

Im Geiste Maximilians? Sebastian Virdungs *Musica getutscht* im Kontext (musik-)kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien um 1500

Zum breiten Spektrum seines repräsentativen ›Ruhmeswerks‹, das Maximilian I. im Sinne einer umfassenden Herrscherstilisierung zur Mehrung von »memoria« und »gedechtnus« ersann,¹ zählte auch ein *Musika puech*. Wiederholt notierte er die Idee hierzu in seinen Gedenkbüchern, namentlich dem zweiten, das er zwischen ca. 1505 und 1508 anlegte, und im vierten, das er von ca. 1508 bis 1515 führte (siehe Abbildungen 1a/b);² und obgleich es – wie bei so vielen unvollendeten oder gar nicht erst realisierten Großprojekten Maximilians – beim Planungsstadium oder einer bloßen Absichtsbekundung blieb: Das Vorhaben an sich ist bemerkenswert genug, zumal sich just in der von den beiden Konzeptbüchern abgedeckten Dekade 1505 bis 1515 ganz unterschiedliche musikbezogene Publikationen gezielt im näheren und weiteren Bannkreis des Regenten angesiedelt finden. Abgesehen von Notendruckten, also Musikalien im engeren Sinne, betrifft dies insbesondere das musiktheoretische Schrifttum, mithin jene Gattung von Fachprosa, auf die die Bezeichnung »Musika puech« wohl im Speziellen abhebt. Von der diagrammartig-synoptischen Schautafel zur musikalischen Elementarlehre im vor 1508 publizierten Antwerpener Einblattedruck *Principium et ars tocicus musicæ* des

- 1 Nach wie vor grundlegend: Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 2); ferner: Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008; sowie *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin 2015 (Frühe Neuzeit, 190).
- 2 *Zweites Gedenkbuch*: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nov. 2645, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rep/101DE58A>, fol. 8^v (Eintrag einer »Musica« im Inhaltsverzeichnis) und fol. 121^r–122^v (vier leere, »Musica« betitelte Seiten); sowie *Viertes Gedenkbuch*: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nov. 2626, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rep/100B8120>, fol. 4^r (Eintrag eines fünf Blatt umfassenden Kapitels »Music« im Inhaltsverzeichnis, gestrichen und durch »Waydnerrey« ersetzt), fol. 126^v (Auflistung eines »Musika puech«) und fol. 141^r (ursprünglich »Music« überschriebenes Kapitel, mit Ausführungen zur Weidnerei ersetzt).

Opusculum musices 1509, das als Unterrichtsschrift im Kontext der Erziehung von Massimiliano und Francesco Sforza am maximilianischen Hof steht,⁵ bis zu Johannes Turmairs (Aventinus') *Musicae rudimenta* 1516, die explizit auf die besondere Musikliebe des Kaisers rekurrieren.⁶ Alle diese musiktheoretischen Druckerzeugnisse fallen bezeichnenderweise exakt in das Zeitfenster, für das auch Maximilians Projekt eines Musikbuchs dokumentiert ist.

Inwiefern es dabei insbesondere Sebastian Virdungs *Musica getutscht* war, die sich passgenau gewissermaßen in die Plan- oder Leerstelle von Maximilians *Musika puech* einfügte, sei in diesem Beitrag zur Diskussion gestellt. 1511 von Michael Furter in Basel publiziert und vermutlich bereits 1512 durch die kaiserlich approbierte Offizin Johann Schönspergers in Augsburg mit einem repräsentativen Nachdruck bedacht (siehe Abbildungen 2a und 2b),⁷ partizipiert der Traktat nämlich in markanter Weise am maximilianischen Musikverständnis und dem musik- und kulturpolitischen Horizont des Habsburgers; ja, die Schrift scheint in mehrfacher Hinsicht geradezu bewusst die kaiserliche Medien- und Musikkulturpolitik zu adressieren. Wohlgemerkt: Es soll hier weder die These aufgestellt werden, dass es sich bei der *Musica getutscht* um einen wie auch immer gearteten Auftrag des Regenten handelte; noch richtet sich das Werk in irgendeiner Form explizit an Maximilian. Auch ob der Kaiser je überhaupt in den Besitz eines der Drucke gelangte, muss, obschon nicht wenig wahrscheinlich, ungeklärt bleiben.⁸

5 *Opusculum musices perquam brevisimum*, Wien: Johann Winterburger 1509; mit Nachdrucken 1515, 1516 und 1518 bei Johann(es) Weysenburger in Nürnberg bzw. Landshut. Das Lehrwerk ist »ad illustres duces mediolanensis suosq[ue] auditores« (Bg. a ii') gewidmet. Siehe Heinz Ristory, »Die Mensurallehre des Simon de Quercu«, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 3–28 und 103–127; sowie den Beitrag von Felix Diergarten im vorliegenden Band.

6 Johannes Aventinus, *Musicae rudimenta admodum brevia atque utilia*, Augsburg: Johann Miller 1516, Faks. hrsg. und übers. von Michael Bernhard, Tutzing 1980. Hier heißt es im Musiklob auf Bg. A ij': »Magni etiam principes & heroes/ praecipue diuus Maximilianus Caesar augustus auunculus ac dominus meus clæmentissimus/ oblectamenta quaerit in illa [musica]« (»Auch große Fürsten und Helden suchen in ihr Ergötzung, vornehmlich der göttliche erhabene Kaiser Maximilian, mein Oheim und gnädigster Herr«, S. 46).

7 Sebastian Virdung, *MV̄sica getutscht vnd außgezogen...*, Basel: [Michael Furter] 1511, Nachdruck [Augsburg: Johannes Schönsperger d. J. 1512]. Für nähere Angaben zu den Auflagen und Exemplaren siehe das *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, www.vdm16.sbg.ac.at (30.12.2021), Nr. 3, 153 und 584.

8 In den Verzeichnissen von Theodor Gottlieb, *Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek*, I: *Büchersammlung Kaiser Maximilians I.*, Leipzig 1900, findet sich kein Hinweis. Ein möglicher Kandidat wäre eventuell das Exemplar des Schönsperger-Drucks in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S.A. 71 F. 68, bei dessen hellbraunem Ledereinband mit geprägtem Gold-Zierrand und dem Habsburger Doppeladler es sich zwar um einen Hofbibliothekseinband aus dem späten 18. oder dem frühen 19. Jahrhundert handelt, das sich aber



Abbildung 2a: *Musica getuschet vnd außgezogen durch Sebastianum virdung Priestern von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dreyer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: vnd der Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen fürsten vnd herren: herr wilhalmen Bischove zü Straßburg seyner gnedigen herren*, Basel: [Michael Furter] 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [A j]f, Titelblatt der Erstausgabe

Doch unabhängig davon bedient Virdungs Buch in auffälliger Weise eben gleichwohl gezielt zentrale Koordinaten und Eckpunkte im maximilianischen musik- und allgemeinkulturellen Profil, schreibt sich ganz deutlich in den Bezugsrahmen von Maximilians Repräsentations-Portfolio ein.

Dabei ist zunächst der bewusste Fokus speziell auf die Instrumentalmusik grundsätzlich ein Aspekt, der mit Maximilians besonderem Augenmerk auf diesen Teil des Musiklebens konvergiert. Wir wissen um seine diesbezüglichen Vorlieben und um seine vielfältige Patronage gerade auf diesem Gebiet, das er – man denke nur an Schweizer Formation, Alta-Ensembles, Trompetercorps und die vier Instrumentalisten-Wagen im *Triumphzug* – als eine Art kulturelles Prestige-, wenn nicht spezielles Alleinstellungsmerkmal des Reiches und seiner Herrschaft installierte.⁹ Stets umgab er sich mit einer quantitativ wie qualitativ exzeptionellen instrumentalen Klangkulisse, die in verschiedenen Kontexten immer wieder die gesteigerte Aufmerksamkeit der Berichterstatter auf sich zog;¹⁰ er unterhielt

vermutlich bereits zuvor in habsburgischem Besitz befand. Für die Auskunft zur Provenienz sei Herrn Dr. Thomas Leibnitz herzlich gedankt.

9 Vgl. auch Laurenz Lütteken, »Musikalische Identitäten. Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians I. um 1500«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8.2008), S. 15–26.

10 Vgl. etwa Keith Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue: On the Road with Maximilian I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), S. 79–88; Markus Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle, I: Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien 1999, S. 201–212; sowie Keith Polk,

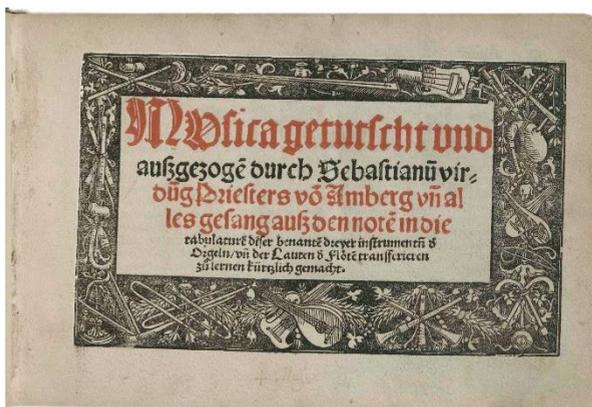


Abbildung 2b: *Musica getutscht vnd aufgezogē durch Sebastianū virdung* Priesters von Amberg vnn alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dreyer instrumenten der Orgeln/ vnn der Lauten der Flöten transferieren zū lernen kürztlich gemacht, [Augsburg: Johann Schönsperger 1512], Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 4 Musica (<http://diglib.hab.de/drucke/4-musica/start.htm>), Bg. [A j]’, Titelblatt des Nachdrucks

herausragende Virtuosen und Exponenten dieser Kunst wie Paul Hofhaimer, Augustin Schubinger, Hans Steudl, Anton Dornstätter, Albrecht Morhanns und Adolf Blindhamer (um nur die bekanntesten zu nennen); er förderte die Entwicklungen im Instrumentenbau; und auch dafür, dass Maximilian selbst im Instrumentalspiel geschult war und entsprechendes Knowhow mitbrachte, gibt es – auch jenseits des berühmten Musikkapitels im *Weißkunig* – überzeugende Indizien.¹¹ Bei seinen Kindern, die er im Lauten- sowie Orgel- und Clavichordspiel unterweisen ließ, ist es sogar gewiss.¹²

Jedenfalls adressiert die *Musica getutscht* mit ihrem – in dieser Art vorbildlosen – inhaltlichen Zuschnitt auf die Instrumentenklassifikation sowie die Tabulaturschriften für Tasten-, Lauten- und Flöteninstrumente ein Segment der maximilianischen Musikpflege, um das es dem Regenten (nicht zuletzt in der

»Musik am Hof Maximilians I.«, in: *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit*, hrsg. von Kurt Drexel und Monika Fink, Innsbruck 2001 (Schlern-Schriften, 315), S. 629–651.

11 Vgl. Nicole Schwindt, »alle seitten spyel erlernt«. Maximilian I. zwischen inszeniertem und faktischem Musikertum«, in: *Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung*, hrsg. von Annette C. Cremer, Matthias Müller und Klaus Pietschmann, Berlin 2018 (Schriften zur Residenzkultur, 11), S. 261–282; S. 278f.; sowie dies., *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 228f.

12 Für Philipp wurde bereits 1488 eine Laute erworben, um ihn hierauf vom Hoflautenisten Léonard Bouckel unterrichten zu lassen; 1492 wurde für den Privatgebrauch Philipps und Margaretes eine Orgel angeschafft, auf der der Hoforganist Godefroid Nepotis Unterricht erteilte. Bereits Maria von Burgund war nachweislich vom Hoforganisten Pierre Beurse im Clavichordspiel unterwiesen worden. Vgl. die Belege bei Georges van Doorslaer, »La Chapelle musicale de Philippe le Beau«, in: *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art* 4 (1934), S. 21–57 und 139–165; S. 29, 34 und 36f.

öffentlichen Wahrnehmung) zweifelsohne in hervorstechender Weise zu tun war. Die Schrift partizipiert an der florierenden instrumentalmusikalischen Repräsentationskultur des Reiches, die sie zugleich essentiell mitkonturiert und untermauert. Dabei aber – und das ist das eigentlich Frappante – bedient sie gezielt auch medien- und kommunikationsgeschichtliche Strategien, die eine besondere Affinität zur Medienpolitik und Selbstdarstellung Maximilians aufweisen bzw. signifikant im Dialog mit diesen stehen. Nicht zuletzt hierin zeigt sich eindrücklich gleichsam ein maximilianisch geprägter Geist. Auf vier Aspekte soll dabei im Folgenden ein wenig näher eingegangen werden: (1.) auf die höfischen Bezugspunkte Virdungs und seines Traktats, (2.) auf seinen Rekurs auf Gotteslob und Marienkult, (3.) auf die Wahl der Volkssprache und den Einbezug von Erfahrungswissen sowie (4.) auf die medialen Qualitäten von Druck und Bebilderung.

