

SPANIEN, DAS HAUS HABSBURG UND PRAG: LAS ENSALADAS DE FLECHA (PRAG 1581) UND IHR KONTEXT¹

Michael Zywiets

Hochschule für Künste Bremen, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft

Zusammenfassung:

In der Frühen Neuzeit gehörten Prag und Ostmitteleuropa zum mitteleuropäischen Kulturraum. Dies zeigen die dynastischen Verbindungen, der internationale Charakter der Adelsgesellschaft, die multiethnische Bevölkerung und die verschiedenen Ausprägungen dynastischer und städtischer Selbstdarstellung.

Mit dem Druck der Ensaladas in Prag wollte der Neffe dem Onkel im Sinne der zeitgenössischen Gedächtnis- und Ruhmeskultur ein bleibendes Denkmal setzen. Bei den mutmaßlich sehr engen Beziehungen, die zwischen Musikern und kaiserlichem Auftraggeber in Prag herrschten —im konkreten Falle zwischen Rudolf und Flecha dem Jüngeren—, mußten die Vorlieben und Wünsche des Kaisers in vielfältiger und auch subtiler Weise die Arbeit der Musiker prägen.

Schlagwörter:

Gedächtnis- und Ruhmeskultur; Quodlibet, Gattungsgeschichte, kultureller Kontext

Abstract:

Prague and eastern central Europe belonged to the cultural area of central Europe in the early modern era. Dynastic connections, international nature of the noble community, multi-ethnic population and diverse characteristics of dynastic and urban representation give proof of this.

Flecha's nephew wanted to erect a lasting monument —in terms of contemporary culture of remembrance and fame— to his uncle by printing the Ensaladas in Prague. With presumably very close connections between musicians and imperial sponsor —in this case between Rudolf II and Flecha the younger—, the preferences and wishes of the emperor must have shaped the work of the musicians in many fold and subtle ways.

Key words:

Culture of history and celebrity, quodlibet, lineage history, cultural context

Resumen:

A comienzos de la Edad Moderna, Praga y Europa del Este formaban parte del área cultural centroeuropea. Prueba de ello son las interconexiones dinásticas, la naturaleza internacional de la nobleza, o la población, multiétnica, así como otras muchas características de la imagen que de sí mismos tenían gobernantes y ciudadanos.

Mateo Flecha el joven quiso erigir un último monumento (según los términos culturales de la época relativos a la memoria —entendida como perduración o trascendencia a la muerte— y la fama) a su tío, imprimiendo las Ensaladas en Praga.

¹ Der vorliegende Text beruht auf einem Referat, das der Verfasser im Rahmen des Hispanistentages 2009 in Tübingen gehalten hat. Der Vortragscharakter ist offensichtlich und wurde bewusst beibehalten; hinzugefügt wurde lediglich der Fußnotenapparat.

Los gustos y deseos del emperador debieron modelar el trabajo de los músicos de manera sutil, debido, presumiblemente, a las estrechas conexiones existentes entre los músicos y su mecenas, es decir, en este caso, entre Mateo Flecha el joven y Rodolfo II.

Palabras clave:

Cultura de la memoria y de la celebridad, quodlibet, historia del linaje, contexto cultural

Die *Ensaladas* Mateo Flecha des Älteren waren zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in Prag im Jahre 1581, fast 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten, alte Musik. Nicht in jenem pseudo-emphatischen Sinne, in dem der heutige Musikbetrieb in alter Musik seinen eigentlichen Lebensnerv besitzt. Die *Ensaladas* waren alte Musik im Sinne von in die Vergangenheit entrückter Tradition, vielleicht sogar im Sinne von veraltet. Außer im Kontext der mittelalterlichen und renaissancehaften Memorialkultur, des Gedächtnisses, das Gemeinschaft stiftet, begegnen im 15. und 16. Jahrhundert mit signifikanten, ästhetisch wie geschichtlich höchst interessanten Ausnahmen, kaum Rückgriffe auf alte Musik, womit schon die Musik der unmittelbaren Vorgänger gemeint ist². Das gerne angeführte Beispiel des vermeintlichen Klassikerstatus, den Josquin im Verlauf des 16. Jahrhunderts gewonnen haben, ist zum einen nahezu ausschließlich auf den Bereich mitteldeutscher protestantischer Kantoren beschränkt und zum anderen, weit wichtiger, vor allem ein Konstrukt der Heroengeschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wenn Rekurse auf alte Musik stattfanden, dann vor allem im Medium einer Gattung, wie etwa einige Spätformen der isorhythmischen oder der Tenor-Motette im 16. Jahrhundert zeigen. Selbstverständlich kannten und —so darf man unterstellen— schätzten die Komponisten die Werke ihrer bedeutenden Vorgänger und traten mit diesen während der Komposition einer Messe oder Motette in einen gattungsinhärenten Diskurs. Aber nicht, um vermittels eines schöpferischen Historismus Neues zu erschaffen —das ist die Historismus-Konzeption des 19. Jahrhunderts—, sondern um durch Nachahmung (*imitatio*) über das Alte hinausgehendes Neues zu schaffen³.

