Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 39 (2019)

Rubrik: Gross Geigen um 1500

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 28.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Groß Geigen um 1500

Groß Geigen, Vyolen, Rybeben

Zur Entstehung großformatiger Streichinstrumente im nordalpinen Raum nach 1500 – ein Überblick

Thomas Drescher

Frühe Streichinstrumente der Zeit um 1500 erweisen sich als faszinierendes Forschungsfeld. Sie sind Teil einer sich neu formierenden musikalischen Kultur, die unter anderem eine geradezu explosive Entwicklung des Instrumentariums hervorbringt. Die Beschäftigung mit diesen frühen Streichinstrumenten ist jedoch diffizil, weil die Artefakte fehlen. Kein einziges Objekt, das zweifelsfrei der Zeit um 1500 zugeordnet werden könnte, ist überliefert.[1] Die Auseinandersetzung mit dieser Instrumentengruppe kann deshalb nur über schriftliche Dokumente (Texte, Musikaufzeichnungen) und ikonographische Zeugnisse erfolgen.

Während in Italien ein dichtes Netz von Dokumenten und Ikonographie vorliegt, ist man im nordalpinen Bereich mit einer lückenhaften, ja teils widersprüchlichen Quellenlage konfrontiert. Musikhistorische, kunsthistorische, philologische und handwerkliche Aspekte müssen zu einem Bild zusammengefügt werden, das Raum lässt für eine breite Spanne an Einzelphänomenen und begründete Spekulationen, die je nach Perspektive zu unterschiedlichen Resultaten führen können.

---

1 Eine Ausnahme ist das in Bologna unter besonderen Umständen erhaltene Instrument der Heiligen Caterina de' Vigri. Siehe Marco Tiella, «La 'violeta' di S. Caterina de' Vigri (sec. XV) nel Convento del Corpus Domini, Bologna», in: *Nuova metodologia. Quaderni di organologia* 3 (1974), Sp. 44 ff.; ders., «The violeta of S. Caterina de' Vigri», in: *Galpin Society Journal* 28 (1975), 60–70; Abbildungen in: Marco Tiella (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima … Andrea Amati e la nascita del violino 1505–200*, Cremona 2005, 2 Bde.), Bd. 1 Exhibition Catalogue, 14–17. Diese 'Viola' aus dem 15. Jahrhundert hat als Grabbeigabe überlebt, stellt aber ein hybrides Streichinstrument dar, aus dem für den Bau der frühen Viole da gamba bzw. «Groß Geigen» um 1500 nur allgemeine Beobachtungen abzuleiten sind.

Nach einem Forschungsprojekt der Schola Cantorum Basiliensis, das sich der frühen Entwicklung der Viola da gamba in Italien widmete,[2] konnte 2013–2015 ein Anschlussprojekt realisiert werden, das sich der speziellen Situation nördlich der Alpen zuwandte.[3] Ausgangspunkt bildete die Beobachtung, dass fast zeitgleich zu Italien auch in den nordalpinen Regionen große Streichinstrumente in der Ikonographie und in schriftlichen Dokumenten auftauchen, jedoch zunächst in merklich anderen Erscheinungsformen und mehrfach mit dem deutschen Begriff «Groß Geige» versehen.[4]

Das rapide Anwachsen des Instrumentariums um 1500 geht einher mit sozialhistorischen Entwicklungen, die sich im Interesse weiter Kreise des Adels, des wohlhabenden Bürgertums und gelehrter Personengruppen in den Universitäten an instrumentaler Musik spiegeln.

Blickt man zunächst nach Italien, so ist das Aufkommen von ersten Bauformen eines Instruments, das später generisch «Viola» oder spezifischer «Viola da gamba» genannt werden wird, im Umkreis der päpstlichen Hofhaltung, sowie der Höfe in Ferrara und Mantua zu beobachten.[5] Für die neuen musikalischen Werkzeuge musste zudem ein geeignetes Repertoire bereitgestellt werden, das vor allem für die zahlreichen Amateure erreichbar war. Um 1500 ist deshalb das Aufkommen erster Instrumentaldrucke in Form von Intabulierungen für Tasteninstrumente, für Laute, oder als Duosamm-

2 *Transformationen instrumentaler Klanglichkeit: Die Entwicklung der Streichinstrumente im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit am Beispiel der frühen Viola da gamba*, finanziert durch das Bundesamt für Bildung und Technologie BBT. Projektmitarbeiter: Thomas Drescher (Leitung), Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer, Kathrin Menzel, Martina Papiro.

3 *Groß Geigen, Vyolen, Rybeben – Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis* (SNF–Projekt Nr. 146553). Projektmitarbeiter: Thomas Drescher (Leitung), Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer, Martina Papiro, Kathrin Menzel.

4 Aus Gründen der Verständlichkeit wird dieser bei Virdung erstmals belegte Begriff (Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen.* [...], Basel: Michael Furter 1511, fol. B ij) in diesem Text einheitlich für die transalpinen Typen der großen Streichinstrumente benutzt.

5 Hierzu bereits ausführlich: Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

lungen für Melodieinstrumente zu beobachten.[6] Einer der frühesten italienischen Drucke, der mit hoher Wahrscheinlichkeit für Streichinstrumente gedacht war, die *Musica Duorum* des Eustachio Romano von 1521, lässt durch die Schlüsselung und die Benennung dreier Stimmlagen (Cantus, Tenor, Basso) den Schluss zu, dass nicht nur zwei Instrumentengrößen Verwendung fanden, sondern drei desselben Instrumententypus.[7] Daraus kann abgeleitet werden, dass der Ausbau in eine ganze Familie mit drei Stimmlagen hier bereits vollzogen war. Obwohl «Viole» (bzw. «Viole da gamba») nirgends explizit genannt werden, so sind sie doch die nächstliegendsten Kandidaten für ein entsprechendes Consort, aus dem jeweils zwei benachbarte Stimmlagen bei Eustachio zum Einsatz kommen. Die ausführliche Behandlung großer Streichinstrumente in einem italienischen Instrumentaldruck erfolgt erst mit Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* von 1542/1543, dort jedoch bereits so differenziert, dass eine längst etablierte Praxis angenommen werden kann, deren erste Belege an den italienischen Musenhöfen um 1500 nachzuweisen sind.[8]

Im Raum nördlich der Alpen werden Streichinstrumente kurz nach 1500 genannt und abgebildet, wobei die «Groß Geigen» in Sebastian Vir-

---

6 Die frühesten sind: *Frottole intabulate da sonare organi, libro primo*, Rom: Andrea Anticho 1517 [RISM, B/1, 1517[1]], und *Musica di Eustachio Romano, liber primus*, Rom: Johann Jakob de Pasotis 1521 [RISM, A/1, E 889]. Siehe auch *Eustachio Romano, Musica Duorum, Rome, 1521*, ed. from the literary estate of Hans T. David by Howard Meyer Brown and Edward E. Lowinsky, Chicago and London: The University of Chicago Press 1975 (Monuments of renaissance music 6).
Ein stark diskutiertes Feld hinsichtlich instrumentaler Ausführung sind die untextierten Sammlungen Ottaviano Petruccis. Zusammenfassend zu den Bicinien: Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln/Wien: Böhlau 1970, besonders 86–110 «Musica a due voci». Generell zum Verhältnis von Vokalmusik zu Instrumentalmusik um 1500 siehe: Lorenz Welker, «Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 113–126.

7 Thomas Drescher, «'Poi le parole!' Duos von Eustachio Romano (1521) mit Textierungen von Erasmus Rotenbucher (1549)», in: Martin Kirnbauer (Hg.), *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Basel: Schwabe 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 8), 105–115.

8 Woodfield, *Early history* (wie Anm. 5).

dungs *Musica getutscht* von 1511 der 'locus classicus' dieser Referenzen ist,[9] die vor allem im deutschsprachigen Bereich beheimatet sind.[10] Dabei sind mit den Publikationen von Martin Agricola (seit 1529) und Hans Gerle (ab 1532) die «Groß Geigen» explizit genannt, früher als dies in Italien der Fall ist hinsichtlich der Termini «Viola/Viole» bzw. «Viola/Viole da gamba». Es fällt auf, dass die neuen großen Streichinstrumente in den deutschsprachigen Drucken stets in enger Nachbarschaft mit der Laute besprochen werden, eine Kopplung, die in den italienischen Quellen der Zeit auf diese Weise nicht zu beobachten ist. Die bildlichen Darstellungen 'großer' Streichinstrumente weichen in etlichen Fällen signifikant von der italienischen Ikonographie ab. Es lag daher nahe, sich dem ganzen Komplex der nördlichen Rezeption der «Groß Geige» in einem eigenen Ansatz zu nähern, bei dem nicht a priori eine Abhängigkeit von den italienischen Entwicklungen vorausgesetzt wurde, wie sie Ian Woodfield aus einer evolutionären Sichtweise heraus formuliert hatte:

> Having established itself firmly in Italy during the early years of the 16th century, the viol was now ready for the second important stage in its dissemination throughout Europe – its migration northwards the alps. The first regions to encounter the viol during this phase of its development were areas of southern Germany and Austria [...][11]

Gelegentliche Hinweise italienischer Quellen im 15. Jahrhundert auf nördliche Musiker, die in Italien als Spieler von Streichinstrumenten aktiv waren,

9 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), fol. B ij.

10 Einen kompakten Überblick über die ideengeschichtlichen Hintergründe, die zeitgenössische Rezeption sowie die jüngere Forschungsliteratur von Virdungs Traktat bietet Markus Grassl, «Einige Beobachtungen zu Sebastian Virdung und Arnold Schlick», in: Birgit Lodes (Hg.), *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 3), 245–281.

11 Woodfield, *Early history* (wie Anm. 5), 99; spezifischer zur nördlichen Situation siehe ders., «The Basel 'gross Geigen': an early German viol?», in: Johannes Boer & Guido van Oorschot (Hgg.), *A Viola da gamba miscellany. Proceedings of the international viola da gamba symposium Utrecht 1991*, Utrecht 1994, 1–14.

lassen offen, ob sie diese Fertigkeiten aus ihrer Heimat mitgebracht hatten, oder ob sie sie in Italien mit den neuartigen «Violen» erst erworben hatten.[12]

Das erwähnte Forschungsprojekt der Schola Cantorum Basiliensis hat bei den auffälligen Diskrepanzen angesetzt. Es wollte das bekannte Quellenmaterial nochmals sorgfältig sondieren, es nach Möglichkeit erweitern, die Ikonographie kritisch sichten und eine Verknüpfung mit der Musik herstellen. Trotz der vorhandenen Materialbasis und einer erprobten Methodologie musste angesichts der anders gearteten Quellenlage ein neuer Ansatz gewählt werden, bei dem eine lineare Entwicklung, wie sie für Italien trotz großer Lücken wenigstens skizziert werden kann, nur partiell zu etablieren ist. Die Quellen ergeben kein kohärentes Bild, doch sind Konzentrationen von Dokumenten oder bildlichen Darstellungen in bestimmten Regionen oder kulturhistorischen Zusammenhängen festzustellen, die eine dahinter liegende musikalische Realität vermuten lassen, in der die 'großen' Streichinstrumente eine wichtige Rolle spielten. Das vorhandene Material wurde deshalb in unterschiedliche Quellengruppen gegliedert und diese zunächst für sich behandelt, bevor in einem zweiten Schritt Bezüge oder Unterschiede herausgearbeitet wurden.[13] Auffällige Häufungen von Belegen finden sich am Oberrhein, zentral in Virdungs *Musica getutscht*, mit einer lateinischen Nachfolgepublikation in Straßburg[14] und Übersetzungen ins Niederländische und

12 Keith Polk, «Instrumental music in the urban centers of renaissance Germany», in: *Early Music History* 7 (1987), 159–186; ders. «*Vedel* and *geige* – fiddle and viol: German string traditions in the fifteenth century», in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), 502–546; ders., «The Schubingers of Augsburg: innovation in renaissance instrumental music», in: Friedhelm Brusniak und Horst Leuchtmann (Hgg.), *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1989, 495–503.

13 Grundsätzliche Überlegungen zur frühen Entwicklung der Viola da gamba und zu einer ersten Abgrenzung der cisalpinen von der transalpinen Kultur siehe Thomas Drescher, «*Bellezza e Bontà.* Zur Transformation instrumentaler Klanglichkeit um 1500 am Beispiel der Viola da gamba – eine Einleitung», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2011/2012) [erschienen 2018], 187–202.

14 Othmar Luscinius, *Mvsvrgia seu praxis mvsicae,* Strassburg: Johann Schott 1536; eine zweite Auflage erschien 1542. Die Ausgabe 1536 ist in der Digitalen Bibliothek der

Französische.[15] Sogar eine isolierte Rezeption in Italien ist nachzuweisen.[16] Aber auch in ausdrucksvollen Zeugnissen der bildenden Kunst am Oberrhein kommen die Instrumente vor, vor allem im Werk von Hans Baldung gen. Grien und Matthias Grünewald.[17]

Lose Verbindungen vom Oberrhein lassen sich nach Nürnberg (Hans Gerle) und in den mitteldeutsch-sächsischen Raum ziehen (Drucke der Offizin von Georg Rhau [Rhaw]), sowie von Nürnberg nach Wien (Hans Judenkünig). Ein ganz anderes Bild hingegen liefern Zeugnisse am Hof Kaiser Maximilians I., insbesondere die Darstellungen von großformatigen Streichinstrumenten im sogenannten «Triumphzug», die als «Rybeben» bezeichnet werden.

Im Folgenden soll im Sinne eines kursorischen Überblicks zu den nachfolgenden spezialisierten Artikeln eine Art Bogen über das Thema gespannt werden, soweit sich dies angesichts der Quellenlage überhaupt bewerkstelligen lässt.

Bayerischen Staatsbibliothek München zugänglich; siehe auch die Faksimile-Ausgabe dieser Auflage, hg. und mit einem Kommentar versehen von Martin Kirnbauer, Stuttgart: Cornetto Verlag 2014 (Theorica 7).

15 Edward M. Ripin, «A Reevaluation of Virdung's Musica getutscht», in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), 189–223; Grassl, «Einige Beobachtungen» (wie Anm. 10), 240, Fn 4.

16 Anne-Emmanuelle Ceulemans, «Instruments real and imaginary: Aaron's interpretation of Isidore and an illustrated copy of the *Toscanello*», in: *Early music history* 21 (2002), 1–35: besonders 4–6.

17 Zu Hans Baldung bzw. Matthias Grünewald siehe die Beiträge von Sabine Söll-Tauchert (s. Anm. 49) bzw. Martina Papiro (s. Anm. 27) in diesem Band. Zudem zu Matthias Grünewald Dagmar Hoffmann–Axthelm, «Bildbetrachtung: Matthias Grünewald, Das 'Engelskonzert' vom Isenheimer Altar (vor 1516 vollendet)», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), VII–XIX; Wolfgang Wenke, «Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar», in: ebd., 77–83.

«Groß Geigen» versus «clein Geigen» bei Sebastian Virdung

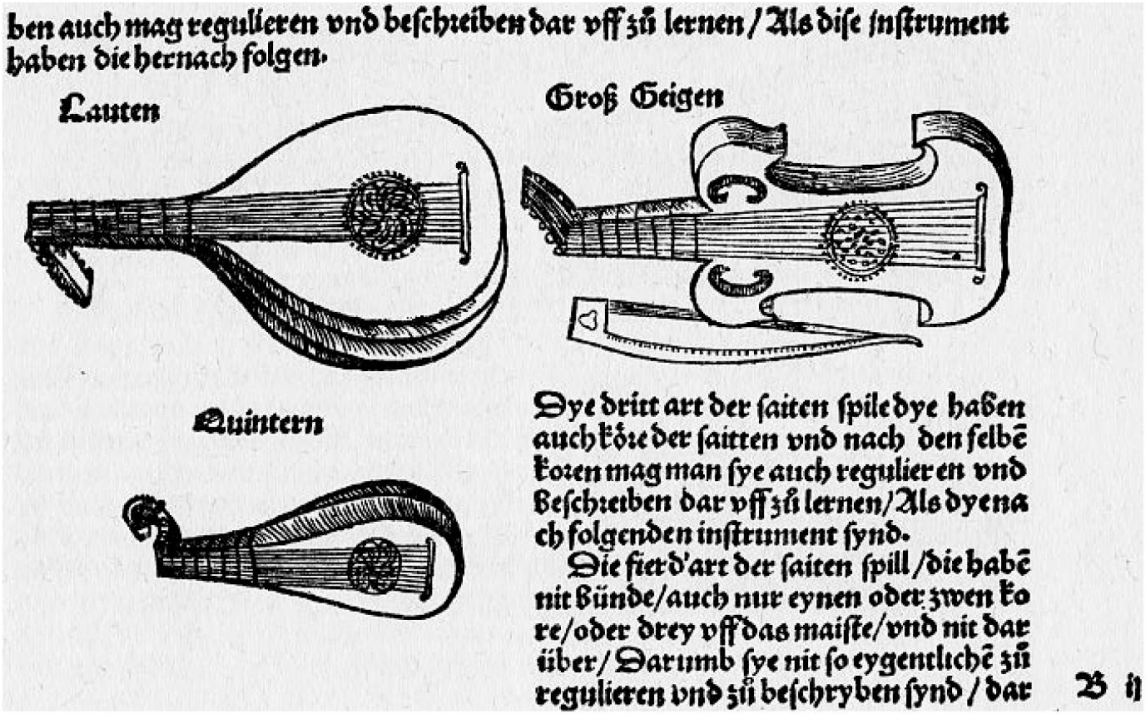
In Sebastian Virdungs Schrift von 1511 kommt zwar die erste explizite Erwähnung einer «Groß Geigen» vor, doch geschieht dies in einem Zusammenhang, der nicht zuvorderst eine Erklärung der Instrumente liefern sollte, sondern nur flankierend zur eigentlichen Intention, die «Musica» – in musikalischer Notenschrift notierte Werke, was zu dieser Zeit heißt: Vokalwerke – in eine instrumentale Notationsform zu überführen, ein Vorgang, der in dem Begriff «Intabulieren» zusammengefasst wird. Dabei kann die Übertragung auf unterschiedliche Weise geschehen. Tabulaturen für verschiedene Tasten-, Saiten- oder Blasinstrumente können zunächst wie Partituren alle Stimmen einer Komposition in einer «Tabula» zusammenführen. Dies kann jedoch auch in einer Art Kurzschrift erfolgen, in der akkordische Zusammenhänge mit Buchstaben gekennzeichnet werden, oder es kann in Form einer Griffschrift erfolgen, die die Bewegungen der Finger auf dem Griffbrett gleichsam graphisch abbildet, und schließlich kann die vokale Vorlage so arrangiert werden, dass sie für ein Consort von unterschiedlich großen Melodieinstrumenten aufführbar ist. Im Titel seines Traktats drückt Virdung dies folgendermaßen aus: «Musica getutscht und außgezogē durch Sebastianū virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den notē in die tabulaturē dieser benantē dryer Instrumētē der Orgel: der Lautē: und d[er] Flöten transferieren zu lernē».[18]

Als mögliche Instrumente für die Übertragung von Vokalmusik werden hier die harmoniefähigen Instrumente Orgel und Laute genannt, sowie die (Block)Flöte als Melodieinstrument. Im Text[19] wird erkennbar, dass Virdung ein Consort von Flöten meint, also auch hier eine harmoniefähige Gruppierung. Im weiteren Verlauf behandelt er, anders als angekündigt, nicht die Orgel, sondern das Clavichord (fol. E i) als pars pro toto für die Tasteninstrumente. Die in jener Zeit bereits omnipräsente Laute[20] steht didaktisch

18 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4).

19 Ebd., fol. [M3 v] ff.

20 Sie wurde in bekannten Werkstätten, wie z.B. der von Laux Maler in Bologna, bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Stückzahlen hergestellt, die in die Tausende gin-


ben auch mag regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

Lauten

Groß Geigen

Quintern

Dye dritt art der saiten spile dye haben auch köre der saitten vnd nach den selbē kören mag man sye auch regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dye nach folgenden instrument synd.

Die fierd'art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen köre / oder drey vff das maiste / vnd nit dar über / Darumb sye nit so eygentlichē zů regulieren vnd zů beschryben synd / dar

B ij

Abb. 1: Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. B ij: Text und Abbildungen der Instrumente im Zusammenhang.

ebenfalls für eine ganze Gruppe von Saiteninstrumenten: «Was du danⁿ wff der lauten greiffen vnd zwicken lernest / das hast du leicht vff der harpfen / oder vff dem psalterio oder vff der geigen zů lernen».[21] Es ist anzunehmen, dass Virdung mit der «Geigen» hier eine «Groß Geigen» meint, deren Stimmung und Griffbrett tatsächlich von den Zupfinstrumenten (Laute/Vihuela) abgeleitet ist.

Die «Groß Geigen» gehört nicht zu den Instrumenten, die im Titel von Virdungs Traktat explizit genannt werden, sie scheint also für ihn nur als Einzelinstrument von Belang, dargestellt in der Gruppe von Saiteninstrumenten mit Bünden, zusammen mit Laute und Quinterne (Abb. 1).[22] Auch

gen. Siehe hierzu: Lodovico Frati, «Liutisti e liutai in Bologna», in: *Rivista musicale italiana* 26 (1919), 94–111.

21 Virdung, *Musica* (wie Anm. 4), fol. E[i] r.

22 Die Orthographie könnte als Plural für mehrere Instrumente verstanden werden, von denen – pars pro toto – nur eines abgebildet ist. Die auslautenden «n» bei den benachbart abgebildeten Instrumenten «Lauten» und «Quintern» lassen jedoch in Analo-

in den didaktischen Teilen des Büchleins wird die «Groß Geigen» nicht weiter behandelt. Dies könnte bedeuten, dass sie im frühen 16. Jahrhundert in Virdungs Umgebung noch nicht im Consort etabliert und daher nicht «tabulaturfähig» war. Zudem scheint die Idee, die «Groß Geigen» als harmoniefähiges Einzelinstrument zu benutzten (die Verwandtschaft von Griffbrett und Stimmung zur Laute würde das erlauben) ebenfalls noch nicht bekannt gewesen zu sein, obwohl die Nähe zu den Lauteninstrumenten aus dem beschreibenden Text klar hervorgeht:

> Die ander art der saitenspil dye selben haben nit schlüssel. Aber bünde und sunst gewise zile oder gemercke / do man sicher griff mag haben / Als vff den koren vnd bünden / nach welchem man dieselben auch mag regulieren vnd beschreiben dar uff zuo lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

– angekündigt werden damit die Abbildungen der Laute, Quinterne und Groß Geige.

Auch im Abschnitt über die Laute (fol. J iii ff.) wird keine Parallele zur «Groß Geige» gezogen. Es bleibt also offen, ob Virdung die «Groß Geigen» im Kontext des Intabulierens implizit als Verwandte der Laute betrachtet oder als Instrument sui generis.

Ein Seitenblick auf die «clein Geigen» schärft die Positionierung der «Groß Geigen» im Kontext der Saiteninstrumente. Virdung behandelt das kleine Streichinstrument – in heutiger Terminologie ein Rebec[23] – in seinem Text nämlich als Ausnahmeerscheinung, über das er ausdrücklich kaum etwas mitteilen möchte, sehr zum Leidwesen heutiger Forschung:

> Die fierd' art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen kore / oder drey vff das maiste / vnd nit darüber / Darumb sye nit so eygentlichē zů regulieren und zů beschryben synd / dar vff zů lernē / Dan̄ das můß vil mere durch

gie auf einen Singular schließen, wie er in süddeutschen Dialekten auch heute noch üblich ist.

23 Eine sehr genaue Darstellung dieses Instrumententyps ist in einem bekannten Gemälde von Gérard David zu finden: *La vierge entre les anges* (1509), Rouen, Musée des Beaux-Arts. Es lässt auch einen guten Eindruck seiner Größe im Vergleich zum Körper des spielenden Engels zu.

> grosse ubung / vn̄ durch den verstānd des gesangs zů gan dann man das durch regeln beschryben mag / Darumb ich von denselben instrumenten an dem aller mynsten wirt schryben / dann ich sye auch für on nütze instrumenta achte vn̄ halte / als dye cleynen geigen vnnd das Trumscheit.[24]

Diese oft zitierte Stelle grenzt die «clein Geigen» markant gegen die übrigen Saiteninstrumente ab und begründet, warum sich Virdung nicht weiter mit ihr befassen möchte, denn wer auf diesem Instrument spielt, kann sich nicht an Griffhilfen orientieren («habē nit bünde»), daher sei das Spiel auf ihnen auch nicht richtig zu beschreiben, vielmehr müsse man sie ausgiebig üben («grosse ubung»). Außerdem braucht es Grundkenntnisse des musikalischen Satzes und der Notation («verstānd des gesangs»). Diese Voraussetzungen weisen darauf hin, dass die «clein Geigen» professionellen Spielern vorbehalten bleibt und nicht für die gut betuchten Amateure gedacht ist, an die Virdung sein sicher teuer zu erwerbendes Traktat richtet. Daher sind diese professionellen Instrumente für seine Klientel auch «on nütz» – ohne Nutzen. Ganz sicher bezieht sich letztere Qualifikation nicht auf das Rebec als solches, das in Zusammenstellungen von «bas instruments» um 1500 nahezu omnipräsent ist, sondern auf die spezifische Konstellation, welche die Leser der *Musica getutscht* betrifft.

In dieser pointierten Abgrenzung werden die Unterschiede zwischen den kleinen und großen Streichinstrumenten sowohl hinsichtlich der musikalischen Voraussetzungen wie der sozialen Einbettung klar konturiert und eine weitergehende Erklärung dafür geliefert, dass beide Instrumentengruppen nur selten im selben musikalischen Kontext auftreten.

Eine weitere, sehr naheliegende Frage drängt sich bei den bildlichen Darstellungen der beiden Streichinstrumente in Virdungs Traktat auf. Wenn er von der «Groß Geigen» und – zwei Seiten danach – von der «clein Geigen» spricht: Wie groß bzw. klein sind die so benannten Instrumente? Anhaltspunkte sollten die Holzschnitte seiner Publikation bieten, doch folgen diese weniger den realen Größenverhältnissen als dem gegebenen Layout des Druckes, was eine kurze Reflexion wert ist.

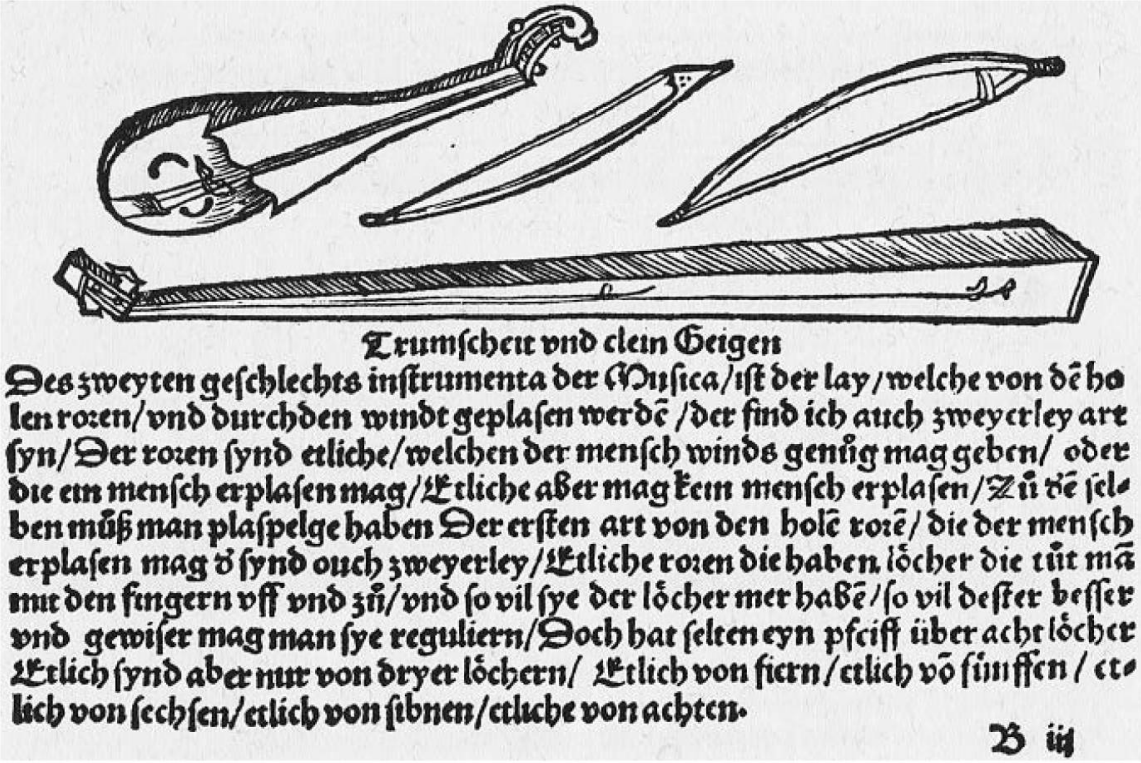
24 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), Bij r–Bij v.

Formschneider und Setzer nutzen das Querformat für unterschiedliche Teilungen der Seite, wenn Abbildungen integriert werden. Es gibt horizontale Teilungen und vertikale. In den Abschnitten zu Beginn sind die Holzschnitte vorwiegend in einer vertikalen zweispaltigen Teilung angeordnet. Im weiteren Verlauf des Bandes ist jedoch die horizontale Teilung häufiger zu finden. Daraus folgt, dass die Größenverhältnisse in keiner Weise proportional zu verstehen sind, obwohl es Ansätze zur Differenzierung gibt, wie z. B. die Abbildungen der «Lauten» und «Quintern» direkt untereinander (fol. B ij), die Quinterne ist augenfällig kleiner dargestellt als die Laute.[25]

Bezüglich der Streichinstrumente zeigen die Darstellungen keine rational erkennbare Beziehung zueinander. Die «Groß Geigen» auf fol. B ij ist jedoch in der Spalte neben Laute und Quinterne abgebildet. Auf diese Weise wird unwillkürlich eine Beziehung zwischen den drei Instrumenten hergestellt. Die Saitenmensur der «Groß Geigen» ist nahezu identisch mit derjenigen der gegenüber stehenden «Lauten», die Instrumente demzufolge in etwa gleich groß. Dass dies eher dem Satzspiegelformat und den Prinzipien seiner Einteilung geschuldet ist als realen Verhältnissen, zeigt ein Vergleich mit der «Lyra» (Drehleier), die sich auf demselben Lesefeld gegenüber auf fol. B i verso befindet. Deren Korpus und derjenige der «Groß Geigen» sind von fast gleichem Format, weil beide Holzschnitte die maximale Breite der Spalte ausnutzen.

Anders die Abbildung auf fol. Biij mit «Trumscheit und clein Geigen» (Abb. 2). Es handelt sich hier um eine vertikale Seitenteilung, die wohl wegen des langen «Trumscheits» gewählt wurde, der Holzschnitt geht über die ganze Breite des Satzspiegels. Überraschend ist die Kombination der beiden so ungleichen Instrumente in einem einzigen Block. Die «clein Geigen» (das Rebec) nimmt in Kombination mit zwei Streichbögen (einer für das kleine Instrument, der andere für das Trumscheit, beide jedoch gleich groß dargestellt) über die Hälfte der Satzspiegelbreite ein und ist damit proportional viel zu groß gegenüber dem Trumscheit. Hier scheinen also die tatsächlichen Verhältnisse überhaupt keine Rolle gespielt zu haben gegenüber dem

25 Fol. Bij recto ist nicht nur vertikal geteilt sondern zusätzlich auch horizontal. Am oberen Rand sind zwei Zeilen durchgehend über die ganze Breite des Satzspiegels gesetzt, erst darunter erfolgt die vertikale Zweispaltigkeit.



Trumſcheit vnd clein Geigen

Des zweyten geſchlechts inſtrumenta der Muſica/iſt der lay/welche von dē ho
len roren/vnd durchden windt geplaſen werdē /der ſind ich auch zweyerley art
ſyn/Der roren ſynd etliche/welchen der menſch winds genůg mag geben/ oder
die ein menſch erplaſen mag/Etliche aber mag kein menſch erplaſen/Zů dē ſel-
ben můß man plaſpelge haben Der erſten art von den holē rorē/ die der menſch
erplaſen mag ō ſynd ouch zweyerley/Etliche roren die haben löcher die tůt mā
mit den fingern vff vnd zů/vnd ſo vil ſye der löcher mer habē/ſo vil deſter beſſer
vnd gewiſer mag man ſye reguliern/Doch hat ſelten eyn pfeiff über acht löcher
Etlich ſynd aber nur von dryer löchern/ Etlich von fiern/etlich vō fünffen / et-
lich von ſechſen/etlich von ſibnen/etliche von achten.

B iij

Abb. 2: Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. B iij: «Trumscheit und clein Geigen».

Wunsch des Formschneiders, das gegebene Format für beide Instrumente so großzügig als möglich auszunutzen.[26]

26 Aufschlussreich ist die Anordnung der Holzschnitte in der *Musurgia seu praxis musicae* des Othmar Luscinius (Straßburg: Johannes Schott 1536). Luscinius benutzt bekanntlich dieselben Holzschnitte, die Virdung 25 Jahre früher verwendet hatte, ordnet sie aber in seiner lateinischen Textfassung anders an. Auf S. 11 bringt er «Trumscheit und clein Geigen» in 180° gewendeter Form. Tatsächlich fällt auf, dass in dieser Version die Instrumente nicht 'auf dem Kopf' liegen, wie bei Virdung (die Decken beider Instrumente sind gleichsam in Untersicht dargestellt). Der direkte Vergleich lässt vermuten, dass in Virdungs Druck sogar ein Montagefehler vorliegt, was unterstützt wird von der Beobachtung, dass der Schattenwurf auf den Corpora das Licht von rechts unten einfallen lässt und nicht von oben, wie bei den übrigen Darstellungen. Luscinius setzt außerdem zentral unter die beiden Instrumente die «Grosgeigen» (so seine Orthographie) und stellt auf diese Weise einen direkten ikonographischen Zusammenhang mit den Streichinstrumenten her. Er bezeichnet Virdungs «clein Geigen» im Übrigen nur als «Geigen». Möglicherweise störte ihn in der direkten Gegenüberstellung die beschriebene Disproportion zwischen «klein» und «groß» und er suchte diese mit der neutralen Bezeichnung des kleinen Instruments abzuschwächen.

Der Blick auf die Disposition der Abbildungen ermöglicht somit zumindest ex negativo eine Aussage zum Format der «Groß Geigen»: Aus Virdungs Darstellung ist nicht einmal annähernd festzustellen, wie groß das Instrument tatsächlich sein sollte. Es schließt aber umgekehrt auch nicht die Möglichkeit aus, ein – aus heutiger Sicht – relativ kleines Format anzunehmen, das deutlich entfernt ist von den späteren Bassinstrumenten der 8'-Lage, Viola da gamba und Violoncello. Ein solch kleines Format entspricht zahlreichen bildlichen Darstellungen, die im oberrheinischen Raum überliefert sind.[27] Diese Bilder, besonders diejenigen aus der Hand von Hans Baldung, die fast zeitgleich mit den Holzschnitten Virdungs entstanden sein dürften, zeigen handwerklich ausgereifte «Groß Geigen» in einem eher mittelgroßen Format, das den Lauteninstrumenten nahe steht.

Angesichts der Unklarheiten der «Groß Geigen»-Abbildung in Virdungs Traktat erstaunt die Weiterverwendung der Druckstöcke bzw. ihrer Bildideen in Traktaten der kommenden Jahre und Jahrzehnte. Die lateinische «Musurgia» des Othmar Luscinius, Straßburg 1536, wurde bereits erwähnt. Auch in der «Musica instrumentalis deudsch» des Martin Agricola (in Auflagen von 1529, 1532, 1542, 1545)[28] findet das Bildprogramm von Virdung noch Verwendung. Eine signifikante Änderung ist jedoch der Ausbau zu Instrumentenfamilien, sowohl der «Groß Geigen» wie der «clein Geigen».

27 Hierzu der Beitrag von Martina Papiro, «Gespielt von Engeln, gehört von Narren. Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)», in diesem Band.

28 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529; weitere unveränderte Auflagen 1532 und 1542. Die vierte Auflage von 1545 bringt starke Revisionen in Text und Bildprogramm – siehe unten. Die Auflagen von 1529 und 1545 sind in den Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz leicht erreichbar.

Ikonographische Traditionen in Mitteldeutschland

Martin Agricola veröffentlicht seine *Musica instrumentalis deudsch* in der Offizin des Georg Rhau in Wittenberg. Rhau war einer der profiliertesten Gelehrten und Drucker der frühen Reformationszeit und selbst ein hochqualifizierter Musiker, der vor seiner Druckertätigkeit sogar kurze Zeit als Thomaskantor in Leipzig amtierte (1518–1519). Er selbst bezeichnet sich als «Musicus et Typographus Vuitembergensis».[29] Sorgfältige Musikdrucke und musikalische Lehrbücher seiner Offizin lassen die fachliche Kompetenz ihres Patrons erkennen, und wie in vielen frühreformatorischen Schriften spielte die didaktische Perspektive seiner Produktion für die «Jugent» eine wichtige Rolle. Agricola würdigt den Drucker seinerseits in einer wortreichen Widmung der «Musica» als Musikexperten (1529: «Uberschicke ich euch die selbigen Instrumentalem Musicam / sampt den Instrumenten mancherley newe art vnd tabulathur / freundlich bitende ewer lieb vnd gunst wolle sie […] vnter ewern schutz vnd schirm zudanck annemen.»; und 1545: «Buchdrücker / vorweser / vnd fürderer der edlen fraw Musices / zu Wittemberg»). Rhau dürfte also sehr gut gewusst haben, was er veröffentlicht, als er die Abbildungen für Agricolas *Musica instrumentalis* verwendet hat. Umso erstaunlicher sind Differenzen im Bildprogramm von Agricolas vierter Ausgabe der *Musica instrumentalis* von 1545. Diese Auflage wurde im Textteil gründlich überarbeitet, weil sie, wie Agricola einräumt, in der früheren Fassung «den Knaben an etlichen örtern zu tunckel vnd schwer zu verstehen ist». Auch das Bildprogramm wird angepasst, aber es werden immer noch die morphologischen Kennzeichen aus Virdungs Druck verarbeitet. Während in den Auflagen 1529, 1532 und 1542 nur von «grossen Geigen» die Rede ist benutzt Agricola 1545 den Begriff «grosse Welsche Geigen»[30] und verknüpft auf diese Weise die Instrumente gegen Mitte des 16. Jahrhunderts mit Entwicklungen, die inzwischen auf Italien bezogen wurden. Im «Ander Capitel» ist ein vierstimmiges Consort abgebildet, offenkundig immer noch beeinflusst von Virdungs Bildidee mit einer Saitenaufhängung an einem

29 So z. B. im Titel des Tenor-Stimmbuchs seiner Sammlung «Opus decem missarum quatuor vocum» von 1541.

30 Agricola, *Musica instrumentalis*, 1545 (wie Anm. 28). Beginn des Kapitels fol. 37, Abb. auf fol. 40.

Querriegel auf der Decke und ohne Darstellung eines Steges. Abweichend von Virdung und ebenso wenig übereinstimmend mit Agricolas eigener Beschreibung der «Groß Geigen», weisen sie nur jeweils vier Saiten auf, korrespondierend zu vier Wirbeln im Wirbelkasten.[31]

Rhau stellt dem Druck ein Frontispiz mit der Abbildung einer «Fraw Musica» voran, die von zahlreichen Instrumenten umgeben ist, mit bemerkenswerten Differenzen zu den Abbildungen Agricolas (Abb. 3): Das Streichinstrument in der oberen linken Bild-Ecke ist als zweifellos als «Groß Geige» zu werten. Mittig auf der Decke sind zwei nach außen weisende C-Schalllöcher zu erkennen und unmittelbar darunter die Andeutung eines Stegs. Der Saitenhalter ist – weniger klar – mit einer Henkelsaite am unteren Scheitelpunkt des Instruments in einem Knopf verankert. Hals und Griffbrett verlieren sich im Rankenwerk des Hintergrunds, weshalb nicht sichtbar ist, ob Bünde angebracht und wie die vier Saiten im Wirbelkasten verankert sind.

Rhau benutzt diesen Holzschnitt aber nicht nur in der *Musica Instrumentalis* von 1545, sondern bereits ein Jahr früher im Tenor-Stimmbuch seiner *Newe*[n] *Deudsche*[n] *Geistliche*[n] *Gesenge CXXIII*.[32] Die Titelblätter der übrigen drei Stimmbücher sind anders gestaltet, zeigen aber ebenfalls Streichinstrumente (Abb. 4). Das Titelschild ist umrahmt von Rankenwerk und Instrumentenabbildungen, darunter auch eine Art «Groß Geige», symmetrisch gekreuzt mit einer etwa gleich großen Laute, was möglicherweise die Verwandtschaft beider Instrumente unterstreichen soll.[33]

---

31 Auf die schwierig zu interpretierenden Bezüge zwischen Text und Bildprogramm sei in diesem Überblick nicht näher eingegangen. Siehe hierzu auch die Anmerkungen im Beitrag von Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben: Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in diesem Band.

32 *Newe Deudsche Geistliche Gesenge* [...], Wittenberg: Georg Rhau 1544; Faks. mit einem Nachwort von Ludwig Finscher [im Tenor–Stimmbuch], Kassel etc.: Bärenreiter 1969. Die «Fraw Musica» ist auch in den Ausgaben von 1551 und 1553 des *Enchiridon vtriusque musicae practicae* auf den letzten Seiten zu finden, offenbar erst von den «Erben Rhaus» dort eingefügt.

33 Derselbe Schmuckrahmen wird bereits für die Stimmen in Rhaus Druck «Opus decem missarum quatuor vocum» von 1541 verwendet.

Abb. 3: «Fraw Musica» aus: *Newe Deudsche Geistliche Gesenge*, Wittenberg: Georg Rhau 1544 (siehe Anm. 32).

Das Streichinstrument ist hier nicht durch einen beigegebenen Bogen gekennzeichnet, aber es besitzt als eindeutiges Merkmal einen gewölbten

Abb. 4: Kartusche mit Streichinstrument im Titelblatt des Altus-Stimmbuchs von *Newe Deudsche Geistliche Lieder CXXIII*, 1544.

Steg, über den drei Saiten laufen, die in einem Saitenhalter verankert sind, der etwas unklar wohl mit einer Henkelsaite an einem Knopf in der Unterzarge befestigt ist. Am Hals sind Bünde zu erkennen, der sichelförmige Wirbelkasten schließt mit einer Schnecke oder Volute ab. Auf der Höhe der oberen Ecken ist beidseitig auf der Decke je ein Kleeblatt angebracht, vielleicht als Andeutung einer Intarsierung, jedenfalls aber ein ungewöhnliches Detail für die sonst eher schematisch dargestellten Instrumente. Anders als beim Streichinstrument der «Fraw Musica» sind die C-Bügel des Korpus hier sehr langgezogen, ähnlich der Abbildung bei Virdung, andere Details jedoch, wie C-Löcher, Steg und Saitenaufhängung zeigen Verwandtschaft mit dem Instrument der «Fraw Musica» und lassen vermuten, dass der Formschneider eine konsistente Vorstellung des Instruments hatte.

Erstaunlich an dem Befund in Rhaus Drucken ist, dass in nächster zeitlicher Nachbarschaft drei unterschiedliche bildliche Repräsentationen von «Groß Geigen» auftauchen: im Schmuckrahmen von Stimmbuch-Titeln

(1541/1544), im Holzschnitt der Fraw Musica (1544/1545/1551/1553) und als Agricolas «Groß Geigen» in den Ausgaben von 1529 bis 1545.

Die Abbildungen bei Agricola wirken angesichts der gründlichen Überarbeitung des Textes in der Auflage von 1545 wie aus der Zeit gefallen. Die Aktualisierung erfolgt jedoch gleichsam flankierend durch das Frontispiz des Druckers.

Gerle und Judenkünig

Hans Gerles *Musica teusch* von 1532 bringt die erste ausführliche Beschreibung einer «grossen Geygen»[34] im Rahmen einer Spielanleitung, wie Musik «mit grundt vnd art irer Composicion auß dem gesang in die tabulatur zu ordnen» sei,[35] wie es im Titel heißt. Gerle beschreibt ein Streichinstrument mit fünf oder sechs Saiten. In einer detaillierten Abbildung zeigt er zwei Varianten davon, eine mit fünf, die andere mit sechs Saiten.[36] Die Umrissform mit stark fallenden Schultern, einer ausladenden unteren Hälfte und relativ kleinen C-Bügeln ist nicht weit entfernt von der Vorstellung einer Viola da gamba wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert als «Norm» entstanden ist.[37] Die kurzen C-Löcher sind nach innen gewendet, die Saiten an einem Saitenhalter mit Henkelsaite angebracht. Der sichelförmige Wirbelkasten schließt ohne Schnecke in gerader Linie ab, was vielleicht dem Format des Drucks geschuldet ist. Das Griffbrett mit sieben Bünden ist überpropor-

34 Hans Gerle, *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten welcher maßen die mit grundt vnd art irer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist sampt verborgener application vnd kunst* […], Nürnberg: H. Formschneyder 1532; einsehbar in den Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Eine erweiterte Ausgabe des Traktats erschien 1546.

35 Aus dieser Formulierung lässt sich ableiten, dass der in jener Zeit häufig benutzte Begriff «Gesang» für die notierte Musik steht, worunter gewöhnlich Vokalmusik zu verstehen ist. In einem erweiterten Sinn schwingt auch der Kontrapunkt mit («Composicion»), also die klangliche Erfindung, die sich in der Notation ausdrückt.

36 Abb. 2 im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31), in diesem Band.

37 Der Variantenreichtum der Instrumente innerhalb der Viola da gamba-Familie bleibt jedoch durch das gesamte 16. und 17. Jahrhundert groß.

tional breit entworfen, um die Buchstaben der Tabulatur darstellen zu können und die Bezeichnungen für die Saiten unterzubringen. Diese Beschriftung ist wohl auch der Grund dafür, dass kein Steg abgebildet ist.

Gerle beschreibt wie ein vier- bzw. fünfstimmiges Consort zusammengestimmt werden soll, woraus hervorgeht, dass drei Stimmlagen existieren, die mit drei unterschiedlichen Stimmungen korrespondieren: Diskant, Mittelstimmen (Alt/Tenor/Vagans) und Bass. Im Abschnitt danach wird kurz abgehandelt wie das Instrument und der Bogen gehalten werden sollen, eine außergewöhnliche Passage, die in ihrer praktischen Ausrichtung singulär in jener Zeit steht.

Gerle entstammt einer Familie von Lautenmachern aus Immenthal bei Obergünzburg, das im weiteren Einflussgebiet des Füssener Lautenbaus liegt.[38] In diesen Kreisen werden bereits im 16. Jahrhundert «Geigen» hergestellt, die im Zusammenhang mit dem Lautenbau am ehesten als «Groß Geigen» zu denken sind. In einem Inventar der Stuttgarter Hofkapelle von 1589 werden «1 Corpus Geigen mit 8 Stimmen von Füssen kommen» genannt, leider ohne Hinweis auf die genaue Entstehungszeit der Instrumente.[39] Gerle ging selbst dem Lautenmacherhandwerk nach, weshalb anzunehmen ist, dass er auch fähig war, die neuartigen «Groß Geigen» zu bauen.[40]

Über die Verbreitung seines Traktats ist wenig bekannt, doch lassen sich am Beispiel eines anderen Nürnberger Drucks Wege in weitere Zentren der reformatorischen Musikkultur und Musikpädagogik aufzeigen. 1536, also nur wenige Jahre nach Gerles «Musica», veröffentlichte der Nürnberger

38 Zur Familie Gerle siehe Adolf Layer, «Die Gerle von Immenthal», in: *Allgäuer Geschichtsfreund* 1976, 44–52; ders. *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, 133–134. Zum Lautenbau in Füssen siehe jüngst auch: Josef Focht, Klaus Martius, Thomas Riedmiller, *Füssener Lauten- und Geigenbau europaweit*, Leipzig: Hofmeister 2017, besonders 65.

39 Gustav Bossert, «Die Hofkapelle unter Eberhard III. 1628–1657. Die Zeit des Niedergangs, der Auflösung und der ersten Versuche der Wiederherstellung», in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge 21 (1912), 133.

40 Weiterführende Details zu den Gerle in Nürnberg im Artikel von Thomas Röder in diesem Band.

Hans Neusidler seine beiden Lautenbücher,[41] die über die eingespielten Vertriebswege frühreformatorischer Gelehrter den Weg nach Wittenberg fanden. Der aus Wittenberg stammende Zwickauer Ratsschreiber Stephan Roth war ein leidenschaftlicher Büchersammler, der auch Aufträge für andere Interessenten ausführte. Er korrespondierte mit dem Nürnberger Verleger Johann Petrejus, der ihm in einem Brief vom 30. April 1538 einen interessanten Einblick in die Vermarktung einer «lautenkunst» gab, hinter der mit grosser Wahrscheinlichkeit Neusidlers Publikationen standen: «[…] und schick euch hie die lautenkunst, sie aber ser tewer, wiewohl ich si truckt, hab ich noch kein exemplar, sondern dem autori alle zu gestellt, der gibt sie worlich seinen schulern und auch andern nit eher dann pro ij fl. Doch hat er mirs erlaubt pro j fl.»[42] Gerle betont bereits im Titel, dass sein Traktat dazu dienen soll, die von ihm behandelten Instrumente (große und kleine Geigen sowie Laute) ohne Zutun eines «Meysters» zu erlernen, inklusive der erwähnten Fähigkeiten, sich selbst Musik in Tabulatur abzusetzen. Gerle wird wie Neusidler versucht haben, seine Schrift direkt an interessierte Kreise zu verkaufen und damit möglichst hohen Profit zu erzielen. Es ist durchaus denkbar, dass sie über ähnliche Vertriebswege ebenfalls nach Wittenberg gekommen ist und dort eine Wirkung entfaltet hat, die sich unter anderem in den Holzschnitten des Wittenberger Druckers Georg Rhau niederschlägt.

Zeitlich wie regional steht zwischen den oberrheinischen Zentren, Nürnberg und Wien die *Introductio* bzw. *Underweisung* von Hans Judenkünig, der angibt aus Schwäbisch Gmünd zu stammen,[43] wie übrigens auch Hans Bal-

41 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt,* Nürnberg: Petrejus 1536.

42 Zitiert nach Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen: V&R unipress 2010, 269. Schlüter weist bereits auf den möglichen Zusammenhang mit Neusidler hin.

43 Hans Judenkünig, *Utilis & compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum & Lutine, & quod vulgo Geygen nominant, addiscitur labore studio & impensis Joannis Judenkunig de Schbebischen Gmundt in communem omnium usum & utilitatem typis ex cudendum primum exhibitum. Viennae Austriae*, Wien [s. d.]. Zeitgleich erscheint die erweiterte deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Ain schone kunstliche underweisung in disem büechlein, leychtlich zu begreyffen den rech-*

dung Grien. Sein Lehrbuch verbindet ebenfalls Laute und (Groß)geige. So nennt er das Streichinstrument zwar im Titel («Geygen» – sowohl in der lateinischen wie in der deutschen Ausgabe), nimmt aber im Text überhaupt keinen Bezug mehr darauf. Einzig in einem in beiden Ausgaben identischen Holzschnitt kommt das Instrument nochmals vor:[44] ein älterer Mann sitzt an einem Tisch mit der Laute in der Hand, während ein jüngerer vor ihm steht (!) und das Streichinstrument spielt. Die Darstellung ist relativ grob, doch ist der Formschneider bemüht, charakteristische Details herauszuarbeiten. So ist durch gekrümmte Schraffuren die Wölbung der Decke angedeutet (während parallel geführte kurze Striche auf der Lautendecke deren flache Ausarbeitung charakterisieren), Saitenhalter, Steg und nach innen gewendete C-Schalllöcher sind deutlich erkennbar sowie ein Hals/Griffbrett mit 6 Saiten und 6 Bünden (einer ist durch die linke Hand verdeckt). Wirbelkasten und Schnecke fehlen.

Rybeben im Umfeld Maximilians I.

Über Hans Judenkünig ergeben sich regionale Vernetzungen vom schwäbisch-mittelfränkischen Raum nach Wien und damit in den unmittelbaren Bereich Kaiser Maximilians I., der die Stadt wieder als ein Zentrum der Habsburger Herrschaft etablieren konnte.[45] Prominente Abbildungen von Streichinstrumenten, die der «Groß Geigen» in Format und Spielhaltung nahe stehen, finden sich im sogenannten Triumphzug Maximilians, jedoch unterscheiden sich die Instrumente in wichtigen Details von den bisher

ten grund zu lernen auff der Lautten und Geygen, mit vleiss gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist, yetz zu Wienn in Osterreich, Wien: Hans Singreyner 1523.

44 Beide Fassungen des Traktats sind in der Digitalen Bibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek München zugänglich.

45 Zur Musikpraxis in Maximilians mobiler Hofhaltung siehe den Beitrag von Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof: Spielräume für frühe Geigenensembles», in diesem Band.

besprochenen.[46] Besonders charakteristisch sind prononciert hochgezogene «Spitzen» der Oberbügel, die auch in vereinzelten italienischen Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts zu sehen sind.[47] Weitere Beispiele für diesen Typ finden sich in kleinformatigen Kupferstichen von Albrecht Altdorfer, der am Bildprogramm des Triumphzugs beteiligt war.[48] Auch der Begriff «Rybebe» ist in italienischen Textquellen belegt, was die Vermutung stützt, dass in Maximilians Umfeld die italienischen Einflüsse stärker waren als im deutschsprachigen Südwesten und in Mitteldeutschland.

«Groß Geigen» – ein heterogenes Bild

Das Gesamtbild der «Groß Geigen» im Raum nördlich der Alpen bleibt, wie bereits zu Beginn angedeutet, heterogen, doch lassen sich in der Nahsicht drei unterschiedliche ikonographischen Zentren für die Darstellung der Instrumente feststellen, womit gleichzeitig drei unterschiedliche Manifestationen des Instruments verbunden sind. Eine scheint stark beeinflusst von Sebastian Virdungs Abbildung von 1511. Sie findet sich wieder bei Luscinius (1536/1542) und bei Martin Agricola (1529 bis 1545).

Die zweite ist vor allem in der bildenden Kunst zu finden, am differenziertesten bei Hans Baldung Grien, dessen Zeichnungen und Gemälde einen starken Realitätsbezug aufweisen und sogar eine chronologische Entwicklung erkennen lassen, wenn die Datierungen seines Karlsruher Skizzenbuchs zutreffen.[49] Auch bei Hans Gerle (1532/1546) scheint eine gelebte Praxis hinter den Abbildungen und dem Text zu stehen und mit Einschränkungen

46 Zu den «Rybeben» im Umfeld Maximilians siehe den Beitrag von Martin Kirnbauer («'von saidtenspil gar mancherleÿ'– Rybeben am Hofe Maximilians») und die Beobachtungen von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band.

47 Hierzu im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band, sowie Woodfield «The Basel 'gross Geigen'» (wie Anm. 11) mit Hinweisen auf italienische Quellen.

48 Abb. 8a–b im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band.

49 Kurt Martin (Hg.), *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien*, 2 Bde., Basel: Phoebus–Verlag 1950, [2]1959, Bildband Blatt 1 und Blatt 7; siehe auch den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger. Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)» in diesem Band.

gilt dies auch für Hans Judenkünig (1523). Die Abbildungen der Rhau-Offizin passen in diesen Kontext, mit Ausnahme der Illustrationen in den Agricola-Bänden. Die dritte Gruppe ist in den «Rybeben» in Maximilians Umfeld zu sehen, die morphologisch und terminologisch einen stärkeren Bezug zu Italien aufweisen.

Geographisch lassen sich die skizzierten Bildtraditionen nicht in gleicher Weise auseinanderhalten. Die Abbildung in Virdungs Traktat, das später in Augsburg nachgedruckt wird, auch in Straßburg, Frankreich und den Niederlanden sowie in Italien rezipiert wird,[50] lässt sich möglicherweise im schwäbisch-mittelfränkischen Raum verorten.[51] Innerhalb der deutschsprachigen Regionen hat sie mit Martin Agricolas *Musica instrumentalis* Einfluss auf die mitteldeutschen Publikationen der Offizin von Georg Rhau. Gleichzeitig stellen Illustrationen aus anderen Publikationen Rhaus Bezüge zu den künstlerischen Realisierungen am Oberrhein her. Hans Judenkünig stammt ebenfalls aus dem schwäbisch-mittelfränkischen Raum, wie auch Hans Gerle in Nürnberg, doch wandert er nach Wien aus, einem politischen Zentrum Maximilians I., in dessen Umfeld die «Rybeben» mit italienischen Bezügen anzutreffen sind. Diese Interdependenzen heben die Heterogenität der Erscheinungsformen nicht auf, aber sie zeigen bei allen Unterschieden auch die Vernetzungen in einem gemeinsamen Kulturraum.

Für das Projekt der Schola Cantorum Basiliensis musste entschieden werden, ob die Etablierung eines Gesamtbildes das Ziel sein oder ob eine Konzentration auf unterschiedliche Quellengruppen stattfinden soll. Die Wahl für die zweite Möglichkeit, mit Konzentration auf die oberrheinische Situation und das Umfeld Maximilians I., hat sich schließlich bewährt und detaillierte Aussagen über wichtige Aspekte der «Groß Geigen» ermöglicht, wie die nachfolgenden Artikel zeigen werden. Und obwohl zahlreiche Einzelheiten zu den Instrumenten aus bildlichen Darstellungen abzuleiten sind, wurde angesichts der Quellenlage im Rahmen des Projekts auf eine praktische Rekonstruktion verzichtet. Gewonnen wurde jedoch ein besseres Verständnis für die unter-

50 Ripin, «A reevaluation» (wie Anm. 15); Ceulemans, «Instruments real and imaginary» (wie Anm. 16).

51 Vgl. den Beitrag von Martina Papiro (wie Anm. 27) in diesem Band.

schiedlichen Darstellungstraditionen innerhalb der nordalpinen Quellen und eine Differenzierung der Bezüge zur italienischen Geschichte der Viola da gamba, womit die nördliche Entwicklung merklich an Kontur und Eigenständigkeit gewonnen hat.

«von saidtenspil gar mancherleÿ» – Rybeben am Hofe Maximilians

Martin Kirnbauer

Bei Musikinstrumenten ist man allenthalben mit der meist unauflösbaren Spannung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem konfrontiert, zwischen Instrumentenname und mutmaßlich damit gemeintem Objekt. So stößt man oft in Museumssammlungen oder auch in Abbildungen auf ein Instrument, kennt aber nicht seinen genauen historischen Namen; oder man findet umgekehrt in einer Textquelle eine Bezeichnung, weiß aber nicht, auf welches Instrument diese zu beziehen ist. Im Falle der im Fokus des Basler Forschungsprojektes stehenden «Groß Geigen, Vyolen und Rybeben» stellte sich dieses Grundproblem in verschärfter Form, da zum einen kein einziges reales Instrument des frühen 16. Jahrhunderts dieser Instrumentengruppe erhalten und stattdessen nur eine Reihe von teils sehr unterschiedlichen Abbildungen mutmaßlicher Instrumente dieser Bezeichnung zu finden ist.[1] Zum anderen gab es offenbar ganz verschiedene Namen, die seinerzeit für größere bzw. tiefe Streichinstrumente verwendet wurden, die wir heute der da gamba-Familie zuordnen würden. Und schließlich ist das genaue Verhältnis zwischen diesen verschiedenen Namen und den damit bezeichneten Instrumenten völlig unklar. Der folgende Beitrag versucht, diese Situation beispielhaft für die «Rybebe» zu beschreiben.

Musikinstrumente in Maximilians *Triumphzug*

Soweit bislang bekannt, wurde der Name «Rybebe» im deutschen Sprachbereich exklusiv im Umfeld des Hofes von Maximilian I. (1459–1519) verwendet. Zugleich spielt der Hof Maximilians auch hinsichtlich der Ikonographie für die

1 SNF-Projekt Nr. 146553 «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben. Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis» (2013–2015).

frühen Viole da gamba eine besondere Rolle, finden sich hier – und etwa zeitgleich mit der Groß Geigen in Sebastian Virdungs Schrift von 1511 – die ersten Bildbelege für die neuartigen Streichinstrumente.[2] In diesem Zusammenhang werden jeweils die bekannten Darstellungen im sogenannten *Triumphzug* angeführt, den oft reproduzierten Holzschnitten mit der Darstellung eines fiktiven Umzugs von Maximilians idealisiertem Hofstaat.[3] Dazu gehören insgesamt fünf Wagen mit Musikern: Neben dem Wagen der «Musica Canterey», mit der eigentlichen, vor allem für den liturgischen Dienst verantwortlichen Hofkapelle samt «Zingkenplasser vnnd pusauner», und dem Wagen der «Musica Rigal vnd possetif», auf dem der Organist Paul Hofhaimer samt Tasteninstrumenten und Kalkanten dargestellt ist, sowie dem Wagen der «Musica, Schalmayen, pusaunen, krumphörner», die sozusagen die höfische Alta Cappella repräsentiert, gibt es zwei weitere, auf denen Streichinstrumente zu sehen sind:

- Ein Wagen mit der Bezeichnung «Musica Lauten vnd Rybeben» (Abb. 1), der als komplementäres Ensemble für die *basse musique* direkt vor der eben erwähnten Alta Cappella kommt,
- und ein Wagen mit der Bezeichnung «Musica süeß Meledey» (Abb. 2), der komplementär als Repräsentant der weltlichen Instru-

2 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen.* [...], Basel: Michael Furter 1511, fol. Bij.

3 Vgl. hierzu etwa Herbert W. Myers, «The musical miniatures of the 'Triumphzug' of Maximilian I», in: *Galpin Society Journal* 60 (2007), 3–28 und 98–108 (Colour Plates) oder die immer noch praktische Zusammenstellung bei Uta Henning, *Musica Maximiliana. Die Musikgraphiken in den bibliophilen Unternehmungen Kaiser Maximilians I.*, Neu-Ulm: Stegmiller 1987. Für eine Interpretation des Bildprogramms im Verhältnis zur realen Organisation der maximilianischen Hofmusik siehe auch Martin Kirnbauer, «Instrumentalkünstler am Hof Maximilians I.», in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, hg. von Birgit Lodes und Reinhart Strohm (FWF-Forschungsprojekt P23555), online-Publikation: http://www.musical-life.net/essays/i3-instrumentalkuenstler-am-hof-maximilians-i (24. 5. 2019) und den Beitrag von Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof: Spielräume für frühe Geigenensembles», in diesem Band.

Abb. 1: Hans Burgkmair, Triumphzug Maximilians I., Wagen der «Musica Lauten vnd Rybeben» (1517). Foto: public domain.

> mentalmusik zu der dann folgenden geistlichen Vokalmusik der «Musica Canterey» zu sehen ist.

Bekanntlich geht das monumentale Projekt des *Triumphzugs* auf ein inhaltliches Programm zurück, das der Kaiser selbst seinem Sekretär Marx Treitzsaurwein 1512 diktiert haben soll (dazu unten mehr).[4] Nach diesen Angaben fertigten Albrecht Altdorfer und seine Regensburger Werkstatt Miniaturen des

4 Aufgezeichnet in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 3–25r mit dem von Maximilian 1512 diktierten («müntlichem angeben») Programm, aufgezeichnet von Marx Treitzsaurwein; vgl. Franz Schestag, «Kaiser Maximilian I. Triumph», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), 154–181: 154. Aus der reichen Literatur zum *Triumphzug* sei hier auch hingewiesen auf Eva Michel und Maria Luise Sternath (Hgg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München etc.: Prestel 2012, und Myers, «The musical Miniatures» (wie Anm. 3).

Abb. 2: Hans Burgkmair, Triumphzug Maximilians I., Wagen der «Musica süeß Meledey» (1516). Foto: public domain.