Höfische Bezugspunkte

Zunächst seien hierzu kurz die äußeren Bezugsnetze und Berührungspunkte in Erinnerung gerufen, die Sebastian Virdung auch personell eng an das maximilianische Umfeld banden.¹³ Bereits durch seine Bestallung als Altist ca. 1483 und in der Nachfolge Johanns von Soest wohl ab 1495 als Sängerkapellmeister am Heidelberger Pfalzgrafenhof sowie (spätestens) 1506 als Altist am württembergischen Hof Herzog Ulrichs in Stuttgart war Virdung für höchst einflussreiche Dienstherrn aktiv, die als Kurfürst bzw. Maximilians Protegé in dichtem Austausch zum Königshof – und der dortigen Musikkultur – standen; eine Nähe, die für Virdung nochmals realer wurde, als er von Januar 1507 bis Januar 1508 als Succentor, Knabenpräzeptor und Komponist an die Kantorei des Konstanzer Münsters wechselte, wo er also just die Zeit des dortigen Reichstags April bis Juli 1507 sowie des sich daran anschließenden längeren Aufenthalts der maximilianischen Musiker (bis Mai 1509) verbrachte.¹⁴ Dass der ganz unmittelbare Kontakt zu diesem politischen wie musikkulturellen Gravitationszentrum einen nachhaltigen Eindruck auf Virdung ausübte, wird ersichtlich an der Tatsache, dass er sich 1509

13 Zur Biographie Virdungs vgl. etwa Beth Bullard, *Musica getuscht. A treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*, Cambridge 1993, S. 25–46.

14 Zum Kontext Manfred Schuler, »Die Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 23–44; sowie ders., »Zur liturgischen Musikpraxis am Konstanzer Dom um 1500«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 16), S. 71–80. Zu den zahlreichen musikalischen Aktivitäten während des Reichstags siehe auch die Quellen in *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe: *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.*, Bd. 9: *Der Reichstag zu Konstanz 1507*, bearb. von Dietmar Heil, München 2014.

dann ebenso auf die Reichsversammlung nach Worms¹⁵ sowie 1510 auf den Reichstag nach Augsburg begab. Virdung folgte so, zumindest punktuell, dem kaiserlichen Itinerar; auch verkehrte er an weiteren kulturellen Knotenpunkten wie Nürnberg, Eichstätt, Basel und Straßburg. Besonderen Eindruck machte auf ihn das exklusiv von Maximilians Organisten Hofhaimer gespielte Clavicytherium als singuläres, exquisit-kaiserliches Instrument,¹⁶ und er nahm ebenso aufmerksam Kenntnis von den gleichfalls neuartigen Großgeigen, über die die maximilianischen Musiker verfügten.¹⁷ Durch Georg Forster wissen wir, dass er je eine Altstimme zu Hofhaimers Lied *Herzliebste Bild* sowie zu Erasmus Lapididas *Es lebt mein Herz* hinzukomponierte;¹⁸ und auch darüber hinaus partizipierte er wiederholt an der Pflege der Gattung Lied, die nicht zuletzt in Konstanz so intensiv stimuliert wurde.¹⁹ Über seine Kontakte zur kurpfälzischen, württembergischen wie habsburgischen Musikpflege hatte Virdung mithin fortgesetzt teil am überregionalen Netzwerk der führenden Musikerkreise des Reichs und griff hier die aktuellen Tendenzen und Entwicklungen zweifellos achtsam auf.

Den Reichstag in Augsburg März bis Mai 1510²⁰ machte er dabei nun just auch als entscheidendes Movens und ausschlaggebenden Impuls für das Abfassen

- 15 So erinnerte sich Arnolt Schlick in seiner Vorrede zu den *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein*, Mainz: Peter Schöffers d. J. 1512, S. [6], Virdung in Worms Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten vermittelt zu haben: »dertzeit zu wormbs vff dem grossen reichstag vnd an andern orten, do ich her bastian behülflich vnnnd fürtreglich gewessen bin, do ym sein ere vnd gelimpff angelegen, bei fürsten herren vnd andern gemeinen person«. Die kaiserlichen Musiker saßen zu diesem Zeitpunkt freilich noch in Konstanz fest.
- 16 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. B [i]': »CLAUCITIERIUM. Das ist eben als das virginal/ allein es hat ander saiten von den dörmn der schau vnd negel die es harpfen machen hat auch federkile als das virginal. ist neulich erfunden vnd ich hab ir nur eins gesehen.« Hierzu Alfred Gross, »Das Clavicytherium – ein »kaiserliches« Instrument?«, in: *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky, Augsburg und Michaelstein 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 72), S. 107–110.
- 17 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. B ij'. Vgl. jüngst auch *Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600*, hrsg. von Martina Papiro, Basel 2020 (Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis, 39).
- 18 Vgl. hierzu auch N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Anm. 11*), S. 452f.
- 19 So finden sich vier namentlich gekennzeichnete Beiträge Virdungs im Liederbuch Peter Schöffers von 1513, und zwar die Lieder Nr. 48 *Es kumbt noch wol, was werden sol*, Nr. 49 *Ach ach wie schwach*, Nr. 52 *Mit wee ich sag dir B. mein clag* sowie Nr. 54 *Was ich Geduld und Leiden trag*, das N. Schwindt, ebda., S. 299f., überzeugend mit der nach Ende des Reichstags 1507 in Konstanz zurückgebliebenen Bianca Maria Sforza in Verbindung bringen kann.
- 20 Vgl. *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe: *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.*, Bd. 11: *Die Reichstage zu Augsburg 1510 und Trier/Köln 1512*, bearb. von Reinhard Seyboth, Berlin 2017. Anders als für Konstanz 1507 haben sich hier keine näheren Quellen zur musi-



Abbildung 3a: *MVtica getutscht vnd außgezogen ...*, 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [A j]^v, Wappen des Widmungsträgers Wilhelm III. Graf von Honstein, Bischof zu Straßburg

der *Musica getutscht* geltend, was den Traktat über dieses zeremonielle Großereignis noch einmal näher in einen ›offiziellen‹, dezidiert reichspolitischen Kontext rückt. »Als uwer fürstliche gnade vor einem jar vergangen vff dem nechst gehalten reichs tag zů Augspurg mein gedicht der deutschen musica gesehen vnd begert hatt..., Hab ich gedacht ein cleins tractetlin auß dem gantzen büch auß zů ziehen«,²¹ vermerkt Virdung in seiner Dedikationsepistel. Der hier angesprochene Fürst, dem die Schrift zugeeignet ist, ist der Straßburger Bischof Wilhelm III. Graf von Honstein, in der Reichshierarchie als Reichsfürst und Landesherr des Hochstifts Straßburg sozusagen ein Mann der zweiten Reihe,²² der von Virdung signifikanterweise nicht nur als Bischof, sondern aus primär weltlich-aristokratischer Perspektive tituliert wird als »hochwürdiger hochgeborner fürst und herr« und

kalischen Gestaltung des Reichstags erhalten, auch die Chroniken berichten kaum etwas zum kulturellen Umfeld. Gelegenheiten gab es freilich genug, zumal sich die für den 13. Januar avisierte Eröffnung bis zum 2. März herauszögerte und man sich zwischenzeitlich mit Turnieren, Tanzveranstaltungen und Festmahlen bei Laune hielt, darunter am 21. Februar die Hochzeit Hans Langs, Bruder des kaiserlichen Rates Bischof Matthäus Lang von Gurk, an der Maximilian persönlich teilnahm. Auch während der Verhandlungen suchte man sich die Zeit in gewohnter Weise mit Jagden, Rennen, Stechen und Mummereien, Tanzfesten und Banketten zu verkürzen, z. B. durch das auch musikalisch mit Trompeten, Pfeifen und Pauken flankierte ›Perlenrennen‹ am 15. Mai, in dessen Anschluss im Tanzhaus eine »kostliche Mumerey« ausgerichtet wurde. Siehe auch Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 79), S. 31–163.

21 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm.* 7), Bg. A ij^f.

22 Vgl. Francis Rapp, Art. »Honstein, Wilhelm Graf von«, in: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches*, Bd. 2: 1448 bis 1648, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin 1996, S. 310–312.

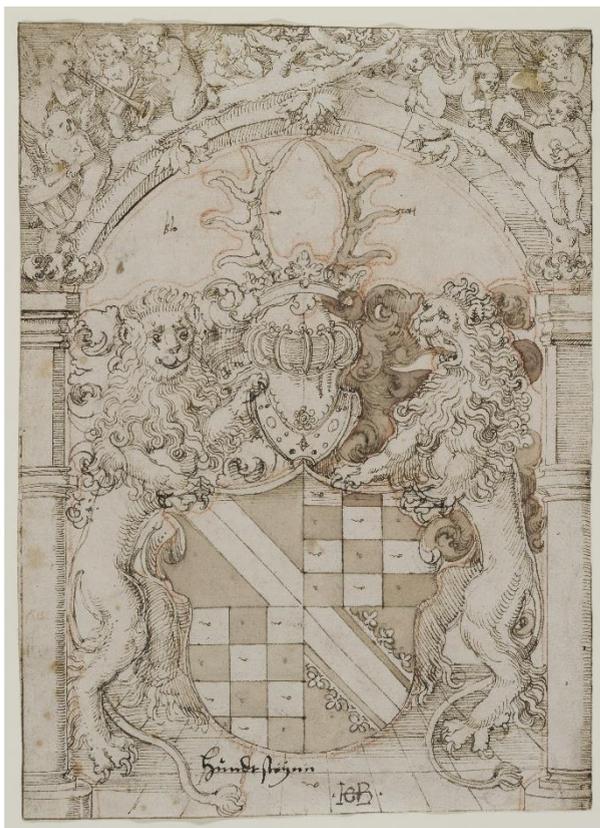


Abbildung 3b: Hans Baldung Grien, Entwurf einer Wappenscheibe für Wilhelm III. Graf von Honstein mit Instrumentenengeln (Zylindertrommel, Trompete, Längsflöte/Schalmel, Zink/Busine, Laute), Straßburg 1507–1515, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Z 25

»üwer fürstlich gnad« sowie in seiner Eigenschaft als elsässischer Landgraf (»Lantgraff im Elsaß«).²³ Ebenso weist die prominente Platzierung des Familienwappens als ganzseitiges Frontispiz auf der Rückseite des Titelblatts (Bg. [A j]v; siehe Abbildung 3a) heraldisch auf die adelige Abstammung Wilhelms.

Förderlich für die Widmung dürfte dabei einerseits die notorische Kultur- und Musikliebe des Bischofs gewesen sein,²⁴ der sich etwa für die Rechte von

23 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. A ij^r–A ij^v, in vielfacher Wiederholung. 1504 hatte Maximilian die Landvogtei über das Elsass von den pfälzischen Kurfürsten an sich ziehen können, zunächst für das Reich, ab 1510 schließlich als Erzherzog von Österreich und Pfandinhaber. Entsprechend stand Wilhelm von Honstein als elsässischer Landgraf in direkter Abhängigkeit zu Maximilian.

24 Wilhelm pflegte auf seinem Regentensitz, dem Schloss zu Zabern, in der Tat einen deutlich fürstlichen Habitus, zeigte sich engagiert in Reichsgeschäften, machte seinen Hof zur begehrten

Spielleuten engagierte,²⁵ weithin gefragte Instrumentalisten unterhielt,²⁶ sich für eine Reorganisation des Kirchengesangs starkmachte²⁷ und seine Wappenzier von Hans Baldung Grien symptomatischerweise mit Instrumentenengeln ausschmücken ließ (siehe Abbildung 3b).²⁸ Andererseits war Wilhelm überdies aber auch enger Vertrauter und Weggefährte Maximilians: So war der König im März 1507 bei Wilhelms mit großem musikalischem Pomp zelebrierter Bischofsweihe in Straßburg zugegen gewesen;²⁹ Wilhelm und Maximilian waren von dort aus sodann zusammen zum Reichstag nach Konstanz gereist und hier gemeinsam (vor den Augen Virdungs?) eingezogen;³⁰ und noch 1510 plante Maximilian, nach dem Augsburger Reichstag zeitnah ein nächstes Reichstreffen in Straßburg abzuhalten.³¹ Virdungs Widmungsadresse just an den Straßburger Bischof war mithin nicht ohne gewisse maximilianische Implikationen.

In dem durch die Dedikation aufgespannten Bezugsrahmen fallen dabei nun weitere Verweise auf höfisch-aristokratische Kontexte ins Auge. Zum einen bringt

Bildungsstätte junger Aristokraten, baute eine umfassende Bibliothek auf und positionierte sich demonstrativ als Mäzen der Künste und der humanistischen Bildung.