Flechas des Jüngeren Anwesenheit in Prag, seine Verbundenheit mit dem kaiserlichen Hof und der Wunsch sich dem Kaiser in Erinnerung zu bringen, sollten als Beweggründe für das Erscheinen des Druckes in Prag keineswegs geringgeschätzt werden. Sicher wollte der Neffe dem Onkel auch im Sinne der erwähnten Gedächtnis- und Ruhmeskultur mit dieser Publikation ein bleibendes Denkmal setzen. Doch anders als bei der im Kontext der Ruhmes- und Gedächtniskultur üblichen Trauermusiken oder Deplorationen von Komponisten für Komponisten, handelt es sich bei den *Ensaladas* ja um alles andere als Trauermusik. Waren derartige Werke wirklich dazu geeignet, dem Verstorbenen ein würdiges, den

2 Vgl. OEXLE, Otto Gerhard: "Memoria als Kultur", in *Memoria als Kultur*. Göttingen, Vadenhoeck & Rupert, hrsg. v. Otto Gerhard Oexle, 1995, pp. 9-78. Vgl. auch ZYWIETZ, Michael: "Affektdarstellung und Memoria in den Deplorationen des Johannes Ockeghem, Josquin des Prez und Nicolas Gombert", in *Festschrift Klaus-Jürgen Sachs* (im Druck).

3 Vgl. ZYWIETZ, Michael: "Zum Begriff des "Humanismus" in der Musik", in *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte, Festschrift für Volker Honemann*. Frankfurt a. M., Lang, hrsg. v. Nine Miedema und Rudolf Suntrup, 2003, pp. 369-386.

Nachruhm sicherndes Denkmal zu errichten? Da sich der Band, bis auf wenige Neukompositionen, auf ein historisch abgeschlossenes Oeuvre beschränkt, handelt es sich gewissermaßen um eine Gedenkedition. Hierin der Edition der Chansons Josquins durch Tilmann Susato von 1545 v ergleichbar, der drei Trauerkompositionen von mit Josquin verbundenen Komponisten beigefügt sind. Beim Prager Druck von 1581 handelt es sich hierbei nicht um einen Beitrag zu einem übergreifenden, im Medium der Gattung geführten Diskurs verschiedener Komponisten, die auf das Werk des jeweils anderen schöpferisch reagierten und antworteten. Zwar gibt es aus dem 16. und 17. Jahrhundert eine recht große Anzahl von Liedern, die der Gattung des Quodlibet zugehören, aber eine Familie von Ensaladas, die auch noch miteinander korrespondieren, ist nur in sehr begrenztem Umfang auszumachen. Gattungsgeschichtlich handelt es sich vielmehr um einen gewiß interessanten Sonderfall, der sich aber einer gattungsgeschichtlichen Einordnung weitgehend entzieht und —abgesehen von allgemeinen phänotypischen Merkmalen— auch nur sehr bedingt der in sich schon sehr heterogenen Gattung des Quodlibets zugerechnet werden kann. Dank der jüngst erschienenen hervorragenden Neuedition des Drucks der Ensaladas von 1581, betreut von Maricarmen Gómez Muntané, können hier alle literatur-, überlieferungs- und kompositionsgeschichtlichen Aspekte der Ensaladas beiseite gelassen werden. Stattdessen steht im Mittelpunkt meiner Ausführung der Versuch, den Kontext des Drucks der Ensaladas von 1581 zu konturieren. Das bedeutet z. B. der Frage nachzugehen, inwiefern der Druck der Ensaladas in besonderer Art und Weise nach Prag paßt. Denn es gab in Europa sicher bekanntere und —dies soll nicht verschwiegen werden— auch qualitativ vollarbeitende Druckwerkstätten als die Prager Offizin des Petrus Nigrinus.⁵ Und um ein —in gewisser Hinsicht ernüchterndes Resultat meiner ohnehin nur vorläufigen Charakter tragenden Untersuchungen gleich vorweg zu nehmen: Oft muß es beim Andeuten von Konturen bleiben.