Triumphzugs auf Pergament an. Allerdings ist ausgerechnet der erste Teil dieser Miniaturen mit den Musikerwagen nicht erhalten, so dass wir das genaue Aussehen der ursprünglich gemalten Instrumente hier leider nicht kennen. Die Miniaturen waren aber nicht das einzige angezielte Endprodukt, geplant war eine Reproduktion als großformatige Holzschnitte. Für die Umsetzung der Bilder von den Miniaturen in die Holzschnitte wurden weitere Künstler beschäftigt, welche die Vorlage-Zeichnungen im größeren Format der Holzschnitte anfertigten: Die meisten Vorzeichnungen (66 Stück) fertigte Hans Burgkmair in Augsburg an, weitere Albrecht Altdorfer in Regensburg (32 Stück), Hans Springinklee in Nürnberg (22 Stück), Leonhard Beck in Augsburg (7 Stück) und andere Künstler wie Hans Huber, Hans Schäufelein und Albrecht Dürer wiederum in Nürnberg. Diese Zeichnungen wurden dann auf Holzstöcke übertragen, was erklären kann, warum sie nicht erhalten sind. Schließlich wurden die Holzstöcke von Spezialisten geschnitten, so etwa «Musica süeß Mele-

dey» am 25. November 1516 von Jan Taberith, «Musica Lauten vnd Rybeben» am 5. März 1517 von Willem Liefrinck.[5]

Schon diese Übersicht macht deutlich, dass die Entstehungsgeschichte der Bilder des *Triumphzugs* einigermaßen komplex ist – und dass die Bilder an ganz verschiedenen Orten entstanden: Zuerst imaginiert im Kopf von Maximilian bzw. seines Sekretärs Treitzsauerwein, die den zu malenden Instrumenten Namen gaben. Dann folgte in der Regensburger Werkstatt von Altdorfer und den beteiligten Künstlern aufgrund dieser Namen eine Umsetzung in eine konkrete Gestalt. Dabei ist anzunehmen, dass sowohl für den Auftrag an Altdorfer wie auch später für die Ausführung durch die verschiedenen Künstler es weitere Bildvorlagen und Skizzen mit Ausführungsanweisungen gab, die aber nicht erhalten sind oder bislang identifiziert werden konnten.[6]

Wie erwähnt sind die ursprünglich von Albrecht Altdorfer angefertigten Miniaturen heute nur noch zur Hälfte erhalten, der vollständige Miniaturen-Zyklus wurde allerdings zweimal im späten 16. bzw. im frühen 17. Jahrhundert auf Pergament kopiert: Der früher entstandene Kopiensatz liegt heute in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 77), ein zweiter von etwa 1606 in Madrid (Biblioteca nacional de España, Res. 254).[7] Beide Kopien sind interessant, da an ihnen zum einen deutlich wird, dass die ursprüngliche Vorlage gegenüber den ausgeführten Holzschnitten offenbar anders aussah. Zum anderen wird deutlich, dass sich auch beide Kopien untereinander in Details unterscheiden, was den Begriff einer Kopie relativiert.[8]

5 Schestag, «Kaiser Maximilian I. Triumph» (wie Anm. 4), 177.

6 Als Ausnahme zu nennen ist wohl das verbale Programm für Burgkmair (im Kupferstichkabinett Dresden, Inv. G 2014–1); vgl. den Hinweis auf diese Quelle bei Karl Woermann, «Dresdener Burgkmair-Studien», in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* N.F. 1 (1890), 40–45, und Helmut Heil, «Doch ein Bildnis Heinrich Isaacs», in: *Studien zur Musikwissenschaft* 36 (1985), 7–16.

7 Vgl. Michel und Sternath (Hgg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (wie Anm. 4), 244–247 (Kat. 54 und 54a) und Myers, «The musical miniatures» (wie Anm. 3).

8 Laut Michel und Sternath (Hgg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (wie Anm. 4), 244, wurde die Madrider Kopie mittels Pausverfahren von einem der Wiener Miniaturen angefertigt, allerdings kann nicht bestimmt werden, welcher der beiden Versionen Vorbild etwa für die Musikerwagen waren.

Zugleich kann daraus aber gefolgert werden, dass Burgkmair und die anderen Künstler ihre Vorlagen und Vorgaben für die Holzschnitte in jeweils eigener Weise interpretierten – und wohl auch die Kopierer der Miniaturen sich Freiheiten herausnahmen.

Überblickt man die erhaltenen Bildquellen, so sind schließlich noch weitere Zeichnungen zu nennen, die zeitnah zur Entstehung des *Triumphzugs* zu datieren sind. Da sind zum einen Skizzen in der Albertina, die früher dem Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer (um 1465/70–1540) zugeschrieben wurden und entsprechend früh datiert wurden, deren Wasserzeichen aber aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen, und eine Zeichnung der «Musica Lauten vnd Rybeben» im Berliner Kupferstichkabinett, die mit «HB 1520» bezeichnet ist.[9]

Diese Entstehungsgeschichte des *Triumphzugs* kann übersichtsartig wie folgt dargestellt werden (in spitzen Klammern ist die jeweilige Quelle angegeben):

1512	Konzept von Maximilian bzw. Treitzsauerwein <A-Wn, Cod. 2805> Reinschrift von Treitzsauerwein <A-Wn, Cod. 2835>
1512–1515	Vorstudien zu Bildern <*deest*> Miniaturen-Folge von Altdorfer <A-W, Albertina Inv. 25205–25263> Umsetzen für Holzschnitte (durch Burgkmair, Altdorfer, u. a.) <*deest*> [Anweisungen für Burgkmair <D-D, Kupferstichkabinett, Inv. G 2004–1>]
1516–1518	Schneiden der Druckstöcke <A-W, Albertina, Inv. HO2006/170–303>
1526	1. Druck des *Triumphzugs*
2. Hälfte 16. Jh.	Federskizzen <A-W, Albertina, Inv. 43299–43315>
nach 1570	2. Druck des Triumphzugs
spätes 16. Jh.	Kopie der Miniaturen Altdorfers <A-Wn, Cod. Min. 77>
1606	Kopie der Miniaturen Altdorfers <E-Mn, Res. 254>
1777	3. Druck des *Triumphzugs*
1796	4. Druck des *Triumphzugs*
1883/84	5. Druck des *Triumphzugs*

9 Wien, Albertina, Inv. 43299–43315; Berlin, Kupferstichkabinett der SMB, KdZ 17657.

Darstellung der Streichinstrumente

Betrachtet man die erhaltenen Bildquellen nun im Hinblick auf die dort dargestellten größeren Streichinstrumente, dann lässt sich feststellen, dass sie in unterschiedlichen Formen dargestellt sind und dass sich die Instrumente in den Miniaturen einerseits und den Holzschnitten andererseits unterscheiden. So wurde in den Miniaturen des Wagens «Musica Lauten vnd Rybeben» ein großes Instrument mit spitzen Oberbügeln gemalt, das in einem Fall sechs Saiten und deutlich sichtbare Bünde aufweist (siehe die Abb. 6 im Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band, S. 113).[10] Daneben ist ein etwas kleineres Instrument (mit nur vier Saiten?) abgebildet, das gerundete Oberbügel aufweist. Die Berliner Zeichnung hingegen bietet hier eine Art Zwitter mit rechtwinkligen Oberbügeln – eine Form, die sich übrigens auch auf Albrecht Dürers parallel zum *Triumphzug* entstandenen *Ehrenpforte* findet.[11] Soweit sichtbar, zeigen die Instrumente vier C-förmige Schalllöcher und einen sichelförmigen Wirbelkasten mit eingerollten Enden und einem Ansatz zu einer Volute bzw. 'Schnecke'. Auch das Instrument auf dem Wagen «Musica suess Meledey» weist in der Miniaturversion spitze Oberbügel auf, abweichend aber sind hier die vier Schalllöcher in S-Form gestaltet (Abb. 3).

In der Holzschnittversion von Burgkmair hingegen weisen alle diese Instrumente einheitlich spitze Oberbügel und jeweils zwei C-Schalllöcher auf. Auffällig ist bei dem von hinten zu sehenden Instrument eine eigenartige Verlängerung des Halses auf dem Boden, was wie eine Verstärkung des Halsfußes wirkt. Beim Wagen der «Musica Lauten vnd Rybeben» änderte Burgkmair auch die Gruppierung dieser Instrumente, wo nun die fünf Musiker in einer Dreiergruppe von Lautenisten links und einer Zweiergruppe mit Streichinstrumenten rechts sitzen. Bemerkenswert ist weiter, dass kein einziges der Instrumente in wirklicher da gamba-Haltung, d.h. zwischen den Beinen gehalten, dargestellt ist. Allerdings und prinzipiell ist auch festzuhalten,

10 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Thilo Hirsch,«Groß Geigen und Rybeben: Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert» in diesem Band, S. 110–114.

11 Der monumentale Riesenholzschnitt von Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer wurde 1515 gedruckt, die Instrumente finden sich jeweils am Fusse der beiden mittleren Säulen. Eine gute, zoombare digitale Reproduktion bietet: www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/d%C3%BCrers_paper_triumph.aspx (22.5.2019).

Abb. 3: Anonymus nach A. Altdorfer, sog. Miniaturen-Triumphzug Maximilians I. (1606), Wagen der «Musica süeß Meledey», Ausschnitt; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Signatur: Res. 254. Foto: T. Hirsch.

dass die erhaltenen Miniaturen und Skizzen zu wenig präzise ausgeführt sind, um weitergehende Aussagen zu machen. Die Holzschnitte stellen ja nur eine graphische Interpretation der Vorgaben dar, suggerieren dabei aber reale Instrumente – und dies mehr als die Miniaturen.

«von Saittenspiln gar manicherlaÿ» – Namen der Streichinstrumente

Die größeren Streichinstrumente auf den Bildern werden in allen ursprünglichen Texten zum *Triumphzug* als «Rybebe» (auch mit der orthographischen Variante «Ribebe») bezeichnet. In der ersten erhaltenen Niederschrift des Programms, der bereits genannten Zusammenstellung von Marx Treitzsaur-

wein aus dem Jahre 1512, heißt es für die beiden Wagen (die betreffenden Stellen sind jeweils hervorgehoben):[12]

> Musica Lauten vnd **Rybeben**
> Item darnach solle ain Nider wägenle gemacht werden auf klainen pfluegsrädlein
> Vnnd Zway Ellend sollen das wägenle ziechen, vnnd ain knäbl solle fuerman sein, dasselb knabel solle aůch fueren die Reÿm-Zedel.
> Vnnd auf demselben wägenle sollen sein fünf laüttenschlager vnnd **Rybeber**
> Vnnd der Maister solle sein der Artus vnd sein Reim, so das knäbl füeren wirdt, solle auf die maynung lauten
> Wie Er dem kaiser zu ainer Ergözlichait, nach seinem Angeben, die Laůten vnnd **Ribeben** auf das künstlichist herfurpracht hab.
> Item die lautenschlager **Ribeber** vnnd das knabel sollen alle die lobkrennzle auf haben
>
> Müsica süeß Meledeÿ
> Item aber ain solich klain Nider wägenle mit pflüegsradlein Zu machen, Vnnd ain Trůmÿtarj sol das Ziechen, vnnd ain knabl füerman sein vnnd des Maisters Reim füeren.
> Darauf solle sein die süeß Meledeÿ, Nemlichen also:
> Am Ersten ain tämerlin
> ain quintern
> ain große laüten
> ain **Rÿbeben**
> ain Fydel
> ain klain Raůschpfeiffen
> ain harpfen
> ain große Raůschpfeiffen.
> Item des Maisters namen vnd sein Reim solle noch gestimpt werden.
> Item das knäbel vnnd sÿ alle sollen das lobkrennzle auf haben.

Sehr aufschlussreich ist das mutmaßliche Konzept dieses Programms im oben bereits genannten A–Wn, Cod. 2805, bei dem es sich offensichtlich um eine Vorstufe zur zitierten Reinschrift zu handeln scheint. Denn hier heißt es zum ersten Wagen im Titel statt «Musica Lauten vnd Rybeben» nur «ain

12 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 7 r+v bzw. 8v–9r (so und ähnlich dann auch in den Skizzen sowie der bekannten Edition von Schestag, «Kaiser Maximilian I. Triumph» [wie Anm. 4], 158 und 159).

Musica mit Geigen. vnd lautten». Auch beim zweiten Wagen ist im Konzept nur von «geigen» die Rede, die «Rybebe» fehlte also anfangs noch und wurde offenbar erst bei der Ausformulierung des Textes eingefügt.[13] Gleichwohl existierte der Name «Rybebe» schon in dieser Vorstufe, heisst es im Vers für die Texttafel des ersten Wagens «Der lautten. vnd Ribeben ton». Hier könnte man vielleicht mutmassen, dass die «Ribebe» vielleicht aus metrischen Gründen erscheint, es hätte hier vielleicht weniger elegant «Der lautten vnd der Geigen ton» heißen müssen. Ich vermute aber vielmehr, dass der als Lehnwort 'fremd' wirkende Name «Ribebe» interessanter und repräsentativer wirkte als der sachliche und sozusagen kommune Begriff «Geige».

In jedem Fall lässt sich festhalten, dass der Name «Rybebe» zwar schon in den frühesten Belegen zum *Triumphzug* existierte, sicher aber in Konkurrenz zur «Geige» und «Fydel» stand und vielleicht in Abgrenzung dazu verwendet wurde. Und eine zweite Schlussfolgerung ist möglich: Offenbar bereitete die Instrumentenbezeichnung «Rybebe» den ausführenden Künstlern keine Probleme und konnte in ein Streichinstrument umgesetzt werden. Woher kommt dieser Name?

«Rybeben»-Belege

Etymologisch scheint die Verbindung zum arabischen *rabāb* und dann *rebec* klar zu sein, wobei allerdings bereits Curt Sachs feststellte, dass der Versuch, in einer «Rubebe» im Gegensatz zum «Rebec» ein tieferes Instrument zu

13 A-Wn 2805, fol. 3 (Nr. 14): «Ain Triumph wagen. darauf ain Musica mit Geigen. vnd lautten. welchen wagen Zween hirschen Ziehen. darauf ainer ain spruch fürt. vnd daran oben In der tafl stehn.

Der lautten. vnd Ribeben ton. / hab ich gar maisterlich. vnd schon. / Auf anzaig kaiserlicher macht. / zu grosser freüd herfür gebracht. / Auf lieblichist auch Zusamb gestimbt. / wie sich Zu ehren wol gezimbt.» (sowie seitlich daneben:) «ob dem Triumphwagn ain Zettl. darinn. Artus. lauttenschlager=maister.»; fol. 3v (Nr. 17): «Aber ain Triumph wagen. mit geigen. harpfen lautten. Trummetten. vnd Schalmeÿen. darvor ain Camelthier. darauf ainer sin Spruch füren. vnd In dem feld dann stet.

Ich habe die süeßen Melodeÿ. / von Saittenspiln gar manicherlaÿ / quintern. Lautten. Tammerlin. / Das alles nach des Kaisers sin. / Rauschpfeiffen groß. darzu auch klein. / die harpfen mit gezogen ein.»

identifizieren, aufgrund der Quellen unhaltbar sei.[14] Der zeitlich letzte ihm bekannte Beleg war eben der *Triumphzug* und auch Herbert W. Myers stellte fest, dass zur Zeit Maximilians I. im deutschsprachigen Bereich der Terminus «Geige» (oder eben «Groß Geigen») üblicher gewesen wäre.[15] Ein anderes Bild aber ergibt sich in Italien, wo die Bezeichnung «Ribebe» durchaus öfters zu finden ist – und hier lässt sich sogar eine Verbindung zum Hof Maximilians herstellen.

1492 wird eine venezianische Gesandtschaft zu Maximilian geschickt, deren Reisebericht mehrfach musikalische Gegebenheiten festhalten.[16] In Straßburg trifft sie schließlich auf Maximilian und der Bericht hält einen ehrenvollen Besuch der königlichen Musiker in ihrer Herberge fest:

> In l'hospitio venero sonatori dil Rè, primum trombetti 14 cum nachere grande, et tutti sonorono. Funo tamburini, sonadori di lauto del Rè, eccellentia flauti, bagatelle, scrimiadori et ribebe, altre sorte de flauti dignissimi.

> In die Herberge kamen die Musiker des Königs, zuerst 14 Trompeter mit großen Pauken, und alle spielten; weiter gab es Trommler, die Lautenspieler des Königs, herausragende Flötenspieler, «bagatelle», Schryari [Schreyerpfeiffen] und «Ribebe», andere Arten von äußerst würdigen Blasinstrumenten.

Erklärungsbedürftig ist vielleicht die merkwürdige Einreihung der «ribebe» inmitten von Blasinstrumenten,[17] aber gleichwohl verwenden die Venezianer hier diesen Namen «ribebe» für die Instrumente der kaiserlichen Musiker. Ebenfalls in Straßburg erwähnen sie andere Musiker, sowohl mit einer «vio-

14 Curt Sachs, Lemma «Rubebe», in: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin: Julius Bard 1913, Sp. 324b.

15 Myers, «The musical miniatures» (wie Anm. 3), 11 Fn. 30. Vgl. auch Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992 (Cambridge Musical Texts and Monographs), 30, der feststellt, dass im deutschen Sprachbereich der Terminus «rebec» und seine Derivate «extremeley rare» gewesen wären.

16 Enrico Simonsfeld, «Itinerario di Germania dell'anno 1492», in: *Miscellanea di storia veneta* Serie 2 vol. 9 (1903), 277–345: 318.

17 Unbestimmt bleiben allerdings auch die genannten «bagatelle».

letta» wie auch mit einer «ribebe», ohne das ersichtlich wäre, ob es sich dabei um unterschiedliche Instrumente handelt:[18]

> [...] sonadori di varij instrumenti et buffoni [...] et tra li altri v'era uno, che sonava certa violetta et cantava ad uno certo modo che per forza se ben tu non volisti, te faceva ridere [...] Furono etiam sonadori de flauti et tamburini et ribebe [...]

> [...] Spieler von verschiedenen Instrumenten und Narren [...] und darunter war einer, der mit einer gewissen «violetta» spielte und dazu auf eine bestimmte Weise sang, dass man unweigerlich, auch widerwillig lachen musste [...]. Es waren da auch Spieler von Flöten, Tamburin und «ribebe» [...]

Aber die «ribebe» erscheint in dem Reisebericht öfters, etwa auf ihrer Hinreise in Trient. Dort begegnen sie

> uno buffone, sonator di bizzari instrumenti, et cum lui una femina cythareda, la qual cantò molti canti Thedeschi, sonando tuttavia essa certa sua ribeba.[19]

> einem Narren, Spieler der merkwürdigsten Instrumente, und mit ihm war eine Frau, die Harfe spielte und die viele deutsche Lieder sang und dabei ihre gewisse «ribeba» spielte.

18 Simonsfeld, «Itinerario di Germania» (wie Anm. 16), 316.

19 Simonsfeld, «Itinerario di Germania» (wie Anm. 16), 284. Vielleicht handelt es sich hier um dieselben Musiker, die Felix Fabri bei seiner zweiten Palästinareise beschreibt, wobei er allerdings nur Flöten nennt: «[...] advenit quidam joculator cum fistula, et uxor ejus cum eo, quae ad fistulationem concinebat voce, bene modulatione. Vir autem licet prudens esset, fistulando gesticulationes faciebat fatuorum, propter quarum ineptias magnum concitabat et laetitiam musicae risum.» (Felix Fabri, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, hg. von Conrad Dietrich Hassler, Stuttgart: Litterarischer Verein 1843 [Bibliothek des Litterarischen Vereins 2], 76; vgl. auch Massimo Bertoldi, «Tra Trento e Innsbruck: lo spettacolo al tempo di Massimiliano I d'Asburgo», in: *Studi trentini di scienze storiche*, Sezione I/4, 87 (2008), Supplemento 197–236: 227–228).

Es wäre sicher überinterpretiert, aus diesen wenigen Belegen eine Verbindung oder gar Herkunft des Instrumentes aus Italien zu konstruieren, auch wenn es sich beim Begriff klar um ein Lehnwort handelt.[20]

Unter den vielen Musikern, die im musikalischen Repräsentationsapparat Maximilians beschäftigt wurden, ließ sich bislang noch kein «Rybeben»-Spieler ausfindig machen.[21] Aber auch die explizite Nennung von «Geigern» ist am Hofe Maximilians sehr selten – meines Wissens erstmals 1515, als «Caspar Egkern, Gregorien vnd Georigen Porrner, kay. Mayt. Geigern» als Empfänger einer Zahlung in Augsburg genannt werden.[22] In den Folgejahren bis zur Auflösung der Hofkapelle 1519 sind es dann jeweils vier «kay. Mayt. Geiger» (zu den genannten Spielern kommt zusätzlich ein Jheronimus Hager). Aus diesen Zahlungsbelegen wurde von Keith Polk und anderen geschlossen, dass zu diesem Zeitpunkt ein neuartiges Ensembles in vier ver-

20 Tatsächlich findet sich ein Instrumentenname «Ribeba» in Italien öfters, etwa bereits in Boccacios *Decamerone* (Nona giornata, Novella quinta), was in der ersten deutschen Ausgabe (Ulm ca. 1476) mit «fideln» oder «geygen» übersetzt wurde (vgl. hierzu auch den Beitrag von Thilo Hirsch, «Groß Geigen & Rybeben. Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in diesem Band); Albrecht Dürer berichtet in seinem Brief aus Venedig am 18. August 1506 von «geÿgeren», die ihn beeindruckten (Hans Rupprich [Hg.], *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1956, I, 52–53: 52 [Nr. 7]: «Jr wert gut zw vnseren geÿgeren hÿ, dy machns so liblich, daz sÿ selbs weinen.»).

21 Allerdings würde vielleicht eine Auswertung der sogenannten «Gedenkbücher» etwas hergeben. Hieraus wurden offenbar bislang nur Notizen in Hinblick auf die Sänger und Hofkantorei publiziert; vgl. Hertha Schweiger, «Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I.», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/32), 363–374, sowie auch den Hinweis bei Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, München: Oldenburg 1971–1986, Bd. 5, 758 Fn. 1.

22 D-Asa Baumeisterbuch 1515, fol. 28 (zitiert nach dem Typoskript «Sammlung von Quellen zur Musikgeschichte bis 1600 in Städten und an Fürstenhöfen» von Gerhard Pietzsch in München, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Nachlässe und Handschriften, Ana 396); siehe auch den Beitrag von Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis» (wie Anm. 3).

schiedenen Stimmlagen von Viole da gamba existierte.[23] Das scheint ein allerdings etwas voreiliger Schluss auf einer allzu schmalen Datenbasis zu sein, um daraus einen Beleg für ein neuartiges Instrumentarium und Aufführungspraxis zu machen.

Als Ergebnis dieser Sichtung der verfügbaren Quellen zur Rybebe im Umfeld des Hofes von Maximilian lässt sich zusammenfassend festhalten, dass der Name wohl italienischer Herkunft ist und am Hofe Maximilians offenbar nur für das literarische Programm des *Triumphzugs* verwendet wurde. Möglicherweise wurden damit vorzugsweise größere bzw. tiefere Streichinstrumente bezeichnet. Dazu scheint ein weiterer Beleg für den Namen «Rybebe» zu passen: 1519 wird der Musiker (bzw. «Pusauner») Ulrich Schubinger am Hof des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang angestellt, der aus einer berühmten Augsburger Familie von Instrumentalisten stammte.[24] Nachdem Schubinger zuerst auch in Augsburg tätig war, stand er zwischen 1502 und 1518 für längere Zeit in Diensten des Hofes in Mantua, bevor er in Salzburg angestellt wurde. Dort hatte Schubinger laut seiner Bestallung die Aufgabe

> seines f[ürstlic]h[en] gnaden mit ribeben, geygen, pusawn, pfeiffen, lawtten und annders instrumentn in der musiken, darauf er etwas khann, wann und als offt Ime das von seiner f[ürstlic]h[en] gnaden wegen angesagt wirdet, inner und awsserhalb Salzburg on widerred trewlich und vleissigklich dienen.[25]

---

23 Keith Polk, «Patronage, imperial image, and the emperor's musical retinue: on the road with Maximilian I», in: Walter Salmen (Hg.), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I. – Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, Innsbruck: Helbing 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), 79–88: 82; Polk, *German instrumental music* (wie Anm. 15), 91. Vgl. auch Markus Grassl, «Zur instrumentalen Ensemblemusik am Hof Maximilians I.», in: Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones (Hgg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle*, Wien etc.: Böhlau 1999, 201–212: 211.

24 Keith Polk, «The Schubingers of Augsburg. Innovation in renaissance instrumental music», in: *Quaestiones in musicae. Festschrift für Franz Krautwurst*, Tutzing: Schneider 1989, 495–503 und ders., «Augustein Schubinger and the zinck: innovation in performance practice», in: *Historic Brass Society Journal* 1 (1989), 83–92.

25 Bestallung im HHSTA Wien, AUR 1519 XII/7; hier zit. nach Ernst Hintermaier, «Erzbischof Matthäus Lang – Ein Mäzen der Musik im Dienst Kaiser Maximilian I. Musi-

Hier wird ähnlich wie im *Triumphzug* die «Rybebe» als ein Instrument neben anderen – und vor der «geige» – genannt. Bei dieser Aufzählung handelt es sich aber um einen offiziellen Anstellungsvertrag und man kann annehmen, dass hier mit «Rybebe» ein unterscheidbares Instrument gemeint war. Allerdings reichen die bislang bekannten Quellen keinesfalls aus, diesem Instrument eine unverwechselbare oder eindeutige Gestalt zuzuweisen.

ker und Musikpflege am Salzburger Fürstenhof von 1519 bis 1540», in: ders. (Hg.), *Salzburg zur Zeit des Paracelsus: Musiker, Gelehrte, Kirchenfürsten. Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter «Musik in Salzburg zur Zeit des Paracelsus»*, Salzburg: Selke 1993, 29–40: 38.

Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof

Spielräume für frühe Geigenensembles

Nicole Schwindt

Spezifische Informationen zu Geigen und Geigern nördlich der Alpen im beginnenden 16. Jahrhundert sind zumeist solchen Quellen zu entnehmen, die aus dem Umfeld der maximilianischen Musikkultur stammen. Es mag daher dienlich sein, den Hintergrund für jene Musikpraxis zu skizzieren, die gewissermaßen den Humus für die Entwicklung des Spiels auf geigenartigen Streichinstrumenten im süddeutschen Raum bildete. Der Person Maximilians, des österreichischen Erzherzogs, seit 1486 römisch-deutschen Königs und seit 1508 proklamierten Kaisers, der 1519 starb, kommt dabei die Rolle eines maßgeblichen Musikförderers zu.[1] Von ihm selbst sind nur gelegentlich konkrete Anstöße für greifbare musikalische Fortschritte nachweisbar, aber er schuf entschieden ein Klima, das musikalischen Prozessen zuträglich war. Die kontinuierliche Protektion bezog sich auf personelle und institutionelle Entscheidungen, die ihrerseits Auswirkungen auf die starke Entfaltung kompositorischer Aktivität der Musiker hatten. Zudem herrschte bei Maximilian und seiner Umgebung eine allgemein technologiefreundliche Haltung, die sich zwar am ersichtlichsten in seinen Neuerungen in Heerwesen und Waffenkunde sowie in der Nutzung neuer Medien bei der Text- und Bildvervielfältigung zeigte,[2] doch konnte diese Einstellung auch den Ausgangspunkt für innovative Leistungen in der instrumentalen Musik und bei den organologisch relevanten Ressourcen bedeuten.

---

1 Umfassend zur maximilianischen Musikkultur siehe Nicole Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler 2018.

2 Vgl. Lucas Burkart, «Paradoxe Innovation. Funktionen des 'Alten' und des 'Neuen' am Hof Kaiser Maximilians I.», in: *Erziehung und Bildung bei Hofe*, hg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Stuttgart: Thorbecke 2002 (Residenzenforschung 13), 215–234.

Geographischer Großraum

Maximilians Herrschaftsstil, zu dem ein ausgeprägtes Reisekönigtum gehörte, in Verbindung mit dem staatspolitischen System des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation einerseits und einzelner Landesherrschaften andererseits brachte es mit sich, dass sich über seine Figur eine sehr weit reichende Vernetzung von (nicht zuletzt musikalischen) Akteuren in deutschen Landen ergab.[3] Vor allem im süddeutschen Raum entstand ein besonders dichtes Interaktionsgeflecht von Personen, die teils an Institutionen und Orte gebunden oder teils mobil an einer vitalen Musikkultur beteiligt waren und für kontinuierlichen Austausch sorgten. Städte, zu denen vom Hof aus feste, bisweilen institutionalisierte Kontakte bestanden, waren nicht nur traditionell Orte eines verdichteten Informationsflusses, sondern zugleich Kristallisationspunkte höfischen Wirkens. Unter seinen eigenen Residenzen hielt sich Maximilian noch am ehesten in Innsbruck auf, wo aber häufig der Hofstaat und dauerhaft wichtige Regierungsbehörden mit ihrem Personal angesiedelt waren. Eher sporadisch kam der Herrscher mit größeren oder kleineren Teilen der Hofgesellschaft in die Residenzstädte Wien und Linz sowie ins elsässische Ensisheim; vor allem aber Wien war nicht nur als wichtiger Verwaltungsstandort mit regen schriftlichen Kontakten ein personeller Knotenpunkt, sondern als Sitz der Universität eine der zentralen Stätten humanistischer Kommunikation. Von größerer Bedeutung waren indes die außerhalb der österreichischen Erblande liegenden Reichs- und Freien Städte, allen voran Augsburg, aber auch Freiburg, Konstanz, Nürnberg, Straßburg, Worms, in denen sich das Hoflager zeitweilig für längere Zeit befand, insbesondere wenn die Städte Schauplatz von Reichstagen oder dezentralen Land- und Hoftagen waren. Während sich in Basel immer nur Maximilians Gesandte aufhielten, wurden kleinere, vorzugsweise reichsunmittelbare Städte wie Donauwörth, Kaufbeuren, Füssen, Lindau, Überlingen, Reutlingen, Landau, Hagenau und zahlreiche weitere auf den unentwegten Reisen regelmäßig angesteuert, waren Ort der Regierungsgeschäfte und des Einhaltens.

3 Den zügigsten Zugang zur historischen Situation unter Maximilian findet man derzeit noch bei Manfred Hollegger, *Maximilian I. Herrscher und Mensch einer Zeitenwende*, Stuttgart: Kohlhammer 2005.

Enge Allianzen mit Landeshöfen wie dem bayerischen und dem württembergischen und die Einbindung anderer Fürsten in sein politisches System über die Institution des Hofrats, etwa des jungen Kurfürsten Friedrich von Sachsen, sowie die Führerschaft in überregionalen Territorialgemeinschaften wie dem Schwäbischen Bund trugen weiterhin dazu bei, dass es zwischen Graz und Besançon wenig Landesfläche gab, in die nicht Maximilians zentrifugale Politikerpersönlichkeit ausgestrahlt hätte, und wenn nicht direkt, dann indirekt über untereinander in Beziehung stehende Personen, die seinem Hof angehörten oder verbunden waren.

Mit der umfassenden Vernetzung in geographischer Hinsicht korrespondierte eine differenzierte Einbindung sozialer Ebenen, da zum wandernden und stationären Hofleben vielfältige Personengruppen von Fürsten bis zum einfachen Adel, die hohe und mittlere Hofbeamtenschicht, Diplomaten, Intellektuelle, schließlich Handwerker und Dienstleister einerseits permanent gehörten und andererseits punktuell hinzustießen. Kombiniert mit den hochnotwendigen Kontakten zum städtischen Patriziat und zu den Handelsmagnaten, namentlich den Fuggern in Augsburg, bildeten die unterschiedlichen Aufenthaltsorte des Haupt- und der Nebenhoflager Umschlagsplätze für Ideen unterschiedlichster Art.

Auch für musikalische Tendenzen war die mehr oder minder allgegenwärtige Präsenz der maximilianischen Hofkultur zwar nicht der einzige Bezugspunkt in Süddeutschland, aber sie bildete immerhin eine große Klammer. Es dürfte wohl nirgendwo eine Partikularentwicklung stattgefunden haben, die nicht als Resonanz auf sein Vorbild zustande kam bzw. die ohne Wirkung auf seinen Hof blieb. Insofern bereits ein exemplarischer Untersuchungsgegenstand, erweist sich das maximilianische Musikleben auch deshalb als paradigmatisch, weil die Forschung über ein verhältnismäßig dichtes Feld an Informationen und relativ viele Quellen verfügt. Dennoch bedeutet dieser Umstand Crux und Chance zugleich, da das dokumentarische Material einerseits doch oft zu unbestimmt ist, um verlässliche Aussagen machen zu können, was zur Spekulation nötigt; andererseits tritt es mitunter auf verführerische Weise als zu genau oder vermeintlich bestimmt auf, was zu nicht immer leicht erkennbaren und auflösbaren Konstruktionen Anlass gibt.

Fragen an die Quellen

Die Eigenarten der zeitgenössischen Dokumentation können mit Blick auf das Thema an zwei Problemfeldern illustriert werden: bei der Bezeichnung von Instrumenten bzw. dem Begriff des «Saitenspiels» und beim Nachvollzug der institutionellen Zugehörigkeit von Musikern.

Der Ausdruck «Saitenspil» findet sich vergleichsweise häufig in zeitgenössischen Textquellen, die von Musik handeln oder sie am Rande erwähnen.[4] Zwar ist der Begriff selbst als instrumentenkundlicher Terminus durchaus mehrdeutig, indem er lediglich angibt, dass es sich um ein Instrument bzw. Instrumente mit Saiten handelt, ohne zu spezifizieren, ob es sich um Tasten-, Zupf- oder Streichinstrumente handelt, doch immerhin werden damit scheinbar präzise Angaben hinsichtlich der taxonomischen Kategorie «Saiten» gemacht. Während der Fachtraktat des mit den maximilianischen Musikern in Kontakt stehenden Spezialisten Sebastian Virdung sehr wohl exakte Kategorien einhält und den Begriff «Saitenspiel» in Übereinstimmung mit dem Phänomen verwendet,[5] wird er im tatsächlichen lexikalischen Gebrauch der gemeinhin nicht sachkundigen Verfasser von Texten nicht ausschließlich oder sogar eher selten in diesem eingeschränkten Sinn und vielmehr weit darüber hinausgehend verwendet. Dies führt beispielsweise die 1536 abgeschlossene Augsburger Stadtchronik des Benediktinermönchs Cle-

4 In literarischer Diktion gilt er gemeinhin als Synonym für Musik, so z.B. wenn Paracelsus den Psalmvers «Laudent nomen eius in choro» auslegt: «Mit saitenspiel, das ist mit freuden, so von herzen gehent, wie die saitenspiel das gemüet erquickt, also soll unser freud sein auf die stund des endes» (*Paracelsus – Theologische Werke* 1, hg. von Urs Leo Gantenbein, Berlin: De Gruyter 2008, 532) oder wenn Erasmus Alberus in seinem *Buch von der Tugent und Weißheit* (Frankfurt a. M.: Peter Braubach 1550, 149, ebd. ^{2}1557, 120) das «Vöglin Nachtigall» mit den Worten lobt: «Es treibt ein solch schön seitenspill, Als wers der beste Organist».

5 Sebastian Virdung, *Musica getutscht* […], Basel: Michael Furter 1511, Bogen B: «Du můst das glid der musica von den instrumenten in dryerley geschlecht außteylen / […] Das erst ist aller der instrument die mit seyten bezogen werden / vnd die heisset man alle seyten spill / Das ander geschlecht ist aller der instrument die man durch den windt Lauten oder Pfeiffen macht. Das dritt geschlecht ist aller d[er] instrume[n]t/ die vo[n] metalle[n] oder ander clingende[n] materien werden gemacht.» – Zu Virdungs Beziehungen zu maximilianischen Musikern siehe unten.

mens Sender vor Augen, der seine deutsche Chronik in zwei Redaktionen hinterlassen hat: einer etwas älteren, die vom modernen Herausgeber «Archivcodex» genannt wurde und einer etwas jüngeren, dem «Bibliothekcodex», die als die sorgfältigere und allgemeingültigere gilt.[6] Sender schildert detailreich den Ablauf einiger feierlicher Hochämter während des 1500 in Augsburg abgehaltenen Reichstags. Der zuerst niedergeschriebene Bericht vermeldet für den Pfingstsonntag am 7. Juni: «des kinigs canterei haben das ampt gesungen mit mancherlei trumethen, pfeiffen und orglen», und für die Fronleichnamsmesse am 18. Juni: «Da sind auch gewessen des kinigs und aller fürsten thrumether, pfeiffer und baugenschlager, die haben mit irer melodei und thon alle hertzen zů freiden erweckt.» Die entsprechenden Passagen im späteren Text lauten: «des kinigs canterei hat mit allen seittenspillen das ampt volbracht» bzw. «darauff der ro. kinig und ander fürsten und herrn &c, in ainer große zall, auch die canterei des kinigs und anderer fürsten mit trumetter und allem seitenspill.»[7] Der Kontext disponiert zweifelsfrei neben Vokalkräften lediglich Windinstrumente, wie sie der so genannte Archivcodex aufruft; in der geglätteten Version erfasst der Schreiber dies mit der generischen Vokabel «Saitenspiel» im Sinne von Musikinstrument.

Mehrere Parallelquellen und zahlreiche eindeutige Unika bestätigen diese doppelte Lexik. Im Rahmen der Gamben- bzw. Geigenfrage ist dies deshalb interessant, weil sich die Quellen im Zusammenhang mit Tisch- und auch mit Tanzmusik linguistisch ziemlich eindeutig in Richtung Blasinstrumente auflösen lassen. Zur Exemplifizierung kann der 1518 von Johannes Haselberg publizierte Bericht über den Reichstag von 1518 und die sich anschließenden Hochzeitsfeierlichkeiten bei der Eheschließung von Maximilians Nichte Susanna von Bayern mit Herzog Kasimir von Brandenburg her-

6 «Die Chronik von Clemens Sender von den ältesten Zeiten der Stadt bis zum Jahre 1536», in: *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Bd. 23: *Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg*, 4. Bd., [bearb. von Friedrich Roth], Leipzig: Hirzel 1894, XL–XLV [Handschriftenbeschreibung], 1–404 [Text]; heute Stadtarchiv Augsburg, Reichsstadt, Selekt «Chroniken», Nr. 8.

7 Ebd., 83 (Textfassung des Bibliothekcodex im Haupttext, des Archivcodex in den Fußnoten).

angezogen werden.[8] Der Verfasser spricht regelmäßig vom «Saitenspiel», das beim «Hofieren» zum Einsatz kommt, d. h. bei Vortragssituationen mit großer Zuhörerschaft in Herbergen beim Tafeln, bei den Mummereien, bei Tanzveranstaltungen und Lustbarkeiten sowohl im Freien als auch in geschlossenen Räumen. Insgesamt finden sich auf einem Dutzend Druckseiten sieben Belege für «allerlei Saitenspiel», wobei jeweils explizit oder implizit Blasinstrumente gemeint sind.[9]

In gleicher Weise formuliert Maximilian selbst bzw. autorisiert er derartige Formulierungen seiner Mitarbeiter. Unter den zahlreichen Vorbereitungsmaterialien zum idealisierenden autobiographischen Bildroman *Weißkunig*, der auch ein Musikkapitel enthält, befindet sich ein für redaktionelle Arbeiten vorgesehenes Konzeptmanuskript von Maximilians Privatsekretär für belletristische Arbeiten Marx Treitzsaurwein aus der Zeit vor 1514. Zu der prätendierten Musikausbildung des Kaisers heißt es dort im Einvernehmen mit dem fürstlichen Decorum, er habe «Hÿerumb menigerlaÿ handtspil auff lauten, herpfen, klauicordj gelernet».[10] Die gleichfalls vor 1514 angefertigte Bildskizze (siehe Abbildung 1) formuliert indes in der Bildunterschrift

8 Johann Haselberg, *Die Stend des hailigen Roemischen Reichs* [...] *mitt zierlichen freüden der Fürstlichen hochtzeit / so der Durchleüchtig Hochgeborn Fürst Casimirus Marggraue zu Branndenburg &c. gehalten*, Augsburg: [Hans Haselberg] 1518.

9 Ebd., Bg. [Cviij]–[Eiv]; z. B. heißt es zur mitternächtlichen Freiluftveranstaltung mit einem kunstvollen Feuerwerksrad am 31. August: «vn[d] ging das rad vmb mit dem feür / vnd schuss zu allen seitten gleich als starke büchsen / ain schuss in den andern / darbey bleiß man mit trom[m]eten vnd anderm saitenspil/ biß das rad verbran». Damit übereinstimmende Bildillustrationen bietet das fragmentarische Manuskript des *Freydal* (1512–1515), dessen Musikszenen übersichtlich von Uta Henning, *Musica Maximiliana. Die Musikgraphiken in den bibliophilen Unternehmungen Kaiser Maximilians I.*, Neu-Ulm: Stegmiller 1987, 69–94, zusammengestellt sind. Mit zwei Ausnahmen (Nr. 136 und 251), die Fiedel- oder Lirainstrumente abbilden, geben die 50 Zeichnungen ausschließlich verschiedene Formationen von Blasinstrumenten mit und ohne Trommel wieder.

10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2892, fol. 15r. Zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Musikkapitels im *Weißkunig* vgl. Nicole Schwindt, «Komponisten am Hof Maximilians: Eine Werkstatt?», in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg: Schnell und Steiner 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 17), 378–391, siehe insbesondere den dokumentarischen Anhang 388–390.

Abb. 1: Anonyme Vorlagezeichnung zum *Weißkunig* (vor 1514). Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Cod. Vat. lat. 8570, fol. 54r; siehe die Wiedergabe in Schwindt, «Komponisten» (wie Anm. 10), 383.

«alle seittenspyel erlernt»,[11] wie auch das Musikkapitel heißen wird («Wie der Jung Weyß kunig, die Musica, vnnd Saytenspil, lernnet Erkennen»). Die Vorzeichnung stellt wie der definitive Holzschnitt ein vielfältiges Arsenal von Musikinstrumenten dar, die eine exemplarische Sammlung von Instrumentengattungen in Einzelbelegen verkörpert (darunter auch ein eventuell stegloses Geigeninstrument auf dem Tisch). Skizze und Resultat fungieren als Katalogbilder. Sie stellen eine Wissensordnung der Grundbestandteile eines musikalischen Apparats dar, zu dem im Endstadium auch Vokalkräfte gehören. Das Instrumentarium soll hier nicht in seiner konkreten musikalischen Funktionsweise vor Augen geführt werden, hingegen definieren die Objekte die taxonomischen Voraussetzungen. Deshalb ist es auch irrelevant, ob die Instrumente gespielt werden oder nur bereitliegen. Sie alle zusammen bilden das «Saitenspiel».

Die vorgeblich exakte Angabe «Saitenspiel» meint in den Quellen je nach Kontext tatsächlich Saiteninstrumente oder – und dieser Fall überwiegt – generell Instrumente und damit gegebenenfalls gerade keine Saiteninstrumente.

So wie das Musikbild im *Weißkunig* eine Synopse der apparativen Ressourcen der maximilianischen Musik darstellt, so repräsentiert die Druckserie des *Triumphzugs* eine von der Intention her ähnlich akkumulierte Synopse, diesmal der personellen Ressourcen des maximilianischen Orbits. Durch die Aneinanderreihung von 109 gemalten Pergamentblättern bzw. (geplanten) 210 Holzschnitten ist sie jedoch panoramatisch gestreckt.[12] Der Inhalt der Bilderreihe ist eine schwer bestimmbare Kategorie, im weitesten Sinne stellt sie die Menschen um Maximilian in organisierten Gruppen dar. Wer gezeigt wird, lässt sich am ehesten mit dem mittelalterlichen Begriff der Loyalität fassen. In einem wechselseitigen Loyalitätsverhältnis zum Kaiser stehen Menschen unterschiedlichster sozialer Zugehörigkeit, vom subalternen Bediensteten im Tross bis zu hochrangigen fürstlichen Unterstützern. So erscheint unter seinen Waffenbrüdern aus der Dynastie der Pfälzer einzig sein Favorit Pfalzgraf Friedrich II.

11 Vatikan, Biblioteca Apostolica, Cod. Vat. lat. 8570, fol. 54r.

12 Vgl. dazu den Beitrag von Martin Kirnbauer, «‘von saidtenspil gar mancherleÿ’ – Rybeben am Hofe Maximilians», in diesem Band, S. 37–51.

Entsprechend verhält es sich mit den Personen auf den fünf Musikerwagen (zuzüglich der berittenen Trompeter, Pauker und burgundischen Pfeiffer). Auch sie erschließen eine Ordnung, keine Aktion; auch sind sie nicht mit einem optischen «Personalstandsverzeichnis» vergleichbar. Die Darstellung verfährt teils selektiv, teils überzählig. Musiker in Maximilians Umfeld sind nicht notwendigerweise Angehörige der so genannten «ordinari parteien», d. h. Hofbedienstete mit prinzipiellem Anrecht auf Lohn in Form von Geld, Naturalien oder urkundlichen Verschreibungen. Das System der Bindung an den Herrscher und damit an den Hof ist in der Übergangsphase des mittelalterlich feudalen zum neuzeitlich feudalen System sehr kompliziert, verzweigt und uneinheitlich. Sprachlich wird die Zugehörigkeit zumeist zusammengefasst in Possessivattributen wie «des Königs/des Kaisers …» oder «unser …», was keinen eindeutigen Status anzeigt. Loyalitätsbeziehungen sind zu komplex, um immer mit Bedienstung und faktischem Verfügungsrecht deckungsgleich zu sein.

Dazu zwei beliebige Beispiele: 1501 empfiehlt Maximilian dem Rat in Innsbruck Johannes Pruelmair, «unsern singer umb seiner kunst und schicklichait wegen als schuelmaister, wann wir hier Hoff halten, daß wir Im mit singen und sunst hir brauchen möchten.»[13] Es gibt keine Hinweise darauf, dass der Geistliche, der später eine kirchlich-theologische Laufbahn verfolgen sollte, zu diesem Zeitpunkt zu den für mehrstimmige Musik zuständigen Kapellsängern zählte, und wenn ja, war er offenbar in dieser Funktion entbehrlich und konnte nominell einem anderen zahlungspflichtigen Dienstherrn, der Stadt Innsbruck, mit neuen Aufgaben überstellt werden; dennoch konnte das Treueverhältnis für musikalische ad-hoc-Dienste reaktiviert werden.

Im *Triumphzug* erscheint prominent im zweiten Wagen Hans Neuschel als «Posaunen maister» – so das Spruchband über dem Bläser-Wagen, das ihn zum Primus inter pares der «Schalmeyen, pusaunen, krumphörner»

13 Franz Waldner, «Heinrich Ysaac», in: *Zeitschrift des Ferdinandeums*, 3. Folge, 48. Heft (1904), 171–201: 187–188 (zitiert aus einem Regest der Urkundensammlung des Dr. Albert Figdor in Wien).

macht.[14] Von der Nomenklatur her besteht kein Unterschied zu seinem Fachkollegen Hans Steudel, der im Wagen der «Canterey» ebenfalls als «Posaun Maister» ein Spruchband erhält.[15] Doch während Steudel als der Posauner, dessen Funktion es war, im Verein mit dem Zinkenisten mit den Sängern gemeinsam zu spielen, mit einem regulären Bestallungsbrief aufgenommen wurde, war Neuschel, der zur Gruppe der separat, ohne Sänger spielenden Bläser gehörte, selbstständiger Handwerker und Stadtpfeifer in Nürnberg. Als solcher hat er verschiedentlich Anforderungen Maximilians an den städtischen Rat, ihn ins Hoflager abzustellen, abgelehnt.[16] Die bezeichnende Sprachregelung des Stadtrats im Jahr 1504 deutet auf diese Art der nicht rechtsverbindlichen Loyalitätsbeziehung: Man könne Neuschel nicht zwingen, zu Maximilian zu kommen, und bitte den König, deshalb nicht «ungnädig» zu sein. (Im Unterschied dazu war der 1500 bedienstete Hofmaler Jacopo de' Barbari, der in Nürnberg stationiert wurde, laut Dienstbrief verpflichtet, sich jederzeit auf Ansuchen an den Hof zu begeben, erhielt dafür aber auch die Kosten für ein Pferd erstattet[17]). Erst 1515 lässt Neuschel sich von Maximilians Sekretär Melchior Pfinzing dazu bewegen, nochmals

14 Da im originalen, nur unvollständig erhaltenen *Triumphzug* in Form von kolorierten Pergamentminiaturen (Wien, Albertina, Inv. 25205–25263) die Musikszenen fehlen, dienen zur Anschauung lediglich die Abbildungen der betreffenden Wagen in den beiden Kopien vom Ende des 16. Jahrhunderts (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 77, fol. 9r, Digitalisat: Bild 25) bzw. aus etwas späterer Zeit (Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 254: *Triunfo del Emperador Maximiliano I*, zugänglich über die Biblioteca Digital Hispánica, Bild 15) sowie aus der Holzschnittumsetzung Hans Burgkmairs (z. B. das kolorierte Exemplar nach dem Erstdruck 1526 in der Universitätsbibliothek Graz, Digitalisat: http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/triumphzug/index.html, Bild 32).

15 Ebd., Wien, fol. 11r (Digitalisat Bild 29); Madrid (Digitalisat Bild 17); Graz (Digitalisat Bild 34).

16 Der Wortlaut der entsprechenden Schreiben bei Hans Petz, «Urkunden und Regesten aus dem Königlichen Kreisarchiv zu Nürnberg», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), XX–LIX (16. Mai 1502: XXIX, Nr. 5738; 13. Feb. 1504: XXX, Nr. 5741; 30. Mrz. 1505: XXI-XXXII, Nr. 5749).

17 Beate Böckem, «'Contrafeter und Illuminist'. Jacopo de' Barbari im Dienst Maximilians I.», in: *Kulturtransfer am Fürstenhof: höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, hg. von Matthias Müller, Karl-Heinz Spieß und Udo Friedrich, Berlin: Lukas-Verlag 2013, 218–242: 219–220.

die für ihn selbst mit großen finanziellen Einbußen verbundene 'Ehre' anzunehmen, mit der Kapelle zum großen Staatsakt des Wiener Fürstenkongresses zu reisen.[18] Dieser Vorgang illustriert, dass eine Zugehörigkeit zum Kreis der Hofmusiker, die immerhin zur bildlichen und namentlichen Inkorporierung im *Triumphzug* ermächtigte, auch auf freiwilliger Basis oder zumindest ohne den Status eines offiziell Bediensteten möglich war.

Eine vollends selektive Darstellung herrscht im seit 1512 in Planung befindlichen *Triumphzug* hinsichtlich der Sänger. Für die institutionalisierte Kantorei sind immer mehr Mitglieder nachweisbar als im sich seit etwa 1515 in Bildern materialisierenden *Triumphzug* zu sehen sind; und gar nicht repräsentiert ist die um 1500 bereits altertümliche Kategorie des 'Solosängers', wie er beispielsweise vom allein und nicht im Ensemble singenden Georg Sayler repräsentiert wird. Im Vergleich zur textlichen Evidenz fällt hingegen die bildliche Repräsentation der Streicher im *Triumphzug* mit je zwei Spielern im zweiten und dritten Wagen großzügig aus.[19] Auch hier besteht das Problem, dass Streicher nicht hofintern, als Teil der «ordinari parteien» dokumentiert werden können, sondern nur extern nachweisbar sind, und dies mit der unscharfen Bezeichnungsweise, «des Kaisers zu sein». In diesem Lichte sind die sprachlichen Zeugnisse zur Existenz von Geigern an Maximilians Hof zu sehen. Genau genommen handelt es sich nach jetzigem Kenntnisstand um vier Musiker, also exakt die Zahl der im *Triumphzug* gezeigten; und auffälligerweise fallen die Textnachweise akkurat in die Zeitspanne, als die Miniaturen gerade fertiggestellt waren.[20] Sie erscheinen aber nicht in Hofdokumenten, sondern in drei Rechnungsakten der Stadt Augsburg in den Jahren 1516, 1517 und 1518, deren Rat den Musikern gemeinschaftlich jeweils eine kleinere bis mittlere Summe für offenbar abgeleistete Dienste auszahlen lässt.

18 Petz, «Urkunden» (wie Anm. 16), 6. Mai 1515: XXXIX–XL, Nr. 5806.

19 Siehe Abb. 1–2 im Beitrag von Martin Kirnbauer (wie Anm. 12), in diesem Band.

20 Zur Datierung des originalen gemalten *Triumphzugs* siehe Eva Michel, «'Zu Lob und ewiger gedechtnus'. Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian I.», in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, hg. von Eva Michel und Marie Luise Sternath, München: Prestel 2012, 49–65.

> Am hailig*en* pfingstabent [10. Mai 1516] Jtem viij guldin Caspar vnd gregorÿ egkern gebrüd*er* Jorigen Berrner Jheronimussen hager kay*serlicher* May*estä*t geygern — fl 8 lb 0 β 0 ℔ 0
>
> S*onnabend* p*ost* felicitatis [11. Jul. 1517] Jtem viij guldin Caspar egker, dem gregorj, Jorig*en* Berrner Vnd Jheronimussen hager, kay*serlicher* May*estä*t geyg*er* — fl 8 lb 0 β 0 ℔ 0
>
> S[onnabend] p*ost* mathej [25. Sep. 1518] Jt*em* iiij guldin gregorien Krafft, Jorig*en* blaicher, dem Sebolt, alt*em* Jeronimus Steyrer hertzog Wilhalms von Bairn geyger — fl 4 lb 0 β 0 ℔ 0
>
> [...] Jt*em* iiij guldin gregorien egken, Vnd Jorig*en* Berner kay*serlicher* May*estä*t geigern — fl 4 lb 0 β 0 ℔ 0[21]

Es ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um Anwartschaften handelt, die vom Kaiser an die Stadt übertragen wurden, wie es bei Pruelmair der Fall war.[22] Wahrscheinlicher ist aber, dass sie schlichtweg vor Ort waren und, wie andere Instrumentalisten, Nebenverdienste für Leistungen hatten, die neben Mitgliedern der Hofgesellschaft auch der Augsburger Bürgerschaft zugute gekommen sind. Denn der Kaiser hat die Hofkapelle im Februar oder März, jedenfalls vor der Karwoche 1516 von ihrem Wiener Zwischenspiel zu einem geplanten, aber nicht durchgeführten Reichstag nach Augsburg verlegen lassen, wo sie dann (mit Ausnahme des Winterhalbjahres 1517/18) vorerst stationiert geblieben ist. Regelmäßig wurde den Bediensteten in solchen Fällen, in denen sie sich bereit hielten, statt des regulären Solds lediglich ein so genanntes Wartgeld gewährt.[23] Der jeweilige Zeitpunkt der Zusatzeinkünfte ist von Maximilians An- oder Abwesenheit unabhängig. Am ersten Auszahlungstermin befand er sich auf dem Rückweg von Mailand noch am Gardasee, beim zweiten Termin weilte er in der Stadt, bei welcher Gelegenheit er am nächsten Tag Ulrich von Hutten zum Poeta laureatus krönte, und der

21 Augsburg, Stadtarchiv, Baumeisterbücher: 1516, fol. 28r; 1517, fol. 30r; 1518, fol. 31r (fl = Gulden/Floreni, lb = Pfund, β = Schillinge/Solidi, ℔/hlr = Heller).

22 In diesem Sinne vermutet Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, Bd. 3: *Materialien*, Augsburg: Wißner 1994 (Collectanea musicologica 6.3), 243, «daß Musiker in entsprechenden Dienstverhältnissen Anspruch auf solche Zahlungen aus der Augsburger Stadtkasse hatten».

23 Der Begriff kommt aber nicht von «warten (auf)», sondern von «aufwarten».

dritte Termin fiel in die Phase, als der monumentale Augsburger Reichstag von 1518 noch tagte. Der Kaiser hatte diesen zwar schon am 23. September verlassen, die Auszahlung dürfte sich allerdings auf Verrichtungen in der Zeit davor beziehen. Die Anwesenheit zahlreicher Fürsten und Gesandtschaften erklärt auch, warum 1518 ebenfalls Geiger des bayerischen Herzogs honoriert wurden. Diese weisen ebenfalls die Vierzahl auf, wie sie für spätere Geigen-Banden beschrieben wird.[24] (Was genau man sich unter den schon zwei Jahrzehnte früher, 1496, in den Augsburger Baumeisterbüchern mit vier Gulden honorierten «Hertzog philips Geigern vnd Singern»[25] vorzustellen hat, ist gänzlich unklar. Erzherzog Philipp der Schöne war im Sommer mit großem Gefolge in Süddeutschland, wo er seinen Vater beim Reichstag in Lindau vertrat; bei dieser Gelegenheit hielt er sich im Juni auch in Augsburg auf.)

Bei den vier kaiserlichen Streichern handelt es sich im Fall von drei Namen um bisher unbekannte Musiker: Hieronymus Hager/Hayger ist sonst nicht nachgewiesen; Georg Berner/Berrner ist wohl der Bruder des seit 1513 bestallten Trompeters Marx Perner. Auch die Brüder Ecker/Egker waren charakteristischerweise vielseitig und als Ensemblespieler keinesfalls ursprünglich Streicher. Caspar kam von den Blasinstrumenten her und firmierte bereits 1509 als «Kay. Mayt. busaner» sowie 1510 als «Kay Mayt pfeyffer».[26] Seine Qualitäten als Streicher und die womöglich mittlerweile erfolgte Etablierung des fortschrittlichen Geigenensembles führten offenbar zu einer Spezialisierung, so dass er in einem der nach Maximilians Tod angelegten Hofstaatsverzeichnisse in der Rubrik «Annder Officir» in der Tat mit

24 So 1555 bei Jambe de Fer, siehe Annette Otterstedt, Art. «Violine», in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6), 604–610: 605, 608.

25 Otto zur Nedden, «Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur- und Quellenbericht», in: *Zeitschrift für Musik* 15 (1932/33), 24–32: 28.

26 Augsburg, Stadtarchiv, Baumeisterbücher: 1509, fol. 24v (am Sonnabend nach Cantate, d.h. am 12. Mai, «Jt*em* ij guldin Caspar Egkern Kay*serlicher* May*está*t busaner ———— fl 2 lb 0 β 0 ℔ 0» zusammen mit Zahlungen in gleicher Höhe an den Posauner Augustin Schubinger, den Trompeter Wolfgang Hasenörlin und den Lautenisten Adolf Blindhamer); 1510, fol. 28r (am Sonnabend nach Christi Himmelfahrt am 9. Mai, «Jt*em* ij guldin caspar egkern der Kay*serlichen* May*está*t pfeyffer ———— fl 2 lb 0 β 0 ℔ 0»).

der neuartigen Berufsbezeichnung «geyger» (mit vier Pferden) firmierte.[27] Ein ähnlicher Funktionswandel könnte bei seinem Bruder Gregor stattgefunden haben, sofern er mit jenem Gregorius Ackhert identisch ist, den Maximilian 1504 als Organisten in der Innsbrucker Hof- und Pfarrkirche anstellte,[28] und der 1509 aus diesem Posten entlassen wurde, möglicherweise um wie sein Bruder zum Instrumentaldienst zu wechseln. Diese musikalische Fraktion ist zwar insgesamt schlecht dokumentiert, sollte aber eine zusehends wichtigere Sparte im höfischen Musikleben werden. Die prominente Darstellung von vier Streichern im *Triumphzug* just zu der Zeit 1515, als es galt, im Rahmen der habsburgisch-jagellonischen Doppelhochzeit in Wien die kulturelle Führungsrolle zu demonstrieren, würde ins Bild passen.

Ensembles

Ist der *Triumphzug* im konkreten Darstellungsdetail mutmaßlich akkurat und realistisch, so entrollt er als Bildkomposition und als Bilderserie die Konstruktion eines virtuellen Hofes. Er ist deshalb für Maximilian als Vision, als Kompensation des Faktischen nötig, bestand doch in der Realität eine besonders große Kluft zwischen der Idee der Einheit des Königshofes (die letzten Endes seinem Anspruch auf Einheit des Heiligen Römischen Reiches entspricht) und der in Wirklichkeit dezentralisierten Hofgesellschaft. Bemerkenswert ist allerdings, dass nicht zuletzt Musik als integrales Element dieser Vereinheitlichungsstrategie eingesetzt und demgemäß umfangreich und höchst differenziert repräsentiert wird. Wie aus dem *Triumphzug* ersichtlich, ist sie ein wesentlicher Programmpunkt des maximilianischen Politikvollzugs. Seine Musikförderung krankt dabei in der Praxis genau an der mangelnden Homogenität, die im theoretischen Postulat umso konziser propagiert wird. Er schafft sich praktisch auf dem Papier das, was *in vivo* nur selten praktikabel ist: eine korporative musikalische Einheit. Obwohl es im realen Leben für den Tross einen eigenen Transportwagen der Musiker gab, ist selbst der Kern der Hofkapelle nicht stabil, sondern je nach aktuellem

27 Adolf Koczirz, «Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.», in: *Zeitschrift für Musik* 15 (1932/33), 531–540: 531–532.

28 www.regesta-imperii.de/id/1504-02-26_5_0_14_4_0_2563_18287.html (28.12.2018)

Bedarf und immer auch nach (sehr wechselhafter) Solvenz des Hofes an unterschiedlichen Standorten präsent. Es würde hier zu weit führen, alle verbürgten Formationen aufzulisten. Sie bewegen sich zwischen der Minimalbesetzung eines Tastenspielers (Paul Hofhaimer) oder eines Sängers, der sich eventuell selbst auf einem Saiteninstrument begleitete (Georg Sayler), über verschiedene Teilkorpora bis zur im Einzelnen unspezifizierten Gesamtkapelle. Deren Beförderung und Beherbergung war stets ein großer logistischer Aufwand, der sich – auch wenn zur Überführung oft die Reichsstädte in die Pflicht genommen wurden – vom Anlass her lohnen musste.

Exemplarisch führt dies die Situation im (finanziell noch guten) Jahr 1504 vor Augen. Als in Augsburg zur Bundesversammlung des Schwäbischen Bundes und zu den Verhandlungen im bayerischen Erbfolgestreit zahlreiche Parteien und hochrangige Persönlichkeiten vor Ort waren, wurde dem repräsentativen Anlass gemäß ein erhöhter festlicher Aufwand getrieben. Einmal berichtet der Esslinger Delegierte Hans Ungelter über ein Abendfest des Königs im Tanzhaus am 15. Februar, zu dem, wie oben dargestellt, auch Hans Neuschel aus Nürnberg angefordert worden war: «jn der nacht hatt er ain kostlich mumerei gehapt, [...] da ist m[ein] h[err] king komen wol mit 70 person bj den [= darunter] 40 spilleuten [...] und haben uff welch getanzt und luten geschlagen und ander saitenspiel gesungen u.s.w.»[29] Die hier erwähnten 40 «Spielleute» dürften alle verfügbaren Musiker einschließlich der Sänger meinen. Drei Monate später ist in Donauwörth inmitten kriegerischer Auseinandersetzungen nur politisch und militärisch relevantes Personal anwesend, die Musiker befanden sich zweifellos nach wie vor in Augsburg. Aus dem am 21. Mai von Maximilian und Albrecht von Bayern besetzten Donauwörth schickt Peter Musseler Tagesberichte an seinen Mandatsgeber, den Stadtrat in Straßburg. Am 23. Mai heißt es: «[...] auch so ist vnser her kunig Zu dili[n]ge[n] [= Residenz der Bischöfe von Augsburg] vnd sol de wasser baden [= kuren] vnd hab nach sine[n] Sengere[n] geschickt vnd wol disse pfingsten [= drei Tage später] kurtzwil habe[n]».[30] Schon am Pfingstmontag, dem 27. Mai, kehrte der König nach Augsburg

29 *Urkunden zur Geschichte des Schwäbischen Bundes (1488–1533)*, hg. von Karl Klüpfel, 1. Teil: *1488–1506*, Stuttgart: Literarischer Verein 1846, 498.

30 Strasbourg, Archives Municipales, AA, liasse 352, fol. 9.

zurück. Dieser Beleg illustriert, dass auch inmitten brisantester kriegerischer Auseinandersetzungen Musik eine unentbehrliche Rolle spielt. Auch bei relativ geringen Entfernungen (wie den knapp 50 km von Augsburg nach Donauwörth bzw. Dillingen) lässt Maximilian nicht die Hofkapelle als Ganzes, sondern nur eine Teilgruppe nachreisen, und zwar die Sänger. Diese werden aber – auch an einem hohen kirchlichen Fest – nicht wegen der immer wieder in Anschlag gebrachten liturgischen Notwendigkeit gebraucht, sondern für weltliche Privatmusik. Es handelt sich hier um einen der wenigen Glücksfälle, in denen sich eine Nachricht über informelle Musik erhalten hat.