25 Vgl. Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500–1800*, Straßburg 1911, Reprint Genf 1979, S. 167f.

26 Kurz vor Drucklegung der *Musica getutscht* waren die bischöflichen Trompeter so z. B. am 23. Februar 1511 in Heidelberg anlässlich der Hochzeit des Pfalzgrafen Ludwig V. mit Sibylla von Bayern anwesend, wo sie zusammen mit denjenigen der Bischöfe von Bamberg, Worms und Würzburg sowie den kurpfälzischen, bayerischen und markgräfllich-badischen Trompetern das Brautpaar in die Kirche geleiteten; vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz 1963 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, 1963.6), S. 747.

27 In Wilhelms Amtszeit erschienen das Straßburger Missale in fünf verschiedenen Auflagen, ein neues Rituale sowie eine Neuausgabe der Hymnen- und Sequenzbücher.

28 Neun musizierende Engel mit Zylindertrommel, Trompete, Längsflöte/Schalmei, Zink/Busine und Laute, zudem zwei Engel aus einem Notenblatt singend. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Z 25.

29 Vgl. den detaillierten Bericht von Sebastian Brant, wiedergegeben in *Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg*, Bd. 1: *Chroniques d'Alsace*, Straßburg 1843, S. 239–299.

30 Nachdem bereits in Straßburg Vorverhandlungen stattgefunden hatten, traf Wilhelm zusammen mit Maximilian am 27. April 1507 in der Stadt ein und soll dort – einem in Straßburg kursierenden Gerücht zufolge – mehr als 6000 Gulden verprasst haben.

31 Noch im September 1510 war Straßburg als Versammlungsstätte eines kurzfristig vorzuverlegenden nächsten Reichstags ausgeschrieben worden, ein Erlass, der zum Zeitpunkt der Konzeption der *Musica getutscht* möglicherweise noch Aktualität besaß; vgl. *Kaiser Maximilian I. Verlegung des Reichstags von Augsburg nach Straßburg wegen des Kriegs gegen Venedig. Feldkirch, den 9. Sept. 1510*, [Augsburg: Erhart Öglin 1510]. Immerhin hielt sich Maximilian auch vom 1. bis 4. April 1511, gut drei Monate vor der Datierung der *Musica getutscht*, nachweislich in Straßburg auf; hier unterzeichnete er am 3. April 1511 das Privileg für Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*.



Abbildung 4a: *Musica getutscht vnd außgezogen ...*, 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [J ij]^v, Lautenist mit Monogramm VG des Holzschneiders Urs Graf

Virdung in seinem Text – wenn auch eher beiläufig – die zentralen Elemente akustischer Herrscherrepräsentation zur Sprache, wie sie speziell für Maximilians fürstliches Selbstverständnis hochgradig prägend waren: Pauken und Trompeten, Bankett, Herrscher-Adventus, Feldzug, Tanz und Hochzeit.

das ding heist man yetz bey vns Tympanum/ als die grossen Herpauken/ von kupferen kessell gemacht/ vnd mit kalbs fellen über zogen/ daruff schlecht man mit klüpfeln/ das es ser laut vnd helle tummelt/ An der fürsten höfe zû den felt trummeten/ wann man zû tisch plaset/ oder wann ein fürst in ein stat ein reitet/ oder außzeucht/ oder in dz felt zeucht Das synd gar vngeheur Rumpelfesser/ Man hat auch sunst noch andere Paucken die schlecht man gemeinlich zû den zwerch pfeiffen/ als die kriegs knecht haben sunst ist noch ein klein peucklin/ das haben die frantzosen vnd niderlender ser zû den Schwegeln gebraucht/ vnd sunderlich zû dantz/ oder zû den hochzyten.³²

Zum anderen scheinen primär aber auch zwei weitere Bild-Referenzen aussagekräftig: zunächst einmal die Darstellung eines Lautenisten auf Bg. [J ij]^v, die – gleichsam als Visitenkarte des Holzschneiders Urs Graf mit dessen Monogramm VG versehen – den Abschnitt zum Lautenspiel eröffnet und mit der Wahl der Kleidung und speziell des Federschmucks eindeutig auf ein höfisches Milieu verweist (siehe Abbildung 4a). Man betrachte zum Vergleich etwa die Kopfzier der Instrumentalisten in Hans Burgkmairs berühmter Holzschnitt-Illustration zum *Weißkunig*, bei der sich insbesondere der vorne mittig platzierte Harfenspieler als auffällige Parallele anbietet (siehe Abbildung 4b), oder auch die Darstellung der

32 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm.* 7), Bg. [C iiiij]^v.



Abbildung 4b: Hans Burgkmair, Holzschnitt-Illustration *Wie der Jung Weyß kunig, die Musica, unnd Saytenspiel, lernet Erkennen*, in: Maximilian I., *Der Weiß Kunig*, Wien: Joseph Kurzböck 1775, S. 78, Bl. 33

Instrumentalisten in Albrecht Altdorfers Federzeichnungen zum *Triumphzug*, hier beispielsweise der am weitesten rechts sitzende der Lautenschläger auf dem Lauten- und Rybeben-Wagen (siehe Abbildung 4c).

Überdies ist sodann auf das Eröffnungsporträt des Sebastianus auf Bg. [A iijj]^r hinzuweisen (siehe Abbildung 5), das ihn – was meist nur irritiert zur Kenntnis genommen wird – nicht wie sein Gegenüber Andreas Silvanus in Gelehrten- oder Kleriker-Habit zeigt, sondern bewaffnet mit Lanze und Schwert. Dies aber evoziert das für den zweiten Stand so essentielle Ideal der Wehrhaftigkeit, auf das Virdung mit dem Konzept der *Vita activa*, der »würcklich güt dat«, auch im Prolog anspielt.³³ In Verbindung mit den in Sebastians Reisegepäck befindlichen Instrumenten Harfe und Laute wird so der altehrwürdige Topos von »Harfe und Schwert« als Adelsausweis und Moment aristokratischer Lebensführung zitiert. Im Sinne der Vereinigung von Erudition und Wehrbarkeit als den ausschlaggebenden Tugenden des zweiten Standes und denjenigen Eigenschaften, über die

33 Ebd., Bg. A ij: »Jubilatio actiua/ das ist ein würckliche frolocking ... So aber der herr cristus/ dannest ouch die würcklich güt dat/ von martha angenommen hat/ vnnd wir diezû oft vnd dick in der heiligen schrift zû dem dienst vnd lobe gottes/ ermanet/ gefordert/ vnd glich schier genotet werden«.



Abbildung 4c: Albrecht Altdorfer, *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 77 (<http://data.onb.ac.at/rep/100114A2>), fol. 9^r, Lauten- und Rybeben-Wagen (Detail)

sich wesentlich nicht zuletzt das Herrscher-Image Maximilians definierte,³⁴ adressiert die *Musica getutscht* deutlich eine entsprechende Zielgruppe. Ob die charakteristische Präsentation des Sebastianus als Reisender, der, so heißt es im Text, längere Zeit unterwegs gewesen sei,³⁵ zugleich als möglicher Reflex auf die Virdungs Lebensbedingungen prägende Musikermigration gewertet werden mag (und damit denkbarerweise nicht zuletzt auch auf die weitgehend mobile Daseinsform speziell gerade der maximilianischen Musiker), sei dahingestellt.³⁶

34 Man denke abermals nur an den *Weißkunig*, in dem genau diese beiden Aspekte, Gelehrsamkeit und Streitbarkeit, für Maximilians Bildungsgang fokussiert werden, so wie speziell das Musik-Kapitel mit dem Verweis auf Alexander den Großen nicht zuletzt auch das militärische Potenzial der Musikausübung akzentuiert.

35 »ich hab gesücht erfarn/ vnd gefunden des ich lang zeit irre bin gangen«, antwortet Sebastianus zu Beginn des Lehrdialogs auf die Frage des Andreas, wo er denn »so lang gewesen« sei; S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. [A iij]°. Zur Kategorie des Erfahrungswissens, auf das hier angespielt wird, siehe unten.

36 Zu erwägen ist auch, ob über die Kleidung zudem Assoziationen an adelige Jagdregalien oder gar die ausgeprägte Jagdleidenschaft des Kaisers intendiert sind. Ich danke Heiko Laß für diese in der Diskussion geäußerte Beobachtung.



Abbildung 5: *MVsica getutscht vnd außgezogen ...*, 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [A iiiij]^r, Eröffnungsporträt Andreas Silvanus und Sebastianus

Gotteslob und Marienkult

Vorderhand prominenter als die höfischen Allusionen sind ohnehin die geistlich-klerikalen Kontexte der *Musica getutscht*,³⁷ die Virdung als »Priester vom Amberg«³⁸ stark macht; und nicht zuletzt hier scheinen Bezüge zu Maximilian besonders virulent. So verweist bereits die mehrseitige Präambel ausgiebig auf den Propheten David und den mit ihm verbundenen Fundus einschlägiger Psalmzitate, um das Instrumentalspiel als fundamentalen Bestandteil des Gotteslobs zu legitimieren; ja mehr noch: um die Jubilatio der Instrumentalmusik als zentrales heilssiftendes Mittel auszuweisen, das der Vorsorge für das Leben nach dem Tod und ewiger Seligkeit diene. Sein Buch richte sich an diejenigen, die sich der »verheißenen Seligkeit teilhaftig machen wollen«; mit quasi-karitativem, pastoral-theologischem Impetus werde der Leser unterrichtet, durch Instrumentalspiel ewiges Seelenheil zu erlangen:

Beatus populus qui scit iubilationem. psal. lxxxviii. Dise wort hat der heilig prophet Dauid gesagt in dem angezeigten psal. vnd synd das die wort/ in dem teutschen also/ Selig ist das volck/ welichs kan die iubilierung/ in disen Worten verheist der

37 Auf diese hingewiesen hat erstmals Martin Stachelin, »Bemerkungen zum geistigen Umkreis und zu den Quellen des Sebastian Virdung«, in: *Ars Musica – Musica Scientia. Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Detlef Altenburg, Köln 1980 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 126), S. 425–434.

38 Als solcher ist er bereits im Titel ausgewiesen. Am 9. April 1489 hatte Virdung durch Kurfürst Philipp den Aufrichtigen eine erste Pfründe im oberpfälzischen Lengenfeld verliehen bekommen, wozu er die Weihen eines »verus pastor« erhalten hatte. Vgl. die Dokumente bei G. Pietzsch, Quellen (wie *Anm.* 26), S. 669. Später kamen weitere Pfründen hinzu.

prophet disem volck oder den menschen selig zû syn/ welche die frolockung kûnnen/
vnd an dem .xciii. psal. berûfft er vns alle vnd spricht/ kummet erhebt euch in
dem herren/ vnd frolockendt got vnserm heyle vnd frolockent im in den psalmen.³⁹

Sie sollen synen namen in Choro loben/ in Tympano vnd in dem psalter sollen sye
im psallieren/ Dann es ist ein wolgefallen dem herren in synem folck/ vnd hernach.
psal. cl. Lobent in in *der* stymm der Trummeren/ Lobent in in dem Psalterio vnd
der Harpfen/ Lobent in in dem Tympano vnd Choro/ Lobent in in den seyten
spilen/ vnd Orgeln/ Lobent in in den wollautenden Zymeln/ Lobent in in den
hymeln der frolockungen/ vnd darnach/ psal. xcviij. Psallierent dem herren in der
Harpfen vnd in der stym der psalmen/ Lobent in in den zehenden Busaunen/ vnd
in der stym der hörner Trummeten. Darnach in dem .xcj. psalm. spricht er wir
sollen yn loben in dem psalterio von zehen saiten/ mit dem gesang vnd mit der
harpfen/ vnd an einem andern ende sagt er/ man soll in loben in Neomenia tuba/
Das ist mit dem Turnerhorn/ do mit man den tag vnd die nacht anplaset/ Auß disen
worten allen des propheten/ mögen wir mercken/ wie er alle creaturen ermanet/ gott
den herren zeloben/ vnd sagt mit welcherley instrumenten/ man den herren loben
soll/ vnd erzelet die selben/ vnd nennet ir ettlichs mit synem eygenen namen.⁴⁰

Damitt aber der selben dester mer werden/ die das lernen/ hab ich ein cleins tractetlin
angefangen/ ein wenig von den selben instrumenten zûschryben/ den ihenen/ die
sich solcher verheissen selikait wöllen tailhafftig machen/ Darauf sie ettwas
cleins/ oder wenigis zû einem fundament/ oder anfang der instrument mögen ne-
men/ daruff zû lernen/ die verheissen ewig seligkeit mitzû erlangen.⁴¹

Dieser charakteristische gedankliche Konnex einer (instrumental-)musikalisch zu
erwirkenden beatitudo,⁴² der, den eigentlichen Traktat rahmend, am Schluss des
Buches eigens noch einmal rekapituliert wird,⁴³ prägte bekanntlich grundlegend
nun gerade auch Maximilians Musikverständnis und wurde als Basis und essenti-
elle Begründung seiner musikalischen Patronagetätigkeit in Anschlag gebracht.
So rekurriert das Musikkapitel im *Weißkunig*, in mehreren Redaktionen wesent-
lich bereits zwischen 1502 und 1514, also einigermaßen parallel zur *Musica*
getutscht, konzipiert, gleichfalls auf König David, den Psalter und das Gotteslob,

39 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. A ij^v.

