

traja

Jahrbuch für Renaissancemusik



Maximilian I. (1459–1519) und Musik

Reale Präsenz vs.
virtuelle Kommunikation

2019

troja 2019

Maximilian I. (1459–1519) und Musik
Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 18 2019

Herausgegeben von Klaus Pietschmann,
Katelijne Schiltz und Nicole Schwindt

Maximilian I. (1459–1519) und Musik

Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation

Herausgegeben

von

Nicole Schwindt

Das Kolloquium 2019 und die Publikation erfuhren großzügige Unterstützung von der



© 2021 Autoren

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative Commons-Lizenz [CC BY-SA 4.0 DE](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/) zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Layout: Nicole Schwindt

Notenbeispiele: Ina Rapp

Cover: Robert Memering, *Prinzipalsatz Typographie Münster* (unter Verwendung eines Ausschnitts aus dem Chorbuch Cod. Guelf. A Aug. 2° der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, fol. 149^v)

ISSN (Online): 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2019>

Inhalt

<i>Nicole Schwindt</i>	
Einführung: Maximilian, homo musico-politicus	7
<i>Jan-Friedrich Missfelder</i>	
Soziales Hör-Wissen und Klanghandeln um 1500	23
<i>Michail A. Bojcov</i>	
Die Kanzleiharmonie König Maximilians	47
<i>Gisela Naegle</i>	
Kommunikation unter Abwesenden – Informationen, Vertrauen und Konflikte im Briefwechsel Maximilians I. mit Margarete von Österreich (1507–1519)	63
<i>Saskia Limbach</i>	
»Let it be known« – New Perspectives on Broadsheets and Political Communication at the Time of Maximilian I	93
<i>Matthias Müller</i>	
Entrückte Anwesenheit in Bildern. Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?	115
<i>Melanie Wald-Fubrmann</i>	
Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl	139
<i>David Burn</i>	
Maximilian I's Musical Endowments	157
<i>Grantley McDonald</i>	
Maximilian's Chaplains and Their Benefices – <i>Memoria</i> and Money	171

Moritz Kelber
»Lege, relege, examina, attende« – *Lofzangen* für Kaiser Maximilian 187

Stefan Gasch
amicitia, auxilium, unitas – Neue Beobachtungen zum Entstehungs-
hintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2° 209

Wolfgang Fuhrmann
Jacobus Barbireau: *familiaris – musicus praestantissimus* – Hofkomponist
in absentia? 243

Felix Diergarten
Eine Musiklehre vom Hofe Maximilians – Simon de Quercu und das
Opusculum musices 271

Fabian Kolb
Im Geiste Maximilians? Sebastian Virdungs *Musica getutscht* im Kontext
(musik-)kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien
um 1500 289

Kateryna Schönig
Humanistische *amicitia* in musikdisziplinärem Kontext – Hans Judenkünigs
Lehrbücher (1523) und ihre Rezeption im 16. Jahrhundert 323

Anhang: Programm der Tagung 2019 351

Freier Beitrag

Sabine Kurth
Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöffers des Jüngeren von 1517 . . . 355

Einführung: Maximilian I. – Homo musico-politicus

Die 500. Wiederkehr des Todes Kaiser Maximilians I. im Jahr 2019 hat eine Reihe teils großformatiger Veranstaltungen in Form von Ausstellungen, Konzerten, geschichtswissenschaftlichen Tagungen und Kongressen veranlasst, dazu künstlerische sowie Fach-Publikationen in den unterschiedlichsten medialen Erscheinungsformen. Sie dokumentieren das ungebrochene Interesse, das seit jeher an der schillernden Figur besteht. In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Auseinandersetzung mit der Herrscherpersönlichkeit, die nicht allein in politischer Hinsicht ein zentraler Akteur war, sondern auch mit kulturellen Bestrebungen aktiv hervorgetreten ist, deutlich intensiviert. Diese vermehrte Beschäftigung ist nicht nur der systematischen Aufarbeitung von Quellenmaterial zu verdanken, sondern auch der Neuausrichtung der Quelleninterpretation, die von der Verklärung und Heroisierung des »letzten Ritters« Abstand gewonnen hat und die Widersprüchlichkeit des Menschen in den Kontext widerspruchsvoller Strukturen an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit einordnet. Maximilian erscheint dabei nicht nur als Individuum, sondern als Repräsentant und »Symptom« einer entscheidenden Umbruchszeit. Die lange Zeitspanne – von seiner Heirat mit Maria von Burgund 1477 bis zu seinem Tod am 12. Januar 1519, nahezu 42 Jahre –, in der er in verschiedenen Positionen als Regent Verantwortung trug und ganz maßgebliche politische wie kulturelle Gestaltungsspielräume hatte, begünstigte seine Existenz als klassische »Schwellenfigur«. Er trug den historischen Wandel in seiner eigenen Person aus.

Die aktuelle Sicht und Bewertung Maximilians ist wesentlich von dieser Ambiguität zwischen retrospektiven und prospektiven Zügen geprägt. Dazu gehört seine Verankerung in einer vergangenen Gedankenwelt (etwa politisch in der unhinterfragten Reichsidee mit ihm als König, dann Kaiser an der Spitze), ja, seine bewusste Inszenierung und Kultivierung dieser Vergangenheit, die bisweilen fast historistische Züge annahm (etwa in seinen Schrift- und Bildwerken oder den Aufträgen für antiquarische Objekt- und Textsammlungen), seine Stilisierung des

ritterlichen Habitus (etwa in der Tradierung des Turnierwesens) – das sind alles Facetten, die vom Mittelalter inspiriert sind und dieses zugleich transformieren.

Doch neben der Vergangenheit als wichtiger Dimension in Maximilians Denken stehen Aktionen und Überzeugungen, die ihn direkt von aktuellen Tendenzen profitieren ließen. Neueste Entwicklungen im Artilleriewesen z. B. hätte er nie unbeachtet gelassen (schon als junger Erzherzog setzte er in Burgund auf diese ihm neu zuwachsende Ressource und ließ sie zeitlebens durch Geschützingenieure kultivieren, so teuer ihn das auch zu stehen kam, und nicht nur einmal ließ er sie stolz zu Demonstrationszwecken auffahren). Reformen des Verwaltungs- und Rechtswesens in seinen Stammländern wie im Reich – auch dies angestoßen durch Erfahrungen am burgundischen Hof – war sein Dauerprojekt: Die territoriale Zusammenfassung von Verwaltungseinheiten, die Bündelung der Behörden und juristischen Institutionen sollten zukunftsweisend für Effizienz sorgen. (Auf Reichsebene biss er mit seinen Zentralisierungsbestrebungen allerdings regelmäßig auf Granit.) Er drehte an einigen entscheidenden Stellschrauben im sozialen Gefüge: Es war wichtiger geworden, administrative und legislative Akte nachvollziehbar zu machen; Schriftlichkeit und Spezialisierung des Personals im Hofdienst wurden deshalb unabdingbar, ein kompetentes neues Beamtentum erschien ihm zuverlässiger als angestammte Adelsprivilegien und kirchliche Würden. Von der Partizipation an frühkapitalistischen Wertschöpfungsprozessen (speziell im Bergbau und Minenwesen) versprach er sich viel, noch mehr vom expandierenden Bank- und Kreditwesen (ohne dass er dieser neuen Geschäftswelt tatsächlich gewachsen gewesen wäre).

Kommunikationsweisen

Janusköpfig und zwischen Vergangenheit und Zukunft pendelnd steht Maximilian nicht nur in diesen beispielhaft angerissenen Themenfeldern vor uns da, ambivalent scheint er sich auch verhalten zu haben, wenn es um die spezielle Perspektive der Kommunikationsmechanismen geht. Zu den immer wieder herausgestellten Eigenheiten Maximilians gehört sein ambulanter Lebens- und Herrschaftsstil. Noch existiert kein umfassendes Itinerar für den Erzherzog, König und Kaiser, doch wenn es ein solches Stationenverzeichnis irgendwann einmal geben sollte, wird es sicher eines der umfangreichsten älterer Herrscherpersönlichkeiten sein, und das vor allem, wenn man nicht nur die großen, raumgreifenden Bewegungen seines komplett oder partiell mitwandernden Hofes verzeichnet, sondern

berücksichtigt, dass Maximilian selbst immer wieder kleinere Abstecher gemacht hat. Mobilität scheint ihm einerseits ein inneres, persönliches Bedürfnis gewesen zu sein, sie war andererseits aber auch die manifeste Restitution einer spezifischen vormodernen Herrschaftspraktik.

Während sein Vater Kaiser Friedrich III. gerade keinen itinerierenden Hof pflegte, knüpfte Maximilian an diese vor allem im Reich bestehende Tradition schon als junger König an. Was im Mittelalter noch logistische Erfordernis zur Versorgung des Hofes und zugleich ideelle Strategie war, ist nun nur noch Letzteres: Der reisende Regent verkörpert sinnhaft die Staatsidee, er übt seine Macht sinnlich wahrnehmbar aus. Die Person als Körper zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort vermittelt das abstrakte Phänomen der Herrschaft, Maximilian ist als Mensch selbst das Medium dieser Repräsentation – er gewährleistet die Präsenz der Idee. Und um ihn als Mittelpunkt legen sich wie in konzentrischen Kreisen die Empfängerschichten dieser Vermittlung, sodass man nicht umsonst von »Entourage« spricht. Es gibt nähere Vertraute, weitere Vertraute, entferntere Hofangehörige und nicht zum Hof Gehörige. Sie werden ihrerseits zu konkreten menschlichen Vermittlern der Idee nach außen. Es geht um das Hier und Jetzt: Dieser Körper zu diesem Zeitpunkt an dieser Stelle wird von anderen sozialen Akteuren wahrgenommen, sie interagieren untereinander, sie spielen die Interaktion zum Herrscher zurück – es geht also nicht allein um den (einen) Körper des Herrschers, sondern um alle beteiligten Körper.

Die Bildsprache des *Weißkunig* spiegelt diese Bedeutung der physischen Interaktion sehr deutlich. Fast immer lässt sich Maximilian (unter dem Pseudonym des »Weißkunig«) mit einer solchen Entourage zeigen, ob bei der Arbeit in Gesellschaft seiner Sekretäre, die zeigen, wie wichtig ihm kollektive Beratung war, ob bei seiner Vermählung unter den Augen der Hofgesellschaft, bei rituellen Handlungen wie der Taufe seines Sohnes vor Vertretern der Geistlichkeit und der Weltlichkeit, ebenso beim Tafeln unter Amtsträgern und Hofdamen.¹ Die Beispiele wären beliebig fortzusetzen und – bei modifizierter Thematik – mit solchen aus dem *Theuerdank* zu ergänzen. Gesteigert werden diese performativen Akte im

1 Maximilian I., *Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I.* zusammengestellt von Marx Treitzsaurwein von Ehrentreitz, hrsg. von Alwin Schultz, Wien 1888 (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 6), Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0099> (fol. 128b), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0164> (fol. 223b), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0080> (fol. 95b), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0162> (fol. 219b).

Fest: Einzug in die Stadt, Prozession, Turnier, Bankett, Mummerei, Tanz – das ist der ›Vergrößerungsmodus‹ der Anwesenheitsgesellschaft, hier wird sie nicht nur vorausgesetzt, sondern inszeniert. Wüssten wir nicht aus teils detaillierten Gesandten- und Chronistenberichten, welchen Wert Maximilian auf diese herausgehobenen festlichen Ereignisse im Großformat legte, wären es wieder die von ihm selbst lancierten künstlerischen Dokumente (allem voran der *Freydal* und in gewisser Weise der *Triumphzug*), die uns darüber in Kenntnis setzten. Denn die Medien sind nicht nur fiktiv, sie ersetzen nicht einfach eine nicht existente Wirklichkeit, sondern verstärken und bereichern sie. Präsenz, direkter menschlicher Austausch, authentisches Erleben und Performanz in Echtzeit, auch das, was man Face-to-face-Kommunikation nennt, sind Bedürfnisse, deren Befriedigung außer Frage steht und zugleich der Machtkonstitution und Machtrepräsentation dienen.

Soweit der Traditionsbestand. Doch gerade das Fixieren derartiger Vorgänge auf Papier, nicht nur als verbaler Rapport, sondern als Bild auf einen Moment verdichtet, zudem meist mit dem Anspruch, diese objekthafte Verfestigung zum Druck zu befördern, technisch zu reproduzieren und in Umlauf zu bringen, ist frappierend. Denn es bedeutet nicht weniger, als den Herrscher, vormals das Präsenzmedium, ins Distanzmedium zu verlegen, sei diese Distanz eine räumliche, weil er dann andernorts re-präsentiert wird, sei sie eine zeitliche Distanz, wenn spätere Rezipienten darüber unterrichtet werden – das, was Maximilian selbst sein »gedechtnus« nannte.

Maximilians Verhältnis zu Schriftlichkeit und ganz besonders zur Drucktechnologie war ein roter Faden der Tagung und ist es in der hier veröffentlichten Beitragssammlung. Im politischen Geschäft war die Schriftform ein Mittel zur Beschleunigung der Information: Mandate, Ladungen, Sendschreiben, Aufgebote, Reichsabschiede wurden gedruckt, weil mehr Personen in kurzer Zeit benachrichtigt werden konnten. Drucker an regionalen Brennpunkten (in Straßburg, Augsburg, Wien) wurden herangezogen, eine kleine Handpresse zum Gebrauch unterwegs sorgte für noch schnellere Herstellung und Distribution. Seine politischen Vorstellungen und Ansprüche – sei es im propagandistischen und agitatorischen Klartext, sei es panegyrisch verbrämt – wurden von Kanzlisten und Literaten verbreitet. Reden, die gehalten oder auch nicht gehalten worden sind, wurden gedruckt. In der Sekundärliteratur hat sich dafür der Ausdruck des »literarisch-publizistischen Dienstes«² etabliert. Die Textsorte der Flugschrift,

2 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 5: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, Wien

öfters auch mit dem bestückt, was man später politisches oder historisches Lied nennen sollte, wendet sich an eine Zielgruppe, die bei einem adventus regis der Stadtbevölkerung vergleichbar wäre, nun aber ereignete sich dies nicht mehr einmalig, sondern vielfältigt und lokal gestreut. Die Breitenwirksamkeit des Druckmediums hielt Maximilian aber nicht davon ab, das neue technische Hilfsmittel auch – vorderhand paradoxerweise – als Werkzeug zur Herstellung ästhetischer und selbst arkaner Objekte zu nutzen. Die zehn Exemplare des jüngeren Gebetbuchs musste Johann Schönsperger vorerst geheim drucken, auch den *Theuerdank* erhielten zuerst nur ausgewählte Vertraute. Die Reproduktionstechnik verzichtet hier auf alle Anzeichen von Öffentlichkeit und pragmatischer Funktion, vielmehr dient Technologie als verlängerter Arm handschriftlicher Buchkunst und als Instrument der Distinktion – das intime Gespräch in medialer Prolongation.

Auch das Postwesen lässt sich dialektisch verstehen. Zwar war organisierter Briefverkehr als solcher nicht Maximilians Erfindung, sehr wohl aber seine Institutionalisierung auf Regierungsebene und seine ganz erhebliche Effizienzsteigerung. Gerade seine anachronistische Reiseherrschaft machte es unabdingbar, den Kontakt mit den Zentren des politischen Geschehens aufrechtzuerhalten. Innsbruck war die Schaltstelle des von Maximilian systematisch eingerichteten Postnetzes. Dies initiierte er schon 1490, gleich nach seiner Rückkehr ins Reich, und zwar als Verbindung zurück in die Niederlande, zudem nach Paris und Rom. In Innsbruck lief von da an die aus dem In- wie Ausland ankommende Brief- und auch Paket-Post ein und wurde weiterversandt: auf den kontinuierlich unterhaltenen inländischen Postlinien wie an die Regierungssitze in Niederösterreich und im Elsass, aber auch auf einer ganz entscheidenden Strecke nach Mecheln und Brüssel und nicht zuletzt auf den je nach Bedarf intensiv oder weniger intensiv bedienten ausländischen sowie den fallweise eingerichteten Fernlinien. In den Anfangszeiten seiner Ehe mit Bianca Maria Sforza bis zum Tod ihres Onkels bestand so 1496 bis 1500 eine feste Postkette nach Mailand. Über die durchschnittlich 30 km entfernten Poststationen war eine Sendung nach einem Tag mit wechselnden Boten 100 bis 150 km weit gekommen, Eilkuriere brachten es, wenn nötig, auf 200 km. Diese stehenden Linien, die auch über die entsprechenden Reichsstädte führten, waren zwar primär für offizielle Sendungen gedacht, standen aber in gewissem Umfang auch Privatleuten zur Verfügung. Ergänzend

1986, S. XXX und Kap. V.2: »Des Kaisers literarisch-publizistischer Dienst. Kulturpolitik«, S. 320–323.

kooperierte Maximilian noch mit den Fuggern, um auch deren Vertriebsnetze auf ihren Handelsrouten zu nutzen. Kurzum: Austausch von schriftlichen Informationen, in gewissem Umfang auch Objekten, zwischen politischen und damit meist auch kulturellen Knotenpunkten wurde auf völlig neue Füße gestellt und in vorher unbekanntem Maße erleichtert. Als wissenschaftliche Nutzer der maximilianischen Regestensammlung der *Regesta Imperii*³ profitieren wir ungemein vom kaum überschaubaren Briefaufkommen. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie viele Schreiben bisweilen an einem Tag »vom Hof« (wer immer personell dahintersteckte) abgingen, kann man sich das Gewicht der Satteltaschen gut vorstellen.

Die Konsequenzen dieser ins Fernmedium auszulagernden Kommunikation waren beträchtlich. Es entsteht eine zweite Ebene der direkten Kommunikation, die nicht »face to face« ist, aber auch nicht anonym oder »interaktionsfrei« wie bei einem Buch. Maximilians geographisch oder geopolitisch weit ausgreifende Strategien, aber eben auch sein ambulanter Herrschaftsstil wären ohne diese mittlere Ebene gar nicht möglich gewesen.

Doch nicht nur das administrative und diplomatische Tagesgeschäft beruhte auf dieser Verständigungsoption, sondern auch die personelle Konstruktion seines Hofes bezüglich seiner »Mitarbeiter«. Es ist oft sehr mühselig, für den maximilianischen Hof den Status des einen oder anderen Rats, Humanisten, Dichters, Gelehrten, Druckers, Malers, Juristen, Komponisten, Ingenieurs, Finanziers, Beichtvaters und dergleichen mehr zu bestimmen. Die Mitglieder des Stabs scheinen unerschöpflich gewesen zu sein, und das aufgrund von oft nur auf Fernbeziehung beruhenden Tätigkeiten. Zu welchem organisatorischen Aufwand und oft genug zu welcher Konfusion das führte, illustriert die Herstellung des *Weißkunig*. Der verantwortliche Schriftleiter Marx Treitzsaurwein scheiterte bei seinen redaktionellen Aufgaben nicht nur einmal an schier unüberwindlichen Abstimmungsproblemen. Andererseits verwundert es nicht, dass Maximilian bei seinen im Hofdienst Stehenden – bei aller Loyalität – auf wenig Gegenliebe stieß, weil er alles kontrollieren, alle Fäden in der Hand behalten wollte.⁴ An- und Abwesenheit bei Hof war ein kritisches Thema. Den Hofmarschall und späteren Finanzchef Paul von Liechtenstein trafen wegen seiner Laxheit in Sachen Präsenz

3 *Regesta Imperii XIV. Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, bisher 6 Bde. [1493–1504], Köln 1990–2004; online [1486–1504] <http://www.regesta-imperii.de/regesten/baende.html> (30.12.2021).

4 H. Wiesflecker, *Der Kaiser* (wie *Anm. 2*), S. 222.

mehrere Vorwürfe, andere höhere Hofdiener klagten über den Zwang zum »Zigeuner«-Dasein,⁵ quasi »Freie Mitarbeiter« wurden aus entfernten Städten zu Hof-Ereignissen herbeizitiert, ob sie dies wollten und konnten oder nicht.

Doch das waren nicht allein individuelle Schwierigkeiten oder persönliche Defizite der Hofangehörigen. Die Partikularisation des Hofes in unterschiedlich große und kleine Teil-Institutionen und Teil-Gruppen war ein strukturelles Phänomen und sie zeitigte strukturelle Probleme, die genau an der Schnittstelle von An- und Abwesenheit angesiedelt waren. Virtuelle Kommunikation über Ersatzmedien ermöglichte erst diese Partikularisation und verstärkte umgekehrt das Bedürfnis nach realer Präsenz. Maximilians Hof war hier paradigmatisch für einen historischen Prozess, in dem technologische und soziale Entwicklungen ineinandergriffen. Und diese Reziprozität von einerseits der Möglichkeit, die Kommunikationspartner voneinander zu entkoppeln, und andererseits dem Verlangen nach räumlich und zeitlich undistanziertem Kontakt, bei dem der Erlebniskontext einer Äußerung nicht bedeutungslos ist – das scheint überhaupt eine Konstellation von langer Dauer zu sein, die nicht allein für Maximilians Lebenswelt spezifisch ist. Unter wechselnden Vorzeichen wurde und wird sie immer wieder virulent. Wann immer sich ein technologischer Schub in den Kommunikationsformen vollzieht, verändert sich auch die Bedeutung des Authentischen.

Musik

Doch was hat das alles mit Musik zu tun? Etwas ganz Triviales: Musik war in Zeiten vor dem »Elektrozän« nicht von realen Körpern abkoppelbar. Um sie vom Denken, Imaginieren und innerlichen Hören zum Erklingen zu bringen, waren Menschen nötig, die aktiv wurden, und sie konnten nur für die Anwesenden hörbar werden. Ein performatives Distanzmedium war nicht vorstellbar. Musikalische Notation ist nur ein sehr blasses und in vielen Dimensionen unzureichendes Surrogat einer erklingenden Ausführung. Musikalische Reproduktion in Form von Notenschrift unterscheidet sich nun einmal kategorial von der Reproduktion von Sprachtexten und auch von visuellen Objekten, da eine andere Sinneswahrnehmung beteiligt ist. Und dennoch erlebte Musik bereits im 15. Jahrhundert

5 Ebda., S. 263 und 721, Anm. 28 und 29 (bzgl. des Ersten Rats Blasius Hölzl 1510); *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, Bd. 3: 1523–1525 und *Nachträge von 1509–1525*, hrsg. von Josef M. Gubser, St. Gallen 1897, S. 71 (Brief des Hoforganisten Paul Hofhaimer).

durch den Übergang von Pergament auf Papier sowie notationelle Innovationen wie weiße Noten und die Entwicklung von Instrumentaltabulaturen und vollends dann im 16. Jahrhundert durch die zeitverzögerte Anverwandlung der Drucktechnologie eine ganz erhebliche Verschiebung, so dass sie Teil des fernmedialen Universums wurde. Musik stellt durch ihre eigentümliche Verfasstheit genau die Plattform dar, auf der sich die antagonistischen Kräfte von An- und Abwesenheit aneinander reiben und abarbeiten. Die Opposition »Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation« anhand musikalischer Phänomene zu diskutieren, ist daher nicht willkürlich, sondern substanziell.

Es fällt uns heute oft sehr schwer, wirklich zu ermessen, was es historisch bedeutete, dass Musik nicht auf Wunsch verfügbar war, dass man wohl tatsächlich nicht viel Musikalisches zu hören bekam. Sie war – und zwar aufgrund der Bedingungen der praktischen Realisierbarkeit – ein Exklusivitätsfaktor. Dabei ist die Exklusivität verschieden zu erzielen. Die erste Variable bildet die reine Quantität: Sie hängt von der Menge der betreffenden »manpower« ab, durch welche Häufigkeit, Dauer und Lautstärke der musikalischen Ereignisse gewährleistet wird. Die zweite Variable stellt die Qualität dar, die hinter dieser »manpower« steckt: Sie beruht auf der Verschiedenartigkeit der musikalischen Hervorbringungen (vokal, instrumental, in Gruppen, einzeln, etc.) und auf der Wirkmächtigkeit und Elaboriertheit des Erklingenden (schlicht, kompliziert, neu, traditionell, affektiv, vergeistigt, motorisch, stupend und vieles andere mehr). Eine dritte Variable bedeutet das Maß der Integration von Musik ins Leben: Sie gewinnt Dignität durch organisatorische Einbindung in den Tagesablauf und in das Ereignisgeschehen, als rituelle und zeremonielle Notwendigkeit, als Wertschätzung für die Persönlichkeitsbildung.

Maximilian scheint durchaus auf der Klaviatur dieser Instrumentalisierung von Musik als Schnittstelle zwischen An- und Abwesenheit gespielt zu haben. Es ist sicher nicht unerheblich, dass er offenbar – vor allem von Seiten seiner Mutter Leonore von Portugal – mit einem entsprechenden Gen-Set ausgerüstet war, das ihn intrinsisch mit Musik verband. Musikgenuss war ihm ein inneres Bedürfnis. In welchem Maße er dies auf aktive Weise befriedigte, lässt sich nicht beziffern, seine konsumptive Musikpraxis ist aber über sein ganzes Leben hinweg dokumentierbar,⁶ übrigens im Unterschied zur Bildkunst, wo man nicht sicher sein kann,

6 Einzelheiten siehe 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 Matthias Müller, Klaus Pietschmann

ob seine vielfältigen Aufträge an Maler, Stecher und Plastiker auf strategischem Denken oder auf Kunstliebe beruhen. Es kam ihm zustatten, dass er – derart prädisponiert – in Familien einheiratete, deren nicht nur weibliche, sondern auch männliche Exponenten mit einer gewissen Berechtigung Musiker genannt werden können. Sein erster Schwiegervater Karl der Kühne war nicht nur das, was man im modernen Französisch »melomane« nennt, sondern ist auch als Komponist hervorgetreten, und Bianca Marias Vater Galeazzo Maria sowie ihr Onkel Ascanio Sforza waren ausgewiesene musikalische Praktiker. Das ist deshalb nicht ohne Belang, weil in Zeiten vor Baldassare Castigliones *Cortegiano* – und in deutschen Landen schon gerade – Musikaffinität bei Fürsten alles andere als akzeptiert, geschweige ein Kulturmodell geworden war. Es gehörte durchaus ein Stück Mut dazu, sich wie Maximilian im *Weißkunig* als musicus zu präsentieren,⁷ dem dann auch entstehungschronologisch erst später die Darstellung Maximilians als Ratgeber im Maleratelier als Ergänzung folgte.⁸ Die verbale Sprache des Musikkapitels im *Weißkunig* insistiert denn auch nicht auf Maximilians wissender und performativer Kompetenz, die bereits optisch kommuniziert wurde, sondern legt den Akzent auf seine strukturellen Entscheidungen: auf die Einrichtung der Kapelle und auf die Unterhaltung einer Kriegsmusik, womit er einerseits den Anspruch auf die weltliche Führung der Christenheit und andererseits seine territorialpolitischen Ambitionen unterstrich. Visualisiert wurden diese formellen höfischen Institutionen (zusammen mit den informellen Musikarten) nur im *Triumphzug*. Musik war also ein wichtiges Scharnier in der politischen Identitätskonstruktion: Über sie zeigt er sich als moderner, zivilisierter und kulturbeflissener Fürst, als christlicher Schutzherr und als weltlicher Führer mit militärischer Exzellenz.

In allen drei Musiksparten – der geistlichen Musik, der Musik im Freien (die lauten Bläser waren ja nicht nur für militärische Dienste, sondern auch für alle friedlichen Zeremonialakte, die Lautstärke erforderten, zuständig) und der informellen Musik – ging Maximilian sehr weit über das Vorbild seines Vaters hinaus. Zweifellos spielte das burgundische Modell mit seiner schon lange währenden repräsentativen Musikpflege eine entscheidende Rolle, aber es wäre nicht alternativlos

und Annette Cremer, Berlin 2018, S. 261–282; dies., *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, Kap. 3.a. »Maximilians Musikliebe: Phantom oder Realität?«, S. 226–229.

7 Maximilian I., Der Weisskunig (wie Anm. 1), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak188/0109> (fol. 142b), Abbildung zu Beginn des Kapitels »Wie der jung weyß kunig die musica und saytenspil lernet erkennen« (fol. 143a–145a).

8 Ebda., <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0105> (fol. 136b).

gewesen. Zu den Hürden, die er zu bewältigen hatte, gehörten nicht nur finanzielle Probleme, die ihn immer wieder zu Reduktionen des Personalstands nötigten, sondern auch administrative Sachzwänge, die er mit einer bisweilen bemerkenswerten Findigkeit aushebelte.

Für diese gezielten Manöver mögen einige Beispiele angeführt werden. Natürlich machte sich auch Maximilian die übliche Benefizienpraxis zunutze. Wann immer möglich, versuchte er, auch für seine mehrstimmig singenden Kapellmitglieder eine oder mehrere Pfründen einzuwerben, wenn sie die Voraussetzungen dafür erfüllten; sie selbst legten einen gesteigerten Wert darauf. Das war ein traditionell die Hofressourcen schonendes Verfahren. Aufschlussreich ist aber, dass er dabei die Musiker den rein geistlichen Kaplänen vorziehen konnte, wie die Geschichte des Altisten Lucas Wagenrieder illustriert. Im April 1515 informierte die Innsbrucker Behörde den in Augsburg weilenden Kaiser darüber, dass am Kalterer See eine Kaplanstelle frei geworden sei. Man fügt an, Maximilians Hauskaplan Caspar Weiss bitte um diese Stelle und die Behörde empfehle auch, sie ihm zu geben. Sogleich am Folgetag präsentiert Maximilian einen Pfründner, aber das war kein im Hauptamt Geistlicher, sondern Wagenrieder, der mit einer kleinen Sängertuppe bei ihm in Augsburg weilte. Zwei Tage später war die Verleihung in einem juristischen Akt vollzogen worden.⁹

Die Gesamtkapelle in ihrer Grandeur stand, wenn es wichtig war, zur Verfügung – auf Reichstagen, Hochzeiten, wann immer es um Repräsentation und klingende Legitimation von Staatsinteressen ging. Aber tagtäglich oder fast tagtäglich war eine stellvertretende Selektion für den mehrstimmigen Minimalstandard gefordert, für den April 1515 kennt man zufälligerweise sogar die Namen: Es waren ein Alt, zwei Tenöre, ein Bass – ein komplettes Ensemble für eine funktionsfähige geistliche wie weltliche Musik. Maximilians kompliziertes und im Einzelnen nur ansatzweise nachvollziehbares Verfahren, seine Musiker in Teilgruppen aufzuspalten, ist genau der Notwendigkeit geschuldet, trotz manifester Sachzwänge Präsenz zu ermöglichen – bei ihm und gegebenenfalls bei anderen Teilen des Hofes, wenn er von ihnen getrennt war. Die Hauptkapelle weilte temporär an Orten, wo die Finanzierung delegiert werden konnte. Als nach dem Italienfeldzug 1496 völlige monetäre Ebbe in der Innsbrucker Kammer herrschte, wurde die Kapelle für ein paar Jahre nach Wien verlegt, wo sie von der nieder-

9 Zu Einzelheiten siehe Nicole Schwindt, »Fünf Freunde. Bekannte und unbekannte Nachrichten zu Senfls Kollegen«, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 9), S. 1–17: S. 12.

österreichischen Verwaltungs- und Justizbehörde unterhalten werden musste. Obwohl kein Hof vor Ort war, mussten die Sänger dort laut Dekret ein tägliches Amt singen. Die Performanz stand nicht zur Disposition, auch wenn der Herrscher und sein Hof sie selbst nicht sinnlich vernehmen konnten.

Ähnliche Stationierungen gab es regelmäßig. In Füssen lag die Kapelle ein halbes Jahr, wo das Kloster für sie aufkam, in der Reichsstadt Konstanz gar über zwei Jahre, denn dort war auf Zahlungsaufschub zu hoffen, immer wieder auch in Augsburg, wo sich die Musiker als ›Freiberufler‹ bei Stadt und Patriziat über Wasser halten konnten. Der Organist Paul Hofhaimer wurde angewiesen, in Augsburg seinen Wohnsitz zu nehmen und sollte von dort aus mit und vor allem auf Kosten der Stadtdelegierten zu den Reichstagen reisen, wo er klingend unentbehrlich war. Interessante Musiker wurden von Hofangehörigen angestellt: so offenbar Heinrich Finck von Matthäus Lang; Isaac wurde zuweilen von Friedrich dem Weisen alimentiert. Maximilians anscheinende Großzügigkeit, dass er Musiker zeitweise von der Dienstverrichtung freistellte – Isaac durfte zuletzt in Florenz wohnen, Augustin Schubinger hat Maximilian vorübergehend seinem Sohn Philipp überlassen, Ludovico Sforza schickte er während des Schweizer- bzw. Schwabenkriegs zwei seiner Tenöre¹⁰ – dürfte mit Gehaltsunterbrechungen einhergegangen sein. Isaac musste seinen Sold deshalb mit Nachdruck einfordern. Die Liste der Kunstgriffe und Winkelzüge wäre verlängerbar. Sie veranschaulicht, welchen Wert Maximilian auf viel musikalische ›manpower‹ legte, selbst wenn sie nicht immer in Gänze aktivierbar war.

Für den kleinen Kreis wie für weltliche und geistliche Großereignisse musste stets ein ansehnliches Potenzial zur Verfügung stehen. Das betraf aber nicht nur die Anzahl der Akteure, sondern auch zwangsläufig die Qualität der Musik. Maximilian schrieb sicher nichts Fachlich-Musikalisches vor. Doch die Relevanz der Musik, die vom Herrscher getragen, befördert und sogar personifiziert wurde, hatte seine Auswirkung auf die Musiker von Profession sowie das ganze Musikklima bei Hofe und darüber hinaus an den Orten, wo sich der Hof aufhielt. Es handelt sich um eine beispiellose Expansion musikalischen Geschehens und musikalischer Expertise im deutschsprachigen Raum, die ohne diesen homo musico-politicus sich so nicht vollzogen hätte. Ist es dabei als Schönheitsfehler zu bewerten, dass wir nur über sehr wenige direkte Zeugnisse verfügen, wie Maximilian selbst aktiv in die Verschriftlichung von Musik, in die konkrete Herstellung von

10 Regesta Imperii (wie [Anm. 3](#)), RI XIV,3, 1 n. 9250: »doj tenori perfectissimi«.

handschriftlichen und gedruckten Musikalien durch die Erteilung von Aufträgen eingriff? Ist es vielleicht sogar ein noch deutlicherer Ausweis der musikaffinen Atmosphäre in seinem Umkreis, dass andere dies übernahmen und zu seinen Lebzeiten wie unmittelbar nach seinem Tod Liederbücher und Motettensammlungen drucken ließen, Kompositionen aus den Niederlanden und Italien besorgten, Prachthandschriften anlegten? Sie setzten mit den Medien der virtuellen Kommunikation um, was Maximilian in anderen Sektoren initiierte und betrieb, im Bereich der Musik aber beim realen Erklängen beließ.

Die Beiträge

Die 20 Vorträge der Tagung mit ihren ausgedehnten Diskussionen (siehe das Programm im Anhang zur Publikation), aber auch noch die 14 überarbeiteten und verschriftlichten Fassungen verstehen sich als Fallstudien, die dieses Spannungsfeld zwischen Präsenz und Absenz, Realität und Virtualität, unmittelbarer und medial vermittelter Kommunikation exemplarisch erkunden. Dabei wird die musikwissenschaftliche Perspektive zwar im Zentrum stehen, aber die musikbezogenen Gegebenheiten spiegeln sich in den Verhältnissen, die aus der Perspektive anderer Disziplinen beleuchtet werden.

Jan-Friedrich Missfelder (»Soziales Hör-Wissen und Klanghandeln um 1500«) schlägt als theoriegeleiteten Rahmen für die konkreten Überlegungen eine kategoriale Begriffsdichotomie vor. Er reflektiert das Hören als eine für die vormoderne Anwesenheitsgesellschaft konstitutive Sinnesaktivität, die zu Hör-Wissen führt. Grundlage und Ausgangspunkt ist wiederum das Klanghandeln, das (vor allem stimmliche) Hörbar-Machen. Als Demonstrationsobjekt dient ihm, nur vordergründig paradox, der mediale »Schlager« des *Narrenschiffs* des nachmaligen kaiserlichen Rats Sebastian Brant. Das Reden in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsformen und dessen Perzeption in Form von Hören werden in den Texten und Bildern dieses Buches differenziert als soziale Praxis diagnostiziert. Dass diese weder a priori gut noch schlecht ist, sondern von der bewussten, ja, wissenden Nutzung abhängig ist, wird an der Fortsetzung des *Narrenschiffs* durch Jodocus Badius illustriert.

Michail A. Bojcov (»Die Kanzleiharmonie König Maximilians«) geht auf die Organisation und die Arbeitsabläufe der maximilianischen Kanzlei ein. Darin erkennt er aber ein generelles Ordnungsstreben, das mehr als nur ein Durchführungsinstrument im kommunikativen Tagesgeschäft anvisiert. Das Erreichen

einer höfischen »Ordnung« will einen (letztlich freilich) utopischen Zustand der Harmonie zwischen allen Beteiligten herstellen. Der Historiker sieht eine Analogie zur musikalischen Harmonie, wie sie sich in einem Orchester oder Musikensemble, auch dem in Maximilians *Triumphzug*, idealiter verwirklicht.

Gisela Naegle (»Kommunikation unter Abwesenden – Informationen, Vertrauen und Konflikte im Briefwechsel Maximilians I. mit Margarete von Österreich (1507–1519)«) spürt in vielen konkreten Details der zwangsläufig schriftlichen Verständigung zwischen Maximilian und seiner Tochter, der Regentin der habsburgischen Niederlande, nach. Der Schriftwechsel ist nicht nur von der Spannung zwischen menschlicher bzw. verwandtschaftlicher Nähe und räumlicher Entfernung geprägt, sondern auch von der Reibung zweier Kulturen, wie sie das Burgundische und das Deutsche repräsentieren. Die mediale Spezifik des lange Zeit währenden Austauschs analysiert sie unter der methodischen Prämisse, dass die Kommunikation unter den abwesenden Briefpartnern für ein Gelingen auch Strukturen einer Kommunikation unter Anwesenden integrieren muss.

Saskia Limbach (»Let it be known« – New Perspectives on Broadsheets and Political Communication at the Time of Maximilian I«) geht der speziellen Quellengruppe der in Maximilians Namen lancierten Einblattdrucke nach. Als vom Druckmedium generell faszinierter Herrscher setzte er sie bevorzugt und in einer zu seiner Zeit neuen Größenordnung als politisches und verwaltungstechnisches Instrument ein, das ihm die Kommunikation mit der Außenwelt erleichterte. Überraschenderweise stellen sich diese scheinbar ephemeren Verlautbarungen aber auch als für die memoria taugliche Produkte heraus, die oft erst mit beträchtlicher zeitlicher Verzögerung gegenüber der ursprünglichen Order gedruckt wurden.

Matthias Müller (»Entrückte Anwesenheit in Bildern. Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?«) relativiert Maximilians vermeintlichen Drang, über Herstellung und Verbreitung seiner Porträts sich mediale Präsenz zu verschaffen. Vielmehr folgen die Bildnisse traditionellen Topoi, die Herrscher in eher unnahbare Sphären rücken. Ansätze zu einer »Vermenschlichung« wurden sogar reserviert aufgenommen. Auch seine druckgraphischen Projekte dienten, dem technischen Vervielfältigungsmedium zum Trotz, vielmehr einer Mystifizierung als einer Popularisierung. Keinesfalls sind sie als ikonographische Ersatzmedien für tatsächliche Anwesenheit zu verstehen.

Melanie Wald-Fuhrmann hingegen (»Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl«) wertet die – stationäre (!) – Figurenkonstellation der am Innsbrucker Rathaus angebrachten steinernen

Reliefs, die Maximilian nicht nur mit seinen beiden Ehefrauen, sondern auch zwischen einem Narren und einem Hofbeamten zeigen, durchaus als Präsenthaltung des Königs während seiner Abwesenheit. Die prima facie unpassende Umrahmung durch eine Moresca dient dabei nicht nur als optischer Attraktionspunkt, sondern auch als Ausweis der den Herrscheranspruch untermauernden Festkultur.

David Burn (»Maximilian I's Musical Endowments«) untersucht geistliche Stiftungen, die sowohl der Demonstration irdischer Macht als auch dem Seelenheil dienen, in ihrer Beziehung zu Maximilian. Er rekonstruiert die Muster, nach denen Votivgottesdienste gestiftet wurden, deren spirituelle Kraft in der An- wie auch der Abwesenheit der Stifter ihre Wirkung entfalten sollte. Im Zentrum stehen die musikalischen Spezifikationen für diese Stiftungen und der Versuch, bestimmte Musikwerke als erklingenden Teil dieser Votivliturgien zu identifizieren. Das führt zu einer neuen Lesart des größten Projekts, der Serie von Messproprien aus Heinrich Isaacs Feder.

Grantley McDonald (»Maximilian's Chaplains and Their Benefices – *Memoria* and Money«) geht ebenfalls auf Maximilians Stiftungen ein, als welche nicht zuletzt die Kapellunternehmung als Ganzes gelten kann. Auch die Re-Institution einer Kapelle in Wien dürfte nicht darauf abgezielt haben, Maximilians eigenen gottesdienstlichen Bedürfnissen zu dienen; vielmehr hielt sie auch bei seiner (üblichen) Absenz die Erinnerung an ihn wach und förderte sein »gedechtnus« schon zu Lebzeiten. Diesem komplexen »Werk« sekundierten die Anstrengungen im Hier und Jetzt, die Kapelle – unter Ausnutzung des traditionellen Benefizienwesens – funktionsfähig zu halten.

Moritz Kelber (»»Lege, relege, examina, attende« – *Lofzangen* für Kaiser Maximilian«) nähert sich dem ersten niederländischen Polyphoniedruck, der 1515 in Antwerpen erschien, aus drucktechnologischer und mediengeschichtlicher Perspektive. Mit ihren integralen visuellen und kommentierenden Elementen basiert die multimediale Publikation auf Kompositionen, die bei Maximilians Einzug in Antwerpen 1508 erklingen sind. Das Hauptaugenmerk der Studie liegt auf dem Gegensatz zwischen der Ephemeralität des Herrscherbesuchs und seiner Verewigung in Schriftform.

Stefan Gasch (»*amicitia, auxilium, unitas* – Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°«) stellt die bisherige Deutung des Wolfenbütteler Prachtchorbuchs als Auftrag Maximilians in Frage. Indem er die Interpretation von Bildschmuck und Repertoire verschränkt, kann er die frankoflämische, gar Mechelner Musik mit der an

illuminierten Alamire-Handschriften geschulten, aber oberdeutschen Buchmalerei versöhnen: Prominent platzierte Porträts (Maximilian I. und Albrecht IV. aus der älteren Generation, Karl V. und Wilhelm IV. aus der jüngeren) sowie Wappen der beiden Herrscherhäuser Habsburg und Wittelsbach bzw. Bayern beschwören die traditionelle, aber durch Maximilians Tod gefährdete Verbundenheit der beiden Dynastien – politische Kommunikation in sinnlicher Chiffrierung.

Wolfgang Fuhrmann (»Jacobus Barbireau: *familiaris – musicus praestantissimus* – Hofkomponist *in absentia*?«) geht auf den rätselhaften, aber bezeichnenden Fall des Antwerpener »zangmeesters« Barbireau ein. Ohne dass dessen Anwesenheit am oder gar seine Zugehörigkeit zum Hof nachweisbar wäre, hatte er den charakteristischen Status eines Familiaren und wurde als hervorragender Musiker zumindest 1490 von Maximilian in heikler diplomatischer Mission zu Beatrix von Ungarn entsandt. Die Bedeutsamkeit seiner wenigen, aber hochrangigen Kompositionen erhöht sich noch dadurch, dass der Fall Barbireau womöglich eine Parallele zur späteren Funktion Isaacs in Florenz als Komponist »in absentia« darstellt.

Felix Diergarten (»Eine Musiklehre vom Hofe Maximilians – Simon de Quercu und das *Opusculum musices*«) erörtert ebenfalls ein personelles »Phantom« des maximilianischen Hofes. Um wen es sich beim Autor der ersten in Österreich gedruckten Musiklehre tatsächlich handelte, bleibt undurchdringlich, die Annahme, er sei vom Mailänder Sforza-Hof in Maximilians Peripherie gekommen, wird indes entkräftet. Umso bedeutsamer ist die Einsicht, dass es hier nicht nur eine hochstehende Musikpraxis, sondern auch eine eigenständige und höchst avancierte, ja, innovative Musiktheorie gab. Die Lücken in der Darstellungsweise reflektieren aber auch den medialen Status der Schrift, die offenbar nicht autonom und interaktionsfrei, sondern darauf angewiesen zu sein scheint, von einer realen Lehrperson erklärt zu werden.

Fabian Kolb (»Im Geiste Maximilians? Sebastian Virdungs *Musica getutscht* im Kontext (musik-)kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien um 1500«) verortet Virdungs einflussreichen Musiktraktat mit seinen allbekannten Instrumentenbeschreibungen und -abbildungen im medialen und kulturpolitischen Programm des Kaisers. Ohne dass eine direkte Beziehung, gar ein Auftrag oder eine implizite Dedikation angenommen würde, werden Parallelen zwischen Eigenheiten des Musikbuchs und Maximilians Kommunikationsstrategien offengelegt.

Kateryna Schöning (»Humanistische *amicitia* in musikdisziplinärem Kontext – Hans Judenkünigs Lehrbücher (1523) und ihre Rezeption im 16. Jahrhundert«) erörtert einen Repertoirebereich, der – wenngleich für Maximilians

Umfeld gut belegt – erst nach seinem Tod schriftliche und dann auch gedruckte Medienpräsenz erhielt: Lautenmusik, deren Notation überhaupt erst im 16. Jahrhundert greifbar wird. So flüchtig sie als Kunstform war, so zentral war ihre Rolle in der verbindungsstiftenden Vergemeinschaftung vor allem humanistischer Kreise speziell im Einflussbereich der Wiener Universität. Dass die von Freundschaft getragene Musizierpraxis nicht nur unter anwesenden Gleichgesinnten, sondern auch durch die Publikation und Verbreitung abwesenden Geistesverwandten zugutekam, zeigt die Ausstrahlung der maximilianischen Konzeptionen auf.

Sabine Kurth (»Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöffers des Jüngeren von 1517«) steuerte den abschließenden Freien Beitrag bei, was als historischer Glücksfall zu werten ist: Im Jahr nach der Tagung tauchten zu einem zentralen Musikdruck der maximilianischen Ära, der bisher nur fragmentarisch in Form eines einzigen Stimmbuchs und weniger Makulaturseiten eines weiteren Stimmbuchs erhalten geblieben war, zwei vollständige Stimmbücher auf. Damit wird die schmerzliche Lücke, dass eine Liedersammlung, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Radius der habsburgischen Kapelle entstammt, nicht vollständig vorliegt, zu einem wesentlichen Teil geschlossen. Ein großer Dank geht an die Autorin, die ihre Erstbeschreibung des sensationellen Neuzugangs an die Bayerische Staatsbibliothek für die vorliegende Publikation zur Verfügung stellte.

Ein ebenso großer Dank, wie er an die Referenten und Referentinnen sowie die engagierten Diskussionsleiter und -leiterinnen, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, geht und der sich insbesondere an diejenigen richtet, die durch ihre schriftlichen Fassungen zu Autoren und Autorinnen wurden, gebührt der VolkswagenStiftung und deren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen für ihre vielfältige Unterstützung. Ohne sie wären weder reale Präsenz in Hannover noch virtuelle Kommunikation als *troja*-Publikation möglich gewesen.

Soziales Hör-Wissen und Klanghandeln um 1500

Am Montag nach dem Sonntag Cantate, also am 25. April 1502, stellte die Kanzlei König Maximilians I. in Kaufbeuren dem Stadtschreiber der Reichsstadt Straßburg einen Bestallungsbrief zum kaiserlichen Rat aus.¹ Der Adressat, im Schreiben als »Lerer der Rechten« apostrophiert, hatte Maximilian zuvor in einem Rechtsstreit gegen den Bischof von Straßburg beraten, in Erbrechtsangelegenheiten gegutachtet und bekam nun gemeinsam mit dem Titel eines »comes palatinus« ein Jahresgehalt von 50 Gulden zugesprochen.² Schließlich wurde der Stadtschreiber als besondere Ehre vom König für weitere Beratungsdienste an seinen Innsbrucker Hof gezogen, ohne dass er sein reichsstädtisches Amt aufgegeben hatte. Bei dem elsässischen Juristen handelt es sich nicht um irgendeinen städtischen Beamten, sondern um einen der wichtigsten Intellektuellen seiner Zeit, den großen Humanisten, Schriftsteller und politischen Publizisten Sebastian Brant.

Brant hatte sich während des vergangenen Jahrzehnts geradezu systematisch an Maximilian herangeschrieben. Schon 1492 hatte er einen Meteoritensturz im elsässischen Ensisheim als reichspolitisches Prodigium begriffen und in einem aufwendig produzierten Flugblatt als Vorzeichen gedeutet, dass »Großes geschehen wird.« »[M]öge es«, schreibt Brant, »kommen als Unheil über die Feinde.«³ Dies war unschwer auf den schwelenden Konflikt zwischen dem Reich und dem

1 RI XIV,4,1 n. 16387, in: *Regesta Imperii Online* (www.regesta-imperii.de/id/1502-04-25_1_0_14_4_0_575_16387), abgedruckt in: *Das Narrenschiff von Dr. Sebastian Brant, nebst dessen Freiheitstafel*, Neue Ausg., hrsg. von Adam Walther Strobel, Quedlinburg 1839 (Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, 17), S. 13f.

2 Vgl. zu Sebastian Brants Tätigkeit als königlicher Rat systematisch Joachim Knappe, *Dichtung, Recht und Freiheit. Studien zu Leben und Werk Sebastian Brants 1457–1521*, Baden-Baden 1992 (Saecula spiritalia, 23), und als biographischen Abriss ders., »Sebastian Brant«, in: *Deutsche Dichter der Frühen Neuzeit 1450–1600. Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Stephan Füssel, Berlin 1993, S. 156–172.

3 »Quicquid id est, magnum portendit (crede) futurum Omen; at id veniat hostibus, oro, malis.« Sebastian Brant, »Von den donnerstein gefallen im xcij jar: vor Ensisheim«, in: ders., *Kleine Texte*, Bd. 1.1, hrsg. von Thomas Wilhelm, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur, N. F. 3,1,1), S. 88–91; Übersetzung nach Susanne Daub, »Kritisches zum Meteorflugblatt des Sebastian Brant«, in: *Daphnis* 41 (2012), S. 243–262: S. 262.

Frankreich König Ludwigs XII. zu beziehen und zielte auf Maximilians außenpolitisches Programm, noch bevor dieser überhaupt zum römischen König gewählt worden war.⁴ Das Flugblatt des »astropolitischen Journalisten«⁵ wurde bald durch eine Vielzahl von politischen, historischen und panegyrischen Gelegenheitsschriften flankiert, die allesamt die Politik Maximilians nicht nur gegenüber Frankreich, sondern zusehends auch gegenüber dem Osmanischen Reich legitimieren und unterstützen sollten.⁶ Brant, zu diesem Zeitpunkt noch Rechtsprofessor an der Universität Basel, teilte ganz offenbar Maximilians Auffassungen von Reichspolitik und Herrschaft, was angesichts der latenten und manifesten Spannungen zwischen dem Reich und der Eidgenossenschaft nicht ganz unproblematisch war.⁷ Doch taucht Maximilian als Idealbild eines Herrschers nicht nur in diesen Kasualtexten Brants auf, sondern auch – als einzige namentlich genannte zeitgenössische Persönlichkeit überhaupt – in Brants literarischem Hauptwerk, dem *Narrenschiff* von 1494. Im berühmten »politischen« Kapitel 99 (»Vom abgang des glouben«) ermahnt Brant die »herren / künig / land« zur Eintracht gegen »die Türcken«:

Jr haben zwor eyn künig milt
Der üch wol fürt / mit ritters schiltt

- 4 Vgl. Dieter Wuttke, »Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zu Brants Donnersteinflugblatt des Jahres 1492«, in: *Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt*, hrsg. von Otto Herding und Robert Stupperich, Boppard 1976 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung, 3), S. 141–176.
- 5 Aby M. Warburg, »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, 3. Aufl., Baden-Baden 1992 (Saecula spiritalia, 1), S. 199–303: S. 206, hier gemünzt auf Philipp Melancthon; Bezug auf Brant bei Joachim Knappe, *Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700*, Wiesbaden 2006 (Gratia, 44), S. 144.
- 6 Vgl. Dieter Mertens, »Sebastian Brant, Kaiser Maximilian, das Reich und der Türkenkrieg«, in: *Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500*, hrsg. von Klaus Bergdolt u. a., Wiesbaden 2010 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 26), S. 173–218; zum publizistischen Kontext auch Claudius Sieber-Lehmann, »Maximilian I. in astronomisch-astrologischen Druckwerken und Prophezeiungen«, in: *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition*, hrsg. von Johannes Helmraath, Ursula Kocher und Andrea Sieber, Göttingen 2018 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 22), S. 60–82, sowie allgemein 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.
- 7 Vgl. dazu Antje Niederberger, »Sebastian Brant, das Reich und die Eidgenossen«, in: *Humanisten am Oberrhein. Neue Gelehrte im Dienst alter Herren*, hrsg. von Sven Lembke und Markus Müller, Leinfelden-Echterdingen 2004 (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 37), S. 189–208; Caspar Hirschi, »Eine Kommunikationssituation zum Schweigen. Sebastian Brant und die Eidgenossen«, in: K. Bergdolt (Hrsg.), *Sebastian Brant* (wie Anm. 6), S. 219–252.

Der zwingen tûg all land gemeyn
Wann jr jm helffen wendt alleyn
Der edel fürst Maximilian
Wol würdig ist der Römschen kron
Dem kumbt on zwifel jnn sin handt
Die heilig erd / vnd das globte landt.⁸

Brants Hör-Wissen

Brants *Narrenschiff* ist in vielerlei Hinsicht ein Schlüsseltext der kommunikativen Kultur um 1500. Zunächst ist er ein mediales Experiment auf der Höhe seiner Zeit. Brant war »early adopter« der aufregenden neuen Medientechnik des Buchdrucks, arbeitete in Basel im Innovationszentrum von Drucktechnologie und -ästhetik und reflektierte selbst in seinen Werken beständig deren Möglichkeiten und Reichweiten.⁹ Das *Narrenschiff* reizt die Grenzen der druckbasierten Kommunikationskultur um 1500 gänzlich aus. Schon seine strenge Form zeugt davon. Alle 112 Kapitel haben dieselbe Struktur: Motto, Illustration und Spruchgedicht in (zumindest in den ersten 73 Kapiteln) entweder 34 oder 94 Versen bilden semantische und mediale Einheiten, verweisen aufeinander und beleuchten sich wechselseitig. Die Bildelemente sind auf allerhöchstem Niveau und mit immensem technischem Aufwand gestaltet. Diese Struktur weist auf die mediale Form des Flugblatts voraus, die Brant so virtuos bediente, so dass auch denkbar ist, dass Brant einzelne Kapitel »gesamlet zuo Basell«¹⁰ und schon vorher als Flugblatt auf den Markt geworfen hatte, um sie dann später zu kompilieren und formell zu vereinheitlichen.

Vor allem aber reflektiert das Buch selbst auf seinen eigenen medialen Status und auf die Kommunikationssituation, in der es sich befindet und in die es interveniert. Brant beschreibt nicht nur das Handwerk der Drucker auf dem »gesellen schiff«¹¹, sondern er kritisiert auch schon im allerersten Kapitel den Büchernarr mit Brille und Eselohren als einen lächerlichen Bildungsposer und beklagt damit die »Kluft zwischen der inzwischen enormen Präsenz des Buchs als Medium auf der einen Seite bei gleichzeitiger Missachtung der informationellen Seite«¹² – kurz: den schon ein halbes Jahrhundert nach Erfindung der Technologie in Europa

8 Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Studienausgabe, hrsg. von Joachim Knape, Stuttgart 2011, S. 456.

9 Vgl. Joachim Knape, »Der Medien-Narr. Zum ersten Kapitel von Sebastian Brants *Narrenschiff*«, in: K. Bergdolt (Hrsg.), Sebastian Brant (wie Anm. 6), S. 253–269.

10 S. Brant, *Narrenschiff* (wie Anm. 8), S. 107.

11 Ebda., S. 2.

12 J. Knape, *Der Medien-Narr* (wie Anm. 9), S. 266.

einsetzenden ›information overkill.¹³ Buch ist Business, das weiß niemand besser als Brant, der das *Narrenschiff* in Kooperation mit dem Basler Druck-Promoter Johann Bergmann von Olpe konzipierte und vermarktete.¹⁴ Zugleich sieht er das Geschäftsmäßige des Druckgewerbes kritisch – »vil drucken / wenig corrigyeren«¹⁵ – und befürchtet eine gewisse Inflation druckbasierten Wissens:

Die vile der gschrift / spürt man do by
Wer merckt die vile der truckery
[...]
Der [Bücher] sint so vil yetz an der zal
Das sie nütz gelthen überal.¹⁶

Brants universelle Narrensatiere bleibt hier stets reflexiv, schließt die eigene mediale Ermöglichungsbedingung immer mit ein. Daneben erschließt das *Narrenschiff* aber auch die medialen und kommunikativen Kontexte der Drucktechnologie in der zeitgenössischen Mediengesellschaft. Dabei ist festzuhalten, dass das *Narrenschiff* natürlich kein realistisches Abbild der Gesellschaft um 1500 liefert – weder in Basel noch in Straßburg. Vielmehr dient Brants große Metapher vom Schiff der Narren dazu, in moraldidaktischer Absicht gesellschaftliche Problemfelder einzukreisen, in denen sich der prinzipiell handlungsmächtige Mensch als Weiser oder als Narr zeigen kann – von der Politik über die Religion bis hin zum Geschlechterverhältnis. Aktenkundig, etwa in Gerichtsquellen, wird in der Regel die Normabweichung. Daraus lässt sich der Zustand einer Gesellschaft nur insofern ablesen, als dass die Norm, von der abgewichen wurde, als solche erst hervortritt. Die Moralsatiere des *Narrenschiffs* leistet eine ähnliche Funktion. Sie liefert kein neutrales Bild ihrer Zeit, sondern ein polemisches – das gerade dadurch als wahlweise sozial-, mentalitäts- oder eben mediengeschichtliches Material verarbeitet werden kann.¹⁷ Vor diesem Hintergrund sind auch die medialen Analysen des *Narrenschiffs* zu beurteilen. Sie sind wie alle anderen Problemfelder also stets

13 Vgl. dazu allgemein Ann M. Blair, *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven 2010.

14 Vgl. zur Druckgeschichte des *Narrenschiffs* vor allem Annika Rockenberger, *Produktion und Drucküberlieferung der editio princeps von Sebastian Brants »Narrenschiff« (Basel 1494). Eine medienhistorisch-druckanalytische Untersuchung*, Frankfurt a. M. 2011 (Europäische Hochschulschriften, 1.2009).

15 S. Brant, *Narrenschiff* (wie Anm. 8), S. 472.

16 Ebda., S. 473.

17 Vgl. zur Frage des Realitätsbezugs im *Narrenschiff* pointiert Albrecht Classen, »Von Erfahrung aller Land«. Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹: A Document of Social, Intellectual, and Mental History«, in: *Fifteenth-Century Studies* 26 (2001), S. 52–65, und Gudrun Aker, *Narrenschiff. Literatur und Kultur in Deutschland an der Wende zur Neuzeit*, Stuttgart 1990 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 216).

relativ zur polemischen Gesamtanlage des Buches, lassen aber dadurch die Beziehungen zwischen den verschiedenen medialen Formen und kommunikativen Praktiken umso stärker hervortreten.

Brant profiliert seine Medienanalyse der ›Gutenberg-Galaxis‹ gegen eine Kultur der Präsenz und der oral und vokal dominierten Kommunikation unter Anwesenden. Oder genauer: Er profiliert sie, indem er sie in eine im obigen Sinne polemische Relation zur Kommunikation unter Anwesenden stellt.¹⁸ Damit thematisiert Brant eine fundamentale Struktur vormoderner Gesellschaften. Diese stellen keine ein für alle Mal gegebene Größe dar, sondern werden, folgt man etwa Rudolf Schlögl, primär durch Prozesse der »Vergesellschaftung unter Anwesenden« hervorgebracht.¹⁹ Solche Vergesellschaftungsformen wiederum sind durch die Leitdifferenz von Anwesenheit und Abwesenheit organisiert. Konkret heißt das, dass Vergesellschaftung bis mindestens ins späte 17. Jahrhundert hinein primär als Kommunikation und Interaktion von Anwesenden und damit auch ko-präsenten Körpern in einem gemeinsamen sozialen und auch konkret topographischen Raum stattfindet. Abwesendes, das sozial relevant werden will, wird laut Schlögl durch rituelle und aktualisierende Kommunikationsformen in den Raum der Anwesenheit hineingeholt und damit funktional präsent gemacht. Dies betrifft etwa alle Arten von Konstellationen der Vertretung: das Vortragen und Vorsingen von Flugblättern ebenso wie die Botenkommunikation und gerichtliche Fürsprache.

Kommunikation unter Anwesenden ist daher vor allem als Interaktion über sensorische Praktiken zu greifen, über Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten.²⁰ So gesehen sind die Sinne nicht nur konstitutiv für die Kommunikations- und Mediengeschichte (nicht nur) der Frühen Neuzeit, sondern für die vormoderne Gesellschaft überhaupt, als ihre Entstehungsbedingung und Funktionsvoraussetzung. Das gilt auch für das Akustische. In der sinnesbasierten Kommunikation unter Anwesenden sind Rezeption und Produktion von Klängen beständig ineinander verschränkt. Für die Analyse dieses Zusammenhangs seien daher zwei Begriffe vorgeschlagen, die komplementär funktionieren: Klanghandeln und

18 Vgl. André Kieserling, *Kommunikation unter Anwesenden. Studien über Interaktionssysteme*, Frankfurt a. M. 1999.

19 Vgl. knapp und konzeptionell Rudolf Schlögl, »Vergesellschaftung unter Anwesenden in der frühneuzeitlichen Stadt und ihre (politische) Öffentlichkeit«, in: *Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Gerd Schwerhoff, Köln 2011 (Städteforschung, A.83), S. 29–37, sowie ausführlich ders., *Anwesende und Abwesende. Grundriss einer Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014.

20 Vgl. hierzu genauer Jan-Friedrich Missfelder, »Gesellschaft? Anwesend! Körper, Sinne und Medien in Rudolf Schlögls Früher Neuzeit«, in: *Historische Anthropologie* 24 (2016), S. 131–134.

Hör-Wissen. Klanghandeln stellt nach Daniel Morat ein »konstitutives Element jeder (historischen) Klanglandschaft« dar und ist zugleich ein »historischer Produktivfaktor.«²¹ Mit Klanghandeln ist in diesem Sinne die vielfältige Praxis der Produktion sinnhafter Klänge gemeint, die im Rahmen einer Kultur der Kommunikation unter Anwesenden Anschlusskommunikation ermöglichen. Der Begriff des Hör-Wissens ist komplexer. Er verweist auf einen reflexiven Umgang mit dem Hören, auf ein soziales Wissen um dessen gesellschaftliche Funktion. Darum entwickeln Gesellschaften (wiederum nicht nur der Vormoderne) einen reflexiven Umgang mit den Sinnen, kurz: ein soziales Wissen um die gesellschaftliche Funktion der Sinne, ein Seh-, Schmeck- oder eben auch Hör-Wissen. Hör-Wissen bezeichnet daher nicht nur das Wissen über Akustik und den physiologischen Hörsinn.²² Im Hör-Wissen konstituiert sich vielmehr die Reflexion auf die vor-moderne Vergesellschaftung unter Anwesenden – und dies in einem doppelten Sinn: Hör-Wissen bezeichnet einerseits das Wissen über das Hören als eine sensorische Praxis (in Bezug auf Klanghandeln) und andererseits jenes soziale Wissen, das über und durch das Hören gewonnen werden kann.²³ In der konkreten historischen Situation sind beide gleichwohl kaum immer säuberlich zu differenzieren. Der amerikanische Musikethnologe Steven Feld beschreibt diesen Zusammenhang mit dem Terminus der »acoustemology«, in dem Akustik und Epistemologie begrifflich verschaltet werden. Feld spricht denn auch vom »knowing-with and knowing-through the audible«²⁴ als den Kennzeichen sozialen Hör-Wissens.

Was also weiß Sebastian Brants *Narrenschiff* als Gesellschaftsdiagnose über das Hören? Zunächst belegt es einmal mehr Marshall McLuhans klassische These, dass neue Medien ältere Medien nicht einfach ersetzen, sondern sie vielmehr reflexiv zu ihrem Gegenstand machen.²⁵ So auch hier: Brants Text, so fest und tief er in der innovativen Medientechnologie des Buchdrucks verankert ist, thematisiert und reflektiert ebenso über eine orale und vokale Kultur der akustischen sozialen Interaktion, in der sich ein spezifisches Hör-Wissen um 1500 manifestiert.

21 Daniel Morat, »Der Sound der Heimatfront. Klanghandeln in Ersten Weltkrieg«, in: *Historische Anthropologie* 22 (2014), S. 350–363: S. 356.

22 Vgl. zum Hörsinn knapp Jan-Friedrich Missfelder, »Hörsinn«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online* (2019), http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_400399.

23 Vgl. dazu konzeptionell Daniel Morat, Viktoria Tkaczyk und Hansjakob Ziemer, »Einleitung«, in: *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, hrsg. vom Netzwerk »Hör-Wissen im Wandel«, koordiniert von Daniel Morat, Berlin 2017, S. 1–20.

24 Steven Feld, »Acoustemology«, in: *Keywords in Sound*, hrsg. von David Novak und Matt Sakakeeny, Durham 2015, S. 12–21: S. 12; vgl. auch ders., *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham 2012.

25 Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden 1994.



Abbildung 1: Sebastian Brant, [Das Narrenschiff]. [Basel]: [Johann Bergmann von Olpe], [12. Februar 1499]. Universitätsbibliothek Basel, DA III 4a:2, <https://doi.org/10.3931/e-rara-18335> / Public Domain Mark, unpaginiert, Kap. »Von oren blösen«

Für Brant ist Hören als soziale Praxis untrennbar verbunden mit dem kommunikativen Klanghandeln der Stimme. Im *Narrenschiff* wird Hören als kommunikative Praxis der Rede Thema. Hören als Praxis verweist dort in der Regel auf gehörtes Sprechen, Schreien, Singen. Anders gesagt: Hör-Wissen ist immer auch Klangwissen und Stimmwissen. Am Beispiel der zahlreichen Kapitel des *Narrenschiffs*, in denen Brant orale Kommunikation anspricht, lässt sich detailliert aufzeigen, welches spezifische Verständnis von Klanghandeln und Hör-Wissen darin zum Tragen kommt.

Das 101. Kapitel des *Narrenschiffs* lautet: »Von oren blösen«. Das zugehörige Bild zeigt einen Narren mit zurückgeworfener Narrenkappe, der sein Ohr einem anderen Narren hinstreckt, der diesem wiederum etwas einflüstert, eben ins Ohr »bläst« (siehe Abbildung 1):

Der ist eyn narr / der vasßt jnns houbt
 Vnd lichtlich yedes schwätzen gloubt
 Das ist eyn anzeig zû eym toren
 Wann eyner dünn / und witt /hat oren.²⁶

26 S. Brant, *Narrenschiff* (wie Anm. 8), S. 462.

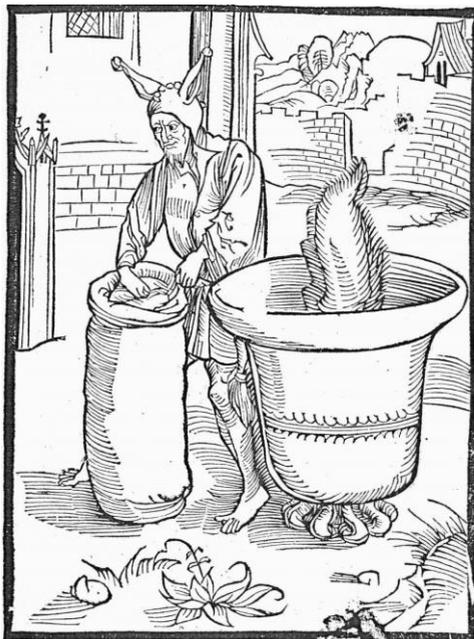


Abbildung 2: Sebastian Brant, [Das Narrenschiff], [Basel]: [Johann Bergmann von Olpe], [12. Februar 1499]. Universitätsbibliothek Basel, DA III 4a:2, <https://doi.org/10.3931/e-rara-18335> / Public Domain Mark, unpaginiert, Kap.: »Nit achten uff all red«

Diese Verse setzen den Ton, der für Brants Verständnis für stimm- und hörbasierte Kommunikation unter Anwesenden charakteristisch ist: Sie ist anfällig für Täuschung und Manipulation, generiert Konfliktpotential und sozialen Unfrieden. Wer dünne und weite, also besonders empfangsbereite Ohren hat, erweist sich als Narr. Auf Hör-Wissen, so Brant, hier und anderswo im *Narrenschiff* ist kein Verlass. Zu hören gibt es vor allem Gerede, Gerüchte, üble Nachrede und Geschwätz loser Zungen. Im 19. Kapitel mit dem Titel »Von vil schwetzen« macht Brant dann unzweideutig klar:

Zung ist eyn vngerüwgs guot
Vil schaden sy dem menschen dût /
Durch sie / so dânt wir schelkten gott
Den nächsten gschmähen wir mit spot
Mit flüchen / nochred / vnd veracht
Den gott noch sym bild hat gemacht /
Durch sie / verrotten wir vil lüt
Durch sie/ blibt vnerschwigen nüt.²⁷

27 Ebda., S. 172.

Hier wird die genuin soziale Dimension oraler Kommunikationskultur deutlich. Brant begreift Anwesenheitskommunikation in einer Dialektik von Geheimnis und Öffentlichkeit. Nichts kann »unverschwiegen« bleiben, alles muss verraten, also ins Licht der interaktionellen, öffentlichen Rede gezerzt werden, die sich wiederum als missgünstige Gerüchteküche erweist. Zugleich zeigt sich hierin nicht nur eine innergesellschaftliche Destruktivität und Konflikthaftigkeit von Anwesenheitskommunikation, die stets auf direkte Responsivität angelegt ist, sondern diese verweist auch darüber hinaus. Spott und Verachtung treffen nicht nur den Mitmenschen, sondern ebenfalls Gott, nach dessen Ebenbild die Opfer der üblen Nachrede ja gemacht sind. Jede Rede ist in dieser Perspektive immer potentiell Lüge und damit nicht nur Sünde, sondern auch gesellschaftlich kontraproduktiv:

Vil schwätzen ist selten on sünd
 Wer vil lügt / der ist nyemans fründ.²⁸

Dem Weisen bleibt angesichts des betrügerischen Klanghandelns wenig anderes übrig, als das Hören zu verweigern, wie es im Kapitel 41 («Nit achten vff all red») heißt:

Wer recht zû tûn den willen hett
 Der acht nit / was eyn yeder redt
 Sunder blyb vff sym fürnem stiff
 Ker sich nit an der narren pfiff.²⁹

Nicht auf die Narren zu hören, heißt hier, sich der Kommunikation zu entziehen. Denn es ist unmöglich, einem jeden Narren im Wortsinne das Maul mit jenem Mehl zu stopfen, das der Narr der Kapitelillustration in die Hand nimmt (siehe Abbildung 2). Dieses Bild lenkt die Aufmerksamkeit aber noch auf ein anderes Element vormodernen Klanghandelns und Hör-Wissens, das in seiner Bedeutung kaum überschätzt werden kann: die Glocke. Brants Glocke ist vollkommen dysfunktional und zeigt damit schon die Verkehrtheit der Narrenwelt an. Sie steht auf dem Kopf und hat anstatt eines Klöppels einen Fuchsschwanz. Es ist ihr so also unmöglich, die mediale Funktion zu übernehmen, die ihr in der kommunikativen Kultur der Vormoderne zukommt. Glocken sind unter den Bedingungen von Anwesenheitskommunikation Halbdistanzmedien. Ihr Klang wirkt zentripetal, sie rufen etwa als Kirchenglocken die Gemeinde eines spezifischen Kirchspiels zur

28 Ebda., S. 173.

29 Ebda., S. 242.

Messe zusammen und stellen dadurch auf akustischem Wege Ko-Präsenz her.³⁰ Damit diese Leistung erbracht werden kann, muss allerdings ebenfalls ein geteiltes Hör-Wissen um die spezifische «Sprache der Glocken»,³¹ ihre ausdifferenzierten Signal-Codes und Rhythmen vorausgesetzt werden. Brant deutet all dies mit seiner umgedrehten Glocke nur an und bezeugt gerade dadurch die Virulenz kampanilen Klanghandelns und Hör-Wissens. Die Glocke ist im *Narrenschiff* gleichsam ein visuelles Signal einer sich selbst verstehenden akustischen Kultur. Der Autor weiß hier: Seine Illustration ›rings a bell‹ bei seinen Leserinnen und Lesern.

Die kommunikativ-mediale Konstellation Hören/Reden wird von Brant schließlich noch an einem weiteren Anwendungsfall diskutiert: der Botenkommunikation. In der Medientheorie gelten Boten als Medien im Wortsinne, als Mittler, die desto unsichtbarer werden, je besser die mediale Kommunikation gelingt.³² Brant glaubt nicht daran. Im Gegenteil: Boten sind im *Narrenschiff* keine rauschfreien Übertragungskanäle, sondern notorisch eigensinnig und unzuverlässig. Wer Botenkommunikation hört, hört nicht die reine Botschaft, sondern einen durch Alkohol und Vergesslichkeit verzerrten Sound:

Vnd was er tûn soll / vnd man heißt
Das er / vor wyn / dar vmb nit weißt
Vnd langzyt vff der straß sich sum
Do mit das jm vil lût bekum
Vnd lûg das er zâr an der nâh
Vnd drystunt vor die brieff besâh
Ob er kûnd wissen / was er trag
Vnd was er weiß / bald wyter sag

30 Vgl. dazu knapp mit weiterer Literatur Jan-Friedrich Missfelder, »Glocken«, in: *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018, S. 329–331, sowie exemplarisch Niall Atkinson, *The Noisy Renaissance. Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, University Park, PA 2016, und die Beiträge in *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, hrsg. von Martin Clauss, Gesine Mierke und Antonia Krüger, Wien 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 89).

31 Alain Corbin, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1995 (orig. Les cloches de la terre, Paris 1994).

32 Vgl. etwa Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M. 2008; Bernhard Siegert, »Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien«, in: *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, hrsg. von Horst Wenzel, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen, 143), S. 45–62; Dieter Mersch, »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: *Was ist ein Medium?*, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt a. M. 2008, S. 304–321; aus historischer Perspektive Isabelle Schürch, »Der Bote ist nicht allein. Historisch-anthropologische Überlegungen zu einer Reflexionsfigur der Medientheorie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39 (2014), S. 388–403.

Vnd leg syn dāsch nachts vff eyn banck
 So er nymbt von dem wyn eyn schwanck
 Vnd kum on antwürt wider heym
 Das synt die narren die ich meyn.³³

Boten als Mund-zu-Ohr-Medien vermitteln also ebenfalls kein verlässliches Hör-Wissen, sondern bezeugen wie alle anderen Kommunikationsteilnehmer nur die Zweifelhaftigkeit und Instabilität der Kommunikation. Genau dies aber will Brant zum Ausdruck bringen, in diesem Sinne ist das Medium durchaus die Botschaft.

Hör-Räume

Für Brants Verständnis von Anwesenheitskommunikation und dem darin enthaltenen Hör-Wissen ist noch eine weitere Dimension entscheidend: die räumliche. Kommunikation – Reden, Singen, Hören – ist immer verortet. Missgünstige Menschen begegnen einander auf öffentlichen Plätzen, ein Narr flüstert dem anderen auf der Straße den neuesten Klatsch ins Ohr, der Bote lässt die Tasche mit den zu überbringenden Briefen auf der Wirtshausbank liegen. Ein spezifischer Ort aber gewinnt im *Narrenschiff* eine besondere Funktion als Bühne oraler Kommunikation: die Kirche. In zwei verschiedenen Kapiteln präsentiert Brant den Kirchenraum als einen Raum der Stimme und des Ohrs und diskutiert damit sein Verständnis von Vergesellschaftung als einer komplexen und ambivalenten Praxis des Sprechens und des Hörens.

Man darff nit fragen / wer die sygen
 By den die hund jnn kylchen schrygen
 So man meß hat / predigt / und singt
 Oder by den der habich schwyngt
 Vnd dūt syn schellen so erklyngen
 Das man nit betten kann noch syngen
 So muß man hüben dann die hätzen
 Do ist eyn klappern vnd eyn schwätzen
 Vnd schnyp / schnap / mit dem holtzschh machen.³⁴

Im 44. Kapitel (»Gebracht in der kirchen«) beschreibt Brant den Kirchenraum als einen umkämpften Klangraum, erfüllt von Hundegebell, Habichtgeschrei, Schellengeklingel, Stimmengewirr und Holzschuhgeklapper. Zugleich ist diesem Raum aber auch eine akustische Hierarchie normativ eingeschrieben, denn all

33 S. Brant, *Narrenschiff* (wie *Anm. 8*), S. 383.

34 Ebd., S. 251.

diese Geräusche werden als Konkurrenz zur eigentlich legitimen Soundscape der Kirche präsentiert, zur Predigt, zum Gebet und zum Gesang. Die reale, vielfältige Geräuschkulisse ist aber nicht nur störend, sondern zeugt auch von einer von Brant skandalisierten Zweckentfremdung des Raumes. Der Ort des Gebetes und der Kommunikation mit Gott wird als sozialer Repräsentationsraum genutzt, in dem Hunde und Greifvögel optisch und akustisch zu erkennen geben, »wer die sygen«, die diese Repräsentationstiere in die Kirche mitbringen. Die legitime Praxis der Kirche wird wiederum ebenfalls akustisch gefasst, Predigt und Gesang erfordern die Aufmerksamkeit des Ohrs, die ihnen durch Tier, Holzschuh und Mitmensch erschwert wird. Brant steht mit dieser Kritik an der religiösen Aufmerksamkeitsökonomie um 1500 keineswegs allein. Im Gegenteil: Predigt- und Kirchengeschwätz ist ein gängiger Topos der Kulturkritik im späten Mittelalter bis weit in die Frühe Neuzeit hinein.³⁵ Unterstützt durch die architektonische Organisation spätmittelalterlicher Kirchenräume, die das eigentliche liturgische Geschehen oftmals durch Lettner von der Gemeinde der Laien abtrennte, geriet der Kirchgang in den Augen und vor allem Ohren vieler Kritiker zum sozialen Event, in dem es primär ums Sehen und Gesehenwerden inklusive aller tierisch unterstützten Repräsentationspraktiken bzw. um den lautstarken Austausch von Neuigkeiten ging. So auch im *Narrenschiff*, in dem der Kirchenraum überdies von amourösen Blickregimes durchzogen ist: »Do lügt man wo frow kryemhild stand [/] Ob sie nit well har vmbher gaffen.«³⁶ Brants kritischer Bannstrahl trifft aber nicht nur die Laien, auch die klerikale Elite bekommt ihr Fett weg. Kapitel 91 des *Narrenschiffs* beschäftigt sich mit »schwetzen jm Chor«, also mit der Soundscape auf der Rückseite des Lettners. Auch hier ist von andächtiger Stille oder dem Klang des reinen Glaubens wenig zu hören. Vielmehr widmet sich auch der Klerus der lautstarken Kommunikation unter Anwesenden zu ganz weltlichen Themen:

Do seyt man von dem welschen krieg
Do lügt man / das man redlich lieg
Vnd ettwas nüws bring vff die ban
Als wurt die mettin gefangen an
Vnd wert dick zû der vesper zyt.³⁷

35 Vgl. dazu mit zahlreichen Beispielen vor allem aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Pia Holenstein und Norbert Schindler, »Geschwätzgeschichte(n). Ein kulturhistorisches Plädoyer für die Rehabilitierung der unkontrollierten Rede«, in: *Dynamik der Tradition*, hrsg. von Richard van Dülmen, Frankfurt a. M. 1992 (Studien zur historischen Kulturforschung, 4), S. 41–108, insbes. S. 79–85.

36 S. Brant, *Narrenschiff* (wie *Anm.* 8), S. 251.

37 Ebd., S. 424.

Derartiges Verhalten widerspricht nicht nur den religiösen Erwartungen an den Klerus, sondern disqualifiziert sie im Extremfall auch ganz für ihr Amt. Auch hier greift bei Brant wiederum eine räumliche Logik, in der dem spezifischen Klangraum »Kirche« der Klangraum »Straße« entgegengesetzt wird:

Es wer besser vnd weger eym
 Er blyb gantz über all do heym
 Vnd richt das klapper benckly zů
 Vnd synen genßmerckt anderßwo
 Dann das er jnn der kyrchen will
 Sich jrren / vnd sunst ander vil.³⁸

Die Klapperbank, die einige Jahre später in Thomas Murners *Schelmenzunft* (1512) eine ganz ähnliche Rolle als Ort des Geschwätzes spielen wird,³⁹ hat ihren legitimen Platz eben auf dem Gänsemarkt, auf dem ohnehin geschnattert wird, und nicht in der Kirche. Von hier aus lässt sich nun auch besser begreifen, welche Art von Hör-Wissen in Brants Kirchenklangkritik zum Tragen kommt. Brant zeichnet die Soundscapes im Kirchenraum nicht nur auf, sondern taxiert diese auch in Rahmen einer Legitimitätsordnung. Messe halten, Predigt und liturgischer Gesang werden darin als akustisch-religiöser Komplex zusammengedacht und machen von der Seite des Klanghandelns den Kern legitimer religiöser Praxis aus. Dadurch wird auch deutlich, dass hier mit Gesang nicht Gemeindegesang gemeint ist. In Basel, Brants Erfahrungsraum um 1494, wurde dieser erst im Zuge der Reformation eingeführt, wie aus einem Gesuch des Basler Reformators Johannes Oekolampadius an den Rat aus dem Jahr 1526 deutlich wird.⁴⁰ Kirchengesang ist bei Brant also Klerikergesang, durch den gemeinsam mit dem rituell in Tagzeiten formierten Gebet und vor allem der Predigt ein religiöses Hör-Wissen vermittelt wird, das der paulinischen Losung des »fides ex auditu« entspricht.

Die Predigt als privilegiertes Heilsmedium nimmt schon vorreformatorisch eine zentrale Rolle ein und wird in eben dieser Funktion von zeitgenössischen Predigern auch reflektiert.⁴¹ Ein schlagendes Beispiel dafür liefert etwa der

38 Ebda.

39 Vgl. Thomas Murner, *Der Schelmen Zunft*, hrsg. von Horst Gronemeyer, Hamburg 1968.

40 Vgl. Kenneth H. Marcus, »Hymnody and Hymnals in Basel, 1526–1606«, in: *The Sixteenth Century Journal* 32 (2001), S. 723–741; Daniel Trocmé-Latter, »Protestantische religiöse Identitäten in Lied und Kirchenmusik: Basel und Straßburg im 16. Jahrhundert«, in: *Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, Teilbd. 1: *Orte der Musik*, Lilienthal 2019 (Handbuch der Musik der Renaissance, 4), S. 193–221.

41 Vgl. zum Genre Regina Dorothea und Hans-Jochen Schiewer, »Predigt im Spätmittelalter«, in: *Textsorten und Textallianzen um 1500. Handbuch*, Tl. 1: *Literarische und religiöse Textsorten und Textallianzen um 1500*, hrsg. von Alexander Scharz, Franz Simmler und Claudia Wich-Reif,

Straßburger Münsterpredigerstar Johann Geiler von Kaysersberg. Geiler hielt im Kirchenjahr 1498/99 insgesamt 136 Predigten über Brants *Narrenschiff*.⁴² Auch das oben analysierte 44. Kapitel zum ›Lärm in der Kirche‹ wird von Geiler zum Thema gemacht. Geiler folgt in seinen Predigten selbst einem akustischen Organisationsprinzip, indem er die einzelnen Themenfelder, die er aus dem *Narrenschiff* übernimmt, wieder analytisch nach »Schellen«, also den Signalinstrumenten des Narren aufschlüsselt.⁴³ In der dritten Schelle der 43. Predigt, gehalten am Oster-sonntag 1498, greift Geiler Brants Klangkritik direkt auf: »Die dritte schell ist vngefert machen yn der kirchen. Es ist nit ein cleine sünd / es zimpt sich auch nit der stat halb / das an dem ort da man mit friden / vnd rūw gotz dienst sol celebrieren das man da vngestiern sei / oder vnriuwig mit schreien vnd andern dingen. Der prophet spricht / In pace sanctus / sein ort ist im friden gemacht / vnd der herr des tempels da er geboren ward /da singen die engel frid dem menschen eins gūten willens.«⁴⁴

Geilers Betonung des christlichen Friedens verbindet die Kritik an der Predigtstörung mit einer Kritik an der religiösen Selbstermächtigung der Zuhörer. Dies wird auch schon bei Brant selbst deutlich. Besonders augenfällig wird dies in einem Vergleich der beiden ikonographischen Predigt-darstellungen im *Narrenschiff*. Die Illustration zum Kapitel 22 (»Die ler der wisheit«) stellt eine ideale Rezeptionssituation dar, in der die Gemeinde der Predigt der Weisheit zugewandt und aufmerksam lauscht (siehe Abbildung 3). Einzig zwei Narren im Hintergrund tuscheln noch und weisen sich gerade dadurch als Narren aus. Wenn die Narrheit selbst hingegen auf die Kanzel steigt wie in Kapitel 104, dann besteht gemäß Kapitelüberschrift die akute Gefahr, dass die »worheyt ver-swigen« wird, weil ein renitentes Predigt-publikum unter Androhung von Waffengewalt das Verschweigen

Berlin 2009 (Berliner sprachwissenschaftliche Studien, 20), S. 727–771; *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. La prédication au Moyen Age entre oralité, visualité et écriture*, hrsg. von René Wetzels und Fabrice Flückiger, Zürich 2010.

42 Vgl. Uwe Israel, »Sebastian Brant und Johannes Geiler von Kaysersberg«, in: K. Bergdolt (Hrsg.), Sebastian Brant (wie *Anm.* 6), S. 49–74; Dietz-Rüdiger Moser, »Sebastian Brant und Geiler von Kaysersberg«, in: *Sebastian Brant (1457–1521)*, hrsg. von Hans-Gert Roloff u. a., Berlin 2008 (Memoria, 9), S. 49–74; zum Kontext Rita Voltmer, *Wie ein Wächter auf dem Turm. Ein Prediger und seine Stadt. Johann Geiler von Kaysersberg (1445–1510) und Strassburg*, Trier 2005.

43 Vgl. insgesamt zum Verhältnis von Geilers Predigten und ihrer Vorlage Ralf-Henning Steinmetz, »Über Quellenverwendung und Sinnbildungsverfahren in den ›Narrenschiff-Predigten Geilers von Kaysersberg – Am Beispiel und mit dem lateinischen und dem deutschen Text über die ›Bülnarren‹«, in: *Predigt im Kontext*, hrsg. von Volker Mertens u. a., Berlin 2013, S. 89–125.

44 *Des hochwirdigen doctor keiserspergs narrenschiff ... vß latin in Tütsch bracht*, Straßburg: Johann Grüninger 1520, Digitalisat des Exemplars München, Bayerische Staatsbibliothek, ESlg/2 P.lat. 865, http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00089958/image_182, fol. 98v (falsch paginiert).



Abbildung 3: Sebastian Brant, [Das Narrenschiff]. [Basel]: [Johann Bergmann von Olpe], [12. Februar 1499]. Universitätsbibliothek Basel, DA III 4a:2, <https://doi.org/10.3931/e-rara-18335> / Public Domain Mark, unpaginiert, Kap. »Die ler der wisheyt«

der Wahrheit einfordert. Gerade hier ergibt sich bei aller Kontinuität etwa in Hinblick auf die Funktion des Predigtwortes als Heilsmedium, vermittelt über die Tradition des paulinischen »fides ex auditu«-Modells bei Martin Luther,⁴⁵ eine klare Bruchlinie zur Reformation. Predigtstörung wird vor allem in der frühen Reformation nicht mehr als Bruch des christlichen Friedens verstanden, sondern vielmehr als »empowerment« des geistlich mündigen Laien im Rahmen des Priestertums aller Gläubigen.⁴⁶ Dies ändert sich aber im Verlauf des 16. Jahrhunderts wieder. In der Predigtsszene auf Lucas Cranachs berühmtem Wittenberger »Reformationsaltar« von 1547 wird zum Beispiel deutlich, wie weit die reformatorischen Kirchen ein vorreformatorisches Ideal der Hör-Wissens übernehmen

45 Vgl. hierzu klassisch Ernst Bizer, *Fides ex auditu. Eine Untersuchung über die Entdeckung der Gerechtigkeit Gottes durch Martin Luther*, 3., erw. Aufl., Neukirchen-Vluyn 1966; weiterführend Philippe Büttgen, »Voix sans vertu. Complément à l'histoire des théologies de la parole«, in: *Crossing Traditions: Essays on Reformation and Intellectual History. In Honour of Irena Backus*, hrsg. von Maria-Cristina Pitassi und Daniela Solfaroli Camiloci, Leiden 2017 (Studies in Medieval and Reformation Traditions, 212), S. 149–163.

