

Zur Rezeption Josquin Desprez' am kurpfälzischen Hof Ottheinrichs: Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae*

I.

Die große Bedeutung des Pfalzgrafen Ottheinrich (* 10. April 1502 Amberg † 12. Februar 1559 Heidelberg) für die Stadt Neuburg manifestiert sich bereits dadurch, dass sie auch als Ottheinrichstadt bezeichnet wird.¹ Dass insbesondere die Musik am Hofe Ottheinrichs eine große Rolle spielte, belegt der Aufbau einer Hofkapelle in Neuburg, die ab 1535 urkundlich belegt ist und in den 1540er Jahren mit über 20 festangestellten Musikern ihre Blütezeit erreichte.² Schon in seiner Jugend unternahm Ottheinrich zahlreiche Reisen an befreundete Höfe, die für ihre reiche musikalische Praxis bekannt waren, wie etwa der Münchner oder der Heidelberger Hof.³ Nicht zuletzt offenbart sich der Stellenwert, den die Musik für Ottheinrich hatte, in seinem Testament aus dem Jahre 1559:

„Zum vierzehenden Diweil die Lieblich Kunst der Musica, inn heylicher göttlicher schrift, auch sonst bey verständigen Leüthen, ein gutlob und zeugnus hat, [...] So ist vnser entlicher vnd letzter will, dass vnser angestellte Capell vnd Musica, in gleichnus on allen abang inn gutter harmonia vnd ordnung, In sonder hait in der Schlosskirchen

1 Seit 1976 organisiert die Stadt Neuburg (zunächst jährlich bis 1981 und seit 1983 alle zwei Jahre) das Neuburger Schlossfest und lässt in dieser Zeit das Neuburg des 16. Jahrhunderts unter der Regentschaft Ottheinrichs wieder aufleben. Entsprechend üppig und vielfältig fallen die Aktivitäten aus: Es präsentieren sich (stets in ‚historischen‘ Gewändern) zahlreiche Gruppen, wie etwa Handwerker, Schlosswachen, Reiter, Gaukler, Tänzer sowie vokale und instrumentale Musikensembles. Vgl. hierzu vor allem die Website: <http://www.schlossfest.de>, 11. März 2011.

2 Vgl. zu den historischen Hintergründen über Ottheinrichs Hofkapelle Adolf Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“, in: *AfMw* 15 (1958), S. 258–275; Paul Winter, „Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof (1505–1718)“, in: *Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten. Festschrift zur 450-Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg*, hrsg. von Josef Heider, Neuburg a. d. Donau 1955, S. 83–97.

3 Vgl. hierzu Georg Brunner, „Die Lieblich Kunst der Musica‘ oder Ottheinrichs ‚Feine Cantorey und gute Instrumentisten‘. Musik am Hofe Ottheinrichs in Neuburg“, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg a. d. Donau, Regensburg 2002, S. 249–274, hier S. 250–259.

zu Heidelberg conservirt vnd erhalten, auch yederzeit die fürsehung geschehe, das an der statt der ab gehenden oder vntüglichen Singer andere wolbestimbte singer, Cantores vnd Musici, nach Art einer jder stimmen deß gleichen berühmte vnd kunstreiche Organisten, Pusauner, Harpffenisten, Lautanisten, zinckhenblaser vnd Trometer zur handt gebracht vnd angestellt werden sollen, [...] Wir wöllen vndt ordtnen auch, das alle Vnsere Gesangbücher vnd Instrumenta, zu der Music gehörigh, laut der Register, bei gedachter Vnser cappeln fleissig vnd ordentlich verwahret vnd behalten werden.“⁴

