soll insbesondere die von Glarean angeführte Problematik des Hörens und der Verständlichkeit in den Blick genommen werden.

Grob gesagt ließe sich die Debatte über den Wert von Rätselkanons unter der Überschrift »Kunst oder Künstelei?« zusammenfassen: Sind Rätselkanons als Höhepunkt kombinatorischer Satzkunst oder nur als Schein, als Schwierigkeit um ihrer selbst willen zu betrachten? Positiv äußern sich Theoretiker wie Bartolomé Ramos de Pareja und Hermann Finck, die von verschlüsselten Kanonsprüchen geradezu fasziniert sind. Beide betonen in ihren jeweiligen Definitionen von κανών den obskuren und geheimnisvollen Charakter: »Ein Kanon ist eine gewisse Regel, die den Willen des Komponisten mittels einer bestimmten dunklen und rätselhaften Mehrdeutigkeit ausdrückt«, schreibt Ramos de Pareja in seiner *Musica practica* (Bologna, 1482).[39] In eine ähnliche Richtung zielt Hermann Finck am Anfang des dritten Buchs der *Practica musica* (Wittenberg, 1556): »Ein Kanon ist eine imaginäre Vorschrift, die aus den vorgegebenen Stimmen einen nicht vorgegebenen Teil der Komposition herauslockt. Oder: Er ist eine Regel, die das Geheimnis des Werks auf scharfsinnige Weise enthüllt. ... Wir verwenden

39 »Canon ... est quaedam regula uoluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et enigmate insinuans«. Zit. nach *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901, Reprint Wiesbaden 1968 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 1.2), S. 90.

Kanons wegen des Scharfsinns [›subtilitas‹], der Kürze [›brevitas‹] oder aus Versuchung [›tentatio‹]«.[40] Bei beiden Theoretikern folgt eine Liste solcher rätselhafter Kanonsprüche – die oft antiken und biblischen Texten entnommen sind – mit deren Erklärung.[41] Und auch im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, als Rätselkanons insbesondere in Rom wieder en vogue waren, wird hin und wieder die intendierte »obscuritas« dieser Stücke gepriesen. So schreibt Giovanni Briccio im Vorwort zu seiner Sammlung *Canoni enigmatici musicali* (Rom, 1632): »Der Rätselkanon soll keine andere Erläuterung haben außer dem Enigma, das nichts anderes als eine obskure Allegorie ist, ein verschleierter Spruch, den nicht jeder so leicht verstehen kann, sondern nur derjenige, der sich der Spitzfindigkeit seines Gehirns bedient«.[42]

Briccio konzentriert sich also nicht auf die Zuhörer, sondern auf die Sänger, deren Denkvermögen (»sottigliezza del ingegno«) von der Aufgabe des Rätselkanons herausgefordert wird, eine Tatsache, die auch Glarean gelegentlich in seinem *Dodekachordon* erwähnt (vgl. S. 214), aber im Gegensatz zu Briccio negativ bewertet, da sie das unmittelbare Verständnis solcher Musik verhindere. Glarean ist jedoch nicht der einzige Theoretiker, der keinen Gefallen an verschlüsselten Botschaften findet. So rät Giovanni Battista Rossi in seinem Traktat *Organo de cantori* (Venedig, 1618) den Komponisten, sie sollten »ihre Stücken mit klaren Regeln und Mottos versehen, denn die Sänger sind keine Geisterbeschwörer, Wahrsager oder Propheten, die den Gedanken eines anderen erraten können«.[43] Und obwohl Adriano Banchieri in

40 »Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens. Vel, est regula argutè revelans secreta cantus ... Utimur ... Canonibus, aut subtilitatis, brevitatis, aut tentationis gratia«: Hermann Finck, *Musica practica*, Wittenberg 1556, Reprint Bologna 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.21) und Hildesheim 1971, Bg. Bb4^{v}.

41 Zu den enigmatischen Kanonvorschriften in Fincks Traktat siehe zuletzt Bonnie J. Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, »Juno's Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Inscriptions«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad unter Mitarbeit von Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2003, S. 159–174. Wie wir Fincks 3. Buch entnehmen, hatte der Theoretiker sogar vor, den Rätselkanons und sonstigen kompositorischen »Monumenten« eine eigene Schrift zu widmen: »Omnes omnium temporum artifices, eorumque vitae curriculum, monumenta, & canones collectos (ut discrimen & varietas ingeniorum & praeceptionum cognoscatur) in lucem peculari libro edam«: H. Finck, Musica practica (wie Anm. 40), Bg. Cc3.

42 »Il canone enigmatico non dè havere altra dechiaratione che il solo enigma il quale altro non è che una allegoria oscura, ovvero una sentenza velata qual non si possa cosi facilmente intendere da ognuno ma solo da chi si servira della sottigliezza del ingegno«. Zit. nach M. Lamla, Kanonkünste (wie Anm. 6), S. 98.

43 »Avvertisca dunque il compositore à fare le sue compositioni con le regole e con li motti anco che siano chiari, perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti,

seiner *Cartella musicale* (Venedig, 1614) die Sache ein wenig differenzierter betrachtet, wird auch seine Meinung zum Phänomen des Rätselkanons deutlich: »Ich preise diejenigen, denen es gefällt, solche Kanons zu schreiben, die wollen, dass viel Zeit mit dem Suchen nach der Lösung verloren geht. Aber noch mehr preise ich diejenigen, die ihre Erläuterungen geben, weil die obskuren Kanons nicht von allen verstanden werden und die erklärten Kanons von allen geschätzt werden, damit man – wie das Sprichwort lautet – keine Zeit damit verliert, das Meer bei Ravenna zu suchen«.[44]

Dass es bei der Aufführung – oder beim Versuch der Aufführung – komplexer Kanons häufig Probleme gab, ist wahrscheinlich. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Quellen, die solche ›trial-and-error‹-Geschichten bezeugen. James Haar führt das Beispiel eines Miniatur-Traktats an, der dem neapolitanischen Komponisten Giovanni Cimello zugeschrieben wird.[45] Cimello erzählt die Anekdote von einem Sänger, der den Tenor aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* falsch interpretierte, da er den vorangestellten Kanonspruch nicht berücksichtigt habe; eine Tatsache, worüber Josquin sich lustig gemacht haben soll.[46] Später bringt Cimello noch weitere Beispiele für Kanons, denen enigmatische Sprüche (meistens aus der Bibel) vorangestellt sind: Es handelt sich um Teile aus Pierre de la Rues *Missa L'homme armé* und *Missa O salutaris hostia*, Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* und Ockeghems *Missa Cuiusvis toni* – tatsächlich alles Werke, die auch im letzten Kapitel von Glareans *Dodekachordon* angeführt werden.

Glareans Vorwurf, dass Rätselkanons das Ohr nicht erfreuen, wird einige Jahre nach dem Erscheinen des *Dodekachordons* von einem anderen Theoretiker aufgegriffen. In *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom, 1555) rät Nicola Vicentino dem Komponisten zunächst zur »simplicitas«: »Er sollte sich anstrengen, Kanons so einfach wie möglich zu machen, denn

per indovinare il pensiero d'un'altro«: Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori*, Venedig 1618, Reprint Bologna 1984 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.57), S. 12f. Ich bedanke mich bei Bonnie J. Blackburn, die mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat.

44 »A chi piace componere simili Canoni, lodo si quelli, che vogliono si perdi molto tempo a rivenirli, mà piu lodo quelli, che danno le loro Dichiarationi, atteso che gli oscuri non tutti gli capiscono, & gli dichiarati ognuno ne gode, ne si perde il tempo a ricercare come dice il proverbio il Mare per Ravenna«: Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato fermo, e contrapunto*, Venedig 1614, Reprint Bologna 1968 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.26), Kapitel 14, , S. 140.

45 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS B 57; siehe James Haar, »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer«, in: *Altro Polo: Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hrsg. von Richard Charteris, Sydney 1990, S. 51–81.

46 Siehe dazu auch Rob C. Wegman, »›And Josquin Laughed ... ‹: Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century«, in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), S. 319–357.

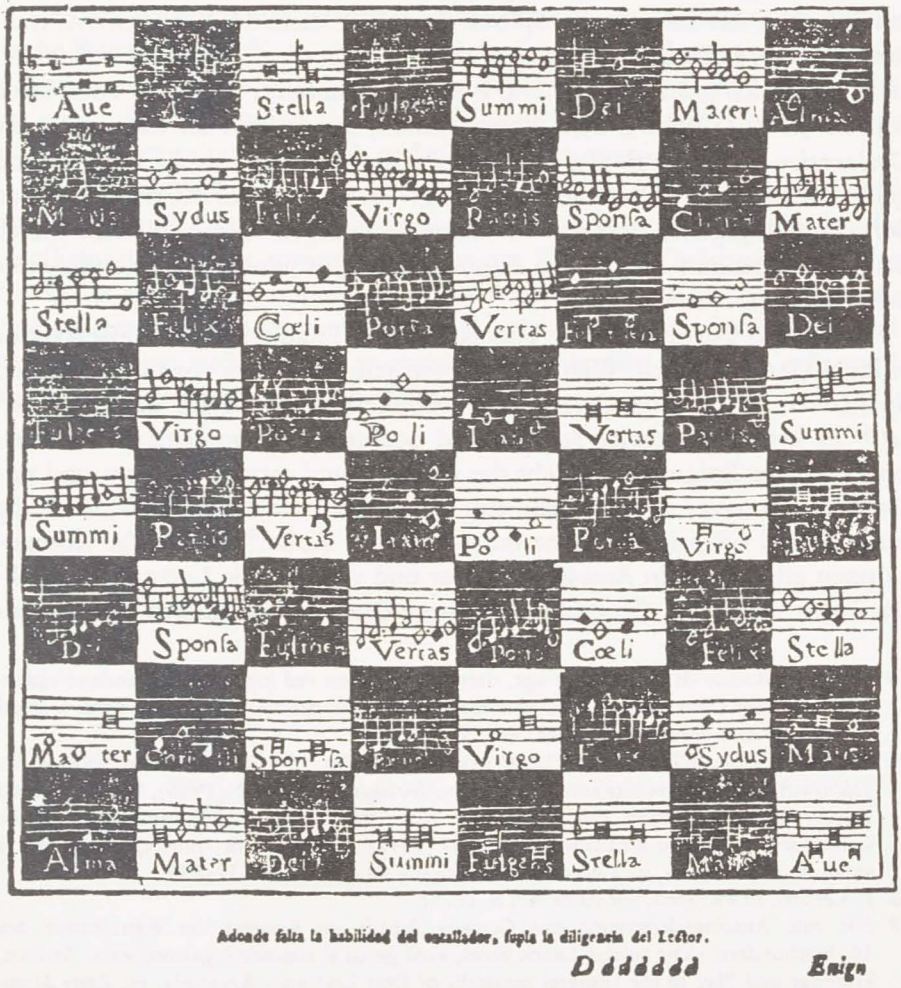
Komplexität führt nur zur Qual. Dies gilt insbesondere für Sachen, die man einfach machen könnte, aber schwierig macht durch die Verwendung von Zeichen oder anderen Hindernissen, die das Verständnis des Studierenden überschatten«.[47] Anschließend attackiert er eine bestimmte Art von Rätselkanons, nämlich diejenige, bei der der Komponist auch visuelle Elemente verwendet, die auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tu haben: »Man sollte keinen Kanon über einen Turm, einen Fluss, ein Schachbrett oder andere Sachen schreiben, denn solche Kompositionen verursachen einen großen Lärm wegen der vielen Stimmen und sie bringen wenig harmonische Süße. Denn solche disproportionierten Fantasien, die nicht vorhaben, die Natur der Worte zu imitieren ..., führen beim Zuhörer viel eher zur Qual als zum Vergnügen ... Das Ziel der Musik ist es, die Ohren zu befriedigen, und das nicht mit Farben oder Schachfiguren oder anderen Fantasien, die für die Augen schöner sind als für die Ohren«.[48]

Vicentinos Beispiele – Kanons in der Form eines Turms, eines Flusses usw. – könnten auf den ersten Blick als reine Erfindungen erscheinen. Doch ist mindestens eines von seinen Bildern mit einer Komposition belegt. Ich meine den so genannten Schachbrett-Kanon »Ave maris stella« von Ghiselin Danckerts (siehe Abbildung 5 auf der nächsten Seite). Es ist ein äußerst komplexes Werk, das auch in Pietro Cerones Traktat *El Melopeo y maestro* (Neapel, 1613) präsentiert und besprochen wird.[49] Ich möchte hier kurz auf Cerones Schrift eingehen, da sie meines Erachtens ein interessantes Pendant zu Glareans *Dodekachordon* ist. Genauso wie Glarean platziert Cerone nämlich sein Kapitel über »enigmas musicales« ganz am Schluss seiner monumentalen Schrift Aber im Gegensatz zu Glarean, der sich heftig gegen die »ostentatio ingenii« und die ›unnötige‹ »obscuritas« musikalischer Rätsel und Komplexitäten wehrt, was dem Schlusskapitel des *Dodekachordons* somit einen unverkennbaren »admonitio«-Charakter verleiht, sieht Cerone das En-

47 »Dè forzarsi di far quelle più facili che può, perche dalla difficultà non si caua, si non fastidio, & maggiormente in certe cose che si possono fare facili & si fanno difficili, scriuendo quelle con segni, ò altri impedimenti, che offuscano l'intelligenza allo studente«: Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Reprint Kassel 1959 (Documenta musicologica, 17), fol. 93r.

48 »Non dè far un Canon sopra un Torre, ò sopra un fiume, ò sopra i scacchi da giocare, ò sopra altre cose, & che quelle compositioni faccino un gran rumore, à molti uoci, con poca dolcezza d'armonia, che per il vero queste tal fantasie sproportionate, & senza proposito de imitar la natura delle parole ..., induce l'oditore più presto à fastidio che à diletto ... il fine della Musica è di satisfare à gl'orecchi, & non con i colori, ò scacchi, ò d'altre fantasie che paiano più belle à gl'occhi, che à gl'orecchi«: ebda., fol. 93v.

49 Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Neapel 1613, Reprint Bologna 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.25), S. 1128f.


Que es de los Enigmas muſicales . 1129

QVATVOR VOCVM VNIO.

CANON.

Quod appoſitum eſt & apponetur, per verbum Dei benedicetur.

SAPIENTI PAVCA.

Aue Stella Summi Mater
Sydus Virgo Sponſa Mater
Stella Cœli Porta Veritas Sponſa Dei
Virgo Vertas Summi
Summi Veritas Virgo
Dei Sponſa Veritas Cœli Stella
Mater Sponſa Virgo Sydus
Alma Mater Summi Stella Aue

Adonde falta la habilidad del escallador, ſupla la diligencia del Lector.

Dddddd Enign

Abbildung 5: Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro*, Neapel 1613, S. 1129: *Enigma del tablero de axedrez* (Ghiselin Danckerts Schachbrett-Kanon)

de seines Traktats dagegen als Krönung der »subtilitas« und der technischen Komplexität. Er widmet das Kapitel den »Freunden der Subtilitäten und

Geheimnisse« (»amigos de sutillezas y secretos«). Er habe es eingefügt, »um das Denkvermögen der Studierenden zu schärfen« (»para sutillizar el ingenio de los estudiosos«)[50] und »um [in seinem Traktat] einen obskuren und schwer verständlichen Teil zu haben« (»por tener alguna parte obscura, y muy difficil de entender«). Er vergleicht seine Sammlung von musikalischen Rätseln übrigens mit »enigmas gramaticales« und nennt dabei wohl nicht zufällig auch das Enigma der Sphinx. Es folgen dann 45 Rätselkanons frankoflämischer, italienischer und spanischer Komponisten, wobei die Komplexität allmählich gesteigert wird. Das Ganze kulminiert in äußert komplexen Rätseln (z. B. Danckerts Schachbrett-Kanon, das *Enigma del Chaos* oder die *Declaracion del juyzio final*), von denen einige bis heute nicht befriedigend gelöst wurden.[51] Interessanterweise fängt bei Cerone der Komplexitätsgrad der Sammlung genau dort an, wo Glarean sozusagen aufgehört hat, nämlich beim Mensurkanon des zweiten Agnus Dei aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales*.[52]

Es ist also klar, dass beide Theoretiker das Phänomen des Rätselkanons völlig anders bewerten. Während Glarean sein Publikum vor intellektuellen Spielereien warnt, zeigt Cerone eine absolute Faszination für derartige Rätsel.[53] Er liebt die kodierte Sprache und den geradezu emblematischen Charakter einiger Enigmata. Er liebt das Obskure und setzt es bewusst und tatsächlich ›um seiner selbst Willen‹ ein. Dabei spielt die klangliche Umsetzung seiner Rätsel offensichtlich eine untergeordnete Rolle:[54] Zahlreiche Kompositionen gibt er nur in Auszügen wieder und verweist die Leser für die vollständigen Werke auf die jeweils relevanten Quellen.[55] In diesem Zusammen-

50 Vgl. auch Ramos de Parejas Aussage, dass Rätselkanons »ad ingenia subtilianda et acuenda« (»um das Denkvermögen zu verfeinern und zu schärfen«) seien. Zit. nach J. Wolf (Hrsg.), Musica Practica (wie Anm. 39), S. 92.

51 Hans Westgeest, »Ghiselin Danckerts' ›Ave maris stella‹: The Riddle Canon Solved«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), S. 66–79. Zum »juyzio final« (P. Cerone, El Melopeo, wie Anm. 49, S. 1135–1137): Anne-Emmanuelle Ceulemans, »›Gioiello artificioso di musica‹ (1592): un recueil de ›rime spirituali‹ sur la vie de Saint François«, in: *Collectanea Franciscana* 74 (2004), S. 511–556.

52 P. Cerone, El Melopeo, wie Anm. 49, S. 1075f.

53 Für eine Auseinandersetzung mit Cerones Schrift im Kontext der Rätselkultur des 16. Jahrhunderts siehe zuletzt Laurie Stras, »›Al gioco si conosce il galantuomo‹: Artifice, Humour and Play in the ›Enigmi musicali‹ of Don Lodovico Agostini«, in: *Early Music History* 24 (2005), S. 213–286.

54 P. Cerone, El Melopeo, wie Anm. 49, S. 1075.

55 Vgl. zum Beispiel das *Enigma con otros tres Tiempos* (ebda., S. 1076f.), wo Cerone die fünfstimmige Motette »Tua est potentia« von Diego Mensa bespricht. Neben der verrätselten Stimme gibt Cerone ansonsten nur den »Baxo« wieder, »um das Buch nicht mit zu vielen Beispielen zu überladen« (»por no henchir el libro de tantos exemplos«).

hang ist auch das Motto »Voce parùm aures, plus oblecto aenigmate mentem« (»Ich gefalle dem Ohr zu wenig mit meiner Stimme, aber [ich gefalle] dem Geist mehr mit meinem Rätsel«), das Cerone nach der Einleitung zum letzten Buch als Überschrift über seine ›Raritätensammlung‹ stellt, von besonderer Bedeutung.

Cerone betont immer wieder die intellektuelle Herausforderung, vor die solche Rätsel das Publikum stellen, und die Freude, die damit einhergeht. So erklärt er in der Einleitung zum letzten Buch mit den Worten Lorenzo Vallas, worin die Attraktivität eines Rätsels besteht: »Ein Enigma ist eine dunkle Allegorie, die eher erraten als gedeutet werden muss«.[56]

Gerade der Vergleich mit Cerone macht deutlich, wie sehr Glareans Auseinandersetzung mit der Musik seinen philosophisch-theologischen Idealen verpflichtet ist. Nicht umsonst heißt es am Ende des *Dodekachordons*, dass die Musik »ad Dei Optimam Maximam laudem« und nicht zur »ostentatio ingenii« geschrieben werden solle. Hier geht es nicht um bloße Unterhaltung – sei diese auch noch so anspruchsvoll –, sondern um einen »ehrenvollen Genuss«: »honesta voluptas« (*Dod.*, S. 468).

56 »Aenigma est allegoria obscurior, quam divinare magis quam interpretari oporteat« (ebda., S. 1074).

Isabelle His

Das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune (1598) im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino

Wenn das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune[1] Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen hat, wenn diese Sammlung bisweilen im musikwissenschaftlichen Schrifttum angeführt wird, dann vor allem als Zeugnis der französischen Rezeption der Theorie der zwölf Modi, die von Glarean eingeführt und unter anderem von Zarlino 1558 wieder aufgegriffen wurde. Das *Dodecacorde* besteht aus einer Auswahl von zwölf polyphonen Psalmvertonungen in französischer Sprache. Jede beruht dabei auf der entsprechenden Melodie des hugenottischen Psalters, die als Cantus firmus verwendet wird. Die Psalmvertonungen erscheinen jedes Mal mit einer Modus-Angabe (»Du premier mode authentique«, »Du second mode plagal« etc.), wobei die neue, Zarlinos zweite, seit seinen *Dimostrationi harmoniche* von 1571 eingeführte Zählung verwendet wurde: Der Zyklus beginnt mit dem ersten und zweiten Modus, den beiden C-Modi (hier auf F transponiert), und endet mit dem elften und zwölften Modus, den A-Modi.

Die Modernität dieser Anordnung steht außer Zweifel. Sie macht es leicht, ihre Herkunft, nämlich von Zarlino, zu bestimmten, und sie gestattet, Zarlinos Einfluss auf andere Komponisten nachzuvollziehen. Doch gerade wegen dieser Anordnung wurde manchmal übersehen, dass der Titel von Le Jeunes Band ebenso zweifelsfrei auf das *Dodekachordon* von Glarean anspielt. Dieser doppelte Bezug in ein und demselben Werk wurde oft als Widerspruch wahrgenommen; aber wollte der Komponist damit möglicherweise auf etwas Bestimmtes verweisen? Es ist offensichtlich, dass er die Schriften des italienischen Theoretikers kannte, und es ist ebenso wahrscheinlich, dass er zuvor oder zur gleichen Zeit diejenigen des Schweizer Theoretikers gelesen hatte.

Der Frage, auf welche modale Anordnung sich die Komponisten der Generation von Claude Le Jeune beziehen, soll im vorliegenden Beitrag nachgegangen werden. Dabei wird man der Frage nicht gerecht, wenn man sich

1 Dieses Werk wurde von Anne H. Heider herausgegeben unter dem Titel *Dodecacorde comprising twelve psalms of David set to music to the twelve modes*, Madison 1989 (Recent researches in the music of the Renaissance, 74–76).

nicht allgemeiner mit dem modalen Denken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich und insbesonders mit der Rezeption der Hauptwerke von Glarean und Zarlino auseinandersetzt.

Modus-Theorie und Glarean- und Zarlino-Rezeption in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich

Versteht man die Anzahl der nach RISM[2] in Europa erhaltenen Exemplare des *Dodekachordon* als Indiz für die Verbreitung des Werkes, dann ist Frankreich mit 16 Exemplaren nach Deutschland (33 Exemplare) und vor England (12 Exemplare) das Land, wo Glarean am meisten bekannt war. Für Zarlinos Schriften ist die Situation eine andere: Sie wurden zwischen 1558 und 1589 immer wieder neu aufgelegt,[3] manchmal dabei auch überarbeitet, und erschienen überdies über eine längere Zeitspanne hinweg. Dennoch lässt sich beobachten, dass nach Italien und Deutschland Frankreich (und dann England) die meisten Exemplare besitzt. Eines davon, das in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird,[4] hat einen Einband mit dem Wappen von König Heinrich II.

Die Traktate von Glarean und Zarlino unterscheiden sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in ihrem Aussehen und ihrer Bestimmung.[5] Mit seinem Traktat in luxuriösem Chorbuchformat, in Latein geschrieben und durch viele Musikbeispiele illustriert, wandte sich Glarean an die Elite seiner Humanisten- und Universitätskollegen, denen er übrigens mehrere seiner Exemplare widmete.[6] Der Geistliche Zarlino, seit 1549 im Bann der zwölf Modi des *Dodekachordon*,[7] verfasste seinen ehrgeizigen, 1558 publizierten

2 *Ecrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure, 2 Bde., München 1971 (Répertoire international des sources musicales, B.6).

3 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, [2]1561, [3]1562, [4]1572, rev. 1573; ders., *Dimostrationi harmoniche*, Venedig 1571, [2]1573; ders., *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588; *De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, Venedig 1588–89: Neuauflage der drei vorigen Bände mit einem vierten, nicht Musik betreffenden Band). Zur Zarlino-Rezeption in Italien siehe Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York 2001, Kap. 7: »Zarlino and Polyphonic Modality in Italy«, S. 159–198.

4 F-Pn, Rés. V 543.

5 Siehe Cristle Collins Judd, »Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 364–406.

6 Siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000, S. 121f., insbes. Anm. 10.

7 Ebda., S. 214–216: Zarlino übernahm in 15 von 19 Motetten, die in jenem Jahr veröffentlicht wurden, die modale Terminologie von Glarean im Tenor. Er ist also der erste, der –

Traktat auf Italienisch. Er stellte dort das Wissen über die Musica speculativa und die Musica practica zusammen und machte Glareans Neuerung zur seinigen, ohne aber seine Quelle anzugeben. Sollten die Schriften Zarlinos in Frankreich wegen der besonders engen Verbindungen des Landes zu Italien besser aufgenommen worden sein? Bedenken wir doch, dass sich 1574 der künftige König Heinrich III., der wegen der Nachricht vom Tod seines Bruders Karls IX. aus Polen zurückkehrte, auf der Rückreise in Venedig aufhielt, wo gerade Gioseffo Zarlino die Stelle des Maestro di cappella innehatte und seine Kollegen, die Organisten und Komponisten Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, ebenfalls anwesend waren.[8] Man kann sich leicht vorstellen, dass der König mit einem oder mehreren Exemplar(en) der *Dimostrationi harmoniche* (1571 und 1573 neu aufgelegt) oder der frischen Neuausgabe der *Istitutioni harmoniche* (1573),[9] in der Glareans modale Anordnung modifiziert ist, nach Paris zurückgekehrt ist.[10]

Aber dies alles sind nur Hypothesen. Um den genauen Einfluss der Theorien Glareans und Zarlinos in Frankreich[11] sowie eine eventuelle Entwicklung in der Auffassung von den Modi in der französischen Theorie zu beurteilen, bietet es sich an, sich auf musikwissenschaftliche Arbeiten zu den Schriften nach 1547 zu stützen und diese eventuell zu vervollständigen. Die Liste der Traktate, die Howard Mayer Brown im Anhang eines posthum erschienenen Artikels gegeben hat,[12] stellt einen guten Ausgangspunkt dar, ebenso Herbert Schneiders Zusammenstellung der wichtigsten Werken des 16. Jahrhunderts, die den Weg für die Änderungen des 17. Jahrhunderts

schon zwei Jahre nach Erscheinen des *Dodekachordon* – den Einfluss des Schweizer Theoretikers sinnfällig macht.