46 Vgl. Heinold Fast, »Reformation durch Provokation. Predigtstörungen in den ersten Jahren der Reformation in der Schweiz«, in: *Umstrittenes Täufertum 1525–1975: Neue Forschungen*, hrsg. von Hans-Jürgen Goertz, Göttingen 1975, S. 79–110; Jan-Friedrich Missfelder, »Akustische Reformation: Lübeck 1529«, in: *Historische Anthropologie* 20 (2012), S. 108–121.

und ihrerseits radikalisieren. Die Gemeinde erscheint hier als passive Rezeptionsgemeinschaft, ihr gegenüber der Reformator auf der Kanzel als Mediator des im Gekreuzigten in der Bildmitte vermittelten Heils.⁴⁷ Während Luther seiner Gemeinde die Schrift autoritativ auslegt, gehen etwa die Institutionen der Genfer reformierten Kirche daran, die auditive Rezeption des Gotteswortes systematisch zu optimieren und durch Befragungen der Gemeinde zu überprüfen.⁴⁸ Um 1500 hingegen ist religiöses Hör-Wissen eingebunden in Prozesse der Kommunikation unter Anwesenden, in denen die Räume, Zeiten und sozialen Kontexte der Kommunikation porös und durchlässig waren und gerade dadurch in der Reflexion eines Sebastian Brant problematisch wurden. Im *Narrenschiff* manifestiert sich also Hör-Wissen als Wissen über die zeitgenössische Gesellschaft, welches über das Hören und das Beobachten des Hörens und seiner kommunikativen Situationen gewonnen werden kann. Hören ist eine ausgesprochen heikle soziale Praxis, anfällig für Manipulation und Konflikt und stets in Gefahr, sein eigenes Potential der Heilsgewinnung im Hören auf Gottes Wort (durch den Mund des Predigers) zu verschenken.

Badius' Hörsinn

Allerdings schweigt Brant in der Analyse der kommunikativen Kultur seiner Gegenwart zum zeitgenössischen Wissen über das Hören selbst. Wie wurde dieses gefasst und zugleich gesellschaftlich aktualisiert? Auch diese Frage lässt sich anhand eines *Narrenschiff*-Textes diskutieren. Wenige Jahre nach der Publikation von Brants Buch veröffentlichte der in Paris tätige flämische Humanist, Drucker und Verleger Jodocus Badius Ascensius (Josse Bade van Asche) ein »additamentum« zu Brants europaweit erfolgreichem Werk.⁴⁹ Dieser »Anhang« war jedoch weit mehr als das. Bei Badius' *Stultiferae naves* handelt es sich um ein eigenständiges und originelles Buch, das Brants populäre Schiffsmetapher aufgreift und schon im Buchtitel vervielfältigt. Überdies ist seine Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte außerordentlich komplex. Während Badius die lateinische Fassung der

47 Siehe dazu die Predella des Reformationsaltars von Lucas Cranach in St. Marien zu Wittenberg (1547/48): <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Luther-Predigt-LC-WB.jpg> (30.12.2021).

48 Vgl. Anna Kivalova, *Listening and Knowledge in Reformation Europe. Hearing, Speaking and Remembering in Calvin's Geneva*, Cham 2019.

49 Vgl. Paul White, »Marketing Adaptations of the ›Ship of Fools‹: The ›Stultiferae Naves‹ (1501) and ›Navis Stultifera‹ (1505) of Jodocus Badius Ascensius«, in: *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*, hrsg. von José María Pérez Fernández und Edward Wilson-Lee, Cambridge 2014, S. 22–39; zur Biographie ders., *Jodocus Badius Ascensius. Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford 2013.

Stultiferae naves erst 1500 bei seinem Pariser Kollegen Angelbert de Marnef drucken ließ, erschien schon zwei Jahre zuvor eine französische Adaption des Juristen Jehan Drouyn, die weit über eine bloße Übersetzung hinausging.⁵⁰ Vielmehr modifizierte und erweiterte Drouyn Badius' Vorlage in vielfacher Hinsicht und setzte eigene inhaltliche Akzente. Im Folgenden orientiere ich mich gleichwohl primär an Badius' paradoxerweise später publiziertem ›Original‹ und weise nur dort auf Abweichungen in Drouyns Fassung hin, wo sie für das Verständnis des hier etablierten sozialen Hör-Wissens relevant sind.

Statt eines gigantischen Schiffes, das alle Narren der Welt auf seiner Reise nach Narragonien, dem irdischen Schlaraffenland, einsammelt, stechen bei Badius sechs Schiffe in See. Während Brants *Narrenschiff* eine differenzierte Kasuistik menschlichen Verhaltens präsentiert, geht Badius in seiner Erforschung der *conditio humana* einen Schritt weiter. Seine Narrenschiffe repräsentieren die fünf Sinne. Zugleich feminisiert er das närrische Personal, die Passagiere auf seinen Schiffen sind allesamt Frauen, angeführt wird der Zug von einem sechsten Schiff, gesteuert durch Eva, der Repräsentantin der menschlichen Erbsünde.⁵¹ Badius stellt sein Konzept damit einerseits in die spätmittelalterliche Tradition der weiblichen Personifikation der menschlichen Sinne, wie sie etwa besonders prominent in der fast zeitgleich in Flandern entstandenen Tapiserie-Serie der *Dame à la Licorne* zum Ausdruck kommt.⁵² Andererseits schließt er ebenfalls subtil an Brant an. Dieser unterscheidet zwar im gesamten Text seines Narrenschiffs kaum nach weiblich und männlich codierter Narretei (im Gegensatz zu Thomas Murner, der gerade in seiner *Schelmensunft* und in seinen satirischen Flugblättern zur Kommunikationskultur eine eindeutig misogynen Argumentation verfolgt). Zugleich liefert eine Illustration zum Kapitel 106 des *Narrenschiffs* (›Vom Versäumnis guter Werke‹) einen Hinweis darauf, was Badius in seinem »additamentum« ergänzt wissen wollte. Hier klopfen die fünf törichten Jungfrauen aus Mt 25 an

50 Vgl. zum Entstehungskontext und zur Einordnung Olga Anna Duhl, »Introduction«, in: *La Nef des folles. Adaptation de Jean Drouyn et alii. Édition critique*, hrsg. von ders., Paris 2013 (Textes de la Renaissance, 190), S. 15–88; allgemein zur internationalen Narrenschiff-Rezeption und -Adaptation auch Anne-Laure Metzger-Rambach, »Le texte emprunté«. *Étude comparée du »Narrenschiff« de Sebastian Brant et de ses adaptations (1494–1509)*, Paris 2008.

51 Vgl. zu den Traditionen und Implikationen dieser Struktur Yona Pinson, »Led by Eve. ›The Large Ship of Female Fools and the Five Senses‹ (1498; 1500)«, in: *Word & Image* 26 (2010), S. 214–227; dies., *The Fools' Journey. A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*, Turnhout 2008, insbes. S. 69–89.

52 Vgl. dazu Anne-Marie De Gendt, »Le contrôle des sens dans le cycle de ›La Dame de la Licorne‹«, in: *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*, hrsg. von Florence Bouchet und Anne-Hélène Klinger-Dollé, Paris 2015 (Rencontres. Série Civilisation médiévale, 14), S. 279–294.

die verschlossene Himmelstür. In der ikonographischen und exegetischen Tradition des Mittelalters werden diese häufig mit den äußeren Sinnen des Menschen in Verbindung gebracht, während die fünf klugen Jungfrauen für die *sensus interiores*, also unter anderem für die *cognitio*, die *memoria* und den *sensus communis* stehen.⁵³ Badius' Überblendung dieser Tradition mit dem Narrenmotiv rückt damit den Sehsinn, den Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn wie eben auch das Gehör in einen theologisch-philosophischen Horizont, der die sensorischen Fähigkeiten als Ganze mit der sündentheologischen Diskussion verschaltet. Kurz (und verkürzt) gesagt: Sensorische Welterfahrung steht in dieser Tradition immer unter dem Verdikt der Erbsünde. Dieser scheinbar apodiktischen Sicht ist aber zugleich eine Ambivalenz eingeschrieben. Denn gerade weil die Erbsünde in der spätmittelalterlichen Theologie als »nötige Sünde« (*necessarium peccatum*) bzw. als »glückliche Schuld« (*felix culpa*) die Voraussetzung für das christliche Heilswerk darstellt – wird die äußere Sinneserfahrung bis zu einem gewissen Grad wieder rehabilitiert. Zugleich fließen in Badius' Konzeption noch spezifisch humanistische Perspektiven auf Sinne und Sinnlichkeit ein, vor allem vermittelt durch Lukrez' *De rerum natura* (wiederentdeckt von Poggio Bracciolini) und Lorenzo Vallas *De voluptate*.⁵⁴ Die durchgehend ambivalente Behandlung der Sinne erlaubt es daher, die theoretische, religiöse und nicht zuletzt soziale Komplexität des Hör-Wissens um 1500 noch einmal von einer anderen Seite zu analysieren. In diesem Sinne also: Was wissen die *Stultiferae naves* über das Hören?

Hören wie Odysseus

Badius ordnet den Hörsinn in bester aristotelischer Tradition hinter dem Gesichtssinn ein, an zweiter Position in der klassischen, die Fernsinne privilegierenden Hierarchie der Sinne.⁵⁵ Zugleich wird sofort deutlich, dass seine Diskussion des

53 Vgl. zum Hintergrund Carl Nordenfalk, »The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), S. 1–22.

54 Vgl. Anne-Marie De Gendt, »On Pleasure: Conceptions in Badius Ascensius' ›Stultiferae Naves‹ (1501)«, in: *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*, hrsg. von Alicia C. Montoya, Sophie van Romburgh und Wim van Anrooij, Leiden 2010 (Intersections, 15), S. 67–91; Olga Anna Duhl, »Le plaisir des sens comme source de bonheur dans les ›Stultiferae naves‹ de Josse Bade et l'Éloge de la Folie d'Érasme«, in: *Renaissance and reformation / Renaissance et réforme* 30 (2006), S. 17–35; zum weiteren humanistischen Kontext auch Paul White, »Foolish Pleasures: The ›Stultiferae Naves‹ of Jodocus Badius Ascensius and the Poetry of Filippo Beroaldo the Elder«, in: *Humanistica Lovaniensia* 60 (2011), S. 65–83.

55 Vgl. zur Geschichte der Sinneshierarchien umfassend Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, insbes. S. 65–83; zum Hörsinn zusammenfassend mit weiterer Literatur J.-F. Missfelder, Hörsinn (wie *Anm.* 22).

Hörens immer auch eine Reflexion über das Objekt des Hörens, also den Klang, und über das Medium der Klangproduktion, dabei vor allem über die menschliche Stimme, darstellt. Stimme, Klang und Hörsinn sind in dieser Formation des Hör-Wissens nicht voneinander ablösbar und verweisen gerade hinsichtlich der Frage, wie der *auditus stultitia* hervorbringen könne, beständig aufeinander. Die Philosophen, so Badius zu Beginn seines Abschnitts zum Hörsinn, hätten das nicht recht verstanden. Sie hätte vor allem die Frage nach der Materialität des Klangs umgetrieben. Er zitiert Platon, Lukrez, Demokrit und die Stoiker zu dieser Frage und beruft sich dabei vor allem auf Aulus Gellius' *Attische Nächte* als Enzyklopädie des antiken Wissens. Ebenso referiert er Platons Modell der Sphärenharmonie sowie das antike und zeitgenössische Wissen um die Heilkunst der Musik, welche in der Lage sei, fast alle menschlichen Krankheiten zu heilen. Sehr bald wird allerdings deutlich, dass sich Badius weder für die physischen noch für die metaphysischen und ontologischen Fragen des Klangs und des Hörens interessiert, sondern die genuin soziale Dimension des Hör-Wissens adressiert: »Wenn wir wieder und wieder diesen klugen Subtilitäten in ihren bewundernswerten Ungenauigkeiten lauschen und ihresgleichen lesen, ohne in diesen fruchtlosen Bemühungen irgendeinen ernsthaften Nutzen für das Leben zu finden und auch keinen weiteren Zweck dieser Forschungen erkennen, dann stimmen wir jenem Philosophen Ennius zu, der sagte: »Man soll nicht so viel philosophieren, denn das führt zu nichts.«⁵⁶ Nachdem Badius mit dieser Volte das naturphilosophische Klang- und Hör-Wissen der Antike, das die Diskussionen bis weit in die Frühe Neuzeit hinein prägte,⁵⁷ handstreichartig verabschiedete, wendet er sich dem Nutzen des akustischen Erfahrungswissens für das Leben zu.

56 *La Nef des Folles. Stultiferae naves de Josse Bade. Reproduction de l'édition princeps d'Angelbert de Marnef (Paris 1500)*, hrsg. von Charles Béné, übers. und komm. von Odette Sauvage, Grenoble 1979, S. 41: »Hos aliosque tales argutae delectabilisque desidia aculeos: cum audirem at lectirarem: necque in his crupulis at emolumae tum aliquid solidum ad ratione vitae pertines: aut fine vllum quaerendi viderem ennianum neoptolomeum probabamus: qui profecto ita ait. Philosophandum est paucis naz omnino haud placet« (meine Übersetzung). Drouyn übersetzt: »Et pource qu'ilz sont plusieurs philozophes que nous avons ouyz qui tressubtillement traicent de ceste matiere et voyons aucun divoluement en telles difficultez pour estre ferme et bien appartenant au regard de la vie ou aulcune bonne fin, nous pourrons demander a ung philozophe sur tous les autres philozophes nommé Eunianus Neptolien qui dit: 'Qu'il appartient a peu de gens estre philozophe, car gaires de gens ne s'en veullent mesler.« Zit. nach O. A. Duhl (Hrsg.), *La Nef des Folles* (wie Anm. 50), S. 136.

57 Vgl. Charles Burnett, »Sound and its Perception in the Middle Ages«, in: *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, hrsg. von dems., Michael Fend und Penelope Gouk, London 1991 (Warburg Institute surveys and texts, 22), S. 43–69.

Auch hier stützt er sich selbstverständlich auf antikes Wissen, allerdings in einem anderen Genre. Im Zentrum von Badius' Behandlung des Hörsinns stehen zwei Geschichten, die gleichwohl weniger die närrische Potentialität des Hörens in den Mittelpunkt stellen als vielmehr die Macht des Stimmklangs in der Gesellschaft. Zunächst erzählt Badius den von Herodot (*Historien* I, 23–24) und dann wiederum via Aulus Gellius (*Noctes Atticae* XVI, 19) überlieferten Mythos des Arion von Lesbos, eines Sängers von orphischem Format. Arion, im Dienst des Königs von Korinth, geht auf Tournee nach Italien und Sizilien und erwirbt dort durch seinen betörenden Gesang große Reichtümer. Als er nach einer gewissen Zeit beschließt, nach Korinth zurückzukehren, gerät er auf dem Schiff, das ihn nach Hause bringen soll, in die Gewalt räuberischer Seeleute, die ihm seinen Besitz abnehmen und ihn ins Meer werfen wollen. Es gelingt Arion aber, den Matrosen die Erlaubnis zu einem letzten Lied abzurufen, bevor er sich voll bekleidet und samt Lyra in die Fluten stürzt. Die Seeleute setzen ihre Reise fort, aber Arions Gesang bewirkt das Wunder: Ein Delphin, angezogen von seiner überirdischen Stimme, erscheint und trägt den Sänger an Land, von wo er unbeschadet nach Korinth zurückkehren kann. Auch die räuberischen Matrosen werden nach einigen Wirren überführt und bestraft. »Gesänge mit wunderbarer Kraft also«,⁵⁸ fasst Badius zusammen.

Seine zweite mythologische Geschichte ist ein noch größerer Klassiker: Odysseus und die Sireneninsel. Badius wendet einigen misogynen Argumentationsaufwand daran, die Sirenen in die Nähe von Eva und der Schlange im Paradies zu rücken. Dies erlaubt ihm eine christlich imprägnierte Lesart des antiken Mythos: »Immer dann, wenn solche Sirenen, Ausgeburten der Venus, uns mit ihren Schmeicheleien versuchen, müssen wir uns an den Mast des Kreuzes binden und unsere Aufmerksamkeit jenem zuwenden, der an unserer Stelle gesagt hat: »Mich dürstet.«⁵⁹

Badius' Überblendung und wechselseitige Übersetzung von biblischen und antiken Bildlichkeiten strukturiert, wie oben schon angedeutet, das gesamte Werk. Zugleich aber – und das macht die Odysseus-Episode besonders klar – geht es Badius (auch in gewissem Gegensatz zu Drouyn) nicht um die Diskreditierung des Hörsinns an sich. Im Gegenteil: Während er seiner Crew die Ohren mit Wachs verstopft hat, hält Odysseus selbst seinen Hörsinn offen. Seine Klugheit erweist sich gerade darin, sich hörenden Ohres allen Gefahren des Auditiven

58 J. Badius, *Stultiferae naves*, zit. nach Ch. Béné (Hrsg.), *La nef des folles* (wie *Anm.* 56), S. 43: »Mira ergo cantationes vehementia.«

59 Ebda., S. 45: »Quotiens praeterea sirenes. i. veneris incitamenta nos blandiciis incitant: debemus ad malum crucis alligari & ad eum aures conuertere: qui pro nonis dicit sitio« (meine Übersetzung).

auszusetzen, zugleich aber Vorkehrungen gegen dessen Gefährlichkeit getroffen zu haben. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Drouyn in seiner französischen Adaption der *Stultiferae naves* in genau dieser Frage von Badius abweicht. Bei ihm hat sich Odysseus genau wie die Besatzung seines Schiffes künstlich taub gemacht und bringt sich so bewusst um die akustische Grenzerfahrung des Sirenen gesangs. »Ich habe meine Ohren mit Wachs taub gemacht, das vollständig in mein Hörorgan gesteckt wurde«, legt Drouyn ihm in den Mund. Weiter: »Und ich, der ich begierig war, die süßen Instrumente zu hören und zu sehen, war an den Schiffsmast gebunden und konnte sie weder sehen noch hören.«⁶⁰ Mit dieser Taubstellung des Odysseus reproduziert Drouyn einen im Mittelalter etablierten Topos homerischen Erzählens: »By the late fifteenth century deaf Ulysses was a familiar figure in European literature.«⁶¹ Badius hingegen beruft sich bei seiner alternativen Narration der Sirenenepisode auf den homerischen Text selbst, in dem sich Odysseus als »hörbegierig« (»audiendi cupidus«)⁶² selbst wieder vom Mast befreien will und nur knapp von seinen Gefährten Perimedes und Eurylochus daran gehindert wird. Das Hören der Sirenen ist ein Privileg, das ihm von Circe, »der Tochter der Sonne« (»filia solis«), exklusiv gewährt wurde: »Nur mir gestattete sie, ihr zuzuhören.«⁶³ Schließlich endet die Erzählung mit einer angeblich Vergil entnommenen Schlussformel, die Odysseus erneut als Hörenden vorstellt: »So besiegte er die schmeichelnden Töne der Stimmen, so besiegte er die Lieder. Und so brachte er durch sein Entkommen klingende Wunder hervor.«⁶⁴ Odysseus ist hier in doppeltem Sinne ein Hör-Wissender. Einerseits weiß er um die Gefahren der Sirenen gesänge, andererseits ist es gerade sein Überleben, das den Klang der Sirenen als ein Objekt des sozialen Wissens zuallererst produziert. Erst derjenige, der hörenden Ohres am tödlichen Felsen vorübersegelt, kann seine Klangerfahrung an die Gesellschaft vermitteln. Die Odysseus-Geschichte in den *Stultiferae naves* ist demnach durch und durch ambivalent. Einerseits macht sie deutlich, dass die positive Kraft der Musik, welche Badius im ersten Teil seines Kapitels beschworen

60 Zit. nach O. A. Duhl (Hrsg.), *La Nef des Folles* (wie *Anm. 50*), S. 141 und 142: »[J]’ay endormy mes oreilles par cire disposee en toutes les parties de mon entendement. ... [E]t moy qui estoie couvoiteux d’ouyr et veoir les doux instrumens estoie lyé au mast de la navire et ne les povoye veoir ny ouyr.«

61 Harry Vredevelde, »Deaf as Ulysses to the Siren’s Song: The Story of a Forgotten Topos«, in: *Renaissance Quarterly* 54 (2001), S. 846–882: S. 866.

62 J. Badius, *Stultiferae naves*, zit. nach Ch. Béné (Hrsg.), *La nef des folles* (wie *Anm. 56*), S. 44.

63 Ebda., S. 43: »[S]oli michi vt eam audiam concedit.«

64 Ebda., S. 44: »Sic blandas vocis notas: sic carmina vicit Sic tandem exitio monstra canora dedit & caetera.«

hatte, fatale Konsequenzen haben kann, wenn sie weiblichen Ursprungs ist.⁶⁵ Gleichzeitig verweist Odysseus aber auf die Möglichkeit, sich der akustischen Versuchung nicht zu entziehen, sondern sie zu umgehen. Odysseus verfügt über ein soziales Hör-Wissen, das ihm in der Gefahr Klanghandlungsoptionen eröffnet.

Wenn Badius abschließend zwei Varianten falschen Hörens unterscheidet, geht es ihm also zumindest implizit immer um eine Alternative jenseits der akustischen Verderbnis. Es gibt sehr wohl ein richtiges Hören im Falschen. Badius identifiziert auf dem »Narrenschiff des Hörens« (»stultae auditionis scapha«) zwei »Arten von Narren« (»genera stultorum«). Die einen hören verbotene Dinge oder hören erlaubte Dinge auf verbotene Art und Weise. Die anderen hören nicht auf das, was sie eigentlich hören sollten, namentlich auf die heilbringende Stimme des Herrn. Stattdessen hören sie auf »schlüpfrige Worte, Skurrilitäten, Lästereien und Blasphemien«, auf »Lügen, Beleidigungen und dergleichen mehr«.⁶⁶ Badius' Hör-Wissen trifft sich hier mit demjenigen Brants gerade in seiner sozialen Dimension. Lügen und Schmähungen, Ablenkungen und verbale Sauereien aller Arten sind soziales Klanghandeln par excellence. Sie operieren in einer Kommunikationskultur des Hörens und Gehörtwerdens. Sie bilden die destruktive Seite der auf körperliche Ko-Präsenz angewiesenen Anwesenheitskommunikation. Der Macht des Klangs und der Stimme entspricht ihre besondere persuasive Gewalt. Hören ist bei Badius konzeptionell immer mit Gehorchen, Vertrauen und Glauben verknüpft. Genau hier liegt die Gefahr und Bedrohung akustischer Wahrnehmung. Wer hört, der gehorcht. Wer hört, der folgt blind und steuert wie so viele Sirenenopfer vor Odysseus in sein Verderben.

Zugleich weist die fundamental ambivalente Figur des Odysseus einen Ausweg aus der Aporie des sozialen Hörens. Es kommt mit Odysseus darauf an, wissend zu hören, durch ein präventives Hör-Wissen die Klippen der Anwesenheitskommunikation zu umschiffen, um die Sirenen gesänge dieser Welt genießen zu können. Um diese Möglichkeit anzudeuten, wechselt Badius wiederum das Genre. Am Ende eines jeden Abschnittes seiner *Stultiferae naves* steht ein sogenanntes Celeusma, ein Gedicht, vorgetragen von der Kapitänin der jeweiligen Schiffe. Mit dem Gattungswechsel geht auch ein Wandel in der moralischen Bewertung der jeweiligen sensorischen Erfahrung einher. Während die Prosakapitel der *Stultiferae naves* tendenziell die negativen Aspekte der Sinneswahrnehmungen

65 Vgl. in diesem Sinne Olga Anna Duhl, »Allégories des cinq sens dans les »Nefs des Folles«, in: *Le Moyen Français* 59 (2006), S. 35–53: S. 43.

66 J. Badius, *Stultiferae naves*, zit. nach Ch. Béné (Hrsg.), *La nef des folles* (wie *Ann.* 56), S. 45: »verba carnalia, scurrilia, detractones et blasphemias, mendacia, periuria et huiusmodo alia«.

herausstreichen, kehren die Celeusmata die Perspektive radikal um.⁶⁷ Badius fordert von seinen Leser*innen eine wahrhaft odysseeische Haltung, wenn er sie zum Klanggenuss aus der sicheren Distanz auffordert: »Damit wir das Schiff nicht selbst besteigen müssen, hören wir das Celeusma.«⁶⁸ Das Celeusma zum Hörsinn feiert den reinen Klang, das ungeschützte Hören, die Macht der Musik: »Wie lange wollt Ihr den aeonischen Rhythmen noch entfliehen, Ihr amusischen, tauben Männer?« (»Qvatenus aonios modulos fugieris amusi Surdidulisque uiri«?) Das Hör-Wissen, das Badius in seinen *Stultiferae naves* etabliert, ist demnach ebenso deskriptiv wie normativ: Er warnt vor den gesellschaftlich zerstörerischen Aspekten auditiver Kommunikation, weiß aber um die voluptas vor allem musikalischen Hörens. Odysseus ist ihm ein Hör-Wissender im eigentlichen Sinne des Wortes, weil er sich gegen das süße Gift des Ohrs zu wappnen weiß. Die Schlusszenerie des Auditus-Kapitels in den *Stultiferae naves* kehrt die Sireneninsel-Situation um. Badius' Leser*in steht auf dem festen Grund eines sozialen Hör-Wissens und verweigert den Sprung auf das Narrenschiff des Hörens, ohne dadurch taub und amusisch zu werden. Hör-Wissen um 1500 bei Badius ebenso wie bei Brant ist also ein reflexives Wissen um die Ambivalenz der Macht des sozialen Klanghandelns und Hörens. Und so gilt für die Musik genauso wie für die urbane Gerüchteküche: Sich ihnen zu entziehen, ist unmöglich, sich ihnen anheimzugeben, aber fatal. Hörend zu wissen, ist die Kunst, und wissend zu hören der eigentliche Genuss.

67 Vgl. auch A. M. De Gendt, *On Pleasure* (wie *Anm. 54*), S. 75.

68 J. Badius, *Stultiferae naves*, zit. nach Ch. Béné (Hrsg.), *La nef des folles* (wie *Anm. 56*), S. 45: »[Q]uam ut [e]juitemus audiamus nauarchae celeusma.«

Die Kanzleiharmonie König Maximilians

Fast in jeder akademischen Studie zur Musik an Fürstenhöfen um 1500 werden – früher oder später – die Blätter aus dem berühmten unvollendeten Holzschnittdruck *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.* erwähnt oder sogar abgebildet.¹ Fünf nacheinander ziehende, mit ungewöhnlichen Tieren bespannte prunkhafte Wagen wirken auf jeden Zuschauer äußerst imposant. Es fahren darin die Instrumentalmusiker – unter ihnen auch der berühmte Organist Paul Hofhaimer, auf seinem »Schalmeyenpossetif« spielend – wie auch die gesamte »Musica Canterey«, die Sängerkapelle, unter der Leitung Georgs von Slatkonja.² Darüber hinaus reiten fast vier Dutzend Trompeter, Pfeifer und Pauker in einzelnen Gruppen vor und nach den Wagen.³ Diese beeindruckende Musikergalerie erinnert uns an die – sonst selbst von den Historikern der politischen Kommunikation öfters vergessene oder unterschätzte – akustische Dimension jedes großen Fest-

- 1 Dieser Holzschnitzzyklus aus 139 (erhaltenen) Druckstöcken wurde 1516 bis 1518 im Auftrag Kaiser Maximilians I. und unter der Leitung von Hans Burgkmair vorbereitet, aber erst 1796 zum ersten Mal vollständig gedruckt. Zur Einleitung in die inzwischen sehr umfangreich gewordene Fachliteratur siehe zunächst die klassische Studie: Franz Schestag, »Kaiser Maximilians I. Triumph«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 154–181.
- 2 Markus Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle*, Bd. 1: *Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien 1999, S. 201–212. Die Namen sowohl der oben erwähnten wie auch weiterer Musiker, gleich wie die Bezeichnungen ihrer Instrumente findet man im Entwurf zum *Triumphzug*, welchen Maximilian I. seinem Sekretär Marx Treitzsaurwein noch 1512 höchst persönlich diktierte. Druck: F. Schestag, Kaiser (wie *Anm.* 1), S. 155–172, insbes. S. 158–160. Das Original (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835) kann man jetzt als Digitalisat abrufen: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13951689> (30.12.2021).
- 3 Vgl. Erwin Pokorny, »Vnnd ain Trumytarj sol das ziehen«. Zur Bedeutung der ungewöhnlichen Zugtiere im *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, in: *Ingenium et labor: Studia ofiarowane Pro-fesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Warschau 2020, S. 103–108.

akts, bei welchem die Herrschaft sich repräsentieren oder gar visualisieren lässt.⁴ Zu dieser Dimension gehörte im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit ganz gewiss nicht allein die Musik, sondern auch sonst vieles: von Glockengeläut bis zu zartem Klang der Schellen auf Kleidungen und Pferdegeschirr. Etwas später werden Artilleriegeschosse, Trommeln und Feuerwerke hinzugefügt, um bald zu den typischen Geräuschen der Macht und Dominanz zu werden ... Auf dieser sich ständig wechselnden Palette der akustischen Farben der Macht verblieb aber eben die Musik über alle Epochen hinweg unter den allerwichtigsten.⁵

Zwei Arten der irdischen Harmonie

Das vorzügliche kulturelle aber auch vor allem politische Gewicht der Musik besteht darin, dass sie, ihrer Natur entsprechend, grundsätzlich dem Wesen der Herrschaft an sich ähnelt. Die gesamte Existenzberechtigung der beiden – sowohl der Musik, als auch der Herrschaft – besteht gerade darin, aus dem universellen Chaos, aus nichts die – gleichfalls universelle – Ordnung zu erzeugen, sie jeden Augenblick aufs Neue einerseits zu unterstützen und zu bestätigen, andererseits aber zugleich zu erneuern und zu variieren. In dieser Hinsicht ist die Instrumentalmusik des *Triumphzugs* mit der *musica mundana* von Boetius (ohne seine zahlreichen Vorläufer hier aufzuzählen), d. h. mit der Weltmusik, der kosmischen Musik, am engsten verwandt.⁶ Selbst wenn die scholastischen

4 Immer noch relevant bleibt die Studie: Sabine Žak, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1978.

5 Den (unvollständigen) Literaturüberblick siehe in: Christian Berger, »Musik[er]«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch*, 2.1 *Bilder und Begriffe*, Teilbd. 1: *Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini, bearb. von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung, 15.2.1), S. 198–202; ders., »Musik(er), Oper«, in: ebda., Teilbd. 3: *Hof und Schrift*, hrsg. und bearb. von dens., Ostfildern 2007 (Residenzenforschung, 15.3), S. 515–524.

6 »Et prima [gens musicae] quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis ... Et primum ea, quae est mundana, in his maxime perspicenda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur. Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aeque compaginatum, nihil ita commissum possit intellegi.« (»Und zwar ist die erste [Musikart] die Weltmusik, die zweite dann ist die innermenschliche Musik, die dritte ist die, die auf Instrumenten gespielt wird ... Und zuerst muss die Weltmusik hier besonders untersucht werden, die im Himmel selbst und auch im Gefüge der Elemente und im Zeitenwechsel erfahren wird. Wie nämlich kann es sein, dass

Gelehrten im 13. Jh. die ablehnende Auffassung Aristoteles' in Bezug auf die Musik der Sphären meistens übernommen haben, konnte kaum jemand im Spätmittelalter zumindest am A-cappella-Gesang der Engel wirklich zweifeln, welcher desto stärker und schöner klingt, je näher wir uns an Gott im Himmel erheben können.⁷

Aber eben nicht *nur* die Musik. Der maximilianische *Triumphzug* als solcher ist selbst als Ausdruck der Fähigkeit des Kaisers zu verstehen, dem amorphen menschlichen Nebeneinander die *Form* – d. h. aber, dem Magister zufolge, den Inhalt und den Sinn – zu erteilen, die Welt des Sozialen erfolgreich zu ordnen, sie nach klaren Richtlinien strukturieren zu lassen. Allgemein gesehen, kann man dasselbe über jede gelungene öffentliche Herrschaftszeremonie sagen, sei es etwa eine Krönung oder ein Fürsteneinzug, sei es eine Bußprozession oder gar ein Begräbnis. Wie Kaiser Konstantin Porphyrogenetos (905–959) in der Einleitung zu seinem Buch *De cerimoniis aulae Byzantinae* bemerkte: die Kaiser-macht, welche im Bereich der Rituale ordnungsgemäß handelt, sei Abbild des allmächtigen Gottes, indem Er das gesamte Universum nach Seinen Regeln einrichtet und lenkt.⁸

die rasante Himmelsmaschinerie so still und leise abläuft? Und wenn jener Klang nicht zu unseren Ohren gelangt, was doch aus vielen Gründen notwendig wäre, so könnte dennoch nicht eine derart rasante Bewegung so großer Körper keinen einzigen Ton erregen, zumal die Gestirnbahnen in einer so gewaltigen Fügung miteinander verbunden sind, dass man nichts vergleichbar Gefügtes und nichts, das ebenso ineinanderpasste, finden könnte.» »De institutione musica libri quinque«, in: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S. 187f. (lib. 1, cap. 2). (Die deutsche Übersetzung von Hans Zimmermann.) Vgl. Roger Bragard, »L'harmonie des sphères selon Boèce«, in: *Speculum* 4 (1929), S. 206–213.

7 Zu diesem breiten Themenbereich siehe vor allem: Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962; Hans Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg i. Br. 1981 (Orbis academicus, Sonderbd. 6); Jean Pépin, »Harmonie der Sphären«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 13, Stuttgart 1986, Sp. 593–618; Friedrich Zipp, *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*, Kassel (1985), ²1998; Mariken Tecuwen, *Harmony and the Music of the Spheres. The Ars musica in ninth-century Commentaries on Martianus Capella*, Leiden 2002 (Mittellateinische Studien und Texte, 30).

8 »ὅφ' ὧν τοῦ βασιλείου κράτους ὁυθμῶ καὶ τάξει φερομένου, εἰκονίζοι μὲν τοῦ δημιουργοῦ τὴν περὶ τὸδε τὸ πᾶν ἁρμονίαν καὶ κίνησιν« (»Dadurch wird die imperiale Macht Maß und Ordnung haben, welche diejenige Harmonie und Dynamik widerspiegeln, die der Schöpfer dem Universum erteilte.«) Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des Cérémonies*, hrsg. und übers. von Albert Vogt, Bd. 1: *Livre I, chapitres 1–46 (37)*, Paris 1967, S. 2.

Die Musiker haben zum ordnungsgemäßen Funktionieren der Macht Maximilians als irdischer Spiegelung der Macht Gottes ohne jeden Zweifel wesentlich beigetragen. Wenn Martin Kirnbauer anhand der Rechnungsbücher mit einer gewissen Enttäuschung feststellt, dass die Hofkapelle Maximilians I. vor ihrer Auflösung im Jahre 1520 bescheidener war, als es auf dem berühmten Holzschnittdruck dargestellt wurde, klingt seine skeptische Bemerkung vielleicht etwas ungerecht.⁹ Immerhin 13 Pauker und Trompeter, 19 Sänger und etwa 20 Knaben als Discantisten sowie ein »organista« sind mit der Musikerkohorte im *Triumphzug* zahlenmäßig durchaus vergleichbar.¹⁰ Die Leistung Maximilians beim Aufbau seiner »musikalischen Repräsentation« tritt deutlicher hervor, wenn man diese Angaben mit den etwas früheren aus seinem familiären Umkreis vergleicht. Denn noch bei der direkt vorangehenden Fürstengeneration sah die Sache wesentlich anders aus. Am Hofe seines Onkels, Erzherzogs Sigmund von Tirol, fixieren die Hofordnungen zu jedem konkreten Jahr üblicherweise nur sieben (einmal aber acht) Trompeter, Pauker, Pfeifer und Posauner insgesamt, neben einem Organisten, und zwar demselben Paul Hofhaimer, den Maximilian später erbte und in seinem *Triumphzug* darstellen ließ.¹¹ Mit anderen Worten: dort, wo es Sigmund durchaus reichte, sieben oder acht Musiker mit Hofgagen auszustatten, pflegte sein Neffe 52 Musiker zu unterhalten. Es sei hier in Klammern daran erinnert, dass Sigmund bekanntlich keinesfalls zu solchen Fürsten gerechnet werden kann, die an den Ausgaben für ihren Hofstaat und ihre eigene Repräsentation gern hätten sparen wollen.

Zwischen pragmatischen Instruktionen und höfischen Utopien

Bei einem echten Kaiser muss sich die universelle Harmonie allerdings nicht nur in den Tönen seiner Kapelle oder in Szenarien seiner Hoffeste, sondern auch – und

9 Martin Kirnbauer, »Instrumentalkünstler am Hof Maximilians I.«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, hrsg. von Birgit Lodes und Reinhard Strohm, 2016. Online-Publikation: <https://musical-life.net/essays/instrumentalkunster-am-hof-maximilians-i> (30.12.2021).

10 Kirnbauer bezieht sich hier auf die Studie: Adolf Kocirz, »Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/1931), S. 531–540.

11 Michail A. Bojcov, »Sitten und Verhaltensnormen am Innsbrucker Hof des 15. Jahrhunderts im Spiegel der Hofordnungen«, in: *Höfe und Hofordnungen 1200–1600. 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen, 5. bis 8. Oktober 1996*, hrsg. von Holger Kruse und Werner Paravicini, Sigmaringen 1999 (Residenzenforschung, 10), S. 243–283: S. 257.

vor allem – in seiner Regierungstätigkeit spiegeln. Unter allen Werkzeugen der königlichen Macht waren der Hof, und speziell der Rat mit der Kanzlei, die wichtigsten. Die Hofstrukturen entwickelten sich in den deutschen Ländern bekanntlich im Laufe des 15. Jahrhunderts intensiv, und zwar von einem ziemlich lockeren Personenverband zu einer gewissermaßen geregelten Institution.¹² Die fortschreitenden Prozesse der »Verdichtung« der politischen Gefüge im Reich führten zur Verrechtlichung und Bürokratisierung aller Regierungsstellen, auch des Rates sowie der fürstlichen Kanzlei(en).¹³

Der Zustand des Kanzleiwesens bei Maximilians Vater, Kaiser Friedrich III., hatte nicht allein auf den Humanisten Enea Silvio Piccolomini, sondern auch auf eine ganze Reihe anderer Zeitgenossen einen eher miserablen Eindruck gemacht.¹⁴ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden allerdings an vielen deutschen Fürstenhöfen, auch bei den Habsburgern, gewisse Reformversuche unternommen. Gerade im Rahmen dieses Modernisierungstrends sind mehrere Texte entstanden, welche zwar ihrer Form und ihrem Inhalt nach recht verschieden waren, aber alle noch bei Zeitgenossen die gleiche Bezeichnung »Hofordnungen« bekamen.¹⁵

Die Hofordnungen sind bekanntlich meistens keine wirklichkeitsgetreuen Momentaufnahmen der höfischen Lebenswelt. Sie vermitteln in erster Linie die *Vorstellungen* ihrer Autoren davon, wie ein gut funktionierender fürstlicher Hof

12 Für die Einleitung in diesen Problemkreis siehe Peter Moraw, »The Court of the German Kings and of the Emperor at the End of the Middle Ages 1440–1519«, in: *Princes, Patronage, and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650*, hrsg. von Ronald G. Asch und Adolf M. Birke, London 1991, S. 103–137.

13 Der Begriff »Verdichtung« wurde unter Historikern dank dem folgenden Werk verbreitet: Peter Moraw, *Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung. Das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490*, Berlin 1985 (Propyläen Geschichte Deutschlands, 3).

14 Karl-Friedrich Krieger, »Der Hof Kaiser Friedrichs III. – von außen gesehen«, in: *Deutscher Königshof, Hoftag und Reichstag im späteren Mittelalter*, hrsg. von Peter Moraw, Stuttgart 2002 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen, 48), S. 163–190, insbes. S. 174 und 178f. Für die personelle Zusammensetzung der beiden – der »österreichischen« und der »römischen« – Kanzleien Friedrichs III. siehe vor allem Paul-Joachim Heinig, *Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Hof, Regierung und Politik*, Bd. 1, Köln 1997 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, 17.1), S. 565–800.

15 Neben dem oben erwähnten bahnbrechenden Sammelband *Höfe und Hofordnungen* (wie *Anm. 11*) siehe den kurzen Überblick: Ellen Widder und Volker Ohlenschläger, »Hofordnungen«, in: *Hof und Schrift* (wie *Anm. 5*), S. 391–407, wie auch die Dissertation: Anja Kircher-Kannemann, *»Heilsame aufsicht und verfassung«. Hofordnungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Düsseldorf 2015 mit weiterführenden Literaturangaben.

gestaltet und verwaltet werden *muss*. Diesen Schriften einfach aufs Wort glauben darf heutzutage kein Historiker, der sich mit dem höfischen Leben befasst. Man kann einige Hofordnungen sogar unter den utopischen Texten rangieren lassen, weil sie nicht nur kühne Visionen der angeblich neu geregelten Wirklichkeit ausmalten, sondern auch die Illusionen ihrer Autoren zum Ausdruck brachten, dass ihre Wirklichkeit in solchem Maße überhaupt geregelt werden könne. Wie erfolgreich – wenn überhaupt – die Versuche der höfischen Pragmatiker, Visionäre und Utopisten waren, das höfische Leben zu reformieren oder gar in seinen Grundlagen umzubauen, ist ein eigenes Thema, das hier gar nicht berührt werden kann.

Ende 1497 – Anfang 1498 kündigte Maximilian I. die weitgreifende Reform seines ganzen Verwaltungssystems an.¹⁶ Es musste die neue umfassende Hofordnung erarbeitet werden, und zwar eine solche, welche nicht nur am königlichen Hof im engeren Sinne Geltung haben könnte, sondern auch weit darüber hinaus.¹⁷ Bald werden »auch alle ander unser regiment, die wir bisher ausserhalb unsers hofs gehabt« haben, sich nach dieser Ordnung richten müssen.¹⁸ Neben dem allgemeinen politischen Kontext, zu welchem selbst die türkische Gefahr gehörte, wurde das angebliche konkrete Ziel auch erklärt: es seien »manig tausent« Bittsteller, welche »hin und herwider« zwischen verschiedenen Regierungsstellen bisher »gezogen« sind. Daraus soll sowohl »inen selbst«, als auch »zuvor an uns grose cost, müe, spot und unlust« entstanden.¹⁹ Ab jetzt muss alles zum Besseren verändert werden.

16 Siehe dazu zuletzt: Manfred Hollegger, »Die Maximilianeischen Reformen«, in: *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Michael Hochedlinger, Petr Mat' a und Thomas Winkelbauer, Bd. 1: *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Wien 2019 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband, 62), Teilbd. 1, S. 375–422, insbes. S. 375–388.

17 Gerhard Seeliger, *Erzkanzler und Reichskanzleien. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Reiches*, Innsbruck 1889, S. 79, 192–208 (Nr. 3). Die reformierte Hofordnung ist in drei Fassungen im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien erhalten. Während Seeliger nur eine Fassung veröffentlicht hatte, berücksichtigt die folgende Publikation die Textabweichungen von allen drei Varianten: *Die Österreichische Zentralverwaltung*, Abt. 1: *Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der öster-reichischen und böhmischen Hofkanzlei (1749)*, Bd. 2: *Aktenstücke 1491–1681*, hrsg. von Thomas Fellner und Heinrich Kretschmayr, Wien 1907 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 6), S. 6.

18 Ebda., S. 7.

19 Ebda.

Wie es so oft mit anspruchsvollen Unternehmen Maximilians der Fall war, ist auch diese Reform schließlich ein Torso geblieben. Selbst bei der einzigen damals vollständig ausgearbeiteten Teilordnung, welche von Maximilian persönlich signiert war, kann man nicht sagen, inwieweit sie wirklich rezipiert wurde. Der einzige Teil des Regiments, der in dieser Ordnung ausführlich beschrieben wurde, war die Innsbrucker Hofkanzlei, welche sich – im Gegensatz zur Reichskanzlei (oder der »Römischen Kanzlei«) – unter Kontrolle Maximilians I. und seines – zur gleichen Zeit auch reformierten – Hofrates stand.²⁰

Welche Maßnahmen wurden in dieser Schrift empfohlen, um eine solche Harmonie in der Hofkanzlei erreichen zu können, dass die »Tausende Bittsteller« sich nicht mehr gezwungen sahen, »hin und herwider« durchs Land zu ziehen? Angesichts der Tatsache, dass die Hofkanzlei nicht immer in Innsbruck verblieb, sondern dem tatkräftigen König in seinen Reisen öfters folgen und deswegen selbst durchs Land »hin und herwider« ziehen musste, gab es nur einen Weg, das proklamierte Ziel zu erreichen: Die Antworten auf alle Suppliken müssen zügig gegeben, wie auch alle sonstigen Regierungs- und Verwaltungsfragen gleichfalls schnell erledigt werden.²¹

20 Zu den Kanzleien Maximilians siehe neben der ungedruckten alten Schrift: Ferdinand Jančar, *Das Kanzleiwesen unter Maximilian I.*, Prüfungsarbeit. Institut für österreichische Geschichtsforschung, Universität Wien, 1897 (Ms.), vor allem die Forschungsarbeit: Hans Moser, *Die Kanzlei Kaiser Maximilians I. Graphematik eines Schreibusus*, 2 Bde., Innsbruck 1977 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, 5). Für die Geschichte des Hofrats bleibt die folgende Studie immer noch maßgebend: Oswald von Gschließer, *Der Reichshofrat. Bedeutung und Verfassung, Schicksal und Besetzung einer obersten Reichsbehörde von 1559 bis 1806*, Wien 1942. Zur Reform des Hofrats und der Hofkanzlei in den Jahren 1497 und 1498 siehe: Paul-Joachim Heinig, »Theorie und Praxis der »höfischen Ordnung« unter Friedrich III. und Maximilian I.«, in: *Höfe und Hofordnungen* (wie [Ann. 11](#)), S. 223–242, insbes. S. 231–236. Siehe auch: M. Hollegger, *Die Maximilianischen Reformen* (wie [Ann. 16](#)), S. 377–382, 386–387. Vgl. auch den Forschungsansatz unter einem ganz anderen Blickwinkel: Elaine C. Tennant, *The Habsburg Chancery Language in Perspective*, Berkeley 1985 (University of California Publication in Modern Philology 114), insbes. S. 96–105.

21 Das Wesen der Suppliken (Bittschriften) wird in den letzten Jahren intensiv erforscht. Siehe vor allem: Nadja Krajčec, *Frauen in Notlagen. Suppliken an Maximilian I. als Selbstzeugnisse*, Wien 2018 (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 17); *Modus supplicandi. Zwischen herrschaftlicher Gnade und importunitas petentium*, hrsg. von Christian Lackner und Daniel Luger, Wien 2019 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 72), hier speziell: Nadja Krajčec, »Suppliken aus Tirol an Maximilian I. (1490–1519)«, S. 139–168. Man wartet auf die Vollendung des wichtigen Habilitationsvorhabens: Daniel Luger schreibt gerade zum »Supplikenwesen am französischen und römisch-deutschen Herrscherhof des Spätmittelalters im Vergleich«.

Einige der Mittel, mit welchen die Effizienz der Kanzlei erhöht werden könnte, waren inzwischen schon bekannt und in verschiedenen Hofordnungen bezeichnet worden. So griff man deutlich zur etwas älteren (1494) Ordnung für die »konkurrierende« Reichskanzlei zurück, die in den Händen des politischen Gegenspielers Maximilians, des Erzbischofs von Mainz Bertholds von Henneberg stand.²² Die anderen Regeln wurden aber im Umkreis Maximilians erst aus diesem Anlass wohl zum ersten Mal formuliert.

Die grundsätzliche Idee der vorgeschlagenen Reform bestand vermutlich darin, erstens, die Kanzlisten jeden Ranges dazu zu bewegen, ihre Verpflichtungen mit vollem Einsatz zu erfüllen, und, zweitens, eine ausgezeichnete Koordination zwischen allen Ebenen des Kanzleipersonals zu erreichen. Jedes Mitglied der Institution muss seine eigene Funktion ganz genau kennen, sie ordentlich realisieren und darf nicht verhindern, dass der nächste Kollege seine eigene Aufgabe gleich vorzüglich erfüllt. Als Ergebnis mussten die Regierungsangelegenheiten zügig und reibungslos ausgerichtet werden. Man darf sogar sagen, dass die ideale Kanzlei in dieser Hinsicht dem gut zusammengespielten »Orchester« ähneln musste, welches die (transzendente) Musik der Herrschaft produzierte.

Die Kanzlei (fast) wie ein Orchester

Wie in jedem Orchester hingen auch die Produktivität der Kanzlei, ihr Erfolg oder Misserfolg, letztendlich von jedem einzelnen ihrer etwa zwei Dutzenden (ohne Dienstpersonal dazu zu rechnen) Mitglieder ab.²³ Deswegen müssen alle Kanzlisten – gleich wie die Räte – zuerst schwören, nicht nur dem König in Treue verbunden zu bleiben, sondern auch ihre dienstlichen Verpflichtungen ordentlich zu erfüllen. Es wurde von jedem auch sonst extra gefordert, »bis in seinen tot« zu verschweigen, was in der Kanzlei vor sich gehe.²⁴ Seine größte

22 Siehe Gerhard Seeliger, »Die älteste Ordnung der deutschen Reichskanzlei. 1494. Oktober 3. Mecheln«, in: *Archivalische Zeitschrift* 13 (1888), S. 1–7.

23 Im Jahre 1550 umfasste die Hofkanzlei 44 Personen, von welchen 26 dem schreibenden Personal gehörten: M. Hollegger, *Die Maximilianischen Reformen* (wie *Anm. 16*), S. 386.

24 »es soll auch keiner under den reten canzler und secretarien von dem andern was derselbig dann geraten hat niemand sagen oder offenbaren, sonder solichs und all hendel bis in seinen tod, inmassen solichs des rats aid lauter innehetet, versweigen«. Die Österreichische Zentralverwaltung (wie *Anm. 17*), S. 9. Für die beiden Ratssekretäre wurde diese Forderung auch anderswo formuliert: »es sol auch ir keiner von den reten was ir einer geraten hat niemand aus- oder offenbaren, sonder solichs und alle hendel bis in seinen tod versweigen«. Ebda, S. 13. Dasselbe

Aufmerksamkeit schenkte aber der Verfasser nicht den Risiken der Geschwätzigkeit, sondern der potenziellen Gefahr der Bestechlichkeit, und zwar auf allen möglichen Ebenen. Die Kanzleielite, zu welcher der Kanzler selbst, die Räte und Sekretäre gehörten, stand implizit im Verdacht, möglicherweise »miet oder gab von gelt, gold oder geltzwert« von anderen zu bekommen, und besonders von »andern kunig, fürsten, herren oder stetten sold oder dinstgelt haben« zu können.²⁵ Darüber hinaus wäre es unbedingt zu vermeiden, dass die Räte ihre Empfehlungen von ihren »lieb«, »neid« oder »laid« abhängig machen,²⁶ und/oder die Sekretäre bestimmte Bittsteller favorisieren.²⁷ Selbst die einfachen Schreiber können unter Umständen für die königliche Regierung gefährlich sein, da es in ihrer Macht stand, die vertraulichen Konzeptpapiere der noch unfertigen Schreiben jemandem zu zeigen oder gar zur Verfügung zu stellen, der dafür gar keine Befugnisse hatte.²⁸ Außerdem konnten sie gegebenenfalls fehlerhaften Entwürfen den weiteren bürokratischen Gang in der Kanzlei ermöglichen, ohne die Bestätigung der Vorgesetzten bekommen zu haben.²⁹ Die Versuchung beim niedrigsten Kanzleipersonal, illegale Honorare einzuheimsen, dürfte übrigens schon allein deswegen vorhanden gewesen sein, weil es ihnen grundsätzlich verboten war, Trinkgelder für ihre regulären Verpflichtungen zu fordern oder es anzunehmen. Sollte der Auftraggeber bereit sein, ein Geldgeschenk zu hinterlassen, darf es allein vom Taxator empfangen, d. h. vom niedrigen Kanzlisten, der die offiziellen Gebühren für die Dienstleistungen der Kanzlei erheben musste. Dann musste diese extraordinäre Spende geflüssentlich registriert werden, sodass erst die Kanzleileitung schließlich entscheiden konnte, wie

galt auch für die einfachen »canzschreiber: ... auch dieselben und alle ander unser und der canzlei hendel und heimlicheit bis in den tod versweigen und niemands offenbaren, alles bei iren eiden so si darumb tuen sollen«. Ebda., S. 15.

25 Die Österreichische Zentralverwaltung (wie [Anm. 17](#)), S. 9.

26 Ebda.

27 Ebda., S. 13.

28 »Item si sollen auch die copeien nit verlegen noch die jemand, wer der oder die weren, lesen lassen«. Ebda., S. 15. »Item si sollen auch niemand on wissen und willen unsers canzlers oder obristen secretarien oder der zweier ratssecretarien kein copei von den brieven nit geben«. Ebda., S. 16.

29 »Item si sollen auch keinen brief von keiner copei ingrossiren oder schreiben noch von niemand ichts annemen zu schreiben, es werde inen dann durch den canzler oder obristen secretarien oder den zweien secretarien mit desselben canzlers oder obristen secretarien zaichen zu schreiben bevollen«. Ebda., S. 15.

solche Zuwendungspauschalen unter dem Personal zu verteilen wären.³⁰ Diese Norm demonstriert uns übrigens, dass die Schreiber bei weitem nicht allein mit den internen Angelegenheiten des königlichen Regiments beschäftigt waren, sondern auch private Aufträge fremder Personen systematisch erfüllt haben müssen. In den Augen ihrer Vorgesetzten konnte aber die besondere Betreuung einzelner Suppliken – in Erwartung des gemeinsamen Geldgeschenks – die allgemeine bürokratische Harmonie offensichtlich nicht besonders gefährden. Vorausgesetzt natürlich, dass die Angelegenheiten des Heiligen Römischen Reiches und der Erbgüter der Habsburger zuallererst erledigt würden.³¹

Eine andere ungesunde Gewohnheit war dagegen am strengsten verboten, wobei sie offensichtlich gar nicht vom niedrigeren Kanzleipersonal unter der Hand gepflegt, sondern allein von den Vorgesetzten praktiziert werden konnte. Manche seien geneigt, in bestimmten Angelegenheiten direkt beim König um Verständnis anzusuchen, ohne sie zuerst dem Rat gemeldet zu haben. Jetzt sei man fest entschlossen, dieser beklagenswerten Tradition einen Riegel vorzuschieben. Jede Sache muss künftig unbedingt vom Rat nach der festgesetzten Ordnung abgehandelt werden.³²

In einem zweiten Schritt wünschte der Verfasser der Hofordnung die persönliche Präsenz der Kanzlisten auf ihren Arbeitsstellen sicherzustellen. So müssen die Räte »wann das die notdurft ervordert« jeden Tag von sieben bis neun und von zwölf bis vier Uhr »im rate sein und sitzen«. ³³ Der Arbeitstag der Schreiber soll länger dauern: im Sommer haben sie schon »umb sechs« und im Winter »ungeverlich umb siben ur« in der Kanzleistube zu erscheinen und sollen bereit sein, ihre Beschäftigung vom Kanzler oder einem der Sekretäre zu bekommen. ³⁴

30 »Item es sol auch hinfür kein canzlschreiber von niemand noch von kainem brief kein tringgelt nit vordern noch heischen; was aber ein jeder gern und williclich gibt, sol dem taxator, der je zu zeiten ist, geantwurt, der auch das bei seinem eid fleisslich aufschreiben sol und darnach durch unser rete oder den canzler oder obristen secretarien ausgeteilt werden«. Ebda., S. 16.

31 »Item was hendel uns das heilig reiche oder unsere erbliche lande berüren, sollen der canzler der obrist und die zween unser secretarien vor allen andern unsern sachen und hendeln getreulichen fertigen«. Ebda., S. 13.

32 »Item wir seczen ordnen und wellen auch, das niemand von den obgemelten unsern reten canzler secretarien canzlschreibern officieren am hof und anderm unserm hofgesind, wie die genennt oder gehaissen seien, kainen ausgenommen noch hindangesetzt, kainer procurei bei uns mit mer zu üben oder zu treiben understeen, sonder sollen das alles wie oben stet in rat bringen und daselbst nach laut der vorgemelten unser ordenung darinne handeln lassen«. Ebda., S. 10.

33 Ebda., S. 8.

34 Ebda., S. 15.

Wann die Schreiber Feierabend machen dürfen, wird nicht erwähnt. Vermutlich müssen sie selbst nach dem Abendtisch zu ihrer Arbeit zurückkehren, sonst hätte man sie nicht aufgefordert, auch für während der Spätmahlzeit ihre Papiere sicher zu verwahren, damit niemand einen Blick hineinwerfen konnte.³⁵

Die psychologische Atmosphäre in der Ratsstube machte unserem Reformier erstaunlicherweise wenig Sorgen. Maximilian muss Glück mit seinen Räten gehabt haben, denn etwa die Hofordnungen seines Onkels tragen deutliche Spuren der heftigen Auseinandersetzungen zwischen einerseits dem Grafen von Tirol und seinen Räten und andererseits der Ratsmitglieder untereinander.³⁶ Hier ist es anders: Die Unruhestifter verbergen sich ausschließlich unter dem niedrigsten Kanzleipersonal: »Item es sollen auch dieselben canzlschreiber mit einander stets in gueter und fruentlicher gesellschaft sein und bleiben, und mit einander geselliglich leben und in keinen weg mit einander kriegem oder einich aufruer machen. Dann welicher das verspreche, soll von stund durch unsen hofmarschalh, wie sich gepürt, gestraft werden.«³⁷

Das »Kanzleiorchester« ist versammelt, für das reibungslose gemeinsame Spiel technisch trainiert und darüber hinaus mit Hilfe von Schwurformeln und didaktischen Sentenzen in den Hofordnungen für hohe moralische Ansprüche gewappnet. Wie funktioniert aber die Hofkanzlei als das einheitlich handelnde Gremium – können etwa seine Mitglieder überhaupt zusammenspielen?

Damit die zahlreichen Angelegenheiten reibungslos ausgerichtet werden könnten, brauchte man in der Ratsstube neben den – meistens wohl zwölf – Räten zunächst zwei Sekretäre, die gleichzeitig anwesend waren. Der erste führt jede neue Angelegenheit dadurch ein, dass er die entsprechende Supplik oder Akte vorliest.³⁸ Die Funktion des zweiten besteht darin, die »Rats schläge« der Ratsmitglieder schnell aufs Papier zu bringen.³⁹ Sobald alle »Rats schläge« niedergeschrieben sind, erfolgt die Diskussion und Abstimmung. Den Meinungs-austausch muss der Hofmeister (nicht der Kanzler) führen, wobei der Hofmarschall die Umfrage bei der abschließenden Abstimmung vornimmt.⁴⁰ Ohne

35 »Darzu sollen si, so si morgens oder nachts essen, alle ire brief und copeien eigentlich aufheben und wegtuen, damit niemand die lese«. Ebda., S. 16.

36 M. Bojcov, Sitten (wie [Anm. 11](#)).

37 Die Österreichische Zentralverwaltung (wie [Anm. 17](#)), S. 16.

38 »einer der solich hendel liset«. Ebda., S. 8.

39 »und der ander der die ratsläg darauf schreibt«. Ebda.

40 »des sol der hofmeister die hendel zu beraten furlegen und dann darauf der marschalh umbfragen«. Ebda.

besondere Begründung dürfen übrigens weder Räte noch Sekretäre fernbleiben: Man muss entweder krank sein oder eine spezielle Aufgabe des Königs erfüllen müssen oder schließlich eine andere Sondergenehmigung erhalten haben.⁴¹ Wichtig ist dabei, sich an den König nur mit tatsächlich wichtigen Sachen zu wenden. Solche »gros hendel« müssen ihm extra vorgebracht werden, und zwar von einer der ranghöchsten Personen in Begleitung eines der Räte, welcher gerade in dieser Angelegenheit kompetenter als jeder andere ist.⁴² Erst nachdem Maximilian seine Entscheidung getroffen hat, kehren sie in die Ratsstube zurück.⁴³

Der übliche »Ratschlag« aber brauchte lediglich von der Mehrheit der Räte unterstützt zu werden, um dann in ein Beschlusskonzept verwandelt zu werden, aber nur unter Kontrolle des Kanzlers, oder, in seiner Abwesenheit, des Obersekretärs.⁴⁴ Kurz vor Abschluss der entsprechenden Sitzung liest der Kanzler oder Obersekretär diesen »Brief« (wie solche Konzepte in der Kanzleiordnung hießen) vor und fragt, ob sein Inhalt die dominierende Meinung der Räte richtig wiedergibt. Sollte das der Fall sein, kommen zwei weitere Sekretäre ins Spiel: Sie müssen dieses Dokument vollenden.⁴⁵ Noch während sie beginnen, sich damit zu beschäftigen, muss der Rat schon zur nächsten Angelegenheit übergehen. Allerdings, während der nächsten Sitzung muss derselbe »Brief« wieder auf dem Tisch erscheinen und das dritte Mal den Räten vorgelesen werden.⁴⁶ Erst wenn sie auch diesmal seinen Inhalt bestätigt haben, darf der Kanzler oder Obersekretär ihn signieren. Kein Dokument durfte also ohne dreimalige öffentliche Verlesung unterschrieben werden.

41 »Item es sol sich auch kainer aus den obgeschriben unsern reten canzler oder secretarien des rats in vorberürter massen alle tag nit müssigen oder den versaumen oder daraus bleiben, er habe dann zuvor von den obgemelten erlaubnüs oder müg den krankheit halben seines leibs nit besuchen oder er werde in sonderheit durch uns ervordert«. Ebda., S. 11.

42 »und sunst einer von den andern reten, welcher dann die sach am passten verstet«. Ebda., S. 10.

43 »und darnach, wie wir dieselb sachen besliessen, widerumb in rate anbringen«. Ebda.

44 »die dann darüber solich brief mit wissen des canzlers und in seinem abwesen des obristen secretarien machen und verfertigen, und soll allezeit dem mererm ratslag gevolgt werden«. Ebda., S. 8.

45 »sol er von dem secretarien, so die ratsleg aufgeschriben hat, dieselben ratsleg übernehmen und die widerumb offenbaren und überlesen und selbst umbfragen, ob das der merer ratslag und opini der rete, die der marschall oder sein verweser vor umbgefragt haben, seien; und wo die also gerecht aufgeschriben seien, soll der canzler oder obrister secretari die andern zwen secretari die brief darüber also fertigen lassen«. Ebda.

46 »Und so die geschriben sind, sol der canzler oder obrister secretari die widerumb in den nechsten rate, so gehalten wirdet, bringen und die lesen lassen«. Ebda.

Die Unterschrift des Kanzlers bedeutet aber bei weitem nicht, dass der Beschluss fertig ist. Jetzt muss er registriert werden, was einen eigenen komplizierten Vorgang voraussetzt, der in unserer Hofordnung in vielen Einzelheiten beschrieben wird. Sein Zweck besteht darin, keine Entscheidung ausgehen zu lassen, ohne ausreichende Dokumentation darüber in der Kanzlei behalten zu haben.

Die fertigen Schreiben mit Entscheidungen des Regiments können den Petenten nur vormittags und nur von einem bestimmten Angestellten ausgeliefert werden. Sollte man dabei berücksichtigen, dass die neuen Suppliken nur während der Nachmittagsitzungen dem Rat vorgestellt werden können, ergibt sich dann, dass die formelle Antwort auf eine Bittschrift, über welche der Rat etwa am Montag diskutiert hatte, frühestens am Mittwochvormittag fertig wird. Man darf allerdings fürchten, dass selbst der Verfasser dieser Ordnung mit einem solch hohen Ausfertigungstempo nicht ernsthaft rechnete.⁴⁷ Die Beschleunigung der Regierungsprozesse gehörte jedenfalls zu den zentralen Zielen der unternommenen Reform, was von Maximilian auch explizit angekündigt wurde. Um eben dies zu erreichen, legte man in diesem Projekt so großen Wert auf die Spezialisierung verschiedener Gruppen des Kanzleipersonals, auf Arbeitsteilung zwischen ihnen und die Koordination ihrer Funktionen, was die Leistungen der Kanzlei als eines einheitlichen Organismus in der Tat auf ein höheres Niveau bringen sollten.

Jedes Orchester braucht seine Instrumente, und auch das ›Kanzleiorchester‹ leidet keine Ausnahme von dieser Regel. Das wichtigste Instrument der bürokratischen Symphonie ist die – zweifelsohne immens schwere – Ratstruhe, »ein grosse truhen mit vil kestlin«. ⁴⁸ Dort müssen alle Beschlüsse des Rats hingelegt werden. Ohne persönliche Präsenz des größeren Teils der Räte soll sie nie geöffnet werden. Die Truhe muss mit vier verschiedenen Schlössern abgesichert werden, wobei die Schlüssel unter den vier höchstmöglichen Höflingen verteilt werden müssen.⁴⁹ Einer nachfolgenden Bemerkung kann man entnehmen, dass früher vielleicht solche verhängnisvollen Zwischenfälle vorkamen, wenn jemand von

⁴⁷ Ebda., S. 9.

⁴⁸ Ebda., S. 10.

⁴⁹ »Und der gros kasten, darinne die cleinen kestlin steen, sol haben vier gutte slösser, das eins nicht sei als das ander; zu denselben slossen sol haben der genannt herzog Friederich zu Sachsen einen slüssel ..., der hofmeister den andern und der hofmarschalch den dritten und der canzler oder obrister secretari den vierten slüssel zum sigeltrühelin; und sol solh truhen nit geoffent werden dann in gegenwürtickeit der merer teil der rete«. Ebda., S. 11.

diesen vier schon weit weg war, ohne seinen Schlüssel seinem Stellvertreter rechtzeitig anvertraut zu haben ...⁵⁰ Unter den zahlreichen Kästen in dieser Truhe befindet sich ein solcher, welcher auch abgeschlossen ist, wobei der Schlüssel dazu grundsätzlich beim Kanzler verbleiben muss. Wie man leicht erraten kann, liegen da natürlich die königlichen Siegel. Sonst findet man in verschiedenen Kästen dieser Truhe alles Notwendige: »ledigs papir« (unbeschriebenes Papier) oder »ainicherlei schreibzeuch« wie auch eine »pulver ur« (Sanduhr), ganz zu schweigen von einem »tafeltuech, darauf zal und rechenung gestickt sei«, mit welchem jeder Tisch augenblicklich in einen Rechentisch, d. h. eine Art von Abakus, verwandelt werden konnte.⁵¹

Der zweite Teil des Instrumentariums umfasst zahlreiche – genau aufgezeichnete – Bücher, in welchen die ausgehenden »Briefe« zu registrieren sind, wobei in ihnen »ziffer und das alphabet« gemacht werden müssen, »damit man nicht lang darinne bedürf suchen«.⁵²

Ein weiteres Instrument scheint besonders interessant und hilfreich gewesen zu sein, wenn man für die kosmische Ordnung und Gerechtigkeit sorgen muss. In praktischer Hinsicht war es nicht allzu kompliziert, aber offensichtlich effizient. Diese technische Einrichtung hieß »nodelsnur«, die Knotenschnur also: »Item es sollen auch alle supplicacionen an ein nodelsnur gehenkt und allweg durch den canzler oder obristen secretarien die eltisten am ersten ausgericht werden«.⁵³ Mit Hilfe der Knoten, an denen man die Suppliken anheftete, konnte man also dafür sorgen, dass die Bittschriften nicht in einer willkürlichen Ordnung auf den Tisch des Sekretärs in der Ratsstube gelegt wurden, sondern in derselben Reihenfolge, wie sie empfangen worden sind. Selbst eine einfache Schnur mit Knoten konnte also zur Etablierung der sozialen Harmonie wesentlich beitragen.

Wer im *Triumphzug* völlig fehlte?

Aus dem Text der Hofordnung geht die königliche Hofkanzlei – wie auch indirekt der ganze Hof – als eine durchaus rational organisierte und effiziente

50 »Item und wann der amptrete einer, der die slüssel zu der truhen hat, durch gemelte ursach nicht da ist, so sol derselbig einem andern rate den nächsten nach ime nach der session den slüssel bevelhen«. Ebda.

51 Ebda., S. 10f.

52 Ebda., S. 15.

53 Ebda., S. 10.

Institution hervor, welche als gesunder Organismus oder eben als Orchester funktioniert. Ob der königliche Rat und seine Hofkanzlei zur Entstehung der politischen und d. h. auch der kosmischen Ordnung wirklich entscheidend beigetragen haben, bleibt aber doch zu bezweifeln, sonst hätte Maximilian bestimmt befohlen, in seinem *Triumphzug* vor den erwähnten fünf Wagen mit Musikern weitere fünf, sechs oder sieben Wagen mit seinen Hofräten, Sekretären und Schreibern fahren zu lassen. Das hat Maximilian aber nicht getan – offensichtlich gerade deswegen, weil auch er anerkennen musste, dass es selbst dem Kaiser unvergleichlich einfacher war, der göttlichen Harmonie mit Hilfe der Musik näher zu kommen, als mit dem, was die Kaiser eigentlich und vor allem tun müssen, und zwar mit Regierung und mit Politik.

Kommunikation unter Abwesenden – Informationen, Vertrauen und Konflikte im Briefwechsel Maximilians I. mit Margarete von Österreich (1507–1519)

In den Jahren 1507 bis 1519 unterhielt Kaiser Maximilian I. (1459–1519)¹ eine intensive Korrespondenz mit seiner Tochter Margarete (1480–1530),² die im Laufe ihres Lebens zwei Mal die Funktion einer Generalstatthalterin bzw. (seit 1509) einer Regentin der Niederlande ausübte: von 1507 bis 1515 und noch einmal, während der Volljährigkeit ihres Neffen, des späteren Kaisers Karls V.,

- 1 Die Literatur zu Maximilian I. ist so umfangreich, dass sie hier nicht ausführlicher vorgestellt werden kann. Siehe z. B. Manfred Hollegger, *Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende*, Stuttgart 2005; Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, 5 Bde, Wien 1971–1986; Francis Rapp, *Maximilien d'Autriche*, Paris, 2007; *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier*, hrsg. von Georg Schmidt-von Rhein, Ramstein, 2002; *Maximilian I. 1459–1519. Wahrnehmung – Übersetzungen – Gender*, hrsg. von Heinz Noflatscher, Michael A. Chisholm und Bertrand Schnerb, Innsbruck 2011 (Innsbrucker historische Studien, 27); *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition*, hrsg. von Johannes Helmrath, Ursula Kocher und Andrea Sieber, Göttingen 2018 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 22). Das Gedenkjahr 2019 hat zu einer Reihe von Tagungen und Publikationen Anlass gegeben, die erst teilweise im Druck vorliegen: z. B. *Kaiser Maximilian I. Ein großer Habsburger*, hrsg. von Katharina Kaska, Salzburg 2019; *Maximilian I. Aufbruch in die Neuzeit*, hrsg. von Monika Frenzel, Christian Gepp und Markus Wimmer; Tagung: »Maximilian I. (1459–1519). Person, Brüche und Umbrüche einer Brückenzeit« (Innsbruck, Wels und Wien, 18.–23. März 2019).
- 2 Zu Margarete und ihrer Biographie, siehe Ursula Tamussino, *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz 1995; Max Bruchet, Marguerite d'Autriche. Duchesse de Savoie, Lille 1927; Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002 (Burgundica, 5); *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, hrsg. von ders., Leuven 2005; dies., »Instrumentalising Art for Political Ends. Margaret of Austria, »Regente et Gouvernante des Pays Bas de l'Empereur««, in: *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, hrsg. von Éric Bousmar u. a., Brüssel 2012 (Bibliothèque du Moyen Âge, 28), S. 571–584; Jean-Pierre Soisson, Marguerite, Princesse de Bourgogne, Paris 2002.

von 1517, der Abreise Karls nach Spanien, bis zu ihrem Tod im Jahre 1530.³ Der Briefwechsel zwischen Margarete und Maximilian fand unter besonderen Voraussetzungen statt, die sich durch ihren andersartigen kulturellen Hintergrund deutlich von den Bedingungen einer hochadeligen Vater-Tochter-Korrespondenz innerhalb der deutschsprachigen Reichsteile unterscheiden. Der erste und zweite Teil des Aufsatzes beschäftigen sich mit diesen Rahmenbedingungen: Wie sah diese Korrespondenz aus, wie ist sie überliefert und worin bestehen ihre Besonderheiten? Welche Folgen hatten die räumliche Distanz, die Fremdsprachlichkeit (im Falle Maximilians) und die Notwendigkeit, besondere Vorsichtsmaßnahmen zur Geheimhaltung zu ergreifen? Wie lässt sich die Korrespondenz methodisch als Kommunikation unter Abwesenden beschreiben? Der dritte Teil geht auf inhaltliche Aspekte der Korrespondenz ein, die nicht nur durch einen regen Informationsaustausch über verschiedenste Themen, sondern, trotz gelegentlicher Konflikte und Missverständnisse, auch durch ein besonderes Vertrauensverhältnis und den gemeinsamen Einsatz für den Fortbestand und Erfolg der Dynastie gekennzeichnet war: Wie sprachen sich Margarete und Maximilian an? Worüber tauschten sie sich aus und wie bemühten sie sich, die Interessen ihrer Dynastie zu sichern?

Rahmenbedingungen der Korrespondenz

Die 1480 geborene Margarete, Tochter Maximilians und Marias von Burgund (1459–1482), war als Kleinkind dazu bestimmt worden, die Gattin des Dauphins und zukünftigen Königs Karls VIII. von Frankreich zu werden. Sie wuchs am französischen Hof auf und sprach kein Deutsch. Die Korrespondenz mit ihrem Vater musste deshalb in Französisch stattfinden.⁴ Nach mehreren Teilpublikationen

3 Wim Blockmans, »Women and Diplomacy«, in: D. Eichberger (Hrsg.), *Women of Distinction* (wie Anm. 2), S. 97–102: S. 99.

4 Hans Goebel, »Die autographen französischen Briefe Kaiser Maximilians an seine Tochter Margarete. Eine kurzgefasste linguistische Analyse«, in: *Pays bourguignons et autrichiens (XIV^e–XVII^e siècles): une confrontation institutionnelle et culturelle*, hrsg. von Jean-Marie Cauchies und Heinz Noflatscher, Neuchâtel 2006 (Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes, 46), S. 259–272; Heinrich Fichtenau, »Maximilian I. und die Sprache«, in: *Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs*, Wien 1974 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 20), S. 32–46; Claudia Kruzik, *Margarete von Österreich – Statthalterin der Niederlande und Tochter Kaiser Maximilians I. aus dem Blickwinkel der Korrespondenz mit ihrem Vater*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010, <http://othes.univie.ac.at/9206> (30.12.2021), S. 15. Ich danke Prof. Dr. Heinz Noflatscher und Dr. Sonja Dünnebeil für den Hinweis auf diese unveröffentlichte Studie; Gisela Naegle, »Écrire au père, écrire au prince: relations diplomatiques et familiales dans la correspondance de Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche«, in: *Négociations, traités et diplomatie dans l'espace bourguignon (XIV^e–XVII^e siècles)*, hrsg. von Jean-Marie

war sie 1839 Gegenstand einer zweibändigen Edition durch André Joseph Ghislain Le Glay,⁵ der insgesamt 667 Briefe edierte.⁶ Der weitaus überwiegende Teil davon stammt von Maximilian, nur 149 von Margarete. Die meisten sind in Form undatierter »minutes«, von Entwürfen, überliefert, die jedoch manchmal eigenhändige Anmerkungen Margaretes aufweisen.⁷ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts korrigierte Hubert Kreiten die Datierung mancher Briefe, indem er sie mit dem Itinerar Maximilians verglich. Kreiten und weitere Autoren wie Max Bruchet und Eugénie Lancien veröffentlichten zusätzliche, nicht bei Le Glay enthaltene Briefe, z. B. in der Publikation des Itinerars Margaretes.⁸ Kreiten zählte 669 Briefe, darunter 32 autographe Briefe Maximilians.⁹ Sowohl für Margarete als auch für ihren Vater existieren weitere Editionen, die auch Briefe an andere Adressaten enthalten, unter anderem durch Laurent Philippe Charles van den Bergh (1845 und 1847).¹⁰

Da der Kaiser viel umherreiste, ist die Archivierung der Korrespondenz in erster Linie seiner Tochter und der Rechenkammer (»chambre des comptes«) in Lille zu verdanken.¹¹ Seit 1507 blieb Margarete dauerhaft in den burgundischen

Cauchies, Neuchâtel 2013 (Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes, 53), S. 219–234; Gilles Docquier, »Escript de la main de vostre bon et leal pere«. La correspondance politique échangée entre Maximilien et Marguerite d'Autriche (1507–1519)«, in: *Épistolaire politique*, hrsg. von Bruno Dumézil und Laurent Vissière, Bd. 1: *Gouverner par les lettres*, Paris 2014 (Cultures et civilisations médiévales, 62), S. 143–160; Dagmar Eichberger, »Très chiere et très aimée fille« – »Mon très redoubté seigneur et père«. Familiäre Beziehungen in der Korrespondenz zwischen Maximilian I. und Margarete von Österreich«, in: M. Frenzel, Ch. Gepp und M. Wimmer (Hrsg.), *Maximilian I. Aufbruch* (wie *Anm. 1*), S. 74–79.

5 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519*, hrsg. von André Joseph Ghislain Le Glay, 2 Bde., Paris 1839, Reprint New York 1966.

6 Ebda., Bd. 1, S. X, Anm. 2. Zum Folgenden, den Rahmenbedingungen der Korrespondenz, der verwendeten Titulatur und dem Vater-Tochter-Verhältnis, siehe G. Naegle, *Écrire* (wie *Anm. 4*).

7 Hubert Kreiten, »Der Briefwechsel Kaiser Maximilians I. mit seiner Tochter Margareta. Untersuchungen über die Zeitfolge des durch neue Briefe ergänzten Briefwechsels«, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 96 (1907), S. 191–318: S. 240.

8 *L'itinéraire de Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas*, hrsg. von Max Bruchet und E[ugénie] Lancien, Lille 1934.

9 H. Kreiten, *Der Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 197; H. Goebel, *Die autographen französischen Briefe* (wie *Anm. 4*), S. 260. Bei den Angaben zu Datum und Ort der Briefe werden im Folgenden im Falle von Abweichungen sowohl die Datierung und Ortsangabe von Kreiten als auch von die von Le Glay parallel angegeben. Kreiten hat eine Liste/Konkordanz seiner Korrekturen publiziert: H. Kreiten, *Der Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 301–318.

10 *Correspondance de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas avec ses amis sur les affaires des Pays-Bas 1506–1528*, hrsg. von Laurent Philippe Charles van den Bergh, 2 Bde., Leiden 1845 und 1847.

11 C. Kruzik, *Margarete* (wie *Anm. 4*), S. 16.

Niederlanden. Sie hielt sich immer wieder in Brüssel, Mecheln, Gent, Brügge und Antwerpen auf. Ihr bevorzugter Aufenthaltsort war jedoch ihre Residenz Mecheln, die sie, unter anderem auch durch das Sammeln von Kunst,¹² zu einem kulturellen Zentrum ausbaute.¹³ Ihre größere Ortsfestigkeit veranlasste ihren Vater dazu, ihr wichtige Dokumente zur Archivierung zu übersenden. So bat er sie in einem während seines Feldzugs in Italien geschriebenen Brief vom Oktober 1509 darum, die Bestätigung eines vor kurzem geschlossenen Vertrages mit dem inzwischen verstorbenen englischen König Heinrich VII. für ihn aufzubewahren, da er nicht wisse, was er dort damit anfangen solle.¹⁴ Die ursprüngliche Anzahl der Briefe war noch sehr viel größer, da die überlieferten Texte zahlreiche weitere, vor allem von Margarete, erwähnen, die nicht mehr erhalten sind.

Die beiden Korrespondenzpartner waren gezwungen, über einen weiten Raum hinweg miteinander zu kommunizieren. Sie lebten in unterschiedlichen sprachlichen und (multi-)kulturellen Umfeldern.

Wie Maximilian hatte auch Margarete sehr unterschiedliche kulturelle Prägungen erfahren, die sich jedoch von denen ihres Vaters unterschieden: Nachdem sie als zukünftige Königin am französischen Hof erzogen worden war, verstieß sie Karl VIII. 1491 zugunsten seiner Heirat mit Anne de Bretagne. 1493 kehrte Margarete in die burgundischen Niederlande zurück.¹⁵ Zum Zeitpunkt der Korrespondenz

12 Beispiele in folgendem Ausstellungskatalog: *Primitifs flamands. Trésors de Marguerite d'Autriche de Jan van Eyck à Jérôme Bosch*, hrsg. von Pierre-Gilles Girault und Magali Briat-Philippe, Bourgen-Bresse und Rennes 2018.

13 M. Bruchet und E. Lancien (Hrsg.), *L'itinéraire* (wie *Anm. 8*), S. III. Einige Briefe Margaretes sind in diesem Itinerar abgedruckt.

14 Nr. 144, im Feld, in Lymena [Limena], 7. Oktober 1509, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 192–194: S. 193: »nous avons receu certaine lettre de confirmacion du traictié, par nous dernièrement fait avec feu nostre frere le roy d'Angleterre, laquelle lettre, pour ce que n'en avons icy que fere, nous vou renvoyons presentement pour la nous garder par delà en noz chartes« (»Wir haben einen gewissen Bestätigungsbrief des Vertrages erhalten, den Wir vor kurzem mit Unserem verstorbenen Bruder, dem König von England abgeschlossen haben. Weil Wir nicht wissen, was Wir hier damit anfangen sollen, schicken Wir Euch jetzt dieses Dokument, damit Ihr es dort [d.h. in den burgundischen Niederlanden] unter Unseren Urkunden aufbewahrt«, Übersetzung G. N.).

15 Franck Collard, »La royauté française et le renvoi de Marguerite d'Autriche. Remarques sur la rhétorique de la paix et du ›rex pacificus‹ à la fin du XV^e siècle«, in: *Frieden schaffen und sich verteidigen im Spätmittelalter. Faire la paix et se défendre à la fin du Moyen Âge*, hrsg. von Gisela Naegle, München 2012 (Pariser Historische Studien, 98), S. 343–356. Zur schwierigen Lage ausländischer Fürstinnen an fremden Höfen anderer Länder siehe Karl-Heinz Spieß, »Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters«, in: *Fremdheit und Reisen im Mittelalter*, hrsg. von Irene Erfen und dems., Stuttgart 1997, S. 17–36; Jörg Rogge, »Nur verkaufte Töchter? Überlegungen zu Quellen, Methoden und

mit ihrem Vater war sie bereits zweifach verwitwet: als Gattin des spanischen Thronfolgers, des Infanten Juan († 1497) und als Ehefrau des Herzogs Philibert II. von Savoyen, den sie 1501 geheiratet hatte, der jedoch schon 1504 verstorben war. Beide Ehen hatten zu Aufenthalten im Herkunftsland des jeweiligen Gatten, in Kastilien bzw. in Savoyen, geführt. Während ihrer ersten, extrem kurzen Ehe erlitt sie eine Fehl- bzw. Frühgeburt, die zweite war kinderlos.¹⁶

Margarete lehnte eine erneute Eheschließung ab. Auch dieses Thema erscheint in der Korrespondenz. In einem der eigenhändigen Briefe Maximilians ist explizit von ihrer Angst die Rede, sie könnte im Falle einer erneuten Eheschließung (in diesem Fall mit dem englischen König) zur »Gefangenen« werden. Angesichts ihrer Ablehnung des Heiratsplanes bot Maximilian ihr gewisse Konzessionen an, die es ihr ermöglicht hätten, einige Regentschaftsrechte zu behalten. Er versuchte damit, sie zu einem Sinneswandel zu bewegen: »par tel manière de mariage, vous serés quit de la prison que craindez d’y entrer«.¹⁷ Nach den Maßstäben der Zeit garantierte ihr ihre Stellung als Regentin, Kaisertochter und Witwe eine gewisse Unabhängigkeit. Auf Portraits ließ sich Margarete sowohl als verheiratete Frau darstellen (auch noch nach dem Tod ihres zweiten Gatten Philiberts II. von Savoyen),¹⁸ aber, ebenso wie später andere Regentinnen der Niederlande, wie Maria von Ungarn, auch als Witwe.¹⁹

Perspektiven einer Sozial- und Kulturgeschichte hochadeliger Frauen und Fürstinnen im deutschen Reich während des späten Mittelalters und am Beginn der Neuzeit«, in: *Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, hrsg. von Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunnar Werlich, Stuttgart 2002 (Residenzenforschung, 14), S. 235–276 (mit ergänzenden bibliographischen Hinweisen).

- 16 In der *Couronne Margaritique* erwähnt Jean Lemaire de Belges Probleme während Margaretes Niederkunft. Er behauptet, er schweige »über ihre Geburtsschmerzen, an denen sie zwölf Tage und zwölf ganze Nächte litt, ohne Unterbrechung und ohne dass sie in der Lage gewesen wäre, sich zu stärken und etwas zu essen oder zu schlafen« (»de son mal denfant, duquel elle trauailla douze iours et douze nuicts entieres, sans intermission et sans pouuoir prendre refection de menger ne de dormir«). (Jean Lemaire de Belges, »La Covronne Margaritique«, in: ders., *Ceuvres*, hrsg. von J. Stecher, Bd. 4, Louvain, 1891, Reprint Hildesheim 1972, S. 10–164: S. 137).
- 17 »durch eine solche Heirat, werdet Ihr dem Gefängnis entgehen, in das Ihr durch sie einzutreten befürchtet« (Übersetzung G. N). Nr. 5, ohne Ort [Innsbruck (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Ann.* 7, S. 301)], 16. September 1507 (autographe Brief Maximilians), in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Ann.* 5), Bd. 1, S. 10–12: S. 11f.
- 18 Barbara Welzel, »Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria«, in: D. Eichberger (Hrsg.), *Women of Distinction* (wie *Ann.* 2), S. 108; C. Kruzik, Margarete (wie *Ann.* 4), S. 24f.
- 19 Barbara Welzel, »Die Macht der Witwen. Zum Selbstverständnis niederländischer Statthalterinnen«, in: *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Stuttgart 2000 (Residenzenforschung, 11), S. 283–309.

Maximilian selbst wurde in den burgundischen Niederlanden als Fremder betrachtet und geriet in heftige Konflikte mit den Ständen.²⁰ Es gab zahlreiche politische Prozesse²¹ und nach dem frühen Tod seiner Gattin, Maria von Burgund, Auseinandersetzungen über die Vormundschaft über ihre Erben. Die Eheschließung mit Maria löste den burgundischen Erbfolgekrieg (1477–1493) aus. Ein Höhepunkt der Auseinandersetzungen innerhalb der Niederlande war die Gefangenschaft Maximilians in Brügge (1488).²² Ebenso wie ihr verstorbener Bruder Philipp der Schöne († 1506)²³ konnte sich Margarete im Gegensatz zu ihrem Vater auf ihre Stellung als im Land geborene »princesse naturelle« berufen. Besonders ihr Aufenthalt in Savoyen hatte auch Folgen für die Auswahl ihres Personals als Regentin der Niederlande. Wesentliche Mitglieder ihres engeren Beraterkreises stammten aus Savoyen oder aus der Franche-Comté, die ihr Maximilian auf Lebenszeit überlassen hatte. Sie waren erst durch Margarete in die burgundischen Niederlande gekommen und zunächst stark persönlich von ihr abhängig. Die prominentesten Beispiele sind der piemontesische Jurist Mercurino Arborio de Gattinara (1465–1530), der spätere Großkanzler Karls V., den sie in Savoyen kennengelernt hatte²⁴ und Nicolas Perrenot de Granvelle (1484–1550) aus der Franche-Comté.²⁵ Beide traten später in den Dienst Karls V. und übten dort herausragende Funktionen aus.²⁶

Derartige kulturelle Faktoren blieben nicht ohne Folgen für den Charakter der Herrschaftsausübung, Verwaltung und Diplomatie. Angesichts der multikulturellen Zusammensetzung der Höfe und ihres Personals konnten Sprachfragen eine wichtige Rolle spielen und wurden auch immer wieder thematisiert: Die

20 Jelle Haemers, *For the Common Good. State Power and Urban Revolts in the Reign of Mary of Burgundy (1477–1482)*, Turnhout 2009 (Studies in European Urban History, 17).

21 Marc Boone, »La justice politique dans les grandes villes flamandes: étude d'un cas, la crise de l'État bourguignon et la guerre contre Maximilien d'Autriche (1477–1492)«, in: *Les procès politiques (XIV^e–XV^e siècle)*, hrsg. von Yves-Marie Bercé, Rom 2007 (Collection de l'École française de Rome, 375), S. 183–218.

22 M. Hollegger, Maximilian I. (wie *Anm. 1*), S. 29–60, insbes. S. 49–53.

23 Zu seiner Biographie siehe Jean-Marie Cauchies, *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*, Turnhout 2003 (Burgundica, 6).

24 Giampiero Brunelli, »Gattinara, Mercurino Arborio, marchese di«, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 52 (1999), [www.treccani.it/enciclopedia/mercurino-arborio-marchese-di-gattinara_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurino-arborio-marchese-di-gattinara_(Dizionario-Biografico)/) (30.12.2021).

25 Wilhelm Maurenbrecher, »Granvelle, Nicolaus Perrenot von«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 9 (1879), S. 580–584, www.deutsche-biographie.de/pnd118718452.html#adbcontent (30.12.2021).

26 Malte Priezel, »Fürstliche Diplomattinnen: Die Herzoginnen von Burgund und die burgundische Außenpolitik 1369–1530«, in: *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, hrsg. von Hillard von Thiesen und Christian Windler, Köln 2010, S. 245–259: S. 255.