Von besonderer Bedeutung ist das im Testament genannte Register. Nach einem Konkurs war Ottheinrich gezwungen, 1544 ins Exil nach Heidelberg zu gehen. Da er dorthin seine Musiksammlung mitnehmen wollte, wurde zu diesem Zweck das genannte Kapellinventar erstellt.⁵ Es ist für die Kenntnis des Repertoires der Ottheinrich'schen Hofkapelle von enormer Wichtigkeit, da die Sammlung bis auf zwei Chorbücher als verschollen gilt. In vier Teilen verzeichnet das Inventar mehr als 3000 Werke in Form von Chorbüchern, Stimmbüchern, Einzelstimmen und Zetteln. Das Repertoire besteht überwiegend aus kirchlicher Gebrauchsmusik: Motetten, Messzyklen, einzelne Messensätze sowie eine nach dem Kirchenjahr geordnete Sammlung liturgischer Gesänge. Im letzten und vierten Teil sind hingegen fast ausnahmslos deutsche Tenorlieder verzeichnet. Im Inventar sind vornehmlich Werke zeitgenössischer Komponisten wie Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Jacob Arcadelt, Jean Mouton, Philippe Verdelot, Claudin de Sermisy, Jachet de Mantua, Maistre Jhan, Costanzo Festa oder Ludwig Senfl aufgeführt. Verzeichnete Werke deutscher und wenig bekannter Komponisten haben ihren Ursprung in der lokalen und persönlichen Nähe zum Ottheinrich'schen Hof. Diesbezüglich sind Christoph Stockhamer, Gregor Peschin, Sebastian Ochsenkuhn sowie Hans Kilian zu nennen. Aber auch Werke von Meistern der Vorgängergeneration fehlen keineswegs: Namen wie Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue und Johannes Ockeghem deuten an, dass Kompositionen frankoflämischer Meister das Gros des Inventars ausmachen, während italienische Meister zahlenmäßig nur gering vertreten sind; Engländer fehlen gänzlich. Insbesondere von Josquin sind zahlreiche Kompositionen verzeichnet: So wurden sämtliche 17 Messen aus den drei Petrucci-

4 Aus dem Testament Ottheinrichs, D-Mhssa Geheimes Hausarchiv, Pfälzer und Pfalz-Neuburger Akten 2391, Fol. 71 – 73. Zitiert nach Brunner, „Musik am Hofe Ottheinrichs in Neuburg“ (wie Anm. 3), S. 249. Dieser Testamentsauszug ist auch abgedruckt in Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“ (wie Anm. 2), S. 275.

5 Vgl. hierzu Siegfried Hermelink, „Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544“, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556 – 1559)*, hrsg. von Georg Poensgen, Heidelberg 1956, S. 247 – 260, sowie vor allem Jutta Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Heidelberg 1987, Bd. 1, S. 49 – 50. Das Inventar ist auch online verfügbar:

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318/>, 11. März 2011

Drucken, die ebenfalls im Inventar aufgeführt sind, in Chorbuchgröße ingrosiert. Gleiches gilt für die meisten der über 50 ihm zugeschriebenen Motetten. Vom üppigen Chansonœuvre Josquins werden nur drei genannt, so dass sich die Josquin-Rezeption vornehmlich auf seine geistliche Musik konzentrierte.⁶

Die bekannten Kontakte und Handelsbeziehungen Ottheinrichs zu oberitalienischen Höfen erstreckten sich auch auf den musikalischen Bereich. So ist vor allem der rege Austausch mit Herzog Ercole II. d'Este aus Ferrara zu nennen, von dem er etwa im Juni 1539 sechs Harfen als Gegengabe für zugesandte Kriegsgesänge erhielt.⁷ Eine weitere musikalische Verbindung zwischen Ottheinrich und Ferrara besteht durch die in der Musikforschung bislang weitgehend unbeachtete *Missa Hercules Dux Ferrariae* des Komponisten Johannes Mittner, die im Zentrum dieses Beitrages steht.

II.

Informationen über das Leben und Wirken des Komponisten Johannes Mittner gibt es kaum. In einschlägigen Musiklexika wird er zumeist nicht aufgeführt; lediglich im Quellenlexikon Robert Eitners heißt es vage:

„Mitnerus, Joannes, ein deutscher Komponist aus der ersten Hälfte des 16. Jhs., ist im Ms. B 1270 der B. Dresd. Nr. 56 mit dem Tonsatze: Quareite Dominum 6 voc. vertreten.“⁸

Die genannte Motette ist als Nr. 53 (ehemals Nr. 56) neben Werken von Stoltzer und Senfl in der aus 6 Stimmbüchern bestehenden Handschrift D-Dl Mus. 1/D/3 (olim Ms. B 1270) der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden erhalten, die in Wittenberg zwischen 1550 und 1560 angefertigt wurde.⁹ Zu Mittners Biographie ist nahezu nichts bekannt: Zwei Einträge im Heidelberger Codex D-HEu Palatinus Germanicus 304 mit dem Titel „Historische Notizen aus Augsburg und München (1296 – 1545)“ bringen nur etwas Licht ins Dunkel. Aus

6 Vgl. Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 43 – 44, und Bd. 2, S. 561 – 563.

7 Vgl. Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“ (wie Anm. 2), S. 262 – 263; Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 370 – 371.

8 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 9.

