

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

Artikel: Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof : Spielräume für frühe Geigenensembles
Autor: Schwindt, Nicole
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961719>

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: 07.07.2025

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

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 wandern- 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 «Saitenspiel» 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 saitenpiel, das ist mit freuden, so von herzen gehent, wie die saitenpiel das gemüet erquicket, 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 Tugend und Weißheit* (Frankfurt a. M.: Peter Braubach 1550, 149, ebd. ²1557, 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 müst 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 zû freiden erweckt.» Die entsprechenden Passagen im späteren Text lauten: «des kinigs canterei hat mit allen seittenspielen 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 präbenedikten Musikausbildung des Kaisers heißt es dort im Einvernehmen mit dem fürstlichen Decorum, er habe «Hyerumb 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 freuden der Fürstlichen hochzeit / so der Durchleüchtig Hochgeborn Fürst Casimirus Marggraue zu Branndenburg &c. gehalten*, Augsburg: [Hans Haselberg] 1518.

⁹ Ebd., Bg. [Cvii]–[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 anderem saitenspiel/ 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 mancherley’ – 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 Pfeifer). 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 partien», 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 Posauer, 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 erstattet¹⁷). 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 hailigen pfingstabent [10. Mai 1516] Item viij guldin Caspar vnd gregorÿ egkern gebrüder Jorigen Berrner Jheronimussen hager kayserlicher Mayestät geygern — fl 8 lb 0 β 0 h 0

Sonnabend post felicitatis [11. Jul. 1517] Item viij guldin Caspar egker, dem gregorj, Jorigen Berrner Vnd Jheronimussen hager, kayserlicher Mayestät¹ geyger — fl 8 lb 0 β 0 h 0

S[onnabend] post mathej [25. Sep. 1518] Item iiij guldin gregorien Krafft, Jorigen blaicher, dem Sebolt, altem Jeronimus Steyrer hertzog Wilhalms von Bairn geyger — fl 4 lb 0 β 0 h 0

[...] Item iiij guldin gregorien egken, Vnd Jorigen Berner kayserlicher Mayestät¹ geigern — fl 4 lb 0 β 0 h 0²¹

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, h/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 bestellten 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, «Item ij guldin Caspar Egkern Kayserlicher Mayestät busaner — fl 2 lb 0 β 0 ½ 0») zusammen mit Zahlungen in gleicher Höhe an den Posauner Augustin Schubinger, den Trompeter Wolfgang Hasenörclin und den Lautenisten Adolf Blindhamer); 1510, fol. 28r (am Sonnabend nach Christi Himmelfahrt am 9. Mai, «Item ij guldin caspar egkern der Kayserlichen Mayestät pfeyffer — fl 2 lb 0 β 0 ½ 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 Sayer), 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 saitenpiel gesungen u.s.w.»²⁹ Die hier erwähnten 40 «Spilleute» 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 mühe-los 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 vñ newer Teutscher liedlein*, Nürnberg: Petreius ²1543 = RISM 1543²⁴, ⁴1552 = 1552²⁷ und ⁵1560 = 1560²⁵) beim Lied Nr. 63, das er als Ganzes Hofhaimer zuschreibt, 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 1512¹) 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 Tänzern 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 Ensemblesmusik 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 Gerges», 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 Vokalistensembles, standen noch am ehesten parat, nicht zuletzt, weil sie die geringsten logistischen Anforderungen stellten. Sänger, die bei Maximilian noch zum ganz überwiegenden Teil geistlich befründet 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.