8 Siehe Iain Fenlon, »Venice, Theater of the World«, in: *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*, hrsg. von Iain Fenlon, London 1989 (Man and Music, 2), S. 123 und Anm. 31.

9 Manche nehmen sogar ein Treffen zwischen Le Jeune und Zarlino in Venedig an, siehe A. Heider, Dodecacorde (wie Anm. 1), S. XIII.

10 Auch die theoretischen Schriften von Nicola Vicentino waren in Frankreich gut bekannt. Siehe Jean-Michel Vaccaro, »Les préfaces d'Anthoine de Bertrand«, in: *Revue de musicologie* 74 (1988), S. 221–236.

11 Die Rezeption von Glarean und dessen Einfluss innerhalb Europas (vor allem in Deutschland, Italien und England) wird von Clement Miller untersucht: »The ›Dodecachordon‹: Its Origins and Influence on Renaissance Musical Thought«, in: *Musica Disciplina* 15 (1961), S. 155–166.

12 Howard Mayer Brown, »›Ut musica poesis‹: Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century«, in: *Early Music History* 13 (1994), S. 1–63, Appendix I: »Works of French Renaissance Theory«, S. 50–54.

ebnen.[13] Théodora Psychoyou nennt in ihrer Auflistung der in den französischen Traktaten seit Marin Mersenne meistzitierten Namen insgesamt 23 Quellen für den Namen Zarlino gegenüber 12 für den Namen Glarean.[14]

Um hier nun Klarheit zu schaffen, sollen zwei Kriterien verfolgt werden: erstens die Anordnung der Modi, die für den einen bzw. den anderen Theoretiker charakteristisch ist (beginnend mit D für den Schweizer, mit C für den Italiener), und zweitens die Bezeichnungsweise der Modi; ersterer verwendet nämlich die griechische Terminologie, die beim zweiten schon bald zugunsten einer einfachen numerischen Zählung aufgegeben ist.

Gewisse Autoren, wie zum Beispiel Maximilien Guilliaud (*Rudiments de musique practique*, Paris 1554) oder Michel de Menehou (*Nouvelle instruction familiere*, Paris 1558), belegen, dass der monumentale lateinische Traktat Glareans in Frankreich rasch rezipiert wurde. Doch auch wenn sich beide auf ihn bezogen, dann nicht wegen der Neuerung im Bereich der Modi – denn beide nahmen die vier, dem System neu hinzugefügten Modi nicht an –, sondern blieben bei den traditionellen acht Kirchentonarten. Der Humanist Pontus de Tyard war der erste Autor, der auf die zwölf Modi aus Glareans *Dodekachordon* Bezug nahm, und zwar noch bevor Zarlino sie sich 1558 aneignete. Schon 1555 griff er in seinem *Solitaire Second*[15] nicht nur dessen Beschreibungen und Charakterisierungen jener Modi auf, sondern auch überhaupt die Vorstellung, dass die griechischen Modus-Namen auf die Völker zurückzuführen seien, die sie erfunden haben: »Ces noms [des modes] ont travaillé beaucoup de doctes hommes assez vainement jusques à ce que Henry Glarean, amateur et cognoissant de toutes les disciplines, par une louable opiniastrise de vingt ans y despendus laborieusement, a defait (à mon advis) ce neu, s'il le peut estre.«[16] (»Diese Namen [der Modi] haben viele gelehrte Menschen beschäftigt, ohne großen Erfolg, bis Heinrich Glarean, Liebhaber und Kenner aller Disziplinen dank einer über zwanzig Jahre andauernden lobenswerten, arbeitsreichen Hartnäckigkeit diesen Knoten meines Erachtens gelöst hat, insofern dies überhaupt möglich ist.«) Pontus de Tyard stimmt mit Glarean auch in der Auffassung von der größeren Effizienz der Monodie überein.

13 Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 3).

14 Siehe ihre unveröffentlichte Dissertation *L'évolution de la pensée théorique en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, Université de Tours 2003, Bd. 1, S. 18.

15 Siehe die kritische Ausgabe des *Solitaire second* durch Cathy M. Yandell, Genf 1980 (Textes littéraires français, 282).

16 Ebda., S. 199.

Fast dreißig Jahre nach dem *Solitaire Second* und zehn Jahre, nachdem Zarlino 1571 und dann wieder 1573 die Neuordnung der zwölf Modi Glareans vorgeschlagen hatte, erschienen kurz hintereinander zwei Traktate: der eine von Jean Yssandon (*Traité de la musique pratique*, Paris 1582), der andere von Adrian Le Roy (*Traicté de musique contenant une théorie succinte*, Paris 1583). Beide greifen die Theorie der zwölf Modi auf, aber die von 1547, die älteste, die eine Anordnung von D aus vorsieht und so eine gewisse Kontinuität mit den Kirchentonarten wahrt. Für Adrian Le Roy war die Übernahme der zwölf Modi eine vergleichsweise neue Sache, denn noch in seinen *Instructions pour le luth* aus dem Beginn der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts weist er die Neuerung des Schweizer Theoretikers zurück und beschränkt sich auf acht Modi.[17] Die Neuerung Glareans fing also erst zu Beginn der achtziger Jahre an, sich in Frankreich zu verbreiten, während die Neuordnung der Modi durch Zarlino wohl noch zu jung war, um denselben Erfolg zu erzielen. Noch im Jahre 1602 wird in einer Neuauflage des Traktats von Le Roy auf Glarean verwiesen und 1610 sogar noch einmal in dem berühmten Werk Pierre Maillarts mit dem Titel *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre iceux* (Tournai). Maillart bezeugt an mehreren Stellen, dass er Zarlino kennt; er zitiert ihn oft unter den zahlreichen Verweisen, mit denen er seine Schrift übersät, und dennoch bleibt er der Anordnung seines Schweizer Vorgängers treu. Erst in der symptomatisch übertitelten *Institution harmonique* von Salomon de Caus (Frankfurt 1615) – er übersetzt Wort für Wort den Titel des venezianischen Meisters – ist die neue, mit C beginnende Anordnung vertreten. Diesem Traktat folgt eine letzte Neuauflage des alten *Traicté de musique* von Le Roy (Paris 1616–17), wo im Kapitel zu den Modi nun die nötigen Änderungen vorgenommen sind, um der neuen Auffassung der Dinge zu entsprechen. In den Jahren 1636 und 1639 bestätigen Mersenne (*Harmonie universelle*) bzw. Antoine Parran (*Traité de la musique*) die französische Tendenz: sich, was das modale System betrifft, den jüngsten Entscheidungen Zarlinos anzuschließen.

17 »To enter then into the ground of this present Art: all of our Musicke consisteth in eight tunes although *Glarian* and some other would devide them into a greater number, as farre as twelve. The first whereof as consequently of all the rest we will treate of by rules and examples«: englische Übersetzung *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute ... All first written in French by Adrian Le Roy, and now translated into English ... (London 1574)*, in: Adrian Le Roy, *Les instructions pour le luth (1574)*, hrsg. von Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes und Jean-Michel Vaccaro, Paris 1977, Bd. 2, S. 5 (Corpus des Luthistes français).

Mit seinem *Dodecacorde* von 1598, wo die Modi der Psalmen ganz ausdrücklich nach Zarlinos Anordnung nummeriert sind, erscheint Le Jeune als isolierter Vorläufer. Freilich ist sein Werk kein Traktat, aber es wurde gelegentlich als solches genutzt: Ein gewisser Martin van der Bist, ein aus Antwerpen stammender,[18] dann in La Rochelle lebender Kaufmann, verfasste im Jahre 1622 einen nur handschriftlich überlieferten *Traicté de musique*,[19] worin er sich regelmäßig auf den »gelehrten Glarean« beruft. Zweimal zitiert er auch Claudin Le Jeune und sein *Dodecacorde* und verweist seinen Leser darauf, dort Beispiele für seine eigenen Darstellungen zur Anordnung der zwölf Modi zu finden. Überging er absichtlich den Theoretiker Zarlino oder wusste er etwa nicht, dass der Komponist Claudin dessen neues System nur übernommen hat? Wie dem auch sei, dieses zyklische Korpus, dessen modal bestimmte Anlage eine stimulierende Rolle gespielt hat, hat zweifellos manchen Komponisten angeregt, so z. B. einen gewissen Didier Poncet, der 1611 seinem Mäzen, dem Prinzen Philippe-Guillaume d'Orange,[20] *Douze pseaumes de David* in derselben Anordnung widmete (dies trotz der sie charakterisierenden modalen Unregelmäßigkeiten),[21] oder etwa Artus Aux-Cousteaux, dessen *Quatrains de Mr. Mathieu* (1643) und *Suite de la première partie des Quatrains de M. Mathieu* (1652) »selon l'ordre des douze modes« (»in der Reihenfolge der zwölf Modi«) in Musik gesetzt sind.[22]

Das *Dodecacorde* scheint also nicht etwa zu einer Reihe von Traktaten, sondern musikalischer Korpora angeregt zu haben, die in der Diskussion zwar eher implizit, dafür aber in konkreter Form Stellung nehmen: Um die

18 Nach Mitteilung von Godelieve Spiessens heißen so gleich zwei antwerpische Cembalobauer, der eine war um 1550 bis 1580 aktiv, der andere war 1584 23 Jahre alt.

19 Martin van der Bist, *Traicté de musique*, 1622, Ms., B-Bc, WQ 9 940; Faksimileausgabe: Brüssel 1979 (Thesaurus Musicus, Nova series A.4).

20 Dieser Mäzen war der Sohn des Prinzen Guillaume d'Orange, der aller Wahrscheinlichkeit nach Le Jeune protegiert hat. Dazu siehe Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles 2000, S. 45–52.

21 Siehe Marc Desmet, *La paraphrase des psaumes de Philippe Desportes et ses différentes versions musicales*, unveröffentlichte Doktorarbeit, Université de Tours 1994. Der Autor weist auch auf die *Cinquante pseaumes* von Denis Caignet (1607) hin, die nach den zwölf Modi angeordnet sind, wahrscheinlich aber erst im Nachhinein.

22 Aux-Cousteaux, der die ungeradzahligen Modi »harmoniques« und die geradzahligen »arithmétiques« nennt, klagte 1652: »Et quand on leur dit [aux nouveaux ›maîtres‹] qu'ils n'imitent pas ces illustres Anciens, Orlande, Claudin le Ieune, du Caurroy, & Bournonville, ils respondent que ce n'est plus la mode, & ainsi la mode du temps nous fait perdre l'usage des douze Modes« (»Und wenn man ihnen sagt [den neuen Meistern], sie imitieren nicht jene berühmten Alten, Orlando, Claudin Le Jeune, Du Caurroy und Bournonville, antworten sie, dass dies unmodern sei, und so geschieht es, dass die Mode der Zeit uns die zwölf Modi außer Gebrauch kommen lässt«): *Suite des Quatrains*, »Avertissement au lecteur«.

französische Rezeption der verschiedenen Theorien zur Modalität zu ermessen, ist es daher nötig, sich nicht auf die präskriptiven theoretischen Schriften zu beschränken, sondern den Rahmen der Untersuchung weiter zu spannen. So erfahren wir bei Mersenne, dass Zarlino einen großen Einfluss auf die Komponisten der Jahrhundertwende ausgeübt hat: »... ce n'est pas mon dessein de copier Zarlin, duquel du Caurroy, et tous les autres, mediatement ou immediatement, ont puisé tout ce qu'ils sçavent de pratique« (»... es liegt nicht in meiner Absicht, Zarlino nachzuahmen, woraus Du Caurroy und alle anderen direkt oder indirekt ihr ganzes praktisches Wissen geschöpft haben«).[23]

Zarlino wird hier also als Wissensquelle von Eustache Du Caurroy vorgestellt; unter den Büchern seiner Bibliothek nennt das Nachlassinventar tatsächlich die »*Istitutione Harmonicae* Zarlinii italien en deux volumes«, daneben auch die »*Istitutione Harmonicae et supplimentum musicale* en deux volumes« und eine »musicque de dodecacorde de Claudin le jeune en six parties«.[24] Wir wissen außerdem aus der Korrespondenz von Mersenne, dass sein Freund Jacques Mauduit die Einteilung von Zarlino übernommen hat,[25] und dass Abraham Blondet, der stellvertretende Kantor von Notre-Dame von Paris die zwölf Modi nach derselben Klassifizierung mittels einer »tabula« und unter Angabe einer exemplarischen Melodie für jeden Modus unterrichtet hat.[26] Der Organist Charles Guillet ist Autor einer in Wien als Autograph aufbewahrten Handschrift mit dem Titel *Institution harmonique*,[27] welche die Klassifizierung Zarlinos übernimmt, zugleich aber auch Glarean zitiert; Guillet veröffentlichte 1610 einen Band unter dem Titel, wo der betreffende doppelte Bezug gut illustriert ist. Jedem Stück geht eine Identifizierung des Modus mit zweifacher Zählung voraus: der der »Modernen« (also Zarlinos und seiner Schüler) und der der »Alten«, also der antiken Autoren (also Glareans und seiner Schüler). Für das Anfangsstück in C ergibt das einen Titel wie »Mode dorien authentique ... Premier des modernes, Unziesme des anciens« (»Authentischer dorischer Modus ... Erster der Modernen, Elfter der Alten«). Die Zahl 24 erklärt sich dadurch, dass hier zwei

23 Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1636. Reprint Paris 1965, Bd. 2, S. 283.

24 Siehe Norbert Dufourcq, »A propos d'Eustache Du Caurroy«, in: *Revue de musicologie* 32 (1995–96), S. 105 (das Nachlassinventar ist in seiner Gesamtheit im Anhang übertragen).

25 Siehe H. Schneider, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 13), S. 78.

26 Siehe Marin Mersenne, *Quaestiones in genesim*, Paris 1680 (vgl. nach H. Schneider, Die französische Kompositionslehre, wie Anm. 13, S. 78).

27 Charles Guillet, *Institution harmonique*, Ms., A–Wn, 1642.

Zyklen von jeweils zwölf Modi aufeinanderfolgen: zuerst in der natürlichen, dann in der mit einem ♭ transponierten Form. Die Konzeption seiner Sammlung begründet er folgendermaßen:

> Or d'autant que ces Modes se trouvent au nombre de douze naturellement, & que chacun d'iceux se peut transposer par le moyen du B mol, j'ay reduit ces Fantasies au nombre de vingt-quatre, à sçavoir une de chasque Mode en son naturel, & une de chasque Mode transposé. Quant à la disposition des rangs que je leur fais tenir, & à l'application du nom propre à chacun Mode, j'ay suivi en cela ce qu'en dit Zerlin Italien, en son volume des Demonstrations Harmoniques, au cinquiesme Arraisonnement, Definition quatorsiesme, confirmé par Salinas Espagnol, en son quatriesme livre de la Musique, Chapitre treisiesme; Autheurs recognus d'un chacun tres-experimentez en ceste science, & qui pour le regard de l'application de ces noms propres, ont pour leur garant les raisons des doctes Ptolomée & Boece, & de plusieurs autres anciens.[28]

> Da es in der natürlichen Form 12 Modi sind, und da jeder von ihnen mithilfe des Vorzeichens ♭ transponiert werden kann, habe ich 24 Fantasien erhalten, d. h. jeweils eine pro Modus in der natürlichen Form und eine pro transponiertem Modus. Was die Reihenfolge, die ich ihnen gebe, und den Namen jedes Modus betrifft, so bin ich den Worten des Italieners Zarlino aus den *Dimostrationi harmoniche*, fünftes *Ragionamento*, vierzehnte Definition, bestätigt durch den Spanier Salinas in seinem vierzehnten Buch über die Musik, Kapitel dreizehn; Autoren, die von jedermann in dieser Wissenschaft als sehr erfahren anerkannt werden und die für die Verwendung der Namen die Überlegungen der Gelehrten Ptolemäus und Boethius und mehrerer anderer antiker Autoren als Garant haben.

Auch wenn Guillet mit der Stadt Brügge in Verbindung stand, scheint er einige Zeit in Frankreich gelebt[29] und vor allem mit Du Caurroy Kontakte gehabt zu haben.[30] Um 1616/17 verspürte der Überarbeiter von Adrian Le Roys Traktat, dessen Originalausgabe von 1583 datiert, die Notwendigkeit, beim Modifizieren der Abfolge der Modi auch das alte Vorwort abzuändern und zu präzisieren: Dieser kurze Abriss – von dem es früher gehießen hat, er sei »sommairement extrait de plusieurs Traictez«[31] (»zusammenfassend aus mehreren Traktaten gezogen«) – sei »sommairement extrait de Zarlin, &

28 Ch. Guillet, *Vingt quatre fantasies à quatre parties disposées selon l'ordre des douze modes*, Paris 1610, »Avertissement ›Aux amateurs de la musique‹«.

29 Er widmete seinen Band dem Baron von Surgères, Hofrat des Königs.

30 Er unterzeichnete einleitende Verse zu den *Meslanges* von Eustache Du Caurroy (Paris, 1610).

31 Vorwort (»Avertissement«) der Originalausgabe, Abdruck siehe François Lesure und Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955 (Publications de la Société Française de Musicologie, 2.9), S. 45: »Introduction«, Doc. 36.

autres« (»zusammenfassend aus Zarlino und anderen gezogen«). Diese aufschlussreiche Änderung geht auf die Zeit zwischen 1602 (dem Jahr der ersten unveränderten Wiederauflage) und 1616 zurück.

Mehrere Handschriften dieser Umbruchszeit bestätigen die zunehmende Verbreitung der Schriften Zarlinos. Michel Brenet hat zwei unveröffentlichte Übersetzungen der Edition von 1573 der *Istitutioni harmoniche* bekannt gemacht, die in Paris aufbewahrt werden:[32] die eine von Claude Hardy,[33] einem musikinteressierten Gelehrten, der diese in Form einer Zusammenfassung zum persönlichen Gebrauch erstellt hat; die andere, sorgfältigere, in die Jahre 1620 bis 1625 zu datierende,[34] wurde in Hoffnung auf eine Publikation durch den Kantor und Lautenisten Jehan Le Fort Jakob I. von England gewidmet. Eine dritte, nur partielle, anonyme Übersetzung[35] datiert ebenfalls vom Beginn des 17. Jahrhunderts.

Eine andere, weniger bekannte Handschrift spiegelt die weite Verbreitung des Traktats wider: Es handelt sich um die Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 der Bibliothèque nationale in Paris, bei der besonders der komposite Charakter interessant ist. So exponiert der Autor im ersten Teil unter dem Titel »Reigle generalle, et fort familiere pour cognoistre la situation des principales cadences de tous les modes ou tons tam par b mol que par ♮ quarre« (»Allgemeines und durchaus gebräuchliches System zum Erkennen der Position der Hauptkadenzen aller Modi oder Töne, sei es mit b mollis oder b durum«) die zwölf Modi, wie sie Glarean eingeführt hatte, in der Anordnung mit D beginnend, wobei er jedes Mal die offenbar entscheidenden Orientierungselemente, nämlich die Schlüssel, die Binnenkadenz und die Schlusskadenz, angibt (siehe Tabelle 1 auf der folgenden Seite).

Auf fol. 5 folgt dann ein neuer Teil, diesmal mit dem Titel »Reigle des douzes Modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, et mis en pratique par Claude Le Jeune Compositeur de la musique de la Chambre du Roy, en ses Pseaumes de david / Lan 1598« (»System der zwölf Modi, wie sie die besten antiken und modernen Autoren gutheißen und praktisch umgesetzt von Claude Le Jeune, königlichem Kammermusikkomponisten«),

32 Siehe Michel Brenet [= Marie Bobillier], »Deux traductions françaises inédites des *Institutions harmoniques* de Zarlino«, in: *L'année musicale* 1 (1911), S. 125–144.

33 F-Pn, Ms. fr. 1361.

34 F-Pn, Ms. fr. 19101. Siehe Laure Barraud, *Une approche de la relation texte-musique par le Chapitre XXXII du IVe Livre des »Institutions harmoniques«* de Zarlino, unveröffentlichte Diplomarbeit, Centre de Musique Ancienne Genf 1996.

35 F-Pn, Ms. n.a.fr. 4671. Diese nur sehr schwer zu lesende Handschrift führt H. Schneider, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 13), S. 185, auf.

Nr. bei Glarean	Schlüssel	Binnenkadenz	Schlusskadenz
1	C4–F4	A (V)	D (I)
D	C3–F3	♭D (V)	♭G (I)
2	C4–F4	F (III)	D (I)
D	C3–F3	♭B (III)	♭G (I)
3	C4–F4	♭C (VI)	♭A–E phryg. (I, IV im Bass)
E	C3–F3	♭A–E phryg. (I)	♭D–A phryg. (I, IV im Bass)
4	C4–F4	A (IV)	E (I)
E			
5	C4–F4	C (V)	A (I)
F			
6	C4–F4	♭D–A (III, VI im Bass)	♭F (I)
F			
7	C3–F3	D (V)	G (I)
G	C3–F3	♭G (V)	♭C (I)
8	C3–F3	C (IV)	G (I)
G	C4–F4	♭G (V	♭C (I)
9	C3–F4	E (V)	A (I)
A	C4–F4	♭B (VI)	♭D (I)
10	C4–F4	C (III)	A (I)
A			
11	C3–F3	A–E phryg. (III, VI im Bass); G (V)	C (I)
C			
12	C4–F4	G (V)	C (I)
C			

Tabelle 1: »Reigle generalle« (nach F–Pn, Ms. n.a.fr. 4679)

wo die wichtigsten modalen Parameter von jedem der zwölf Psalmen des *Dodecacorde* von Le Jeune zusammengefasst sind, auf die wir noch zurückkommen werden (siehe Tabelle 2 auf der nächsten Seite).

Jedoch bilden diese beiden kleinen Teile, die »Reigle generalle« und dann die »Reigle des douzes Modes«, nur eine rund zehn Blätter lange Art Einleitung zu dem, was den größten Teil dieser Handschrift von 54 Blättern ausmacht: Ab fol. 10^{v} folgt unter dem Titel »De la proprieté du nombre senaire, et de ses parties: Et que lon trouve en iceluy la forme de toutes les consonances musicales. 2e partie. Chap. XV – Zarlino« (»Über das Wesen des Se-

Nr. bei Zarlino (Glarean)	Finalis	Vor-zeichen	Binnenkadenz	Finalis des c. f.
1 (11)	F	♭	III und V	I
2 (12)	F	♭	V	I
3 (1)	G	♭	III und V	I
4 (2)	G	♭	V	I
5 (3)	E	–	III, IV und V	I
6 (4)	E	–	IV und V	I
7 (5)	F	–	/	V [!]
8 (6)	F	–	/	V [!]
9 (7)	G	–	IV und V	I
10 (8)	G	–	II und IV	I
11 (9)	A	–	II, III und IV	I
12 (10)	A	–	III und V	I

Tabelle 2: »Reigle des douzes modes« (nach F–Pn, Ms. n.a.fr. 4679)

nario und seiner Teile, und wie man darin alle musikalischen Konsonanzen findet. 2. Teil, Kap. XV – Zarlino«) eine größere Anzahl von Kapiteln, die aus den *Istitutioni harmoniche* übersetzt sind, jeweils unter Angabe der ursprünglichen Lokalisierung des Textes, denn die originale Reihenfolge ist nicht beibehalten.

Manche komplexen und platzraubenden Abbildungen und Diagramme gaben Anlass zu ausgeklügelten Falttechniken. Es scheint daher, dass der Schreiber versuchte, der umfangreichen Zusammenfassung von Zarlinos Traktat zwei einführende kurze Erinnerungstexte vorauszuschicken, die an den Verdienst der beiden anderen mit-rezipierten Autoren erinnern sollen: den des *Dodekachordon* und den des *Dodecacorde*. Damit ist nochmals der theoretische Wert der zwölf Psalmen von Le Jeune dokumentiert. Das heißt, Glarean ist hier durchaus präsent, selbst wenn Zarlino im Zentrum der Handschrift steht und auch wenn er (anders als Le Jeune) namentlich nicht genannt ist: Seine Anordnung der Modi nimmt hier sogar eine Schlüsselstellung ein und das *Dodecacorde* hat eigenartigerweise eine Zwischenstellung zwischen den beiden großen Theoretikern.[36]

36 Man bedenke jedoch, dass es vom *Dodecachordon* keine zeitgenössische französische Übersetzung gibt.

Die besondere Stellung von Claude Le Jeune

Was weiß man von Claude Le Jeunes musiktheoretischen Kenntnissen? Im traditionellen Komponisten-Milieu stellt er eine atypische Figur dar, dies allein schon aus dem Grund, weil er sich seit seiner Jungend zu dem Glauben der reformierten Kirche bekannte, was ihn daran hinderte, die Stelle eines Kapellmeisters zu bekommen.

Man weiß leider fast nichts über seine Ausbildungsjahre,[37] die er wahrscheinlich in seiner Geburtsstadt Valenciennes oder deren Umgebung, also in den damaligen Niederlanden verbrachte. Sollte er den gregorianischen Choral und die acht Kirchentonarten ›von innen heraus‹, d. h. als Chorknabe von Valenciennes, kennen gelernt oder sollte er wegen des hugenottischen Milieus nicht die traditionelle Ausbildung erhalten haben? Im Zusammenhang mit der Stadt Valenciennes, die seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von der Reform ›angesteckt‹ war – in den sechziger Jahren nannte man sie sogar das »Genf des Nordens« – sind mehrere Hypothesen möglich, die zur Zeit noch offen sind. Die acht Modi jedenfalls waren Le Jeune sicher nicht unbekannt; denn unter den zwölf lateinischen Motetten, die uns von ihm überliefert sind, bauen einige auf gregorianischen Chorälen auf und verwenden traditionelle Kompositionstechniken, so Kanon, Paraphrase und Cantus firmus. In diesen lässt sich eine irritierende Beobachtung machen: Die Motetten »Sancti Spiritus«, »Veni sancte Spiritus« und »Emendemus in melius« greifen auf die Melodien zurück, die Glarean in seinem *Dodekachordon* als Beispiele für seine Modus-Erörterungen gewählt hatte, und zwar für den Hypomixolydius, den Hypodorius und den Hyperiastius.

