

## Lust oder Last? Lasso, München und die Tradition des deutschen Liedes\*

Wenn im Schrifttum der letzten 150 Jahre explizit oder en passant die Rede auf Lasso und sein deutsches Liedschaffen kommt, tauchen drei (hier zugespitzt formulierte) Narrative auf:

- dass er nur in beschränktem Maße eine intrinsische Motivation empfunden habe, diese Gattung zu bedienen, vielmehr dazu von außen animiert oder gar gedrängt worden sei;
- dass er aufgrund seines Naturells der Gattung nur bedingt gerecht geworden sei und seiner sprachlichen und musikalischen Wurzeln wegen deren Ansprüche nur schwer hat erfüllen können;
- dass er eine entscheidende Neuorientierung in die Entwicklung der Gattung eingebracht und deren bestehende oder drohende Erstarrung gelöst habe.

Passen diese drei Aussagen zueinander? War es nun eher eine Bürde, die ihm auferlegt wurde, eine Pflicht, der er nolens volens nachkam und wobei ihm ungewollt oder aber in voller Absicht ein Erfolg gelang, der den weiteren Gang der Liedgeschichte bestimmen sollte? Auch wenn diese Fragen nicht generalisierend zu beantworten sind, sollen sie als Ausgangspunkt dienen, um einige Umstände zu beleuchten, wie Lasso mit der ihm jedenfalls nicht in den Schoß gefallenen Gattung umging.

### Publikation

Hatte Lasso Lust auf Lieder? An Daten lässt sich aus seinem Werkbestand Folgendes ablesen (siehe Tabelle 1, Spalte 1): Seine erste offizielle Liedverlautbarung

---

\* Dieser Beitrag beruht im Wesentlichen auf einem Vortrag, den ich am 5.11.2021 im Rahmen des Symposiums zum Abschluss der Orlando di Lasso-Gesamtausgabe in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München gehalten habe. Ich danke der Redaktion, dass sie ihn für *Musik in Bayern* angenommen hat. Gleichzeitig soll er als Dank an Stephan Hörner für die Zusammenarbeit seit Beginn der Ivo de Vento-Ausgabe gelten.

in Form eines Druckes erfolgte 1567,<sup>1</sup> immerhin elf Jahre nach seiner Ankunft in München. Während dieser elf Jahre veröffentlichte er bzw. erschienen unter seinem Namen nicht weniger als 15 Individualdrucke mit anderen Gattungen (Magnificat-Vertonungen, Lektionen, Motetten, Chansons und Madrigale), dazu Einzelwerke in mehreren Sammeldrucken. Diese Publikationen kamen im Ausland (in Venedig, Paris, Antwerpen und Löwen) und in der deutschen Musikdruckmetropole Nürnberg heraus. Seine Liedsammlungen, die in mehrjährigem Rhythmus bis 1583 folgten, ließ er hingegen ausschließlich in München von Adam Berg setzen und vertreiben.

Lasso			Vento		
	voc.	Widmung an		voc.	Widmung an
1567	5	Wilhelm V. *1548			
			1569	5	Albrecht V. *1528
			1570	4, 5, 6	August v. Sachsen *1526
			1571	4 (+7, 8)	Wilhelm V. *1548
1572	5	Ferdinand *1550	1572	3	Nürnberger Sodalitium
			1572	4	Albrecht V. *1528
1573 (4 Sprachen)	4 (+8)	4 Brüder Fugger	1573	5 (+8)	Ferdinand *1550
			1575 (4 Sprachen) †	5 (+8, 8)	Nürnberger Ratsherren
1576 (+ 1 frz.)	5	Ernst *1554			
1583	4	Maximilian *1573			
Σ 60 Lieder			Σ 109 Lieder		

Tabelle 1: Vergleich der Lieddrucke von Orlando di Lasso und Ivo de Vento.

Berg, der seit 1564 in München wirkte, betrieb keine auf Musik spezialisierte Offizin, er musste diese Drucktechnik wohl erst etablieren, und Lassos Liedband stellte sein musikalisches Primitium dar. Auch sollte er erst 1569 erneut Noten veröffentlichen,<sup>2</sup> nachdem Lasso sich zwischenzeitlich für Motettendrucke wieder nach Nürnberg gewandt hatte. Vielmehr war Berg der offizielle Hofbuchdrucker, der Regierungstexte für den bayerischen Herzog anfertigte. Auch einer

<sup>1</sup> RISM L 814/VD16 ZV 4471.

<sup>2</sup> Es handelt sich dabei um die zweite Auflage von Lassos erstem Lieddruck RISM L 830/VD16 ZV 19352 und Ivo de Ventos erstem Lieddruck RISM V 1119/VD16 ZV 17285 sowie Lassos Motetten RISM L 820/VD16 ZV 19319 und Ventos erster Motettensammlung RISM V 1114. Zwischenzeitlich hatte Berg seinen Bestand an Typen und vor allem an Notenliniensystemen stark erweitert. Leersysteme wurden nun nicht mehr mit durchgehenden Metallstreifen, sondern mit angesetzten Kleinsegmenten hergestellt, auch vergrößerte er die Notenabstände leicht, sodass im Text weniger Abkürzungen nötig wurden.

seiner ersten umfangreichen Drucke für den allgemeinen Markt, die früheste Übersetzung von Baldassare Castigliones *Cortegiano* „in schlecht Teutsch“<sup>3</sup> (1565) verweist auf seine enge Bindung an den Hof und auf die Hofgesellschaft als eine seiner Zielgruppen. Der bereits im Folgejahr 1566 erforderlich gewordene Nachdruck des *Hofmanns* scheint ihm recht zu geben, dass die deutsche Sprache gerade auch im Münchner Umfeld gesucht und in den 1560er-Jahren noch hilfreich, wenn nicht sogar nötig war, um das unterdessen ein halbes Jahrhundert alte einflussreiche Etikettebuch zu rezipieren.

In den anschließenden eineinhalb Jahrzehnten erschienen in lockerer Folge vier weitere Liedpublikationen Lassos. Aufschlussreich ist diese Produktion im Vergleich mit seinem gut zehn Jahre jüngeren Kollegen Ivo de Vento, der innerhalb weniger Jahre bis zu seinem frühen Tod 1575 wesentlich mehr Lieder veröffentlichte, nämlich 109 in jährlich herausgebrachten Sammlungen gegenüber 60 Liedern, auf die Lasso kam (siehe Tabelle 1, Spalte 4). Lasso ließ sich nicht nur relativ lange Zeit, mit dieser Gattung hervorzutreten, er trug auch in der Folge nur in überschaubarem Maße dazu bei. Als Grund wird zumeist angeführt, dass er kein Muttersprachler war, sich daher in die neue Sprache erst einfinden musste und trotz zuletzt in bemerkenswertem Maß erworbener Kompetenz sich im Deutschen nie so wohl fühlte wie in den anderen Sprachen, was sich insbesondere auf die literarischen Potenziale der Dichtungssprache bezieht.<sup>4</sup> Vento war gleichzeitig mit Lasso aus Antwerpen nach München gekommen, aber im Unterschied zum älteren Sänger war er damals erst etwa zwölf Jahre alt, was den Spracherwerb sicher erleichterte.

<sup>3</sup> *Ein schon holdselig Büch in Welscher sprach der Cortegiano oder zû Teutsch der Hofman genant*, VD16 C 1491 (1565) und VD16 C 1492 (1566). Bereits eine 1565 von Berg verlegte theologische Schrift des Münchner Stiftskanonikus Georg Lauther (VD16 L 799) trägt auf der Titelfrückseite das bayerische Wappen, ebenso wie eine der ersten von ihm gedruckten fürstlichen Verordnungen (VD16 B 1050).

<sup>4</sup> Wolfgang Boetticher, „Orlando di Lasso. Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance“, *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 19 (1956), S. 459–533, hier S. 483: „1566 [...] zu einer Zeit, da er erst mühsam die deutsche Sprache erlernte“; ders., *Orlando di Lasso und seine Zeit. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Kassel 1958, S. 322: „der Meister ergriff nur allmählich von der deutschen Sprache Besitz“; Horst Leuchtman, „Lassos Kompositionen mit deutschem Text“, in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I: *Die drei Teile fünfstimmiger Lieder München 1567, 1572 und 1576* (Sämtliche Werke, 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 18), neu hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. XXX–XXXIX, hier S. XXXI; Ignace Bossuyt, Art. „Lasso“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 1244–1251, 1291–1310, hier Sp. 1304: „Das Sprachproblem kann eine Rolle gespielt haben.“

Lasso scheint es ein Anliegen gewesen zu sein, seine Reserviertheit gegenüber der deutschen Sprache – zumindest als zu vertonender Dichtungssprache – sogleich in seiner ersten Liedpublikation zum Ausdruck zu bringen. In der an Kronprinz Herzog Wilhelm V. gerichteten Widmungsadresse vermerkt er nicht ohne süffisanten Unterton, dass er das polyglotte internationale Publikum bereits mit Publikationen anderer Gattungen versorgt habe und nun auch etwas für die Deutschen herausgebe, die in musikalischen Dingen ihren Zivilisationsrückstand aufzuholen begonnen haben, aber eben in sprachlicher Hinsicht noch hinterherhinken:

„Jch hab vergangene etliche Monat heer / mich sonderlich wider auff etliche Teutsche Liedlein zu Componiren begeben/ [...] Jnn ansehen das die hoch Teütschen auch vnder jnen der kunst je lenger je mehr geübt / das jimmer wol fünff beysammen sollen gefunden werden / auch außserhalb deren die sonst *Literati* geheissen sein / die solche miteinander möchten singen / Dann die jenen / so sich etwas mehr sprachen behelffen / hoff ich sey von mir ein wenig zu gefallen vnd lieb / Lateinisch / Welsch / Frantzösisch wnd Niederlendisch manicher hand art gesang für geben worden/“

(Niederländisches – auch nicht seine Muttersprache – hat sich nicht erhalten.)