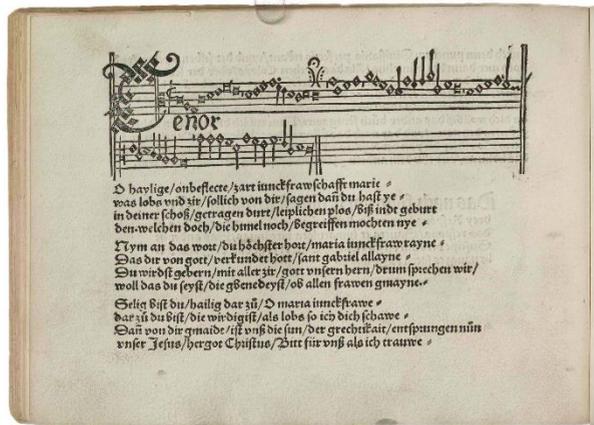
40 Ebda., Bg. [A iij]^r.

41 Ebda., Bg. [A iij]^v.

42 Zur zeitgenössischen Verbindung des beatitudo-Konzepts mit Instrumentalmusik vgl. im Blick
auf die bildende Kunst etwa Björn R. Tammen, »*Ibi est omnis harmonia et melodia resonans auditui*.
Annäherungen an die ›beatitudo gaudia‹ in der spätmittelalterlichen Kunst«, in: *Tod in Musik und*
Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing
2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 111–139.

43 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. [O iiii]^r: »vnd also das du vnd ich auch die mogen
werden von den *der* propheta Dauid anfenglich gesagt hat/ Selig ist das folck das die frolockung
kan/ das sich auch des mancher guter geselle mer besser der auch der seligen ainr begert zu werden
wil ich dich damit gott befelhen/ vnd mein büchlin seliglich beschliessen«.

Abbildung 6a: *MVsica getutscht vnd außgezogen ...*, 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [H iiiij]^v, Marienlied *O heilige unbefleckte zart Jungfrauschaft Mariae*



um neben der Aufrichtung der Kantorei signifikantermaßen ebenso die Instrumentalmusikpflege, das »seitenspiel«, zu rechtfertigen:

Auf ein Zeit, gedacht Er an kunig david, das der almechtig got, Jme sovil genad het gethan, vnd laß den psalter, darynnen Er gar offt fandt, lob got mit dem gesang, vnd in der herpfen, da bewaget Er, wie groß gefellig sölichs got were ... vnd als Er kam in sein gewaltig Regierung, hat Er am ersten in dem lob gottes nachgefolgt dem kunig davit, dann Er hat aufgericht ain söliche Canterey, mit ainem sölichen lieblichn gesang, von der menschen stym wunderlich zu hören, vnd söliche liebliche herpfen, von Newen wercken, vnd mit suessen saydtenspil.⁴⁴

Dass das ansonsten vorwiegend allein für den Unterhalt von Sängerkapellen geltend gemachte Argument der *laus Dei*⁴⁵ sowohl bei Virdung als auch bei Maximilian ganz dezidiert in Richtung des Instrumentalspiels umgemünzt und pointiert wird, ist eine beachtliche und möglicherweise nicht bloß zufällige Koinzidenz. Denn auffällig sind in diesem Zusammenhang überdies die mariologischen Dimensionen, die Virdung mit dem am Schluss seiner Vorrede platzieren Bittruf an »die hochwürdige ewige keusche vnd reyne magt/ die zart iunckfraw vnd müter gottes die himlische künigin maria«⁴⁶ aufspannt. Durch die der Gottesmutter geweihte Glocke (»Maria Hilf«) auf Bg. [C ij]^r nochmals piktographisch untermauert, wird die marianische Ausrichtung der *Musica getutscht* vor allem nämlich durch die Wahl des als Beispiel zum Intabulieren dienenden Marienlieds mit dem

44 Maximilian I., *Der Weiß Kunig*, Kap. 32 »Wie der Jung Weyß kunig, die Musica, unnd Saytenspil, lernet Erkennen«; zit. nach dem Druck Wien: Joseph Kurzböck 1775, S. 78.

45 Erinnert sei etwa an die Fürstenlehre in *Die Kinder von Limburg* (1480) von Virdungs Lehrmeister Johann von Soest.

46 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm.* 7), Bg. [A iij]^v.

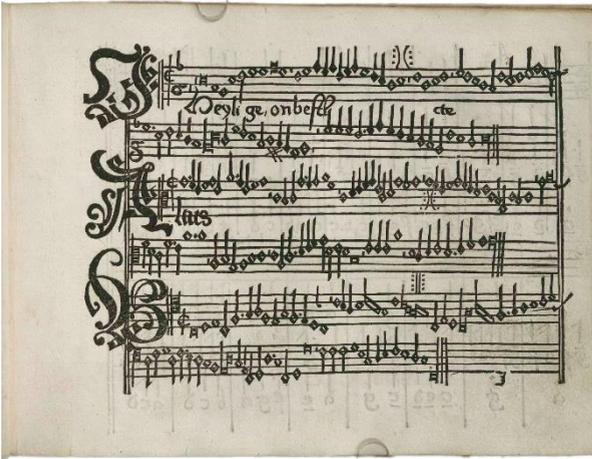


Abbildung 6b: Fortsetzung von
Abbildung 6a, Bg. J [i]'

Beginn »O heylige/ onbeflecte/ zart iunckfrawschafft marie« (Bg. [H iiij]'-[J ij]') manifest (siehe Abbildung 6). Freilich: Das Lob der Hl. Jungfrau passt als solches bereits trefflich zur dichten Verflechtung von Marienfrömmigkeit, Seelenheil und Indulgenzpraxis der Zeit; erinnert sei nur an den Ablass für so prominente, gerade auch in maximilianischen Kreisen kursierende Lieder wie das höchstwahrscheinlich aus Augsburg stammende *Maria zart*, auf das Virdung hier sogar intertextuell anspielen dürfte.⁴⁷ Zudem war die Marienverehrung um 1500 generell vielfach aufs engste mit Musikinstrumenten assoziiert.⁴⁸

Vor allem indes evoziert der marianische Fokus der *Musica getutscht* zugleich aber auch den notorischen Marienbezug Maximilians, wie er sich nicht zuletzt

47 Wiederholt verweist Virdung auf die »zart iunckfraw vnd mutter gottes« bzw. die »zart iunckfrawschafft marie«. Zum Lied *Maria zart* vgl. Birgit Lodes, »Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrantzios – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 1.2001), S. 99–131; sowie dies., »Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage – »Maria zart« kontrafaziert und bearbeitet«, in: *Die Kunst des Übergangs. Musik über Musik in der Renaissance*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2008 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 7.2007), S. 63–101.

48 Eindrucksvoll sichtbar zum Beispiel an entsprechenden Bildformularen der Zeit; so etwa bei Albrecht Dürers *Thronender Madonna mit Kind* (1485), Hans Memlings *Madonna* (1490/1491) und *Maria im Rosenhay* (1495), bei der *Maria lactans* des Meisters des Bartholomäusaltars (um 1500) und beim *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald (1506–1515), um nur einige wenige der bekannten Darstellungen in Erinnerung zu rufen. Vgl. beispielsweise auch Martin Kirnbauer, »Pictores quando beatorum gaudia designare volunt – Musik und Musikinstrumente beim Meister des Bartholomäus-Altars«, in: *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln 2001, S. 240–250.

musikalisch niederschlug. Just die Jahre, in denen Virdung ab 1507 sozusagen in direkte Tuchfühlung mit dem kaiserlichen Umfeld trat, sind hier überaus symptomatisch; ja, die maximilianisch-marianische Symbolik verdichtete sich exakt in diesem Zeitfenster in vielsagender Weise: Man denke nur an Heinrich Isaacs zum Konstanzer Reichstag komponierte Motette und Messe *Virgo prudentissima*, die die Himmelskönigin mit dem Römischen König und die Marienkrönung mit der geplanten Kaiserkrönung assoziieren (ein Thema, das mit Albrecht Dürers *Rosenkranzfest* 1506 zeitgleich in der bildenden Kunst aufgegriffen wurde).⁴⁹ Man denke an die Schutzmantel-Metaphorik in den auf ca. 1508 zu datierenden Motetten *Sub tuum praesidium* und *Summe laudis o Maria* von Petrus und Benedictus de Opitiis,⁵⁰ an die 1507 von Gregor Mewes in Virdungs späterem Wirkungsort Basel gedruckten Marienmessen Jacob Obrechts⁵¹ sowie an dessen *Missa Salve diva parens*, die, mutmaßlich zur Königskrönung komponiert, zwischen 1508 und 1510 mit Blick auf die Kaiserkrönung in hochgradig repräsentativer Gestalt zur Eröffnung des Alamire-Chorbuchs Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15495 herangezogen wurde.⁵² Man denke aber ebenso auch an die intensive Marienverehrung Philipps des Schönen, dessen Exequien man 1507 in

49 Vgl. etwa David J. Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac's *Virgo prudentissima*. Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I«, in: *The Journal of Musicology* 28 (2011), S. 34–80.

50 Vgl. Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt am Main 2004 (Europäische Hochschulschriften, 15.92), S. 74–77; Birgit Lodes, »Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/gedrucktes-mehrstimmiges-herrscher-und-marienlob> (30.12.2021). Zu den *Lofzangen*, dem Druck, in dem die Motetten erschienen, siehe Annelies Wouters und Eugene Schreurs, »Het bezoek van Keizer Maximiliaan en de Blijde Intrede van Aartshertog Karel (Antwerpen, 1508–1515)«, in: *Musica Antiqua* 12 (1995), S. 100–110; Eugene Schreurs, »Het ceremonieel gebruik van staatsmotetten«, in: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, hrsg. von Louis Peter Grijp, Amsterdam 2001, S. 94–100; sowie den Beitrag von Moritz Kelber im vorliegenden Band.

51 *Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht*, Basel: Gregor Mewes [1507], enthaltend die *Missa Sub tuum praesidium* und die *Missa Maria zart*. Vgl. hierzu Birgit Lodes, *Gregor Mewes' »Concentus harmonici« und die letzten Messen Jacob Obrechts*, Habilitationsschrift Universität München 2002.

52 Vgl. Birgit Lodes, »Des Kaisers Alamire: Zur Entstehung des Chorbuchs Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15495«, in: *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, hrsg. von Jennifer M. Bloxam, Gioia Filocamo und Leofranc Holford-Strevens, Turnhout 2009, S. 247–258; sowie dies., »Mehrfacher Sinn: Jacob Obrechts *Missa Salve diva parens* und die Königskrönung Maximilians«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/mehrfacher-sinn-jacob-obrechts-missa-salve-diva-parens-und-die-konigskronung-maximilians>, 2017 (30.12.2021).

Konstanz beging – bekanntlich unter hohem, auch instrumentalmusikalischem Aufwand –,⁵³ sowie an die nachdrückliche marianische Ausrichtung Margaretes von Österreich,⁵⁴ die hier auch deshalb Aufmerksamkeit verdient, weil Virdung seine Schrift möglicherweise nicht ohne Grund oder entsprechende Hintergedanken just auf den Margaretentag, »vff zinstag Margarethe« (Bg. A ij^v), datierte.

Dass Virdung spätestens in Konstanz wie dann sicher auch in Worms, Augsburg und Basel massiv mit Maximilians musikalisch überhöhtem Marienkult und dessen Symbolik konfrontiert worden sein muss, steht außer Frage; und insofern scheint die Wahl des Marienlieds in der *Musica getutscht* alles andere als Zufall. Vielmehr ist das Lied deutlich durch entsprechende Konnotationen und Subtexte geprägt. Denn in der Tat greift der Text mit seiner Verdolmetschung der Responsorien »Sancta et immaculata virginitas«, »Suscipe verbum virgo Maria« und »Felix namque es sacra virgo Maria« nicht nur generell zentrale Topoi der zeitgenössischen Mariendiskurse wie die hochkontroversen Immaculata-Debatten auf,⁵⁵ sondern er bedient dabei speziell gerade auch Aspekte, die besonders für Maximilian von hohem Interesse waren. Vor allem der Fokus auf Maria als Deigenitrix und Mutter des Weltenerlösers fügt sich bestens in die schon in Jean Molinets *Chroniques* artikulierten, seitdem konsequent fortgeschriebenen Bestrebungen, Maximilian selbst zum Messias zu stilisieren, seine göttliche Sendung als Friedensbringer herauszustellen und ihn als Christomimetes zu inszenieren.⁵⁶

53 Vgl. Franz Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schreiben«. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, in: Tod in Musik (wie Anm. 42), S. 87–109.

54 Vgl. Christiane Wiesenfeldt, »Mediatrice nostra« – »Unsere Vermittlerin: Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen für Margarete von Österreich«, in: Die Habsburger (wie Anm. 9), S. 143–160; sowie dies., *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70), S. 107–117.

