

Jürgen Heidrich

Instrumentalisten als Autoritäten

Die Probleme im Blick auf den Autoritätsbegriff des spätmittelalterlichen Instrumentalisten sind komplex und vielgestaltig, die elementaren Fragestellungen gleichwohl nahe liegend: Welche Formen von instrumentalmusikalischer Autorität gibt es? Vor welchem geistigen und ideellen Hintergrund entwickelt sich die Autorität des Instrumentalisten? Sind Typologien im Sinne eines zu konturierenden Autoritätenbegriffs erkennbar? Und schließlich: Ist die gelegentlich bereits thematisierte Unterscheidung von mittelalterlichem, abstrakt-kategorisierendem und neuzeitlichem, also mehr personifizierendem Autoritätsverständnis auch für den Instrumentalisten bindend?

Ziel der folgenden Überlegungen wird danach nicht die umfängliche systematische, etwa katalogartige oder biographische Erfassung der Phänomene sein, sondern in knappen Skizzen soll exemplarisch der Versuch unternommen werden, aus verschiedenen Perspektiven das Problem einzukreisen und zu beleuchten. Dass noch andere als die hier angesprochenen Themenfelder relevant sein und zur Konturierung des Autoritätsverständnisses beitragen können, versteht sich von selbst.

Der Instrumentalist als Vermittler politisch-weltlicher Autorität

Die Frage nach der Autorität des Instrumentalisten im späteren 15. Jahrhundert hat eine mentalitäts- und sozialgeschichtliche Vorgeschichte einzu beziehen. Denn unsere Vorstellung von der Musik am Ausgang des Mittelalters leitet sich nolens volens wesentlich von einer gewiss eingeschränkten Sichtweise auf die artifizielle Musikausübung ab. Deren Implikationen sind Schriftlichkeit, eine stabile quellengestützte Überlieferung, sodann ein kanonisiertes musikalisch-theoretisches Regelwerk, infolgedessen der Konsens, was ein musikalisches Kunstwerk überhaupt sei, schließlich die Etablierung eines konkreten Werkbegriffs im Sinne des *opus perfectum et absolutum*, eines Werkbegriffs freilich, der sich – worüber Einigkeit besteht – von demjenigen etwa des 19. Jahrhunderts grundlegend unterscheidet. Selbstverständlich sind die aufgezählten Kriterien auch für die Autoritätsvorstellung des mittelalterlichen Instrumentalisten wichtig, doch gilt ebenso, dass große Bereiche seiner Lebens- und Wirkungswelt durch diese nicht erfasst werden, einfach schon deshalb, weil sie sich unserer bevorzugt auf die Schriftquellen gerichteten Wahrnehmung entziehen.

Gemeint ist damit der Typus des ›fahrenden Musikers‹, des vagierenden Musikanten, kurz, jenes Musikerstandes, der in der sozial untergeordneten Gruppe der Nichtsesshaften angesiedelt ist und sich schon in dieser Eigenschaft der für die artifizielle Musik des Mittelalters förderlichen, wenn nicht notwendigen institutionellen Verortung entzieht.¹ Dieses allerdings nur bedingt musik-, vor allem eben sozialgeschichtliche Phänomen hier umfassend zu behandeln, ist nicht möglich; immerhin sei aber an einige wichtige Sachverhalte erinnert.

Unter wechselnden Bezeichnungen wie Spielmann, *histrion*, *ioculator* prägt der fahrende Sänger und Instrumentalist die gesellschaftlichen Lebensformen des Mittelalters maßgeblich, wobei »Spielmann« gleichsam als Sammelbegriff für den gabenheischenden Unterhaltungskünstler² steht. Obschon ihm eine unbestritten wichtige Funktion im sozialen Gefüge zukommt, ist das Ansehen des nichtsesshaften Spielmanns gering: Einer verachteten, nicht selten zwielichtigen, bisweilen halbkriminellen, somit ›unehrlichen‹ Randgruppe zugerechnet, wird er von seinen Gegnern mitunter sogar als Werkzeug des Teufels bezeichnet.