Das Wörtchen „wider“ zeigt an, dass es sich 1567 nicht um seine ersten Versuche handelte. Die Interpretation, Herzog Albrecht V. habe diese Erstlingswerke unter den Liedern für sich als seine intime *Musica reservata* behalten, beruht, wie schon Horst Leuchtman richtigstellte, auf einer Fehlesung Adolf Sandbergers. Denn die Fortsetzung des Zitats („Ausserhalb deren die allein an dissem Hoff nach E. F. G. Herrn vnd Vatter genedigen willen vnd anordnen besunder behalten werden“) bezieht sich eben nicht auf die anfangs genannten Lieder, sondern im Sinne von „abgesehen von denen, die ...“ auf die unmittelbar davor erwähnten Werke in fremden Sprachen, die aller Welt durch Drucklegung zugänglich sind. Dennoch hält sich diese Verwechslung mit den tatsächlich vom Regenten nicht zur Veröffentlichung freigegebenen *Prophetiae Sibyllarum* und Bußpsalmen hartnäckig, um als Argumentationsbaustein zu fungieren; und auch Leuchtman hält eine solche Geheimhaltung von Liedern durch Albrecht für „durchaus möglich“.<sup>5</sup> Die Motivation bliebe indes fraglich, denn zu einem prestigeträchtigen Arcanum taugten „Liedlein“ im Unterschied zu den beiden ausgefallenen Zyklen wohl kaum.

---

<sup>5</sup> Leuchtman, „Lassos Kompositionen mit deutschem Text“, S. XXXIII.

Insofern dürfte der Druck von 1567 die erste allmählich auf Publikationsumfang angewachsene Sammlung von Liedern sein, die Lasso zur Druckreife zu bringen und der Öffentlichkeit als seine Produkte zu präsentieren gewillt war. Dass die Wahl des unbekanntesten, unerfahrenen und nicht vernetzten Münchener (statt eines Nürnberger) Druckers für die Gattung Lied absichtsvoll erfolgte, kann nicht ausgeschlossen werden. Dabei bliebe es aber spekulativ, ob ihr eine programmatische Entscheidung des Hofes zur Begünstigung des heimischen Druckers zugrunde lag oder ob Lasso bei dieser Gattung erst gar keinen überregionalen Handel von Nürnberg aus im Auge hatte.

### Das Liedumfeld am bayerischen Hof

Der zeitliche Verzug in Lassos Publikationsstrategie hat zu verschiedenen stark akzentuierten Deutungen der Motivationslage des Komponisten und seiner präsumtiven Auftraggeber angeregt. Adolf Sandberger macht geltend, „daß er sich dem *genius loci* nicht entziehen“ bzw. als Senfls Amtsnachfolger sich von diesen „Verpflichtungen [...] nicht befreien konnte“.<sup>6</sup> Wolfgang Boetticher spekuliert, Albrecht habe Lasso vielleicht mit „Zwang [...] zu solchen Arbeiten“ gebracht, und geht in jedem Fall von „höherem Auftrag“ und einem „nicht immer [...] echten Schaffensimpuls“ aus.<sup>7</sup> Helmut Osthoff schließt aus einer Reihe von Tatsachen, der Münchner Hof habe ihn „förmlich“ zum Lied „hin[ge]drängt“.<sup>8</sup> Leuchtmannt vermutet lediglich – wohl wissend, dass er keinen Beleg würde anführen können –, „daß Lassos Beschäftigung mit dem deutschen Lied einem Wunsch des bayerischen Hofes entsprach“,<sup>9</sup> und Ignace Bossuyt schwächt nochmals ab: „Die Anregung kam vermutlich vom Hof selbst“.<sup>10</sup> Die Widmungen an die Herzogssöhne Wilhelm, Ferdinand und Ernst sowie den Enkel Maximilian bzw. an den 1565 in Albrechts Dienste getretenen Quasi-Musikintendanten Johann Jakob Fugger (siehe Tabelle 1, Spalte 3) in Verbindung mit einigen Briefstellen aus der Lasso-Korrespondenz lassen Leuchtmannt schlussfolgern, dass der Hof „an diesen Kompositionen großes Gefallen fand“.<sup>11</sup> Dem ist sicher nicht zu widersprechen.<sup>12</sup> Die schmale hofinterne Kandidatenliste der Widmungsträger

<sup>6</sup> Adolf Sandberger, „Vorwort“, in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text* (Sämtliche Werke, Bd. 20), Zweiter Teil, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1909, S. V–XXIII, hier S. VI.

<sup>7</sup> Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 324.

<sup>8</sup> Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*, Berlin 1938, S. 141.

<sup>9</sup> Leuchtmannt, „Lassos Kompositionen mit deutschem Text“, S. XXXI.

<sup>10</sup> Bossuyt, Art. „Lassus“, Sp. 1304.

<sup>11</sup> Leuchtmannt, „Lassos Kompositionen mit deutschem Text“, S. XXXIII.

<sup>12</sup> Für eine ausführliche Dokumentation der Belege zur Liedkultur am Münchner Hof der

deutet stark darauf hin, dass Lasso die Lieder primär in den Händen der herzoglichen Familie und der eigenen Hofgesellschaft gesehen hat – durchaus im Unterschied zu Vento (siehe Tabelle 1, Spalte 6), der sich auch an den sächsischen Hof Kurfürst Augusts und zweimal an die bürgerliche Elite der Stadt Nürnberg wendete, also einen geographisch und sozial weiteren Radius anvisierte.

Hier wird ein generelles Problem sichtbar, das in der Forschung durch konsequentes Mutmaßen überbrückt zu werden pflegt: Wie sah die Liedkultur am bayerischen Hof in der Zeit vor dem magischen Datum 1567 aus? Selbst aus Ludwig Senfls Wirkungszeit fehlen fast alle konkreten Zeugnisse für den privaten oder professionellen Umgang mit Liedern, und Nachweise nach seinem Tod 1543 sind ebenfalls äußerst karg. Als Indiz für ein kontinuierliches Liedinteresse am Hof dürften die letzten Eintragungen in der Liederhandschrift Mus.ms. 3155 der Bayerischen Staatsbibliothek München<sup>13</sup> zu werten sein, die Senfl seit 1520 hütete und dann zuerst sein Adlatus Lukas Wagenrieder fortgeführt hat, um zuletzt in eine andere Hand zu kommen. Dieser unbekannt Eigner oder Kurator trug als letzter Schreiber drei Lieder ein; zu mehr kam es nicht, obwohl das Buch noch 58 leere Seiten geboten hat, die man aber offenbar nicht nutzen wollte. Anders als im sonstigen Manuskript sind die drei Lieder alle über den gleichen Tenor-Cantus firmus gebaut: *An aller Welt Schatz, Gut und Geld*. Je ein Satz stammt von Senfl (SC S 23<sup>14</sup>), von dem biographisch nicht fassbaren Georg Blanckenmüller<sup>15</sup> und vom 1545 in Wien in den Ruhestand getretenen kaiserlichen Hofkapellmeister Arnold von Bruck. Der Anstoß zum Eintrag könnte von der Hochzeit Albrechts mit der Tochter des regierenden Königs und nachmaligen Kaisers, Anna, im Jahr 1546 bzw. mit deren Übersiedlung vom habsburgischen an den bayerischen Hof ausgegangen sein. Denn mit dem kleinen Liedcluster erweist jemand über

---

späten 1560er- bis 1580er-Jahre siehe Nicole Schwindt, „Einleitung“, in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N. F., Bd. 14), hrsg. von ders., Wiesbaden 2002, S. IX–XXVIII, hier S. X–XIII.

<sup>13</sup> Zu dieser Quelle siehe Nicole Schwindt, „Senfls Vermächtnis: Das Liederbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3155“, in: Reinhard Strohm u. a. (Hrsg.), *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich (1340–1520) / Musical Life of the late Middle Ages in the Austrian Region (1340–1520)*, <<https://musical-life.net/essays/senfls-vermaechtnis-das-liederbuch-muenchen-bayerische-staatsbibliothek-musms-3155>> (letzter Zugriff: 17. Juni 2024).

<sup>14</sup> Die Katalognummern beziehen sich auf Stefan Gasch and Sonja Tröster (in collaboration with Birgit Lodes), *A Catalogue Raisonné of the Works and Sources*, 2 Bde., Turnhout 2019.

<sup>15</sup> Im Manuskript „Jörg Planckhemüller“. Vgl. Hans-Christian Müller, Art. „Blanckenmüller“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Supplement, Bd. 15, Kassel 1973, Sp. 83of. – Seine Deploration auf den Augsburgs Priester Johannes Jordan und die Aufnahme verschiedener seiner Kompositionen in Augsburgs Drucksammlungen lässt vermuten, dass auch er in Augsburg ansässig war.

das Strophen-Akrostichon ANNA der Schwiegertochter des regierenden Herrschers Wilhelm IV. seine Reverenz. Möglicherweise ist es nicht bedeutungslos, dass der Schreiber bei Arnold von Brucks Satz die zweithöchste Stimme nicht, wie im ganzen Buch üblich, „Contratenor“, sondern stattdessen „Altus“ genannt und dabei das „L“ als Großbuchstabe geschrieben hat, sodass zusammen mit dem Bassus der Anfang des Namens „ALBrecht“ in die Augen springt<sup>16</sup> (siehe Abbildung 1). Wenn diese Hypothese zutrifft, handelte es sich vor Ventos Widmung im Jahr 1569 (siehe Tabelle 1, Spalte 6) um das erste manifeste Indiz, das Albrecht mit dem deutschen Lied verknüpfen würde. Ob es ausreicht, um sein spezielles Lied- und nicht nur sein allgemeines Musikinteresse zu belegen?<sup>17</sup> Warum wurden die Kapellmeister Wolfgang Fünckl, Andreas Zauner und vor allem der komponierende Ludwig Daser nicht angehalten, neben ihrem Hauptdienst auch Lieder zu schreiben? Oder sind diese alle anonym überliefert oder gar verschollen? Blicke Mattheus Le Maistre, der spätestens seit 1552 bis 1554 am Hof war, dort auch komponierte und 1566 als Dresdner Kapellmeister eine Liedsammlung veröffentlichte.<sup>18</sup> Befindet sich darunter etwas aus seiner kurzen Münchner Zeit? Tatsächlich tauchen Quellen zur Auseinandersetzung mit Liedern erst im Zusammenhang mit dem Kronprinzen Wilhelm und seinem seit 1566 sehr freundschaftlichen Umgang mit Lasso auf.