überlieferten Briefe Maximilians und Margaretes stammen von mehreren Sekretären. Manchmal hatte Maximilian auf seinen Reisen Probleme, zuverlässige französischsprachige Personen zu finden, denen er delikate Aufträge anvertrauen konnte. In einem Brief vom 25. Februar 1507 spricht er dieses Problem explizit an und erwähnt ausdrücklich mündliche Mitteilungen, die vertrauenswürdige Personen wie Andrea da Burgo, dessen Ankunft er abwarten wollte, überbringen sollten.²⁷ Selbst wichtige, immer wieder eingesetzte Vertrauensleute konnten Sprachschwierigkeiten haben. Dennoch wurden sie mit bedeutenden Missionen beauftragt. So wurde 1504 der Tiroler Kanzler Zyprian von Serntein²⁸ nach Frankreich entsandt. Er sprach kein Französisch und für diese Mission auch nicht genügend Latein. Nach einem Bericht Alvise Moncenigos an Venedig beherrschte er keine andere Sprache außer Deutsch.²⁹ Selbst der aus der Lombardei stammende Andrea da Burgo, der später regelmäßig diplomatische Missionen an den Hof Ludwigs XII. übernahm, entschuldigte sich in einem Brief aus Lyon vom 31. Mai 1510 bei Margarete dafür, dass er in Italienisch schrieb, da der französischsprachige Sekretär nicht verfügbar war. Nachdem dies den Empfängern möglicherweise Probleme bereitete, schrieb er, wie aus einem Brief aus Blois vom 21. Juli 1510 hervorgeht, weitere Briefe in Latein.³⁰

1510 thematisiert Maximilian Sprachfragen in einem Brief an seine Tochter: Er schicke den jungen Johann Pedinger zur Rechenkammer (»chambre des comptes«) nach Lille. Er solle die »wallonische Sprache« (»langaige walon«) erlernen und die dortigen Amtsträger sollten ihn auch in ihre Buchführungspraktiken einführen (»luy facent aprendre ledit langaige walon et aussi l'art et praticque de comptes«).³¹ Auch im *Weißkunig*³² spielt für die Zeit nach der Hochzeit Maximilians mit Maria von Burgund das Erlernen der fremden Sprache eine wichtige Rolle. Beide

27 N° 28, Brauneck, 25. Februar 1508 (n. st.), in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 39–41: S. 40.

28 Zu den Sprachkenntnissen Sernteins, siehe Markus Debertol, »Sprachenvielfalt am Hof Maximilians I. zwischen universal-europäischem Anspruch und praktischen Erfordernissen«, in: *Europakonzeptionen*, hrsg. von Andrea Brait, Stefan Ehrenpreis und Stella Lange, Baden-Baden 2020 (Europawissenschaftliche Reihe, 8), S. 71–86: S. 78–80.

29 Gregor M. Metzsig, *Kommunikation und Konfrontation. Diplomatie und Gesandtschaftswesen Kaiser Maximilians I. (1486–1519)*, Berlin 2016, S. 62.

30 Ebda., S. 62 und Anm. 116.

31 Nr. 191, Augsburg, 5. April 1510, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 253.

32 *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*, hrsg. von Heinrich Theodor Musper, Bd. 1: *Textband*, Stuttgart 1956. Siehe zu diesem Text Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 2), S. 130–148.

Ehepartner erlernten demnach die Sprache des anderen und Maria brachte ihrem Gemahl »die burgundische [sic] sprach« bei. Angeblich erlernte er sie sehr schnell und behauptet, er »kunt dieselb sprach als wol reden, versteen und schreiben, als were er ain geborener von derselben sprach gewest«. ³³ Obwohl seine eigenhändigen französischen Briefe gut verständlich sind, war er faktisch trotz eines sehr guten Wortschatzes weit von einem muttersprachlichen Niveau entfernt (vor allem unter grammatikalischen Gesichtspunkten, Satzstellung etc.). ³⁴ Er tendierte dazu, Elemente aus mehreren Sprachen zu mischen und grammatikalische Strukturen aus dem Deutschen und anderen Sprachen ins Französische zu übertragen. Hans Goebel kommt in seiner kurzen linguistischen Analyse zu dem Ergebnis: »Ganz besonders auffällig sind konsequent auftauchende Sonderschreibungen, die in keines der üblichen Schemata der historischen Graphetik oder Phonetik hineinpassen. Gerade an ihnen manifestiert sich jene Nonchalance, mit der sich der Kaiser über die zeitgenössischen Schriftformen des Französischen hinwegsetzte«. ³⁵ Dabei ist jedoch, wie Goebel richtigerweise anmerkt, zu bedenken, dass nach Willen Maximilians die autographen Briefe äußerst vertraulich und nur für seine Tochter bestimmt waren. Sie waren nicht dazu bestimmt, die »Außenwirkung« auf Dritte zu entfalten, auf die er sonst so viel Wert legte. Der Spracherwerb des Herrschers sei zudem »ungesteuert« gewesen, was ebenfalls solche Abweichungen erklärt und tatsächlich schriftlich wie mündlich weitgehend auf dem Wege der Sprachpraxis erfolgt. ³⁶ Dies entspricht auch Selbstaussagen zur »Methode« des Erwerbs lebender Sprachen im *Weißkunig*. Maximilian behauptete dort, auch die »flemisch sprach« ausgezeichnet zu beherrschen. Zwei weitere Abschnitte dieses Werkes beziehen sich auf »hispanisch« und auf »welsch«. Das für das Erlernen der spanischen Sprache genannte Motiv ist sehr aufschlussreich: die Notwendigkeit, Geheimnisse zu bewahren. Hier findet sich also eine deutliche Bevorzugung mündlicher Kommunikation unter Anwesenden als besser für Geheimverhandlungen geeignet. Dem *Weißkunig* zufolge hatte Maximilian sein Ziel erreicht, da er sich ausreichende Sprachkenntnisse angeeignet habe, um die wichtigsten diplomatischen Angelegenheiten persönlich behandeln zu können. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine dort wiedergegebene

33 Maximilian I., *Weißkunig* (wie *Anm.* 32), Nr. 64, S. 245.

34 H. Goebel, Die autographen französischen Briefe (wie *Anm.* 4), S. 262f.

35 Ebda., S. 263.

36 Ebda., S. 271. Zu dem, was folgt und zu den von Maximilian I. und anderen Kaisern gesprochenen Sprachen siehe Gisela Naegle, »Diversité linguistique, identités et mythe de l'Empire à la fin du Moyen Âge«, in: *Langues et nations (XIII^e-XVIII^e siècles)*, hrsg. von Béatrice Guion = *Revue française d'histoire des idées politiques* 36 (2012), S. 253–279, insbes. nach S. 272; M. Debortol, Sprachenvielfalt (wie *Anm.* 28), S. 71–86.

Anekdote, da sie ausdrücklich die Bedeutung der mündlichen Kommunikation für das Erlernen von Fremdsprachen betont: »kainer lernt reden von dem land oder ertrich, sondern nur von den menschen«. ³⁷ Auf diese Weise habe der *Weißkunig*, auch durch den Umgang mit englischen Bogenschützen usw., sieben Sprachen erlernt. ³⁸ Margarete besaß eine französische Übersetzung des *Theuerdank* von Jean Franco (1528). ³⁹ Es gab auch Übersetzungspläne für den *Weißkunig*. ⁴⁰

Im Vergleich zu Margarete wechselte der Aufenthaltsort ihres Vaters sehr häufig und angesichts von Konflikten, militärischen Bedrohungen und der territorialen Zersplitterung der burgundischen Territorien, galt es, sich gegen die Gefahren unbefugter Lektüre durch Gegner und Verluste von Briefen abzusichern, zumal die Korrespondenz auch immer wieder sehr direkte (und manchmal sehr abfällige) Aussagen über Gegner enthielt, die für diplomatische Verwicklungen sorgen konnten, wenn sie in falsche Hände gerieten. Negative Aussagen Maximilians bezogen sich beispielsweise auf Frankreich, aber auch auf Karl von Egmont, seinen Gegner im Kampf um das Herzogtum Geldern. ⁴¹ Die Politik der französischen Könige war für ihn eine jahrhundertelange Kette von Lügen und Täuschungen. Er bezeichnete die Franzosen als »natürliche Dauerfeinde« (»noz anciens et naturelz ennemys«): »lesdits François n'y facent ou procèdent autrement que d'abusions, dissimulacions et fictions, ainsi qu'ilz ont jusques oires et passé cent

37 Maximilian I., *Weißkunig* (wie Anm. 32), Nr. 67 (»hispanisch«), Nr. 68 (»welsch«), S. 246f.

38 Ebda., Nr. 69 (»siben sprach«). Zu Maximilians Ausbildung und Lernvorgängen siehe z. B. Dennis Wegener, »Er alle ander der fürsten vnd herrn kinder ubertraff«. Die schulische und außerschulische Ausbildung des jungen Maximilian zwischen Selbstdarstellung und Historizität«, in: K. Kaska (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I.* (wie Anm. 1), S. 24–35; Daniel Luger, »Eine Erziehung im Geiste des Humanismus? Johannes Hinderbach und die Lehrer des jungen Maximilian«, ebda., S. 36–45.

39 Martina Backes, »Translaté avec très grande difficulté«. Deutsche Literatur am Hof Margarethes von Österreich in Malines«, in: *Fürstliche Frauentexte in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Haubrichs und Patricia Oster = *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Germanistik* 159 (2010), S. 82–92: S. 89. Edition: Kaiser Maximilian I., *Die Abenteuer des Ritters Theuerdank*, kolorierter Ndr. der Gesamtausg. von 1517, Köln, 2003 mit Kommentarband: Stephan Füssel, *Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517*, Köln, 2003; J.-D. Müller, Gedechnus (wie Anm. 32), S. 108–130; Jean Franco, *Les dangiers rencontres et en partie les aventures du digne tresrenommé et valereux chevalier Chiermerçant translatez de thiois en françois*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 24288.

40 M. Backes, *Translaté* (wie Anm. 39), S. 87–89. Zur Bibliothek Margaretes von Österreich, siehe Marguerite Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstruction d'après l'inventaire de 1523/1524*, Louvain, 1995.

41 Zum Verhältnis und den Konflikten mit Geldern siehe G. Docquier, *Esript de la main* (wie Anm. 4).

ans assez fait, et d'ici à c ans en derrière encoires feront«. ⁴² Die Schweizer waren für ihn angesichts von Konflikten »villains« »mavès vilains« ⁴³ und Ähnliches ⁴⁴, wie in folgender Passage, in der Maximilian zunächst feststellte, der französische König habe sie mit Hilfe von »guten écus d'or« als Verbündete gegen ihn gewinnen können. Er warnte vor Auseinandersetzungen mit ihnen: »car ce sont très maulvais villains qui ne serchent que querelles, comme congnoissez bien journallement par effect«. ⁴⁵ Die Brisanz solcher Aussagen war Maximilian durchaus bewusst: »en sumarum, il [die Schweizer aus den Kantonen] sont meschans, villains, prest pour traïre France ou Almaingnes. Tenés toute ceste matère secret«. ⁴⁶

Ähnlich abfällige Kommentare machte er auch über andere Herrscher: Der Vater des gegenwärtigen englischen Königs (Heinrichs VIII.) habe ihn zwei Mal schwer getäuscht (»m'a deux foes lurdemment trompé«). ⁴⁷ Die Afrika-Politik des

42 »die besagten Franzosen machen nichts anderes und gehen nicht anders vor, als mit Vertrauensmissbrauch, Täuschungen und Erfindungen. So haben sie es bis jetzt in den letzten hundert Jahren zur Genüge getan und sie werden es auch noch für die nächsten hundert Jahre so machen« (Übersetzung G. N.), Nr. 634, Augsburg, 18. Januar 1516, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Ann.* 5), Bd. 2, S. 339–342: S. 339f.; G. Docquier, *Esript de la main* (wie *Ann.* 4), S. 147f.

43 Zu diesem Wort gibt es keine passende deutsche Übersetzung. »Vilain« ist ein Begriff, der im mittelalterlichen höfischen Roman, besonders bei Chrétien de Troyes, eine wichtige Rolle spielt. Dort bezeichnet er den unritterlichen, bäurischen Menschen im Gegensatz zum kultivierten höfischen Ritter. Bei der Wortwahl ist zu bedenken, dass Maximilian ein Liebhaber höfischer Romane war und beispielsweise Schloss Runkelstein in Südtirol mit Freskendarstellungen des Iwein (Yvain) »restaurieren« ließ. Im französischen Original dieser Romane spielt die Terminologie des »vilain« eine bedeutende Rolle. Siehe Art. »Vilain«, in: *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien français*, <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/vilain#vilain> (30.12.2021), und *Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)*, www.atilf.fr/dmf/definition/vilain (30.12.2021). In diffamierenden Texten wurden Schweizer oft als bäurisch dargestellt (siehe die folgende *Ann.*).

44 Zur Abneigung Maximilians I. gegen die Schweizer siehe Maximilian I., »Manifest gegen die Eidgenossen«, hrsg. von Thomas Wilhelmi, in: *In Helvetios – Wider die Kubschweizer. Fremd- und Feindbilder von den Schweizern in antieidgenössischen Texten aus der Zeit von 1386 bis 1532*, hrsg. von Claudius Sieber-Lehmann und dems., unter Mitwirkung von Christian Bertin, Bern 1998 (Schweizer Texte, N.F. 13), S. 88–91.

45 »denn sie sind sehr schlechte grobe Kerle [(»villains«)]. Die Übersetzung »grobe Kerle« gibt nur einen sehr ungenauen Eindruck von der Bedeutung des französischen Wortes. Zur Übersetzungsproblematik siehe *Ann.* 43], die nur Streit suchen, wie Ihr tagtäglich sehen könnt« (Übersetzung G. N.), Nr. 356, Linz, 19. Januar 1511 [1512 (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie *Ann.* 7, S. 310)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Ann.* 5), Bd. 1, S. 474–477: S. 477.

46 »in Summa sind sie böse, grobe Kerle, bereit Frankreich oder die deutschen Länder zu verraten. Haltet diese ganze Angelegenheit geheim« (Übersetzung G. N.), Nr. 3, Lindau, 18. August 1507, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Ann.* 5), Bd. 1, S. 5–7: S. 7.

47 Nr. 252, 7. Oktober 1510, ohne Ortsangabe [Konstanz (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie *Ann.* 7, S. 308)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Ann.* 5), Bd. 1, S. 336–339: S. 338.

Königs von Aragón zur Eroberung des Hafens von Tripolis bezeichnete er als »verrückte Unternehmungen« (»voles (folles) entreprises«).⁴⁸

Falsche Nachrichten, Verzögerungen von Informationen, der Verlust von Briefen und Missverständnisse stellten ebenfalls eine erhebliche Gefahr dar. Margarete war mitunter besser informiert als ihr Vater und in einem ihrer Briefe warnte sie ihn, dass die Nachricht vom Tod des Papstes, die er erhalten habe, falsch sei (1511). In diesem Fall verlief die »Informationskette« Margaretes mehrstufig. Sie hatte die Nachricht ihres Vaters zunächst für echt gehalten, dann aber am vierten des Monats aus Frankreich ihrerseits andere Nachrichten empfangen: Der französische König habe seinerseits über Briefe aus Florenz und Rom vom 30. August erfahren, der Papst sei genesen.⁴⁹ Maximilian und Margarete informierten sich gegenseitig häufig über spezielle Gesandte, Sekretäre oder andere Boten, die gelegentlich ursprünglich auch von einem Dritten (wie dem König Ferdinand von Aragón, dem ehemaligen Schwiegervater Margaretes) kamen und dann weitergeschickt wurden. Zahlreiche Briefe sind ohne den mündlichen (in diesen Fällen oft entscheidenden Teil der Botschaft, der den eigentlichen Inhalt enthielt) nicht oder nur teilweise verständlich.

Vater und Tochter benutzten auch Poststafetten.⁵⁰ 1490 wurde die Strecke Innsbruck–Mecheln eröffnet, deren Poststationen jeweils etwa fünf Meilen (ca. 37,5 km) voneinander entfernt errichtet wurden.⁵¹ Im Mai 1509, während einer Phase der Konflikte mit Venedig, schickte Maximilian David von Taxis, der aus dem Gebiet Venedigs stammte, zu Margarete, da er für den Postverkehr niemand aus dessen Nation beschäftigen wollte (»ne nous voulons servir d'aucuns de leur nation«). Margarete sollte ihn als »messaigier« (Boten) und »coureur général« (allgemeinen Übermittler, wörtlich »Läufer«) zwar für ihre gemeinsamen Angelegenheiten einsetzen, während der Dauer des Konfliktes mit Venedig jedoch keinesfalls im Postbetrieb.⁵² 1510 hielt Margarete die Aufrechterhaltung der Post nach Frankreich für zu teuer und »quasi nutzlos« (»quasi inutile«). Sie kündigte

48 Ebda.

49 Nr. 332, ohne Ort und Datum [Le Glay, Oktober 1511, 9.-10. September 1511 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie Anm. 7, S. 310)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 438f.

50 Sabine Weiß, »Der Postkurs. Die institutionalisierte Nachrichtenverbindung zwischen Österreich und den Niederlanden seit Maximilian I.«, in: J.-M. Cauchies und H. Noflatscher (Hrsg.), *Pays bourguignons* (wie Anm. 4), S. 105–113; siehe auch Wolfgang Behringer, *Thurn und Taxis. Die Geschichte ihrer Post und ihrer Unternehmen*, München 1990; Fritz Ohmann, *Die Anfänge des Postwesens und die Taxis*, Leipzig 1909.

51 S. Weiß, Der Postkurs, ebda., S. 107.

52 Nr. 111, Stockart [Stuttgart (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie Anm. 7, S. 304)], 1. Mai 1509, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 134.

jedoch an, sich soweit wie möglich den Wünschen ihres Vaters zu fügen.⁵³ Maximilian erwähnt in mehreren Briefen aus verschiedenen Jahren ebenfalls Finanzierungsprobleme bezüglich der Postlinie, sowie die vom Postmeister ausgesprochene Drohung, mangels Bezahlung den Verkehr einzustellen.⁵⁴ Im Januar 1511 wurde von Maximilian die Notwendigkeit der Beibehaltung dieses Verkehrs während Verhandlungen mit dem französischen Hof bzw. während der Dauer einer Mission Andrea da Burgo festgestellt. Es handelte sich dabei um eine ausgesprochene Vertrauensmission. Da Burgo trug wichtige Informationen im Dreieck zwischen dem französischen König, Margarete und Maximilian weiter. Über ihn erfuhr Maximilian, dass da Burgo seine Tochter bereits über die wichtigsten Informationen zu Kriegs- und Friedensplänen, die er im Auftrag des französischen Königs übermittelt hatte, in Kenntnis gesetzt hatte, bevor er bei ihm selbst eintraf.⁵⁵

Mitunter wurden Briefe mit brisantem Inhalt chiffriert. In einem Brief vom Oktober 1507 kündigt Maximilian die Zusendung einer »Art Chiffre« (»manière de chiffre«) an, deren Eingang Margarete mit der ersten Post ausdrücklich bestätigen sollte und die es ihr erlauben würde, geheime und besonders wichtige Nachrichten zu verschlüsseln.⁵⁶ Zur Versendung von wichtigen Geheimdokumenten an Ferdinand von Aragón bezüglich der Vergabe des Großmeister-Titels der Ritterorden für seine Enkel Karl oder Ferdinand schlug Maximilian vor, auf Kaufleute als Übermittler zurückzugreifen.⁵⁷

Der Briefwechsel Margaretes mit Maximilian war sehr dicht. Manchmal gab es mehrere Briefe am Tag zu unterschiedlichen Themen, so dass es wichtig war, dem Empfänger Hinweise zu deren Reihenfolge und Orientierungspunkte zu geben, falls frühere Mitteilungen bei ihrem Eintreffen bereits überholt waren oder die Briefe sich dann gegenseitig sogar widersprachen. Die hier vorgestellte Korrespondenz lässt sich unter zahlreichen verschiedenen Aspekten analysieren, hier soll jedoch nur der Gesichtspunkt der Kommunikation unter Abwesenden vertieft werden.

53 Nr. 292, ca. Januar 1510 [Ende Januar 1511 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 309)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 381–384: S. 384.

54 Nr. 354, Linz, 14. Januar 1511 [1412 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 310)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 471f.

55 Nr. 355, Linz, 19. Januar 1511 [1512 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 310)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 472–474.

56 Nr. 8, Innsbruck, 16. Oktober 1507 [26. Oktober (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 301)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 14.

57 Nr. 221, Augsburg, 27. Juni 1510, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 291 (siehe zu dieser Angelegenheit auch die Briefe Nr. 207 und Nr. 209). In einem anderen Brief erteilte Margarete ihrem Vater Ratschläge. Sie übermittelte ihm auch Informationen, die sie von einem vertrauten Diener des Königs von Aragón auf dessen Anweisung erhalten hatte (Nr. 313, Antwerpen, 22. Juli 1511, ebda., S. 410–412: S. 411).

Kommunikation unter Abwesenden

In mittelalterlichen Gesellschaften spielten Präsenz⁵⁸ bzw. die Kommunikation zwischen *Anwesenden*⁵⁹ eine zentrale Rolle. Rudolf Schlögl bezeichnet »Vergesellschaftung unter Anwesenden«, als »Sozialgebilde, in denen soziale Struktur- bildung in Kommunikation unter Anwesenden erfolgt und in denen für die entsprechende Formung von Kommunikation wiederum ausschließlich die Gestaltung von Interaktion zur Verfügung steht.«⁶⁰ Auch bei der Vergesellschaftung unter Anwesenden könnten und müssten Prozesse sozialer Integration jedoch über Anwesende hinausgreifen. Schlögl stellt deshalb die These auf, dass die Einbeziehung von Abwesenden und von Ereignissen jenseits der »laufenden Gegenwart des Handelns über weite Bereiche der frühneuzeitlichen Geschichte« weiterhin »durch die Bedingungen der dominierenden Kommunikation unter Anwesenden bestimmt« gewesen sei.⁶¹ Solange dies der Fall war, musste seiner Darstellung nach die »Präsenz des Abwesenden« in einer Weise hergestellt werden, bei der sie »nicht nur ein (schriftvermitteltes) kognitives Phänomen« blieb, »sondern für die Sinne greifbar und als Präsenz erlebbar« wurde.⁶² Schrift, Druck, Recht und Geld mussten dementsprechend in das soziale Operieren eingebaut werden. Die Analyse der Umgestaltung dürfe deshalb nicht als reine Mediengeschichte geschrieben werden, sondern müsse als Untersuchung der »Verbindung von Medien und den Formen sozialer Ordnungsbildung« erfolgen.⁶³ Für die weitergehende Analyse legt Schlögl einen Kommunikationsbegriff zugrunde, bei dem Kommunikation sich nicht auf die Übertragung von Informationen beschränkt, sondern als Hervorbringen von sozialem, d. h. für die Beteiligten relevantem Sinn unter den Bedingungen doppelter Kontingenz gedeutet wird. Es handelt sich hier um einen Begriff aus der Systemtheorie Niklas Luhmanns. Bei doppelter Kontingenz sind laut Luhmann, »andersartige, sehr viel komplizierter und voraussetzungsvoller gebaute Erwartungsstrukturen erforderlich, nämlich *Erwartungen von Erwartungen* ... Man muß deshalb nicht nur das Verhalten, sondern auch die Erwartungen des anderen erwarten können, um gut

58 Siehe z. B. Hans-Ulrich Gumbrecht, Präsenz, hrsg. von Jürgen Klein, Berlin (1. Aufl. 2012), 2. Aufl. 2016; ders., *Diessets der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2010.

59 André Kieserling, *Kommunikation unter Anwesenden. Studien über Interaktionssysteme*, Frankfurt a. M. 1999.

60 Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014, S. 39.

61 Ebda., S. 14.

62 Ebda., S. 15.

63 Ebda.

integrierbare, bewährbare Problemlösungen zu finden«. ⁶⁴ Bei Luhmann geraten »andere Menschen ... als ichgleiche Quelle originären Erlebens und Handelns, als »alter ego« in das Blickfeld des Individuums. ⁶⁵

Schlögl knüpft unmittelbar an die Konzepte und die Begrifflichkeit Luhmanns an: »Weil Alter nicht wissen kann, was an einer Mitteilung für Ego eine Information sein und wie sie verstanden werden wird, entsteht Sinn in einem zirkulären Prozess der Selektion zwischen Mitteilungen und Informationen, die dann jeweils auf beiden Seiten in vorhandene Sinnhorizonte eingebaut, mit Erwartungen abgeglichen und entsprechend beantwortet werden«. ⁶⁶ Kommunikation und Interaktion unter Anwesenden setzten diesem Autor zufolge die physische Präsenz der Teilnehmer voraus. Dabei tritt eine zirkuläre Verschränkung von Kommunikation, Wahrnehmung und Beobachtung auf. Die menschlichen Sinne und Wahrnehmungsfähigkeiten und die diesbezüglichen Vorstellungen, die sich potentiell in Abhängigkeit vom jeweiligen Kulturkreis stark unterscheiden können, definieren die Möglichkeiten und Grenzen der Kommunikation unter Anwesenden. ⁶⁷ Bei räumlicher Trennung kann keine Kommunikation unter Anwesenden stattfinden. Um auch unter diesen erschwerten Bedingungen noch eine raum- und zeitübergreifende Strukturbildung zu erreichen, muss Schlögl zufolge das Gedächtnis »durch mnemotechnische Markierungen von Orten, Zeiten und Dingen« unterstützt werden. Die Herstellung einer »definierten Anwesenheit« ermögliche in diesem Fall die Wiederholbarkeit von Situationen und die Ausdifferenzierung bestimmter Kommunikationstypen. Auch in den Fällen, in denen der Schriftgebrauch nur als besonders wirksames Erinnerungsmedium diene, sei die Nutzung der Schrift typologisch als qualitativer Sprung zu bewerten. ⁶⁸

Diese theoretischen Überlegungen lassen sich sehr gut auf die Korrespondenz von Margarete und Maximilian übertragen. Beide waren in der Regel nicht nur räumlich getrennt, sondern meistens sogar äußerst weit voneinander entfernt. Als mnemotechnische Hilfsmittel bezogen sie sich in ihrem Briefwechsel auf frühere Begegnungen, verwiesen mit Angabe des Datums auf frühere Briefe, (oft mündliche) Gesandtenberichte usw. Häufig wurden im Interesse der Eindeutigkeit Briefinhalte kurz resümiert, in einzelne Punkte zerlegt und der Übermittler der Nachricht oder weitere genaue Umstände benannt. Dennoch kam es immer

64 Niklas Luhmann, *Rechtssoziologie*, Opladen, ³1987, S. 33. Hervorhebungen original.

65 Ebda., S. 32. Hervorhebungen original.

66 R. Schlögl, *Anwesende* (wie *Anm. 60*), S. 29.

67 Ebda., S. 32.

68 Ebda., S. 33.

wieder zu Missverständnissen oder manchmal auch zu Unverständnis, was ebenfalls angesprochen wird. Im April 1514 schrieb Margarete in einem Brief, der sich mit verschiedenen Fragen der Beziehungen zu England, Aragón, Frankreich und des bevorstehenden Aufbruchs ihrer Nichte Maria zu ihrer Hochzeit nach Ungarn beschäftigte: »Il est vray, Monseigneur, que vous m'avez escript trois ou quatre lettres de cest affaire; mais je ne les sçay bonnement entendre ny par icelles comprendre vostre intention; et parquoy vous supplie icelle me déclarer plus ouvertement, afin que vous puisse obéir et servir.«⁶⁹

In einem eigenhändigen undatierten Brief von 1509 hatte Maximilian Verständnisprobleme und schrieb: von »lestres, lesquels estions si plains de mistères que yl nous estoit point possible de entendre ne tirer dehors la matère principal«. Anschließend zitierte er die für ihn unverständliche Briefpassage.⁷⁰

Folgende Beispiele zeigen, dass gerade aus Geheimhaltungsgründen die mündliche Kommunikation unter Anwesenden – insbesondere im diplomatischen Bereich – trotz vermehrtem Rückgriff auf schriftliche Korrespondenz weiterhin eine zentrale Rolle spielte: Maximilian und Margarete griffen hier immer wieder auf besondere Vertrauensleute zurück. In einem eigenhändigen Brief von 1510 fügte Maximilian ein Postskriptum hinzu, in dem er die sofortige Entsendung des Herolds »Toison d'Or« verlangte, da Informationen, die er seiner Tochter zukommen lassen wollte, für eine schriftliche Übermittlung auf normalem Wege zu brisant seien: »tels matères sont dangereuses à escrire par la chemin.«⁷¹ Diesbezügliche Tätigkeiten von Herolden erfuhren während der Regierungszeit Maximilians I. eine deutliche Ausweitung. Nils Bock hält in dieser Hinsicht in seiner Studie zur Bedeutung der Herolde für die adlige Kommunikation im

69 »Es ist zutreffend, Monseigneur, dass Ihr mir in dieser Sache drei oder vier Briefe geschrieben habt. Aber ich kann sie nicht richtig verstehen und ihnen auch nicht Eure Absicht entnehmen. Und darum bitte ich Euch, sie mir offener zu erklären, damit ich Euch gehorchen und dienen kann« (Übersetzung G. N.), Nr. 567, Mecheln, 28. April 1514, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 2, S. 247–250: S. 249f.

70 »Briefe, die so voller Geheimnisse/Unklarheiten waren, dass es für Uns nicht möglich war, sie zu verstehen oder ihnen das Hauptanliegen zu entnehmen« (Übersetzung G. N.), Nr. 103 (1508) ohne Ort und Datum [April–Mai (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie *Anm. 7*, S. 302)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 120–123: S. 122f.

71 »es ist gefährlich, über solche Angelegenheiten auf diesem Weg zu schreiben« (Übersetzung G. N.), Nr. 223, ohne Ort [Augsburg (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie *Anm. 7*, S. 307)], 29. Juni 1510 (Autograph), in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 293–295: S. 295.

spätmittelalterlichen Reich eine Beeinflussung durch die Erfahrung des gut und umfänglich organisierten burgundischen Heroldsamts für wahrscheinlich.⁷²

In einem eigenhändigen Brief bat Margarete ihren Vater, sich ein Schriftstück («aucun escript»), das sie ihm schickte, persönlich durchzulesen oder es sich durch ihren Sekretär Jean de Marnix (und keinen anderen) vorlesen zu lassen. Danach sollte er es ihm wieder zurückgeben («sy vous plet prandre la paine de le lire ou fère lire *an vostre présance* par Marnix et non à autre, et après, Monseigneur, l'avoir *veu*, vous plese le rendre».⁷³ In diesem Fall werden die enge Verschränkung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von visuellem, direktem ›in Augenschein nehmen‹ und das Zusammenspiel der Kommunikation unter Anwesenden mit der von Abwesenden besonders deutlich. Durch das Vorlesen hört Maximilian Margarete, wenn auch indirekt, durch den Mund des Sekretärs Marnix, sprechen.

Die Gattung des Briefes selbst lässt mehrere Merkmale einer Kommunikation unter Anwesenden deutlich hervortreten. Traditionell gehorcht dieser Quellentyp trotz seiner mitunter ›privaten‹ Inhalte den Vorgaben der *ars dictaminis*, einer besonderen Disziplin der Rhetorik.⁷⁴ Der Brief schafft eine besondere Beziehung. Schon Cicero stellte fest, dass jemand, der einen Brief lese, den Verfasser sozusagen sprechen höre,⁷⁵ wie im obigen Beispiel der Übermittlung durch Marnix. Ein

72 Nils Bock, *Die Herolde im römisch-deutschen Reich. Studie zur adligen Kommunikation im späten Mittelalter*, Ostfildern 2015 (Mittelalter-Forschungen, 49), S. 239–276: S. 273. Siehe auch Torsten Hiltmann, »Herolde und die Kommunikation zwischen den Höfen in Europa (14. bis 16. Jahrhundert)«, in: *Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*, hrsg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2010 (Residenzenforschung, 23), S. 39–62. Zum burgundischen Heroldswesen, siehe z. B. Anne-Brigitte Spitzbarth, *Ambassades et ambassadeurs bourguignons de Philippe le Bon, troisième duc Valois de Bourgogne (1419–1467)*, Turnhout 2013 (Burgundica, 21).

73 »Macht Euch bitte die Mühe, es [das Schriftstück] zu lesen, oder es in Eurer *Anwesenheit* durch Marnix und keinen anderen vorlesen zu lassen, und danach, Monseigneur, nachdem Ihr es *gesehen* habt, möge es Euch gefallen, es zurückzugeben« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. 295, Mecheln, 14. März 1510, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm.* 5), Bd. 1, S. 386.

74 Martin Camargo, *Ars Dictaminis, Ars Dictandi*, Turnhout 1991 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 60). Zur Gattung des Briefes und seiner Bedeutung als historischer Quelle siehe *Der Brief im Zeitalter der Renaissance*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock, Weinheim 1983 (Deutsche Forschungsgemeinschaft. Kommission für Humanismusforschung. Mitteilung, 9); Beatrix Bastl, »Formen und Gattungen frühneuzeitlicher Briefe«, in: *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, hrsg. von Josef Pauser, Martin Scheutz und Thomas Winkelbauer, Wien 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsbd. 44), S. 801–812.

75 Cicero, *Epistulae ad Quintum Fratrem*, 1,1,45, zit. nach Gerhard Fouquet, »Fürsten unter sich. Privatheit und Öffentlichkeit, Emotionalität und Zeremoniell im Medium des Briefes«, in:

Brief schafft auf diese Weise bis zu einem gewissen Grad eine fiktive Präsenz und er kann das Ziel verfolgen, Emotionen auszulösen.⁷⁶ Letzteres gilt trotz ihres oft relativ informellen Charakters besonders für die autographen Briefe Maximilians und Margaretes, die weitaus emotionalere Elemente enthalten als die von Sekretären geschriebenen und damit »öffentlicheren« Briefe.

In der Korrespondenz Margaretes wird das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht nur immer wieder thematisiert, der Aspekt der Kommunikation und die Schwierigkeiten einer schriftlichen Kommunikation unter Abwesenden schlagen sich auch in der verwendeten Terminologie nieder. Dabei steht die damalige französischsprachige Terminologie der heutigen Sprache manchmal bereits erstaunlich nahe: »en présence«, »communiquer«, »deputez« (Ständevertreter, heute »députés«, z. B. Abgeordnete der französischen Nationalversammlung), »porter paroles«. Im heutigen Französisch existiert der Ausdruck »porteur« (Sprecher, wörtlich: »Wortträger«) ebenso wie die übrigen Wörter immer noch. »Entendre« (= verstehen/erfahren, aber auch *hören*) wird in der Korrespondenz von Maximilian und Margarete auch für schriftlich erhaltene Informationen verwendet (die ihnen wie in dem oben genannten Beispiel zum Verlesen durch Marnix unter Umständen auch tatsächlich vorgelesen wurden).

In einem Brief vom 17. Februar 1527 teilt Margarete dem Herzog von Bourbon als Antwort auf in seinem Brief vom 9. Januar erwähnte ausstehende Geldzahlungen mit, sie habe sich sofort mit dem Problem befasst, nachdem sie der Kaiser (d. h. ihr Neffe Karl V.) über seine diesbezüglichen Absichten informiert habe. Sie habe zudem durch einen aus Spanien erhaltenen Brief *gehört*/erfahren, er habe noch weitere Zahlungen angewiesen (»comme j'ay *entendu* par lettres qu'ay receu d'Espagne«).⁷⁷ In einer Instruktion für einen Gesandten Margaretes an die französische Regentin Louise von Savoyen (1525), finden sich in Bezug auf Sicherheitszusagen für französische Heringsfischer folgende Formulierungen, die ein ganzes Netz mehrfacher, miteinander verschränkter mündlicher und schriftlicher Korrespondenz verschiedener Partner aufscheinen lassen: »Luy [der Gesandte] dira oultre que Ma dite dame [Margarete] avoit fait *porter quelques parolles* a Monseigneur Dovarty de l'assurance d'une part et d'autre des pescheurs au herenck de France et de par deça en la prouchaine saison et s'il plaisoit a Madame la Regente [Louise von Savoyen] y consenti pour le Roy [Franz I.], en faire expedier

Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, hrsg. von Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunnar Werlich, Stuttgart 2002 (Residenzenforschung, 14), S. 171–198: S. 171.

⁷⁶ Ebda.

⁷⁷ Nr. CIV, 17. Februar [1527], n. st., Mecheln, M. Bruchet und E. Lancien (Hrsg.), *L'Itinéraire* (wie *Anm. 8*), S. 393.

et envoyer ses lettres a Madame nostre Regente [Margarete], que Ma dite dame en ce caz feroit de la part de l'empereur [Karl V.] expedier et envoyer de par dela en dilligence semblables lettres«. ⁷⁸

Worte (»paroles«) wurden hier im wortwörtlichen Sinn weitergetragen. In einem Brief an Gesandte ihres Vaters in Calais (November 1507) erteilt Margarete im Zusammenhang mit Allianz- und Heiratsverhandlungen mit England Verhaltensmaßregeln für den Fall, dass die Reaktion ihres Vaters Maximilian anders ausfallen sollte als von ihr erwartet. Sie bittet die Gesandten, um ausführliche, genaue Informationen und verbietet ihnen, im Interesse der Geheimhaltung, darüber zu sprechen: »avertissez m'en a diligence et je vous ayderey a garder nostre honneur sans en fere samblant a personne; aussi se de male aventure, ce que ne cuyde, j'eusse autre responce de mon dit Seigneur et pere que bonne, vous en avertirey *secretement* sans en *parler* a nul de nostre conseil«. ⁷⁹

1511 tauschte Margarete mit ihrem Vater verschiedene Dokumente und Kopien aus: Vorgestern habe sie zwei Beschwerdebriefe von Utrecht und aus seiner Diözese zu Übergriffen der Leute des jungen Herrn von Ysselstein erhalten. Man verlange, dass sie Abhilfe schaffen und die Schuldigen bestrafen solle. Sie wies Maximilian darauf hin, er werde darüber Genaueres aus den beigegeführten Kopien dieser Briefe *sehen und* erfahren/*hören* (»entendre«): »comme *verrez et entendrez*

78 »Er [der Gesandte] wird darüber hinaus sagen, dass Meine besagte Dame [Margarete] einige *Worte* über die Sicherheitsgarantien für die eine und die andere Partei, die der französischen Heringsfischer und die der hiesigen (»par deçà«), für die nächste Fangsaison an Monsieur Dovarty *hat überbringen lassen*. Wenn die gnädige Frau Regentin [Louise von Savoyen] geruht, dem im Namen den Königs [Franz' I. von Frankreich] zuzustimmen und ihre entsprechenden Briefe auszustellen und an Unsere gnädige Frau Regentin [Margarete] zu schicken, dann würde die besagte Dame ihrerseits im Namen des Kaisers [ihres Neffen Karls V.] entsprechende Briefe ausfertigen und sie ihr zügig an ihren Aufenthaltsort (»par dela«) schicken« (Nr. CII, [1525, vor 14. Juli], Margarete an ihren Gesandten in Frankreich bei der Regentin Louise von Savoyen, in: ebda., S. 392). Die deutsche Übersetzung ist nicht eindeutig möglich, da die Ausdrücke im burgundischen Kontext auch spezifische Länderkomplexe bezeichnen können die »pays de par de là« und die »pays de par deçà«. Zum Problem des diesbezüglichen Sprachgebrauchs siehe Pierre Cockshaw, »A propos des Pays de par deçà et des Pays de par delà«, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 52 (1974), S. 386–388.

79 »Informiert mich zügig genauestens und ich werde Euch helfen, unsere Ehre zu wahren, ohne dass es für irgendjemand erkennbar ist. Wenn es unglücklicherweise, was ich nicht annehme, so kommt, dass ich von meinem Herrn und Vater eine andere als eine positive Antwort erhalte, so werde ich es Euch *im Geheimen* mitteilen und ohne darüber mit irgendjemandem aus Unserem Rat zu *sprechen*« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. VII [November 1507], Margarete an Jean, seigneur de Berghes und an Laurent de Gorrevod, Gouverneur von Bresse [Gesandte des Erzherzogs in Calais], in: M. Bruchet und E. Lancien (Hrsg.), *L'itinéraire* (wie *Anm. 8*), S. 334. Siehe auch Nr. XIV (1509), ebda., S. 338: zum Zusammenspiel von mündlicher und schriftlicher Kommunikation.

plus a plain par les copies des dictes lettres que je vous envoye avec cestes«). Um Maximilian so umfassend wie möglich über alles zu informieren (»affin que soyez avertiz de tout«), schickte Margarete ihm zusätzlich eine Kopie des Ratschlags, den ihr persönlich anwesende Ratsmitglieder in dieser Frage erteilt hatten und eine Kopie von Briefen, die sie selbst an die Herren von Ysselstein und Montfort geschrieben hatte: »Je vous envoye aussi copie de la response que, par l'advis de ceulx du Conseil *estans vers moy*, j'ay faicte ausdictes lettres, ensemble aussi de celles que j'ay escriptes de ceste matiere au dit Seigneur d'Isselstain et au Seigneur de Montfort«.⁸⁰

Mehrfach werden auch die Ergebnisse mündlicher Verhandlungen von Ständeversammlungen mitgeteilt. In einem Brief an ihren Vater von 1512 berichtet Margarete über die Antwort, die auf eine Anfrage einer Ständeversammlung in Mecheln zur Lage des Landes und seiner finanziellen Situation erteilt worden war. Margarete hatte vor der Antwort an die Stände zunächst die Herren aus dem Orden (vom Goldenen Vlies), aus der Finanzverwaltung und aus dem Conseil privé versammelt. In der ausdrücklich erwähnten persönlichen Anwesenheit Margaretes und ihres Neffen Karl (»en la presence de Monseigneur mon nepveur et de moy«) sowie des Ratspräsidenten, hatte diese Versammlung der Erteilung wahrheitsgemäßer, umfassender Auskünfte zugestimmt, die sie mit einer Hilfsbitte an die Stände verband. Die Stände berieten sich daraufhin und wollten zunächst ihre Entsender informieren. Margarete verfolgte die Absicht, den Ständen vor ihrer Auflösung die Möglichkeit zu gemeinsamer Beratung zu geben (»qu'ilz eussent peu *communiquer* par ensemble«). Sie habe dafür gesorgt, dass jeder einzelne der Ständevertreter, ebenso wie ihr Vater, eine *schriftliche* Zusammenfassung des Vortrags des Ratspräsidenten erhielten, da die Hilfe der Stände unbedingt erforderlich sei und damit sie ihre Entsender wahrheitsgemäß über alles unterrichten könnten. Dies sei mit Hilfe eines Schriftstücks besser und sicherer möglich (»que les dis *deputez* puissent *de myeulx et plus seurement rapporter* a leurs gens la *vérité* des dictes affaires, leur ay a *chascun d'eulx fait bailler ung escript* tel que celluy que vous envoye ... afin qu'ilz congnoissent et entendent la *vérité* des dictes affaires ce qu'ilz pourront faire *trop plus par le dit escript que aultrement*«.⁸¹

80 »Ich schicke Euch auch die Kopie der Antwort, die ich nach Beratung durch den Rat, der sich bei mir befand, auf die besagten Briefe erteilt habe, zusammen mit denjenigen, die ich in dieser Angelegenheit an den besagten Herrn von Isselstain und an den Herrn von Montfort geschrieben habe« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. XVIII, [3. Februar 1511], Mecheln, in: ebda., S. 340f.: S. 340.

81 »damit die Ständevertreter ihren Leuten besser und zuverlässiger die Wahrheit über die besagten Angelegenheiten berichten können, zu diesem Zweck habe ich jedem von ihnen ein Schriftstück

Margarete setzte hier also großes Vertrauen in die Schriftlichkeit der Information der Abwesenden, die allein die Authentizität und Wahrheit der Berichterstattung sichern könne. Bezüglich der Effektivität der Hilfe der Stände hegte sie allerdings keine großen Hoffnungen: »Et ne scay, Monseigneur, a ce que je puis *entendre*, se la rponce des dis estaz sera de grant fruyt, combien qu'ilz *voient a l'eul*, se ne se aydent les ungs les autres, les grans inconveniens dommages et dangers qui pellent advenir en Brabant et Hollande«. Anschließend fragte sie, was ihr Vater zu tun gedenke und bat um seine Anweisungen.⁸² Auch hier findet sich in der sprachlichen Formulierung wieder eine Kombination verschiedener Sinneseindrücke (hören bzw. verstehen/mit eigenen Augen sehen), von Mündlichkeit unter Anwesenden (den Versammlungen der Stände und der Herren/des Rats) und Schriftlichkeit (die schriftlichen Zusammenfassungen zur Information der abwesenden Entsender und Maximilians).

Der Inhalt der Korrespondenz – Vater und Tochter, Herrscher und Regentin

Die zwischen Margarete und ihrem Vater ausgetauschten Briefe bezogen sich sowohl auf diplomatische Verhandlungen als auch auf familiäre Angelegenheiten bzw. die Sicherung des Fortbestandes und der Macht der Dynastie der Habsburger. Angesichts des zunehmenden Interesses der historischen Forschung an Ego-Dokumenten, Selbstzeugnissen und autobiographischen Texten finden auch solche Briefwechsel immer mehr Beachtung. In der Diskussion über ihren öffentlichen oder privaten Charakter kamen die meisten Autoren für Korrespondenzen hochadeliger und fürstlicher Partner zu Recht zu dem Ergebnis, dass in solchen Fällen beide Aspekte untrennbar miteinander verbunden seien.⁸³ Ebenso wie im Fall der Korrespondenz Isabellas von Portugal, Herzogin von Burgund († 1471)⁸⁴ und Urgroßmutter Margaretes, ist eine thematische Klassifizierung der Briefe Margaretes und Maximilians schwierig, da die einzelnen Briefe sich oft gleichzeitig auf verschiedene Themen beziehen: Verwaltungs- und Personalfragen, Finanzen,

geben lassen, genauso wie ich es auch Euch schicke, ... damit sie die Wahrheit über diese Sachen kennen und verstehen/hören, und das können sie sehr viel besser mit Hilfe der Schriftfassung erreichen, als auf eine andere Art« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. XXXII, nach dem 17. Februar 1512, in: ebda, S. 351f.: S. 351).

82 »Und ich weiß aufgrund dessen, was ich in Erfahrung bringen konnte (wörtlich: *hören* konnte) nicht, Monseigneur, ob die Antwort der besagten Stände große Früchte tragen wird. Denn obwohl sie es *mit eigenen Augen sehen*, so helfen sich doch angesichts der großen Unannehmlichkeiten, Schäden und Gefahren, die sich in Brabant und Holland ereignen können, die einen und die anderen nicht gegenseitig« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), in: ebda., S. 451f.

83 Zu dieser Diskussion, siehe G. Fouquet, »Fürsten unter sich« (wie [Anm. 75](#)), insbes. S. 172–174.

84 M. Prietzel, Fürstliche Diplomatinen (wie [Anm. 26](#)).

Familienangelegenheiten, diplomatische Verhandlungen, Heiratsprojekte, Konflikte und Kriegsereignisse usw.⁸⁵ Gerade dadurch sind sie eine wichtige Quelle, die aufschlussreiche Einblicke und Momentaufnahmen des Lebens der zeitgenössischen Hofgesellschaft und Politik vermitteln.⁸⁶

Maximilian und Margarete tauschten auch Experten aus, vor allem aus dem Bereich der Finanzen und des Rechts. Wie stark der burgundische Einfluss und sein Vorbildcharakter für die erbländischen Verwaltungsreformen war, ist viel diskutiert und immer noch umstritten. Hermann Wiesflecker sprach in seiner monumental Maximalian-Biographie von »einem sehr starken Einfluss«.⁸⁷ In jüngerer Zeit stehen andere Autoren wie Manfred Hollegger dieser These jedoch skeptisch gegenüber.⁸⁸ Als Beispiel für den Austausch von Musikern bzw. Noten lässt sich der Fall von Pierre Alamire aus dem Haushalt des späteren Karls V. benennen.⁸⁹ Margarete schickte ihn 1511 mit einem Empfehlungsschreiben und einem »livre de musique«, das ihr gefiel, zu ihrem Vater. Maximilian durfte das Buch, falls es ihm gefiel, behalten, aber nicht weiterverschenken. Falls er es nicht selbst behalten wollte, sollte er es ihr zurückschicken.⁹⁰ 1510 setzte sich Margarete für eine Prébende für »maistre Henry«, den Organisten der Kapelle ihres Neffen

85 Monique Sommé, »Introduction«, in: *La correspondance d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne (1430–1471)*, hrsg. von ders., Ostfildern 2009 (Instrumenta, 18), S. 11–28: S. 24 (für Isabella von Portugal). Zur Biographie dieser burgundischen Herzogin siehe dies., *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV^e siècle*, Villeneuve d'Ascq 1998 (Histoire et civilisations, 590).

86 G. Fouquet, Fürsten (wie *Anm.* 75). Über den burgundischen Hof siehe z. B. der Briefwechsel Karls des Kühnen (1433–1477). Inventar, 2 Bde., hrsg. von Werner Paravicini u. a., Frankfurt a. M. 1995 (Kieler Werkstücke, D.4), und M. Sommé, *La correspondance* (wie *Anm.* 85), sowie die umfassende Zusammenschau *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, hrsg. von Werner Paravicini, Ostfildern 2013 (Beihefte der Francia, 73), darin z. B. die folgenden Bilanzen: Bertrand Schnerb, »Richesse, historiographie, perception. Trois aspects d'une politique de prestige«, S. 55–61; Wim Blockmans, »Conclusion: Une cour, XVII^e principautés«, S. 785–796, und weitere Beiträge dieses Bandes.

87 H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.* (wie *Anm.* 1), Bd. 2, Wien 1975, S. 201.

88 Manfred Hollegger, »Burgundische Regierungs-, Verwaltungs- und Finanztechniken in Österreich? Zum Institutionentransfer um 1500«, in: J.-M. Cauchies und H. Noflatscher (Hrsg.), *Pays bourguignons* (wie *Anm.* 4), S. 91–103: S. 102f.; Diskussion der verschiedenen Ansichten in: Jean-Marie Cauchies, »Das burgundische Vorbild: (le »modèle bourguignon«) et sa »réception« dans les principautés habsbourgeoises: arguments et perplexité«, ebd., S. 77–90. Siehe auch W. Paravicini, *La cour de Bourgogne* (wie *Anm.* 86).

89 Nicole Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel 2018, S. 172 und 231 (Geschenk eines prächtigen Chorbuchs aus der Alamire-Werkstatt an Kurfürst Friedrich III. von Sachsen durch Maximilian anlässlich der bevorstehenden Wahl seines Enkels Karls), S. 248 und 508.

90 Nr. XXI, 7. März 1511 (n. st.), in: M. Bruchet und E. Lancien (Hrsg.), *L'itinéraire* (wie *Anm.* 8), S. 344.

Karl ein, der ihm und seinen Schwestern beigebracht habe, das »manucordium« zu spielen.⁹¹ Im Juni 1512 bat Maximilian Margarete darum, Jean Moneta aus Köln, einen Sänger, den er als ausgezeichneten Bass (»ung des meilleurs bascontre que Pon peut recouvrer«) bezeichnete, in die Kapelle Erzherzog Karls aufzunehmen. Moneta habe ihm selbst einige Zeit gedient und sei vor allem bereits ungefähr elf Jahre ununterbrochen für Karls verstorbenen Vater tätig gewesen. Er habe ihn auch auf seinen zwei Spanien-Reisen begleitet. Diejenigen bei denen das der Fall war, sollten, wenn sie es wünschten, bevorzugt in den Dienst Karls aufgenommen werden, was aber in diesem Fall nicht geschehen sei.⁹² Maximilians Wunsch wurde allerdings nicht befolgt, denn Ende August erneuerte er seine Bitte, Jean Moneta, der jetzt als Priester bezeichnet wird, in die Kapelle Karls aufzunehmen, obwohl dort gerade keine Stelle frei war.⁹³ Für 1518 sind für den 10. Dezember zwei Briefe Margaretes an ihren Neffen Karl überliefert, der (nach Ansicht Margaretes auf Betreiben Dritter) einen ihrer Musiker (»organiste«) namens Florequin Nepotis anforderte. Margarete hatte ihn ausbilden lassen, sie hielt allerdings nicht viel von ihm. Schließlich wollte sie ihn dennoch für sich behalten, da er mit ihrer Närrin gemeinsam sang und musizierte, was sie unterhielt.⁹⁴

Ein weiterer Fall des Rückgriffs auf Experten, die von Maximilian gewünschte »Fernkonsultation« von zwei bis drei der gelehrtesten Ärzte aus der Umgebung Margaretes, auch aus Löwen, zur Krankheit seiner zweiten Ehefrau, Bianca Maria Sforza (†1510),⁹⁵ scheiterte zunächst an zu ungenauen Informationen. Die von Margarete herangezogenen Ärzte verlangten einen detaillierteren schriftlichen Bericht, der durch einen Arzt verfasst sei, der etwas davon verstünde.⁹⁶

Im Gegensatz zu den überlieferten bzw. edierten Briefen der französischen Könige und Isabellas von Portugal enthält die Korrespondenz Margaretes und Maximilians sehr viel mehr persönliche Aussagen und direktere, manchmal auch

91 Nr. 303, undatiert [1510], [5. Mai 1510 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 307)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 395.

92 Nr. 396, Turnhout, 29. Juni 1512, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 2, S. 15f.

93 Nr. 405, Köln, 31. August 1512, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 2, S. 27f.

94 M. Bruchet und E. Lancien (Hrsg.), *Itinéraire* (wie *Anm. 8*), Nr. LXXIII–LXXIV, 10. Dezember 1518, in: ebda., S. 376f. Florequin und die Närrin musizierten auf einem »manicorde«.

95 Nr. 277, Freiburg, 31. Dezember 1510, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 367.

96 Antwort Margaretes: Nr. 292, ca. Januar [Ende Januar 1511 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 309)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 381–384: S. 383.

sehr drastische und emotionalere Kommentare. Dies gilt besonders für die eigenhändigen Briefe. Im Zusammenhang mit der interfamiliären Kommunikation Margaretes, Maximilians und ihrer Nichten und Neffen bzw. Enkeln und Enkelinnen lässt sich ein weiterer Aspekt des von Schlögl entworfenen theoretischen Modells sehr gut anwenden, demzufolge Identitätsbildung (beispielsweise in Adelsdynastien und Städten) in Form von kommunikative Selektion steuernden Unterscheidungen und durch Selbstbeobachtung stattfindet: »Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung des Beobachtens in Interaktionskommunikation, aus der heraus sich eine ›Wir-Situation‹ aufbaut.«⁹⁷ Besonders deutlich wird dies in Briefen, die sich auf das Wohlergehen und die Gesundheit⁹⁸ der von Margarete aufgezogenen vier (der insgesamt sechs) Kinder ihres verstorbenen Bruders und ganz besonders auf das Wohl des zukünftigen Karls V. beziehen. So lässt Maximilian z. B. 1509, während seines Konfliktes mit Venedig, einen italienischen Arzt aus der Nähe der Kinder und besonders Karls entfernen.⁹⁹ Für Vater und Tochter bedeuten sie die Zukunft und das Überleben der Dynastie. Deren Interessen und ihre Ehre werden im Zusammenhang der Konflikte mit Venedig in einem der Briefe von Maximilian vor dem der Länder und Untertanen genannt: »et que toutes choses se conduiront au bien, avancement et honneur *de nous et de noz enfians* et conséquamment de tous noz pays et subgettz.«¹⁰⁰ Maximilian und Margarete bezeichnen Karl und seine Schwestern, denen sie faktisch die Eltern ersetzten, als Enkel bzw. Enkelinnen und Neffen bzw. Nichten, aber auch als »ihre« Kinder: »nostre fils«, ¹⁰¹ »nosdits enfians.«¹⁰² In einem eigenhändigen Brief vom 4. Juli 1508, lobt der Kaiser seine Tochter für ihren Einsatz für die Ehre und das Wohl der gemeinsamen Kinder: »vostre [auf Margarete bezogen] et leur plus grand

97 R. Schlögl, Anwesenende (wie *Anm. 60*), S. 35.

98 Nr. 153, Bruxelles, 29. Oktober 1509, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 202f. (mögliches Verschieben einer Reise mit ihrem Neffen Karl nach Mecheln – Margarete wollte dort den Winter verbringen – auf ärztlichen Rat wegen Krankheiten der drei Schwestern. Margarete holt dazu brieflich den Rat ihres Vaters ein).

99 Nr. 109, Speyer, 27. April 1509, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 129f.; Nr. 130, Château d'Ynan, 30. Juli 1509, ebda., Bd. 1, S. 172.

100 »und dass alle Dinge so gehandhabt werden, dass sie dem Wohl, der Förderung und der Ehre von Uns und Unseren Kindern und damit auch aller Unserer Länder und Untertanen dienlich sein werden« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. 213, Freiburg im Breisgau, 10. J... [Le Glay: 10. Juni 1510, Kreiten: 10. Januar 1511 n. st. (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie *Anm. 7*, S. 309)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 282–284: S. 283.

101 Nr. 209, Augsburg, 31. Mai ebda., Bd. 1, S. 274–276: S. 274, 276. [Le Glay ohne Jahr, (H. Kreiten: 1510, *Der Briefwechsel*, wie *Anm. 7*, S. 307).

102 Nr. 39, Köln, 31. Mai 1508, ebda., Bd. 1, S. 56.

honneur et profit et de *nos communs enfans*«. ¹⁰³ Daran zeigt sich ganz deutlich ein dynastisch-familiäres »Wir-Gefühl«. Ähnliches gilt in manchen Fällen (aber durchaus nicht immer) für die Beziehungen zu Ferdinand II. von Aragón (dem Katholischen): als Vater der jeweiligen Ehepartner Margaretes und Philipps des Schönen, Juan und Juana, war er nicht nur Margaretes ehemaliger Schwiegervater sondern, vor allem, auch der Großvater der Kinder Philipps des Schönen. Dessen Kinder spielten als gemeinsame Enkel Maximilians und Ferdinands für den Fortbestand beider Dynastien eine zentrale Rolle. In diesem Fall zeigt sich sehr deutlich die enge Verbindung zwischen Familienbeziehungen und Diplomatie. Einerseits stand Maximilian König Ferdinand II. sehr misstrauisch gegenüber und kommentierte die Nachrichten von einer Schwangerschaft seiner zweiten Gattin (die die Erbrechte seiner eigenen Enkel bedrohte). ¹⁰⁴ Auf der anderen Seite informierte er ihn auf Rat Margaretes – Ferdinand war ihr ehemaliger Schwiegervater, den sie in ihrer Korrespondenz weiterhin so bezeichnete – über Heiratspläne für die gemeinsamen Enkel. In einem Brief vom Februar 1512 behauptete er, zu Ferdinand ein vertrauensvolles, brüderliches Verhältnis anzustreben, da Ferdinand, wie er selbst, ein gemeinsamer Vater (»commun père«) desselben Erben sei (»vivre avec luy comme bon et loyal frère, sans luy riens céler de noz affaires, ains en iceulx [ses affaires] user de son bon advis et conseil, comme commun père d'ung mesme filz et hoir«). ¹⁰⁵

Die Form, in der sich Margarete an ihren Vater wendete, ist weitgehend einheitlich. Sie schrieb in der Regel ihrem »très redoubté seigneur et père« (»sehr gefürchteten Herrn und Vater«) oder bezeichnete ihn als »Monseigneur« und empfahl sich »sehr demütig« (»très humblement«) seinem Wohlwollen bzw. seiner Gnade (»à sa bonne grâce«). Eine solche Anredeform als »mon très redoubté seigneur« findet sich auch in Briefen, die der spätere französische König Ludwig XI. als Dauphin an seinen Vater Karl VII. schrieb, z. B. in einem Brief vom 25. Oktober 1452.

In diesem Fall wurde die Formel noch durch »tant et si très humblement comme je puis« (»so sehr und so demütig, wie ich es vermag«) ergänzt. ¹⁰⁶ Ludwig

103 Nr. 51, ohne Ort [Boppard (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm.* 7, S. 303)], 4. Juli 1508 (Autograph), in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm.* 5), Bd. 1, S. 67f.: S. 68.

104 Nr. 3, Lindau, 18. August 1507, ebda., Bd. 1, S. 5–7: S. 6.

105 Nr. 452, Landau, 16. Februar 1513 (n. st.), ebda., Bd. 2, S. 92f.

106 *Lettres de Louis XI, Roi de France*, hrsg. von Étienne Charavay, Bd. 1: *Lettres de Louis Dauphin, 1438–1461*, Paris 1883 (Société de l'histoire de France, 215): Nr. XXXIX, Vienne, 12. Oktober 1452, Bd. 1, S. 55–57: S. 56f.; Nr. XL, Vienne, 25. Oktober 1452, S. 57f., ohne die Anrede als »Vater«, aber mit der Unterzeichnung als Sohn (»vostre très humble et très obbeissant filz«, S. 58);

unterzeichnete den Brief folgendermaßen: »En priant le benoist filz de Dieu, mon très redoubté seigneur, qu'il vous doint très bonne vie et longue. ... Vostre très humble et très obbéissant filz«. ¹⁰⁷

Um sich an seine Gattin Isabella von Portugal zu wenden, schrieb Margaretes Urgroßvater Philipp der Gute »Tres chiere et tres amee compaigne«, während sein Sohn Karl und seine Schwiegertochter Margarete von York sie folgendermaßen ansprachen »Ma tres redoubtée dame et mere«. ¹⁰⁸ In einem Brief an ihre Tante Margarete schrieb die etwa zehnjährige Eleonore »Madame ma tante et ma bonne mère« und unterzeichnete »votre humble niepce et fille Leonor«. ¹⁰⁹

Derartige Titulierungen entsprachen dem französisch-burgundischen Kanzleigebrauch. In zwei Briefen, die von Personen geschrieben wurden, die nur selten vorkommen, schreibt Margarete an seine Majestät (»majesté«). Es handelt sich jedoch um eine Ausnahme. ¹¹⁰ Maximilian schrieb in der Regel an seine »sehr teure und sehr geliebte Tochter« (»très chière et très amée fille«) und unterzeichnete mit »Vostre bon père Maxi« (»Euer guter Vater Maxi«). Seine autographen Briefe beginnen mit »ma bonne fille« (»meine gute Tochter«). Der ausdrückliche Hinweis der beiden Korrespondenzpartner, dass es sich um einen eigenhändigen Brief handele, verlieh dem jeweiligen Schriftstück zusätzlichen Wert. In Situationen, in denen der Adressat möglicherweise ein eigenhändiges Schreiben erwartet hätte und in denen dies nicht der Fall war, kam es auch zu Entschuldigungen dafür. In einem undatierten Schreiben bedankte sich Margarete bei Maximilian für einen eigenhändigen Brief und die Bekundung väterlicher Liebe und Zuneigung, die er

Nr. LII, Valence, 9. März (1456), S. 71f., und Nr. LIII, Romans, 17. April 1456, S. 72f. Zum folgenden Abschnitt zur Titulatur siehe G. Naegle, *Écrire* (wie [Anm. 4](#)), mit weiteren Beispielen.
 107 »Ich bitte den gesegneten Sohn Gottes, mein sehr gefürchteter Herr, dass er Euch ein sehr gutes und langes Leben schenken möge. ... Euer sehr demütiger und sehr gehorsamer Sohn« (Übersetzung G. N.), Nr. XL, in: *Lettres* (wie [Anm. 106](#)), S. 58.

108 M. Sommé, *Introduction* (wie [Anm. 85](#)), S. 17.

109 Anna Margarete Schlegelmilch, *Die Jugendjahre Karls V. Lebenswelt und Erziehung des burgundischen Prinzen*, Köln 2011 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 67), S. 83; vgl. auch Nr. 11, Brief Marias an Ferdinand, Augsburg [nach Bauer: Innsbruck], 28. Februar 1519, in: *Korrespondenzen österreichischer Herrscher. Die Korrespondenz Ferdinands I.*, Bd. 1: *Familienkorrespondenz bis 1526*, hrsg. von Wilhelm Bauer, Wien 1912 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 11), S. 10.

110 Nr. 475, ohne Ort und Datum [Le Glay: um Juni 1512, Ende Juni 1512 (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie [Anm. 7](#), S. 311)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie [Anm. 5](#)), Bd. 2, S. 115f. Nach Le Glay könnte dieser Brief auch von Louis Vaca, dem Lehrer Karls geschrieben sein, was die ungewöhnliche Formulierung erklären könnte (ebda., S. 115, Anm. 1); weiteres Beispiel: Nr. 478, März oder April [Anfang April (H. Kreiten, *Der Briefwechsel*, wie [Anm. 7](#), S. 315)] 1513 (»minute« mit autographen Korrekturen), in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie [Anm. 5](#)), Bd. 2, S. 122–125: S. 122f.

ihr dort in Aussicht stellte (»bonne amour et affection paternelle qu'il vous plait par icelles me promectre«). Sie wolle darauf ihrerseits mit einem eigenhändigen Brief antworten, sei dazu aber gegenwärtig wegen eines Katarrhs und Zahnschmerzen leider nicht in der Lage.¹¹¹

Den Herausgebern der Korrespondenz Ferdinands zufolge hingen die Wahl der Sprache, die Titulatur und der Inhalt der Briefe miteinander zusammen. Wenn Karl V. an seinen Bruder Ferdinand in Deutsch schrieb, handelte es sich in der Regel um »offizielle« Briefe über Reichsangelegenheiten. Diese Schreiben verwendeten eine sehr lange und formelle Titulatur und entsprachen weitgehend den Briefen an Kurfürsten oder andere bedeutende Persönlichkeiten. Im Gegensatz dazu sprachen französischsprachige Schreiben mitunter auch persönlichere Gegenstände an.¹¹² Der zukünftige Karl V. und drei seiner Schwestern wuchsen nach dem Tod ihres Vaters bei Margarete auf, während Ferdinand und die jüngste Schwester in Spanien erzogen wurden. Die Kinder hatten auf diese Weise unterschiedliche Muttersprachen und andere kulturelle Prägungen. Karl V. schrieb in Französisch an seine Schwestern und hochrangige Amtsträger wie Perrenot de Granvelle und Gattinara.¹¹³

Insgesamt gesehen zeigt die Korrespondenz von Maximilian und Margarete ein enges Vertrauensverhältnis. Trotzdem gab es auch immer wieder Missverständnisse und Konflikte. Beide Partner verstanden es jedoch auch, wieder aufeinander zuzugehen. Gerade bei Spannungen sind eigenhändige Briefe als – wenn auch schwacher – Ersatz für den persönlichen Kontakt wichtig. Dies betont Maximilian ganz explizit in einem Antwortbrief auf Vorwürfe, die Margarete ihm in einem früheren Schreiben gemacht hatte. Es sei wichtig, dass hier kein Dritter zwischen ihnen stehe (»sans interprete«): »yl nous semble que yl est de nécessité que je vous don la réponse *de nostre main par escript*, afin que nous pouns véritable-

111 Nr. 564, [1513], ohne Ort und Datum, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 2, S. 241–243: S. 241. Zu eigenhändigen Briefen und ihrer besonderen Bedeutung und Wertschätzung, siehe Heinz Noflatscher, »Zur Eigenhändigkeit der Herrscher in der politischen Kommunikation des Ancien Régime (16. bis 18. Jahrhundert)«, in: *Briefe in politischer Kommunikation vom Alten Orient bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christina Antenhofer und Mario Müller, Göttingen 2008 (Schriften zur politischen Kommunikation, 3), S. 141–167.

112 Christopher F. Laferl und Christina Lutter, »Einleitung«, in: *Die Korrespondenz Ferdinands I.*, Bd. 4: *Familienkorrespondenz 1533 und 1534*, hrsg. von dens., Wien 2000, S. 21f. Zur Typologie deutschsprachiger königlicher Briefe siehe Paul-Joachim Heinig, »Der König im Brief. Herrscher und Hof als Thema aktiver und passiver Korrespondenz im Spätmittelalter«, in: *Kommunikationspraxis und Korrespondenzwesen im Mittelalter und in der Renaissance*, hrsg. von Hans-Dieter Heimann, Paderborn 1998, S. 31–49.

113 Luc de Grauwe, »Quelle langue Charles Quint parlait-il?«, in: *Charles V in Context: The Making of a European Identity*, hrsg. von Marc Boone und Marysa Demoor, Brüssel 2003, S. 147–162: S. 148f.

ment croere que vous soes acertes informé *sans interprète* de ce que yl nous touche, et à vous sy grandement«. ¹¹⁴ Zu den strittigen Punkten gehörte hier, wie in anderen Fällen, die Vergabe von Ämtern und Benefizien. ¹¹⁵ Maximilian wollte, was die Auswahl geeigneter Personen betraf (insbesondere für die Hofhaltung, das »Hôtel« des späteren Karls V.), eine vollständige Kontrolle behalten – es sei denn, er hatte Margarete in solchen Fällen vorher ausdrücklich freie Hand gelassen, eine eigene Entscheidung zu treffen. Entsprechendes galt im Umgang mit Städten. ¹¹⁶ Margarete beschuldigte ihren Vater mehrfach, er schreibe »lettres rudes« (»ruppige Briefe«). Bei Missverständnissen und Spannungen sprachen Vater und Tochter von »perplexité«. ¹¹⁷ Maximilian konnte sich jedoch auch entschuldigen. Die folgende Passage ist dafür sehr aufschlussreich, sie gehört zu dem bereits zitierten Brief Nr. 103, in dem es um die Beseitigung heftiger Spannungen ging: »Sy je vous a fait aucun grief en mes adversités de la guerre passé, je vous récompenseré cy après. Certes je a esté sy fort travyllé des mavès nouvelles tousjours, que je ne savoe là où je a esté en la monde«. ¹¹⁸

114 »Es scheint Uns notwendig zu sein, dass ich [mehrfacher Wechsel der grammatikalischen Person vom Pluralis Maiestatis zur ersten Person Singular und dadurch Fehler in der grammatikalischen Struktur des Satzes] *mit Unserer (eigenen) Hand Euch die Antwort schriftlich gebe*, damit Wir wahrhaftig glauben können, dass Ihr sicher sein könnt, *ohne einen Übersetzer/eine dritte Person* über das informiert zu werden, was Uns und Euch so sehr betrifft« (Übersetzung und Hervorhebungen G. N.), Nr. 103 (Autograph), ohne Ort und Datum [Le Glay: 1508; April–Mai 1507 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 302)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 121–123: S. 120f.

115 *Ebda.*, S. 121. In diesem Brief reagiert Maximilian direkt auf in den letzten Briefen von Margarete geäußerte Vorwürfe, er wolle ihr die eigenständige Verfügungsgewalt (d. h. ohne seine Mitwirkung) über Ämter und Benefizien entziehen.

116 Nr. 364, Nürnberg, 7. Februar 1512 (n. st.), *ebda.*, S. 484f.

117 Nr. 214, ohne Ortsangabe [Kaufbeuren (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 307)], 12. Juni 1510, Maximilian an Margarete (autographe Antwort auf Vorwürfe Margaretes [»nostres lettres rudes«]), *ebda.*, S. 284f.: S. 284; Nr. 300, 1510, ohne Ort und Datum [Augsburg, 20. März 1510 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 306)]: Maximilian wirft Margarete vor, »mal gracioses lestres« (keine exakte deutsche Entsprechung, ungefähr: »wenig anmutige/ungnädige Briefe«) zu schreiben und spricht von der »Perplexität«, in der er sich dadurch befinde (la »perplexité dont je suys«), *ebda.*, S. 392; Nr. 409, Köln, 13. September 1512, Bd. 2, S. 35 (»perplexité« Margaretes und der niederländischen Untertanen angesichts des Verhaltens Maximilians in der Geldern-Krise), siehe C. Kruzik, Margarete (wie *Anm. 4*), S. 61.

118 »Wenn ich Euch während der widrigen Umstände des vergangenen Krieges irgendein Unrecht getan habe, dann werde ich Euch später dafür entschädigen. Denn in der Tat, ich war immer so sehr durch schlechte Neuigkeiten belastet, dass ich nicht wusste, wo ich mich in der Welt befand [oder sinngemäß: wo mir der Kopf stand]« (Übersetzung G. N.), Nr. 103 (Autograph), ohne Ort und Datum [Le Glay: 1508; April–Mai 1507 (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm. 7*, S. 302)], in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm. 5*), Bd. 1, S. 121–123: S. 123.

Mit einem eigenhändigen Brief vom 29. Juni 1510 schickte Maximilian um den Frieden zwischen ihnen wiederherzustellen (»pour faere dessus la paes assemble«) Margarete ein Schmuckstück, das ihr Großvater, Kaiser Friedrich III., besonders geliebt habe.¹¹⁹ Auch hier wird gewissermaßen symbolisch und mit einem greifbaren, sinnlich erfassbaren, emotional bedeutungsvollen Gegenstand Präsenz und persönliche Nähe erzeugt. Weitere Beispiele dafür sind die Zusendung selbst erlegten Wildbrets für ein gemeinsames Essen mit den Enkelinnen durch Maximilian,¹²⁰ oder von selbst für den Vater (mit-)angefertigten Kleidungsstücken bzw. Hemden (»chemises et huves«) durch Margarete.¹²¹ In diesem Fall hat der eigenhändig geschriebene Brief einen sehr persönlichen Ton: Maximilian erwähnt, dass seine Tochter selbst beim Nähen mitgewirkt habe. Er beschreibt seine gegenwärtigen politischen und militärischen Sorgen und freut sich, dass sie sich um seinen Körper bzw. sein körperliches Wohlergehen sorgt. Der französische Originaltext liefert zugleich ein gutes Beispiel für die originelle Sprache, Grammatik, Wortwahl und Orthographie Maximilians. Er enthält lateinische Anklänge (»sumus«, »usunt«): »dont [über das Geschenk Margaretes] sumus fort jouieulx, principalement des ce que je trouve en sela que vous vous soussés du corps de nostre person, mesment que quant ceste anné nous pourterons nostre couraige, lequel est rude et péssante, que adunques nostre pooir du cors sera reconforté à l'encontre du bon senteor et dusceur de telle belle thoele, lesquels usunt les angels en paradis pour leor abillement«.¹²²

Insgesamt gesehen lässt sich feststellen, dass die Korrespondenz Maximilians und Margaretes einen besonders interessanten Fall der Kommunikation unter Abwesenden darstellt. Zugleich zeigt sich hier sehr deutlich das Fortwirken des für die mittelalterliche Epoche besonders bedeutungsvollen Aspekts der persönlichen

119 Nr. 223, ohne Ortsangabe [Augsburg (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm.* 7, S. 307)], 29. Juni 1510 (Autograph), ebda., S. 293–295: S. 293.

120 Nr. 393, Château de La Vueren [Tervueren (H. Kreiten, Der Briefwechsel, wie *Anm.* 7, S. 311)], 22. Juni 1512, in: A. J. G. Le Glay (Hrsg.), *Correspondance* (wie *Anm.* 5), Bd. 2, S. 13.

121 *Appendice*, Nr. 3, 17. Mai 1511, ebda., S. 380; D. Eichberger, *Très chiere* (wie *Anm.* 4), S. 79.

122 »Darüber [über das Geschenk Margaretes] sind Wir sehr erfreut, vor allem, weil ich [Wechsel der grammatikalischen Person vom Plural zum Singular] an ihm erkenne, dass Ihr Euch um den Körper Unserer Person sorgt. Auch besonders deshalb, weil Wir in diesem Jahr, das hart und schwer zu ertragen ist, Unseren Mut brauchen. So wird auf diese Weise Unsere körperliche Kraft durch den Kontakt mit dem guten Duft und der Weichheit eines solchen schönen Stoffes gestärkt, eines Stoffes, wie ihn die Engel im Paradis für ihre Kleidung verwenden« (Übersetzung G. N.), *Appendice*, Nr. 3, 17. Mai 1511, ebda.

Präsenz und der direkten mündlichen Kommunikation unter Anwesenden. Beide Kommunikationstypen werden miteinander kombiniert und ergänzen sich. Besonders in der Korrespondenz Margaretes, aber auch bei ihrem Vater finden sich sogar explizite Überlegungen zum Verhältnis und den besonderen Chancen und Risiken mündlicher und schriftlicher Kommunikation und eigenhändiger Briefe. Maximilian war sich der Macht des geschriebenen und gedruckten Wortes und der Bilder bewusst. In einer Skizze notierte er, einem Teil seiner »hystorien« solle »sein aygne figur und gemel zugestelt« werden. Auch hier ging es um eine Kombination verschiedener Sinneseindrücke im Sinne einer Steigerung von Präsenz, »domit der leser so vyl dest leychter *mit mund und augen* möge versten den grund dits unser puechs und alles miteinander ... in frischer gedechtnus behalten«.¹²³

123 »auch dem allermynsten tayl diser hystorien sein aygne figur und gemel zugestelt, domit der leser so vyl dest leychter mit mund und augen [!] möge versten den grund dits unser puechs und alles miteinander ... in frischer gedechtnus behalten«, zit. (nach dem Entwurf D des Weiskunig), in: J.-D. Müller, Gedechnus (wie Anm. 32), S. 79. In der Fassung von Marx Treitzsauerwein von 1514 lautet diese Passage »mit schrift und gemäl« (ebda., S. 310, Anm. 39).

“Let it be known” – New Perspectives on Broadsheets and Political Communication at the Time of Maximilian I

As a patron of the arts, Maximilian I was fond of printing – the so-called “black art”.¹ His ambitious projects, such as the *Triumphal Arch* made entirely out of paper, attracted much attention in the past.² The emperor also instructed a printer to create a new, majestic font which would present a stark difference to Roman fonts. Later this font would become the well-known Fraktur, which was from then on used for German text and survived well into the twentieth century.³

Maximilian’s ambitions regarding print stretched beyond illustrated works as he also supported the production of books. He and his court gave many privileges to printers for certain publications.⁴ A recently compiled census of the imperial privileges granted to people involved in the book trade shows just how varied the patronage of Maximilian was.⁵ Yet, there is much more to discover: In 1494/5, for example, Maximilian provided an unknown printer in Graz with a privilege, although the first known press in this city only started operating some 60 years

1 Warm thanks to Falk Eisermann for his many insightful studies on broadsheets, his continuous support of my own work on ephemeral material and his feedback on this chapter.

2 Thomas Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. Kunstwissenschaftliche Studien 95 (Munich, 2001), p. 111. The sheer size of the arch becomes especially clear in a video of the British Museum which shows the challenges of conserving the large item: www.youtube.com/watch?v=cEK26P6r6xo (30/12/2021). See also Jan-Dirk Müller’s influential study: *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I*. Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2 (Munich, 1982).

3 Heinrich Fichtenau, *Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift* (Hamburg, 1961).

4 Karl Schottenloher, “Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts,” *Gutenberg-Jahrbuch* 8 (1933), pp. 89–110: p. 89.

5 *Die kaiserlichen Druckprivilegien im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien. Verzeichnis der Akten vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des Deutschen Reichs (1806)*. Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem deutschen Bucharchiv München 75, ed. Hans-Joachim Koppitz (Wiesbaden, 2008).

later.⁶ No copy of the privileged book – a gospel concordance and extract of the Old and New Testament – survived; only the privilege itself reminds us that even after centuries of scholarship we still do not know the full extent of Maximilian’s involvement with the print business.

Another understudied area is Maximilian’s use of print for administrative purposes. The printing press enabled rulers to reach out to their subjects much quicker than ever before and Maximilian seized this opportunity from early on. He made ample use of the press and began to publish documents as early as 1478.⁷ During his entire rule, Maximilian used print to spread information on recent events, battles and – most importantly – his victories. According to Stephan Füssel, Maximilian was the first emperor to use every advantage of the printing press for his governance.⁸ It has also been suggested that Maximilian could be seen as “his own public relations manager”.⁹

Despite Maximilian’s frequent use of the press, scholars have paid little attention to the many official documents, especially those published in the later years of his reign. Analysing the production and distribution of these intriguing documents, however, provides us with great insights into political communication around 1500. On the following pages, I will present interesting findings for official print, focussing in particular on broadsheets (broadsides).¹⁰ A close examination of these documents as well as other contemporary sources shows, for instance, how long it took to inform subjects about Maximilian’s orders. It also reveals that Maximilian, his court and his chancellery had sometimes little to do with the print production of these documents. This study will therefore shed more light on those illusive figures in the background that were actually involved in the production of the documents. Similarly, it is a mistake to assume that all documents were printed immediately after they had been issued. In some cases, years or even

6 Falk Eisermann, “The Gutenberg Galaxy’s Dark Matter. Lost Incunabula, and Ways to Retrieve Them,” *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*. Library of the written word 46/The handpress world 34, ed. Flavia Bruni and Andrew Pettegree (Leiden, 2016), pp. 31–54: pp. 41–42.

7 Idem, “Buchdruck und politische Kommunikation. Ein neuer Fund zur gedruckten Publizistik Maximilians I.,” *Gutenberg-Jahrbuch* 77 (2002), pp. 76–83.

8 Stephan Füssel, *Johannes Gutenberg*, 6th ed. (Reinbek, 2019), p. 130.

9 Gerhard Benecke, *Maximilian I (1495–1519). An Analytical Biography* (London, 1982), p. iii.

10 The terms “broadside” and “broadsheet” are used synonymously. For a discussion of terminology, see Flavia Bruni, “Early Modern Broadsheets between Archives and Libraries: Toward a Possible Integration,” *Broadsheets. Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*. Library of the written word 60/The handpress world 45, ed. Andrew Pettegree (Leiden, 2017), pp. 33–54: p. 43.

decades could pass until a document under Maximilian's name actually appeared in print.

General Remarks

Broadsheets are documents printed on one side only.¹¹ In contrast to books and pamphlets, this ephemeral material is difficult to trace down. For the well-studied incunabula era (1450–1500), the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW) at the Berlin State Library as well as the *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) at the British Library lists such items.¹² Thanks to the indefatigable energy of Falk Eisermann, who has worked extensively with broadsheet material from the fifteenth century, we have great insights into many aspects of broadsheet production, distribution and use. Eisermann also created an extremely rich bibliography of all known broadsheets produced within the German-speaking areas until 1500.¹³ Yet, we still don't know the full extent of Maximilian's publication efforts: Unknown broadsheet editions are found regularly, especially in archives which are often neglected by book historians.¹⁴ However, for broadsheets printed after 1500, the bibliographical situation is difficult: the items are not documented in the national bibliography for the sixteenth century, the *VDI6*.¹⁵ This rather odd choice was presumably made because several catalogues on illustrated broadsheets were

11 Ursula Rautenberg, "Warum Einblattdrucke einseitig bedruckt sind. Zum Zusammenhang von Druckverfahren und medialem Typus," *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*, ed. Volker Honemann, Sabine Griese, Falk Eisermann and Marcus Ostermann (Tübingen, 2000), pp. 129–42.

12 Both are searchable online, www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/ and www.bl.uk/catalogues/istc. (30/12/2020). The latter allows you to search for broadsheets with the terms: "format: Bdsde".

13 *Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. VE 15*, ed. Falk Eisermann, 3 vols. (Wiesbaden, 2004); hereafter VE15.

14 Falk Eisermann, "Archivgut und chronikalische Überlieferung als vernachlässigte Quellen der Frühdruckforschung," *Gutenberg-Jahrbuch* 81 (2006), pp. 50–61. Some of his recent finds include two broadsheet editions in the Landesarchiv NRW at Duisburg, see idem, "Fifty Thousand Veronicas. Print Runs of Broadsheets in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries," *Broadsheets*, ed. A. Pettegrew (cf. [fn. 10](#)), pp. 76–113: p. 100. These recent finds are added continuously into the *GW* database.

15 www.vd16.de; the exclusion of single sheets is frequently lamented by scholars, especially since the German bibliographies for both the fifteenth (*GW*) and the seventeenth century (*VDI7*, www.vd17.de) include them, as well as other national bibliographies, such as the *Short Title Catalogue Flanders* (*STCV*) for the Low Countries, see e. g. James Raven, *Publishing Business in Eighteenth-Century England*. People, markets, goods 3 (Woodbridge, 2014), p. 42.

already compiled or planned to be published in the future.¹⁶ It, however, leaves scholars with no comprehensive bibliographical survey of all single-sheet items printed in the sixteenth century. The *Universal Short Title Catalogue* (USTC) project addressed this deficiency and during my stay in St Andrews I have added numerous broadsheets published under Maximilian's name to the online database; but there is still much to discover.¹⁷

Depending on the length of the text, broadsheets could consist of one or several sheets, which were pasted together to create a long placard.¹⁸ One of the most prominent examples for such a lengthy broadsheet (though by far not the only one or the longest) is the famous *Edict of Worms* which, in 1521, was printed on four individual sheets.¹⁹ These long broadsheets show how well the printers worked in the early modern period: The various sheets were put together very precisely, rendering the borders of the individual sheets nearly invisible. The entire text, over 200 lines, is legible without any interruptions. This work was done directly in the print shop for which the printer received extra money, as we can see from entries in account books and printers invoices.²⁰ During Maximilian's

16 Jürgen Beyer, "How complete are the German National Bibliographies for the Sixteenth and the Seventeenth Centuries (VD16 and VD17)?" *The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Library of the written word 15/The handpress world 9, ed. Malcolm Walsby and Graeme Kemp (Leiden, 2011), pp. 57–77: p. 58.

17 So, for instance, the Sammlung *Einblattdrucke* in the Bayerische Staatsbibliothek München; the holdings of the Staatsbibliothek Berlin; several collections of official print in the Hauptstaatsarchiv Stuttgart, the Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, the Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, the city archive of Cologne, the Deutsches Historisches Museum as well as bibliographies of individual printers.

18 On formats of broadsheets in general, see Paul Needham, "The Formats of Incunable Broadsides," *Buch – Bibliothek – Region. Wolfgang Schmitz zum 65. Geburtstag*, ed. Christine Haug and Rolf Thiele (Wiesbaden, 2014), pp. 127–44.

19 Despite the edict's importance, the production and dissemination of the broadsheet editions which were exhibited in public have not received much attention. The original edict was most likely produced in Worms, see Karl Schottenloher, "Hans Werlich, genannt Hans von Erfurt, der Drucker des Wormser Ediktes (1518–1532)," *Gutenberg-Jahrbuch* 2 (1927), pp. 53–67: p. 62. However, Schottenloher does not list a broadsheet which comprises over 200 lines (only one with 18 lines). After the Diet of Worms, the edict was reproduced locally in various cities. Two editions have been digitised: Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1988/808, online: www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/S3FU6RXYKMGRENWMTZPYF6XY56DCA32 (30/12/2021); Worms, Stadtbibliothek, -Mag- W 2° Ki 3.3 (facsimile), online: nbn-resolving.de/urn:nbn:de:01-28-5-2738. (see page [3]) (30/12/2021). Weller does not list these editions in his repertory, only a "Abschrift", see Emil Weller, *Repertorium typographicum. Die deutsche Literatur im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts* (Nördlingen, 1864), no. 1683.

20 In 1480, the printer Peter Schöffler was paid for glueing together the sheets for 104 copies of an official announcement, see Falk Eisermann, "Die Einblattdrucke Peter Schöfflers," *Wolfenbütteler*

lifetime other authorities used similarly long broadsheets. In 1503, for example, the Archbishop of Cologne published a contract with the city of Cologne, which was printed on three individual sheets.²¹ A few years later, 1514, the Duke of Württemberg also had a lengthy broadsheet produced which comprised an explanation of his drastic action during a revolt.²² Another broadsheet, printed under the name of the Bishop of Volterra, even covers the impressive height of 2,7 metres and comprises no less than 638 lines of text.²³ This lengthy publication contains several important documents addressing a legal dispute between the city of Riga and the Teutonic order.²⁴

Broadsheets were used for a variety of purposes. They include indulgences; calenders; devotional texts; official announcements; advertisements and invitations to shooting contests.²⁵ From the sixteenth century onwards, news, songs and especially broadsheets addressing aspects of the Reformation were printed increasingly.²⁶ Their format made broadsheets ideal for display. Many of them were pasted on walls or doors in key places – at churches, town halls, market places or city gates.²⁷ Frequently, broadsheets were also used to communicate new legislation. Such ordinances were sent out to recipients and read out to subjects.

Notizen zur Buchgeschichte 42 (2017), pp. 9–20: p. 15. In an account book from 1541, we see that a printer received the payment of 29 Groschen to paste together parts of a coin mandate, which he had printed in 700 copies (12 October 1541), see Georg Buchwald, “Kleine Notizen aus Rechnungsbüchern des Thüringischen Staatsarchivs (Weimar),” *Archiv für Reformationsgeschichte* 31 (1934), pp. 192–218: p. 211.

21 GW 10 Sp.685a.

22 Two copies have survived which have both been digitised: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 45 Bü 9, online: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-1211671-58>; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HBFC 5, online: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz476681200>. For more information on the astonishing broadsheet, see below.

23 GW 10293; VE15 F-53.

24 Falk Eisermann, “Bevor die Blätter fliegen lernten. Buchdruck, politische Kommunikation und die ‘Medienrevolution’ des 15. Jahrhunderts,” *Medien der Kommunikation im Mittelalter. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte* 15, ed. Karl-Heinz Spieß (Stuttgart, 2003), pp. 289–320: p. 290.

25 Volker Honemann, “Neue Medien für die Stadt. Einblattdrucke, Flugblätter und Flugschriften 1450–1520,” *Residenzstädte der Vormoderne. Umrisse eines europäischen Phänomens*. Residenzenforschung Neue Folge: Stadt und Hof 2, ed. Gerhard Fouquet, Jan Hirschbiegel and Sven Rabeler (Ostfildern, 2016), pp. 349–70: pp. 352–53.

26 *Ibid.*, pp. 355–59.

27 Falk Eisermann, “‘Vil grozer brefe sint angeslagen’. Typographie und öffentliche Kommunikation im 15. Jahrhundert,” *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag*, ed. Nine Miedema and Rudolf Suntrup (Frankfurt am Main, 2003), pp. 481–502: pp. 489–91.

For the printers, official orders were lucrative business. As broadsheets could be produced relatively easily, they promised quick returns for the producers, allowing them to embark on more costly projects. In Gutenberg's print shop, for instance, indulgences for the church were produced as early as 1454.²⁸ Printers were keen on these jobs: the whole print run was paid for by one single client. This way, the producer did not have to face the usual risks of producing items for a commercial market.