9 Vgl. *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, unter Verwendung von Vorarbeiten Harald Kümmerlings im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram Steude (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), Wilhelmshaven 1974, S. 20 – 23.

einer Notiz vom 15. Dezember 1538 (fol. 73^v) geht hervor, dass ein Johannes Mittner seine Dienste als Lehrer für Schreiben und Lesen in der Behausung des Malers Jörg Sorg in der Krottenaw (Grottenau) angeboten habe.¹⁰ Auf fol. 82^v wird sodann der Tod Mittners am 5. März 1539 bekannt gegeben.¹¹ Die Steuerbücher des Augsburger Stadtarchivs bestätigen die Existenz eines Schreibers namens Johannes Mittner bereits ab 1522.¹² Neben der Zahlung von Abgaben informieren diese Steuerbucheinträge über den Wohnort von Johannes bzw. Hans Mit(t)ner am Judenberg in Augsburg.¹³ Im Steuerbuch Nr. 154 von 1540 wird schließlich mitgeteilt, dass ein gewisser Hanns Eysenhut der Pfleger von Hans Mittners Kind sei.¹⁴ Daraus ergibt sich zweierlei: Einerseits war Mittner offensichtlich verheiratet und hatte (mindestens) ein Kind. Dass sich andererseits das besagte Kind in Pflege befand, bestätigt augenscheinlich den oben genannten Tod Mittners am 5. März 1539. Wenngleich diese Dokumente keine musikalische Aktivität Mittners benennen, so könnte es sich – wegen der räumlichen und zeitlichen Übereinstimmung – doch um den bei Eitner genannten Komponisten handeln.

Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* eröffnet das 1993 von David Hiley wiederentdeckte Chorbuch D-Rs 2^o Liturg. 18 der Staatlichen Bibliothek zu Regensburg (vgl. Abbildung 1).¹⁵ Die Handschrift ist identisch mit dem Chorbuch S aus dem Heidelberger Kapellinventar.¹⁶ Wie das Chorbuch nach

10 Vgl. *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. Germ. 304–495)*, bearbeitet von Matthias Miller und Karin Zimmermann (= Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), Wiesbaden 2007, S. 4.

11 Vgl. ebd., S. 704.

12 D-Asa Steuerbuch Nr. 151 von 1522, fol. 35c. Steuerbuch Nr. 152 von 1528, fol. 50b. Steuerbuch Nr. 153 von 1534, fol. 42a.

13 Eine weitere bestätigende Information über Mittners Schreibertätigkeiten lässt sich einem Ratsprotokoll vom 14. Juni 1524 entnehmen (D-Asa Ratsbuch Nr. 15 von 1524, fol. 59a). Dort heißt es, dass ein ehrbarer Rat die Information erhalten habe, dass Johannes Mittner ein Schreiben für einen Einwohner verfasst habe und dafür (wohl unerlaubt) Gebühren genommen habe. An dieser Stelle sei Frau Simone Herde für ihre überaus freundlichen und kompetenten Hilfestellungen beim Umgang mit dem Archivmaterial gedankt.

14 D-Asa Steuerbuch Nr. 154 von 1540, fol. 58b.

15 Vgl. David Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18 aus dem Jahre 1543. Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544“, in: *Musik in Bayern* 59 (2000), S. 11–52, sowie die unveröffentlichte Magisterarbeit von Klaus Thomayer, *Die Kompositionen von Benedictus Ducis in der Handschrift Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18*, Regensburg 1998.

16 Martin Bente hatte bereits das erste Chorbuch des Kapellinventars als das Manuskript D-Mbs Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek München identifiziert, das für Ottheinrich als Geschenk seines Schwagers Wilhelm IV. von Bayern in München angefertigt wurde, aber erst 1622 wieder an den Münchner Hof zurückkehrte. Vgl. Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 198–206, ferner Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 299–300, Martin

MISSA Hercules Dux Ferrariae.

K Kyrie

eleyson.

K Kyrie

eleyson.

STAATSBIBLIOTHEK
REGENSBURG

Abbildung 1: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Kyrie I © Staatliche Bibliothek Regensburg, 2° Liturg. 18, fol. 1v

Regensburg gelangte, – möglicherweise in Verbindung mit dem Regensburger Franziskaner-Kloster¹⁷ oder durch den Komponisten und Kantor Andreas Rasselius¹⁸ – ist nicht belegt. Es handelt sich um eine heterogene Quelle, die aus Einzellagen unterschiedlicher Papiersorten, Wasserzeichen und Schreibern nachträglich zusammengebunden wurde. Da auf dem Einband die Jahreszahl 1543 notiert ist, dürfte die Einbindung im Zusammenhang mit der Umsiedlung nach Heidelberg stehen.¹⁹ Mittners Hercules-Messe, die längste zusammenhängende Komposition der Handschrift, besteht aus einem Faszikel von vier Lagen, was auf eine separate Anfertigung hindeutet.²⁰ Die deutlichen Gebrauchsspuren im Manuskript, das ausnahmslos geistliche Werke enthält, machen den liturgischen Gebrauch am Hofe Ottheinrichs wahrscheinlich.