Mit Krakau und Wien gehört auch Prag zu den ostmitteleuropäischen Städten, die sich am Ende des Spätmittelalters und am Beginn der Frühen Neuzeit durch das Zusammenfallen mehrerer Funktionen auszeichneten. Sie waren zugleich Residenz-, Handels- und Universitätsstädte. In der Kontakt- und Transferzone der böhmischen, polnischen, ungarischen und ostösterreichischen Länder bildeten sich so städtische Zentren heraus, in denen sich ethnische und kulturelle Pluralität sowie Kommunikation und Kulturtransfer verdichteten. In der Frühen Neuzeit gehörten Prag und Ostmitteleuropa zum mitteleuropäischen Kulturraum. Dies zeigen die dynastischen Verbindungen, der internationale Charakter der Adelsgesellschaft, die multiethnische Bevölkerung und die verschiedenen Ausprägungen dynastischer und städtischer Selbstdarstellung. Italienische und spanische Künstler, Musiker und Handwerker trugen in vielem dazu bei, dass die ostmitteleuropäischen Residenzen, Schlösser und Städte im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu imposanten Orten herrschaftlicher und städtischer Repräsentation wurden⁶.

4 FLECHA EL VIEJO, Mateo: *Las Ensaladas* (Prag 1581). Valencia, Generalitat Valenciana, hrsg. v. Maricarmen Gómez Muntané, 2008.

5 Die Verbreitung der am und für den Prager Hof geschaffenen Musikalien erfolgte u. a. auch durch die ortsansässige Offizin des Georg Nigrinus, zu der bislang, anders als für viele andere bedeutende Drucker der Zeit, noch keine Monographie vorliegt.

6 Vgl. DMITRIEVA, Marina: *Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im östlichen Europa in der Zeit der Renaissance* Stuttgart, Franz Steiner, 2008.

Welche Wege, Träger und Medien gab es bei dem Transfer italienischer und spanischer Musik und Kulturgüter in den Osten Mitteleuropas? Welche Problemstellungen und welche künstlerischen Resultate ergaben sich aus der Begegnung von Tradition und Innovation im laboratoriumsartigen Charakter tragenden Kosmos des rudolfischen Hofes? Inwiefern war der kaiserliche Hof Rudolfs II. in Prag ein, wenn nicht das wichtigste Zentrum für die Distribution neuer Musik über das gesamte Reichsgebiet? Im konkreten Falle: Wie verlief die Distribution des Druckes der Ensaladas von Prag aus?

Die künstlerischen und kulturellen Leistungen im Prag Rudolfs II. sind in Wissenschaft und Öffentlichkeit in den vergangenen Jahrzehnten auf ein gesteigertes Interesse gestoßen. Seine Tätigkeit als Sammler und seine Förderung innovativer Wissenschaftler wie Tycho Brahe und Johannes Kepler werden heute weithin als Höhepunkte kreativen Schaffens in der späten Renaissance anerkannt. Und selbst die — lange Zeit eher als obskur angesehene — Leidenschaft des Kaisers für das Okkulte, Alchemie, Astrologie und andere Geheimwissenschaften wird heute nicht nur als zeittypischer Aspekt und weit verbreitete Strömung verstanden, sondern eben auch als konstitutiv für charakteristische Besonderheiten am rudolfischen Hofe in Prag⁷. Bei den mutmaßlich sehr engen Beziehungen, die zwischen Musikern und kaiserlichem Auftraggeber in Prag herrschten — im konkreten Falle zwischen Rudolf und Flecha dem Jüngeren —, mußten die Vorlieben und Wünsche des Kaisers in vielfältiger und auch subtiler Weise die Arbeit der Musiker prägen. Das gilt nicht nur für die Thematik der Kompositionen, sondern ebenso sehr im stilistischen und auch technischen Bereich. Gemäß dieser These wären die Ensaladas zwar nicht als Produkt der rudolfischen Hofkultur entstanden, aber von den Verantwortlichen in so hohem Maße mit deren Erfordernissen in Übereinstimmung gesehen worden, dass selbige in Prag gedruckt und — so darf unterstellt werden — aufgeführt wurden.