Depending on the number of copies, the production could be very swift. The printer Peter Schöffer remarked in 1497 that he could produce 150 copies of a broadsheet within only one day.²⁹ A larger order would also have been manageable within the same time frame. Around that time, a single press could be used for up to 1,000 impressions per day.³⁰ Thus, a broadsheet that only consisted of one sheet could be printed in hundreds of copies within the space of one single working day.

Soon many printers tried to secure orders of official broadsheets from religious and secular authorities. Among them were many prolific printers, such as Christopher Plantin and his heirs in Antwerp. Plantin was a diligent businessman and he kept a copy of nearly every ordinance produced for authorities in his print shop.³¹ This remarkable collection survives in the Museum Plantin-Moretus in Antwerp and provides modern-day historians with unique insights into the workings of secular authorities. The many documents show that during times of economic and political crises, particularly in the 1580s, the printing press proved to be an important instrument of government for the city fathers of Antwerp.³²

28 Janet Ing, "The Mainz Indulgences of 1454/5: A Review of Recent Scholarship," *The British Library Journal* 9 (1983), pp. 14–31. GW 06555 (VE15 C-14) and GW 06556 (VE15 C-15) (both have links to digital copies in GW). More recently, Günter Hägele, "Neue Quellen zum Druck der 30-zeiligen Mainzer Ablassbriefe und zum Vertrieb des 'Zypern-Ablasses' im Erzbistum Köln und in den umliegenden Gebieten," *Gutenberg-Jahrbuch* 88 (2013), pp. 54–62.

29 F. Eisermann, Einblattdrucke (cf. fn. 20), p. 16.

30 Oliver Duntze, *Ein Verleger sucht sein Publikum. Die Straßburger Offizin des Matthias Hupffuff (1497/98–1520)*. Archiv für Geschichte des Buchwesens. Studien 4 (Munich, 2007), pp. 75–76. Reinhold Reith, *Lohn und Leistung. Lohnformen im Gewerbe 1450–1900*. Beihefte zur Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 151 (Stuttgart, 1999), p. 214.

31 Dirk Imhof, *Jan Moretus and the Continuation of the Plantin Press. A Bibliography of the Works Published and Printed by Jan Moretus I in Antwerp (1589–1610)*, 2 vols. Bibliotheca bibliographica Neerlandica. Series maior 3 (Leiden, 2014); Arthur der Weduwen, "Selling the Republican Ideal. State Communication in the Dutch Golden Age" (unpublished PhD thesis, University of St Andrews, 2018), p. 60.

32 Saskia Limbach, *Government Use of Print. Official Publications in the Holy Roman Empire, 1500–1600*. Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 326 (Frankfurt am Main, 2021).

Yet, such exhaustive collections are very rare. Single sheets generally have a low survival rate. Most of them, such as the many calendars and advertisements, were simply not collected for posterity. Exhibited copies were destroyed by the weather or simply thrown away after they had fulfilled their purpose. Fortunately, administrative documents, such as Maximilian's instructions, had a better chance of survival. They were often kept either by the sender or by at least one of the recipients.

This provides historians with a good overview of the documents issued in Maximilian's name up until 1500: Currently we know of 134 broadsheet editions.³³ This includes many variants where the text was slightly altered to correspond to the appropriate rank of the recipient (see below). Bibliographically speaking, when it comes to broadsheets such variants are all considered distinct items and hence are counted separately. Chronologically the production of documents varies significantly. Whereas there were many years in which seemingly no document was printed at all, the production rose in the 1490s, particularly in the latter years of the decade. The majority of the documents were issued in 1496, the year that immediately followed the Diet of Worms, which represents the peak of Maximilian's reforms.³⁴ In 1496, a total of 45 broadsheets appeared. Among them were not only invitations to the forthcoming Imperial Diet at Lindau as well as an account of the cancellation of an Imperial Diet in Frankfurt; there were also instructions and receipts for the financial contribution of a new tax (Common Penny), as well as other payments and several imperial bans on individuals, cities and communities.

In addition to that, Maximilian increasingly published broadsheets asking his estates to contribute money for his war against France and later for his conflict with Venice. The latter was a particular problem for Maximilian and he often used broadsheets to address his advances in Italy, especially between 1509 and 1511.³⁵ He even tried to reach out to the inhabitants of Venice. In April 1511, the emperor had a letter produced in Italian which he hoped would instigate the

33 <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/MAXIMIL.htm> (30/12/2021). Some items are known through bibliographical entries only and not through surviving copies; these items could include so-called "ghosts", i. e. editions which never existed but were recorded erroneously by bibliographers. If we count only those documents which are known through a surviving copy and are therefore verifiable, the total is 134. A special thanks to Oliver Duntze for his help in this matter.

34 Thomas A. Brady, Jr., "Maximilian I and the Imperial Reform at the Diet of Worms, 1495," *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.* Frühe Neuzeit 190, ed. Jan-Dirk Müller and Hans-Joachim Ziegeler (Berlin, 2015), pp. 31–56: p. 34.

35 Peter Diederichs, *Kaiser Maximilian I. als politischer Publizist* (Diss. Heidelberg, 1931, Jena 1932), pp. 112–14, listing several broadsheets addressing the conflict with Venice.

Venetians against their rulers.³⁶ For such endeavours, the Augsburg printer Erhard Öglin, who was also the first German printer to produce polyphonic music, supplied Antiqua letters so that Italian readers would be much more familiar with the design of the text (and would not be confused by German Gothic letters).³⁷ After the completion of the letter in April 1511, Maximilian had the publication smuggled into the city and had it possibly also bound on arrows to shoot the letters over the city walls.³⁸

Many of the broadsheets issued in Maximilian's name survive in local or state archives. Other editions are only known from bibliographies, which list copies that once were in institutional collections, but were in later years destroyed, stolen or misplaced. In one case, for instance, we only know about the broadsheet edition because of an entry in the catalogue of a rare book dealer; another broadsheet is inferred from a contemporary invoice which shows the printer was paid for the production of the sheets, yet no copy has survived.³⁹ Thanks to the continuous efforts of the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW), these hitherto unrecorded broadsheets are also found and subsequently added to the GW database.

Broadsheets published under the name of Maximilian I

The first document under Maximilian's name was published as early as January 1478.⁴⁰ A few months earlier, he had married Mary of Burgundy, which put him at the heart of Burgundy's military conflict with France. To campaign against France, Maximilian needed men, and by issuing the printed document, the new Duke of Burgundy asked the imperial estates to send troops. Once the soldiers arrived, Maximilian specified in the text, they would receive adequate payment according to their rank. Further details are given and the text ends with the typical details of when and where Maximilian gave this order; in this case on 18 January 1478 in "Andorpp" (Antwerp). Just a few days earlier, Maximilian had entered

36 Ibid., p. 113, no. 66.

37 Nicole Schwindt, "Erhard Öglin und die Anfänge des deutschen Notendrucks," *Reutlinger Geschichtsblätter* 58 (2019), pp. 57–84: p. 63.

38 S. Füssel, Johannes Gutenberg (cf. fn. 8), p. 130.

39 GW M21934 (VE15 M-18) lists the sales catalogue for an auction in 1939 and GW M2202120 (not in VE15) refers to an account book mentioned in Ferdinand Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg 1458/59 bis 1519* (Bamberg, 1964), p. 135.

40 VE15 M-17; for details about the broadsheet, its content and its publication history, see F. Eiser-
mann, *Buchdruck* (cf. fn. 7).

the city with much celebration.⁴¹ The design of the text can be considered as prototypical for the many sheets that were printed thereafter: The text was set as a single block and gave a detailed account of recent events. The content of the 1478 document was also typical: Maximilian often prompted his estates to assist his conquest against France either financially or with military support.⁴²

The printed text does not specify the target audiences; the text begins, “We, Maximilian, ... make it known to everybody who reads or hears this letter” (“Wir Maximilian ... Thun kund aller meniclich/ den diser vnsrer brief furkumbt oder verkundt wird”). This shows that Maximilian intended this order not only to circulate in writing but also that he expected it to be read out, which was a common practice at the time (see below).

Despite the potentially large group of recipients, however, the letter was most likely printed in just a few hundred copies. It was sent out to a fixed number of recipients, consisting of princes, religious authorities, cities and specific individuals. Hence the broadsheet was probably produced in 200 to 400 copies, judging by the number of estates usually invited to imperial diets.⁴³ This might appear a relatively low number, especially when compared to broadsheet indulgences, which were produced in several thousand copies.⁴⁴ However, Maximilian’s documents were first and foremost directed towards local authorities, who then, in turn, were responsible to make the content known to their subjects.

Later documents underline this procedure: the printed documents were produced in slightly different versions to include various addresses (*Formularvarianten*). The next recorded broadsheets, after Maximilian’s first edition, were issued in July 1489, almost 12 years later.⁴⁵ In total, four different editions survive with noticeable variations at the beginning of the text which contains the greeting. This time it does not mention simply everybody. Two editions were produced for the nobility with a slightly different text, but the same address. Both broadsheets included the humble greeting: “noble and dear loyal subject”. The other two editions differ in their tone, which is still respectful but simpler. Both are

41 Kim Overlaet, “The ‘joyous entry’ of Archduke Maximilian into Antwerp (13 January 1478): an analysis of a ‘most elegant and dignified’ dialogue,” *Journal of Medieval History* 44.2 (2018), pp. 231–49.

42 Falk Eisermann, “Imperial Representation and the Printing Press in fifteenth-century Germany,” *Multi-Media Compositions from the Middle Ages to the Early Modern Period*. Groningen studies in cultural change 9, ed. Margriet Hoogvliet (Leuven, 2004), pp. 61–74: p. 66.

43 F. Eisermann, *Fifty Thousand Veronicas* (cf. [fn. 14](#)), pp. 101–02.

44 *Ibid.*, p. 87.

45 GW M21934 (VE15 M-18); GW M2193420 (VE15 M-19); GW M21935 (VE15 M-20); GW M2193520 (VE15 M-21).

addressed to cities; one with a more humble greeting of “honourable and dear loyal subject” and the other just “dear loyal subject”. Such variants in the printed documents were quite common in the documents issued in Maximilian’s name. In one instance, no fewer than seven variants of the same form were issued – for secular princes and religious authorities of different ranks. This included even one document solely produced for the seven electors, suggesting that this particular broadsheet was produced in only seven copies.⁴⁶

The production of these many variants would ensure that the recipients were not offended by the wrong address. An incidence in January 1491 shows vividly how much an inappropriate greeting could damage a relationship. At the end of the month, the city council in Cologne discussed an imperial letter it had previously received (in manuscript form). To the dismay of the magistrates, the emperor only used the term “the honourable” (“dem ehrbaren”).⁴⁷ In their answer, the officials who composed the letter then also left out the proper address, which, in return, disgruntled the emperor. In fact, the emperor was so upset about this inappropriate address that the negotiations he undertook on behalf of the city with the Archbishop of Cologne were in danger of ending abruptly. The council therefore decided to have other – more diplomatic – officials formulate future letters to the emperor.

Besides including the appropriate addresses, documents were also personalised with regard to another aspect. With the printed documents, issued on 29 July 1489, Maximilian asked the estates to send military support in the form of both footsoldiers and soldiers on horseback. In the printed text, two blank spaces were left to specify the exact numbers. Fortunately, in some local archives, copies survive in which the required numbers were filled in by hand. Hence we know that Maximilian expected the city of Colmar to send four mounted soldiers and eight footsoldiers, whereas the larger and richer Augsburg was asked to send 12 mounted soldiers and 45 footsoldiers and Strasbourg 20 mounted soldiers and 60 footsoldiers. All of them had to arrive in Cologne on 21 September at the latest – about two months after the issue date of the letter.

This was a relatively tight deadline. The letter sent to the imperial city of Überlingen at Lake Constance (asking for two mounted soldiers and eight footsoldiers) only arrived at the end of August – a whole month after the document had been

46 F. Eisermann, *Fifty Thousand Veronicas* (cf. fn. 14), p. 102; GW M22016 (VE15 M-86).

47 *Beschlüsse des Rates der Stadt Köln, 1320–1550*. Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 65, ed. Manfred Groten and Manfred Huiskes, vol. 1: *Die Ratsmemoriale und ergänzende Überlieferung, 1320–1543* (Dusseldorf, 1990), pp. 752–53, no 2.

issued.⁴⁸ This time span is hardly surprising: First the document needed to be composed, handwritten in its final form, authorised, sent to the printer (in this case in Mainz) and then produced, proofread and authenticated by the authorities before it could actually be sent out. This procedure certainly took days, if not weeks. On top of that, Überlingen is about 300 kilometers from Mainz. A messenger on horseback could usually travel around 50–60 km per day.⁴⁹ This meant that the letter took at least a week to reach Überlingen, probably longer. After all, the messenger presumably did not take the direct route to Überlingen but visited other cities along the way to drop off the respective letters there as well.⁵⁰ Another letter, for instance, was distributed with the help of five messengers who visited a number of cities each.⁵¹

The time span of about one month between the issue date and the reception of the documents seems to have been relatively common at the end of the fifteenth century. Only rarely were documents delivered quicker than that – it took only 18 days until Maximilian’s request for soldiers was presented to the Count of Nassau and Saarbrücken;⁵² Nördlingen also received its copy slightly earlier: After 22 days the city council had not only received the request but already sent an answer.⁵³ Naturally cities close to the place of printing could be informed more quickly: A later mandate issued in Überlingen and printed in Mainz arrived in Frankfurt only eight days after the issue date.⁵⁴ But this seems to have been the exception. In another instance, a mandate printed in Mainz also took about a month before it reached Frankfurt.⁵⁵ Similarly, when in 1494 Maximilian sent out invitations to the Diet in Worms, the documents were both issued and

48 VE15 M-20; on the letter’s back it was noted that it was presented to the council on 27 August.

49 Robert Walser, “Lasst uns ohne nachricht nit. Botenwesen und Informationsbeschaffung unter der Regierung des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg” (Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2004), <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/2796/> (30/12/2021), p. 164.

50 The messengers instructed to deliver a broadsheet printed by the city council in Regensburg visited at least 6–14 cities each, see F. Eisermann, *Vil grozer brefe* (cf. fn. 27), pp. 489–91.

51 Falk Eisermann, “‘Darnach wisset euch zu richten’. Maximilians Einblattdrucke vom Freiburger Reichstag,” *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, ed. Hans Schadek (Freiburg, 1998), pp. 198–215: p. 210. For princes, deadlines for regional diets could also prove difficult to meet: In 1492, the dukes of Bavaria wanted to send out invitations to their subjects inviting them to a diet in Freising which was supposed to take place in two weeks’ time. Yet, the printed documents arrived a whole month later so that the dukes had to set a new date for the diet, see F. Eisermann, *Fifty Thousand Veronicas* (cf. fn. 14), p. 99.

52 VE15 M-19, copy in Wiesbaden, Hessisches Hauptstaatsarchiv, Abt. 131 Nr. IVa 13.

53 VE15 M-21, copy in Augsburg, Staatsarchiv, Reichsstadt Nördlingen / MÜB 989, Prod. 19.

54 F. Eisermann, *Darnach wisset* (cf. fn. 51), p. 210.

55 *Ibid.*

printed in Antwerp on 24 November and the city councils in Basel, Frankfurt, Nuremberg and Strasbourg received the documents between 22 and 30 December.⁵⁶

What happened after Maximilian's letters were received?

Depending on Maximilian's orders in the documents, the recipients had to make the content known to all their subjects. To this end, the text was proclaimed – as seen above – often in front of town halls.⁵⁷ An example from a slightly later point in time, i. e. 1523, serves to illustrate this procedure: When the city council of Cologne received an imperial privilege to confiscate dilapidated houses, it send the two burgomasters through the entire city to invite the inhabitants to the proclamation. Eventually, the proclamation took place in front of the town hall.⁵⁸ In some cases, the emperor instructed his recipients to read out the letter in church or have the subjects pray for his success.⁵⁹ If an issue was particularly important, Maximilian also demanded that his orders were exhibited. This was for instance the case in January 1516.⁶⁰ At that time, the emperor placed those German *Landsknechte* who were fighting for the King of France under imperial ban. To make it known as widely as possible, Maximilian instructed some cities to exhibit several copies of the document. To this end he sent 15 copies to Augsburg, 12 copies to Frankfurt and 5 copies to Regensburg.⁶¹

Occasionally, local authorities had the emperor's orders reprinted and then distributed widely within their territory, such as the order addressing the Common Penny. Maximilian introduced the new tax in 1495 which sparked the production of a number of broadsheets.⁶² In the years following the initial publication, the king addressed the issue four more times, mostly because a number of his subjects refused to pay. These many letters prompted local authorities to have reprints produced, such as the city councils of Nuremberg and Basel.⁶³ The Dukes of Saxony, the Bishops of Bamberg and Augsburg and the Count Palatine of the

56 GW M21949 (VE15 M-36).

57 V. Honemann, *Neue Medien* (cf. fn. 25), pp. 363–64, lists several examples for Nuremberg.

58 *Repertorium der Polizeyordnungen der Frühen Neuzeit*, vol. 6: *Reichsstädte*, 2: *Köln*, 2 vols. Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 191, ed. Klaus Militzer (Frankfurt am Main, 2005), pp. 8–9.

59 F. Eisermann, *Darnach wisset* (cf. fn. 51), p. 210.

60 P. Diederichs, *Kaiser Maximilian* (cf. fn. 35), p. 30.

61 *Ibid.*, p. 115.

62 F. Eisermann, *Darnach wisset* (cf. fn. 51), p. 204.

63 See for Nuremberg: GW M27312 (VE15 N-23); Basel: GW 03694 (VE15 B-28), the only surviving copy is available online: query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?ID=1116711 (30/12/2021).

Rhine also issued letters instructing their subjects to pay the tax.⁶⁴ Most local reprints are visually distinct from Maximilian's printed letters and include the names of the local authorities at the beginning. These are vital indicators showing us who commissioned the publications. But not in all cases can we find such helpful hints. This makes it sometimes impossible to find out more about the client who ordered the print production.

Official print exhibited at church doors, city gates and town halls did not always stay there for long. Sometimes the placards were vandalised.⁶⁵ In other cases, the printed sheets caused so much resentment that readers took out their anger on them, as merchants from Erfurt did in 1480. When they encountered an announcement by the Archbishop of Mainz directed against their home town, the merchants took down the placards and destroyed them.⁶⁶ Similarly, a few years later in Basel several people – including a municipal notary – tore down publications issued by the pope through one of his legates.⁶⁷

To prevent such unruly behaviour, Maximilian issued an order which stated that none of his imperial broadsheets should be torn down or harmed in any way; the broadsheet was issued on 24 January 1508.⁶⁸ In the text, Maximilian even detailed the punishment: The offender had to pay the significant fine of 10 gold marks. Whether this warning actually helped to stop vandalism is, however, not known; after all, the papal bull exhibited in Basel also contained such a warning and even a notary tore it down.⁶⁹

Yet, there were also certain orders which the recipients refused to communicate more widely. Some rulers rejected to tell their subjects about the emperor's wishes, especially if Maximilian asked for more money. In 1511, when Maximilian asked the estates to contribute to his war against France, the city council of Frankfurt answered that it could not follow the emperor's orders. After all, the city was going through a hard time already and the city fathers did not want to trouble the inhabitants of Frankfurt even more.⁷⁰ A peculiar case from 1486 shows that the public posting of official print could sometimes even be dangerous.⁷¹ In 1486,

64 F. Eisermann, *Darnach wisset* (cf. fn. 51), p. 205.

65 Andrew Pettegree, *The Invention of News. How the World Came to Know About Itself* (London, 2014), p. 88.

66 F. Eisermann, *Fifty Thousand Veronicas* (cf. fn. 14), p. 103.

67 F. Eisermann, *Bevor die Blätter* (cf. fn. 24), p. 305.

68 E. Weller, *Repertorium* (cf. fn. 19), p. 52.

69 F. Eisermann, *Bevor die Blätter* (cf. fn. 24), p. 305.

70 P. Diederichs, *Kaiser Maximilian* (cf. fn. 35), p. 57.

71 The following is taken from F. Eisermann, *Vil grozer brefe* (cf. fn. 27), pp. 486–92.

the city of Regensburg made an extremely unusual decision: Due to financial difficulties the city gave up its status as Imperial City and instead became a subject of the Dukes in Bavaria, against the emperor's wishes. To justify this unusual step, the council had an explanation printed as a broadsheet and entrusted various messengers to deliver copies to the electors, princes and numerous cities in the empire. Upon their return to Regensburg, two messengers reported that they had been prohibited from exhibiting the broadsheets in several cities and that some people had even abused the messengers and threatened to kill them.

Official print under Maximilian's name

Already with Maximilian's very first printed broadsheet, the request for military support from 1478, we encounter a small but important detail. Although Maximilian issued the order in Antwerp, the document was not printed in a nearby print shop.⁷² Despite the fact that Antwerp did not have a print shop at the time, the document could have easily been produced by a printer in cities close-by, such as Brussels or Deventer, or even a bit further away in Cologne or Mainz.⁷³ However, an analysis of the typographical material used for this document revealed that the broadsheet was published in Ulm, in the workshop of Johannes Zainer the Elder. This indicates that it was very probably not Maximilian himself who ordered the production and distribution, but rather Maximilian's father, Emperor Frederick III, or a high-ranking member of Frederick's chancellery. In previous years the city council of Ulm had helped to transport and disseminate imperial letters and requests for support among the imperial estates. As the estates were also Maximilian's target audience for this broadsheet Ulm was an ideal place to have it produced there.

In urgent cases, Maximilian did not lose valuable time and had his orders printed locally. In 1494, for instance, when the king stayed at Antwerp, he had the invitation to the Diet of Worms printed in a local print shop. A few years later, documents issued at the Diet of Freiburg were printed in the same city.⁷⁴ Apart from that, however, most documents issued in the name of Maximilian I were produced in either Mainz or Augsburg.⁷⁵ In the latter city, Maximilian had good relations with many citizens, such as the humanist Konrad Peutinger, whom

72 GW M2193310 (VE15 M-17).

73 F. Eisermann, *Buchdruck* (cf. fn. 7), p. 80.

74 F. Eisermann, *Darnach wisset* (cf. fn. 51), p. 204.

75 F. Eisermann, *Einblattdrucke* (cf. fn. 20), p. 19.

he entrusted to pass on an official document to the printer.⁷⁶ After all, the king was a frequent visitor to Augsburg.⁷⁷ Hence it is not surprising that of the 134 broadsheet editions printed up until 1500, no less than 36 appeared in Augsburg. The large majority were printed by Erhard Ratdolt, who also produced books and broadsheets for other authorities, such as the Bishop of Augsburg.⁷⁸ This sort of work signalled to the ruler that the printer could be entrusted with other official commissions, too. Although Ratdolt continued to run a print shop well into the sixteenth century, Maximilian started to work with the printer Johann Schönsperger from 1496 onwards. The king offered him the lucrative job as official printer for the astounding salary of 100 Gulden per year.⁷⁹ In 1509, the emperor even provided Schönsperger with a personal security guard, probably because the printer was in conflict with one of his business partners.⁸⁰ Similarly, Maximilian employed the Augsburg printer Erhard Öglin and it may very well have been him who produced the Italian letter to the inhabitants of Venice which was later smuggled into the city.⁸¹ Nevertheless, both Schönsperger and Öglin soon realised that Maximilian was not as reliable when it came to his payments and Öglin even had to temporarily pawn parts of his printing material before he was reimbursed for his services to the emperor.⁸²

Mainz, on the other hand, was the seat of the imperial chancery, overseen by the Elector-Archbishop of Mainz. From 1484 Berthold von Henneberg held this position and ordered the print production of many documents. Since Maximilian often moved from one city to the next, Henneberg remained at the heart of political communication in the chancellery, holding one of the most important positions in the realm.⁸³ Already in his first year as chancellor, Henneberg had a broadsheet published under his own name. After that, he entertained good relations

76 In 1518, Maximilian instructed Peutingner to have 300 copies of an imperial ban printed, see P. Diederichs, *Kaiser Maximilian* (cf. fn. 35), p. 26.

77 Georg Schmidt-von Rhein, "Maximilian aus der Sicht der Zeitgenossen," *Kaiser Maximilian. Bewahrer und Reformier*, ed. Georg Schmidt-von Rhein (Ramstein, 2002), pp. 290–303: p. 298.

78 Hans-Jörg Künast, "Der Augsburger Buchdruck im 15. Jahrhundert – Der Markt und seine Akteure," *Augsburg Macht Druck. Die Anfänge des Buchdrucks in einer Metropole des 15. Jahrhunderts*, ed. Günter Hägele and Melanie Thierbach (Augsburg, 2017), pp. 42–49: p. 42.

79 Hans-Jörg Künast, "Getruckt zu Augspurg". *Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*. *Studia Augustana* 8 (Tübingen, 1997), p. 96.

80 *Ibid.*, pp. 96–97.

81 *Ibid.*, p. 98; *Konrad Peutingers Briefwechsel*. *Humanistenbriefe* 1, ed. Erich König (Munich, 1923), pp. 130–35.

82 *Ibid.*

83 F. Eisermann, *Einblattdrucke* (cf. fn. 20), p. 16.

with the printer Peter Schöffer. The printer often stands in the shadow of his master Johannes Gutenberg, despite the fact that Schöffer made quite significant achievements himself.⁸⁴ From the very beginning, the printer produced broadsheets, and soon he became the most productive producer of single-sheet items throughout the fifteenth century.⁸⁵ Up until 1500 he had printed over 140 editions: indulgences, almanacs, papal bulls and ordinances from local governments.⁸⁶ A great bulk of these many editions – more than 30 – were issued under Maximilian's name and presumably ordered by Berthold von Henneberg. Schöffer was very likely one of the most important 'employees' of the Archbishop in Mainz although he never received an official title or annual salary.⁸⁷

Not all broadsheets were commissioned by the imperial court or the chancellery, though. This is an important aspect and one which is easy to overlook. In some cases, the documents were actually printed by the recipients. This was already the case when Maximilian's father was still in power.⁸⁸ It is, however, difficult to determine who paid for the print production, as the client is usually not mentioned in the text at all. In fact, official broadsheets usually just refer to the place of issue and date without providing any details on the place of printing or date. If we want to shed light on the production background of official broadsheets we need to, therefore, look beyond the printed texts for more evidence. In some cases we can find payment records or rely on the analysis of the typographical material. In other instances the watermarks on the paper help us to make astonishing findings.

Recipients of official letters published these as early as 1461. At that time, two contenders were fighting for the position of Archbishop of Mainz. In the process, a royal decree, several papal bulls and other official documents were published not by the issuers but by the rival parties.⁸⁹ Later, in 1498, the Swabian League had one of Maximilian's ordinances printed which addressed winemaking.⁹⁰

Imperial bans were also often not printed by the king but by an interested party. We know of examples were the Bishop of Würzburg and the city council

84 Cornelia Schneider, *Peter Schöffer: Bücher für Europa*. Schriftenreihe des Gutenberg-Museums Mainz 2 (Mainz, 2003).

85 F. Eisermann, Einblattdrucke (cf. fn. 20), p. 10.

86 For example, GW 77 (VE15 A-39); GW 1304 (VE15 A-164); GW 4935 (VE15 B-65).

87 F. Eisermann, Einblattdrucke (cf. fn. 20), p. 16.

88 F. Eisermann, Imperial Representation (cf. fn. 42), p. 65.

89 F. Eisermann, Bevor die Blätter (cf. fn. 24), pp. 293–96.

90 The following is taken from F. Eisermann, Darnach wisset (cf. fn. 51), pp. 209–11; GW M22045 (VE15 M-117).

of Nuremberg published imperial bans.⁹¹ One example from 1497 is particularly well documented and serves to illustrate the procedure. In that year, Ebolt Stieber breached the general peace (*Landfrieden*) by starting a feud with the Bishop of Bamberg and attacking one of his subjects. The bishop urged Maximilian to punish this injustice and the king had a handwritten document composed which placed Stieber under imperial ban. Once the Bishop of Bamberg received the manuscript, he had it printed in a local print shop, as an entry in the bishop's account book reveals. Finally, a notary authenticated the printed document by hand and the copies of the printed document were sent out, as another entry in the account book proves. Just as we have seen above, several messengers brought the copies to nearby cities.

Other interested parties also had imperial bans printed in the sixteenth century. One such broadsheet was produced in the course of the Poor Conrad revolt in 1514 in the Duchy of Württemberg.⁹² The revolt was sparked by the duke's imposition of new taxes on the already suffering population. Many of the inhabitants in Württemberg vehemently opposed the prince's actions. Finally, Duke Ulrich brutally suppressed the revolt by torturing and executing many of his subjects. Nevertheless, hundreds of rebels were able to flee across the borders of the duchy. To trace down the fugitives, Ulrich had an astonishingly long broadsheet published, consisting of four sheets pasted together, which he wanted to have exhibited in neighbouring cities.⁹³

Similar to the Bishop of Bamberg, the Duke of Württemberg asked Maximilian to place the offenders under imperial ban – in this case this meant banning over 100 individuals. Maximilian granted this request and sent the imperial ban in manuscript form.⁹⁴ In order to include the many names, the original manuscript was written on a large piece of parchment measuring 46 x 77 cm. Duke Ulrich had the text presumably printed in the workshop of Thomas Anshelm, who had also produced the large broadsheets along with individual cover letters for princes,

91 F. Eisermann, *Bevor die Blätter* (cf. fn. 24), pp. 299 and 301.

92 The revolt was accompanied by several printed documents from both the duke and the uprisers, see Saskia Limbach, "Propaganda im Druck – Politische Kommunikation beim 'Armen Konrad,'" *Der 'Arme Konrad' vor Gericht. Verböde, Sprüche und Lieder in Württemberg 1514*, ed. Peter Rückert (Stuttgart, 2014), pp. 40–47.

93 *Ibid.*, p. 44. A copy in the Hauptstaatsarchiv Stuttgart has been digitised, along with the individual letters for www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-1211671-58.

94 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 45 U 3, www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-1209896.

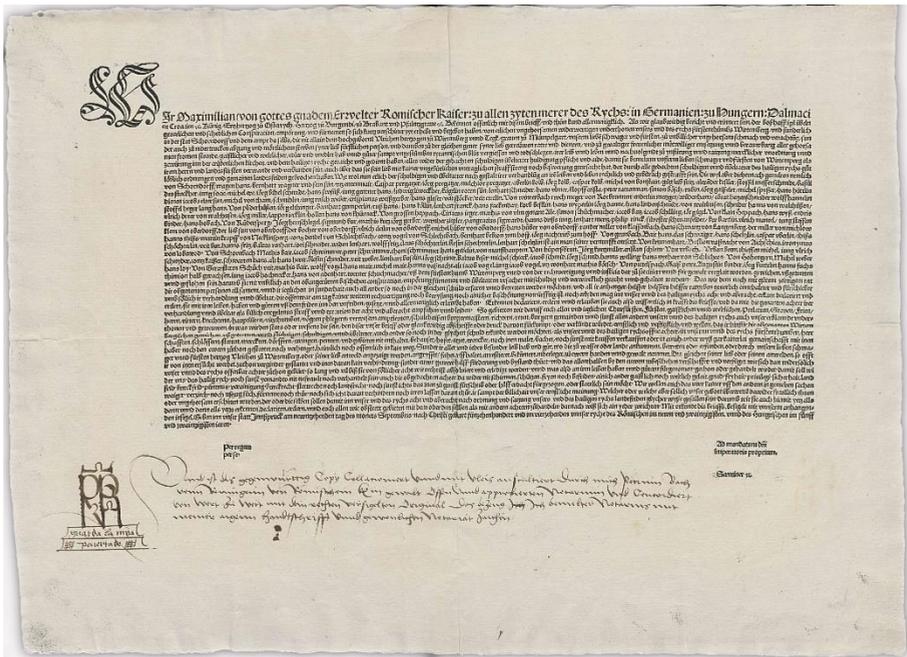


Figure 1: Imperial ban produced as a broadsheet with hand-written authentication. Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 45 Bü 11 Umschlag 5 Nr 1, www.landesarchiv-bw.de/plink/zf=1-1211672-10

bishops, abbots, city councils, knights and officials.⁹⁵ Just as in Bamberg, the printed ban was authenticated by a notary, stating that it was a word-by-word copy of the original manuscript (see Figure 1).

Numerous other imperial bans printed in the early sixteenth century invite us to do further research. In the Württembergische Landesbibliothek, for instance, we can find at least one more broadsheet banning individuals in Maximilian's name. The document was also authenticated by a notary.⁹⁶ Additionally, in the Staatsbibliothek zu Berlin there are three more documents in which Maximilian places individuals under the imperial ban. One was issued in 1511 and presumably printed in Worms;⁹⁷ another was printed in Cologne in

95 S. Limbach, Propaganda (cf. fn. 92).

96 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, WLB, HBFC 120, digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz445899697.

97 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Einbl. 1511, 001 kl (printed in 1511).

1512.⁹⁸ The third document is particularly interesting: It is a proof copy on which the text was printed four times.⁹⁹ It seems very likely that all these printed documents were commissioned by an interested party and not by Maximilian.

Official documents and their printing dates

Similar to the elusive information about who ordered and paid for the print production of the document, the date of printing can also be very difficult to determine. Here, it is important to note that the printing date can differ quite decisively from the issue date given in the printed text. Maximilian's order to punish blasphemy was issued at the Diet of Worms, on 7 August 1495. Yet, it was only accepted by the estates at the Diet of Lindau, on 1 February 1497.¹⁰⁰ Only then could the documents be printed; yet they all show the issue date from 1495 in the printed text. Without a close examination of the typographical material and the material evidence, this small but important detail can easily be overlooked. Another example is even more striking. In 1469, Maximilian's father issued a document in which he asked the estates to recognise Gerhard as the Duke of Cleves. This document was only printed some 25 years later in 1495, when Maximilian had already succeeded his father.¹⁰¹

This gap between issue date and print date is often found for privileges. In Strasbourg, for instance, the brotherhood of St Eligius had a privilege printed which the local bishop had granted them in 1487; yet it was printed over ten years after the issue date in 1489.¹⁰² Presumably at that point the brotherhood wanted to attract more members and hoped that the printed copies would help to advertise their charitable work; after all, the bishop had emphasised this work in the text.¹⁰³

Imperial privileges were no exception. In the early sixteenth century, for instance, Maximilian issued two important documents concerning trade fairs in the rival cities of Leipzig and Naumburg. The first was a privilege granting Leipzig the right to hold fairs, the other a confirmation that Naumburg was allowed to move one of its fairs to an earlier date. Both documents were issued in April and

98 Ibid., Einbl. 1512, 002 m (printed in 1512).

99 Ibid., Einbl. 1504, 001 kl (printed in 1504).

100 GW M21952 (VE15 M-41), GW M21954 (VE15 M-42).

101 GW 10345 (VE15 F-61).

102 O. Duntze, *Ein Verleger* (cf. fn. 30), p. 261.

103 Frieder Schanze, "Inkunabeln oder Postinkunabeln? Zur Problematik der 'Inkunabelngrenze' am Beispiel von 5 Druckern und 111 Einblattgedrucken," *Einblattgedrucke*, V. Honemann et al., ed. (cf. fn. 11), pp. 45–122: p. 61.

May 1514 respectively, but after much dispute with Leipzig as well as the Duke of Saxony, Maximilian revoked the confirmation of dates for the Naumburg fair.¹⁰⁴ In the end, the city was not allowed to hold a competing fair at the same time as Leipzig. Interestingly, the documents were printed not during this dispute, but eight years later, in 1522. The typographical material clearly points towards Melchior Lotter as being the printer of both broadsheets.¹⁰⁵ Lotter had repeatedly worked for both the duke and the city council (for which he also supplied paper).¹⁰⁶ After the dispute erupted once again and the emperor (now Charles V) reissued the privilege for Leipzig, the duke or the city council ordered the print production of Maximilian's documents in an effort to end the conflict.¹⁰⁷ After that, the Leipzig privilege was printed again – this time with an even more significant time gap of 100 years between issue date and print date.¹⁰⁸ It seems that it was produced to celebrate the centennial in 1597. Yet there is no indication in the printed text and an observer who is not familiar with print history may easily overlook the fact that the document was produced this much later in time.

In the Hauptstaatsarchiv Stuttgart, we can find an even more peculiar example of privileges, which were printed at a later point in time. In the mid-1550s the Duke of Württemberg had several royal and imperial privileges published; all of them were produced as folio pamphlets consisting of only a few leaves.¹⁰⁹ The privileges were issued in the fourteenth and fifteenth century, with the earliest dating back to 1361.¹¹⁰ Among them are three documents issued by Maximilian addressing Württemberg's jurisdiction.¹¹¹ At the Diet of Worms, Württemberg

104 Manfred Straube, *Geleitswesen und Warenverkehr im thüringisch-sächsischen Raum zu Beginn der Frühen Neuzeit*. Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe 42 (Cologne, 2015), pp. 251–52.

105 Helmut Claus, *Das Leipziger Druckschaffen der Jahre 1518–1539. Kurztitelverzeichnis*. Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha 26 (Gotha, 1987), pp. 187–88.

106 Mark Lehmsstedt, *Buchstadt Leipzig. Biografisches Lexikon des Leipziger Buchgewerbes*, vol. 1: 1420–1538. *Von den Anfängen bis zur Einführung der Reformation* (Leipzig, 2019), pp. 122–23.

107 See for a similar case in Erfurt, Falk Eisermann, "Erfurter Ephemeriden. Perspektiven eines vielseitigen Mediums," *Bücher und Bibliotheken in Erfurt*, ed. Michael Ludscheidt and Kathrin Paasch (Erfurt, 2000), pp. 29–46.

108 F. Eisermann, The Gutenberg Galaxy's Dark Matter (cf. [fn. 6](#)), p. 35.

109 S. Limbach, Government Use (cf. [fn. 32](#)).

110 Between one and five copies of each document are in Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 251 Bd. 107 and A 238 Bü 1. Further copies are in Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HBFC 58, 59, 60, 61, 61a, 62, 62a, 63, 63a, 64, 65, 65a, 66, 67, 68, 69, 70, 105.

111 The texts of the original manuscript copies of the privileges have been reprinted in *1495: Württemberg wird Herzogtum. Dokumente aus dem Hauptstaatsarchiv Stuttgart zu einem epochalen Ereignis*, ed. Stephan Molitor (Stuttgart, 1995), pp. 77–79 and 91–94.

had been elevated from a county to a duchy. In this process, Maximilian granted the new duke the privilege that none of his subjects could be prosecuted by any court outside of his territory (“Befreiung von fremden Gerichten”).

Yet, material evidence reveals that the documents were not printed immediately after the Diet of Worms. In fact, the watermarks prove that the privileges were published much later. In the 1960s, the renowned watermark specialist Gerhard Piccard himself analysed one of the watermarks, showing an arrow within a shield.¹¹² According to his analysis, the paper was produced in either Kirchheim unter Teck or Göppingen between 1554 and 1555.¹¹³ After looking carefully through several collections in the archive and the neighbouring Württembergische Landesbibliothek, I was able to find a total of 16 different privileges which had survived in various copies. The many documents show the exact same watermark as Piccard had previously identified, revealing that the privileges were all printed at the same time in the mid-1550s.

It seems very likely that the duke had the documents produced in print to solidify his rule against the claims of neighbouring rulers and – most importantly – the Habsburgs. They were a constant threat and had even temporarily ruled the duchy in the early sixteenth century. The documents also offered security from ecclesiastical courts. For secular princes, such as the Duke of Württemberg, religious authorities posed a severe threat to their jurisdiction.¹¹⁴ By producing the privileges in print, the duke could distribute them widely within his territory and beyond to reach as large an audience as possible. The printed privileges were thus another element in the duke’s quest to strengthen his authority. However, this could have been easily overlooked if only the text had been read without assessing the material evidence of the printed documents.

On 12 January 1519, the emperor died in Upper Austria. By that time many rulers in the empire had realised, just like Maximilian, that the printing press could be a very useful tool of government. Some authorities even had broadsheets printed on the occasion of Maximilian’s death, instructing their subjects to commemorate the emperor. One was issued on 9 February, about a month after

112 Handwritten note of Piccard in Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 238 Bü 1.

113 www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE8085-PO-123400 (Kirchheim, Teck); www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE8085-PO-123398 (Göppingen).

114 Christoph Volkmar, *Catholic Reform in the Age of Luther. Duke George of Saxony and the Church, 1488–1525*. Studies in Medieval and Reformation traditions 209 (Leiden, 2017), p. 237.

Maximilian's passing, in the name of both Frederick, Elector of Saxony and John, Duke of Saxony, and has recently been examined by Enno Bünz.¹¹⁵ The other was issued slightly earlier by the Bishop of Konstanz (1 February).¹¹⁶ These extremely interesting documents show us once again how and when orders could be passed on from authorities to subjects around 1500.

Whereas these two documents were printed close to the issue date, we must keep in mind, however, that this was not always the case. The privileges, especially those printed in Württemberg, clearly show that administrative documents could be printed even more than five decades after they had been issued. The printed items also remind us that it was not always the issuer, e. g. Maximilian, who ordered the print production of his documents. Interested parties could order the print production just as easily, especially when they would benefit from the emperor's decision, such as placing individuals under the imperial ban. Therefore it is vital to assess the material evidence and look for sources beyond the printed items, such as letters, manuscripts and payment records for the print production. There is still much to discover about political communication during Maximilian's reign: We know of dozens of broadsheets for the sixteenth century issued under his name.¹¹⁷ Undoubtedly there are many more in archives, libraries and even museums. Such printed documents offer a great point of departure for further research on the possibilities and limitations of political communication around 1500.

115 Enno Bünz, "Der Kaiser ist tot. Wie das Ableben Maximilians I. 1519 in Kursachsen bekannt gemacht wurde," *Medien – Kommunikation – Öffentlichkeit. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe 58, ed. Holger Böning et al. (Cologne, 2019), pp. 211–33, with a reproduction of the broadsheet on p. 233.

116 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Einbl. 1519, 001 kl.

117 P. Diederichs, Kaiser Maximilian (cf. fn. 35), pp. 110–15; *Einblattdrucke von den Anfängen der Druckkunst bis zum Tode Maximilians I., 1455–1519. Mit einem Vorwort von Konrad Haebler*. Antiquariat Jacques Rosenthal München. Kataloge 92 (Munich, 1931), listing another 17 broadsheets. There are only some overlaps between the two publications; together they list about 50 broadsheets.

Entrückte Anwesenheit in Bildern Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?

Nicht nur unter Zeitgenossen, sondern auch in der Historiographie galt bzw. gilt Maximilian I. als ein leutseliger, ja geradezu volkstümlicher Herrscher.¹ In dieses Bild passt gut die außerordentliche Medienpräsenz des Königs bzw. Kaisers, die für die Verhältnisse der Zeit um 1500 ein Novum waren und das Bildnis Maximilians von der damals für solche Zwecke noch wenig gebräuchlichen Druckgraphik und Medaille über die Malerei bis hin zur Kleinplastik und Skulptur in der Öffentlichkeit verbreitete.² Besonders aus der Perspektive unserer heutigen, von einer Vielfalt an Massenmedien geprägten Gesellschaft muss es verlockend erscheinen, die im Umkreis Maximilians entwickelten Medienkampagnen mit den Verhältnissen unserer Zeit zu vergleichen und in der Bildpolitik von vor 400 Jahren gewissermaßen eine Antizipation der medialen Präsenz heutiger Politiker und Regenten zu erkennen. Erst bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass diese Sichtweise zu kurz greift und in wesentlichen Punkten an den historischen Verhältnissen vorbeigeht.³ Dies beginnt bei den relativ geringen Auflagenhöhen selbst der druckgraphischen Medien, führt weiter zu dem sehr eingeschränkten Rezipientenkreis (der sich vor allem auf eine kleine höfische und städtische Elite beschränkte) und endet bei einem ikonographischen Konzept, das – wie in diesem

1 Siehe z. B. Victor Felix von Kraus, *Kaiser Maximilian I. Sein Leben und Wirken*, Wien 1877, S. 128f., sowie Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 5: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, München 1986, S. 358.

2 Siehe hierzu in jüngerer Zeit grundlegend Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008; *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin 2015 (Frühe Neuzeit, 190). Siehe auch Matthias Müller, »Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit«, in: *Das Porträt als kulturelle Praxis*, hrsg. von Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby, München 2016 (Transformationen des Visuellen, 4), S. 120–138.

3 Siehe hierzu M. Müller, *Der multimediale Herrscher*, ebda.

Beitrag aufzuzeigen sein wird – erkennbar wenig Interesse an einer ›volksnahen‹ Darstellung Maximilians besaß, sondern im Gegenteil die Person des Herrschers enigmatisch entrückte.⁴

Somit steht das außergewöhnliche und zugleich sehr elitäre Medienkonzept für Maximilian in einem bemerkenswerten Widerspruch zu seiner in den Quellen überlieferten volkstümlichen Nähe und der auch von Maximilian aufrechterhaltenen Form der seit Jahrhunderten tradierten »Anwesenheitsgesellschaft«⁵ mit der von den Akteuren verlangten körperhaften Präsenz. Oder umgekehrt formuliert: Selbst im heraufziehenden Zeitalter der druckgraphischen Medien ist die »Anwesenheitsgesellschaft«, so sei bereits an dieser Stelle vorausgreifend festgestellt, keineswegs obsolet geworden. Obwohl – wie das Konzeptpapier zur Tagung richtig bemerkt – mit Hilfe der neuen Medien »Kommunizieren und Interaktion ohne gleichzeitige physische Anwesenheit der Beteiligten ... fundamental erleichtert und in neuen Dimensionen praktiziert [wird], ... pflegt Maximilian mit seinem Hof einen rastlosen ambulanten Herrschaftsstil im großen geographischen Rahmen, wie er in der Historie seinesgleichen sucht. ... Das Bedürfnis nach Präsenz, direktem menschlichem Austausch, realem Erleben und Performanz in Echtzeit scheint umgekehrt proportional zu den Möglichkeiten zu stehen, die der kommunikationstechnologische Wandel bietet«.

Im Folgenden möchte ich anhand der repräsentativen Bildkampagnen für Maximilian aufzeigen, dass diese Diskrepanz bzw. dieser Widerspruch den für Maximilian entwickelten Bildkonzepten selbst sprichwörtlich eingeschrieben sind. Anders als heute, wo Medienkampagnen für Spitzenpolitiker oder Regierungs-

4 Siehe hierzu am Beispiel von Maximilians I. Porträts Matthias Müller, »Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität, Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit«, in: *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbildung und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550)*, hrsg. von Oliver Auge, Ralf-Gunnar Werlich und Gabriel Zeilinger, Ostfildern 2009 (Residenzenforschung, 22), S. 103–127. Dass auch ein solches enigmatisches Bildkonzept aufgrund seiner visuellen Eingängigkeit grundsätzlich kampagnefähig war, bleibt unbestritten; siehe hierzu Larry Silver, »Maximizing the emperor. Portraits of Maximilian I.«, in: *Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Mariacarla Gadebusch Bondio, Beate Kellner und Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 55–79; Jörg Bellin, »Heraldische Individualität? Über die Macht der Natur in Habsburgischen Herrscherporträts um 1500«, in: ebda., S. 81–133.

5 Zum Begriff der Anwesenheitsgesellschaft siehe grundlegend Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014; siehe auch Maria Selig, »Anwesenheitskommunikation und Anwesenheitsgesellschaft. Einige Anmerkungen zu einem geschichtswissenschaftlichen Konzept aus sprachwissenschaftlicher Perspektive«, in: *Städtische Räume im Mittelalter*, hrsg. von Susanne Ehrich und Jörg Oberste, Regensburg 2009 (Forum Mittelalter. Studien, 5), S. 17–33.

chefs in erster Linie darauf ausgerichtet sind, eine möglichst breite Bevölkerungsschicht über eine allgemeinverständliche, möglichst emotional packende Präsentation zu gewinnen und den Politikern auf diese Weise ›Popularität‹ zu verschaffen, scheinen die Bildkonzeptreure und Medienberater Maximilians geradezu das Gegenteil bewirkt haben zu wollen: die auratisierende Entrückung und Verrätselung der Person des Kaisers unter gleichzeitiger exzessiver Nutzung aller verfügbarer Medien. Während – um ein Beispiel aus unserer Zeit anzubringen – die in der Amtszeit Angela Merkels eingeführten täglichen bis wöchentlichen Videobotschaften aus dem Bundeskanzleramt dazu beitragen sollten, die Politik der Bundeskanzlerin einem mehr und mehr zweifelnden Wahlvolk näherzubringen,⁶ scheinen die vielfältigen Medienprojekte für Maximilian – von der Fülle seiner Porträts über die literarischen Ruhmeswerke bis hin zu der in hoher Auflage produzierten monumentalen *Ehrenpforte*⁷ – eher darauf ausgerichtet gewesen zu sein, durch ein äußerst gelehrtes, ja mit Wissensbeständen geradezu überfrachtetes Konzept die physisch greifbare, erlebbare Person des Kaisers hinter einer von Allegorien, Symbolen und Typologien bestimmten Schaufassade verschwinden zu lassen. So stellt eine tausendfach druckgraphisch reproduzierte *Ehrenpforte* (siehe Abbildung 1) aufgrund ihrer bildlichen Unfassbarkeit und inhaltlichen Unverständlichkeit letztendlich die tausendfach produzierte Entrückung des Kaisers als eines sterblichen Individuums dar, was gleich noch näher aufzuzeigen sein wird. Gleiches gilt für die Porträtserien, so etwa von Bernhard Strigel (siehe Abbildung 2), auf denen nur eine zum Typus geronnene Chiffre des Kaisers, gewissermaßen sein auf ein heraldisches Signum reduzierter ›Dummy‹, zu sehen ist,⁸ nicht jedoch ein leibhaftiger, nahbarer Mensch, so wie Maximilian von den Zeitgenossen bei öffentlichen Begegnungen geschildert wird.⁹ Was also wurde mit solchen Verfahren einer Verrätselung, Auratisierung und Entrückung Maximilians ausgerechnet im Medium der Serienbilder und der für relativ hohe Auflagenzahlen geeigneten Druckgraphik bezweckt bzw. für welche Rezipienten waren sie letztlich gedacht? Anhand der im Folgenden vorgestellten Beispiele wird deutlich werden, dass wir die Frage nach der für Maximilians Medienkampagnen vorgesehenen Öffentlichkeit, d. h. dem ›Zielpublikum‹, genauer fassen

6 Siehe zu den Medienstrategien deutscher Bundeskanzler von Adenauer bis Merkel die Beiträge in *Medienkanzler: Politische Kommunikation in der Kanzlerdemokratie*, Hrsg. von Thomas Birkner, Wiesbaden 2016 (zu Merkel: S. 263–301).

7 Siehe hierzu auch J.-D. Müller und H.-J. Ziegeler (Hrsg.), Maximilians Ruhmeswerk (wie Anm. 2).

8 Siehe hierzu M. Müller, Individualität (wie Anm. 4); J. Bellin, Heraldische Individualität (wie Anm. 4).

9 Siehe Anm. 1.



Abbildung 1: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (3. Ausgabe, Wien 1559). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

müssen und anders, als es noch Hermann Wiesflecker getan hat¹⁰ und mit ihm viele bis heute tun, die vermeintlich breite Öffentlichkeit am Ende sehr eng fassen müssen. Dies möchte ich anhand des für Maximilian entwickelten Porträttypus, der *Ehrenpforte* und des *Großen Triumphwagens* darlegen.

Erratische Präsenz in Abwesenheit: die Porträts

Im Medium des Porträts erlangte Maximilian besondere Bekanntheit.¹¹ Und so konnte Hermann Wiesflecker in seiner großen, bedeutenden Maximilian-Monographie feststellen: »Maximilian war der erste Kaiser, den sich jedes bessere Haus auf einem Holzschnittblatt in die Stube hängen konnte. Neben den Heiligenbildern

10 H. Wiesflecker, *Der Kaiser*, ebda.

11 Siehe hierzu zusammenfassend zuletzt Anja Eisenbeiß, »Ein Herrscher formt sein Bild. Die Porträts Kaiser Maximilians«, in: *Maximilianus. Die Kunst des Kaisers*, hrsg. von Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny, Berlin 2019, S. 28–38.



Abbildung 2: Bernhard Strigel, Maximilian I., Bildnis in halber Figur (ca. 1507). Wien, Kunsthistorisches Museum. Foto: © Wien, Kunsthistorisches Museum

das Porträt des Kaisers: gab es eine wirksamere Propaganda?¹² Diese Feststellung trifft zu, allerdings erst für die Zeit nach dem Tode Maximilians. Denn erst ab diesem Zeitpunkt konnte der nach einem Entwurf Albrecht Dürers geschaffene berühmte Holzschnitt (siehe Abbildung 3) in hoher Auflage produziert und als stark nachgefragtes Erinnerungsbild an den verstorbenen Kaiser verbreitet werden. Zu Lebzeiten des Kaisers hätte Dürers Bildnis, das aufgrund der hohen, nahsichtigen Präsenz Maximilians als individuell zugängliche Herrscherpersönlichkeit schnell große Popularität genoss und zum charakteristischen Bildnis des Kaisers

12 H. Wiesflecker, *Der Kaiser* (wie [Anm. 1](#)), S. 374.



Abbildung 3: Albrecht Dürer, Bildnis Maximilian I., Holzschnitt (1519). Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein. Foto: © Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein

avancierte,¹³ keine Chance auf eine Verbreitung als offizielles Maximilian-Bildnis besessen. Einen Hinweis darauf gibt nicht nur die in Dürers Tagebuch vermerkte Ablehnung eines Maximilian-Bildnisses von Dürer (aller Wahrscheinlichkeit nach eine Version nach der Kreidezeichnung von 1518 bzw. nach dem Ölgemälde von 1519, möglicherweise – wegen der besseren Transportfähigkeit – sogar das Holzschnittbildnis selbst, siehe Abbildung 4 und 5) durch Maximilians Tochter, Margarete von Österreich,¹⁴ sondern auch die bis 1519 ausschließliche Verwendung jenes von Bernhard Strigel um 1502 geschaffenen exklusiven Bildnistypus für Maximilian (siehe oben Abbildung 2). Die auf diesen Bildtypus zurückgreifenden zahlreichen Bildnisse zeigen ohne Ausnahme eine in hohem Maße stilisierte und zur Bildformel geronnene Herrscherpersönlichkeit, deren Vitalität eingefroren

13 Thomas Schauerte, »Bildnis Kaiser Maximilians I.«, in: ders., *Albrecht Dürer – das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs*, Bramsche 2003 (Osnabrücker Kulturdenkmäler, 11), Kat. Nr. 33, S. 59f.

14 Siehe hierzu weiter unten.



Abbildung 4: Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I., Porträt-skizze (1518). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

wurde in den Bildchiffren höfisch-kaiserlicher Tradition und Distinktion (Profilansicht, entindividualisierte Physiognomie, Haartracht, Vorhang, Insignien etc.) sowie einer auf strikte Unnahbarkeit ausgerichteten Bildkomposition (Brüstung an der ästhetischen Bildgrenze).¹⁵ Dabei kompiliert Strigel sowohl Merkmale der älteren italienischen Herrscherporträts (Profilansicht, Stilisierung der Physiognomie und Haartracht) als auch der niederländischen Porträtmalerei (Brüstung, Blick durch ein Fenster im Hintergrund, detailreiche Ausstattung mit veristisch herausgearbeiteter Materialität).

Von Strigels Bildnistypus des Kaisers entstanden zahlreiche Varianten, die wiederum vielfach kopiert wurden und so das Image von Maximilian nachhaltig

15 Eine mit Strigels Porträttypus Maximilians vergleichbare Stilisierung des Kaisers zeigt das 1502 entstandene Maximilian-Porträt von Ambrogio de Predis (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 4431; www.khm.at/de/object/e816c635ca/), der als Hofmaler der Sforza vermutlich mit Maximilians zweiter Frau, Bianca Maria Sforza, nach Deutschland kam. Offensichtlich hat Ambrogio de Predis den von Strigel entwickelten Typus zum Vorbild für seine eigenen Maximilian-Bildnisse genommen.

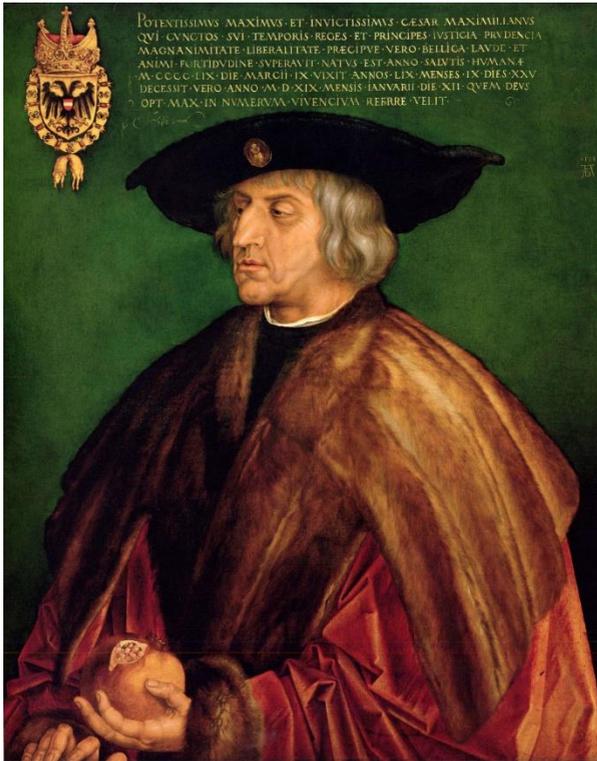


Abbildung 5: Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I. (1519). Wien, Kunsthistorisches Museum. Foto: © Wien, Kunsthistorisches Museum

prägten. Allerdings wäre es ein Missverständnis, aus der hohen Nachfrage auf eine damit verbundene populäre, für breite Bevölkerungskreise nachvollziehbare Wirkung dieses Bildnisses zu schließen, so wie es für Dürers Holzschnittbildnis überliefert ist. Strigels Bildnistyp entsprach vielmehr allen Anforderungen an ein offizielles Kaiserbildnis, dessen Erscheinungsbild nicht das sterbliche Individuum, sondern die unsterbliche Dignitas des Herrschers und die Unvergänglichkeit seines Amtes vermitteln sollten. Dies aber konnte nur mit Hilfe einer zeichenhaften, allegorischen Darstellungsform gelingen, die – wie es Michelangelo für die von ihm zwischen 1520 und 1534 geschaffenen Grabbildnisse von Giuliano di Lorenzo de' Medici sowie Lorenzo di Piero de' Medici darlegte¹⁶ und mehr als 150 Jahre

16 Nach einer Aussage des Florentiners Niccolò Martelli aus dem Jahr 1544 nahm Michelangelo »weder vom Herzog Lorenzo noch vom Herrn Giuliano das Vorbild genau so wie die Natur sie porträtiert (<effigiati>) und zusammengesetzt (<composti>) hatte, sondern er gab ihnen eine Größe, eine Proportion, eine Schicklichkeit, eine Grazie, einen Glanz, was ihnen, wie er meinte, mehr Lob bringen würde, wobei er sagte, daß heute in tausend Jahren niemand Kenntnis davon geben

später der französische Historiograph André Félibien über ein Staatsporträt Ludwigs XIV. äußern wird¹⁷ – im Herrscherporträt vor allem die wahre, übermenschliche Natur des Königs und weniger dessen tatsächliche Physis, die bis auf wenige Ausnahmen wie die Habsburgernase gewissermaßen hinter dem Schleier der Allegorie verborgen blieb,¹⁸ zur Erscheinung bringe. Diesen auch in Strigels Bildnissen vorhandenen Zeichenapparat – so etwa das ins römisch-antike Profil gewendete Gesicht, der Prunkharnisch oder das Szepter – vermochte jedoch nur ein in den höfischen Zeichensystemen vorgebildetes Publikum zu deuten und mit Hilfe dieser Zeichen die im Bild dargestellte transpersonale Existenz des Kaisers zu erkennen. Damit wird aber zugleich deutlich, wie wenig der von Strigel entwickelte offizielle Bildnistypus die Evidenz des physisch präsenten Herrschers erzeugen wollte und mithin als bildlicher Kommunikationsersatz für den leibhaftig nicht anwesenden Kaiser gedacht war.

Fragmente einer solchen bildlichen Überhöhung der individuellen Herrscherpersönlichkeit lassen sich selbst bei Dürers Bildnis Maximilians (siehe oben Abbildung 3) finden. Hierzu gehört vor allem der Grundtypus, in dem der Kaiser präsentiert wird: Es ist die sogenannte Schulterbüste in der Art römischer Kaiserbildnisse, wodurch auch Dürers Porträt einem hochoffiziellen Bildnistyp folgt.¹⁹ In auffälligem Kontrast zu dieser offiziellen Bildform steht nun die Binnengestaltung des kaiserlichen Porträts, das erstaunlich individuelle Züge besitzt, die auch von dem grundsätzlich vorherrschenden majestätischen Habitus Maximilians nicht überlagert werden. Zwar erscheint auch in diesem Bildnis nicht der »seelische Zustand Maximilians«,²⁰ sondern die durch Dürers künstlerisches Vermögen

könne, daß sie anders gewesen seien, sodaß die Leute, indem sie sie betrachteten, davon in Erstaunen versetzt würden«, zitiert nach: Rudolf Preimesberger, »Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit (1544)«, in: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hrsg. von dems., Hannah Baader und Nicola Suthor, Bd. 2: *Porträt*, Berlin 1999, S. 247–253: S. 247; zur Kommentierung der Textpassage durch Preimesberger siehe ebda.).

17 André Félibien, »Le portrait du Roy« [Paris 1663], in: ders., *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy*, Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy 1671, S. 85–112. Zu Auszügen aus diesem Text siehe »André Félibien: Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663)«, in: R. Preimesberger, H. Baader u. N. Suthor (Hrsg.), *Porträt* (wie *Anm. 16*), S. 356f., deutsche Übersetzung von Hannah Baader, ebda., S. 358–360 (dort wird als Originalquelle Félibiens *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy* genannt, der jedoch – anders als von Baader angegeben – erst 1689 erschien und wo sich der Kommentar zum Porträt des Königs auf S. 69–94 abgedruckt findet).

18 Siehe hierzu auch J. Bellin, *Heraldische Individualität* (wie *Anm. 4*).

19 Zu Dürers Porträtemalerei von Kaiser Maximilian siehe zuletzt *Albrecht Dürer*, hrsg. von Christof Metzger, München 2019; siehe auch M. Müller, *Individualität* (wie *Anm. 4*), S. 118f.

20 Mathias F. Müller, »Bildnis Kaiser Maximilians«, in: *Albrecht Dürer*, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Ostfildern-Ruit 2003, S. 470–474: S. 472.

auf illusionistische Weise zur Anschauung gebrachte Idealität des humanen, kultivierten und vernunftbegabten Imperators womit sich Dürer denn auch als talentierter Schüler von Giovanni Bellini erweist, dessen Persönlichkeit und Kunst Dürer bewunderte und die er während seines zweiten Venedig-Aufenthaltes in den Jahren 1505 bis 1507 in den höchsten Tönen rühmte. Doch anders als der Bildnistypus Strigels, der in seiner semantischen Aussage nur einem in der höfischen Heraldik und Allegorik sowie im höfischen Zeremoniell vorgebildeten Publikum zugänglich war, erlaubte Dürers Bildnistypus zumindest die Illusion, dem Kaiser auch ohne Gelehrtenwissen gewissermaßen in die Augen blicken zu können.

Im Alten Reich war ein solches Herrscherporträt, bei dem die tradierten Würdeformeln und Regententopoi mit den Mitteln eines künstlerisch-ästhetischen Illusionismus in eine lebendig-individuelle, ja beseelte Figur verwandelt wurden, etwas vollkommen Neues und konnte daher auch erst nach dem Tode Maximilians als inoffizielles Erinnerungsbild Verbreitung finden. Doch selbst dann stieß es zumindest in den habsburgischen Niederlanden am Hof von Maximilians Tochter, Margarete von Österreich, noch auf Ablehnung, als Dürer dieses oder ein ähnliches, nach der Kreidezeichnung in der Albertina (siehe oben Abbildung 4) angefertigtes Porträt des verstorbenen Kaisers auf seiner Reise durch die Niederlande 1520/21 in Margaretes Residenz in Mecheln vorzeigte. In Tagebuch Dürers heißt es dazu unter dem Datum des 6. Juni 1521: »Ich bin auch bey frau Margareth gewest und hab sie mein kayser [d. i. mit hoher Wahrscheinlichkeit das Bildnis Maximilians] sehen lassen vnd ir den schencken wollen. Aber do sie ein solchen mißfallen darinnen hett, do führet ich ihn wieder weg.«²¹ Das Missfallen Margaretes und ihres Hofes erregte vermutlich genau die Qualität, die wir soeben als außergewöhnliche, innovative Leistung von Dürers Porträtmalerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts herausgestellt haben: die Fähigkeit zur lebensnahen, beseelten, gewissermaßen psychologisierenden Darstellung von Menschen. In den Augen Margaretes von Österreich, die als versierte Kunstkennerin zu Lebzeiten Maximilians diesen in Kunstangelegenheiten beriet,²² schien dieser Kunstgriff, angewandt auf

21 Zit. nach: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 1: *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin 1956, S. 173.

22 Zum Zusammenwirken von Margarete und Maximilian auf dem Gebiet der Schatzkunst siehe Dagmar Eichberger, »Car il me semble que vous aimez bien les carboncles«. Die Schätze Margaretes von Österreich und Maximilians I., in: *Vom Umgang mit Schätzen*, hrsg. von Elisabeth Vavra, Kornelia Holzner-Tobisch und Thomas Kühtreiber, Wien 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 20), S. 139–152. Zu Margarete von

ein Herrscherporträt offensichtlich die Gefahr in sich zu bergen, den porträtierten Fürsten, König oder Kaiser tatsächlich allzu sehr zu individualisieren und zu ›vermenschlichen‹ und damit den in der Person des Herrschers verkörperten überindividuellen Typus des von Gottes Gnaden und in seiner Stellvertreterschaft agierenden Regenten am Ende gar aufzulösen. Die Verweigerung einer zu großen Annäherung an den Herrscher – und sei es nur in der Illusion der Malerei – und damit die Verweigerung einer über die Bildmedien geführten Kommunikation zwischen dem Herrscher und seinen Untertanen – so wie sie ohne Weiteres in der »Anwesenheitsgesellschaft« im Rahmen von höfischen Festen oder Empfängen möglich war – entspricht daher einem sehr grundsätzlichen Verständnis von einer strikt reglementierten Zugänglichkeit zum persönlichen Nahbereich des Regenten.

Kaiserliche Memoria als humanistisches Gelehrten-Arkanum: die druckgraphischen Projekte

Die in den offiziellen Herrscherbildnissen ansichtig werdende Zurückweisung einer kommunikativ-medialen Annäherung gegenüber der Person des Kaisers und dessen Entrückung in die Sphäre höfischer Allegorie und Heraldik sollte in den druckgraphischen Projekten für Maximilian schließlich noch weiter und geradezu auf die Spitze getrieben werden. In besonderer Weise erfolgte dies bei der *Ehrenpförte* (siehe oben Abbildung 1), die nicht nur mittels ihrer schieren Größe, sondern auch mit Hilfe ihres komplexen Bildprogramms die Rezipienten überwältigen und ihnen dabei zugleich die unfassbare Größe der kaiserlichen Autorität und Würde – verbunden mit der Aufforderung zu immerwährender Memoria – demonstrieren sollte.²³ Anders als bei seinem Maximilians-Bildnis konnte bei diesem

Österreich und ihrer Kunstpolitik siehe grundlegend dies., *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002 (Burgundica, 5); dies., »Ein ›Musenhof‹ in den südlichen Niederlanden als Vorbild für das Alte Reich: Kunst und Kunstbetrachtung am Hofe Margaretes von Österreich (1480–1530)«, in: *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2010, S. 90–97; dies., »Eine kluge Witwe mit Kunstverstand. Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530)«, in: (Hrsg.), *Frauen, Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg*, hrsg. von Sabine Haag, Dagmar Eichberger und Annemarie Jordan, Wien 2018, S. 24–35.

23 Zum Projekt der *Ehrenpförte* siehe immer noch grundlegend Thomas Schauerte, *Die Ehrenpförte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, Berlin 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien, 95); ders., »Der Kaiser dem Kaiser. Maximilians ›Ehrenpförte‹ als kunsthistorischer Sonderfall«, in: L. Madersbacher und E. Pokorný (Hrsg.), *Maximilianus* (wie *Anm. 11*), S. 94–101. Siehe darüber hinaus auch – mit einem besonderen Fokus auf die Simulation einer performativen Rezeption – Elke Anna Werner, »Mediale Entgrenzungen. Visuelle Strategien

kaiserlichen Medienprojekt auch Albrecht Dürer als Künstler volle Anerkennung erfahren, war es doch der Kaiser persönlich, der Dürer als damals ›berühmtesten‹ deutschen Druckgraphiker und Maler²⁴ für die Fertigstellung der *Ehrenpforte* zu gewinnen versuchte. Zwischen dem 15. Februar 1512²⁵ und Ende Juni/Anfang Juli 1515²⁶ war Dürer mit der *Ehrenpforte* beschäftigt. Endgültig im Druck fertiggestellt wurde sie im Februar 1518.²⁷

Wie bereits die ältere Forschung aufzeigen und Thomas Schauerte 2001 in seiner grundlegenden Dissertation nochmals detailliert belegen konnte, übernahm Dürer ein bereits seit etwa 15 Jahren laufendes Projekt kaiserlicher Memoria, dessen Kernbestand eine 24-teilige Bilderfolge mit dem Stammbaum der Habsburger, wichtigen Kaiserbildnissen und den großen Lebenstaten Maximilians, den sog. *Historii*, bildete.²⁸ Dieses Bildprogramm wurde – so der Stand der Forschung – um 1502 zunächst für den Entwurf für ein Tumbengrab des Kaisers konzipiert, dann ab 1508 in ein Freskenprogramm für die geplante Grabkapelle Maximilians umgewandelt, kurz zuvor, 1506/07, nach dem Tod des kaiserlichen Sohnes und designierten spanischen Thronfolgers, Philipps des Schönen, als Grundlage für ein nicht ausgeführtes gedrucktes Trauerepitaph, ein sogenanntes *castrum doloris*, ins Auge gefasst, um danach, in den Jahren bis 1512, schließlich als Grundlage für einen ersten Entwurf für eine gedruckte *Ehrenpforte* zu dienen.²⁹ Für alle diese bemerkenswerten funktionalen Abwandlungen und Variationen der 24-teiligen Bilderfolge und für den Entwurf der Bilderfolge selbst war Jörg

performativer Teilhabe bei der ›Ehrenpforte‹ und dem ›Triumphzug‹ Kaiser Maximilians I., in: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und Anna Littmann, Tübingen 2012 (Theatralität, 11), S. 240–250; siehe hierzu auch Hans Rudolf Velten, »Triumphzug‹ und ›Ehrenpforte‹ im Werk Kaiser Maximilians I. Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ›gedechtnus‹, in: *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, hrsg. von Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten, Heidelberg 2011 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft, 39), S. 247–269.

24 Zum Ruhm Dürers siehe Th. Schauerte, *Ehrenpforte*, ebda., S. 94.

25 Siehe »Itinerarium Maximiliani I. 1508–1518, mit einleitenden Bemerkungen über das Kanzleiwesen Maximilians I.«, hrsg. von Victor von Kraus, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 87 (1899), S. 229–318, Wiederabdruck in: Franz-Heinz Hye, *Das Goldene Dachl des Kaisers Maximilian I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz*, Innsbruck 1997 (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N.F. 24), S. 130–180: S. 144; Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 31.

26 Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 98.

27 Ebda., S. 102.

28 Ebda., S. 31–76 (Zusammenfassung: S. 74–76).

29 Ebda.

Kölderer zuständig, der 1507 zum kaiserlichen Hofkünstler ernannt wurde.³⁰ Als Maximilian 1512 Dürer mit dem Auftrag der *Ehrenpforte* betraute, fand dieser daher einen bereits weitgehend ausgearbeiteten Entwurf vor, der auch in den Quellen ausdrücklich erwähnt wird, so vor allem vom kaiserlichen Hofhistoriographen Johannes Stabius, der Dürer 1512 wegen der *Ehrenpforte* in Nürnberg aufsuchte.

Weshalb ist diese Vorgeschichte aber für unser Thema – die Frage nach dem Einsatz der druckgraphischen »Massen«-Medien unter den Prämissen einer »Anwesenheitsgesellschaft« – wichtig? Die Relevanz dieser Vorgeschichte, genauer gesagt: der im Verlauf dieser Vorgeschichte entstandene erste Entwurf einer *Ehrenpforte* von der Hand Jörg Kölderers lässt sich rekonstruieren und ergibt – im Unterschied zur späteren, unter Dürer ausgeführten *Ehrenpforte* – ein relativ einfach nachzuvollziehendes, auch für nur mäßig in der höfischen Allegorik und Heraldik bewandertes Publikum verständliches Bildwerk. Dieses bestand – wie Thomas Schauerte rekonstruiert hat – aus einer dreitürmigen und mit Zinnen bekrönten Schauwand (siehe Abbildung 6), auf deren drei zentralen Achsen die 24 Historienbilder aus dem Leben Maximilians und sein Stammbaum verteilt werden sollten.³¹ Die vorgesehene Ausführung als druckgraphisches Werk weist auf die bereits in diesem Stadium geplante Verwendung der *Ehrenpforte* als Geschenk- oder Kaufobjekt für einen größeren Rezipientenkreis hin.

Diese insgesamt sehr klare, übersichtliche und verständliche Struktur des ersten, von Kölderer angefertigten Entwurfs genügte dem Kaiser jedoch nicht, und es ist nicht unerheblich danach zu fragen, ob der erste Entwurf nicht nur den Ansprüchen des Kaisers, sondern noch mehr den Ansprüchen der ihn beratenden Hofhistoriographen widersprach. Denn diese Hofhistoriographen – allen voran Johannes Stabius – waren bekennende und äußerst gebildete Humanisten, für deren Geschmack Kölderers sehr traditioneller und gewissermaßen »simpler« Entwurf einer nach spanischen bzw. niederländischen Vorbildern geschaffenen *Ehrenpforte* offensichtlich zu wenig Gelehrsamkeit widerspiegelte und damit letztlich eines humanistisch interessierten Kaisers unwürdig erschien. Dass dies der tiefere Grund für die ab 1512 erfolgende aufwendige Überarbeitung des ersten Entwurfs durch Dürer und seine Mitarbeiter gewesen sein dürfte, belegt Dürers modifizierter Entwurf (siehe Abbildung 7): Dieser überformt die klar strukturierte dreiteilige Schauwand Kölderers durch eine imposante, mit Säulen und Balustern, Giebeln und Turmdächern, raffiniertem Ornamentwerk und allegorischen Wesen

30 Der Vertrag (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Bekennen 1507, Nr. 7) findet sich im Wortlaut abgedruckt ebda., S. 409 (Q 12).

31 Ebda., S. 73f. sowie Abb. 21 (im Text irrtümlich als Abb. 19 beziffert).

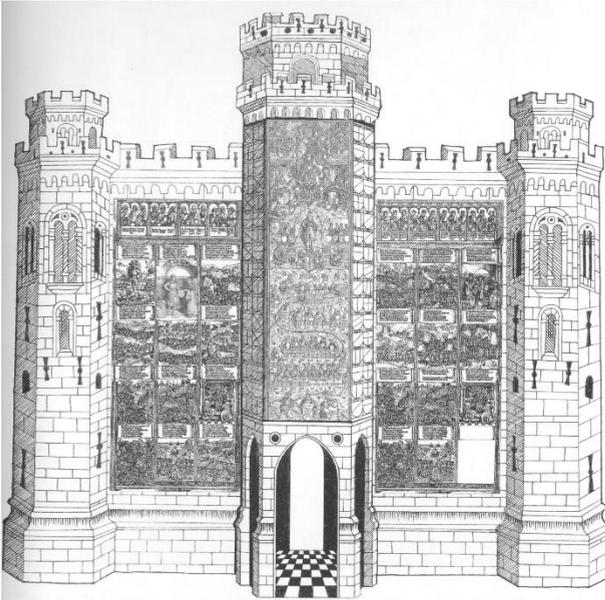


Abbildung 6: Rekonstruktion der von Jörg Kölderer gegen 1512 entworfenen Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. vor der Übernahme des Projekts durch Albrecht Dürer. Rekonstruktion: Thomas Schauerte (siehe Anm. 23, S. 357)

(siehe Abbildung 8) sowie einer Vielzahl von kleinen Figuren besetzten Schauwand, in der im Wesentlichen nur noch die aus Kölderers Entwurf übernommene Bilderfolgen und der Stammbaum an die ursprüngliche *Ehrenpforte* von 1512 erinnern. Später, 1517, sollte dann noch Albrecht Altdorfer von Maximilian den Auftrag erhalten, an diese bereits riesige Schauwand rechts und links jeweils einen Turm mit weiteren Bildfolgen zu montieren (siehe oben Abbildung 1), um einerseits das Bildprogramm um die sakralen Stiftungen des Kaisers und die Heiligen des Hauses Habsburg zu erweitern, andererseits aber auch den symbolträchtigen Kastellcharakter der Gesamtarchitektur, wie er in Kölderers Ursprungsentwurf vorhanden und dann von Dürer eliminiert worden war, wiederherzustellen.³²

Die Konsequenzen dieser monumentalen Überarbeitung sind auch heute noch gut nachzuvollziehen: Wer Gelegenheit hat, vor einem montierten Exemplar der aus Papierdrucken von 198 Druckstöcken sich zusammensetzenden Bilderwand zu stehen, wird alleine wegen der schieren Größe der 3,50 x 2,90 Meter messenden Schauwand in ehrfürchtigem Staunen zurückweichen und nach kurzer Zeit jeglichen Versuch beenden, die sich in der Binnenstruktur auftuende, überwältigende Fülle an Einzelszenen, Inschriften, Wappen, Allegorien, Figuren und Ornamenten einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, geschweige denn näher

32 Ebda., S. 105–108.

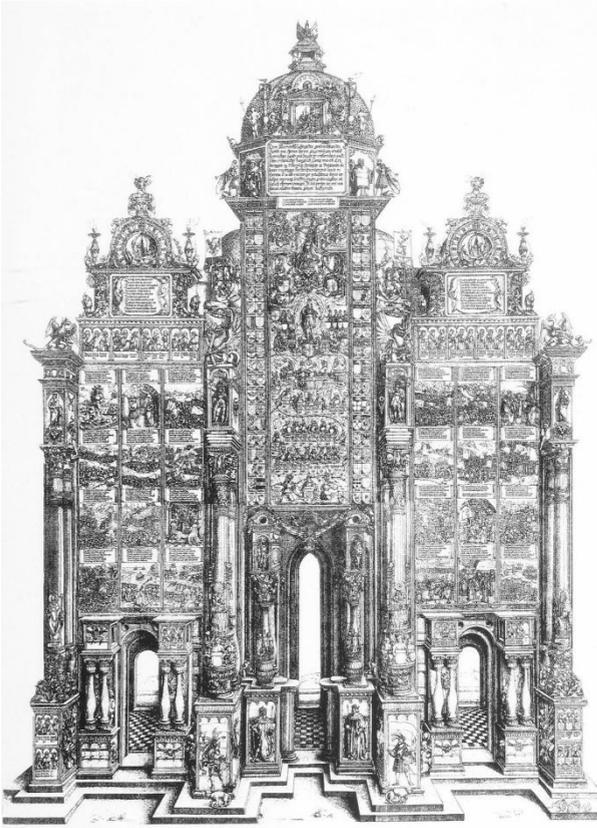


Abbildung 7: Rekonstruktion der von Albrecht Dürer 1512–1515 auf der Grundlage von Kölderers Entwurf geplanten Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Rekonstruktion: Thomas Schauerte (siehe Anm. 23, S. 363)

zu identifizieren.³³ Selbst der als erläuternde Hilfestellung gedachte Text, die sogenannte *Clavis*, am unteren Rand der *Ehrenpforte*, die dieser wie ein Postament untergeschoben wurde, trägt nicht zum genaueren Verständnis bei, denn angesichts der dicht beschriebenen fünf Textblöcke à jeweils circa 25 Zeilen muss selbst der beflissenste Leser irgendwann kapitulieren und wird daher kaum mehr als Bruchstücke des Erläuterungstextes aufnehmen. Verfasst wurde der Text von Maximilians Hofhistoriographen, dem Humanisten Johannes Stabius.³⁴

33 Diese Erfahrung konnte zuletzt in den großen Dürer-Ausstellungen des Frankfurter Städel-Museums (2013) sowie der Albertina in Wien (2019) gemacht werden, wo das kolorierte und montierte Exemplar aus den Beständen des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig bzw. der Albertina gezeigt wurde.

34 Der komplette Text der *Clavis* findet sich abgedruckt bei Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie Anm. 23), S. 399–406.



Abbildung 8: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (3. Ausgabe, Wien 1559), Ausschnitt aus der mittleren Pforte. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

Zu dieser erratischen Präsentationsform, die – in Konterkarierung der Intentionen Maximilians – geradezu das Nichtverstehen der Bildinhalte zu intendieren scheint, um stattdessen die schiere Fülle der Bilder, Figuren, Wappen und Texte zum Gegenstand einer visuellen Überwältigung und Unfassbarkeit und damit zu einem Sinnbild majestätischer *superatio* zu erheben, fügt sich nun idealerweise das Bild am Kuppeltambour des mittleren Turmes der *Ehrenpforte* (siehe Abbildung 9). Johannes Stabius beschreibt es in der erläuternden *Clavis* als »Misterium«, dessen einzelne Bildelemente aus »Hieroglyphen« bestünden. Dieses »Misterium« sitzt wiederum in einem von Stabius explizit so bezeichneten »Tabernakel«, womit – zusammen mit dem Hinweis auf die Hieroglyphen – das gesamte bekrönende Bildwerk an der Spitze des Hauptturms der *Ehrenpforte* zu einer Darstellungsform für etwas Sakrales, Transzendentes, Göttliches erhoben wird. Nicht ohne Grund fügt Stabius seinem Hinweis auf die Hieroglyphen die Bemerkung an, dass diese



Abbildung 9: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Allegorisches Bildnis Maximilians (»Misterium«) am Kuppeltambour des mittleren Turms (1515). Hamburg, Kunsthalle. Foto: © Hamburg, Kunsthalle

vom ägyptischen Gott Osiris erfunden worden seien.³⁵ Wem aber diene dieses »Misterium«, das in der Form eines Tabernakels wie ein Kultbild präsentiert wird?

Die das Bild bestimmenden Hieroglyphen in Form von Tieren, Naturerscheinungen und Gegenständen umgeben die Gestalt eines Königs, auf dessen Haupt eine mit einem Phoenix bekrönte Bügelkrone sitzt. Das ins Profil gewendete Gesicht des Königs stimmt exakt mit jenem Porträttypus überein, wie er in der für Maximilian von Bernhard Strigel geschaffenen Bildnisserie zu besichtigen ist. Kein Zweifel also, dass wir in diesem »Misterium« Kaiser Maximilian selbst erblicken, dessen bereits allegorisch-zeichenhafter, gewissermaßen hieroglyphischer Porträttypus nun zusätzlich durch »echte« Hieroglyphen nach dem Vorbild des Osiris-Kultes ergänzt wird – unter Verwendung des hieroglyphischen Systems des Horapolls, der 1512/13 durch Willibald Pirckheimer für Maximilian

35 »Item in dem Tabernakel ob dem Tittel ist ein misterium der alten Egiptischen buchstaben, herkumend von dem künig Osyris«: Clavis II, Zeile 20f., zit. nach Th. Schauerte, Ehrenpforte (wie Anm. 23), S. 402.

übersetzt und ihm 1514 übereignet worden war.³⁶ Selbst für ein solide gebildetes Publikum musste dieses allegorische Porträt des Kaisers unverständlich bleiben, weshalb Johannes Stabius – dabei sicherlich an die geplante Versendung der zunächst in einer Auflage von 700 Exemplaren gedruckten *Ehrenpforte* denkend – in seiner *Clavis* die Gesamtbedeutung (nicht aber die Einzelbedeutung) der Hieroglyphen erklärt und damit den Schleier humanistischen Geheimwissens ein Stück weit lüftet. Anhand der mit dem Bildnis Maximilians verbundenen Hieroglyphen (zu denen beispielsweise der vom Himmel herabregnende Tau, die unantastbare Schlange, der wachsame Kranich und – als Hinweis auf König Ludwig XII. von Frankreich – der auf einer Schlange sitzende Hahn gehören), wird Kaiser Maximilian im höchstgelegenen Bildfeld der *Ehrenpforte* als vorläufiger historischer Kulminationspunkt des in der Antike begründeten Kaisertums und einer weltumspannenden Herrschaft (»Romischer Kaiser, und ein gewaltiger herr eines grossen tails des umbkreysse der erden«) gefeiert, aber auch als ein Exempel herrschaftlicher Magnifizenz, Weisheit, Tugendhaftigkeit und militärischer Stärke, indem er seinen mächtigen Gegenspieler, den französischen König besiegt habe (»überwunden den mechtigsten hie inen angetzaigten künig das doch bey allenn menschen für unmöglich geacht ist gewesen«).³⁷

Spätestens jetzt wird deutlich, dass wir die *Ehrenpforte* in der durch Dürer und Stabius modifizierten Gestalt nicht nur als Projekt eines humanistisch gesinnten Kaisers, sondern mindestens genauso auch als Projekt einer in ihren Bildungsanspruch und ihr Gelehrtenwissen geradezu selbstverliebten Humanistenelite am Kaiserhof und im Römisch-Deutschen Reich verstehen sollten. Maximilians *Ehrenpforte* demonstrierte mit der Evidenz der überirdischen, kosmischen Magnifizenz des Kaisers zugleich die Evidenz eines humanistischen Gelehrten-Arkanums, zu dem normal gebildete Sterbliche keinen Zugang haben konnten. Dieser Aspekt einer Feier und Selbstbespiegelung der Humanistenelite des Reichs in Maximilians *Ehrenpforte* korreliert in aufschlussreicher Weise mit dem Selbstverständnis und Habitus der am und für den Kaiserhof tätigen Humanisten, wie sie für uns z. B. in der Gestalt Riccardo Bartolinis, Sekretär des Bischofs von Gurk und späteren Erzbischofs von Salzburg, Matthäus Kardinal Lang von Wellenburg (siehe Abbildung 10), greifbar

36 Siehe zu diesem hieroglyphischen System grundlegend Karl Giehlow, »Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), S. 1–229; siehe auch Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 91.

37 Zu den durch die *Clavis* erläuterten Bildgegenständen siehe Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 173–180. Siehe auch die Beschreibung der *Clavis* (*Clavis II*, Zeile 20–25, vollständig wiedergegeben ebda., S. 402).



Abbildung 10: Albrecht Dürer: Matthäus Kardinal Lang von Wellenburg (um 1522). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

werden.³⁸ Bartolini begleitete Kardinal Lang, der aus einer Augsburger Bürgerfamilie stammte und für Maximilian in diplomatischen Diensten tätig war, auf dessen Reise nach Wien zum 1515 dort stattfindenden Fürstentag. Über seine Reiseerlebnisse und die politischen sowie historischen Hintergründe verfasste er

38 Jan-Dirk Müller, »Imperiale Hofkultur im Blick der Gelehrten. Riccardo Bartolinis ›Hodoeporicon‹ vom Wiener Fürstentag (1515)«, in: *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition*, hrsg. von Johannes Helmrauth, Ursula Kocher und Andrea Sieber, Göttingen 2018 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 22), S. 19–39. Zu Kardinal Lang siehe umfassend Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg 1997 (S. 126–135 zum Wiener Fürstentag von 1515, S. 128–130 speziell zur Hinreise).

eine gelehrte, in Latein gehaltene Schrift, das sog. *Hodoeporicon*.³⁹ Diese Schrift war Ereignisbericht und Lobrede in einem und diente damit – wie es Jan-Dirk Müller formuliert – »der *memoria* als typisches Produkt humanistischer Historiographie, Geographie und Ethnographie«, das zugleich »für eine politische Konstellation« »wirbt«. ⁴⁰ Diesem Anspruch, einerseits die Ereignisse aus Geschichte und Politik sowie der Natur erinnerungsstiftend zu bewahren und andererseits durch die Kunst der humanistischen Rede und Sprache unmittelbar auf das aktuelle politische Geschehen – hier etwa des Wiener Fürstentages von 1515 – einwirken zu können, entsprach auch die äußere literarische Form. Sie bedient sich explizit der von den antiken Rednern wie Cicero, Aristoteles oder Quintilian ererbten Kunst der Rhetorik und ist daher auch in gelehrtem Latein anstelle der damals bereits immer populärer werdenden Volkssprache verfasst worden.

Als Ausweis humanistischer Gelehrsamkeit und humanistischer Redekunst durfte, ja musste der von Bartolini geschriebene Text aber auch selbst erlesenster Schmuck und kunstvolle Zierde sein und die Tugend des panegyrischen Lobpreises pflegen, was wiederum nur mit Hilfe des Lateins möglich sei. Dass dadurch diese Art von Beschreibungen einer breiteren Öffentlichkeit entzogen und nahezu ausschließlich für den kleinen Kreis einer Bildungselite verständlich war, bedeutete für Bartolini einen angemessenen Preis. »Denn wenn man«, so Bartolinis Begründung wörtlich, »Wert und Bedeutung hochherziger und glänzender Taten nicht durch kunstvolle und ausgezierte Rede darstellt, wird man statt eines Elefanten einen Floh malen, und sie werden, wenn man das liest, eher Gelächter als Bewunderung erregen. Und so scheint es mir äußerst abwegig, wenn ruhmvolle Geschehnisse ohne Gelehrsamkeit und Kunst beschrieben werden; vielmehr verlangen sie den erlesensten Schmuck. ... In dieser Frage befinden sich meiner Meinung nach viele im Irrtum, die zum Schaden für ihren Ruhm mehr für volkssprachige und ungelehrte Sprecher sorgen, als dass sie für die Vortrefflichkeit der Taten sich um höchstes Lob bemühen«. ⁴¹ Wie Jan-Dirk Müller darlegt, rechtfertigt sich Bartolini hier letztlich nicht nur gegenüber den Anhängern von nichtlateinischen, volkssprachlichen Textfassungen, sondern auch gegenüber Kritikern wie dem Huma-

39 Zum *Hodoeporicon* siehe die grundlegende Studie von Stephan Füssel, *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.*, Baden-Baden 1987 (Saecula spritualia, 16).