Die exakte Datierung sowie die Entstehungshintergründe der Hercules-Messe liegen weitgehend im Dunkeln. Die Messe dürfte, wenn Mittner tatsächlich 1539 gestorben sein sollte, in den 1530er Jahren entstanden sein, möglicherweise um 1535, als die Blütezeit der Ottheinrich'schen Hofkapelle begann.²¹ Weshalb aber ein wenig renommierter Komponist wie Mittner eine *Missa Hercules Dux Ferrariae* für diese Institution komponiert, erschließt sich zunächst nicht ohne weiteres, da er den Kapellisten gemäß zu keiner Zeit Mitglied der Hofkapelle war. Dass seine Hercules-Messe das Chorbuch eröffnet, dürfte weniger mit seiner Reputation als Komponist zusammenhängen als vielmehr mit dem Werk selbst. Dass aber Ottheinrich die Messe als Geschenkgabe für Ercole II. d'Este bei

Bente u. a., *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften. 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989 und Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 308.

17 Vgl. Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18 aus dem Jahre 1543“ (wie Anm. 15), S. 28–29.

18 Dieser könnte laut Thomayer das Chorbuch nach seiner Heidelberger Studienzeit von 1581–1584 nach Regensburg an das Gymnasium poeticum gebracht haben, wo heute die Staatliche Bibliothek untergebracht ist. Vgl. Thomayer, *Die Kompositionen von Benedictus Ducis in der Handschrift Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18* (wie Anm. 15), S. 12.

19 Vgl. ebd., S. 12–19, sowie Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18 aus dem Jahre 1543“ (wie Anm. 15), S. 14–25.

20 Im Kapellinventar sind von Mittner neben der Hercules-Messe insgesamt sieben Motetten sowie ein deutsches Lied verzeichnet, von denen aber nur die oben genannte Dresdner Motette erhalten ist. Die Titel der übrigen Motetten lauten: *Circumdede runt me, Exaltabo te Domine, Gratia Domini nostri, Laetatus sum in his, Sancta trinitas* und *Sermo Christi*. Das Deutsche Lied trägt den Titel *Sey wie im wöll*. Vgl. Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 220, sowie Bd. 2, S. 343 und S. 582.

21 Brunner vermutet die Anfänge der Hofkapelle schon vor 1535, da in einer Bestallungsakte desselben Jahres Christoph Stockhammer bereits als Kapellmeister geführt wird. Trotzdem bezeichnet Brunner das Jahr 1535 als „Schlüsseljahr für die Hofkapelle“. Vgl. Brunner, „Die Lieblich Kunst der Musica“ oder Ottheinrichs „Feine Cantorey und gute Instrumentisten“ (wie Anm. 3), S. 252.

Mittner in Auftrag gab,²² muss bezweifelt werden. Ottheinrich hätte sich vermutlich an einen prominenteren Komponisten mit einem solchen Auftrag gewandt, wie beispielsweise die am Hofe hochgeschätzten Kapellmeister und Komponisten Christoph Stockhamer oder Gregor Peschin. Hat Mittner die Messe somit aus eigener Initiative komponiert – möglicherweise in den Jahren um 1535, als verschiedene attraktive Positionen in der Hofkapelle vakant waren?

III.

Tatsächlich ist Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* vor dem Hintergrund einer speziellen Herkules-Rezeption am Ottheinrich'schen Hof zu verstehen. So sind im Heidelberger Kapellinventar die *Missae Hercules Dux Ferrariae* Josquins und Lupus Hellincks verzeichnet sowie Maitre Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei*, die durch ihren manipulierten Cantus firmus-Text zugunsten Ercole II. d'Este ebenfalls als Hercules-Messe zu identifizieren ist.²³ Ottheinrichs offensichtliche Aufgeschlossenheit diesem Messentyp gegenüber lässt sich nicht nur durch die genannten Kontakte nach Ferrara erklären. Hanns Hubach hat in einer Studie das drei Ebenen umfassende Bildprogramm an der Fassade des Ottheinrich-Schlusses beschrieben und gedeutet:²⁴ Den obersten Bereich decken die sieben Planetengötter ab – im zweiten Stockwerk sind Saturn, Mars, Venus, Merkur und Luna zu sehen; auf dem darüber liegenden Kranzgesims thronen Jupiter und Sol. Das mittlere Geschoss ist hingegen mit personifizierten Kardinaltugenden gespickt (Fides, Caritas, Spes, Fortitudo, Justitia). Am Untergeschoss des Schlosses sind – wegen der in der Mitte postierten Portalanlage – lediglich vier Nischenfiguren angebracht worden: Neben drei Helden aus dem Alten Testament – Josuah, Samson und David – tritt ein antiker Held in Erscheinung: Herkules (vgl. Abbildung 2).