Sollten diese Stücke, angesichts von Le Jeunes Religionszugehörigkeit, etwa als modale Experimente komponiert worden sein? Der Gedanke wäre verlockend, aber offenbar liefert das königliche Privileg des *Livre de melanges*, worin von Aufträgen an den Komponisten durch Heinrich III. die Rede ist, eine plausiblere Erklärung. Diese Motetten entsprechen nämlich auch der besonderen Devotion an den Heiligen Geist, die dieser Herrscher pflegte, und seinen demonstrativen Bußübungen.[38]

Le Jeunes Publikationen erlauben offenbar, die Entwicklung seiner Auffassung von der Modalität zu verfolgen. Wie ich bereits früher nachweisen konnte,[39] ist Le Jeunes erster Individualdruck (*Dix pseaumes de David*, Paris

37 Vgl. I. His, Claude Le Jeune (wie Anm. 20), S. 19–30 und 107–113.

38 Ebda., S. 125–127.

39 Isabelle His, »Plantin et l'organisation modale des *Melanges* de Claude Le Jeune (1585)«, in: *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Ant-*

1564) nach der Ordnung der Kirchentonarten aufgebaut: Die kleine Auswahl von zehn Psalmen folgt keiner numerischen Anordnung nach der Bibelzählung, sondern einer Anordnung in Anlehnung an die Theorie der acht Kirchentonarten. Mehr als zwanzig Jahre später erschien sein zweiter Individualdruck (*Livre de melanges*, Anvers, 1585), der offensichtlich von einer Änderung in seiner Auffassung zeugt. In diesem extrem heterogenen Band der »mélanges« ordnet er die Stücke nach der jeweiligen Sprache (Französisch, Italienisch, Latein). Die Gruppen sind dabei nicht nach denselben Kriterien angeordnet. Die Gruppe der französischen Chansons beginnt mit den Stücken im D- und endet mit denen im C-Modus (♭F). Die der italienischen »canzonette« beginnt mit dem C- (♭F) und endet mit dem A-Modus. Die lateinischen Motetten – ihre Anzahl ist für eine klare Einschätzung zu gering – könnten in Verbindung mit der Theorie der acht Kirchentonarten stehen. Dieses Nebeneinander von zwei verschiedenen modalen Bezugsmodellen im Jahre 1585 kann freilich als Hinweis auf ein Zögern gewertet werden, das allmählich verschwinden sollte; es lässt sich allerdings auch als neutrale Haltung interpretieren, bei der die Frage nach der Anordnung letztendlich keine entscheidende Rolle spielt, bei der zwei Möglichkeiten koexistieren, die gemäß der Sprache des Repertoires gewählt werden.[40]

Jedenfalls kennt Claude Le Jeune offensichtlich zu Beginn der achtziger Jahre wohl das *Dodekachordon* wie auch das Werk Zarlinos aus den 1570er-Jahren (1571 oder 1573). Es ist sehr wahrscheinlich, dass der humanistische Komponist, der in der 1570 durch den Dichter Jean-Antoine de Baïf gegründeten *Académie de poésie et de musique* sehr aktiv mitwirkte, Pontus de Tyard regelmäßig getroffen oder zumindest dessen oben genannte Abhandlung *Solitaire Second* von 1555 gelesen hat, worin Glarean die Ehre erwiesen wird. Man kann sogar in Pontus das wahrscheinlichste Verbindungselement für diesen Text sehen. Der Glaubensunterschied zwischen dem Schweizer Gelehrten und dem hugenottischen Komponisten bleibt dabei im Hintergrund, hinter der gemeinsamen Leidenschaft für Theoriefragen.

werp and Europe in the 16th Century. Colloquium Proceedings ... 1995, hrsg. von Eugeen Schreurs und Henri Vanhulst, Peer 1997 (Yearbook of the Alamire Foundation, 2), S. 353–364. Siehe auch meine Ausgabe von Claude le Jeune, *Livre de melanges – 1585*, Turnhout 2003 (Collection »Épitome musical«).

40 Auch Michael Praetorius exponiert in seinem *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1958, S. 36, die »vulgata opinio« (Glarean) einerseits und die »Italorum opinio« (Zarlino) andererseits.

Das *Dodecacorde* (1598): die Anordnung der Modi ... und Weiteres

Um die möglichen Bezüge zu Glarean zu erfassen, bietet es sich schließlich an, das Korpus des *Dodecacorde* im Detail zu betrachten. Mersenne zufolge wurde es wohl schon lange vor seiner Veröffentlichung im Jahre 1598 geschrieben, denn Le Jeune soll es 1590 auf seiner Flucht aus Paris mit sich genommen haben.[41] War der Zyklus zu diesem Zeitpunkt wirklich bereits vollständig? Sein außergewöhnliches Format und die Tatsache, dass er im selben Jahr wie das Edikt von Nantes veröffentlicht wurde, könnten allerdings auch ein Gelegenheitswerk nahelegen, dies umso mehr, als das Vorwort, das offenbar durch Theodore Agrippa d'Aubigné oder zumindest unter seiner Mithilfe geschrieben wurde,[42] eine nachdrückliche Lobesrede auf König Heinrich IV. darstellt. Das überaus interessante Vorwort verdient aufgrund der Äußerungen zu den Modi und der Querverweise unsere besondere Aufmerksamkeit.[43]

Auch wenn die zwölf veröffentlichten Psalmvertonungen nur nummeriert sind, verwendet Le Jeune im Vorwort die griechische Terminologie, um die legendäre Macht der dorischen und phrygischen Modi zu evozieren. Paradoxerweise aber tut er das, indem er seine Zweifel über sie zum Ausdruck bringt: Um die Religionskriege zum Halten zu bringen, vertraue er mehr dem kriegerischen oder Frieden stiftenden Handeln des Königs als der

41 M. Mersenne, Harmonie universelle (wie Anm. 23), Bd. 3, S. 64f.: »... durant le siege de Paris il [le compositeur Jacques Mauduit] sauva les douze Modes de Claudin Le Jeune, qui s'enfuyoit par la porte de saint Denis, et les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimees, de sorte que tous ceux qui s'en servent maintenant dans leurs Concerts, en sont entierement redevables à nostre Mauduit, qui arresta le bras du Sergent, qui les jettoit au feu du corps de garde ...« (»... während der Belagerung von Paris rettete er [der Komponist Jacques Mauduit] die zwölf Modi von Claude Le Jeune, der durch das Stadttor von Saint Denis entfloh, sowie die anderen Werke, die noch nicht gedruckt waren, so dass alle diejenigen, die sich derer jetzt in ihren Konzerten bedienen, ganz in der Schuld von unserem Mauduit stehen, der den Arm des Unteroffiziers festhielt, der sie sonst ins Feuer der Wache geworfen hätte«).

42 Es findet sich in den Unterlagen des Dichters als »Lettre à M. de Boüillon«. Siehe Theódore Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, hrsg. von Henri Weber, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade, 206), S. 863–865. Siehe auch unten Anhang 2.

43 Mein Dank geht hier an Annie Bélis für ihre Hilfe beim Textverständnis in den wahrscheinlichen Lesarten von Le Jeune und/oder Agrippa d'Aubigné. Der erwähnte Possidonius ist nur schwer zu identifizieren. Der »Damon Milezien« (wahrscheinlich irrtümlicherweise für Damon von Athen) wird tatsächlich in Verbindung gebracht mit dem Gegensatzpaar dorisch–phrygisch, das man bei Platon findet. Die Geschichte von Timotheus und Alexander, ebenfalls ein Topos in den Vorworten der Renaissance, geht auf Boethius zurück und wurde unter anderen von Pontus de Tyard wieder aufgegriffen (siehe die in Anm. 15 genannte Edition, S. 191).

Macht »[de] tous les Tons du monde« (»aller Modi der Welt«). Le Jeune scheint ziemlich zurückhaltend bei seiner Einschätzung der Macht der Musik. Er wagte es nicht, sich vorzustellen, dass sie einen starken Einfluss auf den Menschen ausübe und beschränkte sich auf den Glauben, dass Modi und Rhythmen, indem sie den Geschmack und Charakter von denjenigen widerspiegeln, die sie verwenden, dazu in der Lage sind, eben denselben Charakter zu reproduzieren. Er ermahnt also seine Zeitgenossen, vor dem Komponieren diese Gegebenheit zu berücksichtigen. Die Vorstellung, dass die Musik die menschliche Seele nachahmen und auf diese zugleich einwirken könne, geht dabei auf Platon[44] und Aristoteles[45] zurück.

Warum nummerierte Le Jeune die Modi seiner zwölf Psalmen? Er gibt dafür abschließend eine Erklärung: zur Vermeidung von zu gelehrten Bezeichnungen (»vocables recherchez«), aber auch, weil er seine Neutralität gegenüber den antiken Autoren, die in der Bezeichnungsfrage unterschiedlicher Meinung waren und denen gegenüber er sich eher als Schüler denn als Richter verstehe, wahren wolle.[46] Der Exkurs über den ionischen Modus illustriert seine vorausgehenden Worte: Infolge eines asiatischen Einflusses soll dieser denaturiert worden sein, was zur Notwendigkeit geführt habe, zwischen dem ersten Ionischen (älter als der Einfluss, lobenswert) und dem zweiten (tadelnswert) zu unterscheiden. Plutarchs *De musica* ist wahrscheinlich die Quelle seiner Äußerungen über das Lydische und über dessen Ableitung, das Mixolydische:[47] Damon ist dort der Erfinder des »entspannten« Lydischen (»Lydien relâché«), das dann zum eigentlichen Lydischen wurde, während das »gespannte« Lydische (»Lydien tendu«) Mixolydisch wurde.

Der »Meinungsunterschied zwischen Olymp und Pindar« ist eine Vorstellung, die von den Stellen, an denen Plutarch Aristoxenos zitiert, ausgeht:

44 Platon, *Pol.*, III/398b–399d.

45 Aristoteles, *Pol.*, VIII/3.

46 M. van der Bist, Traicté (wie Anm. 19), S. 60, ist ähnlicher Meinung und zitiert dabei Namen: »Entre les Anciens ceux qui tenoyent mi pour la premiere note, disposoyent le mode Phrygien au premier lieu, tesmoing Plutarque: Et ceux qui tenoyent re pour la premiere mettoyent le Dorien pour le premier rang, tesmoing Glarean; Et maintenant que l'on tient depuis un si long temps par l'Invention et ordonnance de Guido, ut pour la premiere note, le mode Ionien ne merite il pas de tenir le premier lieu ...?« (»Unter den Alten setzten die, welche *mi* für die erste Note hielten, den phrygischen Modus an erster Stelle, was Plutarch bezeugt; und die, welche *re* für die erste [Note] hielten, setzten das Dorische an erste Stelle, was Glarean bezeugt; und nun, wo man seit so langer Zeit dank der Erfindung und Anordnung durch Guido *ut* für die erste Note hält, lädt da etwa nicht der ionische Modus dazu ein, den ersten Platz einzunehmen ...?«).

47 Plutarch, *De musica*, c.16, 1136 E; siehe Plutarque, *De la musique*, hrsg. von François Lasserre, Olten 1954 (Bibliotheca Helvetica Romana, 1) S. 60.

Olymp sei der erste gewesen, der ein Trauerlied im Lydischen spielte, Pindar habe hingegen geschrieben, dass das Lydische bei der Hochzeitsfeier der Niobe verwendet wurde. Die beiden gegensätzlichen Auffassungen über ein und denselben Modus veranlassten Le Jeune dazu, sich einen Streit zwischen dem Musiker und dem Dichter vorzustellen.

Unter all den Werken, auf die sich dieses Vorwort immer wieder bezieht, ist Glarean nicht ausdrücklich genannt. Man bedauert hier vor allem das Fehlen einer Erklärung für die Wahl der modalen Anordnung; Le Jeune hob sich diese Diskussion wohl für den »traitté à part«, einen besonderen Traktat, auf, den er zu schreiben plante, der aber, soweit wir wissen, nie entstanden ist. Die zwölf nachfolgend präsentierten Psalmen sind wie folgt angeordnet:

Psalm Nr.	Schlüssel	Vorzeichen	Finalis	Modus
138	G2	♭	F	1
35	C1	♭	F	2
45	G2	♭	G	3
23	C1	♭	G	4
102	C1	–	E	5
51	C2	–	E	6
124	G2	–	F	7
60	C1	–	F	8
46	G2	–	G	9
76	C1	–	G	10
72	G2	–	A	11
110	C1	–	A	12

Tabelle 3: Die zwölf Modi im *Dodecacorde* von Claude Le Jeune

Die vier ersten Modi sind hier in transponierter Form dargestellt, was verdeutlicht, dass die Transposition ein durchaus fester Bestandteil des Systems ist. Diese Anordnung unterscheidet sich allerdings von derjenigen eines Guillet mit seiner Doppelserie der zwölf Modi (einmal untransponiert, einmal transponiert). Le Jeune, der sich an Sänger und nicht an Instrumentalisten richtete, bringt die für diese Modi geläufigsten polyphonen Formen. Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal ist klar beibehalten, wie sich an der Schlüsselung erkennen lässt: hohe Schlüssel für die authentischen und tiefe für die plagalen Modi, dies sogar für die beiden E-Modi, die sich oft nur schwer unterscheiden lassen.

Einer der interessantesten Aspekte dieses Korpus liegt darin, dass Melodien aus dem hugenottischen Psalter zur Illustrierung der zwölf Modi ausgesucht und diese als Cantus firmus den mehrstimmigen Sätzen zugrunde gelegt wurden. Le Jeune traf seine Wahl innerhalb eines bestehenden Korpus, das nach den Nummern der Psalmen aufgebaut und keineswegs nach dem Kriterium des Modus entworfen oder geordnet ist. Der Psalter bietet im Unterschied zum gregorianischen Choral den immensen Vorteil, von jeglicher Theorie oder modalen Klassifizierung unabhängig zu sein. Mit Sicherheit fiel es dem Hugenotten Le Jeune daher umso leichter, sich von den acht Kirchentonarten der katholischen Kirche zu lösen. Dennoch dürfte er beim Durchblättern des Psalters wohl davon enttäuscht gewesen sein, dort nicht alle idealen Melodien zu finden, die ihm bei der Realisierung seines fast schon didaktischen Vorhabens hätten dienen können. Vor allem bei den E- und F-Modi musste er die Dinge arrangieren. Weil er fand, dass die Melodie, die er für seinen 5. Modus (den authentischen E-Modus) ausgewählt hatte, den ›vorschriftsmäßigen‹ Ambitus nicht ausreichend ausfüllt, musste er sie abändern, um sie konformer zu gestalten und deutlicher gegen die Melodie abzugrenzen, die für den 6. Modus (seinen plagalen E-Modus) steht.[48] Diese Art, in die Gegebenheiten einzugreifen, erinnert an Glarean, der in derselben Art ›für die gute Sache‹ Notkers Sequenzmelodie »Sancti Spiritus« abgeändert hatte:[49] Indem er einige Passagen transponierte, wollte er sie für einen hypomixolydischen Modus ›beispielhafter‹ machen.[50]

Für den ›echten‹ F-Modus, den ohne ♭-Vorzeichen, ist die Lage noch komplizierter: Da er keinen Psalm dieses Typs fand, musste er einen Kompromiss eingehen, zwei Melodien des C-Modus aussuchen und diese in einen mehrstimmigen Kontext im F-Modus einbinden. Dieser 7. und 8. Modus (5. und 6. bei Glarean) stehen im Zentrum der neuen Logik der zwölf Modi, weil sie nämlich kein ♭-Vorzeichen mehr zugesetzt bekommen dürfen, um nicht mit dem transponierten C-Modus verwechselt zu werden.[51] Gla-

48 Siehe A. Heider, Dodecacorde (wie Anm. 1), S. XIV.

49 Wie wir oben bereits gesehen haben, handelt es sich tatsächlich um eine Melodie, derer sich Le Jeune für eine Motettenkomposition bedient hatte.

50 *Dod.*, Buch II, Kap. XXII, S. 120–122: »De Hypomixolydio sive Hyperiastio«.

51 Genau dieses Zugeständnis (die Verschmelzung zwischen dem C- und dem F-Modus, von D aus angeordnet, führte dazu, dass Le Roy in seinen *Quatrains du Sieur de Pybrac* von Guillaume Boni (1582) auf insgesamt 10 Modi kam. Siehe die Edition Guillaume Boni, *Les Quatrains du Sieur de Pybrac*, hrsg. von Marie-Alexis Colin, Tours 2000 (Le verger de musique). Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Frankfurt 1615, S. 25, toleriert die Alteration des *h*, ohne das Zwölf-Modi-System in Frage zu stellen, und präzisiert einfach in Bezug auf den plagalen F-Modus: »Ceste mode aussy (comme la praecedente) a besoing

rean legt Wert auf die Unterscheidungsnotwendigkeit, auf die Implikationen dieses einfachen ♭ (»... quod uno dúntaxat semitonio, quo Lydius ac Ionicus à seinvicem distant«;[52] »ein Halbton genügt, um zwischen dem Lydischen und dem Jonischen zu unterscheiden«), wobei er allerdings ein einziges Beispiel von Gregor Meyer anführt, das die Nähe der beiden Modi belegt (»Qui mihi ministrat«).[53] Die Psalmen von Claude Le Jeune, die zwar in F stehen, aber auf einem Cantus firmus in C beruhen, stiften Verwirrung bei den Leuten, die sie analysieren. In der Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 (»Reigle des douzes modes«, siehe oben S. 249, Tabelle 2) beweist dies das ungewöhnliche Fehlen eines jeglichen Kommentars an den beiden entsprechenden Stellen, was durch für sich sprechende weiße Stellen zum Ausdruck kommt. Van der Bist geht auch auf diesen Sonderfall des *Dodecacorde* ein, und zwar zitiert er es dort, wo er von einer »certaine faculté d'allier un mode avecq un autre«[54] (»gewissen Fähigkeit, einen Modus mit einem anderen zu kombinieren«) spricht.

Was die Kadenzstufen in den einzelnen Psalmen angeht, könnte man erwarten, Zarlinos Regeln mit der Reduzierung des typischen Verlaufs auf die Stufen I, V und dann III seien angewendet worden. Doch die Notizen aus der Handschrift Ms. n.a.fr. 4679 (siehe oben S. 249, Tabelle 2) zeigen deutlich, dass dies sich zwar bei den C-, D- und F-Modi verifizieren lässt, es sich aber bei den E- und G-Modi, wo die vierte Stufe eine wesentliche Rolle spielt, anders verhält. Das ergibt sich manchmal aus den Kadenzen der ursprünglichen Melodie. Es ist allerdings bemerkenswert, dass Le Jeune in seiner Vertonung des Psalms 102 eine Kadenz auf der fünften Stufe (H) anstelle einer Kadenz auf der vierten (A) setzt.

Der eigene Charakter eines jeden Modus (darunter auch der ›echten‹ F-Modi) ist daher relativ gut erhalten;[55] dies kommt den Verallgemeinerungen von Zarlino entgegen, die wohl eher einen systematisch denkenden Geist als eine Kompositionspraxis zufrieden stellen.

*

d'estre composée par le b. mol, à cause du Triton qui se trouve encore enclos en la Diapente« (»Auch dieser Modus (wie der vorangehende) muss mit einem ♭ komponiert werden wegen des Tritonus, der sich noch innerhalb der Quinte befindet«).

52 *Dod.*, S. 336 (Buch III, Kap. XXI).

53 *Dod.*, S. 337–340.

54 M. van der Bist, Traicté (wie Anm. 19), S. 56f.

55 Ich stimme hier mit den Bemerkungen von A. Heider, Dodecacorde (wie Anm. 1), S. XVI, überein.

Das *Dodecacorde* wurde oft aus unterschiedlicher Perspektive angeführt: Abgesehen davon, dass es eine Darstellung über die Modi ist, verleiht es den hugenottischen Psalmen, die dort den Cantus firmus bilden, die Stellung eines Modells, die mit derjenigen der gregorianischen Melodien im katholischen Repertoire vergleichbar ist. Diese Psalmen sind hier deswegen interessant, weil sie dank ihrer Neuheit frei von jeglichem Bezug auf die traditionelle Modalität sind und so zu Vermittlern der neuen Theorie der zwölf Modi werden können. Richard Freedman hat betont, dass diese modale Konstruktion auch dazu dient, der neuen calvinistischen Tradition Autorität zu verschaffen.[56] Diese Bearbeitungen eines Cantus firmus, die sich zu einem eindrucksvollen durchgeplanten Zyklus fügen, gestatten, einen Vergleich mit anderen Sammlungen derselben Art, die im Allgemeinen mit der katholischen Religion in Verbindung gebracht werden, anzustellen; so zum Beispiel mit denen von Le Jeunes Zeitgenossen Pierluigi da Palestrina (*Canticum canticorum* oder *Vergine* nach den acht Kirchentonarten) und Orlando di Lasso (*Psalmi Davidis poenitentiales*). Im Zusammenhang mit dem *Dodecacorde* verweist Freedman sogar auf die typisch calvinistische Taktik, bei der existente Formen mit neuem Inhalt gefüllt werden.[57] Salomon de Caus wird 1615 zum würdigen Nachfolger von Claude Le Jeune, indem er in seinem Traktat, so wie Glarean (der gregorianische Melodien zitierte) für jeden der zwölf Modi, in geordneter Folge mit C beginnend, eine existente oder nachempfundene Melodie des hugenottischen Psalters[58] zitiert.

Auch über diese Merkmale hinaus scheint es unbedingt nötig, die Sammlung in ihrem französischen Kontext im Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu betrachten, d. h. mit Blick auf die Verbreitung der zwei wichtigsten Theorien. Offenbar kann man sich nämlich nicht damit begnügen, den *Dodecacorde* allein mit Zarlinos Traktaten in Verbindung zu bringen. Die Situation scheint viel differenzierter, denn in vielen zeitgenössi-

56 Richard Freedman, »Le Jeune's *Dodecacorde* as a site for spiritual meaning«, in: *Revue de musicologie* 89 (2003), S. 297–309.

57 Ebda., S. 306.

58 Auch er stellte sich mit dem Psalter zufrieden, legte aber ganz explizit dessen Mängel dar; so erklärt er zum Beispiel bezüglich des 6. Modus (S. de Caus, Institution, wie Anm. 51, S. 24): »Ie n'ay point trouvé aus pseaumes Françoises, que ladite Mode y aye esté employée correctement. I'ay prins le subiect du 88eme Pseaume, lequel est assez melancolique, sur lequel i'ay fait le chant suivant« (»Ich habe unter den französischen Psalmen keinen gefunden, wo der genannte Modus korrekt angewendet worden wäre. Ich habe das ziemlich melancholische Thema des 88. Psalms genommen und dazu die nachfolgende Melodie gesetzt«). Bis auf den 72. Psalm (Modus 11) traf er eine andere Auswahl als Le Jeune in seinem *Dodecacorde*.

schen Schriften scheinen sich die Musiker nur zögerlich gegen Glarean entschieden zu haben, d. h. gegen ein System, das sich mit der Zeit bereits etablieren konnte und den Vorteil hatte, in der Kontinuität mit den acht mittelalterlichen Kirchentonarten zu stehen – dies selbst, obwohl die neue Anordnung den Vorteil aufweist, der (ebenfalls mittelalterlichen) Abfolge der Solmisationssilben zu entsprechen. Das Nebeneinander der verschiedenen Anordnungen im *Livre de melanges* von Le Jeune zeugt davon, dass dieser bereits in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts die zwölf Modi Glareans und Zarlinos kannte. Der Werktitel *Dodecacorde* und die 1598 gewählte modale Anordnungsweise, die unvereinbar scheinen mögen, sollen zweifelsohne die doppelte Schuldigkeit des Autors gegenüber den beiden großen Männern zum Ausdruck bringen. Aus dieser Sicht wäre Le Jeune der erste der Musiker, die sich noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts weiterhin auf Glarean beziehen, obwohl sie mehr und mehr für Zarlino schwärmten.[59] Bei Parran etwa ist es bezeichnend, dass Le Jeunes Name, je nach behandeltem Thema, mit dem einen oder anderen in Verbindung gebracht wird:

> ... me semble que Claudin, du Caurroy, Glarean, & plusieurs autres, ont eu raison d'en constituer douze [modes], puis qu'il y a de la difference entre les Authentiques & les Plagaux.
>
> ... pour parler avec plus de raison, j'estime avec plusieurs modernes, comme sont, Zarlin, Claudin, du Caurroy, & autres, qu'il est plus à propos de commencer par ut.[60]

> ... scheint mir, dass Claudin, du Caurroy, Glarean und noch andere zurecht 12 [Modi] daraus gebildet haben, denn die authentischen und die plagalen sind verschieden.
>
> ... um mit noch mehr Vernunft zu reden, denke ich wie auch andere Moderne, so Zarlino, Claudin, du Caurroy und andere, dass es besser ist, mit c zu beginnen.

Trotz seines Schweigens über dieses Thema hat Zarlino es offenbar nicht geschafft, die wahrhafte Vaterschaft des Zwölf-Modi-Systems in Vergessenheit geraten zu lassen, und Parran unterscheidet bewusst zwischen der Frage nach der Anzahl der Modi und derjenigen nach deren Anordnung.

59 H. Schneider, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 13), S. 262, gibt eine Zusammenfassung, wobei er Mauduit, die Le Roy-Überarbeitung (1616–17), Mersenne, Du Caurroy, Aux-Cousteaux, de Caus und Charles Racquet zitiert.

60 Antoine Parran, *Traité de la musique*, Paris 1639, S. 114f. und 119.

Charles Guillet reagiert 1610 zweifelsohne polemischer, wenn er von dem Konservatismus der Anhänger Glareans spricht und die Alternative karikiert:

> ... la concurrence des opinions diverses sur ce sujet, entre ceux qui, portez sur l'aisle de la raison, ont donné un meilleur ordre à l'arrangement des Modes qu'ils n'avoyent auparavant, & ceux qui, fuyans toutes nouveautez, ne veulent en rien démordre de leurs premieres conceptions.[61]

> ... die Konkurrenz der unterschiedlichen Meinungen zu diesem Thema zwischen denjenigen, die von der Vernunft beflügelt sind, haben eine bessere Reihenfolge in der Anordnung der Modi als zuvor gefunden, und diejenigen, die jegliche Neuerung fliehen, wollen sich in keinem Punkt von ihren ersten Vorstellungen abbringen lassen.