Indes tat der Mangel an konkreter Dokumentation der Überzeugung, es habe sich bei Lassos Dienstantritt um eine auf Senfl zurückgehende „solide Tradition“<sup>19</sup> des Musizierens des deutschen Liedes, das sich am Münchner Hof „reger Pflege“ erfreute,<sup>20</sup> keinen Abbruch. Genährt wurde die Annahme einer ununter-

<sup>16</sup> Auch das Jahr 1550 würde angesichts der Schreibung des Komponistennamens mit den Majuskeln „AR[...] B[...]“ Sinn machen, wenn man sie im Zusammenhang mit Albrechts Übernahme der Herrschaft als „Albertus Regens Boiorum“ liest.

<sup>17</sup> Zu Albrechts starker musikalischer Neigung, die sich auch und gerade im privaten Bereich der „Camer-Musik“ manifestierte, jedoch nicht auf bestimmte Gattungen beziehen lässt, siehe Nicole Schwindt, „Zum Säkularisierungsprozess der bayerischen Hofkapelle unter Albrecht V.“, in: Birgit Lodes und Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Institutionalisierung als Prozess – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts* (Analecta musicologica, Bd. 43), Laaber 2009, S. 197–223, insbes. S. 206–216.

<sup>18</sup> RISM L 1843.

<sup>19</sup> Bossuyt, Art. „Lassus“, Sp. 1304. Siehe auch James Haar, Art. „Lassus“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 10, London 1980, S. 480–502, hier S. 491, und <sup>2</sup>NG, Bd. 14, London 2002, S. 295–322, hier S. 305: „the native tradition was very strong in Munich“.

<sup>20</sup> Michael Zywiets, „Zur Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Orlando di Lassos ‚Viersprachendruck‘ (RISM 1573<sup>8</sup>)“, in: ders., Volker Honemann und Christian Bettels (Hrsg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8), Münster 2005, S. 295–307, hier S. 303.



Abbildung 1: Liederhandschrift in Chorbuchnotation wahrscheinlich aus Ludwig Senfls Besitz, letzter Nachtrag mit auffälligen Majuskeln, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3155, fol. 103<sup>v</sup> (Tenor auf fol. 104<sup>r</sup>), urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079140-7.

brochenen Liedaktivität durch den beharrlichen Verweis auf das bei Hof verfügbare Repertoire. Die Prämisse, dass die drei von Johann Ott und die fünf von Georg Forster herausgegebenen und jeweils in Nürnberg verlegten Liedsammel-drucke<sup>21</sup> als Standardrepertoire vorrätig waren,<sup>22</sup> ja „fast alle wichtigeren Liederbücher der dreißiger und vierziger Jahre [...] zu dem Notenbestand [gehörten], den die Münchener Kantorei fortwährend gebrauchte“<sup>23</sup> und Lasso diese „in der Hand gehabt“<sup>24</sup> hatte, sodass er Senfls Werke studieren konnte,<sup>25</sup> wird nicht hinterfragt. James Haar folgert sogar, es habe daher bis 1567 keine Knappheit an Liedern geherrscht, was Lasso zur Komposition hätte antreiben müssen.<sup>26</sup> Einen externen Beleg für die – zugegebenermaßen nicht fernliegende – Unterstellung einer Liedkontinuität gibt es allerdings nicht.

<sup>21</sup> RISM 1534<sup>17</sup> (Ott I), 1536<sup>9</sup> (Ott II), 1544<sup>20</sup> (Ott III), 1539<sup>27</sup> (Forster I), 1540<sup>21</sup> (Forster II), 1549<sup>37</sup> (Forster III), 1556<sup>28</sup> (Forster IV), 1556<sup>29</sup> (Forster V), die ersten drei Forster-Sammlungen mit Nachdrucken.

<sup>22</sup> Bossuyt, Art. „Lassus“, Sp. 1304.

<sup>23</sup> Osthoff, *Die Niederländer*, S. 162.

<sup>24</sup> Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 322.

<sup>25</sup> Martin Just, „Liedtradition und Neuerung in Lassos fünfstimmigen Kompositionen mit deutschem Text“, in: Albert Clement und Eric Jas (Hrsg.), *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders* (Chloe. Beihefte zum Daphnis 21), Amsterdam 1994, S. 269–305, hier S. 269. In diesem Sinne auch Osthoff, *Die Niederländer*, S. 162, Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 322, Zywiets, „Zur Gattungsproblematik“, S. 303.

<sup>26</sup> Haar, Art. „Lassus“, S. 491/S. 305.

## Lassos Liedkenntnisse und die Stimmenzahl

Doch angenommen, Senfls Liedœuvre sei nach seinem Tod und bis in Albrechts Regierungszeit in Ehren gehalten worden, die acht Kollektionen von Ott und Forster wie noch weitere Liedpublikationen seien vorhanden gewesen und bei Hof sei von Mitgliedern der herzoglichen Familie, von Hofangehörigen, von Kapellmusikern daraus gesungen oder gespielt worden. Hätte Lasso dies ignorieren können? Wie kam es dann zu seiner Beobachtung und Überzeugung, die er gleich zu Beginn der Vorrede zu seiner ersten Sammlung artikuliert, er habe „Teutsche Liedlein“ komponiert „vnnd dieselben dem gemeinen brauch zugegen/den ich schier durchauß nit anders befinde/dann das es mit vier stimmen gar inn gewonheit kommen / jetzt mit fünff stimmen zumachen mich vnderfangen“.

Allein Senfl komponierte – der allgemeinen satztechnischen Entwicklung gemäß – 40 fünfstimmige Lieder. Auch im erwähnten Manuskript Mus.ms. 3155 mit seinem auffälligen Chorbuchformat stehen 18 fünfstimmige Liedsätze. Ein Blick schon in Otts erste Sammlung von 1534 hätte Lasso eines Besseren belehren müssen, Schöffers-Apiarius' Straßburger Druck von ca. 1536<sup>27</sup> enthält 13 fünfstimmige Liedsätze, Otts dritte Sammlung von 1544 setzt gar ein Register voran, das den Band nach denen „mit vieren“, denen „mit fünffen“ und denen „mit sechsen“ sortiert. Und Forsters fünfte und letzte Sammlung aus dem Jahr 1556 ist, wie oft bemerkt, komplett fünfstimmig. Das bewog Boetticher dazu, Lasso anzulasten, er habe dies bewusst verschwiegen, um das fünfstimmige Lied „in seiner Vorrede als eigene Entdeckung in Anspruch“ zu nehmen.<sup>28</sup> Doch man muss Lasso gar keine Arglist unterstellen oder seine Aussage als unpräzise Pauschalangabe relativieren.<sup>29</sup> Er wird diese Sammlungen wohl einfach nicht zu Gesicht und entsprechende Lieder nicht zu Gehör bekommen haben.

In den 1550er- und 1560er-Jahren kann man schlichtweg nicht von einer enzyklopädischen Musiksammlung in München ausgehen, am wenigsten im weltlichen Bereich. Nicht vor 1571 sollte der große Buch- und Notenbestand des in Taufkirchen wohnhaften Johann Jakob Fugger in Albrechts Besitz und in die Hofräumlichkeiten, die „Liberey“ im Antiquarium, übergehen. Die beiden von Wilhelm angekauften, an Musikalien reichen Bibliotheken der Augsburger Hans Heinrich Herwart und Johann Georg von Werdenstein wurden ohnehin erst 1586 bzw. 1592 überführt und in den Münchner Bestand inkorporiert.<sup>30</sup> Es ist natürlich

<sup>27</sup> RISM [1536]<sup>8</sup>.

<sup>28</sup> Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 327.

<sup>29</sup> Just, „Liedtradition und Neuerung“, S. 270.

<sup>30</sup> Otto Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann*

nicht auszuschließen, dass Fugger Albrecht schon vorher Notenmaterial aus seinem Besitz zum persönlichen Gebrauch zur Verfügung stellte. Der einzige Anhaltspunkt für eine derartige Versorgung bezieht sich allerdings auf neues, aus dem Ausland bezogenes Material.<sup>31</sup>

Doch worauf konnte sich Lasso beziehen? Was scheint er gekannt zu haben? Eine methodische Möglichkeit, dem ansatzweise auf die Spur zu kommen, ist der Blick auf die Übernahme seiner Textvorlagen, und zwar der weltlichen, da diese wesentlich individueller waren als die geistlichen, die sich in verschiedensten Gesangbüchern finden und daher wenig aussagekräftig sind. Die Aufstellung in Tabelle 2 macht ersichtlich, in welche der heute noch erhaltenen Quellen Lasso geblickt haben könnte, um Liedtexte zu erhalten. Aus der mittleren Spalte lässt sich ersehen, dass es ihm für seine ersten beiden Liederdrucke (1567 und 1572) ausgereicht hätte, auf die drei ersten Forster-Sammlungen von 1539, 1540 und 1549 zuzugreifen, um Textangebote zu erhalten. Wenn dem so war, musste er mit gar keinem fünfstimmigen Lied in Kontakt gekommen sein.<sup>32</sup> Auch für die Zeit danach wären die gleichen Informationsquellen hinreichend gewesen, zuzüglich Sätze von Senfl, die am Hof handschriftlich existiert haben können. Die bisherige Annahme, selbstverständlich seien die von Johann Ott in Nürnberg herausgegebenen Sammlungen, die besonders reich an lateinischen und deutschen Werken von Senfl sind, an dessen Wirkungsort vorrätig gewesen, dürfte von modernen Gepflogenheiten, nämlich einer Art Belegexemplarpraxis, ausgehen. In jüngerer Zeit zeichnet sich aber ein anderes Bild des Verhältnisses zwischen Komponist und Herausgeber ab, das entweder ein ‚Nicht-Verhältnis‘ oder eine einseitige Beziehung war. Eine positive Reaktion Senfls und anhaltende Geschäftsbeziehungen zum Nürnberger Buchführer sind schwer vorstellbar, wenn Senfl erfahren hätte, was Ott zuweilen unter seinem Namen herausbrachte und wie er mit seinen Kompositionen verfahren ist.<sup>33</sup>

---

*Jakob Fugger* (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und Historische Klasse, XXVIII. Band, 3. Abhandlung), München 1917, S. 35; Marie Louise Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen“, *Fontes Artis Musicae* 16.1/2 (1969), S. 29–48, hier S. 31; H. Colin Slim, „The music library of the Augsburg patrician Hans Heinrich Herwart (1520–1583)“, *Annales musicologiques* 7 (1964–77): S. 67–109, hier S. 72; Richard Charteris, *Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A Major Collector of Early Music Prints*, Sterling Heights, MI 2006, insbes. S. 177–181.