Diese vom Mechelner Bildhauer Alexander Colin angefertigte Statue porträtiert den antiken Herkules in das Fell des nemeischen Löwen gehüllt und auf

22 Dies vermutet Gunther Morche in seinem Beitrag „Susanna macht Musikgeschichte. Über eine anonyme Messe für Kurfürst Ottheinrich“, in: *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt* 1 (1996), S. 165–175, hier S. 167. Brunner übernimmt diese Vermutung, ohne – wie auch Morche – Belege für diese Annahme zu liefern. Vgl. Brunner, „Die Lieblich Kunst der Musica‘ oder Ottheinrichs ‚Feine Cantorey und gute Instrumentisten‘“ (wie Anm. 3), S. 267–268.

23 Vgl. hierzu Lambrecht, *Das ‚Heidelberger Kapellinventar‘ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 43, 44, 49, 106 und 225; Bd. 2, S. 343.

24 Vgl. hierzu Hanns Hubach, „Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus. Vorbemerkungen zur Ikonographie des Figurenzyklus‘ an der Fassade des Ottheinrichbaus im Heidelberger Schloss“, in: *Pfalzgraf Ottheinrich* (wie Anm. 3), S. 231–248, hier S. 233–234.



Abbildung 2: Alexander Colin, Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus, Schloss Heidelberg (Quelle: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau, Regensburg 2002, S. 292)

eine Keule gestützt.²⁵ Von besonderem Interesse für Hubachs Deutung sind nun die unter den Statuen angebrachten Inschriften. Dabei ist auffällig, dass im Gegensatz zur Inschrift unter der Herkules-Statue diejenigen der benachbarten jüdischen Krieger David, Josua und Samson stets in der Vergangenheitsform gehalten sind:

„David war ei(n) Jüngling, geherzt und klug, Dem frechen Goliath den kopff abschlug“
 „Der hertzog Josua durch Gottes macht, Ein vnd dreissig künig hat vmbracht“
 „Samson der starck ei(n) Nasir Gottes war. Beschirmet Jsrahel wol zwentzig Jar“²⁶
 „Jovis sun Hercules bin Jch genandt. Durch mei(n) herliche thaten wol bekandt“²⁷

Laut Hubach werde durch diesen Kunstgriff zwischen dem „redenden“ Helden und dem Betrachter unmissverständlich Zeitgenossenschaft geriert, eine Zeitgenossenschaft, die der klassische Herkules aber nicht einlösen könne. Dazu sei am konkreten Ort allein der Hercules Palatinus berufen, also Ottheinrich selbst.²⁸ Dass sich Potentaten mit dem klassischen Herkules als prototypischem Vertreter des idealen Herrschers gleichsetzten, war auch im 16. Jahrhundert durchaus geläufig. So wollten etwa die bayerischen und pfälzischen Wittelsbacher im 15. und 16. Jahrhundert über ihren Stammesvater Alemanus, dem deutschen Herkules, eine genealogische Verbindung zum antiken Herkules hergestellt sehen; insofern konnte sich auch Ottheinrich als dessen Nachfahre verstehen.²⁹ Gestützt wird Hubachs Interpretation durch weitere mit dem Herkulesmythos verknüpfte Kunstwerke im Umfeld Ottheinrichs. Im Rittersaal des Neuburger Schlosses hängen Wandgemälde, auf denen die Herkules Siege über den nemeischen Löwen, über Antäus und über den Kentauren Nessus dargestellt sind. Zudem besaß Ottheinrich nachweislich zwei kleine bronzene Herkules-

25 Vgl. Weiterführendes bei Volker Rödel, „Alexander Colins Wirken am Ottheinrichbau des Heidelberger Schlosses“, in: *Liber amicorum Raphaël de Smedt*, Bd. 2: *Artium Historia*, hrsg. von Joost Vander Auwera (= *Miscellanea Neerlandica* 24), Leuven 2001, S. 233–251.

26 Zitiert nach: Hubach, „Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus“ (wie Anm. 24), S. 238 und S. 246, Anm. 26.