Aber dass er diese Stellung bezog, hinderte Guillet nicht daran, die griechische Namensgebung, die von Glarean verteidigt und von Zarlino wohlweislich aufgegeben wurde, mit der Reihenfolge des Letzteren zu kombinieren, wodurch er ein noch größeres Durcheinander stiftete. Ohne mit einer solchen Verknüpfung ebensoweit zu gehen, verwandte Mersenne gleichfalls die griechischen Begriffe und verteidigte dabei die mit C beginnende Anordnung. In der Handschrift, die er 1622 redigierte, macht Martin van der Bist dasselbe: Er stellt die Modi mit ihren griechischen Namen gemäß Glarean vor, sieht sich schlussfolgernd aber auf der Seite der von Le Jeune in seinem *Dodecacorde* verwendeten modalen Anordnung, der er eine nur relative Wichtigkeit einräumt:

> Cet ordre bien que fort Ancien [celui de Glarean], n'a pas esté suivi de tous, ains quelques Modernes et entre autres Claudin le Jeune en son Dodecacorde, Octonaires, & autres œuvres, à mis l'Ionien pour le premier mode, le sous-Ionien pour le second, le Dorien pour le troisiesme, le sous-Dorien pour le quatriesme, et continuant selon l'ordre ci dessus finit par l'Eolien pour l'onziesme et dernier mode principal, et par le sous-Eolien pour le dousiesme et dernier mode subiect.
>
> Or d'autant que i'ay prins un singulier contentement en ce dernier ordre [L'ordre & rang des XII Modes, selon les Modernes.], nous l'avons tenu aux Exemples des modes ci apres adioustez, estimant n'en pouvoir estre blasmé ayant pour patron un si excellent personnage et docte musicien: Jugeant aussi qu'il est licite a un chascun de disposer lordre des modes a sa volonté, veu qu'ils n'ont Jamais eu aucun ordre certain: non toutesfois sans fonder cette volonté sur quelques raisons et fondemens solides.[62]

> Diese alte Anordnung [die von Glarean] wurde nicht von allen angenommen, so haben einige Moderne, und darunter Claudin le Jeune in seinem Dodeca-

61 Ch. Guillet, Vingtquatre fantasies (wie Anm. 28).
62 M. van der Bist, Traicté (wie Anm. 19), S. 59f.

> corde, in den Octonaires und anderen Werken das Ionische zum ersten Modus gemacht, das Hypoionische zum zweiten, das Dorische zum dritten, das Hypodorische zum vierten, und, indem er der oben genannten Folge gemäß fortfährt, endet er mit dem Äolischen als elftem und letztem Hauptmodus und mit dem Hypoäolischen als zwölftem und letztem ihm untergeordneten Modus.
>
> Umso mehr, als letztere Anordnung [die der 12 Modi durch die Modernen] mich besonders zufrieden gestellt hat, haben wir sie uns angeeignet für die Beispiele zu den Modi, die hiernach angefügt sind, in der Meinung, dass wir mit einer so exzellenten Person und einem so gelehrten Musiker als Meister nicht dafür getadelt werden können: Wir sind ebenfalls der Meinung, jeder könne die Modi nach seinem Belieben in eine Folge bringen, da sie noch nie eine feste Folge gebildet haben: dies allerdings nicht, ohne seinen Willen mit einigen Überlegungen und soliden Grundlagen zu begründen.

Um seine Wahl zu rechtfertigen, verweist van der Bist auf die Solmisation, »ce solide fondement de Guido« (»diese solide Grundlage von Guido«), die bei C beginnt, außerdem auf die Tatsache, dass die nicht ausführbare Oktave über ♭fa ♮mi, die sich nun auf der siebten Stufe befindet, »peut estre laissée sans rompre l'ordre des autres« (»ausgelassen werden kann und so die Reihenfolge der anderen nicht unterbrochen wird«).[63]

Die Handschrift Ms. n.a.fr. 4679, die, wie wir gesehen haben, eine Übersetzung von Zarlino mit vorangehender Zusammenfassung der zwölf Modi gemäß Glarean bietet, ist für die Situation symptomatisch: Nur selten ist ein Verweis auf Zarlino nicht von einer Ehrerbietung an Glarean begleitet, dessen erster Bewunderer der italienische Meister war, was man zu oft vergisst.[64] Was die Anordnung der Modi betrifft, scheinen die Musiker lange gebraucht zu haben, um auf die Neuerung von Glarean, die bis 1571 konkurrenzlos blieb, verzichten zu können. Die Assoziation des Titels *Dodecacorde* mit der bei C beginnenden Ordnung der Modi lässt diese Situation greifbar werden. Bis zu einem gewissen Grad hilft oder zwingt Claude Le Jeune Zarlino sogar dazu, seine Schuldigkeit Glarean gegenüber einzugestehen, auch wenn jener in seinem Vorwort keinen der beiden Theoretiker erwähnt. Die außergewöhnliche Freiheit, die der hugenottische Musiker der Kirche und dem katholischen Repertoire gegenüber genoss, mag erklären, dass er zwischen zwei Vorteilen – entweder der Anlehnung an die acht Kirchentonanrten (Anordnung bei Glarean) oder an die Solmisationssilben (Anordnung bei Zarlino) – den zweiten wählte. Was die Musiker der Kapelle betrifft, wofür Maillart das beste Beispiel bietet, müssen diese, um die

63 Ebda., S. 60.

64 Siehe C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 214f., und Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality*, Berkeley 1961, S. 34f.

Neuerungen von Zarlino ohne Probleme mit der Praxis des gregorianischen Chorals auf einen Nenner zu bringen, zwischen acht Kirchentonarten und zwölf alten Modi unterscheiden.[65] Die bei C beginnende Anordnung sollte schließlich so zur neuen Ordnung werden und in Verbindung mit der reformierten Kirche gesehen werden.[66] In dieser Beziehung ist das Unternehmen von Le Jeune bis zu einem gewissen Grad von Erfolg gekrönt;[67] sein *Dodecacorde* vermittelt aber ebenso die Lehre Glareans, wobei er nicht vergisst, dass dieser der wirkliche Vater der zwölf Modi ist.

Übersetzung: Carola Hertel

Anhang 1: Verweise auf Glarean und Zarlino in französischen, nach dem *Dodekachordon* publizierten Traktaten

1547	**GLAREAN**
1554	Guillaud, Maximilien, *Rudiments*: Verweise auf GLAREAN
1555	Tyard, Pontus de, *Solitaire second*: **12 Modi gemäß GLAREAN**
1557	Le Roy, Adrian, *Instruction de partir*: Verweis auf 8 Modi
1558	**ZARLINO: 12 Modi, mit D beginnend**
1558	Menehou, Michel de, *Nouvelle instruction*: Verweise auf GLAREAN
1571	**ZARLINO: 12 Modi, mit C beginnend**
1582	Yssandon, *Traité de la musique pratique*: Verweise auf GLAREAN
1583	Le Roy, Adrian, *Traicté de musique*: **12 Modi gemäß GLAREAN**
1598	**Le Jeune, Claude, *Dodecacorde*: 12 Modi gemäß ZARLINO**
1602	Le Roy, Adrian, *Traicté de musique* (Neuaufl.): **12 Modi gemäß GLAREAN**
1606	**Le Jeune, Claude, *Octonaires*: 12 Modi gemäß ZARLINO**
1610	Maillart, Pierre, *Les tons ou discours*: **12 Modi gemäß GLAREAN, Verweise auf ZARLINO**
1615	Caus, Salomon de, *Institution harmonique*: **12 Modi gemäß ZARLINO**
1616–17	Le Roy, Adrian, *Traicté de musique* (Neuaufl.): **12 Modi gemäß ZARLINO**

65 H. Schneider, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 13), S. 39f., präzisiert, dass diese letztere Unterscheidung in Deutschland eher anhand des Kriteriums der Besetzung, nämlich einstimmig (8 Modi) oder mehrstimmig (12 Modi), getroffen wurde.

66 Wahrscheinlich stieß sich Ballard 1618 bei der Neuauflage des *Dodecacorde* genau daran, so dass er parallel dazu eine Kontrafaktur auf moralische Texte vorschlug. Vgl. Isabelle His, » ›Sous lesquels ont esté mises des paroles morales‹: un cas de *contrafactum* de psaumes entre 1598 et 1618«, in: *Revue de musicologie* 85 (1999), S. 189–225.

67 Zur Frage des Nachlebens des *Dodecacorde* vgl. I. His, Claude Le Jeune (wie Anm. 20), S. 385–393.

1618	**Le Jeune, Claude, *Dodecacorde* (2. Neuaufl.): 12 Modi gemäß ZARLINO**
1622	Bist, Martin van der, *Traicté de musique* (Ms.): **12 Modi gemäß CLAUDIN**
1636	Mersenne, Marin, *L'harmonie universelle*: **12 Modi gemäß ZARLINO**
1639	Parran, Antoine, *Traité de la musique*: **12 Modi gemäß ZARLINO**

Anhang 2: Vorwort zum *Dodécacorde*

A MONSEIGNEUR
MONSEIGNEUR LE DUC DE
BOUILLON, VICOMTE DE
TURENNE,
MARESCHAL DE FRANCE, CONSEILLER DU
Roy en ses Conseils d'Estat et Privé, et
Premier gentilhomme
de la chambre de sa Majesté.

MONSEIGNEUR,

Je ne pourroi' vous faire don de ce qui est né sous vous et les vostres; Seulement veux-je l'honneur d'estre presentateur, pour recognoistre celuy que j'ay d'estre vostre domestique. J'ay pensé estre à propos en un temps où tant de discords sont accordez, donner aux François dequoy unir les tons comme les pensees, et les voix aussi bien que les coeurs. Si ceste Musique est pesante et grave, j'ay estimé que nous devons estre lassez, et de nos modulations legeres, et de nos legeres mutations. Pleust à Dieu pouvoir par le Mode Dorien esteindre les fureurs, que le Phrigien peut avoir esmeuës, et estre aussi puissant aux effects de mon harmonie, comme Possidonius tesmoigne avoir esté Damon Milezien. Aussi faut-il d'autres mouvements plus energiques, pour esteindre les Phrigiennes fureurs des François: A tels effects ont eu plus de puissance l'heur et la vertu du Roy, que tous les Tons du monde: Sa magnanimité n'a point

AN DEN HOCHWÜRDIGSTEN
HERRN HERZOG VON
BOUILLON, VIZEGRAFEN VON
TURENNE,
MARSCHALL VON FRANKREICH,
RAT DES
Königs in seinem Staats- und privaten Rat
und erster Kammerjunker
seiner Majestät.

HOCHWÜRDIGSTER HERR,

Ich kann Ihnen nicht schenken, was unter Ihnen und den Ihrigen entstanden ist; doch will ich die Ehre haben, etwas darzubieten, um mich dafür dankbar zu erweisen, in Ihrem Dienste zu sein. In einer Zeit, wo so viele Missklänge in Einklang gebracht sind, scheint es mir trefflich, den Franzosen etwas zu geben, womit die Modi wie auch die Gedanken, die Stimmen wie die Herzen in Einklang gebracht werden können. Diese Musik ist schwermütig und ernst, denn ich denke, wir haben genug von den leichten Melodien und dem leichtfertigen Wandel. So Gott will, soll durch den dorischen Modus die Wut beruhigt werden, die der phrygische geweckt haben kann, und soll man durch die Effekte meiner Harmonie ebenso mächtig sein, wie Possidonius es für Damon von Milet bezeugt. Um die phrygische Wut der Franzosen zu beruhigen, sind andere, energischere Regungen nötig: Dazu sind das Geschick und die Tugend des Königs mächtiger als alle Modi der Welt: seine Großherzigkeit braucht nicht die Modi, welcher

eu besoin des Modes, desquels Timothée resveilloit le coeur d'Alexandre: Sa patience et probité ont été naturelles, sans que les mesures Doriennes ayent fomenté ses esprits: Et pour l'advenir, je ne voudroy' pas tant de force à la Musique, comme luy en ont attribué les Anciens: Mesmement je n'oseroy dire d'elle, ce qu'on dit des Astres, asçavoir, que si elle ne violente, pour le moins elle incline. Je me contenteray de remarquer, que les appetits des peuples, en l'election des Modes et mesures, sont eschantillons certains de l'affection dominante en eux. Et pource que l'affection engendre les effects, ces mesmes marques en sont les presages. J'oseray donques convier mes compagnons, à honorer nostre Musique d'argumens, de Tons, et de Mesures serieuses, pour donner opinion aux plus advisez des nations voisines, que nos legeretez et mutations ont achevé leurs cours: qu'une constante harmonie est establie en nos coeurs, et que la paix qui est appuyée sur nos constances, est une tranquillité de duree, et non pas un nic d'Alcions. Pour toucher un mot du particulier de mon ouvrage, deux raisons m'ont empesché de cotter tous les Modes par leurs noms:[68] Premierement, j'ay voulu fuir l'ostentation des vocables recherchez, puis apres[,] la dissention des Anciens, et leurs diversitez d'opinions sur tels noms, requiert un plus curieux esprit que moy, qui ay mieux aimé estre leur disciple, que leur juge: Je diray en passant, que les diversitez d'opinions sur l'Ionien, s'appointent par la difference du premier Ionien et du dernier, estant le premier louable, avant le passage des Ioniens en Asie: lesquels depuis ont

sich Thimotheus bediente, um Alexanders Leidenschaften zu wecken. Seine Geduld und Ehrlichkeit waren natürlich, ohne dass die dorischen Rhythmen sein Gemüt gelenkt hätten. Auch für die Zukunft sehe ich nicht so viel Macht in der Musik liegen, wie die Alten ihr zugeschrieben haben. Ebenso wage ich auch nicht, von ihr das zu behaupten, was man von den Sternen sagt; dass sie nämlich jemandem Gewalt antut oder zumindest Neigungen hervorruft. Ich werde mich mit der Bemerkung begnügen, dass die Begierden der Völker bei der Wahl der Modi und der Rhythmen ein sicheres Zeugnis von den sie bestimmenden Regungen ablegen. Und da diese Regungen Auswirkungen haben, sind eben diese Auswirkungen Vorzeichen dafür. Ich möchte meine Kollegen dazu auffordern, unsere Musik mit ernsten Themen, Modi und Rythmen auszuzeichnen, um die klügsten benachbarten Nationen davon zu überzeugen, dass unsere Leichtfertigkeiten und unsere Wechselhaftigkeit ein Ende haben; dass eine konstante Harmonie in unseren Herzen herrscht, und dass der Friede, der auf unserer Beständigkeit beruht, eine Ruhe von Dauer ist und nicht ein Halcyonen-Nest.[69] Eine besondere Bemerkung zu meinem Werk: Zwei Gründe haben mich davon abgehalten, jedem Modus einen eigenen Namen zu geben. Zum einen wollte ich vermeiden, gewählte Wörter vorzuführen, zum andern benötigt die Uneinigkeit der Alten und deren uneinheitliche Meinung über die Namen einen neugierigeren Geist als mich, der ich lieber ihr Schüler als ihr Richter gewesen bin. Beiläufig möchte ich sagen, dass der Auffassungunterschied zum Ionischen auf dem Unterschied zwischen dem frühen und dem späteren Ionischen beruht. Dabei ist der erstere – aus der Zeit, bevor die Ionier durch Asien gekommen

68 Die Version bei d'Aubigné fügt hier hinzu: »m'estant contenté de distinguer l'autentique du plagal« (»ich habe mich dabei damit begnügt, das Authentische vom Plagalen zu unterscheiden«).

chanté comme vescu avec mollesse et lasciveté de moeurs. Quant au Lidien, on l'a departi en Mixolidien, pour appaiser le different d'Olimpe, et de Pindare. Le premier et le plus ancien desquels s'en est servi aux chants funebres, et aux Epicedies: Le second plus nouveau, aux Epithalames. Et pource que ceste matiere meriteroit un traitté à part, que je prendray courage de faire, selon le traitement que recevra des françois ce mien premier part, lequel s'en va se jetter à vos pieds, avec asseurance que pour l'amour de son pere, vous l'honorerez tant
MONSEIGNEUR, Que de luy mettre la main sur la teste, et me tenir à jamais
Vostre tres-humble et tres-obeissant Serviteur,

C. LE JEUNE

sind – lobenwert; danach haben diese gesungen, als hätten sie in Verweichlichung und sittlicher Zügellosigkeit gelebt. Was das Lydische betrifft, so hat man es vom Mixolydischen unterschieden, um die Meinungsverscheidenheit zwischen Olymp und Pindar zu klären. Der erstere und ältere hat sich dessen für Grab- und Leichengesänge bedient. Der zweite, jüngere, für Hochzeitsgesänge. Und da dieses Thema eine gesonderte Abhandlung verdient, die ich – je nachdem wie dieser mein erster Teil von den Franzosen aufgenommen wird – in Angriff nehmen werde, legt sich dieser Ihnen zu Füßen mit der Gewissheit, dass Ihr ihn aus Liebe zu seinem [geistigen] Vater so ehrt, Hochwürdigster Herr, dass Ihr die Hände über ihn haltet und dass Ihr mich für immer als Euren sehr demütigen und sehr gehorsamen Diener haltet.

C. LE JEUNE

69 Der Eisvogel profitiert in seinem Nest nur für kurze Zeit von der Windstille.

Wolfgang Horn

Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans – Eine Miszelle zur Glarean-Rezeption um 1600

Andreas Raselius war als Angehöriger des Kollegiums am Regensburger *Gymnasium poeticum* über 15 Jahre lang für Latein- und Musikunterricht zuständig. Er war ein humanistisch gebildeter Mann, der in und neben seinen Berufspflichten unablässig komponierte, fremde Musikstücke abschrieb und auch Bücher über verschiedene Gegenstände verfasste. Amberg in der Oberpfalz als Ort der Herkunft, Regensburg als die wichtigste Wirkungs- und Überlieferungsstätte und schließlich Heidelberg als letzter Tätigkeits- und auch Sterbeort umreißen den regionalen Rahmen seines Wirkens.

Andreas Raselius wurde um 1563 als Sohn des evangelisch-lutherischen Pfarrers der Gemeinde Hahnbach bei Amberg in der Oberpfalz geboren. Nach Lateinschuljahren in Amberg, wo er durch den dortigen Organisten Matthias Gastritz u. a. die Motettenkunst des Orlando di Lasso kennen lernte, und dem nahen Sulzbach bezog Raselius – wie das für begabte Oberpfälzer aufgrund der politischen Verhältnisse fast zwingend war – die Universität Heidelberg. Von Ende 1581 bis ins Jahr 1584 studierte er an der dortigen Artistenfakultät, die er mit dem Magistergrad verließ. Sein Weg führte ihn in die lutherische freie Reichsstadt Regensburg.[1] Am dortigen *Gymnasium poeticum* wurde er im April 1584 Lehrer der zweiten Klasse. Eine nur flüchtige Lektüre von Schulordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt, wie stark der Gymnasialunterricht dieser Zeit auf das Ideal einer lateinischen Eloquenz hin orientiert war;2 die viel zitierte Formel des Straßburger Schulmannes Johannes Sturm fasste das protestantische Bildungsideal in die einprägsamen Worte einer »sapiens atque eloquens pietas«.[3] Raselius war

1 Die Stadt Regensburg bekannte sich im Jahre 1542 zur lutherischen Konfession und bewahrte diese bis zum Ende des Alten Reiches (1803/06), also über 260 Jahre lang. Die bei der Reformation bestehenden katholischen Klöster und Stifte blieben aber unberührt – ein beherzigenswertes Beispiel konfessioneller Toleranz.

2 Das große Werk von Reinhold Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten [siebenzehnten, achtzehnten] Jahrhunderts*, 3 Bde., Gütersloh 1860, 1863 und 1864, enthält zwar keine Regensburger Schulordnung aus der Zeit des Raselius, liefert aber vielfältiges Anschauungsmaterial. Entsprechendes gilt (aufgrund der Quellenlage) für das Buch von Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54).

3 Vgl. zu Sturm wie überhaupt zum Schulwesen der Reformationszeit Friedrich Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang*

aber nicht nur Lateinlehrer, sondern – nach einer üblichen Konstruktion – zugleich Kantor; auf dem Titelblatt seines Druckes *Regenspurgischer Kirchen-Contrapunct* (Regensburg 1599; RISM R 264) heißt es: »Durch Andream Raselium M. in der newen Pfarr/ und Lateinischen Stattschul Cantorem daselbsten«.

Das Kantorenamt an der Neupfarrkirche versah Raselius äußerst gewissenhaft. Er schrieb ein Musikbuch – im Kern eine Gesangslehre – in gehobener lateinischer Diktion. Daneben komponierte und sammelte er eine große Anzahl von musikalischen Werken. Unter den eigenen, teils im Druck publizierten Werken, finden sich ganze Kantionalien wie auch lateinische und deutsche Motetten; in den handschriftlichen Anthologien finden sich neben eigenen Werken viele Beiträge von größeren oder kleineren Komponisten der jüngeren Vergangenheit oder Gegenwart. Eine Eigenheit der Drucke wie der Handschriften des Raselius besteht in der häufig zu findenden Modusangabe oder der modalen Anlage ganzer Sammlungen. Nach 16 Jahren in Regensburg ging Raselius wieder nach Heidelberg, um die verlockende Stelle eines Kapellmeisters am Hof Friedrichs IV. (Kurfürst von der Pfalz von 1592 bis zu seinem Tod 1610) anzutreten, der übrigens ein gebürtiger Amberger war. Er hatte sich in seiner Jugend vom Luthertum losgesagt und zum Calvinismus bekannt, was für Raselius offenbar kein Hindernis war, dem Ruf zu folgen. Er konnte die neue Stellung aber kaum mehr genießen; bereits am 6. Januar 1602 ist er, knapp vierzig Jahre alt, gestorben.

Innerhalb des regionalen Rahmens, der das Leben des Raselius umschloss, erinnert man sich auch heute noch des sonst vergessenen Schulmannes und Musikers.[4] Überregional hat Raselius nicht als Person in der Fülle ihrer Aspekte Beachtung gefunden, sondern nur mit einem isolierten Teil

des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht, 3., erw. Aufl., hrsg. von Rudolf Lehmann, 2 Bde., Leipzig 1919, das Zitat aus der Schrift *De litterarum ludis recte aperiendis* (1538) nach Bd. 1, S. 292.

4 Hier ist zunächst zu nennen der ehemalige Amberger Schulrektor und Raselius-Forscher Karl Schwämmlein, dem eine große Anzahl von verstreuten Einzelbeiträgen zu verdanken ist; genannt sei hier nur die zusammenfassende Arbeit: Karl Schwämmlein, *Beitrag zu einer Musikgeschichte Ambergs: Andreas Raselius Ambergensis (ca. 1563 – 6. Jan. 1602), Leben und Werk*, Amberg 2002 (masch.; Fotokopie u. a. in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg und in der Universitätsbibliothek Regensburg). In Regensburg bewahrt die Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek in den Beständen der Proske-Sammlung (D–Rp) den größten und wichtigsten Teil der Kompositionen und insbesondere Anthologien des Raselius auf; ferner gibt es hier ein nach dem früheren Kantor benanntes Ensemble, den »Raselius-Chor der [evangelischen] Regensburger Kantorei« (gegründet von KMD Christian Kroll). Gunther Morche schließlich, der den Art. »Raselius, *Rasel*, Andreas«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 1285f., verfasst hat, war lange Jahre Universitätsmusikdirektor der Universität Heidelberg.

seines Schaffens: einer (bis heute nicht im Faksimile verfügbaren) Schrift mit dem Titel *Hexachordum seu quaestiones musicae practicae, sex capitibus comprehensae* (Nürnberg 1589) sowie einer sehr umfangreichen handschriftlichen (zumeist autographen) Anthologie von Motetten (gelegentlich auch Madrigalen), die nach Modi geordnet ist und den sprechenden Titel eines *Dodecachordum vivum* trägt. Raselius war – wie auch andere seiner Zeitgenossen – ohne jeden Zweifel der Meinung, dass es ein universell anwendbares Ordnungsprinzip für ein- wie auch mehrstimmige Musikstücke gab: das »System«, das Glarean in seinem 1547 publizierten *Dodekachordon* expliziert hatte.[5]

Raselius war von Glareans Ordnungsbegriffen so durchdrungen, dass er fast keine Gelegenheit versäumte, sie anzuwenden. Die Titel seiner Sammlungen (ob mit eigenen oder fremden Werken bestückt) geben ein beredtes Zeugnis. Sie lauten etwa

> DODECACHORDUM | VIVUM | hoc est | DUODECIM MODORUM MU-| SICORUM EXEMPLA DUODENA | sex, quinque et quatuor vocum | in utraque scalâ admodum | insignia | Singulari judicio ac diligentia partim ex pro-| batissimorum aetatis nostrae symphonetarum mo-| numentis recentioribus collecta, partim recens composita | per M. ANDREAM RASELIVM A. [=Ambergensem] | Gymnasii poëtici SPQ. Ratis-| ponens. Cantorem. | Mense Novembri. Anno MD XIC[6]

> Lebendiges Dodekachordon, das ist: je zwölf herausragende Beispiele für alle zwölf musikalischen Modi, zu 6, 5 und 4 Stimmen, durchweg in beiderlei Skala [d. h. untransponiert und per *b*-molle transponiert], mit außerordentli-

5 Man könnte dabei in nachdrücklichem Sinne von einem System sprechen, insofern ein Usus von Glarean systematisch rationalisiert worden ist. Glarean kam durch konsequente Anwendung einer geringen Anzahl klar definierter Operationen (Oktavteilungen) auf einen vorgegebenen überschaubaren Bestand von Elementen (dem Tonvorrat des diatonischen Tonsystems) zu klar definierten Kategorien. ›Logisch‹ ist seine Moduslehre weit anspruchsvoller als die choralorientierte pragmatische Lehre. Damit ist freilich nicht gesagt, dass sich das wirkliche Leben logischen Systematisierungen fügt. Desgleichen ist hier unerheblich, dass man das musiktheoretische Arbeiten mit Quinten- und Quartenspezies bis ins 11. Jahrhundert (paradigmatisch ausformuliert bei Bern von Reichenau, vgl. dazu den Beitrag von Christian Meyer im vorliegenden Band) zurückverfolgen kann. Denn Raselius und die anderen Humanisten, die sich auf Glarean beriefen, fragten nicht nach möglichen historischen Vorbildern der Lehre des *Dodekachordons*.