<sup>31</sup> Brief Fuggers aus Augsburg an Albrecht aus dem Sommer 1556, siehe Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 3. Buch: *Dokumente*, Leipzig 1895, S. 304.

<sup>32</sup> Die einzigen Ausnahmen von der Vierstimmigkeit sind in Forster II Nr. 29 (Lorenz Lemlin, *Der Gutzgauch*, 6 voc) und Nr. 30 (Arnold von Bruck, *So trinken wir alle*, 5 voc).

<sup>33</sup> Ott hat zahlreiche Lieder Senfls mit teilweise oder gänzlich abweichendem, mitunter einen

Insgesamt machen die Faktoren eher plausibel, dass Lasso es, wie er sagt, „durchauß nit anders befunden hat“, als dass deutsche Lieder vierstimmig seien und dass er irrigerweise glaubte, den Standard der allgemeinen und seiner speziellen Madrigal- und Chansonpraxis nun auf die autochthone Gattung seiner Wahlheimat übertragen zu haben. Womöglich kann man ihm sogar konzедieren, dass er bei dieser vermeintlichen Innovation eine gewisse Lust oder doch Befriedigung empfunden hat. Immerhin hielt er an dieser selbstgesetzten Norm lange fest (siehe Tabelle 1, Spalte 2). Dass der Viersprachendruck von 1573 für die vier Fugger-Brüder Marx, Hans, Hieronymus und Johann Jakob vierstimmige Sätze plus doppelhörige Kompositionen zu 2x4, also acht Stimmen<sup>34</sup> in jeder der vier Sprachen Latein, Deutsch, Französisch und Italienisch enthielt, ist offensichtlich externen Faktoren und nicht satztechnischen Erwägungen geschuldet. Womöglich spielte auch die humanistische Würde der Vierstimmigkeit<sup>35</sup> eine Rolle. Der Nachzügler von 1583 mag schließlich eine Bündelung aufgelaufener vierstimmiger Nebenwerke sein. Im Vorwort expliziert Lasso: „So hab ich nit underlassen sollen / gegenwertige Lieder mit vieren / welche ich ein zeit her gemacht / zusammen zurichten“.<sup>36</sup> Das klingt mehr nach Bestandsverwaltung als nach einer reizvollen neuen Aufgabe.

Auch bei Lassos Einstellung zur Stimmendisposition ist ein Vergleich mit Vento aufschlussreich (siehe Tabelle 1, Spalte 5). Wie bei fast allen anderen Aspekten der Liedkonzeption zeigt sich bei dem Jüngeren auch hinsichtlich der Stimmenzahl das Programm eines universellen Anspruchs, den er der Gattung zubilligt. Ventos Liedsätze für drei, vier, fünf, sechs, sieben und acht Stimmen lassen eine systematisch verfolgte Bandbreite erkennen, wobei seine dreistimmigen Lieder noch

---

entgegengesetzten Sinn ausdrückendem Text veröffentlicht, um dem Geschmack der Käufer entgegenzukommen. Des Öfteren hat er dafür in die Versmetrik eingegriffen, und bisweilen musste er für diese Änderungen auch den Notentext modifizieren. Siehe Sonja Tröster, „Kontrafaktur und Medienwechsel: Ludwig Senfl, Hans Ott und Georg Forster“, *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 186–196. Auch die Zuschreibung (seiner?) Neutextierung von Costanzo Festas Trauermotette auf Anne de Bretagne *Quis dabit oculis nostris* als Trauermotette auf Maximilian I. schrieb Ott fälschlich Senfl zu. Siehe Royston Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537–1538)*, PhD diss. University of Melbourne 1998, S. 240–243.

<sup>34</sup> Jede Sprache ist mit sechs Stücken und einem doppelhörigen Dialog vertreten. Rechnet man diesen jeweils als quasi zwei Kompositionen, handelte es sich um insgesamt 32 (= 4 x 8) Werke.

<sup>35</sup> Siehe zu dieser Denktradition Andrea Horz, *Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 8), Wien 2017, S. 216f. Dazu passt auch das mit seinen Bezügen zu Orpheus, Achill, Agamemnon, Saul und David humanistisch aufpolierte Widmungsvorwort des Viersprachendrucks (RISM L 860/VD16 ZV 17314).

<sup>36</sup> RISM L 946/VD16 ZV 17283.

in zwei verschiedene Gattungen geteilt sind: einerseits in traditionelle Tricinen, andererseits in moderne Villanellen. (Bei Lasso gibt es ja weder die einen noch die anderen.) Für Lasso war das Lied hingegen kein universelles Medium.

Lied	Sammlung	Komponist
<b>1567</b> Frau ich bin euch von Herzen hold	Forster I 1539	Peschin
Im Maien im Maien hört man	Ott I 1534 (3 x) Forster II 1540	Senfl
Ist keiner hie der spricht zu mir	Forster II 1540	anonym
Tritt auf den Riegel	Schöffler-Apiarius ca. 1536 Forster II 1540 PL-Tu 102680/4.29–30 (ca. 1560)	Wannenmacher anonym
Vor Zeiten was ich lieb und wert	Forster III 1549	Forster
<b>1572</b> Ein Meidlein zu dem Brunnen ging	Ott I 1534 Forster II 1540	Senfl
Es jagt ein Jäger vor dem Holz	Forster II 1540	anonym
Ich weiß ein hübsches Fräulein	Forster I 1539	anonym
Man sieht nun wohl	Schöffler-Apiarius ca. 1536 D-USch 236 A–D Forster I 1539 Forster I 1539	Senfl anonym Stoltzer
Nur närrisch sein ist mein Manier	Reutterliedlin 1535 und 1536 Schöffler-Apiarius ca. 1536 Gassenhauer und Reutterliedlin [1552] Forster II 1540 D-Mbs Mus.ms. 4482 (Mitte 16. Jh.) Meiland 1569	Dietrich Paminger Meiland
Willig und treu	Forster I 1539	Forster
<b>1573</b>		
<b>1576</b> Der Welte Pracht	Schöffler 1517 D-Rp C 120/I (ca. 1518/19) D-Mbs Mus.ms. 3155/I (ca. 1520/23)	?Senfl
Gott nimbt und geit	Gassenhauerlin 1535 Gassenhauerlin und Reutterliedlin [1552] D-ISL IV 36 F124	Senfl
Hört zu ein neus Gedicht	Schmeltzl 1544	Puxstaller

Lied	Sammlung	Komponist
Ich armer Mann was hab ich	CH-Bu F.X.1-4/II (ca.1524) Ott III 1544 Ott III 1544	P. Wüst Senfl Eckel
Ich sprich wann ich nit leuge (= c.f. Die Weiber mit den Flöhen)	Forster II 1540	Piltz
Mit Lust tät ich ausreiten	Ott I 1534 Forster V 1556 Forster III 1549 Othmayr 1549 Ott III 1544 CH-Bu F.X.17-20 (ca. 1545) Berg & Neuber 1550	Senfl 5v  Othmayr  Senfl 4v
So trinken wir alle	Ott II 1536 Forster II 1540 CH-Bu F.X.17-20 (ca. 1545) Forster V 1556 Forster II 1540	Arnold von Bruck (5v)   anonym (4v)
Welt Geld dir wird einmal	Ott I 1534	Senfl
<b>1583</b> Ich weiß ein Maidlein hübsch und fein	Othmayr 1549 Vento 1573 Knöfel 1581	Othmayr

Tabelle 2: Lassos Textvorlagen (die ersten drei Liederbände von Forster hervorgehoben).

## Lassos Umgang mit der Liedtradition

Ein Vergleich der achtstimmigen Liedsätze von Lasso und Vento, die jeweils als „Dialogus“ gekennzeichnet sind, kann illustrieren, dass der Ältere sein Design aufgrund anderer Überlegungen entwickelte als der Jüngere. Vento hatte seine Vorstellung von Lieddialog von Christian Hollander übernommen, der sich 1568 in der Offizin Adam Bergs aufgehalten hatte. Beider Interesse an der Doppelchörigkeit ist ein akustisches. Die sich abwechselnden vierstimmigen Teilchöre, in denen ein linearer ‚Fließtext‘ verdoppelt und auf die Gruppen aufgeteilt wird, erzeugen einen antiphonalen klanglichen Effekt, etwa im zweiten Teil von Ventos *Wolauß ihr Brüder* allzumal, wo es plakativ heißt:<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Ivo de Vento, *Neue Teutsche Lieder mit vier stimmen sampt zwayen Dialogen*, München: Adam Berg 1571 (RISM V 1123), Nr. 15, *Wolauß ir brüeder allzumal*, Der ander theil: „Herr wirt bringt uns ain guten wein“; ediert in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, N. F., Bd. 15, Wiesbaden 2003, S. 41–45.

Chorus primus	Chorus secundus
Herr Wirt, bringt uns ain guten wein,	
	Herr Wirt, bringt uns ain guten Wein,
her Wirt,	
	herr Wirt,
bringt uns ain guten wein,	
	bringt uns ein guten wein
bringt uns ain guten wein	

usw.