27 Zitiert nach ebd., S. 238. Hervorhebung durch den Autor.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. ebd., S. 237–240. Vgl. Weiterführendes in: *Genealogie des erlauchten Stammhauses Wittelsbach von dessen Wiedereinsetzung in das Herzogtum Bayern (11. Sept. 1180) bis herab auf unsere Tage*, nach Quellen neu bearbeitet und zusammengestellt von Christian Haeutle, München 1870; Gerhart Nebinger, „Ottheinrich und das Neuburger Fürstenhaus in genealogischer Schau“, in: *Neuburg. Die Junge Pfalz*, S. 111–120; Guido Bruck, „Habsburger als ‚Herculier‘“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (1953), S. 191–198; Michael Müller, „Die bayerische ‚Stammmessage‘ in der Geschichtsschreibung des Mittelalters. Eine Untersuchung zur mittelalterlichen Frühgeschichtsforschung in Bayern“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 40 (1977), S. 341–371; sowie Jean Moeglin, „Wittelsbacher Genealogie“, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 96 (1988), S. 33–54.

Statuetten sowie den 1550 von Nicolas Beatrizet angefertigten Kupferstich *Kaiser Commodus als Herkules*.³⁰

So könnte auch die Entstehung der Mittner'schen Hercules-Messe mit Ottheinrichs offensichtlicher Affinität zum Herkules-Mythos, sodann den guten Kontakten nach Ferrara, schließlich den genannten weiteren drei Hercules-Messen im Kapellinventar zusammenhängen. Unwillkürlich stellt sich die Frage nach einem potentiellen Widmungsträger der Mittner-Messe. Herzog Ercole I. d'Este ist angesichts der lokalen und vor allem chronologischen Distanz auszuschließen. Als denkbare Alternative kommt eher dessen Enkel Ercole II. d'Este in Frage. Dieser kann durch die Namensgleichheit in gleicher Weise mit dem Messentitel in Verbindung gebracht werden. So ist etwa Jachet von Mantuas *Missa Hercules Dux Ferrariae* Ercole II. d'Este dediziert.³¹ Dass auch Mittners Hercules-Messe mit Ercole II. zusammenhängen könnte, wird dadurch gestützt, dass Ercole 1534 den Fürstenthron der Este bestieg, mit Ottheinrich korrespondierte und außerdem die Entstehung der Mittner-Messe um 1535 zu vermuten ist. Es ist jedoch nicht auszuschließen, vielleicht sogar eher wahrscheinlich, dass Mittner keinen konkreten Widmungsträger im Blick hatte, sondern dass Ottheinrichs Herkules-Affinität einerseits und der spezifische Messentyp, populär geworden durch die kompositorische Autorität Josquins andererseits, wichtige Impulse für die Entstehung gegeben haben.

IV.

Im Hinblick auf die musikalischen Faktur der Messe ist bereits der identische Titel eine Referenz an Josquins Modell. Ein Vergleich beider Messen ergibt,³² dass Mittner eine ebenfalls vierstimmige Stimmendisposition, überdies nahezu die gleichen Mensuren wählt, wie bereits Josquin in seiner Messe. Im Gegensatz zu den *Missae Hercules Dux Ferrariae* von Jachet de Mantua und Lupus Hellinck³³ übernimmt Mittner schlichtweg den berühmten, aus den Silben des Herrschertitels abgeleiteten, im dorischen Modus stehenden Cantus firmus

30 Vgl. Hubach, „Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus“ (wie Anm. 24), S. 239–240.

31 Vgl. etwa Philipp T. Jackson, „Two Descendants of Josquin's ‚Hercules‘ Mass“, in: *ML* 59 (1978), S. 188–205.

32 Darauf hat bereits Gunther Morche hingewiesen. Vgl. Morche, „Susanna macht Musikgeschichte“ (wie Anm. 22), S. 174, Anm. 11. Zur ausführlichen analytischen Betrachtung vgl. das einschlägige Unterkapitel in meiner Dissertation: *Polyphone Herrschermessen (1500–1650). Kontext und Symbolizität*, Diss. Universität Münster 2011.

33 Vgl. hierzu vor allem Bonnie J. Blackburn, *The Lupus Problem*, Diss. University of Chicago 1970, S. 109–122.

Josquins und treibt damit den Gedanken der musikalischen imitatio auf die Spitze (vgl. Notenbeispiel 1).

