

Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*

Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext

von Jürgen Heidrich

Spätestens seit August Wilhelm Ambros' *Geschichte der Musik* von 1868 wird Heinrich Isaac eine besondere Stellung in der deutschen Musik- und Kompositionsgeschichte zugewiesen.¹ Er gilt seitdem als derjenige Meister unter den in Europa tonangebenden Franco-Flamen des Josquinzeitalters, der – gleichsam als Praeceptor Germaniae – die aktuellen internationalen Entwicklungen nach Deutschland transferiert habe, der, aufgrund seiner Tätigkeit in der maximilianischen Hofkapelle von zentraler Warte aus die bis dahin periphere, um nicht zu sagen rückständig-bedeutungslose deutsche Musikpraxis und -pflege entscheidend gefördert und geprägt habe.²

Folgerichtig hat die spätere Forschung im Schaffen Isaacs die Durchdringung typisch franco-flämischer Prinzipien mit prononciert deutschen Verfahrensweisen und Traditionen beobachtet; erinnert sei hier nur an Phänomene wie Isaacs Umgang mit der spezifisch deutschen Alternativ-Praxis in den Messen³ oder an die süddeutsch-lokale, liturgische Usancen berücksichtigenden, systematisch angelegten Propriumszyklen des *Choralis Constantinus*.⁴ Vor allem aber galt Isaacs Hinwendung zur dezidiert deutschen Gattung des Tenorlieds als eine wichtige Voraussetzung für seine historiographische Ernennung zum „größten [nota bene] deutschen Tonsetzer vor Ludwig Senfl“⁵, sogar zum „Stammvater der ganzen deutschen Tonkunst“⁶ schlechthin. Denn: So wenig das deutsche Tenorlied im „europäischen Kontext“ eine tragende Rolle spielte, so gewichtig erschienen die einschlägigen Versuche Heinrich Isaacs, dem starren Tenorliedsatz franco-flämische Impulse zu geben; daß für die Interpretation dieses Sachverhalts seit dem 19. Jahrhundert insbesondere Motive der nationalen kulturellen Identität und Aneignung eine Rolle spielten, sei hier erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt. Symptomatisch für die offenbar bereits seit dem 16. Jahrhundert erkennbare liedspezifische Ausrichtung der deutschen Isaac-Rezeption ist jedenfalls, um nur ein Beispiel zu nennen, die kaum zu erklärende, außerordentliche Popularität und Wirkungsmächtigkeit seines

¹ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig 1893, S. 389 ff.

² Eine solche Vorstellung ist schon durch die Einteilung des Isaacschen Œuvres „in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe“ belegt, die ebenfalls auf Ambros zurückgeht; ebd., S. 391. Daß Isaac von Ambros sogar als genuin deutscher Komponist bezeichnet wird, berührt die Einschätzung der erwähnten Rezeptionsbedingungen nur am Rande.

³ Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, vol. 28), 3 Bde., Bern-Stuttgart 1977; hier: Bd. 3, S. 11 ff. und 116 ff.

⁴ Grundlegend zu diesem Themenfeld: Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“*, 2 Bde., Diss. Tübingen 1956 (maschschr.).

⁵ Ambros, *Geschichte der Musik* [s. Anm. 1], S. 389.

⁶ Otto Kade, Art. „Heinrich Isaacs“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 14, Leipzig 1881, S. 605.

Innsbruck-Liedes.⁷ Darüber hinaus hat die Forschung namentlich in der *Missa Carminum* die Verschmelzung deutscher Traditionen mit franco-flämischer Modernität auf der Grundlage weltlichen deutschen Liedmaterials erkannt. Der Messenzyklus gilt konsequenterweise als wichtiger, nämlich betont ‚deutsch inspirierter‘ Beitrag zur zentralen Gattung des mehrstimmigen Ordinariums um 1500 im Sinne einer förmlichen Exponierung nationalen Kulturguts.⁸

Gattungsspezifisch gehört die *Missa Carminum* zum Typus des über weltliche Fremdvorlagen gearbeiteten Messordinariums. Bekanntlich dient die Verwendung einer einheitlichen Vorlage in sämtlichen Hauptteilen dem Ziel der musikalischen Zyklusbildung.⁹ Anders aber als in den modellhaften Chansonmessen burgundischer oder franco-flämischer Provenienz wird hier jedoch nicht nur eine den musikalischen Zusammenhang stiftende Vorlagenmelodie durchgängig verwendet, sondern ein – offenbar bis heute nicht vollständig identifizierter – regelrechter Katalog verschiedener Lieder.¹⁰ Die Zusammenhalt stiftende Funktion der Fremdvorlage ist somit, aufgrund des vielfältigdisparaten Materials, gewissermaßen aufgehoben. Ob man, mit Friedhelm Krummacher, in diesem Verfahren tatsächlich den – zunächst paradox anmutenden – bewußten kompositorischen Versuch sehen muß, „die Einheit des Zyklus gerade durch den Gegenpol der Diversität zu bewahren“, bleibe vorerst dahingestellt.¹¹ Wegen ihrer außergewöhnlichen Konzeption, eben der Abundanz weltlicher deutscher Liedmelodien, nimmt die *Missa Carminum* jedenfalls eine singuläre Stellung im Isaacschen Messenschaffen ein und genießt aufgrund der Untersuchungen etwa Hans Joachim Mosers¹², Martin Staehelins¹³, Friedhelm Krummachers¹⁴, schließlich auch durch die frühe ‚populäre‘ Edition Reinhold Heydens im *Chorwerk* aus dem Jahre 1930¹⁵, besondere Aufmerksamkeit und Reputation. Fraglos ist die *Missa Carminum* bis heute die prominenteste Messe Heinrich Isaacs.