40 J.-D. Müller, *Imperiale Hofkultur* (wie *Anm. 38*), S. 34.

41 Riccardo Bartolini, *Odeporicon id est Itinerarium Reverendissimi ... Dni. D. Mathei Sancti Angeli Cardinalis Gircensi*, Wien: Hieronymus Victor 1515, Bg. Q[iv]^v (Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990679-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990679-6), Seite 130); deutsche Übersetzung zit. nach J.-D. Müller, *Imperiale Hofkultur* (wie *Anm. 38*), S. 35 (das lateinische Original ebda., S. 34f.).

nisten und kaiserlichen Diplomaten Johannes Cuspinian, der in seinem *Diarium*⁴² über die humanistischen Lobredner anmerkt, dass angesichts der Größe der Taten – bspw. von Fürsten oder Königen – diese nicht noch zusätzlich »rhetorisch aufgeblasen werden müssen«,⁴³ um eine Formulierung Jan-Dirk Müllers zu benutzen.

Gerade dieses »rhetorische Aufblasen« in Form kunstvoller sprachlicher Verzierungen, gehalten in für Normalsterbliche unverständlichem Humanistenlatein scheint nun aber auch die großen Bildprojekte Kaiser Maximilians bestimmt zu haben, wie in diesem Beitrag anhand des für Maximilian von Bernhard Strigel entworfenen Porträttypus sowie der *Ehrenpforte* dargelegt wurde. Dabei steht die große Stückzahl dieser Bildwerke, die sich sowohl für die Porträts als auch die *Ehrenpforte* nachweisen lässt,⁴⁴ bei genauerer Überlegung – wie oben bereits angedeutet – in keinem Widerspruch zu der äußerst limitierten Nachvollziehbarkeit der Bildinhalte. So wie die geschliffene, kunstvoll gedrechselte und von rhetorischen Topoi bestimmte Lobrede zuallererst die Zuhörer beeindrucken und den vorgestellten Gegenstand dem schnellen, oberflächlichen intellektuellen Verständnis entziehen sollte, so war es die Aufgabe der sich in einem überbordenden Decorum und mit einer Überfülle an Historienbildern und Allegorien präsentierenden kaiserlichen Bildwerke, Augen und Verstand bzw. visio und intellectio zu überwältigen und dazu herauszufordern, in den intellektuell nur schwer bzw. erst nach längerer, eingehender Betrachtung begreiflichen Erscheinungen der Bilder die überirdische und damit unfassbare Autorität und Größe kaiserlicher Majestät zu erkennen.

Diesen Anspruch, mit Hilfe der bildenden Künste ein Äquivalent zu der rhetorischen Redekunst der humanistischen Gelehrten zu schaffen, sollte Dürer in einem anderen für Maximilian entworfenen druckgraphischen Großprojekt nochmals auf die Spitze treiben und dabei nicht nur die frühneuzeitliche humanistische Rhetorik mitsamt ihrer Vorliebe für das Wesen der Hieroglyphen nachahmen, sondern mit einer neuen, nur auf die abstrakte Figur gestützten Bildform sogar noch übertreffen. Dies gelang Dürer im *Großen Triumphwagen* (siehe Abbildung 11) von 1518 (Entwurf) bzw. 1522 (Druck), dessen an sich schon komplexe Tugendallegorien auf Kaiser Maximilian zusätzlich noch durch äußerst merkwürdige Linienfiguren (siehe Abbildung 12) verrätselt werden, deren Sinn sich selbst bei eingehender Überlegung für den Laien nicht erschließt und die

42 Johannes Cuspinianus, *Congressus ac celeberrimi conventus Caesaris Max. et trium regum*, [Wien: Johannes Singriener] 1515, Bg. d [iii]^v-d [iv]^r (Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002956-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002956-6), Scan 37 und 38).

43 J.-D. Müller, Imperiale Hofkultur (wie Anm. 38), S. 35.

44 Von der Ehrenpforte waren bis 1519/20 etwa 700 Exemplare der Erstausgabe gedruckt worden, siehe Th. Schauerte, Ehrenpforte (wie Anm. 23), S. 111.

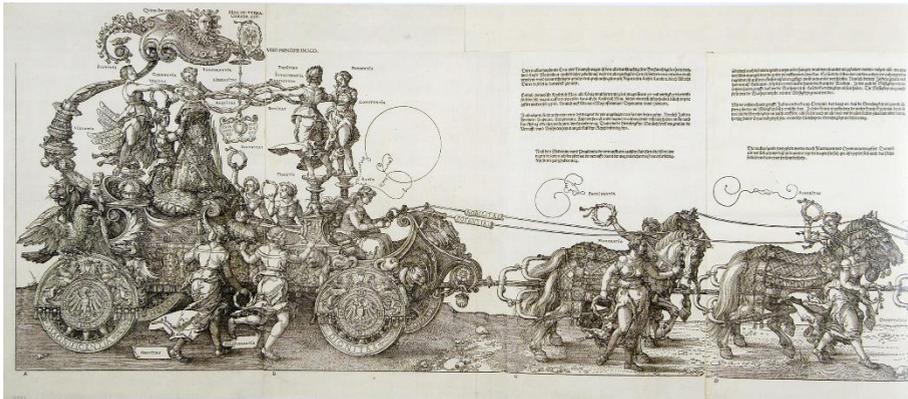


Abbildung 11: Albrecht Dürer, Großer Triumphwagen für Kaiser Maximilian I. (1522), Ausschnitt. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

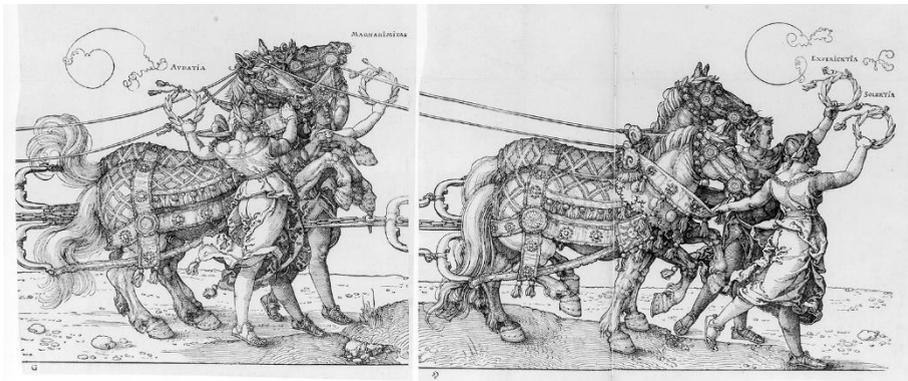


Abbildung 12: Albrecht Dürer, Großer Triumphwagen für Kaiser Maximilian I. (1522) mit Schleifenfiguren über den Tugendpersonifikationen, Ausschnitt. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

daher gerne als phantasievolles, aber letztlich nur schmückendes Decorum abgetan wurden. Erst Friedrich Teja Bach gelang der aufwendig geführte Nachweis, dass wir es bei diesen auch in verschiedenen anderen Werken Dürers auftauchenden Schleifenfiguren mit hochkomplexen, theoriegeleiteten Bildfiguren (sogenannten metamorphotischen Formen) zu tun haben.⁴⁵ Obwohl Bach seine Analysen vor allem anhand von Dürers Randzeichnungen zum *Gebetbuch* Maximilians I. vornahm, lassen sich seine Erkenntnisse ohne Weiteres auch auf die Schleifenfiguren

45 Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung: Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

im *Großen Triumphwagen* anwenden. Denn dort war es ganz offenbar Dürers Ziel, mit Hilfe der scheinbar frei mäandernden Linienfiguren den Aussagegehalt der in menschlicher Gestalt wiedergegebenen Tugendpersonifikationen am Ende auf ein Substrat aus Punkt und Linie zu reduzieren bzw. zu abstrahieren. Letztlich lässt sich dieser Vorgang vom Prinzip her m. E. mit dem von Dürer geschaffenen »Misterium« (siehe oben Abbildung 9) in der *Ehrenpforte* vergleichen, wo Kaiser Maximilian zwar in Form eines Bildnisses vergegenwärtigt ist, dieses Bildnis jedoch zugleich durch eine Vielzahl von Hieroglyphen überlagert, zeichenhaft-abstrahierend verunklärt und dadurch in ein Geheimnis, eben das »Misterium« der Kaiserlichen Magnifizenz verwandelt wird. Aus dieser Perspektive betrachtet, können wir umgekehrt auch die Schleifenfiguren als gewissermaßen freigestaltete Hieroglyphen auffassen, die im Zusammenwirken mit den anschaulich gestalteten Tugendpersonifikationen den *Großen Triumphwagen* mit der Aura eines »Misteriums« ausstatten. Als bildliche Kompensation für die physische Abwesenheit des Kaisers in der zu seiner Zeit nach wie vor gültigen »Anwesenheitsgesellschaft« war daher auch der *Große Triumphwagen* nicht gedacht, genauso wenig wie die *Ehrenpforte* und Strigels Maximilians-Porträts. Wir werden ihnen vermutlich besser gerecht, wenn wir sie im Sinne Riccardo Bartolinis als kunstvoll gezielte Redefiguren für eine humanistisch gebildete höfische und städtische Elite im Dienste des Kaisers und seiner Reichsidee verstehen, einer Gelehrtenelite, die auch die zeitgleich in Mode kommenden humanistisch inspirierten und von einer vielschichtigen Ikonographie bestimmten »Denkbilder« nachfragte, wie sie nicht zuletzt Albrecht Dürer in seinem druckgraphischen Werk konzipierte.⁴⁶

46 Zum Begriff des »Denkbildes« bei Dürer siehe Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, Berlin 1991.

Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl

Die Frage, der im Folgenden nachgegangen werden soll, lautet: Warum zeigt sich Maximilian I. an der Balkonbrüstung des Innsbrucker Goldenen Dachls umgeben von Moriskentänzern? Sind die Darstellung wild herumspringender, sich verrenkender, ihre Körperlichkeit und teilweise Fremdheit explizit ausstellender Tänzer sowie die visuelle Evokation niedriger Musik und ihrer geräuschhaften Begleiterscheinungen an einem so offenkundig hoch offiziösen und der Herrschaftsrepräsentation Maximilians dienendem Architekturelement nicht eigentlich unangemessen?

Die die verschiedenen Beiträge des troja-Bandes 2019 durchziehenden Überlegungen zum Status der Musik in Bezug auf reale Präsenz und virtuelle Kommunikation werden hier also auf einen musikikonographischen Gegenstand bzw. auf nur im Bild präsente musikalische Praktiken angewendet. Dabei sollen die folgenden Aspekte berücksichtigt werden: der städtebauliche Bezug und die konkrete Referenz des Prunkerkers, sein Bildprogramm und seine kommunikative Absicht sowie ferner die Realgeschichte, Ikonographie und Symbolik der Moresca.

In der Forschung ist die Frage nach der Bedeutung der Moriskentänzer bislang nur selten gestellt und dann oft vorschnell beantwortet worden.¹ Die wenigen weiterreichenden Deutungsversuche divergieren teilweise stark: Johanna Felmayer deutet in ihrem generell eher assoziativen Interpretationsstil die verschiedenen Tänzer als Symbolisierungen verschiedener religiöser Richtungen und ihrer Konflikte, sieht hier also eine Darstellung kirchenpolitischer Zeitumstände.² Ihre Identifikationen aufgrund der Kopfbedeckungen und Frisuren der Tänzer

1 So auch Birgit Franke und Barbara Welzel, »Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer?«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof: Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Matthias Müller, Karl-Heinz Spieß und Udo Friedrich, Berlin 2013 (Schriften zur Residenzkultur, 9), S. 15–51: S. 15 und 30.

2 Johanna Felmayer, *Das Goldene Dachl in Innsbruck. Maximilians Traum vom Goldenen Zeitalter*, Innsbruck 1996, S. 47–55.

sind aber wohl nicht haltbar; und sie stellt auch keinen Bezug zwischen einer kirchenpolitischen Kritik und dem sonstigen Bildprogramm des Erkers her. An den lebensweltlichen Kontexten der Moresca setzt die Interpretation von Keith McGowan in einem Aufsatz über die Praxis und repräsentative Symbolik von musikalischen Alta- und Bassa-Ensembles an:⁴ McGowan deutet die Reliefs als Darstellung einer Darbietung professioneller Tänzer vor dem Kaiser und seinem Kreis. Dabei betont er die Kontraste in der Körperhaltung zwischen bezahlten Unterhaltungskünstlern und höfischem Publikum und bezieht auch die Tier-symbolik in seine Deutung mit ein: »The scene invites the observer to contrast the dishonourable sensuality of the professional entertainer with the ease and rationality of nobility«. ³ Auch Erwin Pokorny tendiert in seinem Aufsatz »Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl« zu einer moralisierenden Deutung: Anknüpfend an einen Typus der Moresca, der als Preistanz im Wettbewerb um die Gunst einer Frau ausgeführt wird, deutet er die Figuren als satirische Darstellung von Männern, die sich durch die Liebeswerbung zum Narren machen. Dies setzt er dann noch in einen Bezug zur doppelten Porträtierung Maximilians als Liebender und Herrscher.⁴ Auch bei McGowan und Pokorny fehlt ein Bezug zum ikonographischen Gesamtprogramm des Erkers.

Erst Birgit Franke und Barbara Welzel haben das ikonographische Element der Tänzer im Kontext des Erkers als einem zentralen, da öffentlichen Element von Maximilians Repräsentations- und Memorial-Politik einzuordnen versucht und dabei auch städtebauliche Zusammenhänge und die Verschiedenheit möglicher Adressaten in den Blick genommen.⁵ Insgesamt sehen sie in der Tanzszene »das Stein gewordene Idealbild maximilianischer Festkultur«, also eine weitgehend realistische Darstellung einer typischen, wenn auch besonders aufwendigen und aufsehenerregenden höfischen Lustbarkeit.⁶ Da diese für Personen, die nicht zum Hof gehörten, üblicherweise nicht zugänglich war, setzen die Erkerreliefs hier »das Hörensagen ins Bild«.⁷

3 Keith McGowan, »The prince and the piper. ›Haut‹, ›bas‹ and the whole body in early modern Europe«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 211–232: S. 221.

4 Erwin Pokorny, »Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck«, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5 (2002/03), S. 30–45: S. 43.

5 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie [Anm. 1](#)). Ich danke Dagmar Eichberger dafür, dass sie mich während der Tagung zu Maximilian I. und der Musik auf diesen Text und viele Parallelen zu meiner eigenen Deutung aufmerksam gemacht hat.

6 Ebd., S. 43.

7 Ebd.



Abbildung 1: Das Goldene Dachl in Innsbruck © Stadt Innsbruck

Das Goldene Dachl – Geschichte und städtischer Kontext

Das Goldene Dachl ist als ein sogenannter Prunkerker der Gebäudefront des Neuhofs vorgesetzt (siehe Abbildung 1).⁸ Der Neuhof liegt an der Kreuzung der Nord-Süd- und Ost-West-Achsen durch die Stadt und kam durch die Verbindung

8 Zur Baugeschichte und Architektur siehe Franz-Heinz Hye, »Das Goldene Dachl und seine Stellung in der Geschichte der Innsbrucker Residenz. Zugleich eine Stellungnahme zur Diskussion über die 500-Jahr-Feier dieses Prunkerkers«, in: *Tiroler Heimatblätter* 71 (1996), S. 34–47, sowie ders., *Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz*, Innsbruck 1997 (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N.F. 24).

von drei Häusern sowie durch Anbauten zustande, die die Tiroler Herzöge Friedrich IV. und Sigmund der Münzreiche seit 1420 vornehmen ließen, um eine moderne landesherrliche Residenz zu schaffen, die die Andechser Burg ersetzen sollte. Nach der Übernahme der Tiroler Herrschaft im Jahre 1490 nutzte Maximilian selbst den Neuhof wegen des Ausbaus der Hofburg immer weniger als Residenz, sondern brachte in ihm im Zuge seiner Verwaltungsreform 1497/98 die neu geschaffene Hofkammer, also die zentrale Finanzbehörde von Erblanden und Reich, unter. Die Zentralisierung der Reichsverwaltung in einer der Hauptresidenzen des Kaisers wurde von den Fürsten und Ständen des Reiches indes kritisch gesehen und 1500 mit der von ihnen erzwungenen Verlegung der Reichsregierung nach Nürnberg auch rückgängig gemacht. Der Neuhof blieb aber der Sitz der Finanzverwaltung der österreichischen Länder.

Der Bau des Goldenen Dachls steht in einem Zusammenhang mit weiteren, teils umfangreichen Baumaßnahmen in Innsbruck zwischen 1490 und 1510.⁹ Während die Fertigstellung durch eine am Erker angebrachte gemalte Datierung sowie einen Zahlungsbeleg für die Vergoldung der Dachschindeln recht zuverlässig auf 1500 angesetzt werden kann, existieren zum Baubeginn unterschiedliche Ansichten: Teilweise wird von einem Baubeginn bereits im Jahr 1494, aus Anlass der Hochzeit mit Bianca Maria Sforza, ausgegangen,¹⁰ teilweise von 1496 (Tod Herzog Sigmunds, der den Neuhof als Alterssitz genutzt hatte), teilweise von 1497/98, da dies ausweislich einer dendrologischen Untersuchung der Zeitpunkt der Fällung des im Dachstuhl verbauten Holzes war.¹¹ Im Zuge der Kaiserproklamation 1508 scheint schließlich noch eine Aktualisierung der Wappenreliefs im ersten Geschoss vorgenommen worden zu sein.¹² Auch über eine mögliche praktische Funktion lässt sich mangels konkreter Dokumente zur Nutzung dieses Gebäudeteils nur spekulieren: Es gibt Deutungen als Hochzeitserker¹³ und als Zuschauerloge für Spiele und Feste auf dem Platz.¹⁴

9 Dazu Nicole Riegel, »Bausteine eines Residenzprojekts. Kaiser Maximilian in Innsbruck«, in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo J. García García, 2014 (PALATIUM e-Publications, 1), S. 28–45.

10 Für einen Bau wenigstens des Erkers und Gewölbes zwischen 1494 und 1496 argumentiert F.-H. Hye, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 8*).

11 Untersuchung von Kurt Nicolussi; berichtet bei J. Felmayer, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 2*), S. 27.

12 F.-H. Hye, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 8*), S. 44.

13 David von Schönherr, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Michael Mayr, Bd. 1: *Kunstgeschichtliches*, Innsbruck 1900.

14 Josef Garber, *Das Goldene Dachl*, Wien 1922 (Die Kunst in Tirol, Sonderbd. 4).

Die architektonische Einzigartigkeit des Erkers mit seinen vergoldeten Schindeln lässt erkennen, dass Maximilian mit ihm nicht nur das für seine Regierung im doppelten Sinne zentrale Gebäude betonen wollte – der Erker war bereits von den Stadttoren aus sichtbar –, sondern dass in ihm selbst in Zeiten seiner Abwesenheit er selbst und seine Herrschaft präsent gehalten werden sollten.¹⁵

Bildprogramm

Der Erker verbindet die Kunstformen Architektur, Skulptur und Malerei miteinander (in Form von Bildsujets kommen auch noch Musik und Tanz dazu) und verwirklicht ein komplexes, nicht mehr vollständig nachvollziehbares ikonographisches Programm. Die zwei entscheidenden Künstler waren Niclas Türing d. Ä. (Architektur und Skulptur) und Jörg Kölderer (Fresken).

Architektonisch besteht der Erker aus vier übereinandergeschichteten Elementen: Einem von zwei Pfeilern gebildeten Sockel-Portal im Erdgeschoss, einem Erker im ersten Geschoss, dann dem von einer Brüstung umgebenen Söller bzw. Balkon im zweiten Geschoss und darüber dem Dach selbst mit den Goldschindeln. In Bezug auf den Bauschmuck wechseln sich in vertikaler Abfolge skulpturale und gemalte Elemente ab.

Im Mittelpunkt – nämlich in den zwei zentralen Bildreliefs der Balkonbrüstung – ist Maximilian als König selbst präsent, und zwar gleich zweimal: im Profil mit seinen zwei Gattinnen und en face mit einem Hofnarren und einer weiteren, aufgrund des fehlenden Wappens nicht mehr eindeutig zu identifizierenden männlichen Person (siehe Abbildung 2a/b).¹⁶ Er und die ihn umgebenden Personen sind jeweils als Halbfigur dargestellt und stehen hinter einer mit einer Decke behangenen Brüstung. Unter ihnen sind ihre Wappen angebracht.

Die Szene changiert zwischen Realismus und Fiktion: Die porträthafte Darstellung und die Brüstung suggerieren, der König sei hier und jetzt anwesend, ja, stehe gar selbst auf dem Söller unter dem goldenen Dach. Zugleich stellt die Verdoppelung Maximilians, so sehr sie auch als Verstärkung seiner Präsenz wirken mag, sowie die Anwesenheit einer Toten deutlich das Fiktionale der Szene aus.

15 So auch Lukas Morscher und G. Ulrich Grossmann, *Das Goldene Dachl in Innsbruck*, Regensburg 2004, S. 42: »Insofern ist das Goldene Dachl als weithin leuchtendes Herrschaftszeichen zu verstehen, dass (sic) auch bei der Abwesenheit des Königs beziehungsweise Kaisers stets präsent war.« Siehe auch B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Anm. 1*), S. 15–20.

16 Es existieren Interpretationen als Ratsherr, Kanzler, Hofmann oder Herzog Sigmund.



Abbildung 2a/b: Die zwei Reliefdarstellungen Kaiser Maximilians in der Mitte der Balkonbrüstung
© Stadt Innsbruck

Maximilian präsentiert sich hier, so ließe sich die Doppelung deuten, sowohl als Haupt und Fortsetzer einer dynastischen Linie (mit seinen Ehefrauen) wie als Herrscher (mit Narr, einem Beamten und Amtspapieren). Nimmt man das einmal so an, dann lässt sich der weitere Bauschmuck als Ausführung und Vertiefung dieser beiden Rollen verstehen. Zum Herrscher gehören vor allem die Wappen im darunterliegenden Relieffries,¹⁷ im Kreuzgewölbe über dem Balkon und auf den Fahnen der beiden gemalten Landsknechte (Reich und Land Tirol). Hier geht es um die möglichst eindringliche symbolische Darstellung eines Herrschaftsanspruchs, der im dahinterliegenden Gebäude Tag für Tag real umgesetzt wurde.

Das Fresko an der Rückwand des Balkons ist ebenfalls illusionistisch und wie eine sich gerade ereignende Alltagsszene angelegt. Die gemalten Tür- und Fensteröffnungen vertiefen den Söllerraum optisch und suggerieren eine Durchlässigkeit der Wand: Der Balkon scheint belebt. Das Personal – fünf Frauen, fünf Männer und zwei Narren – ist eindeutig höfisch. Liebeswerbung, Ehe und Schwangerschaft scheinen in den Konstellationen eine Rolle zu spielen, was zu einem

¹⁷ In der Mitte Kaiser- und Königtum, links schließen sich Königreich Ungarn und Herzogtum Österreich an, rechts Burgund und Mailand. An der Westseite noch das Markgrafentum Steyr, an der Ostseite Tirol.

Deutungsvorschlag als »Minneszene« geführt hat.¹⁸ Außerdem wurden Frau und Narr als Bianca Maria und Maximilian gedeutet. Johanna Felmayer schlug darüber hinaus Identifikationen sämtlicher anderer Figuren mit Familienangehörigen der Geschichte und Gegenwart vor.¹⁹ Jedenfalls lässt sich die Szenerie wohl tatsächlich als Fortsetzung des »privateren«, familiär-dynastischen Maximilian-Reliefs deuten.

Im himmelblau bemalten Kreuzrippengewölbe über dem Söller finden sich an den Schnittpunkten der Rippen eine Vielzahl figürlicher Darstellungen, in denen sich der Herrschafts- und der dynastische Aspekt miteinander zu verbinden scheinen. Es gibt wiederum eine Reihe von Wappen. Im Mitteljoch sind zentral die Wappen von Kaiser Friedrich III. und Kaiserin Eleonore sowie König Maximilian und Bianca Maria angebracht. Am rechten und linken Rand kommen auch einige Musiker und Tänzer vor. Ferner gibt es Darstellungen von Menschen aller Stände und vielerlei Beschäftigungen in der Tradition der gotischen Drollerien, also in überzeichneter, teils derber, teils grotesker Art. Auch Erotisches spielt dabei eine Rolle.

Es scheint also, als würde das Bildprogramm das Aufmerksamkeits- und Herrschaftszeichen, das der Erker mit seinem goldenen Dach schon an sich setzt, weiter ausfalten: Es stellt König Maximilian als Herrscher vor Ort, als legitimen Anwärter auf den Kaisertitel und als Fortführer der Habsburger-Dynastie im Netzwerk der von ihm beherrschten oder mit ihm verbündeten Länder dar. Es bildet die Reichshierarchie ebenso ab wie die geordnete Vielfalt der Stände und repräsentiert architektonisch auch so etwas wie eine kosmische Ordnung. Zugleich scheint ein Spiel mit dem Drinnen und Draußen, mit Exklusion und Inklusion in Szene gesetzt zu sein: Denn während Menschen auf dem Platz vor dem Erker vor allem den Wappenfries, die Söllerreliefs mit Maximilian und die goldenen Schindeln wahrnehmen, außerdem auch noch eine Ahnung von den Fresken erhalten können, sind die Details des Freskos und vollends die Gewölbefiguren nur für diejenigen wahrnehmbar, die Zugang zum Balkon haben. Das Zeremoniös-Repräsentative richtet sich also nach außen, das Verspielt-Virtuose nach innen.

18 Daniel Hess, *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt a. M. 1996, S. 32f. Siehe auch E. Pokorny, *Minne und Torheit* (wie Anm. 4).

19 J. Felmayer, *Das Goldene Dachl* (wie Anm. 2), S. 91–98.

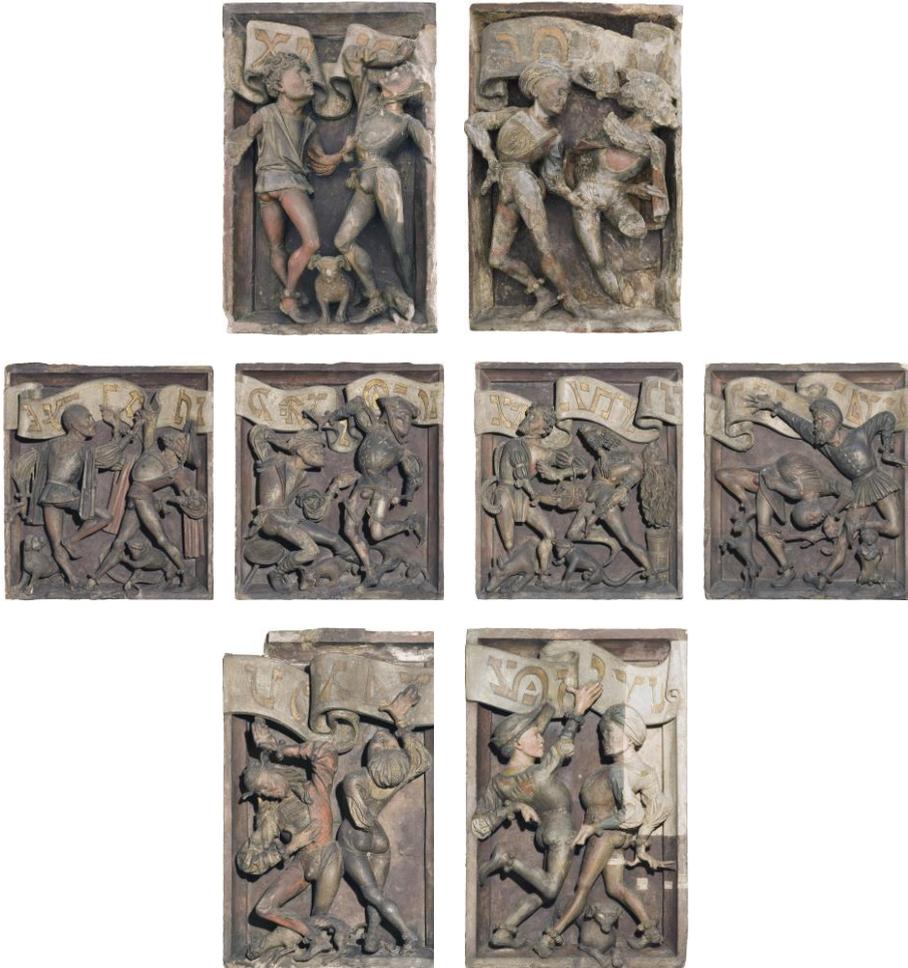


Abbildung 3a-h: Die Reliefs mit den Moriskentänzern © Stadt Innsbruck

[Geschichte, Praxis und Bedeutungsfacetten der Moresca](#)

Die Moriskentänzer umrahmen als ganzfigurige, fast vollplastische und bunt bemalte Paare die zwei halbfigurigen und flacheren Reliefs mit Maximilian. Vier Felder sind demnach an der Vorderfront der Balkonbrüstung zu sehen, je zwei an beiden Seiten. Insgesamt sind es acht Felder mit 16 Figuren (siehe Abbildung 3). Die Tänzer sind allesamt Männer und in den für diesen Tanz charakteristischen

extremen Bewegungen dargestellt, von denen sich keine wiederholt. Die Positionen der einzelnen Paare stehen offenbar in Bezug zueinander, sind dialogisch bzw. antagonistisch aufzufassen. Zugleich sind sie in ihren Blickrichtungen auf die zwei zentralen Maximilian-Reliefs bezogen. Ihre Beinkleider sind allesamt eng, die Röcke oft so kurz, dass man je nach Position die Schamkapsel oder das Gesäß der Tänzer sehen kann. An Fuß- und Handgelenken tragen sie die ebenfalls genretypischen Schellen. Rock, Frisuren, Barttracht und Kopfbedeckung sind abwechslungsreich. Die Gesichter haben teilweise eine expressive Mimik. Der ganze Fries folgt offenkundig dem ästhetischen Prinzip der *varietas* und ist nicht zuletzt auch eine Ausstellung der künstlerischen Virtuosität Türings.

Die unmittelbare Anmutung ist eine von dynamischer Bewegung, Vitalität, Kraft und durchaus auch Erotik. In gewisser Weise handelt es sich bei der Betrachtung um ›guilty pleasure‹, entsprechen doch die Verhaltensweisen der Männer keineswegs dem in der bürgerlichen oder höfischen Welt Statthaften. Warum aber umgeben sie dann den König an so prominenter Stelle? Als bloße Antithese oder moralische Warnung nehmen sie dann doch zu viel Platz und damit Aufmerksamkeit ein.

Ehe nach Deutungsspuren in der Praxis und Symbolik der Moresca gesucht werden soll, sei noch auf etwas Wichtiges und meist Übersehenes hingewiesen: Die Tänzer stehen nicht nur formal mit den Maximilian-Reliefs in Verbindung – nämlich durch die Blickrichtungen und die architektonische Einfassung, aber auch durch das umlaufende Schriftband mit hebräisch anmutenden Buchstaben²⁰ –, sondern auch inhaltlich: Zum typischen Personal der Moresca gehören nämlich neben den Tänzern und einem Musiker auch eine Frau sowie ein Narr. Beide finden sich aber eben nicht in den Tänzerreliefs, sondern in denen mit

20 Das Schriftband zählt zu den rätselhaftesten Elementen des Bildprogramms und ist bis heute nicht entziffert, vielleicht auch nicht entzifferbar. Plausibel scheint mir ein Ansatz von Esther Fritsch, Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde für Tirol und Vorarlberg. In einem Brief präsentierte sie 1997 eine Transkription, Beschreibung und Deutungsansätze (die auf Wort- und Zahlensymboliken einzelner häufig vertretener Buchstaben Bezug nehmen sowie weitere Ansatzpunkte ausloten, zu denen auch die Moriskentänzer gehören), die gemeinsam mit dem österreichischen Oberrabbiner, einem Wiener Judaisten, Hermann Wiesflecker und anderen Experten erarbeitet wurden. Ihre Deutung bleibt zurückhaltend, sie sieht in den Buchstaben eine primär ornamentale Funktion, die vage auf das Hebräische »als zugleich mystische und fortschrittlich wissenschaftliche Geheimsprache« und die Exotik der Moriskentänzer anspielen. Digitalisat des Schreibens auf https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Goldenes_Dachl (30.12.2021). Als nicht-konkrete Allusion an eine Reihe exotischer Schriften und somit Betonung des generell exotischen, »sarazenischen« Charakters der Aufführung sehen B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 25, das Schriftband.

Maximilian. Und auch Zuschauer sind fast immer abgebildet, da die Moresca ein Schautanz war.

Der Relieffries der Brüstung ist mithin als eine zusammenhängende Szene zu verstehen, deren Literalsinn in der Vorführung eines Moriskentanzes vor Maximilian und seiner Frau besteht,²¹ wie sie lebensweltlich allerdings weniger auf einem öffentlichen Platz wie dem vor dem Neuhof, sondern in einem Festsaal stattgefunden haben könnte. Das Goldene Dachl projiziert hier somit ein exklusives, dem architektonischen wie sozialen Innen des Hofes vorbehaltenes Element nach außen und macht es ständeübergreifend, aber auch für Untertanen wie durchreisende Fremde gleichermaßen zugänglich.

Der Morisken-Tanz ist seit dem 15. Jahrhundert in Europa bezeugt, war bis ins frühe 16. Jahrhundert vor allem im höfischen Umfeld präsent und existierte in mehreren Unterarten.²² Die wichtigste und für das Goldene Dachl den offenkundigen Bezugspunkt bildende Form war die eines Preis- und Werbetanzes, bei dem als Narren und Anderes kostümierte Männer – oft Gaukler und Fahrende – um eine Frau bzw. einen als Frau verkleideten Mann tanzen und sich um ihre Gunst bewerben, die meist in Form eines Apfels, den die Frau hält, gewährt wird.²³ In den Reliefs des Goldenen Dachls nimmt Bianca Maria, die in ihrer Hand einen runden, goldenen Gegenstand hält, diese Rolle ein.²⁴ Solche Tänze waren Bestandteile der höfischen Festkultur und fanden im Anschluss an Turniere, bei Banketten sowie als Teil jahreszeitlicher Feste oder Hochzeiten statt. Zum Turnier und zur Hochzeit passt die Moresca wegen ihres Charakters als körperlich ausgetragener Liebes-Wettbewerb besonders gut.²⁵

21 So bereits Dietrich Huschenbett, »Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus in Moriskentanz und Fastnachtspiel«, in: *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Harmening u. a., Berlin 1970, S. 585–601: S. 595. Tatsächlich wurden auf dem Platz vor dem Neuhof regelmäßig Turniere und Feste veranstaltet, auch aus Anlass der Hochzeit Maximilians mit Bianca Maria Sforza 1494.

22 Zur europaweiten Kulturgeschichte des Moriskentanzes siehe vor allem Paul Nettl, »Die Moresca«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), S. 165–174; P. P. Domokos, »Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 10 (1968), S. 229–311; John Forrest, *The History of Morris Dancing, 1458–1750*, Cambridge 1999 (Studies in early English drama, 5); Charlotte Gschwandtner, *Moresca. Vielfalt und Konstanten einer Tanzpraxis zwischen 15. und frühem 17. Jahrhundert*, Leipzig 2017 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, 7).

23 Zur literarischen und ikonographischen Tradition dieses Typs siehe D. Huschenbett, Frau mit dem Apfel (wie Anm. 21).

24 Vielleicht soll angedeutet werden, dass sie im Begriff ist, den Apfel Maximilian selbst zu reichen. 25 Moresken-Aufführungen sind beispielsweise bezeugt im Kontext der Hochzeiten von Karl dem Kühnen und Margarete von York 1468, siehe Paula Nuttall, »Dancing, love and the ›beautiful

Aus Maximilians Vita sind mindestens drei Moresken-Vorführungen bekannt, so etwa 1486 im Zusammenhang mit seiner Königskrönung in Köln.²⁶ Die Feier, die Maximilian hier im Palais des Jean van der Nelle für die Kölner Patrizier ausrichtete, bestand aus einem Bankett mit einer besonders kostbar bestückten Kredenz, an das sich eine Mummerei mit Instrumentalisten, Sängern und zwei als Türken verkleideten Tänzern sowie eine Moreske anschlossen. Es folgte ein weiteres Bankett.²⁷

Die höfische Festkultur der Zeit ist von Maximilian bekanntlich auch theoretisch und normativ reflektiert und in sein Herrschaftskonzept integriert worden, maßgeblich im Kontext seiner Bücher *Weißkunig* und *Freydal*. In ersterem werden »pangete und mumereyen« (Bankette und Mummereien, also Tanzvorführungen mit Kostümen und zunehmend auch theatralischen Anteilen) als Hauptbestandteile höfischer Feste bezeichnet und programmatisch abgehandelt: Nachdem der junge Weißkönig erfahren hat, dass Fürsten Bankette und Mummereien ausrichten, beschließt er, hierin in Zukunft alle zu übertreffen, was er dann auch einlöst.²⁸

game»: a new interpretation of a group of fifteenth-century »gaming« boxes«, in: *Renaissance Studies* 24 (2010), S. 119–141: S. 123; von Tristano Sforza und Beatrice d'Este 1455 und von Annibale Bentivoglio und Lucrezia d'Este 1487, siehe Francesca Bortoletti, »An allegorical fabula for the Bentivoglio-D'Este marriage of 1487«, in: *Dance Chronicle* 25 (2002), S. 321–342; sowie von Prinzessin Mary und Carlos von Kastilien 1508 in London, siehe J. Forrest, *The History* (wie *Ann.* 22), S. 54.

- 26 Ch. Gschwandtner, *Moresca* (wie *Ann.* 22), S. 99: 1474 und 1491 in Nürnberg, 1486 in Köln.
- 27 Elisabeth Scheicher, »Quellen zu den Festen Kaiser Maximilians I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), S. 9–19: S. 15f., Bericht bei Jean Molinet, *Chroniques*, hrsg. von Alexandre Buchon, Bd. 3, Paris 1828, S. 70–77
- 28 Maximilian I., *Der Weiskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsaurwein von Ebrentreitz*, hrsg. von Alwin Schultz, Wien 1888 (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 6), S. 82–84. Am Ende des Kapitels wird sogar »ain aigen puech davon« angekündigt, das man vielleicht teilweise im *Freydal* verwirklicht sehen darf. S. 82: »Nun hat dieser junger kunig mit den pangeten und mumereyen wunder verpracht; dann als er in in sein regirung kam, ubertraf er mit den pangeten und mumeryen alle kunig, wann er het die erfahrung, und durch sein schicklichhait kunt er der andern kunig panget in frembde seltsame panget mit newer erfindung und die mumereyen in vil und manigerlay gestalten ordnen und albehen mit sondern frewden, die er dann in ritterspilen mit preyß und in den frewden mit eren halten ließ, nit das er ain zuseher was, sonder zu frewden seinem volk und zu eren der frembden geest was er albeg in denselben ritterspilen und frewden und ist in sonderhait geren in der mumerey gegangen und ime selbst damit ain ergötzlichkait gemacht und hat in ainer jeden mumery albeg ain besondere fazon und gestalt erdacht. Wiewol er der streitperist kunig ist gewest, so mag ain jeder aus dieser meiner schrifft verstehen, das er auch der frölichist kunig gewesen ist«. Zu diesem Zusammenhang auch B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Ann.* 1), S. 33–35.



Abbildung 4: Moresca aus dem *Freydal. Turnierbuch Maximilians I.* (Wien, Kunsthistorisches Museum, K. K. 5073), Mummerei zu Tournament 9, fol. 36 © KHM-Museumsverband

Zu den Festlichkeiten seiner eigenen Hochzeit beispielsweise gehören auch vielerlei Tänze und Aufführungen, darunter ein Tanz von »Moren« zu Ehren der jungen Braut sowie einer von »Saracen«.²⁹ Der *Freydal* dann ist zwar in erster Linie ein Turnierbuch, doch jedes der 64 »tournaments« besteht neben drei Kampfszenen auch aus einer Bildtafel mit einer Mummerei. Die Szenen spielen jeweils überwiegend in Innenräumen, Freydal, also Maximilians alter ego, steht als Fackelträger und mit Netzmaske in der Nähe der Tänzer und Kostümierten und scheint sie anzuleiten und zu kontrollieren. Es sind ein bis zwei Musiker anwesend, ein Publikum vorwiegend aus Damen, die gelegentlich auf mit

²⁹ Ebda., S. 14.

Teppichen behangenen Emporen oder Balkonen stehen, sowie die Tänzer. Tänzer sind entweder nur Männer, die jeweils gleich und wie die Musiker kostümiert sind und eine schwarze Netzmaske tragen, oder Männer und unterschiedlich gekleidete Frauen aus dem Publikum.

Die das Tournament 9 abschließende Mummerei ist eine Moresca, die in einem höfischen Saal aufgeführt wird (siehe Abbildung 4).³⁰ Die zugehörigen Elemente sind hier in geradezu prototypischer Klarheit dargestellt: Wir sehen die Frau, um die sich alles dreht, mit dem Apfel in der Hand, die Tänzer in ihren charakteristischen Verrenkungen und extremen Bewegungen, mit rot-goldenen Kostümen, Schellen an den Beinen und durch schwarze Kraushaarperücke exotisiert (im beigegebenen Text aber, wie die Teilnehmer aller anderen Mummereien auch, als Personen aus Maximilians Umfeld identifiziert), dazu den Narren, der der Frau besonders nahe ist und offenbar gerade den Preis von ihr erhält. Etwas weiter hinten rechts sind die Musiker abgebildet – ein Pfeifer und ein Trommler –, hinten links auf einer Bank die Damen des höfischen Publikums.

Die Kostbarkeit und Prächtigkeit der Stoffe und Schmuckelemente wie Perlen, Goldbesatz und Edelsteine, die Kunstfertigkeit der Ausführung und die Bandbreite der Farben, Formen und Kostümtypen waren zentrale Aspekte der Aufführungen, die Maximilian erinnern wollte.³¹ Häufig zitierten die Kostüme Trachten bestimmter Stände oder, auch heidnischer, Völker,³² wie die meisten Tänze sowieso klar regional zugeordnet waren.

Die Moriskentänzer am Goldenen Dachl lassen sich also deuten als ein visuell besonders aufsehen- und staunenerregender Aufruf der höfischen Festkultur Maximilians insgesamt und ihres Anspruchs, diejenige anderer europäischer Herrscher auch dadurch zu übertreffen, dass Maximilian sich kreativ und innovativ an ihrer Konzipierung und Choreographie beteiligte³³ – in besonderer Assoziation

30 Siehe hier die kommentierte Faksimile-Edition: *Freydal – Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*, hrsg. von Stefan Krause, Köln 2019, S. 106, im Original fol. 36.

Siehe auch *Freydal. Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von dems., Wien 2019 (Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 21).

31 Von 1502 stammt ein schriftlicher Befehl des Kaisers an seinen Hofschneider, die Kostüme seiner sämtlichen Mummereien »in ain buch mallen lassen« (Memoriale oder Erstes Gedenkbuch Kaiser Maximilians I., 1502, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, HS B 376, fol. 147^r).

32 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 38–41; Monika Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians«, in: W. Salmen (Hrsg.), *Musik und Tanz* (wie *Anm. 27*), S. 37–45: S. 42.

33 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 35 mit Verweis auf eine entsprechende Passage im *Weißkunig* fol. 148a Neben dem *Weißkunig* stellt auch die unvollendete *Historia Fri-*

zum Turnier einerseits, zum Frauendienst, zu Hochzeit und dynastischer Fortführung andererseits. Zwar stand im Jahre 1500 schon fest, dass Bianca Maria ihm keine Kinder gebären konnte, so dass Maximilian weitgehend das Interesse an ihr verloren hatte. Im Kontext einer bildkünstlerischen Herrschaftsrepräsentation war das aber wohl zweitrangig.

Die Moriskentänzer Erasmus Grassers: ein Vorbild für Innsbruck?

Ein weiterer oft genannter Kontext der Moreske, dem sie auch ihren Namen verdankt, blieb bislang ausgespart: Moresca weist nämlich auf die Mauren bzw. allgemeiner andere exotische, nicht-christliche Völker hin, und der Tanz – dann typischerweise aber als Schwerttanz ausgeführt – wird auch interpretiert als eine Darstellung des Kampfes der Christen mit den Mauren.³⁴ Hierzu gehört auch das Blackfacing sowie eine teils orientalisierende Kostümierung der Tänzer.

Einen entsprechenden Bezug wollte vor allem Felmayer auch im Goldenen Dachl sehen, zumal einige Tänzer aufgrund ihrer Gesichtsform, Haartracht und ihres Kopfputzes als »Mauren« ausgewiesen sind.³⁵ Die Referenz könnten dann Maximilians langjährige Auseinandersetzungen mit den Türken sowie seine Kreuzzugspläne sein. Aufgrund kleidungshistorischer Analysen eines ganz ähnlichen Figurenprogramms in München,³⁶ das nun noch für eine weitere Kontextualisierung herangezogen sei, scheint das jedoch eher weniger wahrscheinlich als die Deutungsreferenz Festkultur.

Für den Fest- und Tanzsaal des neu gebauten Rathauses (heute: Altes Rathaus) hatte Erasmus Grasser im Jahre 1480 zehn Holzplastiken mit Moriskentänzern geschaffen (siehe Abbildung 5 a–d).³⁷ Diese künstlerisch herausragende

derici et Maximiliani von Joseph Grünpeck (um 1515) eine Quelle für die enorme Bedeutung dar, die Maximilian der Festkultur beimaß, und seinen Anspruch auf Vorrang und Innovation. Joseph Grünpeck, *Die Geschichte Friedrichs III und Maximilians I*, übers. von Theodor Ilgen, Leipzig 1899, ²1940 (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, 90; Fünfzehntes Jahrhundert, 3).

34 Zu diesem Typus *La Moresca nell'area Mediterranea*, hrsg. von Roberto Lorenzetti, Sala Bolognese 1991 (Tradizioni musicali, 11).

35 Vgl. B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 24f.

36 Johannes Pietsch, »Die Kostüme der Moriskentänzer«, in: *Die Münchner Moriskentänzer. Repräsentation und Performanz städtischen Selbstverständnisses*, hrsg. von Iris Lauterbach und Thomas Weidner, München 2013 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 32), S. 120–134.

37 Dazu ausführlich Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München 1984, 5. Aufl. Regensburg 1998; Jürgen Rohmeder, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, Bern 2003; Iris Lauter-



Abbildung 5 a–d: Vier der zehn Münchner Moriskentänzer von Erasmus Grasser: Orientale, Mohr, Hochzeiter und Gezaddelter
© Münchner Stadtmuseum

Figurengruppe findet zwar im Grunde immer Erwähnung, wenn es um Geschichte und Ikonographie der Moresca geht, und sie wird auch bei Beschreibungen der Innsbrucker Morisken-Tänzer angeführt und umgekehrt, doch da wie beim Goldenen Dachl die Tänzer lange Zeit nicht in das ikonographisch-architektonische Gesamtprogramm eingebunden interpretiert wurden, blieben – so soll hier plausibel gemacht werden – wesentliche Anknüpfungs- und Vergleichspunkte unberücksichtigt.

bach und Thomas Weidner (Hrsg.), *Die Münchner Moriskentänzer* (wie [Anm. 36](#)). Der Rechnungsbeleg der Stadtkasse erwähnt 16 Figuren; es sind aber nur zehn erhalten und der originale Aufstellungskontext hat auch nicht Platz für mehr als zehn.

Zwar ist das Rathaus ein städtischer Bau, doch diente der Saal den Zusammenkünften des Herzogs mit den Landständen, den Erbhuldigungen der Stände und wurde vom damals regierenden Herzog Albrecht IV. und späteren Herzögen auch für größere höfische Feste genutzt, da ein entsprechender Saal in der Residenz fehlte.³⁸ Als figürlicher Schmuck für einen Tanzsaal scheinen die Moriskentänzer also zunächst einmal hinreichend motiviert. Grasser hatte aber nicht nur einen Auftrag für Tänzerfiguren erhalten, sondern auch für 13 Wappenschilder sowie eine Sonne und einen Mond, die am Tonnengewölbe angebracht waren und schon 1477 fertiggestellt wurden. In diesem Wappenprogramm kommen Albrechts eigener umfassender Herrschaftsanspruch und vor allem seine Aspiration auf den Kaiserthron zum Ausdruck: In der Mitte des Gewölbes ist nämlich der Kaiseradler mit dem bayerischen Wappen, wie es einst Kaiser Ludwig der Bayer führte, zu sehen. Ihn umgeben, an insgesamt zehn Schnittpunkten von über das Gewölbe geführten Blattrankenstäben, zehn weitere Wappen, die die bayrische Herrschaft sowie die durch Heiraten der letzten vier Generationen gewonnenen Allianzen repräsentieren, die sich von Brandenburg bis Mantua und Mailand erstrecken.

Zugleich war das Gewölbe als Himmel ausgeführt: Es war blau bemalt, zahlreiche goldene Nägel symbolisierten die Sterne und auch Grassers Sonne und Mond waren hier angebracht. Das Kaiserwappen als Zentralgestirn bildet so den Fixpunkt einer irdischen Ordnung, die in die kosmische Ordnung eingefügt ist.

Die Moriskentänzer stehen auf kleinen Konsolen am Übergang von der Wand zum Gewölbe. Sie unterbrechen einen umlaufenden Wappenfries, der geradezu die ganze bekannte Welt repräsentiert, und markieren den Ansatzpunkt der Gurtbänder, die zu den Wappen im Deckengewölbe führen, leiten also den Blick dorthin. Sie stehen somit in einem konkreten formalen und damit wohl auch inhaltlichen Bezug zu dem durch Wappen und Gewölbefirmament formulierten Herrschaftsanspruch, weisen also nicht nur auf die bürgerliche und höfische Kurzweil hin. So, wie die Gestirne um die Sonne kreisen, so sind auch die kleineren Herrschaften, die Stände und Menschen in ihrem Tun und Trachten um das Zentralgestirn des Kaisers herum angeordnet, der Stabilität in einer Welt in permanenter Bewegung und Veränderung garantiert.³⁹ Die Morisken-

38 J. Müller-Meiningen, *Moriskentänzer*, ebda., S. 12.

39 J. Müller-Meiningen, *Moriskentänzer*, ebda., S. 76, deutet das Deckenprogramm im Sinne einer ineinander verschränkten kosmologischen, sittlichen und politischen Ordnung, die Morisken dann allerdings dialektisch: »Erscheint in den Tänzerfiguren die moralisch-sittliche Ordnung auf den Kopf gestellt ... Die verkehrte Welt bedarf eines Garanten sittlicher Ordnung im Staat.«

tänzer bringen in einer notwendig statischen Kunstform wie dem Bauschmuck immerhin die Suggestion von Bewegung hinein.

Die Ähnlichkeiten zwischen München und Innsbruck sind geradezu frappierend: In beiden Fällen handelt es sich um Bauschmuck an zentralen Orten der Herrschaftsausübung und -repräsentation. Die Moriskentänzer stehen in einem programmatischen Bezug zu Wappenarrangements und Gewölben, in denen die kosmologische und die politische Ordnung ineinander verschränkt werden. Das Münchner Beispiel unterstützt also die hier vorgeschlagene Deutung der Innsbrucker Moriskentänzer in Bezug auf das ikonographische Gesamtprogramm und lässt sie zu einem, wenn vielleicht auch nicht mehr bis ins Letzte nachvollziehbaren Element der Herrschaftsrepräsentation werden.

Wie aber lassen sich diese Bezüge zwischen München und Innsbruck erklären – und zwar sowohl im Hinblick auf ihr Zustandekommen wie im Hinblick auf ihre Bedeutung? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Maximilian den Rathausaal und sein Programm kannte. Er besuchte München verschiedentlich und hatte 1487 an den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Kunigunde mit Albrecht IV. teilgenommen, die auch im Rathausaal stattgefunden haben dürften.⁴⁰ Ob auch Tübing die Figuren kannte, ist allerdings schon weniger wahrscheinlich. In jedem Fall war Maximilian klar, dass Albrecht mit dem repräsentativen Ausbau Münchens seine politischen Ambitionen unterstrich – in die 1470er Jahre fallen auch die wichtigsten Umbauarbeiten an der Münchner Marienkirche, die als Grablege Kaiser Ludwigs für Albrecht in seinem umfassenden Herrschaftsanspruch eine besondere Bedeutung hatte.

Albrecht war in vielerlei Weise ein scharfer Konkurrent der Habsburger und besonders auch Maximilians. 1486/87 war es ihm fast gelungen, Tirol unter seine Herrschaft zu bringen, zeitgleich hatte er für einige Jahre die freie Reichsstadt Regensburg dem Kaiser abtrünnig gemacht und betrieb auch sonst eine dezidierte Expansionspolitik. Dies führte 1491/92 zum Krieg mit dem Kaiser und dem bereits 1488 gegen ihn gegründeten Schwäbischen Bund sowie zur Reichsacht für ihn. Erst um 1500 söhnte er sich mit dem Kaiser aus, sodass er 1505, nun mit der Hilfe Maximilians, Ober- und Niederbayern unter seiner Herrschaft vereinen und die Landeseinheit durch ein Primogeniturgesetz für die Zukunft sichern konnte.

Nimmt man das Ikonographische und das Politische zusammen, werden zwei Deutungen möglich, eine defensive und eine pointierte. Die defensive Deutung

40 So B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Anm. 1*), S. 27.

würde die Ähnlichkeiten der ikonographischen Programme von Rathaussaal und Prunkerker darauf zurückführen, dass die Künstler bzw. eher noch die Köpfe hinter dem Gesamtprogramm (im Falle Münchens wohl Ulrich Füetrer, im Falle Innsbrucks wohl Jörg Kölderer⁴¹) jeweils auf dasselbe, zeittypische symbolische Arsenal zurückgriffen in ihrem Versuch, eine umfassende Darstellung von Herrschaft und Herrschaftsanspruch ihrer Fürsten zu verwirklichen.

Die pointierte Deutung indes würde einen konkreten Bezug zwischen beiden Entwürfen sehen, bei denen Maximilian explizit und vielleicht sogar in einer Überbietungsgeste auf den Münchner Entwurf reagierte: Momente der Überbietung könnte man beispielsweise in der Platzierung des Bauschmucks sehen, in seiner Materialität, in der Anzahl der Tänzer und in der bildlichen Repräsentationsform des Fürsten: Zierte das Bildprogramm in München einen Innenraum und ist damit nur punktuell und viel weniger Menschen zugänglich, ist es in Innsbruck an einer Gebäudefront angebracht und daher allen stets sichtbar, kann also eine viel größere Wirkung entfalten. Grassers Morisken sind aus Holz, diejenigen Türings aus dem dauerhafteren Stein. In München gibt es zehn Tänzer, in Innsbruck 16. Und während die bayerischen Fürsten in München nur durch ihre Wappen präsent sind, sehen wir Maximilian in Innsbruck zusätzlich auch noch zweimal im Porträt.

Die Moriskentänzer des Goldenen Dachls sind in ihrer Körperlichkeit, ihren akrobatischen Bewegungen, ihrer virtuosen künstlerischen Ausführung und ihrer Exklusivität zweifellos ein Blickfang, der – ebenso wie die goldenen Schindeln – die Aufmerksamkeit erst einmal auf sich zieht, sie dann aber weiterleitet zu den Maximilian-Darstellungen und damit zu den Repräsentationsfunktionen des Bildprogramms als Ganzem. In seiner Suggestion fürstlicher Präsenz auch in dessen Abwesenheit, dem buchstäblich in Stein gemeißelten Herrschaftsanspruch, der Präsentation zentraler Aspekte des herrschaftlichen Selbstkonzepts wie Dynastie, Minne, Regierung und Festkultur und den damit verbundenen Memorial-Aspekten ist das Goldene Dachl mithin anderen bildkünstlerischen Programmen Maximilians eng verbunden. Und die Moriskentänzer – ein Element, dem wir in Maximilians Gedächtniswerken sonst nur noch im *Freydal* begegnen – nehmen hierin offenbar einen durchaus prominenten Platz ein.

41 Dies nach J. Felmayer, Das Goldene Dachl (wie Anm. 2).

David J. Burn

Maximilian I's Musical Endowments*

Maximilian I's activities as a patron of the arts are legendary, and that is exactly what he wanted them to be. He deliberately shrouded them in promotional packaging that, if not entirely realistic, is nonetheless so attractive that it continues to shape and influence discussions of his patronage up to the present time.¹ Nonetheless, when one seeks to move beyond image-making surface-claims, then pinning down the precise details of this patronage and the reasons for it can be surprisingly difficult. As far as music is concerned, we know that Maximilian supported various chapels, as any monarch in his time did, but further details of the activities of these institutions must often be surmised from hypothesis.² We also know that he employed Heinrich Isaac as court composer. This was presumably, most importantly, to compose liturgical music: in particular, a series of chant-based mass ordinaries and a good deal of the mass propers now known collectively under the title of *Choralis Constantinus* (I will return to this latter category of compositions at the end of this essay).³ But Maximilian's direct role

* I initially conceived the present essay for the conference *Kaiser Maximilian I. und die Hofkultur seiner Zeit*, convened by the Oswald von Wolkenstein Society in Brixen in 2007. However, an international move and the beginning of my first permanent academic position prevented me from either completing the paper or presenting it there. I was therefore very grateful to Nicole Schwindt for her invitation to participate in troja's Maximilian quincentenary colloquium, which gave me the impetus to return to this topic and finally carry out research that I had long thought would be interesting.

- 1 On Maximilian's propagandistic use of visual imagery, see Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor* (Princeton, 2008).
- 2 The most extensive account of Maximilian's musical patronage is still Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music* (Oxford, 1973). Grantley McDonald's forthcoming study of Maximilian's chapel promises to offer a major new contribution to the topic. In expectation of the latter, a part of the research that it will contain can be read at Grantley McDonald, "The court chapel of Maximilian I," *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/esays/court-chapel-maximilian-i> (30/12/2021).
- 3 Isaac's chant-based mass ordinaries systematically explore liturgical types and vocal scorings. See Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 28 (Bern, 1977). On Isaac's mass propers and their recipients, see David J. Burn, "The Mass-Propers Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity" (D. Phil.

in this output is nowhere explicitly stated. Rather, it is primarily surmised from inference: Isaac composed the music, and we assume that he must have done that to fulfil someone's wishes or commission. Even accepting this, a great deal still remains undetermined and open to speculation, including the extent to which Maximilian specified exactly what Isaac was to do, and the extent to which the composer was free to shape the task in any way he thought best. We know that Maximilian employed other musicians as well from whom compositions survive – Ludwig Senfl and Adam Rener spring immediately to mind. In their cases too, it seems safe to assume that at least some of their surviving pieces were written for Maximilian. But again, any personal involvement of the emperor's can usually only be guessed at. Even music manuscripts that can be unquestionably associated with Maximilian personally, or with his court, are surprisingly scarce, which again makes it difficult to gain precise insight into the music that circulated at court and what this might tell us about its ruler's tastes.⁴

It is in this context that I offer the present essay, concerning musical endowments that can be associated with Maximilian. These endowments allow at least some of Maximilian's musical wishes to be explicitly seen. Or, to put it differently, they allow us to see him putting his musical money where his mouth is. In turn, the patterns that can be drawn from these endowments may then make it possible to add some extra context to the aspects of his musical patronage that remain less clear. What follows attempts to lay some groundwork for both of these issues.

Endowments and the Habsburgs

It is useful to begin with some definitions. First and most important is the term "endowment". I am using this term to refer to financially valuable gifts to the church, whether of money or of other assets, which were then earmarked to cover the costs attached to fulfilling a specific purpose or function. Such purposes and functions could include producing or buying books and art-works, founding

thesis, University of Oxford, 2002), online at <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc90b91f-1666-4a9b-8cdd-47627ac670b5> (30/12/2021); and, for an alternative viewpoint, David Rothenberg, "Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis," *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Later Middle Ages and Renaissance*, ed. David J. Burn and Stefan Gasch (Turnhout, 2011), pp. 125–40.

4 As observed at the beginning of Birgit Lodes, "Musikalische Huldigungsgeschenke für Maximilian I.," *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/musikalische-huldigungsgeschenke-fur-maximilian-i> (30/12/2021); in a recent, as-yet unpublished paper, delivered at the 2019 International Medieval and Renaissance Music Conference in Basel, Lodes proposed that the manuscript Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Musica Folio I 47 was assembled out of fascicles from Maximilian's court.

chapels and altars, and, most importantly in late medieval cultural life, founding endowed votive services.⁵ This latter category is also most important for us, as it is in the context of such services that endowments and music can be linked.⁶

Endowed votive services are an increasingly prominent aspect of late medieval life, and vary greatly in character and specificity according to the means, needs, and wishes of the founder(s). At their simplest, they can be very modest, no more than a one-off, with a single priest speaking the words of the service. The other extreme, however, could be both frequent and exceptionally elaborate, as we will see in the examples discussed below. Such votive services are not primarily about music. Their primary function is memorial and salvific.⁷ The prayers that they contained benefitted both the living, who performed them, and the departed, whose time in purgatory was thought to be reducible as a result. But nonetheless, music was often involved in order to enhance the efficacy of the memorial or salvific functions. As such, endowed services offer a particularly useful locus for investigating musical production in conjunction with the tastes and wishes of the endower. As we will see, in the case of Maximilian, the surviving documents do not always specify all of the details that we might like to know. But, despite that, when read as a counterpart and complement to other surviving materials, they do offer some otherwise unavailable insights.

Maximilian was not the first of the Habsburgs to endow votive services, and nor would we expect him to have been. On the contrary, important patterns were already established by his ancestors, not only in terms of making endowments as such, but also to some extent with respect to the form and character that they took, and to the means by which they were supported. To give just one example that illustrates this point: In 1442, Maximilian's father, Emperor Frederick III,

5 I draw this definition from Reinhard Strohm, "Die Brügger Messenstiftung Marias von Burgund und ihre Bedeutung für die Habsburger," *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17, ed. Sieglinde Hartmann and Freimut Löser (Wiesbaden, 2009), pp. 247–60: p. 250.

6 On the importance of votive masses to music, see Andrew Kirkman, "Personal Endowments: The Economic Engine of the 'Cyclic' Mass?," *Yearbook of the Alamire Foundation* 7 (2008), pp. 71–81. Reinhard Strohm discusses a number of important examples in his *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford, 1985; ²1990).

7 The literature on medieval and early modern endowments in general is large. Nonetheless, in the present context, the extensive work of Michael Borgolte and Benjamin Scheller deserves particular mention. See, in addition, R. Strohm, *Brügger Messenstiftung* (cf. fn. 5), esp. p. 251. I am also grateful to Grantley McDonald for sharing a pre-publication version of his article "Liturgical Foundations from the Court of Maximilian I and the Hope for Salvation," *Lutheran Music Culture: Ideals and Practices*, ed. Mattias Lundberg, Maria Schildt and Jonas Lundblad, Berlin 2021, pp. 69–80, which also deals with this topic.

founded an observance – probably a procession – in honour of the Holy Sacrament at the parish church of St. Nicholas in Hall-in-Tirol, an important commercial and mining town about 10 km north of Innsbruck, and the location of an extremely lucrative salt-works.⁸ He ordered that £ 8 per year were to be taken from the city's salt-works to maintain the observance. Two specific, and appropriate, texts were singled out to be sung as part of the endowment: the verse *Homo quidam fecit*, from a Corpus Christi responsory, or, alternatively, the Corpus Christi hymn *Pange lingua*. Furthermore, the makeup of the singing ensemble is specified: four choirboys, along with adults. Whether the ensemble was expected to sing in monophony or in polyphony is not mentioned. Probably at this stage they sang in plainchant. As will be seen below in the endowments connected with Maximilian, however, an ensemble with the makeup specified in the Hall-in-Tirol documents was able to sing polyphony, and, by the end of the fifteenth century, the church of St. Nicholas can be proven to have supported it.

One aspect of endowments that it is important to bear in mind is the length of time that they remained in observance. While in some cases, the length and frequency was predetermined, others were supposed to remain observed in perpetuity. Although religious and other disruptions have meant that endowments of the latter kind have not always withstood the passage of time as intended, many nonetheless had relatively considerable life-spans. For example, according to Walter Senn, Frederick III's 1442 endowment at Hall-in-Tirol did not disappear until the end of the seventeenth century.⁹ In this sense, for a ruler such as Maximilian, the endowments of his ancestors were not simply historical curiosities, but rather, living practices that extended the wishes and memories of his forebears beyond their deaths into the visible surroundings of those that followed them. As such, they were an obvious source of interest when it came to Maximilian's shaping of his own memorialisation.

8 Eduard von Lichnowsky, *Geschichte des Hauses Habsburg*, vol. 7: *Kaiser Friedrich III. und sein Sohn Maximilian 1457–1477* (Vienna, 1843), p. ccil, doc. no. 320b; cited also in Walter Senn, *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* (Innsbruck, 1938), p. 42, with a faulty reference to Lichnowsky. Frederick founded similar observances in Graz and Meran. For a broader context, see Reinhard Strohm, "Music and urban culture in Austria: comparing profiles," *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. Fiona Kisby (Cambridge, 2001), pp. 14–27, with mention of Frederick's Corpus Christi procession endowments at p. 17.

9 W. Senn, *Aus dem Kulturleben*, *ibid.*, p. 42. The Reformation was a major caesura as far as many endowments were concerned, though it by no means brought all of them to an end. As far as the present topic is concerned, the Reformation obviously had no impact on Maximilian, who died as it was beginning.

Turning to Maximilian, as far as I know, there is no general overview of the foundations that he endowed.¹⁰ Nor have I been able to compile one. For what follows, I will restrict myself to two votive mass foundations that are known in existing literature: the endowment for the memorial of Mary of Burgundy in Bruges in 1482; and the endowment in the so-called Waldauf chapel in Hall-in-Tirol. Although both of these have been previously discussed from various angles, I think nonetheless that a number of points have remained unobserved up to now, in particular when the two endowments are compared to each other and placed against other aspects of Maximilian's patronage of sacred music.

Mary of Burgundy, 1482¹¹

As is well known, Maximilian's first wife, Mary of Burgundy, died in 1482 at the tragically early age of twenty-five as a result of a hunting accident, leaving her young husband devastated. On her deathbed she gave detailed instructions for her burial in Bruges, at the church of Our Lady, a church that she had patronised during her brief reign as duchess of Burgundy (1477–82). Her wishes included founding an anniversary and two daily votive masses at the church, in her own memory.¹² One of the daily masses was to include polyphony ("cum nota et cantu").¹³ By the time of Mary's death, endowed memorial masses, including ones that specified polyphony, were not unusual in the Bruges church of Our Lady (or in other major churches in Bruges), whether founded by the ruling family or other members of the nobility and bourgeoisie.¹⁴ What is notable, however, is the combination of polyphony with daily frequency. This marked out Mary's wishes as unusual and particularly lavish in character, befitting her high-ranking status.

Mary herself, of course, was not able to personally oversee the implementation of her endowment. It remained to the executors of her estate to make the necessary preparations for the foundation according to her wishes. And that they

10 E. v. Lichnowsky, *Geschichte* (cf. fn. 8), though old, remains useful in the extensive documentation that it provides, but it stops in 1493, the year of Frederick III's death. Hermann Wiesflecker's monumental *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 5 vols. (Munich, 1971–86) devotes no specific attention to them.

11 The following section is heavily indebted to R. Strohm, *Brügger Messenstiftung* (cf. fn. 5).

12 The relevant primary documents are cited in E. v. Lichnowsky, *Geschichte* (cf. fn. 8), vol. 8: *Kaiser Friedrich III. und sein Sohn Maximilian, 1477–1493*, pp. dccxxxii–dccxxxvii, and with extracts in R. Strohm, *Brügger Messenstiftung* (cf. fn. 5), p. 249. Along with Mary's will, two further documents (from 1483 and 1495) not only legally ratify the endowment, but also confirm that polyphony was intended; see *ibid.*, p. 254 and 256.

13 *Ibid.*, p. 250.

14 Some examples are given in *ibid.*, p. 252; see also R. Strohm, *Music* (cf. fn. 6).

accordingly did, formalising the memorial masses legally in a document dated 28 October 1483, around a year-and-a-half after Mary's death.¹⁵ The document is made up in the name of Mary's son Philip the Fair, as her rightful heir to the Burgundian Netherlands. However, he can have had little to do with it in reality, given that he was only five years old at the time. Rather, the details were determined by Philip's father, Maximilian, who served as regent during Philip's minority. The endowment provision was confirmed in 1495, when Philip had come of age and could confirm that he supported the arrangements that his father had made.

The 1483 foundation document describes the financial aspects of the endowment in considerable detail. As Strohm has analysed these extensively, they do not need to be repeated here. What is important to note in the present context is that the total sum of money involved was truly astronomical: £ 813 *parisis* per year.¹⁶ Mary's endowment consisted of three elements: an anniversary, on 27 March; a daily mass in honour of the Virgin Mary, as Mary's patron saint; and a daily Requiem mass. The last of these items, the Requiem mass, was spoken, rather than sung (the tradition of the polyphonic Requiem was just beginning at the time of Mary's death, but remained exceptional). This service accounted for about 13 % of the annual endowment expenditure.

The anniversary and the daily Marian mass involved polyphony. The anniversary (which included an alms-distribution) cost about the same as the entire year's daily Requiems, that is, another around 13 % of the annual expenditure. The remaining 74 % of the endowment's huge price-tag paid for the daily polyphonic Marian mass. The musical character of this mass varied according to the day on which it was celebrated. It always included polyphony. But on Sundays and feast days, the organ was added as well.¹⁷ The financial outlay covered both material necessities (candles, wine, clothing), as well as stipends to the necessary personnel (celebrants, choirboys, choirmaster, and organist). Interestingly, the specified ensemble, of three canons and four choirboys, is exactly the same as Frederick III had instituted in Hall-in-Tirol in the 1440s.

Although the staggering expense of this endowment as a whole, and of its daily polyphonic masses in particular, was doubtless a reflection of both Mary of Burgundy's status and the esteem in which Maximilian held her, the investment

15 The foundation document, now kept at the State Archive in Bruges (call-number ch. 1330), is reproduced and transcribed in R. Strohm, *Brügger Messenstiftung* (cf. fn. 5), p. 254–55.

16 *Ibid.*, p. 257, with breakdown of how this money was to be spent. By way of comparison, R. Strohm, *Music* (cf. fn. 6), p. viii, notes that £ 18 5 s per year would have provided an individual with an acceptable living standard; the succentor and organist at Bruges's church of St. James received annual salaries of £ 18 and £ 24 respectively in 1462 (*ibid.*, p. 57).

17 R. Strohm, *Brügger Messenstiftung* (cf. fn. 5), p. 258.

was not entirely disinterested or selfless on the part of Mary's surviving family: The endowment was meant not only for the soul of the departed Mary, but also for her ancestors and descendants. In that sense, Maximilian, and especially Philip, were providing for their own salvation as well. One final component of the foundation should not be overlooked: The anniversary mass involved the distribution of alms. This demonstration of Habsburg generosity to their subjects simultaneously fulfilled both a spiritual, charitable function as well as a public-political one that helped to legitimise the Habsburgs as good and honorable rulers equal to their Burgundian predecessors. Although it was Mary who had determined the foundation's details (essentially following traditional lines), Maximilian's and Philip's willingness to realise her wishes by providing the foundation with the finances necessary to support it shows their belief in its effectiveness in all its aspects.

Florian Waldauf and St. Nicholas's church in Hall-in-Tirol

The Burgundian foundation can usefully be compared to a later foundation that Maximilian was involved in, this time in his German territories. This foundation was associated with a chapel in the same parish church of St. Nicholas in Hall-in-Tirol already mentioned above. As with the just-discussed case of Mary of Burgundy, the instigator here too was not Maximilian. Rather, it was his secretary, counsellor, favourite, and confidant, Florian Waldauf (c. 1450–1510).¹⁸

Both the background to and the genesis of this foundation were not straightforward, and require some explaining.¹⁹ From 1483, Waldauf had been in the

18 The documentation surrounding this endowment is exceptional. Yet, until recently, it had received very little attention in musicological literature. The main details are given in W. Senn, *Aus dem Kulturleben* (cf. fn. 8), pp. 43–51; the archivist-historian Heinz Moser published a very comprehensive study of the relevant documents: *Waldaufstiftung Hall in Tirol. Urkunden aus den Jahren 1490–1856*. *Tiroler Geschichtsquellen* 44 (Innsbruck, 2000), available at www.tirol.gv.at/kunst-kultur/landesarchiv/publikationen/geschichtsquellen/ (30/12/2021). An accessible overview, based closely on Moser, is Grantley McDonald, "The Waldauf foundation at St. Nicholas' Church, Hall in Tirol," *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/waldauf-foundation-st-nicholas-church-hall-tirol> (30/12/2021). I am very grateful to Grantley McDonald for alerting me to his article, and for providing me with a copy before its publication.

19 The following paragraph draws extensively on H. Moser, *Waldaufstiftung* (cf. fn. 18). For much of the circumstantial detail, Moser in turn draws on Waldauf's *Heiltumbuch* (Reliquary Book), a manuscript prepared under Waldauf's supervision, c. 1508–09, to document the circumstances behind his Hall-in-Tirol foundation and how he acquired its associated relic-collection. The manuscript is illustrated with numerous pasted-in woodcuts, commissioned from Hans Burgkmair, and was probably intended for publication, though Waldauf's death prevented that from occurring. The manuscript is preserved in the parish archive at Hall-in-Tirol. For a modern transcription, including the illustrations, see Josef Garber, "Das Haller Heiltumbuch mit den Unika-Holzschnitten Hans Burgkmairs des Älteren," *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des*

service of Maximilian's uncle Sigismund, duke of Tirol. He developed a close relationship with Maximilian, however, after he had helped free him from imprisonment in Bruges in 1488. Waldauf was with Maximilian in 1489 on a perilous boat journey, during which the vessel struck ice. He pledged that if he survived, he would establish a foundation in thanksgiving.²⁰ In addition, he promised to start a relic-collection and establish an attached preaching position with two chaplains. Fortunately, he did survive, and thereafter accordingly began to fulfil his promise. According to Waldauf's own account in his Reliquary Book, he developed the details of the foundation in consultation with a number of theologians as well as with Maximilian.²¹ In that sense, it is fair to view the foundation as not only carried out with Maximilian's approval, but also to have involved his direct input. As such, it reflects Maximilian's ideas of what such a foundation should consist of.

In 1494, Waldauf sought to provide financial support for the foundation by moving one of his family's existing endowments, an anniversary and mass in perpetuity for the soul of his wife's grandfather, from its original base in the town of Schwaz, 20 km further along the Inn, to Hall-in-Tirol, and then expand on it. The choice of Hall-in-Tirol was quite understandable given its proximity to Waldauf's castle, at Rettenberg, and its significance as one of the largest and most prosperous towns in the Inn valley (the town had increased further in wealth and importance from 1477, when Duke Sigismund of Tirol moved his mint there from Meran, in order to be closer to the rich silver deposits that had recently been discovered nearby).²²

By the time Waldauf moved the Schwaz endowment, he had already not only chosen St. Nicholas as the place for his foundation, but also begun constructing a purpose-built chapel for it on the north side of the church. Alongside providing a venue for the endowed services that were at the core of the foundation, the

Allerböchsten Kaiserhauses 32 (1915), p. 2: "Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses," pp. i-clxxvii. On its art-historical aspects, see Ashley West, "Hans Burgkmair the Elder (1473–1531) and the visualization of knowledge" (PhD diss., University of Pennsylvania, 2006), pp. 166–96, and eadem, "Hans Burgkmair the Elder's Woodcuts for the Hall-in-Tyrol Heiltumsbuch: Tradition, Authenticity, and Artistic Authority," *Forum Hall in Tirol. Neues zur Geschichte der Stadt*, ed. Alexander Zanenco and Romedio Schmitz-Esser (Hall-in-Tirol, 2008), pp. 254–77.

20 Endowing a foundation in gratitude for surviving a potential shipwreck had a well-established precedent by the fifteenth century: The Ste.-Chapelle in Dijon originated under the same circumstances. I thank David Fiala for bringing this to my attention. As the first seat of the Order of the Golden Fleece and the private chapel of the dukes of Burgundy, the Dijon Ste.-Chapelle was well-known at Maximilian's court. Waldauf clearly hoped that his foundation would become an Austrian sainte-chapelle, so the parallel was probably intentional.

21 See the literature cited in fn. 19, and H. Moser, Waldaufstiftung (cf. fn. 18), p. 22.

22 See A. West, Hans Burgkmair (cf. fn. 19), pp. 171–72.

chapel was also intended to house Waldauf's relic-collection, which ultimately grew to become one of the largest of its kind at the time. The chapel was richly decorated in silver and gold, and separated from the rest of the church by a wrought iron gate that still survives.

The development of the Waldauf foundation, with its various elements including services, architecture, relics, and preachers thus took place in a number of stages. These culminated in 1501 in an elaborate document that summarised all previous steps.²³ In the present context, three of the aspects discussed in that document are of relevance: the services; their musical components; and the involvement of Maximilian in them.

Waldauf's foundation clearly captured Maximilian's imagination. Indeed, in 1497 he sought to give his role in it a more formal footing.²⁴ He sought to expand it yet further, and provided it with additional funds. At least four non-mutually exclusive reasons can be proposed for this. First, he had been a participant in the boat-incident that had caused the foundation to come into existence. As such, he had as much reason as Waldauf to express his gratitude. Second, as already mentioned, the structure of the foundation was worked out from an early stage in consultation with him. He had an ongoing intellectual stake in it in any case. Third, Maximilian had contributed, or facilitated the acquisition of, some of the relics in the relic-collection, and may have wanted a 'return' on this material provision. And fourth, by 1497, the foundation was clearly extraordinarily successful, in particular through its relic-collection, which, though yet to move to the chapel built to house it, was already attracting considerable attention.²⁵ The combination of these factors made claiming a part of the foundation for the Habsburgs a very attractive opportunity. Additionally, Waldauf himself may have actively sought Maximilian's formal support: Not only did this lend a welcome extra imprimatur of legitimacy to the enterprise, but also offered practical advantages such as guaranteed safe passage for pilgrims.²⁶

Maximilian's involvement proceeded in two stages. First, in April 1497, he diverted income from property at Ambras to pay for an oil lamp to burn in perpetuity in the chapel, and for a daily *Salve regina*. Second, and more importantly, in December of the same year (perhaps not coincidentally, on St. Nicholas's day,

23 The document is translated (from Latin into German) in H. Moser, *Waldaufstiftung* (cf. fn. 18), p. 96–102.

24 The relevant documentation is transcribed in W. Senn, *Aus dem Kulturleben* (cf. fn. 8), pp. 595–96.

25 The relics were moved in 1501. See A. West, Hans Burgkmair (cf. fn. 19), p. 176.

26 Maximilian's involvement is repeatedly emphasized in Waldauf's Reliquary Book; legitimacy and authenticity were particular concerns of Waldauf's. A useful survey of the details is given in A. West, Hans Burgkmair (cf. fn. 19), p. 177–79.

the patronal festival of the St. Nicholas church), he increased his contribution, diverting money from the salt-works of Hall-in-Tirol itself (as Frederick III before him had done for the Corpus Christi procession) to pay for an expansion specifically of the musical provision. It may also not be coincidental that he had appointed Heinrich Isaac as his court-composer at the end of the previous year: The salvific functions of music must have been prominently on his mind at the time. Two musical functions in particular were earmarked. First, Maximilian specified that the foundation should have a “famous and skillful organist” (“ainen beruembten geschickten organisten zu der orgl”).²⁷ And, second, money was also assigned to a schoolmaster, teaching assistants, acolytes, and the choirboys, who were all supposed to sing in polyphony. The total cost was £ 8 6 Kreuzer per week, making a total of around £ 426 *perner* a year. In return, Maximilian claimed a share in the endowment’s salvific and memorial power, both for himself, and for his wife Bianca Maria Sforza, whom he had married at Hall-in-Tirol in 1493. The expense was considerable. But at the same time, it was thought worthwhile enough, in 1503, for Philip the Fair to ratify the Habsburgs’ involvement.²⁸

The provision of money specifically for polyphony, and also for an organist, is in many ways comparable to the earlier endowment for Mary of Burgundy. But the Hall-in-Tirol foundation goes beyond that of Mary in the extent and frequency with which it employs them. Maximilian’s 1497 document emphasises that polyphony was to be sung not only on Sundays and feast-days, but throughout the week, and not just at mass, but also at vespers. The Waldauf/Maximilian foundation included not only an anniversary but also a daily cycle that comprised not only a mass, but other items as well. The central importance of polyphony is clear from the frequency with which it is mentioned: In the course of relatively few lines, the relevant term, “in mensuris”, appears no less than seven times.²⁹ Clearly, Maximilian was not content with just any music. It had to be of excellent quality, polyphonic, and performed in abundance.

A *Salve regina* was to be sung daily before the high mass. The choice of the *Salve regina* agrees with the models provided by similar endowments elsewhere in Maximilian’s territories. For example, a *Salve* service had been founded in Innsbruck in 1449 by Wigelos Gradner (it is unclear whether this involved polyphony).³⁰ And in the Low Countries, Maximilian cannot have avoided coming

27 See the document transcription in W. Senn, *Aus dem Kulturleben* (cf. fn. 8), p. 595.

28 G. McDonald, *The Waldauf foundation* (cf. fn. 18).

29 See again the transcription in W. Senn, *Aus dem Kulturleben* (cf. fn. 8), pp. 595–96.

30 Karl Schadelbauer, *Das Calendarium Wernheri als tirolische Chronik*, *Studien zur Geschichte des Stiftes Wilten I* (Innsbruck, 1932), p. 24.

into contact with the *Salve* or *Lof* service, which had become a regular feature of urban musical life in cities such as Bruges.³¹ Waldauf's Reliquary Book specifies, further, that the *Salve* was to be followed by a Marian sequence or antiphon in polyphony and with organ. The mass too was followed with additional items: the offertory *Recordare virgo mater*, except on Fridays, when the antiphon for peace *Da pacem domine* was sung. Also on Fridays, after vespers, a Marian responsory was sung, along with the antiphon *Gaude Dei genitrix*. Finally, on Mondays throughout the year, a mass for the dead was to be sung by a chaplain and four choristers.

Maximilian's endowments and musical production

What can be said more specifically about the music used in these endowments? Unfortunately, not as much as we would like. In the case of Mary of Burgundy, there is no reason to suppose that the endowment was linked to specific compositions. Probably the singers were left to choose any Marian mass that they considered appropriate. Such open-endedness need not indicate a lack of concern. It is equally possible to view it as a deliberate tactic. As mentioned above, the envisioned life-span of an endowment could be considerable, and so such open-endedness would allow the services to move with the musical times, and allow them to incorporate and use new works as they became available.

Something similar may have applied in Hall-in-Tirol too, though there the situation is a little different from the Mary of Burgundy foundation. The Bruges church of Our Lady possessed an extensive music collection, and had leading composers in service. It was located in one of the most vibrant cities in Europe at the time, and could draw on neighbouring institutions as well as a constant traffic of people and music from across Europe. Hall-in-Tirol, on the other hand, though not exactly provincial, had nothing like the same support-network or in-house composers to draw on. In that sense, Maximilian's provision could not take it for granted that, once the personnel was there, they would have the necessary music to sing. It is a pity that Maximilian does not also specify that he would provide the endowment with music-books as well. But presumably the close contacts with the imperial court, both through Maximilian as well as through Waldauf, provided access to the imperial music collection and musicians. Through those contacts, the necessary music could have been acquired.

31 R. Strohm, *Music* (cf. fn. 6), passim; Robert Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet* (Cambridge, 2012), ch. 5 also offers some useful additional context.

Maximilian's organist Paul Hofhaimer appears in the Hall-in-Tirol records.³² Though this was on an occasional basis, it demonstrates that such sharing of resources was possible. Hofhaimer's two surviving independent organ pieces, a *Salve regina* and a *Recordare*, resonate provocatively enough with the Waldauf foundation's musical specifications to have led Grantley McDonald to propose that they may have been intended for Hall-in-Tirol.³³ The idea is intriguing, but a number of caveats should nonetheless be borne in mind. First, as mentioned above, the items specified in the Waldauf foundation are not in themselves distinctive, but rather widespread. There are many possible endowments that had use of a *Salve* or a *Recordare*. Second, neither piece is very elaborate or complex. Any organist deserving the description of "beruembten" or "geschikten" would be capable of improvising equivalent music without needing to have it composed. And third, in relation to the *Salve regina*, Hofhaimer's organ versets are difficult to combine with standard polyphonic *alternatim* settings, which usually treat the same verses. An alternation with chant is suggested, but this would contradict the foundation's specifications of sung polyphony. Of course, it is possible that the reality in Hall-in-Tirol was less grand than Maximilian's endowment document hoped.

Finally, in the light of what Maximilian's endowments reveal about his musical concerns, it is possible to add some new context to his grandest musical project, the mass propers produced by his court composer Heinrich Isaac that were gathered in the collection known as the *Choralis Constantinus*. Here is not the place for an extensive historical discussion of this collection, but some brief background details are necessary to understand the proposal that will follow.³⁴ In 1550 and 1555, the Nuremberg printer Hieronymous Formschneider published a three-volume collection of Isaac's polyphonic mass proper settings.³⁵ Both Maximilian and Isaac were long dead by that point: The collection is in some ways a post-humous memorial to them both. The *Constantinus* of the title refers to the city of Constance. It is known that that city commissioned some mass propers from Isaac in 1508 and that he delivered them a year later.³⁶ But various aspects of Formschneider's print and its background sources nonetheless make it clear that it contains more than simply the music that Isaac composed for Constance

32 W. Senn, *Aus dem Kulturleben* (cf. fn. 8), p. 598, doc. 11.

33 G. McDonald, *The Waldauf foundation* (cf. fn. 18).

34 See fn. 3 for relevant literature on Isaac's mass propers.

35 RISM I 89–91. High-resolution digital images of all three volumes of the print are viewable online through the website of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

36 See David J. Burn, "What Did Isaac Write for Constance?," *Journal of Musicology* 20 (2003), pp. 45–72.

alone.³⁷ The assumption then is that what did not belong to Constance was composed for the imperial chapel.³⁸ This is more or less widely accepted in principle, though there remains some debate over the details of how Formschneider's collection should be divided up. Yet, however it is done, it is clear that Maximilian's part of Isaac's monumental mass proper output involved the bulk of the music in the *Choralis* print, and was intended to provide polyphony comprehensively for masses throughout the year.³⁹

Isaac's extravagant mass proper output is often viewed simply as an anomaly, a view exacerbated by the long time-lag between Isaac's death and publication. When the music is contextualised at all, then it is usually compared to Maximilian's visual artistic projects, such as the *Triumphzug* and the *Weißkunig*.⁴⁰ But, in the light of Maximilian's previous engagement with endowments, stretching back to his early years in Flanders, the mass propers can be seen neither to have emerged from nowhere, nor to have been intended as a musical counterpart to works in other media. Rather, Isaac's mass propers comprise the end-point of a logical evolution in Maximilian's engagement with music for salvific purposes. Already with Mary of Burgundy, there was a double-emphasis: on polyphony; and on daily celebration, including the organ. Maximilian's role in the Waldauf endowment emphasised those same two elements, and expanded them to include not just a single daily mass, but other services as well. The Waldauf foundation in particular stresses the importance of polyphony not just on special occasions, but throughout the week. This in turn can then be considered a prototype or testing ground for the mass proper-project that Isaac undertook for Maximilian. Isaac must have begun this latter project shortly after his appointment as court composer in 1496, and around the time that Maximilian formalised his affiliation with the Waldauf foundation. It pre-occupied him until his retirement in 1512, and

37 For details, see *ibid.*

38 Occasional attempts have been made to propose further recipients, such as Augsburg, in addition to Constance and the imperial chapel. However, these have not moved beyond the stage of unsupported hypothesis.

39 For some useful background, see Stefan Gasch, "Heinrich Isaac im Dienst von Maximilians kirchlich-staatlichen Zeremonien," *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/heinrich-isaac-im-dienst-von-maximilians-kirchlich-staatlichen-zeremonien> (30/12/2021).

40 See Reinhard Strohm and Emma Kempson, "Isaac [Ysaak, Ysac, Yzac], Henricus [Heinrich; Arrigo d'Ugo; Arrigo Tedesco]," Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051790, following Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Reformationszeit* (Wiesbaden, 1968), p. 105. The idea of a connection between Isaac's mass propers and Maximilian's projects in the visual arts was rejected in Gerhard-Rudolf Pätzig, "Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs 'Choralis Constantinus'," (Diss., Tübingen, 1956).

perhaps even up to his death in 1517, and trumped all of its predecessors: Not only was it polyphony, but distinctive and different polyphony for the majority of the church year.⁴¹

By this, I do not mean to suggest that any of the non-Constance *Choralis* mass propers were composed *for* the Waldauf foundation. The available evidence points to them being intended for the imperial chapel. It is probably no coincidence that, in 1498, shortly after formalising his role in the Waldauf foundation, Maximilian put his own chapel into order.⁴² A court chapel was in a sense a very elaborate endowed foundation, one of whose functions was the salvation of the souls of the ruler and his family. In that light, it is actually quite logical that inspiration for the structure and character of the chapel's service-music should be drawn from endowments.