Auf zunächst überraschend anmutende Art und Weise fügt sich die im oben ausgeführten Sinne “alte” Musik der Ensaladas in die These ein, dass in den Jahrzehnten um 1600 am Prager Hof Rudolfs II. die Vorstellung von “radikalem Traditionsbruch” und “voraussetzungslosem Neuanfang” wie in den Künsten so auch in der Musik denkbar und damit umsetzbar wurde. Neben dem bislang ausschließlich vertretenen Modell der Imitatio (zumeist der Antike) entstand in Prag eine grundsätzlich anders konzipierte Alternative, die Kategorie des “Neuen” zu fassen. Erprobt wurden in Prag eine Vielzahl von “Zwischenlösungen”, wie Neues konzeptualisiert und produziert werden kann. Zu den neuen Vorstellungen, Theorien und pragmatischen Umsetzungen, die das “Neue” in der Musik betreffen, und zwar sowohl auf der Ebene der Produktion und Rezeption von Werken als auch auf derjenigen des Selbstverständnisses und der Fremdeinschätzung von Komponisten und ihrer Kunst, gehörte auch ein neuer Blick auf das vorhandene Alte, auf das Traditionsgut, die Überlieferung. Bruchlos fügten sich die mehr als 30 Jahre alten, aus Spanien stammenden Ensaladas in den derart umrissenen Kontext ein. Zum einen ist da sicher die Verbindung Flechas des Älteren zum Hofe Karls V. Unabhängig von der nicht zu entscheidenden

⁷ Vgl. HABERLAND, Detlef, (Hg.): *Buch- und Wissenstransfer in Ostmittel- und Südosteuropa in der Frühen Neuzeit*. München, Oldenbourg, 2007.

⁸ Vgl. FUCIKOVÁ, Eliska; u. a. (Hg.): *Rudolf II. und Prag*. Prag u. a., Thames & Hudson, Ausstellungskatalog Prag, 1997. 1997.

Frage, ob Flecha der Ältere maestro de capilla am Hofe von Karls jüngeren Schwestern am Hofe in Arévalo gewesen ist⁹, dürfte die Frage der dynastischen Kontinuität für Rudolf den Ausschlag gegeben haben. Hinzu kommt der bekannte Bezug Rudolfs II. auf die Kaiseridee seines Großvaters Karl V. Diese dynastischen und herrschaftspolitischen Überlegungen bilden gewissermaßen den Handlungsrahmen für den in Rede stehenden Akt musikalischen Historismus des 16. Jahrhunderts.

Für Rudolf war in Karl V. die alte universalistische Reichsidee lebendig; Karl V. war ihm der Erbe des Kampfgeistes der spanischen reconquista sowie des kosmopolitischen Denkens seiner burgundischen Vorfahren. Rudolf wurde 1552 geboren, als der Streit um das Erbe Karls V. in vollem Gange war. Als ältester Enkel Ferdinands I. war er zumindest für die Nachfolge in Ungarn und Böhmen und die Herrschaft über die österreichischen Erblande ausersehen, vielleicht sogar für die Thronfolge in Spanien. Wie schwer die Last einer solchen Würde und Verantwortung wog, ist heute schwer feststellbar. In Rudolfs Kindheit und Jugend dominieren drei Einflüsse: die Erbmasse, die "spanische Manier" und der Hof seines Vaters Maximilian II.¹⁰ Auf Drängen seines Onkels Philipp II. verbrachte Rudolf mit seinem Bruder Ernst acht Jahre, von 1563-1571, am spanischen Hof. In Wien bemerkte man sofort nach seiner Rückkehr, wie Rudolf sich verändert habe: Sein Auftreten sei steif und stolz, und er schien von einem unnachgiebigen Dogmatismus beseelt. Dieses klischeehafte Bild Spaniens und Rudolfs hat sich in der Geschichtsschreibung als äußerst zählebig erwiesen. Der ausgedehnte Aufenthalt am spanischen Hof hat zweifellos sehr tief auf Rudolf eingewirkt, obwohl diese Zeit nur spärlich dokumentiert ist. Er erlebte damals Spanien auf der Höhe seines Missionsglaubens, das Spanien der Don-Carlos-Episode, des intensiven Mystizismus, der autos-da-fé, der Neuscholastik und der Ketzerverfolgungen. Alle diese Einflüsse kamen bei ihm nur indirekt zur Geltung, aber die Faszination alles Spanischen für Rudolf war unbestreitbar:

Er kleidete sich nach spanischer Mode, sprach mit Vorliebe spanisch und setzte großes Vertrauen in alle Ratgeber mit engen spanischen Beziehungen. Aber Rudolfs Haltung Spanien gegenüber war ambivalent. Sicher kam das spanische Wesen seinem eigenen sehr nahe. Die häufigen Hinweise auf seine Schweigsamkeit sind in dieser Beziehung sehr aufschlußreich, aufschlußreicher als jede übernommene Formalität. Aber gerade daraus ist auch die heftige Ablehnung gewisser spanischer Forderungen zu verstehen: seine Weigerung, die Infantin zu heiraten und, später, seine Nachfolge zu regeln. Zudem wurde er am Hofe seines Vaters sehr früh schon mit einer völlig anderen Atmosphäre und anderen Wertvorstellungen konfrontiert. Im Hinblick auf die Ensaldas kann das Gesagte bedeuten, dass sie für Rudolf im übertragenen Sinne eine Reverenz an die schönen Tage von Arévalo bedeutet haben können, sicher aber den sicht- und hörbaren Konnex mit seinen dynastischen Wurzeln, vor allem und zu allererst aber mit der Kaiseridee des Großvaters Karl V. Entscheidend ist nicht, ob Flecha der Ältere maestro de capilla der Infantinnen Maria und Juana in Arévalo gewesen ist, und der konkrete Entstehungskontext der

⁹ Vgl. hierzu ZYWIETZ, Michael: "Flecha, Familie", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 6. Kassel, Bärenreiter, 2001, cols. 1301–1305.

¹⁰ Vgl. die bis heute grundlegende Darstellung von EVANS, Robert J. W.: *Rudolf II. and His World*. 1. Auflage. Oxford, Styria, 1973.

Ensaladas bleibt ebenfalls ungewiss: Für Rudolf II. muß aber der Zusammenhang mit der Familie seines Großvaters —nicht zuletzt in der Person Flecha des Jüngeren— evident gewesen sein.

Ein Fürst der Frühen Neuzeit konnte sich seinen stellungsimmanenten Repräsentationsverpflichtungen nicht entziehen. Musik in der Kammer im Speise- und Ballsaal oder in der Kirche gehörte selbstverständlich zum Leben des Herrschers. Dies ist im Falle Rudolfs II. nicht anders¹¹; doch gibt es eine Reihe von Zeichen, die darauf hindeuten, dass die Musik Rudolfs II. mehr bedeutete als nur ein Mittel zur imperialen Repräsentation. In den am Hofe Rudolfs veranstalteten Festen nimmt die Musik selbstverständlich breiten Raum ein. Im Zusammenwirken mit Gelehrten und ihrem Dienstherrn und Mäzen entwickelten die Musiker neuartige Konzepte von Kunst. Diese folgte nicht mehr nur konkreten Zweckbestimmungen (liturgische Musik, Herrscherhuldigung etc.), sondern diente verstärkt dem ästhetischen Vergnügen und dem intellektuellen Diskurs und ist in dieser Hinsicht den renezzianischen Akademien vergleichbar. Objekt dieses Vergnügens und dieses Diskurses werden auch die *Ensaladas de Flecha* gewesen sein. Denn ausdrücklich waren die kaiserlichen Musiker verpflichtet, Werke in italienischer, spanischer und französischer Sprache aufzuführen. Die Vokalmusik am Prager Hof ist Teil des langen Prozesses des Überganges vom primär vokal konzipierten kontrapunktischen Satz zu den Merkmalen der neuen Musik nach dem Concerto-Prinzip der *seconda prattica* um 1600. Das konzertante Zusammenwirken von Vokalstimmen mit Instrumenten hatte nicht nur die lange Entwicklung des Instrumentariums zur Voraussetzung und die damit verbundene allmähliche Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik, sondern auch eine zunehmende Mitwirkung von Instrumenten bei vokal konzipierten Kompositionen zur Folge. Eindrucksvolles Zeugnis für diese Entwicklung und die *colla parte*-Praxis sind zahlreiche bildliche Zeugnisse seit der Mitte des 16. Jahrhunderts¹². Diese Aufführungspraxis ist jedoch hinsichtlich des Verhältnisses zum schriftlich fixierten Notentext keine akzidentielle Angelegenheit, sondern ist entscheidend für das Verständnis des Stils in dieser Übergangsphase um 1600. Ohne eine genaue Untersuchung der Quellen zur Aufführungspraxis dieser Zeit ist die Genese der konzertanten Musik des Frühbarocks nicht zu verstehen. Hierzu gehört auch die neue Einsicht, dass Manierismus nicht nur als Stilphänomen zu beschreiben ist, sondern eben auch eine Kategorie der zeitgenössischen Aufführungspraxis gewesen sein dürfte. Bis heute steht u. a. eine genaue Untersuchung der sehr viel differenzierteren als bislang angenommenen und auch im Hinblick auf die *Ensaladas* relevanten *colla parte*-Praxis aus. Dies zeigt sich auch darin, dass der Begriff *colla parte* in musikhistorischen Darstellungen bis zur Zeit um 1750 immer wieder Verwendung findet, aber eine terminologische Untersuchung fehlt. Seit den Nürnberger Liedersammlungen von 1534 (Formschneider) und 1544 (Ott) begründete die *colla parte*-Praxis quasi ein gemeinsames Repertoire der Instrumental- mit der Vokalmusik („lustig zu singen und auf allerley Instrument dienstlich“ RISM 1534/17 und 1544/20). Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass seitens der Verleger eine möglichst umfangreiche Verwendung der