⁷ Vgl. dazu: Andrea Lindmayr-Brandl, „Innsbruck, ich muß dich lassen“. Eine Rezeptionsgeschichte des Isaakschen Liedsatzes“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.* (Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung), hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1997, S. 255–280. Martin Staehelin, „Heinrich Isaac und die Frühgeschichte des Liedes ‚Innsbruck, ich muß dich lassen‘“, in: *Liedstudien, Festschrift Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–120.

⁸ Dies um so mehr, als die *Missa Carminum* die einzige Meßkomposition Isaacs überhaupt ist, die deutsche Vorlagen verwendet.

⁹ Vgl. dazu grundsätzlich: Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *NHdb* 3, 1, S. 193–275.

¹⁰ Freilich ist die Verschiedenartigkeit des verwendeten Vorlagenmaterials in den einzelnen Sätzen noch kein Spezifikum der *Missa Carminum*. Erinnert sei nur daran, daß sich die prinzipielle Form mehrstimmiger Meßvertonung, diejenige mit zugrunde gelegten Eigenenores, ihrer Natur nach ebenfalls azyklisch verhält, weil die choralen Melodien in allen Ordinariumsteilen in der Regel unterschiedlich sind.

¹¹ Friedhelm Krummacher, „Liedweise und Kontrapunkt. Beobachtungen an Isaacs ‚Missa Carminum‘“, in: *Von Isaac bis Bach, Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel etc. 1991, S. 15–26.

¹² Hans Joachim Moser, „Kaiser Maximilian und sein Komponist: Die Volksliedquellen zu Isaacs *Missa Carminum*“, in: *Deutsche Musikkultur* III (1938), S. 124–130. Ders., *Missae Carminum*, Wolfenbüttel-Zürich 1962.

¹³ Insbesondere Staehelin, *Messen* III [s. Anm. 3], S. 54–63. Staehelin, *Innsbrucklied* [s. Anm. 7], passim.

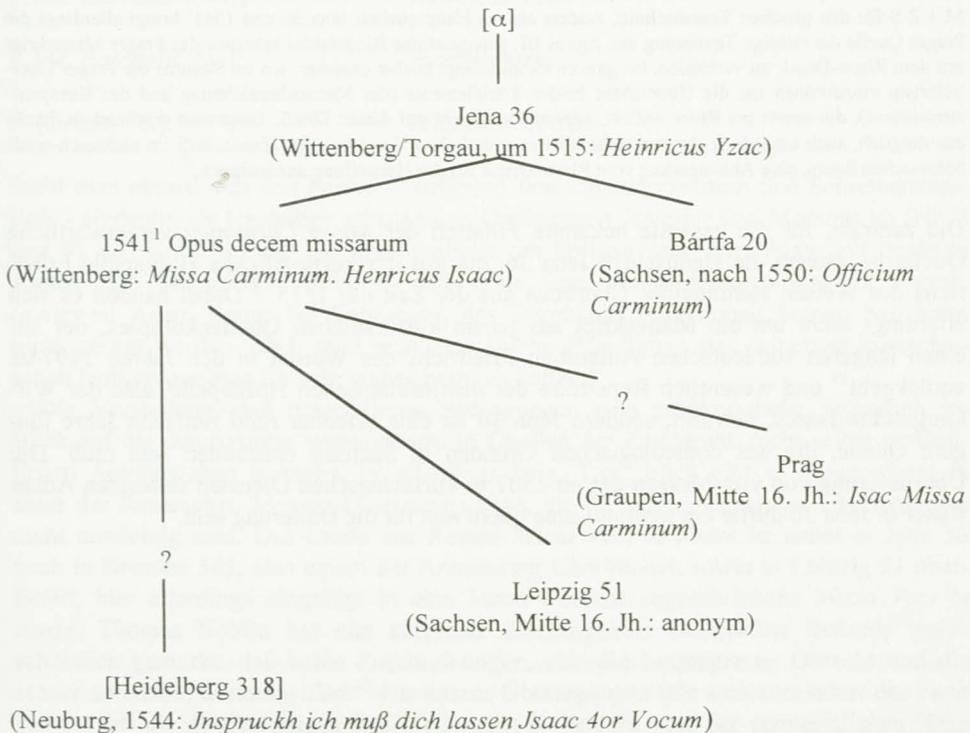
¹⁴ Krummacher, *Liedweise und Kontrapunkt* [s. Anm. 11], passim.

¹⁵ Siehe *Chorwerk* 7; eine unveränderte Neuauflage gab Friedrich Blume heraus (o.J.); eine moderne, quellenkritischen Ansprüchen genügende Edition fehlt bis jetzt.

Vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund, der hier nur einführend und stark verkürzt dargestellt zu werden braucht, seien in der Folge Probleme und offene Fragen zu Überlieferung, Werkgestalt und Gattungskontext der *Missa Carminum* vorgetragen. Sehr rasch wird dabei deutlich werden, daß die Überlegungen im Kern auf das Problem der Echtheit zusteuern, auf die Frage also, ob weiterhin Heinrich Isaac als Autor dieser Messe in Betracht gezogen werden kann.¹⁶

1. Überlieferung

Im Vergleich mit sämtlichen übrigen Messen Heinrich Isaacs fällt die ausgesprochen periphere, nach Lage der Quellen wesentlich aus dem mitteldeutschen Raum ausgehende Überlieferung der *Missa Carminum* auf. Nach den grundlegenden Untersuchungen Martin Staehelins ergibt sich folgendes Stemma:



¹⁶ Erste Überlegungen zur Echtheitsfrage finden sich in: Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), Baden-Baden 1993, S. 411 ff.

Das in dem Stemma genannte Prager Chorbuch (Národní knihovna České Republiky, ohne Signatur) ist in der Forschung bisher nahezu unbekannt; eine umfassende Publikation durch tschechische Kollegen ist geplant. Bei dem Manuskript handelt es sich um ein Chorbuch offenbar des mittleren 16. Jahrhunderts mit originalem braunem Ledereinband; darauf befinden sich Stempel antiker Autoren sowie Medaillons der Reformatoren und Humanisten Johann Hus, Martin Luther, Philipp Melanchthon und Erasmus von Rotterdam. Fol. 18^r enthält eine Eintragung, die eine Verbindung mit der Ortschaft Graupen im südlichen Sachsen nahelegt.