6 Titel nach dem Tenorstimmbuch; detaillierte Beschreibung der Quelle bei Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*, Bd. 1: *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN.*, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 14), S. 33–40, unter der Signatur A. R. 774. Dort sind auch viele andere Handschriften aus dem Umkreis des Raselius verzeichnet. Wichtiges Material (Faksimiles, Transkriptionen) zu dieser Quelle findet sich weiterhin in dem Band: Andreas Raselius, *Cantiones Sacrae*, hrsg. von Ludwig Wilhelm Roselius (Augsburg 1931), rev. Neuaufl., Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 29/30, Bd. 36).

chem Urteil und ebensolcher Sorgfalt, zu einem Teil auch aus den neueren Denkmälern der anerkanntesten Komponisten unserer Zeit zusammengetragen von Magister Andreas Raselius aus Amberg, dem Kantor des Gymnasium poeticum von Rat und Bevölkerung der Stadt Regensburg. Im Monat November 1589.

oder

EXERCITATIONES | MUSICAE | Andreae Raselii A. Cantoris | apud Ratisponens. | IN QUEIS | MAGNIFICAT, (quae vocant) ad omnes DO-| DECACHORDI GLAREANI modos: | Et aliae Cantiones 6 5 4 et 8 vocum, festivitati- |bus nuptialibus amicorum diversis temporibus | compositae et ordine descriptae | Martio Mense | Anni | MDVIC [1594] | Horis subsecivis.[7]

Musikalische Geistesübungen des Kantors bei den Regensburgern Andreas Raselius aus Amberg, in denen Magnificat (wie man sie nennt) nach allen Modi des Glareanischen Dodekachordon und andere Stücke zu 6, 5, 4 und 8 Stimmen, für Hochzeitsfeiern von Freunden zu verschiedenen Zeiten komponiert und in guter Ordnung niedergeschrieben. Im Monat März des Jahres 1594. Angefertigt in Mußestunden.

oder

DISCANTUS | Teutscher Sprüche/ auß den Son-| täglichen Evangeliis durchs gantze Jar/ mit sonderm | fleiß gezogen/ und mit fünff stimmen gesetzt/| Durch | ANDREAM RASELIUM AMBERG. | In welchem viva exempla dodecachordi Glareani in utraque Scala | gefunden werden. Zuvor nie in Druck geben. | Allen Christlichen versammlungen Teutscher na-| tion fast dienstlich. | Gedruckt zu Nürmberg/ in der Gerlachischen Truckerey/| durch Paulum Kauffmann. | M. D. XCIII. [1594][8]

oder

CANTUS | Teutscher Sprüche/ auff die Für-| nemsten Järlichen Fest und Aposteltäge/ auß | den gewöhnlichen Evangeliis gezogen. | Und mit 5.6.8. und 9. stimmen/ auff die | 12. modos Dodecachordi gesetzt,/| Durch | ANDREAM RASELIUM AMBERG. | Gedruckt zu Nürmberg/ durch | Paulum Kauffmann. | M.D.XCV. [1595][9]

Das sprechendste wie bekannteste Zeugnis für die Glarean-Verehrung des Raselius ist die Anthologie *Dodecachordum vivum* – »lebendiges Dodekachordon« oder in nüchterner logischer Formulierung: exemplarische Konkretisierungen eines zwölffältig gegliederten Potentials. Nun sind Exemplare einer bestimmten Art nur in den spezifischen Merkmalen determiniert, während andere Besonderheiten vom Allgemeinbegriff nicht erfasst werden. Ob nun die erfassten oder nicht erfassten Besonderheiten wesentlich oder zufäl-

7 Titel nach dem Stimmbuch der Quinta vox (erhalten nur C, B, 5); Beschreibung bei G. Haberkamp, Sammlung Proske (wie Anm. 6), S. 137–149, unter der Signatur A. R. 954.

8 RISM R 262, dort mit stark verkürztem, den Glareanbezug unterschlagendem Titelzitat.

9 RISM R 263.

lig, essentiell oder akzidentiell sind, steht nicht a priori fest, sondern unterliegt der Bewertung. Auf Modi und Exempla bezogen heißt dies: Ein etwa dem dorischen Modus zuzurechnendes Stück stimmt in den Punkten mit dem Modus überein, die der Definition des Modus zugrunde liegen (diese Aussage ist tautologisch, aber im gegebenen Kontext vertretbar). Es lässt sich leicht zeigen (und ist im Prinzip auch allgemein bekannt), dass die Definitionsmerkmale eines Modus die Struktur eines Tonsatzes nur partiell, aber nicht in ihrer integralen Komplexität betreffen.[10]

Es steht außer Frage, dass Raselius die Modi und die durch sie bestimmten Merkmale für wichtig hielt. Das schließt aber in keiner Weise aus, dass es andere Merkmale an einem Musikstück gibt, die wichtig sind, aber vom Modusbegriff nicht erfasst werden. Das Modusverständnis des Raselius war zunächst bestimmt durch sein Interesse, den Sängern mittels der Erkenntnis modaler Strukturen einen von zwölf möglichen ›allgemeinen Wegeverläufen‹ anzuzeigen; wenn der Sänger gleichsam die Richtung kennt, fällt ihm das Finden der konkreten Schritte dann nicht mehr schwer. Explizite Äußerungen finden sich in der Gesangslehre des Raselius:

> HEXACHORDUM | Seu | QUAESTIO- | NES MUSICAE | PRACTICAE, SEX CA- | pitibus comprehensae, quae conti- | nent perspicua methodo ad | praxin, ut hodie est, | necessaria. | Pro Gymnasio Poëtico S. P. Q. | Ratisponensis, hoc ordine disctinctae, & | idoneis exemplis, unà cum pulcher- | rima XII. Modorum do- | ctrina illustratae | à | M. ANDREA RASELIO, | ejusdem Cantore. | CUM GRATIA ET PRIVILEGIO | IMPERIALI. | Noribergae. | M D XIC.[11]

> Hexachordum, oder: Fragen der praktischen Musik, gefasst in sechs Kapitel, die in deutlichen Worten alles Notwendige zum Verständnis der heutigen Praxis enthalten, geschrieben für das Gymnasium Poeticum von Senat und Volk der Stadt Regensburg, in guter Ordnung eingeteilt und mit aussagekräftigen Beispielen sowie einer ungemein schönen Lehre von den 12 Modi illustriert von Magister Andreas Raselius, dem Cantor des genannten Gymnasiums. Mit Druckerlaubnis und Kaiserlichem Privileg. Nürnberg. 1589.

10 Die Spezifikation der Diatonik in 12 (oder 8) Modi kann durchaus einzelne kompositorische Bereiche in unterscheidbarer Weise prägen, so das »Exordium«. Aber auch hier erscheinen die Auswirkungen der Moduslehre primär im Lichte der Gestaltung der Einzelstimmen, die im »Exordium« durch rhythmisch versetztes Eintreten besonders gut hörbar sind. Auch die generelle Unterscheidung zwischen authentischer und plagaler Disposition kann zu merklichen Unterschieden führen, aber auch hier wohl primär im Blick auf die Einzelstimme, nicht den Klangverlauf. Sicher spielte ›additives‹ Komponieren zur Zeit des Kontrapunkts eine Rolle; und sicher spielte auch die Wahrnehmung des Sängers, der eben ›seine‹ Stimme sang, eine Rolle. Aber wie groß diese Rolle war, lässt sich nicht ein für allemal feststellen.

11 Titelblatt, fol. A1r. Das Buch ist unpaginiert; zitiert wird nach dem Lagenalphabet.

Der auf die Widmungsvorrede folgende Text[12] wendet sich an den »Lector amice«, insbesondere aber an die Musiklehrer und Kantoren, also die Fachgenossen des Raselius. Betont wird der auf die Schule gerichtete Zweck des Buchs und die daraus resultierende (nach der Meinung des Raselius) einfache Schreibart. Der schulische Singunterricht war kein Selbstzweck, sondern diente der Ausbildung im korrekten mehrstimmigen Singen im Hinblick auf den Gottesdienst. Das korrekte Singen aber wird gefördert, wenn man die allgemeinen Leitlinien kennt, denen die Melodien jeder Einzelstimme folgen müssen. Hilfreich ist auch die ›Disposition‹, die übliche ›vertikale‹ Anordnung der Einzelstimmen. Der Weg von der gleichsam ›allgemeinsten Grundlage‹, dem von Hexachorden überzogenen diatonischen Tonsystem, hin zu den bereits weiter spezifizierten Modi des Glarean ist damit vorgezeichnet. Den Titel des Buches erklärt Raselius so, dass er in sechs Kapiteln praktisch alle Fragen abhandele, die zur Praxis »ut hodiè est« hinführen. Das Buch ist also keine Kompositionslehre, sondern eine Singlehre; der Akzent liegt nicht auf dem Erzeugen von Strukturen, sondern auf deren Erkenntnis als Mittel zur Beförderung eines fehlerfreien Vortrags.

Raselius führt zunächst die drei »claves signatae« (G-Schlüssel, C-Schlüssel, F-Schlüssel) ein, um dann die drei Hexachordarten (permanens [naturalis], molle, durum) und mit ihnen zugleich die Tonfolge der Hexachorde zu bestimmen.[13] Die folgenden Übungen oder Exempel[14] zeigen, dass das Hexachord als skalenartige Tonfolge nur eine didaktische Reduktion ist. Es kommt in der Singlehre vielmehr darauf an, die Hexachorde (ebenso wie später die »modalen Oktaven«) gleichsam als Strukturräume zu verinnerlichen, die die konkreten Melodien vorprägen und vorhersehbar machen. Nach der Lehre der Hexachordverbindung und -mutation werden im vierten Kapitel sodann die einzelnen, prinzipiell aus den Hexachorden schon bekannten Intervalle gelehrt. Zugleich werden aber auch die Intervalle eingeführt, die den Hexachordraum übersteigen. Bei der Oktav wird dabei auf das Phänomen ihrer doppelten Teilbarkeit (»harmonicè« in Quinte plus

12 Hexachordum, fol. A5^{v}–A8^{r}.

13 Vgl. ebda., fol. A6^{v}–A8^{r}. Er nennt insgesamt sieben gebräuchliche Schlüsselpositionen: G2, C1, C2, C3, C4, F3, F4. Daneben spricht er von »septem distincta systematum genera« (fol. B4^{v}) gemäß der Lage des Tones *a* im Notensystem: Das erste »systema« liegt vor bei Lage des Tones *a* auf der unteren Notenlinie, also bei C2-Schlüssel. C3- und C4-Schlüssel bezeichnen demzufolge das dritte bzw. fünfte »genus systematis«, da die Spatien mitgezählt werden (vgl. die Beispiele auf fol. B5$^{r/v}$). Mit dieser Lehre stehen Angaben im *Dodecachordum vivum* in einem vom Verfasser nicht erklärbaren Widerspruch: Dort werden nämlich Systeme mit C4-Schlüssel dem »quartum genus«, Systeme im C3-Schlüssel gar dem »quintum genus« zugerechnet.

14 Vgl. Hexachordum, fol. B8^{v}–C2^{r}.

Quarte, »arithmeticè« in Quarte plus Quinte) hingewiesen,[15] das in der Modusherleitung Glareans eine zentrale Rolle spielt:

> Quid prodest haec nosse?
> Ad exactam modorum musicorum cognitionem, quâ nihil in tota hac arte pulchrius aut magis musicum. Haec enim doctrina tota immediatè dependet ex hâc omnium Διαπασών specierum divisione duplici.[16]

> Wozu dient es uns, dies zu wissen?
> Zur genauen Erkenntnis der »modi musici«, wobei es in dieser ganzen Kunst nichts gibt, das schöner oder »musikalischer« wäre. Diese ganze Lehre hängt nämlich ab von der doppelten Teilbarkeit aller Oktavspezies.

Im fünften Kapitel folgt schließlich noch ein kurzer Abriss der Mensuralnotation (Einzelnoten, Ligaturen, Sonderzeichen, tactus).[17] Das umfangreiche sechste Kapitel, »De Modis musicis«,[18] setzt nun den krönenden Schlussstein und behandelt ausführlich die Herleitung und Darstellung der 12 Modi (unter Ausschluss der beiden »spurii«), ihre Modifikationen hinsichtlich der Ausfüllung des Oktavambitus (»imperfecti«, »perfecti«, »excedentes«), die nochmals ausdrückliche Unterscheidung in »Authenti« und »Plagales«, die Transposition und schließlich die Stimmendisposition im mehrstimmigen Satz. Die ausführliche Besprechung jedes einzelnen Modus in transponierter und untransponierter Form wird stets durch Notenbeispiele illustriert. Hier überwiegen Kanons aus der Feder des Raselius. Ausgearbeitete motettische Sätze aber kann der Leser in den folgenden Musikdrucken finden:[19] den Bußpsalmen von Alexander Utendal (RISM U 119), den Sonntagsevangelien von Homer Herpol (RISM H 5187) und der *Psalmodia* von Lucas Lossius (Wittenberg 1579, RISM L 2877; Erstauflage 1553). Auch Introitus, Responsorien und Antiphonen können erhellend wirken. Neben weiteren unspezifizierten Werken Utendals werden noch besonders empfohlen die (wie Raselius selbst sagt) nach acht Tonarten geordneten, mit Erlaubnis des Komponisten Orlando di Lasso gedruckten *Fasciculi aliquot cantionum sacrarum* (Nürnberg 1582, RISM L 937). Bei den einzelnen Modi werden dann noch weitere Beispiele genannt.[20] Schließlich erklärt Raselius noch die »Modi connexi seu mixti«, worunter er die Ausdehnung von Einzelstimmen über den Verlauf des authentischen wie auch plagalen Ambitus zu einer gemeinsamen Finalis versteht (»verbunden« oder »gemischt« werden hier also bei-

15 Ebda., fol. D6^{v}–E1^{r}.
16 Ebda., fol. E1$^{r/v}$.
17 Ebda., fol. E1^{v}–E7^{r}.
18 Ebda., fol. E7^{v}–L3^{r}, das sind 88 Seiten bei einem Gesamtumfang (ohne Vorreden u. ä.) von 146 Seiten.
19 Ebda., fol. G1^{r}.
20 Ebda., fol. H3^{v}.

spielsweise Hypodorius und Dorius, nicht aber Dorius und Mixolydius).[21]

Zur Bestimmung eines Modus sind nach Raselius drei Kriterien zu beachten: erstens die Ausdehnung nach oben und unten, also der Ambitus; zweitens die Schlussnote, also die Finalis; drittens die »Phrasis«, also der modustypische Melodieverlauf. Alle drei Kriterien beziehen sich ausschließlich auf die Einzelstimme. Die beiden ersten sind trivial, man kann sie zweifelsfrei konstatieren. Interessant ist allein der Begriff der Phrasis, kommt man hier doch ohne Bewertungen, ohne die Fähigkeit nicht aus, einen speziellen, konkreten Vordergrund auf einen allgemeineren, latenten Hintergrund zu beziehen. Nur an dieser Stelle kommt ein weiteres, mit den Modi zu verbindendes Kriterium beiläufig zur Sprache: die Wahl der Kadenzorte. An den Kadenzorten als ›Zwischenstationen‹ und den mit ihnen verbundenen Schlusswendungen, die aufgrund ihrer nicht nur einzelstimmlich, sondern auch gesamtklanglich wahrnehmbaren Standardisierung »clausulae formales« heißen, läge auch das Eingangstor zu einer Betrachtung der Mehrstimmigkeit vom elementaren Ausgangspunkt des Mehrklanges her. Die Moduslehre hat als Disziplin dieses Eingangstor nicht durchschritten. Weder gereicht ihr dies zum Tadel, noch aber besagt es etwas gegen die Existenz eines Bereiches hinter dem Tor.

Raselius schreibt:

> Quomodo ex Phrasi?
> Phrasis ipsa cantionis melodia est, germani **den Thon** vocant, **oder die weiß unnd melodey.** Hanc ut plurimum clausulae, quas formales vocant in certis clavibus, & commatum fine, produnt: tum semitonii observatio in Διαε. ac Διαδ. [sic] speciebus.[22]

> Wie aus der Phrasis?
> Die Phrasis ist die Melodie des Stückes selbst, die Deutschen nennen es »den Ton« oder »die Weise und Melodie«. Diese [Phrasis] geben meistens die Klauseln zu erkennen, die man »formale« nennt und die man auf gewissen Tonstufen und am Ende von Textabschnitten setzt, ebenso aber auch die Beobachtung der Halbtonschritte in den Quint- und Quartgattungen.

Deutlicher lässt sich die Fixierung des Modusbegriffs auf die Einzelstimme nicht mehr ausdrücken. Mit »Phrasis«, »Ton«, »Weise«, »Melodey« verwendet Raselius vier synonyme Ausdrücke, die den konkreten Verlauf der Einzelstimme bezeichnen. Durch Analyse zu suchen sind die Klauselstufen sowie die in der Melodiebildung auffälligen Quinten- und Quartenspezies, die durch die Lage des Halbtons charakterisiert sind. Hier erscheint der Modus als Folie konkreter Melodieverläufe. Hier liegt auch der Schlüssel für ein

21 Vgl. ebda., fol. K3^{v}–L3^{r}.

22 Ebda., fol. F8^{v}–G1^{r}. Anders als das Wort Διαπασών schreibt Raselius die griechischen Wörter »diapente« und »diatessaron« stets abgekürzt in der oben wiedergegebenen Form.

Komponieren, das sich nachdrücklich und eng an Vorgaben der Glareanischen Theorie halten möchte: Je stärker die Melodien darauf angelegt sind, die jeweils modustypischen Quinten- und Quartenspezies hören zu lassen, und je enger sich die Klauseldisposition an die Vorgaben des Modus hält, desto ›modaler‹ wird das Stück sein.[23] Das Moduskapitel bei Raselius fußt ganz auf dem Gedankengut Glareans, was der Autor am Ende der Vorrede an den freundlichen Leser dankend vermerkt. Zugleich gibt er abschließend einen Hinweis auf ein Musikwerk, das er nach den 12 Modi einzurichten gedenkt. Die Auswahl ist, wie die zitierten Titel zeigen, recht groß, doch wird man in erster Linie an die *Teutschen Sprüche* denken, da Raselius ja von eigenen Kompositionen spricht:

> In sexto capite tandem pulcherrimam certissimamque XII. Modorum doctrinam, quâ fieri potuit, perspicuitate persequi conatus sum. Quid praestiterim, tuum esto judicium, Lector benevole. Caussas [sic] ac traiones requiris? En tibi Glareani Dodecachordum. Nec addo pluria. Salve & fave, & probepdiem exempla 12. modorum à meâ tenui musica exspecta. Ex Musaeolo Augustae Tiberii ad Istrum.[24]

> Im sechsten Kapitel habe ich schließlich versucht, die über alle Maßen herrliche und unverbrüchlich fest gegründete Lehre von den 12 Modi in der größtmöglichen Deutlichkeit darzustellen. Was ich hier zu leisten vermochte, bleibt deinem Urteil anheim gestellt, geneigter Leser. Verlangst Du aber Ursachen und Begründungen? Dann greife zum *Dodecachordum* des Glarean. Weiter füge ich nichts hinzu. Sei mir gegrüßt und bleibe mir gewogen, und erwarte in der nächsten Zeit Beispielkompositionen für die 12 Modi, die meiner bescheidenen Kompositionskunst entspringen. Aus dem Studierzimmerchen in der Römischen Kaiserstadt an der Donau.

Das *Dodecachordum vivum* ist das Seitenstück zum *Hexachordum*, enthält es doch einen reichen und wohlgeordneten Vorrat an kunstvoll ausgearbeiteten Exempelstücken zu allen Modi in untransponierter und transponierter Form. Hier interessieren nur noch zwei Eigenheiten, die auf die direkte Verbindung des *Dodecachordum vivum* zum wirklichen musikalischen Leben verweisen.

Im Stimmbuch »Bassus«[25] findet sich eine »Praefatio ad Successorem

23 Diese Art von modaler Restriktion bedeutet keineswegs, dass dieses Stück eine besonders starke ›kirchentonartliche‹ Färbung hätte. Die klangliche Gemeinsamkeit modaler wie ›nicht-modaler‹ (nach des Raselius Meinung: miserabel komponierter) Motetten des 16. Jahrhunderts liegt im diatonischen Tonsystem begründet, nicht in Fragen der speziellen Melodiebildung, der Stimmen- oder Klauseldisposition.

24 Ebda., fol. A7^{v}–A8^{r}.

25 Die Stimmbücher sind auf dem Einband mit den gewöhnlichen Namen bezeichnet; auf den handschriftlichen Titelblättern dagegen heißt der Cantus »Vox excellens«, der Altus »Vox acuta« und der Bassus »Vox gravis«. Die übrigen drei Stimmbücher weisen keine Besonderheit auf.

meum«.[26] Dort heißt es nach einem kurzen Abriss der für den Musikunterricht wichtigen Themen:

> Quorum [sc. praecepta in *Hexachordo*] sexto capite, doctrinam XII modorum tot seculis obscuratam, tot excellentibus musicis (dubito num musici appellandi) ignoratam ac feré amissam, nisi Glareanus vir indefessi laboris, magni judicii, stupendae eruditionis, è tenebris eam sagacitate sua indagasset, industria reperisset, studio et diligentia eruisset, et ab interitu vindicasset, perspicue, nisi meus me animus fallat, et dextré explicavi. Quam si nosti, SUCCESSOR bone, meritò gaudeo, mihique tibique huicque scholae gratulor plurimum, ac magnae felicitatis loco pono.[27]

> In dessen [d. h. des Buchs *Hexachordum*] sechstem Kapitel habe ich die Lehre der 12 Modi, wenn mich meine Meinung nicht trügt, deutlich und korrekt erklärt. Diese Lehre war so viele Jahrhunderte lang verdunkelt, sie blieb so vielen hervorragenden Musikern (ich zweifle freilich, ob sie wirklich »Musiker« genannt zu werden verdienen) unbekannt, und sie wäre fast gänzlich in Vergessenheit geraten, wenn nicht Glarean – ein Mann von unermüdlichem Fleiß, unbestechlichem Urteil, Staunen erregender Bildung – sie aus der Dunkelheit erlöst, mit seiner überragenden Geisteskraft untersucht, mit Hartnäckigkeit wiedergewonnen, mit Gelehrteneifer und Sorgfalt aus dem Staube wieder aufgerichtet und vor dem Untergang bewahrt hätte. Wenn du diese Lehre versteht, mein geschätzter Nachfolger, dann freue ich mich verdientermaßen, und ich gratuliere mir, dir und dieser Schule von ganzem Herzen, und ich achte es einem großen Glück gleich.

Die Konstruktion, dass Glarean nur eine verschüttete Wahrheit wiederentdeckt habe, dient natürlich der Legitimation seiner Lehre. Sie zeigt aber zugleich, dass ein wirklich ›korrektes‹ Komponieren, das den aus Glareans Modi fließenden Normen gänzlich entsprochen hätte, für viele Komponisten der älteren und jüngeren Vergangenheit des Raselius gar nicht möglich war. Raselius hätte sicher starke Bedenken gegen eine undifferenzierte Verteilung von Moduszuweisungen geäußert: Die Befolgung modaler Normen adelte einen Komponisten des 16. Jahrhunderts, aber längst nicht alle gehörten zum Adel.

*

Im Tenor-Stimmbuch findet sich beim ersten Stück einer jeden Abteilung eine Kurzcharakteristik des betreffenden Modus nebst einigen Marginalien zum Notentext. Zur Illustration diene der *Hypodorius transpositus seu*

26 Zur Motivation dieser Vorrede sagt Raselius, dass er sein weiteres Schicksal nicht vorhersehen könne – sei es, dass ihn der Tod ereile, sei es, dass er eine andere Stellung annehmen sollte. Die imposante Sammlung aber sollte auch nach seinem Weggang in Regensburg verbleiben – wie es denn bis heute der Fall ist. Vgl. den Abdruck der Vorrede in: Andreas Raselius, *Cantiones sacrae* (wie Anm. 6), S. XLVIf. (mit Druckfehler »ad Successorum«).

27 Ebda., S. XLVI.

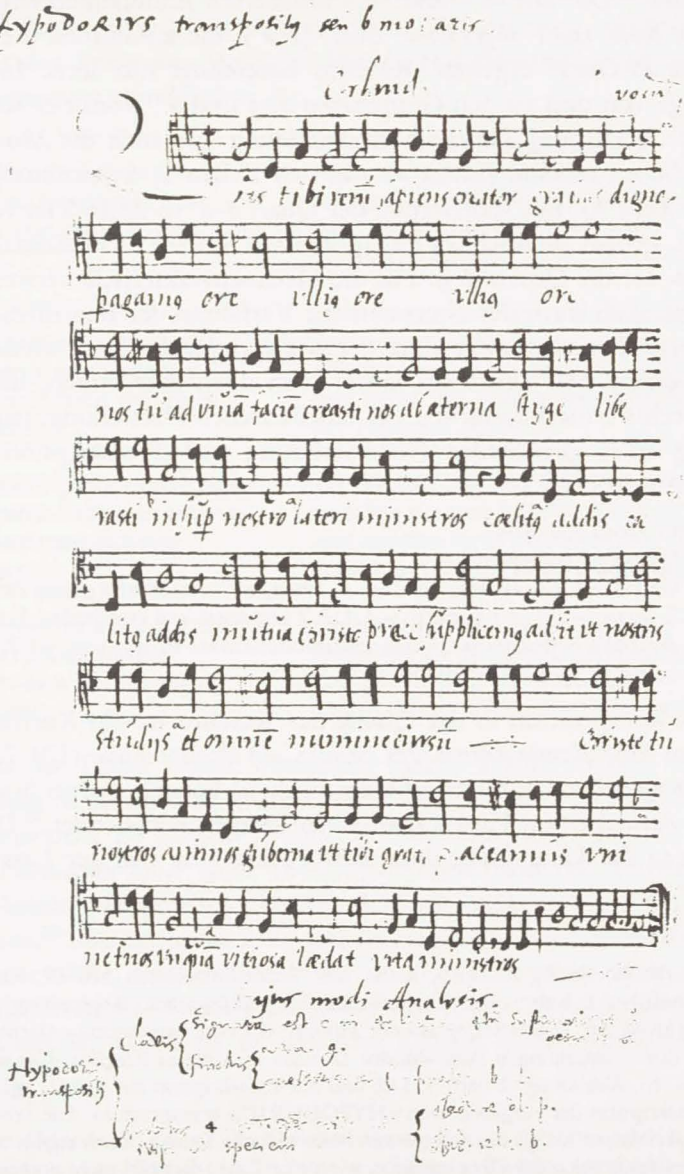


Abbildung 1: Andreas Raselius, *Dodecachordum vivum*, Stimmbuch *Tenor*, Beginn des 19. Stücks (Orlando di Lasso, *Quas tibi rerum*, LV 721, Kontrafaktur) mit Anmerkungen von Raselius zur Struktur des Modus (D–Rp, A. R. 774)

b mollaris.[28] Die mit »a.« und »b.« indizierten Randbemerkungen verweisen auf die Διαδ. (hier: *d–g*) bzw. Διαε. (*g–d'*), die zusammen die arithmetisch geteilte D-Oktav ergeben. Raselius bezeichnet nur leere Intervalle, also Sprünge von und zu den Grenztönen *d*, *g* und *d'*, womit er wohl deren besondere Bedeutung für die Melodiebildung wie auch die Moduserkenntnis hervorheben möchte (Index »a.« in den Zeilen 1, 4 [zweimal] und 8, »b.« nur in Zeile 4). Die Indizierung der Quart *a–d'* in Zeile 6 ist vermutlich ein Irrtum, gehört sie doch im transponierten System nicht einmal zur gleichen Spezies wie die Quarte *d–g*. Für die Moduscharakteristik verwendet Raselius hier wie auch sonst das übersichtliche Verfahren der Begriffsdihairese: jeder Oberbegriff wird in zwei Unterbegriffe zerlegt, die dann wiederum zweigeteilt werden. Die Umschrift lautet (von oben nach unten, dann von links nach rechts ohne Bewahrung der tabellarischen Darstellung, jedoch mit Einfügung einer gliedernden Nummerierung und Transkription der griechischen Ausdrücke):

Hujus modi Analysis.
1. Hypodorij transpositj –
1.1 Clavis – 1.1.1 signata est c in .4. linea, 4^{tum} systematis genus describens. –
1.1.2 finalis – 1.1.2.1 vera. g. – 1.1.2.2 accesoria seû confinales. b.d. –
1.2 Ambitus 4 diapason species arithmeticè divisâ in speciem – 1.2.1 diatessaron re sol p.[29] – 1.2.2 diapente re la. b.