11 LINDELL, Robert: *Music and patronage at the court of Rudolf II* in *Music in the German Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, hrsg. v. John Kmetz, 1994, pp. 254–271.

12 NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: “Die *colla parte*-Praxis und die Einführung des konzertierenden Stils in Deutschland um 1600”, in *Alte Musik und Aufführungspraxis: Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag* Wien u. a. Lit, hrsg. v. Dietrich Kämper et al., 2008, pp. 139-153.

Werke erwünscht schien. Wichtig ist in diesem Kontext auch die instrumentale Ausführung von Madrigalen als Hausmusik in Prag. So widmete Philippe de Monte sein 5. Madrigalbuch dem Prager Nuntius Camillo Caetano, da dieser die Madrigale auf der Viola da gamba spielte. Flecha der Jüngere dürfte die Ensaladas auch deswegen in der Prager Offizin des Jiri Nigrin in den Druck geben haben, weil er damit sicher gehen konnte, dass sie weite Verbreitung fanden. Der Prager Hof war für die Distribution von Musikalien von kaum zu überschätzender Bedeutung. Ohne Übertreibung kann gesagt werden, am Kaiserhof kam alles zusammen, von ihm ging alles aus.

Neben der zwar immer als sicher vorausgesetzten Rezeption der italienischen Musik am Kaiserhof in Prag ist der Kulturtransfer mit Spanien noch weitgehend unerforscht. Es zeichnet sich aber ab, dass Prag eben auch für die Rezeption und die Schaffung der verschiedenen zeitgenössischen volkssprachlichen Gattungen ein Zentrum gewesen ist. Die Ensaladas Flechas könnten somit Teil weitreichender kulturpolitischer Ambitionen gewesen sein.