Entzieht sich der fahrende Spielmann schon einer terminologisch präzisen Differenzierung, so ist erst recht problematisch, eine Zuordnung im Sinne eines klar abgrenzbaren ›Berufsstandes‹ vorzunehmen: Oft ist er allein determiniert durch das Instrument, das er attributhaft bei sich trägt; tatsächlich sind aber genau in diesem Kriterium soziale Unterschiede angelegt, die autoritätsstiftend sein können. Dies wird in dem Moment wahrnehmbar, da der Instrumentalist einen sozialen Aufstieg vollzieht, der in zweifacher Weise geschehen kann: Nämlich (1.) ist sozialer Aufstieg möglich im Kontext einer sich allmählich entwickelnden Urbanität mit den sie prägenden Institutionen (etwa den Stadtpfeifereien, dem Türmeramt u.a.).³ Und (2.) ist ein sozialer Aufstieg durch die Ansiedlung des Instrumentalisten in höfischem Umfeld zu beobachten: Der *histrion regis*, der am Königshof ansässige, mit weit reichenden förmlichen Rechten ausgestattete Spielmann etwa sei hier erwähnt.⁴

Hier also, in der frühen institutionalisierten bürgerlich-städtischen und höfischen Musikausübung werden Erscheinungsformen von instrumentalmusikalischer Autorität wirksam, und zwar in Gestalt der Hierarchisierung, zugleich Funktionalisierung einzelner Instrumentengattungen. Denn es gibt deutliche Rangordnungen: Trompeter werden durchweg besser besoldet und stehen hö-

1 Zum gesamten sozialgeschichtlichen Themenkomplex vgl. jetzt Ernst Schubert, *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995.

2 Ebda., S. 15–19.

3 Anschaulich sind diese Vorgänge am Beispiel Braunschweigs dokumentiert; vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten*, Braunschweig 1991 (Braunschweiger Werkstücke, A.31).

4 E. Schubert, *Fahrendes Volk* (wie Anm. 1), S. 157.

her als Pfeifer oder Fiedler, diese wiederum sind über den – später – so genannten »unehrlichen Instrumenten« angesiedelt, die die Bettler bedienen, also Sackpfeifen, Leiern, Triangeln etc. Trompeten sind Symbole urbaner Strukturen, sie sind als Signalinstrumente Bestandteile öffentlicher Rechtshandlungen und können amtliche Funktionen übernehmen: Ratsmandate werden mitunter – wie man beispielsweise aus Frankfurt weiß – nicht nur ausgerufen, sondern auch ausgeblasen.⁵ Und selbstverständlich sind Trompeten Symbole auch höfischer Repräsentation:⁶ Trompeter funktionieren als »klingende Wappen«, als förmliche Herrschaftsinsignien, was besonders anschaulich wird, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass an den Trompeten die Fahnen der Herrschaft angebracht waren. Mit einem Wort: Trompeten übernehmen in allen diesen Kontexten neue weltliche, dabei autoritätsstiftende Verkündigungsformen der Laien – im Unterschied zu den bestehenden geistlichen, wie sie der Klerus traditionell in Gestalt der Glocken verwendete.

Für alle diese Erscheinungsformen gilt indes: Wir fassen in ihnen nicht eine Form instrumental-spezifischer Autorität *sui generis*, der Trompeter gewinnt seine »Autorität« nicht aufgrund des überzeugenden Vortrags oder der differenzierten musikalischen Faktur der vorgetragenen Musik, nicht also aufgrund individueller Leistung als Instrumentalmusiker, sondern der Instrumentalist ist in dieser Funktion und eingebettet in die einschlägigen Protektions- und Patronagemechanismen lediglich Symbol und Vermittler übergeordneter herrschaftsbezogener Autorität.