Einer der längsten Aufenthalte der vollständigen Hofmusik fand von Frühjahr 1507 bis Mai 1509 in Konstanz statt. Anlässlich des Reichstags konnten die Musiker ihr komplettes Portfolio, nicht nur mit kirchlicher und repräsentativer, sondern auch bei privater bzw. inoffizieller Musik entfalten. Das ist im Zusammenhang mit Streichinstrumenten deshalb von Interesse, weil Sebastian Virdung mit seiner herausragenden Bedeutung als Informator über Instrumente genau gleichzeitig, von Januar 1507 bis Januar 1508, am Dom als Altist, Knabenpräzeptor und Komponist angestellt war und mühelos enge Kontakte zu den maximilianischen Musikern pflegen konnte. Bezeichnenderweise publizierte er daraufhin nicht seinen angeblich vorhandenen umfassenden Musiktraktat, sondern nur einen Auszug, und zwar den zu Instrumenten. In der *Musica getutscht* fallen zudem diverse Berührungspunkte mit Instrumentendarstellungen des *Triumphzugs* auf, die nicht selbstverständlich sind: neben den «Groß Geigen» auch die mit überraschenden Details ausgestattete Beschreibung eines Clavicytheriums mit Darmsaiten. Die Vermutung, dass Virdung, der nach eigenem Bekunden zur Zeit der Niederschrift seines Traktats erst einen einzigen Vertreter dieses Instrumententyps gesehen hat, das von Hofhaimer mitgeführte Instrument kennen gelernt haben könnte,[31] lässt sich exakt auf das Jahr 1507 eingrenzen. Ob eine analoge Engführung auch für die Geigen legitim ist, muss offen bleiben. Nimmt

31 Alfred Gross, «Das Clavicytherium – ein 'kaiserliches' Instrument?», in: *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*, hg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky, Augsburg: Wißner 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72.1), 107–110: 109.

man einen solchen Konstanzer Fachdiskurs an, wäre Virdungs Buch ein flankierendes Zeugnis für das Interesse an Entwicklungen zu differenzierterem Instrumentarium und gegenüber der Tanzmusik komplexerer Musik mit Instrumenten in Maximilians Milieu.

Repertoire

Die Figur Sebastian Virdungs stellt nicht zuletzt ein Bindeglied zur Frage des möglichen Repertoires der Geigengruppe dar. Dass er bewusst in Berührung mit dem Liedschaffen der maximilianischen Musiker war, bekundet die Tatsache, dass er für das mutmaßlich dreistimmige Lied *Herzliebstes Bild* von Paul Hofhaimer die Altstimme (nach-)komponierte und diese integraler Teil der Überlieferung der Komposition wurde.[32] Die Gattung Lied rückt ohnehin in den Blick, wenn man danach fragt, was von einem Geigenensemble hat gespielt werden können. Für die Ausführung von funktionaler Tanzmusik fehlen einschlägige Hinweise in Texten und Bildern, so dass für die Begleitung von Tänzen Blas- und Schlaginstrumente anzunehmen sind. Da Tanzsätze «zum Zuhören» auch zum überlieferten Repertoire von Tasten- und Lauteninstrumenten gehören, wäre ein Analogieschluss für Streichensemble denkbar. Explizite Belege sind rar, wie es für die maximilianische Musik ohnehin kein Notenmaterial gibt, das unzweideutig über Besitzvermerke oder Ähnliches dem Hof zugewiesen werden könnte. Vielmehr handelt es sich – selbst bei geistlicher Musik – stets um Indizienprozesse, mit denen eine nähere Beziehung zu Hofinstitutionen, Hofmusikern oder Personen, die

32 Georg Forster, der bei seiner musikalischen Sammeltätigkeit ganz offenbar auf zahlreiche heute nicht mehr existente Quellen zurückgriff und dem viele Identifizierungen von Komponisten des im Druck fast durchgängig anonym überlieferten maximilianischen Liedrepertoires zu verdanken sind, gab in der zweiten, vierten und fünften Auflage seiner ersten Liedanthologie (*Ein außzug guter alter vn̄ newer Teutscher liedlein*, Nürnberg: Petreius ^{2}1543 = RISM 1543^{24}, ^{4}1552 = 1552^{27} und ^{5}1560 = 1560^{25}) beim Lied Nr. 63, das er als Ganzes Hofhaimer zuscheibt, im Altus jeweils den Autornamen «Sebastian Virdung» an. In Anbetracht der Tatsache, dass sechs von 25 Hofhaimer zuweisbaren Liedern dreistimmig überliefert sind, ist es plausibel, hier eine Ergänzung in der Si-placet-Tradition durch Virdung, und zwar schon im Jahr 1507, anzunehmen.

in räumlicher Umgebung der höfischen Aufenthaltsorte wirkten, hergestellt werden kann. So weist beispielsweise die seit spätestens 1515 chorbuchartig notierte Liedersammlung Mus. ms. 3155 der Bayerischen Staatsbibliothek, die höchstwahrscheinlich aus Ludwig Senfls Besitz stammt und überwiegend seine Liedsätze enthält, Ausstattungsmerkmale wie kalligraphische Kanzleischrift und die typischen so genannten «Elefantenrüssel» der Kanzlisten auf, sie ist auf Papier geschrieben, wie es in der kaiserlichen Kanzlei benutzt wurde. Die Stimmbücher eines der wichtigsten Liederdrucke (RISM 1512[1]) wurde in der Offizin von Maximilians Hofbuchdrucker Erhart Öglin in Augsburg hergestellt. Augsburg war ohnehin ein Zentrum der Notenüberlieferung. Der Fugger-Organist Bernhart Rem verfertigte in den 1520er Jahren verschiedene quasi antiquarische Handschriften mit teils Jahrzehnte zurückreichendem Stoff (heute in der Universitätsbibliothek München, 8° Cod. ms. 328–331, in der Nationalbibliothek Wien, Mus. Hs. 18810, und fragmentarisch in der Zentralbibliothek Zürich, Ms. G 438). Auf einen Augsburger geht auch der ca. 1524 geschriebene große zweite Teil des Liedermanuskripts aus Bonifacius Amerbachs Besitz in der Universitätsbibliothek Basel (F. X. 1–4) zurück, der die – auch handschriftliche – Streuung des Repertoires von Augsburg aus vor Augen führt. Das aus mehreren Faszikeln zusammengesetzte, wie ein Reisevademecum der habsburgischen Kapelle wirkende Manuskript im Chorbuchlayout der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek (2° Cod. 142a) schließlich gelangte um 1513 in die Hände des Augsburger Stadtpfeifers Jakob Hurlacher. Darin sind in Liedfaszikeln auch einige italienische Tanzsätze untergemischt, die den Gebrauchskontext von Lied- und Tanzkompositionen zusammenrücken lassen.

Durchaus ähnlich wie in dieser am Kaiserhof verortbaren Handschrift verhält es sich in einer Quelle, für die zwar keine direkte Verbindung zu Maximilians Musikerkreis rekonstruierbar ist, die aber eine bedeutende Schnittmenge mit dem dort entstandenen Liedrepertoire aufweist und 1523 und 1524 von einem Nürnberger namens Jorg Wiltzell ausdrücklich für ein bis zu fünfstimmiges Streicherensemble in Tabulatur notiert ist («Discantus auff der Geygenn»).[33] Von 62 Einträgen sind lediglich fünf kein Lied, son-

33 München, Universitätsbibliothek, 4° Cod. ms. 718, fol. 89r–152v: 89r. Auch die anderen Stimmbezeichnungen kommen im Verlauf der sehr unsystematisch angelegten

dern bieten drei deutsche Tanzsätze und zwei Messsätze. Dieser Befund zeigt, dass es auf Geigen vorzugsweise attraktiv war, Lieder zu spielen. Speziell die 40 Lieder, zu denen Konkordanzen eruierbar sind, bestätigen die Herkunft des Repertoires: Es sind dieselben Quellen, die auch sonst maximilianische Lieder oder solche aus dem Umkreis überliefern. Damit lässt sich die Wiltzell-Tabulatur als ein mittelbarer Ableger des maximilianischen Repertoires einstufen. Auf alle Fälle dokumentiert sie die offensichtliche Repertoiregemeinschaft von Geigern und Sängern.

Was die Quellen indes nicht hinlänglich erhellen, ist eine gemeinschaftliche Ausführung von Liedern durch Instrumentalisten und Singende. Weder die Bild- oder Textzeugnisse noch die Musikalien geben an irgendeiner Stelle einen eindeutigen Hinweis darauf, dass Lieder kombiniert vokal-instrumental dargeboten wurden.[34] Ob der zitierte Bericht Hans Ungelters, in dem von italienischen Tänzen die Rede ist und davon, man habe «luten geschlagen und ander saitenspiel gesungen»,[35] linguistisch belastbar ist, ist fraglich. Wenngleich sich eine solche Aufführungsweise ebenso wenig aufgrund externer Evidenz ausschließen lässt, erscheint mit Blick auf die Grundlinie des dokumentarisch Ausgewiesenen die Wahrscheinlichkeit am höchsten, dass entweder Sänger unter sich waren oder Streicher als Banda bzw. Bläser als Ensemble musizierten, so wie auch im *Triumphzug* die Kantorei lediglich in Kombination mit Zink und Posaune dargestellt wird.

Wie kann man sich in einem abschließenden Szenario die Koexistenz von Stimmen und Instrumenten im maximilianischen Zeitalter vorstellen?

Handschrift in Verbindung mit der instrumentalen Bestimmung «Geygenn» vor. Die bislang ausführlichste Beschreibung mit Depouillement findet sich bei Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), Kap. V.2. «Die Gambentabulatur des Jorg Wiltzell und die Tabulaturdrucke Hans Gerles», Bd. 1, 61–91, drei ausgewählte Transkriptionen in Bd. 2, 1–8.

34 Die forschungsgeschichtliche Genese dieser wirkmächtigen Aufführungsoption ist schlüssig dargestellt bei Andrea Lindmayr-Brandl, «The modern invention of the 'Tenorlied': a historiography of the early German Lied setting», in: *Early music history* 32 (2013), 119–177, Kap. II. «Early musicology and the question of performance practice: the evolution of the 'Tenorlied theory'», 136–145.

35 Siehe «Urkunden zum Schwäbischen Bund» (wie Anm. 29).

Verabschieden muss man sich jedenfalls von der unhinterfragten impliziten Annahme einer permanenten Verfügbarkeit von Musikern. Musik war durchaus wichtig, und deshalb im kleinen Rahmen mit wenigen Beteiligten auch immer wieder präsent. Eine Aufstockung war in gestaffelter Form je nach Verfügbarkeit möglich. Große Gruppen waren aber der Ausnahmefall – und erscheinen gerade deshalb in den berichtenden Quellen. Kleine Gruppen, insbesondere als Vokalistenensemble, standen noch am ehesten parat, nicht zuletzt, weil sie die geringsten logistischen Anforderungen stellten. Sänger, die bei Maximilian noch zum ganz überwiegenden Teil geistlich bepfründet waren und daher finanziell nicht zu Buche schlugen, stellten daher die flexibelste und verlässlichste personelle Ressource dar. Dass für sie (und durch sie selbst) das umfangreichste polyphone Repertoire aufgebaut wurde, leuchtet ein. Genau ein solches komponiertes, gar ein idiomatisch komponiertes Repertoire lohnte sich für Spezialgruppen, seien sie Streicher oder Bläser, hingegen kaum. Praktikabler und effizienter war es, sie an einem existierenden Musikalienbestand teilhaben zu lassen.

Gerle und Nürnberg

Thomas Röder

Viel beschworen wurde der Mythos der Reichsstadt Nürnberg, der sich auf eine Zeit bezieht, die mit der Person Albrecht Dürers verknüpft ist. War die Vorstellung einer Nürnberger Butzenscheibenromantik spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch viel belächeltes Attribut eines obsolet kulturbeflissenen Bürgertums, so hat man sich doch spätestens in den letzten Jahrzehnten der aufkommenden Kulturpräsentation mit diesem Phänomen zu arrangieren versucht, indem man etwa die Rezeptionsgeschichte in die Darstellung der Überlieferung jener Zeit integrierte. Darüber hinaus motivierte eine Sichtweise, die die ökonomische Basis zunehmend unbefangen im Blick hat und diese mit heutiger Metaphorik anreichert, etwa der Rede vom Netzwerk, ein erneutes umfassendes Interesse an jener Zeit, da Nürnberg als «quasi Centrum Europae» galt.[1]

Das gesamte 15. Jahrhundert kann als großartige Wachstumszeit für diese städtische Blüte gelten. Es war eine Zeit der Expansion; in dieser Zeit

1 Johann Müller (= Regiomontanus), Brief an den Erfurter Magister Christian Roder vom 4. Juli 1471, wiedergegeben in: Maximilian Curtze (Hg.), *Der Briefwechsel Regiomontan's mit Giovanni Bianchini, Jacob von Speier und Christian Roder. Urkunden zur Geschichte der Mathematik im Mittelalter und der Renaissance* 1 (Abhandlungen zur Geschichte der Mathematischen Wissenschaften 12), Leipzig: B. G. Teubner 1902, 324–336: 327. Für Regiomontanus liegt die Bedeutung des «Centrums» in seiner internationalen Vernetzung. Die Formulierungen bei Konrad Celtis (im 6. Kapitel: «Quo fit ut urbs non modo universae Germaniae sed totius Europae medio centro condita sit?») und dem von Celtis teilweise abhängigen Johannes Cochlaeus (gleich im ersten Satz des Kapitels: «Norinberga centrum Europae simul atque Germaniae») sind in erster Linie topographisch zu verstehen, wobei Cochlaeus daraus auch die Idee des kulturellen Zentrums entwickelt. Vgl. Konrad Celtis, *Norinberga,* in: *Quatuor libri amorum* […], Nürnberg: Sodalitas Celtica 1502, fol. 78v–107v: 91v, 92; Johannes Cochlaeus, *Brevis Germaniae descriptio* (1512), hg. von Karl Langosch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, 74–93 (*De Norinberga, Germaniae centro: Cap. IV*).

wurde zum Beispiel der zusätzliche Raum, den der umfassend vergrößerte Ring der 1400 fertiggestellten letzten Stadtummauerung eröffnete, vehement mit Bauten aufgefüllt. (Übrigens genügte dieser Raum dann bis zum Ende des Alten Reichs.) Diese Expansion hatte nicht zuletzt die Zuwanderung Auswärtiger zur Bedingung; Auswärtige trugen durchaus signifikant zum kulturellen Nimbus der Stadt bei, man denke etwa an Albrecht Dürers Vater, der aus Ungarn kam, an den Goldschmied Wenzel Jamnitzer aus Wien, an Veit Stoß aus Horb am Neckar, Erhard Etzlaub aus Erfurt, den Flötenmacher Sigmund Schnitzer aus München, den Drucker Hieronymus Formschneider (Andre), dessen Herkunft allerdings bislang nicht festzustellen war. Zu den Zuwanderern des 15. Jahrhunderts gehörte auch ein Mitglied der Lautenmacherfamilie Gerle.

Die Familie Gerle war bis in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Immenthal nachweisbar, einem Weiler, der zur Pfarrei Obergünzburg gehörte, die wiederum dem Stift Kempten zugeordnet war.[2] Von dort dürfte Conrad Gerle als Vertreter der ersten Zuwanderergeneration der Familie stammen. Mit guten Gründen – und hierzu genügt die Lektüre des bei Fétis mitgeteilten Aktenstücks – wurde neuerdings der faktische Kern einer schönen Geschichte in Frage gestellt: dass nämlich jener Conrad Gerle der Erzeuger jener drei Lauten war, die von einem deutschen Kaufmann an Karl den Kühnen von Burgund geliefert wurden, ja dass seine Instrumente überhaupt den Titel *Lutz d'Allemagne* gleichsam als Marke trugen.[3] Wir haben nur zwei sichere Daten: 1461 oder 1463 wurde er in Nürnberg aktenkundig, und am 4. Dezember 1521 wurde er auf dem neu eingerichteten Friedhof St. Rochus vor den Toren der Stadt auf dem Grabplatz Nr. 11 begraben. Ein offenbar

2 Adolf Layer, «Die Gerle von Immenthal. Eine berühmte Lautenmacherfamilie der Renaissancezeit», in: *Allgäuer Geschichtsfreund. Blätter für Heimatforschung und Heimatpflege* 76 (1976), 44–52. Dieser grundlegende, informative Beitrag wurde leider kaum in der späteren Literatur rezipiert.

3 François-Joseph Fétis, Art. «Gerle (Conrad)», in: *Biographie universelle*, Bd. 3, Paris 1862, 459–460: 460, Anm. 1. Hierzu auch Vermutungen zum Lieferanten Molhans/Holhans bei Martin Kirnbauer, Kommentar zu «Blindhamers Lautentabulatur», in: *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hg. von Crawford Young und Martin Kirnbauer, Winterthur: Amadeus 2003 (Pratica musicale 68), 245, Anm. 50; auch Crawford Young, «Einleitung», ebd., 15.

noch im 19. Jahrhundert vorhandenes Epitaph ist mittlerweile abgegangen.[4] Sollte Conrad Gerle gegen 1470 jenen europaweiten Ruf besessen haben, von dem die Lexikographie berichtet, so dürfte er um jene Zeit doch mindestens um die 30 Jahre alt gewesen sein und ein vergleichsweise hohes Alter erreicht haben. Das Steuerregister von 1497, das zufällig überliefert und als Verzeichnis der Hausbesitzer verwendbar ist, nennt noch keinen Träger des Namens Gerle.[5] Erst für das Jahr 1512 wird ein Hauskauf dokumentiert: Für 50 fl. (Gulden), dazu 5 fl. so genanntes Eigengeld, jährlich an Conrad Imhof zu entrichten, kauften Conrad und Walburga Gerle ein Anwesen in der Kotgasse (heute Brunnengasse).[6] Am 18. August 1516 kauften die Gerles ein Haus in der Breiten Gasse (heutige Nr. 72) für 130 fl., wobei ein Eigengeld von 3 fl. jährlich an Sebald Schreyer zu entrichten war.[7]

Vermutlich waren die Gerles von Anfang an in der jüngeren, südlich des Flusses Pegnitz gelegenen und nach dem Patron der Pfarrkirche St. Lorenz benannten Stadthälfte ansässig. Die Lorenzer Seite, mit ihren langen Straßenzügen wie etwa der genannten Breiten Gasse, gilt als typische Neustadt. Während in der nördlich gelegenen Sebalder Seite der weitaus größere Teil des Patriziats seine Häuser hatte, kann St. Lorenz als der Stadtteil der Handwerker und Kleinhändler gelten, darüber hinaus aber auch als der Ort, an

4 Die Jahresangaben 1461 und 1463 tauchen erstmals auf bei: Christoph Gottlieb von Murr, «Versuch einer Nürnbergischen Handwerksgeschichte vom dreyzehnten Jahrhunderte bis zur Mitte des sechszehnten. Aus Originalurkunden», in: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, 5. Teil, Nürnberg: Johann Eberhard Zeh 1777, 114 (bei gleichzeitiger Nennung des Lautenmachers Hans Ott). – Der Wortlaut des Epitaphs ist überliefert in: Christoph Friedrich Gugel, *Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis. Das ist: Richtige Vorstellung und Verzeichnis aller derjenigen Monumenten/ Epitaphien und Grabschrifften* [...], Nürnberg: Leonhard Loschge 1682, Teil 2 [St. Rochus], 2: «N. 11. Anno 1521. an St. Barbara Abend/ starb der Erbar Mann Conrad Gerl/ Lautenmacher/ dem Gott gnädig sey/ Amen.»

5 Peter Fleischmann, *Das Reichssteuerregister von 1497 der Reichsstadt Nürnberg (und der Reichspflege Weißenburg),* Nürnberg: Selbstverlag der Gesellschaft für Familienforschung in Franken 1993.

6 Stadtarchiv Nürnberg B 14/I (Libri Litterarum) 27, fol. 146 (3. Dezember 1512).

7 Stadtarchiv Nürnberg B 14/I (Libri Litterarum) 30, fol. 168v–169v (18. August 1516). Das Haus war vermutlich rückwärtig mit jenem in der Kotgasse verbunden. Beide Adressen wurden alternativ verwendet.

dem Neuankömmlinge leichter zu Wohnstätten und Wohneigentum kamen. Um die Finanzierung solchen Eigentums zu ermöglichen oder zu erleichtern, war ein nicht leicht zu durchschauendes System von Eigentums- und Nutzungsrechten, Erbzinsverträgen und Hypothekenbelastungen dienlich, dessen juristische Verwirklichung mit Hilfe peinlich einzuhaltender Vertragsformulierungen dokumentiert wurde.[8] Wenn jener genannte Eigenzinsnehmer Sebald Schreyer mit dem bedeutenden Kaufmann und Kunstfreund gleichzusetzen ist, der von 1446 bis 1520 lebte, so muss dennoch keine über das Geschäftliche hinausgehende persönliche Bekanntschaft zwischen Schreyer und Conrad Gerle anzunehmen sein. Immerhin steht Schreyer für eine Verbindung von Nürnberg zu Schwäbisch Gmünd: Er hielt sich 1506/07 dort auf, um einer Seuche in seiner Heimatstadt aus dem Weg zu gehen, und engagierte sich sodann in den Folgejahren für die Etablierung einer Sebald-Verehrung in der schwäbischen Reichsstadt.[9] Warum sollte man ausschließen, dass eine frühe Kunde vom Lautenisten und Geiger Hans Judenkünig, der sich ausdrücklich als «pirtig von Schwebischen Gmünd» bezeichnet, über Schreyer nach Nürnberg kam und in Conrad Gerle – oder überhaupt der Familie Gerle – einen interessierten Adressaten fand?

Wie groß genau man sich nun die Familie Gerle vorzustellen hatte, ist nicht mehr zu ermitteln; die Verhältnisse sind – wohl für immer – nur «schwer zu überblicken».[10] Noch zu Lebzeiten Conrad Gerles, nämlich im Jahr 1517, gelangte das Begehren eines «Hanssen Görl, Lautenmacher» um Hochzeitsgeld bis in die Protokolle des Nürnberger Rats. Der Rat lehnte am 4. September diesen Antrag ab, weil Görl «sich zu ainer gemainen frauen

8 Friedrich Mattausch, «Die Nürnberger Eigen- und Gattergelder. Freie Erbleihe und Rentenkauf in Nürnberg von den ersten urkundlichen Nachweisen bis zur Gegenwart», in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 47 (1956), 1–106.

9 Albert Gümbel, «Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäb.-Gmünd», in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 16 (1904), 125–150. Zu Schreyer im Allgemeinen: Joachim Schneider, Art. «Schreyer, Sebald», in: *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), 546–547 [Onlinefassung]; URL: www.deutsche-biographie.de/gnd119113643.html#ndbcontent (15.5.2018).

10 Kurt Dorfmüller, Art. «Gerle, Hans der Ältere», in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), 306–307 [Onlinefassung]; URL: www.deutsche-biographie.de/gnd140956174.html#ndbcontent (15.5.2018).

verheirat hat».[11] Als «gemaine weiber» wurden zu jener Zeit die käuflichen Frauen bezeichnet; inwieweit hier üble Nachrede oder für damalige Verhältnisse grenzwertiges Verhalten vorliegt, muss offen bleiben. Das Datum 1517 hat sich in der modernen Gerle-Biographie jedenfalls eingebürgert. Weniger bekannt ist jedoch ein weiteres Datum: 1528, am 30. März, heiratet ein Hanns Gerle die Kunigunde Beer, vermutlich jene Kunigunde, die in späteren Zeugnissen als Gerles Ehefrau genannt wird.[12] Wenn wir die Konsistenz der Person Hans Gerle annehmen, dann muss seine erste Ehefrau in der Zwischenzeit verstorben sein. Leider finden sich keine Hinweise in den Totenregistern. Allenfalls könnte der Eintrag für eine 1522 verstorbene Katryna Hans Herlin[s Ehefrau] in Betracht gezogen werden, wobei das in jener Zeit noch lässig geführte Kirchenregister den Beruf des Ehemanns nur sporadisch und in diesem Fall: leider nicht vermerkt.[13] Nun hatten diese Aufzeichnungen nicht vollständig zu sein, sondern dienten dem Zweck, die Einnahmen zu erfassen, die durch Läutegebühren entstanden. Wurde nicht geläutet, floss kein Geld und gab es keinen Eintrag.

Wie es um Hans Gerles ehelich gezeugten Nachwuchs bestellt war, lässt sich nicht mit Sicherheit eruieren, da die Nürnberger Taufbücher erst mit dem Jahr 1533 beginnen.[14] Das ist bedauerlich, nicht nur, weil die Mitteilung von Anzahl und Geschlecht der Nachkommen zum unhinterfragbaren Standard biographischer Praxis gehören, sondern auch, weil der Nachweis für die Existenz eines gleichnamigen Sohns Hans Gerle das Dunkel lichten könnte, welches die spätere Rede von einem Hans Gerle dem Älteren beziehungswei-

11 Theodor Hampe, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance. (1449) 1471–1570*, 2 Bde., Wien: Carl Graeser 1904 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 11), Bd. 1, 171.

12 Ehebuch St. Lorenz, Landeskirchliches Archiv Nürnberg, L 35, 50. Layer (wie Anm. 2) nennt ebenfalls beide Daten (1517 und 1528) und beruft sich hierbei auf den häufig ausgewerteten und in der Stadtbibliothek verwahrten Nachlass des Pioniers Nürnberger Musikgeschichtsforschung, Rudolf Wagner.

13 Großtotengeläutbuch St. Sebald, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 6277, fol. 17v.

14 Für den Januar 1537 wird die Taufe eines Sohnes Conrad für die beiden Eheleute Hanns und Kunigunde eingetragen: Taufbuch St. Lorenz, Landeskirchliches Archiv Nürnberg, L1, fol. 71v. Dieser Conrad ist in der Folgezeit nicht weiter bezeugt.

se dem Jüngeren umfängt. Die hieraus resultierende Verwirrung spiegelt sich im einschlägigen Artikel von François-Joseph Fétis' *Biographie universelle* (s. Anm. 3), hat aber schon mit Johann Gabriel Doppelmayrs *Historischer Nachricht* von 1730 ihren impliziten Vorläufer; Doppelmayrs Lemma lautet auf «Hanns Gerl / der jüngere».[15] Nach diesem Eintrag zu urteilen, entgingen dem sonst gut informierten Doppelmayr Gerles Publikationen; dieser Hanns Gerl ist dort ausschließlich Praktiker im Bau und Spiel der Geigen und der Laute.[16] War also Hans Gerle der Ältere der Autor der Geigen- und Lautenlehrbücher und jener «Jüngere» sein Sohn? Dieser Jüngere soll nun, nach Doppelmayr, «um A. 1570» verstorben sein, eine Jahresangabe, die in der Folgezeit allgemein akzeptiert wurde. In seinem Handexemplar vermerkt Doppelmayr jedoch: «A 1580 Im 24 May war Hans Gerl, Lautenmacher, auf der Fleischbrücken wohnhaft, abgeschiden.»[17] Dieser Gerle wurde demnach also weder als ein Jüngerer noch als ein Älterer bezeichnet; die Adresse bezeichnet allerdings nicht mehr die weitere Nachbarschaft zum angestammten Anwesen.[18]

Gleichwohl: Doppelmayrs Rede von implizit zwei Gerles hatte einen Grund, denn Hans Gerle erachtete es in seiner letzten Publikation von 1552

15 Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern* […], Nürnberg: Peter Conrad Monath 1730, 291.

16 Auch der erste der Nürnberger Künstlerbiographen, der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörffer, nennt keine publizierten Hinterlassenschaften Gerles, doch kannte er ihn überdies noch des «Gesangs geübet»: *Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb von hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546 nebst Fortsetzung von Andreas Gulden 1660; abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campeschen Sammlung*, Nürnberg: Friedrich Campe 1828, 53.

17 Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, 2° Hs. 10857/1, 290a. Hierzu Martin Kirnbauer, «Neue historische Nachrichten von Nürnberger Musikern und Instrumentenbauern. Die auf Musik bezogenen Ergänzungen in Johann Gabriel Doppelmayrs Handexemplar der *Historischen Nachricht*», in: *Der «schöne» Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau* […], hg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1996, 209 (der Eintrag dort ist allerdings zu berichtigen).

18 Das von Doppelmayr angegebene Datum konnte nicht verifiziert werden, wohl aber der Tod der Witwe Beatrix zwei Jahre später, für den 16. Juni 1582: «Die erbar Frau Beatrix des Hansen Kerles selig nachgelasne Wittfrau sonst Bonartin genant, auff der Fleischprucken.» Totenbuch St. Lorenz, Landeskirchliches Archiv Nürnberg, L 77, 100.

für notwendig, seinem Namen den Zusatz «der Elter» hinzuzufügen.[19] Er dürfte also vor 1580 verstorben sein. Ein in der älteren Literatur gelegentlich genanntes, noch späteres Datum hat vor diesem Hintergrund wenig für sich und kommt weder für den älteren noch den jüngeren Gerle in Betracht. Es geht auf einen Zusatz zurück, den Andreas Gulden bei seiner Redaktion des Eintrags in Neudörffers Nachrichten anbrachte; hier ist 1599 als Todesjahr zu lesen.[20] Es bezieht sich auf einen weiteren Lautenbauer Hans Gerle, der erst 1554 das Nürnberger Bürgerrecht erhielt und höchstwahrscheinlich aus Immenthal stammt.[21]

Dass das genaue Todesdatum von Hans Gerle bislang nicht bekannt war, liegt vielleicht an der entstellten Namensschreibung der reichsstädtisch-kirchlichen Aufzeichnung. Auf Seite 102 des Lorenzer Totenbuchs ist vermerkt: «Hannß Herll der elter Lautenmacher In der Kottgaß verschid[en]: 13: [Mai 1554].»[22] Ein heraushebendes Epitheton wie etwa «ehrsam» oder «ehrbar» findet sich nicht; es wäre, wenn überhaupt, erst in den folgenden Jahrzehnten zu erwarten.[23] Ein Jahr später, am 18. Juni 1555, verstarb Kuni-

19 *Eyn Newes sehr Künstlichs Lautenbuch* [...], *zusammengetragen* [...] *durch Hanssen Gerle den Eltern, Burger zu Nürenberg vormals nie gesehen, noch im Truck aussgegangen. MDLII* [1552].

20 *Johann Neudörffers Nachrichten* (wie Anm. 16), 53.

21 «Hanns Gerle lautenmacher» erscheint für den 30. Mai 1554 als Neubürger und hat 4 fl. zu bezahlen: Staatsarchiv Nürnberg, Amts- und Standbücher Nr. 300, fol. 3. Zur Proklamation seiner Ehe im selben Jahr wird er als «Laut[e]nmacher vonn Ginsperg pey Kemtenn» stammend bezeichnet: *Das erste Verkündbuch der Lorentzer Pfarrkichen* [1550–1555], Landeskirchliches Archiv Nürnberg, L 45, 329. Bei dem in der Gerle-Literatur vielfach anzutreffenden «Giesberg» handelt es sich gewiss um einen Übermittlungsfehler. Zu Obergünzburg im Stiftsgebiet Kempten gehört der Weiler Immenthal. Ein «Giesberg» gibt und gab es nicht im Kemptener Gebiet (freundliche Auskunft von Birgit Kata, Stadtarchiv Kempten).

22 Totenbuch St. Lorenz, Landeskirchliches Archiv Nürnberg, L 76, 102.

23 Ganz selten nur wird eine zu betrauernde Person hervorgehoben, wie etwa Caspar Othmayr: «Der Ehrwürdig Herr Magister Casper Othmayr [...] ist ein gutter Componist gewesenn» (ebd., 76, für den 5. Februar 1553) oder das als «Funera maiora» bezeichnete Begräbnis für «Kunigund Valentin Neuberin Buchdrucker» (ebd., 99, für den 25. März 1554). Im einen Fall dürfte der akademische Titel, die Reputation, im anderen die geleis-

gunde, die oben erwähnte mutmaßlich zweite Frau von Hans Gerle. In den Bestattungslisten von St. Lorenz ist vermerkt: «Kunigunt Hannßen Gerlinin Lautenmacherin Witfrau / In der Braiten Gaß verschiden».[24] Sowohl für Hans Gerle wie für seine Witwe wurde auf ein gebührenpflichtiges «Großtotengeläut» an den beiden Pfarrkirchen verzichtet.

Um vorläufig zusammenzufassen und einen plausiblen Zeitrahmen zu gewinnen, sollen die Grunddaten der Nürnberger mit Namen Hans Gerle rekapituliert werden. Demnach sind die Lebensdaten von Hans Gerle (I, dem Älteren) mit ca. 1495 bis 1554 zu bestimmen. Möglicherweise wurde ein Sohn gleichen Namens (Gerle II, der Jüngere) zwischen 1518 und 1533 geboren und verstarb 1580. Ein weiterer Träger dieses Namens, Hans (III) Gerle, ist der Nürnberger Familie nicht genau zuzuordnen; er erhält das Bürgerrecht erst gut zwei Wochen nach dem Ableben von Hans Gerle (I).[25] (Ob zwischen dem Tod des älteren Gerle und der Einbürgerung von Hans (III) Gerle ein ursächlicher Zusammenhang besteht ist nicht sicher.) Diesem Gerle ist übrigens plausiblerweise das in der älteren Lexikographie genannte Sterbejahr 1599 zuzuordnen.[26] Als Hans Gerle «der Jüngere» kommt am ehesten der recht spärlich dokumentierte Gerle II in Frage, der bis 1554 in lebensweltlicher Nähe zu Gerle I lebte – anders ließe sich diese Namensdifferenzierung nicht erklären.

tete Gebührenzahlung den Ausschlag gegeben haben. Im Übrigen vermitteln die Listen dieser Zeit noch das Bild einer gewissen Indifferenz im Hinblick auf soziale Abstufungen.

24 Ebd., 119.

25 Siehe Anm. 21. Adolf Layer (wie Anm. 2) vermutet, dass dieser Hans Gerle ein Neffe oder Großneffe des Nürnberger Hans Gerle war.

26 Siehe Anm. 16. Als Hans Gerle III am 9.2.1599 verstarb, wohnte er ebenfalls im Lorenzer Stadtviertel, nämlich neben dem Haus «Zur Schleie» (in der heutigen Königstraße gelegen). Seine Witwe und zweite Frau Ursula heiratete 1604 den Lautenmacher Georg Greif aus Füssen.

Weiteres zu Hans Gerle dem Älteren

Im Folgenden soll das Feld biographischer Grundlagen ein Stück weiter ausgemessen werden. Freilich kann eine methodisch ohnehin fragwürdige vollständige Darstellung aller verfügbaren Aktenvorgänge kaum gelingen. Immerhin erfuhr der Bestand der Gerichtsakten, die im Nürnberger Stadtarchiv aufbewahrt sind, in letzter Zeit eine Tiefenerschließung, deren Resultate aktuell bei Dokumenten der späten 1530er Jahre nutzbar zu machen sind. In einem weiteren Abschnitt schließt sich der Versuch einer Würdigung von Gerles Publikationen sowie deren biographischer Verknüpfung an; Gerles drei Werke sind fraglos nach wie vor Zentrum einer Beschäftigung mit diesem Musiker, trotz aller überlieferten Wertschätzungen die letztlich einzigen Zeugnisse seiner musikalischen Tätigkeit.

Bis zur Publikation der *Musica Teusch* tritt der Lautenmacher Hans Gerle kaum hervor.[27] Wir finden ihn 1524 im Zusammenhang mit einem kurzfristigen Darlehen über einen recht geringen Betrag dokumentiert.[28] Ein Jahr später scheint Hans Gerle in eine etwas heikle Lage geraten zu sein, die für uns heutige zumindest der Spekulation nach Hans Gerle dem Jüngeren neue Felder eröffnet. Der Lautenmacher Hanns Gerlach erzeugte ein uneheliches Kind mit Anna Hering, und nach beider Anhörung wurde am 29. September 1525 entschieden, dass Gerle «das Kind allein zu ziehen und hinzubringen» sowie der Klägerin anderthalb Gulden «Kindbettgeld» zu entrichten habe.[29] Bedauerlicherweise bleibt das Geschlecht des Kindes im Dunkeln, ebenso wie dessen weitere Umstände. Aus diesen Verhältnissen wäre die etwas unklare Existenz eines jüngeren Hans Gerle spekulativ zu erklären.

---

27 *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art irer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst* […], [Kolophon:] Gedruckt zu Nurenbergk durch Ieronimum Formschneyder [Titel:] 1532. Vermutlich übernahm Gerle als Autor das verlegerische Risiko.

28 Stadtarchiv Nürnberg, B 14/II (Libri Conservatorii) 20, fol. 40r (25. Oktober 1524); ebd. fol. 47v (14. November 1524).

29 Stadtarchiv Nürnberg, B 14/II (Libri Conservatorii) 20, fol. 175r.

Die Publikation der *Musica Teusch* 1532 trug Gerles Namen bis ins hohe Verwaltungsgremium der Stadt. Der Autor überließ dem Rat ein Exemplar zum Geschenk. Das Protokoll vermerkt, dass die Ratsherren darauf hin befunden hätten, Gerle zwei Gulden zu verehren.[30] Es dürfte sich hierbei um das erste Mal in einer langen und illustren Folge handeln, dass ein Musikdruck dem Rat dediziert und vom Rat honoriert worden ist.

In der Folgezeit finden wir Hans Gerle mehrfach als Vormund, etwa 1534 zusammen mit dem Wirt Hans Meckenloher bei den Kindern des verstorbenen Steinmetzen Peter Kirchperger; es geht um deren ererbte Häuser, die, wie Gerles eigenes Anwesen, zum einen an der Breiten Gasse, zum anderen, mit dem Rückgebäude, an der Kotgasse lagen.[31] Ein weiterer Vorgang bleibt leider im Dunkeln: Es ist vorerst nicht bekannt, welches Vergehen einige Jahre später Gerle eine Strafe kostete, die auch mit einem Bittgesuch nicht abgewendet werden konnte.[32] Noch 1546 steht Hans Gerle als Vormund zur Verfügung, es ist nicht so, dass dieser Fall sowie ein weiterer, ein peinliches Verfahren gegen seine Frau im Jahr zuvor, ihm den guten Leumund gekostet hätte.[33] Kunigunde Gerle hatte nämlich bei einer Angelegenheit, die aus den Protokollen nicht klar hervorgeht – im Zentrum steht das unautorisierte Eindringen in eine «Cammer» – den schlechteren Stand; auch konnte der Lautenmacher trotz Ermahnung seine Frau offenbar nicht von ihrer Haltung abbringen.[34] So wurde sie des «Lügens» bezichtigt und viermal «ins Loch» zum peinlichen Verhör befohlen, entsprechend der überkommenen Gerichtsbarkeit mit der Anordnung, dass man sie «binde, zur Rede hal-

30 Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 810, fol. 27v (25. Mai 1532): «Hannsen Gerla Lautenschlager mit 2 fl für sein geschenckte Musica zu vereren.»

31 Stadtarchiv Nürnberg, B 14/II (Libri Conservatorii) 37, fol. 12r (20. März 1534), 37 fol. 50r (5. Juni 1534), 37 fol. 68r (29. Juli 1534).

32 Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 905, fol. 31v (29. Juli 1539): «Hannsen Gerle dem Lautenmacher sein Beger ableinen und bey der Straf pleiben lassen.»

33 Stadtarchiv Nürnberg, B 14/II (Libri Conservatorii) 56, fol. 23v (27. März 1546).

34 Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 979, fol. 16r (30. Januar 1545), fol. 21v (4. Februar 1545), fol. 23v (5. Februar 1545). Für die Folgezeit (vom 13. bis 19. Februar) ist ein Eintrag nicht mehr vorhanden (Blattverlust).

te, bedrohe», einmal auch ihr «wehe tut» und zum Schluss «mit dem Stein aufstehen» lasse.[35]

Gleichwohl ging es der Familie materiell wohl immer besser. Hatte noch Conrads Witwe Walburga 1531 wegen körperlicher Gebrechlichkeit, vor allem der Augen, mit einem sogenannten «Gatterzins» das Haus belehnen müssen, so konnte das Haus 1535 durch Ankauf der verschiedenen Belastungen zu einer «frei lauter eigen behausung», wie der rechtliche Ausdruck lautete, gemacht werden. Einige Jahre nach dem Tod der Mutter Walburga Gerle, der spätestens auf 1546 anzusetzen ist, übernahm der älteste Sohn Hans das Anwesen und zahlte seine beiden Geschwister Sebald, ebenfalls Lautenmacher, und Martha mit insgesamt 280 Gulden aus.[36] Allerdings hatten Hans und Kunigunde Gerle hierfür eine Hypothek von 200 Gulden aufzunehmen.[37] Sie blieben bis zu ihrem Tod hier wohnen. Das Haus blieb im Besitz der Familie Gerle bis ins 17. Jahrhundert hinein.[38]

Es gilt als ziemlich sicher, dass der junge Hans Gerle von der Unterrichtstätigkeit des ehemaligen kaiserlichen Lautenisten Adolf Blindhamer profitierte, die dieser im Auftrag des Rats in den Jahren 1515 und 1516 und vielleicht noch in weiteren Jahren in der Reichsstadt ausübte.[39] Weit weniger sicher ist die Annahme, Hans Gerle habe in seinen formativen Jahren Unterricht erteilt, von dem heute in der Handschrift des Jorg Wiltzell noch ein Zeugnis vorliegt.[40] Diese Annahme wurde mit Recht angezweifelt, doch entzieht sich der Fall vorerst der Falsifizierung. Träger des Namens Wiltzell finden sich zur Dürerzeit, also auch zur frühen Hans-Gerle-Zeit, durchaus in

35 Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 980, fol. 23r (7. März 1545), fol. 25r (9. März 1545), fol. 26r (10. März 1545), fol. 27v (11. März 1545).

36 Stadtarchiv Nürnberg, B 14/I (Libri Litterarum) 55, fol. 165 (22. Mai 1550).

37 Ebd.

38 Ein Lautenmacher Hans Gerle erscheint 1618 als Besitzer eines Hauses, das an die Breite Gasse und an die Kotgasse grenzt: Stadtarchiv Nürnberg, B 14/I (Libri Litterarum) 130, fol. 55 (14. Juli 1618).

39 Hierzu Martin Kirnbauer, «Adolf Blindhamer», in: *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile* (wie Anm. 3), 242–260: 247–250.

40 Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1998, Bd. 1, 66–91, Bd. 2, 1–8 (Edition dreier Sätze, synoptisch mit ihren Vorlagen).

Nürnberg, doch kann kein plausibler Bezug zu einem konkreten Schreiber jenes «Mathematik- und Tabulaturbuchs» hergestellt werden. Gleichwohl ist jener Jorg Wytzel, von dem Robert Eitner bereits zwei Briefe, Notenmanuskripte betreffend, veröffentlicht hatte, als Notenschreiber ein guter Kandidat.[41] Doch wer auch immer dieser Jorg Wiltzell gewesen sein mag: Verdächtig sind doch die in dessen Manuskript mitgeteilten Jahreszahlen 1523 und 1524. Sie erinnern an die Publikation der ersten Lauten- und Geigeninstruktion, die im deutschsprachigen Raum veranstaltet wurde, an Hans Judenkünigs *Schöne Unterweisung* von 1523. In der Tat werden in Wiltzells Ensembletabulatur acht Titel aus Judenkünigs Instruktion verwendet, allerdings aus dessen nicht datierter *Utilis et compendiaria introductio*, die an humanistische oder studentische Kreise gerichtet war.[42] Wenn auch chronologisch etwas waghalsig, so mag doch daran erinnert werden, dass Gerles (oben schon erwähnter) Zinsherr Sebald Schreyer mit seinen Verbindungen zu sowohl Schwäbisch Gmünd als auch zum Wiener Humanistenkreis vielleicht auch nur posthum (Schreyer, ein großer Förderer von Conrad Celtis, verstarb bereits 1520) einem beschleunigten Austausch die Grundlagen bereitete. Denkbar ist, dass Wiltzell und Gerle die bei Judenkünig so gut wie nur im Titel genannte Anwendung der Tabulaturschrift auf die Musik der «Geygen» erprobten und auf ein breites Feld von Vorlagen anwandten. Der kleine Anhang bei Wiltzell, der der Lautenintavolierung gewidmet ist, entspricht der Folge, die auch Gerle für sein Lehrbuch wählte. Die wenigen Konkordanzen, die zwischen Gerles *Musica Teusch* und Judenkünigs Unterweisungen konstruierbar sind, beschränken sich indessen weitgehend auf den deutschsprachigen Band von 1523.[43]

41 Robert Eitner, «Zwei Briefe von Georg Wytzel», in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 8 (1876), 157–159. Dieser Wytzel ist in den Kirchenbüchern nicht eruierbar, was aber an einer breiten Inkonsistenz der Namensschreibung liegen kann.

42 *Utilis et compendiaria introductio* [...], Wien: o. V., o.J. – In Wiltzells Manuskript finden sich die Titel Nr. 21, 24 und 26–31 (Nummerierung nach Howard M. Brown, *Instrumental music printed before 1600*, Cambridge und London: Harvard University Press 1965, Nachdruck Lincoln NE 2000).

43 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung* [...], Wien: Hans Singryener 1523; es handelt sich um die Nummern 7, 8, 12 und 13 bei Judenkünig. Lediglich *Von*

Wozu die Tabulatur?

Die hier dargestellten Beziehungen müssen nicht 'wahr' sein. Es zeigt sich aber, dass zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt Bestrebungen aufscheinen, die über das Medium des Buchdrucks potentiell raumübergreifend werden können. Die Idee einer einheitlichen Notation von Streich- und Zupfinstrument erwuchs aus einer Praxis, die über große Strecken einstimmig war. Judenkünig weist in seinem Lehrwerk von 1523 noch auf das «Feder»- (= Plektrum-)Spiel hin, fand jedoch – und dies ist dann auch der Witz an Judenkünigs Ausführungen – für die Mehrstimmigkeit (das «Zwicken») eine nützliche Anwendung der Tabulaturschrift. Der wahrhaftig emanzipatorische Ansatz liegt bei Judenkünig jedoch im zweiten Buch der *Unterweisung:* Es handelt sich hier um einen Versuch, mit einigen Schautafeln, aber ohne Fallbeispiele, die Grundlagen der Notation, den «Gesang», zu vermitteln.[44] Er geht indessen nicht den letzten Schritt, nämlich ein Spiel ohne die Zwischenstufe der Tabulatur zu ermöglichen, da seine Ausführungen durchweg auf das mehrstimmige Lautenspiel zielen. Allenfalls ein routinierter, an einer reichen Praxis geschulter Spieler mit einem großen Repertoire an Wendungen emanzipiert sich von der Tabulatur.[45]

Die Beschränkung auf Einstimmigkeit macht es möglich, dass eines der Ziele in Gerles Unterricht durchaus erreichbar scheint: Dass nämlich «eine Regel» gegeben wird, mit welcher «einer, der singen kann, aus dem Gesang geigen» kann.[46] Es wird betont, dass ohne Aneignung der grundlegenden Notationskenntnisse ein eigenständiges Intavolieren kaum möglich sei, doch nicht behauptet, dass hiermit bereits der «Gesang» erlernt worden sei. Wie

---

edler Art wurde aus der *Introductio* übernommen: Sowohl in Wiltzells Manuskript als auch in Gerles *Musica* wurde der Satz für Violenquartett bearbeitet.

44 «Item das ander Puechlein zuvernemen. darinnen du underichtt wierdest/ den Gesang zů versteen […]» Judenkünig, *Unterweisung* (wie Anm. 43), fol. k.

45 «[…] welcher viel auf die Lauten setzet/ dass er in einen auswendigen Brauch kummt [gewohnt ist, auswendig zu spielen] […] mag […] darnach von ihm selber/ aus seinem Haupt setzen/ ein/ zwo/ drei Stimmen über einen Chorgesang oder Stück Lieder/ Tänze und Gassenhauer/ wozu er Lust hat.» Judenkünig, *Unterweisung* (wie Anm. 43), fol. liiv (Orthographie vom Verfasser modernisiert).

46 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 27), fol. Iii, ähnlich auch fol. H und folgende.

immer beim autodidaktischen Erwerb von Musikfertigkeiten fragt sich auch hier, ob auf diese Weise ein hoffnungsvoller Adept zum Ziel gelangt. Aber was vorliegt, ist ein Muster des modernen Instrumental- und schließlich auch allgemeinen Musikunterrichts, ohne den Ballast jener Ingredienzien, die aus der Guidonischen Lehre stammen. Ähnlich pragmatisch verfuhr man auch beim Tasteninstrument; die Verortung im Tonsystem wird mit der idiomatischen Verortung verknüpft. Wie schon Sebastian Virdung im Dialog der *Musica getutscht* verspricht: «[…] nachdem du nit singe*n* kanst So welle ich mich understan / dich durch dye Tabulaturen zů lernen».[47] Wenn auch Virdung, Judenkünig und Gerle, in voneinander differierender Weise, Tonorte und die überkommene Guidonische Leiter in ihren Lehrwerken zur Kenntnis bringen, so sind doch zumindest die Solmisationssilben gleichsam als mitgeschlepptes totes Wissen zu betrachten, allenfalls als Angebot für besonders Interessierte.[48] Andererseits halten alle drei Autoren bei dieser Darstellung am überkommenen Tonbereich von 20 Stufen fest, während sie in ihren instrumentenspezifischen Schemata, Judenkünig mit seinen Handabbildungen (deren einzelne Finger mit den Tabulaturbuchstaben für eine bestimmte Lage beschriftet sind), Gerle mit seinen Täfelein (Deffeleyn), zumindest um eine Tonstufe darüber hinaus gehen, Virdung mit seiner Klaviertastatur im tiefen Bereich eine Stufe (bis *F*), zugleich im hohen zwei Stufen (bis *g''*).

Wie allgemein bekannt, versuchte Johann Agricola die Pragmatik der Tastatur-Claves auf die Lautentabulaturen anzuwenden.[49] Was er – als Nichtlautenist – wohl übersehen hatte war der Umstand, dass Tabulaturen eindeutige Griffpunkte bezeichnen (was ja auch für das Tasteninstrument gilt). Doch dürfte im Fall von Hans Gerles Geigeninstruktion der emanzipatorische Aspekt, also die Verwendung der Tabulatur als Methode des Über-

47 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen* […] *und alles Gesang auss den Noten in die Tabulaturen* […] *transferieren zu lernen*, Basel: Michael Furter 1511, fol. [Fv].

48 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 47), fol. [F2v]; Judenkünig, *Unterweisung* (wie Anm. 43), fol. [K3v] und [K4v]; Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 27), fol. [Hv].

49 Johannes Agricola, *Musica instrumentalis deudsch abzusetzen in welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff* […] *allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, Kap. 5.

gangs zum direkten Spiel aus der 'Musik', eine reelle Bedeutung gehabt haben.

Die *Musica* und das Porträt von 1532

Es stellt sich freilich die Frage, aus welcher 'Musik' intavoliert und im Violenensemble musiziert wurde. Wenn Gerles Ausführungen auf eine Lebenswirklichkeit bezogen waren («wann du einen Gesang ansiehst», 1532, fol. Ev), dann musste eine beträchtliche Anzahl an Spielvorlagen, an Stimmbüchern, seien sie gedruckt oder handschriftlich, im Umlauf gewesen sein. Nur aus wenigen Nummern der Violensätze (Nr. 3, 4, 13 und 15), die allesamt in Hans Otts Liedersammlung von 1534 erschienen, lässt sich eine Verbindung zwischen dem Nürnberger Buchhändler-Verleger und dem Lautenisten annehmen.[50] Die Sätze Nr. 8, 10 und 11 entsprechen jenen aus den gedruckten Sammlungen von Arnt von Aich (1519), Peter Schöffer (1513) beziehungsweise Erhard Öglin (1512), könnten aber auch, wie die übrigen Sätze, aus handschriftlichen Vorlagen stammen. In jeder Hinsicht ist Gerles *Musica Teusch* gleichsam ein Vorläufer jener «Teutscher Liedlein», die als «auff allerley Instrumenten zu gebrauchen» annonciert wurden.[51]

Zwei Sätze erinnern uns allerdings, dass einige Jahre zuvor die Glaubensdoktrin der Reichsstadt Nürnberg recht geräuschlos geändert wurde, nur für die Engagierten in der Bedeutung recht wahrnehmbar. Freilich konnten auch die im täglichen Erwerbsleben befangenen Einwohner diese Reformation 'von oben' an zahlreichen Änderungen bemerken, an der Aufhebung der Klöster, der Abschaffung einiger öffentlicher Bräuche wie der Prozessionen oder Altarstiftungen. Mit der Fronleichnamsprozession wurde das 'kirchliche' Saitenspiel abgeschafft, das noch 1523 dem Eintrag zu Hans Frey, Albrecht Dürers Schwiegervater, im Totengeläutbuch eine besondere Note gab: «Citharoedus in pompa corpo[ris] Chr[isti]».[52] Wir können nicht erwarten, dass Gerle in seinen Publikationen zu diesen Änderungen Stellung bezog,

50 Nr. 13 (*Die Gugel*) kommt bereits in der Tabulatur von Jorg Wiltzell vor.

51 Georg Forster, *Ein Außzug guter alter und neuer Teutscher Liedlein* [...], Nürnberg: Johann Petreius 1539.

52 Totengeläutbuch (wie Anm. 13), fol. 19.

entnehmen aber doch der Titelliste der *Musica Teusch* einen Tribut an den etwas abgeänderten Glauben. Als erste der synoptischen Beispiele (Mensuralnotation, unterhalb davon die Tabulatur gedruckt) zog Gerle einen Liedsatz aus Johann Walters *Geistlichem Gesangbuch* von 1524 heran: *Herr Jesu Christ, der einig Gotts Sohn.*[53] Die im Tenor liegende Melodie war offenbar recht geläufig und scheint verwandt mit *Mein Freud möcht sich wol meren* aus dem Lochamer-Liederbuch (um 1460).[54] Das christologische Lied war gleichsam ein Gegengift zur Marienverehrung der bisherigen Praxis. Die reichsstädtische Zensur, seinerzeit vom Ratsschreiber Lazarus Spengler beaufsichtigt, konnte hier klar die unverdächtige Gesinnung des Autors erkennen. Das wurde noch unterstützt durch den zweiten intavolierten Satz über Psalm 3 *Ach Herre Gott wie syndt meiner Feyndt so vil.* Das Lied erscheint in den frühen Nürnberger Gesangbüchern, doch ohne Melodie, und wurde einem späteren Gesangbuch zufolge auf die Weise von *Ach Gott vom Himmel sieh darein gesungen.*[55] Bislang konnte weder die Tenormelodie noch der komplette vierstimmige Satz zu Gerles Intavolierung gefunden werden. Die ausgezierte Melodie ist in der Lage, den Text aufzunehmen, dessen Incipit Johannes Zahn bereits als spätere Betextung eines Straßburger Lieds von 1525 mitteilt.[56]

In die Nürnberger Situation von 1532 passt überdies ein weiteres Stück aus dem Gambenrepertoire Gerles: die an siebter Stelle stehende Fuge mit der Überschrift *Das ist ein fug ge[h]en all stim auß dem Discant.* Bei dieser als Unikat überlieferten Komposition handelt es sich um einen Kanon, des-

53 Johann Walter, *Geystliche gesangk Buchleyn*, Wittenberg: Georg Rhau 1524, Nr. 29.

54 Christa Reich, «Herr Christ, der einig Gotts Sohn», in: Gerhard Hahn und Jürgen Henkys (Hgg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Bd. 2, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 2001, 48–54.

55 Siegfried Braungart, *Die Verbreitung des reformatorischen Liedes in Nürnberg in der Zeit von 1525 bis 1570*, Diss. Erlangen 1939, 46.

56 Nach Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder,* Bd. 6, Gütersloh: Bertelsmann 1893, 9 (Nr. 35): *Psalmen, Gebett und Kirchenübung, wie sie zu Straßburg gehalten werden* (Straßburg 1530); die Melodie bei Johannes Zahn, *Die Melodien* […], Bd. 3, Gütersloh 1890, 75 (Nr. 4439).

sen vier Unterquinteinsätze konsequent von *c'* bis ins *es* geführt werden.[57] Das mit seinen 29 Mensuren, drei Durchführungen und acht Kadenzen ziemlich dicht gebaute Stück zeugt von satztechnischem Anspruch und ist nicht ungeschickt gemacht.[58] Wie bei den übrigen Sätzen, so ist auch für diese *Fug* kein Autor genannt. Es darf als gewiss gelten, dass Gerle Erfahrung mit kontrapunktischen Kennern in seinem Umkreis hatte, mit Leuten, die ein solches Stück goutieren konnten. Überdies muss es Vermittler gegeben haben, vielleicht den Verleger Hans Ott oder gar den Kirchenpfleger, Senfl-Freund und bedeutenden Förderer der nachreformatorischen Musik in Nürnberg, Hieronymus Baumgartner.[59] Doch mag das Stück nicht nur dem reiferen Liebhaber zugedacht gewesen sein. Die Diskussion um die rechte Erziehung der Jugend war mit der Diskussion der Rolle verknüpft, welche die Musik dabei zu spielen hatte. Sebald Heyden, Rektor und Kantor an der Sebalder Lateinschule, fand es verkehrt, dass die Kleinen mit Musikpraxis begannen und dann über die Realien sogleich zum Kaufmännischen wechselten, ohne sich einem geistigen Anspruch auszusetzen.[60] Vielleicht wollte Gerle mit diesem Stück andeuten, dass auch und gerade Instrumentalmusik durchaus einem gewissen Anspruch genügen konnte. In der überarbeiteten Neuausgabe der *Musica* von 1546 findet sich die Fuga ebenso wie die oben angesprochenen Kirchenlieder nicht mehr.

Hans Gerle war zur Zeit seiner ersten Veröffentlichung offenbar darauf bedacht, sich einen gewissen Ruf zu erwerben. Nicht nur ließ er den Druck dem Nürnberger Rat zukommen, er zeigte mit der Wahl von Hieronymus

57 Eine solche Anlage wird heute als «stacked canon» angesprochen; vgl. Alan Gosman, «Stacked canon and renaissance compositional procedure», in: *Journal of music theory* 41 (1997), 289–317.

58 Leider verzerrte Gerle das Exordium, indem er die Intervallfolge des Bass-Einsatzes fehlerhaft übertrug. Die zweite und dritte Note (*d* und *g*) müssen einen Ton tiefer (*c*, *f*) gelesen werden. Überdies versäumte er, in der Oberstimme notwendige Anpassungen vorzunehmen (*es'* statt *e'* in der 5. und 25. Mensur).

59 Bartlett Russell Butler, *Liturgical music in sixteenth-century Nürnberg. A socio-musical study*, PhD Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign 1971, 409–417.

60 Sebald Heyden, *Musicae Στοιχείωσις* [Stoicheiosis = Elementarunterricht], [Nürnberg: Friedrich Peypus], 1532, fol. A6v (Ort und Drucker nach VD16 H 3382). Siehe hierzu auch Butler (wie Anm. 59), 424–425.

Abb. 1: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Erstausgabe 1532 (VD16 G 1574). Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. Ant. Theor. G 60.

Formschneider als Drucker, dass er im graphischen Sektor auf Qualität Wert legte.[61] Die üppige Bordüre des Titelblatts, die noch bei seiner letzten Publikation 1552 Verwendung fand, zeigt Violen, Lauten und damit musizierende Putten (Abb. 1). Zudem findet sich am unteren Rand, in eine Kartusche eingepasst und damit dem ebenfalls abgebildeten Nürnberger «Kleinen Stadtwappen» gegenüber gestellt, ein Reflex auf den von Albrecht Dürer aufgebrachten Brauch des Markenzeichens. Gerles Signet besteht aus einer senkrecht stehenden Laute, der die Initialen «H.» (rechts) und «G.» (links) beigegeben sind. (Freilich entbehrt dieses Zeichen der prägnanten Stilisierung der von Dürer, Graf und anderen geprägten Buchstabenkombinationen.) Die in dieser Bordüre überdies integrierten beiden Tafeln mit der Jahreszahl «1530» zeugen von einem etwas verzögerten Projektablauf. Dieses

61 Überdies hatte Formschneider seine Offizin am Wäscherhof, an der Breiten Gasse gelegen, in der Nähe von Gerles Haus.

Datum könnte auch darauf hindeuten, dass just im selben Jahr der Konkurrent Hans Neusidler sich in Nürnberg niedergelassen hatte. Neusidler bezog in der nördlichen Stadthälfte, der Sebalder Seite, Quartier und war damit den Kunden aus der vermögenden Oberschicht näher.[62] Gerle muss, so könnte man spekulieren, über diese plötzlich vorhandene Konkurrenz alarmiert gewesen sein und noch 1530 voreilig ein Lehrbuch disponiert haben, das verspricht, ohne «ein sonderlichen Meister» in das Saitenspiel einzuführen.

Von hier aus ließe sich eine Deutung des bekannten Porträts versuchen, das unabhängig von der *Musica Teusch* erschien und dessen Untertitel lapidar verkündet: «Hanns, Gerle Lutenist, | in Nürnberg Anno 1532» (Abb. 2). Mittig aufgegliedert wird der Text durch das oben beschriebene Markenzeichen, die Kartusche mit Laute und dem Kürzel «H G». Der abgebildete Meister hält eine Notenrolle in der Hand – mit Mensuralnoten, für jene Zeit etwas untypisch als Attribut eines Musikers, erst recht eines Lautenisten. Einige Jahre später lässt sich Hans Sachs mit einer Schriftrolle in der Hand porträtieren; möglicherweise sollte dieses Blatt zur Werbung dienen.[63] Diese Porträtidee erfuhr noch später eine zweckmäßige Konkretisierung im Titelholzschnitt von Melchior Neusidlers *Teutsch Lautenbuch*, wo zur Notenrolle (in der Linken) der Lautenhals (in der Rechten) hinzu kommt.[64] Zurück zu Gerle: Er ließ wohl Abzüge von dieser (übrigens für 1532 doch recht frühen) Radierung nach Bedarf herstellen, worauf die verschiedenen Papiere der Überlieferung hindeuten, und in größerer Zahl verbreiten, wovon die doch

62 Bislang fand sich kein Zeugnis, das auf Gerles Schülerkreis hinweist. Dem einigermaßen leicht zugänglichen Nachlass der Tucher-Familie ist an einer Stelle zu entnehmen, dass dort Lehrbücher von Hans Neusidler Verwendung fanden (Stadtarchiv Nürnberg, E 29/IV, Nr. 492, Brief und Rechnung des Paulus Tucher aus Wittenberg an seinen Vater Linhart in Nürnberg, vom 3. Juni 1545).

63 Hans Brosamer, Porträt des Hans Sachs, Holzschnitt, 1545; die Einordnung als Reklamedruck durch Karoline Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, 2 Bde., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2007 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 355), Bd. 1, 40–41.

64 Porträt des Melchior Neusidler, Holzschnitt nach Tobias Stimmer, 1574, in: *Teütsch Lautenbuch*, Straßburg: Bernhard Jobin 1574, [8].

Abb. 2: Hans Gerle, anonyme Radierung. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Signatur: PORT 00154993/01.

recht häufig aufzufindenden erhaltenen Exemplare Zeugnis geben. Allein die Nürnberger Stadtbibliothek nennt vier Abzüge ihr Eigen, die vermutlich über

die dortige Bürgerschaft oder die Ratsakten in die graphische Sammlung gekommen sind. Leider finden sich keinerlei handschriftliche oder andere Zusätze, die auf einen Zweck dieser 'Dilettantenarbeit' hindeuten könnten, der über die Werbung in eigener Sache hinaus geht.[65] Dass das vielfach verbreitete Porträt in der Folgezeit gelegentlich die einzige Quelle für Gerles Existenz gewesen sein muss, zeigt die karge Mitteilung bei Ernst Gottlieb Baron, der nur Namen und Jahreszahl mitteilt, letztere in einem für die spätere lexikalische Literatur unglücklichen Zahlendreher «1523».[66]

Anmerkungen zu Gerles Publikationen nach 1532

Die *Musica Teusch* erfuhr eine Neuauflage im Jahr 1537, und hier wurde der Titel endlich auf *Musica Teutsch* korrigiert. Möglicherweise wurde diese Neuauflage durch Hans Neusidlers im Jahr zuvor heraus gekommene Instruktionen motiviert.[67] Der Inhalt des nur in einem Exemplar überlieferten Buchs ist nach der Auskunft von Howard M. Brown mit demjenigen der Erstausgabe identisch, doch wechselte der Drucker für die vier mehrstimmigen Intavolierungsvorlagen das Druckverfahren. Wurden die Notenbeispiele in der Erstausgabe als Holzschnitte ausgeführt, so tauschte Formschneider die genannten vier Stimmen gegen neue, im Typendruckverfahren gesetzte Zeilen aus.[68]

Das der *Musica Teusch* nachfolgende Lautenbuch von 1533 weist ein Druckprivileg auf vier Jahre auf; vielleicht geht die Idee dafür auf Hans Ott zurück, der als Buchhändler und Verleger die merkantile Seite des Druckge-

65 Die Einschätzung als 'Dilettantenarbeit' nach Peter Mortzfeld (Bearb.), *Katalog der graphischen Porträts in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 1500–1850*, Bd. 8, München: K. G. Saur 1989, 231–232.