Die im 18. Jahrhundert geprägte Rede wendung „La cour et la ville“ deutet das Spannungsfeld an zwischen dem herrscherlichen Hof mit der für ihn sich entwickelnden Residenz einerseits und dem notwendigen Bezugspunkt, dem „Untertanen“ in der Stadt andererseits. Als dritte Größe tritt der Adel hinzu, der teils dem Hof unter- und zugeordnet ist und gegenüber dem sich der Herrscher in seiner zentralen Rolle darzustellen hat. Die gesellschaftliche Ordnung bedient sich, auf der Basis sich zunehmend verfestigender Organisationsstrukturen, spezifischer kultureller Kommunikationsformen. Eines ihrer wichtigsten Felder ist—in Wechselwirkung mit dem Zeremoniell— die künstlerische Repräsentation in ihren unterschiedlichen Erscheinungen. Der Hof Rudolfs II. in Prag zeigt exemplarisch, wie sich die Formen der Wahrnehmung von Musik veränderten und ‚modernisierten‘. Deshalb muss es auch exemplarisch um Stilfragen, wie die des Manierismus gehen, der von der Musikforschung seit Jahrzehnten unbeachtet geblieben ist, aber als methodisch innovatives Instrument beste Dienste zu leisten vermag. Der Manierismus gilt als erste Kunstbewegung, die ganz Europa gleichzeitig erfasste. In Florenz, Prag, Antwerpen und Madrid ließen Künstler im 16. Jahrhundert die Ideale der Renaissance hinter sich. Sie setzten nicht länger auf den harmonischen Einklang von Mensch und Welt, sondern gaben ihren Werken eine kapriziöse Manier. Grelle Farben, übersteigerte Raumkonstruktionen und schräge Perspektiven spiegelten die Brüche und Wandlungen jener Zeit wider. Menschen wurden mit ausdrucksstarker Gestik, Landschaften mit phantastischen Elementen dargestellt—eine drastische Expressivität, die auch heute noch modern wirkt. Während die Künstler der Renaissance ihre idealen Kompositionen als zwanglos natürlich erscheinen ließen, sollten die manieristischen Gemälde inszeniert wirken— das Bild wird zur Bühne, auf der die Figuren nach dem Belieben des Regie führenden Malers auftreten. Das manieristische Kunstwerk des 16. Jahrhunderts war nicht mehr Ausdruck einer Wahrheit, sondern ein Objekt der Wahrnehmung: Es verlangte nach bewusster Auseinandersetzung. Dies gilt auch und gerade für die Ensaladas, für deren textliche und musikalische Struktur die Technik des Zitates konstitutiv ist. Die Bekanntes ver fremden, neue Kontexte und Bezüge herstellen, sie anklingen lassen und doch in einer Alteritätserfahrung münden. Die heute verpönten Bezüge von Musik und bildender Kunst scheinen hier nicht nur evident, sondern auch kulturwissenschaftlich legitimiert.

Bemerkenswert ist, dass sich Rudolfs Kunstförderung nicht so sehr in direkt überlieferten Aufzeichnungen über die Musik zeigt, sondern vielmehr in seinem Einsatz für die Wünsche seiner Musiker nach sozialer Besserstellung. Wie kein anderer Herrscher konnte der Kaiser eine ganze Reihe von weltlichen und kirchlichen Würden verleihen und tat dies auch für seine Musiker. Die Biographien der bedeutenden Musiker des Hofes: Jacobus Chimarraeus, Philippe de Monte, Jacques Regnart u. a. m. zeigen dies ebenso sehr wie im konkreten Falle die Flecha des Jüngeren, der Rudolf seine Pfründen verdankte. Die im Gewande einer Hommage an den Onkel erscheinenden Ensaladas von 1581, und auf deren Popularität der Neffe im Vorwort des Druckes ausdrücklich hinweist, können ebenso als Dank für und Bitte um kaiserliche Protektion zu verstehen sein.

Schließlich sei noch der Frage des Gattungsgeschichtlichen Kontextes für den Ensalada-Druck von 1581 nachgegangen. Die Technik des Schichtens und Kombinierens unterschiedlicher Texte und Melodien besitzt eine ehrwürdige Tradition. Beispiele begegnen im deutschsprachigen Raum insbesondere im Repertoire des deutschen Tenorliedes bei Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Caspar Othmayr, aber ebenso in Italien (Villota) und Frankreich (Fricassée) —in England fließen die Quellen hinsichtlich des Quodlibets nur spärlich. In Deutschland erscheinen zwischen den drei großdimensionierten Quodlibets, mit denen Matthäus Le Maistres *Geistliche und weltliche Teutsche Geseng* Wittenberg 1566 beschlossen werden und dem *Farrago. Das ist Vermischung viler weltlicher Lieder* (Nürnberg 1602) von Melchior Franck kaum mehr Quodlibets im Druck. Um so bemerkenswerter ist es, dass zunächst in Wien und dann vor allem in Prag unter der Herrschaft Rudolfs II. eine Sondergattung der Parodiemesse kultiviert wurde, die genetisch auf das engste mit dem Quodlibet verbunden ist: die *Missa quodlibetica*¹³. Sämtliche bekannten Gattungsbeiträge stammen ausschließlich von Komponisten, die an Höfen der Habsburger tätig waren. Die Bezeichnung selbst begegnet wohl erstmals bei Jacobus Vaet¹⁴, der 1549 Mitglied der Hofkapelle Karls V. wurde, von wo aus er 1552 in die Kapelle des späteren Kaisers Maximilian wechselte. Das Jahr des Todes von Vaet (1567) bildet den einzigen greifbaren terminus ante quem für die Komposition seiner nur handschriftlich überlieferten fünfstimmigen *Missa quodlibetica*. Die bisher nicht identifizierte Parodievorlage prägt nicht nur den Beginn aller Teile des Messordinariums, sondern ist substantielle Grundlage aller, im übrigen sehr kunstvollen kompositorischen Prozesse. Worin das Quodlibethafte des Werkes liegen soll, kann ohne Kenntnis der Vorlage nur schwer gesagt werden. Sicher ist das Zitieren bekannten Materials konstitutives Merkmal des Quodlibets, aber auch die Parodietechnik nimmt bekanntlich ihren Ausgangspunkt von der Kunst des musikalischen Zitierens. Im Einklang mit den zeitgenössischen Usancen bei der Bezeichnung von Parodiemessen stünde die Annahme, dass ein Quodlibet als Parodievorlage diene und deshalb auch der Messe den Namen gab. Über die *Missa quodlibetica* des Giacomo Losa, Hofmusiker in Prag, und die *Missa quodlibetica* von Jacob Regnart