Autorität des Instrumentalisten aufgrund biblischer Legitimation

Suchte der religiös geprägte stadtbürgerliche mittelalterliche Mensch eine Kathedrale auf – und er dürfte dies mit einiger Regelmäßigkeit getan haben –, wurde er ständig mit anderen Phänomenen instrumentalmusikalischer Autorität konfrontiert. Durch einen Blick auf den vielleicht imposanten und künstlerisch qualitätvollen Flügelaltar könnte ihm eines jener Motive vor Augen gestanden haben, die wir in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei in mannigfacher Ausprägung schätzen. Gemeint ist die Zusammengruppierung musizierender Engel in bestimmten Genreszenen, etwa dem Jüngsten Gericht oder der Geburt Christi; auch marianische und allgemeine hagiographische Themen sind

5 Sabine Žak, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 145.

6 E. Schubert, *Fahrendes Volk* (wie Anm. 1), S. 179.

gebräuchlich.⁷ Nur ein – freilich nahezu beliebiges – Beispiel sei diskutiert: Auf einer Darstellung schon aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aus dem Kapitelsaal von San Francesco in Pistoia ist die *Himmliche Erhöhung des Heiligen Franziskus* thematisiert.⁸ Chöre und musizierende Ensembles sind der Szene zugeordnet. Zu sehen sind Instrumente wie Schalmei, Dudelsack, Pommer, auch Drehleier, Psalterium, Fidel u.a. Auf detaillierte kunsthistorisch-motivgeschichtliche oder instrumentenkundlich-aufführungspraktische Überlegungen kann hier verzichtet werden,⁹ es sei jedoch beispielhaft auf die hier eingesetzte Drehleier verwiesen, mithin jenes Instrument, das nicht selten als Attribut des sozial tiefer gestellten mittelalterlichen Spielmanns angesehen wurde. Bemerkenswert für das Verständnis von instrumentalmusikalischen Autoritäten des Mittelalters ist, dass das gleiche, wie zuvor beschrieben, in der Rangfolge nieder rangierende Instrumentarium nun in anderem, offenbar kirchlich-liturgischem, folglich autoritätsbehafteten höherem Kontext erscheinen kann. Dieser ist wesentlich vorgegeben durch das Vorkommen und die Bedeutung der Instrumente in der Bibel.

Bekanntlich sind dort Instrumente aller Gattungen vertreten: Von den in unterschiedlichen Funktionen vorkommenden Schlaginstrumenten seien die kleine Handpauke oder das Tamburin erwähnt (Ex. 15,20), außerdem werden Zymbeln (Ps. 150) und Triangeln (1. Sam. 18,6) genannt. Die Blasinstrumente, vor allem Horn und Trompete werden als Signalinstrumente im Kriege verwendet, begleiten aber auch die Thronbesteigung des Königs; sie sind Instrument des Wächters und schmücken den Gottesdienst (Ps. 47,6 und 98,6); bemerkenswert ist das Nebeneinander von kultischer und profaner Bedeutung. Von den Saiteninstrumenten kommen vor allem Harfe und Leier vor: Beide sind die am häufigsten – und oft zusammen – genannten Musikinstrumente. Die Musik der Bibel begegnet somit in mannigfaltiger funktionaler Einbindung: Hinsichtlich der Einsatzmöglichkeiten sei beispielhaft noch an die »psychologisierende« Qualität erinnert: Instrumentale Musik führt die Ekstase der Propheten herbei (2. Kön. 3,15 und 1. Sam. 10,5), sie dient der Divination, sie kann besänftigen, wie das Harfenspiel in der Geschichte von David und Saul (1. Sam. 16,16), und sie kann demgegenüber entfesseln, wie in der Sage von den Posaunen vor Jericho (Jos. 6).

7 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern 1962; Emanuel Winternitz, »On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting«, in: *Musical Quarterly* 49 (1963), S. 450–463.

8 Die berühmte Darstellung ist reproduziert bei R. Hammerstein, ebda., Abbildungsteil Nr. 68.

9 Reinhold Hammerstein, »Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen«, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 1–28.

In erster Linie bedeutsam ist die Instrumentalmusik jedoch für das Gotteslob. In Erinnerung gebracht sei, dass die Instrumente etwa in den Psalmen zur Lobpreisung immer wieder beteiligt sind; am bekanntesten – und wichtig auch für den mittelalterlichen Musikbegriff – ist sicherlich Ps. 150, der nicht selten als biblische Legitimation für die Instrumentalmusik, ja für die *musica sacra* schlechthin herangezogen wird: »Lobet ihn [Gott] mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen, lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln« heißt es dort.