As stated at the beginning, the present essay does not attempt a comprehensive treatment of Maximilian's endowments that involve music. Such a thorough survey would undoubtedly be extremely valuable, and I hope that the remarks offered above will serve as an impetus for it to be undertaken in the future. Nonetheless, given the geographical and chronological complementarity of the two endowments that I have dealt with, it seems likely to me that the broad lines that they reveal will be reinforced, rather than refuted, with additional research.

41 On the point at which Isaac stopped working on his imperial propers, see D. Burn, *Mass-Propers Cycles* (cf. fn. 3), pp. 61–65.

42 G. McDonald, *Court chapel* (cf. fn. 2); and also Grantley McDonald, "The Chapel of Maximilian I: Patronage and Mobility in a European Context," *Henricus Isaac (c. 1450/5–1517). Composition, Reception, Interpretation*. Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 11, ed. Stefan Gasch, Markus Grassl, and August V. Rabe (Vienna, 2019), pp. 9–23. McDonald has questioned the extent to which this marks the beginning of a new foundation, and argued, rather, that it represents a consolidation after a period of disruption.

Maximilian's Chaplains and Their Benefices – *Memoria* and Money*

Benefices – foundations established to pay for liturgical services carried out by clergy, either in person or by a vicar, for the salvation of the founder's soul – may not seem a promising subject for the study of court life. However, an examination of the benefices founded and promoted by Maximilian brings together two perennial themes in the study of his person and his court: *memoria* and money.

Maximilian understood the importance of reputation and memorialisation (*memoria, gedechtnus*) in the self-fashioning of a ruler. In his fictionalised, ghost-written autobiography, Maximilian's avatar, the White (or Wise) King, explains the importance of self-memorialisation to a powerful nobleman who accused the young ruler of squandering money on such projects: "Whoever creates no memory for himself during his life has no memory after his death, and is forgotten after the last bell tolls [at his funeral and memorial services]. For this reason, the money I spend on memorialisation is not wasted, but the money that is skimmed in my memorialisation works to suppress my future memory. And whatever I do not complete towards my memorialisation during my lifetime will be honoured neither by you nor by anyone else."¹

* The research for this paper was supported by the projects *The court chapel of Maximilian I: between art and politics* (FWF Project Number P 28525) and *Music and Late Medieval European Court Cultures: Towards a Trans-Disciplinary and Post-National Cultural Poetics of the Performative Arts* (ERC Grant 669190); I express by deepest gratitude to both funding bodies. I am currently preparing an edition of all the relevant documentation from the chapels of Frederick III, Sigmund of the Tyrol and Maximilian I. I shall therefore give only references to archival documents here. Transcriptions and references to later editions and secondary material will be supplied in the forthcoming edition.

1 Marx Trautzausurwein, in the name of Maximilian, *Weißkunig*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3032, fol. 124^v–125^r: "Wer jme in seinem leben [fol. 125^r] kain gedachtnus macht der hat nach seinem todt kain gedächtnus vnd desselben menschen wirdt mit dem glocken don vergessen vnd darumb so wirdt das gelt so jch auf die gedechtnus aus gib nit verloren Aber

For Maximilian, the culture of memorialisation, inherited from classical antiquity and promoted by humanistic scholars, combined seamlessly with the Christian idea of eternal life (both in heaven and on the lips of future generations) as a reward for virtue.² Rulers routinely established ecclesiastical foundations to speed their souls from purgatory, to promote piety, to display their own magnificence, and to establish their own *memoria*, just as the White King recommended. The young Maximilian had observed the ways in which his father, Frederick III, had perpetuated his own memory by building churches and marking them with his device ‘AEIOV’, by founding monastic and secular chapters, and by lobbying the papacy for the foundation of three new dioceses: Ljubljana/Laibach, Wiener Neustadt and Vienna. Maximilian considered it part of his duty to keep alive the memory of his ancestors’ activity as founders of ecclesiastical institutions and observances: “Wherever a king or prince had endowed a foundation which had fallen into oblivion, he restored that founder with his *memoria*, which otherwise would not have happened.”³ Accordingly, many of the documents relating to foundations issued by Maximilian simply confirm and perpetuate the rights and provisions of foundations made by his biological or legal ancestors. While Maximilian’s foundations were modest in comparison to those of his father – a few chapels, votive paintings, sculptures, and altar services – these were well-chosen and exquisite, and some included an explicitly musical element.

Maximilian realised the potential of his chapel to project his own magnificence and contribute to his *memoria*, and used all legal and financial means available to him to promote its members. As ruler of lands stretching from the North Sea to the Adriatic, Maximilian held the right to present candidates to hundreds of benefices in historically significant and strategically important churches. In this article we will see how Maximilian used this right to reward and promote singers in his chapel, and also assigned administrative benefices to reward secular instrumentalists. By placing men who enjoyed a certain proximity to and even intimacy

das gelt das erspart wirdt in meiner gedächtnus das ist ain vnndertruckung meiner kunftigen gedächtnus vnd was jch in meinem leben in meiner gedächtnus nit volbring/ das wirdt nach meinem todt weder durch dich oder ander nit erstat.”

2 Jan-Dirk Müller, *Gedächtnus: Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I* (Munich, 1982); Berndt Hamm, *Religiosität im späten Mittelalter: Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, ed. Reinhold Friedrich and Wolfgang Simon (Tübingen, 2011), pp. 63–65.

3 Weißkunig (cf. *fn.* 1), fol. 123^v: “Vnnd wo ain kunig oder furst Etwo ain Stift gethan hat des vergessen worden ist/ So hat Er denselben Stifter widerumb mit seiner gedächtnus erhebt/ das sonst nit beschehen were.”

with himself into positions of some administrative importance, Maximilian could more easily observe and administer his sprawling territories at a distance.

Foundations and ecclesiastical endowments

The late middle ages saw a sharp increase in the number of endowed foundations. This rise coincided with an intensified focus on the doctrines of purgatory and the spiritual efficacy of the mass, and a heightened awareness of human fragility in the wake of the Black Death and subsequent outbreaks of epidemic disease.⁴ Memorial foundations prescribed a range of activities believed to benefit the soul of the founder, from distributions of charity, payment for artistic works such as paintings, vestments or bells, to the provision of liturgical services. These might range from private masses said in virtual silence by a priest, perhaps attended by a deacon and subdeacon or a pair of acolytes, to solemn requiems sung by an entire chapter of canons. From the fifteenth century onwards, liturgical foundations often specified the performance of a named antiphon, such as *Salve regina*, or a particular votive mass. In the absence of further specification it was assumed that such services would be sung in chant, which might be sung 'straight' or with some polyphonic elaboration. Some more luxurious foundations explicitly demanded the use of polyphony (usually without specifying whether this was to be written or improvised), or the involvement of an organist. The establishment of a liturgical foundation generally included a capital donation of rural lands – or of rental properties in cities – which generated the income that paid for the clergy who fulfilled the terms of the foundation.

Although Maximilian's liturgical foundations were more limited than those of his father Frederick, they displayed his discernment. Amongst the surviving artworks he probably commissioned are a lime wood statue of Mary sheltering Maximilian, Bianca Maria, Florian Waldauf and his wife, still kept in the chapel that Maximilian built at Frauenstein in Upper Austria.⁵ A superb embroidered panel displaying Mary of Burgundy and Maximilian, likewise huddled under the

4 Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (London, 1996).

5 See Angela Mohr, *Die Schutzmantelmadonna von Frauenstein in Oberösterreich* (Steyr 1983). On this and the other foundations mentioned in this paragraph, see further Grantley McDonald, "Liturgical Foundations from the Court of Maximilian I and the Hope of Salvation," *Lutheran Music Culture: Ideals and Practices*, ed. Mattias Lundberg, Maria Schildt and Jonas Lundblad (Berlin, 2021), pp. 69–79.

Virgin's cloak, is preserved in the cathedral treasury at Aachen.⁶ In 1483, Maximilian issued – in the name of his son Philip – a charter ratifying the memorial foundation for Mary of Burgundy in Our Lady's church in Bruges, which she had laid down before her death. This foundation provided for the daily celebration of a mass by the succentor of Our Lady's church and four boys, joined on feast days and Marian feasts by an organist. The foundation also made provision for bell-ringing and silent masses.⁷ In 1494, Maximilian and Philip issued another charter in which they prescribed an even more sumptuous musical elaboration of Mary's memorial, involving two daily masses: one a said requiem, and the other a mass of Our Lady, sung in polyphony by three canons of the church, with the participation of an organist on Sundays and feast days.⁸ In 1498, Maximilian augmented the Waldauf foundation in Hall in Tirol by assigning properties to fund the provision of polyphony and organ music there.⁹

When Maximilian wished to attract a singer to his chapel or to reward singers already attached to his personal chapel, he could present him for a benefice. Thus even foundations whose charters do not mention music could be pressed indirectly into musical service. Those who established liturgical foundations generally possessed the right to collate candidates, that is, to present them for consideration to a bishop, abbot or dean and chapter of a collegiate foundation, expressly identifying them as their preferred candidate. This right of presentation (*ius praesentandi*) was generally hereditary. As heir to vast territories across Europe, Maximilian also inherited the right to present candidates to benefices initially endowed by his legal predecessors, sometimes centuries earlier.

If accepted by the bishop or chapter and duly installed, the incumbent was theoretically expected to perform the liturgical services required by the foundation. However, if the incumbent could not do this personally, he could appoint a vicar to do so, and share the income generated by the foundation with him. Since court chaplains were expected to attend the court at least part of the time, such

6 Karl Faymonville, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, vol. 10: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, 1: *Das Münster zu Aachen* (Düsseldorf, 1916), p. 256, Ill. 192.

7 Bruges, Rijksarchief, Kerkfabrick Onze-Lieve-Vrouw (Brugge), Oud archief, 0/196 (O 1330).

8 Ibid., Oud archief, 0/197 (O 1022). Further, see Reinhard Strohm, "Die Brügger Messenstiftung Marias von Burgund und ihre Bedeutung für die Habsburger," *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17, ed. Sieglinde Hartmann and Freimut Löser (Wiesbaden, 2009), pp. 247–60.

9 Hall in Tirol, Pfarrarchiv, Urkunde 437. Further on the Waldauf Foundation, see most recently Grantley McDonald, "The Waldauf foundation at St. Nicholas' church, Hall in Tirol," <https://musical-life.net/node/3554> (30/12/2021).

arrangements were unavoidable. Furthermore, many clergy, including members of Maximilian's chapel, possessed several benefices simultaneously, even though such 'pluralism' was theoretically forbidden in canon law. The right to present his chaplains to benefices and to promote them by presenting them to ever more lucrative or prestigious ones allowed Maximilian to externalise some of the financial burden of maintaining a chapel. By paying his musicians indirectly through benefices, Maximilian merely needed to pay them a nominal daily wage and their expenses when they attended his court. The income of individual court chaplains thus comprised the revenue from their benefices, shared with a vicar, and the expenses and emoluments received while they were present at court.

Primariae preces

For a period after a ruler came to power, he or she had the customary right to collate the next candidate for a benefice in every church in his or her territory. Such special collations are known as *primariae preces* (or *erste Bitten* in German). Maximilian used this right to present hundreds of candidates to benefices far and wide. Two lists of *primariae preces* exist from Maximilian's reign.¹⁰ The first extends from 1486 until about 1495, and records preces issued in conjunction with his coronation as King of the Romans. It includes members of Maximilian's Burgundian chapel – most of whom stayed in the Low Countries when Maximilian ceded Burgundy to his son Philip – as well as members of his Austrian chapel. The other list of preces is not dated, but was clearly drawn up following Maximilian's proclamation as Emperor Elect in February 1508. We can perhaps estimate the favour in which a given singer stood through the number of *primariae preces* he received. While most singers only received one or two, Nicolas Mayoul, choir-master of Maximilian's Burgundian chapel, received three. Bianca Maria also presented a *primaria prex* to least one member of Maximilian's chapel, the alto

10 Leo Santifaller, "Die preces primariae Maximilians I. Auf Grund der maximilianischen Registerbücher des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchives," *Festschrift zur Feier des zweihundertjährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*. Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband 2, ed. idem (Vienna, 1949), pp. 578–661. More generally, see Hanns Bauer, *Das Recht der ersten Bitte bei den deutschen Königen bis auf Karl IV* (Stuttgart, 1919); Hans Erich Feine, "Papst, Erste Bitten und Regierungsantritt des Kaisers seit dem Ausgang des Mittelalters," *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Kanonistische Abteilung 20 (1931), pp. 1–101; and Susanne Gmoser and Ulrich Rasche, "Archivalische Quellen zur Praxis des kaiserlichen Rechts der 'Ersten Bitten' (Jus primarium precum) im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien," *Zwischen Archiv und Heraldik. Festschrift für Michael Göbl zum 65. Geburtstag* (Vienna, 2019), pp. 165–90.

Georg Vogel, soon after she married Maximilian in 1494, after she had been, as the document describes it, “borne aloft through divine favour to the peak of royal sublimity” (“nuper divinis auspiciis ad regalis sublimitatis apicem provecta”).¹¹

Good relations between Maximilian and his chaplains demanded that he follow through with these promises. On 25 August 1489, Maximilian sent Albert of Saxony, his regent in the Netherlands, a roll (*rotulus*) of the ecclesiastical benefices to which he had appointed his “chaplains, singers, secretaries and servants,” so that “they might keep themselves in better estate with us and in our service.” He had done this, he continued, according to ancient custom. He kept a copy of the roll for himself and sent copies to his chancellor in Burgundy, his chancellor in Brabant, and to Albert.¹² (The list in the Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Vienna is evidently a fair copy of this roll, made in 1495 or soon thereafter.)¹³ He asked Albert to ensure that whenever one or more of the benefices on the list fell vacant, a sealed letter of presentation should be sent on behalf of the candidates named on Maximilian’s roll, in preference to any other person.

There also existed another kind of *primaria prex*, analogous to the papal custom of demanding annates, that is, the first year’s income after a bishop’s appointment. Once an abbot or other prelate was elected and installed, Maximilian sometimes presented a candidate for a benefice in the gift of that abbot or prelate. For example, when Maximilian formally approved the election of Jan Cauwerburch as abbot of St Peter’s in Ghent in 1490, he requested that Cauwerburch appoint his court chaplain Fernande Boutins to the first vacant benefice in the abbey’s jurisdiction.¹⁴

The archives of ecclesiastical institutions around Western Europe contain many of the letters with which Maximilian presented candidates for benefices, and these sometimes hint at the rich networks of information that flowed back to the court. For example, the archive of St Peter’s in Ghent contains a letter from 1481 in which Maximilian presents Jan de Hont, chaplain to the infant Philip the Fair, to the abbot of St Peter’s, Ghent; Maximilian requested that De Hont be

11 Augsburg, Staatsarchiv, Fürststift Kempten, Archiv Urkunden 1475 (1494 IV 24).

12 Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 10024, Loc. 8497/2, Nr 45: “Wir haben nach altem Herkommen ain Rotl vnserer geistlichen Gotsgab für vnser Caplen Singer Secretari vnd diener gemacht fürgenomen vnd ainem yeden seine stat vnd Gotsgab angezaigt damit Sy destatlicher sich bey vns vnd in vnserm dinste Ennthalten mugen Dieselb vnser Rotl der angezeigten benefici haben wir bey vns behalten vnd derselben abgeschrieben durch vnsern Secretari gezeihent. Aine vnserm Canntzler/ in Burgundi die annder vnserm Canntzler in Brabannt vnd die drit schicken wir deiner lieb ...”.

13 Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (hereafter HHStA), Reichsregisterbuch EE.

14 Ghent, Rijksarchief, Sint-Pietersabdij, charters, n° 1634.

installed to the benefice and chaplaincy in the church of St James in Ghent should the incumbent of the benefice, Jean Morraen, succumb to the illness with which he was afflicted at that time.¹⁵ This letter suggests that Maximilian possessed detailed knowledge of the current situation of even minor benefices, information that had been either passed up through the ecclesiastical hierarchy, or communicated by his agents on the ground. Maximilian's right to present members of his chapel to benefices throughout his territories thus had a further benefit: when his chaplains visited their benefices, they could serve as his eyes and ears all around the empire.

Lay prebends and secular benefices

Presentation to an ecclesiastical benefice generally presupposed that the incumbent was eligible for the office. For example, a benefice that involved the celebration of masses was only supposed to be held by a priest, although an incumbent who was not in holy orders could depute the liturgical duties of the foundation to a duly ordained priest. Exceptionally, some benefices in ecclesiastical institutions might be held by a layperson. For example, in 1489, Maximilian, invoking the ancient right of emperors and Kings of the Romans to nominate any person they deemed suitable for a 'lay prebend' in an ecclesiastical institution in the empire, where they were to be fed and provided for at the institution's expense, presented Augustin Stainbacher at Heilig Kreuz in Augsburg.¹⁶ The prior resisted the appointment, and asked the local bishop to lobby Maximilian to withdraw his presentation.¹⁷

More frequently, instrumentalists and those few singers in the chapel who were not in holy orders might receive secular benefices such as positions in the court administration. These could likewise be administered by a vicar when the instrumentalist was present at court. For example, in 1504, Maximilian appointed

15 Ghent, Rijksarchief, Sint-Pietersabdij, Tweede reeks, 1654, Nr. 23.

16 Augsburg, Staatsarchiv, Augsburg Hl. Kreuz, Urk 511 (1489 XI 20); see also Vienna, HHStA, rrb EE, 3^v.

17 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 660, 24^{r-v}, ed. in Theodor Dreher, *Das Tagebuch über Friedrich von Hohenzollern, Bischof von Augsburg (1486–1505), historisch erläutert und zum Lebensbilde erweitert* (Sigmaringen, 1888), p. 220. Thanks to Nicole Schwindt for drawing Dreher's edition to my attention. Hohenzollern states that the individual in question was one of Maximilian's trumpeters ("fistulator vulgo trometer regis"), though Stainbacher's name is not otherwise found amongst Maximilian's trumpeters.

his trombonist Jobst Nagel as collector of tolls on livestock in Vienna.¹⁸ In 1513, Maximilian proposed to appoint Paul Hofhaimer as collector of tolls over the Inn at Windshausen, near Kufstein, in place of the current incumbent.¹⁹ However, the government and treasury at Innsbruck argued that the position had to be carried out by someone on site, who could build up a personal relationship with those who regularly used the crossing. In any case, they added, Hofhaimer received quite enough from the pension paid out from the salt works at Hall.²⁰ This exchange shows that government authorities might resist an absentee incumbent, possibly because the vicar's income would be insufficient, or because they considered the proposed candidate unsuitable. It also shows that Maximilian's will was not boundless, but had to be negotiated with his advisors and administration.

Maximilian also promoted members of his court chapel though other kinds of honours. For example, he granted the singer and chaplain Georg Hafner a doctorate in civil law, and Lorenz Weißberger a doctorate in canon law, as well as elevating him to the nobility.²¹ He rewarded the singer Jean Lauwier with a grant of heraldic arms.²² He rewarded Hofhaimer by elevating him to the rank of knight, and then by making him a companion of the joust.²³ Frederick III rewarded one of Maximilian's singers, Philippe du Passage, by legitimating him.²⁴ The documents recording these grants routinely emphasise the long and faithful service rendered by each of these men to the sovereign. They thus served to strengthen and display bonds of patronage, as well as creating relationships of trust and dependence.²⁵

The extravagance of these displays may be seen in the documentation recording the bestowal of the right to bear heraldic arms. One document, a large vellum charter dated 1 January 1515, records Maximilian's grant of arms to Paul Hofhaimer and his brothers Ambrosius and Florian. The grant emphasises the faithful service that the brothers had rendered both to Sigmund and – something not

18 Vienna, Finanz- und Hofkammerarchiv (hereafter FHKA), AHK GB 13, fol. 298b–299a (296^{r-v}); GB 14, fol. 88b (91^r); Vienna, HHStA, AUR 1504 II 20.

19 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (hereafter TLA), Urkunde I 4242; Kunstsachen I, 730.

20 Innsbruck, TLA, Maximiliana XIII/451, fol. 145^r–146^v; oö Kammer-Kopialbuch 61, Entbieten und Befelch 17 (1513), fol. 410^r.

21 Vienna, HHStA, rrb GG, fol. 97^r; Vienna, HHStA, rrb LL, fol. 44^r.

22 Vienna, HHStA, rrb GG, fol. 67^{r-v}.

23 St Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung ms 30, fol. 60.

24 Vienna, HHStA, rrb V, fol. 60^r.

25 See Jan Hirschbiegel, *Nahbeziehungen bei Hof – Manifestationen des Vertrauens. Karrieren in reichsfürstlichen Diensten am Ende des Mittelalters*. Norm und Struktur 44 (Cologne, 2015).

otherwise documented – to Frederick III. Unfortunately the illuminated illustration of the heraldic arms has been cut out, probably by a later souvenir-hunter.²⁶

The location of benefices

When presenting chaplains for benefices, Maximilian often ensured that at least one of their benefices was close to their home. For example, Eberhard Senft, an influential member of Maximilian's chapel, came from Weismain, a small town in Franconia. Accordingly, he was appointed to several benefices at St James' church in Bamberg, the nearest city.²⁷ The chaplain Nicodemus Kilwanger came from Kaufbeuren, and was presented for chaplaincies in his home town.²⁸ Georgius Slatkonja was presented as canon and provost of the cathedral in Ljubljana, his native city.²⁹

Such appointments in the native locality of the candidate suggest two things. Firstly, it implies the chapter of a cathedral or collegiate church might be more likely to honour the presentation of a local candidate. It also suggests that these chaplains, even if often represented by a vicar, personally served their benefices when they were not present at court, at least occasionally. Numerous examples show that priests often maintained links with their home towns, and many returned after they retired from active service at the court. For example, in 1480, Frederick III informed Maximilian that the singer Arnold Picard, documented in the emperor's chapel from the 1460s, wished to return to Maximilian's territories in the Burgundian Netherlands, and requested that Maximilian arrange a convenient benefice for him there.³⁰

26 Prague, National Archives of the Czech Republic, CGL 753 (L II 635).

27 Summarised in Johannes Kist, *Die Matrikel der Geistlichkeit des Bistums Bamberg 1400–1556*. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Reihe 4: *Matrikeln fränkischer Schulen und Stände* 7 (Würzburg, 1965), p. 383.

28 Kaufbeuren, Stadtarchiv, B 1/1 (olim Cod. 118), fol. 51^v–52^r.

29 Vienna, HHStA, rrb JJ, fols. 166^r, 172^r, 250^r; Ljubljana, Nadškofjski Arhiv, Urbarji, št. 1, fols. 79^v, 112^v; Sankt Paul im Lavanttal, Stiftsarchiv, Urkunden Stift Eberndorf 64. See also the inscription recording Slatkonja's installation as provost of Ljubljana in Boniface VIII, *Liber sextus Decretalium* (Venice: Andreas Torresanus, 1482 [GW 4871]), Ljubljana, National Library of Slovenia, 16236 VI H e; Alfonz Gspan and Josip Badalič, *Inkunabule v Sloveniji. Incunabula quae in Slovenia asservantur*. Dela 10 (Ljubljana, 1957), pp. 314–15, Nr. 138 (reproduction and defective transcription); Lilijana Žnidaršič Golec, *Duhovniki kranjskega dela ljubljanske škofije do tridentinskega koncila*. Acta ecclesiastica Sloveniae 22 (Ljubljana, 2000), p. 108 (corrected transcription).

30 Vienna, HHStA, RK Maximiliana 1 (alt 1a), Konv. 1, fol. 21^{r-v}.

A candidate could only take possession of a benefice if it were vacant. Such a vacancy could occur if the incumbent died, resigned or was removed. Occasionally Maximilian persuaded an individual to cede a benefice in favour of someone else. It was also possible that two chaplains might agree to exchange benefices with each other, a process known as permutation. This might allow a priest to concentrate multiple benefices in one area. We can observe the dynamics of benefice politics in the career of Hans Kerner, a key figure in Maximilian's Austrian chapel in the 1490s, who has until now attracted only passing attention.

Hans Kerner

Hans Kerner, priest and singer, was patronised by both Frederick and Maximilian. On 15 October 1490, following the death of Matthias Corvinus and the expulsion of the Hungarian garrison, Frederick presented Kerner for the benefice of the altar of St Catherine in the castle chapel in Vienna.³¹ Soon after, Frederick promised Kerner the senior chaplaincy at the castle chapel as soon as it fell vacant.³² On 18 May 1491, Kerner, "chaplain of the Holy Roman Emperor and currently priest of the chapels of Our Lady and St John in the castle in Vienna" ("des Römischen Khayßers &c Capplan/ vnd diezeit Pharrer Vnserer lieben frawen/ vnd Sannd Johans Cappellen in der Purkh zu Wienn"), purchased a vineyard for the use of the chapel.³³ In February 1491, Kerner resigned the parish of Friedlach in favour of Valentin Hunger.³⁴ In return, Kerner was presented for the senior chaplaincy of the castle chapel in Vienna, which had been vacated through the death of Paul Strobmayr.³⁵ In 1492, Kerner was also appointed as priest of the wealthy parish of Altpölla in Lower Austria, which he held concurrently with his benefices in Vienna.³⁶ In 1494, Maximilian asked the parish priest of Pettau to cede this benefice in favour of Kerner.³⁷

In 1496, Kerner accompanied Maximilian's chapel to Augsburg, where it remained while he went on campaign in Italy. This campaign went badly, and Maximilian was forced to reduce his household. At the suggestion of his treasurer

31 Vienna, FHKA, Hs 44, fol. 164^v.

32 Vienna, FHKA, Hs 44, fol. 182^r.

33 Vienna, Stadt- und Landesarchiv, HA Urkunde 5409 (1491 V 18).

34 Vienna, FHKA, Hs 44, fol. 221^v.

35 Vienna, FHKA, Hs 44, fol. 269^r.

36 Vienna, FHKA, AHK NÖHA G 74/a/2, fol. 926^r.

37 Vienna, HHStA, AUR 1494 IV 10; later copy in Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, hschgb II/4 (Hs I/20), p. 953.

Casius Hackenay, Maximilian instructed that the chapel's accommodation and expenses at Augsburg were to be paid; the singers should receive their allowance and then be dismissed. (They presumably returned at this point to their benefices until summoned again.) Six of the choirboys were to be laid off, and the rest taken to Vienna. The financial arrangements were to be handled by Hans Kerner, "our senior chaplain and singer," who was to take the boys to Vienna with Isaac and his wife, who probably acted as their teacher and 'nanny' respectively. It is worth noting that this document speaks of "paying the expenses" ("Auslösung") of the chapel, not its complete dissolution ("Auflösung"), an error that has bedevilled interpretations of this and similar documents.³⁸ In 1497, Kerner, described as "principal chaplain and choirmaster of the King of the Romans, priest and property manager" of the castle chapel ("Romischer Kuniglicher Maiestät Obrister Caplan vnd Singermaister Pharer vnd Gruntherr der Eegemelltn Stiff"), requested that the magistrate Stefan Een should clearly mark the properties owned by the castle chapel in the cadastre so that no one else would cultivate them or build on them.³⁹ This request for clarification was perhaps necessitated by the disorder caused by the Hungarian occupation in the 1480s. In 1497, Maximilian sent the priests Wolfgang Rauber and Hans Han from Innsbruck to Vienna, where Kerner reimbursed them for the journey. These two priests were charged with ensuring that the four *Mut* (about 7380 litres) of grain, due to the castle chapel per year through the provisions of a foundation, were duly delivered.⁴⁰ Kerner also administered the financial affairs of the clergy and four (adult) singers in the castle chapel.⁴¹ In 1498, Kerner was replaced by Georgius Slatkonja, whom Maximilian sent to Vienna as the new master of the singers in the castle chapel.⁴² Perhaps Kerner was too old to continue; perhaps he was too busy with his other duties; perhaps his musical abilities were limited: we simply do not know. Slatkonja by contrast would have a spectacular career in the church, rising to ever richer and more prestigious benefices, culminating in the bishopric of Vienna. Kerner died

38 For the confusion between "auflösen" and "auslösen", see Josef Mantuani, *Geschichte der Stadt Wien*, III.1: *Die Musik in Wien* (Vienna, 1907), p. 381. The 50 fl. owed to Kerner were still not paid on 8 September 1497, when Maximilian sent a reminder to the treasury in Innsbruck; see Innsbruck, TLA, oö Kammer-Kopialbuch 4, Geschäft von Hof 2 (1497), fol. 283^{r-v}.

39 Vienna, HHStA, HBP, 1497 III 13.

40 Vienna, HHStA, RK Maximiliana 7 (alt 4b), fol. 212^{r-v}. Thanks to Nicole Schwindt for drawing this document to my attention.

41 Innsbruck, TLA, oö Kammer-Kopialbuch 4, Geschäft von Hof 2 (1497), fol. 355^v.

42 Vienna, FHKA, AHK GB 1 (IV), fol. 83^v (190).

on 15 January 1501, and was buried in St Michael's church, just next to the castle in Vienna.⁴³

Maximilian's putative foundation of the Viennese chapel music in 1498

This overview of Kerner's career gives important profile to well-known series of documents from 1498, hailed in older historiography as the "birth date of the Viennese imperial court music".⁴⁴ On 20 July 1498, Maximilian's treasurer Balthasar Wolf informed Hans Harasser, chief financial administrator (*Hubmeister*) for Austria, that Maximilian had decided to establish a chapel of singers at Vienna, comprising Georgius (Slatkonja) as cantor, Bernhard Meder and Oswald as basses, and six or seven boys, who were "to descant in the Brabant style" ("auff Brabantisch zu discantieren"). The total budget for this chapel amounted to 128 fl. annually, in addition to cloth for clothing and hats. In 1958, Othmar Wessely pointed out basic problems with the traditional interpretation of these documents as marking the foundation of the Viennese musical chapel. The chapel of a king or emperor was part of his private household, and was dissolved after his death. Any continuity from the chapel of one ruler to that of his or her successor was essentially limited to those members taken on when the chapel of the heir apparent was expanded following his or her accession to power, and to any musical repertoire that might be taken over into the new chapel. Only a handful of Maximilian's singers were absorbed into Ferdinand's chapel, so the degree of continuity between these two courts was limited.⁴⁵

We can go even further than Wessely in deconstructing the "myth of 1498". Firstly, masses and vespers were being sung in the castle chapel from its foundation, primarily in chant. The myth that Maximilian was the first to bring music into the castle chapel reflects a widespread later prejudice against chant as non-music. There are other reasons to consider Maximilian's decision in 1498 as a sign of continuity rather than of innovation. In 1455, Archduke Ladislaus Postumus

43 Kerner's epitaph in the Kreuzkapelle, St Michael's church: "Anno domini m ccccc ain iar am freitag vor anthonij ist gestorben der Erwirdig her hanns karnar Ro' ka' M' obrister Capplan vnd Cantor pharrer zw altnpolau vnd in der purck hie zw wienn dem got genadig Sey."

44 J. Mantuani, *Geschichte* (cf. fn. 32), p. 381. Mantuani's mistaken perspective is still encountered, for example Maria Benediktine Pagel, *Die kk (kuk) Hofsängerknaben zu Wien 1498–1918* (Vienna, 2009), p. 43–45.

45 Othmar Wessely, "Arnold von Bruck, Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinands I. von 1527 bis 1545," *Habilitationsschrift*, Universität Wien, 1958, <http://www.dtoe.at/Publikationen/Onlinepub.php> (30/12/2021), pp. 58–70.

had laid down that besides the spoken masses in the chapel, a mass of the Holy Spirit was to be sung every Tuesday, a mass of Our Lady sung every Thursday, and on every “specified” day, a “particular” mass was to be sung before the main mass of the day (“alle wochen an Eritag von dem Heyligen geiste vnd am phintztag von Gotzleichnam vnd am Sambstag von vnser lieben frawn/ an jedem benanten tag ain besunder ambt/ vor dem Rechten Ambt singen vnd ausrichten”). This last article is probably a reference to masses prescribed through testamentary foundations. Moreover, Ladislaus decreed that his own singers were to sing these services in the castle chapel, an obligation he passed on to his successors (“Dartzu sullen der obgenant vnser genedigister Herr seiner gnaden erben vnd nachkomen genedigklich fürsehen vnd bestellen daz Irer gnaden Cantores dieselben Ambt auch singen als andern gotzdinst”).⁴⁶

When Matthias Corvinus took Vienna in June 1485 after a five-month siege, the Habsburg court – presumably including those singers in Frederick’s service who were obliged to sing in the castle chapel – departed to Linz. After Corvinus’ sudden death in April 1490, the Habsburgs re-established their presence in Vienna, even while Frederick remained in Linz. I suggest that the appointment of Hans Kerner, Frederick’s court chaplain, to a chaplaincy in the castle chapel in October 1490 was an important step in re-establishing Habsburg presence in the castle in Vienna, and that Maximilian’s assignment of a group of singers to the castle chapel was intended in part to honour the provisions of Ladislaus’ 1455 decree. If so, this was not a new establishment, but a measure to restore the status quo after the Hungarian interlude.

Given that Maximilian was in Innsbruck and southern Germany at this time, he clearly had other motives in formalising the group of singers in Vienna than the desire to enjoy their singing himself. The documentation contains a few clues. Firstly, the explicit prescription of “discanting in the style of Brabant” (probably a reference to improvised polyphony on the basis of chant) underlines Maximilian’s intention to project his own cultural tastes at Vienna, even in his absence. The “Brabantine” polyphony – evidently sufficiently unusual as to require specific identification – signalled Maximilian’s assumption of Burgundian taste and sophistication. Its performance at his express command evoked his presence even in his absence, promoting his *memoria* even while he was alive. Secondly, Maximilian instructed the paymaster Hans Harrasser to see to it personally “that these same singers of ours should sing a mass every day, and you should give them clear

46 Vienna, HHStA, UR FUK 664.

instructions for whom and how they should sing it.”⁴⁷ This suggests that the singers were providing music for privately endowed mass foundations, each with a particular musical and liturgical form determined by the terms of the foundation deed (“how they should sing it”). Testamentary foundations often specified that those celebrating or attending the mass should remember the testator by name (“for whom ... they should sing it”). The ruler, as highest human representative of the law and executor of many hereditary foundations established by his ancestors by blood and office, was obliged to ensure that the terms of such foundations and bequests were carried out. Here again we encounter the theme of *memoria* – not that of Maximilian, but of those who had established liturgical foundations in perpetuity, and obliged their executors and their descendants to carry out their provisions.

In the decrees of 1498 we also encounter our other theme, *money*. Maximilian sent his singers to Vienna in the midst of financial crisis. In Vienna they would be paid from the income derived from the endowed services in the castle chapel and fed from the tithes of grain and wine due to the chapel as feudal landlord, thus removing them from Maximilian’s payroll at Innsbruck – apart from the unavoidable costs of expenses and livery – while retaining them in his service.

Maximilian’s chapel after his death

After Maximilian’s death, the question of benefices became even more urgent. The commissioners entrusted with winding up Maximilian’s court treated each of the administrative units of the court separately. On 12 September 1519, the commissioners wrote to Georgius Slatkonja, instructing him to dismantle Maximilian’s chapel and to dismiss the adult singers and choirboys. Moreover, he was to send the governors a list of those singers who were priests, so that they might be presented to benefices as they fell vacant.⁴⁸ Several letters of presentation issued as a result of this command have survived; many of them are for quite poorly-paid benefices, generally about 32 fl. a year, but in most cases these are expressly provided as stop-gap solutions until something better could be found.

Those singers without ecclesiastical benefices, or only poorly paid ones, were left in a difficult financial position. In 1519 or 1520, a group of former singers

47 Vienna, FHKA, AHK GB 1 (IV), fol. 83r (189r): “empfehlen wir dir Ernstlich, das du bey Inen daran seyest, damit diselben vnser Singer alle Tag ain ambt singen, da<v> du Inen auch für wen vnd wie sie das singen sollen, gut ordentlich anzaigen geben sollest”.

48 Vienna, FHKA, SUS HS 46 (= GB 19/1), Registratur De Anno 1519 bis 1520, fol. 96^v.

from Maximilian's chapel – Hans Vischer, Nicodemus Kilwanger, Michael Täschinger, Georg Vogel, Lucas Wagenrieder and Georg Bassitz – addressed a supplication to the new government of Ferdinand I, complaining about the difficult financial situation in which they now found themselves.⁴⁹ Those singers who had previously received the promise of a pension from the imperial treasury often found it difficult to collect this money after Maximilian's death. The singers Ludwig Senfl, Caspar Bircker and Michael Täschinger, and the organist Paul Hofhaimer all submitted supplications to Ferdinand requesting payment for outstanding pensions.⁵⁰

From the foregoing it is clear that the policy of granting benefices to singers to secure their presence at court was not simply about saving money. The system of benefices forged links between generations of the ruling family. It was a means of placing sympathetic individuals in strategic locations. It provided a measurable way to promote individuals within the court. And perhaps most importantly, it allowed a ruler such as Maximilian to establish himself at the top of a complex network of patronage and thus to project his own cultural ambitions, display his magnificence, and bolster his *memoria*, which was in his own estimation an essential responsibility for a prince.

49 Vienna, HHStA, HausA Familienakten 97-4, fol. 4^{r-v}.

50 Vienna, FHKA, NÖK Akten 10 (06.1530–12.1530) [r. Nr. 4], fol. 592^r–593^v; Vienna, FHKA, AHK NÖK Akten 8 [r. Nr. 3], Konv. 8.2, fol. 524^r–525^v, Nr. 321; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ep. Arigoni, F. Varia 1 (20).

»Lege, relege, examina, attende« – *Lofzangen* für Kaiser Maximilian

Für Kaiser Maximilian I. war der Buchdruck eine Schlüsseltechnologie. Er bediente sich des Drucks, und das war ein Novum im Heiligen Römischen Reich, zur Abwicklung von Teilen seines Amtsschrifttums. Reichstagsausschreiben und Reichstagsabschiede wurden nicht mehr handschriftlich, sondern maschinell vervielfältigt.¹ Zudem wurden wichtige politische Ereignisse auf Flugblättern und in Nachrichtendruckten dokumentiert und damit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.² Auch seine teilweise unvollendet gebliebenen Projekte, *Theuerdank*, *Freydal*, *Weißkunig*, *Triumphzug*, *Ehrenpforte* und das *Gebetbuch*, bedienen sich des Mediums Druck, um den Kaiser in seiner ganzen Kunstsinnigkeit »dauerhaft und vielerorts präsent« sein zu lassen.³

Musikdrucke, die eindeutig auf die Initiative Maximilians zurückzuführen wären, sind aus seiner Regierungszeit nicht bekannt. Gleichwohl werden die Liedsammlungen aus den Offizinen von Erhard Öglin und Arnt von Aich und einige bei Peter Schöffler d. J. gedruckte Anthologien in der Forschung einhellig dem Kosmos der kaiserlichen Hofkapelle zugeordnet.⁴ Die in Augsburg im Jahr 1520 erschienene Motettensammlung *Liber selectarum cantionum* weist ebenfalls

1 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.

2 Anuschka Tischer, »Der Wandel politischer Kommunikation im Kriegsfall. Formen, Inhalte und Funktionen von Kriegsbegründungen der Kaiser Maximilian I. und Karl V.«, in: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit* 9 (2005), S. 7–28.

3 J.-D. Müller, Publizistik (wie *Anm. 1*), S. 95; Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

4 Grantley McDonald und Raninen Sanna, »The Songbooks of Peter Schöffler the Younger and Arnt von Aich: A Typographical Assessment«, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 9), S. 29–53; Nicole Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), S. 315–345; dies., *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 525–528.

eine große Nähe zum Kaiserhof auf.⁵ Die in diesem Beitrag im Fokus stehenden 1515 in Antwerpen erschienenen *Lofzangen ter ere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den Vijfden* (im Folgenden kurz *Lofzangen*) fügen sich in diese Reihe ›kaisernaher‹ Musikdrucke ein und stechen aus dieser doch hervor.⁶ Es handelt sich bei den *Lofzangen* nicht um einen klassischen Musikdruck, also um die Sammlung einer größeren Gruppe von Kompositionen, sondern um ein multimediales Produkt, mit zahlreichen Bild- und Textelementen. Während der Druck in der musikwissenschaftlichen Forschung insbesondere bei den niederländischen Kolleg*innen – wohl auch aufgrund seiner medienhistorischen Bedeutung als erster Musikdruck der Niederlande – auf beträchtliches Interesse stieß, spielt er in der kunst- und kulturhistorischen Forschung zum Kaiser und seinen Kunstprojekten keine Rolle.⁷ In größeren, teilweise interdisziplinär angelegten Studien wie Larry Silvers *Marketing Maximilian* finden die *Lofzangen* gar keine Erwähnung.⁸ Auch Louise Cuyler, die Autorin der ersten Monographie zur Maximilianischen Hofmusik, erwähnt sie nur am Rande.⁹ Birgit Lodes fasste jüngst den Forschungsstand für das Onlineportal *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* zusammen und diskutiert den in diesem Musikdruck augenfälligen Zusammenhang von Herrschaftsrepräsentation und Marienfrömmigkeit.¹⁰ Kaum erfolgt ist eine grenzüberschreitende mediengeschichtliche Bewertung der *Lofzangen*, die den Musikdruck nicht nur als Pionierleistung der Antwerpener

5 Elisabeth Giselbrecht und L. Elizabeth Upper, »Glittering Woodcuts and Moveable Music: Decoding the Elaborate Printing Techniques, Purpose, and Patronage of the ›Liber Selectarum Cantionum‹«, in: *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 4), S. 17–67; Angelika Bator, »Der Chorbuchdruck ›Liber selectarum Cantionum‹ (Augsburg 1520). Ein drucktechnischer Vergleich der Exemplare aus Augsburg, München und Stuttgart«, in: *Musik in Bayern* 67 (2004), S. 5–38; Stephanie Schlagel, »The Liber selectarum Cantionum and the ›German Josquin Renaissance‹«, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 564–615.

6 Benedictus de Opitiis, *Unio pro conservatione rei publicae*, Antwerpen: Jan de Gheet [1515], Universal Short Title Catalogue 436935; Benedictus de Opitiis, *Lofzangen ter eere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den vijfde*, Antwerpen: Jan de Gheet 1515, Universal Short Title Catalogue 403665.

7 Die niederländische Bibliographie würdigt die *Lofzangen* mit einer sehr ausführlichen Dokumentation. Die beiden enthaltenen politischen Motetten werden besprochen bei Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1969, S. 61f., und Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. 2004 (Europäische Hochschulschriften, 15.92), S. 73–81.

8 L. Silver, *Marketing Maximilian* (wie Anm. 3).

9 Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973, S. 93.

10 Birgit Lodes, »Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob« (2019), <https://musical-life.net/kapitel/gedrucktes-mehrstimmiges-herrscher-und-marienlob> (30.12.2021).

Druckindustrie in den Blick nimmt, sondern ihn darüber hinaus auch in einen größeren medienhistorischen Zusammenhang stellt. Dieser Beitrag versucht eine solche Neubewertung: Zunächst soll die Materialität dieses »Meisterwerk[s] des Buchdrucks«¹¹ dargestellt und diskutiert werden, um anschließend allgemeinere Überlegungen zur Wechselwirkung von politischen Ereignissen und Musikdrucken anzustellen.

Unio pro conservatione rei publice oder Lofzangen ter ere van Keizer Maximiliaan

Schon der oberflächliche Blick in die erhaltenen Exemplare der *Lofzangen* zeigt, dass der Druck in mehreren Fassungen existierte – in einer lateinischen und zwei lateinisch-flämischen Varianten. Insgesamt kannte die Forschung bislang vier erhaltene Drucke. Sie werden heute in Löwen¹² (lateinisch), in Sevilla¹³ (lateinisch), Hamburg¹⁴ (lateinisch-flämisch), und London¹⁵ (lateinisch-flämisch) aufbewahrt. Der *Universal Short Title Catalogue* (USTC) listet zudem zwei weitere Exemplare auf. Während sich die Angabe Amsterdam (lateinisch-flämisch) als Katalogisierungsfehler in der Datenbank herausstellte, dürfte die Existenz eines Exemplars aus der lateinischen Reihe im russischen St. Petersburg,¹⁶ obgleich eine persönliche Einsichtnahme noch aussteht, als gesichert gelten.¹⁷

Nur knapp die Hälfte der insgesamt 19 Blätter der *Lofzangen* enthalten musikalische Notation. Den Rest des Buchs füllen Widmungsvorreden, Gebete, Kommentartexte und teils ganzseitige Holzschnittillustrationen.¹⁸ Dass es sich im Fall des Antwerpener Drucks aus dem Jahr 1515 nicht um ein Chorbuch im klassischen Sinn handelt, zeigt sich zudem am Format: Die *Lofzangen* sind im Kleinfolioformat gedruckt, der Seitenspiegel misst 185 x 254 mm. Vergleicht man diesen mit dem fünf Jahre später in Augsburg erschienenen *Liber selectarum cantionum* (226 x 395 mm) oder mit handgeschriebenen Chorbüchern aus dem Umfeld der kaiserlichen Hofkapelle aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts,¹⁹ wird deutlich, dass es sich

11 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 61.

12 Löwen, Katholieke Universiteit Leuven, Libraries Special Collections, R2B2529 http://deposit.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (30.12.2021).

13 Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Colombina, 13-5-106.

14 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung, Scrin. 40.

15 London, The British Library, Case 38.h.14.

16 Sankt Petersburg, Rossijskaja nacional'naja biblioteka, 17.111.3.26.

17 Laut Katalogeintrag der Russischen Nationalbibliothek stammt das St. Petersburger Exemplar der *Lofzangen* aus der Sammlung des polnischen Büchersammlers Józef Andrzej Zahuski (1702–1774).

18 Seitenzählung fehlt. Signaturen sind nur auf den Blättern A–K vorhanden.

19 Der »Maximilian-Kodex« (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15495) misst stattliche 550 x 380 mm; vgl. Birgit Lodes, »Zur musikalischen Quellenlage der Hofkapelle

bei den *Lofzangen* wohl nicht um ein für eine Aufführung durch eine große Gruppe von Musikern bestimmtes Medium handelt. Die Wahl des Folioformats dürfte wohl eher repräsentative als aufführungspraktische Gründe gehabt haben.²⁰

Die folgende Beschreibung des Drucks – streng genommen müsste man von mehreren Drucken sprechen – geht von der lateinischen Fassung der *Lofzangen* aus. Das Buch, das laut Kolophon in der Offizin eines gewissen Jan de Gheet gedruckt wurde, enthält zwei Motetten des Organisten Benedictus de Opitiis (ca. 1480–ca. 1524). Nachdem der Name in der Forschung lange im Rahmen eines »Doppelmeisterproblems« diskutiert wurde, kann inzwischen als gesichert gelten, dass es sich bei de Opitiis um einen Musiker aus Antwerpen handelt, der in den Jahren 1514 bis 1516 ebenda an der Onze-Lieve-Vrouwe-Lofkapel angestellt war und anschließend an den englischen Königshof ging, wo er bis ins Jahr 1524 nachweisbar ist.²¹ Die zwei Motetten – es sind die einzigen Kompositionen, die sich von de Opitiis erhalten haben – könnten unterschiedlicher kaum sein. Während die erste Komposition, die Marienmotette *Sub tuum praesidium* mit ihren 71 Mensuren nur zwei Seitenaufschläge einnimmt, erstrecken sich die 223 Mensuren der politischen Motette *Summe laudis o Maria* über nicht weniger als sieben Aufschläge. In ihrer Beschreibung der *Lofzangen* argumentiert Birgit Lodes, dass die Marienantiphon *Sub tuum praesidium* für Maximilian von besonderer Bedeutung gewesen sei.²² Jedenfalls fügen sich beide Stücke bestens in das von Mariensymbolik durchtränkte politische Repertoire für den Kaiser.²³ Das unterstreicht unter anderem die Initiale am Beginn von *Summe laudis* (siehe Abbildung 1). Die Darstellung des vor Maria knienden Maximilians erinnert unter anderem an Albrecht Dürers *Rosenkranzfest*, das von David J. Rothenberg überzeugend mit Heinrich Isaacs *Virgo prudentissima*-Kompositionen in Verbindung gebracht

Maximilians« (2019), <https://musical-life.net/essays/musikalische-huldigungsgeschenke-fur-maximilian-i> (30.12.2021).

20 Der Seitenspiegel der *Lofzangen* entspricht in seiner Größe ungefähr den Maßen des Musiktheorie-traktats *Dodekachordon*, das 171 x 283 mm misst, vgl. das *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, www.vdm.sbg.ac.at (30.12.2021), Nr. 1112.

21 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 61.

22 Leider ist die als Beleg angegebene Seite, das Kapitel J. (»Körper und Seele« von Birgit Lodes) noch nicht online verfügbar (4.6.2021).

23 David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011; Franz Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben«. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, 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. 87–109.



Abbildung 1: Beginn der Motette *Summe laudis*, in: Benedictus de Opitijs, *Lofzangen*, Antwerpen: Jan de Gheet 1515, Bg. D^v-E^r, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

wurde.²⁴ Die Motette *Summe laudis* steht unzweideutig im Zentrum des Drucks – nicht nur aufgrund ihres Umfangs und der prachtvollen Dekoration durch Initialen. Direkt an sie schließt sich eine siebenseitige Erläuterung des vertonten Texts an.

Der Musikwissenschaftler Albert Dunning, der in seinem Buch zur ›Staatsmusik‹ der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur *Summe laudis*, als »Staatsmotette« näher behandelt, geht sowohl mit dem Text der Motette als auch mit den kompositorischen Fähigkeiten von Benedictus de Opitijs hart ins Gericht. »Viel Gutes« lasse sich darüber nicht sagen – so Dunning.²⁵ Der Satz schleppete sich »denkbar spröde und ungenlenk« von »Kadenz zu Kadenz« und die »Melodik

24 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.

25 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 64.



Abbildung 2: Titelblatt, in: *Lofzangen*, Bg. [*]1r, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

erschöpf[e] sich im Wesentlichen in alltäglichen Schulphrasen«. ²⁶ Dunning will sich vor allem von der älteren Forschung abgrenzen, in der *Summe laudis* als erst-rangige Komposition dargestellt wird. Tatsächlich neigt De Opitiis in der Motette etwas zum Schematismus, insbesondere bei der Gestaltung von Schlussphrasen. Die zahlreichen Bicinien lassen jene Eleganz vermissen, wie man sie etwa bei Heinrich Isaac finden kann. Mit dessen Motette *Virgo prudentissima* wurde *Summe laudis* in der Forschung häufig verglichen. ²⁷ Die Textdichtung orientiert sich aber wohl eher an strophischen Formen wie dem *Stabat Mater*. ²⁸ Victoria Panagl, deren

²⁶ Ebda., S. 64.

²⁷ B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

²⁸ V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie *Anm. 7*), S. 77.



Abbildung 3: Kaiser Maximilian im Kreis der Kurfürsten, in: *Lofzangen*, Bg. A', KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.ias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

Studie auch die im Anhang zu diesem Beitrag beigegebene Übersetzung des Motettentexts entstammt, schließt sich dem kritischen Urteil Dunnings an und nennt den Text »kompliziert« und »wenig gelenkig«.²⁹ Dunnings Gesamturteil zu den *Lofzangen* fällt dennoch versöhnlich aus, denn er setzt die seiner Ansicht nach mindere Qualität der musikalischen Inhalte in den Kontrast zur überragenden visuellen Pracht des Drucks.

Entscheidenden Anteil am prachtvollen Gesamteindruck dürfte das Bildprogramm haben. Die teilweise ganzseitigen Holzschnitte sind in den Exemplaren in Hamburg und Löwen mehrfarbig koloriert. Der Titelholzschnitt (siehe

29 Ebd., S. 77.



Abbildung 4: Erzherzog Karl, in: *Lofzangen*, Bg. [R]f, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://deposit.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

Abbildung 2) zeigt Maximilian als Feldherren, umringt von einer großen Schar von Soldaten, wobei der schwarze Doppeladler auf Goldgrund auffallend prominent in Szene gesetzt ist. Das kaiserliche Wappen zierte nicht nur den Prunk- und Rossharnisch des Kaisers, sondern auch die Gewänder der Herolde und die Fahnen an den Trompeten. Es handelt sich um eine für die Zeit typische Darstellung des Kaisers – man denke etwa an Hans Burgkmairs Druckgraphik von 1508, die Maximilian als Ritter im Prunkharnisch darstellt.³⁰ Ein weiterer Holzschnitt, der gleich zweimal erscheint und den Musikeil so gewissermaßen rahmt, zeigt Maximilian im Kreis der Kurfürsten thronend (siehe Abbildung 3). Er illustriert die

30 L. Silver, *Marketing Maximilian* (wie [Anm. 3](#)), S. 81.



Abbildung 5a/b: Vergleich der Darstellung der Jungfrau auf dem Halbmond. Links: in: *Lofzangen*, Bg. [L], KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data). Rechts: in: *Dit Is Den Duytschen Souter*, Antwerpen: [Adriaen van Berghen] 1504, o. S. Universiteitsbibliotheek Ghent, BIB.ACC.006827; <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000844596> (CC-NC)

hierarchische Ordnung des Reichs und dürfte als Verweis auf die Unterstützung der Kurfürsten für Maximilians Kaiserproklamation zu verstehen sein. Beide Grafiken machen auf den ersten Blick das Leitmotiv der *Lofzangen* greifbar: Es geht um die Kaiserwürde Maximilians und um deren Legitimität. Ebenfalls in die dynastische Repräsentationssphäre der Habsburger gehört die ganzseitige Darstellung Erzherzog Karls (siehe Abbildung 4).³¹

Während die genannten Druckgrafiken in der Forschung vergleichsweise ausführlich diskutiert wurden, erhielten die kleinformatischen Illustrationen bislang wenig Aufmerksamkeit. Ein Zufallsfund des Kunsthistorikers Jef Schaeps, der nachweisen konnte, dass es sich bei der Darstellung der Jungfrau auf dem Halbmond (Bg. C^v)³² um die detailgetreue Kopie eines Holzschnittes handelt, der erstmals in Adriaen van Berghens *Duytsche souter* (1504) auftaucht (siehe

31 Am Ende der *Lofzangen* steht schließlich ein Holzschnitt mit einer Stadtansicht von Antwerpen.

32 Sämtliche Angaben zu Bogensignaturen in diesem Beitrag orientieren sich am lateinischsprachigen Löwener Exemplar.

Abbildung 5),³³ warf bereits erste Fragen nach der Herkunft der anderen kleinformatigen Darstellungen auf. Van Berghen scheint nicht die einzige Offizin gewesen zu sein, mit dem der Drucker der *Lofzangen* eng zusammenarbeitete. Das Wappen Karls V., das neben der Druckermarke zu finden ist (Bg. [T]^v), scheint mit dem gleichen Holzblock gedruckt worden zu sein, wie ein Wappen am Ende der *Devote meditatie op die passie*, die 1518 bei Wilhelm Vorsterman erschien.³⁴ Die Initialen in den Textteilen scheinen ebenfalls an andere Antwerpener Drucke der Zeit angelehnt zu sein. Zwar konnte bislang hier nicht die »Wiederverwertung« präexistenter Holzschnitte belegt werden, die Bildsprache verweist jedoch recht unzweideutig auf die Werkstatt von Adriaen van Berghen.³⁵ Für die Abbildung der Gregorsmesse bzw. der Gestalt Christi als Schmerzensmann mit den Marterinstrumenten (Bg. C^v) konnte bislang kein direktes Vorbild im Antwerpener Umfeld ausgemacht werden. Die Druckgrafik ist jedoch eng in eine lokale Darstellungstradition eingebunden.³⁶

Der Holzschnitt auf Bg. [Q]^v gibt Rätsel auf (siehe Abbildung 6). In der Literatur wird er gewöhnlich als Personifikation der drei geistlichen Tugenden (Fides, Spes und Caritas) beschrieben.³⁷ Obgleich diese Beschreibung die Rolle der Grafik als Illustration der umgebenden Texte hinreichend erklärt, greift sie wohl zu kurz, denn sie erfasst bestenfalls die halbe Szene. Die drei namentlich genannten Tugenden in Frauengestalt sind nicht notwendigerweise das Hauptthema der Darstellung. Sie können auch als Begleiterinnen einer vierten Frau, die vor einem Kreuz knieend einen Gegenstand in die Höhe hält, betrachtet werden. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass sich ein Pfeil durch ihre Brust gebohrt hat. Angesiedelt ist die Szene in einem hortus conclusus. Bedauerlicherweise geben die Texte, die den Holzschnitt umgeben, keine konkreteren Hinweise auf

33 Jef Schaeps, »The Virgin on the Crescent Moon«, in: *Renaissance Books Blog – Renaissance Books, Prints & Drawings* (June 5, 2013), <https://renaissancebooks.wordpress.com/2013/06/05/the-virgin-on-the-crescent-moon/> (30.12.2021); Sanna Raninen, *Production and Reading of Printed Sources of Polyphony in the Early Sixteenth Century*, PhD thesis University of Manchester 2017, S. 43.

34 Bethlem, *Dit is een devote meditatie op die passie ons liefs Herren*, Antwerpen: Willem Vorsterman 1518.

35 Richard Arnold, *In this booke is conteyned the names*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1503; Bueve de Hantone, *Die Historie van Buevijne van Austoen vnt Engelant gheboren*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1511; Anonym, *Dit is dat ander deel des Evangelijns van sinte Lucas*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1523.

36 Mitzi Kirkland-Ives, »The Suffering Christ and Visual Mnemonics in Netherlandish Devotions«, in: *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300–1650*, hrsg. von John R. Decker und ders., Farnham 2015, S. 35–54: S. 46.

37 S. Raninen, Production (wie Anm. 33), S. 41; Combertus Pieter Burger, »Lofzangen en prenten ter verheerlijking van keizer Maximiliaan«, in: *Het boek 17* (1928), S. 23–48 und 145f.



Abbildung 6: Fides, Spes und Caritas, in: *Lofzangen*, Bg. [Q]¹, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

das Thema der Abbildung. Der Pfeil verweist darauf, dass es sich womöglich um eine Darstellung der heiligen Ursula handeln könnte. Eine andere Möglichkeit wäre, dass es sich um die heilige Sophia handelt, deren Töchter die Namen Fides, Spes und Caritas trugen. Womöglich vermischen sich hier auch verschiedene Darstellungstraditionen wie etwa die der Tugendkreuzigung mit der Heiligenikonographie. Obwohl bislang kein anderes Buch gefunden werden konnte, in dem der Holzschnitt Verwendung fand, erscheint es mindestens zweifelhaft, dass diese Grafik mit ihrer komplexen Symbolik extra für die *Lofzangen* erstellt wurde – gerade, weil die umgebenden Texte lediglich einen losen Zusammenhang herstellen. Auch hier ist es also denkbar, dass man für die Erstellung des Musikdrucks auf präexistentes Material zurückgegriffen hat.³⁸

38 Das Exemplar in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek und das Exemplar in Löwen überraschen mit ihren Wasserzeichen (für die Aufnahme der Wasserzeichen des Exemplars in Löwen gilt mein herzlicher Dank Paul Kolb). Es handelt es sich beim verwendeten Papier um Bögen, die vor allem im süddeutschen Raum – auch im Umfeld des maximilianischen Hofes Verwendung fanden (siehe dazu den Eintrag im Wasserzeichen-Informationssystem: https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE8100-HB1106_999). Dieser Befund könnte darauf hindeuten,

Im Kontext des Antwerpener Druckwesens ist immer wieder zu lesen, dass es üblich war, Holzblöcke zwischen Druckereien zu tauschen.³⁹ Im Licht der besonderen Umstände rund um die *Lofzangen* ist diese Erklärung aber nicht ausreichend. Alle hier bislang erwähnten Drucker waren in der Antwerpener Lukas-Gilde organisiert. Van Bergen war seit 1505 Mitglied, Willem Vorstermann trat 1512 ein. Der Name Jan de Gheet taucht nicht in den Archivalien der Gilde auf; er ist aber als Drucker grundsätzlich kaum greifbar und wird als solcher nur zwischen 1509 und 1517 erwähnt.⁴⁰ Danach scheint sich De Gheet, von dem sich außer den *Lofzangen* kein anderer Druck erhalten hat, vor allem als Sach- und Geschäftsverwalter betätigt zu haben. Vielleicht trat er – so eine mögliche Hypothese – auch im Fall der *Lofzangen* als Geschäftsverwalter auf. Handelte De Gheet bloß als Stellvertreter für einen anonym bleibenden anderen Drucker oder sind die *Lofzangen* gar womöglich ein Gemeinschaftsprojekt der in der Lukas-Gilde organisierten Drucker, bei dem die Unternehmer sprichwörtlich zusammenlegten? Dafür würde nicht nur sprechen, dass der Komponist der im Druck enthaltenen Motetten, De Opitiis, 1515 Dichterprinz der Gilde war, sondern auch, dass ihr im selben Jahr mit Govaert Bac ein Drucker als einer der beiden Obmänner vorstand.⁴¹ Die Gilde war zudem aktiv in die Gestaltung der Feierlichkeiten rund um den Besuch von Erzherzog Karl in den Niederlanden im selben Jahr beteiligt. Vor allem würde die Hypothese aber auch das völlige Fehlen von weiteren Drucken aus einer Offizin De Gheet erklären. Es scheint doch sehr merkwürdig, dass sich aus einer Druckerei, die dazu in der Lage war, ein so aufwendiges Buch wie die *Lofzangen* zu gestalten, keinerlei andere Publikationen erhalten haben.

Der Vergleich der erhaltenen Exemplare der *Lofzangen* dokumentiert beispielhaft die Besonderheiten früher Notendrucke. Legt man die Exemplare aus Hamburg (lateinisch-flämisch) und Löwen (lateinisch) nebeneinander, wird deutlich, dass die beiden Fassungen bis auf die beiden ersten und die beiden letzten Blätter identisch sind. Der oder die Drucker mussten für die Herstellung verschiedener Fassungen also lediglich zwei Druckbögen zusätzlich produzieren. Aber auch im lateinischen Kern der *Lofzangen* gibt es kleinere Abweichungen,

dass der Kaiserhof oder einzelne Mitglieder des Hofes in die Produktion der *Lofzangen* eingebunden gewesen sein könnten.

39 Renaud Adam, »The Emergence of Antwerp as a Printing Centre. From Earliest Days of Printing to the Reformation (1481–1520)«, in: *De Gulden Passer. Tijdschrift voor boekwetenschap* 92 (2014), S. 11–29.

40 Jan van der Stock, *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a city. Fifteenth century to 1585*, Rotterdam 1998 (Studies in prints and printmaking, 2), S. 34f.; *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen. Post-Incunabula and Their Publishers in the Low Countries*, hrsg. von Hendrik D. L. Vervliet, Dordrecht 1978, S. 52.

41 R. Adam, The Emergence (wie *Anm.* 39), S. 27.

denn die im Faksimile dokumentierte lateinisch-flämische Fassung aus London⁴² weicht an einigen Stellen sowohl vom Hamburger als auch vom Löwener Exemplar ab.⁴³

Die *Lofzangen* sind der erste niederländische Druck, der in größerem Umfang mehrstimmige Musik überliefert. Für die Noten griff man auf den Holzschnittdruck zurück.⁴⁴ Mehrstimmige Musik in größerem Umfang in diesem Verfahren zu drucken, war in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts keineswegs ungewöhnlich. Aus dem deutschsprachigen Raum sind hier zwei Drucke zu nennen: das Liederbuch des Arnt von Aich, das um 1515 entstand,⁴⁵ und das vermutlich bei Josef Klug in Wittenberg gedruckte *Geystliche gesangk Buchleyn* aus dem Jahr 1524.⁴⁶ In Italien druckte Andrea Antico seit 1510 Musik ausschließlich mit in Holz geschnittenen Noten. Im Jahr 1516 veröffentlichte er sein prachtvolles *Liber quindecim missarum*. In der Vorrede zu diesem Druck – zweifellos ein Ausweis herausragender Handwerkskunst – reklamiert Antico sogar die Erfindung des Notendrucks im Holzschnittverfahren für sich.⁴⁷

Der oder die Drucker der *Lofzangen* konnten in Sachen Notendruck kaum auf Erfahrungswerte zurückgreifen. Man orientierte sich augenscheinlich am Layout handschriftlicher Chorbücher der Zeit. Das zeigen nicht nur die Initialen, Textelemente wie die charakteristischen »residuum«-Vermerke,⁴⁸ und die an Handschrift erinnernde Schriftart des Motettentexts, der im gleichen Arbeitsschritt wie die Noten gedruckt wurde, sondern auch die Gestaltung der Notation selbst (siehe oben Abbildung 1). In Zeilenbreite, Zeilenhöhe und Größe der Noten ähneln die *Lofzangen* gedruckten liturgischen Büchern oder den handschriftlichen Chorbüchern

42 Das nach dem Londoner Druck angefertigte Faksimile (’s-Gravenhage 1925) dokumentiert eine dritte Fassung, wobei womöglich Eingriffe vorgenommen wurden.

43 Ins Auge fällt vor allem die unterschiedliche Gestaltung (Textverteilung) von Bg. [R], der den ganzseitigen Holzschnitt mit Erzherzog Karl enthält.

44 H. D. L. Vervliet (Hrsg.), *Post-Incunabula* (wie *Anm. 40*), S. 52f.

45 Nicole Schwindt, »Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2008 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 109–130.

46 [Johann Walter], *Geystliche gesangk Buchleyn*, Wittenberg: [Josef Klug] 1524, vdm16 (wie *Anm. 20*), Nr. 110.

47 Martin Picker, »The Motet Anthologies of Petrucci and Antico Published Between 1514 and 1521: A Comparative Study«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 1: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 181–199: S. 182.

48 Vgl. London, British Library, Royal 11 E, Digitalisat: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_11_E_XI (zu diesem Chorbuch siehe auch weiter unten).

aus der Antwerpener Werkstatt von Petrus Alamire.⁴⁹ Die Zeilenhöhe von etwa 16 mm findet sich auch noch in Chorbuchdrucken des späten 16. Jahrhunderts.⁵⁰ Albert Dunning bezeichnet die *Lofzangen* als »verlegerische Glanzleistung« und »Meisterwerk des Buchdrucks« und wirft damit die Frage nach der Qualität auf.⁵¹ Der Notentext selbst ist weitgehend fehlerfrei und er ist – von einigen Unregelmäßigkeiten bei der Pausensetzung und einer gewissen Vorliebe für Kolorierungen abgesehen – auch vergleichsweise konsequent. Die Aussagekraft der Textunterlegung ist rudimentär, teilweise sogar irreführend – was jedoch für Musikalien aus dem frühen 16. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich ist. Vergleicht man die visuelle Qualität der Notation mit zeitgenössischen, ebenfalls im Holzschnittverfahren hergestellten Drucken aus anderen Teilen Europas, drängen sich aber Zweifel am Meisterwerkbegriff auf, den Dunning geprägt hat. Man mag die Drucke von Antico als herausragende Ausnahmen ausklammern: Doch auch im Vergleich zu den Stimmbuchdrucken von Arnt von Aich oder Klug wirken die *Lofzangen* »unaufgeräumt«. Dafür sorgen nicht nur Fehler im Druckstock, sondern auch die gedrängte Anordnung der Notensysteme (Bg. C^r). Vielleicht ließ sich Dunning in seiner Bewertung von den (in Musikdrucken völlig unüblichen) prachtvoll kolorierten ganzseitigen Holzschnitten beeindrucken.⁵² Als handwerkliche Pionierleistung des Notendrucks sollten die *Lofzangen* aber trotzdem als epochemachend begriffen werden.

Kaiserwürde und Thronfolge

Der politische Kontext der *Lofzangen* ist in einem ausführlichen Begleitbrief aus der Feder von Rutger Kynen von Nymwegen dokumentiert. Der kaiserliche Sekretär erwähnt hier ausdrücklich, dass die beiden Kompositionen des Organisten De Opitiis im Umfeld von Verhandlungen entstanden sind, die im Dezember 1508 – sieben Jahre vor der Drucklegung – in Antwerpen stattgefunden und zur Bildung der Liga von Cambrai geführt hatten. In der Liebfrauenkapelle waren beide Motetten vor den versammelten Würdenträgern erklingen.⁵³ Eine Kontextualisierung der *Lofzangen* muss also vor zwei Kontrastfolien erfolgen: Die in

49 *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent 1999.

50 24 mm Zeilenhöhe beim *Liber selectarum cantionum* gegen 16 mm bei den *Lofzangen*.

51 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie *Anm.* 7), S. 61.

52 Der direkte Vergleich der Exemplare in Hamburg und Leuven zeigt erstaunliche Ähnlichkeiten in der Kolorierung, die zur Vermutung Anlass geben, dass diese womöglich direkt in der Werkstatt vorgenommen wurde.

53 Rechnungsbelege bestätigen die Ausführungen in Nymwegens Vorwort; A. Dunning, Die Staatsmotette (wie *Anm.* 7), S. 62.

ihnen enthaltenen Motetten sind im Licht der Ereignisse in der Mitte der 1500er Jahre zu verstehen, während der Druck selbst im Zeichen der Geschehnisse des Jahres 1515 steht.

Der tragische Tod Philipps des Schönen im Jahr 1506 erschütterte die Außen- und Innenpolitik des Hauses Habsburg tiefgreifend.⁵⁴ Nach dem Ableben seines einzigen Sohnes griff der König seine Pläne wieder auf, sich vom Papst in Rom zum Kaiser krönen zu lassen. Maximilian war gewillt, seinen Romzug auch mit Gewalt durchzusetzen und dabei gleichzeitig seine Herrschaftsansprüche im Norden Italiens zu behaupten, wo zu Beginn des 16. Jahrhunderts verschiedene Parteien um die Vorherrschaft stritten.⁵⁵ Beim Reichstag in Konstanz im Jahr 1507 hatten die Reichsstände dem Kaiser militärische und ökonomische Unterstützung für seine Unternehmung zugesagt. Jedoch traf nur ein Bruchteil der versprochenen Hilfen ein, und so musste der Kaiser bereits zu Beginn des Jahres 1508 seine Pläne aufgeben. Da keine Aussicht auf eine baldige Kaiserkrönung durch den Papst bestand, erklärte sich Maximilian (mit Zustimmung der Kurfürsten und des Papstes) selbst zum »erwählten römischen Kaiser«.⁵⁶ Die Hauptfeierlichkeiten zu diesem Ereignis fanden am 4. Februar 1508 in Trient statt.

Anstatt wie geplant nach Rom zog Maximilian Mitte des Jahres in die Niederlande, wo jene Verhandlungen stattfanden, die am 10. Dezember 1508 in der Bildung der Heiligen Liga von Cambrai, einem Militärbündnis verschiedener europäischer Mächte gegen die Republik Venedig, mündeten. Die Formung der Liga bedeutete für das Reich vorläufigen Frieden mit Frankreich und beendete vorerst die 1506 aufgeflammteten Auseinandersetzungen in Geldern. Für Maximilian war der von seiner Tochter Margarete ausgehandelte Vertrag nach dem Tod seines Sohnes und der Niederlage rund um den Romzug ein wichtiger politischer Erfolg, da er nun hoffen konnte, die komplizierte politische Lage in Norditalien im Einklang mit den anderen Großmächten zu regeln. Diesen Erfolg galt es – genau wie die neu erlangte Kaiserwürde gebührend zu feiern und damit sichtbar zu machen: Die Verabschiedung in Cambrai wurde in der örtlichen Kathedrale in einem Festgottesdienst zelebriert und auch die Vertragsunterzeichnung durch Maximilian

54 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 3: *Auf der Höhe des Lebens 1500–1508*, Wien 1977, S. 303; Alfred Kohler, »Philipp der Schöne. Zum Tod eines jungen Königs vor 500 Jahren«, in: S. Gasch und B. Lodes (Hrsg.), *Tod in Musik* (wie [Anm. 23](#)).

55 *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe, *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.*, Bd. 9: *Der Reichstag zu Konstanz 1507*, bearb. von Dietmar Heil, München 2014, S. 69.

56 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 4: *Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod 1508–1519*, München 1981, S. 1–15.

am 26. Dezember 1508 sowie die offizielle Ratifizierung am 5. Februar 1509 in Brüssel dürften von Festivitäten begleitet worden sein.⁵⁷ Aber auch andere Stationen von Maximilians Reise in die Niederlande waren von besonderen Feierlichkeiten geprägt, schließlich war der erste Besuch eines Kaisers zeremoniell von hervorgehobener Bedeutung.⁵⁸ Die Stadt Antwerpen stand gleich mehrfach auf dem Reiseplan Maximilians – erstmals am 16. und 17. September 1508.⁵⁹ Auch gegen Ende des Jahres hielt er sich mehrere Wochen in der Stadt auf.⁶⁰

Der Text der Motette *Summe laudis*, der laut Vorrede vom Bruder des Komponisten verfasst wurde, steht folgerichtig vollständig im Zeichen der Kaiserwürde. In Maximilians Repräsentationspolitik galt es, die Legitimität seines Titels trotz der gescheiterten Krönung in Rom zu betonen.

Daher Kaiser, weil Gott deiner Herrschaft weder räumlich noch zeitlich Grenzen setzt, sondern damit du den gesamten Erdkreis beherrscht, indem du den Schuldigen Grenzen setzt durch Strafe für den Feind, freue dich, denn dich ruft Gott zur Herrschaft, damit du über das römische Volk regierst, das dich vorzieht, so daß du allen Furcht einflößt, die ihr Irrtum in den tiefen Abgrund führt. Zum Hirten Geborener, zum Vater des Vaterlandes Gemachter, unter deinem Wirken wird Hinterlist in die Flucht geschlagen. Durch dich hat die Sonne ihren gewohnten Lauf verändert und beglückt uns auf wunderbare Weise mit umgekehrter Ordnung. Wir bitten daher den Allmächtigen, daß er uns unseren holden Kaiser Maximilian, durch den wir Friedenszeiten bewundern dürfen, mit glückbringender Stellung des kaiserlichen Österreich in Ewigkeit bewahre. Amen.⁶¹

Die Strophen vier bis sieben bemühen sich nach Kräften Maximilian nicht nur als rechtschaffenen, sondern auch als rechtmäßigen, von Gott berufenen Kaiser darzustellen.⁶² Die musikalische Textur der Motette akzentuiert diese Aussage durch die homorhythmische Vertonung von Schlüsselwörtern wie »Caesarem« oder »Maximilianum«. *Summe laudis* knüpft textlich damit eng an Heinrich Isaacs Motette *Virgo prudentissima* an. Jedoch huldigt die Antwerpener Komposition dem Kaiser – anders als ihr Konstanzer Gegenstück – erst nach seiner Ernennung, hat also weniger proklamatorischen als affirmativen Charakter.

57 B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

58 Aus dieser Zeit stammt wohl auch das Chorbuch Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15495, siehe Birgit Lodes, „Zum Repertoire der Handschrift A-Wn Mus.Hs. 15495«, <https://musical-life.net/kapitel/zum-repertoire-der-handschrift-wn-mushs-15495> (30.12.2021).

59 Annelies Wouters und Eugene Schreurs, »Het bezoek van Keizer Maximiliaan en de Blijde Intrede van Aartshertog Karel (Antwerpen, 1508–1515)«, in: *Musica antiqua. Actuele informatie over oude muziek* 12 (1995), S. 100–110.

60 Victor von Kraus, *Itinerarium Maximiliani I. 1508–1518*, Wien 1899, S. 49.

61 V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie *Anm. 7*), S. 77.

62 B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

Gedruckt wurden die *Lofzangen* nicht im Jahr 1508, sondern erst im August 1515. Das belegt eine Datierung in der lateinisch-flämischen Fassung. In der Forschung wird allgemein angenommen, die Drucklegung stünde im direkten Zusammenhang mit dem Besuch Erzherzog Karls in Antwerpen im Februar desselben Jahres.⁶³ Eine eindeutige Bezugnahme auf den Aufenthalt des jungen Erzherzogs in Antwerpen ist aber nicht im Druck enthalten. Karl wird in einer ganzseitigen Druckgrafik im Kreis von Mitgliedern des Ordens vom Goldenen Vlies porträtiert. In der Beschriftung des Holzschnitts wird er als Erzherzog von Burgund genannt; ein Titel, den er im Jahr 1515 erhielt. Dass zwischen dem Besuch des jungen Habsburgers, dessen Gestaltung Annelies Wouters und Eugene Schreurs detailliert aufgearbeitet haben,⁶⁴ und dem angegebenen Druckzeitpunkt im August 1515 fast ein halbes Jahr liegt, ist eine Beobachtung, die in der Forschung noch kaum diskutiert wurde. Bemerkenswert erscheint hierbei, dass die Datierung in der rein lateinischen Fassung nicht enthalten ist und es somit durchaus möglich erscheint, dass diese Variante der *Lofzangen* bereits zu einem früheren Zeitpunkt, also etwa im Februar desselben Jahres, als sich Erzherzog Karl in der Stadt aufhielt, veröffentlicht wurde. Die wenigen flämischen Seiten wären dann eine nachträgliche Hinzufügung – etwa um Restexemplare innerhalb der Stadt Antwerpen zu verkaufen. Hier wird eine Besonderheit von ereignisbezogenen (Musik-)Drucken sichtbar: Nicht die längerfristige Nachfrage eines (über)regionalen Marktes steht im Vordergrund, sondern die Eignung des Drucks als Geschenk oder als Ereignisdokumentation.⁶⁵ Bücher zu drucken war also – und das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen – eine zentrale Praxis in der Präsenzkultur der höfischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit.

Politische Ereignisse und Musikdruck

Die *Lofzangen* sind Teil einer exklusiven Gruppe von nördlich der Alpen gedruckten Musikbüchern, die sich ausdrücklich in den Kontext eines bestimmten politischen Ereignisses stellen.⁶⁶ Insbesondere im Zusammenhang von Reichstagen taucht

63 Pierre Génard, »Joyeuse Entrée et Inauguration de l'archiduc Charles à Anvers, en 1515«, in: *Bulletin de la Commission royale d'Histoire* 43 (1873), S. 387–406; Karl besuchte Antwerpen im Jahr 1515 nach seinem längeren Aufenthalt im Februar (9. bis 22.) lediglich für einen Tag im Juli, siehe Louis Prosper Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bd. 2: *Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531*, Brüssel 1874, S. 14f.

64 A. Wouters und E. Schreurs, *Het bezoek* (wie *Anm.* 59).

65 Moritz Kelber, »Power and ambition. Georg Rhau's strategies for music publishing«, in: *Early printed music and material culture in Central and Western Europe*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl und Grantley McDonald, London 2021, S. 111–132.

66 A. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie *Anm.* 7); Kelber, *Power and ambition*, ebda.

dieses Phänomen im Verlauf des 16. Jahrhunderts wiederholt auf. Zu nennen wären hier neben umfangreichen Sammlungen wie den *Cantiones selectissimae* (1548), Johannes de Cleves *Cantiones sacrae* (1559), Antonio Scandellos *Canzoni* (1566), sowie zahlreiche Flugblätter und Einblattdrucke.⁶⁷ Die Musikalien sind dabei in der Regel nur ein kleiner Teil der umfangreichen Publizistik rund um diese Ereignisse. Gedruckt wurden – mitunter noch Jahre später – Einladungen und Beschlüsse, sowie Berichte von wichtigen Zeremonien und Festen, etwa von Einzügen, Gottesdiensten, Banketten und Bällen. Die Fülle an schriftlichen Berichten konstituierte ein zweites (Medien-)Ereignis, das über die zeitlichen und örtlichen Grenzen des Geschehens hinauswirkte.⁶⁸ Mehrsprachigkeit, wie wir sie im Falle der *Lofzangen* antreffen, ist im Umfeld solcher ereignisbezogener Drucke keineswegs selten. Ein Beispiel sind die Druckschriften, die im Umfeld der Exequien für Karl V. in Augsburg und Brüssel stattfanden. Die Beschreibung der Augsburger Zeremonien erschien lediglich auf Deutsch und Latein.⁶⁹ Die prachtvollen Brüsseler Festivitäten sind dagegen in sieben verschiedenen Sprachen im Druck dokumentiert – auf Deutsch, Englisch, Flämisch, Französisch, Italienisch, Lateinisch und Spanisch.⁷⁰ Hier wird der globale Machtanspruch des Hauses Habsburg, aber auch die erhoffte Reichweite derartiger Festsdokumentationen augenfällig, wobei die Universalsprache Latein offenbar nicht mehr ausreichend zu sein schien. Die Beigabe einer flämischen Rahmung in den *Lofzangen* verdeutlicht, dass die Adressaten des Drucks eben nicht nur im europäischen Hochadel zu suchen sind, sondern auch im Patriziat Antwerpens und auch in den Städten in der Region. Hier manifestiert sich zu einem gewissen Grad auch das Selbstbewusstsein und Selbstverständnis lokaler Eliten.

Ein besonderes Charakteristikum, mit dem die *Lofzangen* aus der Vielzahl der politischen Musikdrucke herausstechen, ist die intensive Verknüpfung verschiedener Textsorten. Neben der Musik enthält der Druck einen ausführlichen Kommentar zur politischen Motette *Summe laudis* sowie Lobgedichte, Gebete

67 Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen des 16. Jahrhunderts*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 79); Thomas Röder, »Verborgene Botschaften? Augsburger Kanons von 1548«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Löwen 2007, S. 235–251.

68 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinzenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln 2011 (Norm und Struktur, 38).

69 Friedrich Staphylus, *Aigentliche, vnd warhafftige Beschreibung*, Dillingen: Sebald Mayer 1559, VD16 (www.vd16.de) E 706; Friedrich Staphylus, *De Exequiis Caroli V. Maximi, Imperatoris*, Augsburg: Philipp Uhart 1559, VD16 S 8583.

70 Achim Aurnhammer und Friedrich Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 62/63 (1980/81), S. 101–157.

und Briefe. Besonders ausgeprägt ist das intermediale Zusammenspiel im Kapitel rund um die erste Motette *Sub tuum praesidium*. Am Anfang des Abschnitts steht der ganzseitige Holzschnitt des thronenden, von Kurfürsten umgebenen Kaisers (siehe oben Abbildung 3). In den Spruchbändern ruft der Herrscher zum beständigen Frieden auf, während die Fürsten ihre Loyalität bekunden. Über allem schwebt der Heilige Geist, der nicht nur bei Reichstagen und Krönungsfeierlichkeiten, sondern auch zu Beginn anderer politischer Ereignisse um Beistand gebeten wurde.⁷¹ *Sub tuum praesidium* schließt unmittelbar an den Holzschnitt an, der wiederum direkt von einem kurzen Abschnitt mit liturgischen Texten gefolgt wird. Der erste Vers »Post partum virgo inviolata permansisti dei genitrix intercede pro nobis« ist eine Antiphon für Maria Himmelfahrt. Beim zweiten Textelement des Abschnitts »Pro rege nostro. Domine salvum fac regem nostrum et exaudi nos in die qua invocaverimus te« handelt es sich um einen Vers aus Psalm 19 (10), der häufig in Fürbitten Verwendung fand. Das Gebet »Concede nos famulos tuos« ist schließlich den *Litaniae Lauretanae* entnommen. Abgeschlossen wird diese »Liturgie en miniature«, die Assoziationen zu den in dieser Zeit am Habsburgerhof verbreiteten Salve-Andachten hervorruft, durch ein Gebet für Maximilian.⁷² Hier wird also augenscheinlich nicht nur Musik aufgezeichnet: Dem Leser oder der Leserin soll ein Ereignis, ein Gottesdienst rund um die Antwerpener Verhandlungen im Jahr 1508, in seiner Klanglichkeit und in seinen Abläufen begreifbar gemacht werden. Auch ohne die Noten dürften Antiphon- und Psalmtext bei zeitgenössischen Leser*innen eine musikalische Klangvorstellung hervorgerufen haben. Aufgrund der ungewöhnlichen Hybridität der *Lofzangen* ist die Einbeziehung eines solchen performativen Textteils schwer in den medienhistorischen Zusammenhang einzuordnen. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass die Antiphon, die Fürbitte und das Gebet als Text auch im Londoner Chorbuch Royal 11 E vorkommen, der einzigen Konkordanz, die bislang für ein Werk de Opitiis bekannt ist. Die Forschung geht im Moment davon aus, dass der Kodex in Antwerpen geschrieben wurde und von Petrus de Opitiis, dem Vater von Benedictus, in Auftrag gegeben wurde.⁷³

Durch die Verknüpfung von Bild, Musik und Text – wobei die Grenze zwischen Text und Musik hier kaum klar zu erkennen ist – entsteht in diesem Abschnitt der *Lofzangen* eine besondere Performativität, die im weiteren Verlauf des Drucks in dieser Form nicht mehr erreicht wird.

71 M. Kelber, Die Musik (wie Anm. 65).

72 D. J. Rothenberg, *The Flower* (wie Anm. 23), S. 17; spezifisch zur Stadt Brügge: Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, rev. Aufl. Oxford 1990, S. 85f. und S. 145.

73 Siehe Anm. 46. Siehe die Angaben zur digitalen Edition von Theodor Dumitrescu, »Sub tuum praesidium. Benedictus de Opiciis«, <https://www.cmme.org/database/pieces/14> (30.12.2021).

Im Vorwort findet sich eine Passage, in der sich die Autoren direkt an die Leser*innen wenden und ihnen Empfehlungen für den Umgang mit Musik und Text geben. Zunächst wird betont, der Text stehe ja bereits unter den Noten und sei deshalb schon beim Singen gut nachzuvollziehen. Weiter ist zu lesen:

Und nachdem du gesungen hast, mögest Du den Gesang auch einem Freund vorgelesen haben. Sammle also deine Kräfte, lies, lies erneut, untersuche, gib Acht, und wenn du beim ersten Ansehen nicht genug verstehst, frage nach und so wirst du lernen, die Würde, Autorität und Macht des Kaisers zu erkennen. Und drehe um und singe mit klingender Stimme *Summe laudis o Maria*. Und sei nachsichtig, wenn etwas dem Lob unseres Kaisers Maximilian nicht würdig genug ist. Nur Gott hat keine Fehler.⁷⁴

In diesem kurzen Absatz wird das ganze Bedeutungsspektrum der *Lofzangen* plastisch greifbar: Auf der einen Seite verkörpert der Druck den Klang der Ereignisse rund um die Verhandlungen im Jahr 1508. Auf der anderen Seite wird die Musik im Druck zum Gegenstand nachträglicher Reflexion erklärt. Es handelt sich hier aber nicht um einen Widerspruch, sondern um ein Spannungsfeld, das der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fest- und Zeremonialkultur und ihrer medialen Dokumentation gewissermaßen immanent ist. Drucke wie die *Lofzangen* sind weit mehr als ein Abbild eines einzelnen Ereignisses. Sie sind Raum der Kontemplation und machen ihre Inhalte durch die Einbindung der Musik nicht nur in Form von Lektüre, sondern auch musikalisch persönlich erfahrbar. Die Leser*innen sind mehr als nur Augen- bzw. Ohrenzeugen. Durch die Möglichkeit, nach Belieben zurück- und vorzublättern und ein Musikstück immer wieder am eigenen Leib zu erleben, soll eine Leserschaft bestimmte Aspekte eines Ereignisses sogar intensiver wahrnehmen können als die Menschen, die tatsächlich zugegen waren. In einer Zeit, in der die Legitimität einer Zeremonie untrennbar mit der Zeugenschaft der Öffentlichkeit verbunden war, formen Drucke wie die *Lofzangen* somit eine ganz eigene Bedeutungsebene.

74 »Et post cantum etiam Cecinisti amice legeris. Sume igitur vires, lege, relege, examina, attende, et si non sane prima facie intellexeris, Interroga et sic cognoscere disces dignitatem auctoritatem et postestatem Imperatoris. Revolveque ac sonara voce cane Summe laudis o maria Condolenterque ferto Si quid minus dignum laudibus serenissimi domini nostri Imperatoris Maximiliani caracteribus sit insculptum. Solius est dei in nullo deficere.« (Bg. [*]»)

»Lege, relege, examina, attende«

Die *Lofzangen* sind in vielerlei Hinsicht ein Extrembeispiel für die politische (Musik-)Publizistik im 16. Jahrhundert. Sie sind weit mehr als die Dokumentation einer Zeremonie oder eines Festes und auch kein bloßes gedrucktes musikalisches Herrscherlob. Das intermediale Geflecht von Texten, Bildern und Musik lädt zeitgenössische Leser*innen zur Kontemplation ein. Schlaglichtartig beleuchten die Autoren des Drucks die Symbolwelt der kaiserlichen Repräsentationspolitik. Fast assoziativ kreisen Holzschnitte, Gedichte, Gebete und Motetten um die Kaiserwürde Maximilians.

Auch wenn die *Lofzangen* nur an wenigen Stellen einen expliziten Bezug zu den Besuchen Maximilians und Karls in Antwerpen in den Jahren 1508 und 1515 herstellen, ist dem Druck doch eine starke regionale Identität eingeschrieben. Diese kommt nicht nur in der großformatigen Stadtansicht am Ende des Drucks zum Ausdruck, sondern auch in der Existenz einer – womöglich nachträglich erstellten – flämischen Fassung. Vielleicht ging es den Autoren nicht in erster Linie um die Dokumentation tatsächlicher Geschehnisse, sondern um die Vermittlung der Atmosphäre, mit der die Stadt Antwerpen während eines Kaiserbesuchs erfüllt war.

Die Motive hinter der Produktion der *Lofzangen* können keineswegs als geklärt gelten. Es könnten weit mehr Parteien beteiligt gewesen sein, als bislang angenommen wurde. Selbst die Existenz einer eigenständigen Offizin des angeblichen Druckers der *Lofzangen* Jan de Gheet muss zur Diskussion gestellt werden. Ins Blickfeld rücken dagegen die in der Antwerpener Lukas-Gilde organisierten Drucker. Weitere Nachforschungen zu den Netzwerken im frühen Antwerpener Druckwesen dürften hier neue Erkenntnisse zur Entstehung der *Lofzangen*, des ersten Drucks mit mehrstimmiger Musik in den Niederlanden, ans Tageslicht bringen.