Lasso hingegen, der seinen einzigen Lieddialog zwei Jahre später herausbringt, lässt sich von diesem Muster nicht beeinflussen. Vielmehr verfährt er so, wie bereits Adrian Willaert die Mehrchörigkeit in seinen Madrigalen eingesetzt hatte. Die entsprechende Textwahl ermöglicht ein echtes Zwiegespräch, der Wechsel der Klanggruppen bildet den realen Sprecher-Dialog ab:<sup>38</sup>

[Chorus] primus	[Chorus] secundus
Nun grüß dich Gott mein Mündlein rot, ich bin dir hold von hertzen	
	Was kümmerts mich, schau du für dich, mit dir mag ich nit schertzen, dein lieb die bringt mir schmerzen
als Els, ich bitt,	
	ich mag dein nit,
zu dienen bin ich dir bereit,	
	geh anderswo, du hast dein bschaid,
du bist allein die mir gefelt,	
	ja wann du hetst im seckel gelt,
am gelt es auch nit manglen sol,	
	die wort sein gut, der mund ist vol, die seitten aber mich fast krenckt, daran der läre beutel henckt,
das ist der sitt in dieser Welt, das ist der sitt in dieser Welt,	
wer bulen will,	
	wer bulen will,
muß haben gelt,	

<sup>38</sup> RISM L 860/VD16 ZV 17314, Nr. 26; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, II: *Drei- bis achtstimmige deutsche Lieder aus verschiedenen Drucken sowie aus handschriftlicher Überlieferung* (Sämtliche Werke, 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 20), neu hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1971, Nr. 7, S. 12–16.

[Chorus] primus	[Chorus] secundus
	gelt, muß haben gelt,
gelt, wo das gebricht,	
	wo das gebricht,
ist gantz umbsunst, all weißheit, jugent, schön und kunst, jugent, schön und kunst.	

Die einzelnen Effekte (wie die Beschleunigung der Episoden, die Klangfülle bei der simultanen Zusammenführung der acht Stimmen) sind denen Ventos vergleichbar, aber Lassos Intention zielt auf die Vermittlung der dramatischen Situation. Ihr dient der akustische Wechsel.<sup>39</sup>

Eine Anregung hingegen, die Lasso aus Forsters zweitem Band hat aufnehmen können und die ihm im Sinne einer Lust an der Dramatisierung entgegenkam, war die Auffaltung von kleinen Szenen. Die im Forster-Druck von 1540 in auffälliger Weise enthaltenen mehrteiligen Martinsfestlieder, Zechgesänge, Jagdlieder, monologischen Werbeszenen oder solche mit Dialoganteilen, also Miniatur-Dramen in zwei bis drei ‚Akten‘,<sup>40</sup> mussten ihn auf eine – in Wirklichkeit ziemlich randständige – Gattungsoption aufmerksam machen, der er weder im Bestand der Senfl-Lieder noch anderswo hätte begegnen können. Sie findet ihren Reflex in seiner Vorliebe, solche Szenerien selbst zu setzen (siehe Tabelle 3). Die narrativen und gesprächshaften Züge von mehrheitlich neu getexteten Sprachgebilden hielten Lasso immer wieder zur Komposition an, auch wenn sich der Fokus mit der Zeit von schwankhaften und erotischen Themen zu geistlichen und moralischen Inhalten verschob. Dabei lässt Lasso sein klares Gattungsverständnis erkennen, denn anders als im achtstimmigen Dialog, der auch „Dialog“ heißt, nimmt er im Tonsatz der Liedzyklen keine quasi-szenische Stimmverteilung in Einzelgruppen vor.

<sup>39</sup> Eine dritte Spielart von Dialog ist der rein musikalische Dialog. Ohne textliche Dialogstruktur werden die Phrasen fortlaufend auf *cori spezzati* verteilt, um den Text durch den Effekt der antiphonalen Wirkung stärker auszudeuten. Siehe Marco della Sciucca, „S’ amor non è: Cesare Tudino and the Birth of the Purely Musical Dialogue“, *Music & Letters* 84 (2003), S. 557–595, zu Lassos Madrigalen S. 581–583.

<sup>40</sup> RISM 1540<sup>21</sup>. Zweiteilig sind Nr. 4, 5, 6, 36, 55, 61; dreiteilig ist Nr. 31.

		Texttypus
<b>1567</b>		
Nr. 8	I. Im Land zu Wirtenberg so gut II. Do das der Herr des Weins ersach III. Der Richter lacht und sprach: Mein Mann	Schwankerzählung mit wörtlicher Rede
Nr. 14	I. Fröhlich zu sein ist mein Manier II. Wer frisch sein will, der sing mit mir	Zechgesang
<b>1572</b>		
Nr. 1	I. Mein Mann der ist in Krieg zogen II. Was soll ich euch ins Haus schenken III. In welches Haus wollt ihr ziehen IV. Wolltstu mich dann bochen erst	Streitgespräch Schwiegermutter/-tochter
Nr. 11	I. Ein Meidlein zu dem Brunnen ging II. Das Meidlein trägt Pantoffel an	Pastourelle
Nr. 14	I. Ich hab dich lieb das weist du wol, hoscha Gredla II. Und wann du freundlich bist bei mir, hoscha ...	erotischer Appell
Nr. 15	I. Einmal ging ich spazieren aus II. Ich sprach: O Frau, mein Herz das brinnt III. Die Frau ganz höflich antwort mir IV. So dank ich Gott, der mir hat gunnt	Liebesdialog
<b>1576</b>		
Nr. 3	I. Welt, Geld, dir wird einmal II. Geld, Welt, dir wird einmal III. Welt, Geld, dir wird einmal	imaginäre Ansprache
Nr. 6	I. Mein Frau Hilgart gar oft mein wart II. Mein Frau unmild, ich het verspielt III. Mein Frau unrein, ich darf nit heim IV. Do ich lang stillt mit Worten mild V. Sie rauf ihr gnug, war nit mein Fug	handfester Ehestreit
Nr. 10	I. Hört zu ein neus Gedicht von Nasen II. So find man gülden, silberen ... III. Wer gewinnen will den Kranz	Dorfwettbewerb
<b>1583</b>		
Nr. 2	I. Die Gnad kommt oben her II. Wer Gott vertrauen tut III. Wir armes Volk auf Erd IV. Das Volk von Israel verfolgt Pharaon schnell V. Joseph verkaufet ist VI. Als Holofernes hat Betulia die Stadt VII. Darauf hat Gott gesandt Judith ihn VIII. Daniels Knaben drei ist Gott gestanden bei IX. Daniel gworfen war zur großen Löwenschar X. Darum o frommer Christ XI. Der dies Lied hat gemacht XII. Hierauf sei nun gepreist	Biblische Exempel für belohntes Gottvertrauen

		Texttypus
Nr. 3	I. Aus meiner Sünden Tiefe II. Wann sich dein grimmer Zoren III. Allein Gott ich vertraue IV. Von Gott kein Mensch abweiche	Gebetsansprache
Nr. 6	I. Wach auf o Menschen Kind II. Ist doch Gott gar ein freundlich Mann	Aufforderung
Nr. 10	I. Ich hab ein Mann, der gar nichts kann II. Wann er aufsteht, kommt erst vom Bett III. Nach dem Frühmal nichts überall tut er den Tag IV. Um fünfe hin so kratzen ihn die Hühner	Schelte auf Tagesablauf eines faulen Ehemannes
Nr. 11	I. Ich armes Weib hab meinen Leib II. Bald ich von Geld ein wenig meld III. Wann ich dann sag, mein Mann acht Tag IV. Nun wars um mich zu tun schlechtlich	Klage über faulen, versoffenen und gewalttätigen Ehemann

Tabelle 3: Dramatische, narrative und gesprächshafte Lieder Lassos.

Im Unterschied zum nicht übernommenen Muster des Doppelchörigkeitskonzepts von Hollander und Vento, das sich auf eine recht neue Kompositionstechnik bezieht, lässt sich beobachten, wie es Lasso immer wieder einmal ein Anliegen gewesen zu sein scheint, an die Gattungstradition, soweit er sie aus seinen älteren Quellen ersehen konnte, erkennbar anzuschließen. Allerdings geschah dies offenbar nicht im Sinne einer Pflichterfüllung. Schon immer, differenziert und völlig zu Recht wurde sein Liedœuvre dahingehend beschrieben, dass er chaneske und madrigalische Züge auf das Lied übertrug, was eine freie Reihung von Abschnitten eigenen Charakters verlangt, und dass darin seine Innovation bestand.<sup>41</sup> Weniger wurde allerdings zur Kenntnis genommen, wie er kleine, fast versteckte Winke platziert, mit denen er durchblicken lässt, dass ihm die Tradition durchaus bekannt war und er – eben auf der Basis seiner Kenntnisse und Erfahrungen – bereit ist, in die Auseinandersetzung mit dieser einzutreten. Sein Reagieren auf das Vorgefundene zeigt sich dabei in sehr unterschiedlicher Weise und selten zweimal auf die gleiche Art.

Einen solchen Fall stellt das Lied *Ein Meidlein zu dem Brunnen ging* aus der Sammlung von 1572 dar.<sup>42</sup> Das spöttische Gedicht war schon von Senfl vertont worden und erscheint bereits in Otts Sammlung von 1534 gedruckt. Lasso hat den Text allerdings aus der zweiten Forster-Sammlung von 1540 übernommen.

<sup>41</sup> In großer Ausführlichkeit erstmals von Osthoff, *Die Niederländer*, S. 139–208, dargelegt. Spätere Charakterisierungen fügen keine grundsätzlich neuen Erkenntnisse, sondern nur Ergänzungen hinzu.

<sup>42</sup> RISM L 856/VD16 ZV 17287, Nr. 11; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 11, S. 82–88.