Kehren wir zu unserer Franziskus-Darstellung zurück: Die Frage, warum so prononciert spielmännische, in der sozialen Wirklichkeit des Mittelalters eigentlich negativ beleumdete Instrumente auf solchen Tafelbildern erscheinen, klärt sich vor diesem Hintergrund: Der biblisch-liturgische Kontext, die »Musik der Engel« – um den von Reinhold Hammerstein konturierten Begriff schlagwortartig zu zitieren – legitimiert deren Verwendung. Die »niedereren« Instrumente des Spielmanns sind deshalb nicht als stabiles charakteristisches Attribut zu verstehen, nicht als unveränderliche Signatur einer bestimmten sozialen Stufe, sondern deren symbolische Bedeutung, auch deren instrumentenspezifische Autorität kann durchaus variieren, je nachdem, in welchem Umfeld sie erklingen. Die Trennung der Sphären »geistlich« – »weltlich« ist somit für die Autorität auch des mittelalterlichen Instrumentalisten relevant.

Ein abschließender Gedanke: Dass es sich bei solchen Darstellungen auf Tafel- und Altarbildern durchaus nicht nur um metaphysisch-abstrakte Vorstellungen der *musica coelestis vel divina* handelt, sondern dass durchaus praktisch-irdische, somit dem Zeitgenossen realistisch anmutende Szenarien der »hörbaren« *musica terrestris* (Beda Venerabilis) gemeint sind, wird in den Fällen besonders anschaulich, in denen auf mitabgebildeten Schriftbändern bekannte Kompositionen der zeitgenössischen Vokalpolyphonie dargestellt werden, somit ein sehr konkreter, künstlerisch-autoritätsbezogener Aufführungskontext suggeriert werden soll. Der so genannte »Meister der Lucienlegende« zum Beispiel bildet im 15. Jahrhundert einen Engelchor ab, der aus Stimmbüchern Walter Fries Motette »Ave regina coelorum« intoniert.¹⁰

10 Paolo Emilio Carapezza, »Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il »Maitre au Feuillage Brodé«, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1978), S. 134–154.

Der Instrumentalist als ausübender Künstler und Virtuose

Wenn wir im neuzeitlichen Verständnis von der Autorität des Instrumentalisten sprechen, meinen wir die individuelle künstlerisch-interpretatorische und handwerklich-virtuose Leistung. Wir bewundern die Autorität des Pianisten, der uns – als Hörer – durch seine exzeptionellen manuellen Fähigkeiten bei der Darbietung von Rachmaninow-Etüden oder durch sein beseeltes Mozart-Spiel in seinen Bann schlägt. Die neuzeitliche, präziser noch: moderne Autorität des Instrumentalisten ist somit ausschließlich mit der musikalischen Hörerfahrung und Aufführungssituation verknüpft. Tatsächlich aber kennt auch schon das Spätmittelalter vergleichbare Vorgänge.

Wohl der berühmteste Instrumentalist des späteren 15. Jahrhunderts in Europa war der vor allem am Hofe der Este in Ferrara tätige Pietrobono del Chitarino, geboren um 1417 in Ferrara, gestorben daselbst 1497.¹¹ Sein Ruhm gründete sich einerseits auf sein herausragendes Lautenspiel, zum anderen auf die Fähigkeit, sich als Sänger narrativer Versepen auf der Laute improvisierend zu begleiten – ein Genre, das in entfernter Weise an den fahrenden Spielmann erinnert. Zu der Vorstellung einer weit gehend aus der Improvisation geborenen musikalischen Darbietung Pietrobonos passt, dass von ihm keine einzige Note überliefert ist. Über dessen virtuose Fähigkeiten notierten die Zeitgenossen sinngemäß, dass »seine linke Hand über die ganze Laute läuft«, dass »sie geschwind über die klangvollen Saiten wandert«, dass »alle Finger gleichzeitig fliegen«; man bewunderte, »wie eine Hand an so vielen Orten zugleich sein kann. Bald stürmt sie zur Spitze des Saitenspiels, dann läuft sie in die Tiefe und nun sind die Finger in der Höhe, jetzt bemächtigen sie sich wieder des untersten Teils der Lyra. Du könntest schwören, dass es sich kaum nur um eine Hand und eine Laute handelt, sondern um tausend Hände, die fliegen, und um tausend Lauten, die klingen.«¹² Die emphatische Schilderung scheint, zumindest in der Tendenz zur vordergründigen artistischen Bewunderung, dem Virtuosenkult des 19. Jahrhunderts durchaus vergleichbar. Untersucht man, welche Phänomene mit dem Ruhm des Pietrobono einhergehen, welche typischen Elemente im Sinne eines instrumentalmusikalischen Autoritätenverständnisses fassbar werden, so wäre auf Folgendes zu verweisen: Die Zurschaustellung der instru-