55 Hierzu etwa Martina Wehrli-Johns, »L'Immaculée Conception après le concile de Bâle dans les provinces dominicaines et franciscaines de Teutonie et de Saxe: débats et iconographie«, in: *L'Atelier du Centre de recherches historiques* 10 (2012), doi.org/10.4000/acrh.4280.

56 Vgl. auch die Darstellungen zur Geburt in der *Historia Friderici et Maximiliani* sowie im *Weißkunig*, wo auf den Abbildungen die Wiegen jeweils mit »IHS« gekennzeichnet sind. Auch darüber hinaus werden bei der Lebensgeschichte Maximilians etliche Parallelen zu Stationen aus dem Leben Jesu gezogen. Siehe J.-D. Müller, Gedechtnus (wie Anm. 1), S. 147f.; Folkhard Cremer, »Kindlichkeit, Junglichkeit, Mandlichkeit, Teuwrlichkeit«. Eine Untersuchung zur Text-Bild-Redaktion des Autobiographieprojektes Kaiser Maximilians I. und zur Einordnung der Erziehungsgeschichte des Weißkunig, Egelsbach 1995 (Deutsche Hochschulschriften, 1076), insbes. S. 88–99; L. Silver, Marketing Maximilian (wie Anm. 1), S. 136f.; sowie Cora Dietl, *Zwischen Christus und Tristan: Bilder einer kaiserlichen Kindheit*, in: *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hrsg. von Sieglinde Hartmann und Freimut Löser, Wiesbaden 2009 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, 17), S. 35–45.

O haylige/ onbeflecte/ zart iunckfrawschafft marie | was lobs vnd zir/ sollich von dir/ sagen dann du hast ye | **in deiner schoß/ getragen durt/ leiplichen plos/ biß indt geburt** | den. welchen doch/ die himel noch/ begreifen mochten nye || Nym an das wort/ du höchster hort/ maria iunckfraw rayne | Das dir von gott/ verkundet hott/ sant gabriel allayne | **Du wirst gebern/ mit aller zir/ gott vnsern hern/ drum sprechen wir/** | woll das du seyst/ die gbenedeyst/ ob allen frawen gmayne. || Selig bist du/ hailig dar zû / O maria iunckfrawe | dar zû du bist/ die wirdigist/ als lobs so ich dich schawe | **Dann von dir gmaidt/ ist vnß die sun/ der grechtikait/ entsprungen nûn** | vnser Jesus/ hergot Christus/ Bitt für vnß als ich trauwe.⁵⁷

Exkurs: So deutlich das marianische Bezugssystem der *Musica getutscht* in Hinblick auf die ausgeprägte Marienfrömmigkeit im maximilianischen Umfeld verstanden werden konnte, so wäre zudem zu erwägen, ob nicht möglicherweise ähnlich geartete Verbindungen auch Virdung auffällig langen Exkurs zu den »Instrumenta Hieronymi« motiviert haben.⁵⁸ Eigentlich ein Fremdkörper in dem auf eigener Anschauung basierenden organologischen Durchgang durch die zeitgenössischen Gattungen der Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente, zielt der mehr als acht Seiten umfassende Passus nämlich nicht allein darauf, die vielschichtigen bibliologisch-exegetischen Sinndimensionen einer Instrumenten-Symbolik und -Allegorese wachzurufen, den »ändern geistlichen synn«, wie Virdung es nennt (Bg. C iij^r). Vielmehr lässt sich die quasi-historisch-philologische Deviation mit ihrem Rekurs auf die Dardanus-Epistel des Hieronymus zugleich auch in Verbindung zum sogenannten Klosterhumanismus bringen, wie er namentlich an der von Maximilian mätzenatisch protegierten Reichsabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg gepflegt wurde. Die während des Reichstags 1510 geknüpften Kontakte zum Gräzisten, Theologen und Musiker Othmar Nachtigall (Luscinius), zu Konrad Peutinger, zum Ottobeurer Benediktiner-Humanisten Nikolaus Ellenbog und dem Augsburger Benediktiner-Humanisten und Musiktheoretiker Veit Bild dürften Virdung zweifellos mit der Bedeutung der dortigen Bibliothek und Gelehrtenkultur vertraut gemacht haben, sodass man im »alt büch« bzw. »grossen bergamenen büch« (Bg. [C ij]^r/C iij^r), das Virdung gesehen haben will, einen Reflex hierauf erkennen könnte – was dann einer gewissen Verneigung vor Maximilian als Förderer von Humanismus, philologischen Wissenschaften und litterae gleichkäme.

Volkssprachlichkeit und Erfahrungswissen

Fast mehr noch als solche inhaltlichen Bezugnahmen und Subtexte ist freilich die mediale Präsentation und Erscheinungsform des Buchs bezeichnend dafür, wie intensiv die *Musica getutscht* an einer durch den Kaiser geprägten kulturpolitisch-kommunikationsstrategischen Programmatik partizipierte. Zunächst zu nennen ist hier die Volkssprachlichkeit, auf die bereits der Titel des Werkes explizit abhebt und die Virdung mehrfach insistierend als charakteristische Besonderheit des

57 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm.* 7), Bg. [H iij]^r; Hervorhebungen nicht original.

58 Ebda., Bg. [C ij]^r-D iij^r. Hierzu Reinhold Hammerstein, »Instrumenta Hieronymi«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 117–134.

Traktats hervorkehrt; symptomatischerweise gerade auch unter Verweis auf das im maximilianischen Kontext so beliebte, florierende deutsche Lied,⁵⁹ Paradigma der deutschsprachigen Dichtung jener Zeit: Virdung habe »ein deutsche Musica/ von mancherley geschlechten *der* reymen vnd der gesetze/ als dye deutschen lieder gedichtet synd«⁶⁰ verfasst, wovon er im vorliegenden Buch nun ein Extrakt präsentiere.

Entscheidend ist dabei, dass Virdung die Einbindung einer nicht-lateinischen Öffentlichkeit in die Systeme literater Kommunikation einerseits als Moment der Breitenwirkung und des Gemeinwohls, des »gemeinen nutz«, wie es hieß,⁶¹ und somit im besten Sinne als Popularisierungs- und Vulgarisierungsmaßnahme ausweist (dies in Parallele etwa zu vielen anderen Autoren und Übersetzern, die auf Deutsch publizierten, wie Sebastian Brant, Bernhard von Breydenbach und Ludwig Moser sowie namentlich auch Maximilian⁶²), während er andererseits die Wahl der Gebrauchs- und Alltagssprache zudem mit seiner Präferenz für ein pragmatisches, praxisorientiertes Handlungs- und Erfahrungswissen (anstelle des lateinisch tradierten Buchwissens) koppelt. Gerade die dialogische Form des Traktats in Gestalt eines fiktiven Lehrgesprächs passt hierzu (und markiert, unbenommen der entsprechenden Traditionen didaktischer Literatur, gewissermaßen den Transfer von der Oralität und mündlichen instrumentalmusikalischen Unterrichtspraxis in die Schriftlichkeit). Im Sinne Maximilians wirken so sprachpolitische Gesichtspunkte der Vergesellschaftung im Hintergrund, wenn Virdung etwa das »gantze folck« und »alle cristglaubigen« apostrophiert⁶³ und sich auf diejenigen

59 Siehe auch oben bei Anm. 18 und 19.

60 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie Anm. 7), Bg. E [i]'. Bereits eingangs hatte er auf sein »gedicht der deutschen musica« (Bg. A ij^r) verwiesen.

61 Zur Verbindung von Gemeinsprache und Gemeinnutz vgl. etwa Michael Giesecke, »Volkssprache« und »Verschriftlichung des Lebens« in der frühen Neuzeit. Kulturgeschichte als Informationsgeschichte«, in: ders., *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, Frankfurt am Main 1992, S. 73–121; ferner: Eberhard Isenmann, »The notion of the Common Good, the concept of politics, and practical policies in Late Medieval and Early Modern German cities«, in: *De bono communi. The Discourse and Practice of the Common Good in the European City (13th–16th c.)*, hrsg. von Elodie Lecuppre-Desjardin und Anne-Laure van Bruaene, Turnhout 2010 (Studies in European urban history, 22), S. 107–148.

62 Beispielsweise im Druckprivileg für Arnolt Schlick, wo es heißt, der Orgelbauraktat sei veröffentlicht worden »gott zü vordrist zü lob vnd Ere/ auch gemainem nutz zü gütem«; die Publikation diene »sonnderlich zü fürdrung des gemainen nütz« (A. Schlick, Spiegel, wie Anm. 4, Bg. A ij^v und [A ij]').

63 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie Anm. 7), Bg. [A ij]': »vnd haisset und gebeüet das einem gantzen folck«. Virdungs Unterweisungen gelten entsprechend »allen cristglaubigen«.

Klangerzeuger konzentriert, »dye eyn ietlicher pair mag kennen vnnnd nennen mit namen«,⁶⁴

Die Ausbildung und Durchsetzung einer einheitlichen deutschen Schriftsprache, wie sie vor allem durch die normative Prägekraft der oberdeutsch ausgerichteten kaiserlichen Kanzlei-Schriftlichkeit sowie durch die Vorbildfunktion der zunehmenden Briefkorrespondenz⁶⁵ als herrschaftlichen Steuerungsinstrumenten wesentliche Impulse erhielt,⁶⁶ war für Maximilian zweifelsohne ein zentrales Anliegen, mit dem er nicht zuletzt wohl gerade auch das Ziel einer kollektiven Identität der ›deutschen Nation‹ zu flankierten trachtete. Just 1512 wurde die informell schon länger gebräuchliche Benennung des ›Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation‹ schließlich offiziell durch den Reichstag sanktioniert; die Bedeutung einer gemeinschaftsstiftenden Volks- und Reichssprache für die Zentralisierung und Einheitsbildung der ›Nation‹ war – wengleich beides noch lange Zeit mehr Vision als Realität blieb – elementar; und Maximilians Sammlung deutschsprachiger Epen etwa im *Ambraser Heldenbuch*⁶⁷ sowie vor allem die vielen von ihm neu initiierten Projekte wie speziell die deutsche Versdichtung

64 Ebda., Bg. [D iijj]f: »Darumb will ich hye zügegen ... alleyn von den instrumenten sagen/ Dye eyn ietlicher pair mag kennen vnnnd nennen mit namen«. Dass die Idee, mit der Wendung ins Vernakularidiom etwas »in gemein« zu geben, aufging, belegt 1512 etwa der deutsche Schulmeister in Nördlingen Sebastian Schid, der darauf verweist, man könne Musik »gleich als wol Teusch lernen«, wie es »jecz ganz gmain ist durch die Truckerei«. Er als deutscher Schulmeister könne und wolle es den Organisten oder Lautenisten, die jetzt im Allgemeinen so unterrichteten (»jecz also gemein ist allenthalben«), gleich tun; zit. nach Franz Krautwurst, »Bemerkungen zu Sebastian Virdungs ›Musica getuscht‹ (1511)«, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1967, S. 143–156: S. 156.

65 Dass Virdung in seinem Widmungsschreiben an Wilhelm von Honstein auf die wiederholten »inschriften« hinweist, durch die er regelmäßig zum Abfassen und Veröffentlichen des Traktats ermahnt worden sei, mag hier nur am Rande erwähnt werden.

66 Vgl. Jan-Dirk Müller, »Publizistik unter Maximilian I. Zwischen Buchdruck und mündlicher Verkündigung«, in: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, hrsg. von Ute Frevert und Wolfgang Braungart, Göttingen 2004, S. 95–122; Michael Balduhn, »Von der praxisgeleiteten zur sprachenpolitischen Verwendung des Deutschen. Der Statuswandel der Volkssprache in den lateinisch-deutschen Cato-Handschriften und -Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Nicola McLelland, Hans-Jochen Schiewer und Stefanie Schmitt, Tübingen 2008, S. 53–87; sowie *Les cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480–1620). Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit zur Zeit der Renaissance (1480–1620)*, hrsg. von Jean Balsami und Anna Kathrin Bleuler, Genf 2016 (De lingua et linguis, 5; Travaux d'Humanisme et Renaissance, 565).

67 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2663, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rep/100277D3>.