Tenor

re ut re ut re fa mi re
Her - cu - les Dux Fer - ra - ri - e

Notenbeispiel 1: Johannes Mittner/Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, soggetto cavato

Wie integriert Mittner das Josquin'sche soggetto in seine Messe? Ein vergleichender Blick auf die strukturelle Einbindung ergibt eine exakte Übernahme der soggetto-Einsätze auf den drei Einsatzstufen d, a, d'. Bei der strukturellen Abfolge offenbaren sich aber mitunter gravierende Unterschiede. So steht statt der in Josquins Messe recht schematisch gesetzten acht Mensuren zwischen den soggetto-Einsätzen bei Mittner meist nur eine Mensur, was – bezogen auf das Erklingen des soggetto – eine größere Verdichtung und Durchdringung des musikalischen Satzes zur Folge hat. Im Credo lässt Mittner hingegen das soggetto über weite Strecken pausieren und verhindert dadurch die in Josquins Messe so charakteristische stereotype Abfolge. Beispielhaft zu nennen ist der Abschnitt ab „ex Maria virgine“. An dieser Stelle schweigt der Tenor für 37 Mensuren. Stattdessen konstruiert Mittner den musikalischen Satz mit sechs kanonisch geführten Bicinien im Altus/Bassus bzw. Cantus/Altus (vgl. Notenbeispiel 2).

55

tu san - - - cto
de Spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et
ri - - - re,
cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus

62

et ho - mo fa - ctus est. Sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas -
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -
est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - bis.

70

79

Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e se -

Et a-scen - dit in - coelum, se - - det - ad dex-te - ram - Pa-tris.

e - se-cundum scripturas. Et a-scen - dit in cce - lum, se - det ad dex - te-ram Pa - - tris.

cundum scri - ptu - ras. Se - det ad dex-te

Notenbeispiel 2: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Credo M. 55 – 86

Ausgedehnte Bicinien-Abschnitte in einem Werk aus den 1530er Jahren sind durchaus als archaisch zu bezeichnen und dürften insbesondere auf den intensiven Gebrauch dieses Satzmodells in Josquins Kompositionen rekurrieren.

Im Gegensatz zu diesen eher Josquin-affinen Elementen weicht Mittner in einem entscheidenden Punkt von der Vorlagen-Messe ab: Zwar ist auch bei ihm – darin Josquin nachahmend – in den ersten drei Messensätzen die förmliche ‚Deklamation‘ des *soggetto* auf den Tenor beschränkt, doch wird in einem Prozess zunehmender Eigenständigkeit ‚thematisches‘ Material in Form von Paraphrasen und Motivteilen auch in den Gegenstimmen verarbeitet. Zu beobachten ist dies im *Pleni*, im *Benedictus*, im letzten *Agnus Dei* sowie im *Osanna II*, das beispielhaft betrachtet werden soll. Es ist ungewöhnlich kurz und besteht fast ausschließlich aus dem vollständigen *soggetto* sowie aus *soggetto*-Bruchstücken (vgl. Notenbeispiel 3).

100

Discantus

Contra-
tenor

Tenor

106

Discantus

Contra-
tenor

Tenor

Discantus lyrics: O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Contra-tenor lyrics: O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Tenor lyrics: O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Notenbeispiel 3: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Osanna II

Eine besondere Eigenheit der Mittner'schen Messe ist das erste Osanna. Der Satz ist als – in seiner Art – einzigartiger Mensurkanon konzipiert, weil fünf Stimmen aus einer einzigen notierten mittels verschiedener Mensurzeichen abgeleitet werden. Johannes Ockeghems *Missa Prolationum* (4 Stimmen aus zwei), das zweite Agnus Dei in Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* (drei Stimmen aus einer) und das dritte Agnus aus Pierre de la Rues *Missa L'homme armé* (vier Stimmen aus einer) gelten als berühmte Vorläufer.³⁴ Mittners Versuch, gleich fünf Stimmen aus einer notierten abzuleiten, ist gewiss im Sinne kompetitiver musikalischer *aemulatio* zu deuten und steht zugleich im Kontext sogenannter ‚niederländischer Künsteleien‘ (vgl. Abbildung 3 und Notenbeispiel 4).

34 Vgl. hierzu etwa Laurence K. J. Feininger, *Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500)*, Emsdetten 1937; R. Larry Todd, „Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht“, in: *MQ* 64 (1978), S. 50–78; sowie den Sammelband *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice, and Reception History. Proceedings of the International Conference, Leuven, 4–6 October 2005*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn (= *Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology* 1), Leuven u. a. 2007.

Handwritten musical score for the Osanna I from Johannes Mittner's *Missa Hercules Dux Ferrariae*. The page features a large initial 'O' and several staves of music with Latin lyrics. The lyrics are: *sam a osama osama in excelsis*, *o sama in excelsis / in*, *ex cel sis osama in excelsis /*, *sama sinex*, and *cel sis osama*. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *sfz.* and *f*.