11 Zur kulturgeschichtlichen und institutionellen Einbettung des »Phänomens« Pietrobono siehe Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984.

12 Vgl. dazu Luigi Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, Bd. 2, Ferrara 1868.

mentalen Virtuosität im Kontext einer Vortragssituation eben vor Adligen und Gebildeten, nicht aber vor dem gemeinen Mann, »coram litteratis«, um einen von Johannes de Grocheio bereits um 1300 geprägten Begriff zu verwenden, ist in diesem Zusammenhang ein erster, paradoxerweise durch das Publikum motivierter, autoritätstiftender Vorgang.¹³ Folge ist, dass die als überdurchschnittlich erkannte musikalische Erscheinung des Pietrobono von namhaften zeitgenössischen Dichtern, Chronisten und Theoretikern rezipiert, literarisch verarbeitet und auf diese Weise überregional bekannt gemacht wird, in diesem Falle beispielsweise von Antonio Cornazano,¹⁴ Johannes Tinctoris¹⁵ und etlichen weiteren. Die Abbildung des Musikers auf einer Portraitmedaille schon 1447 weist in dieselbe, öffentlichkeitswirksame Richtung – heute würde man formulieren: medialer Präsenz. Ein weiterer Aspekt instrumentalmusikalischer Autorität und Reputation ist, dass eine offenbar große Nachfrage in Ferrareser, Mailänder, Mantuaner, auch ungarischen Adelskreisen bestanden hat, sich – gewiss eigenützig im Sinne glanzvoll-höfischer Repräsentation – der Dienste Pietrobonos zu versichern; dieser bewegte sich somit geradezu selbstverständlich in einem gesellschaftlichen Milieu, das, im Vergleich mit dem fahrenden Spielmann, als durchaus »adelsgleichgestellt« bezeichnet werden kann; dies gilt auch für die Einkünfte von 1000 Dukaten per annum und den daraus resultierenden materiellen Wohlstand. Und schließlich ist Pietrobono auch als Lehrer, als pädagogische Autorität, an den verschiedenen Fürstenhöfen bezeugt.¹⁶

Richten wir unseren Blick nach Deutschland und auf den Bereich des Orgelspiels, so begegnen dort, wo sich Instrumentalisten eine vergleichbar gewichtige

- 13 Über die Motette – im Sinne einer vergleichbar exklusiven Kunstform – schreibt Grocheio: »Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadverterunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quærentes«, zit. nach Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig [1972], S. 144 (»Solch ein Stück sollte nicht vor Laien zum Besten gegeben werden, weil die weder seine Feinheit wahrnehmen noch sich bei seinem Anhören erfreuen, sondern vor Gebildeten und solchen, die den Künsten auf den Grund zu gehen versuchen.«).
- 14 Als *Laudes Petri Boni Cythariste* in Antonio Cornazanos *Sforziade*, Canto VIII (Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, nouv.acq.1472, fol. 106^v–107^v), abgedruckt in Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 144f.
- 15 Vgl. Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«*, Regensburg 1917, S. 14.
- 16 Gleichwohl sei ergänzt, dass es sich im Falle des Pietrobono alles in allem typologisch noch um eine Übergangerscheinung handelt, weil dieser eben auch die Reputation des »poeta« hatte und somit nicht als »reiner« Instrumentalist beurteilt werden kann. Der sich ausschließlich über die Professionalisierung des Instrumentalen – auch über das Mittel der schriftlichen Kodifizierung von Instrumentalunterweisungen – als Autorität inszenierende Instrumentalist in Italien war, freilich erst im 16. Jahrhundert, Sylvestro di Ganassi dal Fontego.