13 Vgl. COMBERIATI, Carmelo P.: *Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*. New York u. a., Gordon & Breach, 1987.

14 Vgl. ZYWIETZ, Michael: "Vaet, Jacobus", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. a., Bärenreiter, 2006, cols. 1259-1261.

können noch keine näheren Angaben gemacht werden. Carl Luythons drei-, vier- und sechsstimmigen Quodlibet-Messen erschienen sämtlich zuerst in seinem ersten Messenbuch (Prag 1609) im Druck¹⁵. Im Vorwort berichtet Luython, dass der Band ausschließlich Messen enthalte, die „oft in der Gegenwart ihrer Majestät gesungen wurden“. Die drei Messen ähneln sich in einer stark gestrafften Textdarbietung und einer als Resultat des Parodieverfahrens nicht zu übersehenden Vereinheitlichung. Die drei- und die vierstimmige Messe verzichten auf kunstvolle Polyphonie und ähneln hierin zumindest den Quodlibets der Liedliteratur des 16. Jahrhunderts; sie könnten für den alltäglichen Gebrauch bestimmt gewesen sein. Wogegen die sechsstimmige Messe deutlich anspruchsvollere Züge aufweist. Ganz offenkundig haben wir es bei der an den Höfen der Habsburger in Wien und vor allem in Prag kultivierten *Missa quodlibetica* mit einem —so weit ich sehe— gattungsgeschichtlich höchst interessanten Sonderweg zu tun, der noch entscheidender Erschließungsarbeit bedarf.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass der Prager Druck der *Ensaladas* in vielfältiger, bislang so noch nicht gesehener Art und Weise mit dem Musikleben am Hofe Rudolfs II. in direkter Verbindung steht.

Auch wenn die in ihm enthaltene Musik nicht für den Prager Hof Rudolfs II. entstand, handelt es sich bei dem Prager Druck der *Ensaladas de Flecha* von 1581 doch um ein interessantes Beispiel für die kunstpolitischen Ambitionen des Hofes von Rudolf II. Bewußt den Bezug zu den dynastischen Traditionen des Hauses Habsburg suchend und eine offenkundige Verbindung zum verehrten Großvater Karl V. betonend, ist der Druck ein Symbol vitaler künstlerischer Interessen, wie sie für alle Bereiche der Prager Hofkultur konstitutiv waren. Auch diejenigen, die einer Verwendung von Manierismus als musikhistorischem Stilbegriff skeptisch gegenüber stehen, werden kaum leugnen können, dass nur wenige Werkkomplexe so adäquat vermittels der von der Kunstgeschichte umrissenen Stilkriterien beschrieben werden können, wie die *Ensaladas*. Diese Übereinstimmung mit den am Hofe Rudolfs II. herrschenden künstlerischen Auffassungen dürfte es denn in letzter Instanz gewesen sein, die zur Veröffentlichung der *Ensaladas* in Prag geführt hat.

Recibido: 31/05/2009

Aceptado: 15/06/2009

15 Vgl. ZYWIETZ, Michael: "Luython, Carl", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 11. Kassel u. a., Bärenreiter, 2004, cols. 663-665.