Theuerdank,⁶⁸ der *Freydal* oder der in deutscher Prosa verfasste *Weißkunig* stehen insbesondere auch in diesem Zusammenhang.⁶⁹

Dass Virdung den entsprechenden kulturpolitischen Rückenwind nutzte, als er mit der *Musica getutscht* erstmals eine deutschsprachig abgefasste Schrift im Bereich der Musik zum Druck beförderte, lag also denkbar nahe. Denn nicht nur florierte nun vernakuläres Schrifttum in allen Bereichen namentlich auch der Sachliteratur und Fachprosa: von der Theologie und der Grammatik und Rhetorik über die Kriegs- und Hofkünste, die Geschichtsschreibung und Geographie, ein ungemein breites Spektrum an Handwerken und Artes mechanicae bis zur Botanik, Pharmazie und Medizin, dem Haushalt und der Landwirtschaft etc.⁷⁰ – mit Ausnahme eben allein der Musik.⁷¹ Vielmehr muss ihm gerade die Idee, die weithin als herausragendes Spezifikum wahrgenommene deutsche Instrumentalmusik in deutscher Zunge zu würdigen, als gleichsam doppeltes sprach- und musikpolitisches Manifest besonders opportun erschienen sein. In der Tat legte er denn auch nachdrückliches Gewicht auf die Benennung der Instrumente mit ihren volkssprachlichen Eigennamen.⁷² Denn insofern es, so Virdung mit Juvenal, die Urheber, die »ersten uffsetzer«, seien, denen die Bezeichnung von Dingen

68 Vgl. Stephan Füssel, *Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517. Eine kulturhistorische Einführung*, Köln 2003; sowie Hans-Joachim Ziegeler, »Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte von Kaiser Maximilians *Theuerdank*«, in: Maximilians Ruhmeswerk (wie Anm. 1), S. 211–254.

69 Von Maximilians Bewusstsein für die Bedeutung von Volkssprache zeugt im *Weißkunig* im Übrigen auch der vielfache Fokus auf den Spracherwerb immer neuer Idiome, was sich in entsprechenden Kapiteln niederschlug: XXVIII. *Wie der Jung Weyß kunig, von ainem Bauern, Windisch vnd Behamisch, lernet*; LXIV. *Wie der Junng Weyß kunig, vnnnd die Jung kunigin, yedes, des andern, sein sprach lernet*; LXV. *Wie der Junng Weyß kunig, flemisch lernet*; LXVI. *Wie der Junng Weyß kunig, Englisch lernet*; LXVII. *Wie der Jung Weyß kunig, hispanisch lernet*; LXVIII. *Wie der Junng Weyß kunig, Welsch lernet*; LXIX. *Wie der Junng weyß kunig, mit Siben hauptleuten, die Siben sprach Redet*.

70 Hierzu existiert eine Menge an Forschungsliteratur; vgl. mit weiteren Hinweisen z. B. *Deutsche Fachliteratur der Artes in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Bernhard Dietrich Haage und Wolfgang Wegner, Berlin 2007 (Grundlagen der Germanistik, 43). Zu den zahlreichen zeitgenössischen Übersetzungen ins Deutsche siehe auch das *Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus*, <http://mrfh.de> (30.12.2021).

71 Zu den wenigen punktuellen handschriftlichen Zeugnissen vor und parallel zu Virdung vgl. Rudolf Denk, »*Musica getutscht*«. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 69), S. 14–83 und 165–169.

72 Dies wird vielfach betont: Bg. [A iij]^r (»vnd nennet ir ettlichs mit synem eygenen namen«), Bg. F ij^r (»der ... noten gantze wort/vnnd aygen namen gemacht«), Bg. [D iiij]^r (»Dye eyn ietlicher pair mag kennen vnnnd nennen mit namen«), Bg. J iij^r (»hatt auch ayn ietlicher [Saitenchor] seynen aygnen namen«), Bg. K [i]^r (»die kore mit iren aigenen namen nennen«).

obliege,⁷³ ist die deutsche Terminologie zugleich Indiz für eine originär deutsche Instrumentalmusikkultur. Durch die Volkssprache wird der Bereich des Instrumentalspiels gewissermaßen als genuin national definiert; oder anders: Deutsche Sprache und Instrumentalmusikpflege dienen beide gleichermaßen als Identitätsfundament einer ›deutschen Nation‹.

Dabei wird die Wahl der Volkssprache in signifikanter Weise verbunden mit der Idee eines aus eigener Anschauung gewonnenen Erfahrungswissens, das man – in Abgrenzung zum lateinischen Wissensbestand der Gelehrten⁷⁴ – als gebrauch-, alltags- oder umgangssprachliches Handlungswissen bezeichnen könnte. Mehrfach rekurriert Virdung auf den vor Ort persönlich von ihm gesammelten Erfahrungsschatz als gewissermaßen empirisch erhobenen Kenntnissen; hierin nicht unähnlich dem Bildungsgang im *Weißkunig*, wo der heranwachsende Regent ebenfalls aus eigener Anschauung immer unmittelbar in situ von den jeweiligen Meistern des Fachs lernt. Gleichsam im Modus teilnehmender Beobachtung beruht der Erkenntnisgewinn auf authentischem Erleben und direkter Einsicht in die Praxis. Immer wieder betont Virdung, dass er sich auf den »gmaynen gebrauch« berufe, auf das, was »aller gmaynst vnd kantlichst« sei.⁷⁵ Wörter wie ›gemeinlich‹, ›gewonlich‹, ›vblich‹, ›kentlich‹ und ›gebrüchlich‹ charakterisieren diesen spezifischen Zugriff. Der Aspekt der konkreten persönlichen »erfarnuß« wird dabei beständig herausgestellt; und gleich zu Beginn ist dargelegt, dass diese Erfahrung durch Aufenthalte an verschiedensten Orten gewonnen ist: »ich hab gesucht erfarn/ vnd gefunden des ich lang zeit irre bin gangen«, antwortet Sebastian eingangs auf die Frage, wo er denn »so lang gewesen« sei;⁷⁶ hiermit das Augenmerk von vornherein auf den Faktor Mobilität richtend, wie er sich ja auch im vorangestellten Porträt präsentiert, wo man Sebastian in charakteristischer Reisekleidung mit Geldbeutel, Waffen und Reisesack abgebildet sieht (siehe oben Abbildung 5).

73 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. G ij^v: »des ersten uffsetzers/ nach seinem wolgefallen/ Als dann Junenalis [!] spricht/ Sic volo sic iubeo sit pro ratione voluntas«.

74 Repräsentiert durch den (wohl ausschließlich mit der spekulativen Musiktheorie vertrauten) »musicus« Andreas Silvanus, der »des teütschen gedichts/ vnd der reymen nit so vil als der latini-schen poetrey« verstehe (ebda., Bg. [A iiiij]^v).

75 Vgl. ebda., Bg. F iij^r (»gmaynen gebrauch«), Bg. J iij^v (»aller gmaynst vnd kantlichst«), Bg. F ij^r (»Die organisten haben gemeinlich den gebrauch«), Bg. F iij^r (»Das halten auch etlich organisten also/«; »Es synd aber etlich/ dye«), Bg. F iij^v (»das ist nit aller organisten maynung«), Bg. K ij^r (»Die lutinisten haben gmainlich«), Bg. K ij^v (»Der gebrauch der lutinisten ist also das sie«), Bg. [K iiiij]^v (»Ist das der gmayn gebrauch der lutinisten/ Das«).

76 Ebda., Bg. [A iiiij]^v.

Druck und Bebilderung

Virdung beruft sich bekenndermaßen also auf empirisches ›Reisewissen‹, auf jeweils *vor Ort* authentisch erfahrene Einsichten, die freilich – das ist entscheidend – von ihm nun gefiltert und medial vermittelt dargeboten werden: reale Präsenz versus virtuelle, mediale Kommunikation ganz im Sinne der Thematik des vorliegenden Tagungsbandes. Gerade das Medium des Buchdrucks verbindet Virdung dabei mit Maximilian, der die reichen Potenziale dieser Technik bekanntermaßen wie kaum ein anderer für sich und sein ›Self-Fashioning‹ einzusetzen verstand; und insbesondere die opulente Ausstattung mit Holzschnitten, die Bebilderung und Visualisierung also, lässt die Nähe der *Musica getutscht* zu einem maximilianischen Mediengebrauch erkennen. Denn so wie der Kaiser eine Vorliebe für die Repräsentationsmacht aufwändiger Bildprogramme pflegte und seine großen »gedechtnus«-Werke vorzugsweise bimedial in prachtvollen Wort-Bild-Synthesen konzipieren ließ,⁷⁷ so kann auch Virdungs Traktat dank der reichen Integration von nahezu 80 Xylographien (den Blocknotendruck ausgenommen) gerade im ersten, organologischen Teil primär als Bildbuch mit eher bloß sekundierendem Worttext bezeichnet werden. Er macht sich damit eine auf die unmittelbare optische Wirkmacht sich stützende Kommunikationsstrategie zu eigen, wie sie zeitgleich ganz ähnlich die maximilianischen Ruhmesprojekte verfolgten.

Auch auf diese Besonderheit wird der Nutzer wiederholt hingewiesen: »Du hast vil hubschs gemeles in dem büch«, unterstreicht Andreas gleich auf der ersten Seite des Dialogs; und Sebastianus hebt auf »das gemele der figuren« ab, um auf die Frage nach ihrem Sinn (»Was tûnt dann die Orgeln/ Pfeiffen/ Lauten/ Geigen/ vnd ander instrument in dem büch gemalet«) zu antworten, sie seien »zû iren namen gemalet/ vff das/ das sye dester kentlicher einem jetlichen anschauwenden werden«. ⁷⁸ Es geht mithin ganz wesentlich um die deiktische Funktion des Zeigens und Anschauens, um das »zû augen scheyn für legen«⁷⁹ und um die optische Erfahrung, die die terminologische Erfassung der Dinge im Sinne einer Koppelung

77 L. Silver, Marketing Maximilian (wie *Anm. 1*). Exemplarisch zudem Elaine C. Tennant, »Understanding with the Eyes: The Visual Gloss to Maximilian's *Theuerdank*«, in: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*, hrsg. von James F. Poag und Thomas C. Fox, Tübingen 1989, S. 211–275.

78 Alle Zitate: S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. [A iij]v–B [i]'; zudem: »das du mir das sagtest vnnd zeigtest«, »laß michs sehen«, »besihe es woll«.

79 Ebda., Bg. J iij': »das alles/ will ich dich mit gar kurtzen worten vnderrichten/ Unnd dir darnach das/ durch die figuren zû augen scheyn für legen/ Das du mich liderlich [d. h. ohne Schwierigkeiten] magst verstan«.

Abbildung 7a: *Musica getutscht vnd außgezogen ...*, 1511, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 43 Musica Helmst. (<http://diglib.hab.de/drucke/43-musica-helmst/start.htm>), Bg. [B iij]^v



von Begriff und Ansicht komplettiert. »Nym es hyn vnnnd besihe es woll«,⁸⁰ fordert Sebastianus den Nutzer auf.

Nicht zu verkennen ist dabei zwar durchaus auch der rein dekorative Aspekt und ein Moment von Luxus und Delektation, also die Dimension kostbarer Zierseiten in einem herkömmlichen Verständnis der Buchkunst, zumal Instrumente wesentlich zur Ausstattungspalette des (gehobenen) Buchschmucks dazugehörten; so etwa, in der Tradition von Psalterien, Stundenbüchern und Historienbibeln, überaus reichlich bei den Randdekorationen in Maximilians jüngerem *Gebetbuch*,⁸¹ jedoch ebenso bei den Bordüren im *Ambraser Heldenbuch*.⁸² Vor allem

80 Ebda., Bg. [A iij]^v.

81 Bei dem 1513 von Schönsperger gedruckten, mit Federzeichnungen von Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach d. Ä., Hans Burkmaid d. Ä., Hans Baldung Grien und Jörg Breu d. Ä. ausgestalteten Gebetbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 64, und Besançon, Bibliothèque municipale, S-19 L-MSCM / 67633 RILL 000006118846, Digitalisat: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html>, finden sich in der Tat etliche Instrumentendarstellungen: Engel und Putti mit Lauten und Flöten (fol. 51^r, 72^r, 75^v, 77^r und 151^v); Plater-, Dudelsack- und Pommerspieler (fol. 6^v, 38^v und 56^v); Militärintstrumente (fol. 50^r, 70^r und 83^r); harfender König David (fol. 16^v und 89^r); Pan bzw. Arion (fol. 52^r und 80^r). Insbesondere die mit Trompeten und Pauken, Portativ, Fidel, Laute, Dudelsack, Plater und Flöten versehene Zierleiste auf fol. 19^r erscheint dabei wie ein Reflex auf den Titelschmuck des Schönsperger-Drucks der *Musica getutscht*. Inwiefern die *Musica getutscht* als eine Art Musterbuch für die Ausstattung des Gebetbuchs gedient haben könnte, wäre zu diskutieren.