Autorität verschaffen konnten, beinahe dieselben typischen Vorgänge. Schon anhand äußerer biographischer Informationen über Conrad Paumann, Arnold Schlick und Paul Hofhaimer, um die Betrachtung einmal auf die prominentesten Vertreter einzugrenzen, wird die in etlichen Kriterien frappante Übereinstimmung deutlich: Alle drei galten als herausragende Virtuosen, alle drei wurden von den zeitgenössischen und nachgeborenen Poeten wegen ihres herausragenden virtuosen Orgelspiels literarisch gewürdigt. So hat etwa Conrad Celtis im Blick auf Hofhaimer dessen »famam per orbem« (»weltweiten Ruhm«) gerühmt, und Paracelsus schrieb mit vergleichbarer Emphase: »Was der Hofhaimer auf der Orgel, ist der Dürer auf der Malerei.«¹⁷ Der Humanist Andreas Ornitoparchus hat dem »Arnoldo Schlick Musico consumatissimo ac Palatino Principis Organiste probatissimo« (»Arnold Schlick, dem vollendeten Musiker und vorzüglichsten Organisten am Hofe des Fürsten«) das vierte Buch seiner Schrift *Musicae activae micrologus* (1517) gewidmet.¹⁸ Schon der etwas ältere Conrad Paumann galt seiner Epoche nicht nur als »optimus organista« (Henricus Canisius), sondern überhaupt als »in omnibus tamen musicalibus artibus expertissimus et famosissimus« (»schließlich in allen musikalischen Künsten höchst bewandert und berühmt«).¹⁹ Hans Rosenplüt schließlich bezeichnete Paumann in seinem Lobgedicht auf die Stadt Nürnberg von 1447 als »meister aller meisteren«. Alle drei dehnten durch zahlreiche Reisen ihr Wirkungsfeld über ganz Europa aus, und es war jeweils das Milieu des gebildeten Adels, in dem sich die Organisten ihre Reputation erwarben. Bezeichnend ist, dass Hofhaimer 1515, nachdem er bei der Verlobung zweier Enkel Kaiser Maximilians mit Kindern des Königs Ladislaus von Ungarn das »Te Deum« auf der Orgel des Wiener Stephansdoms gespielt hatte, zum »eques auratus« geschlagen und vom Kaiser in den Adelsstand erhoben wurde. Arnold Schlick hat, wie er selbst Auskunft gibt, »vil iar vor keysern vnnnd königen churfürsten fürsten geistlichen vnd weltlichen auch andern herren« gespielt und im Jahre 1511 ein umfangreiches Druckprivileg Kaiser Maximilians erhalten, um das erste in deutscher Sprache gedruckte Werk über Orgelbau und Orgelspiel, den *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, erscheinen zu lassen. Und der blinde Conrad Paumann erreichte am Hofe des Ludovico Gonzaga 1470 in Mantua durch sein Spiel auf verschiedenen Instrumenten so großes Aufsehen, dass der »cieco miracoloso« in

17 Zit. nach Hans Joachim Moser, Art. »Hofhaimer ..., Paul«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 553.

18 Zit. nach Karin Berg-Kotterba, Art. »Schlick, Arnold«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1819.

19 Franz Krautwurst, Art. »Paumann ..., Konrad«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 969; dort auch präzise Quellenangaben.

den Ritterstand erhoben und von den anwesenden Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht wurde.

Sodann: Paul Hofhaimer war – wie Pietrobono – als herausragendes künstlerisches Individuum »portraitwürdig«: Wir kennen Bildnisse von Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Hans Weiditz; ein Portrait Lucas Cranachs ist offenbar verschollen. Mit Einschränkungen gilt für Conrad Paumann Vergleichbares: Noch heute existiert jene Darstellung auf dem Münchner Grabstein, die den Orgel spielenden Paumann als »der kunstreichist aller instrument vnd der musica maister« betitelt und mit Laute, Blockflöte, Harfe und Geige abbildet.