Lassos Komposition in der Quelle des Raselius ist ein Kuriosum. Dass es sich um eine Kontrafaktur des Stücks »O decus celsi« (LV 721; der Text besteht aus vier sapphischen Odenstrophen) handelt, ist im Supplement der neuen Ausgabe von Lassos sämtlichen Werken verzeichnet.[30] Diese Motette nimmt in der Umgebung ihres Erstdruckes eine von der Lasso-Forschung

28 Vgl. die Abbildung 1 (D-Rp, A. R. 774, Tenor-Stimmbuch, Nr. 19; Reproduktion mit freundlicher Erlaubnis der Bischöflichen Zentralbibliothek, Regensburg). Vgl. auch die Abbildung der Tenorstimme aus der Motette »In voce exultationis« (Jacob Handl/Gallus) mit dem Anmerkungen zum »Modus Dorius« in Andreas Raselius, *Cantiones sacrae* (wie Anm. 6), Abbildung. 2 nach S. LIX und die Transkription auf S. LII; vgl. ebda. auch die Transkription der Angaben zum »HYPODORIUS transpositus«. Die von Raselius nicht transkribierten Marginalien verweisen beim »Modus Dorius« noch eigens auf geringfügige Überschreitungen des Oktavambitus, wie sie im Lasso-Beispiel nicht vorkommen.

29 »p.« steht nach Ausweis anderer Einträge für »(hexachordi) permanentis«, womit in der Nomenklatur des Raselius das Hexachordum naturale gemeint ist.

30 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke,* Supplement: Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Bd. 3: *Register*, Kassel 2001, S. 169 und 192. »O decus celsi« ist als Nr. 328 abgedruckt in Orlando di Lasso, *Sämmtliche Werke,* Bd. 11: *Magnum opus musicum. Lateinische Gesänge für 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 u. 12 Stimmen*, Tl. VI: *Für 5 und 6 Stimmen*, hrsg. von Carl Proske und Franz Xaver Haberl, Leipzig 1900, S. 156f.

mehrfach behandelte Sonderstellung ein.[31] Der im *Dodecachordum vivum* unterlegte Text lautet (die in der abgebildeten Tenorstimme aufgrund von Pausen fehlenden Verse wurden nach dem Cantus-Stimmbuch ergänzt; die Übersetzung stammt vom Verf.):

Quas tibi rerum sapiens creator gratias digno peragamus ore Heu situm non est id in eloquentis ullius ore.	Welchen Dank könnten wir dir, weiser Schöpfer der Dinge, mit geziemenden Worten abstatten? Ach, das liegt in keines beredten Menschen Mund!
Nos tu ad vivam faciem creasti nos ab aeterna styge liberasti insuper nostro lateri ministros caelitus addis.	Du hast uns nach deinem lebendigen Antlitz geschaffen, von der ewigen Verdammnis erlöst, und stellst uns dazu noch die Helfer des Himmels zur Seite.
Mutua Christo prece supplicemus adsit ut nostris studiis et omnem dextero vitae tueatur huius numine cursum.	Im Wechsel lasst uns Christus anflehen, er möge unseren Studien nahe sein und unseren ferneren Lebenslauf mit seinem göttlichen Walten beschützen.
Christe tu nostros animos guberna ut tibi grati placeamus uni ne tuos unquam vitiosa laedat vita ministros.	Christus, leite du unsere Seelen, damit wir dir allein angenehm gefallen, auf dass niemals ein liederliches Leben deinen Dienern schaden möge.

Die Herkunft des Textes konnte wenigstens partiell geklärt werden. Drei der vier sapphischen Strophen sind einem Gedicht von Johann Stigel (1515–1562) mit der Überschrift *De Angelis hymnus* entnommen, das posthum in der Sammlung *Poematum Liber* (Jena 1566) gedruckt wurde; die Strophen 1, 2 und 4 der Motette entsprechen den drei Schlussstrophen 20–22 des langen Engelshymnus.[32] Die dritte Strophe war bislang nicht nachzuweisen; es ist aufgrund ihrer Nähe zur Schulsituation immerhin denkbar, dass sie von Raselius selbst stammt. Stigel passt gut in die lokale und geistige Umgebung des Raselius: »Und als er treffliche Proben seiner Poetischen Ge-

31 Vgl. zuletzt Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 13: *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa (Munich, 1582)*, hrsg. von Rebecca Wagner Oettinger, Middleton 2005, *Introduction*, S. XV (Text »O decus celsi« – Herkunftsangabe: »from a play on the life of Esther« – mit englischer Übersetzung, S. XXIII; Partitur, S. 43–47).

32 Deshalb wäre der Text wohl kaum je nachzuweisen gewesen ohne die Hilfe eines von der DFG geförderten profunden wissenschaftlichen Projektes der Universitäten Heidelberg und Mannheim zur neulateinischen Dichtung: *CAMENA – Lateinische Texte der Frühen Neuzeit. Corpus Automatum Multiplex Electorum Neolatinitatis Auctorum* (http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena; dort auch nähere Angaben zu den Betreibern). Der Hymnus steht im *Poematum Ioannis Stigelii Liber I. Continens Sacra* auf fol. K7^{v}-L1^{r}.

schicklichkeit abgeleget hatte: so ward er vom Kayser Carl V. zu Regenspurg zum Poeten gecrönet ... Uebrigens war er D. Luthers und D. Melanchthonis [sic] vertrautester Freund.«[33]

Doch zurück zu Raselius' Anmerkungen. Die modale Analyse ist eine Analyse des Melodieverlaufs, nicht nur des Tenors, sondern prinzipiell einer jeden Einzelstimme. Überspitzt gesagt: das mehrstimmige Stück gehört zum transponierten hypodorischen Modus in einem klar zu umreißenden Sinn nur dann, wenn man nicht das Ganze, sondern die Summe seiner Teile ins Auge fasst. Man schlage im übrigen die Partitur des Stücks nach; ohne Ansprechen des ›vertikal-akkordischen‹ Moments dürfte gerade dieser Satz nicht angemessen zu beschreiben sein. Die Moduslehre liefert dafür keine Handhabe; sie will etwas anderes, verbietet andererseits aber auch nicht den Blick auf das, womit sie sich nicht explizit beschäftigt.

Insbesondere das *Hexachordum* des Raselius wurde – neben vielen anderen Schriften – von Bernhard Meier[34] immer wieder zum Zeugen nicht dafür aufgerufen, dass es »Modi« gab. Ein Problem entsteht aber aus der impliziten Behauptung, dass diese »Modi« den Status von »Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie« gehabt hätten, die modernem harmonischem Denken auf gleicher theoretischer Höhe und mit gleichem Bezugsfeld diametral entgegengesetzt gewesen wären, so dass die Anwendung der modernen Kategorien auf das alte Repertoire notwendig zu verzerrten und falschen Aussagen führen würde. Strittig ist nicht, dass man vokalpolyphone Stücke modal (ob in 8 oder 12 Modi, spielt keine entscheidende Rolle) ordnen kann. Strittig sein kann nur die wissenschaftstheorisch wie auch wahrnehmungspsychologisch komplexe Frage, ob denn die Konzepte der Modi einerseits, der harmonischen Tonalität andererseits überhaupt auf ein und derselben Ebene angesiedelt sind, ob sie also in vergleichbarer Weise beanspruchen, die klangliche Kohärenz von Musikstücken umfassend zu begründen. Meiers Buch ist als Abhandlung über modale Konzeptionen und Urteilsweisen in Explikationen von Autoren des 16. Jahrhunderts ungemein hilfreich, blendet aber das eigentliche Problem: *in welchem Sinne* »Modi« als »Tonarten« über ihre bloße Klassifikationsfunktion hinaus zu betrachten sind, dadurch aus, dass von vornherein durch die äquivoke Verwendung des Ausdrucks »Ton-

33 Art. »Stigelius oder Stiegel, (Johann)«, in: Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 40, Halle 1744, Reprint Graz 1962 und 1997, Sp. 80. Die Krönung zum Poeta laureatus fand beim Reichstag 1541 statt; während dieses Aufenthalts soll Stigel nach einem Bericht Melanchthons eine Regensburger Bürgersfrau gerettet haben, die von einem Spanier bedrängt wurde (vgl. ebda., Sp. 81).

34 Bernhard Meier, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974 (vgl. die zahlreichen Einträge unter »Raselius« im Personenverzeichnis, S. 470).

arten« eine kategoriale Identität postuliert wird.[35] Dadurch geraten »Modi«, die doch letztlich immer von der Einstimmigkeit her argumentieren, und »harmonische Tonalität«, deren entwickelte Theorien von der »Harmonie« als stationärem wie auch in die zeitliche Sukzession entfalteten Relationsphänomen ausgehen, in einen künstlichen Gegensatz. Man hat sich nicht für oder gegen das eine oder andere zu entscheiden, sondern anzuerkennen, dass sich Mehrstimmigkeit grundsätzlich zwischen den Polen des ›Stimmlichen‹ und des ›Klanglichen‹ bewegt. Welche Pole eine Theorie akzentuiert, ist nicht durch Verweis auf vermeintliche ›Quellen‹ festzulegen, sondern beruht auf einer Entscheidung, die vom Erkenntnisinteresse wie auch vom Urteil über das historisch Angemessene und systematisch Vertretbare abhängt. Autoren wie Glarean (oder Raselius) kann oder soll man zu Rate ziehen; sie nehmen einem die Entscheidung aber nicht ab.[36]

Die Begeisterung des Raselius für die Person und die Leistung des Glarean mag man in erster Instanz mit der unbestreitbar nützlichen und wichtigen Ordnungsfunktion erklären, die diese Lehre im Umgang mit den scheinbar so uniformen polyphonen Kompositionen um 1600 ausüben konnte. Wollte man sich aber allein auf diese Begründung beschränken, griffe man wohl zu kurz. Deshalb sei noch versucht, die Affinität von Raselius zu Glarean auch mit dem Faktum ihrer gemeinsamen Verwurzelung in der lateinisch verfassten, zudem griechisch inspirierten Geisteswelt der Humanisten in Verbindung zu bringen. Wenn wir ein Buch wie das *Hexachordum* des Raselius (vom *Dodekachordon* des Glarean zu schweigen) nur im Hinblick auf seinen vermeintlichen ›Sachgehalt‹ lesen oder diesen ›Sachgehalt‹ allein in den musikalisch-technischen Bestimmungen orten,[37] werden

35 Bezeichnend für diese Tendenz ist etwa ein Aufsatztitel wie der folgende: Bernhard Meier, »Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 53–69.

36 Die Polemik, die sich an Meiers Buch anschloss, sollte heute nur noch als methodischer Impuls verstanden werden. Arbeiten des Typs »Wer hat wann welche Meinung über die Modi vertreten?« sollten stets ergänzt werden um die Frage danach, was wir denn über ein Stück Musik wissen, wenn wir seinen Modus kennen. Noch immer lohnt die Lektüre des Beitrags von Harold S. Powers, »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 428–470, der – ohne Antworten auf Fragen zu geben, die man ›im Allgemeinen‹ vielleicht gar nicht beantworten kann – den Punkt bezeichnet, an dem das Referat von Modustheorien (aber auch von Begriffen wie »tonal types«) in die kritische Befragung ihres Erkenntniswertes übergehen muss.

37 Solche Überlegungen zur Bedeutung der Sprache erklären vielleicht die Schärfe der Rezension, die der promovierte Altphilologe Philipp Spitta über die Glarean-Übersetzung Emil Bohns verfasste, die doch über die ›technische Seite‹ der Glareanischen Theorie hinlänglichen Aufschluss vermittelt; vgl. Philipp Spitta, »GLAREANI Dodecachordon. Basileae MDXLVII. Übersetzt und übertragen von Peter Bohn. XVI. und XVII. Jahrgang der

wir das Latein und eine zuweilen umständlich wirkende Terminologie als lästiges Beiwerk betrachten. Der technische ›Sachgehalt‹ aber kann auf ein zuweilen erstaunlich geringes Maß schrumpfen. Wer sich in der Moduslehre auskennt, bedarf wohl nur der mittlerweile wieder geläufigen Stichworte, um sich ein Bild vom Inhalt des Schlusskapitels des *Hexachordum* von Raselius machen zu können.

Bleibt man sich aber des Phänomens bewusst, dass die Latinität als Repräsentantin der säkularen wie theologischen Geisteswelt das Wirken und Selbstverständnis von humanistisch gebildeten Musikern und Kantoren trug, dann hat Glarean die Musik in demjenigen sprachlichen Medium behandelt, das sie als Teil des großen, überzeitlich gültigen und damit auch aktuellen geistigen Universums ausweist, in dem sich gerade die Humanisten beheimatet fühlten. Der kunstvolle lateinische Ausdruck ist kein bloßes Akzidens des humanistischen Musikschrifttums, sondern Ausdruck der Überzeugung, dass Erkenntnis der Sprache bedürfe; »res et verba« bilden eine untrennbare Einheit.

Wie fern uns heute die in der Latinität der Humanisten vorausgesetzte Geisteswelt geworden und wie gefährlich die Suggestion eines gleichsam unmittelbaren und unverstellten Zugangs zum vermeintlichen Kern älteren Musikdenkens ist, mag der Blick auf das Ende der Vorrede des *Hexachordum* zeigen. Der Autor, der sich nochmals an den Regensburger Magistrat als seinen Dienstherrn mit der Bitte um Schutz vor Neidern wendet, bemüht den Topos der prophylaktischen Verteidigung gegen (damals wie heute) drohende Schmähkritik. Er schreibt:

> Quam periculosum sit hoc seculo, Momorum & Samiorum Lucumonum (qui, quod laus est, vitium faciunt) feracißimo, huiusmodi quippiam scriptis prodere, praeclarè scio. Neque ambigo, quin multi Aetolicam hanc audaciam sint clamaturi: & quasi hoc nesciverint, priusquam Theognis nasceretur? Ego vero si pueritiae hoc meo labore inserviam, probemque doctis, quique de his studiis dexterius quàm vulgus judicant, de aliis sanè manum non verterim. Quis enim ille Thales, qui hoc statu rerum neminem offendat.

> Ich weiß es nur allzu gut, wie gefährlich es in diesem unseren Jahrhundert ist, das äußerst fruchtbar ist an *Momi und *Samii Lucumones (die das, was eigentlich ein lobenswerter Vorzug ist, als einen Fehler tadeln), irgendetwas dieser Art in Schriftform herauszubringen. Und ich zweifle auch nicht, dass es viele geben wird, die dies als eine *aetolische Kühnheit brandmarken werden, und die gleichsam dies alles schon gewusst haben, bevor *Theognis geboren wurde. Wenn ich aber der Schuljugend mit dieser meiner Arbeit einen Dienst erweisen und bei den Gelehrten sowie all denjenigen, die über derartige Studien ein ausgewogeneres Urteil haben, als das gewöhnliche Volk, Bei-

Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1888 und 1889«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889), S. 591–600.

fall erwerben kann, dann werde ich freilich von anderen Arbeiten gewiss die Hand nicht abwenden. Denn wo wäre jener *Thales, der in der gegenwärtigen Sachlage niemandem auf die Füße träte?

Die Übersetzung des Wortlauts bedeutet hier erkennbar noch nicht das Verständnis des Gemeinten; die erklärungsbedürftigen Stellen wurden in der Übersetzung durch einen Asteriskus markiert. Allenfalls Momus als Personifikation eines Gutachters oder notorischen Nörglers ist bekannt, den Musikfreunden wenigstens aus dem Text zu Bachs weltlicher Kantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (BWV 201).[38] Die Wendung »Samius Lucumo« aber geht aus von der Bezeichnung »Lucumo« als Namen für Magnaten und Priester bei den Etruskern; mit der Verbindung »Samius Lucumo« wird sodann speziell die Figur des Pythagoras aus Samos bezeichnet. Von hier aus verallgemeinert sich über Ausonius (*Epist.* 4,70)[39] die Wendung »Samius lucumo« in Verbindung mit der Eigenschaft des »acumen« (des Scharfsinns) hin zu einer – allerdings nicht ›landläufigen‹, deshalb für gelehrte Humanisten gut verwendbaren – Bezeichnung für einen sich ungemein klug dünkenden Menschen (wohl mit pejorativem Beiklang). Die »aetolische Kühnheit« dürfte sich nicht allein auf das dem Volk der Aetoler zugeschriebene rohe Ungestüm berufen, sondern speziell auf den als »aetolius heros« apostrophierten Diomedes, der sich im Trojanischen Krieg unsterblich gemacht hatte. Theognis von Megara galt als ein Dichter, der einen Spruch für jede Lebenslage bereithielt. Unter Berufung auf Aulus Gellius (*Noctes Atticae* 13, 19; die Stelle beruft sich ihrerseits auf den Satiriker Lucilius) meint man mit einem Wissen, das man auch ohne Theognis (also »vor seiner Geburt«) schon hatte, eine Ansammlung von ›Binsenweisheiten‹ und trivialen Selbst-

38 Die folgenden Erläuterungen basieren größtenteils auf Hinweisen meines Kollegen Georg Rechenauer (Lehrstuhl für Klassische Philologie der Universität Regensburg), dem ich für seine freundliche Hilfe danke.

39 Ausonius war in der Bibliothek des Raselius vertreten, vgl. Karl Schwämmlein, »Die Bibliothek des Andreas Raselius Ambergensis«, in: *Der Eisengau. Eine Sammlung heimatkundlicher Beiträge aus der Stadt Amberg und dem Landkreis Amberg-Sulzbach*, Bd. 1, Amberg 1992, S. 53–77; der Hinweis auf Ausonius (ohne Spezifikation des Werks) auf S. 65. Die fast 600 Bände umfassende Bibliothek des Raselius ist dokumentiert in einem kurz nach seinem Tod angefertigten handschriftlichen *Index Librorum Bibliothecae Raselianae*. Die weitaus meisten Bücher sind in lateinischer Sprache verfasst; aber es gibt auch griechische und deutsche Schriften. Der Bildungshorizont des Humanisten Raselius war immens: Homer, Aristoteles, die lateinischen Klassiker, teils in kommentierten Ausgaben, aber auch die neuesten theologischen Abhandlungen standen einträchtig nebeneinander. Die Reproduktion der ersten Seite der »Libri Musici« im genannten Aufsatz (S. 63) zeigt »Glareani Dodecachordon« an erster Stelle; auch die von Johannes Wonnegger herausgegebene *Musicae epitome ... ex Glareani Dodecachordo* (Basel 1557) befand sich in der zweiten Auflage (Basel 1559) in Raselius' Besitz (vgl. ebda., S. 69).

verständlichkeiten.[40] Thales schließlich ist in der antiken Literatur zur Figur des allseits kundigen und fähigen Mannes, zur Gestalt des Tausendsassas geworden (z. B. bei Aristophanes, *Vögel*, 995f.). All diese Bezüge müssen heute mühsam vergegenwärtigt werden. Für Raselius und sein gebildetes Umfeld waren sie Teil ihrer Welt, ihrer »Kultur«.

Mag der an klanglich-harmonisch fundierten Kohärenztheorien der mehrstimmigen Musik interessierte moderne Leser bei den humanistischen Modustheoretikern nur wenig Anregung finden, so darf doch aus falschen Erwartungen kein Verdikt folgen. Autoren wie Glarean operierten in einem anderen Koordinatensystem: Glarean war es gelungen, auf einem eleganten Weg der Herleitung in der Verbindung von alten und neuen Momenten auf einem hohen sprachlich-intellektuellen Niveau eine Klassifikationsmethode für mehrstimmige Kompositionen zu formulieren, die neben oder nach der Klassifikation auch die Interpretation erlaubte. Musikstücke konnten den Werken der klassischen Literatur ebenbürtig an die Seite gestellt werden, weil ihre innere und äußere Ordnung gesichert war. Die Musik wurde aus der Unverbindlichkeit des willkürlich Geschaffenen und nur die Sinne Berührenden befreit. Glareans *Dodekachordon* erlaubte es, Musik als Gegenstand zugleich regulierter wie ingeniöser menschlicher Kunstübung zur (lateinischen) Sprache zu bringen. Nicht nur auf der Seite der »res«, sondern eng verbunden damit auch auf der Seite der »verba« mag so die Bewunderung humanistischer Kantoren vom Schlage des Andreas Raselius für Glarean und seine »pulcherrima XII. Modorum doctrina« verständlich werden.

40 Ich halte deshalb im schwer durchschaubaren Gefüge der mehrfachen Verneinungen nur die oben wiedergegebene Übersetzung von »nesciverint« für plausibel.

Melanie Wald

Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie

Zwar setzt man das Durchbrechen eines historischen Bewusstseins im Musikschrifttum gemeinhin erst an der Wende zur Aufklärung an[1] und nennt als Bannerträger des Wandels zuweilen die Autoren im Umfeld der französischen »querelle«,[2] vor allem aber Personen wie Padre Martini,[3] John Hawkins,[4] Charles Burney[5] oder Johann Nikolaus Forkel[6]. Doch lässt sich ein reflektierter Umgang mit der Geschichte und gar deren bewusst herbeigeführte Interaktion mit der Gegenwart selbstverständlich bis in die Renaissance zurückverfolgen. Symptomatisch dafür ist in erster Linie der radikal neue Versuch, die eigene Identität zeitlich zu bestimmen, nämlich durch Abgrenzung von einer zu diesem Behufe erst konstruierten voraufgegangenen Epoche und Anlehnung an eine noch weiter zurückliegende. Dass diese beiden Haltungen eine andauernde und systematische historische Beschäftigung geradezu erzwangen, liegt auf der Hand: Schließlich bedurfte es nachprüfbarer Kriterien dessen, was man nicht mehr und was man wieder sein wollte. Die bald erfolgte Aufnahme der »Historia« in den Kanon der

1 Vgl. Carl Dahlhaus, »Einleitung«, in: *Die Musik im 18. Jahrhundert*, hrsg. von dems., Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5), S. 14; Georg Knepler, Art. »Musikgeschichtsschreibung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1308. Allgemein zu der Thematik Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, New York 1939, Neuausg. ebda. 1962, sowie Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge/Mass. 1989.

2 So Hans Heinrich Eggebrecht, Art. »Historiography«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 8, S. 595.

3 Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, 3 Bde., Bologna 1757, 1770 und 1781, Reprint Graz 1967 (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 3).

4 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 Bde., London 1776, Reprint London 1875.

5 Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period, to which is Perfixes, a Dissertation on the Music of the Ancients*, 4 Bde., London 1776–1789, Reprint der 3. Aufl. Baden-Baden 1958, Laaber 2001.

6 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1788 und 1801, Reprint, Graz 1967 (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 8).

Universitätsfächer erscheint vor diesem Hintergrund als in hohem Maße folgerichtig.[7]

In einem ausdrücklichen Verhältnis zur Vergangenheit stand auch der Humanismus.[8] Die antike, vor allem rhetorische Bildung und ihre Evokation in der Gegenwart sind die zentralen Pfeiler, über denen das folgenreiche Unternehmen einer Neuformulierung der Bildungsinhalte und -werte sowie einer Rhetorisierung der Künste und ihrer damit einhergehenden Unterwerfung unter rationalisierbare Wirkungsmittel errichtet wurde. Daneben spielte das Moment der Abgrenzung ebenfalls eine Rolle, insofern Bildung und Künste gleichermaßen als darniederliegend, weil vom Mittelalter verderbt, imaginiert wurden.

Inwiefern diese historischen Positionierungen auch für die Musikanschauung und das Musikschrifttum von Einfluss waren, ist bekannt:[9] Tinctoris' viel zitiertes Diktum, erst seit vierzig Jahren gebe es hörbare Musik (»auditu dignum ab eruditis existimetur«)[10], legt dafür ebenso Zeugnis ab wie deren Prädikation als »ars nova«[11] oder der musikarchäologische Sammeltrieb eines Gaffurio.[12] Und dass die allgemeine Rhetorisierung auch die Musik ergriffen, sie aus ihrer Verankerung im Quadrivium gelöst und neu

7 Reinhard Strohm, »Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert«, in: *Acta Musicologica* 76 (2004), S. 137.

8 Vgl. dazu allgemein Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought, Papers on Humanism and the Arts*, 2 Bde., New York 1961 und 1965; *Renaissance Humanism, Foundations, Forms and Legacy*, hrsg. von Albert Rabil , 3 Bde., Philadelphia 1988; John Monfasani, *Greeks and Latins in Renaissance Italy. Studies on Humanism and Philosophy in the 15th Century*, Burlington 2004 (Variorum Collecteds Studies Series, 801); Beatrice Stasi, *Apologie umanistiche della historia*, Bologna 2004 (Heuresis, 1; Quaderni di Schede umanistiche, 9).

9 Vgl. dazu Paul Otto Kristeller, »Music and Learning in the Early Italian Renaissance«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1947), S. 255–274; Daniel P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949; Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985.

10 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Ms. von 1477, Neuausg. hrsg. von Albert Seay, *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, Bd. 2, Neuhausen-Stuttgart 1978 (Corpus Scriptorum de Musica, 22.2), S. 12.

11 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, Ms. 1473/74, Neuausgabe durch Albert Seay, *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, Bd. 1, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22.2a), S. 10.