82 Wie *Anm.* 67. Randdekorationen von Ulrich Funk auf fol. 187^r (Putte mit Laute), fol. 215^r (nackte Frauengestalt mit Fidel), fol. 220^v (Putte mit Trompete) und fol. 229^r (nackte Frauengestalt mit Trommel und Einhandflöte). Auf einer anderen (weniger bloß dekorativen, sondern

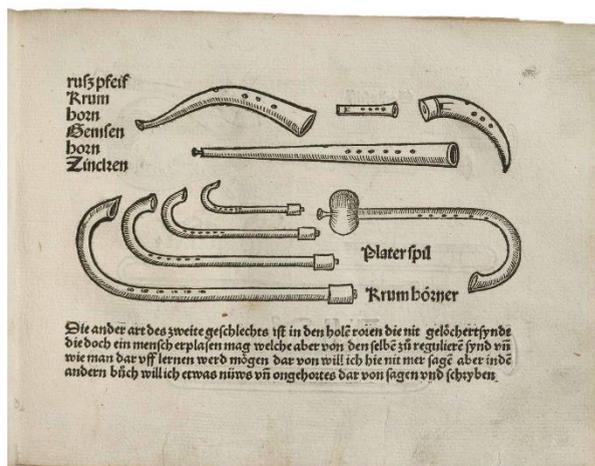


Abbildung 7b: Fortsetzung von Abbildung 7a, Bg. [B iiiij]r

indes erfüllen die Holzschnitte aber auch instruktive Funktionen, die von der bloßen Anschauung für illiterate Nutzer bis hin zu mnemotechnischen, gedächtnisstützenden Obliegenheiten reichen. Bilder, so etwa Sebastian Brant, substituieren für den Leseunkundigen oder -unwilligen die wortsprachlichen Ausführungen im Sinne der *pictura* als »laicorum litteratura«;⁸³ sie dienen dazu, Inhalte schnell, intuitiv und auf den ersten Blick ohne die Anstrengungen mühsamen und zeitintensiven Lesens zu erfassen;⁸⁴ und sie optimieren laut zeitgenössischer Rhetorik und *Ars memorativa* das Lernen, indem sie aufgrund ihrer Prägnanz die

eher ›inhaltlichen‹ Ebene wiederum stehen die Miniaturen im *Freydal* (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer 5073): Von den 255 elaborierten Feder- und Pinselzeichnungen, die in der konzeptionellen Miniaturhandschrift enthalten sind, zeigen nicht weniger als 51 Musikinstrumente. Vgl. auch Uta Henning, *Musica Maximiliana. Die Musikgraphiken in den bibliophilen Unternehmungen Kaiser Maximilians I.*, Neu-Ulm 1987.

83 Sebastian Brant, *Das Narren Schyff*, Basel: Johann Bergmann von Olpe 1494, Vorrede, Bg. a ii^r: »Der bildniß ich hab har gemacht / Wer yeman der die gschriff veracht / Oder villicht die nit künd lesen / Der siecht jm molen wol syn wesen«. Ders., Vorwort, in: Pseudo-Methodius, *Revelationes divinae*, bearb. und korr. von Wolfgang Aytinger und Sebastian Brant, Basel: Michael Furter 1498, Bg. a j^r: »Motus fortassis Gregoriane constitutionis lectione, qua scriptum reliquit picturam rerum gestarum esse necessariam. Nam quod legentibus scriptura hoc et idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue imperitis pro lectione pictura est.« Ganz ähnlich dann auch Brants Vorrede zu seiner reich bebilderten Ausgabe der *Publii Virgiliti Maronis opera*, Straßburg: Johann Grüninger 1502, Bg. [A j]^v.

84 S. Virdung, *Musica*, 1511 (wie *Anm. 7*), Bg. [A iiiij]^r: »Es nympt vil müe ... woltest du es alles vberlesen das wurt vil zū lang«, »wiltu aber kurtz das gemele der figuren übersehen dz kan ich dir nit wol versagen«.

Erinnerung kräftigen und als imagines Erinnerungsorte im Gedächtnis markieren, die das Wiederauffinden von Gelerntem erleichtern⁸⁵ – insbesondere bei Wort-Bild-Verknüpfungen, also der direkten Koppelung von Terminologie und ikonographischer Repräsentation, wie sie in der *Musica getutscht* geradezu vorbildhaft durch die in größerer Auszeichnungstypen bezeichneten Abbildungen realisiert ist (siehe Abbildung 7).

Die didaktische Funktion korrespondiert dabei zuvörderst freilich mit einem gesteigerten Interesse der Zeit an empirischen Erkenntnisweisen und an der Phänomenologie und Morphologie sowie der Materialität der Dinge, die man durch sogenannte »abkonterfeien« einfangen und kommunizieren zu können glaubte. Es ging um die visuelle Erfassung der Welt; das mit eigenen Augen Gesehene wurde – auch für Virdung – prioritär; die demonstratio ad oculos gewann methodisch an Bedeutung;⁸⁶ und in diesem Sinne kann der Instrumententeil der *Musica getutscht* im Wortsinne als Ver-Zeichnis, als Bild-Katalog, oder besser: als systematisches Bild-Archiv und Bild-Inventarium der Klangerzeuger gewertet werden, wie wir es ganz ähnlich aus etlichen anderen Bereichen der (meist volkssprachlichen!) zeitgenössischen Sachbücher etwa der Pharmakologie und Botanik, der Chirurgie oder der Geographie etc. kennen.⁸⁷ Die visuell-ikonische Information rückte ins Zentrum. Tiere, Pflanzen und Mineralien, Städte und Landschaften, Gebäude und Kunstobjekte, Werkzeuge und Geräte: All das wurde in Bildform eingefangen. Graphische Kataloge und Sammlungen hatten Konjunktur; und hier schloss sich die *Musica getutscht* als Instrumenten-Bild-Archiv konsequent und unmittelbar an, ja besetzte eine veritable Marktlücke. (Dass Virdung dabei ein sichtliches Desiderat erfüllte, zeigt sich bereits anhand der

85 Vgl. etwa Joachim Knappe, »Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)«, in: *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Bies und Hermann Jung, Baden-Baden 1988 (Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, Ergänzungsband 2), S. 133–178; ders., *Allgemeine Rhetorik: Stationen der Theoriegeschichte*, Stuttgart 2000, S. 91–235; sowie Sabine Heimann-Seelbach, *Ars und scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert*, Tübingen 2000 (Frühe Neuzeit, 58).

86 Vgl. etwa M. Giesecke, *Sinnenwandel* (wie Anm. 61), S. 196–201, 231–235 und 280–301 (»Syntax für die Augen«); sowie ders., *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt am Main 1998, S. 346–351 und 560–575.

87 Als beliebige Beispiele aus der Augsburger Offizin Johann Schönspergers anzuführen sind etwa: Johannes Wonnecke [de Cuba], *Gart der Gesundheit*, 1485; Hieronymus Brunschwig, *Dis ist das Buch der Cirurgia. Hantwirdung der Wund Artzney*, 1497; Hartmann Schedel, *Das büch Der Croniken vnnnd geschichten*, 1500 (»Schedelsche Weltchronik«).

frühen Rezeption, bei der das Buch in der Tat zumeist vornehmlich als dezidiertes Bild(er)buch wahrgenommen wurde.⁸⁸)

Im Zusammenhang mit Maximilian ist dabei an seine illustrierten Fischerei- und Jagdbücher ebenso zu denken wie an die vielen kompendienartigen Wappenbücher, an kriegstechnische Bildwerke wie Konrad Kyesers *Bellifortis*, an Feuerwerksbücher oder den Bilderanhang in Vegetius' *Epitoma rei militaris, deutsch*,⁸⁹ speziell aber auch an die Gattung der Zeugbücher, in denen, nach Kategorien klassifiziert, das Kriegsgerät erfasst ist.⁹⁰ Maximilians ab 1495 angelegtes *Artolerey Puech* mit Federzeichnungen von Jörg Kölderer und seiner Innsbrucker Werkstatt ragt hier bekanntlich besonders hervor; und auch dort geht es – ganz parallel zur *Musica getutscht* – um den repräsentativen ikonographischen Zugriff, um die enzyklopädische Inventarisierung der Objekte, die in ausführlichen Bildstrecken in ihrer Systematik und in ihrer Materialität erschlossen und katalogisiert werden sollen (siehe Abbildung 8).⁹¹

88 »Continet quamplura instrumenta musicalia«, hielt etwa Ferdinand Columbus fest, als er den Traktat 1521 erwarb; und auch Conrad Gesner listete das Werk 1548 als Sammlung gezeichneter Musikinstrumente: »Picturae variorum instrumentorum Musicorum, in libello Germanico Sebastiani Virdung«. Bekanntlich wurden die originalen Bilddruckstöcke schon bald von Otmar Luscinius für seine *Musurgia* übernommen, die Holzschnitte fanden sich originalgetreu kopiert im Schönsperger-Nachdruck, in Martin Agricolas *Musica instrumentalis deutsch* (1529) bis hin zu Michael Praetorius' *Syntagma musicum II (De Organographia)* von 1619. Die Xylographien wurden ausgemalt und koloriert, wie im Exemplar der Public Library Boston, M.149a.71. Im Sinne eines Musterbuchs diente die *Musica getutscht* überdies dem Zeichner »WR« in Benedictus Rughalms *Liber Quodlibetarius*, einem 1524 in Nürnberg gefertigten Kollektaneenbuch, das auf 204 Blatt etliche getuschte und kolorierte Federzeichnungen aus ganz verschiedenen Sachgebieten versammelt, darunter ab fol. 126^v »Manigerlay Instrument müsic«. Künstler wie Stephan Stettner, der Illuminator des auf 1526 datierenden Missale für den Neustifter Propst Augustin Posch, zeigten sich von Virdungs Instrumenten-Katalog inspiriert; und ein ambitionierter Nutzer wie Desiderio Ventura da Moro übertrug in sein Exemplar von Pietro Aarons *Toscanello in musica* (1523) als Marginalzeichnungen ebenso eine Auswahl von Instrumenten der *Musica getutscht*.

89 Flavius Vegetius Rhenanus, *Von der Ritterschaft. Aus dem Lateinischen übertragen von Ludwig Hohenwang, in der Ausgabe Augsburg, Johann Wiener, um 1475/1476*, hrsg. von Frank Fürbeth und Rainer Leng, München 2002 (Monumenta xylographica et typographica, 6). Maximilian besaß zwei Exemplare dieses Werks; vgl. Th. Gottlieb, Büchersammlung (wie Anm. 8), Nr. 289 und 290.

90 Vgl. etwa Wendelin Boheim, »Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I.«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. 94–201, und 15 (1894), S. 295–391; sowie Regina Cermann, »Die Zeughausbücher«, in: *Goldene Zeiten. Meisterwerke der Buchkunst von der Gotik bis zur Renaissance*, hrsg. von Andreas Fingernagel, Luzern 2015 (Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa, 1), S. 111–117.

91 Der oberste Hauszeugmeister Bartholomäus Freysleben hatte im Auftrag des Kaisers ab 1493 reichsweit die Waffenarsenale seines Dienstherrn bereist (man denke an Virdungs Verweis auf das Reisen!) und systematisch die Bestände erfasst. Im Vorwort schreibt er aufschlussreich zur



Abbildung 8: [Bartholomäus Freysleben / Jörg Kölderer], *Artolerey Puech*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 222 (urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020956-6), fol. 35^v/36^r

Das betrifft für einen ganz anderen Bereich überaus ähnlich auch die Heiltumsverzeichnisse, speziell die Gattung der Heiltumsbücher⁹² wie bei den Nürnberger

Intention, er habe, »damit die werk euer loblichen kunst nit verborgen bleiben sonder an das licht komen, **augenscheinlich gesehen** auch unverrukt in gutte ordnung in euer kgl. maj. zeughaus gestelt werden, ... ain buch... furgenomen, darinn aller zeug von hauptbüchsen, korthonen etc., so eissen schiessen, prukenschiffen, streitwagen und karn auch sunst allerlei püchsen **in mannigfaltige form und gestalt kuntherfiert, gemalt, ausgestrichen, mit namen genannt** und die zall derselben allen **clarlich, als in einem inventari** angezeigt ist, damit eur kgl. maj. Irer **ordnung wissen** mag haben«; zit. nach W. Boheim, *Zeugbücher*, 1892 (wie *Anm. 90*), S. 99; Hervorhebungen nicht original.

92 Vgl. Philippe Cordez, »Wallfahrt und Medienwettbewerb. Serialität und Formenwandel der Heiltumsverzeichnisse mit Reliquienbildern im Heiligen Römischen Reich (1460–1520)«, in: *»Ich armer sundiger Mensch«. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter*, hrsg. von Andreas Tacke, Göttingen 2006 (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2), S. 37–73; Diana Fesl, *Das spätmittelalterliche Heiltumsbuch als autonomer Publikationstypus – der erste Ausstellungskatalog neuzeitlicher Prägung mit Erinnerungswert*, Diss. München 2013; sowie Livia Cárdenas, *Die Textur des Bildes. Das Heiltumsbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*, Berlin 2013.