Inhalt: 1. Anon., *Missa dominicalis*; 2. Josquin, *Missa Hercules dux ferrarie*; 3. Josquin, *Missa Ave maris stella*; 4. Isaac, *Missa Presulem ephebeatum* (bisher unbekannt); 5. Isaac, *Missa Carminum*; 6. Brumel, *Missa A l'ombre d'ung buissonet*; 7. Toni communes missae; 8. Isaac, *Missa Salva nos*; 9. Anon., *Missa Vulnerasti cor meum*.

Eine Beurteilung der Prager Fassung der *Missa Carminum* ist problematisch. Sie erscheint, infolge regelrechter (Schreib-)fehler bisweilen wenig zuverlässig; besonders auffällig sind die Abweichungen im Blick auf die verarbeiteten Vorlagen (etwa besonders plakativ in der nichtkorrekten Übernahme des Innsbruckliedes im Diskant (Christe II). An rhythmischen Modifikationen finden sich öfter die Zusammenfassung zweier Minimae (M) zu einer Semibrevis (S), beziehungsweise umgekehrt, die Aufspaltung von einer S in zwei M. Das Ergebnis ist nicht selten eine wenig plausible Silbenverteilung, wie z. B.: T. 45 im Gloria: Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te. Statt der adäquaten neun M + eine S (Jena 36, 1541¹) für die zehn Silben finden sich in Prag 3 M + 1 S + 2 M + 2 S für den gleichen Textabschnitt. Anders als die Hauptquellen Jena 36 und 1541¹ bringt allerdings die Prager Quelle die richtige Textierung des Agnus III; gelegentliche Bindefehler scheinen das Prager Manuskript mit dem Rhaw-Druck zu verbinden. Im ganzen ist allerdings höchst unsicher, wo im Stemma die Prager Überlieferung einzuordnen ist; die Übernahme beider Titelemente (der Messenbezeichnung und des Komponistennamens), die zuerst bei Rhaw auftritt, verweist vielleicht auf diesen Druck. Insgesamt erscheint es durchaus möglich, auch eingedenk der wahrscheinlichen räumlichen Verortung der Handschrift im sächsisch-nordböhmischen Raum, eine Abhängigkeit vom Rhaw-Druck bei der Herstellung anzunehmen.¹⁷

Die zentrale, für die gesamte bekannte Filiation der *Missa Carminum* verantwortliche Quelle ist danach die Handschrift Jena 36, ein aus der kurfürstlichen Hofkapelle Friedrichs des Weisen stammendes Chorbuch aus der Zeit um 1515.¹⁸ Dabei handelt es sich allerdings nicht um ein Manuskript aus jenem kurfürstlichen Quellenkomplex, der auf einen längeren süddeutschen Aufenthalt Friedrichs des Weisen in den Jahren 1497/98 zurückgeht¹⁹ und wesentlich Repertoire der maximilianischen Hofkapelle, also der Wirkungsstätte Isaacs, bewahrt, sondern Jena 36 ist eine offenbar rund fünfzehn Jahre jüngere Quelle, die aus codicologischen Gründen in Sachsen entstanden sein muß. Die Überlieferung von vier Messen des ab 1507 in kursächsischen Diensten stehenden Adam Rener in Jena 36 dürfte ein terminus ante quem non für die Datierung sein.²⁰

¹⁷ Frau Dr. Birgit Lodes (München) und Herrn Professor Joshua Rifkin, dem die Identifikation der beiden letzten Messen gelang, danke ich für den Hinweis auf dieses Manuskript und freundliche kollegiale Auskünfte vielmals; in gleicher Weise danke ich Frau Zuzana Petraskova von der Prager Nationalbibliothek für die Erlaubnis, die Handschrift einzusehen.

¹⁸ Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 416 f.

¹⁹ Ebd., S. 263 ff.

²⁰ Ebd., S. 301 ff.

Inhalt von Jena 36:	Titel in der Quelle:
1. [<i>M. Virgo prudentissima</i> , 6v.]:	Heinricus Yzac
2. [<i>M. Carminum I</i> , 4v.]:	Adam Reneri
3. [<i>M. Carminum II</i> , 4v.]:	Missa Carminum Adam Reneri
4. [<i>M. Alma redemptoris mater</i> , 4v.]:	Adam Reneri
5. [<i>Credo</i> , 5v.]:	Josquin des Pres
6. [<i>M. Veci la danse</i> , 4v.]:	Adam Reneri
7. [<i>M. Carminum</i> , 4v.]:	Heinricus Yzac
8. [<i>M. Paschalis</i> , 6v.]:	Paschale yzac
9. [<i>Credo</i> , 4v.]:	Johannes Mouton

Sieht man einmal von den beiden – aufgrund von Legendisposition und Schreibersituation – eindeutig als Nachträge erkennbaren Credosätzen Josquins und Moutons ab (Nr. 5 und 9), so wird klar, daß die ursprüngliche, im übrigen sehr sorgfältige und geplante Anlage des Manuskripts offenbar eine reine Isaac/Rener-Messenhandschrift vorsah. Inwieweit Adam Rener die Entstehung des Chorbuchs redaktionell betreut hat, kann nicht gesagt werden, doch muß man eine solche Beteiligung des seinerzeit kursächsischen Hofkomponisten für sehr wahrscheinlich halten.²¹