Details im Wortlaut („spricht“ statt „sagt“, „lat“ statt „las“) zeigen, dass dies seine Vorlage war; auch lieferte Forster nur zwei statt drei Strophen, dementsprechend komponierte auch Lasso nur zwei Partes. Musikalisch nimmt Lasso keinen erkennbaren Bezug auf die Version seines Vorgängers, im Gegenteil: Er gestaltet die Exordien der beiden Partes mit seinen typischen imitierenden Doppelthemen (I: Diskant mit Tenor, in der Unterquarte imitiert von Alt und Bass; II: Diskant mit Tenor im C<sub>4</sub>-Schlüssel, eine Oktave tiefer imitiert von Quinta vox im C<sub>4</sub>-Schlüssel mit Bass). Man wähnt sich in einem aktuellen fünfstimmigen Satz. Doch dann folgt, womöglich mit einem Augenzwinkern, nach sechs Takten die anachronistische Volte, indem er die stollige Anlage des Textes respektiert, allerdings ohne auf das alte Mittel eines Wiederholungszeichens zurückzugreifen. „Ein Meidlein zu dem Brunnen ging / und das was seuberlichen“ weist die identische Musik auf wie „begegnet ihm ein stoltzer knab, der grüßt sie hertzigklichen“. Nach diesem regelkonformen stolligen Aufgesang folgt ein formal ebenso konventioneller abweichender Abgesang. Wie als wollte er sicherstellen, dass dies nicht als ‚Ausrutscher‘ verstanden wird, wiederholt er das Prozedere im „ander theil“, hier freilich mit neuer Musik. Erster Tenor und der Tenor der Quinta vox sind bei der Wiederholung vertauscht, d. h., kompositorisch läuft es auf dasselbe hinaus, aber auf dem Papier und bei der performativen Rollenverteilung versteht man das Spiel mit der altherkömmlichen Strophenform. Andere ererbte Liedtexte mit einer solchen Kanzonenanlage komponiert Lasso hingegen durch. In der Terminologie der Intertextualitätsforschung firmiert diese Strategie unter der Kategorie Formzitat. Es bezieht seine Kraft aus der Inkongruenz, denn (moderne) Satztechnik und (altertümliche) Form passen hier nicht zusammen.

Ebenfalls aus der Gruppe der mehrteiligen Lieder stammt die humoristische Erzählung *Im Land zu Wirtenberg*.<sup>43</sup> Es handelt sich um einen Stoff, der als Schwank in Süddeutschland kursierte und im letzten Teil, einer Art Gerichtsverhandlung, in wörtlicher Rede kulminiert. Doch am Anfang wird erzählt, was vor dieser Schlusszene passiert war. Das Lied beginnt mit einem klassischen narrativen Setting, in dem zuerst die allgemeinen Umstände skizziert werden, bevor die konkrete Handlung einsetzt: „Im Land zu Wirtenberg so gut im Herbst man Trauben schneiden tut, den Wein tut man auspressen. Da war ein Esel hoch von Mut, der soff sich voll vom Weine gut und hielt sich gar vermessen“ usw. (siehe Notenbeispiel 1).

---

<sup>43</sup> RISM L 814/VD16 ZV 4471, Nr. 8; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 8, S. 19–24.

IM lant zu Wir - ten - berg so gut/ im herbst mon drau - ben schnei - den

IM lant zu Wir - ten berg — so gut/ im herbst mon drau - ben schnei - den

IM lant zu — wir - ten - berg so gut/ im herbst mon drau - ben schnei - den

IM lant zu Wir - ten - berg — so gut/ im herbst mon drau - ben schnei - den

IM lant zu Wir - ten - berg so gut/ im herbst mon drau - ben schnei - den

thut/ den wein that man auß - pres - sen da was ein e

thut/ den wein that man auß - pres - sen da was ein e - sel hoch von mut da wz ein

thut/ den wein — that man auß - pres - sen/ da wz ein e - sel hoch von mut da wz

thut den wein — that man auß - pres - sen da wz ein e - sel hoch von mut

thut/ den wein that man — auß - pres - sen/ da wz ein e - sel hoch von mut da

Notenbeispiel 1: Orlando di Lasso, *Im Land zu Wirtenberg* (1567), T. 1–15.

Im berühmten Scherzlied *Audite nova – Der Baur von Eselfkirchen*<sup>44</sup> schuf Lasso einen sehr effektvollen Liedeingang, indem er die lateinische Aufforderung „Hört die Neuigkeit“ in feierliche motettisch-polyphone Diktion kleidet und dann die polternde deutsche Gänsegeschichte in platter Homophonie folgen lässt. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als habe er *Im Land zu Wirtenberg* ein ähnlich kontrastives Exordium gewählt, indem er die ersten beiden Verszeilen im Dreiermetrum skandieren lässt, von dem sich ab der dritten Verszeile ein bewegliches Alla-breve-Metrum absetzt. Allerdings ist es nicht recht einsehbar, warum er hier die Abschnitte gegeneinander hätte profilieren sollen, vor allem mit einem Schnitt an

<sup>44</sup> RISM L 860/VD16 ZV 17314, Nr. 7; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, II, Nr. 6, S. 9–11. – Die Anregung zu diesem Exordium mag von den verschiedenen heiteren Liedsätzen in Forsters zweiter Sammlung ausgegangen sein, die mit einem deutschen oder lateinischen Vorspann, ironisch „Intonatio“ genannt, anheben.

genau dieser Stelle. Im Württemberg-Lied steht kein imaginärer Doppelpunkt hinter der ersten Aussage (nach „schneiden tut“); vielmehr realisiert der Text seine Zäsur erst nach der syntaktischen Parataxe („... man Trauben schneiden tut, den Wein tut man auspressen“) und nach der Sinneinheit des Jahreszeiteneingangs. Der musikalische Wechsel erfolgt allerdings schon nach dem ersten Verszeilenpaar (zwischen „schneiden tut“ und „den wein“). Der Wechsel vom Contrapunctus simplex zur Polyphonie erzeugt bereits in ausreichendem Maße einen formalen Unterschied, falls Lasso das Reimpaar des Beginns musikalisch berücksichtigen wollte.<sup>45</sup> Warum dann am Anfang ein Dreier, der diesen Gegensatz noch verstärkt?

Lasso klinkt sich mit dieser etwas unmotiviert scheinenden Exposition in eine Tradition des musikalischen Redens und Erzählens in deutscher Sprache ein. Wiederum in Forsters zweiter Sammlung konnte er auf diese gestoßen sein.

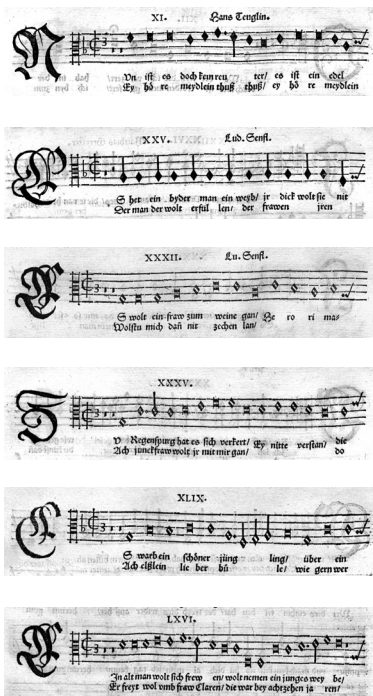


Abbildung 2a–f: Ausschnitte aus Liedern mit narrativem Eingang in ternärer Metrik aus Der ander theil, Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein, zu singen vast lustig, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Petreius 1540, Tenor, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 167#Beibd. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074419-8.

- a) Hans Teuglin, Nun ist es doch kein Reuter, Nr. 11.
- b) Ludwig Senfl, Es hätt ein Biedermann ein Weib (SC S 86), Nr. 25.
- c) Ludwig Senfl, Es wolt ein Frau zum Weine gan (SC S 97), Nr. 32.
- d) Zu Regensburg hat es sich verkehrt, Nr. 35.
- e) Es warb ein schöner Jüngling, Nr. 49.
- f) Ein alt Mann wolt sich freuen, Nr. 66.

<sup>45</sup> Die metrische Bewegung verläuft besonders glatt, wenn man das proportionale „Hemio- lia“-Phänomen berücksichtigt, wie es von Ruth DeFord, „Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century“, *Early Music History* 14 (1995), S. 1–51, hier S. 26–51, beschrieben wird: Eine Minima in der Grundmensur  $\mathfrak{c}$  entspricht einer Semibrevis in der Dreierproportion, speziell wenn sie im Kolor notiert ist, was insbesondere die „Fünfte Stimm“ kennzeichnet.

Die Zusammenstellung von Beispielen (siehe Abbildung 2a–f) zeigt in verschiedenen Notationsformen eine tripeltaktige Bewegung von Liedern, deren Erzählhaltung sogleich mit Formulierungen wie „ist es“, „hat es“, „Es het“, „Es warb“, „Es wolt“, „Ein alt man wolt“ kommuniziert wird.<sup>46</sup> Sie alle sind dezidiert homophon, ja größtenteils homorhythmisch. Am fühlbarsten ist das Verfahren in Senfls Lied *Es hätt ein Biedermann ein Weib* umgesetzt, indem die Tonwiederholungen den gesprochenen Duktus herausstellen. Die dahinterliegende Idee ist durchaus nicht ein tänzerischer Vortrag mit energischem ‚Drive‘, wie man es auf Tonaufnahmen hören kann. Vielmehr geht es darum, die Hebungen und Senkungen des deutschen Versmetrums in eher labiler Form zu skandieren und dabei gegebenenfalls mit schwebenden Betonungen und Anpassungen flexibel zu operieren. Notationsmäßig muss dies dennoch in Form von exakten Tondauern als auftaktige Längen und Kürzen gefasst werden. Diese Deklamationsform geht auf die anhaltende Tradition des einstimmigen Gesangsvortrags vierhebiger Verszeilen zurück, deren Zeugnisse bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen.<sup>47</sup> Einstimmigkeit wurde in mehrstimmigen Sätzen konsequenterweise in Contrapunctus simplex überführt. Lasso demonstriert in seinem Schwanklied nicht seine Freude am plakativen Kontrast, der hier deplatziert wäre, sondern seine sensible Beobachtung einer sehr spezifischen deutschen Deklamationsweise.