66 Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: Johann Friederich Rüdiger 1727, 64.

67 Hans Neusidler, *Ein neugeordent künstlich Lautenbuch* [...], Nürnberg: Johann Petreius, 1536. Vgl. Mariko Teramoto und Armin Brinzing, *Katalog der Musikdrucke des Johann Petreius in Nürnberg*, Kassel etc.: Bärenreiter 1993 (Catalogus Musicus 14), 3–10.

68 Royston Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537–1538)*, 2 Bde., PhD Disseration, University of Melbourne 1998, Bd. 1, 155.

werbes sorgfältig behandelte und für seine Sammlung von 1534 ein ebenfalls auf vier Jahre terminiertes Privileg erreichte. Der Titel von Gerles Nachdruck der *Musica Teusch* ist nicht um einen Schutzvermerk vermehrt. Dies besorgte Gerle erst in der 1546 unter dem Titel *Musica vnd Tabulatur* erschienenen Neuausgabe, deren Titel ein für fünf Jahre gewährtes Nachdruckverbot aufweist.[69]

Die Veranstaltung dieser nur im Lehrtext leicht überarbeiteten, im musikalischen Repertoire jedoch erheblich vermehrten und fast völlig von Sätzen französischer Provenienz ersetzten Neuauflage der *Musica* im Jahr 1546 mag von der Hoffnung motiviert worden sein, die materielle Situation etwas zu verbessern, so wie es offensichtlich auch nach 1532 gelungen war.[70] Ob ein solcher Plan aufging, lässt sich freilich schwer einschätzen; die Indizien sprechen verhalten dagegen. Es müssen die Jahre nach 1546 jedoch eine Zeit der Produktivität gewesen sein, da sich Gerle mit sechs Bänden einen guten Teil der italienischen Lautenbuch-Neuerscheinungen des Jahres 1546 beschaffen konnte und im Verlauf der folgenden fünf Jahre daraus sowie aus zwei weiteren Drucken die Auswahl für ein eigenes Tabulaturbuch getroffen hatte.

Zieht man die bis heute unverzichtbare Bibliographie von Howard Major Brown hinzu, so lässt sich Gerles Lautenbuch von 1552 in seiner Zusammensetzung leicht überblicken.[71] Man kann hier durchaus von einer Sammlung zu sprechen, die einen Überblick über den reifen Stil der italieni-

69 Hans Gerle, *Musica vnd Tabulatur / auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen / auch Lautten* […] *Von Neuem corrigirt und durchauß gebessert / Durch Hansen Gerle lauttenmacher zů Nürnberg. Im M.D.XXXXVI. Jar. – Gemert mit 9. Teutscher und 36. Welscher auch Frantzöscher Liedern / Unnd 2. Mudeten* […], Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1546.

70 Die insgesamt 17 Gambensätze wurden auf 23 Stücke vermehrt, wobei nur drei Titel beibehalten wurden. Die Anzahl der ursprünglich 21 Lautensätze wurden mit 55 Titeln mehr als verdoppelt, wobei lediglich sechs Sätze von der ursprünglichen Ausgabe übernommen wurden.

71 Es liegen der Sammlung ausschließlich die folgenden Publikationen zugrunde (Signierungen nach Brown, Anm. 42): Casteliono (Brown 1536/9), Bianchini (1546/5), Francesco da Milano (1546/6 und 7 sowie 1547/2), Giovanni M. da Crema (1546/10), Rotta (1546/15), Vindella (1546/17) sowie Gintzler (1547/3).

schen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts gibt, und zwar in der instrumentalen Prägung der Präludien (Ricercare) und Tänze oder Tanzfolgen.[72] Erstaunlicherweise sind fast alle Vorlagen in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg vorhanden, die meisten davon in einem einheitlichen älteren schlichten Einband mit Prägestempel.[73] Der Begründer des Museums, Hans Freiherr von und zu Aufsess (1801–1872), kaufte diese Tabulaturen möglicherweise zusammen mit einem größeren Kontingent älterer Druckerzeugnisse, vielleicht als sammlerischen 'Beifang'. Denn italienische Instrumentalmusik war gewiss nicht im Fokus einer Sammlertätigkeit, die auf die Vermehrung der Kunde von deutscher Vergangenheit gerichtet war. Alle Bände tragen auf ihrem Titelblatt den Wappenstempel des Sammlers Aufsess, manche eine mit Tinte eingetragene jüngere, lückenhafte Numerierung. Fest steht jedenfalls, dass die Tabulaturen relativ früh, vor 1855, zusammen mit der Aufsess-Bibliothek an das Museum kamen.[74] Zu vermuten ist, dass sie einer Nürnberger Überlieferung entstammen. Spekulativ bleibt allerdings ihre Zuordnung zum Kreis um Gerle, zumal sich in den recht gut erhaltenen Bänden keinerlei Spuren finden, die auf eine Übertragungsarbeit des Lautenisten Gerle schließen lassen.

Freilich lohnt es sich, einen kurzen Blick in Hans Gerles Vorwort zu dieser seiner letzten Publikation zu werfen. Nicht, dass der mit dem 14. Oktober 1551 gezeichnete Text sich von der üblichen Vorwort-Panegyrik abhebe – es überwiegen die gelehrt anmutenden Stereotypen und scholastischen Dreiteilungen. Es ist das letzte Fünftel des Texts, in dem sich Gerle an seinen Freund und Widmungsadressaten Franz Lederer wendet. Gerle hebt hervor,

72 Ob die im Vorwort von Gerle angekündigte Fortsetzung mit Motetten und Liedern ebenfalls auf italienische Vorlagen zurückgegriffen hätte, muss freilich offen bleiben.

73 Es handelt sich hierbei um sämtliche vorgenannten Bände bis auf Casteliono 1536.

74 Im ersten Katalog werden die Bestände der ersten beiden Jahre der musealen Aufstellung verzeichnet; von den heute vorhandenen Tabulaturen fehlt noch jene von Giovanni da Crema: *Bibliothek des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg* [Katalog], Nürnberg und Leipzig: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des germanischen Museums, Friedrich Fleischer 1855; siehe auch Elisabeth Rücker, «Die Bibliothek», in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, hg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 1978, 546–583, insbesondere 546–550.

dass Lederer, von Beruf Gewandschneider, aus «angeborener Eigenschaft, Lust und Liebe», dazu noch «hoch erfahren und wohl geübt», sein Engagement den «Anhängern und Gesellschaften» entgegenbringt.[75] Zu diesem Engagement gehört die Beteiligung an «Gesellschaften», und man darf hinter der Aussage dieser zweckgebundenen Rede eine Lebenswirklichkeit vermuten, die sich als «bürgerliche Musikpflege» umschreiben lässt. Bemerkenswert ist, dass diese Form der Musikpflege, bei der wir wohl ohne großes spekulatives Risiko auch die Ensemblebildung mit Streichinstrumenten vermuten dürfen, einige Jahre später in patrizischer, quasi adeliger Trägerschaft sich in Nürnberg etablierte. Und bemerkenswert ist hierbei, dass über Franz Lederer ein kleiner Einblick in die personellen Verflechtungen möglich ist; allerdings betrifft dies vorwiegend die Jahre nach Hans Gerles Tod. Franz Lederers 1549 geborene Tochter Dorothea nämlich heiratete 1569 einen Stadtmusiker, Friedrich Kast. Kast, der von 1564 bis zu seinem Tod 1573 in städtischen Diensten war, gehörte bereits zu einer Generation von Stadtmusikern, die vor ihrer Bestallung einen wenn auch nur kurzen Aufenthalt in Venedig vom Rat spendiert bekamen.[76] Und es ist plausibel, dass sich Stadtmusiker einem Engagement im Rahmen einer solchen Gesellschaft nicht verschließen mochten, und dass darüber hinaus auch private, freundschaftliche und andere Bande geknüpft wurden. Dorothea jedenfalls heiratete drei Jahre nach Kasts Tod 1576 keinen geringeren als den damaligen Lorenzer Schulgehilfen Leonhard Lechner, der bei der musikalischen Versorgung der aristo-

75 Lautenbuch 1552 (s. Anm. 19), A3v, A4 (Orthographie und Wortbestand wurde auf den modernen Stand gebracht, Interpunktion ist beibehalten): «Und nach dem/ nicht allein mir/ sondern auch vielen andern wohl bewusst ist/ dass ihr ein sonderlicher Liebhaber aller Künste/ besonders aber der holdseligen und freudmachenden Musica dazu auch aller ihrer Anhänger und Gesellschaften/ in welcher ihr dann selbst nicht eines geringen noch gemeinen Verstands/ sondern aus angeborener Eigenschaft/ Lust und Liebe/ so ihr von Natur besonders dazu tragt/ hoch erfahren und wohl geübt [seid]/ hab ich euch solche meine Mühe und Arbeit/ dedizieren/ und zuschreiben/ und [...] unter eurem Namen durch den Druck publizieren [...] lassen wollen [...]»

76 Hiervon zeugt lediglich ein Ratsverlass, der mit der Rückkehr Kasts im Zusammenhang steht: «Friedrichen Khasten auf sein Schreiben 24 fl. gein Venedig verordnen, damit Er sonderlich heraus khumme.» Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 1239, fol. 21 (9. August 1564).

kratischen Musikkränzlein eine gewichtige Rolle spielte.[77] Es ist durchaus denkbar, dass die in Gerles letztem Lautenbuch manifestierte Hinwendung zum italienischen Stil in diesen Kreisen zum attraktiven Thema gehörte – dies zu einer Zeit, als Georg Forster noch seine letzten Bände der *Teutschen Liedlein* heraus brachte (1556).

77 Uwe Martin, «Die Nürnberger Musikgesellschaften», in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 49 (1959), 185–225.

Groß Geigen und Rybeben

Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert

Thilo Hirsch

I. Einleitung

Als Sebastian Virdung 1511 in seiner *Musica getutscht*[1] erstmals den Versuch einer Klassifikation der Saiteninstrumente unternahm, konnte er nicht ahnen, dass noch 500 Jahre später Diskussionen darüber stattfinden würden, ob es sich bei der abgebildeten «Groß Geigen» wirklich um ein realistisches Streichinstrument handelt und auf welchen Vorlagen es basieren könnte. Der Zusatz «Groß» scheint zumindest anzudeuten, dass das Instrument größer als die ebenfalls beschriebene «clein Geigen» war. Allerdings ist bei Virdung jeweils nur eine einzelne «Geigen»[2] abgebildet, so dass kein Rückschluss auf eine 'Familienbildung' mit gleichartig konzipierten Instrumenten in verschiedenen Stimmlagen möglich ist. Aber wann und wo sind die ersten größeren Streichinstrumente, als Voraussetzung für eine Erweiterung des spielbaren Tonraums in die Tiefe, entstanden? Und wie haben sie sich in ganz Europa verbreitet?

Eine Kurzversion dieses Artikels in Deutsch und Englisch ist 2015 im Forschungsportal der Schola Cantorum Basiliensis erschienen: www.rimab.ch/content/forschungsprojekte/projekt-fruehe-streichinstrumente/teil-2-nordalpin/ (27.7.2018).

1 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren*, Basel: Michael Furter 1511, Abbildung der «Groß Geigen»: fol. Bij r.

2 «Geigen» wird in den historischen Quellen im Singular wie im Plural verwendet und in unterschiedlichen Schreibweisen. In diesem Artikel wird, sofern es sich nicht um ein Zitat handelt, der Terminus *Groß Geige* verwendet.

Ian Woodfield stellte 1984 in seinem Buch *The early history of the viol* seine Hypothese von einem linearen Verbreitungsweg der Viola da gamba im frühen 16. Jahrhundert von Spanien über Italien in den nordalpinen Raum vor.[3] Wenn man aber die schon vor 1500 bestehende europäische Vernetzung auf verschiedenen Ebenen bedenkt[4] und die (oft nur zufällig erhaltenen) Quellen einer kritischen Betrachtung unterzieht, erscheint mir ein um 1500 in verschiedenen europäischen Ländern annähernd gleichzeitiges Auftreten größerer Streichinstrumente wahrscheinlicher. Durch die damit verbundene Erweiterung des spielbaren Tonumfangs bis ins Bassregister wurde es erstmals möglich ein mehrstimmiges Streicherensemble in drei bzw. vier Stimmlagen zu bilden.

Im Folgenden werden drei Hypothesen zur Rekonstruktion eines frühen nordalpinen 'Viola da gamba'-Ensembles vorgestellt. Sie stützen sich auf die Auswertung der erhaltenen schriftlichen, ikonographischen und musikalischen Quellen und wurden im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben – Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis» entwickelt.[5]

II. Textquellen zu Streichinstrumenten-Ensembles im 15. und 16. Jahrhundert

Für das Verständnis der Textquellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass viele der historischen Bezeichnungen für Saiteninstrumente (wie z. B. Viola, Violone, Vihuela, Geige, Rybebe etc.) weder die Spielart, noch die Instrumentengröße, noch die Art der Saitenun-

3 Ian Woodfield, *The early history of the viol,* Cambridge: Cambridge University Press 1984, 61–117.

4 Zu den engen Verbindungen zwischen Spanien und dem nordalpinen Raum siehe z. B. Klaus Herbers, Nikolas Jaspert (Hgg.), *«Das kommt mir spanisch vor» Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters,* Münster: Lit Verlag 2004.

5 Zur Problematik einer Musikinstrumenten-Rekonstruktion siehe Thilo Hirsch, «Zur nachweisorientierten Rekonstruktion einer Renaissance-Viola da gamba nach Silvestro Ganassi», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 34/35 (2011/2012), 245–282.

terteilung oder die Spielhaltung zweifelsfrei bezeichnen.[6] Aus diesen Gründen lässt sich mit den zahlreichen, schon ab 1418 vorhandenen Quellen für drei «Geiger»/«Gaijger»/«sonatori de viola»/«gygen»/«gigern»[7] nicht das Vorhandensein früher Streicherensembles mit unterschiedlichen Instrumentengrößen und in verschiedenen Stimmlagen belegen. Viel wahrscheinlicher handelt es sich dabei um drei Fidel- oder Rebec-Spieler (mit etwa gleich großen, da braccio gespielten Instrumenten), von welchen wir jedoch nicht einmal sicher sein können, ob sie wirklich zusammen, oder nur am selben Anlass (wie z. B. an verschiedenen Stellen in einer Prozession) gespielt haben. Dies ändert sich erst mit der Nennung von drei «Geigern», bzw. vier «geygern» im Jahr 1516, am Hof Maximilians I.[8] In Verbindung mit den Abbildungen im *Triumphzug* Maximilians I.[9] erscheint es zumindest denkbar, dass hier ein Ensemble von Streichinstrumenten in verschiedenen Größen und Stimmlagen beschrieben ist.

Den ersten eindeutigen Beleg für ein Groß Geigen-Ensemble mit mindestens drei unterschiedlichen Instrumentengrößen stellt das um 1523/24 entstandene sogenannte Wiltzell-Manuskript dar, welches 62 Stücke (hauptsächlich sogenannte Tenorlieder) für vier und fünf «Geygen» enthält.[10] Für einen Großteil dieser Stücke gibt es Konkordanzen in den frühen Liederbüchern,

6 Siehe auch die Beiträge von Martin Kirnbauer, «'von saidtenspil gar mancherleÿ' – Rybeben am Hofe Maximilians» und Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof: Spielräume für frühe Geigenensembles», beide in diesem Band.

7 Keith Polk, «Soloists and Ensembles in the 15th Century», in: *Early Music* 18/2 (990), 179–198 und ders., «Vedel and geige – fiddle and viol: German string traditions in the fifteenth century», in: *Journal of the American Musicological Society,* 42/3 (1989), 504–546.

8 Ders., «Soloists and ensembles» (wie Anm. 7), 191: 1515, «Augsburg. BB, f. 28 three 'geigern' of Maximilian I. the players named were Casper and Gregorien Egkern and Jorigen Berner.» und 1516, «Augsburg, BB, f. 28, four 'geygern' of Maximilian I, the players named were Caspar and Gregorien Egkern, Jorigen Berner and Heronimus Hagen.»

9 Zum *Triumphzug* Maximilians I. siehe den Beitrag von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6) in diesem Band.

10 München, Universitätsbibliothek, Ms. 718. Siehe auch: Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1998, 66–91.

die ab ca. 1515 immer öfter auch Hinweise auf die zusätzliche Möglichkeit der rein instrumentalen Ausführung enthalten:

- 1512, *[Liederbuch des Erhard Öglin]*, Augsburg
- 1513, *[Liederbuch des Peter Schöffer]*, Mainz
- um 1515, *[Liederbuch des Arndt von Aich]*, Köln. Hier erscheint erstmals der Hinweis «und anderen Musicalisch Jnstrumenten artlich zu gebrauchen.»
- 1534, *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder,* Nürnberg (Hans Ott): «auff allerley Jnstrument dienstlich»
- 1539–1556, zahlreiche weitere Liederbücher mit dem Hinweis: «auch auf Instrumenten zu gebrauchen»

Die Summe all dieser musikalischen Quellen, die sich direkt oder indirekt einem Groß Geigen-Ensemble zuordnen lassen, ergibt ein umfangreiches eigenständiges Lied-Repertoire, das mit einem vier- respektive fünfstimmigen Groß Geigen-Ensemble gespielt werden konnte.[11] Doch welche morphologischen Charakteristika hatten die nordalpinen Groß Geigen, und wie könnte ein ganzes Ensemble ausgesehen haben, mit dem sich die erhaltene Musik adäquat aufführen ließe?

III. Drei Hypothesen zur Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles

Eine kritische Auseinandersetzung mit den frühen Textquellen bei Sebastian Virdung, Hans Gerle und Martin Agricola in Verbindung mit ausgewählten ikonografischen Belegen bildete die Grundlage für die drei hier vorgestellten Groß Geigen-Ensemble-Varianten.[12] Die zeitliche Vorgehensweise ist dabei

11 Eine Übernahme italienischer oder spanischer Musikstücke für Groß-Geigen ist, im Unterschied zum Lauten-Repertoire, in den nordalpinen musikalischen Quellen nicht belegt.

12 Wobei auch noch weitere Hypothesen möglich gewesen wären, wie z. B. auf der Basis der Streicherensemble-Darstellung im Musée de la Renaissance in Écouen (Umkreis von Hans Burgkmair, *Musikerensemble*, um 1520, Ec. 1949b). Allerdings ist hier m. E. keine Verbindung zum erhaltenen Repertoire und den Textquellen erkennbar.

rückwärts und zugleich von den gesicherteren zu den weniger gesicherten Hypothesen.

III.1. Modell nach Hans Gerle 1532

Bei Hans Gerles *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen* […], Nürnberg 1532 (Abb. 1), handelt es sich um das früheste Lehrwerk, das sich eingehend mit dem Spiel der Viola da gamba (hier die «grossen Geygen» genannt) und deren Repertoire befasst.[13] Anscheinend war die Nachfrage nach solch einem Lehrwerk zu diesem Zeitpunkt (zumindest in Nürnberg) schon groß genug, dass eine Publikation Erfolg versprechend erschien, auch wenn man annehmen kann, dass sie sich vor allem an direkte Kunden und Schüler Gerles richtete.[14]

Ikonographische Hinweise

Auf dem Titelholzschnitt der *Musica Teusch* findet sich in der linken und rechten Umrahmungsleiste jeweils die Jahreszahl 1530. Da es sich bei der 1532 erschienenen *Musica Teusch* jedoch um Gerles erste Publikation handelt, könnte dies ein Hinweis auf einen ursprünglich vorgesehenen früheren Veröffentlichungstermin sein. Neben Gerles 'Markenzeichen', der senkrecht stehenden kleinen Laute mit den Buchstaben HG, sind auf dem Titelholzschnitt der *Musica Teusch* noch vier morphologisch ähnliche Groß Geigen (in mindestens zwei verschiedenen Größen) abgebildet. Das Instrument in der linken Seitenleiste ist nur mit vier Saiten, jedoch fünf Wirbeln versehen, die anderen Groß Geigen sind jeweils fünf- oder sechssaitig und mit sechs Bünden abgebildet. Auf den ersten Blick scheinen alle vier Streichinstrumen-

13 Hans Gerle, *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist sampt verborgener applicacion vnd kunst / Darynen ein liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so darzu lust vnd neygung tregt on ein sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532.

14 Zu Gerle vgl. den Beitrag von Hans Röder, «Gerle und Nürnberg», in diesem Band.

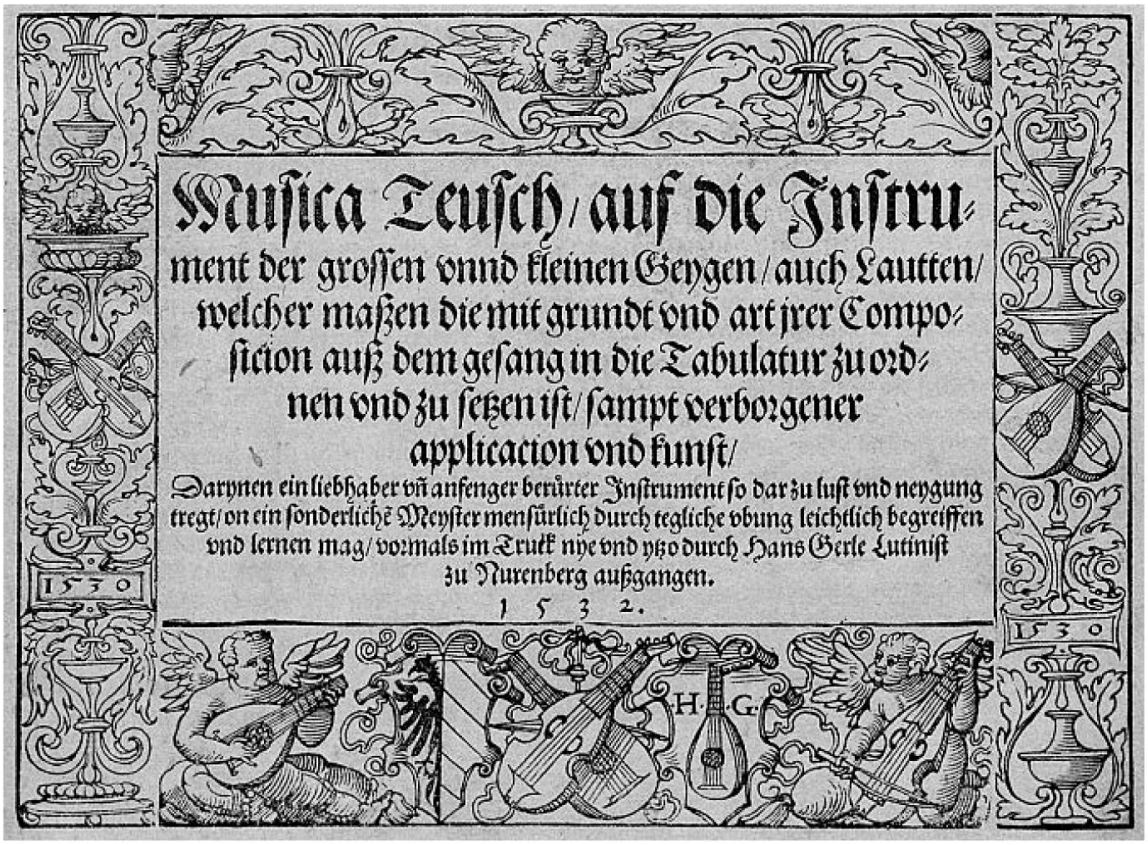

Musica Teusch/ auf die Instru-
ment der grossen vnnd kleinen Geygen/ auch Lautten/
welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Compo-
sicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ord-
nen vnd zu setzen ist/ sampt verborgener
applicacion vnd kunst/
Darynnen ein liebhaber vñ anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung
tregt/ on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen
vnd lernen mag/ vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist
zu Nurenberg außgangen.
1 5 3 2.

Abb. 1: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg 1532, Titelholzschnitt. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – Preu*ßischer* Kulturbesitz, Signatur: Mus.ant.theor. G60. Digitalisierte Sammlungen: persistente URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000.

te keinen Steg aufzuweisen. Bei näherer Betrachtung kann man zumindest bei der Groß Geige unten rechts die Andeutung eines Steges zwischen dem oberen Saitenhalterende und der, die Oberkante des Stegs verdeckenden, Bogenstange erkennen.[15] Auf fol. [A4] der *Musica Teusch* findet sich noch ein weiterer detaillierterer Holzschnitt mit zwei «Geygen» (Abb. 2). Der Zweck dieser Abbildung ist die Erklärung der Saitennamen und der Tabulatur-Buchstaben für «Geygen» mit fünf bzw. sechs Saiten. Die Größe der beiden hier abgebildeten Instrumente ist nicht bestimmbar, wobei es sich wahr-

15 Diese Details sind nur in höher aufgelösten Reproduktionen, wie z. B. dem Digitalisat des Exemplars der *Musica Teusch* in der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ant. theor. G60) zu erkennen: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000 (27.7.18).

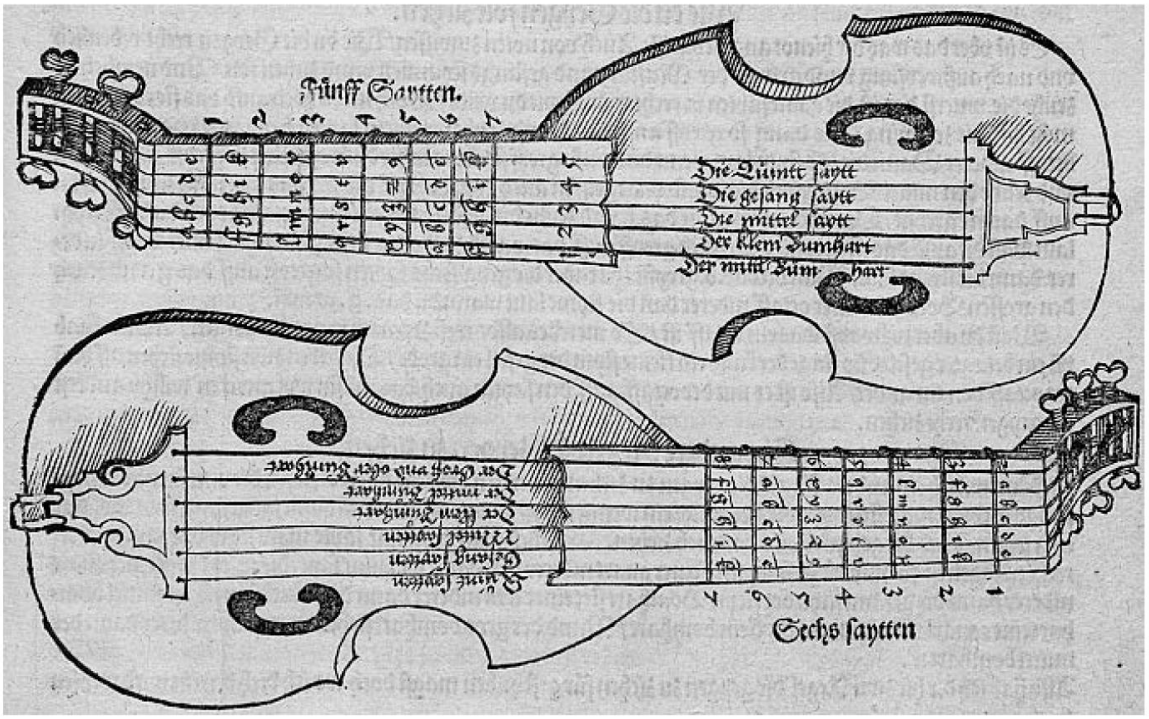


Abb. 2: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg 1532, fol. [A4]r. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur: Mus.ant.theor. G60. Digitalisierte Sammlungen: persistente URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000.

scheinlich bei keinem von beiden um das Bass-Instrument handelt, da Gerle für dieses im Text nur fünf Bünde angibt.[16]

Die wichtigsten morphologischen Charakteristika dieser beiden Instrumente sind die am Halsansatz konvexen Oberbügel, die stumpfen oberen und die spitzen unteren Ecken der Mittelbügel, die nach innen gerichteten C-Schalllöcher, der fehlende Steg (der jedoch im Text eindeutig erwähnt wird[17]), der mit einer Anhängesaite am Korpus befestigte Saitenhalter, das mit sieben Doppelbünden versehene Griffbrett und der stark abgeknickte sichelförmige Wirbelkasten ohne Schnecke (oder Ähnlichem) als Abschluss.

16 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. Aiij r.

17 Ebd., fol. B r: «Vnd befleis dich das du den bogen wann du geygst / gerad vnd eben auff den sayten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem steg darauff die sayten ligen fürest».

Angaben im Text

Hans Gerle bezeichnet sich in seinen vier Publikationen zwischen 1532 und 1552[18] als «Bürger zu Nürnberg», «Lutenist» und «Lauttenmacher». Er war in Personalunion sowohl Musiker[19] und Instrumentenbauer, als auch der Autor von Lehrwerken und Musik für Laute und «Geygen».

Zur Saitenanzahl, zu den Instrumentengrößen und zur Stimmung der Groß Geigen macht Gerle folgende Angaben (fol. Aij v): «Welcher Lust vnnd lieb hat auf den grossen Geygen zu lernen / muß erstlich sehen vnnd in acht haben / wieuil die geyg darauff er begert zu lernen sayten hab / dann etlich haben fünff vnd etlich sechs / Vnnd ist gleychwol an den fünffen gnug». Die Stimmungen der drei Instrumentengrößen sind:

- Discant[20]: [A], d, g, h, e′, a′ (7 Bünde)
- Tenor/Alt/Vagant: [D], G, c, e, a, d′ (7 Bünde)
- Bass: [A′], D, G, H, e, a (5 Bünde)

Die Stimmtonhöhe ist, wie bei der Laute, jeweils knapp vor der Reißgrenze der höchsten Saite.[21]

---

18 Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten,* Nürnberg: Jeronymum Formschneider 1533, ders., *Musica vnd Tabulatur auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen,* Nürnberg: Jeronimum Formschneyder 1546, ders., *Ein newes sehr künstlichs Lautenbuch,* Nürnberg: Jeronimus Formschneyder 1552.

19 In Johann Neudörfers *Nürnberger Nachrichten* aus dem Jahr 1547 wird von Gerle berichtet, er sei «auch für sich selbst des Lautenschlagens, Geigens und Gesanges geübt». Überliefert in: Georg Wolfgang Karl Lochner (Hg.), *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden,* Wien: Wilhelm Braumüller 1875 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 10), 162.

20 Da die tiefste Saite laut Gerle nicht notwendig ist, steht sie hier in eckigen Klammern.

21 Gerle, *Musica Teusch,* (wie Anm. 13), fol. [A4v]: «so zeuhe […] die quint sayten in rechter maß wie du wildt / Doch nit zu hoch auff das sie es erleyden mög vnd nit zerspring».

Spieltechnik

Bei Gerle finden sich auch die ersten Angaben zur Spieltechnik der «neuen» Viole da gamba: Die «grossen Geygen» sollen zwischen den Beinen gehalten werden, jedoch nicht zu tief, um mit dem Bogen nicht an die Beine zu stoßen.[22] Die rechte Hand soll den Bogen gerade und im richtigen Abstand zum Steg führen und nur Einzelsaiten streichen (wobei dies impliziert, dass der Steg entsprechend hoch und die Stegoberkante zumindest leicht gerundet sein muss, um das Anstreichen von Einzelsaiten überhaupt zu ermöglichen). Die Finger der linken Hand sollen nicht auf, sondern zwischen den Bünden greifen und die Saite fest genug andrücken, «dann es klingt sonst nicht». Der Fingersatz ist chromatisch und bleibt nur in der ersten Lage (d. h. Zeigefinger 1. Bund, Mittelfinger 2. Bund, Ringfinger 3. Bund, kleiner Finger 4. Bund). Alles, was darüber geht, greift man mit dem (abgestreckten) kleinen Finger.[23]

Repertoire

Als Repertoire für Groß Geigen beinhalten Gerles Drucke folgende Gattungen:

1532, *Musica Teusch:*

- 12 weltliche Lieder
- 2 geistliche Lieder
- 1 Instrumentalstück (vierstimmige Fuge)

1546, *Musica vnd Tabulatur:*

- 8 weltliche Lieder
- 1 geistliches Lied
- 12 Chansons

22 Das Problem der zu tiefen Gambenhaltung ist auch dem heutigen Gambenschüler nicht unbekannt. Um die höchste Saite nahe am Steg streichen zu können, darf die Gambe nicht zu tief gehalten werden, da sonst die Bogenspitze am linken Knie steckenbleibt.

23 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. [B2v].

Das Repertoire besteht somit hauptsächlich aus Vokalwerken, die für die Groß Geigen in die deutsche Lauten-Tabulatur übertragen wurden.[24] Falls ein zu intavolierendes Stück im Diskant die Bundgrenze überschreitet (e″), soll es laut Gerle eine Quarte nach unten transponiert werden.[25] Bei einer instrumentalen Ausführung von Vokalwerken sollten mindestens einfache Kadenz-Diminutionen eingefügt und punktierte Noten 'ausgefüllt' werden.[26] Hans Neusidler schreibt 1536 in seinem *Newgeordneten Lautenbuch*, eine unverzierte Ausführung eines Vokalstücks sei «auffs aller schlechtest»![27]

Neben den Abbildungen der «grossen Geygen» bei Gerle selbst gibt es ein Gemälde von Hans Baldung Grien aus dem Jahr 1529, das ein morphologisch sehr ähnliches Instrument zeigt (Abb. 3).[28]

Beim Vergleich der hier dargestellten Groß Geige (Instrumentendimensionen im Verhältnis zur Körpergröße der daneben stehenden Frau) mit den Angaben in der *Musica Teusch* zu Stimmung, Stimmtonhöhe und Umfang des überlieferten Repertoires ergibt sich, dass das von Baldung Grien gemalte Instrument Gerles Groß Geigen-Diskant entsprechen könnte. Im Unterschied zu dessen Holzschnitten bietet Baldungs Gemälde eine Fülle von Detailinformationen, die, in Verbindung mit weiterem ikonografischem Material, insbesondere Baldungs sogenanntem Skizzenbuch,[29] wertvolle Hin-

24 Siehe hierzu auch den Artikel von Marc Lewon, «'Auf die […] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten'. Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts», in diesem Band.

25 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. Hij r: «Wann aber ein gesang mit den notten höher gyng dann die Tabulatur in der scala außweyst so mustu den selben gesang einer quart niderer anfahen dann es verzeychendt ist.»

26 Ebd., fol. [G4v].

27 Hans Neusidler, *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch* […], Nürnberg: Petreius 1536, fol. Diii v.

28 Zur Ikonographie der Groß Geige bei Hans Baldung vgl. den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger. Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)», in diesem Band.

29 Kurt Martin, *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien «Karlsruher Skizzenbuch»*, Basel: Phoebus-Verlag 1959.

Abb. 3: Hans Baldung Grien, *Frau mit Notenbuch, Viola da gamba und weisser Katze*, Ausschnitt, 1529; München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1423. Foto: T. Hirsch.

weise für die Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles nach Gerle liefern können.

III.2. Altdorfer/Burgkmair-Modell, ca. 1516–18

Die früheste erhaltene Darstellung von zwei nordalpinen großen Streichinstrumenten in derselben Musikergruppe findet sich in Hans Burgkmairs sogenanntem *Triumphzug Maximilians I.* (Druckstock von 1517).[30] Im schriftlichen Konzept zur Bildfolge des *Triumphzugs* von 1512[31] heißt es zu dieser Abbildung: «ain Musica mit Geigen. vnd lautten» und im Vers für die Texttafel: «Der lautten. vnd Ribeben ton».[32] Eine weiteres großes Streichinstrument ist im Wagen der «sueß Meledey» (Druckstock von 1516–18) zu sehen (Abb. 4–5).

Die drei in Burgkmairs *Triumphzug* dargestellten Groß Geigen weisen folgende morphologische Charakteristika auf: Die Oberbügel sind am Halsansatz konkav und weisen charakteristische Ecken in den Oberbügeln auf, die Mittelbügel sind relativ weit und haben angespitzte stumpfen Ecken. Die flache Decke ist mit nach innen gerichteten C-Schalllöchern versehen, wobei der nur an einem Instrument sichtbare mittelhohe Steg relativ weit entfernt von den Schalllöchern im unteren Drittel der Decke steht.[33] Alle drei Groß Geigen weisen eher niedrige plane Zargen auf. In den nach unten verlängerten Halsfuß des von hinten sichtbaren Instruments ist der Boden möglicherweise seitlich eingesetzt. Die Halsdicke nimmt vom Obersattel zum Halsfuß hin nur leicht zu und an zwei Groß Geigen sind eindeutig Bünde zu erkennen. Die Instrumente haben sechs bzw. fünf Saiten, wobei die beim linken

30 Siehe hierzu in diesem Band die Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6), und Nicole Schwindt (wie Anm. 6).

31 Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn Cod. 2835, fol. 3r–25r. Von Marx Treitzsaurwein 1512 aufgezeichnetes Programm des Triumphzuges, welches ihm von Kaiser Maximilian «müntlich angeben» wurde; vgl. Franz Schestag, «Kaiser Maximilian I. Triumph», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), 154–181, 154.

32 Zu den Überlegungen zur Bezeichnung «Ribeben» bzw. «Rybeben» siehe den Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6). Im vorliegenden Artikel werde ich die Instrumente, analog zu Gerles *Musica Teusch*, mit dem Namen Groß Geigen bezeichnen, da es sich auch hier um 'da gamba' gehaltene Streichinstrumente handelt.

33 Der Steg ist mit einer annähernd geraden Oberkante abgebildet ist. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Ungenauigkeit in der Darstellung, da sonst nur ein gleichzeitiges Anstreichen aller 6 (bzw. 7) Saiten möglich wäre.

Abb. 4: Hans Burgkmair, *Triumphzug Maximilians I., Wagen der Lauten und Ribeben Spieler*, Ausschnitt, 1517; Wien, Albertina Museum, Signatur: DG1931/35/18. Foto: T. Hirsch.

Instrument im *Wagen der Lauten und Ribeben Spieler* nur unterhalb der Bogenstange sichtbaren sieben Saiten sehr wahrscheinlich ein Irrtum des Formschneiders sind. Die sichelförmigen Wirbelkästen sind stark nach hinten abgeknickt und mit einer einwindigen Schnecke als Abschluss versehen. Anscheinend ist das nur von hinten zu sehende Instrument etwas kleiner, da sich der Wirbelkasten hier auf Brusthöhe des Spielers befindet, im Unterschied zum zweiten, frontal sichtbaren Instrument, dessen Wirbelkasten vor dem Gesicht des Spielers abgebildet ist.

Insgesamt erscheinen die Instrumente – abgesehen von kleineren Ungenauigkeiten – realistisch abgebildet, wobei bei näherer Betrachtung auch bei anderen Instrumenten geringfügige Unstimmigkeiten auffallen. So ist z. B. an zwei der Lauten im *Wagen der Lauten und Ribeben Spieler* keine Rosette zu erkennen.

Abb. 5: Hans Burgkmair, *Triumphzug Maximilians I., Wagen «sueß Meledey»*, Ausschnitt, 1516–18; Wien, Albertina Museum, Signatur: DG1931/35/24. Foto: T. Hirsch.

Der Miniaturen-Triumphzug

Vor der gedruckten Version des *Triumphzugs* von Burgkmair existierte schon eine auf Pergament gemalte Fassung von Albrecht Altdorfer. Leider ist gerade der erste Teil dieses sogenannten Miniaturen-Triumphzugs mit den Musiker-Wagen verloren gegangen und es sind nur noch verschiedene spätere Kopien davon erhalten. Bei diesen wurden zwar nachweislich zahlreiche Elemente vom Original durchgepaust, andere hingegen vom jeweiligen Zeichner frei ergänzt.[34]

34 Eva Michel, «Kopie nach Albrecht Altdorfer und Werkstatt […]», in: Eva Michel, Maria Luise Sternath (Hg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München etc.: Prestel 2012, 245.

Abb. 6: Anonymus nach Albrecht Altdorfer, sog. Miniaturen-Triumphzug Maximilians I., «*Der Laüthen und Ribeben thon*», Ausschnitt, 1606; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Signatur: Res. 254. Foto: T. Hirsch.

Da die Instrumente in den verschiedenen Kopien in vielen Details voneinander abweichen, ist es schwierig Rückschlüsse auf die originale Vorlage von Altdorfer zu ziehen. Wie in den Holzschnitten gibt es auch hier immer wieder Unstimmigkeiten, wie z. B. das Fehlen der Bünde bei der mittleren Laute (Abb. 6). Es gibt jedoch in allen Versionen des Wagens der «Laüthen und Ribeben»-Spieler auch einige konsistente Merkmale: Die zwei abgebildeten Instrumente haben jeweils einen unterschiedlichen Korpus-Umriss. Das rechte, meist etwas größere Instrument ist mit Bünden versehen und hat immer die charakteristischen Ecken in den Oberbügeln.

Eine Bestätigung, dass es Ribeben/Geigen in verschiedenen Größen – als Voraussetzung für eine 'Familienbildung' – gegeben hat, findet sich im Nachlass von Kardinal Matthäus Lang aus dem Jahr 1540, der Maximilian I. bis zu dessen Tod 1519 als Sekretär gedient und danach einen Teil der Inns-

brucker Hofkapelle und ihrer Instrumente mit nach Salzburg genommen hatte: «Zwey par Rebeben oder Geyge, gross und klain. Syben alte in Fuetralen.»[35] Die in den verschiedenen Triumphzug-Darstellungen immer wieder erscheinenden charakteristischen Ecken in den Oberbügeln sind hingegen kein Alleinstellungsmerkmal für die nordalpinen Groß Geigen am Hof Maximilians I., da sich dieses morphologische Element auch in mehreren italienischen Bildquellen beobachten lässt.[36] Eine dieser Darstellungen befindet sich in Ferrara im Palazzo Costabili, dessen Auftraggeber Antonio Costabili, als Botschafter von Ercole I. d'Este, auch mehrmals den Hof Maximilians I. besucht hatte.[37] In einem Deckenfresko der *Sala del Tesoro* (Abb. 7) von Benvenuto Tisi (gen. Garofalo) ist, neben weiteren sehr realistisch ausgeführten Musikinstrumenten, ein fünfsaitiges Saiteninstrument auf einer Balkonbrüstung liegend abgebildet. Dass es sich dabei um ein eher kleineres Streichinstrument[38] handelt, erschließt sich aus dem danebenliegenden Bogen und der Tatsache, dass nur das Oberteil des Instruments sichtbar ist und die Unterzargen nicht über die Brüstung hinausragen.

Eine weitere Verbindung der Hofkapelle Maximilians I. nach Italien bestand über die Augsburger Musikerfamilie Schubinger. So war etwa Ulrich Schubinger von 1502 bis 1518 Musiker am Hof von Isabella d'Este in Mantua. Im Jahr 1505 stand er jedoch wahrscheinlich ebenso in seiner Heimatstadt Augsburg kurzzeitig im Dienst Maximilians I.[39] 1519 unterzeichnete er einen Anstellungsvertrag mit dem schon oben genannten Kardinal Matthäus Lang, in dessen Salzburger Hofkapelle er unter anderen Instrumenten auch

35 Hermann Spies, «Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit», in: Franz Martin (Hg.), *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde,* Salzburg: Selbstverlag 1941, 71.

36 Z. B. Girolamo da Romano, *Concerto di campagna* (um 1520–30), New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.418; Giulio und Domenico Campagnola, *Musizierende Hirten in einer Landschaft*, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1874.

37 www.treccani.it/enciclopedia/antonio-costabili_(Dizionario_Biografico) (19.09. 2018).

38 Im Unterschied zur Laute daneben weist das Streichinstrument keine Bünde auf.

39 Keith Polk, «Instrumental music in the urban centres of renaissance Germany», in: *Early music history* 7 (1987), 162–163.

Abb. 7: Benvenuto Tisi gen. Garofalo, Deckenfresko im Palazzo Costabili in Ferrara, Sala del Tesoro, Ausschnitt, ca. 1506. Foto: T. Hirsch.

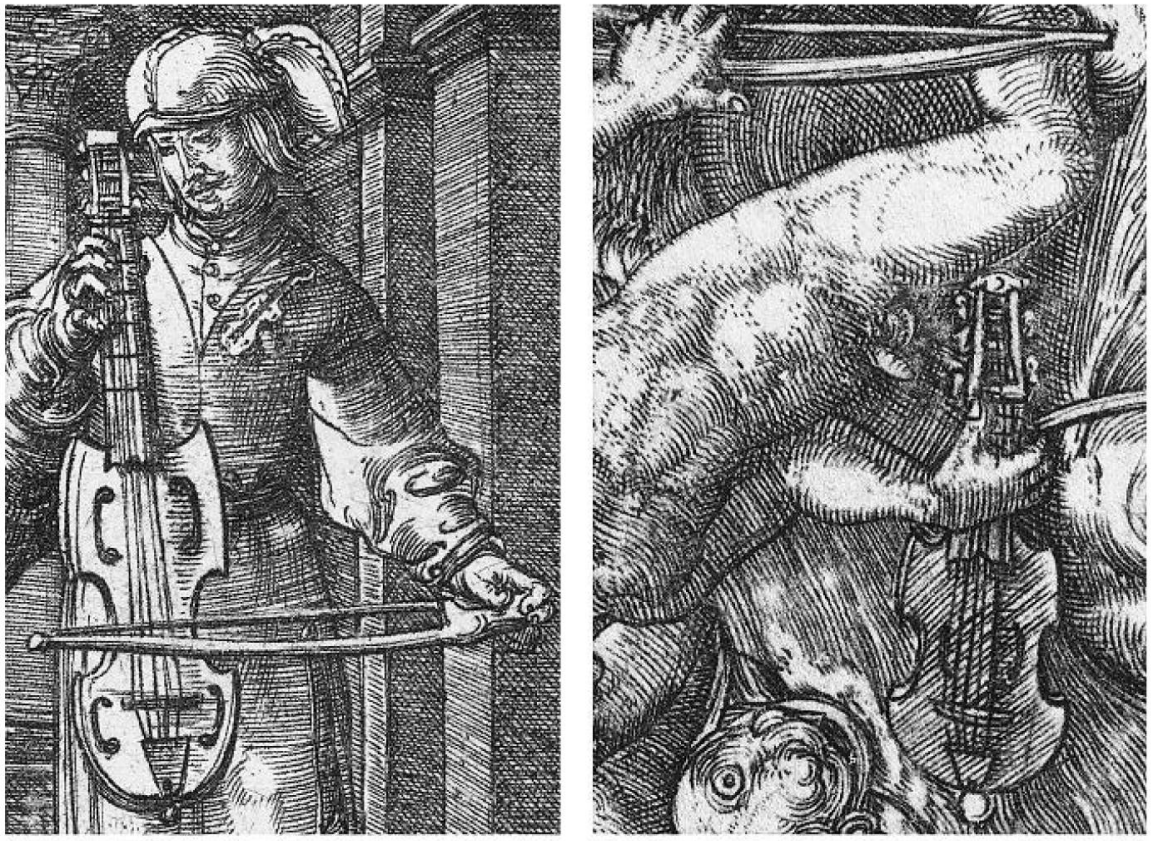
«ribeben» und «geygen»[40] spielen sollte. Ulrichs Bruder Michael Schubinger, ist ab 1499 in Ferrara als «viola»- und 1503 auch als «viola grande»-Spieler belegt.[41]

Trotz intensiver Recherchen bleiben in Bezug auf ein hypothetisches Groß Geigen-Ensemble nach Altdorfer/Burgkmair mehrere Fragen offen und die Unterschiede in den verschiedenen Darstellungen des Triumphzuges machen es sehr schwierig, Rückschlüsse auf ein reales Groß Geigen-Ensemble zu ziehen:

- Welchen Bezug haben die im Triumphzug abgebildeten Groß Geigen zu Italien? Könnte es sein, dass sie von nordalpinen Musikern nach Italien gebracht und dort «viola grande» genannt wurden? Oder kamen die Instrumente ursprünglich aus Italien und wurden deswegen mit den italienisch anmutenden Namen «Ribeben», «Rybeben» oder «Rebeben» bezeichnet?
- In den oben besprochenen Triumphzug-Darstellungen sind jeweils nur zwei Instrumentengrössen abgebildet. Lässt sich aus der Verbindung dieser sehr unterschiedlichen Quellen auf drei 'Familienmitglieder', wie bei Gerle 1532 beschrieben, schließen?

40 Zit. nach Ernst Hintermaier, «Erzbischof Matthäus Lang – Ein Mäzen der Musik im Dienst Kaiser Maximilians I.. Musiker und Musikpflege am Salzburger Fürstenhof von 1519 bis 1540», in: Ernst Hintermeier (Hg.), *Salzburg zur Zeit des Paracelsus: Musiker, Gelehrte, Kirchenfürsten. Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter «Musik in Salzburg zur Zeit des Paracelsus»*, Salzburg: Selke 1993, 29–40: 38: «seines f[ürstlic]h[en] gnaden mit ribeben, geygen, pusawn, pfeiffen, lawtten und annders instrumentn in der musiken, darauf er etwas khann, wann und als offt Ime das von seiner f[ürstlic]h[en] gnaden wegen angesagt wirdet, inner und awsserhalb Salzburg on widerred trewlich und vleissigklich dienen.» Siehe hierzu auch den Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6) in diesem Band.

41 William F. Prizer, «Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana», in: *Rivista italiana di musicologia* 16/2 (1981), 163 und William F. Prizer, «Review», in: *Journal of the American Musicological Society* 40/1 (1987), 100–101.

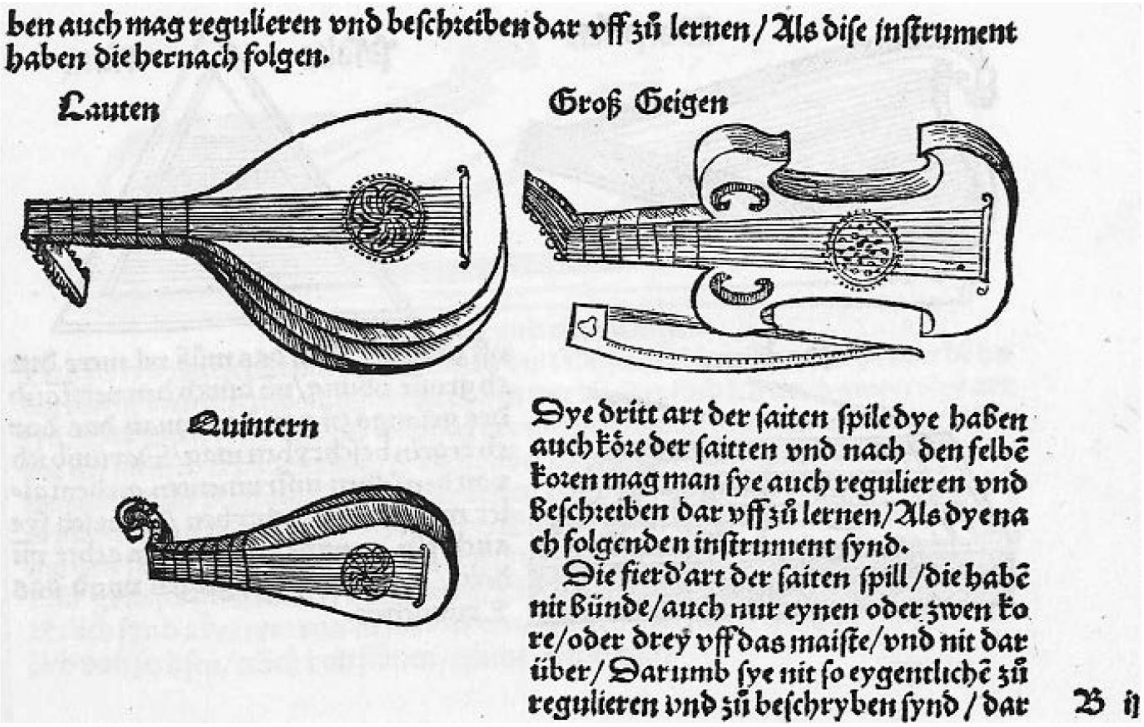


(a) (b)

Abb. 8a–b: (a) Albrecht Altdorfer, *Der Gambenspieler*, Ausschnitt, 1519–1525. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum, Objekt Nr. RP-P-OB-2972, Public domain. (b) Albrecht Altdorfer, *Arion und eine Nereide*, Ausschnitt, 1520–1525. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum, Objekt Nr. RP-P-OB-2963, Public domain.

- Wenn ja, dann stellt sich die nächste Frage, ob dieses Ensemble aus morphologisch ähnlichen oder unterschiedlichen Instrumenten bestand?
- Welches Repertoire wurde gespielt? War es das Gleiche wie in Gerles Drucken und im Wiltzell-Manuskript, da diese auch zahlreiche Werke der Musiker und Komponisten am Hof Maximilians I. beinhalten?

Von dem Instrumentenmodell mit den charakteristischen Ecken in den Oberbügeln gibt es noch weitere Darstellungen von Albrecht Altdorfer (Abb. 8a–b). Da diese jedoch aus unterschiedlichen Kontexten stammen, muss auch die Frage, ob es sich dabei um verschiedene Stimmlagen eines Groß Geigen-Ensembles handeln könnte, offen bleiben.


ben auch mag regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

Lauten

Groß Geigen

Quintern

Dye dritt art der saiten spile dye haben auch köre der saitten vnd nach den selbē koren mag man sye auch regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dye nach folgenden instrument synd.

Die fierd'art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen kore / oder drey vff das maiste / vnd nit dar über / Darumb sye nit so eygentlichē zů regulieren vnd zů beschryben synd / dar

B ij

Abb. 9: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. Bij r. Foto: Public domain.

III.3. Virdung-Modell, 1511

Zahlreiche Musikinstrumente sind in Sebastian Virdungs *Musica getutscht* von 1511 zum ersten Mal abgebildet und benannt. Aber handelt es sich bei der Abbildung der «Groß Geigen»[42] (Abb. 9) in Virdungs Lehrschrift wirklich um ein realistisches Streichinstrument? Besonders die flache Decke mit einem Querriegel als Saitenbefestigung für die neun Saiten würde eher für ein Zupfinstrument sprechen.

Weitere Charakteristika der bei Virdung abgebildeten «Groß Geigen» sind: Am Halsansatz eingezogene konvexe Oberbügel, sehr langgezogene Mittelbügel mit spitzen Ecken (obere Ecken mit Gegenschwung) und mittig leicht eingezogene Unterbügel. Die Decke weist sowohl nach innen gerichtete C-Schalllöcher als auch ein rundes Schallloch mit Rosette auf. Die Zargen sind plan und von geringer Höhe. Der eher kurze Hals ist mit sieben Bünden ausgestattet, wobei das flache Griffbrett (bzw. die Halsoberseite) in einer

42 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 2), fol. Bij r.

Abb. 10: Francesco Pagano, Paolo da San Leocadio, *Musizierende Engel*, 1476. Ausschnitt: Engel mit Vihuela da mano; Valencia, Kathedrale, Fresko in der Apsis-Kuppel. Foto: T. Hirsch.

Ebene mit der Decke liegt. Der stark abgeknickte, leicht sichelförmige Wirbelkasten weist keine Schnecke (oder ein anderes bildnerisches Element) als Abschluss auf.

Wie erwähnt, schien es bis vor kurzem so, als sei ein derartiges Instrument das erste Mal bei Virdung dargestellt worden. 2004 wurde jedoch in der Kathedrale von Valencia ein 1476 fertiggestelltes Fresko der beiden italienischen Maler Francesco Pagano und Paolo da San Leocadio wiederentdeckt, die 1472 im Gefolge Rodrigo Borgias (des späteren Papstes Alexander VI.) nach Spanien gekommen waren.[43]

Die hier abgebildete Vihuela da mano (Abb. 10) ähnelt Virdungs «Groß Geigen» in so vielen Details, dass sich die Frage stellt, ob Virdungs Darstellung ursprünglich vielleicht auf einer Vihuela da mano basierte, von der Johannes

43 Massimo Miglio u. a., *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 2011.

Abb. 11: Peter Vischer der Jüngere, *Musizierende Figuren am Sebaldusgrab*, 1515–1519. Foto aus: S. Meller: *Peter Vischer d. Ä. und seine Werkstatt,* Leipzig 1925, Abb. 117.

Tinctoris ca. 1483 schreibt, sie sei «hispanorum invento», also eine spanische Erfindung.[44] In den nordalpinen schriftlichen Quellen bis ca. 1570 ist eine Vihuela da mano zwar nie namentlich erwähnt, es gibt aber ab ca. 1515 zahlreiche nordalpine Abbildungen von gezupften gitarrenförmigen Instrumenten, wie z. B. unter den musizierenden Figuren am Nürnberger Sebaldusgrab (entstanden 1515–1519) von Peter Vischer dem Jüngeren (Abb. 11).

Es gilt zu beachten, dass Virdung trotz des vermeintlichen Plurals «Geigen» selbst nur eine einzelne Groß Geige darstellt und beschreibt.[45] Zwar multipliziert Martin Agricola 1529 in seiner *Musica instrumentalis deudsch* Virdungs Holzschnitt, indem er vier Instrumente in leicht unterschiedlichen

44 Anthony Baines, «Fifteenth-century instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*», in: *Galpin Society Journal* 3 (1950), 22. Tinctoris' Schrift ist zwischen 1481 und 1483 in Neapel entstanden.

45 Auch andere 'Einzel-Instrumente' werden bei Virdung mit diesem vermeintlichen Plural benannt, wie z. B. «Lauten» und «Harpffen». Zu Virdungs Abbildung der Groß Geigen s. auch den Beitrag von Thomas Drescher, «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben. Zur Entstehung großformatiger Streichinstrumente im nordalpinen Raum nach 1500 – ein Überblick», in diesem Band.

Größen abbildet.[46] Allerdings benützt Agricola Virdungs Vorlage nicht um die im Text beschriebenen «großen Geigen» zu veranschaulichen, sondern für eine «ander art grosse odder cleine Geigen» mit nur vier Saiten. Um die Konfusion komplett zu machen wird derselbe Holzschnitt in einer 1545 erschienenen Neuausgabe der *Musica Instrumentalis Deudsch* zur Illustration der «grossen welschen [Anm.: italienischen] Geigen» verwendet.[47] Die Abbildungen bei Agricola können demnach nicht als verlässliche Quellen in Bezug auf nordalpine Groß Geigen-Ensembles herangezogen werden.

Auch für die hypothetische Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles nach Virdung bestehen also noch zahlreiche offene Fragen:

- Handelt es sich bei Virdungs «Groß Geigen» wirklich um ein Streichinstrument oder wurde irrtümlich ein Zupfinstrument[48] (Vihuela da mano) mit einem Bogen kombiniert und mit «Groß Geigen» beschriftet?
- Falls es sich bei Virdungs Abbildung wirklich um ein Streichinstrument handelt, diente dieses dann zum Akkordspiel oder konnten, abgesehen von den äußeren Saiten, auch Einzelsaiten gestrichen werden? Letzteres wäre eine Voraussetzung für ein mehrstimmiges Ensemblespiel.
- Falls das Instrument in mehreren Stimmlagen existierte, handelte es sich dann um ein Ensemble aus morphologisch ähnlichen oder unterschiedlichen Instrumenten und in welcher Spielhaltung wurden sie verwendet?
- Welches Repertoire wurde um 1511 mit diesen Instrumenten gespielt? Handelte es sich um dasselbe Lied-Repertoire wie bei Gerle und im Wiltzell-Manuskript?

46 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg: Georg Rhaw 1529, fol. [F5v].

47 Ders., *Musica Instrumentalis Deudsch,* Wittemberg: Georg Rhaw 1545, fol. [E7v].

48 Die Abbildung der «Groß Geigen» kommt bei Virdung direkt nach «Lauten» und «Quintern».

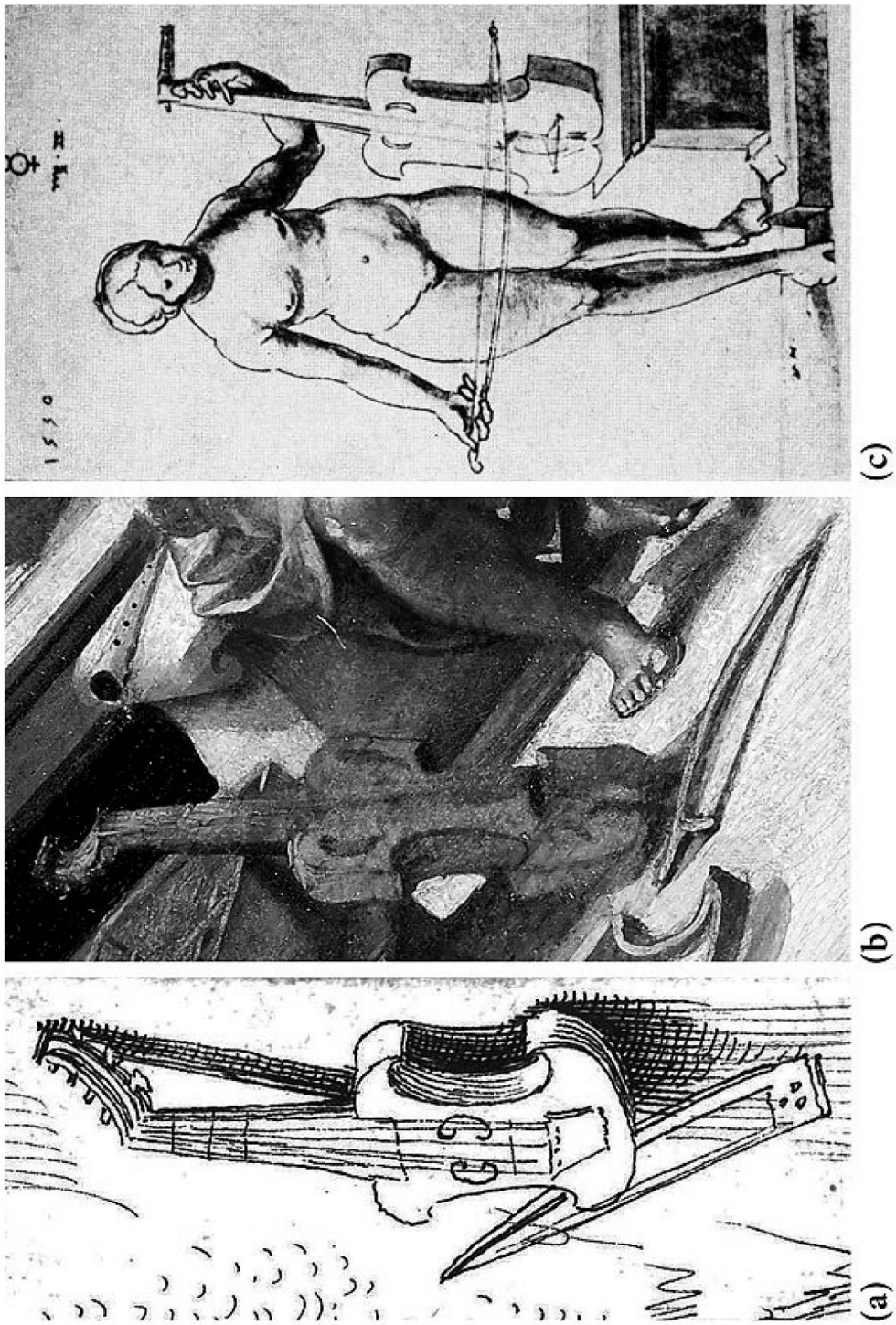


Abb. 12a–c: (a) Urs Graf, *Frau mit Kind und Narr*, Ausschnitt, ca. 1523; Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.108. Foto: Kunstmuseum Basel. (b) Anonymus, *Allegorie auf die Musik*, Ausschnitt, um 1520; LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv.-Nr. GE 202. Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna. (c) Wolf Huber, *Allegorie der Musik*, Ausschnitt, 1530. Abb. aus: Wolfgang Pfeiffer, «Ein Wandgemälde von Wolf Huber», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26/1 (1963), 42.

