

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis
Band: 39 (2019)

Artikel: "von saidtenspil gar mancherleÿ" - Rybeben am Hofe Maximilians
Autor: Kirnbauer, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961718>

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: 12.01.2026

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

«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, pusauenen, 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 Meledhey» (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 benannten 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-instrumental-kuenstler-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 süß 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 süß Mele-

dey» am 25. November 1516 von Jan Taberith, «Musica Lauten vnd Rybeben» am 5. März 1517 von Willem Lieftrinck.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 <i>Triumphzugs</i>
2. Hälfte 16. Jh.	Federskizzen <A-W, Albertina, Inv. 43299–43315>
nach 1570	2. Druck des <i>Triumphzugs</i>
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 <i>Triumphzugs</i>
1796	4. Druck des <i>Triumphzugs</i>
1883/84	5. Druck des <i>Triumphzugs</i>

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 Bündel 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 süß 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 manicherläy» – 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 ziehen, vnnd ain knäbl solle fuerman sein, dasselb knabel solle auch 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 führen wirdt, solle auf die maynung lauten

Wie Er dem kaiser zu ainer Ergözlchait, nach seinem Angeben, die Laüten vnnd **Ribebeben** 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 pflüegsrädlein Zu machen, Vnnd ain Trümÿtarj sol das Ziehen, vnnd ain knabl fuerman sein vnnd des Maisters Reim führen.

Darauf solle sein die süeß Meledeÿ, Nemlichen also:

Am Ersten ain tämerlin

ain quintern

ain große läuten

ain **Rÿbeben**

ain Fydel

ain klain Raüschpfeiffen

ain harpfen

ain große Raüschpfeiffen.

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 fñrt. vnd daran oben In der tafl stehn.

Der lautten. vnd Ribeben ton. / hab ich gar maisterlich. vnd schon. / Auf anzaig kaiserlicher macht. / zu grosser freñd 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 Schalmeñen. darvor ain Camelthier. darauf ainer sin spruch fñren. vnd In dem feld dann stet.

Ich habe die sñeñen Melodeñ. / von Saittenspìln gar manicherlañ / 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 Palästina-reise beschreibt, wobei er allerdings nur Flöten nennt: «[...] advenit quidam jocularum 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 Ensemble 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 Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.», in: Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones (Hgg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja 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.