Manchmal macht es den Eindruck, als wolle Lasso seinen Rezipienten nur ein kurzes Signal senden, dass er ein Lied, das sie sonst zu singen gewohnt sind, durchaus kennt und bewusst in eine neue musikalische Gestalt verwandelt hat, statt sich ausschließlich einer Textquelle bedient zu haben. Den Text zu *Frau ich*

<sup>46</sup> RISM 1540<sup>21</sup>, Nr. 11, 25, 32, 35, 49, 66.

<sup>47</sup> Marc Lewon hat auf diese Deklamationsweise anhand der Neidhart-Liedparodie *Do man den gumpel gampel sank*, A-Wn Cod. Ser. n. 3344, fol. 107<sup>v</sup> hingewiesen: „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts“, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 37), hrsg. von Dorothea Klein, Würzburg 2012, S. 137–179, Faksimile auf S. 167; siehe auch von dems., „Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: Im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile“, in: Alexander Rausch und Björn R. Tammen (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450)*, Wien 2014, S. 299–342, Faksimile auf S. 320. In dieser Notationsweise von sich abwechselnden kurzen und langen Tönen geben die mensuralen Notenwerte keine absolute Tondauer wieder, sondern signalisieren lediglich einen ungefähren Referenzwert. Wie das Erzähllied klingt, wenn es in neutraler Deklamation im Sinne von Referenzwerten vorgetragen wird, ist auf der Einspielung *Argentum et aurum. Musical Treasures from the Early Habsburg Renaissance*, Ensemble Leones, Marc Lewon, Naxos 2015 zu hören; vgl. auch die Sounddatei <[https://medienportal.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/medienportal/uni\\_view/Videos/Audios/Do\\_man\\_den\\_gumpel\\_gampel\\_sank.mp3](https://medienportal.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/medienportal/uni_view/Videos/Audios/Do_man_den_gumpel_gampel_sank.mp3)> (letzter Zugriff: 24. Juni 2024).

*bin euch von Herzen hold* hat er aus der ersten Forster-Sammlung übernommen.<sup>48</sup> Dass er die mehrfach wiederkehrenden Interjektionen auf „O mein“ aus Gregor Peschins synkopischer Diktion in glasklare, auftaktige Rufe überführt und so noch deutlicher hervorgehoben hat, wird kaum jemanden überrascht haben. Aber dass derselbe Sänger in Tenorlage den emphatischen Oktavsprung *g-g'* bei „Möchts müglich sein“ ebenfalls auszuführen hat, wird diesen doch haben aufmerken lassen (siehe Notenbeispiel 2a und 2b). Dennoch gibt es Gestaltungsunterschiede: Im älteren Satz hebt sich der zweite Ton noch dadurch heraus, dass er höher als der Diskant liegt, dreißig Jahre später wird er synkopisch akzentuiert und durch einen Quintsprung abwärts abgetrennt.

◇ =  $\text{♩}$

o mein o mein/ bin ich doch dein/ möchts müg-lich sein/  
 o mein o mein/ bin ich doch dein/ möchts müg - lich sein/  
 o mein o mein/ bin ich doch dein/ möchts müg-lich sein/  
 o mein o mein/ bin ich doch dein/ möchts müg-lich sein/

Notenbeispiel 2a: Gregor Peschin, *Frau ich bin euch von Herzen hold* (Forster I, 1539), T. 14–19.

o mein o mein bin ich doch dein möchts müg - lich sein  
 o mein o mein o mein o mein bin ich doch dein möchts müg lich \_\_\_\_\_ sein  
 o mein o mein o mein o mein bin ich doch dein möchts müg - lich möchts müg-lich sein  
 o mein o mein/ o mein o mein bin ich doch dein möchts müg-lich sein  
 o mein o mein bin ich doch dein möchts müg-lich sein/

Notenbeispiel 2b: Orlando di Lasso, *Frau ich bin euch von Herzen hold* (1567), T. 14–18.

<sup>48</sup> RISM L 814/VD16 ZV 4471, Nr. 14; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 11, S. 31f. Der Satz von Gregor Peschin in RISM 1539<sup>27</sup>, Nr. 22.

Eine plastische Wendung in Georg Forsters Liebeslied *Willig und treu* erfährt eine ähnliche Transformation durch Lasso.<sup>49</sup> Die Treuebeteyerung „Wil auch mein glübd stet halten dir ganz unverkehrt“ erscheint im Diskant als kleine gewölbte Formulierung mit elegischem Halbtonabschluss und wird im Tenor intervallisch angepasst beantwortet. Der ersten Phrase wird zudem zeittypisch durch eine Textinsel, d. h. mit Generalpause davor und danach, Nachdruck verliehen (siehe Notenbeispiel 3a). Lasso knüpft an die Ausdrucksweise an, verteilt sie aber auf fünf Stimmen und dynamisiert sie harmonisch, indem er sie auf verschiedenen Tonstufen positioniert (siehe Notenbeispiel 3b). Derartige gelegentliche Motiv-Assonanzen dürften nicht zufällig sein, sondern aufzeigen, dass Lasso seine Vorlagen vor Augen bzw. die zum Text gehörende Musik im Ohr hatte.<sup>50</sup>

◇ =  $\text{♩}$

glübd/ stet hal - ten dir/ gantz vn - uer - kert das glaub \_\_\_\_\_ du mir.

glübd/ stet hal - ten dir/ gantz vn - uer - kert \_\_\_\_\_ das glaub du mir.

glübd/ stet hal - ten dir/ gantz vn - uer - kert das glaub du mir.

glübd/ stet hal - ten dir/ gantz vn - uer - kert das glaub \_\_\_\_\_ du mir.

Notenbeispiel 3a: Georg Forster, *Willig und treu* (Forster I, 1539), T. 15–23.

dir/ gantz vn - uer - kert gantz vn - ver - kert gantz vn - ver - kert/

dir/ gantz vn - uer - kert gantz vn - uer - kert das

dir/ gantz vn - uer - kert/ das

vn - uer - kert gantz vn - uer - kert gantz vn - ver - kert/

gantz vn - uer - kert gantz vn - uer - kert gantz vn - uer - kert

Notenbeispiel 3b: Orlando di Lasso, *Willig und treu* (1572), T. 13–17.

<sup>49</sup> RISM L 856/VD16 ZV 17287, Nr. 9; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 9, S. 80f. Der Satz von Georg Forster in RISM 1539<sup>27</sup>, Nr. 42.

<sup>50</sup> Nebenbei zeigt sich der um die Jahrhundertmitte vielerorts erfolgende Wechsel der Noten-

Er war aber nicht nur zum Spiel mit motivischen Partikeln zwischen Hypotext und Hypertext bereit, an denen er womöglich seine geheime Freude hatte, sondern ließ sich auf etwas ein, was man in der Intertextualitätstheorie Stilzitat nennen würde; möglicherweise müsste man es sogar als Stilkopie bezeichnen. Mit dem Satz *Annelein du singst fein*<sup>51</sup> hat er eine solche Stilimitation angefertigt, indem er den Typus eines klassischen Tenorlieds kleinen Umfangs komponierte, wie er ihn in Forsters erster Liedersammlung, dem kanonbildenden *Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein*, in einer mustergültigen Auswahl hat studieren können.<sup>52</sup> Die – wie überwiegend bei deutschen Cantus firmus-Liedern – vom Komponisten neu erfundene Liedmelodie liegt im Tenor (siehe Notenbeispiel 4). Sie verläuft auffallend gleichförmig und wird mit nur ganz wenigen feinen Melismen aufgelockert. Der Vortrag geschieht zeilenweise mit merklichen Pausenzäsuren zwischen den einzelnen Versen. Dazu bilden die anderen Stimmen einen teils imitierenden, teils freien Kontrapunkt.

4

An - ne - lein du singst fein / fromb frö - lich kanst auch seyn /  
 fromb frö - lich kanst auch seyn hold - se - lig eu - ge - lein ge - ben lieb - li - chen schein /  
 wünsch dir mein gruß ins hertz hi - nein wünsch dir mein gruß ins hertz hi - nein.

Notenbeispiel 4: Orlando di Lasso, *Annelein du singst fein* (1573), Tenor.

Einige Elemente in Melodiebildung und Satztechnik verraten, dass Lasso einen archaischen, vielleicht bewusst anachronistischen Liedsatz schreiben und dabei womöglich auch den ‚altdeutschen‘ Tonfall aufgreifen wollte.<sup>53</sup> Das kleine Lied hat

größe. Musikalische Phrasen, die in der ersten Jahrhunderthälfte mit Semibreven und Breven notiert wurden, erscheinen nun mit Miniminen und Semibreven.

<sup>51</sup> RISM L 860/VD16 ZV 17314, Nr. 8; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, II, Nr. 2, S. 4f.

<sup>52</sup> Zywiets, „Zur Gattungsproblematik“, verzichtet bezeichnenderweise auf eine Charakterisierung von *Annelein du singst fein*, da dies seine These schwächen würde, es sei „gerade nicht das Herausarbeiten der stilistischen Eigenarten von Cantio, Madrigal, Chanson und Lied die Intention Lassos im ‚Viersprachendruck‘, stattdessen sei „das Ziel des musikalischen Stils auf Vereinheitlichung ausgerichtet“ (S. 306).