Mehrere Bilder aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, die eine Groß Geige mit ähnlichen morphologischen Charakteristika wie bei Virdung zeigen, 'korrigieren' Virdungs Holzschnitt, indem der Querriegel durch einen Saitenhalter in Verbindung mit einem (teilweise nur durch eine Linie angedeuteten) erhöhten Steg[49] ersetzt wird, der für das Spiel von Einzelsaiten notwendig ist. Es könnte sich demnach bei den von Urs Graf, Wolf Huber und einem anonymen Maler dargestellten Streichinstrumenten sowohl um realistischer gezeichnete bzw. gemalte Groß Geigen in verschiedenen Stimmlagen handeln als auch um verschiedene mit spieltechnisch sinnvollen Elementen ergänzte Variationen von Virdungs Vorlage (Abb. 12a–c).

IV. Ausblick

Im Vergleich zu den mittelalterlichen Streichinstrumenten ist die Quellenlage für die nordalpinen Groß Geigen nach 1500 geradezu umfangreich: Es existieren erste Instrumentalschulen, zahlreiche Abbildungen und ein umfangreiches Repertoire. Allerdings gibt es Elemente, wie etwa die Innenkonstruktion der Instrumente, zu welchen nach wie vor nur indirekte Schlüsse möglich sind. So spricht beispielsweise die Tatsache, dass in vielen Abbildungen der Steg sehr weit von den Schalllöchern entfernt aufgestellt ist, eher gegen die Verwendung eines Stimmstocks unterhalb des Stegs.[50]

Auch wenn noch zahlreiche Fragen offen sind, scheint mir – in Verbindung mit den im ersten Teil dieses Forschungsprojekts gewonnenen Erkenntnissen zu den frühen italienischen Viole da gamba – eine Ausgangsbasis für eine Rekonstruktion eines frühen nordalpinen Groß Geigen-Ensembles gegeben. Weitere Erkenntnisse lassen sich an diesem Punkt wohl nur durch praktische Versuche in Verbindung mit dem umfangreichen identifizierbaren und musikalisch sehr interessanten Repertoire gewinnen.

---

49 Manchmal auch in Verbindung mit einem erhöhten, über die Decke hinausragenden Griffbrett (Abb. 12a und 12b).

50 Eine detaillierte Diskussion zur Innenkonstruktion der frühen Streichinstrumente und der zu diesem Thema bekannten Quellen findet sich in: Hirsch, «Zur nachweisorientierten Rekonstruktion» (wie Anm. 5), 266–276.

The rise of the "family principle" of instrument building

Herbert W. Myers

Organologists have generally regarded the years ca. 1500 as the advent of the concept of building instruments in families – that is, in sets made up of multiple sizes imitating the different registers of the human voice and designed to perform polyphony inspired by vocal models. Such a perception is certainly understandable, since it is first from the early 16th century that we have explicit information regarding instrument sizes and tunings. It is from this period, too, that we see the first evidence of the craze for both inventing new families of instruments and expanding the number of sizes within existing ones – a craze that produced the huge variety of instruments that have come to characterize the music of the 16th century. Witness, for instance, the developments that took place between Sebastian Virdung's *Musica getutscht* (Basel, 1511) and Michael Praetorius's *Syntagma musicum*, Vol. 2 (Wolfenbüttel, 1619). Virdung illustrates a small number of wind families – two and two-thirds, to be exact[1] – and no string families, while for Praetorius the number of wind families has grown to some fifteen, and there are in addition at least three families of strings. As we know, however, no major cultural shift in direction takes place overnight, and in fact we can trace the roots of the "family principle" of instrument building as far back as the 14th century. While much of the story concerns wind instruments, the issues involved bear considerable relevance to the development of the viol family, since they speak to the question of the mindset of those developing and playing the earliest viols.

1 Virdung shows three sizes of recorder, four sizes (apparently) of crumhorn, but only two sizes of shawm; see Herbert W. Myers, "The idea of 'consort' in the sixteenth century", in: David Lasocki (ed.), *Musicque de Joye: proceedings of the international symposium on the renaissance flute and recorder consort, Utrecht 2003*, Utrecht: STIMU 2005, 31–60: 32 and 54 (n. 4).

The shawm family: issues of terminology

The first evidence of the creation of a family of instruments based upon the capabilities of the human voice concerns the shawm – a fact we may find somewhat paradoxical, since the shawm is not an instrument whose characteristics we generally associate with the voice! The early terminology sometimes used to distinguish the instruments of the loud band might easily mislead us into thinking the shawms were not viewed as a family at the time. The French, for instance, often referred to the treble shawm specifically as the *chalemie*, using the word *bombarde* to designate the keyed, lower-pitched instrument that had been developed in the 14th century to play tenor to the *chalemie's cantus*.[2] German writers employed similar terminology: *Schalmei* and *Bombardt* (or *Bomhart*), the latter word eventually becoming corrupted, through suppression of the unaccented second syllable, to *Pommer*. The distinction was long maintained in Germany, causing Praetorius, who clearly thought of the *Schalmeien* and *Pommern* as constituting a single family, to have to explain that only the highest, keyless *Discant* of the family was called a *Schalmei*.[3] (It should be understood that for Praetorius the original tenor

2 *Chalemie* – along with its cognates in other European languages (German *Schalmei*, Netherlandic *scalmey*, English "shawm", Italian *ciaramella* or *cennamella*, Spanish *chirimía*) – descends from Latin *calamus* (pipe). The etymology of *bombarde* as a musical term is slightly less straightforward. It seems certain that the instrument name was adopted from that for the artillery bombard; the question is, why? The ultimate origin of the word appears to be Latin *bombus* (rumbling; buzzing; humming; booming), and that derivation certainly makes sense as a name for a cannon; it makes little sense, however, for the comparatively high-pitched woodwind to which the name was given in the 14th century. I believe we should look to visual rather than aural imagery for an answer here. The protective barrel (*fontanelle*) over the key mechanism of the instrument bears considerable resemblance to the reinforcing bands of the full-size cannon, and there is an even more remarkable similarity between some representations of the instrument and the smaller "hand bombards" or "hand cannons". For an extant example of a hand bombard, see https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHandBombardWesternEurope1390–1400.jpg (6 February 2019).

3 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum. Vol. 2: De Organographia,* Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619, 37. In using the singular ("Allein der oberste Discant") in this explanation, Praetorius was obviously overlooking the *Exilent* or *gar klein Schalmey*, which he

instrument had become an alto [*AltPommer*], the family having by then grown to include six sizes, from *Exilent* [sopranino] down to *GroßBaß*. Most modern English-speaking shawm players would also call this member of the family an "alto", even though according to traditional English usage, as found throughout the period of its original use, it would have been called a "tenor". I shall continue to use the term "alto shawm" here, despite the anachronism, in order to avoid ambiguity.) Interestingly, the earliest mention of the *bombarde* as a musical instrument comes from a Germanic source: "Es sol nieman affter der dritten Wahtglocken in unser statt trumpeten oder bosunen one pfiffer, die da pfiffent mit schalmigen und bumhart, als das gewonlich ist [...]" (Strasbourg *Stadtrecht*, 1322, paragr. 454).[4]

It is worth noting that a distinction in names between instruments that otherwise have a certain affinity is typical of the Middle Ages. Besides the distinction between *chalemie* and *bombarde*, possibly the most significant example concerns the lute and the *Quintern* or gittern, which shared a similar method of tone production and were often paired in performance, but which differed in shape and construction. Another pair of instruments related by method of tone production was the rebec and vielle (*klein Geige* and *Vedel*), although the idea that they regularly played together is much less certain.

---

includes among the *Schalmeyen* both in his chart of ranges (ibid., [22]) and on Plate XI of his *Theatrum instrumentorum,* Wolfenbüttel: s. n. 1620.

4 See Stewart Carter, *The trombone in the renaissance: a history in pictures and documents*, Hillsdale, NY: Pendragon Press 2012 (Bucina: The Historic Brass Society Series 8), 76. As Carter points out, this citation pushes back by two decades the commonly accepted date for the first use of the word "bombard" (or one of its cognates) in a musical sense. This twenty-year gap should in fact be extended by at least another quarter-century. At issue is the dating of the conversation manual known as *Le livre des mestiers.* The long accepted date of ca. 1340 (often reported more specifically as 1342) has been challenged on the basis of numismatic evidence; see Philip Grierson, "The dates of the *Livre des mestiers* and its derivatives", in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 35/3 (1957), 778–783: 779–781. Grierson shows that the work could not have been produced before 1367 at the earliest, although he does cite evidence – similarly numismatic, but much less definitive – suggesting that a primitive version stemming from the first decade of the century might once have existed. (I am grateful to Keith Polk for having drawn my attention to Grierson's article.)

While German writers continued to maintain the distinction between *Schalmei* and *Bombardt* (or *Pommer*), French writers began about 1500 to refer to the shawms collectively as *hautbois* – literally "high woods" (meaning, of course, "loud wood*winds*"). But there are many indications from even earlier that these loud reeds were viewed as belonging to a single type, despite the different names. Perhaps this reference from the Burgundian accounts from 1453 says it all: mentioned is "une chalemie appelée bombarde" – "a shawm called a bombard".[5] There are a number of indications from both French and German accounts that show these words (particularly *chalemie* and *Schalmei*) were often used in a collective or generic sense,[6] and the usage in other languages (English, Netherlandic, Italian, and Spanish) was even more often generic. Also clearly inclusive were some alternative terms commonly used to refer to the shawm: "waits pipe" in English, *instrument des ménestrels* (minstrels' instrument) in French, and *piffaro* or *piffera* (pipe) in Italian. These expressions, as with German *Pfeiffer* and Netherlandic *pijper*, are far more often found in forms indicating *players* of the shawm rather than the instrument itself: "waits", *ménestrels* (or *ménestriers*), *piffari.*

Nowadays we have a similar ambivalence in our terminology for certain instruments; while, for instance, we distinguish the violin, the viola, and the cello as separate items, at the same time we also recognize the "violin family" as an entity. I suspect, however, that there is something slightly more significant behind the early distinction between *chalemie* and *bombarde*, in that the physical difference went beyond that necessary for the difference in pitch. Besides the obvious difference occasioned by the presence or absence of a key (with its protective barrel or *fontanelle*), there is a notable difference in the layout and acoustical design of the two instruments. As seen in extant exam-

5 Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris: Société bibliographique 1887–1928, Vol. 1, 173.

6 A significant example is the well-known account (by Olivier de la Marche) of the festivities for the marriage of Charles the Bold in 1468, during which three *scalmayes* joined a *trompette saicqueboute* to play a motet; it is inconceivable that the shawms were all of the same size, so at least one of them must have been a *bombarde.* For a transliteration of the account see John Frederick Randall Stainer and Cecie Stainer, *Dufay and his contemporaries*, London: Novello and Company 1898, 16.

ples[7] (none of them dating from before the 16th century, unfortunately), the fingerholes of the *chalemie* lie in the upper half of its body, while those of the *bombarde* are more spread out – another way of saying that the higher-pitched instrument has a proportionately longer bell extension. (For 16th-century examples of treble and alto shawms, see Figure 1). The treble and alto shawms are thus closer in length than their difference in pitch (a fifth) would dictate. The bell extension of the treble is not "just for show"; again, judging from extant examples, we find that it serves to stabilize certain important notes.[8] But to have built a precisely analogous instrument a fifth lower in pitch would undoubtedly have resulted in an impractically long design. Differing musical priorities also account for divergences in fingering between the two instruments.[9]

7 Examples of 16th- and 17th-century treble and alto shawms are to be found in Vienna (Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente: one treble, three altos), Brussels (Musical Instruments Museum: five trebles, two altos), Salamanca (Salamanca Cathedral: two trebles, four altos) and Prague (National Museum, Czech Museum of Music, Musical Instrument Museum: one alto).

8 Experiments with surviving treble shawms (as well as copies of them) show that the behaviour of the third note (counting from the bottom) and its octave are particularly affected by the arrangements of the resonance holes in the bell section, in that their sizes and positions seem to have been carefully selected to render the note bistable – that is, stable at two pitches a semitone apart. If the instrument is considered to be in (7-fingers) *g*, as it was in the early 16th century and thus probably in the 15th as well, the notes affected would be B♭ and B in both octaves – both pitch classes indispensable constituents of *musica vera.*

9 Here perhaps the most significant difference concerns the fingerings for the fourth note from the bottom (*c′* on the treble, *f* on the alto considered as an instrument in C). Again, judging from extant examples, we find that the treble shawm requires a "forked" fingering (123/4-6-), while the analogous note on the alto has a "plain" fingering (123/4---). This fingering pattern on the treble affords a very stable *c′* as well as a *c*♯*′* – both important notes to have available on an instrument playing a *superius* part. Experiments with tuning replica altos reveal that it is difficult to achieve the same stability on them with a forked-fingered *f* (probably because of the size of its fingerholes, which are smaller than those on the treble); evidently it was more important to have a solid *f* (at the expense of an easily produced *f*♯) on an instrument meant for playing tenor parts.

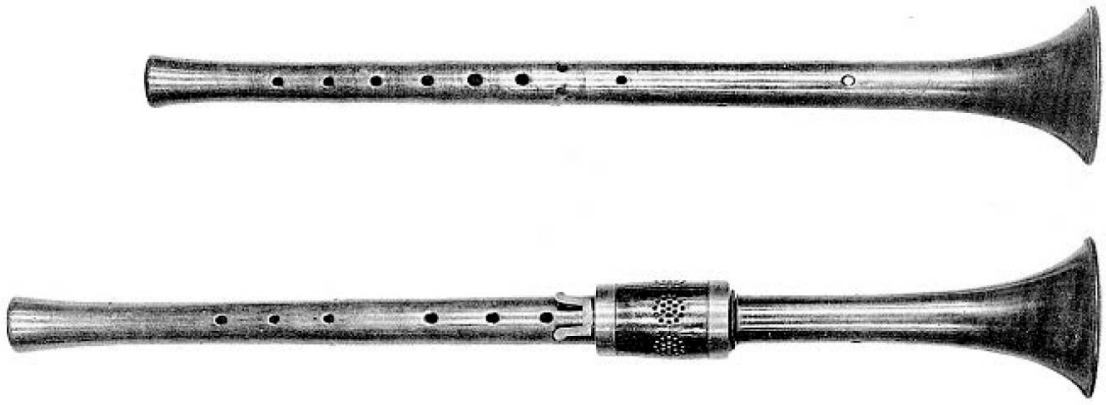


Figure 1: Treble and alto shawms in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, Sammlung alter Musikinstrumente: SAM 179 (anonymous) and SAM 182 (Hans Rauch von Schrattenbach). Reproduction from: J. von Schlosser: *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis*, 1920 (reprint 1984), Table 37.

The developed treble shawm thus represents a marvel of engineering – one all the more remarkable when we consider that on it the same chromatic capabilities as those found on the Baroque oboe were achieved completely without the use of keys. Just how early the development might have taken place is still a question; I suspect it might have been as early as the beginning of the 15th century, since there are paintings from the first half of the century that attest to the difference in layout that we have observed in the surviving 16th-century examples.[10]

10 Perhaps the clearest evidence is to be found in the two depictions of a shawm band in Leonardo da Besozzo, *Coronation of the Virgin*, Church of San Giovanni a Carbonara, Naples (ca. 1440); see Herbert Myers, "Evidence of the emerging trombone in the late 15th century: what iconography may be trying to tell us", in: *Historic Brass Society Journal* 17 (2005), 7–35: 16–17 (Figures 11 and 12). Executed about a decade earlier was the painting known variously as *The hunt of Philip the Good*, *The marriage of Philip the Good and Isabella of Portugal*, and *Garden party at the court of Philip the Good of Burgundy* (among other titles). Often ascribed to Jan van Eyck or his school, the painting was destroyed in 1608 and is known only from copies (one from the 16th century in Versailles [Musée National du Château, Inv. no. MV 5423] and one from the 17th in Dijon [Musée des Beaux-Arts, Inv. no. 3981]). Here the length of the bell of the treble shawm has been exaggerated, making the treble appear longer than the *bombarde* next to it. For a colour reproduction of the Versailles copy, see Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhun-*

The *contre* problem

Another unanswered question concerns the nature of a third kind of shawm, known as the *contre*. This instrument was mentioned in a well-known Burgundian account-book entry of 1423: in that year Pierre de Prost, instrument maker of Bruges, was paid for a set of five instruments, "two called keyed *bombardes*, one *contre*, and two *chalemies*".[11] The most obvious interpretation would be that the *contre* represented a third size of shawm – one built a fifth below the *bombarde* serving as tenor, following the pattern of later practice.[12] Such an interpretation would seem to have the support of Johannes Tinctoris, whose description of the shawms in a treatise from ca. 1482 suggests they came in three physically different sizes: "*suprema*, ten-

dert, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (*Musikgeschichte in Bildern*, Band 3: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*/Lieferung 8), Fig. 75; for a scan of the Dijon version, along with alternative theories as to the topic, dating and creator of the original, see https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/pdf/une_fete_champetre_a_la_cour_de_bourgogne.pdf (7 February 2019).

11 See Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg: Heitz et Co. 1939, 102–103. This reference is clearly to a type of instrument. Less clear in this regard is the record from 1406 of a German (Nicolò d'Allemagna) hired to play *ceremella contra tenorem* in the Florentine shawm band; here the reference may be instead to the musical role of the player rather than to his instrument. See Keith Polk, *German instrumental music of the late middle ages: players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, 53.

12 According to Praetorius (*Syntagma* II, 36) such an instrument, equivalent to his *Tenor-* or *BassetPommer*, but without its lower extensions below the 7-finger note, was known as a *Nicolo*. Two instruments of this description have survived, both in Prague (Musical Instrument Museum, nos. 474E and 482E). Instruments of this type apparently remained rare during the period of the shawm's use. We have seen, for instance, that Virdung fails to mention a third size of shawm (see n. 1), and Martin Agricola similarly did not find it worth including in his composite fingering charts for woodwinds (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhaw 1529, fols. 9r, 9v and 10r; and *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhaw 1545, fols. 20r, 21r and 22r), even though it would have cost him very little effort or ink to have done so.

or (commonly called *bombarde*), and contratenor".[13] But 1423 seems like an improbably early date for an instrument to be needed to play a *contratenor bassus*. To be sure, Guillaume Dufay had begun to compose *chansons* with a *contratenor bassus* in the 1430s, *Se la face ay pale* being a particularly notable – and influential – example.[14] But if we examine collections of *chansons*, we find that rather few low contratenor parts are found in them before the last quarter of the century. The music manuscript El Escorial IV.a.24 (more commonly known as Escorial B or *EscB*) may serve as a typical example from just after the mid-century; of some 122 *chansons* contained in it, only 14 have low contratenor parts, and most of those are found near the end of the manuscript (suggesting they were added near the end of the period during which it was produced – probably near 1460).[15] These statistics suggest there would have been little pressure to build a size of instrument capable of playing in the lower range before 1460 or so. Basing our reasoning here on the stylistic traits of surviving composed polyphony is dangerous, of course, since we know that one of the primary responsibilities of the loud band involved improvisation – particularly of dance music, the nature of which we can only guess at. But it is also difficult to imagine the members of an *alta* band being far in advance of the greatest composers of the age in their basic compositional style. There is, however, some iconographic evidence to support the theory that the *contre* mentioned in 1423 was a larger size of shawm

13 For transcription of the original Latin text of the sections on instruments, along with an English translation, see Anthony Baines, "Fifteenth-century instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*", in: *Galpin Society Journal* 3 (1950), 19–26: 20–21. The surviving section of the printed treatise carries no date; for a more recent discussion of the dating (revising it from "about 1487" to "between 1481 and 1483") see Ronald Woodley, "The printing and scope of Tinctoris's fragmentary treatise *De inventione et usuv musice*", in: *Early Music History* 5 (1985), 239–268: 241–245.

14 See Kenneth Kreitner, "*Se la face ay pale* and the loud band of the fifteenth century", in: *Historic Brass Society Journal* 21 (2009), 1–10.

15 Concerning the dating of *EscB*, see David Fallows, *A catalogue of polyphonic songs, 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999, 15–16. Significantly, the version of *Se la face ay pale* in *EscB* presents a revised *contratenor* part, in which the range has been curtailed on the low end, making it conform to the range of the tenor. The alterations in this *contratenor* part are discussed by Kreitner, "*Se la face*" (see n. 14), 3.

than the normal *bombarde*; a small minority of 15th-century pictures do show shawms of an extraordinary length. One particularly clear example (an anonymous drawing, now in the Graphic Collection of the Universitätsbibliothek, Erlangen-Nürnberg; for a detail see Figure 2)[16] depicts a mounted *alta* band that appears to contain three sizes of shawm, the longest evidently over a metre in length; this drawing dates from the 1420s (and thus from roughly the same period as the Pierre de Prost reference cited above). While hardly conclusive, owing to their small number, such examples certainly constitute strong enough evidence to keep us from dismissing the theory out of hand. The only plausible alternative, I believe, is that the *contre* was an instrument of the same size as the normal *bombarde* but built to produce a contrasting timbre, either through having a different shape of bell[17] or different shape of bore. In any case, the issue remains a puzzle.

16 For a scan of the entire drawing, see http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=3037240 (6 February 2019). Somewhat less clear is a miniature illustrating a "Carole in the orchard" from the *Roman de la Rose* (? Master of the *Chronicle of Jean Juvénal des Ursins*, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 19153, fol. 7, ca. 1460), appearing to show shawms of three different sizes; this example is reproduced in monochrome in Bowles, *Musikleben* (see n. 10), Fig. 44, and in colour in Robert Wangermée, *Flemish music*, New York: Frederick A. Praeger 1968, Plate 51.

17 For a discussion of instruments, both woodwind and brass, shown with barrel-shaped bells, see Ross Duffin, "Backward bells and barrel bells: some notes on the early history of loud instruments", in: *Historic Brass Society Journal* 9 (1997), 113–129. As he points out, depictions of shawms with both barrel bells and *fontanelles* are very rare. To the single example known to him (his Fig. 6, p. 119) can be added the Erlangen-Nürnberg drawing just cited (see Fig. 2 and n. 16) and the *Marriage feast of St. Julian and St. Basilissa*, Master of St. Basilissa, first half of the 15th century (Museum of Catalan Art, Barcelona). The latter is reproduced in François Lesure, *Music and art in society*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press 1968, Plate 82; it is perhaps unique in showing a bombard with barrel bell alongside one of the same length with a flared bell.

Figure 2: Detail of *Tournament Scene, on the left: four mounted wind players*, ?Workshop of Giacomo Jaquerio, ca. 1420–1430. Erlangen, Graphic Collection of the University, H62/B 16.

The brass instruments of the family: slide trumpet or trombone?

Further puzzles concern the brass instruments that were regularly – if not quite ubiquitously – mixed with the shawms in the 15th-century loud band. Scholarly discussion has been intense at times regarding the issue of the slide trumpet: that is, whether a trumpet equipped with a long mouthpiece extension or single slide preceded the trombone, an instrument defined by its double or U-slide.[18] While the existence of the slide trumpet in the 15th century cannot be proven, due to the nature of the available evidence, I believe the "slide trumpet theory" is still the best explanation for the facts as we know them. But the focus of more recent controversy has been on the trombone, although the question here, naturally, has been more "when" than "whether". The issue is crucial because of the limitations in range imposed by the single slide; the range of the slide trumpet is limited in the downward direction to basically that of the alto shawm. Some have suggested, based upon continuity of terminology, that an instrument equipped with a U-slide was available as early as the 1430s; certainly cognates of the word *trombone* were in use in Italy by 1437, soon followed by *trombone* itself.[19] Such linguistic evidence can, however, be misleading, as we know. During the same period, for instance, French writers in the Burgundian court were still referring to the brass instrument that played with the shawms as a form of trumpet (specifically the *trompette des menestrelz*); the expression *saqueboute* (or sometimes *trompette saicqueboute*) dates from somewhat later (beginning in the 1460s, that is).[20] The German word *prusunen* (or *prusonen*) – an early form of *Posaunen* – appeared early in the century (in the Richental *Chronik des Konstanzer Konzils*), almost certainly to refer to brass instruments equipped with slides, but it seems highly improbable that these were already U-slides.[21] The iconography is ambiguous at best. The first unquestionable depiction of a trombone with all its elements in place is still the Filippino Lippi *Assumption*

18 See Carter, *Trombone* (see n. 4), 1, for a list of scholarly contributions to the discussion.

19 Carter, *Trombone* (see n. 4), 10–14.

20 Carter, *Trombone* (see n. 4), 64–69.

21 Carter, *Trombone* (see n. 4), 76–77.

in Rome from ca. 1489;[22] the examples from before this date that show some characteristics of the trombone amount to just a handful, and none of them is quite convincing as a representation of a workable model. As I've suggested elsewhere, they seem to be the products of artists who were grappling with depicting a new and unfamiliar object.[23]

There is, however, an intriguing iconographic example from the 1440s that might lend some support to the notion that the trombone had been invented by that date. This is from the manuscript[24] written by Zorzi Trombetta, trumpeter on a Venetian galley plying the trade routes from Flanders to the Levant from 1444 to 1449. Zorzi also served as a wine merchant, and on a page detailing some of his wine selling transactions we find a number of ideographs, many of them so far inexplicable.[25] But two of them are fairly clear representations of brass instruments; see Figure 3a–b.

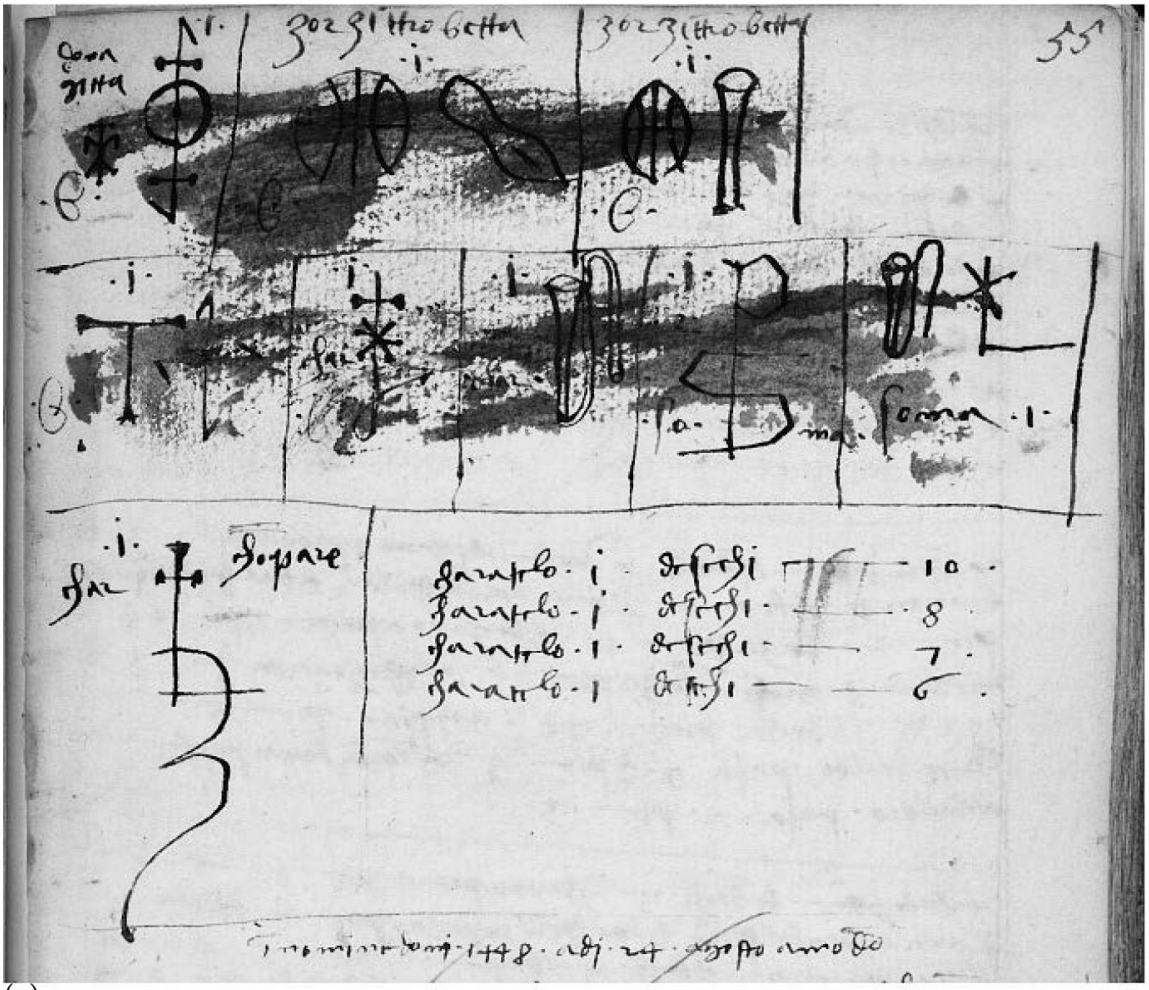
Of possible significance is the fact that the format of the instruments depicted is that of the trombone, not the trumpet; that is to say, the two bows extend beyond the bell and the mouthpiece, whereas in the trumpet of the time the bell and mouthpiece extend beyond the bows. We should bear in mind here that these sketches, crude though they may be, were produced by a player, not an artist, and thus by someone intimately acquainted with his own instrument. On the other hand, none of the contratenors included in Zorzi's manuscript is a *contratenor bassus*; all occupy the same range as their

22 For a colour reproduction of the Lippi *Assumption* see Carter, *Trombone* (see n. 4), Figs. 8a and 8b, 47.

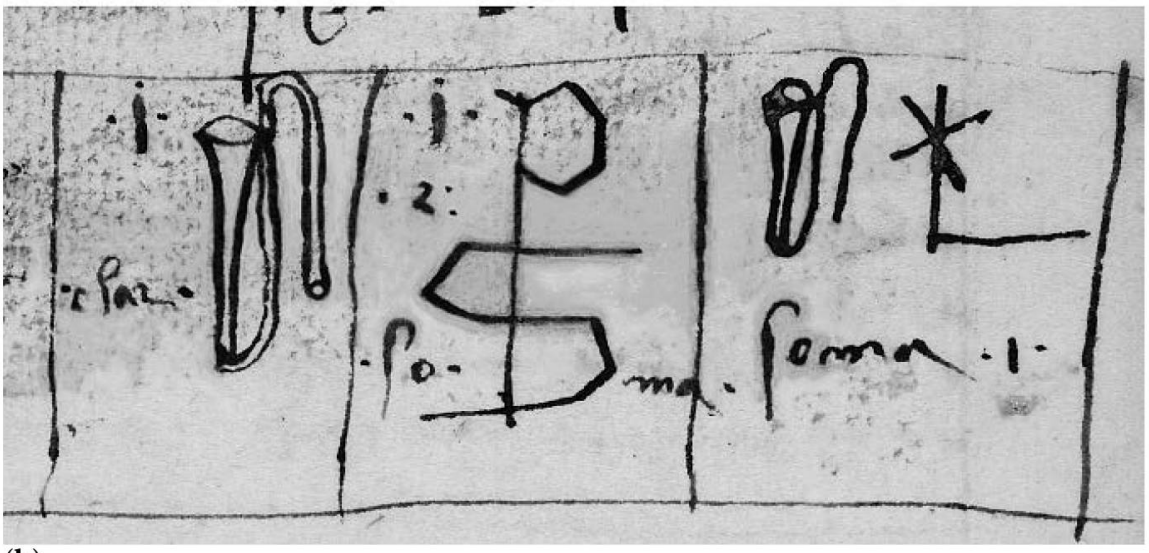
23 Myers, "Evidence of the emerging trombone" (see n. 10), 7–8 and 29.

24 London, British Library, Ms. Cotton Titus A.XXVI (1444–1449), fol. 55r. For a discussion of the musically relevant portions of the manuscript, see Daniel Leech-Wilkinson, "Il libro di appunti di un suonatore di tromba del quindicesimo secolo", in: *Rivista italiana di musicologia* 16 (1981), 16–39.

25 It seems probable that these ideographs relate in some way to the persons involved in the wine sales listed in the lower part of fol. 55r; for a transliteration of this list, see Leech-Wilkinson, "Il libro" (see n. 24), 37–38. Perhaps symbolic representation was necessitated by the illiteracy of some of the participants. But a few of the designs appear to be based upon letters, such as an overlapping S and P (possibly intended as the initials of Stefano de Polo, whose name is found twice in the list).



(a)



(b)

Figure 3: (a) London, British Library, Ms. Cotton Titus A.XXVI (1444–1449), fol. 55r (top two thirds of page); (b) Detail of fol. 55, edited image (stains digitally removed). © British Library Board.

associated tenors.[26] Thus, if these sketches are to be taken as evidence of the invention of the U-slide, they suggest the purpose of this improvement was evidently not at first to extend the range downwards but rather to produce a more manageable, less awkward tool.

Mixed or not?

It is interesting to speculate as to why the shawm band continued throughout its existence to include brass instruments. Shawms were certainly capable of playing in an "unmixed consort", and – if we are to believe the iconography – they often did so in the 15th century. But at the same time, the trio combination of treble shawm, bombard, and some form of brass instrument seems to have been fairly standard. It is not difficult to explain this phenomenon in terms of "structural instrumentation", according to which the different functions of contrapuntal voices might be made clear. The association of the brass instrument with the contratenor function seems well established, and its contrasting timbre serves as an aural marker to differentiate it from the tenor part occupying the same range. But the combining of brass with the loud reeds not only survived the transition to a more egalitarian style of imitative counterpoint, as became typical in the 16th century, but it continued to survive into the period when we know the shawm family had been expanded to more than cover all vocal ranges. There are three possible contributing factors to the survival of this practice. One might have been simply tradition: "this is just what we do". Another likely factor has to do with convenience: a trombone is much easier to carry around than even a *BassetPommer*, let alone a *BaßPommer* – an important consideration for musicians performing outdoors. But I think a further consideration concerns timbre: in my experience the brass sound seems to ameliorate some of the pungency of the bright reeds and to bring some cohesion to the whole without muddying the texture.

26 See Leech-Wilkinson, "Il libro" (see n. 24), 39.

In a number of 16th- and 17th-century illustrations of shawm bands, we see that another "brass" instrument has been added: the cornett.[27] The earliest illustration I have encountered of a cornett included in a shawm band is in one of Vittore Carpaccio's huge paintings in the Venice Gallerie dell'Accademia illustrating the St. Ursula legend and dating from 1497/1498; it is a tiny detail from the background, and thus – probably intentionally – none too clear.[28] Somewhere in the latter part of the 15th century the cornett itself seems to have attained status as a fully respectable musical instrument. In 1454, at the Banquet of the Vow (or the Feast of the Pheasant, as it is also known), Philip the Good's lavish event staged to drum up support for a new Crusade, one of the interludes was a solo performance by a player of the "German cornett" which was said to sound "very strange".[29] By the 1480s the use of the instrument in a solo capacity had bloomed, particularly in southern Germany, and by the end of the century the cornett had joined the trombones as their soprano voice to form a *de facto* family; that family had also begun to be used in the role it was destined to play for the next two centuries or so: accompanying choirs.[30]

27 See for instance the often reproduced image of a six-piece loud band in the *Procession in honour of Our Dear Lady of Sablon* by Denys van Alsloot, 1616 (Madrid, Museo del Prado), shown in this detail: http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/04/alsloot-1616.jpg (6 February 2019). Other examples (among many) include the *Accord de haulbois* by Jacques Cellier, ca. 1585 (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9152, fol. 169), reproduced in: *Galpin Society Journal* 10 (1957), Plate VII, and *The Munich Stadtpfeifer at the Great Shooting Match* (anon., 1577, Munich Stadtarchiv), reproduced in Carter, *Trombone* (see n. 4), Fig. 84, 294.

28 The painting in question is *The meeting of St. Ursula and the prince.* The shawm band is to be found in the left-hand side of the painting (which depicts the departure of the prince from his father); the group is standing on the quay across the water from the foreground group (and just above and to the left of the head of the father). The cornettist is depicted at the far left (from our point of view) of the six-member ensemble. A reproduction of the painting can be found at https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVittore_Carpaccio_045.jpg (6 February 2019).

29 Marix, *Histoire* (see n. 11), 39.

30 See Polk, *German instrumental music* (see n. 11), 72.

Other wind instrument families: recorders, douçaines

Besides the shawms, there are only two other 15th-century families of wind instruments to be considered: recorders and *douçaines* – the *douçaine* remaining the great "mystery instrument" of the era. (Tinctoris's brief description[31] is still the only one we have, and there is no known labelled picture.[32]) Without direct evidence of sizes and pitches, we are again left to base our guesses on parallel and subsequent developments. Since recorded purchases of sets of both recorders and *douçaines* were by or for loud bands, it would stand to reason that the makeup of the sets would have followed the model of the shawms: a set of four (the usual number) would probably have consisted of two higher ones, conceptually in G, and two lower, in C. A set of recorders of these sizes (basically Virdung's *Discant* and *Tenor* sizes) would cope with the great majority of the composed polyphony of the first half of the 15th century – even more likely to have been the repertory for recorders than it was for shawms.[33] Again, however, as with the issues of the *contre* shawm and the development of the trombone, the "big question" concerns when the bass recorder[34] was invented. The first evidence of the bass recorder is from Virdung, while the demand for it – if we consider the probable repertory – would seem to precede the date of his treatise by at least a few decades. Between 1460 (the approximate date of *EscB* – see n. 15) and the 1490s, the number of compositions with low contratenor parts increased dramatically. For instance, the manuscript Rome, Biblioteca Casanatense 2856, copied probably ca. 1492, contains 123 pieces, 101 of which have low contratenors; Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229, copied about the same time, contains 268 pieces, 247 of which have low contratenors. Already by 1475, the approximate date of Yale University, Beinicke Library MS 91 (the *Mellon Chansonnier*), the change was well underway;

31 *De inventione*, Baines translation (see n. 13), 20.

32 See Anthony Baines, *Woodwind instruments and their history*, revised ed., New York: W. W. Norton & Co. 1963, 234–235.

33 See Keith Polk, "The recorder in fifteenth-century consorts" in: Lasocki (ed.), *Musicque de joye* (see n. 1), 17–29: 19–23 and 25.

34 That is, a recorder in F, called a *Bassus* by Virdung but later a *Basset* by Praetorius, for whom the *Baß* had become an instrument built a fifth lower, in B♭.

here significantly over half (34 of 57) of the compositions have low contra-tenors. Clearly, instrumentalists playing such composed polyphony would have exerted pressure on builders to develop sizes capable of playing in the bass register. It seems quite likely – though in no way provable – that the recorder quartet that performed a *chanson* during the 1468 festivities for the marriage of Charles the Bold[35] included a bass recorder; the fact that the composition they played was in four parts is in itself suggestive, in that a four-part texture would have been forward-looking for the time. Therefore, I should be surprised if the bass recorder had not been invented by the year 1470 or so, but we shall probably never know for certain.

And the viols?

I have dwelt here on the thorny issues of the *contre* shawm, the trombone, and the bass recorder especially because of their relevance to the invention of the viol. While there are many factors – musical, acoustical, ergonomic, social, political – to consider in tracing this invention, surely one of the most important has to be simply the need for a bowed string that could reach down to the bass register;[36] the idea to expand it into a family with all members being played *a gamba* might well have come along just a little later. Before the viol appeared, the only string instruments capable of entering the bass range were plucked strings: lute and harp. With this general need for a bass bowed string in mind, we may have to reconsider some of Ian Woodfield's conclusions regarding the viol's early history. In his groundbreaking study, published in 1984, Woodfield postulated a Spanish – and specifically Valencian – origin.[37] According to his theory, Valencian makers combined

35 See n. 6.

36 This consideration, along with the idea that viols adopted the tuning pattern of the lute (largely in fourths) in order to ease finger stretches, was stated by Curt Sachs, *The history of musical instruments*, New York: W. W. Norton & Co. 1940, 347–48.

37 Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984. Woodfield (ibid., 4) rejected Sachs's hypotheses (see n. 36), calling his explanation for the viol's use of the lute tuning a "none-too-convincing idea". Sachs, I suspect, had

the physical characteristics of the *vihuela de mano* with the *a gamba* playing position of the Moorish *rabab* to produce a tenor-range instrument serving primarily to provide a drone accompaniment to the voice; it was only when the instrument migrated to Italy that it was made capable of carrying a melodic line. Woodfield based this theory in part upon the apparent similarity of the *vihuela de mano* and the *vihuela de arco*; he assumed that they were, at least for a period of several years, a single instrument type "to be bowed or plucked at will".[38] This idea seems to me in itself highly questionable, given the very different acoustical and mechanical requirements of plucked and bowed strings.[39] It is, moreover, based almost entirely upon iconography, and here, I think, Woodfield has been somewhat selective in his choice of which evidence to believe. He has more or less discounted the evidence for rounded pressure bridges (including the earliest example he cites[40]) in favour of that for guitar-type stringholders. (We should bear in mind here that it would have been easy for artists themselves to be confused by the similarity of the two types of *vihuela*, transposing features of one to

considered his own conclusions to be so obvious as to require little elaboration, particularly in a general history of instruments.

38 Woodfield, *Early history* (see n. 37), 52.

39 The mechanical differences imposed by the need of the bow to have access to the strings of a bowed instrument are quite obvious. Less apparent (but nevertheless important) are the differing acoustical needs of plucked and bowed strings. In the case of a plucked string, all the energy is imparted at the beginning of the sound, which means it is the task of the resonator to deal efficiently with this energy as it doles it out sparingly over time; in the case of a bowed string, the input of energy is instead constant, and the consideration then becomes how to damp some of the resonances of the instrument body and spread them out so that certain pitches are not favoured over others.

40 This is the *Madonna and child with angel musicians* by Valentin Montolíu in San Felíu, Játiva, Valencia (previously dated ca. 1473; more recently, ca. 1475–1485) – Woodfield, *Early history* (see n. 37), Plate 38, 62. Since the time of Woodfield's research an earlier iconographic example has been found, a viol-playing angel musician in a ceiling painting in the Cathedral of Valencia, executed by Francesco Pagano and Paulo da San Leocadio, 1472; for details in colour of both of these instruments (the Montolíu after extensive restoration) see www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/OldestViolad agamba.htm (6 February 2019). The Valencia Cathedral example clearly possesses a pressure bridge – possibly crenellated and only slightly rounded, if at all.

the other – much as we have seen with depictions of the slide trumpet and early trombone. And we find in some of the iconography a mixture of elements that do not belong together, such as a tailpiece along with a stringholder – definite signs of such confusion.[41]) While the viol may still turn out to have originated in Valencia, it may at the same time have had the ability to play melodically from its inception; this would mean it did not depend on importation to Italy for development of that ability, and thus its dispersal to other countries besides Italy could have been more immediate and direct. Might such a direct route from Spain to German-speaking lands help explain the somewhat mysterious use of the term *Rybeben* for viols in German sources, such as the *Triumphzug* of Maximilian I?[42]

Woodfield's theory of the Valencian viol as primarily a drone instrument fitted well with the prevailing attitude of the 1980s, when it was being questioned whether even skilled instrumentalists had the ability to play part-music before quite late in the 15th century. As David Fallows put it in 1982, concerning even the highest-paid minstrels of the age, "they played improvised or semi-improvised music that was essentially monophonic – melodic music with an accompaniment that would rarely have been more than a drone or something equally independent of written traditions".[43] In the meantime a pushback has begun to take place, and we are discovering more and more evidence of the polyphonic sophistication of 15th-century instrumentalists.[44] For instance, we find references to minstrels who played specific

41 For instance, see Woodfield, *Early history* (see n. 37), Plate 33, 55, a painting of the Sardinian school, ca. 1500, depicting an angel musician playing a viol with both stringholder and tailpiece. Woodfield has chosen to treat this Sardinian example as somehow representative of the Valencian type of viol (ibid., 69).

42 See Herbert Myers, "The musical miniatures of the *Triumphzug* of Maximilian I", in: *Galpin Society Journal* 60 (2007), 3–28: 11 and 17.

43 David Fallows, *Dufay*, London: J. M. Dent 1982, 2.

44 See for instance Keith Polk, "*Vedel* and *Geige* – fiddle and viol: German string traditions in the fifteenth century", in: *Journal of the American Musicological Society* 42/3 (1989), 504–546. Polk cites numerous archival references from throughout the 15th century to groups of German string players who were clearly performing polyphony, and he points to evidence of continuing traditions of performance that suggest that the viol did

parts in polyphonic textures, such as to Nicolo d'Allemagna, hired to play contratenor shawm in 1406;[45] clearly one would not have to specialize in this way in order to play a mere drone! Then we have the record from 1415 of *prusuner* sounding their instruments "one above the other in three parts, as one customarily sings" and another from 1417 of *prosonen* accompanying vocal polyphony.[46] And we have the proven – if not quite yet perfect – musical literacy of Zorzi Trombetta in the 1440s; Zorzi – alias Georgius Nicolai de Mothons – went on to become one of the founding members of the *piffari* and *tromboni* of the doge of Venice in 1458, and he continued to serve in that group until sometime in the 1490s (at which time it is certain that its repertory included Franco-Flemish polyphony).[47] There are hints of the participation of instrumentalists in the performance of composed polyphony at the Banquet of the Vow (1454)[48] and more concrete evidence of such participation during the marriage festivities for Charles the Bold (1468).[49] Finally, there are the numerous manuscripts containing polyphonic compositions without text, the compilation of which began in the last quarter of the 15th century; these manuscripts attest to the need of instrumentalists for sources of repertory.[50] Certainly the time has come for a reassessment of the

---

not appear abruptly in Germany ca. 1500 but had had an indigenous presence there for a few decades before that (although, as he admits, there is no iconographic evidence to support this idea).

45 See n. 11.

46 Ulrich von Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils* (1414–1418); cited in Carter, *Trombone* (see n. 4), 76–77.

47 Rodolfo Baroncini, "Zorzi Trombetta and the band of *piffari* and trombones of the *Serenissima:* new documentary evidence", in: *Historic Brass Society Journal* 14 (2002), 59–82, and idem, "Zorzi Trombetta da Modon and the founding of the band of *piffari* and *tromboni* of the *Serenissima*", in: ibid. 16 (2004), 1–17.

48 Various instrumental combinations described in the reports of the occasion (by Olivier de la Marche and Mathieu d'Escouchy) suggest polyphony was involved, but the genres of composition are generally not specified; see Marix, *Histoire* (see n. 11), 37–41.

49 As noted above, those festivities included a quartet of loud instruments that played a motet and a quartet of recorders that played a *chanson*; see n. 6.

50 See Jon Banks, *The instrumental consort repertory of the late fifteenth century*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2006.

early history of the viol in light of these discoveries and newer ways of looking at the evidence.

«Auf die […] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten»

Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts

Marc Lewon

Hans Gerle verkündet bereits im Titel seines Lehrbuchs *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten* von 1532, dass «[…] Darynen ein liebhaber vn*d* anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt / on sonderlich*en* Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag […]»[1] und bekräftigt noch einmal im Nachwort,

> «Das ich aber etliche ding so schlecht vnd so einfeltig vn*d* gantz kindisch fürgeben hab / d*as* hab ich den vnerfarnen zu gut than / damit sie es wol verstehen vnd das selbig auffs best einbilden mögen / Ich habs nit für die erfarnen geschriben / dann ich weyß ia wol die gelerten durffen keines lermaysters sie sind für sich geschickt genug.»[2]

Die vielen verschiedenen Tabulatursysteme des 15. und 16. Jahrhunderts sind meistens intuitiv und leicht nachvollziehbar, weil sie in der Regel eben nicht für professionelle Spieler, sondern für interessierte Laien erfunden wurden. Sie verwenden dabei entweder Elemente der vertrauten Mensuralnotation, wie die früheste bekannte Lautentabulatur, das *Kassler-Wolfenbütteler*

---

1 Hans Gerle, *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst*, Nürnberg: Hieronymus Formschneyder 1532, fol. [A1r] (Titelblatt).

2 Ebd., fol. [O4r] (Nachwort).

Tabulatursystem,[3] oder setzen eine Art Koordinatensystem ein, bei dem die Linien den Saiten des Instruments entsprechen, während die zu greifenden Bundpositionen und die anzuschlagenden Saiten durch Zahlen oder Buchstaben angegeben werden, wie in der französischen oder der italienischen Lautentabulatur, bzw. verwandten Systemen wie der spanischen Vihuela-Tabulatur und der neapolitanischen Lautentabulatur. Als einziges System schert dabei die sogenannte «deutsche Lautentabulatur» aus, die schon von den Zeitgenossen als unpraktisch und unlogisch empfunden wurde, zugleich aber in allen frühen Musiklehren und Tabulaturbüchern des deutschsprachigen Raums verwendet wurde. Ihre Erfindung wird dem berühmten blinden Organisten und Lautenisten Conrad Paumann (ca. 1410–1473) zugeschrieben, wie Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* bereits 1511 feststellt:

> ayn blind zú nürenberg geborn vn*d* zú münchen begraben sie gewesen / hatt meister Conrat von nürenberg gehaissen / der zú seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopt vnnd gerúmptt sey worden / Der hatt auf den kragen der Fünff kore / vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben / vnnd als das ayn mall auß ist gewesen / hatt er wider von vornen an dem alphabet angefangen / vn*d* die selbe*n* búchstaben alle des andern alphabets dupliert / vnd darauß mag ich verstan das er nit mer dan*n* neün saitte*n* vff d*er* lautte*n* hatt gehabt.[4]

Da dieses System weder an instrumentenbauliche Veränderungen flexibel anpassbar noch kompatibel erweiterbar ist, mussten für Ausweitungen des

3 Für eine Einführung zum *Kassel-Wolfenbütteler Tabulatursystem*, sowie einer eingehenden Analyse, Transkription und Edition der *Wolfenbütteler Lautentabulatur* (ca. 1460), der einzig bislang bekannten Quelle mit diesem System, siehe die Blogreihe https://mlewon.wordpress.com/category/wolfenbuttel/ (31.5.2019) und den Artikel: Marc Lewon, «The earliest source for the lute: The Wolfenbüttel lute tablature», in: *Journal of the Lute Society of America* 46 (2013), 1–70. Für eine kurze Einführung und eine Rekonstruktion der fragmentarischen Tabulaturen der Quelle, siehe: Marc Lewon, «A (re-)construction of the Wolfenbüttel lute tablature fragments», in: *Quarterly of the Lute Society of America* 51/1 (2016), 12–25.

4 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren*, Basel: Michael Furter 1511.

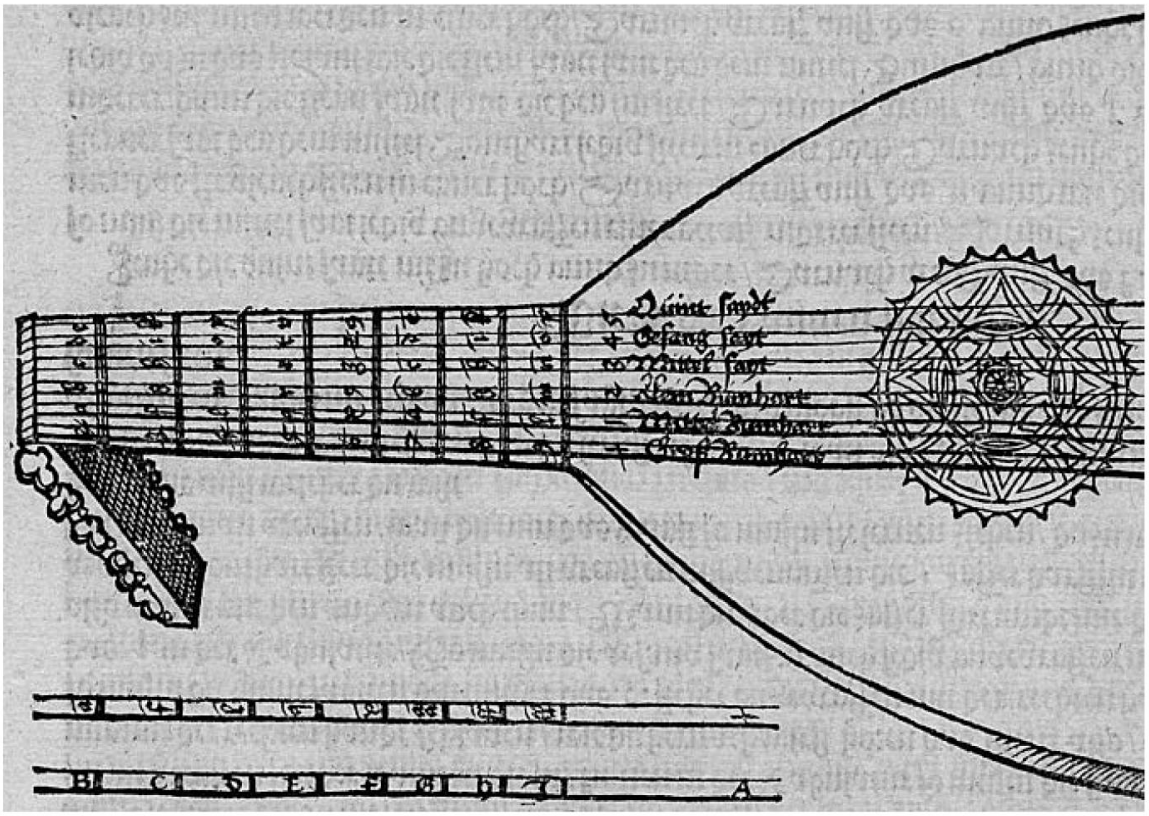


Abb. 1: Lautenkragen für die deutsche Lautentabulatur mit zwei gebräuchlichen, alternativen Bezifferungen für den «Groß Bumhart» (Detail). Gerle, *Musica Teusch*, 1532, fol. [I4r].

Tonumfangs nach unten – durch Hinzufügen weiterer, tieferer Saiten – und nach oben – durch Hinzufügen weiterer Bünde – neue Zeichen erfunden werden. Weil diese Erweiterungen nicht genormt vorgenommen wurden, sind in den Quellen des 16. Jahrhunderts dementsprechend verschiedene Versionen des Systems parallel anzutreffen.

Die deutsche Lautentabulatur erfordert das Auswendiglernen jeder einzelnen Griffposition auf dem Instrument. Daher ist der hier abgebildete, sogenannte «Lautenkragen», der die einzelnen Griffpositionen wie in einer Tabelle aufführt, auch Standard in allen deutschen Lehr- und Tabulaturdrucken dieser Zeit (Abb. 1). Teilweise gehen die Lautenkrägen sogar auf den unterschiedlichen Gebrauch bei der Bezifferung der später hinzugefügten, tiefsten Saite – dem «Großbrummer» oder «Groß Bumhart» – ein.

Die Tabulatur als System hat gewisse Vorteile: Bei der Herstellung des Drucks kann auf das aufwändige Liniensystem verzichtet werden, die Notation ist erheblich platzsparender als ihre romanischen Konkurrenten und sie

lässt sich leicht diktieren. Letzteres war möglicherweise ein treibender Faktor bei der Erfindung des Systems durch einen blinden Spieler. Der Nachteil liegt in der wenig intuitiven Anlage des Systems und der Notwendigkeit, es komplett auswendig lernen und präsent halten zu müssen. Darüber beschweren sich nicht nur neuzeitliche Spieler. Schon Martin Agricola, der sich im Kern auf Virdung stützt, schreibt über dieses Tabulatursystem in seiner in Knittelversen gehaltenen *Musica instrumentalis deudsch* von 1529:

> Das yhre Tabelthur erfunden sey […]
> Von eym Lautenschlager blind geborn
> So han sie den rechten Meyster erkorn.
> Sol nu ein blinder (welchs nicht gleublich ist)
> Von solcher kunst reden aus rechter list.
> Der die Musicam nie recht hat erkant
> On welche all Instrument sind ein tand.
> Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen […]
> Also möchte ich wol billich sagen
> Wenn mich einer drümb würde fragen.
> Das der blinde Meyster die leer Jungen
> Auff den vnrechten weg hat gedrungen.
> Vnd sie mit sehnden augen blind gemacht
> Es ist kein wunder / das man yhrer lacht.
> Dieweil ein blinder den andern füret
> So werden sie beide narrn gespüret […]
> Vnd fallen zuhauff ynn ein finster loch
> Weil sie han gezogen an einem ioch
> So wissen sie nicht / wo aus / odder ein
> Vnd haben villeicht zubrochen die beyn. […]
> Darümb wiltu disser kunst recht nach gan
> So ker dich nicht an einen blinden man.
> Hör / Hör / was ich dir trewlich raten will
> Denn ich bin auch gewest bey solchem spil.[5]

5 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist / wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die Orgel / Harffen / Lauten / Geigen / vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel / nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, fol. 29v–30r. Dabei bemüht Agricola das beliebte Sprichwort vom Blinden, der den Blinden führt, das unter anderem

Agricolas humorvolle Schimpftirade und seine Forderung nach einem anderen Tabulatursystem für die Laute mündet in seinem Versuch, eine neue (deutsche) Tabulatur einzuführen, die anstelle der Griffpositionen die wahren Tonnamen verwendet.[6] In zwei Tafeln stellt er «Die Musicalische Scala mit der alten vngründten Tabelthur»[7] seiner neuen, «rechte[n] Tabelthur / welche aus dem rechten fundament der Musica genomen»[8] gegenüber und fügt zur Veranschaulichung und als Machbarkeitsbeweis ein intavoliertes dreistimmiges Lied nach seiner Methode hinzu: «Ach gott von hýmel sich dar eyn».[9] Ferner zeigt er die Möglichkeiten seines neuen Tabulatursystems auf, das jetzt nicht nur für Lauten oder große Geigen in gleicher Stimmung funktioniert, sondern auf alle polyphoniefähigen oder in polyphonen Ensembles eingesetzten Instrumente übertragen werden kann: «Disse Tabelthur / wie ytzt berürt / Mag auff all Instrument werden gefürt [...] Denn / Lauten /

in Sebastian Brants Narrenschiff zitiert wird («Eyn blynd den andern schyltet blyndt / Wie wol sie beid gefallen synt», Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel: Johann Bergmann von Olpe 1494, Kapitel Nr. 40: «An narre*n* sich stossen», Zeile 13–14), und in der Folge in zahlreichen Gemälden und Sprichwortsammlungen aufscheint, darunter in einem Gemälde von Pieter Bruegel dem Älteren von 1568 mit dem schönen Detail, dass der führende und bereits gefallene Blinde das Bettlerinstrument dieser Zeit trägt: eine Drehleier.

6 «Ich sage noch / das die Lautenschleger / Müssen haben einen blinden zeyger. / Das sie mit dem absetzen so handeln / Sie möchtens billicher weis wol wandeln. / Die Orgnisten sind ym recht nachgangen / Vnd haben gantz künstlich angefangen. / Aus der rechten kunst Musica genant / Kümpt yhre tabelthur ynn alle land.» Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 31r. Agricolas Forderung nach einem Wechsel zu einem der Orgeltabulatur vergleichbaren System für die Laute geht soweit, dass er mit einem erneuten Seitenhieb auf Paumanns fehlendes «Augenlicht» – seine Tabulaturreform rhetorisch vorbereitet: «Auch mag ich [...] sagen [...] Das die Organisten viel clüger seyn / Als die Lutinisten mit yhrem scheyn. / Denn disse (wie ich mich lasse duncken) / Sind auff dismal gewesen gantz druncken. / Da sie yhr Tabelthur haben erticht / Auch haben sie villeicht gehabt kein licht. / Das sie die Noten nicht haben erkant / Vnd die Claues gesatzet forn an den rand.» Ebd., fol. 29r–v.

7 Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 33v.

8 Ebd., fol. 34r.

9 Ebd., fol. 38v–40r.

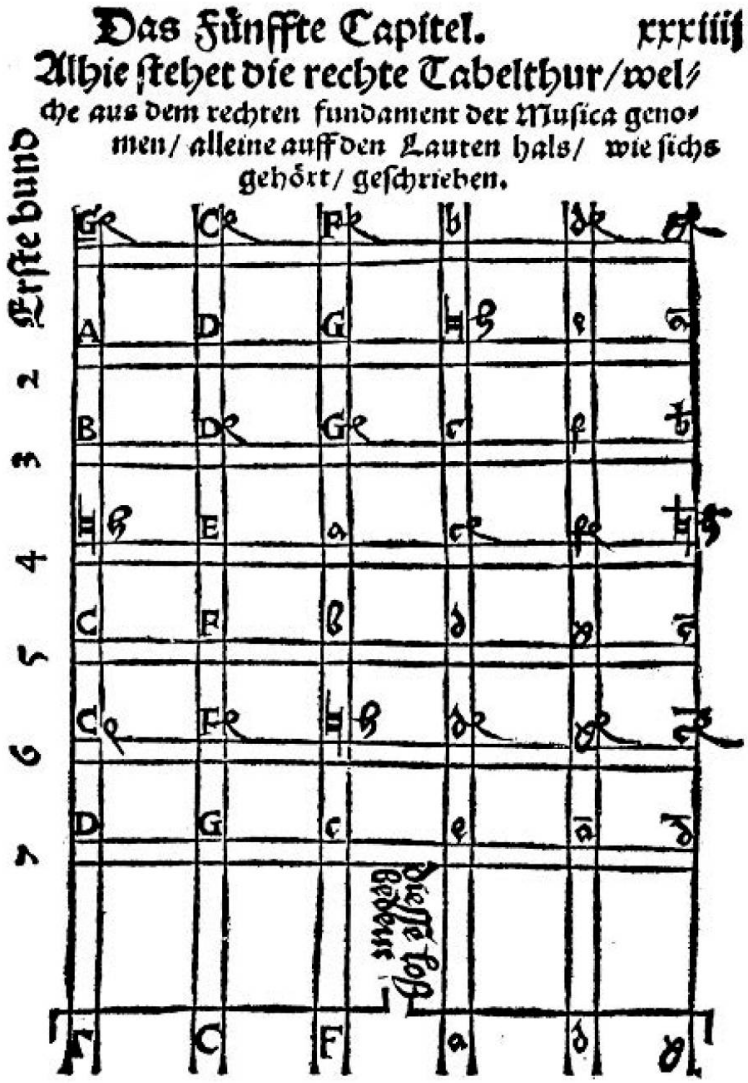


Abb. 2a: Agricolas «rechte Tabelthur». Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* 1529, fol. 34r.