Abbildung 3: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Osanna I © Staatliche Bibliothek Regensburg, 2° Liturg. 18, fol. 24v

die Überlegungen der Biologie zur Eigenzeit, zum Zeitempfinden unterschiedlicher Organismen erinnert, wenn dieselbe melodische Kontur sich auf radikal unterschiedlichen Zeitebenen bewegt. So betrachtet, wäre – ein wenig ungewöhnlich – der Tenor der Kolibri, der Discantus aber, also die höchste Stimme, der Elefant oder Blauwal.³⁶

Weshalb Mittner diesen satztechnischen Parforceritt nicht im letzten Agnus Dei – wie es gemäß der traditionellen Usance der Zeit zu erwarten wäre –, sondern im Osanna unternimmt, ist unklar. Möglicherweise ist Fuhrmann zuzustimmen, wenn er den „traditionell der Musik der himmlischen Heerscharen zugeordnete Gesang [...] hier [...] als eine alle gewohnten Zeitdimensionen durchkreuzende Idee ewigen Jubels“ zu interpretieren versucht.³⁷ Es ist in jedem Fall nahezu ausgeschlossen – selbst für erfahrene Sänger – diesen Mensurkanon ‚vom Blatt‘ zu singen. Die ungewöhnliche Existenz eines eigenständigen zweiten Osanna (siehe Notenbeispiel Nr. 2) spricht außerdem dafür, dass der Mensurkanon nicht oder nur selten zur Aufführung gelangte. Die Tonsprache des Osanna II fügt sich nahtlos in diejenige der übrigen Messensätze ein und dürfte für die ausführenden Sänger wie für die Rezipienten als zum liturgischen Gebrauch geeigneter, weil konventioneller wahrgenommen worden sein.

Wie eingangs geschildert, war Mittner mitnichten ein renommierter und über süddeutsche Grenzen hinweg bekannter Komponist, der gleichwohl mit einem solch ‚kühnen‘ Mensurkanon Gelehrsamkeit und kompositorische Fähigkeiten unter Beweis stellen wollte. Mit den oben genannten Mensurkanons Josquins, La Rues und Ockeghems, die als kompositorische Musterbeispiele dieser Art Anerkennung gefunden haben, kann Mittners Osanna (nicht zuletzt wegen des über weite Strecken verharrenden und harmonisch-statischen Satzes) nicht konkurrieren. Es steht aber paradigmatisch dafür, wie Renaissancekomponisten, und nicht nur solche in bedeutenden musikalischen Zentren, die Grenzen des kompositorisch Machbaren ausgelotet, mitunter aber auch überschritten haben.

V.

Aussagen über Johannes Mittners Biographie sind unsicher, seine Rolle am Ottheinrich'schen Hof ist nebulös, seine Hercules-Messe äußerst kurios. Die Affinität der Messe zu ihrem Modell manifestiert sich vor allem in der Übernahme des Cantus firmus, in mitunter gleichen formalen und strukturellen

36 Wolfgang Fuhrmann: „Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift“, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, hrsg. v. Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 133.

37 Ebd.

Parametern sowie in archaischen Satztechniken. Gleichzeitig distanziert sich Mittner vom Vorbild, indem er strukturelle Veränderungen vornimmt und den Cantus firmus vermehrt in den Gegenstimmensatz verlagert, wodurch er letztlich seiner eigentlichen strukturgebenden Funktion enthoben ist. So offenbart sich in der Messe ein reizvolles Spannungsverhältnis: Mittner orientiert sich wahrnehmbar am Josquin'schen Modell, versucht aber gleichzeitig, dieses zu übertreffen, wodurch jene rezeptiven Bedingungen angedeutet werden, unter denen polyphone Messen – teils noch des 15. Jahrhunderts – im 16. Jahrhundert in den Fokus rückten. In diesem Beitrag konnten die damit gemeinten Konzepte von musikalischer *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* nur angerissen werden,³⁸ ihre Wirkmächtigkeit insbesondere im Hinblick auf Parodie- und Cantus firmus-Messen ist hingegen unbestritten.³⁹ Dass Josquin Desprez als Komponistenautorität und Schöpfer prototypischer Werke die nachfolgenden Komponistengenerationen in erheblichem Maße beeinflusste, wird nicht zuletzt in Mittners Messe greifbar.

38 Vgl. Weiterführendes bei Lewis Lockwood, „On ‚Parody‘ as Term and Concept in 16th-Century Music“, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 560–575; George W. Pigman III, „Versions of Imitation in the Renaissance“, in: *Renaissance Quarterly* 23 (1980), S. 1–32; Howard Mayer Brown, „Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance“, in: *JAMS* 35 (1982), S. 1–48; sowie Honey Meconi, „Does *imitatio* exist?“, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

39 Vgl. den Beitrag von Wolfgang Fuhrmann in diesem Band.