Anhang

Text und Übersetzung der Motette *Summe laudis o Maria* (Victoria Panagl)

Summe laudis o Maria
Fac ut nato mente pia
Detur honos glorie,
Qui nam cuncta protrahendo
Videatur puniundo
culpe fautor inscie.

O Maria, Hochgelobte, mach, daß dem Sohn
mit frommem Sinn ruhmvolle Ehren zuteil
werden, der, indem er nicht sofort bestraft, als
Begünstiger einer unbewußten Schuld er-
scheint.

Scelus nullum impunitum
reus vidit sed munitum
putat fidens tempori
pergens vires in peccatis
auget dolo sue mentis
ridet quemque decipi.

Quid non putas male sanus
liuor furens liuidus
temptare inuidia?
Sed quis contra nos se credat
si pro nobis deus pugnat
praefulgens iusticia?

Ergo Cesar quum nec deus
rerum metas neque tempus
tuo dat imperio
sed ut totum frenas orbem
imponendo reis finem
hostili supplicio

Gaude nam te preferentem
ut romanam regas gentem
vocat in imperium
Cunctis ita ut sis terror
graue quos infestus error
fert in precipicium.

Pastore nato patrie
patre facto insidie
fugantur tuo numine,
per te mutato solito
cursu iam sol reciproco
mire nos beat ordine.

Precamur ergo cunctipotem
nobis ut alium Cesarem,
per quem miramur ocia,
cum fausto gradu Austrie
conseruet tam Cesarie
Max[i]milianum in secula. Amen⁷⁵

Der Schuldige hat kein unbestraftes Verbrechen gesehen, doch er glaubt, daß er, der auf die Zeit vertraut, bewahrt ist. Indem er seine Kräfte weiter auf die Sünden verwendet, vermehrt er diese und verlacht im Trug seines Geistes jeden, der sich hintergehen läßt.

Was glaubst du rasender, bläulicher Neid, nicht durch Mißgunst versuchen zu können? Aber wer glaubt sich gegen uns, wenn für uns Gott kämpft, erstrahlend in Gerechtigkeit?

Daher Kaiser, weil Gott deiner Herrschaft weder räumlich noch zeitlich Grenzen setzt, sondern damit du den gesamten Erdkreis beherrscht, indem du den Schuldigen Grenzen setzt durch Strafe für den Feind,

freue dich, denn dich ruft Gott zur Herrschaft, damit du über das römische Volk regierst, das dich vorzieht, so daß du allen Furcht einflößt, die ihr Irrtum in den tiefen Abgrund führt.

Zum Hirten Geborener, zum Vater des Vaterlandes Gemachter, unter deinem Wirken wird Hinterlist in die Flucht geschlagen. Durch dich hat die Sonne ihren gewohnten Lauf verändert und beglückt uns auf wunderbare Weise mit umgekehrter Ordnung.

Wir bitten daher den Allmächtigen, daß er uns unseren holden Kaiser Maximilian, durch den wir Friedenszeiten bewundern dürfen, mit glückbringender Stellung des kaiserlichen Österreich in Ewigkeit bewahre. Amen.⁷⁶

75 V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie Anm. 7), S. 75f.

76 Ebda., S. 76f.

amicitia, auxilium, unitas – Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°*

Das Chorbuch Cod. Guelf. A Aug. 2° der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (im Weiteren: Wolfenbüttel A) ist ein in vielfacher Hinsicht außergewöhnlicher, bislang allerdings unterschätzter Forschungsgegenstand. Wie in kaum einer zweiten Handschrift werden hier musikalischer Inhalt und künstlerische Ausführung in den Dienst einer Inszenierung von (Familien-)Geschichte und Politik gestellt, und Räume und Zeiten mittels Musik und Malerei aufs engste verflochten.

Bislang ging man davon aus, dass es sich bei dieser reichhaltig bebilderten Quelle um eine Handschrift handelt, die im Auftrag Kaiser Maximilians I. für seinen Neffen, Herzog Wilhelm IV. von Bayern, angefertigt worden war. Man sah in Wolfenbüttel A ein seltenes Beispiel für die Anfertigung von Prachtchorbüchern am kaiserlichen Hof und die Quelle schien – durch den Inhalt von genuin in den »niedereren Landen« gepflegtem Repertoire – sowohl ein Dokument des höfischen Kulturtransfers von Seiten der Habsburger an den verwandtschaftlich eng verbundenen Wittelsbacher Hof in München als auch ein Kronzeuge für den aktiven Kulturtransfer zwischen zwei herausragenden Herrscherhöfen zu sein, die die bei Lebensende des Kaisers noch immer intakte Bindung zur Musikkultur der habsburgischen Niederlande dokumentiert.¹

* Ich danke Nicole Schwindt für die Ermutigung zur Abfassung dieses Textes. Für die anregenden Diskussionen, die kritischen Rückmeldungen und die unterschiedlichsten Anregungen, die ich während des Schreibens erhalten habe und die auch in die zukünftige Erforschung dieser Handschrift einfließen werden, sei sämtlichen Tagungsteilnehmer*innen wie auch meinen Wiener Kolleg*innen ein herzlicher Dank ausgesprochen.

1 Für eine digitale Farbproduktion der Handschrift siehe <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm>. Zu diesem Chorbuch siehe außerdem Otto von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, 2. Abt.: *Die Augusteischen Handschriften*, Bd. 1, Wolfenbüttel 1890, S. 1–4, sowie die Ausführungen in *Musikalischer Lustgarten – Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, hrsg. von Ulrich Konrad, Adalbert Roth und Martin Stachelin, Wolfenbüttel 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, 47), S. 62–64.

Diesen Annahmen soll hier wenigstens in einigen Punkten widersprochen werden. Wenngleich eine längst überfällige, detaillierte Untersuchung der Handschrift nicht geleistet werden kann, so soll doch wenigstens in Grundzügen der Blick für Hinweise geöffnet werden, die zu einem anderen Entstehungshintergrund dieser außerordentlichen Handschrift führen dürften, auch wenn dieser selbst nur grob skizziert werden wird.²

Die Forschungslage war bislang äußerst übersichtlich: Aufgrund der reichen Bebilderung stellten Alheidis von Rohr (1974) und Ursula Becker (2009) zwar von kunstgeschichtlicher Seite Überlegungen über den Bildschmuck an, doch konnte keine der Autorinnen eine befriedigende Lösung zum Präsentationsanlass vorlegen.³ Warum dieses Chorbuch bislang keinen umfangreicheren musikwissenschaftlichen Forschungsdiskurs auslösen konnte, bleibt unverständlich. Obwohl sich Joshua Rifkin 1976 in einem Vortrag näher mit dem Repertoire beschäftigt hatte,⁴ schienen die sieben, auf 192 Pergamentfolios zusammengestellten Messen frankoflämischer Komponisten zu unspezifisch, als dass ihre Zusammenstellung innerhalb von Wolfenbüttel A einer genaueren Untersuchung wert gewesen wäre. Seither wurde das Chorbuch zwar einige wenige Male in der musikwissenschaftlichen Literatur (vor allem von deutschen Kollegen) erwähnt,⁵

2 Der Autor des vorliegenden Beitrages plant in Zusammenarbeit mit der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel eine Monographie zu diesem Chorbuch.

3 Alheidis von Rohr, »Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A. Augusteus 2°«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198. Für eine Zusammenfassung des damaligen Forschungsstandes und neue Überlegungen hinsichtlich der Ausgestaltung siehe Ursula Becker, »Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2°. Beobachtungen zum Buchschmuck«, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), S. 179–255. Von Rohr hat erstmals auf die Ähnlichkeit zahlreicher Miniaturen mit Werken von Künstlern aus dem Umfeld von Kaiser Maximilian I. hingewiesen, Becker hat als erstmals versucht, einen sinnvollen Entstehungshintergrund für die Prachthandschrift glaubhaft zu machen.

4 Joshua Rifkin, »Ein römisches Messenrepertoire am bayerischen Hof – Bemerkungen zum Wolfenbütteler Chorbuch A Aug. 2° und zu seinem Umkreis«, unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tagung *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Wolfenbüttel 14.–17. September 1976. Ich danke Joshua Rifkin herzlich für die freundliche Überlassung seines Vortragsmanuskriptes.

5 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 203; Helmut Hell, »Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), S. 65–137; Rainer Birkendorf, *Der Codex Perrner: Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea musicologica 6); Franz Kördle, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *per assiduum studium scientiae adipisci margaritam – Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324: S. 318–321; Wolfgang Fuhrmann, »Ave mundi spes

seine Bedeutung (im doppelten Wortsinn) wurde allerdings unterschätzt bzw. nicht erkannt.

Aufgrund der Komplexität der Anlage von Wolfenbüttel A kann im Folgenden nur ein Ausschnitt jener Verflechtungen nachgezeichnet werden, die diese Handschrift auf unterschiedlichsten Ebenen darzustellen versucht. Auf eine umfassende Auseinandersetzung mit der Rezeption des enthaltenen Messenrepertoires, der engen Verbindung zu den Chorbüchern München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 65 und Mus.ms. 510, auf Ausführungen zu Aktualität und Exklusivität und eine Einordnung in einen größeren (musik-)geschichtlichen Kontext muss dagegen verzichtet werden; ebenso unterbleibt eine eingehende Diskussion des Stils und der Bedeutung des biblischen Miniaturenprogrammes bzw. der Randleisten wie auch anderer ästhetischer Aspekte (wie etwa der von flämischen und humanistischen Gestaltungsideen geprägten Stilmischung der Buchstabeninitialen). Wichtiger scheint es an dieser Stelle, die neu gewonnenen Erkenntnisse zu den Wappen- und Porträt-Miniaturen zu präsentieren, also jenen Malereien, die aufgrund der Personalisierung eine genauere Abgrenzung des historischen Entstehungshintergrundes der Handschrift ermöglichen. Das (in der Forschung bisher noch kaum versuchte) Zusammenlesen von Bild und Musik, das im letzten Abschnitt des Beitrages anhand einer Messe von Matthaeus Pipelare unternommen werden soll, wird die engen intra- und intertextuellen Beziehungen zwischen den Miniaturen und den Messen vorstellen. Deren enge Verschränkung macht einerseits auf den Mikrokosmos der Handschrift aufmerksam, andererseits lassen sich anhand von Pipelares Messe gleichsam als Musterbeispiel konkrete Deutungstraditionen aufzeigen, die auch in Zusammenhängen von Relevanz sind, die vom ursprünglichen Kontext losgelöst waren. Erst das Begreifen der interagierenden Bestandteile »Musik« – »Bild« bildet den Schlüssel für das Verstehen der Handschrift und ermöglicht das Erkennen des übergeordneten Programmes, das in seiner Ausführung die am Habsburg-burgundischen Hof in Mecheln gepflegte und nun offenbar in den süddeutschen Raum translozierte Tradition der reich gestalteten musikalischen Prachthandschriften aufgreift.⁶

Damit aber rückt der Beitrag davon ab, das Narrativ der habsburgischen Intention für die Anfertigung des Chorbuches weiterführen zu wollen. Wie sich

Maria – Symbolismus, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 8.2008/2009), S. 89–127.

6 Siehe hierzu auch Herbert Kellman, »Production, Distribution, and Symbolism of the Manuscripts – A Synopsis«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von dems., Ghent 1999, S. 10–14.

zeigen wird, lassen sich derzeit mit Blick auf die Auftragserteilung keinerlei Anhaltspunkte für die Beteiligung Maximilians I. oder Karls V. geltend machen, was letztendlich die Annahme eines gezielt eingesetzten imperialen Kulturtransfers relativiert.

Relativierung des Forschungsstandes

Das Chorbuch wurde – dies darf als gesichert gelten – um 1519/1520 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern angefertigt. Es enthält sieben Messen franko-flämischer Komponisten für vier bis sechs Stimmen,⁷ und die Zusammenstellung weist im Kern Parodiemessen über französische Chansons auf, die von einer Marienmesse (am Beginn) und einer Totenmesse (am Ende) gerahmt werden (siehe Tabelle 1).

Unabhängig von dieser (hier nicht näher zu diskutierenden) Repertoirezusammenstellung sind es vor allem die Miniaturen auf allen Öffnungsseiten der Messen, die das Auge des Betrachters auf den ersten Blick fesseln und die Funktion der Quelle unmittelbar sichtbar machen: Sie lassen den Widmungsempfänger in einem präsentablen Licht erscheinen und weisen womöglich darauf hin, dass die Handschrift vielleicht weniger für die private Andacht, als vor allem für eine öffentliche Zurschaustellung angefertigt worden ist.⁸ Dabei sind es die zahlreichen, nicht-biblischen Miniaturen, die den Empfänger unmittelbar hervorheben und auch die Hinweise auf einen möglichen Entstehungshintergrund liefern; denn wie in zahlreichen anderen Prachtchorbüchern,⁹ sind auch in Wolfenbüttel A die Miniaturen mit dem Inhalt jener Kompositionen verbunden, denen sie scheinbar nur als dekorativer Schmuck beigegeben sind. Sie sind daher der Schlüssel für die Zusammenstellung der Messen, die sich erst auf einen zweiten Blick erschließt, die aber nicht weniger von Bedeutung ist.

7 Mit einer Größe von 61 × 42 cm handelt es sich um das größte Chorbuch der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Es entspricht somit ziemlich genau der Größe der um ca. 1515 entstandenen Alamire-Handschrift Ms. 7 der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena und ist um nur wenige Zentimeter kleiner als das signaturlose Chorbuch im Stadsarchief van Mechelen, auf das weiter unten noch einzugehen ist. Für einen Größenvergleich derartiger Chorbücher siehe die Homepage des von Thomas Schmidt geleiteten (abgeschlossenen) Projektes *The Production and Reading of Music Sources. Mise en-page in manuscripts and printed books containing polyphonic music, 1480–1530*, <http://www.proms.ac.uk> (10.11.2021).

8 Die erheblichen Gebrauchsspuren an den unteren Seitenrändern, die die Miniaturen in weiten Teilen fast unkenntlich machen, zeigen, dass das Chorbuch verwendet wurde.

9 Zu erwähnen sind jene aus der Werkstatt des Petrus Alamire, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie *Anm.* 6).

Zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel A

Nr.	Komponist, Titel der Messe	Stimmen	Verwendung von Kanon	Vorlage
1	Josquin Desprez <i>Missa de beata Virgine</i> ¹⁰	4–5	ja	Choral
2	Pierre de la Rue <i>Missa Incessament</i> ¹¹	5	ja	eigene Chanson ¹²
3	Matthaeus Pipelare <i>Missa Fors seulement</i> ¹³	5	nein	eigene Chanson 5v ¹⁴
4	Costanzo Festa <i>Missa Se congié prendz</i>	5	ja	Chanson von Agricola ¹⁵
5	Noël Bauldeweyn <i>Missa sine nomine</i>	6	ja	?
6	Noël Bauldeweyn <i>Missa En douleur</i>	5	ja	eigene Chanson
7	Pierre de la Rue <i>Missa pro fidelibus defunctis</i>	4–5	nein	Choral

Tabelle 1: Inhalt von Chorbuch Wolfenbüttel A

Es ist also nicht verwunderlich, dass das Wolfenbütteler Chorbuch nahezu ausschließlich im Zusammenhang mit den für die Kunstgeschichte relevanten Illuminierungen besprochen worden ist. Hatte die Forschung lange Zeit ange-

10 Ohne Agnus II.

11 Ohne Agnus I.

12 Die Chanson ist im engen Umfeld von Maximilians Tochter Margarete entstanden und findet sich in deren erstem »album poétique« (Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10572), dem Alamire-Manuskript Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18746, sowie 13 weiteren Quellen.

13 Ohne Agnus II.

14 Auch diese Chanson ist in einer Quelle aus Margaretens persönlicher Umgebung überliefert: ihrem großen Chansonalbum Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 228; zudem aber auch in Quellen aus dem Umfeld Kaiser Maximilians wie dem *Codex Permnner* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Slg. Proske, Ms. C 120) oder dem Liederbuchdruck des Arnt von Aich (RISM [1519]⁵).

15 Der Text dieser Chanson findet sich im französischen Chansonnier Paris, Bibliothèque nationale, f.fr. 12744, dessen Entstehung im Umfeld von Margaretens Kindheit am französischen Hof anzusiedeln ist. Zu diesem Chansonnier siehe umfassend Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).



Abbildung 1: Miniatur mit Widmungsempfänger Wilhelm IV. von Bayern und Datierung »1519«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 2r (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00011>, CC BY-NC-SA 4.0

nommen, dass sie von dem Augsburger Miniaturmaler Narziss Renner (1501/1502–1536) stammten,¹⁶ versuchte erst Ulrich Merkl 1999 diese Annahme zu entkräften. Er argumentierte für einen unbekanntem Meister des süddeutschen/österreichischen Raumes und mutmaßte, dass es sich um denselben Maler handelte, der auch die Handschrift Cod. s.n. 3310 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien illuminiert hatte, ein Gebetbuch, das möglicherweise Herzog Ludwig X. gehört hatte, einem jüngeren Bruder des Münchner Herzogs Wilhelm IV.¹⁷ Merkl selbst aber musste eingestehen, dass es nicht möglich war, diesen »süddeutsche[n] Raum« näher einzuzugrenzen. Ebenfalls schwer einzuschätzen war seines Erachtens, ob von einer Produktion in direkter Nähe zum Auftraggeber oder doch von einer »größere[n] Distanz zwischen Besteller und Ausführendem« auszugehen sei – ein Aspekt, der in der Schlussdiskussion nochmals zu berücksichtigen sein wird. »Der Sitz des Auftraggebers kann also nur als vages Indiz für die Lokalisierung der Illuministenwerkstatt dienen.«¹⁸

16 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie Anm. 3), S. 193–196.

17 Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999.

18 Ebd., S. 20.



Abbildung 2: Rahmensäule der oberen Randleiste mit Datierung »1519«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 2^r (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00011>, CC BY-NC-SA 4.0

Die Grenzen zwischen dem heutigen Bayern und Österreich sind in jener Zeit bekanntlich fließend; und mehrere von Merkl genannte Handschriften unterliegen dieser Lokalisierungsproblematik.

Hinweise auf die Entstehungszeit und den Empfänger finden sich an mehreren Stellen der Handschrift. Bereits auf der Recto-Öffnungsseite von Josquins *Missa de beata Virgine* findet sich zweimal die Jahresangabe »1519« (fol. 2^r): auf dem Kapitell der Rahmensäule (siehe Abbildung 2) und im unteren Viertel jener Miniatur, die Herzog Wilhelm IV. als Widmungsempfänger in Anbetung mit Rosenkranz vor der auf fol. 1^v gemalten Verkündigungsszene zeigt (siehe Abbildung 2). Eine weitere Jahresangabe, »1520«, ist in der Anna Selbdritt-Miniatur der Verso-Öffnungsseite von Matthaeus Pipelares *Missa Fors seulement* (fol. 55^v) zu lesen (siehe Abbildung 3).

Ungleich schwieriger gestaltet sich die Suche nach einem möglichen Auftraggeber. Zwar finden sich in den Miniaturen der Öffnungsseite von Bauldeweyns *Missa En douleur en tristesse* die Portraits von vier Männern (fols. 149^v–150^r; siehe unten Abbildung 11) – Maximilian I., Karl V. in den beiden oberen Miniaturen (Discantus, Contratenor), Herzog Albrecht IV. und Herzog Wilhelm IV. in den beiden unteren (Bassus, Tenor) –, doch sind die bisher vorgebrachten Überlegungen, die in dieser Darstellung ein Indiz für die Auftragserteilung durch das Haus Habsburg erkennen wollen, meines Erachtens zu verwerfen. Die vier Herrscherpersönlichkeiten sind ohne Zweifel für die Politik des süddeutschen Raumes zentral, doch greifen die bisherigen Forschungshypo-



Abbildung 3: Anna Selbdritt-Gruppe mit Datierung »1520«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

thesen zu kurz, da sie entweder die zeitlichen Abläufe oder aber das Bild-Musik-Programm der Handschrift außer Acht lassen: Die These Helmut Hells,¹⁹ dass es Kaiser Maximilian I. gewesen sein, der dieses Buch für seinen Neffen anlässlich von dessen Hochzeit mit Jacobäa von Baden in Auftrag gegeben habe, scheint kaum gut begründbar. Die Hochzeit fand erst 1522 statt, und obwohl Maximilian tatsächlich mehrere Heiratspläne für Wilhelm zu verwirklichen suchte,²⁰ konnte keiner dieser Pläne realisiert werden. Abgesehen von der Tatsache, dass Maximilian 1519 (also kurz vor seinem Tod) noch kaum wissen konnte, wann Wilhelm einmal heiraten würde, hatte der Kaiser für Wilhelm eine Verbindung in den internationalen Hochadel beabsichtigt. Der Tod des Kaisers verhinderte nicht nur eine solche Eheschließung, auch wurde der Münchner Herzog auf seine eigenen Kenntnisse und Kontakte zu heiratsfähigen Frauen zurückgeworfen, was schließlich in die – aus Sicht des bayerischen Herzogshauses – standesgemäße Hochzeit mit Jakobäa von Baden mündete. Von einer Anfertigung des Wolfenbütteler Chorbuches im Auftrag Maximilians für die Hochzeit seines Neffen auszugehen, würde also bedeuten, dass der Kaiser ein aufwendig gestaltetes und kostspieliges Chorbuch »auf Vorrat« hätte

19 H. Hell, *Senfls Hand* (wie *Anm. 5*), S. 131–134; F. Körndle, *Ein musikalisches Geschenk* (wie *Anm. 5*), folgt dieser Annahme. Fuhrmann, *Ave mundi* (wie *Anm. 5*), S. 113f., missversteht Becker und nimmt fälschlicherweise an, dass das Buch für Albrecht IV. angefertigt worden sei.

20 Zur Heiratspolitik der Habsburger und Wittelsbacher siehe umfassend Katrin Nina Marth, *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit*, München 2011 (Forum Deutsche Geschichte, 25).

vorbereiten lassen. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme wird zudem durch die Tatsache unterstrichen, dass jegliches Allianzwapfen fehlt.

Deutlich plausibler argumentiert die Kunsthistorikerin Ursula Becker. Sie plädiert dafür, dass das Chorbuch in der Folge des Augsburger Reichstages 1518 angefertigt worden sei.²¹ Neben zahlreichen zu verhandelnden politisch-diplomatischen Angelegenheiten hatte Maximilian I. auf diesem Reichstag ein letztes Mal versucht, für einen dringend notwendigen Türkenfeldzug zu werben. Laut der Chronik des Juristen und herzoglichen Hofrates Andreas Pernerer (1500–1543) hatte der Kaiser offenbar als letzte Hoffnung seinen Neffen Wilhelm gebeten, ihn in dieser Angelegenheit als Reichshauptmann zu unterstützen.²² Der bayerische Herzog sollte das Zugpferd für das kaiserliche Vorhaben sein, und Maximilian dürfte auf Geld, Truppen und Unterstützung durch verschiedene weitere Fürsten gehofft haben. Den Beistand des Papstes hatte er bereits, denn Leo X. war gewillt, einen solchen Kreuzzug zu unterstützen.²³ Wilhelm willigte in der Tat ein und Maximilian beteuerte begeistert – in Analogie zum greisen Simeon, der den Messias gesehen hatte²⁴ –, dass er nun glücklich sterben könne.

Beckers These scheint zunächst gut begründet. Ihr wichtigstes Argument ist die Darstellung des Hl. Georg zu Beginn von Pierre de La Rues *Missa Incessament*. Dieser Miniatur wird auf der gegenüberliegenden Recto-Seite der in Rüstung gekleidete Herzog Wilhelm IV. in Anbetung gegenübergestellt (siehe Abbildung 4).²⁵ Wie Becker ausführt,²⁶ wurde der Hl. Georg als Patron der Kreuzritter verehrt

21 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm. 3*), S. 223.

22 *Andreas Pernerer's bayrische Chronik 1506–1529 (und anderes)*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Cgm 1594, fol. 11^v.

23 Nach der Verleihung der Kardinalswürde an Albrecht von Brandenburg im Dom von Augsburg wurden dem Kaiser durch die beiden päpstlichen Legaten Thomas de Vio (Cajetan) und Matthäus Lang in Gegenwart sämtlicher Herrscher des Reiches und im Auftrag Leos X. der Hut und das Schwert eines Kreuzritters überreicht, eine symbolische Geste des Papstes an den Kaiser und die Reichsstände, mit der er zur Bekämpfung der Türken aufforderte. Berichte über die Verleihung dieser Symbole an den Kaiser auf Lateinisch und Deutsch finden sich bei Jakob Menzel, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu ecclesiastico*, Augsburg: Grimm & Wirsung 1518, Bg. B [i]v–B iij, bzw. Jakob Menzel und Johann Speiser, *Von dem Eerlichen und in teutschen Landen seltzamesten gäistliche geschicht*, [Augsburg: Grimm & Wirsung] 1518, Bg. [B iv]r–C [i]r. U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm. 3*), S. 225; Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 79), S. 155f.

24 Lukas 2:29–32. Zur Aussage Kaiser Maximilians siehe die Darstellung von A. Pernerer (wie *Anm. 22*).

25 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm. 3*), S. 212 und 228, interpretiert die Miniatur dahingehend, dass sich Wilhelm IV. sogar als der Heilige selbst identifiziert. Dem kann ich nicht folgen.

26 Ebd., S. 211.



Abbildung 4: Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v–29^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

und zählte zu den wichtigsten und beliebtesten Heiligen. Es überrascht daher nicht, dass er bei den Habsburgern den Rang eines Hausheiligen hatte. Bereits Maximilians Vater, Friedrich III., hatte 1469 einen Georgsritterorden gegründet, und als ihm Maximilian auf dem Thron nachfolgte, führte er den Orden fort und gründete – aus Mangel an Mitgliedern – noch eine Georgsritterbruderschaft (1493) und eine Georgsgesellschaft (1503).²⁷ Maximilians Ziel scheint es freilich gewesen zu sein, aus den Ordensmitgliedern so etwas wie eine Hausarmee

²⁷ Walter Franz Winkelbauer, *Der St. Georgs-Ritterorden Kaiser Friedrichs III.*, Diss. Universität Wien 1949; ders., »Kaiser Maximilian I. und St. Georg«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 7, Wien 1954, S. 523–550. Für den Orden ließ Maximilian auch ein Gebetbuch drucken, das bei Johann Schönsperger in Augsburg mit einer eigens dafür angefertigten Type publiziert wurde. Heidrun Lange (-Krach), »Das Neue Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und der St. Georgs-Ritterorden – neue Erkenntnisse der Forschung«, in: *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2013*, hrsg. von Franz Nikolasch, [St. Leonhard] 2014, S. 35–44; dies., »Zeichnen für Kaiser Maximilians I. Memoria – Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.«, in: *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2015*, hrsg. von Franz Nikolasch, [St. Leonhard] 2016, S. 17–33; dies., *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, Diss. Universität Augsburg 2017; sowie



Abbildung 5: Daniel Hopfer (ca. 1470–1536): *Kaiser Maximilian I. als Hl. Georg*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.Icon. 308, fol. 28^v; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001364-8, CC BY-NC-SA 4.0

zu mobilisieren, die schließlich seinen nie verwirklichten Kampf gegen die Türken realisieren sollte. Tatsächlich traf Maximilian Vorkehrungen für den Orden nach seinem eigenen Ableben²⁸ bzw. inszenierte sich gerne selbst als der Heilige oder als Georgsritter (siehe Abbildungen 5 und 6).²⁹

Becker verweist in ihren Ausführungen zudem auf die in Miniaturen dargestellten Heiligenfiguren in Wolfenbüttel A, bei denen sie für die Illustrationen des Hl. Georg, des Hl. Sebastian, der Hl. Barbara und des Hl. Andreas künstlerische Parallelen zu den Darstellungen derselben Heiligenfiguren in Maximilians gedrucktem Gebetbuch für den Georgsritterorden zieht.³⁰ Darüber hinaus möchte

dies., *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance*, 2 Bde., Luzern 2017.

28 Siehe im Memorialbuch von 1512 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 26^v) die bildliche Darstellung, wie Maximilian Marx Treitzsaurwein Angaben zu Grabstift und Sankt-Georgs-Ritterorden diktiert.

29 Beispielsweise wird Maximilian in der *Ehrenpforte* als Georgsritter, umgeben von den Ordensmitgliedern, dargestellt (oberste Abbildungen im Turm links außen).

30 U. Becker, *Zum historischen Hintergrund* (wie *Anm. 3*), S. 210.



Abbildung 6: Totenoffizium des Georgsritterordens in der Georgskirche in Wiener Neustadt (Österreich). München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 896 (Ehrenspiegel des Hauses Österreich, Bd. VII, Augsburg, 1559), fol. 339r; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103106-2, CC BY-NC-SA 4.0

Becker die in Wolfenbüttel A zu sehenden Heiligen aufgrund ihrer christlichen Verehrung mit der Kreuzzugs-idee verknüpfen und vermerkt, dass einige von ihnen als ideale Helfer in Kriegszeiten oder im Angesicht des Todes verehrt wurden.

So gut Beckers Argumente sind, es bleiben bei einer längeren Auseinandersetzung damit doch Zweifel. Folgt man ihnen, so würde es sich (stark vereinfacht gesprochen) um ein prachtvoll dekoriertes Chorbuch handeln, das als Dankesbezeugung für eine bloße Zusage des Münchner Herzogs zu einem Krieg angefertigt wurde, der möglicherweise niemals stattfinden und den Maximilian nur im unwahrscheinlichsten Fall erleben würde. So übersieht Becker in Perneders Bericht, dass die Anfrage Maximilians nach einer Beteiligung Wilhelms als Reichshauptmann »wenig tag nach/ solchem abschied an unsern gnedigen herrn herzog/ Wilhelmen von Bayern« stattfand.³¹ Der Reichstagsabschied 1518 wird mit 14. Oktober notiert, was hieße, dass in der zweiten Oktoberhälfte die Anfrage an den bayerischen Herzog ergangen wäre. Somit wären also nur etwa zwei Monate

31 Andreas Perneder's bayrische Chronik (wie Anm. 22).

für den Auftrag und den Beginn der Arbeiten am Chorbuch geblieben, bevor der Kaiser am 12. Januar 1519 in Wels verstarb. Das Chorbuch selbst, oder wenigstens die Miniaturen sind jedoch, wie erwähnt, mit 1519 und 1520 datiert. Dies lässt zwar immerhin die Möglichkeit offen, dass die Niederschrift der Musik in den verbleibenden Monaten des Jahres 1518 erfolgt ist, bevor eine Bebilderung in den Jahren 1519/1520 stattfinden konnte, doch scheint eine solch rasche Planung und Zusammenstellung des Repertoires und des Bildprogrammes, wie es in der abgeschlossenen Handschrift vorliegt, aus heutiger Sicht nicht sehr wahrscheinlich.

Auch Beckers Interpretation der in das Chorbuch aufgenommenen Heiligenfiguren ist nicht frei von Zweifeln. Die Anrufung von Heiligen in Kriegszeiten mag für die vorgenannten Heiligen seine Berechtigung haben, ebenso wie für den Hl. Christophorus und die Hl. Katharina als Nothelferin, doch identifiziert Becker die Hl. Magdalena fälschlicherweise mit der Hl. Margaretha.³² Die tatsächlich dargestellte Hl. (Maria) Magdalena als Patronin der Bleigießer hätte ebenso in die Argumentation ihrer These einbezogen werden können, wie der Hl. Thaddäus (fol. 111v), der als Fürsprecher in ausweglosen Situationen angerufen wird. Die Darstellung des Hl. Simon (Patron der Holzhauer, Gerber, Lederarbeiter, Weber und Färber) lässt sich mit Beckers Hypothese allerdings nicht erklären – und wird daher nicht erwähnt.

Schließlich scheint auch Beckers Argumentation zum Hl. Georg als Kreuzritterheiligen im Kampf der Habsburger gegen die Türken nicht schlagend genug. Wie erwähnt, war die Verehrung des Hl. Georg generell weit verbreitet, und genau aus diesem Grund pflegte auch die Familie der Wittelsbacher eine enge Beziehung zu diesem Heiligen: Die neue Kapelle der herzoglichen Residenz (»Neuveste«), erbaut unter Wilhelm IV.,³³ war dem Hl. Georg geweiht, und ebenso war der Festsaal der Residenz nach diesem Heiligen benannt. Wilhelm steht hier ganz in der Tradition seines Vaters, Albrecht IV., der 1496

32 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm. 3*), S. 214, behauptet, auf fol. 112^r sei aufgrund ihrer Gruppierung mit Barbara und Katharina die Hl. Margaretha dargestellt. Auch wenn dies Beckers Argumentation einer Darstellung von drei Nothelferinnen stützen würde und die Kombination mit der Hl. Barbara und der Hl. Katharina für den süddeutschen Raum ungewöhnlich scheint, ist die dargestellte Heilige aufgrund des von ihr in der linken Hand getragenen Salbgefäßes eindeutig als Hl. (Maria) Magdalena zu identifizieren. So auch beschrieben bei A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie *Anm. 3*), S. 188.

33 Die Georgskapelle wurde 1540 eingeweiht. Otto Meitinger, *Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchner Residenz*, München 1970 (Oberbayerisches Archiv, 92), S. 32f. Auch die Kapelle der Burg Trausnitz in Landshut, Sitz der Herzöge von Bayern-Landshut und ab 1516 vom Münchner Herzog Ludwig X. zum Renaissancepalast umgebaut, war dem Hl. Georg geweiht.

in betracht der ungewiß stund vnd zeit, darinn ain yeglich mensch der Fordrung des Allmächtigen gewarttend ist, auch der zergenglichkiet dieser weltl ... Darumb zuevor Got dem Allmechtigen, auch der hochgelobten Junckfrawen Maria seiner gepererin vnd allen himmlischen here zum lob vnd darnach allen verwonten diser stüftung geistlich vnd weltlich standts, vergangen, gegenwärtigen vnd zuekünfftigen, auch dartzue ingemain allen gelaubigen selen zur hilff und trost

und in Nachahmung seines Schwiegervaters, Friedrich III., eine »sannd Jörgen Bruederschaft« gegründet hatte.³⁴ Wie die Erneuerung dieser Bruderschafts-stiftung im Jahre 1508 und die detaillierten Statuten bestätigen, lag die Pflege dieser ab diesem Zeitpunkt für alle Bevölkerungsschichten offenen Bruderschaft dem Münchner Herzog durchaus am Herzen. Denn war die Stiftung ursprünglich nur für das Hofpersonal des Münchner Herzogs errichtet worden, wurde sie 1508 auch auf nichtadelige Personen ausgeweitet. Die Verwaltung der Bruderschaft hatte darauf zu sehen, dass

in Vnser lieben Frawenpfarrkirchen zu Muenchen in der fürstlichen Capelle sand Anna=Altars unter dem sagrer³⁵ der linken seiten gelegen zu jeder Quatömper am Pfintztag [Donnerstag] nach Completzeit ain kurtze Vigili mit sambt dem venit vnd am Freitag darnach morgens ain gesungen Selambt für all vergangen bruedern vnd schwestern vnd all christgelaubigen seln mit ausparung vnd dabei prinnenden stockhörzen gehalten werde wie dann die beruert Bruederschaft soliche Quatömperbegennnisse bisher zu vollbringen gepflogen hat.

Weiterhin wurde bestimmt,

item es sol auch, als oft ein brueder oder schwester auß dieser Bruederschaft tods verget, dasselb gestorben aus beruerter Bruederschaft getragen, zu der erden bestatet vnd im als fürderlich ist vnd es ungeferlich sein mag, ain gesungen Selambt gehalten vnd vollbracht ... werden ... Vnd zu ainem jeden gesungen Ambt, das vorgemelter maß gehalten wirdet, sollen ein epistler vnd evangelier dinen vnd alles beleuchten von gemainer Bruederschaft beschechen, ain jeden pfarr vnd der kirchen onschaden. Es sol auch ain ieglich mensch in vorgemelter Bruederschaft

34 Dieses wie auch die nachfolgenden Zitate aus J. M. Forster, *Jubiläumsbüchlein der St. Georgi-Erzbruderschaft an der St. Cajetanshofkirche in München* (26.–28. April 1896), München 1896, S. 4–7. Die im Selbstverlag des Verfassers erschienene Publikation befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, Abt. III (Geheimes Hausarchiv), Obersthofmeisterstab Hofkultusstiftungen, Fach. 67 Fasz. I No. 1 unter weiteren Dokumenten aus dem 19. Jahrhundert zur Feier des 400. Bestehens der Georgsbruderschaft. Die Dokumente zu der Stiftung sind ansonsten spärlich, der originale Stiftungsbrief ist verloren und Details sind nur abschriftlich im »Receptionsbrief« von 1508 (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kolleg. St.U.L.F. Kl. Lit. No 65, I. Konvolut, 9. Faszikel) erhalten.

35 Es dürfte sich um das nicht mehr erhaltene Sakramentshäuschen zur Aufbewahrung des Allerheiligsten handeln.

ains jeden abgestorben brueder oder schwester seln auf die Zeit seiner begennknuß zehn *Pater noster*, sovil *Ave Maria* vnd an glauben sprechen vnd Got den Allmechtigen piten, desselben vnd aller gelaubigen seln genedig vnd parmhetzig ze sein.

Tatsächlich wurde in Wolfenbüttel A die Aufschlagsseite mit der Georgsminiatur, dem in Rüstung dargestellten Wilhelm IV. und den im Rahmen zu sehenden Städtewappen sehr bewusst gewählt, doch muss sie – so viel sei vorweggenommen – aus Sicht der Wittelsbacher gelesen werden. Das ähnliche Auftreten der beiden Häuser Habsburg und Wittelsbach, das sich in der Verehrung des Hl. Georg bereits andeutet und indirekt auch auf die zahlreichen Verflechtungen der Familien hinweist, wird durch die Portraits der vier (ehemals) regierenden Herrscherpersönlichkeiten auf den fols. 149^v–150^r nochmals unterstrichen. Allerdings bleibt festzuhalten, dass diese Zusammenstellung nur einen Teil eines übergeordneten Programmes in der Bebilderung der gesamten Handschrift darstellt – eines Programmes, auf das gleichsam als Metaebene in diesem Chorbuch kontinuierlich angespielt wird: nämlich auf die seit Jahrhunderten auf dynastischer wie politischer Ebene aufs Engste miteinander verquickten Schicksale der Häuser Habsburg und Wittelsbach. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ein Paradigmenwechsel ab: Wie in kaum einer anderen Musikhandschrift der Zeit wird der Ausführung der Handschrift eine zeitübergreifende Vorstellung von Politik und Kunst zugrunde gelegt. Diese wiederum äußert sich in der Intention einer überfamiliären Beziehungsdarstellung, deren multiple Perspektiven mittels Malerei und Musik in die Handschrift werküberspannend eingeschrieben sind.

amicitia, auxilium, unitas

Die Hinweise auf die soeben skizzierte Metaebene hält das gezielt gesetzte Miniaturenprogramm bereit, das einerseits in Verbindung mit dem musikalischen Repertoire steht, das aber auch über die einzelnen Messen hinweg in Beziehung zueinander gesetzt wird, sodass ein breites intertextuelles Panorama zum Ausdruck kommt. Bereits in der ersten Messe, Josquins *Missa de beata Virgine*, finden sich die gegenüber- bzw. nebeneinandergestellten Hauswappen der beiden Familien. Die Wappen werden von den (Erz-)Herzogshüten als Rangkronen bekrönt und von Schildhaltern eingefasst.³⁶ Dies ist insofern äußerst ungewöhnlich, als im Fall des Hauses Habsburg *nicht* auf das Kaisertum hingedeutet wird,

36 Im Fall des bayerischen Wappens sind es zwei bekrönte Löwen (sie sind noch heute im Wappen des Freistaates Bayern enthalten), im Fall des Habsburger Wappens sind es zwei flügellose Greifen. Obgleich die Darstellung ohne Flügel bemerkenswert ist, gehören Greifen zu den typischen Figuren als Schildhalter und finden sich in mehreren Wappendarstellungen Maximilians.

sondern auf ihren Rang als »Erzherzöge« von Österreich. Darüber hinaus ist der Hintergrund der Recto-Seite entsprechend der jeweiligen Familie in der oberen Hälfte mit blau-silbernen Rauten, in der unteren Hälfte aber mit rot-silbernen Streifen (Wappenfarben des Bindenschildes) gestaltet. Aufgrund der typisierten Gestaltungs-tradition derartiger Handschriften, die den Widmungsempfänger in der oberen Miniatur der Eröffnungsseite darstellt, bleiben – die Intention einer Darstellung des überfamiliären Beziehungsstatus der beiden Herrscher-geschlechter vorausgesetzt – kaum andere Gestaltungsmöglichkeiten. Damit aber wird nicht nur die Beziehung in sowohl vertikaler als auch horizontaler Ansicht ausgedrückt, sondern auch die Gleichrangigkeit der beiden Häuser evoziert (siehe Abbildungen 7 und 8a/b).

Eine weitere Wappendarstellung findet sich auf der Öffnungsseite von *Pipelares Missa Fors seulement* (fols. 55^v–56^r; siehe Abbildung 9). Die Gestaltung der Initialen für die Bassus-Stimmen in den beiden unteren Miniaturfeldern lässt an deren Rang keinerlei Zweifel: Während auf fol. 56^r das Wappen des Herzogs in Bayern mit Helm, Helmdecke und einfacher Helmzier das Herzogtum Bayern und dessen Regenten symbolisiert, ist auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 55^v) der kaiserliche Doppeladler als Hauptschild dargestellt. Dieser kaiserliche Wappenschild selbst wird von der Kaiserkrone (einer typischen Mitrenkrone) bekrönt, die Adlerköpfe des Doppeladlers von Bügelkronen. Auf der Brust dieses Hauptschildes aber, und damit im Zentrum des Doppeladlers, sitzt als »Herzschild« nicht das Habsburgerwappen, sondern das seit 1242 geführte Stammwappen der Wittelsbacher mit den blau-silbernen Rauten.³⁷

Beide Wappenschilde werden zudem von stehenden, sich anblickenden Schildhaltern in gegensätzlichen Farben eingefasst: Der kaiserliche Doppeladler wird von zwei Männern in den bayerischen Farben gehalten (weiß-blau), das bayerische Wappen wird von zwei Männern in den Farben des österreichischen Bindenschildes (rot-weiß) gestützt. Schildhalter gehörten zu den Prachtstücken einer Wappendarstellung, dienten aber lediglich der Dekoration. Hier allerdings betonen vor allem die habsburgischen Schildhalter die Unterstützung der Wittelsbacher durch die Habsburger (siehe Abbildung 10a/b).³⁸

Da der Herzschild des kaiserlichen Doppeladlers eindeutig auf die Familie Wittelsbach verweist, ist nur eine Periode im Verlauf der wittelsbachischen Geschichte

37 Es handelt sich um das Wappen der Grafen von Bogen, das nach dem Erlöschen von deren Herrscherlinie zusammen mit der Grafschaft an die Wittelsbacher überging.

38 Dass die Schildhalter in diesen beiden Miniaturen tatsächlich von Bedeutung sind, wird im Vergleich mit der Wappenminiatur auf fol. 28^v ersichtlich. Die hier in Gold ausgeführten Schildhalter verschmelzen gleichsam mit dem Rahmen und stellen tatsächlich Schmuckelemente dar.



Abbildung 7: Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 1^v-2^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00010>, CC BY-NC-SA 4.0

denkbar, auf die in dieser Miniatur angespielt wird: das Kaisertum des Wittelsbachers Ludwig IV. (1282/86–1347), der ab 1314 als römisch-deutscher König und seit 1328 als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches regierte. Dieses König- und Kaisertum stellt insofern eine außergewöhnliche Zeitspanne in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches dar, als sich das Ringen um die alleinige Königswürde zwischen Ludwig aus dem Haus Wittelsbach und Friedrich aus dem Haus Habsburg von 1314 bis 1325 hinzog.³⁹ Letztendlich verpflichteten sich beide Parteien auf gegenseitige Unterstützung,⁴⁰ Friedrich verzichtete offiziell auf die

³⁹ Die Kurfürsten waren 1314 in zwei Lager gespalten, sodass schließlich mit den Anhängern der beiden Kandidaten zwei Könige gewählt wurden. Alois Schütz, »Ludwig der Bayer«, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Bd. 15, Berlin 1987, S. 334–347.

⁴⁰ Hierbei wurden etwa das gemeinsame Abendmahl am Gründonnerstag, wie auch der gemeinsame Freundeschwur samt Friedenskuss als Zeichen der Freundschaft und Vergebung in die rituellen Gesten aufgenommen. Zur symbolhaften Inszenierung dieser Freilassung sowie den Hintergründen der ungewöhnlichen Herrschaftsform allgemein siehe Claudia Garnier, »Der doppelte König. Zur Visualisierung einer neuen Herrschaftskonzeption im 14. Jahrhundert«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 44 (2010), S. 265–290: S. 270f.; Esther Wipfler, »Amicitia in der Kunst des Mittelalters. Die Personifikation und ihre Rezeption«, in: *Freundschaft. Motive und*



Abbildung 8a/b: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 1^v und fol. 2^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00010>, CC BY-NC-SA 4.0

Krone und die habsburgischen Reichslehen und erkannte Ludwig als König an. Dieser wagte im »Münchner Vertrag«⁴¹ (September 1325) den Entwurf einer im Reich nie dagewesenen – und letztendlich auch nicht wirklich realisierten – Regierungsform der gleichberechtigten Doppelmonarchie, bei der sich die beiden Könige als gleichgestellte Partner verstehen und sich gegenseitig unterstützen sollten.⁴² Friedrich spielte zu jener Zeit im Reich allerdings keine Rolle mehr, sodass sich Ludwig nach 1327 letztlich als alleiniger Herrscher durchsetzen konnte.⁴³

Bedeutungen, hrsg. von Sybille Appuhn-Radtke und ders., München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 19), S. 155–179, insbes. S. 158f.

41 *Monumenta Germaniae Historica. Leges 5: Constitutiones et Acta Publica Imperatorum et Regum*, Bd. 6.1: *Inde ab a. MCCCXXV usque ad a. MCCCXXX* (1325–1330), hrsg. von Jacob Schwalm, Hannover 1914–1927, Reprint Berlin 1982, Nr. 105: »Unio inter reges habita«, S. 72–74.

42 C. Garnier, Der doppelte König (wie *Anm.* 40), S. 280; Marie-Luise Heckmann, »Das Doppelkönigtum Friedrichs des Schönen und Ludwigs des Bayern (1325–1327). Vertrag, Vollzug und Deutung im 14. Jahrhundert«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 109 (2001), S. 53–81.

43 Kaiser Ludwig IV. – vom Papst zum Zeichen der Demütigung nur als »bavarus« (»der Bayer«) bezeichnet – war für das Haus Wittelsbach eine bedeutende Persönlichkeit. Trotz seiner Exkommunikation und dem bis zu seinem Lebensende (1347) andauernden Kirchenbann wurde er als erster Wittelsbacher im Vorgängerbau der heutigen Frauenkirche in München beigesetzt, wodurch die Grablegung der Herzöge von Bayern in dieser Kirche initiiert wurde. Auch wurden die unter Ludwig etablierten guten Beziehungen zum nahegelegenen Franziskanerkloster und dessen Protektionspolitik weitergeführt. Herzog Albrecht IV. errichtete im Zuge des Neubaus der Frauenkirche eine Salve-Stiftung, die sowohl das Gedenken an den bis dahin



Abbildung 9: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v–56^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

Doch zurück zur Miniatur: Womöglich sollen also die Schildhalter an diese Zeit des Kaisertums des Hauses Wittelsbach erinnern und die rot-weiß gewandeten Männer inszenieren jene gegenseitige Hilfe, auf die sich die beiden Häuser 1325 verpflichtet hatten, denn erst durch den »freiwilligen« Thronverzicht Friedrichs wurde die Herrschaft Ludwig des Bayern möglich, und die Herrschaft der Wittelsbacher konnte gesichert werden.

Vor diesem Hintergrund wird unmissverständlich deutlich, dass in Wolfenbüttel A hinter den Darstellungen der vier Regenten (Maximilian I., Albrecht IV., Karl V., Wilhelm IV.) auf der Öffnungsseite von Bauldeweyns *Missa En douleur en tristesse* ebenfalls die Intention steht, die enge solidarische Verbindung der beiden Familien hervorzuheben, eine Verbindung, die weit über das nahe Verwandtschaftsverhältnis der vier Männer hinausgeht und vielmehr in der – im Sinne

einigen Kaiser des Hauses Wittelsbach wie auch an alle verstorbenen und lebenden Mitglieder des Herrschergeschlechts zum Ziel hatte. *Monumenta Boica* 20, München 1811, Nr. 378, S. 696–698: S. 696; vgl. auch Leo Söhner, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 7f.



Abbildung 10a/b: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v und fol. 56^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

Kaiser Ludwigs IV. – eng verflochtenen Politik der beiden Häuser bestand. Diese politische Dimension liegt bei Maximilian I. und Albrecht IV. auf der Hand: Der Kaiser stand im Landshuter Erbfolgekrieg (1504/1505) auf der Seite des Münchner Herzogs. Obwohl Albrecht IV. durch den Kölner Schiedsspruch den empfindlichen Verlust zahlreicher wertvoller Besitzungen hinnehmen musste (darunter in Kufstein und im Mondseerland), gelang es ihm, durch diesen Verzicht die Einheit der vier bayerischen, seit 1392 zersplitterten Teilherzogtümer (Landshut, Ingolstadt, Straubing, München) wiederherzustellen und seine Macht als alleiniger Regent eines geeinten Herzogtums Bayern deutlich auszubauen.

Die Portraits der gegenüberliegenden Seite stellen hierzu das politische Pendant der jüngeren Generation dar: Der noch junge Karl wird bereits als »REX ROMANORUM etc.« titulierte, ein Indiz darauf, dass die Wahl zum König zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Chorbuches offenbar schon stattgefunden hatte; und obwohl Maximilian noch den Titel (gewesener) »CESAR« trägt,⁴⁴ halten drei Putti einen Feston über Karls Kopf, an dem bereits der kaiserliche Doppeladler auf goldenem Schild (mit dem Habsburger Bindenschild als Herzschild) hängt.⁴⁵

44 Die Proklamation zum »Erwählten Römischen Kaiser« erfolgte bekanntlich mit Zustimmung Papst Julius' II. am 4. Februar 1508 im Dom von Trient.

45 Es ist dies also eine andere Darstellung des Wappens als im berühmten Mechelner Alamire-Chorbuch (siehe [Anm. 7](#)), das vermutlich von Maximilian oder Margarete von Österreich zur



Abbildung 11: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 149^v–150^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00306>, CC BY-NC-SA 4.0

Über Wilhelm IV. (»DVX BAVOARIE etc.«) hängt an einem Feston seinerseits das Wappen der Wittelsbacher Herzöge (siehe Abbildung 11).

Dass sowohl Maximilian I. als auch Albrecht IV. in schwarz-gold kariertem Kleidungsstück dargestellt sind und der Kaiser sogar vor einem schwarz-gold durchwirkten Vorhang zu stehen scheint, verstärkt den Eindruck einer sich abhebenden Präsentation der beiden jungen Männer als die lebenden Regenten ihrer Herrergeschlechter, die ihrerseits vor einem roten (Karl V.) bzw. grünen (Wilhelm IV.) Vorhang abgebildet sind. Tatsächlich wird auch in diesen letzten beiden Miniaturen die gegenseitige Solidarität der beiden Häuser ausgedrückt, und es kann zur Entstehungszeit des Chorbuches 1519/1520 wiederum nur ein Ereignis geben,

Inthronisation Karls als Herzog von Burgund in Auftrag gegeben worden war: Da Karl noch nicht regierender Herrscher des Heiligen Römischen Reiches war, ist auf fol. 1^v der Doppelkopfadler in die Szene integriert und noch nicht als Teil eines Wappens geführt. Stattdessen ist beim tatsächlichen Regenten, Maximilian I., das Wappen mit dem Reichsadler in ähnlicher Weise dargestellt wie in Wolfenbüttel A: über dem Kopf hängend (fol. 17^r).



Abbildung 12: Wappenschild des Schwäbischen Bundes, Werkstatt Hans Burgkmair, 1522. München, Bayerische Staatsbibliothek, ESJg/2 J.publg. 66#Beibd.2; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109020-2, CC BY-NC-SA 4.0

das die Unterstützung des Bayernherzogs für seinen Habsburger Cousin meint: Wilhelms Hilfe, die er Karl im Vorfeld von dessen Wahl zum römischen König zukommen ließ.⁴⁶ Zwar griff Wilhelm nicht unmittelbar in den Wahlkampf zwischen dem französischen König Franz I. und Karl ein, doch hatte der aus reichspolitischer Sicht renitente und bereits seit 1516 unter Reichsacht stehende Ulrich von Württemberg am 21. Januar 1519 (also unmittelbar nach Maximilians Tod) die freie Reichsstadt Reutlingen überfallen und so versucht, Gebietsgewinne zu erzielen.⁴⁷ Mit Bayern und den anderen Mitgliedern des von Maximilians Vater, Friedrich III., gegründeten Schwäbischen Bundes rüstete sich Wilhelm IV. als oberster Feldhauptmann zum Krieg, was die Vertreibung Ulrichs und das Erscheinen des siegreichen Heeres vor den Toren Frankfurts zur Folge hatte. Dies

⁴⁶ *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, hrsg. von Max Spindler, Bd. 2: *Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, 2. verb. Nachdr., München 1977, S. 306–309; Heinrich Lutz, »Karl V. und Bayern. Umriss einer Entscheidung«, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41: S. 19f.

⁴⁷ Am 28. Januar ergab sich Reutlingen und gewährte Ulrich den Einmarsch in die Stadt.



Abbildung 13a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v und fol. 29^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

wiederum ermöglichte den Kurfürsten, ungehindert nach Frankfurt zu ziehen, um Karl am 28. Juni 1519 (in absentia) zum römisch-deutschen König zu wählen.⁴⁸

Der Schwäbische Bund hatte sich den Heiligen Georg als Schutzpatron gewählt (siehe Abbildung 12) wodurch verständlich wird, warum Wilhelm in der zweiten Messe in Rüstung dargestellt ist:⁴⁹ Die Miniatur des Hl. Georg deutet auf dessen Funktionen als Hausheiliger der Familie Wittelsbach und als Patron des Schwäbischen Bundes, die Miniatur des den Heiligen anbetenden Münchner Herzogs drückt dessen enge Verbindung zu diesem Heiligen aus und erinnert gleichzeitig an den Sieg des Hauses Wittelsbach für das Haus Habsburg (siehe Abbildung 13a/b).

Vor diesem neuen Verständnis der Porträt-Interpretation wird nun auch der mit Wappenschilden überhäufte Rahmen der Aufschlagsseite fol. 28^v/29^r (siehe oben Abbildung 4) verständlich: Es sind nicht die – wie Becker darlegen zu können glaubt⁵⁰ – den Türkenfeldzug finanzierenden Landstände. Vielmehr handelt es sich um die Wappen der Residenzstädte der ehemaligen vier bayerischen

48 Württemberg wurde nach erneuter Vertreibung Ulrichs von Württemberg unter die Herrschaft Karls gestellt. M. Spindler (Hrsg.), Handbuch (wie Anm. 46), S. 307f.

49 Wilhelm ist interessanterweise nicht mit Helm, sondern mit einem schwarzen Hut mit Straußenfedern abgebildet. Auch Maximilian ist auf einem Kalksteinrelief von Hans Daucher (Augsburg um 1522) als Hl. Georg mit Straußenfedernhut dargestellt (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Kunstkammer 7236), siehe www.khm.at/de/object/75a74d2aba/.

50 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 3), S. 188 und 227.



Abbildung 14a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 169^v und fol. 170^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00346>, CC BY-NC-SA 4.0

Teilherzogtümer, den vier Rentämtern (Landshut, Straubing, Burghausen, München), sowie einer Auswahl der jeweiligen Gerichtsorte.⁵¹ Geordnet in die Herzogtümer Landshut und Straubing (fol. 28^v)⁵² bzw. München und Ingolstadt (fol. 29^r)⁵³ setzen sie die Macht des Münchener Herzogs als Herrscher über die wiedervereinten Teilherzogtümer wie auch die bayerische Verwaltung eindrucksvoll in Szene.⁵⁴

51 Alle Städte standen in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zum Münchener Herzog.

52 Es sind die Wappen der Städte Landshut, Straubing, Burghausen, Kelheim, Braunau, Deggen-dorf, Schärding, Neuötting (Otting), Vilshofen, Erding (Arding), Dingolfing, Landau, Stadtam-hof (Am Hove), Furth im Wald, Abensberg, Osterhofen, Grafenau (von oben nach unten, gegen den Uhrzeigersinn). Klemens Stadler, *Deutsche Wappen Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 4: *Die Gemeindewappen des Freistaates Bayern. I. Teil, A–L*, Bremen 1965; Bd. 6: *Die Gemeindewappen des Freistaates Bayern, II. Teil, M–Z*, Bremen 1968, sowie die Online-Datenbank des Hauses der Bayerischen Geschichte München, <https://www.hdbg.eu/gemeinden/index.php/inhalte> (30.12.2021).

53 Es handelt sich um die Wappen der Städte München, Ingolstadt, Wasserburg, Landsberg/Lech, (Bad) Reichenhall, Schongau, Rain, Weilheim in Oberbayern, Wemding (Bennding), Friedberg (Reitburg), Aichach, Pfaffenhofen, Neustadt, Moosburg, Traunstein, Dietfurt, Schrobenhausen (von oben nach unten, gegen den Uhrzeigersinn).

54 Hinweise darauf, dass die beiden Residenzstädte Landshut und Straubing seit dem Einigungs-vertrag von 1516 unter der Verwaltung von Wilhelms Bruder Ludwig X. standen, fehlen bezeichnenderweise; A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie *Anm. 3*), S. 183. Interessant ist auch die Aufteilung der Wappen, die die Gerichte der vier Rentämter auf beiden Seiten dahingehend mit-einander verflucht, dass auf fol. 28^v (Rentämter Landshut, Straubing, Burghausen) die Wappen der Stadt Abensberg als Pfliegergericht des Rentamtes München, auf fol. 29^r (Rentamt München) die Wappen der Städte Moosburg und Dietfurt als Gerichtsstädte der Rentämter Landshut bzw. Straubing in die jeweils obere rechte Rahmenleiste eingearbeitet sind.

Schließlich ist auch auf der Öffnungsseite der letzten Messe von Wolfenbüttel A, La Rues *Missa pro fidelibus defunctis*, eine Darstellung der Hauswappen der beiden Familien zu sehen. Hier lassen sie sich in den Miniaturen der unteren Bildhälften auf dem Schrein (fol. 169^v) wie auch auf dem Katafalk (fol. 170^r) erkennen (siehe Abbildung 14a/b), bei letzterem ergänzt durch die Wappen der vier ehemaligen Teilherzogtümer München, Landshut, Ingolstadt und Straubing sowie der Städte Wasserburg, Burghausen, Reichenhall, Braunau und Schongau. Diese Reihenfolge entspricht damit abwechselnd den Miniaturen der linken Randleisten in La Rues *Missa Incessament* (fols. 28^v–29^r), und es darf angenommen werden, dass die Reihe der Wappenschilder auf den nicht zu sehenden Seiten fortgeführt zu denken ist.

Bedenkt man die Entstehungszeit des Chorbuches, darf tatsächlich angenommen werden,⁵⁵ dass diese beiden Miniaturmalereien auf den Tod Kunigundes von Österreich anspielen, der Mutter der Münchner Herzöge und Schwester Kaiser Maximilians, die am 6. August 1520 verstarb.⁵⁶ Die beiden Hauswappen auf dem von Kerzen umstandenen und mit drei weißen Kreuzen geschmückten stilisierten Trauerkatafalk (fol. 170^r) symbolisieren somit die Zugehörigkeit der verstorbenen Herzoginmutter zu beiden Familien. Dementsprechend muss auch die Wappendarstellung auf dem gegenüberliegend abgebildeten Schrein gelesen werden, bei dem unklar bleibt, ob es sich um den Sarkophag der Herzogin handelt oder ob die Miniatur ein Reliquiar darstellen soll (fol. 169^v): Das in Gold gefasste Gehäuse wird wie der Katafalk von vier Kerzen umstanden und ist mit Heiligenfiguren vor blauem Hintergrund geschmückt. Denkbar wäre etwa die Darstellung eines Zwölf-Apostel-Schreins, von dem neun Figuren an Stirn- und Längsseite erkennbar sind.⁵⁷ Das Gehäuse wird von einem mit verschiedenfarbigen Edelsteinen verzierten und mit Halbfiguren geschmückten Deckel geschlossen, an dessen Stirnseiten wiederum die Hauswappen der beiden Familien angebracht sind, ein weiterer Hinweis auf Kunigunde als Symbolfigur der beiden Herrschergeschlechter.⁵⁸

Die Annahme, dass es sich bei dem dargestellten Gehäuse um ein Reliquiar handeln könnte, liegt vor allem deshalb nahe, weil die Herzoginmutter nach dem

55 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm.* 3), S. 193, Fn. 50, sowie S. 200. Inwieweit die Messe tatsächlich auf Wunsch des Herzogs hinzugefügt wurde, muss vorerst offen bleiben.

56 Eine weitere Beziehung zwischen den beiden Messen wird unten diskutiert.

57 Die fünfte Figur von links ließe sich aufgrund der Pilgerkappe und Muschel womöglich als Hl. Jakobus d. Ä. identifizieren, dessen Darstellung aber häufig jener des Hl. Rochus ähnelt, sodass keine eindeutige Aussage gemacht werden kann.

58 Eine ähnliche Darstellung findet sich im Vorderdeckel eines *Missale Augustanum*, [Dillingen oder Bamberg]: Johann Sensenschmidt, 10.1.1489 (Gesamtkatalog der Wiegendrucke M24229; Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 201) aus dem Besitz von Herzog Albrecht IV. und Kunigunde.

Tod ihres Mannes ins Püttrich-Regelhaus der Franziskanertertiärinnen eintrat und diesem kontinuierlich Geld- und Sachspenden stiftete.⁵⁹ So verfügte sie, dass jene Reliquien, die Kaiser Maximilian bei seinem Besuch der Schwester im Juli 1510 dem Kloster geschenkt hatte, auch nach ihrem Tod und gegen den Willen Wilhelms IV. im Kloster verbleiben sollten.⁶⁰

Mit den auf dem Trauerkatafalk gezeigten Wappen wird also erneut auf die von Wappen gerahmte *Missae Incessament* von Pierre de la Rue verwiesen. Der Bogen wird allerdings nicht nur zu den Rahmenleisten der Messe geschlagen, sondern – ausgehend von der Annahme, dass mit diesen Miniaturen tatsächlich das Andenken Kunigundes geehrt werden sollte – auch in einem ungewöhnlich Rückbezug zu den beiden unterhalb der Georgs- bzw. Wilhelmsminiatur gemalten Wappenschilden. Dabei ist es nicht so sehr der Wappenschild auf fol. 29^r, der Aufmerksamkeit erregt – er steht für die männlichen Familienmitglieder als Herzöge in Bayern und Pfalzgrafen bei Rhein.⁶¹ Aussagekräftiger ist vor allem der gegenüberüberliegende Wappenschild auf fol. 28^v, der (heraldisch korrekt platziert) eindrucksvoll die weibliche Linie von Wilhelms Vorfahren inszeniert (siehe Abbildung 15a/b): Die Wappenkomposition, die mehrere zu einem Schild vereinigte Wappen zeigt, verweist in Feld 1 auf Eleonore von Portugal (Wilhelms Großmutter mütterlicherseits), in Feld 2 auf Kunigunde von Österreich (Mutter), in Feld 3 auf Anna von Braunschweig-Grubenhagen (Großmutter väterlicherseits), und in Feld 4 auf Elisabeth Visconti (Urgroßmutter väterlicherseits).⁶² Ein weiterer Konnex zur Totenmesse könnte schließlich in der zugrundeliegenden Trauerchanson Pierre de la Rues hergestellt werden, die womöglich die Ingrossierung

59 Zu diesem Lebensabschnitt Kunigundes von Österreich siehe umfassend Karina Graf, *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465–1520) – Eine Biographie*, Diss. Universität Mannheim, Mannheim 2000, S. 170–202. Nach ihrem Tod ging auch Kunigundes Bücherbesitz in die Bibliothek des Klosters über, doch können bislang nur wenige Bücher – allesamt Erbauungsliteratur – eindeutig der Bibliothek Kunigundes zugeordnet werden. Ob zu den hinterlassenen Büchern auch das in Anm. 58 genannte *Missale* gehört, bleibt vorerst fraglich. Zum Buchbestand des Püttrichklosters siehe auch Ferdinand Gelder, »Vom Bücherbesitz der Herzogin Kunigunde von Baiern († 6.8.1520)«, in: *Bibliotheksforum Bayern* 3 (1975), S. 117–125.

60 K. Graf, Kunigunde, ebda., S. 192–198.

61 Das Wappen zeigt in den Feldern 1 und 3 den pfälzischen Löwen (einen goldenen, rot bewehrten Löwen auf schwarzem Grund), in den Feldern 2 und 4 die blau-silbernen Wecken des Herzogs in Bayern. Der Schild ist zudem mit Helmdecke und zwei Helmzierern dargestellt (Helm 1: Zwischen einem mit blau-silbernen schrägen Wecken tingierten Adlerflug sitzt ein goldener, rotbewehrter, gekrönter Pfälzer Löwe auf gekröntem Helm; Helm 2: Zwischen einem blau-silbernen gerauteten Paar Büffelhörnern, die an den Seiten mit blauen Lindenzweiglein besteckt sind, sitzt ein goldener, gekrönter und rot bewehrter Löwe).

62 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie Anm. 3), S. 182f.; U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 3), S. 187.



Abbildung 15a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v und fol. 29^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

ausgerechnet dieser Messe in das Chorbuch motivierte. Der Chansontext beklagt (aus neutraler Sicht) den Verlust eines Menschen und ist ebenso im ersten Album Margaretes von Österreich zu finden,⁶³ wie die Vorlagen zu den Messen *En douleur en tristesse*, *Fors seulement* und *Se congié prendz*.

Repertoiretransfer als Bedeutungswandel: Matthaëus Pipelares *Missa Fors seulement*

Der Rückgriff auf Messen, die im unmittelbaren Umfeld Margaretes von Österreich entstanden sind, kann keinesfalls zufällig geschehen sein. Die zentrale Position, die La Rue einnahm, ist hinlänglich bekannt; über Matthaëus Pipelare sind zwar kaum Details bekannt, doch die Tatsache, dass mehrere seiner Kompositionen in Handschriften des »Alamire-Komplexes« enthalten sind,⁶⁴ deutet darauf hin, dass auch er Verbindungen zum Hof in Mecheln hatte bzw. dass seine Werke am Hof geschätzt wurden, ebenso wie jene Noël Bauldeweyns, der die angesehene Position des magister cantorum an St. Rombouts in Mecheln innehatte, jener Kirche also, die häufig von der burgundischen Hofkapelle für Gottesdienste

63 Siehe oben Anm. 10, fol. 19^r.

64 Sie finden sich in den Alamire-Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 11883; Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 215–216 und Ms. 228; Mecheln, Stadsarchief, Ms. s.s.; Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 2, Ms. 4, Ms. 20, Ms. 21 und Ms. 22; München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 34; Biblioteca de Montserrat, Ms. 766; Florenz, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2439 (»Basevi Codex«); Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 34.

und Feierlichkeiten benützt wurde.⁶⁵ Das Aufgreifen dieser Messen im Kontext von Wolfenbüttel A geschah allerdings vor dem Hintergrund, die Werke mit einer konkreten Bedeutung aufzuladen bzw. sie in den konkreten Kontext einer habsburg-wittelsbachischen Familiengeschichte einzubetten.

Versuchten die bisherigen Ausführungen zum Buchschmuck jene geschichtlichen Dimensionen zu erläutern, die als Gesamtplan bei der Anfertigung der Handschrift und für den Zuschnitt auf Wilhelm IV. im Hintergrund gestanden haben dürften, soll abschließend an einem Beispiel daher auch der inhaltlichen Bedeutung des Messenrepertoires Aufmerksamkeit geschenkt werden, die eng mit den Bildminiaturen verknüpft wurde.

Pipelares *Missa Fors seulement* – also jene Messe, die mit Miniaturen zur Erinnerung an das Kaisertum des Hauses Wittelsbach dekoriert ist – bietet ein weiteres Detail, das die Hypothese stützt, dass das Chorbuch die Ebenbürtigkeit der beiden Häuser zeigen sollte und als Hommage an das Haus Wittelsbach im Allgemeinen und Herzog Wilhelm IV. im Besonderen zu lesen ist. Der frühesten Überlieferung von Pipelares Messe in dem nur wenige Jahre vor Wolfenbüttel A entstandenen Mechelner Chorbuch aus der Alamire-Werkstatt, kommt für das Verständnis der Messe in einem süddeutschen Kontext besondere Bedeutung zu. Wenngleich sie nicht notwendigerweise ein Zeugnis für einen bewussten Transfer von Musikkultur ist, so ist diese mehrstimmige Messvertonung doch Hinweis auf die äußerst genaue Kenntnis der geschichtlichen Hintergründe dieses Repertoires. Es führt erneut unmittelbar in das Umfeld des habsburgisch-burgundischen Hofes, denn bereits die Grundlage zu dieser Messe, Pipelares eigene zweite Vertonung dieser Chanson für fünf Stimmen, findet sich im großen Chansonnier Margaretes von Österreich, Ms. 228 (fols. 17^v–18^r).⁶⁶

Mit Blick auf Wolfenbüttel A sei nochmals daran erinnert, dass der Discantus der Messe jene Anna-Selbdritt-Miniatur zeigt, in die die Jahreszahl »1520« eingeschrieben ist (siehe oben Abbildung 3), also jenes Jahr, in dem Karl am 23. Oktober in Aachen zum König gekrönt wurde.⁶⁷ Wie Vincenzo Borghetti zeigen

65 So fand etwa das Ordensstreffen des Ordens vom Goldenen Vlies am 24. Mai 1491 dort statt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.Icon. 285 (»Livre du toison d'or«), fol. 31^v.

66 Die Chanson war sehr beliebt und ist beispielsweise auch im *Codex Pernmer* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, C 120) enthalten (S. 336f.). Dort ist sie am Ende des zweiten Abschnittes Teil einer größeren Gruppe mit Sätzen von Jacob Obrecht, Antoine Brumel, Pierre de la Rue, Antoine de Longueval (?) und Johannes Ghiselin; siehe auch oben Anm. 14.

67 Wilhelm IV. war bei der Krönung nicht anwesend und traf Karl V. erst im darauffolgenden Jahr beim Reichstag in Worms. M. Spindler (Hrsg.), Handbuch (wie [Ann. 46](#)), S. 336.

konnte,⁶⁸ war es gerade diese Messe, die vermutlich im Auftrag des Hofes mit Blick auf Karls zukünftigen Regierungsstatus komponiert wurde. Im Mechelner Chorbuch, das um 1515/1516 im Auftrag von Margarete oder (wahrscheinlicher) Maximilian für Karl angefertigt worden war, ist sie nicht nur die einzige Messe des Chorbuches, die nicht von Pierre de la Rue stammt, sondern auch die Eröffnungsmesse der Handschrift, die von einer außergewöhnlichen Miniatur geschmückt ist (fol. 1^v).⁶⁹ Karl wurde 1515 von Maximilian für volljährig erklärt und regierte nun als Herzog von Burgund. Borghetti zeigt nun, dass sämtliche allegorischen Details dieser Prunkminiatur jene Hoffnung der Habsburger vermittelt, die Karl als Nachfolger seines Großvaters Maximilian auf dem Thron sehen wollte.

Darüber hinaus führt aber auch die kompositorische Faktur der Messe selbst die komplexen Andeutungen der Miniatur fort, etwa durch die strenge Cantus-firmus-Behandlung, die mit ihren lang gedehnten Notenwerten Stabilität und Kontinuität ausdrücken soll. Der Tenor der Chanson wird dabei um eine Oktave nach unten transponiert, augmentiert und als Tenor 1 der Messe durchgeführt. Bezeichnenderweise ist im Mechelner Chorbuch gerade dieser Tenor-Stimme der österreichische Bindenschild vorangestellt. Diese Stimme ist zudem eine Variante des

first verse of the chanson. ... The rubric reads ›Fors seullement l'attente que je meure‹. ›Demeure‹, the last word of the second verse of the refrain (›en mon cuer nel espoire ne demeure‹), replaces the last word of the refrain's first verse. With this variant the verse acquires a meaning opposite to that of the chanson: the hope of death (›perhaps only the expectation that I die‹) becomes that of permanence (›perhaps only the expectation that I remain‹). Thus the rubric

68 Vincenzo Borghetti, *Da Ockeghem a Pipelare: i percorsi del rondeau »Fors seurement«*, Phil. Diss., Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Università di Pavia-Cremona, 1999/2000; ders., »Petrus Alamire und die *Missa Fors Seurement* von Matthaues Pipelare«, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, hrsg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation, 5), S. 309–324; ders., »*Fors Seurement l'attente que je meure*: Ockeghem's Rondeau and the Gendered Rhetoric of Grief«, in: *Early Music History* 31 (2012), S. 37–85; ders., »Matthaues Pipelare, »*Missa Fors seurement*«, in: *The Mechelen Choirbook. Study / Het Mechels Koorboek. Studie*, hrsg. von David J. Burn und Honey Meconi, Antwerpen 2019 (Leuven Library of Music in Facsimile, 3), S. 65–76, 162, 186, 197–202. Ich danke Vincenzo Borghetti herzlich für die Übersendung des letztgenannten Buchbeitrages vor Erscheinen der Publikation.

69 In der Miniatur wird Karl auf einem Thron sitzend, umgeben von seinen Geschwistern, mit Vertretern des Klerus und der Stände als Herrscher von Burgund inszeniert. Allerdings fehlen sowohl das kaiserliche Wappen, als auch die Elemente seines späteren Wappens (Säulen des Herakles, Devise »Plus oultre/Plus ultra«), das erst nach 1517 entworfen wurde. Nicole Schwindt, »Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch – flämisch – deutsch«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8.2008/2009), S. 27–67.

functions as a sort of caption for the historiated miniature; by playing on the text it makes explicit a series of possible messages contained in the scene: the home that Charles *remains* on the imperial throne, and thus that the imperial title *remains* with the Habsburgs.⁷⁰

Die Aufnahme dieser Messe in das Chorbuch Wolfenbüttel A zeigt also, dass diese exklusive und mit einer konkreten Bedeutung (Thronbesteigung bzw. Kaisertum) verknüpfte Messe einerseits rasch greifbar war und der für die Repertoirezusammenstellung Verantwortliche um die Entstehungsumstände dieser Messe, ihre Exklusivität und die verschiedenen ihr eingeschriebenen Bedeutungsebenen wusste.⁷¹ Dieses Wissen, dass sich auch im Detail der Jahreszahl 1520 ausdrückt, erlaubte es ihm, die Messe nicht nur im Hinblick auf die Inthronisation Karls, sondern auch als Anspielung auf den ehemaligen Kaiserstatus der Wittelsbacher fruchtbar zu machen, der direkt unterhalb der Anna Selbdritt-Miniatur im wittelsbachischen Kaiserwappen abgebildet wird.

* * *

Das Chorbuch Wolfenbüttel A ist also ein eindrucksvolles Dokument für die *amicitia*, *auxilium* und *unitas* der Herrschergeschlechter Wittelsbach und Habsburg, die schon Kaiser Ludwig der Bayern im 14. Jahrhundert beschworen hatte. Es ist ein beredtes musikalisch-künstlerisches Zeugnis der »Loyalitätspraxis«⁷² dieser beiden Häuser, deren Geschichte politisch wie familiär über Jahrhunderte aufs Engste mit einander verflochten waren.

Die Handschrift wurde auf Herzog Wilhelm IV. zugeschnitten, der um 1520 als Regent eines wiedervereinten Herzogtums Bayern wie kaum ein anderer Wittelsbacher im Vordergrund stand. Gleichzeitig erinnert sie an die zentralen Frauen und Männer dieses Geschlechtes und wird so zu einem aus Miniaturmalerei und Musik geformten multimedialen Kunstwerk, das als klangbildlicher

70 V. Borghetti, *Matthaeus Pipelare* (wie Anm. 68), S. 67f. (Kursivierungen original).

71 Es fällt auf, dass die Messe neben den bereits genannten Handschriften nur noch in drei weiteren Quellen (davon zwei Alamire-Chorbücher) überliefert ist (Jena Ms. 2, München Mus.ms. 510, Montserrat Ms. 766, siehe Anm. 65), was den Exklusivitätsstatus zusätzlich unterstreicht: Jena Ms. 2 wurde zwischen 1512 und 1518 für Friedrich den Weisen angefertigt, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie Anm. 6), S. 84f., der eine wichtige Vermittlerrolle im Kurfürstensenkollegium während des Wahlprozesses spielte (Pipelares Name ist in dieser Handschrift mit einem »†« versehen, um darauf hinzuweisen, dass der Komponist bereits verstorben ist); München Mus.ms. 510 war für Kardinal Matthäus Lang vorgesehen, den Leiter der Wahlkommission für Karl; und Montserrat Ms. 766 wurde wahrscheinlich für Karl V. angefertigt, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie Anm. 6), S. 114.

72 N. Schwindt, *Habsburgische Kulturpolitik* (wie Anm. 69), S. 48.

Panegyrikus die Herrscherinszenierung aufgreift und die jahrhundertelange ruhmreiche Geschichte und Politik dieses Hauses inszeniert und überhöht.

Die interpolitischen und -familiären Verflechtungen finden ihren Ausdruck im reichen Bildschmuck wie auch der vorgenommenen Repertoireauswahl, wobei Miniaturmalerei und Musik nicht nur dekorativ nebeneinandergestellt werden, sondern mittels vielfacher Bezugnahmen detailgenau miteinander korrespondieren und in einen mehrdimensionalen Raum-Zeit-Dialog eintreten. Für die Anlage der Handschrift hinsichtlich Repertoire und Ausgestaltung muss daher ein umfassender Gesamtplan vorgelegen haben.⁷³

Dabei lässt sich festhalten, dass die Anlage des Chorbuches als Prachthandschrift und die enthaltenen Messen von La Rue und Bauldeweyn und die Aufnahme von Pipelares *Missa Fors seusement* auf eine gute Kenntnis des Repertoires und der Handschriftenproduktion am Hof Margaretes von Österreich verweist.

Mit Blick auf die eingangs referierte Frage Ulrich Merkl's nach Illuministenwerkstatt und Auftraggeber bleibt der Präsentationshintergrund vorerst allerdings weiterhin im Dunkeln. Mit Blick auf den repertoriellen und bildlichen Zuschnitt der Handschrift auf den Münchner Herzog wird höchstwahrscheinlich von einem Dedikationswerk und nicht einem Auftragswerk durch das Haus Wittelsbach auszugehen sein. Nimmt man die Jahreszahlen 1519 und 1520 als Anhaltspunkte für den Entstehungszeitraum ernst, kann Maximilian kaum mehr als Auftraggeber angenommen werden. Ebenso wenig werden Margarete von Österreich oder Karl V. als solche in Frage kommen, denn beide dürften weder den Bayernherzog gekannt haben noch über die Situation im Reich informiert gewesen sein. Der noch zu eruiende Dedikator dürfte allerdings enge Verbindungen zum Kaiserhof gehabt haben und konnte aus nächster Nähe die Vorgänge im Reich und das Handeln des bayerischen Herzogs beobachten. Er wusste um die politisch-familiäre Geschichte der beiden Häuser und war sich bewusst, dass es sich beim Messenrepertoire um exklusive Kompositionen handelte, sei es durch eine singuläre Überlieferung (wie bei den Messen Festas und Bauldeweyns *Missa sine nomine*), durch einen konkreten Bezug zur Inthronisation Karls V. als Herzog von Burgund (in Pipelares *Missa Fors seusement*) oder durch eine spezifisch »deutsche« Lesartentradition,⁷⁴ wie sie sich in Josquins *Missa de beata Virgine* nachweisen lässt. Diese Exklusivität könnte schließlich auch

73 Die Handschrift selbst scheint in enger Zusammenarbeit von Künstler und Kopist angelegt worden zu sein. Zahlreiche Notenhäse ragen in die Miniaturen hinein, doch finden sich auch an mehreren Stellen Übermalungen von Custoden oder anderer musikalischer Grafik. Dieser Frage wird – wie vielen anderen – an anderer Stelle nachzugehen sein.

74 Siehe die Quellenevaluierung in *New Josquin Edition*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian chants*, I. *Critical Commentary*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 86–106, insbes. S. 100f.

ein Hinweis darauf sein, ob das in Wolfenbüttel A zusammengestellte Messenrepertoire tatsächlich einmal Bestandteil der kaiserlichen Hofkapelle gewesen ist. Wenn ja, müssen für den Auftraggeber nicht nur enge Kontakte zum Kaiserhof, sondern auch zur ehemaligen Hofkapelle und damit zu deren Singrepertoire angenommen werden. Die Erstellung der Handschrift hätte dann in Kooperation mit dem inoffiziellen Leiter der Kapelle, Ludwig Senfl, vorbereitet werden können.⁷⁵

Auch wenn Narziss Renner wahrscheinlich nicht als Miniaturmaler zu identifizieren ist, sprechen – entgegen Ulrich Merkl's Einschätzung – zahlreiche Argumente für die freie Reichsstadt Augsburg als Entstehungsort. Die Tatsache, dass das Chorbuch um 1520 von einem nicht bekannten Buchbinder dieser Stadt gebunden wurde, kann dabei als ein erstes Verortungsindiz gesehen werden;⁷⁶ ebenso der Umstand, dass einige Sänger aus Maximilians Hofkapelle (darunter auch Senfl) nach dem Tod des Kaisers in dieser Stadt aufhielten.⁷⁷ Augsburg kommt wohl als zentraler Umschlags- und Produktionsort von Kunst und Handwerk im süddeutschen Reich auch deshalb in Frage, weil hier mutmaßlich jene Vorlagen kursierten, nach denen die Miniaturen des Chorbuches gearbeitet sind – oder um es vorsichtiger zu formulieren: Der Miniaturmaler war mit zahlreichen Werken von Künstlern vertraut, die im engen Umfeld Maximilians wirkten. Druckgrafiken von Albrecht Dürer, Sebald Beham, Albrecht Altdorfer oder Wolf Huber können eindeutig als Vorlagen identifiziert werden,⁷⁸ und ebenso dienten die Randzeichnungen aus Maximilians jüngerem Gebetbuch, das Ende 1513 von Johann Schönsperger in der Stadt gedruckt worden war und bei dessen

75 Die Revidierung von Maximilian als Auftraggeber von Wolfenbüttel A wirft somit erneut die Frage nach Entstehungszeit und -ort der beiden Schwesterhandschriften Mus.ms. 65 und Mus.ms. 510 der Bayerischen Staatsbibliothek München auf. Beide Chorbücher sind hinsichtlich Repertoire und Schreiber, der sich nach der Auflösung der Hofkapelle als Kopist in den Diensten des Bayernherzogs wiederfindet, mit dem Wolfenbütteler Chorbuch eng verwandt. Wurde Wolfenbüttel A erst nach dem Tod Maximilians angefertigt, könnte dies bedeuten, dass auch die beiden anderen Chorbücher erst nach dem Ableben des Kaisers entstanden.

76 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 184, nennt Hirschrolle IV auf dem Einband der Handschrift, ein Rollenstempel, der nur in dieser Werkstatt unbekanntem Namens in der Zeit zwischen 1482 und 1532 nachgewiesen werden kann. Diese Bemerkung Beckers konnte anhand des online zur Verfügung stehenden Digitalisats nicht nachgeprüft werden. Siehe hierzu die relevanten Einträge zur Werkstatt w002121 in der Einbanddatenbank der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <https://www.hist-einband.de/de/werkstattdetails.html?entityID=500959w> (20.12.2021).

77 M. Bente, Neue Wege (wie [Anm. 5](#)), S. 293.

78 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie [Anm. 3](#)), insbes. S. 186–189; U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 189–193. Zur Produktion siehe die Publikationen von Heidrun Lange-Krach (wie [Anm. 27](#)).

Ausgestaltung auch Conrad Peutinger eine Rolle spielte,⁷⁹ als Vorlagen für den Miniaturmaler.

Im Frühsommer 1519 wurde in Augsburg auch die Wahl Karls vorangetrieben:⁸⁰ Matthäus Lang war als Leiter der Wahlkommission von Frühjahr bis Anfang Juni 1519 vor Ort; Petrus Alamire hielt sich im Auftrag von Margarete in der Stadt auf und sollte im Zusammenhang mit dem Wahlkampf bei Friedrich dem Weisen⁸¹ wie auch bei den Fuggern um Unterstützung werben. Er könnte durchaus als Experte für die Ausstattung der Handschrift herangezogen worden sein⁸² und dürfte jedenfalls um die Bedeutung von Pipelares *Missa Fors seulement* gewusst haben.

Der Geschichte der beiden Häuser wurde in dieser Zeit bereits das nächste Kapitel hinzugefügt: Standen Wilhelm wie auch sein (wenigstens offiziell mitregierender) Bruder Ludwig X. dem jungen Kaiser zunächst noch positiv gegenüber, schlug die Politik der Bayernherzöge schon bald nach der Krönung in Distanz, ja sogar antihabsburgische Politik um.⁸³ Die Hoffnung auf eine »Juniorpartnerschaft« mit Karl, auf die Maximilian gepocht hatte und die den Bayernherzögen Schlüsselpositionen im Reich sichern sollte, wurde vom neuen Kaiser enttäuscht. Die so eindringlich emotional beschworene Loyalität der beiden Häuser bekam massive Risse und gerade mit Blick auf den Kampf um die Wahl zum römisch-deutschen König sollten *amicitia*, *auxilium* und *unitas* vor allem ab der Mitte der 1520er Jahre eine politisch untergeordnete Rolle spielen. In der musikalischen Praxis freilich erfuhren diese Tugenden am Münchner Hof weiterhin eine besondere Pflege: Mit Hilfe der seit vielen Jahren in Freundschaft verbundenen ehemaligen Sänger Maximilians avancierte Wilhelms Hofkapelle in dieser Zeit nicht nur zu einem Ensemble, das weit über die Grenzen Münchens hinaus einen exzellenten Ruf genoss, sondern das in seiner täglichen Repertoirepflege dazu in der Lage war, Tradiertes mit Neuem zu vereinen.

79 Siehe etwa Helmuth Zäh, »Konrad Peutingers Exemplar des Gebetbuchs Kaiser Maximilians (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 577)«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 126 (2004), S. 293–316.

80 N. Schwandt, Habsburgische Kulturpolitik (wie *Anm.* 69), S. 47f.

81 Siehe *Anm.* 71.

82 Eugene Schreurs, »Petrus Alamire: Music Calligrapher, Musician, Composer, Spy«, in: H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie *Anm.* 6), S. 15–27: S. 20.

83 Alfred Kohler, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V. Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königstums (1524–1534)*, Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 19).

Jacobus Barbireau: *familiaris* – *musicus praestantissimus* – Hofkomponist *in absentia*?*

Jacques oder Jacobus Barbireau gehört zweifellos zu den faszinierendsten und zugleich mysteriösesten Musikern, die dem Hof von Maximilian assoziiert waren. Soweit wir es sagen können, gehörte er niemals der Kapelle Maximilians an, hat nie an seinem Hof gedient, und doch wissen wir, dass er im Auftrag des römischen Königs nicht nur als musikalischer Erzieher tätig war, sondern auch als eine Art diplomatischer Gesandter. Nur wenige seiner Werke sind erhalten: zwei Messen, ein Messsatz, eine Motette und drei weltliche Lieder, und bis auf das ungeheuer populäre *Een vroelic wesen* hat sich davon keines sonderlich weit verbreitet. Die Zeitgenossen aber waren sich mit den heutigen Musikern und Musikforschern einig, dass dieser Komponist Musik von höchster Qualität produzierte. Beatrix von Ungarn etwa bezeichnete ihn als »musicus praestantissimus«; Rudolf Agricola lobte seine Werke und versuchte sie in Heidelberg zu propagieren; der mit Agricola wie Barbireau befreundete Humanist Judocus Beissel erklärte in einer Grabschrift in Anlehnung an einen klassischen Topos, Barbireau habe Orpheus übertroffen.¹ Die Überlieferungssituation zeigt, dass diese Musik für die Selbst-

* Für die großzügige Überlassung von Transkriptionen zweier hier zitierter Dokumente bin ich David Fiala (Tours) und Grantley McDonald (Wien) sehr verpflichtet; Katelijne Schiltz hat mir liebenswürdigerweise eine Kopie der schwer zugänglichen Schrift von van den Nieuwenhuizen verschafft; Honey Meconi hat Aspekte der Alamire-Handschriften mit mir diskutiert. Ihnen allen sei von Herzen gedankt.

1 Zu Beatrix vgl. Anhang B und unten den Abschnitt »Barbireaus Mission nach Buda«. Vgl. Agricolas Brief an Barbireau, Heidelberg, 7. Juni 1484, in: Rudolph Agricola, *Letters*, hrsg., übers. und komm. von Adrie van der Laan und Fokke Akkerman, Assen 2002 (*Medieval and Renaissance texts and studies*, 216), S. 200–219: S. 218. Dazu Elly Kooiman, »The Letters of Rodolphus Agricola to Jacobus Barbirianus«, in: *Rodolphus Agricola Phrisius, 1444–1485. Proceedings of the International Conference at the University of Groningen, 28–30 October 1985*, hrsg. von Fokke Akkerman und Arie Johan Vanderjagt, Leiden 1988, S. 136–146: S. 141; Elly Kooiman, »The Biography of Jacob Barbireau (1455–1491) Reviewed«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 38 (1988), S. 36–58: S. 37 und 53f. (hier die drei Grabsprüche Beissels auf Barbireau). Susann El Kholi, »Additamenta Beisseliana«, in: *Daphnis* 36 (2007),

repräsentation des habsburgisch-burgundischen Hofes offenbar eine bedeutende Rolle spielte, und zwar weit über Barbireaus Tod hinaus.