Die Vorstellung, daß unter diesen Bedingungen eine größtmögliche Sicherheit im Blick auf die durchgängig vorhandenen, in Quellen der Zeit gewiß nicht selbstverständlichen Autorangaben herrsche, ist allerdings irrig. Tatsächlich gibt es ausgerechnet in einer der Renerschen Messen Unstimmigkeiten, die für unsere folgenden Überlegungen nicht unwichtig sind. Das Credo aus Reners *Missa Veci la danse* ist außer in Jena 36 noch in Dresden 505, also einem der Annaberger Chorbücher, sowie in Leipzig 51 überliefert, hier allerdings eingefügt in eine Jacob Obrecht zugeschriebene *Missa Veci la danse*. Thomas Noblitt hat nun aufgrund überzeugender stilistischer Befunde wahrscheinlich gemacht, daß beide Zuschreibungen, also die Leipziger an Obrecht und die Jenaer an Rener, unrichtig sind.²² Für unsere Überlegungen läßt sich zumindest das Fazit ziehen, daß die durchgängigen Zuschreibungen in Jena 36 trotz der vermeintlichen Nähe des Manuskripts zu einem der darin vertretenen Komponisten keineswegs unangefochten und durchweg vertrauenswürdig sind. Nur am Rande sei erwähnt, daß in der gleichen

²¹ Ebd., S. 407 ff.

²² Thomas Noblitt, „Obrecht's *Missa sine nomine* and its recently discovered Model“, in: *MQ* 68 (1982), S. 102–127.

Messe Reners das Agnus II durch einen anderen Schreiber nachgetragen wurde, also auch hier eine Unregelmäßigkeit besteht.²³

2. Anlage der *Missa Carminum*

Die Messe liegt in Jena 36 und in dem sicher nach diesem Chorbuch angefertigten wichtigen Wittenberger Messendruck Georg Rhaws von 1541 in folgender Gestalt vor:

Messenteil	Lied	Zyklusbildung	Sonstige	
Kyrie I	?	}	Rener, M. Carminum II (Beginn des Kyrie)	
Christe I	?		Rener, M. Carminum II (Mittelteil des Kyrie)	
Christe II	Innsbruck ich muß dich lassen (als regelrechter Liedsatz)			
Kyrie II	?			
Et in terra	Wär ich ein falk	}		
Qui tollis	Ja freilich halt wie pald			
Qui sedes	Die brünlein, die do fliessen			
Patrem	Der reich Mann war geritten aus Es taget vor dem walde			
Et resurrexit	Ja freilich halt wie pald			
Qui cum patre	Ja freilich halt wie pald			
Sanctus	?			
Pleni	?	}		
Osanna I	?			
Benedictus	?			
Osanna II	Ja freilich halt wie pald			
Agnus I	?			
Agnus II	?			
Agnus III	Bruder Conrad (als regelrechter Liedsatz)			

²³ Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 402.

Überwiegend findet sich in der *Missa Carminum* – wie auch sonst in der zeitgenössischen Messenpraxis üblich – die thematisch-motivische Verarbeitung einzelner Liedzeilen, abgespaltener Themenköpfe oder sonstiger ausschnittshafter Elemente der zugrunde gelegten weltlichen Melodien. Von diesem Prinzip weichen auffällig das *Christe II* sowie das *Agnus III* ab. Hier liegen vollständige Liedsätze vor, die zum Teil als wirkliche deutsch textierte Lieder, zum Teil als Tabulaturen, übrigens jeweils mit der Zuschreibung an Heinrich Isaac, auch separat überliefert sind.²⁴ Beide Sätze sind kanonisch gearbeitet und repräsentieren auf diese Weise gerade nicht den ‚klassischen‘ Kernweisensatz des deutschen Tenorlieds. Bemerkenswert ist nun, daß sich diese beiden Stücke nicht nur in der prinzipiellen Kompositionsweise vom Rest der Messe unterscheiden, sondern daß in diesen beiden Sätzen auch Unregelmäßigkeiten im Blick auf die liturgische Intention erkennbar sind. Es ist erstens nicht ohne weiteres einsichtig, warum eine nicht-alternatim konzipierte Messe wie die *Missa Carminum* zwei *Christe*-Teile benötigt.²⁵ Der *Innsbruck*-Satz ist für das Funktionieren der Messe schlicht überflüssig. Und zweitens ist festzuhalten, daß auch das Vorhandensein einer dritten *Agnus*-Anrufung durchaus nicht selbstverständlich, sondern eher die Ausnahme ist; öfter wird ja in den franco-flämischen Messen das erste *Agnus* wiederholt. Den Eindruck einer eher planlosen Einfügung dieses – wie auch des *Innsbruck*-Satzes – verstärkt die inkorrekte Textierung: Es heißt dort nicht, wie liturgisch notwendig, „*Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*“, sondern, wie in den ersten beiden *Agnus*-Anrufungen, „*Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*“; der Rhaw-Druck von 1541 übernimmt übrigens diesen Fehler.²⁶ Es ist damit festzuhalten, daß von Jena 36 sicher unabhängige Konkordanzanzen die Autorschaft Isaacs allein für diese beiden Sätze bestätigen, und daß diese, wenn nicht überhaupt überflüssig, so doch liturgisch nicht zwingend notwendig sind. Die Möglichkeit, daß diese beiden Sätze erst nachträglich in die Messe eingefügt worden sind, ist aufgrund dieses Befundes nicht von der Hand zu weisen. Welche Auswirkung indes diese vermeintlichen Zusätze haben konnten, belegt nachdrücklich die Eintragung im Neuburger Kapellkatalog von 1544, wo die Messe, offensichtlich allein mit Bezug auf das ursprünglich möglicherweise gar nicht dazugehörige, aber prominente *Innsbruck*-Lied, als *Missa Inspruckh ich muß dich lassen Jsaac 4or Vocum* betitelt wird.²⁷

Das Beispiel lehrt also, daß Betitelung und – *mutatis mutandis* – Autorzuschreibung einer Messe auch nach einem Binnensatz geschehen kann. Zu diesen Überlegungen paßt gut, daß die beiden inkriminierten Sätze, wie die vorstehende Übersicht belegt, an der ohnehin nur schwachen zyklischen Verklammerung durch Motivübernahmen in verschiedene Sätze keinen Anteil haben, ein Verfahren, das man doch wenigstens hinsichtlich des weitberühmten *Innsbruck*-Liedes hätte erwarten können.