Ein weiteres, sich mit dem frühen Virtuositentum verbindendes Phänomen ist der auffällige Umstand, dass wir bemerkenswert wenig erhaltene, von den Instrumentalisten auch komponierte Musik besitzen. Vergleichbar dem Lautenspieler Pietrobono – aus dessen Feder, wie angedeutet, überhaupt keine Stücke erhalten sind – besitzen wir auch von Paul Hofhaimer nur beklagenswert wenig Orgelstücke, darunter zwei, für sein eigenes organistisches Potenzial allerdings kaum aussagefähige liturgische Sätze. Von Conrad Paumann sind ebenfalls nur einige Kompositionen erhalten, sieht man von den vier überkommenen *Fundamenta organisandi* zunächst ab. Lediglich im Falle Arnold Schlicks kennen wir das Repertoire etwas besser, und zwar wesentlich aufgrund seines Drucks *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn lauten* von 1512; darin enthalten sind neun Orgelsätze zu drei und vier Stimmen.

Schließlich ist, wie im Falle des Pietrobono, das Wirken der drei genannten Organisten als Lehrer anzuführen: Die autoritätsstiftende Eigenschaft ist damit auch auf diesem pädagogisch-didaktischen Feld nachweisbar und als typisch anzusehen. Dass Paul Hofhaimer regelrecht schulbildend gewirkt hat, ist vielfach durch Archivalien und erzählende Quellen bezeugt, wenngleich Ungewissheit bezüglich der Zusammensetzung des Schülerkreises im einzelnen besteht; bekanntlich hat der Humanist Othmar Luscinius die Hofhaimer-Adepten im ganzen als *Paolomimi* bezeichnet. Auch von Paumann und Schlick weiß man, dass sie Schüler ausbildeten. Ohne hier weitere Details, die im abschließenden vierten Punkt behandelt werden sollen, vorwegzunehmen, sei nochmals darauf hingewiesen, dass Paumann etliche *Fundamenta* verfasst hat und dass Schlick sogar eine Lehrschrift publizierte, eben den *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Klar lässt sich das Umfeld beschreiben, in dem sich eine solche Lehrtätigkeit der Organisten entfaltete: Es handelt sich um eine dem ständisch strukturierten, zunftgemäßen deutschen Handwerkswesen vergleichbare Organisationsform. Der Organistenberuf war ein Lehrberuf, man gab, wie aus etlichen Archivalien beispielsweise aus dem Umfeld Hofhaimers ersichtlich ist, Orgelknaben beim

Meister förmlich in die Lehre.²⁰ Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang vielleicht schon, dass Conrad Paumann von einer Nürnberger Handwerkerfamilie abstammt.

Die Autorität des Instrumentalisten im Kontext der *septem artes liberales*

Die Erwähnung des Schlick'schen Traktats und der Paumann'schen *Fundamenta* leitet zu einem letzten hier behandelten Phänomen instrumentalmusikalischer Autorität über. Anhand verschiedener Beobachtungen lässt sich plausibel machen, dass der spätmittelalterliche Instrumentalmusiker einen gleichsam ›intellektuellen Aufstieg‹ vollzieht. Um diese Vorstellung zu paraphrasieren ist etwas weiter auszuholen.

Tatsächlich hat die zuvor angesprochene, auch für den Instrumentalisten wirksame Unterscheidung ›geistlich‹ – ›weltlich‹ noch weiter reichende Konsequenzen, weil sie von der für das gesamte Mittelalter verbindlichen Polarisierung des Begriffspaares ›musicus‹ – ›cantor‹ überlagert wird. Dazu sei beispielhaft an die oft zitierte pseudo-guidonische Sentenz erinnert, die plakativ die für das musikalische Mittelalter bestimmende Dichotomie formuliert:²¹

Musicorum & cantorum magna est distantia.
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Der berühmte Text enthält implizit die ideengeschichtlich so folgenreiche Gegenüberstellung von Gelehrsamkeit und bloß praktischer Musikausübung, von theoretischer Kodifizierung und regelloser Exekution, von schriftlicher Fixierung und mündlicher Tradierung, von artifiziellem Anspruch und usueller Beliebigkeit.