Harffen / Orgeln vnd Psalter / Haben fast ein art bey vnserm alter.»[10] Was er dabei jedoch nicht löst, wenngleich er es anspricht, ist das Problem oder die Notwendigkeit alternativer Griffpositionen für Lautenintavolierungen. Solche Griffe sind auch in seinem Tabulaturbeispiel nötig, dort aber nicht markiert (Abb. 2). Immerhin ist seine sogar diminuierte Intavolierung fast fehlerfrei notiert und lässt sich im Gegensatz zu Virdungs Beispiel (siehe unten) problemlos solistisch auf der Laute interpretieren. Agricolas innovativer Vorstoß sollte jedoch folgenlos bleiben, denn die (alte) deutsche Lautentabulatur hat-

10 Ebd., fol. 32r.

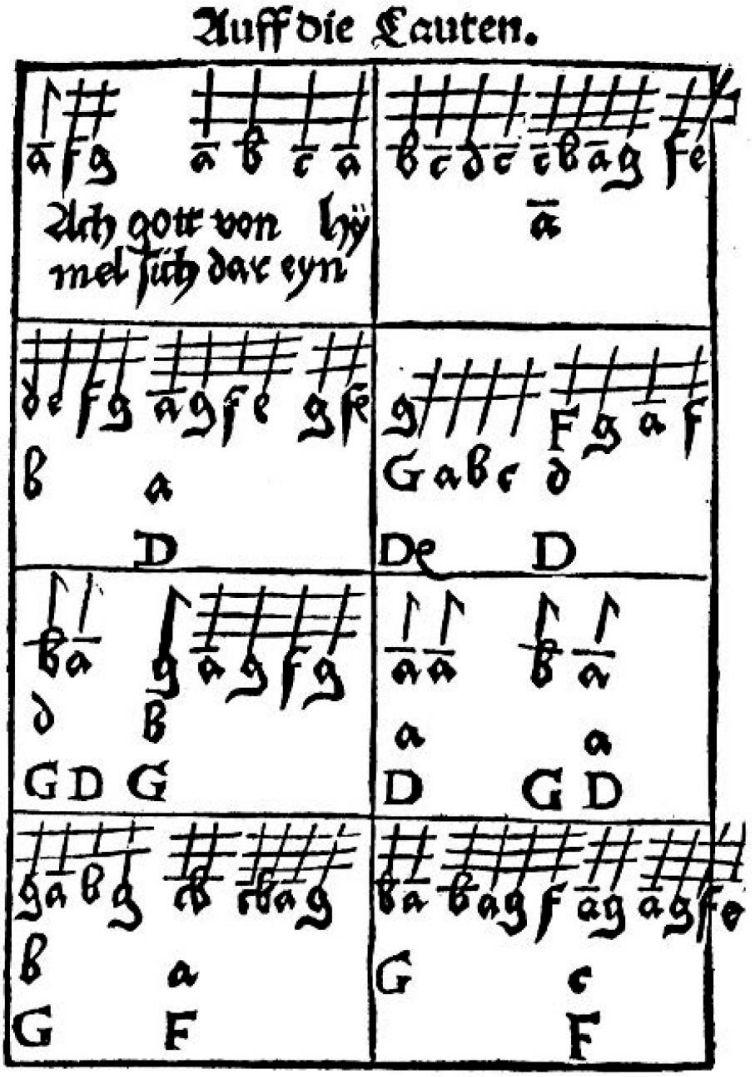


Abb. 2b: Erste Seite von Agricolas Intavolierungsbeispiel «Ach gott von hýmel sich dar eyn». Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* 1529, fol. 38v.

te sich seit dem späten 15. Jahrhundert bereits über viele Jahrzehnte hinweg verbreiten und durchsetzen können. Sämtliche zeitgenössischen Lehrbücher und Tabulatursammlungen aus dem deutschsprachigen Raum bedienten sich in der Folge ausschließlich der überkommenen deutschen Tabulaturschrift, sowohl für die Intavolierung auf der Laute als auch auf den «großen Geigen».

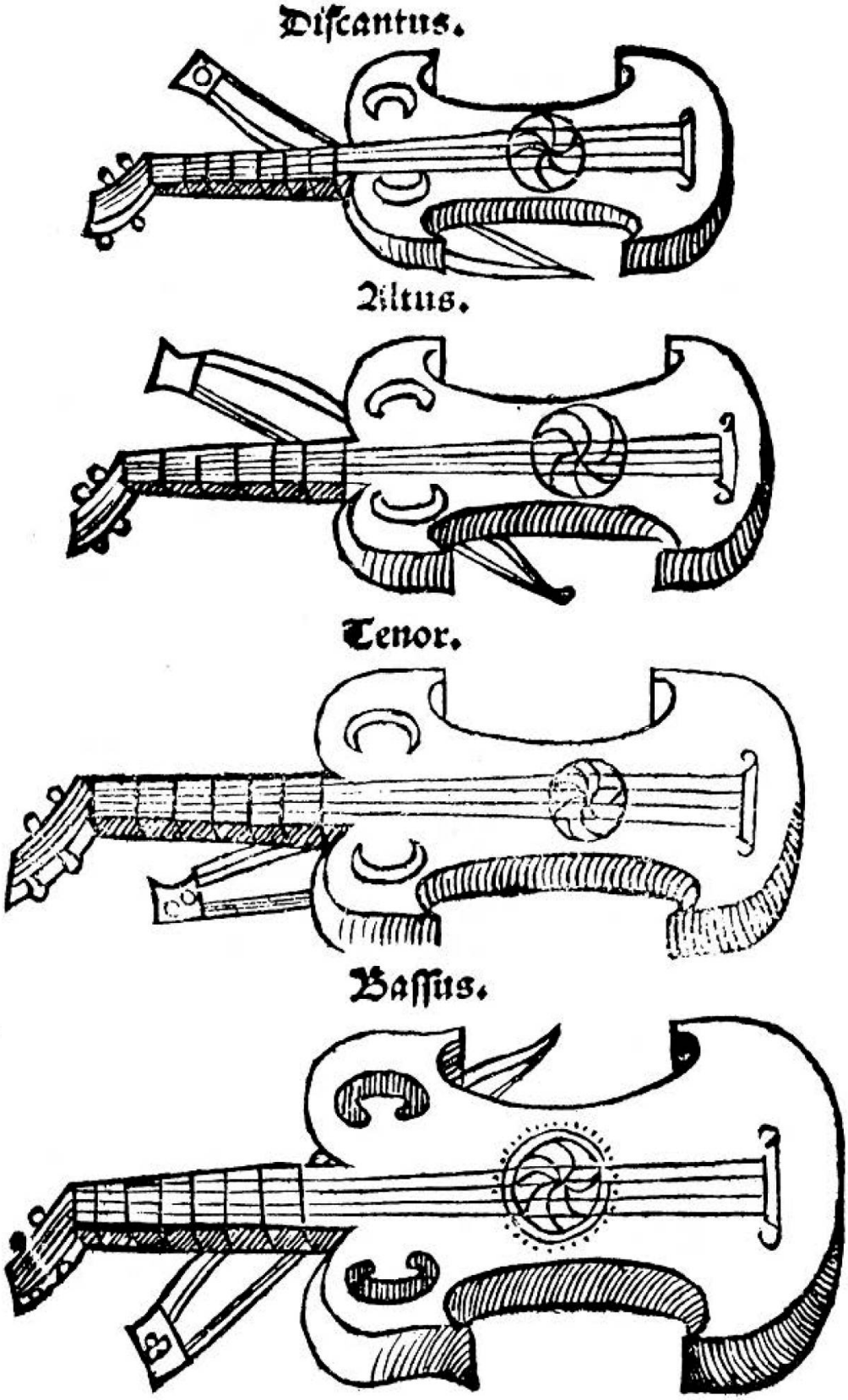


Abb. 3: Groß Geigen-Consort. Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* 1529, fol. 46v.

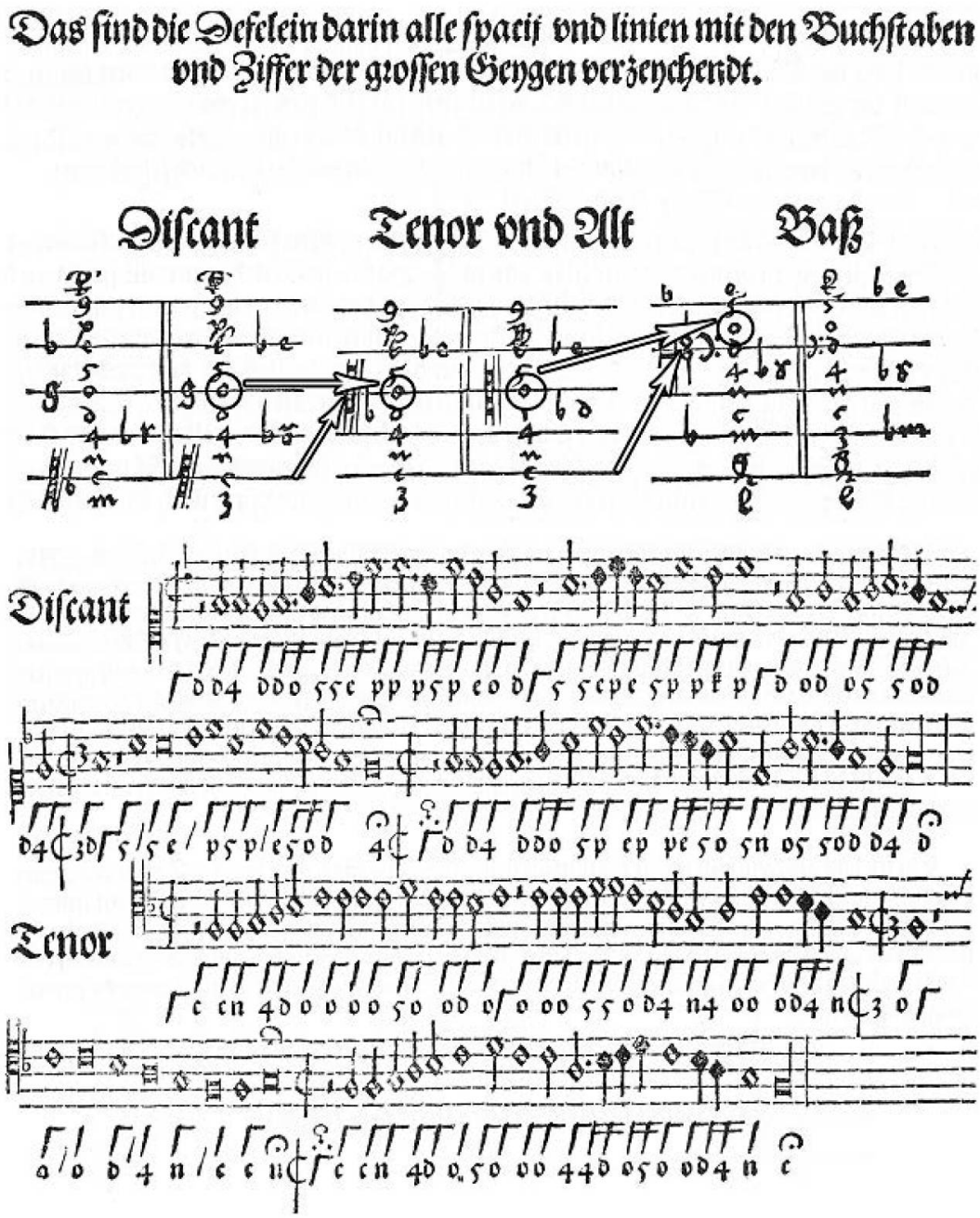


Abb. 4: Grifftafeln für das Groß Geigen-Consort mit Notenbeispiel «Es flug ein kleynes walt vogelein» (Discant und Tenor). Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. [H4v] und fol. [Iv].[11]

11 Hans Gerle, *Musica vnd Tabulatur / auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen / auch Lautten*, Nürnberg: Hieronymus Formschneyder 1546 = korrigierte und erweiterte Neuauflage des Drucks von 1532.

«Der Erst tayl von den grossen Geygen»[12]

Die deutsche Lautentabulatur wurde bekanntlich nicht nur zur Notation von Einrichtungen für die Laute, sondern auch für die «grossen Geigen» verwendet, deren relative Saitenstimmung mit jener der Laute identisch war. Es überrascht daher nicht, dass beide Instrumentenfamilien in den 'deutschen' Musiklehren von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529) und Hans Gerle (*Musica Teusch*, Nürnberg 1532, mit der korrigierten und erweiterten Neuauflage *Musica vnd Tabulatur* 1546) stets in einem Zug genannt und deren verwandte Tabulaturen in Nachbarschaft zueinander besprochen werden. Hier kommt auch ein Vorteil zum Tragen, den die 'alte' deutsche Lautentabulatur gegenüber Agricolas Reformvorschlag hatte: Sie ist keine absolute Tonschrift, sondern gibt – wie im Übrigen alle anderen Lautentabulatursysteme auch – nur relative Griffpositionen an, so dass die gleiche Intavolierung ohne Umdenken auf ein Instrument mit gleicher Relativstimmung, aber anderem Stimmton übertragbar bleibt. Das ist besonders für ein Consort aus unterschiedlichen Instrumentengrößen von Vorteil. Trotz aller Übertragbarkeit des Tabulatursystems findet der Aspekt des polyphonen Solospiels – der ja für die Laute elementar mit der Erfindung der Tabulatur verbunden ist – in diesen Lehrbüchern keine Entsprechung für das Instrument der großen Geige. Die in Italien anzutreffende polyphone Praxis des «cantar alla viola» der professionellen Spieler, als Parallele zur solistisch eingesetzten Laute, ist in den Quellen nördlich der Alpen nicht anzutreffen: Die Musik wird hier stets auf ein Geigen-Ensemble übertragen, dessen einzelne Mitglieder einstimmig spielen.[13] Eventuell ist das eine Reaktion mit Rücksicht und in Hinblick auf das Niveau des zahlenden Zielpublikums dieser Drucke, das eben nicht in erster Linie aus Berufsmusikern, sondern aus interessierten Laien bestand, die zu gesellschaftlichen Anlässen und zur privaten Unterhaltung gemeinsames, polyphones Musizieren im kleinen Kreis pflegten. Dazu passt jedenfalls das Eingangszitat

12 Gerle *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [A2v].

13 Siehe dazu die Kapitelüberschrift «Wie sichs gebürt recht zu Tabuliren auff allerley geigen / vnd andern Musicalischen Instrumenten / auff welchen nur eine stymme gemacht wird», Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 51r.

Gerles, der in seinem Druck nicht müde wird, darauf zu verweisen, dass er sein Lehrwerk nicht für die «erfarnen in der kunst» verfasst habe.[14]

Obwohl in Agricolas Abbildung des Groß Geigen-Consorts das Alt- und das Tenor-Instrument leicht unterschiedlich groß erscheinen, werden sie bei den anschließenden Erläuterungen der «zuhauff stymmung» als identisch gestimmt gepaart (Abb. 3). Dieser Sachverhalt ist bei Gerle (Abb. 4) etwas anschaulicher dargestellt, wo auf einen Blick zu sehen ist, dass der Discant eine Quinte über Alt und Tenor steht und der Bass eine weitere Quarte darunter, wenn man z. B. die Griffposition «o», die dem 3. Bund auf der zweithöchsten Saite, der «Gesangsait», entspricht, auf allen drei Instrumenten direkt vergleicht.

Virdung und bis zu einem bestimmten Grade auch Agricola beschreiben den Gegenstand in ihren Traktaten mit einer gewissen Distanz. Das unterscheidet sie von Gerle, der als Instrumentalist mit der Praxis der Lautenisten und Geigenspieler innig vertraut ist und entsprechend souverän über die Materie berichtet. Bei ihm folgt eine anschauliche Umschrift eines vierstimmigen Liedes in das Tabulatursystem. Die Griffpositionen auf den Instrumenten sind dabei wegen ihrer gleichen Relativstimmungen identisch markiert. Aufgrund der abweichenden Grundtöne resultieren die gleichen Zeichen und Griffpositionen jedoch in unterschiedlichen Tonhöhen. Während Gerle sich mit wertenden Kommentaren zurückhält, legt Agricola, der zuvor schon bei der Ablehnung des Systems der deutschen Lautentabulatur kein Blatt vor den Mund nahm, nach. Er liefert abgesehen von einem Beispiel in seiner reformierten Tabulaturschrift zwar kein Repertoire für das Geigenensemble, weist aber darauf hin, dass die Tabulatur nur für diejenigen Spieler gedacht sei, die Mensuralnotation nicht lesen können. Die Arbeit des «Absetzens», also des Umschreibens in die Tabulatur, könne man sich sparen, wenn man «nach den Noten spielen kann». Wer aber die Noten nicht lesen könne, der solle sich nach der Tabulatur richten und muss sich zugleich gefallen lassen, von Agricola als «grober knollen» («plumper Mensch», bzw. Bauer) beschimpft zu werden – wobei er den Leser im Unklaren darüber lässt, ob diese letzte Schmähung eventuell nur für die vorbehalten ist, die sogar die Umschrift in Tabulatur nicht verstehen:

14 Zu Hans Gerle und seinem Zielpublikum siehe auch den Beitrag von Thomas Röder, «Gerle und Nürnberg» in diesem Band.

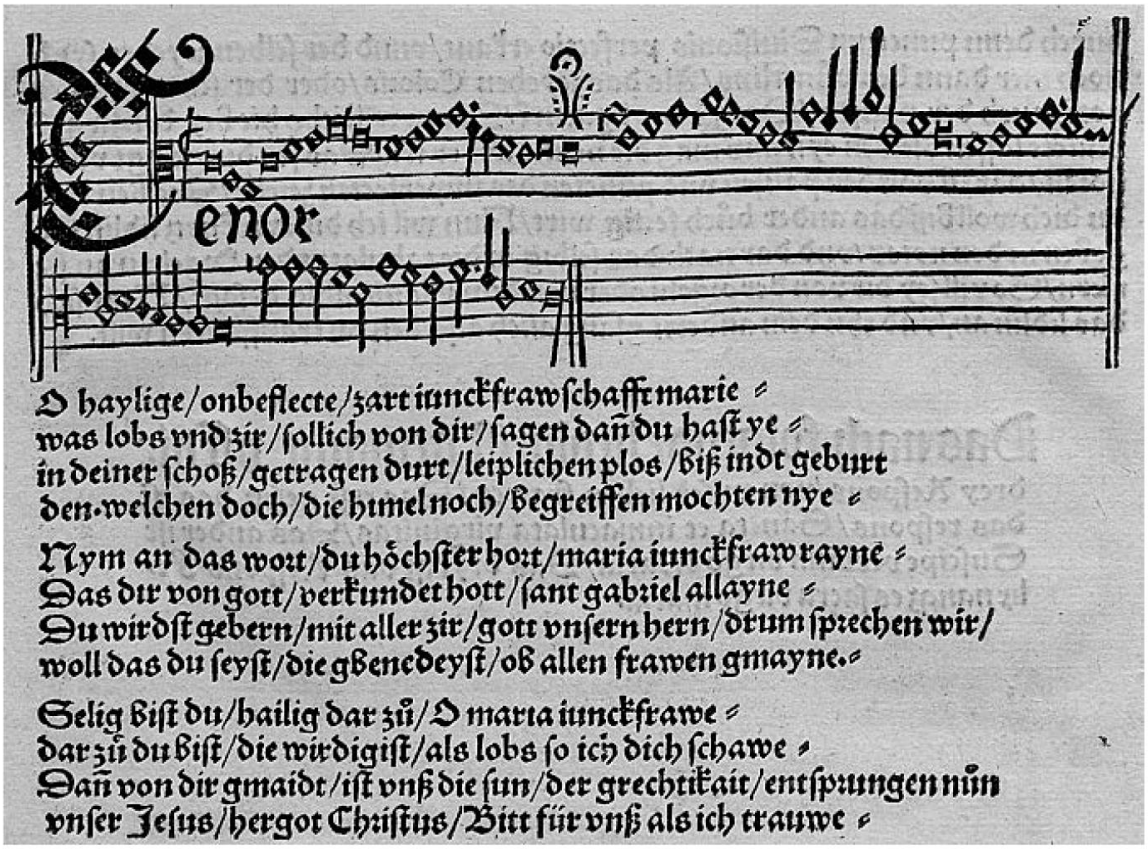


Abb. 5a: Tenor von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [H4v].

Kanstu ia noch den Noten nicht spilen
So thu billich noch disser ler zilen.
Vnd setz ygliche stym besonderlich
Aus dem gesang ynn buchstaben zymlich
Das ein yderman fur sich mag legen
Eine stym / wie ichs ytzt will zegen.
Idoch deucht michs viel besser geroten
Das man solchs gebraucht noch den Noten.
So darff man der müh vnd arbeit gar nicht
Welche durch das absetzen geschicht
Wer vorstendig ist / der mag es fassen
Den groben knollen wirts nicht sein zu massen.[15]

15 Ebd., fol. 51r–v.

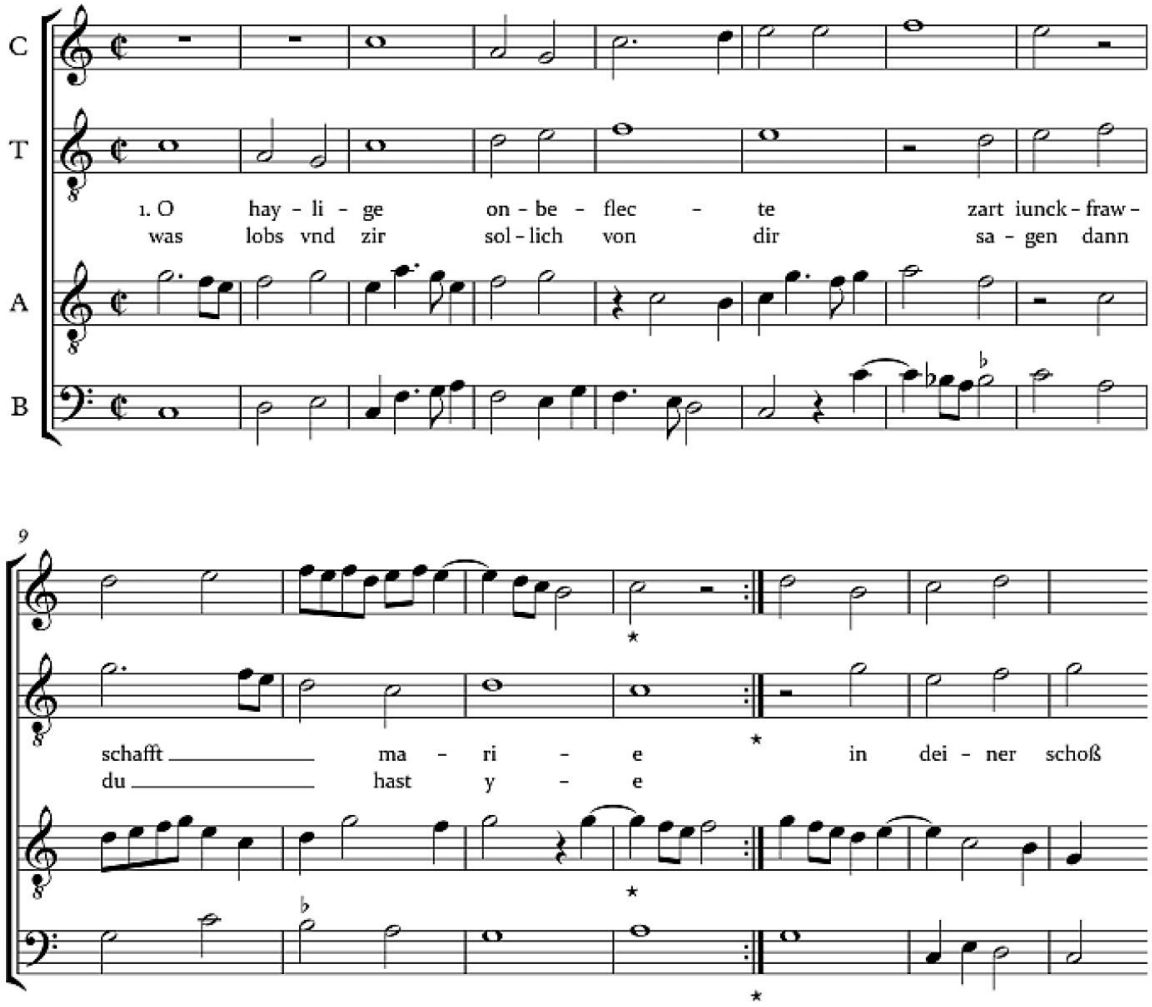


Abb. 5b: Transkription des ersten Teils von «O haylige onbeflecte». * = Originale Position des Wiederholungszeichens.

«Nun folgt hernach [...] wie du auff der Lautten solt lernen»[16]

In seiner *Musica getutscht* beschreibt Sebastian Virdung erstmals den Intavolierungsvorgang auf Tasteninstrument und Laute für den interessierten Laien anhand eines Beispiels. Zunächst präsentiert er ein vierstimmiges Lied in Einzelstimmen und Mensuralnotation mit dem Text unter der Tenor-Stimme, wie es in dieser Zeit im deutschsprachigen Raum häufig anzutreffen ist (Abb. 5a). Die Übertragung in Partitur zeigt, dass die Notation aufgeht und

16 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. Iij r.

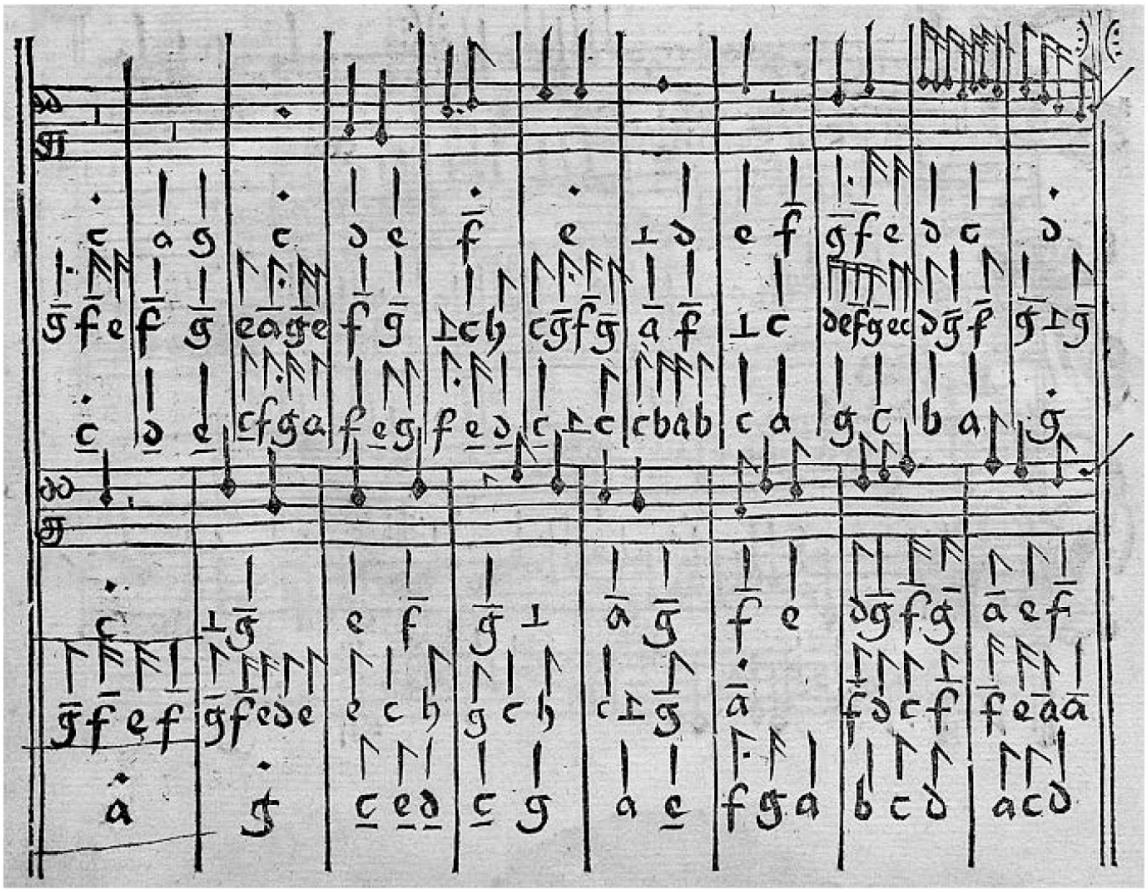


Abb. 6a: Erste Seite der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [Jv].

praktisch fehlerfrei funktioniert. Nötige oder wahrscheinliche *musica ficta* ist zum Teil nicht angegeben und die Kennzeichnung für die Wiederholung des A-Teils ist in den einzelnen Stimmen nicht einheitlich, kann aber leicht gelöst werden. In meiner Edition (Abb. 5b) liegt der Tenor über dem Altus und folgt damit der Stimmhierarchie, die durch Virdungs *mise en page* vorgegeben ist.

Die nachfolgende Intavolierung für ein Tasteninstrument hat das vertraute Erscheinungsbild von Tastenquellen des 15. Jahrhunderts, wie dem Buxheimer Orgelbuch oder dem Instrumentalteil des Lochamer-Liederbuchs, in denen der Discantus in Mensuralnotation, in Partitur und mit Tactus-Strichen im Brevis-Abstand unterteilt über den in Buchstabennotation notierten Unterstimmen steht. Dabei bleiben die Stimmführungen erhalten, weil jeder Stimme eine Zeile zugewiesen wird, die mit jeweils eigener Rhythmusnotation versehen ist (Abb. 6a). Die Transkription (Abb. 6b) und ein Vergleich

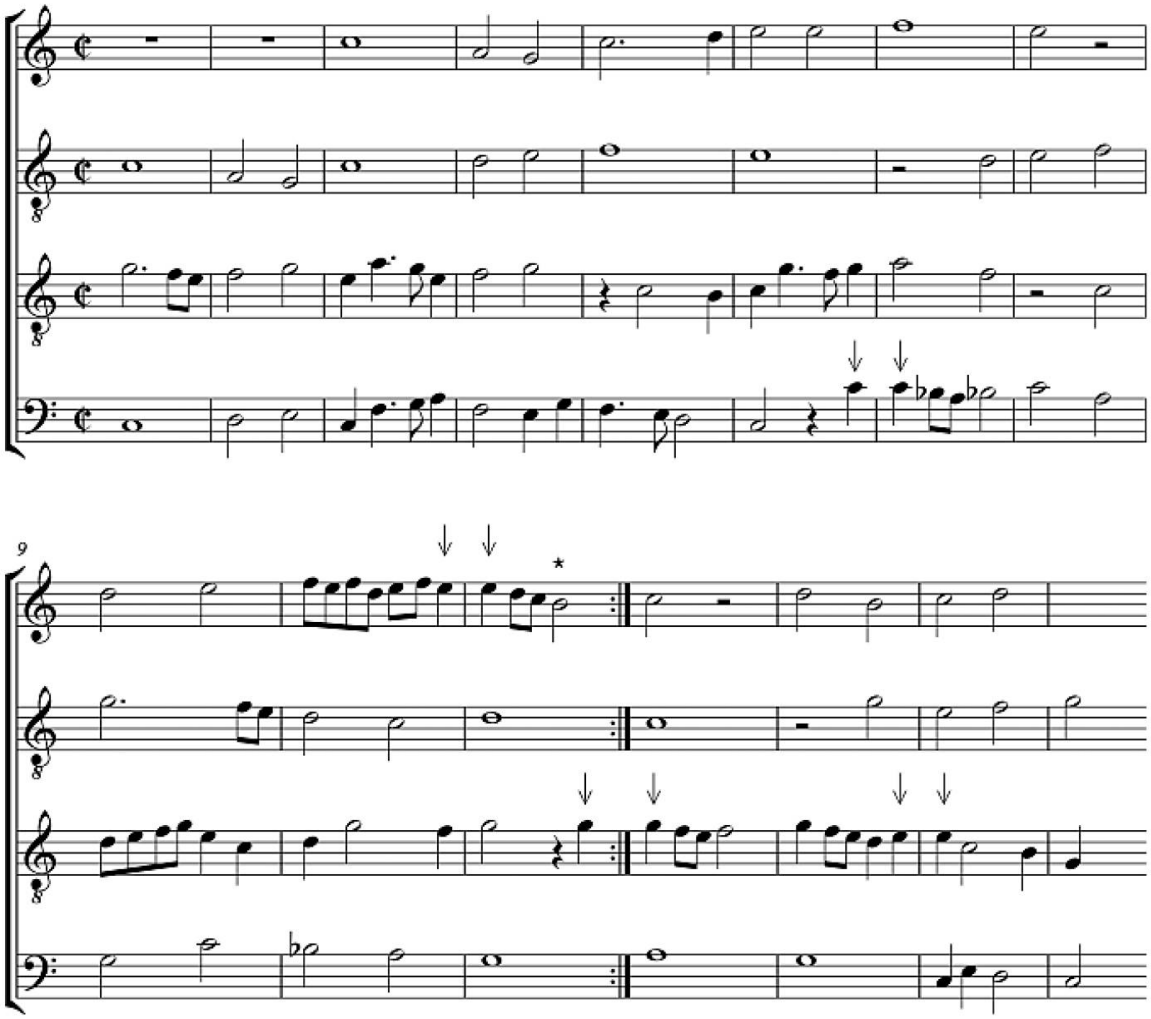


Abb. 6b: Transkription der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte», [T. 9–15]. * = In Virdungs Tastenintavolierung als Semiminima gesetzt.

mit der Liedfassung zeigen, dass die Notation ebenfalls kaum Fehler enthält und von der Vorlage nur in drei spezifischen Details abweicht: Erstens ist die Positionierung des Wiederholungszeichens einen Tactus früher angesetzt, so dass die Schlusskadenz des A-Teils fließend in die Wiederholung übergeht, zweitens werden Brevis- bzw. Tactus-Grenzen überschreitende Notenwerte wiederholt angeschlagen (oder zumindest so notiert) und drittens ist die *musica ficta* markiert, wobei keinesfalls sicher ist, dass auch alle beabsichtigten Alterationen in der Tabulatur notiert wurden – ein Sachverhalt, der z.B. in der Tabulatur von Jorg Wiltzell ganz eminent zum Vorschein kommt und auch im Buxheimer Orgelbuch immer wieder Thema ist. Wieder steht – wie bei Virdung – der Kernsatz aus Discantus und Tenor zuoberst, während die beiden Contratenores im dritten und vierten System folgen.

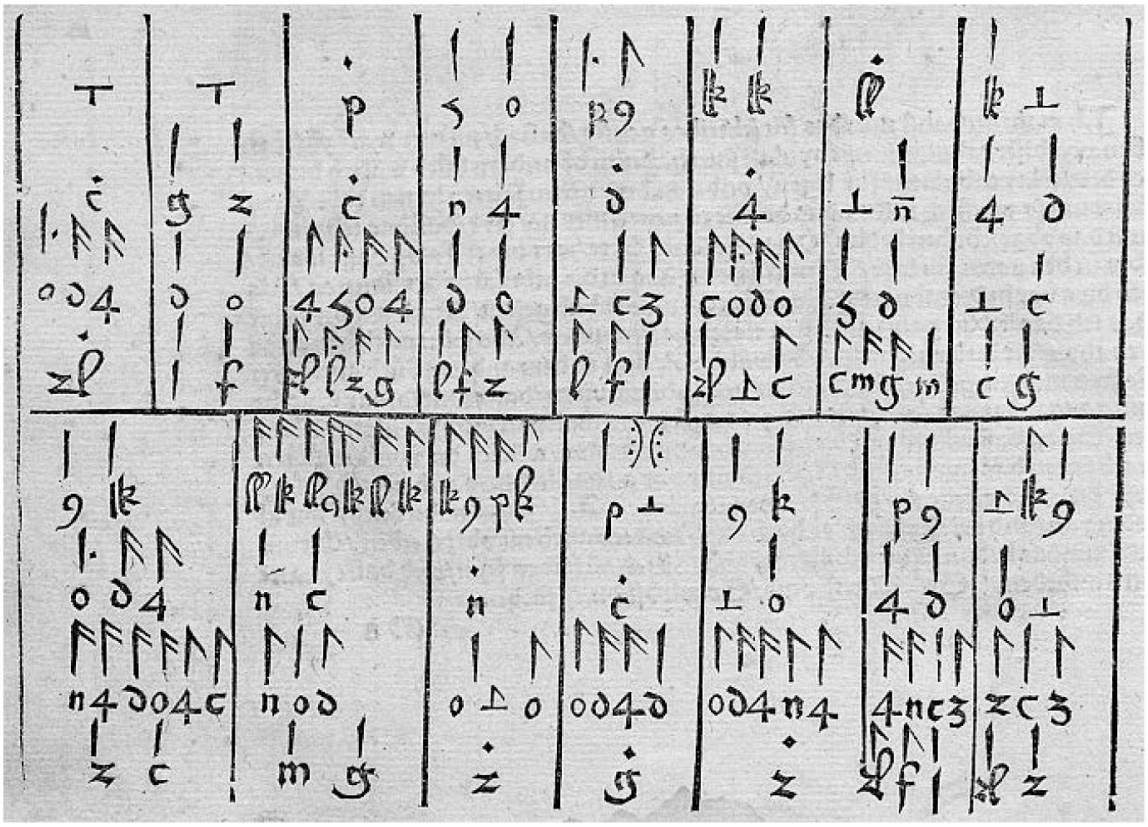


Abb. 7a: Erste Seite der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte» und Transkription des ersten Teils. Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [M2v].

Als dritte Fassung gibt Virdung eine Umschrift in deutsche Lautentabulatur wieder (Abb. 7a). Auch hier steht – wie in Virdungs Tabulatur – der Tenor direkt unter dem Discanuts. Dabei fällt zunächst auf, dass auch hier jeder Stimme eine eigene Zeile zugewiesen wurde; ferner, dass auch die Stimmführungen wie bei der Tastentabulatur erhalten bleiben, was wir aus der sonst üblichen «Anschlagsnotation» aller anderen Lautenquellen nicht kennen, bei der nur das zeitliche Nacheinander von Tonereignissen angegeben wird, nicht aber die Dauer jedes einzelnen Tons in jeder Stimme. Die Transkription (Abb. 7b) zeigt, dass Virdung dem Wortlaut seines beigegebenen Texts gerecht wird:

> Darum so waiß ich nichts das dir hie zú gegen mer not seye / dann das ich widerum das obgeschriben liedlin / O hailige / onbeflecte / zart iunckfrawschafft marie / dir in den noten fürlege / Vnnd setze dir das in die tabulatur der lautten / Als Ich dirs vor

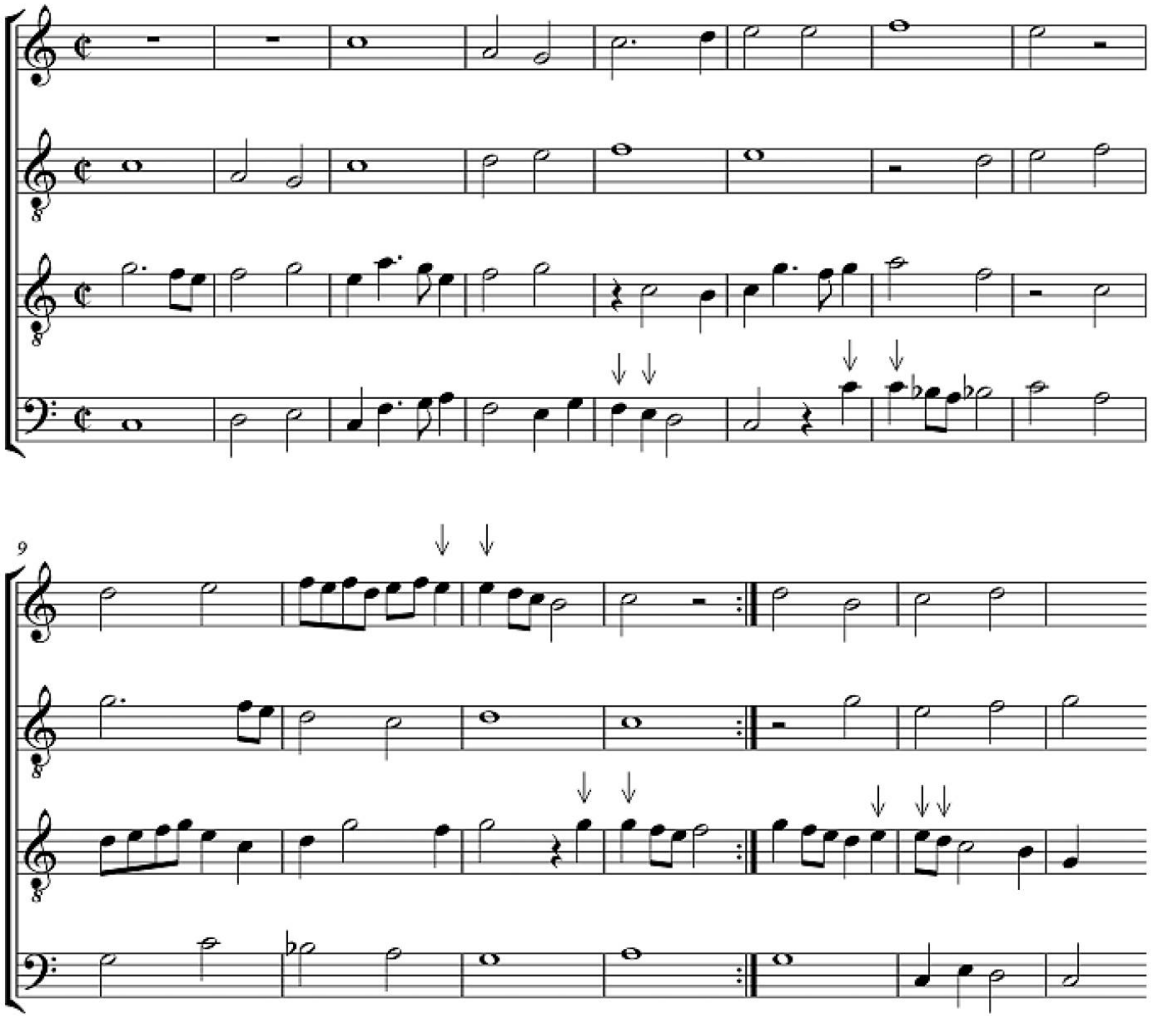


Abb 7b: Transkription des ersten Teils der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte».

> in die tabulatur des clauicordy auch hab gesetzt / Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert[17]

Und tatsächlich ist die Lautenintavolierung fast fehlerfrei und bis auf einzelne Stellen praktisch identisch zur Liedfassung, sogar die Wiederholung des A-Teils setzt wieder einen Takt später an.

Der Vorgang der Intavolierung ist in Virdungs Lehrbuch also offenbar nur die Umsetzung einer mensuralen Vorlage in eine Einrichtung auf einem Instrument und schließt nicht zwangsläufig wie bei Agricola die idiomatische Bearbeitung, Auszierung und Diminution ein. Dazu Virdung weiter:

17 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), fol. Mij r.

> Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert / Also soltu auch den anderen thon / die du lernen wiltt / So will ich dir dan*n* in dem anderm búch auch eyn bessern modum geben / ettliche stymmen zú diminuiren / das es nit so gar schlecht hin gang[18]

In Virdungs Lautentabulatur ist allerdings problematisch, dass sie sich in der vorliegenden Form nicht solistisch auf der Laute darstellen lässt – ein Sachverhalt, der schon seinen Zeitgenossen auffiel.[19] Zunächst ist da die fast mechanisch anmutende Umsetzung jeder einzelnen Stimme in die Tabulatur. Zwangsläufig ergeben sich dabei zum einen Stellen, an denen zwei Stimmen auf dem gleichen Ton zusammenkommen. Eine Redundanz, die der Intavolierer beseitigen würde und die im Schriftbild sehr leicht zu erkennen ist. Zum anderen kommt es beim Intavolieren häufig vor, dass zwei gleichzeitig zu spielende Töne in ihrer Grundposition auf ein und derselben Saite zu liegen kämen, also in dieser Form solistisch nicht realisierbar sind. Vom Intavolierer wird erwartet, dass er diese Stellen mit alternativen Griffen so umsetzt, dass beide Noten auf dem Instrument darstellbar sind, oder dass durch Vereinfachung oder Auslassung der Satz spielbar gemacht wird. Dennoch kommen diese Konflikte ungelöst in Virdungs Tabulatur vor. Was auf der ersten Seite des Beispiels nur vereinzelt aufscheint, ist auf der zweiten Seite so gehäuft, dass man nicht von einem Irrtum Virdungs ausgehen kann. Hinzu kommt, dass die einzelnen Stimmen innerhalb der Tactus-Einheiten nicht immer sauber vertikal ausgerichtet sind. Obgleich ein erfahrener Spieler mit solchen Unregelmäßigkeiten noch umgehen können sollte, erschwert dieses Manko das Lesen unnötig.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass hier nicht für die Sololaute, sondern für ein Ensemble aus vier einstimmig spielenden Lauten intavoliert wurde. Warum wurde dann aber für vier Lauten in gleicher Stimmung intavoliert und warum in Partitur notiert? Eine andere Vermutung wirkt plausibler: Es scheint sich bei Virdungs Lautentabulatur nur um eine Art Vorstudie zur Intavolierung zu handeln, den ersten Schritt für eine Einrichtung,

---

18 Ebd.

19 Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien*, Mainz: Peter Schöffer 1512, fol. IIv-IIIv.

deren zweiter Schritt, also eine Zusammenfassung, fehlt. Möglicherweise hatte Virdung vor, diese Lücken in seinem zweiten, ausführlicheren Buch – auf das er in *Musica getutscht* stets verweist, das aber wohl nie erschienen ist – zu schließen.[20]

20 Zur zeitgenössischen Kritik an Virdungs Intavolierung, siehe Martin Kirnbauer, «'Possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto' – Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen, *Ottaviano Petrucci 1501–2001*», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 159–175: 160 und Fn. 6: Kirnbauer zitiert dort Schlicks Kritik in dessen *Tabulaturen Etlicher lobgesang* von 1512 (siehe Fn. 19), also kurz nach Erscheinen von Virdungs *Musica getutscht.* Ausführlicher behandelt ist der Streit zwischen Virdung und Schlick bei Hans H. Lenneberg, «The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick», in: *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), 1–6. Der Streit geht offenbar auf andere Ursachen und persönliche Antipathien zurück, die eventuell ihre Wurzeln in der gemeinsamen Heidelberger Zeit hatten. Schlick setzt seine Kritik an der Tabulatur nämlich ganz persönlich und allgemein gegen Virdung ein. Virdung wiederum nutzt die Blindheit Schlicks für rhetorische Seitenhiebe, ähnlich wie Martin Agricola sie später gegen Paumann verwenden würde. Lenneberg stellte fest, dass die von Schlick angegebenen Takte nicht vollständig mit den wirklich problematischen Takten übereinstimmen (wobei die Zählung der Takte selbst schon problematisch ist, denn er spricht von 30, während das Stück 31 hat). Selbst, wenn man aber Unisono-Griffe zusammenführt und paradoxe Griffe (auf der gleichen Saite) im Sinne von Gerle durch Alternativgriffe ersetzt (siehe unten), bleiben Probleme bestehen: In manchen Fällen wird die Stimmführung unterbrochen (T. 17 «5», 18 «d»,), in anderen ergibt die Ausweichung auf eine alternative Griffstelle einen neuen Konflikt und erfordert einen weiteren Alternativgriff (in T. 19 mehrmals, 20, 22, 26), in wieder anderen haben die Griffe unmögliche Spannweiten (T. 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 18, 23, 27), sind also immer noch unidiomatisch. Für eine gute Lautenfassung wären weitere Eingriffe notwendig gewesen und selbst dann liegt das Stück nicht wirklich gut auf dem Instrument. Die Kritik an Virdung ist letztlich also durchaus berechtigt, selbst wenn er hier nur den ersten, 'mechanischen' Schritt einer Intavolierung vorlegen wollte: Der Satz eignet sich nicht gut für die Laute und hätte erheblich überbearbeitet werden müssen, am Besten – so wie es bei Lautenintavolierungen dieser Zeit üblich ist – unter Auslassung des Altus. Er bleibt ganz klar eine 'Trockenübung'. Lenneberg gibt eine Übertragung mit Markierung aller problematischen Stellen und resümiert: «It might be argued in his defense that Virdung was merely demonstrating the technique of writing and reading lute tablatures and that it was, under the circumstances, of no particular interest to him whether the tablature was actually playable or not.», ebd., 4.

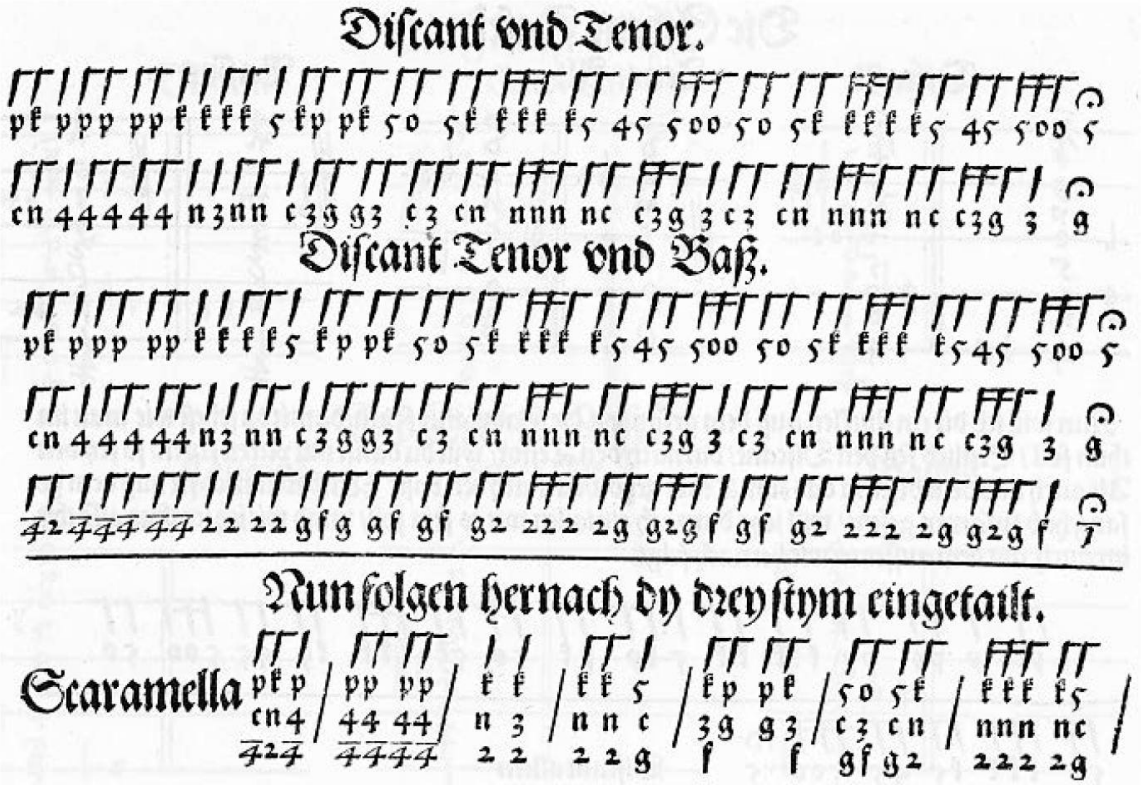


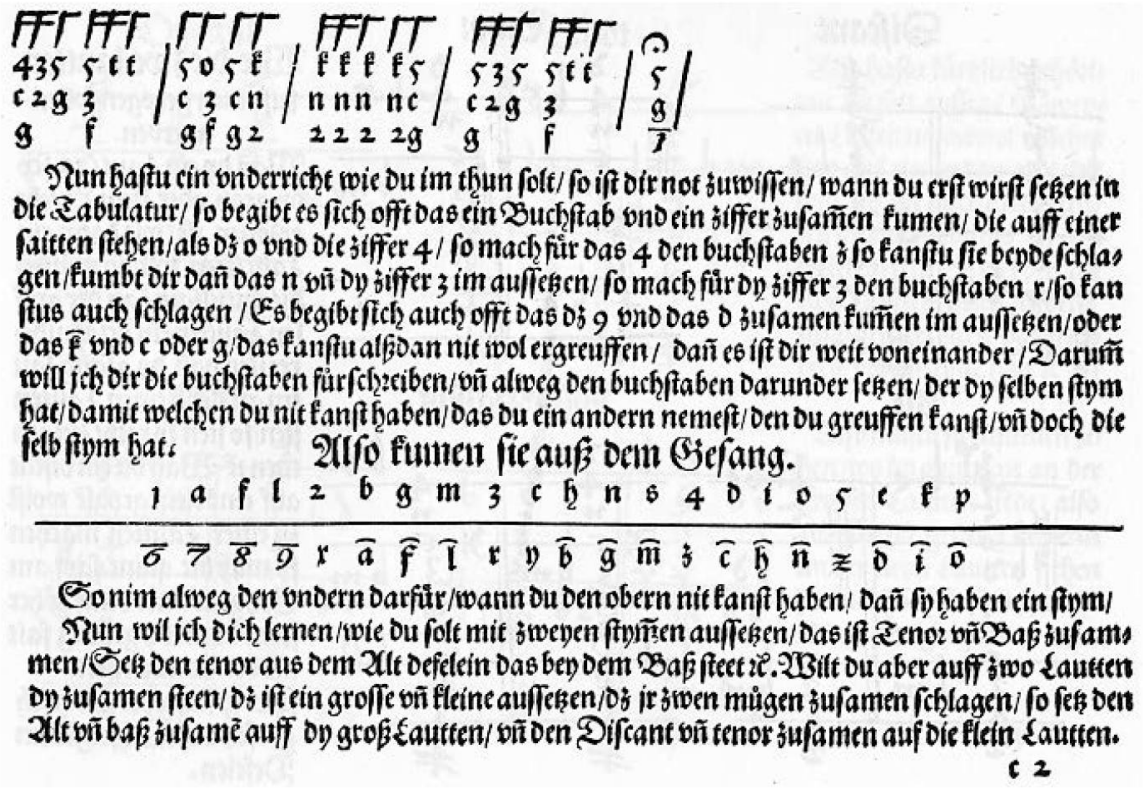
Abb. 8: Intavolierungsbeispiel «Scaramella». Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. Cv.

Agricola schreibt zum Vorgang der Stimmenzusammenfassung bei der Intavolierung für Laute lediglich:

> Auch machen ytzund die Lutinisten
> Wenn sie drey stymmen vbereyn rüsten.
> Den Discant vnd die öberst stym allein
> Mit geschwentzten buchstaben / als ich meyn.
> Die andern stymmen vnter yhm gemalt
> Haben gemeynlich ein schlechte gestalt.
> One hocken sie geschrieben werden[21]

Der praxisnahe Gerle hingegen führt in mehreren einfachen Schritten vor, wie eine solche Intavolierung für Solo-Laute konkret vor sich gehen kann (Abb. 8). Zunächst schreibt er Discantus und Tenor als minimale Kernbesetzung für ein mehrstimmiges Lied in einer Quasi-Partitur übereinander. Für eine dreistimmige Intavolierung gibt er den gleichen Vorgang direkt darunter

21 Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 35v.


Nun hastu ein vnderricht wie du im thun solt/ so ist dir not zuwissen/ wann du erst wirst setzen in die Tabulatur/ so begibt es sich offt das ein Buchstab vnd ein ziffer zusamen kumen/ die auff einer saitten stehen/als dz o vnd die ziffer 4/ so mach für das 4 den buchstaben z so kanstu sie beyde schlagen/kumbt dir dañ das n vñ dy ziffer 3 im aussetzen/ so mach für dy ziffer 3 den buchstaben r/so kanstus auch schlagen /Es begibt sich auch offt das dz 9 vnd das d zusamen kumen im aussetzen/oder das k vnd c oder g/das kanstu alßdan nit wol ergreuffen/ dañ es ist dir weit voneinander /Darum will ich dir die buchstaben fürschreiben/vñ alweg den buchstaben darunder setzen/ der dy selben stym hat/damit welchen du nit kanst haben/das du ein andern nemest/ den du greuffen kanst/vñ doch die selb stym hat.

Also kumen sie auß dem Gesang.

1 a f l 2 b g m 3 c h n s 4 d i o 5 e k p

So nim alweg den vndern darfür/wann du den obern nit kanst haben/ dañ sy haben ein stym/ Nun wil ich dich lernen/wie du solt mit zweyen stymen aussetzen/ das ist Tenor vñ Baß zusammen/Setz den tenor aus dem Alt defelein das bey dem Baß steet ꝛc. Wilt du aber auff zwo Lautten dy zusamen steen/ dz ist ein grosse vñ kleine aussetzen/dz jr zwen mügen zusamen schlagen/ so setz den Alt vñ baß zusamē auff dy groß Lautten/ vñ den Discant vñ tenor zusamen auf die klein Lautten.

c 2

Abb. 9: Tabelle mit alternativen Griffpositionen. Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. C2r.

noch einmal wider, inklusive der Contratenor Bassus-Stimme. Diese Voreinrichtungen sind, bis auf die noch fehlenden Tactus-Striche, identisch mit Virdungs Lautentabulatur. Auch sie sind wie Virdungs Tabulatur vertikal nicht optimal ausgerichtet, denn jede Stimme trägt noch ihre vollständigen Informationen zu Rhythmus und Stimmführung.

Erst in einem zweiten Schritt folgt die Zusammenführung dieser Stimmen in die eigentliche Lautentabulatur, bei der die Tactus-Striche eingefügt und die Rhythmen der einzelnen Stimmen zur schon erwähnten 'Anschlagsnotation' kollationiert werden. Dass in Gerles Beispiel diese Schritte nahe beieinander liegen und nur geringe Unterschiede im Schriftbild aufweisen, hat damit zutun, dass er sich ein sehr einfaches und völlig homophones Beispiel ausgesucht hat, das wenige Eingriffe bei der Zusammenfassung der Stimmen erfordert. Obendrein kommen hier praktisch keine Konflikte beim Fingersatz auf. Dieses Problem geht Gerle – wieder ganz der Didaktiker – in einem separaten Schritt an und führt zunächst eine Tabelle mit Alternativ-

griffen ein, aus denen man wählen kann, um Klänge darzustellen, die in der Grundposition auf einer Saite gleichzeitig zu liegen kämen (Abb. 9).

Schon einer der frühesten Lautenkrägen aus dem 15. Jahrhundert, der *Kasseler Collum Lutine*, greift dieses Phänomen auf und stellt für die Markierung von Alternativgriffen sogenannte «Signa equivalencia» zur Verfügung. Agricola fasst den Sachverhalt wie folgt zusammen und gibt im Anschluss eine Tabelle, die jedoch keine eigenen Markierungen von Alternativgriffen, den *equivalencia* des *Kasseler Collum Lutine*, für seine neue, reformierte Tabulaturschrift anbietet:

> Wie man ynn den vngreifflichen griffen auff der Lauten / einen buchstab ynn den andern / ynn der Octaua odder ym gleichen laut / verwandeln sol […]
>
> Dieweil sich offt schwere griff begeben
> Auch vngreiffliche / so merck gar eben.
> Das du einen buchstaben thust wandlen
> Ynn den andern / so du recht wilt handlen.
> Der mit yhm / ynn gleichem laut wird funden
> Auch die Octau / oben odder vnden.
> Disse Figur wird dir geben bescheyt
> Wie weit yglich buchstab vom andern steyt.
> Obs ein Octaua sey / odder Vnissonus
> Dis sey dir gesaget zum vberflus.[22]

Es bleibt die Frage, warum Virdungs und Gerles Intavolierungsanleitungen beide so ausführlich auf den ersten Schritt, die Intavolierung jeder Einzelstimme in loser Partituranordnung, eingehen – ein Schritt, den erfahrene Intavolierer gleich mit dem nächsten Schritt, der Zusammenführung der Rhythmen und der Verwendung von *equivalencia*, gemeinsam erledigen. Diese Vorgehensweise ist sicher der Einzelstimmenaufzeichnung der Vorlagen geschuldet, so dass der erste Schritt zugleich auch die Zusammenführung von Einzelstimmen in eine Partitur ist, was mithin die Definition und Funktion einer «Intavolierung» ist.

22 Ebd., fol. 37r.

«Wie die zwú Lautten zusammen gezogen sollen werden»[23]

Gegen Ende seines Lehrbüchleins beschreibt Hans Gerle, wie zwei Lauten als Ensemble zusammen gestimmt werden können: Eine «grosse» und eine «kleyn Lautten» stehen entweder im Quint oder im Quart-Abstand zu einander. Dieses Lautenensemble erinnert an das professionelle Lautenduo des 15. Jahrhunderts und spielt noch im 16. Jahrhundert eine gewisse Rolle. Schlägt man Hans Newsidlers Druck von 1536 für den «anfahenden Schüler» auf, so verwundert man sich darüber, dass dort als zweistimmige Liedintavolierungen ausgerechnet die Stimmen von Tenor und Contratenor und nicht, wie von Gerle vorexerziert und musikalisch sinnvoll, Discantus und Tenor eingerichtet wurden. Obendrein liegen diese Zusammenfassungen der Unterstimmen bei einer gewöhnlichen Laute in G oder A in einer hoch transponierten, zum Spielen angenehmen Mittellage auf dem Instrument. Nehmen wir aber an, dass diese Unterstimmeneinrichtungen für die «grosse Lautten» gedacht waren und für die Aufführung mindestens noch ein – vielleicht verzierter – Discantus hinzutreten sollte, ergeben sowohl die Einrichtung des schlichteren Unterstimmensatzes für den Schüler als auch die höhere Lage auf dem Instrument einen neuen Sinn. Zwar brüsten sich die Lehrbücher dieser Zeit stets damit, dass sie das Erlernen des Instruments ohne Lehrer ermöglichen («das ein yeder gerings verstands / der nur lesen / vnd sein fleiß auff die verzaicheten pünctlein geben kann / von jm selber / vnnd on ein Meister solche kunst der Lauten leren mag.»)[24] in der Praxis wird aber gerade Newsidler seine Bände an Schüler verkauft und sie im Unterricht verwendet haben. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass Newsidler seinen Anfängern die Rolle des «Tenorista» zugedachte, die er im Unterricht um Oberstimmen bereichern und ergänzen konnte.

23 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [P1v].

24 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch / In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schuler / die aus rechter kunst und grundt nach der Tabulatur / sich one einichen Meyster darin zuüben haben* Nürnberg: Johann Petreius 1536, fol. A2v.

Gespielt von Engeln, gehört von Narren

Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)

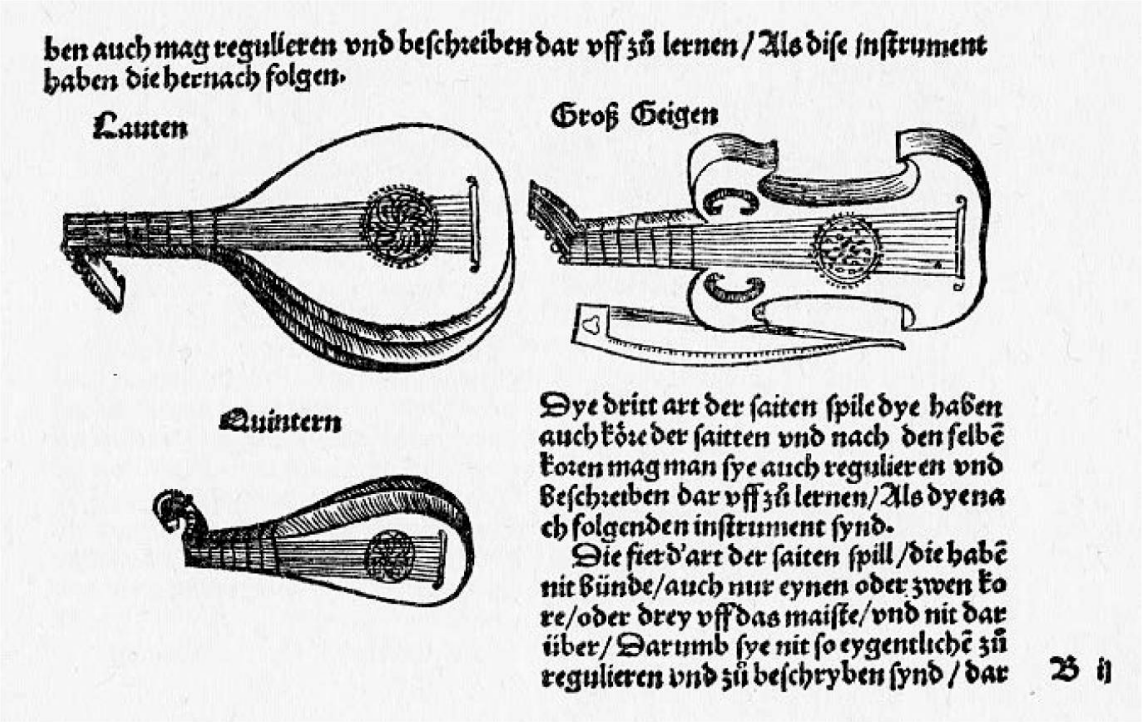
Martina Papiro

Die früheste erhaltene Darstellung einer «Groß Geigen» am Oberrhein findet sich in Sebastian Virdungs *Musica getutscht,* gedruckt in Basel 1511. Schon bald danach erscheinen größere Streichinstrumente in den Werken der bekanntesten Künstler, die am Oberrhein wirkten: der Goldschmied und Graphiker Urs Graf, die Maler Matthias Grünewald, Hans Baldung und Hans Holbein der Jüngere. Doch jeder von ihnen integrierte die Groß Geige auf andere Weise in unterschiedliche Bildmedien und Bildgattungen, sodass sie in der bildenden Kunst vielseitige Bedeutungen und Funktionen erhielt. Zudem unterscheiden sich die dargestellten Instrumente hinsichtlich der Gestalt und Proportion. Es bietet sich daher an, die oberrheinischen Bildquellen und ihren Kontext übergreifend aus kunsthistorischer Sicht zu untersuchen: Welche Formen und Funktionen hat die Groß Geige in der bildenden Kunst am Oberrhein? Welche musikalischen und semantischen Konnotationen erhält sie dort?