²⁴ Staehelin, *Messen I* [s. Anm. 3], S. 27 f.

²⁵ Staehelin, *Messen III* [s. Anm. 3], S. 57 f.

²⁶ Das Prager Chorbuch bringt, wie ausgeführt, die richtige Textierung.

²⁷ Jutta Lamprecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*, 2 Bde. (Edition und Kommentar), hier: Bd. 1, S. 45.

Hinzuweisen ist zuletzt auf die Übereinstimmung bestimmter Abschnitte in Kyrie I und Christe I mit den analogen Partien in der *Missa Carminum* II Adam Reners, die, wie ausgeführt, als Unikat im selben Chorbuch Jena 36 enthalten ist (siehe letzte Spalte).²⁸

3. Das schlesische Quodlibet

Die Untersuchung der *Missa Carminum* bekommt eine neue Richtung durch die Entdeckung eines vierstimmigen Satzes, aus dem melodisches Material in erheblichem Umfang in die Messe eingegangen ist. Das in Schlesien um 1500 entstandene Chorbuch Breslau 2016 (heute in: Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Rps. Mus 58) enthält eine eigenartige Komposition, auf die bereits Fritz Feldmann in einem Aufsatz von 1930 aufmerksam gemacht hat. Zur Veranschaulichung sei der Beginn dieses Stückes – in der Übertragung Feldmanns – hier nochmals wiedergegeben (Notenbeispiel 1).²⁹

Demnach ist nur der Tenor textiert, und zwar durch quodlibetartige, ursprünglich nicht zusammengehörige Textzeilen, die je durch Pausen voneinander getrennt sind; also: „Wer ich ein falgk ich welt mich hoch aufschwingen“ – Pause – „czu dir meyn hercz“ – Pause – „hort ich den wachter singen“ – Pause etc. Die Komposition wirkt insgesamt nicht sonderlich inspiriert und ist technisch eher anspruchslos gearbeitet, wie etwa schon die über weite Strecken einfach in Dezimen geführten Randstimmen zeigen. Nur nebenbei sei erwähnt, daß man um und vor 1500 weitere Beispiele solcher Quodlibets in schlesischen Quellen kennt; erinnert sei an die einschlägigen Beiträge im etwas älteren Glogauer Musikbuch.³⁰ Die verwendeten Texte insgesamt präsentieren sich wie folgt (Notenbeispiel 2).³¹

Es handelt sich um das für ein Quodlibet charakteristische Phänomen der – hier sukzessive-horizontalen – sinnhaft-sinnlosen, auf humoristischen Effekt abzielenden Zusammenstellung eigentlich disparater Text- und Melodiebausteine. Einerseits ergeben die fragmentarischen Textmarken eine gewisse Reimordnung.³² Andererseits ist ohne genaue Kenntnis des Kontextes für uns heute die beabsichtigte parodistische, komische oder ironische Wirkung kaum mehr nachzuvollziehen. Wie auch immer: Aufregend ist die eigene Beobachtung, daß sich etliche dieser Melodiefragmente auch in der *Missa Carminum* wiederfinden, mehrheitlich sogar in der gleichen Reihenfolge:

Et in terra:

Nr. 12:	ja unser ganß hat schaden tan	T. 1–7	Diskant/Alt/Tenor
Nr. 1:	Wer ich eyn falgk	T. 12–25	alle Stimmen
Nr. 3:	hort ich den wachter singen	T. 24–28	Tenor/Baß
		T. 47–52	Tenor/Baß

²⁸ Edition in: *Chorwerk* 101 (hrsg. v. Jürgen Kindermann), Wolfenbüttel 1965.

²⁹ Fritz Feldmann, „Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Ms. 2016“, in: *ZfMW* 12 (1930/31) S. 252–267.

³⁰ Vgl. etwa: Nr. 66: *In fewirß hitcz*, Nr. 67: *Hostu mir dy lawte brocht*, Nr. 68: *Wer do sorget vmbe frawen, der ist eyn thor*; Zählung nach der Edition in: *EdM* (RD 4), hrsg. v. Heribert Ringmann, Kassel 1943.

³¹ Zusammenstellung nach Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 412 f.

³² Vgl. z. B. besonders auffällig ab Nr. 7: *schercz/hercz – dohyn/syn – kann/tan – dem/M* etc.

Nr. 4:	was wol wir fur ein weßen han	T. 28–36	Diskant/Baß
		T. 51–62	alle Stimmen
Nr. 5:	so wol wir aber heben an	T. 36–39	alle Stimmen
Pleni:			
Nr. 12:	ja unser ganß hat schaden tan	T. 33–38	Diskant/Alt
Nr. 13:	eß ist an dem	T. 39–45	alle Stimmen
Nr. 18:	her wolt sy ny p[]pendirenn	T. 65–75	Alt/Baß

(Zusammenstellung der Übernahmen aus dem Breslauer Quodlibet)

Durch die ziemliche Dichte und Konzentration der Übernahmen in zwei Satzabschnitten ist die zufällige Übereinstimmung ausgeschlossen und tatsächlich das Breslauer Quodlibet als Vorlagensatz für die *Missa Carminum* zweifelsfrei identifiziert. Das gilt auch deshalb, weil in der *Missa Carminum* das melodische Material nicht etwa modifiziert oder gegenüber der ‚fragmenthaften‘ Breslauer Vorlage zum Beispiel vollständiger vorliegt, sondern in genau gleicher Gestalt verwendet wird; man vergleiche beispielsweise den Beginn des Gloria (Notenbeispiel 3, die Übernahmen sind durch Balken markiert).³³