Tatsächlich hat es den Anschein, als ließe sich im Umfeld der deutschen Orgelmusik des späten 15. Jahrhunderts exemplarisch der erwähnte ›intellektuelle Aufstieg‹ des Instrumentalisten, des ursprünglich also usuell tätigen, des den handwerklichen *artes mechanicae* zugehörenden praktischen Musikers in die Klasse der *septem artes liberales*, somit der wissenschaftlich-theoretisch reflektierenden Wissenden belegen. Der Instrumentalist entwickelte demnach Autorität auch aufgrund gelehrter Reputation. Mehrere Beobachtungen stützen diese These: Die Aneignung der Schriftlichkeit zunächst erscheint als wesentliche Vo-

20 Zu vergleichbaren Vorgängen in Kursachsen siehe Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg 1921, S. 75: Paul Hofhaimer nimmt zwei Knaben auf Kosten der kursächsischen Herzöge zu sich in die Ausbildung.

21 Zit. nach *Guidonis Aretini Regulae Musicae Rhythmicae*, in: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien 1784, Reprint Hildesheim 1963, Bd. 2, S. 25.

raussetzung der Zugehörigkeit zu dieser Kategorie. Wir beobachten, dass Schriftlichkeit für die Fixierung von theoretischen organologischen Texten in Traktaten (Arnold Schlick, Sebastian Virdung) ebenso selbstverständlich wird wie die Aufzeichnung der Musik selbst mit Hilfe einer eigenen Notenschrift (der so genannten älteren deutschen Orgeltabulatur) – dies mit allen entsprechenden Implikationen, von denen allein die künftig mögliche Reproduzierbarkeit des nunmehr einem ganz neuen Werkbegriff verpflichteten Instrumentalsatzes erwähnt werden soll.²²

Wir beobachten sodann, dass vor allem die Orgel das Instrument der instrumentalen Gelehrsamkeit ist. Entschieden früher als für die Laute hat es die bereits erwähnten *Fundamenta organisandi* gegeben, förmliche Lehrwerke also, die den am Orgelspiel Interessierten vermittels eines gleichsam standardisierten Curriculums das organistische Grundwissen vermitteln sollten.²³ Die *Fundamenta* liefern Anleitungen zu artifiziellem – nicht mehr usuellem – Spielen, Improvisieren und Diskantieren. Ziel war, dem angehenden Organisten die Fähigkeit zu vermitteln, zu einem vorgegebenen – in aller Regel: geistlichen – Cantus firmus ein freilich schematisch-konstruiert anmutendes Figurenwerk zu »improvisieren«. Nicht künstlerische Entfaltung war danach primäre Absicht, nicht kompositorisch-kreatives Potenzial zu wecken, sondern die formelhaft-handwerkliche Auszierung eines oft aus der Alternatim-Praxis heraus motivierten Choralabschnitts.

Und schließlich: Es ist vielleicht kein Zufall, dass namentlich in der Person Paul Hofhaimers der Aufstieg vom nur handwerklich-manuell geschulten Instrumentalisten zu einem auch geistig-ideelle Autorität repräsentierenden Organisten noch in einer anderen Facette deutlich wird: Indem Hofhaimer sich führenden Humanistenkreisen anschloss, eigene Oden-Vertonungen nach Horaz vorlegte, auch einen Briefwechsel mit dem Humanisten Joachim Vadian führte, signalisierte er – über seinen engeren instrumentalmusikalischen Bereich hinausweisend – den gegenüber dem Typus des nicht-sesshaften Spielmanns des Mittelalters vollzogenen radikalen frühneuzeitlichen Wandel: eben den nunmehr auch intellektuellen autoritativen Anspruch des Instrumentalisten – und Individualisten – im Kontext der *septem artes liberales*.

22 Ulrich Konrad, »Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgelmusik«, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3.208), S. 162–186.

23 Christoph Wolff, »Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 196–222.