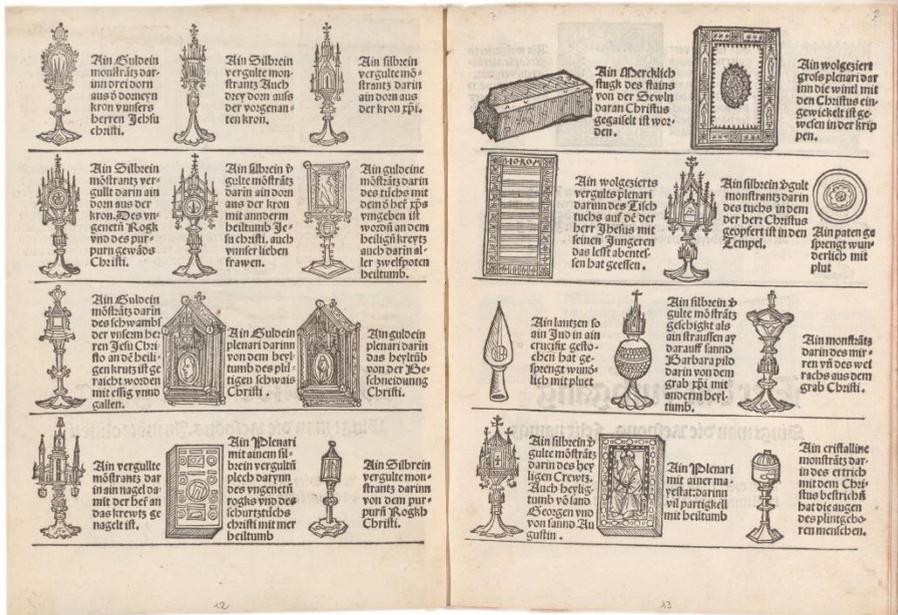


Abbildung 9: In Disem Puechlein ist Verzeichent das Hochwirdig Heyligtumb so man In der Loblichen stat Wienn In Osterreich alle tar an Sontag nach dem Ostertag zezaiغن pflegt (»Wiener Heiltumsbuch«), Wien: Johann Winterburger 1502, Exemplar Wien, Österreichische Nationalbibliothek, CP.2.B.65 CP (<http://data.onb.ac.at/rep/1000F15B>), Bg. [a vij]^v–[a vij]^r

Drucken (Nürnberg: Peter Vischer 1487 und Nürnberg: Hans Mair 1493), dem Wiener Heiltumsbuch von 1502 (Wien: Johann Winterburger, siehe Abbildung 9), das von Maximilians Vertrautem Florian Waldauf im Zusammenhang mit seiner Stiftung aufgesetzte Heiltumsbuch zu Hall in Tirol von 1508/1509 (mit Holzschnitten von Hans Burgkmair)⁹³ oder das Wittenberger Heiltumsbuch Friedrichs des Weisen von 1509 (Wittenberg: Symphorian Reinhart, mit Holzschnitten von Lucas Cranach, siehe Abbildung 10), in denen die liturgischen Schaugeräte und Reliquienschatze registriert und durch Abbildungen optisch exponiert werden. Vielleicht sogar mehr noch als bei den Zeughausbüchern wird bei dieser Art

93 Das Buch, in dem auch mehrere Abbildungen von Maximilian zu finden sind, hält interessanterweise zudem die Statuten für die überaus reiche musikalische Marien-Stiftung Waldaufs von 1493 fest (*Salve regina, Recordare virgo mater, Da pacem domine, Respons von Unser Lieben Frauen, Gaude dei genitrix virgo immaculata*), darunter Orgelspiel und Heiltum-Prozessionen mit Trompeten, Pfeifen, Posaunen und Orgelpositiv; vgl. Josef Garber, »Das Haller Heiltumbuch mit den Unika-Holzschnitten Hans Burgkmairs des Älteren«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32.2 (1915), S. 1–177.

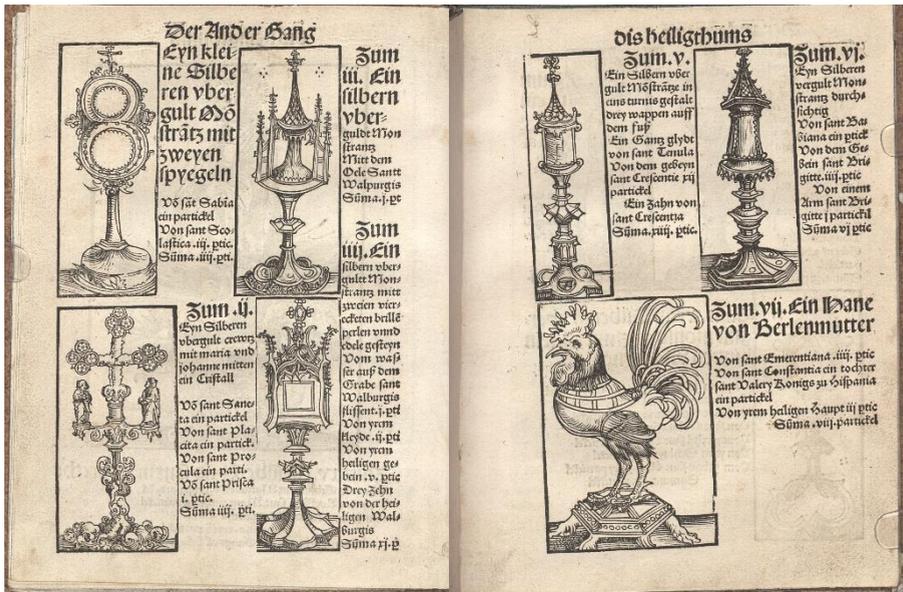


Abbildung 10: Dye Zaigung des hochlobwirdigen Hailighthumbs der Stiff-Kirchen aller Hailigen zu Wittenburg (Wittenberger Heiltumsbuch), Wittenberg: [Symphorian Reinhart] 1509, Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 99 (urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012487-9), Bg. b iij–[b iiij]

Bild-Index der Preziosen-Charakter der graphisch reproduzierten und archivierten Dinge deutlich; der Status kostbarer Schmuckstücke und Kleinodien, wie er ganz analog durchaus ebenso für Musikinstrumente in Anschlag zu bringen ist und dabei speziell auch an die Gattung sogenannter Wunderbücher gemahnt. Denn schon dieser Buchtypus, der in gewisser Weise als Protomodell all der genannten graphischen Inventare gelten kann, integriert – wie etwa beim Heidelberger Kunst- und Wunderbuch und dem Weimarer Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch – als wesentliche Komponenten auch Klangwerkzeuge.⁹⁴

⁹⁴ *Heidelberger Kunst- und Wunderbuch*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1888 (ca. 1430), Digitalisat: [doi.org/10.11588/diglit.9740](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-10015361234), fol. 74^v (Lautenist), fol. 75^r (Harfenist), fol. 75^v (Clavicimbalum-Spieler), fol. 76^r (Clavichord-Spieler), fol. 76^v (Portativ-Spieler und Lautenist), fol. 77^r (Schalmei-Bläser); *Weimarer Ingenieur-, Kunst- und Wunderbuch*, Weimar, Klassik-Stiftung, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Cod. Fol. 328 (ausgehendes 15. Jahrhundert), Digitalisat: [urn:nbn:de:gbv:32-1-10015361234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10015361234), fol. 120^r (Lautenist und Harfenist), fol. 120^v (Cembalo- und Clavichord-Spieler), fol. 121^r (Portativ-Spieler, Lautenschlägerin und Schalmei-Spieler). Vgl. auch Wolfgang Metzger, »Ein Bildzyklus des Spätmittelalters zwischen Hofkunst und »Magia naturalis«. Cod. Pal. lat. 1888 der Vatikanischen Bibliothek und das »Weimarische

Dass die Idee solcher Wunderbücher von Maximilian fortgedacht und mit Blick auf seine monumentalen druckgraphischen Werke transformiert scheint, ist bemerkenswert. Denn die ›Wunderkammer‹-Bilder des *Weißkunig*⁹⁵ könnte man zweifellos wohl ebenso als luzide Anverwandlung der Wunderbuch-Tradition begreifen, wie hier nun eben auch das musikalische Instrumentarium einen eigenen prominenten Platz einnimmt. Hans Burgkmairs berühmter Holzschnitt zum Musik-Kapitel trägt, das dokumentieren schon die frühen Entwurfsskizzen und die Konzeptstudie,⁹⁶ nicht von ungefähr die Charakteristik eines wohlgeordnet arrangierten Ver-Zeichnisses oder Bild-Archivs, das systematisch die einschlägigen Objekte versammelt. Ganz Ähnliches gilt für das Tanz- und Turnierbuch des *Freydal*,⁹⁷ und besonders der *Triumphzug*⁹⁸ lässt sich als gleichsam entfaltete, ins Große projizierte Neudeutung eines Kunst- und Wunderbuchs verstehen, als kolossale Bildstrecke, die (im Sinne eines stilisierten Hofstaats) aufeinanderfolgend katalogartig Jagdutensilien, Waffen, Turnier- und Rüstzeug, Banner und Wappen, Gewandungen, Städte und Schlösser, Kriegstrophäen, Statuen, die Wagenburg sowie nicht zuletzt eben auch den reichen Fundus an Musikinstrumenten präsentiert. Dass Maximilian durchaus an entsprechende programmatische Bild-Inventare gedacht haben dürfte, als er sein *Musika puech* projektierte, macht im Übrigen schon der direkte Kontext der Eintragungen im vierten Gedenkbuch klar, wo in der Liste unter anderen just das *Vischerey Puech*, das

Kunst- und Wunderbuch‹ Cod. Fol. 328«, in: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Giorgio Bonsanti, Venedig 2001, S. 253–264.

95 Vgl. Karl Rudolf, »Das gemäl ist also recht«. Die Zeichnungen zum ›Weisskunig‹ Maximilians I. des Vaticanus Latinus 8570«, in: *Römische Historische Mitteilungen* 22 (1980), S. 167–207; ders., »Illustration und Historiographie bei Maximilian I.: Der ›Weisse Kunig‹«, in: *Römische Historische Mitteilungen* 25 (1983), S. 35–108; sowie Elke Anna Werner, »Kaiser Maximilians *Weißkunig*. Einige Beobachtungen zur Werkgenese der Illustrationen«, in: Maximilians Ruhmeswerk (wie *Anm. 1*), S. 349–380.

96 Vgl. zum Musikbild und den einzelnen Stadien seiner Entstehung auch Nicole Schwindt, »Komponisten am Hof Maximilians. Eine Werkstatt?«, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 17), S. 378–391.

97 Vgl. *Freydal. Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Stefan Krause, Wien 2019 (Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 21).

98 Vgl. Eva Michel, »zu ainer gedächtnüß hie auf Erden«. Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian«, in: Maximilians Ruhmeswerk (wie *Anm. 1*), S. 381–394. Speziell zu den Darstellungen von Instrumentalisten und Hofkapelle: Rolf Dammann, »Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), S. 245–289; sowie Herbert Myers, »The Musical Miniatures of the *Triumphzug* of Maximilian I«, in: *The Galpin Society Journal* 60 (2007), S. 3–28 und 98–108.

Artolerey Puech, Valckhnerpuech und *Wappenpuech* sowie der *Weißkunig, Freydal* und *Trumpfwappen* (= *Triumphzug*) notiert sind.⁹⁹

In der organologisch geordneten Holzschnitt-Serie der *Musica getutscht* – oder zumindest in ihrem Konzept – ein Vorbild, einen Widerhall oder gar eine Realisierung dieser Idee zu erblicken, hat mithin gute Gründe. Zusammen mit den anderen kulturpolitischen wie kommunikations- und mediengeschichtlichen Strategien, den diversen höfischen wie den geistlich-mariologischen Subtexten, der bewussten Niederschrift in der Volkssprache sowie der sorgsam Aufbereitung für den Druck, lässt sich im Blick auf Sebastian Virdung jedenfalls recht gut imaginieren, was wohl auch Maximilian im Sinn gehabt haben könnte, als er plante, sein beeindruckendes Repräsentations-Portfolio um ein »Musika puech« zu erweitern. Wie sehr sich die Intentionen Maximilians und Virdungs dabei im Einzelnen konkret entsprachen oder auch nicht und wie absichtsvoll oder zufällig dies geschah: Zumindest lag mit der *Musica getutscht* fortan das früheste Musikbuch in diesem speziellen maximilianisch geprägten Geiste vor.

99 Viertes Gedenkbuch (wie [Anm. 2](#)), fol. 126^r: »Cronic./ Testamennt iij./ Wey[ss]kunig./ Kunig Wundrer./ Ternndanck./ Freydalb./ Geyaidtpuech./ Kuchelpuech./ Stalmaisterpuech./ Kellerpuech./ Puelpuech./ Puech der lust Gärten vnd der Siben Ruem gärten./ Vischerey Puech.«; fol. 126^v (siehe oben Abbildung 1b): »Haushallterey puech./ Musika puech./ Artolerey puech./ New Pett puech./ Valckhnerpuech./ Das Wappenpuech./ Das puech der XXiiij glaubæn./ Das haspelpuech./ Trumpfwappen./ Erenport./ Das Grabpuech./ Swartz kunnst puech./ Zauber puech.«; fol. 127^r: »Cronick./ Der kaiserpuech./ Oesterreich puech./ Heiligen kallennder./ Gestäch puech./ Der Fürstenpuech./ Phaben Spiegel./ Der Newen Kunstpuech.«