Dieses Ergebnis läßt nun die *Missa Carminum* in neuem Licht erscheinen. Über die Entdeckung weiterer eingearbeiteter Lieder (oder doch wenigstens etlicher Liedmotive) und über die neue Erkenntnis hinaus, daß nicht nur einstimmiges³⁴, sondern auch Material aus einem mehrstimmigen Satz Verwendung fand, wirft die offensichtliche Orientierung an einer schlesischen Vorlage die Frage nach der Provenienz der *Missa Carminum* auf. Es hat den Anschein, als ob die zuvor herausgearbeitete Überlieferung wesentlich in mitteldeutschen Quellen noch zu präzisieren sei und sogar ihre Entstehung in diesem Gebiet nicht ausgeschlossen ist. Denn durch das schlesische Quodlibet erfährt die *Missa Carminum* eine genuin ostdeutsche Profilierung, wenn nicht gar Verortung. Es ist jedenfalls nicht ersichtlich und durch keinerlei Parallelbeispiele zu belegen, daß sich der maximilianische Hofkomponist Heinrich Isaac entsprechendes Material zu eigen gemacht hätte. Zwar ist Isaac seit jeher eine gewisse offene, sogar kosmopolitische Ausrichtung attestiert worden, doch gibt es bisher für die Rezeption der doch äußerst retrospektiven und peripheren Musiktraditionen Mittel- oder Ostdeutschlands in Isaacs Schaffen keinerlei Hinweise. Und Isaac ist, nach jüngeren Untersuchungen und entgegen der älteren Forschungsmeinung, auch niemals in diesen Gebieten gewesen.³⁵ Offen bleibt ferner, warum einer der bedeutendsten Meister der Musik um 1500 der konzeptionellen und satztechnischen Hilfestellung durch eine derart hölzerne und qualitativ ziemlich simple Vorlage bedurft hatte. Was Isaac aus musikalischen Gründen bewogen haben könnte, ausgerechnet auf den kargen Breslauer Quodlibetsatz zurückzugreifen, erschließt sich uns heute nicht mehr ohne weiteres. Demgegenüber ist auffällig, daß mit Ausnahme

³³ Vergleichbare Phänomene finden sich auch im „Pleni“.

³⁴ Staehelin, *Messen* III [s. Anm. 3], S. 54–63.

³⁵ Jürgen Heidrich, „Heinrich Isaac in Torgau?“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.* (Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung), hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1997, S. 155–168.

der aus den vorgetragenen Gründen fragwürdigen Innsbruck- bzw. Conrad-Sätze sonst keine weiteren Melodien aus Isaacs bekanntem deutschem, gewiß nicht schmalem Lied-schaffen in der *Missa Carminum* verwendet wurden.

4. Musikalische Gestalt und Gattungskontext

Die bisherigen Ausführungen deuten schon an, daß in der *Missa Carminum* ein kompositorisches Prinzip zu dominieren scheint, nämlich dasjenige der Anwendung verschiedenartiger Satztechniken mit einer äußerst disparaten Behandlung der verwendeten Vorlagen. Der Eindruck der regellosen, im Blick auf eine möglicherweise intendierte Gesamtkonzeption sogar beinahe beliebigen Einarbeitung des weltlichen melodischen Materials wird gerade durch die Entdeckung des Quodlibets noch bestärkt. In der *Missa Carminum*, so wie sie sich uns heute präsentiert, stehen komplette Lieder (Innsbruck- und Bruder Conrad-Lied) neben einzelnen, doch wenigstens kompletten Zeilen (wie von *Die brünlein, die do fließen* im Qui sedes), steht die Belegung einzelner Satzteile mit Kopfmotiven oder Ausschnitten aus nur einer Liedmelodie (*Ja freilich halt wie pald* im Qui tollis) neben wirklich quodlibetischen Satzbildern im Et in terra und Pleni. Das ganze wirkt unkoordiniert und wenig schlüssig disponiert, um so mehr, wenn man den Gattungskontext hinzuzieht. Keineswegs ist nämlich die berühmte *Missa Carminum* das einzig diesbezügliche Phänomen, sondern wir kennen um 1515 eine zwar schmale, aber doch stabile Gattungstradition der Verarbeitung mehrfacher weltlicher Vorlagen in Messordinarien. Erinnert sei an die beiden, sicher älteren Beiträge von Jacob Obrecht, die, nach wechselnden Benennungen in der älteren Forschung, heute als *Missae Plurimorum Carminum* I und II geführt werden.³⁶ Je eine *Missa Carminum* kennen wir von Antoine Bruhier³⁷, Costanzo Festa³⁸ und Matthäus Pipelare. Die letztgenannte ist allerdings, bis auf die beiden heute in Krakau befindlichen Stimmbücher Berlin 40634 (Alt und Baß) verloren³⁹; bedauerlicherweise verrät uns das erhaltene Material nichts über den modus operandi im Blick auf die verwendeten Vorlagen. Und schließlich kennen wir die beiden bereits erwähnten *Missae Carminum* Adam Reners aus Jena 36.⁴⁰

Es mag von Interesse sein, wenigstens knapp die Verfahrensweisen in den anderen Liedermessen zu skizzieren. In Jacob Obrechts, Antoine Bruhiers und Costanzo Festas Beiträgen wird offensichtlich durchgängig die Idee verfolgt, jedem einzelnen Ordinari-umssatz bzw. -satzteil eine eigene französische Chansonstimme zuzuweisen, und zwar überwiegend in Cantus-firmus-Satztechnik mit zumeist vollständig durchgeführten Melodien. Jeweils werden aus mehrstimmigen Chansons Barbireaus, Martinis, Compères, Ockeghems, Haynes u. a. mehrheitlich komplette, oder doch zumindest großräumige Stimmverläufe eingearbeitet. Obrechts *Missa Plurimorum Carminum* II etwa verfolgt

³⁶ Edition beider Messen in: *NOE*, Bd. 10, hrsg. v. Thomas Noblitt, Utrecht 1991.