<sup>53</sup> An Lassos Fähigkeit zum Ausdruck von „innerem Gefühl“ im Liebeslied und der als deutsch reklamierten „Innigkeit“ scheiden sich im älteren, an dieser Frage interessierten Schrifttum die Geister. Auf der einen Seite stehen die Autoren, die ihm diese absprechen (Otto Kade, *Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen*

einen Umfang von 109 Miniminen, 30 davon führen, verteilt auf mehrere Passagen, die Außenstimmen in Dezimen und greifen somit auf ein klassisches Satzmodell der Zeit um 1500 zurück, das sich freilich noch in zahlreichen Tenorliedern der ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts findet. Auch hebt die Liedmelodie auf das Schlüsselwort „Annelein“ mit einem Soggetto an, das für diese Zeit emblematisch ist: die aus der burgundischen Chanson auch ins Tenorlied übernommene Wendung eines rhythmisierten Quartabgangs, wie er gleichfalls in der Forster-Sammlung in zahlreichen Varianten begegnet, etwa in Senfls *Maß, Zucht, Verstand* (Nr. 111).<sup>54</sup>

Eine Abweichung springt indes bei Lassos Umgang mit Wiederholungen ins Auge. Eine der alten Lieddoktrin widersprechende Textwiederholung im Inneren wie bei „fromm fröhlich kannst auch sein“ hätte Lasso in Forsters Tenorstimm-buch bei keinem Lied finden können; zwar gibt es dort Motivwiederholungen auf anderen Tonstufen, dann aber mit abweichendem Text. Auch modifiziert er den Umgang mit dem wiederholten Schlussvers, der im traditionellen Tenorlied eine Ausnahme bleibt und dann entweder als wörtliche Wiederholung von Text und Musik oder als musikalische Wiederholung auf anderer Tonstufe mit neuem Text vorkommt. Lasso dagegen wiederholt die Schlusszeile im Tenor in Form einer Sequenz in der Untersekund, was eine Umorganisation des ganzen Tonsatzes und somit eine dynamisierende, harmonisch-klangliche Variante schafft. Ein imitiertes Doppelsoggetto, das den Anfang von *Annelein* prägt, ist dem älteren Tenorlied nicht fremd, beschränkt sich dort aber auf den Liedanfang, während Lasso auf diese Technik auch im Liedinneren (T. 14–16) zur texturalen Auflockerung und formalen Gliederung des Satzes zurückgreift. So ‚simpel‘ das Liedchen im ersten Moment wirkt, offenbart es doch dadurch, dass an wenigen Stellschrauben gedreht wurde, eine gesteigerte Komplexität gegenüber Vorbildern im gleichen Format.

---

*Tonsätze*, Mainz 1874, S. 19f.; Sandberger, „Vorwort“, S. VI und XXI; Osthoff, *Die Niederländer*, S. 145, Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 324). Auf der anderen Seite diejenigen, die ihn dazu zumindest partiell in der Lage sehen (Emil Bohn, „Orlando de Lassus als Komponist weltlicher deutscher Lieder“, *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 1 (1887), S. 184–192, hier S. 190; Leuchtmann, „Lassos Kompositionen mit deutschem Text“, S. XXXIX).

<sup>54</sup> Zu dieser melodischen Wendung im Allgemeinen siehe Nicole Schwindt, „Die burgundische Formel“, in: Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch (Hrsg.), *‘L’esprit français‘ und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, Hildesheim 2007, S. 149–166, und zur Adaption im Tenorlied siehe dies., *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 443f. Bereits Ludwig Behr weist in seiner Dissertation *Die deutschen Gesänge Orlando di Lassos*, Erlangen 1935, S. 55 auf das Motiv als „ein wohlbekanntes Requisite der älteren burgundischen Meister“ hin und wertet es als eines der Indizien dafür, „daß Lasso an diesen Stil früherer Generationen anknüpft“.

Lassos Methode, die Tradition umzubiegen, zeigt sich auch in anderen Konstellationen, nicht zuletzt bei seiner Fortschreibung der Cantus firmus-Technik. So entwickelt er in der komischen Szene *Mein Mann der ist in Krieg zogen*,<sup>55</sup> einem vierteiligen Wechselgespräch zwischen angehender Schwiegertochter und Schwiegermutter, das Verfahren weiter, indem er den Cantus firmus zu Einzelphrasen fragmentiert und diese jeweils an anderer Stelle im Stimmengefüge einsetzt. Das lange, 1576 gedruckte Lied *Mein Frau Hilgart*<sup>56</sup> bezieht seine Schärfe aus dem parodistischen Kontrast. Die handfeste Kampfszene zwischen Mann und Frau ist nicht nur eine textliche Ableitung vom allgegenwärtigen geistlichen Lied *Maria zart* (aus den Strophenanfängen „Maria zart von edler Art ... Maria milst du hast gestilt ... Maria rain du bist allein“ wird „Mein Frau Hilgart gar oft mein wart ... Mein Frau unmilt, ich het verspilt ... Mein Frau unrein, ich darf nit heim“), Lassos Vertonung verwendet auch den Cantus firmus des Vorgängergliedes und stellt so den für die Zeitgenossen nicht negierbaren Zusammenhang zum altehrwürdigen Marienlied her. Dass Lassos im 19. und 20. Jahrhundert und auch noch heute oft mit Befremden aufgenommenen drastischen Lieder keine geschmacklichen Entgleisungen darstellen, sondern zivilisationsgeschichtlich höchst relevante Themen bearbeiten, habe ich vor zwanzig Jahren anhand der Körperthematik im Nasenlied darzustellen versucht,<sup>57</sup> und Birgit Lodes hat in einer erhellenden kulturhistorischen Analyse gezeigt, dass *Mein Frau Hilgart* die sehr wohl schwerwiegende soziale Frage des guten Ehelebens aufwirft.<sup>58</sup> Das Renaissancelied in der deutschen Landessprache war nie „l'art pour l'art“, vielmehr immer rückgebunden an gesellschaftliche Diskurse, die einmal offener, einmal verklausulierter zur Sprache kamen. Auch in dieser Hinsicht macht Lassos Liedschaffen keine Ausnahme – sei es, dass ihm die Themen zugetragen wurden, sei es, dass er sie selbst für die Hofgesellschaft zuträglich fand.

\*

<sup>55</sup> RISM L 856/VD16 ZV 17287, Nr. 1; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 1, S. 51–61.

<sup>56</sup> RISM L 899/VD16 ZV 4607, Nr. 10–14; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 6, S. 132–144.

<sup>57</sup> *Hort zu ein neus Gedicht von Nasen*, RISM L 899/VD16 ZV 4607, Nr. 18–20; ediert in: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, I, Nr. 10, S. 151–159. Vgl. Nicole Schwindt, „Der Körper als Thema – Lassos ‚Nasenlied‘“, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von ders., Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1 (2001), S. 133–156.

<sup>58</sup> Birgit Lodes, „Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied *Mein Frau Hilgart*“, in: Achim Aurnhammer und Susanne Rode-Breyman (Hrsg.), *‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 35), Wiesbaden 2018, S. 157–199.

Als Lasso 1556 an den Münchner Hof kam, sah er sich einer ihm bislang unbekanntem Tradition gegenüber. Wie diese Tradition gepflegt wurde, ob beiläufig oder intensiv, ob mit Genügsamkeit oder aber mit dem Bedürfnis nach Veränderung, ist uns weitestgehend verborgen. Insbesondere der junge Kronprinz Wilhelm scheint von Anfang an und noch über viele Jahre hinweg ein Motor der Liedkultur in deutscher Sprache gewesen zu sein. Das wird mit seiner eigenen musikalischen Betätigung zu tun gehabt haben, auf die Lasso im Vorwort seiner ersten Liedpublikation eigens verweist:

„Damit dann gegen E. F. G. meinem gnedigen Hern ich mich auch eines vnderthenig erzaigte / vnnd vmb so vil begirlicher / weil augenscheinlich zusehen / wie E. F. G. derselben Herrn vnd Vattern / meinem auch G. F. vnd Herrn in allen furtrefflichisten sachen gantzlich nachuolgen / also auch in dieser zierlichen / vnd adelichen kunst nit manglen / wie dann nit allein mit stimmen / sonder auch mit etlichen Instrumenten trefflich exercirn.“<sup>59</sup>

Es war sicher Wilhelm, der den Komponisten, mit dem er eine fast freundschaftliche Beziehung unterhielt, anregte, sich dieses Genres anzunehmen. 1567 war Wilhelm 19 Jahre alt, sein Stimulus kann Lasso nicht sehr viel früher erreicht haben. Wir wissen nicht, mit welchem Engagement oder mit welchem Vorbehalt sich der Hofkapellmeister der neuen Aufgabe unterzog. Dass er die Gelegenheit ergriff, dem Lied ein neues Gesicht zu verpassen, zeigen seine Kompositionen. Die Infiltrationen und Bezugnahmen auf Vorhandenes zeigen aber auch, dass er sich der Tradition gegenüber nicht ignorant verhielt. Diese Berufung auf das aus der Vergangenheit Überkommene war zu Zeiten, als die Denk- und Ästhetikkategorie des Neuen und Originellen durchaus nicht per se, wie im Genie-Zeitalter, positiv besetzt war, sondern eher der Legitimierung bedurfte, nicht trivial. Sie verweist darauf, dass Lasso sein neues Konzept nicht aus Unbedarftheit oder Unkenntnis, sondern bewusst platzierte. Nur müssen wir wohl seinen Kenntnisstand dieser Tradition um einiges beschränkter als bisher taxieren.

---

<sup>59</sup> Siehe Anm. 1.

## Abstract

Lasso gilt als Erneuerer des deutschen Renaissanceliedes, wie er es in der Tradition des Münchner Hofes kennengelernt hatte. Der Beitrag versucht, Lassos lediglich beschränktes Wissen von dieser Tradition zu verdeutlichen. So kannte er wahrscheinlich allein Georg Forsters Anthologien von 1539, 1540 und 1549 und damit nur vierstimmige Lieder. Seine Kenntnis älterer Lieder lässt er nur selten und unterschwellig, aber wohl absichtlich in seine eigenen Liedkompositionen einfließen. Die frühe Publikationsgeschichte der Lieder im Zusammenhang mit dem Drucker Adam Berg und Lassos eigene Aussagen in Vorworten illustrieren sein nur mäßiges Interesse an der Gattung, das im Gegensatz zur Bedeutung steht, die sein jüngerer Kollege Ivo de Vento dieser zumaß.