Die Illustration der «Groß Geigen» in der *Musica getutscht*

In Sebastian Virdungs Lehrschrift *Musica getutscht* ist die «Groß Geigen» gemeinsam mit einer Laute und einer Quinterne abgebildet (Abb. 1). Von diesen bauchigen, birnenförmigen Zupfinstrumenten setzt sie sich ab durch ihre einprägsame Form mit gedehnten Mittelbügeln und mit eingezogenen kurzen Oberbügeln. Zur «Groß Geigen» schreibt Virdung nur, dass es sich um ein Saiteninstrument mit Bünden handelt und daher die Griffposition

Ich danke Sabine Söll-Tauchert, Elke A. Werner und Martin Kirnbauer für Gedankenaustausch und Anregungen zu diesem Beitrag.


ben auch mag regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

Lauten

Groß Geigen

Quintern

Dye dritt art der saiten spile dye haben auch köre der saitten vnd nach den selbē koren mag man sye auch regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dye nach folgenden instrument synd.

Die fierd'art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen kore / oder drey vff das maiste / vnd nit dar über / Darumb sye nit so eygentlichē zů regulieren vnd zů beschryben synd / dar

B ij

Abb. 1: Anonym (Urs Graf?): Illustration zur Groß Geige, in: Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. B ij. Foto: public domain.

leicht zu finden sei.[1] Über Stimmung, Tonumfang, Spielweise oder Repertoire sagt Virdung nichts. Dass es sich um ein Streichinstrument handelt, muss aus dem abgebildeten Bogen abgeleitet werden. Den kundigen Betrachtern fällt aber auch Merkwürdiges auf: Anstelle eines separaten Stegs und eines Saitenhalters hat das Instrument einen für die Laute üblichen Querriegel und anstatt fünf oder sechs Saiten sind neun davon auf die Groß Geige

1 «Die ander art der saite(n)spil dye selben haben nit schlüssel. Aber bünde un(d) sunst gewise zile oder gemercke / do man sicher griff mag haben / Als uff den koren und bünden / nach welchem man die selben auch mag regulieren und beschreiben dar uff zuo lernen» Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren,* Basel: Michael Furter 1511, fol. B v–Bij. Für die baulichen und formalen Merkmale der «Groß Geigen» bei Virdung verweise ich auf den Beitrag von Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben. Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in diesem Band.

gespannt. Die Interpretation dieser formalen Merkmale hat unter Organologen kontroverse Debatten ausgelöst.[2] Aus der Darstellungslogik in Virdungs Publikation heraus könnte man diese Hybridisierung der Groß Geige so deuten, dass die Korpusform und der Streichbogen das Instrument identifizieren, während die hohe Saitenanzahl, der Querriegel und die Rosette die Verwandtschaft zur Laute veranschaulichen – fasst doch Virdung die Laute, Quinterne und Groß Geige unter eine Kategorie zusammen.[3] Inwiefern die Darstellung der «Groß Geigen» bei Virdung realistisch ist und welchem Typus der da gamba-Instrumente sie entspricht, kann hier nicht geklärt werden. Hingegen lassen sich Thesen zur Herkunft dieser Abbildung bzw. ihrer Vorlage formulieren.

Virdungs Schrift wurde 1511 in Basel in der Offizin von Michael Furter gedruckt. Doch dies bedeutet nicht zwingend, dass auch ihre Bildvorlagen in Basel entstanden, zumal Virdung nicht dort tätig war, sondern u.a. in Heidelberg, Stuttgart, Konstanz und Augsburg.[4] Das sehr enge Verhältnis zwischen Text und Bild in der *Musica getutscht* lässt vermuten, dass Virdung selbst Art und Anzahl der Abbildungen bestimmte und die Vorlagen dafür vorab fertigte oder fertigen ließ. Die Vorlagen könnten beispielsweise aus sei-

2 Vgl. Hirsch, ebd.; Martin Greulich, *Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert*, Dissertationsschrift, Berlin 1934, 25, Anm. 41; Gerhard Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500. Dargestellt an Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (Basel, 1511)*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1983 (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 4/I), 170–181; Ian Woodfield, «The Basel 'gross Geigen': an early German viol?», in: Johannes Boer und Guido van Oorschot (Hgg.), *A viola da gamba miscellany. Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1994, 1–14; ders., *The early history of the viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, 100.

3 Zur Verwandtschaft von Laute und Geige vgl. den Beitrag von Marc Lewon, «'Auf die […] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten'. Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts», in diesem Band.

4 Daher wird auch kein spezifischer Basler Typus der Groß Geige abgebildet sein, wie es Ian Woodfield vermutete: «The Basel 'gross Geigen'» (wie Anm. 2), besonders 5. Zu Sebastian Virdung vgl. Martin Kirnbauer, «Virdungiana – zu Sebastian Virdungs 'Musica getutscht' (Basel 1511)», in: *Glareana* 60/2 (2011), 52–70: 53–56 und dort die weiterführende Bibliographie.

nem vielleicht sogar eigenhändig illustrierten Manuskript des «gedicht der deutschen musica» stammen, das Virdung in der Widmung der *Musica getutscht* erwähnt. Dort beschreibt Virdung, wie er dem Widmungsträger, dem Straßburger Bischof Wilhelm III. von Honstein, in Augsburg 1510 anlässlich des Reichstags sein umfangreiches Gedicht gezeigt habe und dass er aus Zeit- und Kostengründen nicht dieses, sondern einen Auszug daraus – eben die *Musica getutscht* – habe drucken lassen.[5] Bei der zweiten Erwähnung der ursprünglichen Vorlage (bei fol. [Aiv v]–B) nennt Virdung explizit die «gemele der figuren». Im ausführlichen Manuskript wie in der gekürzten und gedruckten Prosaversion sollen die Illustrationen dem Betrachter die Musikinstrumente auch visuell bzw. bildlich «kenntlich» machen, weshalb er ihnen einen großen (Erkenntnis-)Wert beimisst.

Die Umsetzung der Vorlagen in Holzschnitte könnte durchaus in Basel erfolgt sein. Zwar ist bislang ungeklärt, wer die Holzschnitte für Abbildungen, Notenbeispiele und Tabulaturen fertigte. Nur ein Holzschnitt in der *Musica getutscht* ist signiert (Abb. 2): Die Darstellung des Lautenisten auf fol. [Jij v] trägt das ligierte Monogramm VG des Basler Graphikers und Goldschmieds Urs Graf. Daher schrieb die Forschung alle anderen Holzschnitte auch diesem Künstler zu.[6] Gerade dieser Holzschnitt entstand jedoch kaum eigens für Virdungs Druck, denn es wurden Zierleisten angestückt, um dem zu kleinen Bild auf der Seite mehr Gewicht zu verleihen. Der Basler Verleger Michael Furter folgt hier wie in anderen seiner Bücher einer gängigen Praxis, indem er Holzschnitte verschiedener Herkunft innerhalb desselben Buchs (wieder)verwendete.[7] Bei der «Busaun» und «Felttru(m) met» auf fol. [B4v], dem «Tympanum Iheronimi» auf fol. [C4 v] und dem «Chorus» auf fol. [Dv], wo die Inschriften ausnahmsweise Teil des Holz-

5 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 1), fol. Aij. Dieser Text hat sich nicht erhalten. S. auch Kirnbauer, «Virdungiana» (wie Anm. 4), 55.

6 Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium* (wie Anm. 1), 12.

7 Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration*, Basel: Universitätsbibliothek 1984, Bd. 2, VI. Die Bordüren um den Lautenspieler-Holzschnitt hatte Furter z. B. bereits für Drucke von ca. 1495 verwendet, s. ebd., 47. Die Tabelle zur Guidonischen Solmisation auf fol. Fiij v stammt aus einem 1496 bei Furter gedruckten Musiktraktat (M. Kleinspeck, *Lilium musicae planae*, a iij), s. www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/5787406 (27. 10. 2018) und Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium* (wie Anm. 1), 33–34.

Abb. 2: Urs Graf: Sitzender Lautenspieler, Holzschnitt, in: Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. [J2v]. Foto: public domain.

schnitts sind, stellt sich daher die Frage, ob diese Abbildungen nach einem anderen Konzept oder von anderer Hand gefertigt wurden.

Allerdings enthalten weitere Drucke Michael Furters ab 1503 bis zu seinem Tod 1517 Illustrationen von Urs Graf (ca. 1475–1527/28).[8] Der Schweizer Graphiker, Goldschmied und Söldner lebte ab 1509 in Basel und war ein gefragter Buchillustrator bei den Basler und Straßburger Druckern.[9] Vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass Urs Graf mit der Fertigung der

8 Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), VI.

9 1511 hielt sich Graf in Basel auf und war dort für mehrere Drucker tätig, s. Christiane Andersson: www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022809 (11.12.2018).

Holzschnitte für das außergewöhnliche Buchprojekt der *Musica getutscht* betraut wurde. Auch entspricht die Qualität der meisten Instrumentendarstellungen hinsichtlich der Gestaltung und Linienführung durchaus den gesicherten Drucken Urs Grafs aus jener Zeit.[10] Und sollte er nicht der Urheber der Illustrationen der *Musica getutscht* gewesen sein, so wird er diesen Druck aufgrund seiner engen Beziehung zu den Basler Verlegern ziemlich sicher gekannt haben. Jedenfalls erscheint in zwei seiner Zeichnungen eine Groß Geige nach dem Vorbild aus dieser Schrift.

Von Geigen, Trieben und Narren – Urs Graf

Während die «Groß Geigen» in Virdungs Schrift nur funktional beschrieben wird, erhält sie in den Zeichnungen Grafs anrüchige Konnotationen, denn dort ist dieses Instrument mit Grafs Lieblingssujets verbunden: der Welt der Söldner und Dirnen, dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern, dem Eros und der menschlichen Torheit.

Die frühere Zeichnung (Abb. 3) entstand um 1513/1515.[11] Die Groß Geige nach Virdungs Modell – erkennbar an den gedehnten Mittelbügeln und eingezogenen Oberbügeln – wird hier von einem der neun schwebenden Putten gehalten, allerdings nicht zum Musizieren. Die Putten hantieren auf karikierende Weise mit ihren Attributen: Die Feldflasche mit dem Basler Wappen baumelt am Fußknöchel des ersten Putto links; der Streichbogen und der Stab mit dem geflügelten Putto-Kopf sind als Waffen umfunktioniert – die entsprechenden Putti holen gerade zum Hieb aus; der Deckelpokal wird sehr labil gehalten und würde realiter umkippen; die Pfeilspitze beim Schießbogen ist übertrieben groß; der Putto mit dem Rocken hat mit

10 Vgl. z. B. die Titelillustration von Urs Graf in Daniel Agricola, *Almi confessoris et anachorete Beati: Helveciorum primi evangelistae et apostoli: a sancto Petro missi vita: iam pridem exarata*, Basel: Adam Petri 1511.

11 Urs Graf: *Neun schwebende Putten mit Objekten*, um 1513–1515. Feder mit schwarzbrauner Tusche, 102×292 mm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.119. Vgl. Christian Müller, *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*, Basel: Schwabe 2001 (Beschreibender Katalog der Zeichnungen, 3: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 2 B), 128.

Abb. 3: Urs Graf: *Neun schwebende Putten mit Objekten.* Feder mit schwarzbrauner Tusche, um 1513–1515. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.119. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

der Spindel auch gleich den Faden der Konzentration verloren und der zentrale Putto bietet dem Betrachter eine Ansicht seiner Genitalien und seines Hinterteils dar.

Wie ist dieses unverschämte Treiben der Putten zu verstehen und welche Rolle spielt die Groß Geige dabei? Zum einen bezieht sich Urs Graf auf die seinerzeit übliche Charakterisierung der Putten: In der Renaissancekunst wurden sie der Liebesgöttin Venus und Dionysos, dem Gott des Rausches und der Ekstase, zugeordnet und galten als Sinnbild der menschlichen Triebhaftigkeit.[12] Zum anderen hantieren die Putten unsachgemäß mit Objekten, die aus verschiedenen sozialen und geschlechtlichen Kontexten stammen – dem weiblichen/häuslichen (Spinnrocken, Spindel)[13], dem männlichen/kriegerischen (Feldflasche, Schießbogen, 'Waffen') während Groß Geige und Pokal ambivalent sind.[14] Graf lässt die Putten ihr Spiel mit Geschlechterrollen und Verhaltensnormen treiben und verleiht diesem in seiner Zeichnung eine ornamentale, verschmitzte Ordnung.[15]

Interessant ist, dass die Attribute und Aktion der Putten auf den Künstler selbst bezogen werden können: Das Wappen verortet die Zeichnung und ihr Personal nach Basel und die Feldflasche mag auf das unstete Leben verweisen, das Graf als Söldner bei verschiedenen Feldzügen führte; der Pokal

12 Christian Müller, «*Spiritelli.* Zu einer neu aufgefundenen Zeichnung von Urs Graf in der Martinus-Bibliothek des Bistums Mainz», in: *Mainzer Zeitschrift* 107/108 (2011/2012), 236 und dort Anm. 13.

13 Christiane Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel: GS Verlag 1978, 41. Der Spinnrocken kann auch auf die Häuslichkeit der Ehefrau hinweisen oder, im volkstümlichen Kontext seit dem 15. Jahrhundert, auch verschleierter Ausdruck für den Geschlechtsverkehr sein, s. Christiane Andersson, «Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 37 (1980), 279 und Anm. 27.

14 In der Ikonographie wird die Groß Geige Männern wie Frauen zugeordnet ebenso der Pokal. Der labil gehaltene Pokal figuriert oft als Sinnbild der Vergänglichkeit materieller Fülle, vgl. Albrecht Dürers Kupferstich «Nemesis (Das große Glück)», ca. 1501 (Bartsch 77), hier hält die Personifikation der Fortuna mit ihren Fingerspitzen einen Pokal.

15 Für die Attribute der Putten und ihrer Verbindung zum Thema der Geschlechterrollen, Lust/Voluptas und Torheit vgl. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13) und Müller, *Spiritelli* (wie Anm. 12).

könnte auch auf Grafs Beruf als Goldschmied hindeuten und der Putto mit der Groß Geige könnte sogar mit dem Künstler selbst in Verbindung gebracht werden, da er mit einer echten Waffe, dem Schweizerdolch als typischem Attribut der Schweizer Söldner ausgestattet ist. In der Zeichnung ist der Dolch an einen Gurt geknotet, dessen ornamental geschwungenen Bänder Urs Grafs Monogramm evozieren – damit signierte Graf bereits 1512 eine Zeichnung und spätestens ab 1518 verwandte er regelmäßig Monogramm und Schweizerdolch als Signatur (wie in Abb. 4).[16]

In der um 1525 entstandenen Zeichnung karikierte Graf einen Narren, der den Reizen einer Frau 'auf den Leim' gegangen ist (Abb. 4).[17] Die Groß Geige – wiederum nach dem Modell Virdungs – liegt diesmal auf dem Boden. Wie die anderen Motive auf der Zeichnung hat sie vor allem eine symbolische Bedeutung, über welche Graf die Beziehung zwischen der Frau und dem Mann charakterisiert. Dieser ist durch seine Schellenkappe mit Eselsohren, die Hahnfedern und den Kuckuck auf seiner Schulter als betrogener Narr gekennzeichnet, der übergroße Holzlöffel soll auf seine (sexuelle) Gier verweisen und indem er tänzelnd sein Geschlecht entblößt, macht er sich zusätzlich lächerlich.[18] Dass es mit der Sittlichkeit der Frau nicht weit her ist, zeigen ihr praller Geldbeutel und ihr entblößtes Bein.[19] Der Hund links neben ihr soll hier ein «Sinnbild des Liebhabers oder der Geilheit schlechthin» sein, Hinweise darauf sind seine aufgerichtete Haltung und die

16 Für die Zeichnung mit Urs Grafs Schweizerdolch-Monogramm siehe Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), Abbildung auf S. 20; für die Verwendung dieses Monogramms ab 1518 siehe Müller: *Spiritelli* (wie Anm. 12), 235.

17 Urs Graf: *Frau mit Kind und Narr*, um 1525. Feder mit schwarzer Tusche, 186×148 mm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur U.X.108. Vgl. Müller, *Graf Zeichnungen* (wie Anm. 11), 233; Ariane Mensger (Hg.), *Weibsbilder. Eros Macht und Tod um 1500* (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel), Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2017, 66.

18 Ebd. Graf bedient sich hier eines geläufigen Topos: Bereits in Sebastian Brants *Narrenschiff* (Erstdruck Basel, 1494) spricht Venus im Kapitel «Von Buolschafft», mit entsprechender Illustration: «[…] Ich züch zuo mir der narren vil / Und mach eyn gouch us wem ich will / […]». «Gouch» ist ein Synonym für «Narr».

19 Zu entblößten weiblichen Beinen und zur Gebärde des Rockhebens als Anzeige von Unkeuschheit s. Andersson, «Symbolik und Gebärdensprache» (wie Anm. 13), 282–284.

Abb. 4: Urs Graf: *Frau mit Säugling und Narr.* Feder mit schwarzer Tusche, um 1525. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.108. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

emporstrebenden Grashalme zwischen seinen Läufen.[20] Am Boden vor dem ungleichen Paar platzierte der Künstler sein Monogramm und eine Groß Geige. Diese bilden ein Pendant zu Narr und Frau. Die Groß Geige entlarvt in diesem Kontext die Frau als liederliche Person, denn Urs Graf spielt mit dieser Anordnung auf die erotische Semantik der Geige an: «geigen», «gīge(n)» lässt sich etymologisch ableiten von «hin und her bewegen», was in diesem Sinne auch den Geschlechtsakt bezeichnen kann. Ebenso konnte mit einer «Geige/Gīge» auch eine Prostituierte gemeint sein.[21] In den zeitgenössischen Fastnachtspielen finden sich «geige» und «fidelpogen» als Metaphern für Vagina und Penis bzw. das Musizieren mit der Geige als Umschreibung des Koitus.[22]

Über sein Monogramm stellt Graf vielleicht einen Bezug zu seiner Person her:[23] Der Dolch im Monogramm weist auf Grafs Söldner-Beruf hin, hat phallische Konnotationen und vertritt hier auch – angedeutet durch das Schlingenornament, das von seiner Spitze ausgeht – die Zeichenfeder.[24] So häufen sich in dieser Zeichnung sexuelle Anspielungen (phallisch konnotierter Streichbogen und Schweizerdolch/Schreibfeder und explizit die Genitalien des Narren), die mit Produktivität bzw. Kreativität verknüpft sind – womöglich eine ironische Selbstreflexion Urs Grafs über sein künstlerisches Tun?

20 Ebd., 276–277 und dort Anm. 2–8.

21 Schweizerisches *Idiotikon* II, Sp. 149–151 (Stichworte: geiglen, gigen, Gige). S. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), 68 und Anm. 95.

22 Johannes Müller, *Schwert und Scheide. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Bern u. a.: Lang 1988, 53–55.

23 Zur Rolle des Monogramms in den Zeichnungen von Urs Graf und seiner Zeitgenossen vgl. Maike Christadler: «Abwesend anwesend. Spuren des Künstlers in der Kunstgeschichte und in seinem Werk», in: Kaspar von Greyerz (Hg.), *Selbstzeugnisse in der Frühen Neuzeit. Individualisierungsweisen in interdisziplinärer Perspektive*, München: R. Oldenburg 2007, 72–76. Für die Selbstdarstellung/-reflexion Urs Grafs durch die Figur des triebgeleiteten Narren vgl. dies.: «Das Narrenspiel mit der Identität. Urs Grafs zeichnerische Selbstentwürfe», in: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, hg. von Andreas Tacke u. a., Petersberg: Michael Imhof 2001, 245–262: 254–260.

24 S. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), 68 und Anm. 90.

Bemerkenswert ist abschließend, dass Grafs gezeichnete Groß Geige realitätsnäher ist als der Holzschnitt in Virdungs Schrift. Denn selbst wenn Graf in seinen Zeichnungen das Instrument vereinfacht, versieht er es mit einem Saitenhalter, deutet einen Steg an und zeichnet drei bzw. fünf Saiten (zwar kommen in der Zeichnung «Narr und Frau» auf die fünf Saiten nur vier Saitenhalterlöcher und dafür sieben Wirbel). Daraus kann man entweder schließen, dass Graf selbst über Kenntnisse des Instruments verfügte oder auch, dass er sich an anderen ikonographischen Modellen orientierte, wie etwa dem Straßburger Druck von Hans Wechtlin, der um 1510 datiert wird.[25] Der *chiaroscuro*-Holzschnitt zeigt Orpheus, der eine dreisaitige, bundlose Geige in Armhaltung spielt. Dieses Streichinstrument hat dieselbe einprägsame Gestalt wie Virdungs «Groß Geigen», ist aber korrekt mit Saitenhalter und Steg ausgestattet und zudem mit Blattornamenten versehen, was sie besonders mit Grafs älterer Zeichnung (Abb. 3) verbindet.

Ein Seitenblick: Der sogenannte Holbein-Tisch

Die Darstellung einer (Groß?) Geige, die vermutlich von der *Musica getutscht* abgeleitet ist, findet sich auf dem sogenannten Holbein-Tisch des in Basel niedergelassenen Malers Hans Herbst (1470–1552).[26] Dabei handelt es sich um eine Tischplatte, die Herbst im Frühjahr 1515 im Auftrag des Basler Kaufmanns Hans Bär d. J. und seiner Frau Barbara Brunner bemalte (Abb. 5a). Verschiedene Szenen und Geschichten sind darauf abgebildet, darunter die Parabel von Nemo/Niemand: Er sitzt mit verdrossener Miene

25 Hans Wechtlin: Orpheus, ca. 1510. Chiaroscuro Holzschnitt, 269×181 mm. London, British Museum, Inv. 1842,0806.90. Für eine kunsthistorische Einordung dieses Drucks vgl. Giulia Bartrum: *German Renaissance prints 1490–1550*, London: British Museum Press 1995, Kat. 51.

26 Die Tischplatte (Malerei auf Lindenholz, 102×138 cm) befindet sich heute im Depot des Schweizerischen Nationalmuseums, Inv. Dep. 527. Einführend zu dieser Tischplatte s. Lucas Wüthrich, *Der sogenannte «Holbein-Tisch». Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633*, Zürich: Verlag Hans Rohr 1990 (Miteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich in Zürich 57). Für Kontextinformation s. Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters*, Köln u. a.: Böhlau 2016, 61–70 für den Tisch von Herbst.

(a)

(b)

Abb. 5: (a) Hans Herbst: sog. Holbein-Tisch. Ölfarbe auf schwarzem Leingrund und Lindenholz, 1515. (b) Detail: Groß (?) Geige neben Strohfiedel. Schweizerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. DEP 527. Foto: Schweizerisches Nationalmuseum, DIG-3657.

da, um ihn herum liegen Alltagsgegenstände – Pfanne, Schere, Stuhl, Bohrer, Federkiel, Sackpfeife, dreisaitige Geige mit Bogen und vieles mehr –, fast alle in irgendeiner Form beschädigt. Ein Schloss an seinem Mund hindert Nemo/

Niemand am Sprechen, sodass er sich nicht gegen die Beschuldigungen der Mägde und Knechte wehren kann, «Niemand» habe die Gegenstände kaputt gemacht.

In diesem Werk Herbsts ist der Einbezug mehrerer Musikinstrumente – Strohfiedel (Xylophon), Maultrommel, (Groß) Geige mit Streichbogen, Laute, Trumscheit, Hackbrett, Blockflöte und Pommer – ungewöhnlich, denn auf Darstellungen der Parabel in zeitgenössischen illustrierten Flugblättern ist allenfalls eine Laute zu sehen.[27] Ob diese Vielfalt auf Herbsts Kenntnis der *Musica getutscht* zurück geht, ist schwer zu sagen, zumal die Strohfiedel dort nicht abgebildet ist. Die Geige (Abb. 5b) weist zwar dieselben gedehnten Mittelbügel, C-Schalllöcher und Rosette wie Virdungs Groß Geige auf, hat aber eben nur drei Saiten, keine Bünde und weicht in weiteren Details von Virdungs «Groß Geigen» ab (wie die Geige in der früheren Zeichnung von Urs Graf, Abb. 3). Zudem fällt bei der Betrachtung der Geige auf, dass sie intakt ist! Das einzig Merkwürdige dieser Darstellung besteht im zweiten Steg beim Halsansatz.

Wichtig ist für unseren Zusammenhang, dass eine (Groß) Geige einen Platz in einem Auftragswerk erhält, auf dem Objekte – vom Kochgeschirr über Mobiliar bis hin zu Utensilien der Körperpflege und Schreibwerkzeug – dargestellt werden, die offenbar zur standesgemäßen Repräsentation des Hausstands wohlhabender Basler Bürger gehörten.[28]

Engelskonzert mit Groß Geigen – Matthias Grünewald

Ab spätestens 1516 figurieren Groß Geigen auch in Gemälden im öffentlichen Raum, und zwar auf den Hauptaltären des Münsters in Freiburg im Breisgau (Abb. 4–5 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band, S. 211–212) respektive der Antoniter-Konventskirche in Isenheim (heute in Colmar, Musée Unterlinden, Abb. 6).[29] Beide Altäre entstanden zwischen ca. 1512–

27 Wüthrich, *Holbein-Tisch* (wie Anm. 26), 108–115, 128–129 und Abb. 56–59.

28 Ebd., 128–129.

29 Zum Freiburger Hochaltar von Hans Baldung Grien vgl. den Ausstellungskatalog *Hans Baldung Grien in Freiburg*, Freiburg i. B.: Rombach 2001; Sabine Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Köln u. a.:

Abb. 6: Matthias Grünewald: Engelskonzert, Detail aus dem Isenheimer Altar, um 1512–1516. © Colmar, Musée d'Unterlinden.

Böhlau 2010, 180–189; zum Isenheimer Altar, seiner Entstehungsgeschichte, originalen Aufstellung und liturgischen Einbindung s. einführend Pantxika Béguerie-De Paepe u. a.: *Grünewald und der Isenheimer Altar: ein Meisterwerk im Blick,* Paris: Somogy éditions d'art 2007, 12–13, 54–60, 69–72. Die mittleren Tafeln haben eine Höhe von ca. 2,9 m und im geöffneten Zustand erreicht der Altar eine Breite von über 6 m, ebd., 68.

1516. Es handelte sich damals um die prominentesten Auftragswerke in der Region, für die renommierte Maler gewonnen wurden: Hans Baldung (um 1475/80–1528) für den Freiburger und Matthias Grünewald (um 1484/85–1545) für den Isenheimer Altar. Die Altarretabel waren insofern auch Prestige-Objekte, mit denen sich die Auftraggeber profilierten.[30] Für die Darstellung der Groß Geige in Baldungs Freiburger Altar verweise ich auf den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert in diesem Band.[31] Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit dem prominenten 'Auftritt' der Groß Geige in Grünewalds Engelskonzert des Isenheimer Altars.[32]

Die zweite Schauseite des Isenheimer Altars ist der Erfüllung des Heilsversprechens durch die Menschwerdung Christi gewidmet. So umfasst das ikonographische Programm die Verkündigung an Maria auf dem linken Flügel, die Geburt Christi im Mittelteil, Christi Auferstehung auf dem rechten Flügel, und ergänzend die Beweinung Christi in der Predella.[33] Während die Flügel narrative biblische Szenen zeigen, enthält der Mittelteil eine zweigeteilte Szene mit kontrastierenden Bildhälften: Auf der rechten Bildhälfte ein

30 Zum Auftraggeber des Isenheimer Altars s. Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim» in: *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 29), 46–53. Für die Auftraggeber des Freiburger Hochaltars s. Söll-Tauchert, *Hans Baldung* (wie Anm. 29), 173–175. Für einen Überblick zu den Altären am Oberrhein um 1475 bis 1525 siehe die Einträge im Ausstellungskatalog *Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg*, Teil 1: *Maler und Werkstätten 1450–1525*, hg. von Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart: Jan Thorbecke 2001, 251–265.

31 Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger: Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)».

32 Für eine ausführliche Untersuchung s. Martina Papiro, «Diesseits und Jenseits. Das Engelskonzert des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (vor 1516)», in: Christina Urchueguía, Karolina Zgraja (Hgg.): *Klang und Stille im Bild*, Basel: Schwabe Verlag 2019, im Druck.

33 Zu den verschiedenen Deutungen des Bildprogramms vgl. einführend Béguerie-De Paepe, *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 29), 68–73. Ewald M. Vetter, «Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald», in: *Grünewald. Die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie*, Weißendorn: Anton H. Konrad 2009, 69–102; Dagmar Hoffmann-Axthelm, «Bildbetrachtung: Matthias Grünewald, das 'Engelskonzert' vom Isenheimer Altar (vor 1516 vollendet)», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), VII–XIX und zur Visionsdarstellung insb. XII–XV.

'irdischer' Raum, hier sitzt die Muttergottes mit dem Jesuskind vor einer Landschaft, im Hintergrund darüber die Erscheinung Gottvaters. Auf der linken Bildhälfte ein 'visionärer' Raum, wo sich ein Baldachin erhebt, der erfüllt ist von der Erscheinung Marias mit Flammenkrone und einer Schar vielgestaltiger Himmelswesen (Abb. 6).[34] Die drei vordersten Engel stechen aus der Schar der Himmelswesen heraus, denn als einzige spielen sie je ein Streichinstrument und haben wie zum Singen geöffnete Lippen. Der größte Engel hat die Schwelle des visionären Raums überwunden und kniet – eine Groß Geige spielend – im irdischen Raum der Maria mit dem Jesuskind, die von hölzernen Alltagsgegenständen wie einem Waschzuber oder einer Wiege umgeben sind. Diesen ist die Groß Geige durch dieselben blassen Farbtöne angeglichen. Durch realistische Elemente wie die unterschiedlichen Holzarten, den detaillierten Saitenhalter oder die Deckenstärke, die sich bei den Schalllöchern ablesen lässt, hebt Grünewald die handwerkliche Bearbeitung des Instruments hervor.

Diese Dinghaftigkeit kennzeichnet auch die zwei Streichinstrumente der Engel im visionären Bereich. Gleichwohl heben sich alle drei Streichinstrumente ab von den anderen hölzernen Artefakten im Gemälde. Denn zum einen weisen ihre Korpora wie die Gliedmaßen der Engel verzerrte Proportionen auf; auch die Spielhaltung ist irreal, nicht zuletzt aufgrund der vielen Fingerringe an den Händen, die realiter das Abgreifen der Saiten und das adäquate Halten des Streichbogens behindern würden.[35] Zum anderen verweisen die Goldringe sowie die Vergoldungen an Streichbogen und Wirbel-

34 Vgl. Hoffmann-Axthelm, ebd.; Papiro, «Diesseits und Jenseits» (wie Anm. 32), Anm. 13–16; für eine ausführliche Analyse der Bildstruktur und der Art, wie diese dem Betrachter Sinnzusammenhänge erschließt, s. Karen van den Berg: *Die Passion zu malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*, Duisburg/Berlin: pict.im 1997, 69–90. Ich danke Anne Smith für die Anregungen zur Interpretation des Engelskonzerts.

35 Eine Vielzahl Goldringe an den Fingern tragen Portraitierte zur Veranschaulichung ihres Reichtums (z. B. in Hans Baldungs Gemälde, das den Markgraphen Christoph I. von Baden und seine Familie in Anbetung der Hl. Anna Selbdritt zeigt, um 1509/10, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 88). Auch wenn Grünewald die goldenen Fingerringe der Engel 'vergeistigend' umgedeutet, bleibt dennoch die Konnotation mit Pracht und Reichtum erhalten, was in zusätzlichem Kontrast zur Einfachheit des Zubers, des Krugs und der Wiege steht.

kasten (als Markierungen für das Transzendente, Göttliche) auf die himmlische Herkunft der Engel und ihrer Musik.[36] So fungieren die drei musizierenden Engel und ihre Streichinstrumente gleichsam als Vermittler zwischen der himmlischen und der irdischen Dimension und werden damit zu wichtigen Bezugsfiguren für die Bildbetrachter.

Hier ist wichtig hervorzuheben, dass Grünewald mit dem Ensemble aus drei Streichinstrumenten eine damals neuartige Instrumentenfamilie prominent ins Bild setzte. Damit spiegelt er nicht nur jüngste Entwicklungen der Musik und ihrer Instrumente, die mit der modernen polyphonen Musikpraxis einhergingen.[37] Vielmehr nutzt Grünewald das 'Familienprinzip' der Musikinstrumente für den Bildzusammenhang, denn sie sind wechselseitig attributiv mit ihren Spielern, den Engeln, verbunden:[38] So, wie Diskant-, Tenor- und Bass-Instrument in Größe und erforderlicher Spielhaltung variieren, aber dennoch als 'Familie' eine einheitliche Gruppe bilden, so unterscheiden sich die drei Engel hinsichtlich Gestalt, Charakter, Ausrichtung und Farbgebung erheblich voneinander und sind doch als Himmelswesen alle gleichartig.[39] Ihre Zusammengehörigkeit als 'Familie' wird beispielweise betont durch Variationen der Armhaltung oder des Farbakkords Rot-Blau-Weiß, der bei allen dreien unterschiedlich nuanciert auftritt, und durch ihr koordiniertes Musizieren. Die variierten, anmutigen Körperhaltungen und

36 Siehe auch Hoffmann-Axthelm, «Bildbetrachtung» (wie Anm. 33), XVI–XVII. Dennoch war es möglich, eine spielbare Groß Geige nach dem 'Modell' des Isenheimer Altars zu rekonstruieren: vgl. Wolfgang Wenke, «Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), 77–84.

37 Zur Entwicklung der Streichinstrumente im nordalpinen Raum siehe Keith Polk: *German instrumental music of the Late Middle Ages. Players, patrons and performance practice,* Cambridge: Cambridge University Press 1992, 30–39; ders., «Instrumental music c. 1500. Players, makers, and musical contexts», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), 21–34: 26–28 sowie die Beiträge im ersten Teil dieses Bands.

38 Zu den Instrumentenfamilien um 1500 s. den Beitrag von Herbert W. Myers, «The rise of the 'family princple' of instrument building», in diesem Band.

39 Den Zusammenhang zwischen himmlischer Natur der drei Engel, ihrem Ensemble-Spiel auf Groß Geigen und dem Konzept der *discordia concors* hat erstmals Dagmar Hoffmann-Axthelm herausgearbeitet in «Bildbetrachtung» (wie Anm. 33), XVI–XIX.

Gesten der Engel bieten daher eine präzise Visualisierung der Harmonie polyphoner Musik – das Engelskonzert verkörpert gewissermaßen die Qualitäten des Klangs, den es hervorbringt und macht ihn so für die Betrachter sichtbar. Dasselbe leistet das exponierte Motiv des Streichens mit den vergoldeten Bögen, denn nur mit Streichinstrumenten kann in einem Bild derart klar eine koordinierte Bewegung angedeutet werden. Die visuelle Suggestion der Klangerzeugung durch das Auf- und Abstreichen verweist auf die musikalische Bewegung, die sich in messbarer Zeit abspielt, also in der irdischen Zeitlichkeit der Bildbetrachter.[40]

Das Engelskonzert fiel seinen zeitgenössischen Betrachtern vielleicht auch deshalb auf, weil es ein damals noch kaum bekanntes, reines Streichinstrumenten-Ensemble mit zwei tiefen Groß Geigen zeigt – noch heute ist dies die früheste bekannte nordalpine Darstellung eines solchen Ensembles.[41] Grünewald führte damit also auf seinem Altargemälde neuartige, mit der weltlichen, höfischen Musikpraxis verknüpfte Instrumente ein: Die Musikaffinen Betrachter mögen dies auf einen Repräsentationsanspruch des Auftraggebers – des Präzeptors des Isenheimer Antoniter-Konvents Guy Guers – bezogen haben, der damit seine Kenntnis der aktuellen gehobenen Musikkultur zur Schau stellte.[42] Dafür spricht auch die oben erwähnte gesamthaft realistische Darstellung der Instrumente, die keine Abhängigkeit von Virdungs schematischer Illustration von 1511 aufweist. Die realistisch dargestellten Einzelteile wie die Wirbelkästen, Saitenaufhängung etc. lassen vermuten, dass Grünewald ein reales Instrument studieren konnte. Wo er das

40 Für eine ausführliche Interpretation des Streichinstrumenten-Ensembles im Engelskonzert siehe Papiro, «Diesseits und Jenseits» (wie Anm. 32).

41 Die früheste mir bekannte italienische Darstellung eines Ensembles mit drei Viole da gamba stammt von Bernardino Zenale: Drei Putti mit Streichinstrumenten, vor 1508 (siehe Francesco Porzio [Hg.], *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Mailand: Electa 1982, 159 und Katalogeinträge Nr. 158–164 [von Paola Astrua]). Zur nordalpinen Ikonographie der Streichinstrumenten-Ensembles vgl. den Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 1).

42 Für die Verortung der Viola da gamba in der Musikkultur der Eliten vgl. Ian Woodfield: *The early history of the viol,* Cambridge: Cambridge University Press 1984, 182–185, sowie die Beiträge zur frühen Viola da gamba in Italien im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35 (2009) 187–290.

tat, welche Art von Instrument er vor sich hatte und welche Kenntnisse der entsprechenden Musikpraxis er hatte, darüber kann nur spekuliert werden: Vielleicht wurde dem Maler in Isenheim ein Instrument zur Verfügung gestellt oder Grünewald hatte direkten Zugang dazu in Straßburg – wo nachweislich Groß Geigen verkauft wurden.[43] Auch der Auftraggeber Guy Guers, hatte das Straßburger Bürgerrecht erworben und besaß dort ein Haus, wo er sich regelmäßig aufhielt.[44] Er könnte daher die Streichinstrumente vermittelt haben. In der jüngeren Forschung wird zudem vermutet, dass Grünewald den Altar in Straßburg malte, in der Werkstatt des Bildhauers Nikolaus von Hagenau, der seinerseits den Altarrahmen und -schrein fertigte.[45]

43 Dies lässt sich dem Briefwechsel zwischen Huldrych Zwingli und dem Berner Hans Ludwig Ammann entnehmen. Letzterer bemühte sich 1528 im Auftrag Zwinglis um die Beschaffung eines Ensembles von Groß Geigen. Während er in Bern keinen kundigen Instrumentenbauer fand, erhielt Ammann Hinweise, dass solche Ensembles vielleicht in Straßburg erhältlich seien, siehe: Brief von Hans Ludwig Ammann an Huldrych Zwingli vom 7.10.1528, in: *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 9, Leipzig: Heinsius 1925, 571–572, Nr. 765 (Corpus Reformatorum 96). Siehe auch unter: www.irg.uzh.ch/static/zwingli-briefe/?n=Brief.765 (12.10.2018). Für eine ausführliche Auswertung dieser Quelle s. Martina Papiro, «Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen. Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten-Ensembles um 1528/1529, in: *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe Verlag 2018, 307–319.

44 Elisabeth Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze», in: *Grünewald und der Isenheimer Altar: ein Meisterwerk im Blick,* hg. von Pantxika Béguerie-De Paepe u.a., Paris: Somogny 2007, 46–53: 52. Für die Bedeutung des Antoniter-Hospitals in Isenheim s. ebd., 46–48; dies., *Les Antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel,* Straßburg: Société savante d'Alsace 1998, bes. 70–73.

45 Pantxika Béguerie-De Paepe und Philippe Lorentz, «Neue Hypothesen über die Entstehung des Isenheimer Altars. Grünewald und Straßburg?», in dies: *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 33), 12–15. Siehe auch Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim» (wie Anm. 44) und für die Belege aus dem 15. Jahrhundert dies., «Die Antoniter von Isenheim und Straßburg zwischen Stadt und Land», in: *Kloster und Stadt am südlichen Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. von Thomas Zotz u.a., Schopfheim: Uehlin Print & Medien 2011 (= Das Markgräfler-Land 2/2011), 125–139.

Die Basler Humanistenpresse und die Groß Geige – Hans Holbein d. J.

Nach dem Blick auf Gemälde richtet sich der Fokus abschließend auf den Basler Buchdruck, insbesondere auf die Editionen der antiken griechischen und hebräischen Texte und der Schriften von Humanisten und Theologen wie Erasmus von Rotterdam.[46] Für solche Drucke entwarfen unter anderen Urs Graf und später Hans Holbein d. J. (1497–1543) eigens Titeleinfassungen, Initialen und Zierleisten.[47] Doch während Graf in seinem Buchschmuck kaum Musikinstrumente integrierte, häufen sie sich in den Entwürfen Holbeins. Ab 1520 finden sich auch größere Streichinstrumente, vorwiegend in den Initialen und Titeleinfassungen mit mythologischem Thema: Mal ist es ein Putto (Abb. 7),[48] mal eine Muse (Abb. 8b)[49] und mehrfach ist es

46 Vgl. einführend Christine Christ-von Wedel, Sven Große und Berndt Hamm (Hgg.), *Basel als Zentrum des geistigen Austauschs in der frühen Reformationszeit*, Tübingen: Mohr Siebeck 2014. Für einen Überblick zu Verhältnis der Druckorte am Oberrhein vgl. Frank Muller, «Notes sur l'imprimérie et l'illustration dans le Rhin-Supérieur dans la première moitié du XVIe siècle», in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 57/1 (2006), 6–15; Susanne Schuster, «Flugschriftenkonjunktur am Oberrhein», in: *Kirche und Politik am Oberrhein im 16. Jahrhundert. Reformation und Macht im Südwesten des Reiches*, hg. von Ulrich A. Wien und Volker Leppin, Tübingen: Mohr Siebeck 2015, 271–284: 274–281.

47 Vgl. einführend Frank Hieronymus, «Basler Buchillustrationen zwischen 1500 und 1545: Marginalien zu einer kommenden Ausstellung», in: *Philobiblion* 28/1 (1984), 18–29; ausführlich ders., *Oberrheinische Buchillustration* (wie Anm. 7).

48 Anonym nach Hans Holbein d. J.: A-Initiale: Putti mit Musikinstrumenten, Metallschnitt, 48×48 mm. Erstverwendung (?) in: Strabo u. a., *Geographicorum libri XVII* […], Basel: Valentin Curio, März 1523, 271. (Auf dem Titelblatt lautet der Titel des Drucks: VALENTINVS CVRIO LECTORI. EN TIBI LECTOR STVDIOSE STRA=bonis geographicorum cõmẽtarios, olim, ut putatur, à Guarino Veronense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam uero denuo à Conrado Heresbachio […]). Vgl. Tilman Falk (Hg.), *Hollstein's German engravings, etchings an woodcuts, 1400–1700. Hans Holbein the Younger*, Bd. XIV B, Roosendaal: Koninklijke van Poll, Nr. 122 (dort auf Frühjahr 1520 datiert).

49 Iacob Faber nach Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung aus vier Leisten, Metallschnitt. Untere Leiste: Dichterweihe Homers mit den neun Musen, 78×189 mm. Erstverwendung

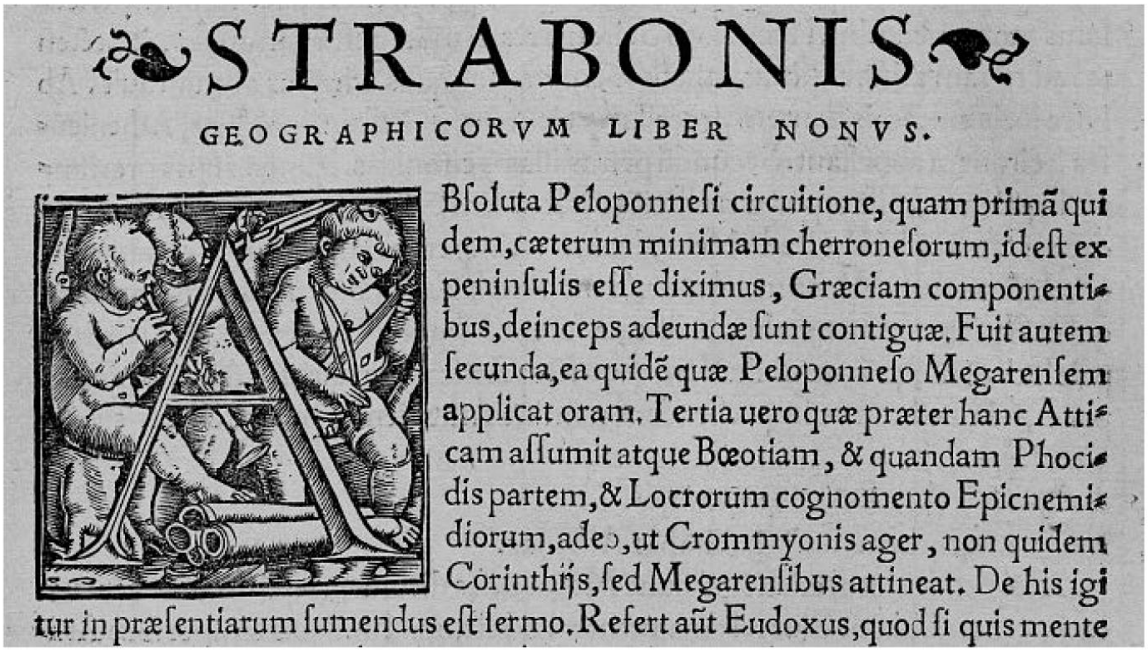

STRABONIS
GEOGRAPHICORVM LIBER NONVS.
Bſoluta Peloponneſi circuitione, quam primã qui dem, cæterum minimam cherroneſorum, id eſt ex peninſulis eſſe diximus, Græciam componenti bus, deinceps adeundæ ſunt contiguæ. Fuit autem ſecunda, ea quidẽ quæ Peloponneſo Megarenſem applicat oram. Tertia uero quæ præter hanc Atti cam aſſumit atque Bœotiam, & quandam Phoci dis partem, & Locrorum cognomento Epicnemi diorum, adeo, ut Crommyonis ager, non quidem Corinthijs, ſed Megarenſibus attineat. De his igi tur in præſentiarum ſumendus eſt ſermo. Refert aũt Eudoxus, quod ſi quis mente

Abb. 7: Anonym nach Hans Holbein d. J.: A-Initiale: Putti mit Musikinstrumenten, in: *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio 1523, 271. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: Frey-Gryn L II, 11:2.

Orpheus,[50] dem ein Streichinstrument beigefügt ist (Abb. 9). Solche Darstellungen sind sehr klein – eine Initiale misst zwischen 1,5 und 5 cm Höhe –, wobei die Geigeninstrumente verschiedene Formen aufweisen: In den Beispielen von 1520–1521 überwiegen solche mit zusätzlichen Ecken bzw. konkaven Oberbügeln am Halsansatz (wie Abb. 7), ein ikonographischer Typus, der sonst eher im Umkreis Kaiser Maximilians I., in Nürnberg oder Augsburg verbreitet ist.[51] Ab 1521–1525 finden sich Beispiele mit eingezogenen oder fallenden Oberbügeln (Abb. 8b–9). Besonders letztere ähneln der Groß

in: Strabo u.a., *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio, März 1523. Vgl. Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), Nr. 419.

50 Anonym nach Hans Holbein d. J.: E-Initiale: Orpheus mit Musikinstrumenten und Hirschkuh. Metallschnitt, 66×54 mm. Erstverwendung in: *Graduale Speciale noviter impressum* [...], Basel: Thomas Wolff 1521, fol. 144. Vgl. Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), Nr. 364.

51 Für Abbildungen und Besprechungen dazu siehe die Beiträge von Martin Kirnbauer, «'von saidtenspil gar mancherleÿ' – Rybeben am Hofe Maximilians» und Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben» (wie Anm. 1), beide in diesem Band.

Geige auf der bemalten Tischplatte von Hans Herbst (Abb. 5), sodass diese als Vorbild gedient haben könnte, zumal Hans Holbein d. J. gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius ab 1515 Malergeselle bei Hans Herbst war.[52] Ein expliziter Bezug zu Virdungs Groß Geige, z. B. über die identische Korpusform, ist nicht gegeben.

Jedenfalls finden sich mindestens 15 Darstellungen von Streichinstrumenten in Hans Holbeins Buchillustrationen: Alle Streichinstrumente bis auf eines haben drei Saiten, gedehnte Mittelbügel, einen kurzen Hals ohne Bünde und einen eingerollten bzw. kopfförmigen Wirbelkasten. Nur vier davon sind tendenziell in da gamba-Spielhaltung gezeigt (also nicht mit dem Arm abgestützt) und nur eines davon ist deutlich groß und hat mehr als drei Saiten.[53] Bei allen anderen ist die Instrumentengröße eher klein oder nicht ermittelbar.

Angesichts der Darstellungsgröße sind hier allerdings nicht die organologischen Details entscheidend, sondern der Kontext, in dem diese Instrumente erscheinen: Es sind prestigeträchtige und innovative Drucke europäischer Humanisten. Deren kulturelle und geistige Referenzen spiegeln sich in Layout, Typen und Bildschmuck der Drucke, für die man sich an der Kunst der italienischen Renaissance und der römischen Antike orientierte. So schufen die nordalpinen Graphiker und Verleger ein spezifisches humanistisches Bild- und Motivrepertoire.[54]

Doch obschon sich nun in den Titeleinfassungen, Zierleisten und Initialen musizierende mythologische Figuren tummeln – etwa Apoll, Orpheus oder die Musen – bleiben die Streichinstrumente widerständig gegen die

52 Zur Vita Hans Holbeins d. J. siehe www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022819 (8. 6. 2018). Holbein d. J. kannte wahrscheinlich auch Urs Graf persönlich, zumal der jüngere, mit seinem Vater aus Augsburg zugezogene Maler den älteren Graphiker als favorisierten Illustrator der Basler Drucker ablöste. Zudem könnte er auch Grünewalds Isenheimer Altar gekannt haben, zumal sein Vater Hans Holbein d. Ä. ab 1516 in Isenheim lebte. Zur Vita Holbeins d. Ä. siehe http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D18323.php (8. 6. 2018).

53 Siehe Hollstein XIV B, 71, Nr. 122: «Roman majuscule alphabet», D2 (das Instrument wird dort fälschlich als Cello beschrieben). Ein Abzug dieser Initiale findet sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, ohne Inventarnummer; Signatur: Sch.r.29.

54 Vgl. auch Frank Hieronymus, «Das Aufkommen der Renaissancemotive und -formen in Basel», in: *Gutenberg-Jahrbuch* 61 (1986), 68–90.

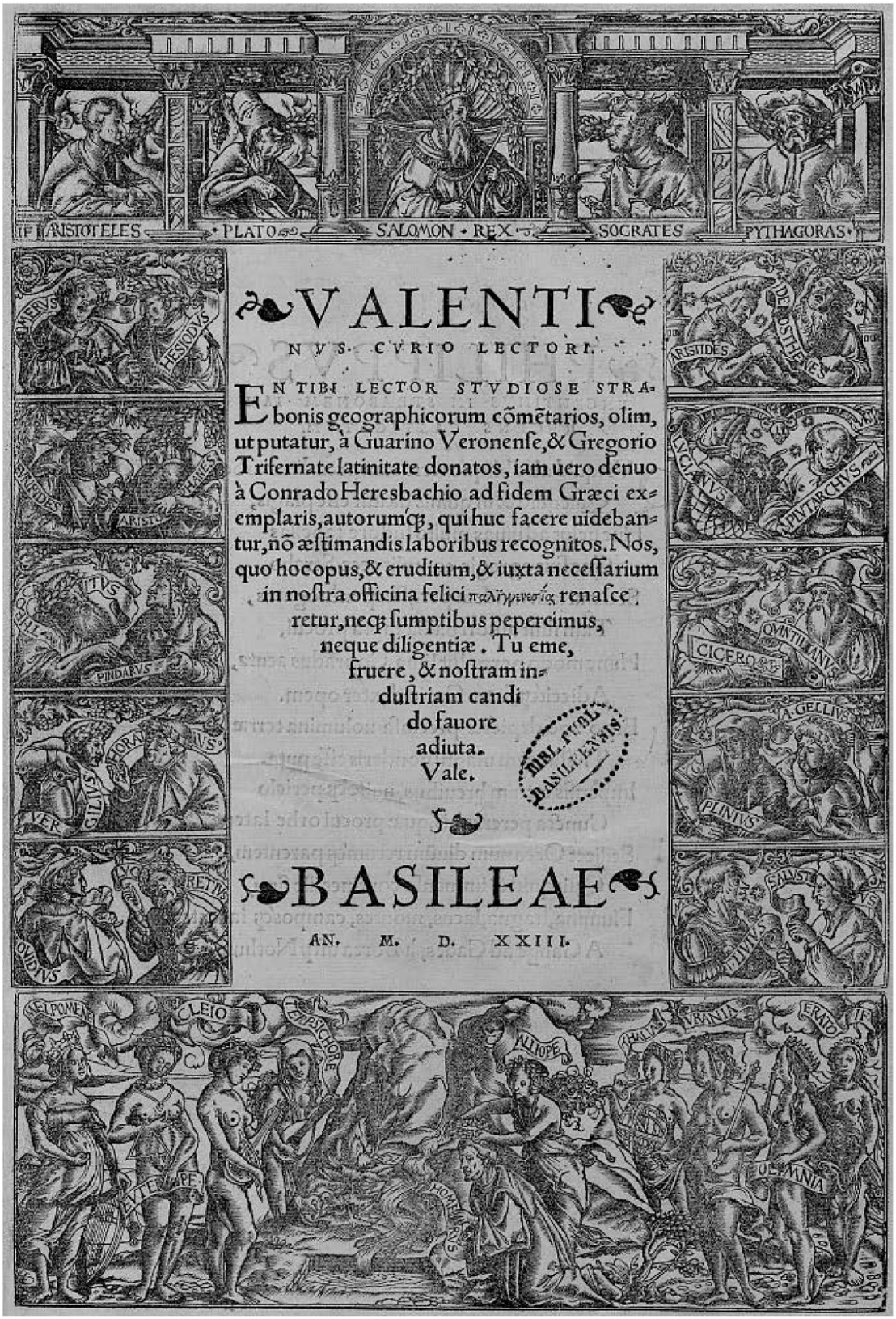


Abb. 8a: Iacob Faber nach Hans Holbein d. J: Titeleinfassung mit Dichterweihe Homers und den Musen, in: *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio 1523. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: Frey-Gryn L II, 11:2.

Abb. 8b: Detail aus Abb. 8a: Muse Clio mit Streichinstrument.

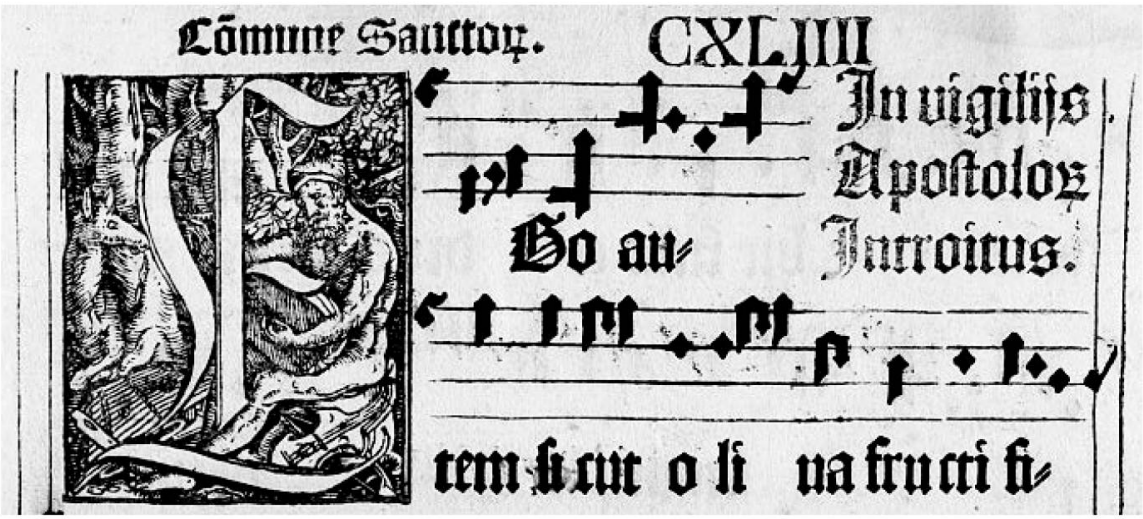


Abb. 9: Anonym nach Hans Holbein d. J.: E-Initiale: Orpheus mit Musikinstrumenten und Hirschkuh, in: *Graduale Speciale noviter impressum* [...], Basel: Thomas Wolff 1521, fol. 144. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: AN VIII 13.

'Antikisierung' oder 'Italianisierung' nach Renaissance-Manier. Zwar rezipiert Holbein d. J. wie die anderen oberrheinischen Graphiker italienische

Vorbilder. Aber wenn dort eine Lira da braccio dargestellt ist (charakterisiert durch meist sieben Saiten, davon zwei als Bordun, und den blattförmigen Wirbelkasten), passt er diese den nordalpinen Formen des Streichinstruments an, die tendenziell diejenigen der (Groß) Geige sind.[55] Analog dazu 'übersetzten' Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer und andere Künstler aus den Reichsstädten in ihren graphischen Arbeiten die italienischen Streichinstrumente in die dort üblichen Formen der (Groß) Geige oder «Rybebe».[56]

Für die Groß Geige im Kontext der oberrheinischen Druckgraphik bzw. Buchillustration hat Holbeins künstlerischer Aneignungsprozess zwei Folgen: Erstens wird die Groß Geige als zeitgenössisches Streichinstrument eingebettet in die Bildwelt des nordalpinen Renaissance-Humanismus; hier bildet sie gewissermaßen das Pendant zur Lira da braccio, sodass deren kulturelle und symbolische Bedeutung auf die Groß Geige übertragen werden. Zweitens wurden über die Basler Drucke, die in ganz Europa zirkulierten, gleichsam beiläufig die nordalpinen Varianten der größeren Streichinstrumente ikonographisch verbreitet.

Konnotationen der Groß Geige in der oberrheinischen Kunst

Beim Überblick der hier untersuchten Darstellungen der Groß Geige in der oberrheinischen Kunst zeigt sich zunächst eine große Vielfalt: Im Zeitraum von 1511 bis ca. 1530 (also inklusiv der profanen Gemälde Baldungs) tritt die Großgeige in vielfältigen Formen und Medien und mit verschiedenen Konnotationen auf. Im Folgenden möchte ich auf die genannten Parameter einzeln eingehen, um dann abschließend Konstanten aus dieser Vielfalt und

55 Zur Ikonographie der Lira da braccio in der italienischen Druckgraphik vgl. z. B. Laurence C. Witten II, «Apollo, Orpheus, and David. A study of the crucial century in the development of bowed strings in North Italy 1480–1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments», in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (1975); Antonio Baldassarre: «Die *Lira da braccio* im humanistischen Kontext Italiens», in: *Music in art* 24/1–2 (1999), 5–28.

56 Vgl. Martin Kirnbauer, «Rybeben» (wie Anm. 51) und Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben» (wie Anm. 1).

die aus den ikonographischen Quellen gewonnenen Erkenntnisse zusammenzufassen.

Virdungs «Groß Geigen» (Abb. 1) mit ihren gedehnten Mittelbügeln und dem Querriegel ist offenbar nicht das maßgebliche Modell für die Bildkünste. Die *Musica getutscht* scheint nur Urs Graf als Vorlage gedient zu haben. Bei der bemalten Tischplatte von Hans Herbst besteht zwar eine vage Ähnlichkeit, aber wie bei den Drucken Hans Holbeins d. J. lässt sich kein direkter Bezug zu Virdungs «Groß Geigen» nachweisen, während Baldung und Grünewald von anderen – realen oder bildlichen – Vorlagen ausgegangen sind. Trotz wahrscheinlicher persönlicher Kontakte und gegenseitiger Rezeption zeigen alle hier genannten Künstler verschiedenförmige Groß Geigen. Es lässt sich also kein oberrheinischer Groß Geigen-Typus ausmachen. Gerade in den bedeutenden Unterschieden zwischen Virdungs Illustration und Baldungs Studien nach einem realen Instrument (Abb. 2–3 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band) und wiederum zwischen diesen Studien und ihrer Umsetzung in Malerei (Abb. 4–5, 7 ebd.) lässt sich ermessen, wie bedingt die Informationen zu konkreten organologischen und morphologischen Eigenschaften sind, die aus ikonographischen Quellen gewonnen werden können.

Die Groß Geige figuriert in Buchillustrationen, Zeichnungen und sakralen wie profanen Gemälden, also in reproduzierbaren Bildern wie in Unikaten; so reicht die Bandbreite ihrer Sichtbarkeit vom exklusiven privaten Betrachtungsraum bis hin zum öffentlichen Bereich, was wiederum Rezeptionshaltungen von der religiösen Andacht über die gelehrte Kontemplation bis hin zum ästhetischen Genuss umspannt. Letzteres gilt besonders für Baldungs profane Gemälde und Grafs Künstlerzeichnungen, die von Kennern und Liebhabern gesammelt wurden.[57]

Entsprechend weist die Groß Geige verschiedene Kontextualisierungen und Konnotationen auf: Während Virdung kategorial ein Saiteninstrument mit Bünden aus der zweiten «art der saitenspil» beschreibt, tritt die Groß Geige in Baldungs Silberstift-Studien (Abb. 2–3 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band) als komplexes Artefakt in Erscheinung, mit dem sich der

57 Für Urs Grafs Zeichnungen und die Kunstsammler vgl. Müller, *Graf Zeichnungen* (wie Anm. 11), 67.

Künstler zunächst sorgfältig vertraut macht. Bei Hans Herbst figuriert sie unter den Elementen eines wohlhabenden bürgerlichen Hausstands (Abb. 5). In Grafs Zeichnungen (Abb. 3–4) ist die Groß Geige als Attribut von Dirnen und Narren erotisch aufgeladen und eher negativ besetzt. Allerdings decken sich aber Konzept und Ikonographie von Torheit und Geschlechterverhältnis mit denjenigen in der satirischen Narren-Literatur Sebastian Brants, Erasmus' von Rotterdam und Thomas Murners (für die Graf, Holbein u. a. die Buchillustrationen schufen).[58] Daher fügen sich Grafs Darstellungen in einen durchaus gelehrten moralischen Diskurs der führenden deutschsprachigen Intellektuellen ein. In der Buchillustration Hans Holbeins d. J. ist die Groß Geige Attribut von Putten, biblischen sowie mythologischen Gestalten und wird so in die gelehrte humanistische Bildkultur integriert. Passend dazu erscheint die Groß Geige in Baldungs profanen allegorischen Gemälden, die von der neuen Renaissance-Ästhetik geprägt sind: Hier ist sie Attribut von idealtypischen Frauen, Grazien oder Musen.[59] Als Saiteninstrument (in Anlehnung an die antike Lyra bzw. die moderne Lira da braccio) ist die Groß Geige Teil eines antiken Musikkonzepts, das in der humanistischen Kultur überhöhend aufgegriffen wird. Die Darstellung der Groß Geige in Baldungs und besonders in Grünewalds Altargemälde (Abb. 6) tangiert erstmals auch eine praktische Ebene: Das Instrument wird von Engeln *gespielt*. Es ist positiv konnotiert und fungiert als Mittler zwischen himmlischer Harmonie und irdischem Klang. Nicht zuletzt bezieht Grünewald durch die Kontextualisierung der Groß Geige in einem Streichinstrumenten-Ensemble die aktuelle Spielpraxis mit ein.

---

58 Die Illustrationen in Thomas Murners *Narrenbeschwörung* von 1512 stammen mehrheitlich aus Brants *Narrenschiff* (Edition Basel, 1506), teils wurden sie neu erstellt, mehrere davon von Urs Graf, der dort vielleicht auch die Illustration zum Geige spielenden Narren schuf, siehe: *Doctor Murners Narre(n) bschweru(n)g*, Straßburg: Matthias Hupfuff 1512, «Den affen leren gygen» mit entsprechender Illustration (http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ103501101, scan: 223). In der Ausgabe der *Narrenbeschwörung*, Straßburg: Knobloch 1518, wurden die Illustrationen aus dem *Narrenschiff* ersetzt, dabei wurde auch die neue Illustration zum geigenden Narren ersetzt, s. fol. O iiii: «Den affen leren gygen»(http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00089930/image_217).