12 Vgl. die ausführlichen Quellensammlungen zur antiken Musik bei Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Ms. von 1500, überarbeitet 1514, gedruckt Mailand 1518; Reprint hrsg. von Giuseppe Vecchi, Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7), Reprint und engl. Übersetzung hrsg. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1977 (Musicological Studies and Documents, 33).

ins Trivium eingebettet habe, ist geradezu ein Topos moderner Musikgeschichtsschreibung.[13]

Von diesem Hintergrund – und hiermit schwenkt dieser Beitrag auf sein eigentliches Thema ein – hebt sich im 16. und 17. Jahrhundert und als Reaktion auf die Reformation eine ganz eigene historische Neigung des katholischen deutschen Musikschrifttums ab, wie es sich hauptsächlich bei Glarean und Athanasius Kircher (1602–1680) greifen lässt.[14] Ehe aber der Versuch gemacht wird, dieses spezifische Moment zu beschreiben und mit Nachdruck als katholisch zu apostrophieren, muss die Frage gestellt sein, was Glarean und Kircher neben dem bloßen Faktum ihrer gemeinsamen Konfession und Muttersprache in einem produktiven Sinne vergleichbar macht.

Zuerst verkörpern beide den Typus eines Gelehrten im universitären (Glarean in Köln, Basel und Freiburg) oder universitätsähnlichen (Kircher an der Universität Würzburg und vor allem im jesuitischen Collegium Romanum in Rom) Umfeld, ohne dabei eine direkte Verbindung zur Musik zu haben. Das unterscheidet sie sowohl von den italienischen Theoretikern wie Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino oder Nicola Vicentino, die als Organisten und Kapellmeister ihr Brot verdienten oder zugleich auf ausdrücklich der Musiktheorie gewidmete Lehrstühle berufen waren (Gaffurio seit 1494 in Mailand), als auch von den deutschen Protestanten, bei denen fast alle als Kantoren und Lateinschullehrer amteten und ebenfalls die praktische mit der theoretischen Musikausübung zwanglos verbanden. Der Impuls dieser beiden Gruppen, schriftstellerisch tätig zu werden, ergab sich jeweils direkt aus ihrer Beschäftigung. Und auch ihre intendierte Leserschaft ist ohne Mühe konturierbar: professionelle Musiker und Musikschüler aller Ausbildungsstufen. In jedem Fall wird also ein Fachdiskurs geführt.

13 Siehe etwa Dietrich Helms, »Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus«, in: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday, Dortmund 2001, S. 341.

14 Es darf weiterhin als Rätsel gelten, weshalb es von katholischer Seite in den deutschsprachigen Gebieten nur so wenige musiktheoretische Äußerungen gab, wo doch die Musik durchaus ein virulenter Faktor in den konfessionellen Auseinandersetzungen war und bei der Formierung des Protestantismus eine wichtige Rolle spielte. Außer den beiden genannten Autoren lassen sich nur noch Ottmar Luscinius (*Musicae institutiones Othmar Nachtgall argentini a nemine unquam orius pari facilitate tentatae, studiosis, qui αμουσοι esse nolint non mediocriter conducibiles*, Straßburg 1515 nach einer Vorlesungsreihe in Wien vor 1510, und *Musurgia seu praxis musicae,* Straßburg 1536 und 1542,) und Johannes Cochläus (*Musica, Decastichon*, Köln 1507, und *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511) nennen.

Für Glarean und Kircher indes funktioniert dieser Zusammenhang nicht: Denn warum soll sich ein Bursenleiter und für »poeseos et historices«[15] verpflichteter Professor mit einem so abwegigen Thema wie der Erneuerung des seit Jahrhunderten bestens bewährten modalen Systems beschäftigen? Und was veranlasste einen von seinen Lehrverpflichtungen freigestellten Mathematiklehrer an einer jesuitischen Schule, sich an eine alles umspannende Aufarbeitung der Musik[16] zu machen? Da die unmittelbare lebensweltliche Motivation fehlt, gibt auch das Publikum im ersten Moment Rätsel auf: Evidentermaßen lassen sich weder das *Dodekachordon* noch die *Musurgia* als bloße Lehrschriften begreifen. Der enge fachwissenschaftliche Rahmen ist hier also durchbrochen, Autor und Leser können nicht mehr ohne weiteres als Musiker identifiziert werden.

Statt dessen wirken größere Verflechtungen: Glarean entwickelte seine Identität als Gelehrter im Umgang mit den Humanisten in Süddeutschland und Paris und machte sich deren auf disziplinäre Breite angelegtes Bildungsideal zu eigen. Man kennt die Briefe von Erasmus, in denen er den Freund als im Grunde enzyklopädisch gebildet beschreibt und neben dem Grundbestand allen Wissens, den Septem artes, auch Theologie, griechische Literatur und Geschichte als Glareans Betätigungsfelder nennt. Die Exzellenz in den mathematischen Fächern, namentlich in der Musik und Kosmographie, streicht er dabei gesondert heraus.[17] Diese Gelehrsamkeit auf allen Feldern ist indes klar an ein religiöses Telos gebunden: »eruditio una cum pietate«.[18] »Bildung zugleich mit Frömmigkeit«, fordert Glarean nicht nur vom Komponisten ein, sondern scheint dieser Maßgabe auch selbst gefolgt zu sein. Wie also für Glareans wissenschaftliches Wirken die dezidiert interdisziplinären Netzwerke und Diskurse des Humanismus von zentraler Bedeutung sind, ist es einhundert Jahre später die sehr ähnlich verfasste Respublica litteraria für Kircher. Das fächerübergreifende Moment steht auch hier im

15 Albert Schirrmeister, »Die zwei Leben des Heinrich Glarean: Hof, Universität und die Identität eines Humanisten«, in: *Humanisten am Oberrhein*, hrsg. von Sven Lembke und Markus Müller, Leinfelden-Echterdingen 2004 (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 37), S. 239.

16 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Reprint Hildesheim 1970.

17 Brief des Erasmus von Rotterdam an den Pariser Bischof Etienne Poncher, 14. Februar 1517, in: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, hrsg. von Percy S. Allen, Bd. 2: *1514–1517*, Oxford 1910, S. 456f., Nr. 529; und Brief an Urbanus Rhegius, 7. März 1515 oder 1516, S. 208f., Nr. 394,

18 *Dod.*, S. 176. Zur religiösen Bindung Glarean'scher Lehre und Wissenschaft vgl. auch A. Schirrmeister, Die zwei Leben (wie Anm. 15), S. 247.

Mittelpunkt und weitet sich unter den besonderen Bedingungen der Zeit zur Idee der Universalwissenschaft,[19] also der Verknüpfung aller Wissenschaften mit dem Ziel, aus der Erkenntnis von Gottes schöpferischem Handeln eine allgemeingültige Methode zur Generierung von Wissen zu abstrahieren. Diesem Ideal hat sich gerade Kircher in besonders nachdrücklicher Weise verpflichtet und zählt als Disziplinen, auf die seine *Musurgia* Bezug nehme und in denen sie ebenfalls Erkenntnis vermittele, neben den Artes (getrennt in Philologie und Mathematik) auch Physik, Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie auf.[20]

Diese vergleichbaren intellektuellen Profile von Glarean und Kircher als Humanist respektive Universalwissenschaftler treffen sich zudem mit kommensurablen Publikumsstrukturen: Die Dualität und Interaktion von universitärer und im weitesten Sinne höfischer Sphäre, also die Tatsache einer politischen Funktionalisierung von Bildungswerten einerseits und der im Wissenschaftsbetrieb nutzbar zu machenden fürstlichen Protektion von Gelehrsamkeit andererseits, die Alfred Schirrmeister am Beispiel Glareans untersucht hat,[21] gilt so vollumfänglich auch für Kircher. Diese Verflechtungen sind von den Autoren jeweils aktiv herbeigeführt worden und spiegeln sich in ihrer Widmungspraxis.[22] Als interessant erweist sich dabei die in beiden Fällen bestehende enge Verbindung zu den Habsburgern, die zudem die Eti-

19 Vgl. zu diesem Thema allgemein Helmut Zedelmaier, »Von den Wundermännern des Gedächtnisses, Begriffsgeschichtliche Anmerkungen zu ›Polyhistor‹ und ›Polyhistorie‹«, in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, hrsg. von Christel Meier, München 2002, S. 421–450: zum Zusammenhang von Enzyklopädismus und Universalwissenschaft vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, »Enzyklopädie und philosophia perennis«, in: *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*, hrsg. von Franz M. Eybl, Wolfgang Harms und Hans Henrik Krummacher, Tübingen 1995, S. 1–18; und mit Bezug auf Kircher Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus, Studien zur barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1983.

20 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Titelblatt.

21 A. Schirrmeister, Die zwei Leben (wie Anm. 15).

22 Siehe für Glarean Laurenz Lütteken, »Humanismus im Kloster, Bemerkungen zu einem Dedikationsexemplar zu Glareans Dodekachordon«, in: *Festschrift Klaus Hortschasnky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 43–57, und Franz-Dieter Sauerborn, »›... atque suum familiarem nominarint‹. Der Humanist Heinrich Glarean (1488–1563) und die Habsburger«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 120 (2001), S. 57–76; zu Kircher Michael John Gorman, »Between the demonic and the miraculous. Athanasius Kircher and the baroque culture of machines«, in: *The Great Art of Knowing. The Baroque Eencyclopedia of Athanasius Kircher*, hrsg. von Daniel Stolzenberg, Stanford 2001, S. 59–70; und Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Die »Musurgia universalis« von Athanasius Kircher und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 4), Druck in Vorbereitung.

kettierung beider als »deutsch« rechtfertigt: Glareans Dichterkrönung 1512 durch Kaiser Maximilian I. und spätere Ernennung zum »familiaris« der Brüder Karl V. und Ferdinand I. setzten ihn zu gleich drei Kaisern in Beziehung und verpflichteten ihn wohl zu einem Wirken in ihrem Interesse.[23] Auf Widmungen Glareans reagierten die Kaiser ihrerseits mit Protektion und der Verleihung sozialen Prestiges, das Glarean wiederum für seine akademische Karriere einsetzen konnte.[24]

Kircher gelang es mit seinen Widmungen und aufgrund des generell guten Verhältnisses, das die Habsburger zu den Jesuiten unterhielten, sogar ein geradezu freundschaftliches Verhältnis vor allem zu Ferdinand III. zu entwickeln, wie ihr Briefwechsel[25] ebenso bezeugt wie die großen Summen, mit denen der Kaiser seine aufwändigen Publikationen unterstützte.

Diese Beziehungen schlagen sich auch ganz konkret in den Widmungen des *Dodekachordons* und der *Musurgia* nieder. Ist ersteres dem Fürstbischof von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, dediziert, wendet sich letztere an den Bruder Kaiser Ferdinands, Erzbischof Leopold Wilhelm. Wie Otto ist auch Leopold Wilhelm als Bischof von Passau, Statthalter der Niederlande sowie Hochmeister des Deutschen Ordens ein Fürst in einem geistlichen Amt. Beide Widmungsvorreden nehmen expliziten Bezug auf diese Sphäre ihrer Adressaten und binden die Werke somit klar in einen religiösen und sogar kirchenpolitischen Funktionszusammenhang ein. Dadurch wird die Ebene des Musikschrifttums sui generis nicht nur in der wissenschaftlichen Ausrichtung, sondern zusätzlich auch in der intendierten gesellschaftlichen Wirkung überschritten.

Man kann also weder an Glarean noch an Kircher die Kriterien einer rein immanent musiktheoretischen Betrachtungsweise herantragen. Auch wenn die Fülle an musikalischen Details zu dieser Deutung verleiten mag, behandeln weder das *Dodekachordon* noch die *Musurgia* die Musik nur, insofern sie Musik ist. Vielmehr dient sie beiden als exemplarisches Diskussionsobjekt, mit dem sie viel allgemeiner relevante Fragen nach der (gerade auch konfessionellen) Verfasstheit ihrer Gegenwart zu beantworten suchen. Und eben deshalb wenden sie sich an eine Leserschaft von Gelehrten und Fürsten gleichermaßen.

Die drängende Frage nach der Gegenwart stellte sich zwar für beide aufgrund der zeitlichen Differenz von gut einhundert Jahren im Detail als verschieden dar. Doch im Grunde konvergieren sie auch hier: Während Glarean

23 Vgl. dazu F.-D. Sauerborn, ›atque suum familiarem‹ (wie Anm. 22), S. 63.
24 Ebda., S. 58 und 73; und A. Schirrmeister, Die zwei Leben (wie Anm. 15), S. 253.
25 Erhalten im Archiv der Pontificia Università Gregoriana, Rom, Sign. 555–568.

in Basel und Freiburg mit der aufkeimenden Reformation in Kontakt kam, sich aber schließlich bewusst für den Katholizismus entschied und ihn vehement verteidigte, geriet Kircher schon früh in die Wirren und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, der ihn zur Flucht aus Deutschland zwang. Als Jesuit gehörte er zudem einem Orden an, der als geradezu prototypisch gegenreformatorisch gesinnt und aktiv gelten muss.[26] Der Kontakt zu den Habsburgern, aber auch protestantischen Fürsten wie Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg ließen ihn auch im ungefährdet katholischen Rom die Probleme eines konfessionell gespaltenen Landes nicht vergessen. Genau diese sind es auch, die er in der *Musurgia* thematisiert und durch ein auf dem Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz gründendes Harmonie-Konzept,[27] das auch als Staatstheorie gelesen werden kann, sowie einem im Detail dargestellten spezifischen Ideal von Musik[28] zu lösen versucht.

Instauratio

Eine sowohl bei Glarean als auch Kircher prominent auftauchende Vokabel, die den normativen Anspruch beider Werke wie dessen explizite Geschichtlichkeit gleichermaßen aufruft, ist die der »instauratio« (Erneuerung, Wiederherstellung). Beide Male findet sie sich gleich in der Präfatio:

> Constat igitur non esse nouam rem hanc nostram de XII Modis assertionem, sed probam antiquitatis instaurationem.[29]
>
> Meine Aussagen über die zwölf Modi sind also erwiesenermaßen nichts Neues, sondern eine gerechtfertigte Erneuerung des Altertums.
>
> Cum enim musicae instaurandae mihi fuerit animus.[30]
>
> Da es nämlich meine Absicht war, die Musik zu erneuern.

Sie dient den Autoren zur Kennzeichnung ihres vergleichbaren, wenn auch an sich noch nicht sehr distinkten Vorhabens einer Erneuerung der gegenwärtigen Musik aus dem Geiste der Vergangenheit. Die (vorchristliche)

26 Vgl. dazu Heidi Buch, *Sic adeunt clerici bellum: Konfessionelle Polemik in Gegenreformation und 30-jährigem Krieg. Der publizistische Kampf zwischen Lutheranern, Calvinisten und Jesuiten um die öffentliche Meinung in Flugblättern und -schriften*, Diss. Universität Tübingen 1993; und Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg 2004 (Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Mittel- und Osteuropas, 11).

27 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 47 und 547.

28 Ebda., Bd. A, S. 55f., 211, 217, 242–245 und 581–597.

29 *Dod.*, Bg. a2^{v}.

30 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), S. [XXIII].

Antike spielt dabei jeweils eine entscheidende Rolle: Glarean gilt sogar eine Antike vor der gemeinhin erinnerten als Fluchtpunkt seiner Instaurationsbestrebungen. Dieser Suche nach dem »Original«, der historisch ersten Ausprägungsform seines Stoffes steht bei Kircher ein historisches Interesse gegenüber, das weit über das griechisch-lateinische Altertum hinaus ausgedehnt ist. Einerseits rückt er auch die verschiedenen orientalischen Traditionen und dabei besonders das Musikleben der Hebräer in den Mittelpunkt,[31] woraus er unter dem Etikett der »prisca sapientia« die Splittersteinchen der prädiluvialen Weisheit zusammensucht.[32] Andererseits bemüht er sich faktisch als erster, die Lücke zwischen den biblischen und hebräischen Ursprungsmythen und den nur wenigen gängigen Fixpunkten der Musikgeschichte (Boethius, Guido, Dufay-Generation bzw. Josquin) zu schließen, in dem er die später fest etablierten Systematisierungskategorien Komponisten – Gattungen – Nationalstile einführt und mit Angaben füllt. Auf diese Weise lässt er die Gegenwart gleichsam evolutionär folgerichtig aus der Vergangenheit (oder besser: der rückprojizierten Konstruktion musikalischer Leistungen, die für eine frühneuzeitliche Musikanschauung konstituierend, aber gegenwärtig scheinbar unzureichend verwirklicht sind) hervorgegangen scheinen.

Aber auch die christliche Tradition des Mittelalters wird – und hier greift ein bedeutsamer Unterschied zu einer nicht oder weniger explizit katholischen Musiktheorie – weder übergangen noch gar als durchweg korrumpiert dargestellt. Der Umstand, dass Glarean sein emendiertes antikes Tonsystem auf das dezidiert christlich-mittelalterliche Choral-Repertoire anwendet, ist hier ebenso signifikant wie Kirchers ähnlich gelagerte Wertschätzung der »musica plana« als »theodidaktos«,[33] von Gott gelehrt: Gleichermaßen schön wie zweckmäßig, sei diese göttlich inspirierte Musik direkt auf die Affekterregung abgestellt – ein entscheidender Punkt in Kirchers Musikästhetik, bei der, kurz gesagt, das unmittelbare sinnliche und emotionale Ansprechen des Hörers als Vorbedingung seiner durch die Musik eigentlich zu vermittelnden Anagogie gilt. Das entsprechende musikalische Wirkmittel ist, nicht überraschend, der Modus. Aber wenn diese Aussage auch noch allgemeinem (katholischem) Konsens entsprach, ließe sich in der die zeitgenössische

31 Vgl. dazu die musikarchäologischen Abschnitte in der *Musurgia* (wie Anm. 16), S. 44–57, 64–67 und 72–79, aber auch Kirchers Auslassungen zur Musik etwa im *Oedipus aegyptiacus*, Rom 1653, S. 120–138.

32 Vgl. dazu W. Schmidt-Biggemann, Enzyklopädie (wie Anm. 19).

33 Vgl. dazu die Abschnitte in A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 236 und S. 557–560.

Mehrstimmigkeit explizit ausklammernden Eloge auf »artificium & ingenium in tonorum adaptatione«[34] (»Kunstfertigkeit und Ingeniosität bei der Auswahl der Modi«) durchaus das Vorbild Glarean durchhören: Die Modi, ihre affektive Wirkung, aber besonders auch ihre richtige Auswahl und Verwendung (»adaptatio«) stehen im Mittelpunkt eines musikalischen Idealentwurfs, der antikes Erbe und christliche Tradition zu einem auf die Gegenwart beziehbaren Kontinuum verbinden will.

Beide Autoren leisten also aufgrund eines bestimmten, durch die Gegenwart motivierten Interesses eine Art historiographischer ›Pionierarbeit‹. Dass vor allem Glareans musikgeschichtlicher Entwurf dabei in höchstem Maße konstruiert und stilisiert ist – Zahl und Bewertung der Stilepochen sind deutlichst an den antiken Weltzeitaltern orientiert, die Apostrophierung der Komponisten als »classici Symphonetae«[35] sucht zudem ein der antiken Dichtung und Rhetorik vergleichbar autoritatives Repertoire auch in der Musik zu suggerieren –, tut der Bedeutung dieser Unternehmungen keinen größeren Abbruch.

Weder Glarean noch Kircher intendieren mit ihrer Instauratio also einen so scharfen Bruch und Neuanfang, wie man ihn gemeinhin dem Humanismus zuschreibt. Insofern der Choral nämlich auch und vor allem eine genuine Äußerung des Heiligen Geistes und zugleich eine Nachahmung des Engelsgesangs[36] ist, muss er jeglicher Geschichtlichkeit letztlich enthobenen sein. Daher kann er als überzeitlicher Referenzpunkt Antikes, Mittelalterliches und Gegenwärtiges aufeinander beziehbar machen und – in anachronistisch von Hegel entliehener Diktion – aufheben. Voraussetzung dafür ist selbstverständlich die originale, von zeitlichen Zutaten gereinigte Fassung des Repertoires. Überlegungen dieser Art sind es offensichtlich, die Glarean zur Übertragung der neuartigen Textkritik und Bibelphilologie seiner Leitfigur Erasmus auf den Choral veranlassten. Damit stieß er zugleich eine Welle von Choralreformen an, die über das Tridentinum hinaus bis hin zur Erstellung der *Editio Medicea*[37] durch die Römer Francesco Anerio und

34 Ebda., Bd. A, S. 236.

35 *Dod.*, S. 240.

36 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 557. Diese alte Analogie wurde in Folge der verschiedenen Liturgiereformen im 16. und 17. Jahrhundert neu betont und steht bei Kircher außerdem im Einklang mit der 1631 von Urban VIII. approbierten Brevierreform.

37 Veröffentlich als *Graduale de tempore iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Mx. iussu reformato*, 2 Bde., Rom 1614f. Einschlägig dazu Bernhard Meier, »Modale Korrektur und Wortausdeutung im Choral der Editio Medicea«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 53 (1969), S. 101–132.

Francesco Soriano reichten. Beide werden später übrigens ihrerseits von Kircher in seinen Kanon der vorbildhaften Komponisten aufgenommen.[38]

So ist es nicht verwunderlich, wenn sich auch der Instauratio-Gedanke selbst als von Erasmus entlehnt erweist.[39] Genau dieser Begriff dient letzterem nämlich zur Rechtfertigung seiner Eingriffe in den Wortlaut des Neuen Testaments: Mit diesen wolle er keinesfalls, wie es seine Gegner behaupten, etwas Umstürzlerisch-Neues etablieren, sondern das Alte in seine angestammten Rechte wiedereinsetzen.[40]

Aber Glarean weist auch selber unmissverständlich auf seine humanistische Methode hin, wenn er seine Modusreform mit den in anderen Disziplinen längst erfolgten Erneuerungen im antiken Sinne vergleicht (man beachte die deutlich von Inquisitionsvokabular [iniuria, Satanis malignitas, adultera, depravare, castigare] durchzogene Terminologie):

> Optimum integerrimorum ac Sanctissimorum uirorum inuentum laudare nos oportebat, non contemnere, non irridere, deinde quae uel temporum iniuria, uel Satanis malignitas deprauauit, bona fide haud grauatim emendare. Cum in alijs disciplinis tot sint qui adultera longa aetate facta feliciter castigent, ac pro uirili emendent, In Sacris cantionibus non idem licebit scilicet?[41]
>
> Wir sollten diese vortreffliche Erfindung reinster und heiligster Männer loben, nicht verachten, nicht belachen, und dann das, was die Ungerechtigkeit der Zeiten oder die Bösheit des Teufels verderbt hat, im rechten Glauben ohne viele Umstände verbessern. Da es in den übrigen Disziplinen so viele gibt, die das durch lange Zeit hindurch Verfälschte erfolgreich korrigieren und nach Kräften verbessern, sollte ein Gleiches da nicht auch in den geistlichen Gesängen möglich sein?

Musikalische Philologie, sobald auf den Choral angewendet, fungiert also als Teufelsaustreibung und Ketzergericht. Die modernste wissenschaftliche Methodik wird dem religiösen, gegenreformatorischen Endzweck unterworfen.[42] Ähnlich hält es dann auch der Jesuit Kircher, der in der *Musurgia* nicht oft genug auf die Neuigkeit von ihm dargestellter Erkenntnisse, Me-

38 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 316.

39 Vgl. dazu auch Sarah Ann Fuller, »Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 220.

40 Brief des Erasmus von Rotterdam an Godschalk Rosemondt, 18. Oktober 1520 (veröffentlicht erstmals in *Epistolae D. Erasmi Roterodami ad diversos et aliquot aliorum ad illum*, Basel 1521, moderne Ausgabe hrsg. von Percy S. Allen (wie Anm. 17), Bd. 4: *1519–1521*, Oxford 1922, S. 367, Nr. 1153).

41 *Dod.*, S. 177.

42 Vgl. zu dieser Absicht des *Dodekachordon* auch L. Lütteken, Humanismus im Kloster (wie Anm. 22), S. 51.

thoden und Entdeckungen hinweisen kann, naturwissenschaftlich ganz generell auf der Höhe seiner wissenschaftsrevolutionären Zeit ist,[43] und Besucher seines Museums[44] mit den innovativsten Erfindungen verblüfft, die so modern waren, dass man ihn noch heute wahlweise als Urvater des Kinos oder des Computers glorifiziert.

Sowohl für Glarean als auch für Kircher diente das Aufgreifen moderner wissenschaftlicher Ansätze und Methoden, die jeweils vornehmlich mit den Gegnern des katholischen Glaubens assoziiert wurden, offenbar dazu, dem katholischen Erklärungsangebot eine Position innerhalb der aktuellen Diskurse zu sichern. Über die Leitidee der Instauratio konnte man, so scheint es, in den Kern der Auseinandersetzungen gelangen. Neben Erasmus bedienten sich auch Petrus Ramus[45] und – wohl am wirkmächtigsten – Francis Bacon der Idee im Kontext der humanistischen Methodendiskussion. Letzterer erhob das Wort sogar in den Rang eines Titels, lautet doch die Originalbezeichnung seines fragmentarisch gebliebenen und heute eher unter der Teilüberschrift *Novum Organum* bekannten Neuprägung der Logik *Instauratio magna*.[46] Doch während Bacon den Bruch mit der Tradition in einem Frontispiz, auf dem ein Schiff über die Säulen des Herakles hinaussegelt, geradezu überdeutlich inszeniert, halten Glarean und Kircher an der geschichtlichen Kontextualisierbarkeit ihrer Neuerungen fest. Lediglich einen verderbten Usus gilt es zu überwinden, keineswegs aber sollen zugrunde liegende Theoriesysteme und Erkenntnisstrukturen selber infrage gestellt werden. Diese bleiben vielmehr bewusst unangetastet als die Garanten und Signifikanten einer dauerhaften und deshalb außerhalb der Geschichte stehenden göttlichen Ordnung, mithilfe derer man die Geschichtlichkeit irdischer Phänomene in den Griff bekommen kann. Die Dichotomie zwischen

43 Zum Umgang der Jesuiten mit den vom katholischen Dogma scheinbar abweichenden Strömungen der Naturwissenschaft im 17. Jahrhundert, vor allem Galileo Galileis, vgl. *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, hrsg. von Mordechai Feingold, Dordrecht 2003 (Archimedes, 6); sowie *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts (1540–1773)*, hrsg. von John W. O'Malley u. a., Toronto 1999.