³⁷ Edition in: *Chorwerk* 127, hrsg. v. Alice-Kerr Laird, Wolfenbüttel 1979.

³⁸ Edition in: *CMM* 25,1, hrsg. v. Alexander Main, American Institute of Musicology 1962.

³⁹ Vgl. dazu: Martin Staehelin, „Eine wiedergefundene Messenhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts“, in: *Festschrift Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 133–144.

⁴⁰ Reners *Missa Carminum* I, Unikat in Jena 36 (fol 34^v–50^r), ist bisher unediert.

überdies die Idee, aus den fünf Chansonvorlagen (für die fünf Ordinariumsteile) je die Diskantstimme zu übernehmen und in den Baß der Messensätze zu verlegen. In Obrechts *Missa Plurimorum Carminum* I finden wir eine mit unserer *Missa Carminum* vergleichbare hohe Zahl von Vorlagen (mehr als zwanzig), doch gilt auch hier die kompositorische Absicht, an die Binnengliederung der Ordinariumsteile angepaßte, komplette Stimmverläufe zu zitieren.

Trotz der Melodienvielfalt operieren die angesprochenen Beispiele mit großräumigen Phrasen und weitgespannter melodischer Entwicklung. Kern der kompositorischen Konzeption ist je der völlige Verzicht auf musikalische Zyklusbildung. Dazu sei festgehalten, daß eine fehlende zyklische Anlage nicht Kriterium mangelnder Qualität, Ausdruck kompositorischer Unzulänglichkeit oder eine gattungsspezifisch rückständige Entwicklungsstufe ist, sondern ein eigenes, adäquates Verarbeitungsprinzip. Die Vorstellung, daß die zyklusstiftende Verfahrensweise mit weltlichen Fremdvorlagen gegenüber den azyklischen auf chorale Eigenmelodien gearbeiteten Messen eine avanciertere Stufe und gewissermaßen höheres Ideal bedeute, ist irrig, wie die Gleichzeitigkeit der Phänomene beweist. Beide Techniken haben ihre eigene künstlerische Intention und funktionale Berechtigung. Wenn überhaupt Friedhelm Krummachers Begriff von der „Einheit des Zyklus“ im „Gegenpol der Diversität“ eine Berechtigung hat⁴¹, dann in den Liedermessen Obrechts oder Festas, die eher dem azyklischen Prinzip der choralgestützten Eigen-tenormessen vergleichbar sind. Ausdrücklich vermieden ist hier eine Wiederholung der lückenlos sukzessive anklingenden Chansonstimmen.

Gegenüber diesen Kompositionen bilden unsere *Missa Carminum* und – soweit erkennbar – auch die Liedermessen Adam Reners eine infolge ihrer vergleichbaren musikalischen Vorgehensweise eigenständige Gruppe. Diese ist charakterisiert durch eine eher einfache (Finscher) kleingliedrige Disposition⁴², die nicht so sehr die weite Dimension der melodischen Phrasen zum Ausgangspunkt der musikalischen Entwicklung macht, als vielmehr liedhafte Motivik ausgesprochen begrenzten Umfangs; unglücklicherweise sind die von Rener verwendeten Melodien bisher noch kaum identifiziert. Man gewinnt den Eindruck einer gewissen atemlosen, hartnäckig zwischen Grundton, Terz und Quint lavierenden Melodik; auffällig ist ein beinahe ängstliches tonales Verharren im *f*-lydischen Bereich (Notenbeispiel 4).

Das Beispiel ist zugegebenermaßen ein Extremfall, doch ist die Tendenz – insgesamt weniger ausgeprägt – auch in der Isaac zugeschriebenen *Missa Carminum* erkennbar.

Kehren wir zu dieser zurück: Gegenüber der klaren ‚azyklischen‘ Obrechtschen Konzeption wirkt die Messe ausgesprochen unentschlossen, sogar inkonsequent. Zum Teil gibt es Versuche der motivischen Verklammerung, wie die Verwendung der Melodieabschnitte von *Ja freilich halt wie pald* in den Teilsätzen *Qui tollis*, *Et resurrexit*, *Qui cum patre* und *Osanna II* nahelegen; doch wird dieses Prinzip nicht durchgehalten: Das *Agnus dei* etwa hat an dieser Verklammerung keinen Anteil. Führt man sich überdies die Regellosigkeit der Vorlagenwahl vor Augen, so muß man einen kaum spezifischen, mitunter beliebigen und wenig souveränen Umgang mit den Liedbausteinen konstatieren.

⁴¹ Krummacher, *Liedweise und Kontrapunkt* [s. Anm. 11], S. 24.

⁴² Finscher, *Messe als musikalisches Kunstwerk* [s. Anm. 9], S. 227.

5. Schluß

Die Hauptargumente seien nochmals zusammengetragen: In dem mit knapp vierzig Beiträgen reichhaltigen Messen-Œuvre Heinrich Isaacs gibt es, sieht man einmal von der fraglichen *Missa Carminum* ab, keinen weiteren Ordinariuszyklus, der über eine deutsche weltliche Vorlage gearbeitet ist. Die Überlieferung der *Missa Carminum* geschieht peripher und spät in Mitteldeutschland, wobei die zentrale Quelle Jena 36, obschon im wesentlichen sorgfältig und systematisch angelegt, in den Autorzuschreibungen nicht restlos glaubwürdig ist. In die *Missa Carminum* eingearbeitet ist – neben weiteren, keineswegs einheitlich in Erscheinung tretenden Vorlagen – Material aus einem in Schlessien anzusiedelnden Quodlibet. Dessen ungeachtet hat die Messe unübersehbare konzeptionelle Schwächen im Hinblick auf Auswahl, Zusammenstellung und Verarbeitung der Vorlagen; inkonsequent wirken auch divergierende satztechnische Verfahrensweisen. Und schließlich ist die liturgische Disposition alles andere als planmäßig und sinnvoll.