59 Siehe dazu den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger» (wie Anm. 31), S. 216–224.

In der Bandbreite der Konnotationen fehlt allerdings die zur Musik der unteren Gesellschaftsschichten – etwa der Bauern oder Bettler. Das heißt, dass sich die Groß Geige über ihre Ikonographie indirekt der weltlichen, zeitgenössischen Musikkultur zuordnen lässt, die von professionellen Musikern wie von Amateuren aus der aristokratischen und gehobenen Bürgerschicht gespielt wird. Diese Zuordnung wird bestätigt durch das Profil der Künstler und Auftraggeber: Es sind teils hochrangige Maler und Graphiker, die für eine gebildete, meist bürgerliche und vermögende Kundschaft arbeiten. Alle hier genannten Zeichnungen, Gemälde und Drucke haben eine hohe bis herausragende künstlerische Qualität. Die Bildkonzepte und Umsetzung der Themen sind intellektuell anspruchsvoll und implizieren gebildete Produzenten und Rezipienten, die den Referenzkontext (er)kennen: etwa vom Geschlechterdiskurs über die humanistische Gedankenwelt und die Mythologie bis hin zur zeitgenössischen Musikpraxis. Und wenn die Künstler in ihren 'intimen' wie exklusiven Zeichnungen, Buchillustrationen für die Basler Humanistenpresse, allegorischen Gemälden für vermögende Kunstsammler oder prestigeträchtigen Altarretabeln ein modernes Instrument wie die Groß Geige prominent integrieren, dann deutet das m. E. auf ihre soziokulturelle Verortung hin: Die Groß Geige scheint mit der gehobenen bürgerlichen, städtischen Gesellschaftsschicht verknüpft als Instrument, das deren kulturelle Werte und Praktiken zu spiegeln und repräsentieren vermag. Dies umso mehr, als die Groß Geige in der Zeit auch als höfisches, aristokratisches Instrument dokumentiert und damit auch Teil des höfischen Musiklebens ist, das die Patrizier und aufstrebenden Bürger einer Stadt über ihr internationales Netzwerk durchaus rezipierten und sich aneigneten.[60]

Das Verhältnis dieser künstlerischen und soziokulturellen Profilierung der Groß Geige in der bildenden Kunst am Oberrhein zu den entsprechenden musikalischen und schriftlichen Quellen bleibt noch zu erforschen.

60 Victor Coelho und Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance culture, 1420–1600. Players of function and fantasy*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, 17 und passim; Polk, *German instrumental Music* (wie Anm. 37), 115–116; Thomas Drescher, «*Bellezza e bontà.* Zur Transformation klanglicher Konzeptionen um 1500 am Beispiel der Viola da gamba in Italien – eine Einleitung», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2011/2012) 187–202.

Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger

Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)

Sabine Söll-Tauchert

Groß Geigen tauchen nach 1510 wiederholt in Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken des deutschsprachigen Raumes auf, beispielsweise in Werken von Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J., Hans Burgkmair oder Hans Wechtlin.[1] Doch spielt das Instrument bei keinem Künstler der frühen Neuzeit eine so prominente Rolle wie im Schaffen von Hans Baldung, genannt Grien (1484/85–1545). Der in Schwäbisch Gmünd geborene Maler und Graphiker, der unter den Mitarbeitern Albrecht Dürers die größte Bekanntheit erlangte, hat dieses Streichinstrument eingehend studiert.[2] Innerhalb eines Zeitraums von über dreißig Jahren befasste er sich wiederholt mit der Groß Geige und bezog sie auf auffällige Weise in sein künstlerisches Werk ein. Baldungs teilweise sehr detailgetreue Darstellungen haben auch insofern einen hohen Zeugniswert, als dass sich aus dem frühen 16. Jahrhundert keine realen Artefakte dieses Streichinstruments erhalten haben. Daher soll zunächst Baldungs Bezug zur Musik beleuchtet werden,

---

1 Ian Woodfield, «The Basel 'gross Geigen': an early German viol?», in: Johannes Boer und Guido van Oorschot (Hgg.), *A viola da gamba miscellany: proceedings of the International Viola da Gamba Symposium*, Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance Practice 1994, 1–14. Vgl. vor allem den Beitrag von Martina Papiro, «Gespielt von Engeln, gehört von Narren: Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)», in diesem Band.

2 Eine erste Untersuchung dieser Thematik ist Walter Salmen zu verdanken: Walter Samen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung, gen. Grien», in: *Münsterblatt* 8 (2001), 24–28; zur Darstellung von Musikinstrumenten generell in Baldungs Werk vgl. Walter Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung, gen. Grien», in: Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer (Hgg.), *Mozart im Zentrum.* Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag, Tutzing: Hans Schneider 2010, 15–28.

Abb. 1: Hans Baldung Grien, Bildnis des Johannes Rudolfinger und Selbstbildnis, Holzschnitt, 69/70×52 mm. Rückseite des Titelblatts von Sixtus Dietrichs *Epicedion Thomae Sporeri* […], Straßburg 1534. © Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

um sodann seine Darstellungen von Groß Geigen in chronologischer Reihenfolge genauer in den Blick zu nehmen.

Die gesellschaftliche Stellung Baldungs und seine Beziehung zur Musik

Im Gegensatz zu den meisten Künstlern seiner Zeit war Baldung kein Sohn eines Malers, Goldschmieds oder anderen Handwerkers, sondern entstammte einer Gelehrtenfamilie. Eine gehobene gesellschaftliche Stellung war ihm demnach 'in die Wiege gelegt' worden. Die Mitglieder seiner Familie waren vorwiegend promovierte Juristen, Ärzte und Professoren. Auch wenn die Identität von Baldungs Eltern aufgrund der dürftigen Quellenlage nicht bekannt ist, so ist davon auszugehen, dass der Künstler in einem humanistisch geprägten Gelehrtenmilieu in der Reichsstadt Straßburg aufwuchs und

mit entsprechendem Gedankengut vertraut war.[3] Seine Malerausbildung vollendete er in der Nürnberger Werkstatt Albrecht Dürers zwischen 1503 und 1507/9. Nach Abschluss seiner Gesellenzeit erwarb er 1509 das Straßburger Bürgerrecht, heiratete Margarete Herlin und gründete eine eigene Werkstatt. Baldungs Schwiegervater war Kanoniker der Kirche Jung St. Peter. Über diverse Familienmitglieder, wie seinen Bruder Caspar, der an der Universität in Freiburg im Breisgau Recht lehrte, oder seinen vielseitig gebildeten Onkel Hieronymus Baldung d. Ä. stand Baldung mit der Bildungselite und Humanistenkreisen von Straßburg und Freiburg in Kontakt und verdankte diesen sicherlich auch die Vermittlung von Aufträgen. Sein anderer Onkel Hans Baldung d. Ä. war 1509 als Procurator für den Straßburger Bischof Wilhelm III. von Honstein (1506–1541) tätig, dem Sebastian Virdung zwei Jahre später seine Lehrschrift *Musica getutscht* widmete.[4] Für diesen Förderer der Musik entwarf der Künstler Hans Baldung unter anderem 1510/11 ein Wappen und erhielt 1527 die Zahlung für ein Tafelbild, das er im Auftrag des Bischofs für dessen Privatkapelle in Zabern geschaffen hatte.[5] Dass Baldung sowohl in Freiburg als auch in der freien Reichsstadt Straßburg Verbindungen zu Musikerkreisen hatte, legt seine spätere Mitwirkung an der 1534 gedruckten Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* nahe.[6] Für den kleinformatigen Druck dieses fünfstimmigen Trauergesangs, der zu Ehren

3 Zum familiären Hintergrund Baldungs vgl. Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1983, 317–322; Sabine Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Phil. Diss. Bonn 2006, Köln etc.: Böhlau 2010 (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 8), 19–29.

4 Martin Kirnbauer, «Virdungiana – zu Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (Basel 1511), in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* 60/2 (2011), 52–70.

5 Carl Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1941, Nr. 76; von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 309–310, Dok. 79, 294.

6 Zum Freiburger Musikleben vgl. Antonia E. Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau um 1500*, Freiburg im Breisgau: Wagnerische Universitätsbuchhandlung 1968 (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau, 10), 67–91, zum *Epicedion* 77.

des verstorbenen Straßburger Musikers Thomas Sporer von dessen Freunden herausgegeben wurde, fertigte Baldung zwei kleine Bildnisholzschnitte.[7] Diese auf der Rückseite des Titelblattes erscheinenden Porträts zeigen den Herausgeber des *Epicedions*, Johannes Rudolfinger, und das Selbstbildnis Baldungs im Alter von 49 Jahren (Abb. 1). Rudolfinger gehörte als Humanist und Vikar an der Kathedrale in Straßburg zu jenen Gelehrten, die sich neben Kunst und Literatur in besonderem Masse für Musik interessierten. Als Musikkenner und -mäzen genoss er ein beachtliches Ansehen; so würdigte ihn Erasmus von Rotterdam 1514 in einem Dankesbrief an Jakob Wimpfeling als höchst musischen Mann.[8] Hans Baldung schuf ebenfalls 1534 einen Einblattholzschnitt mit dem Porträt Rudolfingers, dessen Inschrift ihn als «MVSICORVM DECVS», als «Zierde der Musik» pries.[9] Rudolfinger war Mitglied der literarischen Gesellschaft «Sodalitas Literaria Argentinensis», die um 1510 von Jakob Wimpfeling gegründet worden war und der die führenden Humanisten Straßburgs angehörten, darunter Jacob Sturm, Sebastian Brant, Hieronymus Gebwiler sowie der Musiker Ottmar Luscinius, genannt Nachtigal. Letzterer war seit 1515 Vikar-Organist von St. Thomas und übersetzte 1517/18 Sebastian Virdungs *Musica getutscht* ins Lateinische.[10] Die von Rudolfinger initiierte Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* richtet sich in der Vorrede an die «amici candidissimi» (allerredlichsten Freunde)

7 Der Musikdruck mit dem Titel «Epicedion Thomae Sporeri Musicorum Principis, Modulis musicis à Sixto Dittricho illustratum» lässt sich heute nur noch als Unikum in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nachweisen. Signatur: Tonk. Schl. 520–522. Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, PhD Dissertation, Universität München 2002, Regensburg: Schnell & Steiner 2006, 67–71, 201, Anhang 1; Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 56–99.

8 «Grüße mir weiter auch den Johannes Rudolfinger, einen höchst musischen Mann, nicht nur in seiner Kunstfertigkeit, sondern auch mit seinen Sitten […]». Zitiert nach Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500–1800*, Straßburg: LeRoux 1911, 193.

9 Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 86, Abb. 41. Zu Rudolfinger vgl. ebd.

10 Martin Kirnbauer, Kommentar für die Faksimile-Edition *Othmar Luscinius, Mvsvrgia seu praxis mvsicae (Strassburg: Johann Schott 1536)*, Stuttgart: Cornetto-Verlag 2014 (Theorica 7).

Rudolfingers – Lucas Edenberger, der später Hofkapellmeister in Dresden war, sowie an Hans Baldung. Die einführenden Worte würdigen den Verstorbenen sowie insbesondere die an der Publikation beteiligten Gelehrten und Musiker. Dem anschließenden Gedicht folgt ein dreiteiliger Chorgesang auf die Worte «Es beweinen ihn alle Musiker», der von dem Freiburger Musiker Sixtus Dietrich (um 1494–1548) vertont wurde.[11] Der aus Augsburg stammende Dietrich studierte von 1509 bis 1517 in Freiburg im Breisgau, wo er sich vermutlich mit dem Studienkollegen Thomas Sporer anfreundete und vielleicht auch mit Hans Baldung in Kontakt trat. Baldungs Mitwirkung bei der in Gemeinschaftsproduktion von Musikkennern entstandenen Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* bekräftigt seinen Status als umfassend gebildete Persönlichkeit.

Im Gegensatz zu seinem Meister Albrecht Dürer lassen sich bei Baldung bislang weder eine praktische noch eine theoretische Beschäftigung mit Musik nachweisen.[12] Doch stand er mit Humanisten in Kontakt, die als Musikliebhaber und -mäzene in Erscheinung traten. Die Beziehungen zu Musikern und Musikkennern werden ihm darüber hinaus auch den Zugang zu Musikinstrumenten ermöglicht haben.

11 Zu Dietrich vgl. Martin Staehelin, «Sixt Dietrich, ein deutscher Musiker der Reformationszeit», in: Hartmut Boockmann (Hg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 206), 165–185.

12 Manfred Hermann Schmid, «Dürer und die Musik. Das Rätsel der 'nicht entzifferten Aufzeichnungen' im schriftlichen Nachlass», in: *Die Musikforschung* 46 (1993), 131–156; Jean Michel Massing und Christian Meyer, «Autour de quelques essais musicaux inédits de Dürer», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1983, 248.

Studien vor dem Original: Die Groß Geigen im Karlsruher Skizzenbuch

Baldung hatte zweifelsohne die Gelegenheit, Groß Geigen genauer zu studieren. Dies zeigen drei Silberstiftzeichnungen im sogenannten Karlsruher Skizzenbuch.[13] Bei diesem handelt es sich um eine Zusammenstellung von über einhundert Silberstiftzeichnungen, die Baldung in der Zeit von etwa 1510 bis in die 1530er Jahre fertigte. Die Blätter gelangten nach dem Tod des Künstlers in den Besitz des Straßburger Malers und Chronisten Sebald Büheler, der sie 1582 aus den Fragmenten von fünf Skizzenbüchern sowie Einzelblättern, die auf Leerseiten geklebt wurden, in braunes Kalbsleder einbinden ließ. Die Zeichnungen reichen von Landschaften, Stadtansichten und einzelnen Bauwerken über Rüstungen und Tierdarstellungen bis hin zu physiognomischen Studien und Entwürfen für Bildnisse. Darunter finden sich Porträts berühmter Würdenträger wie das wohl im April 1511 in Straßburg entstandene Profilbildnis Kaiser Maximilians I., das Brustbild des Markgrafen Christoph I. von Baden oder Kaiser Karls V. Die Technik der Silberstiftzeichnung erfordert ein überaus sorgfältiges und überlegtes Vorgehen, da sie keine Korrekturen zulässt. Auf diese präzisen Zeichnungen, die in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Realität entstanden, konnte Baldung als Werkstattmaterial bei der Ausführung seiner Gemälde oder graphischer Arbeiten zurückgreifen. Das auf der ersten Seite des Skizzenbuches aufgeklebte, oben und wohl auch unten beschnittene Blatt mit den Maßen 14,9×9,6 cm zeigt auf der Vorderseite eine Groß Geige in Fron-

13 Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Ich danke Dorit Schäfer und Astrid Reuter für die Gewährung der Einsichtnahme in das Original. Das Skizzenbuch wurde erstmals 1950 von Kurt Martin fast vollständig in einer Facsimile-Ausgabe veröffentlicht und kommentiert: Kurt Martin (Hg.), *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien 'Karlsruher Skizzenbuch'*, Basel: Phoebus Verlag 1950. Einige heute kaum noch erkennbare Zeichnungen wurden in Ultraviolettaufnahmen neu erschlossen. Vgl. auch Ina Reiche et al., «SY-XRF study of Hans Baldung Grien silverpoint drawings and the silver stylus from the 'Karlsruhe Sketchbook'», in: *X-ray spectrometry* 36 (2007), 173–176 sowie Stacey Sell und Hugo Chapman (Hgg.), *Drawing in silver and gold. Leonardo to Jasper Johns*, Katalog National Gallery Washington, The British Museum London 2015, 10, 71–72, 97, Abb. 33.

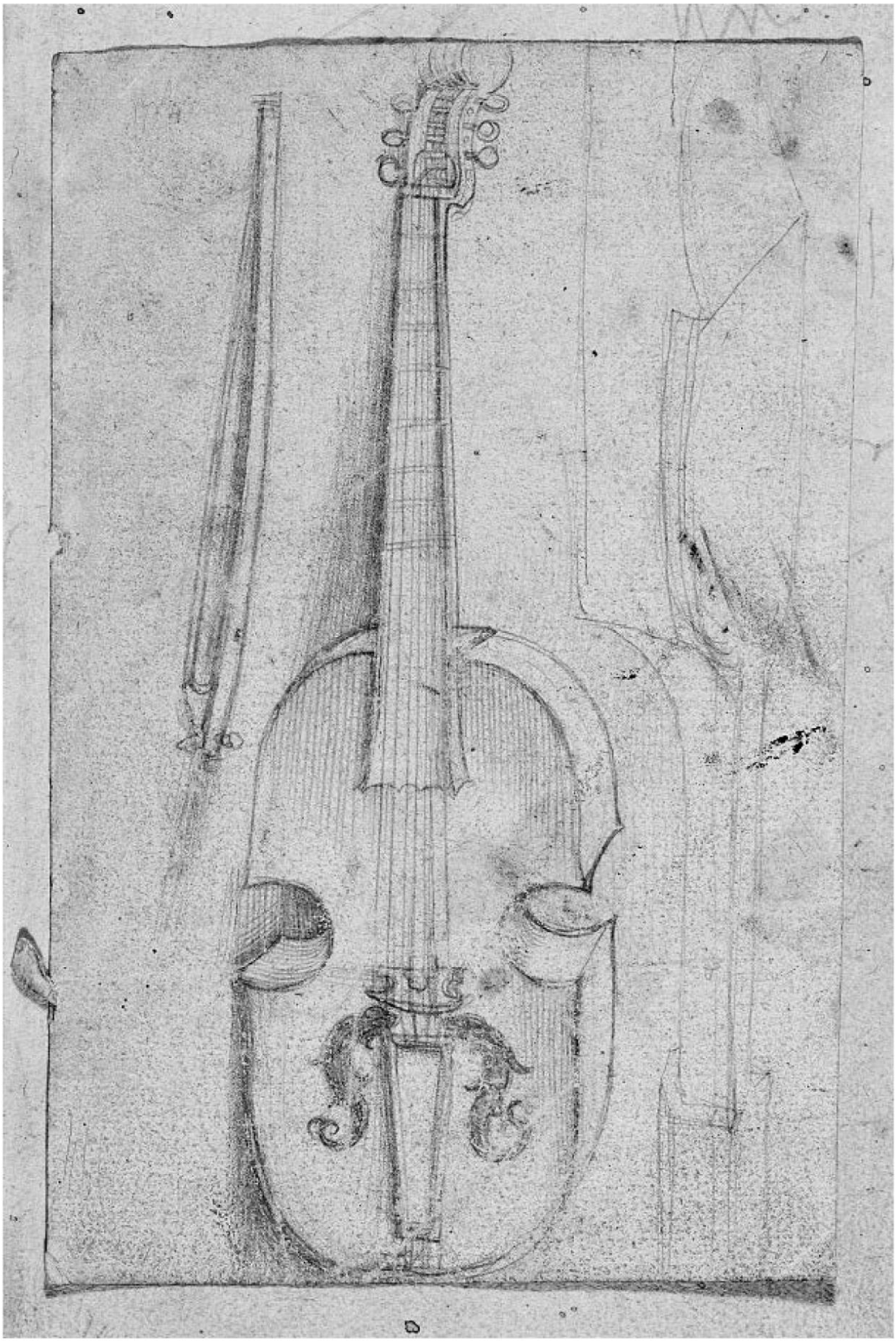


Abb. 2: Hans Baldung Grien, Silberstiftzeichnung einer Groß Geige in Frontalansicht, Karlsruher Skizzenbuch, fol. 1r; Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. © bpk-Bildagentur / Kunsthalle Karlsruhe

talansicht (fol. 1r, Abb. 2).[14] Sie hat einen Korpus mit etwa gleich breiten Ober- und Unterbügeln sowie kurzen, stark einbuchtenden Mittelbügeln und einen langen Hals mit acht Bünden. Der s-förmig geschwungene Wirbelkasten mit Volute zeigt sechs Wirbel. Demnach handelt es sich um eine sechssaitige Groß Geige, auch wenn eine Saite mit zwei Linien angegeben ist. Eine Besonderheit sind die geschweiften Schalllöcher unterhalb des durchbrochenen Stegs, deren Silhouette an Delphine erinnert. Der in Blattranken übergehende Delphin war ein beliebtes Dekorationselement in der oberrheinischen Kunst, das in der Malerei und Graphik, aber auch in der Möbelproduktion der frühen Neuzeit eine weite Verbreitung fand.[15] Der Delphin wurde von antiken Autoren als besonders kluges Tier hervorgehoben, der sich durch Wendigkeit und kraftvolle Sprünge auszeichnet, was sich auch auf den Charakter der Musik übertragen ließe.[16] Dieses Instrument mit den delphinförmigen Schalllöchern taucht meines Wissens in keinem anderen Werk der damaligen Zeit außerhalb von Baldungs Œuvre auf. Es scheint sich um eine spezielle Anfertigung für einen kunstsinnigen Musiker oder Musikliebhaber zu handeln. Baldung hat die Decke des Instruments im oberen Bereich mit vertikal verlaufenden Schraffuren versehen, um die Materialität des Holzes anzudeuten. Das Bemühen um die genaue Wiedergabe der Groß Geige und ihrer plastischen Ausformung bezeugt auch der Schattenschlag links, der durch das von rechts oben einfallende Licht gebildet wird. Links neben der Groß Geige liegt der Bogen. Auf der rechten Seite ist der zugehörige Instrumentenkasten in seitlicher Ansicht skizziert, der über Kopf dargestellt ist. Er entspricht in seiner ansatzweise rechteckigen Form der Größe und Form der Groß Geige.

---

14 S. auch Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 33 und zur Einordung und Datierung 23–30.

15 Zum Delphin als Dekorationsmotiv von Möbeln vgl. Sabine Söll-Tauchert, *Die Erasmus-Truhe. Ein Möbel als Denkmal* (Basler Kostbarkeiten 37), Basel: Historisches Museum Basel 2016, 38–40.

16 Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, Bd. 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, 481. Auch könnte der Delphin eine Anspielung auf Amphion und seine Beziehung zur Musik sein. Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: Schwickert 1788, Bd. 1, 294.

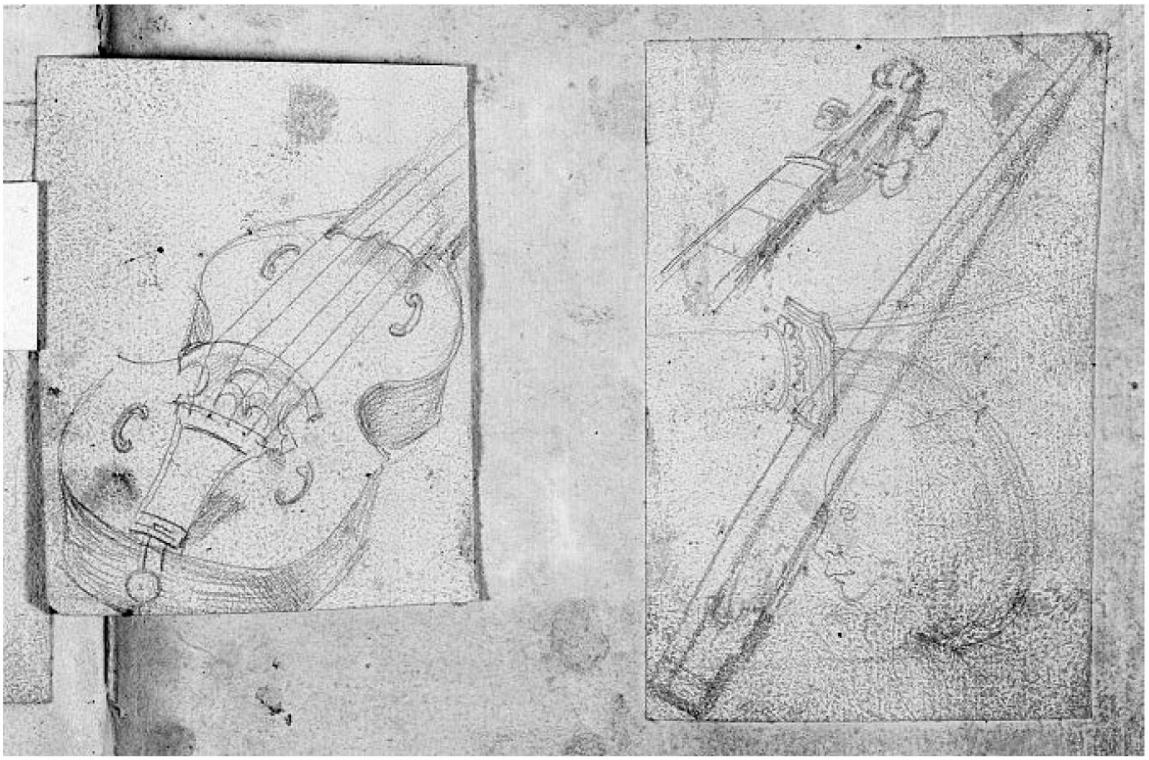


Abb. 3: Hans Baldung Grien, Silberstiftzeichnung einer liegenden fünfsaitigen Groß Geige sowie Studie zu Hals und Wirbelkasten, Karlsruher Skizzenbuch, fol. 7r; Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. © bpk-Bildagentur / Kunsthalle Karlsruhe

Zwei weitere Zeichnungen im Karlsruher Skizzenbuch führen Baldungs Auseinandersetzung mit einem anderen Exemplar dieses Instruments vor Augen. Die auf fol. 7r eingeklebte Studie von drei hintereinander angeordneten Profilköpfen junger Mädchen zeigt auf der aufklappbaren Rückseite die perspektivische Wiedergabe eines liegenden Streichinstruments (Abb. 3 links).[17] Die rechts und unten beschnittene Zeichnung zeigt auf einer Fläche von 7,4×5,2 cm eine fünfsaitige, diagonal ins Bild gesetzte Groß Geige. Die Aufhängung der Saiten, die über den hohen, auskragenden Steg gespannt sind, wurde genau beobachtet und räumlich wiedergegeben. Beim Geigenkorpus sind die Oberbügel ohne Spitzen und schmaler als die Unterbügel. Oben und unten erscheinen je zwei nach innen gerichtete c-förmige Schalllöcher. Die Saiten sind nicht alle bis zum sichtbaren, umgeknickten Blattrand geführt,

17 S. auch Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 41.

sodass der Hals des Instruments vermutlich ursprünglich nicht vollständig wiedergegeben war.

Das rechts von dieser Zeichnung auf fol. 7r aufgeklebte, ca. 9,3 cm hohe und 6 cm breite Blatt zeigt links oben den Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln und drei sichtbaren Bünden (Abb. 3 rechts).[18] Es könnte sich um den oberen Teil der soeben betrachteten Darstellung der fünfsaitigen Groß Geige handeln, auch wenn hier nur drei Wirbel gezeichnet sind. Rechts davon ist diagonal ein Geigenbogen ins Bild gesetzt. Darunter erkennt man die Profilansicht eines Gesichtes sowie – in der Ansicht um 90 Grad gedreht – die Skizze eines Gewölbes. Es handelt sich bei diesen drei Zeichnungen um die einzigen Darstellungen von Musikinstrumenten in Baldungs Karlsruher Skizzenbuch. Dies legt nahe, dass er sich für dieses Instrument besonders interessierte und darüber hinaus die Gelegenheit zu dessen unmittelbarem Studium hatte. Diese in ihrer Präzision sicherlich direkt vor dem realen Instrument entstandenen Zeichnungen dienten Baldung später als Vorlage für die Wiedergabe der Groß Geige in bedeutenden malerischen Auftragswerken.

Die erste prominente Inszenierung der Groß Geige in Baldungs Hauptwerk: Der Freiburger Hochaltar

1512 erhielt Baldung einen der prestigeträchtigsten Aufträge seiner Zeit am Oberrhein: die Ausführung des Retabels für den Hochaltar des Freiburger Münsters. Dieses im Auftrag der Münsterpfleger der Freiburger Stadtkirche zwischen 1512 und 1516 geschaffene Gemälde stellt das umfangreichste und berühmteste Werk von seiner Hand dar. Die 293 cm hohe und 232,5 cm breite Haupttafel der Festtagsseite zeigt die «Krönung Mariens» (Abb. 4). Sie wird flankiert von den Aposteln auf den Seitenflügeln, die sich dem himmlischen Geschehen zuwenden. Das Krönungszeremoniell wird von einem Himmelskonzert begleitet. Eine große Schar von Engelsputten tollt um die von Gottvater und Christus gekrönte Himmelskönigin, sie singen und spielen diverse Instrumente. Eine Reihe der dargestellten Instrumente erscheinen

18 Ebd.

Abb. 4: Hans Baldung Grien, Krönung Mariens, Haupttafel des Freiburger Hochaltars, 1516, Münster, Freiburg im Breisgau. © Städtische Museen Freiburg, Augustinermuseum (Foto: Hans-Peter und Mirko Vieser)

Abb. 5: Hans Baldung Grien, Engel mit Groß Geige, Detail aus Abb. 4. © Städtische Museen Freiburg, Augustinermuseum (Foto: Hans-Peter und Mirko Vieser)

auch in der 1511 in Basel publizierten Schrift *Musica getutscht* von Sebastian Virdung, die als das erste Druckwerk gelten kann, das sich mit den zu dieser Zeit gebräuchlichen Instrumenten und deren Spiel befasst.[19] Die Druckschrift ist mit über sechzig Holzschnitten illustriert, die vielleicht Urs Graf zuzuschreiben sind. Im Folgenden sollen die von Baldung dargestellten Musikinstrumente auf der Haupttafel des Freiburger Hochaltars anhand der zeitgenössischen Bezeichnungen aus Virdungs *Musica getutscht* vorgestellt werden. Links vom Haupt des bekrönten Christus erscheint ein Putto, der auf einer «clein Geige», also einer Fidel, spielt. Weiter unterhalb trommelt ein Knabe auf einem «clein Päucklin» oder «Trumel». Oberhalb vom Haupt des Gottessohnes bläst ein Engel in die «Busaun» (Posaune), während unter ihm zwei Putten «Zymeln» (Schellen) zum Erklingen bringen. Am oberen linken Bildrand spielen diverse Himmelswesen weitere Blasinstrumente wie «Krumhorn», «Schalmey» und wohl auch einen geraden «Zincken». Rechts oberhalb Gottvaters zupft ein Engel eine 13-saitige «Harpffen» und wendet sich mit dem Kopf einem anderen Putto zu, der auf einer Laute musiziert. Links von diesem bläst ein Engel in eine «Zwerchpfeiff», eine Querflöten-Art. Rechts neben dem Zepter Gottvaters spielt ein Knabe eine (Bass-)Blockflöte

19 Kirnbauer, «Virdungiana» (wie Anm. 4), 52–70.

mit Fontanelle. Unter seinem linken Arm hält er eine weitere, kleinere Flöte. Unter dem erhobenen Arm Gottvaters schauen zwei Putten hervor, die eine Seifenblase und ein kleines Blasinstrument mit einem Schalltrichter blasen.[20] Die rechts unten herumtollenden Putten spielen wiederum «Flöten» (Blockflöten) in verschiedenen Größen. Weiter unten links sind drei singende Putten zu sehen, von denen zwei jeweils ein querformatiges Notenbuch in den Händen halten. Die Notenbücher stehen für die Vokalmusik. In der Schar von über 65 Engeln sticht ein in langgestreckter Haltung schwebender Knabe ins Auge, der eine Groß Geige streicht (Abb. 5). Er ist von auffallender Größe, als eines der wenigen Himmelswesen mit einem dunklen Gewand bekleidet und als Einziger zusätzlich mit einem Haarkranz geschmückt. Zudem blickt er den Betrachter direkt an. Bemerkenswert ist auch die prominente Anordnung des Instruments in Frontalansicht, das am unteren Bildrand ganz in den Vordergrund gerückt ist und auf diese Weise dem Betrachter regelrecht vorgeführt wird. Die Groß Geige ist der Körpergröße des musizierenden Putto angemessen, auch wenn dessen horizontale Haltung freilich nicht der üblichen Spielpraxis des Streichinstruments entspricht. Die auffällige Präsentation des Instruments ist ansatzweise mit der etwa zeitgleich entstandenen Darstellung der Groß Geige auf dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald vergleichbar. In Grünewalds Engelskonzert spielt jedoch ein ausgewachsener Engel einen anderen Typ dieses Instrument.[21] Baldungs Darstellung unterscheidet sich auch deutlich von der Holzschnittillustration des Streichinstruments in der Musiklehrschrift *Musica getutscht.* Baldung hat vielmehr ein Instrument zur Darstellung gebracht, das er selbst in seiner Silberstiftzeichnung studiert hatte (Abb. 5 und 2). Die Gesamtform sowie Details wie die Schalllöcher in der ungewöhnlichen Gestalt stilisierter Delphine sind fast identisch. Die Delphine weisen minimale Veränderungen auf. Entsprechend dem Blickwinkel des Betrachters im Chorraum ist die vom Engel gespielte Groß Geige auf der über Altartisch und Predella erhöht gezeigten Altartafel leicht in Untersicht und nicht wie auf der Studienzeichnung von oben wiedergegeben. Das gemalte Instrument weist wie die

20 Vgl. Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 25. Bei der Bestimmung der Instrumente danke ich Martin Kirnbauer für seine Hinweise.

21 Vgl. Papiro «Groß Geige am Oberrhein» (wie Anm. 1), S. 184–190.

gezeichnete Studie sechs Saiten auf, allerdings zeigt der Wirbelkasten auf dem Gemälde nur drei und nicht die zugehörigen sechs Wirbel. Die Form des Wirbelkastens unterscheidet sich deutlich von der Silberstiftzeichnung auf fol. 1r des Karlsruher Skizzenbuches (Abb. 2) und ähnelt hingegen stärker der auf fol. 7r unten rechts eingeklebten Detailzeichnung von Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln (Abb. 3). Kurt Martin ordnete die auf fol. 1r eingeklebte Zeichnung (Abb. 2) einer Gruppe von Zeichnungen («Gruppe A») zu, die etwa in den Jahren zwischen 1511 und 1516 entstanden sind («Baßviole, vor 1514»).[22] Die anderen beiden Detailzeichnungen auf fol. 7r gehören seines Erachtens jedoch zu dem Rest eines Skizzenbuches aus den 1530er Jahren («Fragment IV»), da die Blätter im Ultraviolettlicht die gleiche Intensität und violette Farbigkeit und denselben Auftrag der Grundierung wie jene des Fragments IV aufweisen.[23]

Insgesamt bezeugt die Darstellung des Engelskonzerts auf der Freiburger Marienkrönung mit der präzisen Wiedergabe der in dieser Zeit gespielten Streich- und Blasinstrumente, dass Baldung diese 'Werkzeuge der Musik' aus eigener Anschauung kannte, da ihre Abbildung über die reine Nachahmung der Illustrationen aus Virdungs *Musica getutscht* hinausgeht. Gert von der Osten zufolge kann es sich bei Baldungs Engelskonzert nicht um realisierbare Instrumentalmusik handeln.[24] Er vermutete, dass hier eher kein musikalischer Wohlklang, sondern eher ein Missklang produziert würde. Zweifelsohne ging es Baldung nicht darum, ein wohl geordnetes Engelskonzert zur Anschauung zu bringen, das ausschließlich dem Gotteslob dienen soll. Vielmehr hat die Interaktion der herumtollenden und teilweise keck unter den Mänteln der göttlichen Hauptfiguren hervorschauenden Putten einen gewissen 'augenzwinkernden' Unterton, der jenseits der ikonographischen Aussage steht. Diese Freiheit im Umgang mit sakralen Motiven zeigt sich auch bei-

22 Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 27. Er bemerkt, dass der Zusammenhang einzelner Zeichnungen dieser Gruppe mit den Blättern des «Fragment I» möglich, aber nicht nachweisbar sei. Siehe auch Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), 241.

23 Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 26.

24 von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 110.

spielsweise bei Baldungs Mariendarstellungen.[25] Er brachte somit seine künstlerische Freiheit im Umgang mit vorgegebenen Bildmotiven zum Ausdruck. Laut Walter Salmen gibt das von Baldung inszenierte Engelskonzert den Standard einer gut ausgestatteten Hofkapelle um 1515 wieder, demzufolge sich die Instrumente vor allem dem städtisch-höfischen Kontext zuordnen lassen.[26] Doch fügte Baldung hier etwas im Hintergrund und am Rande Trommeln, Schellen und eine Schalmei ein, die als laute Instrumente keinen Eingang in den sakralen Kontext fanden.

Es ist augenscheinlich, dass Baldung mit der exponierten Darstellung der Groß Geige dieses junge und neuartige Instrument besonders in den Vordergrund stellte und somit zeigte, dass er im Hinblick auf die Kenntnis der Musikinstrumente «auf der Höhe der Zeit war». Leider hat sich der wohl 1512 oder 1513 zwischen Baldung und den Münsterpflegern abgeschlossene Arbeitsvertrag, in dem auch das ikonographische Programm des Hochaltarretabels festgelegt wurde, nicht erhalten.[27] Auch die Visierung, die Vorzeichnung, die bei größeren Auftragswerken vor dem Abschluss des Vertrags als Grundlage vorgelegt wurde, ist nicht überliefert. Dem Maler könnte der Weihetext des Hochchores aus dem Jahre 1513, der jedoch nur unvollständig nach einem wohl verlorenen Dokument im Münsterarchiv überliefert ist, als Programm gedient haben: «zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit und der Festtage der seligsten Jungfrau, nämlich der Verkündigung, Heimsuchung und Himmelfahrt, ferner der Heiligen Drei Könige, der unschuldigen Kindlein und aller Apostel etc.».[28] Doch gibt dieser Wortlaut keine Hinweise auf die Instrumente in der Darstellung der Marienkrönung. Daher ist nicht klar, ob Baldung in der Wahl der Musikinstrumente selbst bestimmen konnte. Dass ihm bei der Ausführung des Retabels gewisse Gestaltungsfreiheiten genoss, zeigt die Rückseite der Mitteltafel: In die «Kreuzigung» fügte er sein Selbst-

25 Weber am Bach, *Baldung. Marienbilder* (wie Anm. 7).

26 Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 25.

27 Helmut Perseke, *Hans Baldungs Schaffen in Freiburg*, Freiburg i. Br.: Eberhard Albert, Universitätsbuchhandlung 1941 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein 4/4), 16; Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 182.

28 Heinrich Schreiber (Hg.), *Denkmale Deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein*, Bd. 2, *Das Münster zu Freiburg,* Karlsruhe: Herder 1826, Anlage 22; von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 107.

bildnis sowie zwei Figuren ein, die allein seiner Selbstdarstellung dienen, und nutzte somit die publikumswirksame Rückseite des Retabels gewissermaßen als «Werbefläche in eigener Sache».[29] Zusätzlich fügte er im Zwickelfeld der Retabelrückseite eine Inschriftentafel ein, die seinen Namen und seine Leistung hervorhebt.[30] Offenbar räumten die Auftraggeber des Retabels, die sich auf der rückseitigen Predella prominent in halbfigurigen Porträts darstellen ließen und die als Mitglieder des Stadtrates hohe Ämter in Freiburg bekleideten, dem Maler gewisse Gestaltungsfreiräume ein.[31]

Baldung hat wiederholt Engelskonzerte zur Darstellung gebracht. Die einzige, die wie jene auf dem Freiburger Hochaltar auch eine Groß Geige zeigt, ist der um 1520–1525 entstandene Entwurf für ein Glasgemälde. Die recht großformatige Federzeichnung von 37,9×31,8 cm (London, British Museum) zeigt über der Mondsichelmadonna und dem heiligen Lorenz im Bogenfeld dicht gedrängt zahlreiche musizierende Putten, darunter auf der linken Seite einen Knaben, der eine Groß Geige mit vier Saiten spielt.[32] Diese Groß Geige entspricht annähernd der Silberstiftzeichnung des liegenden Instruments auf fol. 7r (Abb. 4). Der Wirbelkasten entspricht formal der auf fol. 7r unten rechts eingeklebten Detailzeichnung von Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln (Abb. 4). Es ist anzunehmen, dass Baldung die Groß Geige in mehreren Studien zunächst genauer in den Blick nahm, um sie später in einige seiner malerischen Werke zu integrieren.

Die Groß Geige als Attribut für die Musik

Als infolge der Reformation kirchliche Aufträge zurückgingen, wandte sich Baldung stärker mythologischen und profanen Themen sowie dem Porträt zu. Um 1529 malte er eine anmutige weibliche Aktfigur, die in ihrer linken Hand ein aufgeschlagenes Gesangbuch mit Mensuralnotation hält, während sie mit der Rechten den sichelförmigen Wirbelkasten einer am Boden ste-

29 Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 170–180.

30 Ebd., 208.

31 Zu den Auftraggebern vgl. ebd., 173–175.

32 Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), Nr. 146.

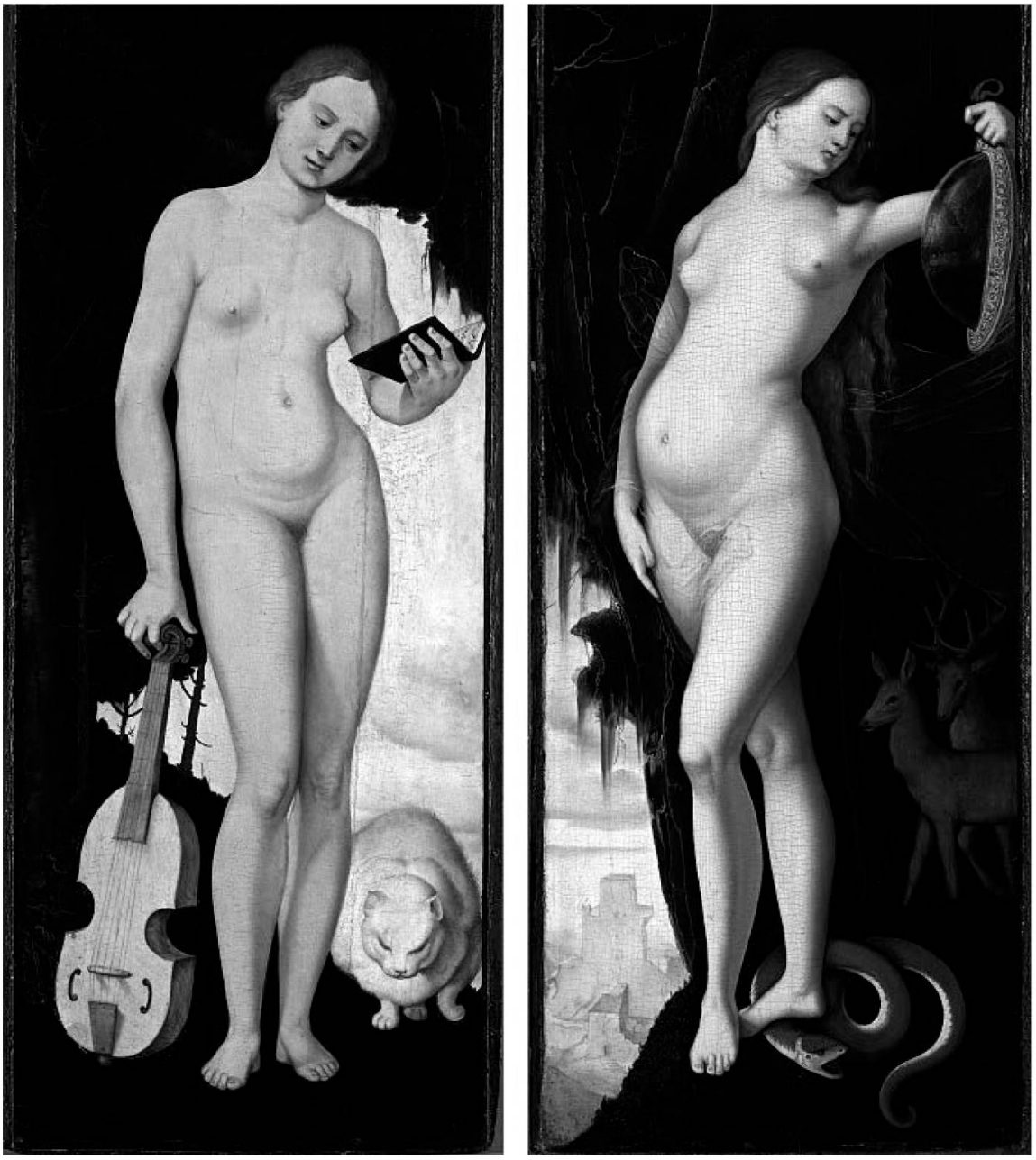


Abb. 6: Hans Baldung Grien, Zwei allegorische Gestalten, um 1529, Lindenholz, 83,1×36,4 cm (linke Tafel), 83×36 cm (rechte Tafel); München, Alte Pinakothek (aus der Kürfürstlichen Galerie München), Inv. 1423.5376. © bpk-Bildagentur / Alte Pinakothek München

henden sechssaitigen Groß Geige umfasst (Abb. 6). Dem prominent präsentierten Instrument sitzt auf der anderen Seite der Aktfigur eine wohlgenährte weiße Katze mit geschlossenen Augen gegenüber. Im Hintergrund öffnet sich – wie aus einer Höhle heraus – der Blick auf eine von Wolken überfangene

Talebene. Diese allegorische Figur entstand als Pendant zu einer weiteren, noch stärker am Abgrund auf einer Schlange stehenden Aktfigur, die sich in einem Konvexspiegel betrachtet. In diesem ist bei näherem Hinsehen ein Totenschädel zu erkennen. Über die Bedeutung der beiden allegorischen Figuren ist viel gerätselt worden und sie ist bis heute nicht endgültig geklärt.[33] So wurden die Aktfiguren als Allegorien der «Musica» (Frau mit Groß Geige) und «Prudentia / Klugheit» oder «Vanitas» (Frau mit Spiegel) betrachtet. Weitere Deutungsversuche bezeichneten sie als Kunst und Wissenschaft, Vita activa und Vita contemplativa, Musik und Voluptas (Begierde). Auch wurde die Möglichkeit erwogen, dass beide Tafeln Teil einer größeren Serie waren, welche beispielsweise die vier Temperamente, die sieben Planeten, die sieben Tugenden oder die sieben Freien Künste vor Augen führten. Die versonnen ins Notenbuch blickende Frau könnte demnach als Personifikation des phlegmatischen Temperaments gedeutet werden, das auf die Planetengöttin Venus, die Schutzherrin der Liebe und Musik, hinweist. Ihr Gegenüber mit dem Konvexspiegel wäre entsprechend als Sinnbild des melancholischen, von Saturn beherrschten Temperaments zu verstehen.[34] So erscheint auch auf der von Martin Schaffner 1533 gemalten Tischplatte (Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister) die Allegorie der «Musik / Willigkeit», zu deren Füßen die Instrumente Harfe, Laute sowie ein aufgeschlagenes Notenbuch liegen, gegenüber der Personifikation der Astronomie und «Fürsichtigkeit» (Klugheit), die in einen Spiegel blickt und in der anderen Hand eine Schlange hält.[35] Die beiden Allegorien sind dort im Zusammenhang mit der Denkweise der Scholastik den Planeten Venus und Saturn zugeordnet. Der Vergleich mit dem zeitgenössischen Gemälde Schaffners verstärkt die Vermutung, dass Baldungs Aktfiguren den Inbegriff der «Musik» und der «Klugheit» verkörpern. Ausgehend von einem Illustrationsholzschnitt aus

33 Zur Forschungsdiskussion vgl. von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), Kat. 66, 187–191. Siehe auch Martin Schawe, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei,* hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, München: Hatje Cantz 2006, 79.

34 Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München: Piper 1951, 168.

35 Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters*, Köln etc.: Böhlau 2016 (Studien zur Kunst 34), 118–120, Abb. 58.

Sebastian Brants 1497 in Basel erschienenen *Narrenschiff*, der den «Traum des Herkules» zeigt, deutete Jean Wirth die weibliche Figur mit dem Spiegel als Allegorie der Weisheit und brachte die Personifikation der Musik mit der Wollust in Verbindung.[36] Wie zahlreiche Bildkompositionen Baldungs, so ist auch dieses Gegensatzpaar der in sich ruhenden Frau links und der in starker Verdrehung in den Spiegel schauenden Frau mit offenem Haar bewusst mehrdeutig angelegt. In der ausgewogenen Darstellung des weiblichen Körpers im Kontrapost, welche die Figur mit der Groß Geige kennzeichnet, weicht Baldung von der sonst üblichen Charakteristik seiner Aktfiguren ab.[37] Dieser widersprechen die Proportionen der Schönheit, die in ihrer Ausgewogenheit auf die Harmonie der Musik hindeuten könnten. Geht man davon aus, dass mit der ins Notenbuch blickenden Frau die Personifikation der Musik zur Anschauung gebracht werden soll, ist bemerkenswert, dass Baldung anstelle der sonst üblichen Laute oder Harfe die Groß Geige wählte und diese prominent inszenierte.[38] Das Instrument erscheint als eigenständiges Bildelement und ist weit mehr als ein Attribut der Bildfigur. Auch wird auf ihr nicht gespielt, sondern sie erscheint mit ihrem geschwungenen Klangkörper wie ein Pendant zum anmutigen Frauenkörper. Die Analogie zum menschlichen Torso ist beim Korpus der Groß Geige, die in vertikaler Position gespielt wird, deutlich ausgeprägter als bei der Laute.

Die Groß Geige ähnelt in der Grundform der im Karlsruher Skizzenbuch auf fol. 1 dargestellten Groß Geige (Abb. 2), wobei hier die Schalllöcher die einfache Form von Sicheln anstelle der dekorativen Delphine aufweisen. Das gemalte Instrument ist etwas gestreckter und eleganter in der Proportion als jenes in der Studienzeichnung. Es zeigt sechs Saiten, aber nur zwei Wirbel im sichelförmigen Wirbelkasten, wobei ein oder zwei weitere Wirbel links durch die Hand der Frau verdeckt sein könnten. Allerdings würden dem Instru-

36 Jean Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genf: Librairie Droz 1979 (Hautes études médiévales et modernes 36), 146–150, 159–161.

37 Berthold Hinz, «Baldung und Dürer: Nackte Figuren und ihre Bildgelegenheiten», in: Bodo Brinkmann, *Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Städel Museum, Frankfurt am Main: Michael Imhof Verlag 2007, 219–221.

38 Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 27.

ment immer noch mindestens zwei Wirbel sowie der Bogen fehlen.[39] Auf vielfältige Weise wird mit dieser Figur auf die vokale und instrumentale Musik angespielt, wobei der Eindruck der Harmonie überwiegt. Es wird nicht auf eine konkrete Spielpraxis oder musikalisches Repertoire verwiesen, denn hier ist ein übergeordnetes, humanistisch geprägtes Konzept von Musik gemeint.

Die Herkunft der beiden Tafelbilder lässt sich nur bis 1799 zurückverfolgen, als sie sich in der kurfürstlichen Galerie in München befanden.[40] Der ursprüngliche Auftraggeber lässt sich im Umkreis humanistisch gesinnter Persönlichkeiten vermuten. Das recht kleine Format der beiden Kabinetttafeln deutet auf einen privaten Auftraggeber hin, der sich an Kunst und – angesichts der gewählten Thematik – wohl auch an Musik erfreute.

Harmonie oder Disharmonie? – Die rätselhaften Darstellungen «Die drei Grazien» und «Die Lebensalter und der Tod»

Über zehn Jahr später, um 1540–42, schuf Baldung ein weiteres Gegensatzpaar: «Die drei Grazien» und «Die Lebensalter des Weibes und der Tod» (Abb. 7). Die deutlich größeren Tafeln mit den Maßen von je 150,9×59,3/59,8 cm entstanden vielleicht im Auftrag des damals rund zwanzigjährigen Friedrich Magnus Graf zu Solms (1521–1561), der sie 1547 seinem Freund Jean de Ligne als Zeichen freundschaftlicher Erinnerung schenkte.[41] Die drei

39 Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung» (wie Anm. 2).

40 Inv. 1423, 5376. Lindenholz, 83,1×36,2 cm (linke Tafel), 83×36 cm (rechte Tafel). Jeweils unten rechts mit HBG signiert. Während die linke Tafel 1800–1805 in Paris, 1822–1881 in Schleissheim und 1882–1911 in Nürnberg aufbewahrt wurde, gelangte die rechte Tafel 1829 nach Nürnberg. Seit 1911 sind beide Tafeln in der Alten Pinakothek, München vereint. Vgl. von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), Kat. 66, 187–191, bes. 88.

41 Dies geht aus der rückseitigen Inschrift hervor. Jean de Ligne war Gefolgsmann des spanischen Königs und so gelangten die Tafeln in die königliche Sammlung. 1600 sind sie im Inventar aufgeführt. Museo del Prado, Madrid, Inv. Nr. 2219, 2220. Veronika Mertens, «'Die drei Grazien' von Hans Baldung Grien – eine humanistische Arznei gegen Melan-

Abb. 7: Hans Baldung Grien, Die Harmonie oder die drei Grazien, um 1540–42, Kirschbaumholz, je 150,9×59,3 / 59,8 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 2219–2220. © bpk-Bildagentur / Museo Nacional del Prado

Grazien können auch als Sinnbild für Wohltätigkeit und treue Freundschaft gelten. Veronika Mertens hat in ihren Beiträgen über das Motiv der drei Grazien einen überzeugenden Schlüssel zur Interpretation des Bildes geliefert.[42] Baldungs Darstellung der einzelnen Grazien entspricht der Beschreibung der Triade, die der Florentiner Philosoph, Arzt und Theologe Marsilio Ficino (1433–1499) in seinem Kommentar zu Platons Symposion *In Convivium Platonis sive De Amore* verfasste. Diese Schrift, die 1496 in Florenz erschien, wurde Anfang des 16. Jahrhunderts u.a. in Straßburg verlegt. Ficino beschrieb die drei Seelenvermögen Verstand, Gesicht und Gehör, durch welche Schönheit erkannt und Liebe hervorgerufen wird. Im Gegensatz zum Geruch, Geschmack und Tastsinn können diese auch Dinge wahrnehmen, die außerhalb der greifbaren Materie liegen. Sie lassen sich demnach dem Geist und der Seele zuordnen. Für diese drei Seelenvermögen wählte er das Bild der drei Grazien. In Baldungs Gemälde könnte die linke, aufmerksam in ein Buch blickende Grazie den Verstand verkörpern, deren apollinische Klarheit Ficino der Grazie Aglaia, «der Glänzenden», zuordnet. Die am aufwendigsten geschmückte mittlere Grazie, die die Anmut ihres Körpers weitgehend unverhüllt präsentiert, entspricht der «Gestalt», der durch den Gesichtssinn wahrnehmbaren Form der Schönheit, die Ficino der Grazie Thalia zuschreibt. Und schließlich bezieht sich die rechte Grazie, die eine Laute in der Hand hält und mit dem Fuß einen Tanzschritt andeutet, auf das Gehör und die Freude der Musik, die Ficino der Grazie Euphrosyne, dem Frohsinn zuordnet. Baldungs Graziendarstellung spielt auf die humanistische Vorstellung von geistiger Schönheit und Harmonie an, sowie auf den Glauben an die menschliche Kraft, «sich durch die Reinheit des Geistes in Dichtung und Wissenschaft, durch die Erfahrung von Schönheit und Freude in Kunst und Musik dem Strahlenglanz der Güte Gottes zu nähern und in der

cholie und Streit», in: *Jahrbuch der staatlichen Sammlungen in Baden-Württemberg* 31 (1994), 43–59, 43.

42 Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit,* PhD Dissertation, Freiburg im Breisgau 1991, Wiesbaden: Harrassowitz 1994 (Gratia 24), 129–130, 288–291; dies., «'Die drei Grazien' von Hans Baldung Grien (wie Anm. 41), 43–59.

Schönheit einen Abglanz der göttlichen Harmonie zu erfahren».[43] Als Gegensatz zu diesem anmutigen, heidnisch inspirierten Grazienbild schuf Baldung auf der zugehörigen Tafel eine christlich geprägte Vanitasdarstellung, in der auf den Erlösungsgedanken – die Überwindung des Todes durch den Opfertod Christi – angespielt wird.

Demgegenüber figuriert auf der Tafel der «drei Grazien» ein vollendeter Ausdruck der Harmonie. Die drei Knaben erscheinen wie ein Echo auf die Grazien. Nicht nur für die Musik, sondern auch für die bildende Kunst spielen Zahlenverhältnisse eine wichtige Rolle. So könnte auch hier das Werk von Marsilio Ficino inspirierend gewirkt haben, der die harmonischen Intervalle Terz, Quinte, Oktave mit den 3 Grazien vergleicht.[44] Gert von der Ostens Ausführungen zufolge sind auf dem Gemälde die Verhältnisse der Schwingungszahlen sämtlicher musikalischen Intervalle mindestens einmal vertreten.[45] So ist beispielsweise der Körper der mittleren Grazie durch das dunkle Tuch oberhalb der Taille im Verhältnis der Oktave 1:2 geteilt. Gegenüber den beiden rechten Händen der Grazien sind drei linke Hände zu sehen, die im Verhältnis der Quint 2:3 stehen, um nur zwei Beispiele zu nennen. Erneut räumt Baldung einer Groß Geige einen prominenten Platz im Bild ein. Zu Füßen der rechten Grazie, die das Gehör verkörpert, liegt das Streichinstrument, das jedoch deutlich kleiner ist als auf dem Gemälde von 1529 (Abb. 6). Die Darstellung entspricht fast vollständig den Studien im Karlsruher Skizzenbuch auf fol. 7 (Abb. 4), wobei anstelle der gezeichneten fünf Saiten auf dem Gemälde nur vier Saiten zu sehen sind. Auch hier sind wie in der Zeichnung nur drei Wirbel dargestellt, obwohl ein vierter Wirbel Platz hätte. Auch bei der achtsaitigen Laute, die die Grazie als Verkörperung des Gehörs in der Hand hält, sind lediglich sieben Wirbel sichtbar. Gert von der Osten hat ausgehend von diesen Unstimmigkeiten die Vermutung geäußert, dass Baldung in das liebliche Bild der Harmonie musikalische Dissonanzen integriert habe.[46] Der im Vordergrund sitzende Knabe hält den Kopf

43 Mertens, «'Die drei Grazien' von Hans Baldung Grien» (wie Anm. 41), 52.

44 Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv* (wie Anm. 42), 290.

45 von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), 237–246, Kat. Nr. 87, bes. 243–244.

46 von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), 237–246, Kat. Nr. 87, bes. 243–244.

eines singenden Schwanes in ein Notenheft.[47] Bei den Noten handelt es sich, wie Oliver Jehle jüngst herausstellte, um einen Choral von Ludwig Senfl.[48] Der Text mit dem Beginn «Was wiss» ist wohl bewusst abgebrochen. Vergleichbar mit dem Schwan ist das Motiv, das Baldung einige Jahre zuvor für die Druckermarke für Jakob Frölich (1535) in Straßburg gewählt hatte. Die 7,4×5,6 cm große Druckermarke präsentiert einen Schwan, der eine sechssaitige Groß Geige spielt.[49] Das Notenblatt zeigt ebenfalls eine Melodielinie. Es stellt sich die Frage, ob Baldung hier wirklich bewusst Disharmonien eingebaut hat, oder ob er nach dem präzisen Studium der Instrumente nun die künstlerische Freiheit nutzte, wie sie schon bei der Darstellung des Engelskonzerts auf seinem Hauptwerk (Abb. 3) zu beobachten war.

Zusammenfassung

Der einer Gelehrtenfamilie entstammende Hans Baldung Grien stand sowohl in Freiburg im Breisgau, wo er das monumentale Hochaltarretabel für das Münster schuf, als auch in seiner Hauptwirkungsstätte Straßburg mit Musikerkreisen in Kontakt. In seinem künstlerischen Werk spielt die Musikikonographie jedoch keine besonders ausgeprägte Rolle, sieht man von den in dieser Zeit üblichen Darstellungen musizierender Engel ab.[50]

47 Zum Motiv des singenden Schwans vgl. Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung, gen. Grien» (wie Anm. 2), 25–28.

48 Vgl. den in Kürze erscheinenden Aufsatz von Oliver Jehle: «Kreuze, Käuze, Komponisten – Baldungs Schwanengesang», in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hgg.): *Hans Baldung Grien: Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2019.

49 Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk,* hg. von den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, dem Kulturministerium Baden-Württemberg und der Stadt Schwäbisch Gmünd, Unterschneidheim: Verlag Dr. Alfons Uhl 1978, Kat. Nr. 468.

50 von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), Kat. Nr. 4, 26a. Instrumentendarstellungen in Baldungs graphischen Werk vgl. Mende, *Baldung. Das graphische Werk* (wie Anm. 47), Nr. 195, 196, 470; Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), Nr. 76, 145. Die Tischplatte, die der Baldung-Werkstatt zugeschrieben wird, sich aber als Kriegsverlust nicht erhalten hat, zeigte auf einem der beiden zentralen Bildfelder eine Tanzszene, die von einem Lauten- und einem Groß Geigen-Spieler begleitet

Vor diesem Hintergrund ist umso bemerkenswerter, dass er dem relativ jungen Instrument der Groß Geige ein ausgeprägtes Interesse entgegenbrachte. Ausgehend von präzisen Studien zweier unterschiedlicher Groß Geigen hat Baldung in den folgenden rund dreißig Jahren das Instrument in leicht veränderter Form in mehrere Gemälde einbezogen. So stand ihm, wie die Zeichnungen in seinem Skizzenbuch bezeugen, eine sechssaitige, achtbündige Groß Geige mit ihren außergewöhnlichen Schalllöchern in stilisierter Form belaubter Delphine vor Augen, die er präzise mit dem Silberstift abzeichnete und sodann prominent auf seinem zwischen 1512 und 1516 gemalten Hauptwerk farbig ins Bild setzt. Auf der nur an hohen Festtagen im Freiburger Münster sichtbaren Haupttafel des Hochaltarretabels, dem die größte Öffentlichkeit zukam, präsentierte er das neue, elegante Instrument im Vordergrund des figuren- und instrumentenreichen Engelskonzerts. In zwei weiteren Zeichnungen studierte Baldung wohl in den 1530er Jahren eine liegende fünfsaitige Groß Geige mit vier halbkreisförmigen Schalllöchern (Abb. 4) sowie separat davon den Hals und Wirbelkasten vermutlich desselben Streichinstruments allerdings mit nur drei Wirbeln und drei sichtbaren Bünden. Das 1529 vielleicht im Auftrag einer musikaffinen Persönlichkeit gemalte Bild der vermutlichen Allegorie der Musik (Abb. 6) könnte in der Wiedergabe des Instruments eine Kombination beider Studien darstellen und zeigt die Grundform der stehenden Groß Geige in etwas gestreckter Weise. Und schließlich ist auf dem Gemälde der «Drei Grazien» die fünfsaitige Groß Geige der zweiten Zeichnung fast detailgetreu abgebildet (Abb. 7). Die Groß Geige wird auf den Gemälden in Verbindung mit weiblichen Allegorien bzw. Grazien als Bedeutungsträger exponiert. Baldung «erkor das wohlgeformte Instrument zum Symbol für die Musik schlechthin».[51] Im Gegensatz zu seinem Meister Albrecht Dürer war Baldung nicht unbedingt an der Wirklichkeitsnähe und der idealen Proportion interessiert, sondern gestaltete vielmehr Körper und Gegenstände als Ausdrucksform. Dabei spielte die Analogie des geschwungenen Korpus der

wird. Ebd., Kat. Nr. WV. 104, Tafel 193. Vgl. auch Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten* (wie Anm. 35), 92–97. Die von einer sitzenden Dame gespielte Groß Geige unterscheidet sich in ihrer Grundform von Baldungs Darstellungen dieses Instruments.

51 Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 26.

Groß Geige zur weiblichen Körperform sicherlich eine maßgebliche Rolle, dieses Instrument den Aktfiguren gegenüber zu stellen. Diese formalen Eigenschaften spielten für die prominente Inszenierung des Instruments für Baldung zweifelsohne eine wichtige Rolle. Der Künstler hat immer wieder mit Doppeldeutigkeiten gespielt, so beispielsweise in der Folge der Holzschnitte der Wildpferde, in der die Baumstämme im Hintergrund anthropomorphe Formen aufweisen und somit im Bildzusammenhang die menschliche Begierde vor Augen führen.[52] Abschließend ist festzuhalten, dass Baldung die wohlproportionierte Groß Geige auf Gemälden, die innerhalb seines Œuvres beachtliche Auftragsarbeiten darstellen, prominent inszenierte und diese anstelle anderer Instrumente, wie der sonst üblichen Laute, als Attribut der Musik und als vielschichtigen Bedeutungsträger ins Bild setzte.

52 Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 246.