44 Vgl. dazu *Athanasius Kircher S.J. Il museo del mondo*, hrsg. von Eugenio Lo Sardo, Rom 2001; und Paula Findlen, »Scientific Spectacle in Baroque Rome. Athanasius Kircher and the Roman College Museum«, in: *Jesuit Science and the Republic of Letters*, hrsg. von Mordechai Feingold, Cambridge/Mass. 2003, S. 225–284.

45 Petrus Ramus, *Dialecticae institutiones*, Paris 1543, Neudruck Stuttgart 1964, und *Dialecticae libri duo A. Talaei praelectionibus illustrati*, Paris 1556. Zur ramistischen Methode vgl. Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge/Mass. 1958, Reprint Chicago 2004.

46 Francis Bacon, *Instauratio magna*, London 1620, hier zit. nach der Ausgabe *Neues Organon*, hrsg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990 (Philosophische Bibliothek, 400).

temporal erfahrbarer Kontingenz und ewiger Gültigkeit ist einer der allerwichtigsten Pfeiler ihres Denkens. Für Kircher und Glarean macht der Renaissance-Gedanke von einer Bezugnahme auf die antike Gelehrsamkeit und die überwältigende Wirkung antiker Musik nur Sinn unter der Prämisse, beides sei ein Rädchen im großen Weltengetriebe der göttlichen Providenz: Das Altertum bleibt ein Ort christlicher Imagination und Projektion; eine Anlehnung an die antike Musik muss die Ansprüche und Interessen katholischer Liturgie erfüllen.

Lex versus ingenium

Dem eben beschriebenen besonderen Verhältnis zur Antike, die aufgrund eines religiösen Anspruchs nicht im Sinne einer Suspendierung der christlichen Tradition, sondern als Bezugspunkt und erste Ausprägung einer geschichtlichen Kontinuität verstanden wird, lässt sich ein zweiter mit Geschichtlichkeit operierender Aspekt dessen beigesellen, was hier als die deutsche katholische Musiktheorie darzustellen versucht wird. Denn während sich der Gang der Musikgeschichte vom 15. bis zum 17. Jahrhundert auch teleologisch zurückhaltenden Betrachtern geradezu unweigerlich als ein Fortschreiten auf allen Ebenen des Ausdrucks, ›Materials‹ und formalen Zuschnitts darstellt, scheinen Glarean wie auch Kircher diesen Entwicklungen mit ernsten Bedenken begegnet zu sein. Ja, indem beide mit beträchtlichem argumentativem Aufwand ein explizit nicht aktuelles, sondern um circa eine Generation veraltetes Repertoire kanonisierten,[47] suggerierten sie jeweils, die Musikgeschichte sei bereits an ihr Ende gelangt und alles weitere könne nur fortschreitende Dekadenz sein.[48] Es ist einigermaßen erhellend für die durchaus auch gesellschaftspolitische Bedingtheit beider Werke, dass diese Zäsuren – scheinbar aus rein musikimmanenten Gründen bestimmt – in Wirklichkeit einschneidende Daten der Zeitgeschichte reflektieren: Während Gla-

47 Glarean (*Dod.*, S. 440–467), nennt für seinen Kanon die herausragendsten Vertreter der zwischen 1497 (Johannes Ockeghem) und 1522 (Jean Mouton) gestorbenen Generation: Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Josquin Desprez, Antoine Brumel, außerdem Ludwig Senfl und Pierre de la Rue, vgl. dazu auch den Beitrag von Michele Calella in diesem Band. Demgegenüber nennt Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 316, 563, 583, 594, in seinen verschiedenen Komponistenkanons hauptsächlich Vertreter der römischen Schule in der Nachfolge Palestrinas und tätig zwischen 1580 und 1620.

48 Bei Glarean, *Dod.*, S. 241, ganz deutlich: »Tertia [aetas] huius perfectae iam artis, cui ut nihil addi potest, ita nihil ei quàm Senium tandem expectandum« (»Die dritte Epoche ist die der nun vollendeten Kunst, der nichts weiter hinzugefügt werden kann und von der nichts als der Übertritt ins Greisenalter zu erwarten bleibt«).

reans Schlusspunkt musikalischer Maturität um 1520 mit dem Beginn der formation in eins fällt,[49] vermittelt einhundert Jahre später der Dreißigjährige Krieg Kircher ein ähnliches Gefühl vom Ende der Geschichte.

Doch weder Glarean noch Kircher verzichten deshalb resigniert auf einen Gestaltungsspielraum. Mit viel mehr Recht könnte man statt dessen belegen, dass sie den Impetus für ihre Werke gerade von dieser Ausgangssituation aus nehmen: Nachdem die gleichsam natürliche Entwicklung der Kompositionskunst an ihrem Ende angelangt ist, machen sie es sich zur Aufgabe, ihren Status durch dessen reflektierte Analyse, Bestimmung aber auch Kritik zu konservieren und – in Reaktion auf gewisse selbst bei ihren jeweiligen Heroen feststellbare problematische Tendenzen – erneut und diesmal unauflöslich an das mathematische, die göttliche Ordnung widerspiegelnde Fundament der Musik zu binden.

Das Postulat eines so aus der Geschichtlichkeit gehobenen kompositorischen Stils transportiert selbstredend ein ganzes Paket an Konsequenzen: Zum einen wird ein bestimmter Zeitpunkt einer kontinuierlichen musikgeschichtlichen Entwicklung aus eben diesem ihn bedingenden Kontext herausgelöst und zu einem dauerhaft gültigen, emphatisch wahren und richtigen Regelgefüge objektiviert. Werke, die sich empirisch als Ausprägungen bloßer zeitgebundener Konventionen darstellen, gelten damit nun als mehr oder weniger exakte Verwirklichungen von Naturgesetzen. Zum anderen resultiert aus dieser Idee ein veränderter Anspruch an den Komponisten: »doctus« und »eruditus« muss er sein, Begabung allein kann keineswegs mehr ausreichen.

Genau diesen Gedanken entfaltet Glarean in den wohl berühmtesten Abschnitten seines *Dodekachordons*, dem Encomium auf Josquin[50] sowie dem Schlusskapitel *De Symphonetarum Ingenium*.[51] Es sei aus der Passage über Josquin zitiert:

> Cui uiro, si de duodecim Modis ac uera ratione musica, noticia contigisset ad natiuam illam indolem, & ingenij, qua uiguit, acrimoniam, nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. ... Sed defuit in plaerisque Modus, & cum eruditione iudicium, Itaque lasciuientis ingenij impetus, aliquot suarum cantionum locis non sanè, ut debuit, repressit, sed condonetur hoc uitium mediocre ob dotes alias uiri incomparabiles.[52]
>
> Wenn dieser Mann zusätzlich zu seiner angeborenen Anlage und seinem außerordentlichen Talent, für das er berühmt ist, auch die Kenntnis der zwölf

49 Vgl. dazu L. Lütteken, Humanismus im Kloster (wie Anm. 22), insbes. S. 52f.
50 *Dod.*, S. 362–367.
51 *Dod.*, S. 440–468.
52 *Dod.*, S. 362.

> Modi und der wahren musikalischen Verhältnisse besäße, so hätte die Natur nichts Erhabeneres und Großartigeres in dieser Kunst hervorbringen können. Aber in den meisten Stücken fehlt der Modus und mit der Bildung das Urteil. Daher unterdrückt er den Schwung seiner zügellosen Begabung an etlichen Stellen in seinen Kompositionen nicht ausreichend genug, aber dieser Fehler ist wegen seiner anderen unvergleichlichen Gaben noch verzeihlich.

Den unbestreitbaren, aber im Bereich gewissermaßen intuitiver Fähigkeiten angesiedelten Vorzügen Josquins (»indoles« und »ingenii acrimonia«, später außerdem das singuläre Vermögen, die »affectus animi« auszudrücken) steht ein Mangel auf der intellektuellen Ebene gegenüber. Es fehlt ihm grundsätzlich an »eruditio« (aufgefächert in die mathematisch zu verstehende Kenntnis »de 12 modis et vera ratione musica«), aus der sich erst die angemessenen Beurteilungskriterien (»iudicium«) für das kompositorische Schaffen ergeben. Ohne sie läuft das Ingenium unweigerlich Gefahr, seine Grenzen in Richtung der »lascivia« zu übertreten, eine Verfehlung, deren Tragweite die neuerlich an den Sündendiskurs angelehnte Diktion klar herausstreicht. Denn wie sich das erste Menschenpaar im Griff nach dem Apfel gegen seine von Gott bestimmte Position innerhalb des Schöpfungsgefüges, der Natur, verging, so stellt auch in der Musik eine aufgrund von Unwissen oder kreativer Überheblichkeit begangene Verstümmelung der Modi einen Gewaltakt gegen die Natur selbst dar: »Non sanè Symphonetarum ingenio quaesitam [modorum occultam cognationem et alius ex alio generationem], sed rerum natura id ita disponente.«[53] (»Nicht das Talent der Komponisten nämlich hat den fraglichen Sachverhalt hervorgebracht, sondern die Natur der Dinge hat ihn so eingerichtet.«) Die Ordnung der Modi und ihr Verhältnis zueinander ist ein Teil der Natur, nichts vom Menschen Geschaffenes, und gerade dies macht sie zu einem auch von der Geschichte nicht weiter veränderbaren Fundament jeder denkbaren Komposition.

Die Modi sind auf diese Weise bei Glarean – und Kircher wird darin mit ihm übereinstimmen[54] – Schlüssel zur Natur der Musik geworden. Diese Erhöhung mag aus mehreren Quellen gespeist sein: So waren die Modi einer der ersten Sachverhalte, an dem sich die antike Debatte über die ethische

53 *Dod.*, S. 251. Später auf der Seite bezeichnet er denselben Sachverhalt als »naturae pars« (»Teil der Natur«), und ein gewisses zu beobachtendes Detail als »naturae miracul[um]« (»Wunder der Natur«). Auf S. 456 beschreibt er Brumel als einen, der »magis tamen diligentia & arte ualuit quàm naturae indulgentia« (»eher durch Gefälligkeit und Kunst als durch Gehorsam gegenüber der Natur brilliere«).

54 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 249.

Wirkkraft der Musik entzündete.[55] Außerdem summiert sich der gesamte Bestand der mathematischen Musiktheorie wie Intervallklassen und Tetrachordordnungen zu ihnen auf, scheinen sie also der notwendige Zielpunkt einer von der Zahl her kommenden Auseinandersetzung mit Musik. Die Natur bleibt, was sie seit den Pythagoreern war: Mathematik.

Im 17. Jahrhundert gewinnt dieser Gedanke im Zuge der »scientific revolution« sogar noch neues Gewicht.[56] Und Kirchers *Musurgia* kann auch gelesen werden als ein Versuch, den Spitzenplatz zu bewahren, der gerade zu Anfang des Jahrhunderts den Jesuiten – und damit der katholischen Lehrmeinung – in den Naturwissenschaften zuerkannt wurde.[57] Ein naturwissenschaftlicher, und das heißt in der Terminologie und Methode der Zeit physikomathematischer[58] Zugang zur Musik ist in seinem Werk allenthalben präsent. Schautafeln zur Funktionsweise der Laute erzeugenden wie aufnehmenden Organe sowie die ausführlichen Studien und Berechnungen zum Echo führen das nur besonders deutlich vor Augen. Prägend wirkt sich die Methode aber vor allem durch ihre Prämisse aus, dass sich die Erkenntnisweisen der auf die Quantitas bezogenen Disziplinen ohne Verluste auf den Bereich der Qualitas, eben die Physik, anwenden lassen.[59]

So ist die Bestimmung der Musik als einer mathematischen Entität mit Wirkpotenzial im physikalischen Bereich gerade auch für die Frage, welche Musik die richtige sei, wie und wozu sie wirken könne und müsse, von entscheidender Relevanz. Die Musiktheorie tritt hier in eine zuvor so nur von Glarean und besonders auch Zarlino verwirklichte Interaktion mit der musikalischen Praxis. Das Scharnier zwischen beiden Bereichen bildet das kompositorische Regelwerk: Denn insofern sämtliche musikalischen Elemente mathematisch bestimmt sind und aufgrund dessen als Signifikanten der kosmischen Zusammenhänge gelten müssen – der alte Zusammenhang zwi-

55 Vgl. dazu die bekannten Stellen bei Platon: Pol. 398b und Nom. 656d; sowie die Untersuchungen von Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Leipzig 1899; und William D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Musik. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Mass. 1966.

56 Einschlägig dazu Peter Dear, *Discipline and Experiment. The Mathematical Way in the Scientific Revolution*, Chicago 1995; Steven Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago 1996, deutsch als *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt a.M. 1998; und M. Feingold, The New Science (wie Anm. 43).

57 Vgl. zur Stellung der Jesuiten in den Naturwissenschaften M. Feingold, The New Science (wie Anm. 43); und Michael John Gorman, *The Scientific Counter-Revolution. Mathematics, Natural Philosophy and Experimentalism in Jesuit Culture, 1580–c. 1670*, Diss. Florenz 1998.

58 Vgl. dazu P. Dear, Discipline (wie Anm. 56), insbes. S. 168–179.

59 Ebda., S. 168.

schen Musica mundana und Musica instrumentalis gewinnt hier erneut eine ganz konkrete Bedeutung –, kann eine aus ihnen zusammengesetzte Musik nur dann ihre religiöse und anagogische Verweisfunktion erfüllen, wenn der Komponist die Beziehung zwischen Vorbild und Abbild tatsächlich aktiviert.

Diese Überzeugung von der transzendentalen Verweiskraft der Musik verbindet sich bei Kircher mit einer naturmagisch überformten Humoralpathologie in der Nachfolge Ficinos.[60] Diese dient ihm zur Beschreibung der quasiphysikalischen und vor allem unwillkürlich-automatischen Vorgänge, aufgrund derer Musik und ihre klingenden Proportionen zuerst auf die feinstofflichen Lebensgeister (»spiritus«) und dann auch auf die unstoffliche Seele (»animus«/»anima«) wirken, beide transformieren und so im besten Falle zur Erkenntnis Gottes leiten können.[61]

Das Verhältnis der Musik zu ihrem göttlichen Ursprung ist demnach objektivierbar und lässt sich in ein wissenschaftliches Destillat von Regeln überführen, mögen diese nun modaler, kontrapunktischer oder gattungstheoretischer Art sein. Es setzt aber auch eine umfassende Bildung des Komponisten voraus: Er muss die Welt und Gott erst so gut als möglich erkannt haben, ehe er ein klingendes Abbild von ihnen schaffen kann. Genau deshalb fordern der Humanist Glarean und der Universalgelehrte Kircher gleichermaßen die quasi enzyklopädische Bildung des Komponisten[62] und sein tiefes Eindringen in die so genannte spekulative Musiktheorie.[63]

Vor diesem Hintergrund wird schließlich auch Glareans Hadern mit dem lizenziösen Ingenium und seine Forderung, es durch Regeln zu zügeln, klar verständlich.[64] Denn erst ein regelkonformes Komponieren garantiert die

60 Vgl. dazu vor allem Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie: Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 234–249; Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, Chicago 1993; und Penelope Gouk, *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth Century England*, New Haven 1999.

61 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. B, S. 201 und 225.

62 *Dod.*, S. 195: »Certe nostra tempestate Cantores & uocum moderatores ... ut quisque in hac arte doctissimus est, ita plaerumque in alijs disciplinis infantissimus, Id quod contumeliae causa nequaquam à me dictum intelligi uolo« (»Heutzutage sind die Sänger und Stimmkünstler, so gelehrt sie auch in ihrer eigenen Kunst sein mögen, in den meisten anderen Disziplinen doch nur blutigste Anfänger«); und A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 47.

63 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 212.

64 Vgl. auch die Kritik an Isaak (*Dod.*, S. 460): »In qua [cantione ex Prosa de Mariae conceptione] probo ... id per hunc demonstratum esse ..., nempe hanc nouam artem, nondum certis legibus ita constrictam, ut non cuius Symphonetae aliquid liceret, quod ita manifestum medius fidius est.« (»In diesem Stück finde ich etwas für ihn Typisches, nämlich diese neue, noch nicht in klare Regeln gefasste Kunst. Daher kann man eigentlich keine

Wahrheit des musikalischen Inhalts und seine Relation mit dem transzendenten Verweisinhalt. Und nur eine auf die Natur gegründete musikalische Sprache kann allen Hörern verständlich, mithin unmittelbar wirkmächtig sein. Überwiegt die Individualität, verliert die Musik an naturmagischer Potenz:[65]

> In huiuscemodi sanè Symphonijs, ut libere dicam quae sentio, magis est ingenij ostentatio quàm auditum reficiens adeo iucunditas.[66]
>
> In solchen Kompositionen gibt es, wenn ich ehrlich bin, mehr Zur-Schau-Stellung des Talents als erbauliche Freude fürs Ohr.

Werden die Regeln aber befolgt, stellt sich zugleich mit der objektiven Richtigkeit der Musik auch ihre Affektmächtigkeit und sinnliche Schönheit ein, Artifizialität und Natürlichkeit, Gelehrsamkeit und Schönheit stellen keine Gegensätze mehr dar:

> Exemplum [...] Threnorum Magdalenes ad sepulchrum Domini elegantissimum sanè ac doctissimum, plurimum habens affectus, & natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes.[67]
>
> Das Beispiel von der Klage Marias Magdalenas am Grabe des Herrn ist äußerst elegant und gelehrt zugleich, voll höchsten Affekts und natürlicher Süße, voller Wirkmächtigkeit, so dass man tatsächlich meint, eine weinende Klagefrau mit ihren Begleiterinnen zu hören.

Der, modern gesprochen, Kunstgenuss muss hier also als eine epistemologische Kategorie gelten, weshalb sich Musik nicht schon in ihrem Notentext, sondern erst in der Ausführung und Perzeption verwirkliche.[68] So liest sich auch Glareans musikalisches Ideal als eine auf theoretischer Kenntnis fußende Koppelung von Hörvergnügen, Textausdeutung, Sinnvermittlung und Nachbildung der Natur:

> Si ipse ad aliquam horum [sc. modorum] formam alicuius carminis Harmoniam, siue, ut uulgo uocant, Tenorem quempiam inuenire queat, qui auribus dulciter, uerbis apte iunctis insonet, mentisque insideat, ac in audientis animo aculeos relinquat, in quo naturae uis expressa uideatur.[69]
>
> Wenn jemand zu irgendeinem dieser Modi die Harmonie irgendeines Stücks, oder, wie es gemeinhin heißt, einen Tenor erfinden könnte, der den Ohren

der Stücke dieses Komponisten empfehlen, die so offenkundig nur bedingt vertrauenswürdig sind.«)

65 Dass die »ostentatio sui« eine Ablenkung von den transzendentalen Inhalten der Musik, gar ihre Zerstörung bewirke, thematisiert schon Johannes von Salisbury um 1159 in seinem *Policraticus*. Vgl. dazu D. Helms, Rezeption (wie Anm. 13), S. 329.

66 *Dod.*, S. 444.

67 *Dod.*, S. 312.

68 Vgl. dazu auch den Beitrag von Katelijne Schiltz in diesem Band.

69 *Dod.*, S. 179.

süß und zu passenden Worten erklänge, in den Verstand eindränge und in der Seele des Hörers Stachel hinterließe, dann wäre in ihm wohl die Kraft der Natur ausgedrückt.

Widerstand gegen den Fortschritt?

Eine derart mathematisch-naturwissenschaftliche Einstellung zu komponierter Musik muss notwendigerweise zu einer weitgehenden Suspendierung des geschichtlichen Faktors führen. Wenn Komponieren im Grunde nichts anderes als die Anwendung physikalischer Gesetze zur Herstellung eines anagogischen Mechanismus bedeutet, stellen Stilmerkmale akzidenteller Provenienz (wie Epochen-, aber auch Personal- oder Regionalstil) nur in sehr begrenztem Ausmaß einen Mehrwert dar.[70] Folgerichtig halten Glarean und Kircher die Musikgeschichte kurz vor ihrer jeweiligen Gegenwart an und verkünden das Ende ihrer natürlichen Evolution: Alle nötige Kenntnis und Kunstfertigkeit ist im Laufe der Jahrhunderte bereits erarbeitet worden und der erstarkte Rückgriff auf die Antike hat zudem einiges verschüttete Wissen neuerlich verfügbar gemacht – hier erscheint noch einmal das Moment der Instauratio. Die musiktheoretischen und theologischen Einsichten erlauben es zudem, ein musikalisches Ideal zu imaginieren, das qualitativ über das bislang Erreichte hinausgeht, selber aber nicht mehr an eine Epoche gebunden ist, sondern außerhalb jeder Teleologie steht. Sowohl Glarean als auch Kircher halten ihre Musikentwürfe für absolut, allgemein gültig und nicht mehr verbesserbar. Und beide suchen diesen Anspruch zusätzlich zur beschriebenen wissenschaftlichen Fundamentierung auch durch die Konstruktion eines historischen Zirkels zu bekräftigen: Dieselbe Funktion, die die angeblich schon uralte und damit naturgegebene Ordnung der zwölf Modi bei Glarean erfüllt, übernimmt die mehrchörige geistliche Vokalpolyphonie mit Instrumentalbegleitung unter David und Salomon[71] bei Kircher: Was sich aktuell als das Nonplusultra affektmächtiger Musik darstellt, findet seinen beglaubigenden Widerpart in einer Vorzeit von unanfechtbarer Autorität.

Die historischen Anstrengungen der beiden katholisch(st)en Musiktheoretiker erweisen sich damit im Grunde genommen als die Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit in dem Bestreben, das Unveränderliche

70 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), beschreibt in seinem Abschnitt über den Nationalstil (Bd. A, S. 543–545), aber auch bei der Diskussion der antiken Musik (Bd. A, S. 535–549) diesen Mehrwert als eine größere Nähe zum »humor« des Publikums, das affiziert werden soll.

71 Ebda., Bd. A, S. 55f.

am Veränderlichen zu erkennen und herauszulösen. So, wie der Choral in seiner modalen Ordnung als das primordiale Prinzip aller Musik gilt, soll auch die komponierte Mehrstimmigkeit ihre ephemere Tendenz ablegen, indem sie nicht mehr in erster Linie als das Produkt eines bestimmten Individuums gilt, sondern vor allem als Abbild der vielschichtigen Weltenordnung.[72] Das Defizit, nicht originäre Äußerung des Heiligen Geistes zu sein, wiegt die Polyphonie also dadurch auf, dass sie rational nachvollziehbaren Erkenntnisprozessen entspringt. Kircher ist hier schon einige Schritte weiter als Glarean: Während nämlich dieser sich noch an der Legitimation der Vokalpolyphonie aus dem Geiste des Chorals abarbeitet, findet jener sogar eine theologische Rechtfertigung für die reine und hoch virtuose Instrumentalmusik des »stylus phantasticus«: Dieser diene eben nicht in erster Linie »ad ostentandum ingenium«, sondern könne die »abditam harmoniae rationem«, das verborgene Verhältnis der Harmonie, aufzeigen;[73] dabei sind die Kategorien »harmonia« und »abditus« durchaus metaphysisch gemeint.

Die zum Stillstand gebrachte Geschichte und der daran anknüpfende Versuch, ein Stilideal zu konstruieren, das teils aus den bekannten Ergebnissen der musikalischen Entwicklung abgeleitet, teils spekulativ überformt ist und aller künftigen Musik zum Rezept gelten soll, ist das entscheidende Merkmal einer katholischen deutschen Musiktheorie der frühen Neuzeit. Im Mittelpunkt des Denkens steht hierbei notwendigerweise die liturgisch gebundene oder doch im weitesten Sinne geistliche Vokalmusik. Einzig in dieser erfüllt sich die Bestimmung von Musik, deren affekterregende und seelenbeeinflussende Potenzen nur zu dem Zwecke der religiösen Konversion und Elevation in sie hineingelegt sind. Folglich stellt sich die Frage nach ihrer Form, Kraft und Verfügbarkeit vor dem Hintergrund der Reformation neu und besonders dringlich. Und wie die Reformation keineswegs als ein geschichtliches Ereignis gelten konnte, das der göttlichen Providenz entstammte, sondern einzig durch menschlichen Irrtum und menschliches Fehlverhalten begründet ist, so fielen die musikalischen Entwicklungen der unmittelbaren Gegenwart für Glarean und Kircher aus dem von Gott initiierten Gang der Ereignisse heraus und sie fühlten sich herausgefordert, ihnen durch die ›Erfindung‹ einer immer gültigen musikalischen Wahrheit entgegenzuwirken. Die wiederholten Verweise auf das Vorbild der Antike oder einer jüngeren Vergangenheit haben also nichts zu tun mit einer sonst häufig zu beobachtenden Rückständigkeit des musikalischen Schrifttums gegenüber der kompositorischen Gegenwart, sondern applizieren die gän-

72 So für Glarean auch L. Lütteken, Humanismus im Kloster (wie Anm. 22), S. 53.
73 A. Kircher, Musurgia (wie Anm. 16), Bd. A, S. 585.

gige tropologisch-allegorische Deutung der Geschichte als Heilsgeschichte auf den Bereich der Musik. In deutlich gegenreformatorischem Impetus wird somit der Anspruch erhoben, die katholische Kirche verfüge über eine Musik, in der die Summe jahrtausendealter Traditionen in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunst erfolgreich gezogen sei.

Personenregister

Der Schweizer Gelehrte Glarean war nicht nur ein bedeutender Humanist, sondern auch einer der einflussreichsten Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts. In seinem »Dodekachordon«, einer der zentralen Schriften der musikalischen Renaissance, tritt er mit keinem geringeren Anspruch auf, als die Musik von Grund auf zu erneuern und damit zukunftsfähig zu erhalten. Aus dieser Motivation entwickelte er auf der Basis antiker Ansätze ein logisch stimmiges Zwölf-Tonarten-System, das von den Gepflogenheiten der mittelalterlichen Lehre und Praxis gereinigt war und das etablierte System der acht Modi ersetzen sollte. Seine musikalisch-weltanschauliche Ambition untermauerte er einesteils mit neu in Auftrag gegebenen Kompositionen, anderenteils mit ausgesprochen eigenwilligen, der herkömmlichen Lehre wie der zeitgenössischen Kompositionspraxis zuwiderlaufenden Analysen bereits bestehender Werke, die in Glareans Sinn den Kern der »Wahrheit« dennoch bereits in sich tragen. Kein Musiktraktat der Zeit enthält so viel konkretes Material zur Anschauung bzw. »Anhörung«.
Die Beiträge dieses Bandes informieren über die Person und ihr Umfeld und erörtern die Voraussetzungen, Verfahren und Rezeption des musikalischen Denkens von Heinrich Loriti, genannt Glareanus.

ISBN 978-3-7618-1866-4
ISBN 3-7618-1866-1
9 783761 818664