Die zusammengetragenen Beobachtungen nähren jedenfalls erhebliche Echtheitszweifel, ob unsere Komposition weiterhin als ein Werk des großen Flamen Heinrich Isaac gelten kann. Etliches spricht stattdessen dafür, daß die *Missa Carminum* eine genuin mitteldeutsche Eigenleistung eines bisher noch unbekanntenen Komponisten ist.

Anhang

Notenbeispiel 1: *Wer ich eyn falgk*

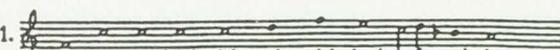
Wer ich eyn falgk ich welt mich hoch auf - schwin -

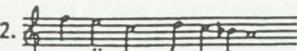
gen czv dir meyn hercz hort ich den wach - ter sin - gen was

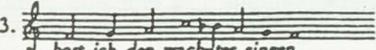
wol wir fur eyn we - ßen han - der sum - mer fert do - hyn So wol wir a - ber

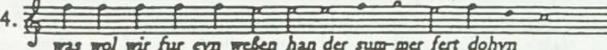
10
he - ben an von ey - nem frew - len [wolgetan] O fraw wunsch - li - chen hart

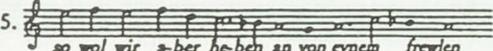
Notenbeispiel 2:

1.  wer ich eyn falck ich welt mich hoch auf - schwingen

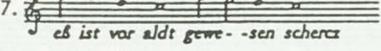
2.  crv dir meyn hercx

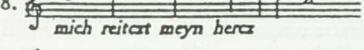
3.  hort ich den wach-ter singen

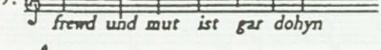
4.  was wol wir fur eyn weßen han der sum-mer fert dohyn

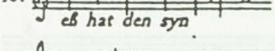
5.  so wol wir a-ber he-beh an von eynem frewlen

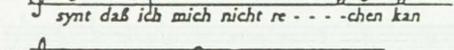
6.  o frau wunsch lichen hart was darffß wil wart

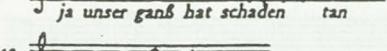
7.  es ist vor aldt gewe - -sen schercx

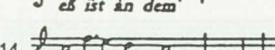
8.  mich reitcx meyn hercx

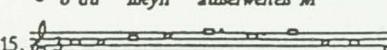
9.  frewd und mut ist gar dohyn

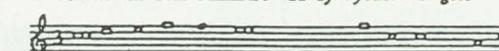
10.  es hat den syn

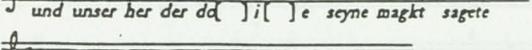
11.  synt daß ich mich nicht re - - -chen kan

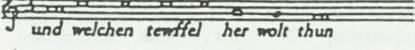
12.  ja unser ganz hat schaden tan

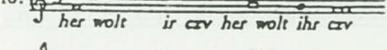
13.  es ist an dem

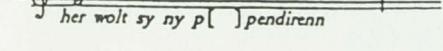
14.  o du meyn außerwelck M

15.  mitten in dem summere da dy wyecke wa - gete

 und unser her der dd) i [] e soyme magkt sagete

 und welchen tewffel her wolt thun

16.  her wolt ir crv her wolt ihr crv

17.  her wolt sy ny p [] pendirenn

Notenbeispiel 3: Einarbeitung am Beispiel des „Gloria“ aus Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor/Bass, and Piano). The lyrics are written below the vocal staves. Circled numbers (12, 10, 15, 20, 25, 30) indicate specific measures. Boxed numbers (1, 3, 4) are placed above the piano accompaniment staves, likely marking structural points or specific musical features. The lyrics are: "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam." The score shows various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

12

Et in terra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo -

Et in terra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo -

Et in terra pax ho - mi - ni - bus bo -

10

lun - ta - tis. Lan - da - mus te, be - ne - di -

lun - ta - tis. Lan - da - mus te, lan - da - mus te, be - ne - di -

nae vo - lun - ta - tis

15

- ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

- ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

Glo - ri - fi - ca - mus te.

20

Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as

25

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

ti - bi pro - pter mag - nam glo -

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

30

a - gi - mus ti - bi, ti - bi pro - pter magnam glo - ri - am tu -

1

3

4

35 5

- pter magnam glo-ri-am tu - am. Rex cœ - le-stis, De -

- ri - am tu - am. Do-mi-ne De - us,

- pter magnam glo-ri-am tu - am. Rex cœ - le-stis, De -

- am. Do-mi-ne De - us, De -

40 45 3

us pa-ter o - mni - po-tens, Do-mi-ne fi - li - u - ni-

De-us pa-ter o - mni - po-tens,

us pa-ter o - mni - po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-

- us pa- ter o - mni - po - tens, Je -

50 4

ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Do -

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De-i, fi - li - us pa -

te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De-i, fi - li -

su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De-i, fi - li - us pa -

55 60

mi-ne De-us, a-gnus De-i, fi-li - us pa - tris.

- tris, pa - tris, pa - tris.

- us pa - tris, Do - mi - ne De - us, agnus De-i, fi - li - us pa - tris.

- tris, fi - li - us pa - tris.

Notenbeispiel 4: Adam Renner, Gloria der *Missa Carminum* II, T. 1-21

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Lau-da-mus
 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Lau-da-mus te. Be-
 ... bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 ... bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-

te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-
 ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-
 Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-
 ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-

- mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi
 - mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter-
 ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-
 - mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter-

Do-mi-ne De-us, Rex
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le-
 pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne-
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-