Zudem handelt es sich bei Barbireau um einen der wenigen Komponisten des 15. Jahrhunderts, bei denen wir ganz konkret nachweisen können, dass sie im Austausch mit einem Humanisten standen und selbst gelehrten Interessen nachgingen. Obwohl eine solche nahe Beziehung und wechselseitige Einflussnahme zwischen der humanistischen Bildungsreform und der Kompositionsgeschichte immer wieder als selbstverständlich unterstellt worden ist, ist sie doch vor etwa 1530/40 erstaunlich selten konkret zu dokumentieren – eben mit der Ausnahme des maximilianischen Hofes, wo ein solcher Austausch zwischen humanistisch-gelehrter und musikalischer Sphäre vielfach belegt ist (vgl. unten Grafik 1).²

So marginal also die Lebenszeugnisse und die Kompositionen von Barbireau auf den ersten Blick wirken mögen – stets erscheinen sie faszinierend, und wohl nur der frühe Tod des Komponisten im Jahr 1491 im Alter von etwa 36 Jahren hat verhindert, dass sein Name heute zu den Großen der Generation um 1500 gezählt wird. Im Rahmen des vorliegenden Bands sind vor allem die nie ganz aufgeklärten Beziehungen Barbireaus zu Maximilian interessant. Barbireau ist, so könnte man mit nur geringer Übertreibung sagen, der anwesende Abwesende im musikalischen Geflecht rund um Maximilian – seine Beziehung zur Musikkultur des römischen Königs während dessen frühen burgundischen Jahren bleibt unklar.

Neue, gar erhellende dokumentarische Belege zu Barbireau können hier freilich nicht mitgeteilt werden – geplante Recherchen in Antwerpen fielen den durch die Covid 19-Pandemie geforderten Einschränkungen zum Opfer.³ Aber auch wenn vieles nach wie vor im Dunkeln bleiben muss, mögen durch die Analyse und Kontextualisierung der eingangs angedeuteten Aspekte doch nach und nach Konturen und Zusammenhänge erkennbar werden. Dabei versuche ich, die These

S. 685–716, enthält eine weitere Edition dieser drei Epitaphien samt Übersetzung (S. 698f.) und einem philologischen Kommentar (S. 715f.). Die Erstpublikation war: [Judocus Beysseus], *Rosacea augustissima cristifera Marie corona*, Antwerpen: Govert Back, [ca. 1495], fol. [e 6^{r-v}].

2 Die beste Kulturgeschichte des maximilianischen Hofes findet sich bei Nicole Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, vor allem S. 47–281. Obwohl Schwindt der Frage des Humanismus keine systematische Behandlung widmet, finden sich vielfältig verstreute, über das Register leicht zu erschließende Informationen.

3 Weder Grantley McDonalds Recherchen zur maximilianischen Hofkapelle noch David Fialas prosopographische Archivistudien haben neue Dokumente zu Barbireau zu Tage gefördert, und auch Eugene Schreurs ist im Rahmen seines Forschungsprojekts zum Musikleben in der Kollegiatenkirche Unsere Liebe Frau in Antwerpen zwischen 1370 und 1530 bisher auf keine neuen Quellen gestoßen (persönliche Mitteilungen). Maßgeblich bleibt somit Ellen Kooimans Aufsatz von 1988 (wie *Anm. 1*).

zu untermauern, dass Barbireau als abwesender Anwesender für den maximilianischen Hof eine durchaus bedeutende Rolle gespielt hat, möglicherweise sogar als eine Art »Hofkomponist in absentia« – wenn auch das Fragezeichen des Titels stehen bleiben muss.

Herkunft und Tätigkeit

Dank zweier Zahlungsbelege können wir Barbireaus Geburtsdatum auf ca. 1455 festlegen. Damit gehörte er zur Generation von Jacob Obrecht, Heinrich Isaac und Josquin Desprez, war vielleicht etwas älter als Pierre de la Rue oder Antoine Brumel. Trotz seines französischen Namens entstammte er einer seit wenigstens zwei Generationen in Antwerpen ansässigen Familie.⁴ Allem Anschein nach hat er diese Familie auch fortgeführt, denn er hatte eine Tochter namens Jacomyne, und in den Briefen von Rudolf Agricola finden sich Anspielungen auf eine – offenbar charmante und liebezende – Gefährtin Barbireaus.⁵

Vermutlich hat Barbireau zeittypisch eine Ausbildung als Chorknabe in einer *Maîtrise* erfahren, und dies wohl in Antwerpen. Dennoch zählt er zu den vergleichsweise wenigen Komponisten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die keine geistliche Laufbahn eingeschlagen haben. Oder empfing er als Sohn einer wohlhabenden und alteingesessenen Bürgerfamilie doch einfach privaten Kompositionsunterricht aufgrund persönlicher Neigung und Begabung?⁶ Jedenfalls ist auffällig,

4 Seine Eltern waren Jan Barbireau und Johanne van Sint Pol; seine Großeltern hießen Aernout und Johanne Barbireau. Zum Folgenden vgl. vor allem E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*).

5 Agricolas Anspielungen auf Venus und Cupido, die Bezeichnung jener Frau als »corpusculum« und »amores tuos«, sprechen eine ungewohnt drastische, geradezu anzügliche Sprache. Auch wenn wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob damit eine Geliebte oder doch eine Ehefrau Barbireaus charakterisiert wird, scheint es mir doch sehr wahrscheinlich, dass Jacomyne einer gesellschaftlich legitimierten Ehe entstammte. Vor allem im Hinblick auf Barbireaus Tätigkeit an der Liebfrauenkathedrale Antwerpens erscheint diese Annahme fast unvermeidlich: Als Vater eines illegitimen Kinds wäre er doch wohl seines Postens enthoben worden. Die Stellen bei Agricola lauten folgendermaßen. Erster Brief: »Quam vellem scire, quid agas ..., quomodo tibi cum letissimo et lepidissimo corpusculo illo, quod Veneres omnes Cupidinesque finxerunt, conveniat.« (»Wie sehr würde ich gerne wissen, was Du machst, ... wie es Dir mit jenem fröhlichen und heiteren Körperchen, das alle Venusgöttinnen und Cupidos erzeugt haben, ergeht.« R. Agricola, *Letters*, wie *Anm. 1*, S. 148.) Zweiter Brief: »Festium etiam corpusculum illud et faceciarum leporumque omnium arculam, amores tuos, scis quomodo, meo nomine salutabis.« (»Auch jenes hübsche Körperchen und Schatzkästchen aller Scherze und Heiterkeit, Deine leidenschaftliche Liebe, wirst Du, Du weißt schon wie, in meinem Namen grüßen.« Ebda., S. 180) Zu Jacomyne vgl. E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), S. 48.

6 Vielleicht wurde Barbireau als Stammhalter eine solche Entscheidung von der väterlichen Autorität untersagt (von Geschwistern wissen wir nichts). Zum typischen Lebenslauf eines Komponisten

dass zu den wenigen anderen Nicht-Geistlichen unter den Komponisten um 1500 Alexander Agricola, Paul Hofhaimer sowie Heinrich Isaac und sein Schüler Ludwig Senfl zählen, allesamt Musiker, die zur einen oder anderen Zeit im Dienste Maximilians standen. Ob hinter dieser auffälligen Häufung eine bestimmte Intention Maximilians steht – etwa der Versuch, sich vom päpstlich regulierten Benefizienwesen so weit wie möglich unabhängig zu halten –, muss dahingestellt bleiben.

Was vielleicht ebenso bemerkenswert ist: Barbireau scheint, obwohl er zweifellos des Gesangs kundig war, nie als »einfacher Sänger« gearbeitet zu haben. In den Akten der Antwerpener Liebfrauenkirche wurde er seit 1487 als »zangmeester« und »magister choralium«, also Chorleiter und Lehrer der Chorknaben angeführt, vielleicht übte er dieses Amt schon seit 1484 aus. Bei der Berufung auf eine derart verantwortungsvolle Stelle war ihm seine solide stadtbürgerliche Herkunft sicher nicht hinderlich.⁷

Die Beziehung zu Rudolf Agricola

Barbireau scheint sein kurzes Leben fast ausschließlich in Antwerpen verbracht zu haben. Hier lernte ihn der Humanist Rudolf Agricola bei einem kurzen Aufenthalt 1481 in der zweiten Jahreshälfte kennen.⁸ In dieser Zeit entstand unter den Bürgern Antwerpens die Bestrebung, Agricola für 100 Kronen im Jahr für eine Lehrtätigkeit an die Stadt zu binden. Wie Agricola selbst berichtet, waren es »eine Reihe von Kanonikern und viele Angehörige der vornehmen Jugend«,⁹ die diesen letztlich nicht realisierten Plan entwickelt hatten; die Verhandlungen führte der gerade einmal 26-jährige Barbireau. Offenbar traute man ihm zu, nicht nur dem gelehrten und rund zehn Jahre älteren Agricola auf Augenhöhe zu

im 15. Jahrhundert vgl. den Überblick bei Wolfgang Fuhrmann, »Sänger und Komponisten: Ausbildung, Selbstverständnis, Lebenswege«, in: *Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, hrsg. von dems., Teilbd. 1: *Orte der Musik*, Laaber 2019 (Handbuch der Musik der Renaissance, 4), S. 19–93.

7 Zu den Aufgaben eines »zangmeester« vgl. Jos van den Nieuwenhuizen, »De koralen, de zangers en de zangmeesters van de Antwerpse O.-L.-Vrouwekerk tijdens de 15e eeuw«, in: *Gouden jubileum gedenkboek ter gelegenheid van de viering van 50 jaar heropgericht Knapenkor van de Onze-Lieve-Vrouwkatedraal te Antwerpen*, hrsg. von Paul Schrooten, Antwerpen 1978, S. 29–72: S. 46–49.

8 Zum Folgenden vgl. E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), S. 36f., und dies., *The Letters* (wie *Anm. 1*), S. 136–141.

9 Hier zitiert nach E. Kooiman, *The Letters* (wie *Anm. 1*), S. 137. Dass sich die Kanoniker für die humanistischen Studien einsetzten, erscheint im Lichte der folgenden Ausführungen als außergewöhnlich.

begegnen; er dürfte wohl auch zu den Initiatoren dieses Vorhabens gehört haben, denn sein lebhaftes Interesse sowohl an der Person Agricolas als auch an humanistischen Studien wird in der Folge deutlich: Barbireau begann mit Agricola einen Briefwechsel (von dem nur die Antworten des Humanisten bekannt sind). Wie aus diesem hervorgeht, begegnete Agricola dem jungen Antwerpener Bürger mit offenkundiger Zuneigung, die nicht nur durch die gemeinsamen intellektuellen Interessen begründet scheint.

Letztendlich entschied sich Agricola für die Tätigkeit am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg; im letzten der drei erhaltenen Briefe skizzierte der Humanist dem jungen Musiker eine Art Studienplan, gewissermaßen als Ersatz jenen Lehrgang in humanistischen Studien, den er ihm nicht persönlich in Antwerpen hatte vortragen können. Diese Schrift wurde über den unmittelbaren Anlass hinaus berühmt und zirkulierte unter dem Titel *De formandis studiis* oder *De ratione studii* als selbstständige Abhandlung – ein Prozess, den Barbireau selbst in Gang gesetzt haben könnte. Aus allen drei Briefen geht hervor, dass Agricola den jungen Mann selbst zu einer Art Meisterschüler ausersehen hätte, wäre die Entscheidung für Antwerpen gefallen.

Dieses Interesse eines zeitgenössischen Musikers für humanistische Bildungswerte erscheint außergewöhnlich. Denn bis heute nicht widerlegt sind die Argumente Honey Meconis, dass die Rezeption des Humanismus im franko-flämischen Kernbereich der Musikerausbildung (zumindest bis etwa 1530/40) keineswegs vorauszusetzen sei.¹⁰ Obwohl Meconis Argument sich auf die angebliche Übereinstimmung zwischen humanistischer und kompositorischer *imitatio* konzentriert, lässt es sich doch generell erweitern: Die humanistische Bildungsreform wurde in den Mätrisen der großen Weltkirchen des 14. und 15. Jahrhunderts kaum wahrgenommen. Sie war für das dortige Ausbildungsmodell, die Erziehung zu einem musikkundigen Geistlichen, entbehrlich.¹¹ Angesichts dieses Befunds erscheint das Engagement Barbireaus umso erstaunlicher. Tatsächlich ist mir vor etwa

10 Honey Meconi, »Does Imitatio Exist?«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178, hier vor allem S. 166–172. Meconi bewertet denn auch die Bezüge zwischen humanistischer Poetik und kompositorischer Praxis durchaus skeptisch. Zum weiteren Kontext mit durchaus vergleichbarem Befund Jozef Ijsewijn, »The Coming of Humanism to the Low Countries«, in: *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations. Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the Occasion of His 70th Birthday*, hrsg. von Heiko Augustinus Oberman und Thomas A. Brady, Leiden 1975 (Studies in medieval and reformation thought, 14), S. 193–301, jetzt auch in: Jozef Ijsewijn, *Humanism in the Low Countries*, hrsg. von Gilbert Tournoy, Leuven 2015 (Supplementa Humanistica Lovaniensia, 40), S. 77–188.

11 Vgl. W. Fuhrmann, Sänger und Komponisten (wie [Anm. 6](#)), S. 26f.

1520 außerhalb des späteren Umfelds der kaiserlichen Hofkapelle nur ein einziger weiterer Briefwechsel zwischen einem Komponisten und einem Humanisten bekannt, nämlich der von Francisco de Peñalosa und Lucius Marineus.¹² Bemerkenswerterweise ist weder von Barbireau noch von dem weit fruchtbareren Peñalosa ein Werk auf einen humanistischen Text erhalten.¹³

Im Umkreis Maximilians gibt es hingegen, wie bereits angedeutet, zahlreiche konkrete Belege für persönliche Kontakte zwischen Musikern wie Hofhaimer und Heinrich Finck und Humanisten wie Konrad Celtis oder Joachim Vadian, und generell für fruchtbare Austauschbeziehungen – durch humanistische Texte für Motetten, Odenvertonungen in antiken Metren, musikalische Beiträge zu humanistischen Dramen, lobende Erwähnungen, musiktheoretische Texte und anderes (vgl. Grafik 1). Wieder scheint Barbireau hier ein Muster späterer maximilianischer Musikkultur zu prägen.

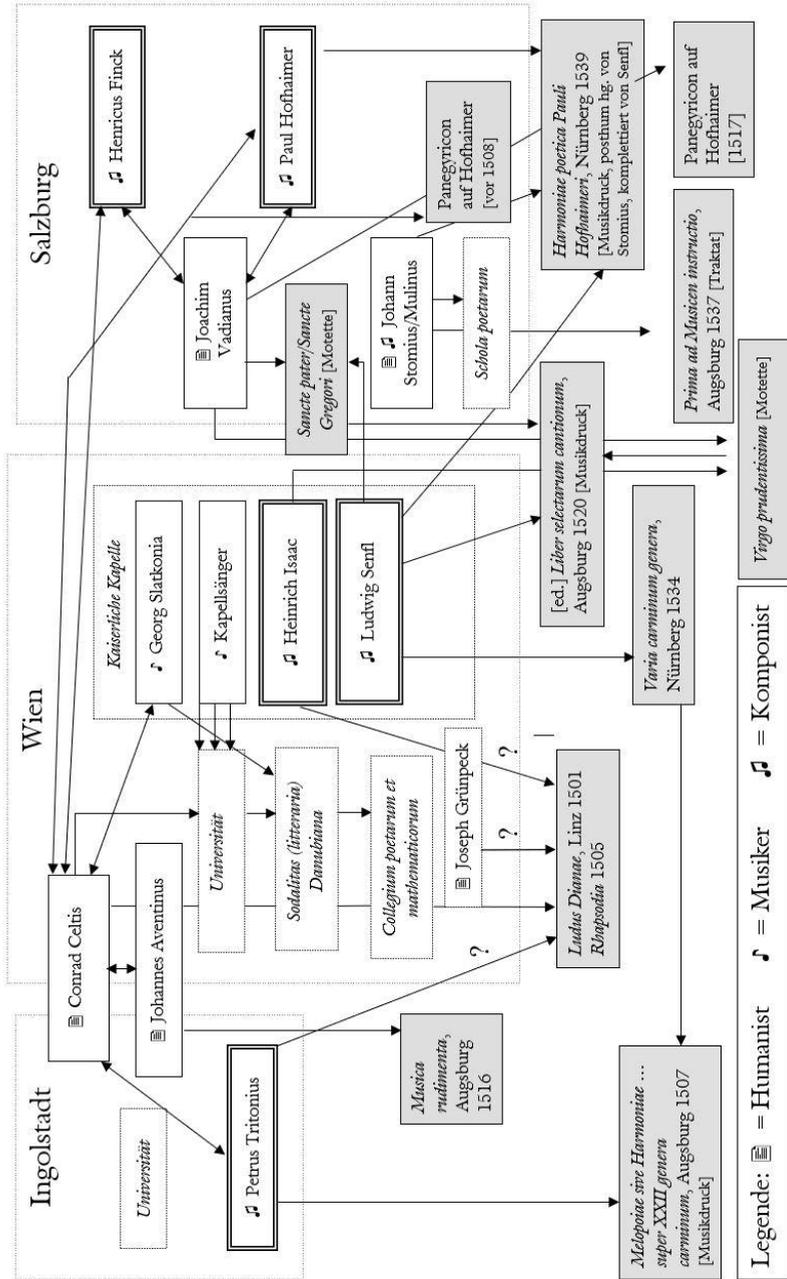
Vielleicht haben aber gerade Barbireaus humanistische Kontakte ihn in Maximilians Nähe geführt. Dabei ist weniger an Rudolf Agricola selbst zu denken. Zwar hielt sich dieser gerade zum Zeitpunkt des Kontakts mit Barbireau, also in der zweiten Hälfte des Jahres 1481, als Gesandter der Stadt Groningen immer wieder am Hof Maximilians in Brüssel auf. Aber er hat dessen Ansinnen, ihn als »secretarius ab epistolis Latinis« und als Erzieher der kaiserlichen Kinder zu gewinnen, ohne Zögern abgelehnt.¹⁴ Eine Rolle in der Etablierung des Kontakts könnte vielmehr der Dritte im Bunde gespielt haben: Jodokus Beissel, der im

12 Ein anderer Komponist war Francisco de Peñalosa. Vgl. Jane Morlet Hardie, *The Motets of Francisco de Peñalosa and their Manuscript Sources*, PhD diss., University of Michigan 1983, Bd. 1, S. 18–25. Der etwas obskure flämische Musiktheoretiker Nicasius Weyts war (1464) mit Lorenzo Vallas *Elegantiae* und Enea Silvio Piccolominis Briefen vertraut. Vgl. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 44, mit Verweis auf Gilles G. Meerseman, »L'Épistolaire de Jean van den Veren et le début de l'humanisme en Flandre«, in: *Humanistica Lovaniensia* 19 (1970), S. 119–200: S. 164f. Mit seinen lateinischen Versen war es nach dem Urteil von Jacques Handschin jedoch trotzdem nicht weit her, vgl. Jacques Handschin, »Der Musiktheoretiker Nicasius Weyts als Verseschmied«, in: ders., »Miscellanea«, in: *Acta musicologica* 7 (1935), S. 158–162: S. 161f.

13 Der Motettentext, den der am spanischen Königshof tätige sizilianische Humanist Lucius Marineus für Peñalosa auf dessen ausdrücklichen Wunsch schrieb, eine glossenartige Erweiterung des *Ave Maria* (siehe J. M. Hardie, *The Motets*, wie *Anm.* 12, Bd. 1, S. 22), scheint von diesem zwar vertont worden zu sein, ist aber nicht überliefert.

14 Er äußert sich im zweiten Brief an Barbireau geradezu wegwerfend über dieses Ansinnen (R. Agricola, *Letters*, wie *Anm.* 1, S. 174), sodass wir davon ausgehen können, dass er wenigstens damals (1. November 1482) weder Barbireau empfohlen hat noch dieser schon in Maximilians Blickfeld gerückt war (beides wäre sicherlich in dem Brief zur Sprache gekommen).

Grifik 1: Beziehungen zwischen Musikern und Humanisten im Umkreis des Hofes von Maximilian I.: ein Netzwerk



Briefwechsel zwischen Agricola und Barbireau als guter Freund erwähnt wird.¹⁵ Beissel, Sohn des Bürgermeisters von Aachen und Angehöriger der Universität Löwen, war spätestens ab Oktober 1485 als Geheimer Rat für Maximilian tätig. Beissel war zweifellos musikaffin; er soll einen *Dialogus ad Hermolaum Barbarum de optimo genere Musicorum* verfasst haben, der heute leider verschollen ist.¹⁶ Und er hat nach Barbireaus Tod 1491 drei Epitaphien auf ihn verfasst, die er einer Rosenkranz-Dichtung als Anhang beigegeben hat. Zwar lässt sich diesen nichts Konkretes entnehmen, als dass Barbireau vor allem als Kirchenmusiker bzw. -komponist geschätzt wurde und jung gestorben ist.¹⁷ Dass sich Beissel in dem Explicit, das in diesem Druck direkt auf die Epitaphien folgt, als »illustrissimi Regis Romanorum Maximiliani consiliarius« (»Ratgeber des berühmten Römischen Königs Maximilian«) bezeichnet, unterstreicht noch einmal seine mögliche Mittlerfunktion zwischen Barbireau und Maximilian.

Die Erziehung von Guillaume de Ternay jr. und der Kontakt zwischen Maximilian und Barbireau

Einen ersten konkreten Hinweis auf einen direkten Kontakt zwischen Maximilian und Barbireau bietet ein Dokument von 1488, auf das zuerst François-Joseph Fétis hingewiesen hat (siehe Anhang A).¹⁸ Das Dokument besagt, dass Guillaume de Ternay, der natürliche Sohn von Maximilians gleichnamigem verstorbenem »escuier« (Stallmeister, ein hohes Amt bei Hofe) bei Barbireau für zwei Jahre zur musikalischen Ausbildung untergebracht worden ist. Nachträglich erhält der

15 Zweiter Brief (R. Agricola, Letters, wie **Anm. 1**, S. 180): »Iudocus Besselium, humanissimum et ornatissimum hominem et ornamentum Musarum omnisque eruditionis, si quando poteris, meo nomine accuratissime saluta.« (»Bitte grüße Judocus Bessel [sic], diesen so kultivierten und ehrenvollen Menschen, die Zierde der Musen und aller Bildung, nach Möglichkeit ganz ausdrücklich von mir.«)

16 Susann El Kholi, Art. »Jodokus Beissel«, in: *Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock u. a., Bd. 1: A–K, Berlin 2008, Sp. 170–176: Sp. 175. Die Quelle ist Johannes Trithemius, *Catalogus illustrium virorum* (1495).

17 Zu den Epitaphien vgl. oben, **Anm. 1**. Konkrete – nicht topisch-rhetorische – Bedeutung ließe sich allenfalls der merkwürdigen Zeile »Et potui sevos cantu mollire tyran[n]os« (»und ich vermochte durch meinen Gesang die wilden Tyrannen zu erweichen«, 1. Epitaph) unterstellen. Doch über ihren Anlass zu spekulieren scheint kaum sinnvoll. – Beissel hat auch eine Dichtung von Rudolf Agricola zur Verehrung der heiligen Anna drucken lassen: *De sanctissima Anna mater*; vgl. S. El Kholi, *Addimenta* (wie **Anm. 1**), S. 686.

18 Ich danke David Fiala (Tours) sehr herzlich für seine großzügige Überlassung seiner Transkription. Gedruckt wurde das Dokument zuvor unter anderem bei E. Kooiman, *The Biography* (wie **Anm. 1**), S. 50.

Komponist für seine Auslagen zum Unterhalt und Unterricht des Knaben 72 Pfund.

Das war eine durchaus übliche Praxis. Chorknaben wurden nicht nur durch kirchliche Talentjäger rekrutiert, sie konnten auch, beispielsweise von den Eltern, den Mäitrisen zur Ausbildung gleichsam angeboten werden. So nahm etwa der Komponist Gilles Mureau, magister puerorum an der Kathedrale von Chartres, in den 1470er Jahren einen Knaben namens Gohier auf, der auf Wunsch seines Vaters im »dechant«, also in der Mehrstimmigkeit, unterrichtet werden sollte.¹⁹ Zwar unterhielten auch einige Hofkapellen an festen Residenzen ihre eigene Chorknabenschule, bei einem mobilen Hof wie dem von Maximilian war dies jedoch nicht gut möglich. Wenn man einen Chorknaben benötigte, nahm man ihn der entsprechenden Kirche einfach weg, eine unschöne, auch für den späteren Habsburger Hof belegte Praxis.²⁰

Interessant ist hier aber, dass Maximilian selbst für die Erziehung des Knaben bezahlt. Guillaume de Ternay sen. (ca. 1420–vor 1486) war über viele Jahre ein burgundischer Hofbeamter, der schon unter Philipp dem Guten ein Amt als *escuyer* ausübte und noch Maria von Burgund diente; er hatte verschiedene, teils verantwortungsvolle Tätigkeiten, so war er in den 1470ern als Vorsteher von Lille für den Hof tätig. De Ternay war nicht unvernünftig. Karl der Kühne schenkte ihm 1470 eine kleine Länderei,²¹ und vier ausgesprochen luxuriös illuminierte Manuskripte (in fünf Bänden) haben sich aus seinem Besitz erhalten.²² So hätte

19 Jules-Alexandre Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du Ve siècle à la Révolution. Avec pièces, documents et introduction sur l'emploi des enfants dans l'office divin aux premiers siècles*, Paris 1899, S. 106.

20 W. Fuhrmann, Sänger und Komponisten (wie *Anm.* 6), S. 31f.

21 »Ch.[arles] donne les terres de Lovendeghem, Brouke et Somerghen, provenant de la confiscation opérée sur Jean Coustain, avec 366 £ de revenu et un logis à Lovendeghem, à Guillaume de Ternay, écuyer panetier, pour en jouir sa vie durant«. Henri Stein, *Catalogue des Actes de Charles le Téméraire (1467–1477). Mit einem Anhang: Urkunden und Mandate Karls von Burgund, Grafen von Charolais (1433–1467)*, bearb. von Sonja Dünnebeil, Sigmaringen 1999 (Instrumenta, 3), S. 231.

22 Laut Hanno Wijsman, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*, Turnhout 2010, S. 468–471, handelt es sich um folgende Werke und Manuskripte: »Les anciennes Chroniques de Pise en Italie: traduites de l'Italien«, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs 133; »Vie de Christ«, ausgestattet vom Meister des flämischen Boethius, 1478, Krakau, Muzeum Narodowe Biblioteka Czartoryskich, Czart. 2919 V; Jean Froissart, »Chroniques«, 2 Bde., Brüssel, Bibliothèque Royale, IV 467; Ludolf von Sachsen, »Vie, passion, vengeance de Nostre seigneur Jhesus Christ, und Pseudo-Bonaventura, Méditations sur la vie du Christ«, beide in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.gall. 21. Ich danke David Fiala für den Hinweis auf dieses Buch. Vgl. auch *Illuminating the*

er die 72 Pfund, die Barbireau als Aufwandsentschädigung und Lohn enthielt, sicherlich selbst verfügen können; das Dokument nennt sie aber ausdrücklich ein Almosen Maximilians.

Das Todesjahr des älteren de Ternay ist uns nicht bekannt, wir können nur den Zeitpunkt feststellen, zu dem die Ausbildung des jungen Guillaume de Ternay jedenfalls abgeschlossen war. Maximilian muss also mit Barbireau spätestens Anfang 1486 in Kontakt gewesen sein, und zu diesem Zeitpunkt muss er auch schon zumindest einen Begriff von dessen musikalischen Fähigkeiten gehabt haben, die ihn als Musikerzieher qualifizierten. Welche Gelegenheit könnte den Kontakt herbeigeführt haben? In den langjährigen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den flandrischen Städten war die Stadt zunächst auf der Seite der nicht zuletzt von Frankreich aufgehetzten Aufständischen gewesen, bis Maximilian 1483 in Brabant ein drastisches Exempel statuierte, wobei der Bürgermeister von Antwerpen neben einigen anderen sogar enthauptet wurde.²³ Wer nun meint, damit wäre das Verhältnis zwischen dem burgundischen Herzog und dieser Stadt endgültig beschädigt gewesen, täuscht sich: Fortan blieb Antwerpen standhaft auf der Seite Maximilians.²⁴ Der Lohn für diese Solidarität der Stadt Antwerpen war ihre Bevorzugung in den Handelskriegen, die ein Teilaspekt dieser Auseinandersetzung war (noch in den 14 Wochen Gefangenschaft Maximilians in Brügge war eine der wichtigsten Forderungen das Textilmonopol für Gent und Brügge).²⁵

Nachweislich hat sich Maximilian zuerst 1478 und 1479, dann zwischen 1482 und 1486 immer wieder, oft mehrmals im Jahr in Antwerpen aufgehalten. Um nur zwei Beispiele herauszugreifen: Im Mai 1485 ließ Maximilian hier eine Flotte von hundert Schiffen in Sold nehmen, um eine Strafexpedition gegen den Kapernkrieg in Zeeland zu unternehmen.²⁶ Und im Juni 1486 bereitete ihm Antwerpen eine prächtige, vom Hofchronisten Molinet detailfreudig beschriebene »entrée«.²⁷ Angesichts dieser häufigen, mal kürzeren, mal ausgedehnteren Aufenthalte

Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, hrsg. von Thomas Kren und Scot McKendrick, Los Angeles 2003, S. 69, mit Anm. 104 auf S. 78, und S. 309.

23 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I., das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 1: *Jugend, burgundisches Erbe und römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft, 1459–1493*, München 1971, S. 167f. und 171.

24 Ebda., S. 171 und 203.

25 Ebda., S. 210, vgl. S. 207.– Ein weiterer Grund für Maximilians Bevorzugung dieser Stadt mag die Tatsache gewesen sein, dass hier das Herz seiner ersten Frau Maria von Burgund begraben lag: in St. Michael im Grabmal ihrer Mutter; das von Pieter de Beckere gestaltete Grabmonument Marias selbst steht hingegen im Chor der Liebfrauenkirche zu Brügge. Ebda., S. 162.

26 Ebda., S. 175.

27 Ebda., S. 202.

erscheint es müßig, darüber zu spekulieren, wann und zu welchen Gelegenheiten Maximilian mit Barbireau in Kontakt getreten ist. Klar ist, dass die Beziehung bis zum Tod des Komponisten anhielt.

Barbireaus Mission nach Buda

Damit kommen wir zum wohl auffälligsten und rätselhaftesten Zeugnis von Barbireaus kurzem Leben. Im Januar 1490 reiste Barbireau in Maximilians Auftrag nach Buda und überbrachte Königin Beatrix von Ungarn einen Brief des römischen Königs, wie wir Beatrix' erhaltenem Antwortschreiben entnehmen können.²⁸ Nicole Schwindt hat in ihrer kurzen, aber dichten Diskussion dieser Episode die Frage aufgeworfen, ob sich Barbireau denn damals in Maximilians musikalischer Entourage aufgehalten habe.²⁹ Genau dafür, sogar für die persönliche Betrauung Barbireaus mit dieser Aufgabe durch den Kaiser, spricht in der Tat vieles. Denn angesichts der sofort zu erläuternden Brisanz dieser diplomatischen Mission wäre die Einbeziehung von Dritten, gar die Einschaltung des Postwegs ausgesprochen unvorsichtig gewesen. Die Übermittlung des Schreibens und der Antwort von Beatrix musste auf jeden Fall von einem engen, verlässlichen Vertrauten persönlich durchgeführt werden.

Um die Bedeutung von Barbireaus Mission zu verstehen, müssen wir die politischen Hintergründe dieser Verhandlungen etwas genauer betrachten. Zwischen 1485 und 1490 erlebte das Habsburgerreich eine der schlimmsten Krisen seiner Geschichte. Der ungarische König Matthias Corvinus hatte mit allen Mitteln – zunächst diplomatischen, dann solchen der Waffengewalt – versucht, Kaiser Friedrich III. dazu zu bewegen, ihn zu seinem Nachfolger als römischer König wählen zu lassen. Seit 1485 hielt Corvinus die östlichen Teile der habsburgischen Erblande, also Ostösterreich besetzt. Friedrich aber setzte 1486 bei den Kurfürsten seinen Sohn Maximilian durch. Dieser, in die flandrischen Kriege verstrickt, konnte seinem Vater nicht zu Hilfe eilen, als Matthias Corvinus nun auch noch Wien besetzte.

28 Der Brief ist mit Übersetzung abgedruckt bei E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), Appendix V, S. 51.

29 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 2*), S. 169: »Die Wahl des angenehmen und unverfänglichen Boten leuchtet ein, aber heißt dies – Beatrix beim Wort genommen –, dass Barbireau sich bei Maximilian aufhielt, der in diesen Monaten bei seinem Vater in Linz weilte, und dort Briefe entgegennehmen und aushändigen konnte? Heißt es gar, dass er schon vor Jahresfrist mit ihm die Niederlande verlassen hatte und sich seitdem in seiner musikalischen Entourage befand, bevor er im Laufe des Jahres 1490 wieder nach Antwerpen zurückkehrte?«

Als Maximilian im Frühjahr 1489 wieder aus den Niederlanden ins Reich heimkehrte, herrschte zwar ein Waffenstillstand, der mehrfach verlängert wurde, umso mehr tobte die Auseinandersetzung nun wieder an der diplomatischen Front.³⁰ Der von Krankheit bereits gezeichnete Corvinus, der keinen legitimen Stammhalter gezeugt hatte, wollte seinen unehelichen Sohn Johannes um jeden Preis legitimieren und hatte eine Verlobung mit Bianca Maria Sforza bereits ins Werk gesetzt; später erzog er eine Ehe mit Maximilians Tochter Margarete. Matthias' Frau Beatrix von Ungarn widersetzte sich jedoch diesen Plänen ihres Mannes heftig; da sie gekrönte Königin war, plante sie diesen Status zu erhalten und nach Matthias' absehbarem Tod ein zweites Mal zu heiraten. Maximilian wiederum stimmte zunächst in der Sache durchaus mit Matthias überein und versuchte, seinen Vater zu einem von dem Ungarn angebotenen Friedensschluss zu drängen, worauf dieser ihm sehr deutlich sein Misstrauen aussprach.

Die Situation war nun also so gespannt, dass Beatrix und Maximilian hinter dem Rücken des Gatten bzw. des Vaters geheime Verhandlungen aufnahmen. Dafür empfahl sich in der Tat die »Wahl des angenehmen und unverfänglichen Boten« Barbireau.³¹ Musiker waren ja oft genug gerade aufgrund dieser ihrer scheinbaren Harmlosigkeit als Diplomaten (oder unter dem Deckmantel des Diplomaten wirkende Spione) unterwegs, und im Umfeld der ohnehin höchst musikkundigen Beatrix fiel ein Sänger mehr oder weniger wohl nicht auf. Es ist jedenfalls in dieser Situation schwer vorstellbar, dass die »perbenignas letteras« (»das gütige Schreiben«) des Kaisers, die Barbireau überbrachte, nur Höflichkeiten enthielten. Die Antwort von Beatrix bestätigt die Ankunft des Boten und des Briefs; sie weist geradezu penetrant darauf hin, dass Barbireau sicheres Geleit verschafft worden war. Was Beatrix mit Maximilian zu verhandeln hatte, hat sie Barbireau sicher persönlich anvertraut oder als Geheimbotschaft mitgegeben.

Das alles bedeutet nun wohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, dass Maximilian Barbireau nach Österreich hatte kommen lassen – wenn auch vermutlich nicht primär im Hinblick auf diplomatische Dienstleistungen. Warum er den Musiker gerade zu einem Zeitpunkt großer Schmach und äußerster, auch finanzieller Not des Reichs nach Linz bestellte oder bereits mitgebracht hatte, darüber lässt sich nur spekulieren.

30 Zum Folgenden vgl. die Darstellung bei H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian* (wie *Anm. 23*), S. 278–282.

31 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 2*), S. 169.

Barbireau als Hofkomponist? Die Werke in der burgundisch-habsburgischen Überlieferung

Diese soeben diskutierte Reise Barbireaus kann nun nicht bedeuten, dass er in irgendeiner Form Angehöriger von Maximilians Hof gewesen sei. Die Akten der Kathedrale von Antwerpen lassen keinen Zweifel daran, dass Barbireau bis zu seinem Tod dort als »zangmeester« tätig war.³² Im Folgenden soll aber die These verfochten werden, dass Maximilian ihn zu jener Zeit als eine Art von Hofkomponist ansah, und zwar gleichgültig, ob Barbireau physisch oder nur virtuell präsent war, ob ein Vertrag bestand oder nicht. Barbireau zählte wahrscheinlich zu jenem Teil der burgundischen Erfahrung, die Maximilian nicht missen mochte.

Damit sind wir bei der Frage nach dem Verhältnis von realer Präsenz und virtueller Kommunikation (oder wie es Rudolf Schlögl formuliert hat: von Anwesenden und Abwesenden).³³ Genau dieselbe Strategie hat Maximilian nämlich später bei Isaac verfolgt. Dieser war als Hofkomponist, nicht als Kapellmeister angestellt worden, und mit dieser Tätigkeit war offenbar keine durchgängige Residenzpflicht verbunden. Isaac war 1502 in Florenz und Ferrara, hielt sich zwischen 1505 und 1508 wohl vorwiegend in Konstanz auf und lebte ab 1512 bis zu seinem Tod vorwiegend in Florenz, blieb aber weiterhin im Sold des Kaisers und agierte vermutlich, wenn auch nicht erwiesenermaßen für diesen auch als Diplomat. Ein ähnliches Szenario scheint auch für Barbireau erwägenswert, und zwar gerade aufgrund der Tatsache, dass dieser offenbar nicht als Sänger aktiv war. Er könnte sich primär als Komponist verstanden haben. Agricola empfahl seine Werke den Sängern in Heidelberg,³⁴ und Beatrix von Ungarn – die als gebürtige Aragon keinen Geringeren als Johannes Tinctoris zu ihrem Musiklehrer gehabt hatte – sprach in ihrem Schreiben an Maximilian von Barbireau als »musicus praestantissimus« – »musicus«, nicht »cantor«.³⁵ Der Begriff »musicus« führte in der Verwendungsweise um 1500, wie Rob Wegman beobachtet hat, Konnotationen von gelehrter Distinktion mit sich.³⁶ Aber Wegman ist zu

32 E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), Appendix III, S. 48f.

33 Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014.

34 R. Agricola, *Letters* (wie *Anm. 1*), S. 218.

35 Vgl. Anhang B.

36 Rob C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479: S. 437f.

zurückhaltend, wenn er meint, dass der Begriff »not necessarily artistic creativity« impliziere. Die Beispiele, die er für die Anwendung dieses Begriffs bringt (Johannes Ockeghem, Obrecht, Paulus de Roda, Barbireau) waren sämtlich Komponisten, und zwar solche von gelehrter Distinktion, die mit dem Wissensbestand der musica tief vertraut waren.

Dass Barbireau von Maximilian als eine Art Hofkomponist betrachtet worden sein dürfte, lässt sich schließlich mit einem Blick auf die Überlieferungssituation seiner Werke untermauern (siehe die Tabelle a im Anhang C). Es ist auffällig, dass alle seine geistlichen Werke ausschließlich im landläufig als »Alamire-Manuskripte« bezeichneten burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplex überliefert sind – aber kein einziges seiner weltlichen. Mit Ausnahme von Philippe Bouton, dem ersten Eigentümer des berühmten *Chigi-Kodex* (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234) ist zudem für alle Empfänger dieser Handschriften ein direkter Bezug zum Hause Habsburg nachweisbar; zu vermuten (und im Fall von Cod. 1783 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien gesichert) ist, dass die kostspieligen Manuskripte von Habsburgern bzw. Habsburgerinnen in Auftrag gegeben wurden. Erhalten sind sie im frühen Teil dieser Quellengruppe, beginnend mit Handschriften aus der Werkstatt von Alamires Vorgängers, dem ab 1500 tätigen sogenannten Schreiber B.³⁷ Aber auch zwei vermutlich von Margarete von Österreich in Auftrag gegebene Produktionen der nunmehrigen Alamire-Werkstatt enthalten die *Missa Virgo parens Christi* – eine Komposition, die bereits etwa dreißig Jahre alt war und die Empfänger im Kontext von Werken von Obrecht, La Rue, Josquin oder Jean Mouton stilistisch leicht antiquiert anmuten musste.

Es muss zunächst verwundern, dass Werke von der hohen Qualität Barbireaus nicht weiter verbreitet waren, zumal man schon aufgrund der Aussagen von

37 Zumindest als Fußnote muss die Frage diskutiert werden, ob diese Präsenz von Barbireaus Werken auf Schreiber B selbst zurückgeht, dessen Werkstatt sich in Antwerpen befand; die spätere Alamire-Werkstatt stellte gerade für die Kathedrale und die dort angesiedelte Bruderschaft Unserer Lieben Frau zahlreiche Handschriften her, darunter Requiem-Sammlungen etc., die heute (mit der Ausnahme von vier etwas späteren Fragmenten) allesamt nicht mehr existieren. Vgl. Kristine K. Forney, »Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp«, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 1–57: S. 32–38; *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1550–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 166f. (diesem Band entstammen auch alle Angaben zu den Manuskripten). Ob Alamire überhaupt irgendeinen Einfluss auf die Wahl des Repertoires hatte, muss angesichts der oft sehr sorgfältig und bewusst geplanten Abstimmungen von (Noten-)Text und Bild auf die Adressaten doch bezweifelt werden; für die Manuskripte mit habsburgischen Widmungsempfängern ist ein durch humanistische oder theologische höfische Ratgeber vorgegebenes Programm vorzusetzen.

Agricola annehmen sollte, dass es mehr davon gegeben hat als nur die Handvoll, die wir kennen. Gewiss ist Barbireau jung gestorben, aber die Werke des sogar ein, zwei Jahre jüngeren Obrecht waren etwa zur selben Zeit wesentlich stärker international verbreitet, sei es in deutschen Quellen wie dem *Leopold-Kodex* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154) oder dem Kodex Mus. Ms. 40021 der Staatsbibliothek zu Berlin, sei es in spanischen wie der Handschrift Segovia (Archivo Capitular de la Catedral de Segovia, ohne Signatur), von den italienischen ganz zu schweigen. Vielleicht war Barbireau nicht so fruchtbar wie Obrecht – aber es verwundert doch, dass etwa in den Segovia-Kodex, der ein so kundiges Panorama der flämischen Musik des ausgehenden 15. Jahrhunderts ausbreitet, nur ein einziges Stück Barbireaus Eingang gefunden hat, nämlich sein internationaler ›Hit‹ *Een vraulic wesen*.

Eine derart quasi-exklusive Repräsentation eines Komponisten kennen wir im Hinblick auf die Alamire-Handschriften hingegen von Pierre de la Rue, vor allem von dessen späteren Werken. Und dazu kommt ein zweiter Aspekt: Nicht selten *eröffnen* Barbireaus Werke ein Manuskript. Interessant ist der Fall im Chigi-Kodex, wo Barbireaus *Missa Virgo parens Christi* die erste Messkomposition nach dem eröffnenden, ausschließlich Ockeghem gewidmeten Abschnitt darstellt. In der Wiener Handschrift Cod. 1783 bildet dieselbe Messe das Eröffnungstück; direkt darauf folgt der einzige weitere Ordinariuszyklus Barbireaus, die *Missa Faulx perverse*. Honey Meconi interpretiert diese Eröffnungen als ein Zeichen eines quasi-chronologischen oder besser: genealogischen Bewusstseins.³⁸ Barbireau, der 1491 starb, wäre dann sozusagen der ›Vorgänger‹ von Hauskomponisten wie La Rue oder Isaac gewesen – oder auch von Gaspar van Weerbeke, der (spätestens) in den 1490er Jahren nachweislich mit der Kapelle von Philipp dem Schönen in Verbindung stand. Diese These soll mit einem kleinen Exkurs zu Gaspar gestützt werden.

Um 1500 war Gaspar van Weerbeke ein marktgängiger Komponist, dessen Werke in Ottaviano Petruccis Drucken in hoher Quantität repräsentiert sind. Umso auffälliger ist, dass genau die fünf Werke Gaspars, die sich im Alamire-Komplex finden, nicht gedruckt wurden (siehe Tabelle I).³⁹ Zu diesen fünf Stücken kommt möglicherweise die anonyme

38 Persönliche Mitteilung. Vgl. auch Birgit Lodes, »Jacob Obrechts Missa Salve diva parens und Erzherzog Maximilian«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/jacob-obrechts-missa-salve-diva-parens-und-erzherzog-maximilian> (30.12.2021): »Überhaupt ist innerhalb des burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplexes die erste Komposition eines Codex meist die für den Widmungsempfänger beziehungsreichste.«

39 Die folgenden Angaben beruhen auf <http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/full-list-of-gaspar-repertory/> (30.12.2021).

Werk	Überlieferung
<i>Missa brevis</i>	D-Ju MS 21*
<i>Missa Princesse damorette</i> [†]	A-Wn Cod. 1783*; D-Ju MS 31; I-Rvat 35
<i>Stabat mater</i>	I-Rvat 234*
<i>Anima mea liquefacta est</i>	B-Br 228*; CH-SGs 463; E-Bbc M 454; I-Fn 229; I-Fn 178; I-Md 2269; PL-Wtu RM 5892; US-Wc 14
<i>Sans regretz veul entretenir/Allez regretz</i>	I-Fc 2439*

† Im ca. 1505 in der Werkstatt von »Schreiber B« entstandenen Manuskript A-Wn Cod. 1783* folgt diese Messe direkt auf die beiden Messen Barbireaus, die ihrerseits den Kodex eröffnen. *Missa Princesse damorette* gilt als ein vergleichsweise frühes, jedenfalls vor 1490 und damit zu Lebzeiten Barbireaus entstandenes Werk Gaspars (vgl. Jesse Rodin, *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, New York 2012, S. 148f.; Fabrice Fitch, »Under the Radar« or »Caught in the Crossfire«? The Music of Gaspar van Weerbeke and its Reception History«, in: Gaspar van Weerbeke, wie *Anm. 40*, S. 105–121: S. 119). Zieht man die Tendenz vor allem von »Schreiber B« zur gleichsam »genealogischen« Anlage seiner Manuskripte an (vgl. nur den Chigi-Codex I-Rvat 234* und die bei *Anm. 38* zitierte Bemerkungen von Honey Meconi und Birgit Lodes), so ist die Anordnung der drei Werke ein mögliches Indiz nicht nur für eine ähnliche Entstehungszeit, sondern auch für einen bestimmten Bezug zum Auftraggeber, Philipp dem Schönen, und sicherlich seinem Vater Maximilian. Könnte Gaspar schon vor 1495, seinem ersten dokumentierten Bezug, mit der burgundischen Hofkapelle in Kontakt gestanden haben, die von 1482 (bzw. 1494) bis 1506 im Dienste Philipps stand?

Tabelle 1: Gaspar van Weerbeke: nicht von Ottaviano Petrucci gedruckte Werke. Die Überlieferung in einer Quelle des burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplexes ist mit einem Asterisken gekennzeichnet. (Auflösung der Siglen unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> oder unter <https://www.diamm.ac.uk>)

Messe in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (MS 21*), die zuerst von Zoe Saunders tentativ, dann nachdrücklich von Paul Kolb Gaspar zugeschrieben wurde.⁴⁰ Sämtliche anderen Messen und Messsätze sowie die einzige Lamentation Gaspars wurden von Petrucci gedruckt, außerdem ein Großteil der Motetten, mit Ausnahme von *Ave regina celorum* und der gleichfalls im »Librone 1« des Franchino Gaffurio (also Mailand, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, MS 2269) enthaltenen »Motetti loco missae«-Zyklen *Ave mundi Domina* und *Quam pulchra es*. Neben der oben angeführten Motette *Anima mea* haben einige weitere Teile aus diesem Zyklus (falls es ein Zyklus war) weitere Verbreitung gefunden, allerdings nicht durch Petrucci. Anzumerken wäre zu *Anima mea* noch, dass sie in Margaretes zweitem Chansonalbum (Brüssel, Bibliothèque

40 Vgl. dazu Paul Kolb, »A New Mass and its Implications for Gaspar's Late Mass Style«, in: *Gaspar van Weerbeke. New Perspectives on his Life and Music*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl und dems., Turnhout 2019, S. 205–223. Vgl. Zoe Saunders, *Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts: Towards a New Understanding of a Repertoire, an »Atelier«, and a Renaissance Court*, PhD diss., University of Maryland 2010, S. 65–93. Saunders erwog neben Gaspar Johannes Martini und Loyset Compère als Komponisten.

royale, MS 228*) in einer ›nördlichen‹ Variante überliefert ist, die sich so nur noch im *Tschudi-Liederbuch* (St. Gallen, Stiftsbibliothek, MS 463) findet.

Wenn diese Beobachtungen stichhaltig sind, so wurden Barbireaus geistliche Werke, ähnlich bestimmten und meist frühen Stücken Weerbekes, möglicherweise als Eigentum seiner habsburgisch-burgundischen Patrone betrachtet und wenn nicht exklusiv, so doch bevorzugt durch eigens in Auftrag gegebene Prachthandschriften verbreitet. Dass eine solche Denkweise von Werken als Privatbesitz ihrer Auftraggeber, die im späteren 16. Jahrhundert etwa für den Münchner Hof und Orlando di Lasso belegt ist, auch im frühen 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich war, belegt der Brief von Heinrich Finck an Joachim Vadian vom 10. Mai 1524, in dem der am Hof des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang in Diensten stehende Musiker sich darüber beklagt, dass er vertragsgemäß nichts für die Kapelle komponiertes weitergeben dürfe.⁴¹

Bemerkenswert hierbei ist, dass die Überlieferung eher im Umkreis der burgundischen Hofkapelle angesiedelt ist, das heißt also in einer Institution, die seit 1482 nominell dem damals vierjährigen Philipp dem Schönen (mit dessen Erhebung in den Herzogsstand von Burgund) unterstand. Es scheint aber sicher, dass Maximilian bis zur Emanzipation des Herzogs mit 16 Jahren 1494 diese Institution selbst nutzte.⁴²

Barbireau, der Komponist

Eine ausführliche Analyse und historische Einordnung von Barbireaus Werken, also der wahren *raison d'être* von Maximilians Interesse an diesem Komponisten, würde hier den Rahmen sprengen. Einige kursorsische Bemerkungen müssen genügen. Zum einen sind seine beiden Messen in gewisser Weise extravagant. Die *Missa Virgo parens Christi* ist fünfstimmig, etwas ziemlich Rares für einen 1491

41 »sed pacto coercitus gravi, quidquid pro sacelli usu editurus sum, prorsus cuiquam nihil a me præstandum largius.« (»Aber ich bin durch eine strenge Vereinbarung gezwungen: Was auch immer ich zum Gebrauch der Kapelle zu komponieren beabsichtige, darf von mir durchaus niemandem allzu freigebig zur Verfügung gestellt werden.) Heinrich Finck an Joachim Vadian, in: *Die vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, Bd. 3: *Die vadianische Briefsammlung, 1523–1525*, St. Gallen 1897 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 27), Brief Nr. 391, S. 68f.: S. 69. Vgl. Hermann Spies, »Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–96: S. 61; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus*, Köln 1982, S. 54.

42 Vgl. Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 19–28.

verstorbenen Komponisten.⁴³ Es handelt sich vermutlich um die erste Messe, die an das Modell der Tenor-Mittelachse in Johannes Regis' Motetten anknüpft, was vor allem in Gloria und Credo auch an der durchbrochenen Textur merklich wird.⁴⁴

Wenn Schlüsselungen in dieser Musik etwas über absolute Tonlagen aussagen, dann ist dieses Stück ausgesprochen hell timbriert. Auffällig erscheint, dass Barbireau an gewissen Stellen durch Stimmteilung den Klang bis in die Achtstimmigkeit erweitert. Und diese Stellen sind textlich keineswegs belanglos.

Stimmteilungen in der *Missa Virgo parens Christi* (auf den kursiv hervorgehobenen Textsilben):⁴⁵

Gloria:

- »Jesu Christe« (6-stimmig, Fermate), T. 47: Bd. I, S. 5

Credo:

- »descendit de coelis« (7-stimmig), T. 49: Bd. I, S. 10
- »et homo factus est« (6-stimmig, Fermate),⁴⁶ T. 58f.: Bd. I, S. 11

43 Vorausgegangen waren vermutlich nur Johannes Ockeghems *Missa Fors selement* und *Missa sine nomine*, vielleicht auch Matthaues Pipelares *Missa Fors selement* und sein *Credo de Sancto Johanne Evangelista*. Überhaupt scheinen fünfstimmige Credo-Sätze in der Frühzeit der fünfstimmigen Komposition von Messen und Messteilen eine gewisse Rolle gespielt zu haben: Marbrianus de Ortos *Credo* im Manuskript Capp. Sist. 35 der Biblioteca Apostolica Vaticana in Vatikanstadt ist hier zu nennen, und auch von Pierre de la Rues der Überlieferungssituation nach frühen Werken (vor 1500) gibt es nur zwei Credo-Sätze, die die Vierzahl überschreiten: ein sechsstimmiges einzelstehendes Credo und das fünfstimmige aus der *Missa Cum iocunditate* (zur Chronologie von La Rues Werken vgl. H. Meconi, Pierre de la Rue, wie *Anm. 42*, S. 98f.). Weitere, wohl durchweg spätere Werke sind: Antoine Bruhier, *Missa Hodie scietis*; Noel Bauldeweyn, *Missa En douleur en tristesse* und *Missa Inviolata*; Alessandro Coppini, *Missa Si dederò* (nach Alexander Agricolas Motette); Robert Fayrfax, *Missa O bone Jesu*; Antoine de Févin, *Missa de feria* und teilweise auch sein *Requiem*; Mathurin Forestier, *Missa Baises moy* und seine – im Osanna und Agnus I zur Sechsstimmigkeit gesteigerte – *Missa L'homme armé*.

44 Vgl. Timothy Shane Pack, *Axial-Tenor Composition in the Renaissance*, PhD diss., Indiana University 2005, S. 198–227: S. 198 und passim; Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1937, Reprint Kassel 1973 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6), S. 33. Zur Tenor-Mittelachse vgl. auch Tim S. Pack, »Obrecht's Approach to Five-Voice Composition as an Extension of Regis' Axial Tenor Model«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 3 (2011), S. 76–108.

45 Alle Angaben beziehen sich auf *Jacobi Barbireau opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, 2 Bde., Amsterdam 1954 und 1957 (Corpus Mensurabilis Musicae, 7), mit Takt-, Band- und Seitenangabe. Zu den Problemen dieser Ausgabe vgl. Charles Warren Fox, »Barbireau and Barbingant: a Review«, in: *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 79–101.

46 Sean Gallagher, *Johannes Regis*, Turnhout 2010, S. 130, weist hier auf eine Parallele zu Regis' *Missa Ecce ancilla domini/Ne timeas* hin: Beide Komponisten heben die Phrase »vivos et mortuos« heraus, indem sie nach längeren zweistimmigen Passagen durch das volle Ensemble

- »*Et resurrexit*« (6-stimmig, Fermate), T. 68f.: Bd. I, S. 11
- »*vivos* (6-stimmig) et *mortuos*« (5-stimmig mit geteiltem Bass ohne Tenor), T. 91f. und 94: Bd. I, S. 12

Die klangliche Verstärkung, im Credo übrigens ausschließlich im mittleren und tiefen Register, ist also auf den christologischen Aspekt des Glaubensbekenntnisses beschränkt und bezieht sich auf die zentralen heilsgeschichtlichen Ereignisse: Fleischwerdung und Geburt Jesu – »*Virgo parens Christi*«! –, seine Auferstehung, das Weltgericht.⁴⁷ Ein derart ausgeprägter Wort-Ton-Bezug ist im Norden zu dieser Zeit durchaus ungewöhnlich, obwohl der späte Regis in dieser Hinsicht einige Ausgangspunkte geliefert hatte.⁴⁸ Und so vage die Beziehungen zwischen »Humanismus« und »Musik« in dieser Zeit sind, fällt es doch schwer, hier keinen Bezug zu Barbireaus geistigen Interessen zu konstruieren.

Die ganz anders komponierte *Missa Faulx perverse* basiert auf einer verschollenen Chanson, und zwar, wie es scheint, einer mehrstimmigen, denn es gibt keinen durchgehenden Cantus firmus, aber wiederkehrende, frei behandelte Motive.⁴⁹ Wäre die Vorlage überliefert, ließe sich wohl zeigen, wie Barbireau hier über die alte »Parodie«-Technik bei Guillaume Faugues, Firmin Caron und anderen hinausgegangen ist – diese schreiben im Wesentlichen eine Tenormesse mit gelegentlich hinzugefügten Motiven aus anderen Stimmen der Vorlage –, auch wenn er nicht die vergleichsweise systematische Vorgehensweise der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts angestrebt hat. Ein merkwürdig archaisierender Zug ist die Verwendung von **C** (tempus imperfectum cum prolatione maiori) in allen Stimmen in Kyrie II, »*Et unam sanctam*« und *Osanna*. **C** wird in dieser Zeit eigentlich nur noch als Augmentationszeichen verwendet, auch wenn Johannes Tinctoris dies als »error anglorum« tadelte.⁵⁰ Seine Verwendung nach der Jahrhundertmitte als reguläres Mensurzeichen wirkte zunehmend anachronistisch, und zwei der wenigen Beispiele dafür liegen wesentlich früher: In Ockeghems früher *Missa L'homme*

homorhythmisch gesungen wird. Regis unterstreicht diese Worte zusätzlich durch lange Notenwerte und zahlreiche Fermaten, Barbireau durch die erhöhte Stimmenzahl.

47 Im Gloria werden beide Nennungen von Christus (T. 46f., 87–89) durch quasi-homorhythmischen Satz hervorgehoben, die erste zudem in der oben beschriebenen Weise.

48 Neben Anmerkung 46 vgl. auch die Beobachtungen in Wolfgang Fuhrmann, »Another »Most Laudable Competition«? Gaspar, Josquin, Regis, and the Virgin in Distress«, in: A. Lindmayr-Brandl (Hrsg.), Gaspar van Weerbeke (wie Anm. 40), S. 177–203: S. 190–194.

49 In *Jacobi Barbireau opera omnia* (wie Anm. 45), weist Bernhard Meier auf einige Passagen hin, die eine solche Parodie einer Vorlage vermuten lassen (»Introduction«, S. III) und kennzeichnet diese auch im Notentext.

50 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices* III, 2, in: *Johannis Tinctoris, Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. IIa, Neuhausen–Stuttgart 1978 (Corpus Scriptorum de musica 22), S. 47.

armé wird es im Tenor durchweg, in den anderen Stimmen aber nur im »Christe« und im »Et resurrexit« verwendet;⁵¹ Johannes Regis' Motette *O admirabile commercium* hat Passagen mit \odot und \odot in allen Stimmen.⁵² Zudem verwendet Barbireau nur in diesen Abschnitten hohle Minimen und hohle Semiminimen (mit Fähnchen) – möglicherweise eine Bezugnahme auf die Lehren von Tinctoris.⁵³

Auch bei dieser Messe ist die Klanglichkeit das hervorstechendste Merkmal: Meistens sind alle Stimmen in dichtem, rhythmisch komplexem und kaum imitativem Satz verflochten – das lässt vermuten, Barbireau habe sich Ockeghem zum Vorbild genommen, auch wenn einige auffällige Sequenzen eher an Antoine Busnoys oder Obrecht erinnern. Textdeutungen wie in der *Missa Virgo parens Christi* sind hier seltener (doch werden wie dort die beiden Textstellen »Jesu Christe« im Gloria emphatisch und durch Fermaten hervorgehoben). Ebenfalls an manche Werke Ockeghems erinnert die sehr tiefe Lage des Stücks, der Bass reicht bis zum *D*. Bedenkt man, dass Barbireau in seinen beiden übrigen geistlichen Werken, dem *Kyrie paschale* und der Motette *Osculetur me*, bis zum *E* geht, ist damit eine weitere Spur in Richtung der burgundischen Hofkapelle gelegt, denn wie Honey Meconi in ihrer Untersuchung »The Range of Mourning« feststellte, war diese zwar nicht das einzige musikalische Zentrum, das sehr tiefe Klänge favorisierte, aber sicherlich das wichtigste.⁵⁴ Gerade bei der *Missa Faulx perverse* könnte man aufgrund ihres Titels und ihrer tiefen Lage – sie steht im

51 So in beiden Quellen (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234 und Capp. Sist. 35). Das Werk wird oft in die 1450er Jahre datiert und mitunter als der Beginn der *L'homme armé*-Tradition angesehen; jedenfalls wurde es 1467/68 in Brügge kopiert.

52 S. Gallagher, Johannes Regis (wie Anm. 46), S. 155, erwägt vorsichtig eine Datierung um 1465.

53 In einem Beispiel für \odot innerhalb einer Exempelsammlung zu Tinctoris' Proportionslehre in Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 1013 werden ebenfalls hohle Minimen und Semiminimen (mit Fähnchen) verwendet. Dieses anonyme Beispiel entstammt zwar nicht Barbireaus Messe, die Ähnlichkeit ist jedoch auffällig. Allerdings impliziert diese Notationsweise eine Augmentation im Verhältnis 2:1 – Tinctoris scheint von seiner früheren Verdammung des »error anglorum« wieder abgerückt zu sein. Eine solche Augmentation, sofern sie in ihrer Relation zu den anderen Abschnitten klingende Konsequenzen gehabt hätte, halte ich in Barbireaus Messe rein musikalisch für wenig wahrscheinlich. Siehe Bonnie J. Blackburn, »A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 29–116: S. 41f. (Ich danke Bonnie Blackburn für ihre Hinweise und die Diskussion des Problems.) Barbireau und Tinctoris könnten sehr wohl in Austausch gestanden haben; Tinctoris wurde im Oktober 1487 mit einem Empfehlungsschreiben unter anderem an Maximilian in den Norden gesandt, und Barbireau suchte im Januar 1490, wie erwähnt, Tinctoris' Schülerin Beatrix in Buda auf.

54 Honey Meconi, »The Range of Mourning: Nine Questions and Some Answers«, 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. 141–156: S. 147.

äußerst seltenen zweiten Modus, dem Hypodorischen, der etwa in den Tractus der Fastenzeit bevorzugt wird – eine Trauerkomposition, etwa mit Referenz auf eine Anklage der »faulx perverse Fortune«, vermuten.⁵⁵ »O malice des cieux! O fortune perverse!« heißt es etwa in einem Trauergedicht auf Karl IX. von Pierre Ronsard.⁵⁶ Schrieb Barbireau sein Werk auf den Tod Rudolf Agricolas (27. Oktober 1485)?

Das *Kyrie paschale* – zwischen burgundischer und deutscher Tradition

Neben den beiden Messen – jede in ihrer Art beeindruckend – könnte der einzige weitere überlieferte Messsatz Barbireaus, ein *Kyrie paschale*, als quantité négligeable erscheinen. Und doch ist es gerade dieses auf den ersten Blick unauffällige Stück, das uns die stärksten Hinweise auf eine Verbindung Barbireaus mit Maximilian bietet.

Das *Kyrie* paraphrasiert den Choral *Kyrie Lux et origo*, der in der Osternacht zur Feier der Auferstehung gesungen wird. Es gibt zahlreiche Vertonungen, die ähnlich verfahren. Diese Tradition begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts, und zwar als exklusiv deutsche.⁵⁷ Erst um 1500 wird sie, wie Theodor Dumitrescu 2008 gezeigt hat,⁵⁸ auch im frankoflämischen Bereich aufgegriffen, und zwar speziell von Komponisten, die im burgundischen Herrschaftsgebiet tätig waren oder wenigstens von dorthier stammten: Alexander Agricola, Pierre de la Rue, Adam Renner, möglicherweise auch Laurentius de Vorda, bei dem, da auch seine Werke ausschließlich in Alamire-Kodizes überliefert sind, eine habsburgisch-burgundische Affiliation zumindest nicht auszuschließen ist.⁵⁹ Am ausgiebigsten gepflegt wurden sie aber von Heinrich Isaac, zweifellos im Rahmen seiner Tätigkeit als Hofkomponist Maximilians. Alle anderen, inklusive Isaacs Schüler Ludwig

55 B. Meier, Introduction (wie Anm. 49).

56 Pierre Ronsard, »Le Tombeau du feu Roy Tres-chrestien Charles neufiesme«, in: *Œuvres complètes de Ronsard*, hrsg. von Hugues Vaganay, Bd. 4: *Les poèmes*, Paris 1923, S. 289–295: S. 290.

57 Barbara Haggh, »Easter Polyphony in the St. Emmeram and Trent Codices«, in: *Musiktheorie* 27 (2012), S. 112–132.

58 Theodor Dumitrescu, »The Paschal Kyrie c. 1500. The Compositional Tradition and a New Low Countries Fragment«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 58 (2008), S. 3–32.

59 De Vordas *Kyrie paschale* findet sich im *Occo-Kodex* (Brüssel, Bibliothèque royale, MS IV.922, hier folgt auf dieses Stück eine anonyme *Missa paschale*) und in Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 160; seine Motette *O florens rosa* im unvollständigen Stimmbuch-Set Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15941 und seine beiden Alternativen *Salve regina* in der großen *Salve*-Sammlung in München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 34.

Senfl, waren deutschsprachige Komponisten. Mit anderen Worten: Jeder franko-flämische Komponist, der um 1500 eine Ostermesse oder ein Osterkyrie mit der Paraphrase des *Kyrie Lux et origo* komponierte, war nachweislich (oder zumindest durchaus wahrscheinlich) der burgundischen oder aber der kaiserlichen Kapelle verbunden.⁶⁰

Der Fall ist bei »burgundischen« Komponisten wie Barbireau oder La Rue umso interessanter, als die burgundische Kapelle, dem Wenigen zufolge, das wir über ihre liturgische Verankerung wissen, dem Ritus von Paris folgte, und dieser Ritus feierte die Osternacht eben *nicht* mit dem *Kyrie Lux et origo*, sondern mit einer spezifischen gallikanischen Choraltradition.⁶¹ Dumitrescu hat bereits, wenn auch nur im Vorbeigehen, gemutmaß, dass die franko-flämische Adaption sowohl der Choralvorlage als auch ihrer mehrstimmigen Paraphrasierung durch die dynastische Verbindung von Maria von Burgund mit Maximilian zustande gekommen sein könnte.⁶² Dem lässt sich nur zustimmen, und Barbireaus *Kyrie paschale* zeigt sich somit als das – historisch vermutlich früheste – Beispiel einer solchen Melange von franko-flämischer Kompositionskunst und habsburgischen liturgisch-musikalischen Traditionen. Das bekräftigt die biographischen Indizien einer nahen Beziehung von Barbireau zu den musikalischen Institutionen im Umkreis von Maximilians Hof.

Barbireau, der Hofkomponist *in absentia*?

Das Bild, das sich abzeichnet, ist das von Jacobus Barbireau als eines ersten »Hofkomponisten« Maximilians während dessen burgundischer Epoche, eines produktiven Musikers, der sich wie später Isaac in An- wie Abwesenheit dem Herrscher verpflichtete. Der persönliche Kontakt, der sich wohl direkt in

60 Hingegen sind von Komponisten, die der habsburgischen Herrschaft nur lose oder gar nicht assoziiert waren – z. B. Ockgehem, Josquin, Obrecht, Mouton oder Antoine de Févin – eben keine Ostermessen, und oft auch gar keine Choralordinariums-Bearbeitungen überliefert.

61 Zu Beginn der Handschrift Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 14, deren Provenienz ungeklärt ist, stehen zwei als *Kyrie paschale* ausgewiesene anonyme Kompositionen, die als einzige der gesamten Tradition nicht auf das *Kyrie Lux et origo* zurückgreifen, aber offenbar dieselbe Choralvorlage paraphrasieren; eine Vorlage, die – wie Dumitrescu gezeigt hat – eine bemerkenswerte Nähe zu dem gallikanischen *Kyrie O summe rex* aufweist. Handelt es sich hier um Werke aus dem Umkreis Maximilians, um Dokumente des Übergangs, ein Experiment, die burgundische liturgische Tradition mit den Ansprüchen der neuen habsburgischen Herrscher zu verknüpfen? Falls ja, führte es nirgendwohin. Th. Dumitrescu, *The Paschal Kyrie* (wie *Anm. 57*), S. 15f.

62 Th. Dumitrescu, *The Paschal Kyrie* (wie *Anm. 58*), S. 16.

Antwerpen ergab, führte nicht nur zu Barbireaus Inanspruchnahme als musikalischer Erzieher des Knaben eines burgundischen Höflings und als diplomatischer Gesandter nach Buda; er führt vor allem dazu, dass Barbireaus schmales, aber qualitativ hochwertiges geistliches Œuvre offenbar mit einem gewissen Exklusivitätsanspruch in den Handschriften der Alamire-Werkstatt bewahrt, ja kommemoriert wird. Barbireau erscheint wie ein Vorläufer von Pierre de la Rue einerseits, was seinen Status in den Alamire-Handschriften betrifft, als Vorgänger von Heinrich Isaac andererseits in der kompositorischen Verschmelzung von burgundischer und deutscher Tradition im *Kyrie paschale* – und er zeichnet in seinem Kontakt mit Rudolf Agricola die engen Verflechtungen zwischen Humanismus und Musik vor, wie sie in Maximilians mitteleuropäischer Herrschaftszeit dann ausgebaut werden. Auch wenn nur bei einem seiner vier geistlichen Werke – dem *Kyrie paschale* – ein direkter Bezug zum römischen König wahrscheinlich gemacht werden kann, ist doch die prominente Platzierung seiner damals stilistisch nicht mehr ganz aktuellen Messen – speziell in dem mit Philipp dem Schönen assoziierten Kodex Cod. 1783 der Österreichischen Staatsbibliothek Wien – ein ziemlich deutlicher Hinweis auf diese ›Genealogie‹.

Barbireau, der zeitlebens von schwacher Gesundheit gewesen zu sein scheint, starb am 7. August 1491 in Antwerpen. Etwa ein Jahr später, jedenfalls vor dem 6. November 1492, starb mit Antoine Busnoys der sicherlich prominenteste Komponist der burgundischen Hofkapelle, von dem wir freilich weder sagen können, ob er damals noch in der Kapelle aktiv war, noch, ob er je auch nur eine Note für Maximilian komponiert hat.⁶³ Maximilian stand nun ohne Komponisten von Rang in seinem musikalischen Umfeld da. Es muss ihm als eine glückliche Fügung erschienen sein, dass sich bald darauf Heinrich Isaac auf die Suche nach einem neuen Dienstherrn begab.

63 In den Alamire-Quellen ist er nur noch mit der alten *Missa L'homme armé* (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234) und dem Lied *In myne zynn* (Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, MS Basevi 2439) präsent.

Anhang A

Zahlung von Maximilian an Barbireau für die Erziehung des Chorknaben Guillaume de Ternay jr. (Brüssel, Archives Générales du Royaume, Chambre des Comptes, 1926, Registre, fol. 118^v–119^r)

Transkription: David Fiala, Übersetzung: Wolfgang Fuhrmann

6e compte de Hues Du Mont, argentier de Maximilien, roi des Romains, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, du 1er janvier au 31 décembre 1488

Autres dons par mandemens particuliers du roy et de mondit seigneur l'archiduc [118^v] A maistre Jaques Barbireau, maistre du chant et des enfans de coir de l'eglise en la ville d'Anvers, la somme de 72 £ dudit pris, a cause de semblable somme que le roy par ses lettres patentes donnees le 24e jour dudit mois de janvier oudit an 87 lui a ordonné prene et avoir de lui pour une fois par les mains dudit argentier et des deniers de la recepte, pour la despence, nourriture, table, vivres et entretènement de Guillaume de Ternay, filz naturel de feu Guillaume de Ternay en son vivant escurier d'escurie du roy, pour deux ans entiers comenchant tantost après le trespas dudit feu Guillaume de Ternay et [119^r] finissans tous ensuyvans, pendant lequel temps il a continuellement entretenu et nourry en sa maison et endoctriné comme les autres josnes enfans qu'il nourrit journallement. Et laquelle somme de 72 £ le roy, pour Dieu et en aulmosne, a donnee et octroyee audit Guillaume de Ternay le josne. Pour ce icy par lesdites lettres patentes du roy veriffiee ... et quittance dudit maistre Jaques Barbireau cy rendue.

6. Abrechnung von Hues Du Mont, Schatzmeister von Maximilian, des römischen Königs, Erzherzogs von Österreich, Herzogs von Burgund, vom 1. Januar bis 31. Dezember 1488

Weitere Gaben auf besonderen Befehl des Königs und meines erwähnten Herrn Erzherzogs Für Magister Jacques Barbireau, Magister des Gesangs und der Chorknaben der Kirche in der Stadt Antwerpen, die Summe von 72 £, von jenem empfangen, weil der König die nämliche Summe durch seine schriftliche Verfügung vom 24. des genannten Monats Januar im genannten Jahr [14]87 ihm als Besitz zugesprochen hat, dass er sie vom genannten Schatzmeister ausgehändigt bekommen sollte. Und dieses empfangene Geld für die Ausgaben, Verpflegung, Speisen, Lebenshaltungskosten und den Unterhalt von Guillaume de Ternay, dem natürlichen Sohn des verstorbenen Guillaume de Ternay, zu seinen Lebzeiten Stallmeister der königlichen Ställe, für zwei ganze Jahre, beginnend mit dem Hinscheiden des besagten verstorbenen Guillaume de Ternay und in direkter Folge zu Ende geführt, in welcher Zeit er ihm kontinuierlich Unterhalt und Ernährung in seinem Haus gewährt hat und ihn unterrichtet hat wie die anderen jungen Knaben, die er täglich verpflegt. Und jene Summe von 72 £ hat der König, für Gott und als Almosen, jenem Guillaume de Ternay dem Jüngeren gegeben und überantwortet. Dies wurde hier durch die genannte schriftliche Verfügung des Königs bestätigt ... und die Quittung des genannten Magister Jacques Barbireau hier empfangen.

Anhang B

Ein Brief von Beatrix von Ungarn an Maximilian, 8. Januar 1490, aus Buda (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Maximiliana I [1a], Konv. 6, 1^{r-v})
 Transkription: Grantley McDonald, Übersetzung: Wolfgang Fuhrmann

Serenissimo principi et Illustrissimo Domino Maximiliano Dei gratia Romanorum Regi semper Augusto consanguineo & tamquam fratri nostro carissimo: Beatrix eadem gratia Regina hungarie Boemieque &c salutem et prosperorum successuum incrementa: Accepimus per Iacobum barbiria musicum prestantissimum his superioribus diebus perbenignas litteras Maiestatis Vestre. Quibus nobis dictum Iacobum strictissime commendabat: utque ei reditum/ dum eidem placeret/ liberum et tutum prestaremus rogabat: et quum is apud nos per aliquot dies immorari decreuerit/ dum apud nos erit perhumane tractabitur: & vbi ad Vestram Maiestatem et patriam reuerti instituerit/ per uirtutes suas et animi dotes: et quia per Vestram Maiestatem nobis commendatus est: ipsum bene comitatum ac securum remittemus/ et incolumem: quum et Vestre Maiestatis familiares non minoris faciamus/ quam proprios et Domesticos nostros: Quid aliud ad Vestram Maiestatem scribamus/ non habemus: nisi quod hodie e buda recedentes Viennam properamus: Cupide ut hec pax/ et fœdera fiant pro Communi utriusque bono/ et gloria: in qua concludenda omnem operam nostram navare/ sicut alias promisimus/ Denuo pollicemur: Datum Bude viij^o Ianuarii M^o. ccc^oLxxx. Regina Beatrix.

Sanctus Umbrinus [Sanctus de Aversa]

Dem durchlauchtigsten Fürsten und vornehmsten Herrn Maximilian, durch Gottes Gnade Römischer König und allzeit Mehrer des Reichs, unserem Verwandten und gleichsam liebsten Bruder wünscht Beatrix, durch dieselbe Gnade Königin von Ungarn, Böhmen etc. Gesundheit und stets größere und gedeihliche Erfolge in allem. Wir haben durch Jacob Barbireau, den hervorragenden Musiker, unlängst das gütige Schreiben Eurer Majestät empfangen. Darin habt Ihr uns den genannten Jacob sehr eindringlich empfohlen: habt verlangt, dass wir ihm, wann immer es ihm gefalle zurückzugehen, Freiheit und Sicherheit zusichern, und dass er, falls er noch ein paar Tage bei uns verweilen wolle, solange er sich bei uns aufhält, freundlich behandelt werden wird. Und falls er zu Eurer Majestät und ins Vaterland zurückzukehren beschließt, so schicken wir ihn mit gutem Geleit, sicher und unversehrt zurück, aufgrund seiner Tugenden und Geistesgaben, und weil er uns von Eurer Majestät empfohlen worden ist – weil wir die Familiaren Eurer Majestät um nichts weniger in Ehren halten, als die eigenen und die Angehörigen unseres Hauses. Weiteres haben wir nicht zu schreiben, außer dass wir heute von Buda nach Wien gehen werden und begierig sind, dass der Frieden und die Bündnisse zustande kommen mögen für das Gemeinwohl und zum Ruhm beider Seiten. Und darauf wollen wir, um zum Schluss zu kommen, unsere ganze Anstrengung lenken: Wie wir es schon einmal versprochen hatten, so sagen wir es erneut zu. Gegeben Buda, 8. Januar 1490.

Königin Beatrix

[geschrieben vom königlichen Sekretär]

Sanctus de Aversa

Anhang C

Jacobus Barbireau, Werke

Auflösung der Siglen

unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> oder unter <https://www.diamm.ac.uk>

a. Geistlich (alle Quellen entstammen der habsburgisch-burgundischen Werkstatt)

Werk	Quelle	Zuschreibung
<i>Missa Virgo parens Christi</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 1 ^v –17 ^r	Jacobus Barlbyrianus
	E-MO, MS 766 (<i>Missa de venerabili sacramento</i>), fol. 78 ^v –94 ^r *	Jacobus barbireau
	V-CVbav, Chigi C.VIII.234, fol. 143 ^v –153 ^r (kein Agnus)	
	V-CVbav, Capp. Sist. 160, fol. 2 ^v –13 ^r	
<i>Missa Faulx perverse</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 17 ^v –33 ^r	Barbiriaw
	A-Wn, Cod. 11883, fol. 174 ^v –185 ^r	Barberiauw
<i>Kyrie paschale</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 175 ^v –178 ^r	Barbirianus
	A-Wn, Mus.Hs. 15497, fol. 1 ^v –5 ^r	Barbireau
	D-Ju, Chorbuch 22, fol. 113 ^v –116 ^r	Barbiriaw
<i>Osculetur me</i>	B-Br, MS 9126, fol. 174 ^v –177 ^r	Jac. Barbireau

* Der Cantus firmus der Messe, *Virgo parens Christi*, ist identisch mit dem Responsorium *Homo quidam fecit cenam magnam* für Fronleichnam; so konnte die Messe für das Kloster ›umgewidmet‹ werden.

b. Überblick über die habsburgisch-burgundischen Quellen

Signatur	Auftraggeber/Empfänger	Datierung
A-Wn, Cod. 1783	Philipp der Schöne/Emanuel von Portugal und Maria von Spanien	1500–1505 (Schreiber B = Martin Bourgeois?)
D-Ju, Chorbuch 22	Friedrich der Weise oder Maximilian?/Friedrich der Weise	1500–1505 (Schreiber B)
V-CVbav, Chigi C.VIII.234	Philippe Bouton (?)/Philippe Bouton (später in Spanien, dort einige Nachträge)	ca. 1505 (Schreiber B)

B-Br, MS 9126	Maximilian?/Philipp der Schöne	1505 (Schreiber B)
A-Wn, Mus.Hs. 15497	Ulrich Pfintzing?/Ulrich Pfintzing	1513–1515 (1516? bevor Pfintzing Abt wurde)
V-CVbav, Capp. Sist. 160	Margarete von Österreich?/Papst Leo X.	1515–1516 (Alamire)
E-MO, MS 766	Margarete von Österreich?/Karl V. ?	1520er Jahre? (Alamire)
A-Wn, Cod. 11883	Werkstattmanuskript	1475–1540?

c. Weltlich (keine Quellen entstammen der habsburgisch-burgundischen Werkstatt)

Werk	Quelle	Zuschreibung	Bemerkung
<i>Graculy et biaux</i> (nur Text-incipit, Index: <i>Gracioulx et biaux</i>)	I-Rc, MS 2856, fol. 32 ^v –34 ^r	Barbirau	Tenor wird verwendet in einer anonymen Messe, I-MOe, α.M.1.2, fol. 60 ^v –80, die heute als Werk Obrechts gilt
<i>Scon lief</i>	D-B, Mus.ms. 40021, fol. 203 ^r		Kontrafaktur: <i>Fenix arabie rosei coloris</i>
	I-Rc, MS 2856, fol. 30 ^v –31 ^r	Ja barbirau	
	CH-Bu, F IX 22, fol. 19 ^v –20 ^v		Intabulierung: <i>Die zit nimpt und gibt. Schonlief</i> (Quinte tiefer transponiert)
	Discantus wird zitiert in Obrechts <i>Missa Plurimorum carminum I</i> (Sanctus, im Discantus, Quinte tiefer) und <i>Missa Plurimorum carminum</i> (Kyrie I und Kyrie II, im Bassus, Duodezime tiefer)		
<i>Een vraulic wesen</i> **	CH-Bu, F X 10, fol. 4		nur Bassus
	B-Br, MS IV.90 (Superius), MS IV.1274 (Altus), fol. 26 ^r /kein Altus + B-Tv, MS 94 (Tenor), fol. 15 ^v		

DK-Kk, MS Ny kongelige Samling 1848 2°, S. 373	Maistre Jacques d'anvers	<i>Quen dites vous</i> = S. 418, <i>Quen dites vous</i>
D-GRu, BW 640–641, Nr. 54	Isaac	nur Superius und Bassus
D-ISL, Bindungsfragmente von Inkunabel IV 36 F124, Nr. 68		
GB-Lbl, Add. MS 31922, fol. 3 ^v		
D-Mu, 8° 328–331, fol. 69 ^v , 44 ^v , 121 ^v , 58 ^r		+ Altus
CH-SGs, MS 462, fol. 23 ^v	Obrecht	+ Altus
CH-SGs, MS 463, Nr. 153	Jacobus Obrecht	nur Superius und Altus
E-SE, s.s., fol. 166 ^r	Jacobus barbiriau	
D-Usch, 237 a–d, Nr. 14, Tenor: fol. 14 ^r		
V-CVbav, Capp. Giulia XIII.27, fol. 16 ^v –17 ^r		<i>Se une fois avant</i>
<i>Trium vocum carmina</i> , Nürnberg: Formschneider 1538, Nr. 28	Jacob barbireau (Tenor Ex. D-Ju)	

Tenor wird in einer Messe von Isaac verwendet. Dieses Stück wurde auch Isaac und Obrecht zugeschrieben.

** Auf die Wiedergabe der Textincipitvarianten in Flämisch und Deutsch wird verzichtet, nur Kontrafazierungen werden angeführt.

Eine Musiklehre vom Hofe Maximilians – Simon de Quercu und das *Opusculum musices*

Die einzig bekannte Musiklehre vom Hofe Kaiser Maximilians ist das 1509 publizierte *Opusculum musices* eines gewissen Simon de Quercu. Biographisches Dunkel umgibt diesen Namen, und in dieses Dunkel wird auch der folgende Text kein Licht bringen können, im Gegenteil: Selbst einige bisher als Fakten akzeptierte biographische Informationen müssen in das Reich der Spekulation zurückgewiesen werden. Umso mehr Aufmerksamkeit verdient das Werk selbst, und zwar nicht nur wegen seiner Beziehung zu Maximilian: Das *Opusculum musices*, die erste gedruckte Musiklehre Österreichs, gehört zu den interessantesten und eigenständigsten Musikschriften ihrer Zeit. Das gilt insbesondere für einige Abschnitte am Ende des Werks, die bisher kaum gewürdigt wurden: eine Kontrapunktlehre, die zu den frühesten Anleitungen zur Vierstimmigkeit gehört, eine Klangtabelle, die im frühen 16. Jahrhundert das Prinzip der Generalbassbezeichnung vorwegnimmt, und eine der frühesten Anweisungen zur mitteltönigen Stimmung. Mit diesen Eigenschaften ragt die kurze Schrift aus ihrer Zeit heraus.

Wer war Simon de Quercu?

Der Autor jedoch gleicht einem Phantom. Dabei kursierte im Jahre 2010 bereits ein Bild von ihm: Davide Daolmi interpretierte damals das berühmte, Leonardo zugeschriebene Portrait eines Musikers neu, lehnte die übliche Identifizierung des Musikers als Gaffurius ab und schlug Simon de Quercu als Alternative vor.¹ Das war möglich aufgrund der allgemein akzeptierten Auffassung, Simon de Quercu sei ein Sänger am Mailänder Hof der Sforza gewesen, eine Information, die sich in sämtlichen biographischen Nachschlagewerken findet. Die Problematik dieser Information kommt in Heinz Ristorys Beitrag für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zum Ausdruck. »Sämtliche zur Zeit eruierbare biographisch relevante Daten zur Person Simon de Quercus, Kapellsänger am Hofe der Sforza zu Mailand,

1 Davide Daolmi, »Iconografia gaffuriana. Con un'appendice sui due testamenti di Gaffurio«, in: *Ritratto di Gaffurio*, hrsg. von dems., Lucca 2017 (Studi e saggi, 3), S. 143–211: S. 156–158.

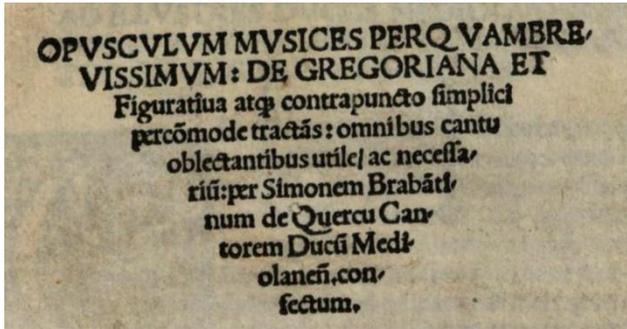


Abbildung 1: Simon de Quercu, *Opusculum Musices*, Wien: Johannes Winterburger 1509, Titelseite (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 1278; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011704-2

können lediglich dem Titel und der Dedikation seines 1509 erstmals publizierten Hauptwerkes *Opusculum musices* ... entnommen werden.²

Die Frage ist allerdings, ob sich dem Titel dieses Werks (siehe Abbildung 1) tatsächlich entnehmen lässt, dass der Autor »Kapellsänger am Hofe der Sforza zu Mailand« war. Der Autor wird bezeichnet als »Simon Brabantinus de Quercu«. Gebürtig hieß der Musiker aus Brabant also wohl Simon van Eyck, van Eycken, van Eyckenhout, Duchene, Du Quesne oder ähnlich.³ Weiter bezeichnet er sich als »cantor ducum mediolanensium«, also als »Cantor der Herzöge von Mailand«. Für einen Kapellsänger wäre die Verwendung des Plurals (»ducum«) eine sehr ungewöhnliche Bezeichnung, denn die Angabe des Dienstherrn erfolgt üblicherweise im Singular.⁴ Eventuell wurde dieses »ducum« falsch als Singular gelesen und als »Sänger *des* Herzogs von Mailand« übersetzt.⁵ Allerdings gab es zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, im Jahre 1509, keine Mailänder Kapelle mehr. Der Titel könnte also – wenn überhaupt – nur als rückblickender Ehrentitel verstanden sein. Bis auf den heutigen Tag konnte jedoch im Mailänder Umfeld keine Spur eines Musikers mit diesem Namen gefunden werden. Ob De Quercu jemals in Mailand war, ist fraglich. Die einzig belastbare Information, die dem Titel entnommen werden kann, ist nämlich eine andere: Simon de Quercu war der »Cantor« (und zwar wohl im Sinne von »der Musiklehrer«) der beiden jungen Mailänder Herzöge (deswegen der Plural) am Hofe Maximilians. Ludovico Maria il Moro

2 Heinz Ristory, Art. »Simon de Quercu«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 1124f. Ein revidierter Eintrag für *MGG online* ist in Vorbereitung.

3 Die *Bibliothèque Sacree du Pays-Bas* von Guillaume Gazet, Arras 1610, S. 116, legt sich auf »Simon du Quesne« fest, was wohl schon hier aber eine Rückübersetzung aus dem Traktat-Titel ist, da keinerlei weitere Informationen gegeben werden.

4 Ich danke David Fiala (Tours) für diesen Hinweis.

5 Bonnie Blackburn, Rezension von D. Daolmi (Hrsg.), *Ritratto* (wie *Ann. 1*), in: *Music and Letters* 99 (2018), S. 104–107: S. 106.

Sforza hatte nach dem französischen Einmarsch in Mailand 1500 seine Söhne Ercole und Francesco ins Exil zu seiner Nichte Bianca Maria Sforza geschickt, wo sie bis 1512 blieben. Ercole war beim Gang ins Exil sieben Jahre alt, sein Bruder fünf. Zu Ehren Maximilians wurde Ercole in Massimiliano umbenannt. Ob Simon de Quercu tatsächlich zu dem großen und kostspieligen Hofstaat gehörte, den die Herzöge mit ins Exil nahmen, ist nicht bekannt.

Möglicherweise wurde De Quercu den Herzögen erst am Hofe Maximilians zugeteilt. Man sollte ihn vorsichtshalber nicht mehr als Mailänder Musiker betrachten, solange nicht belastbare Quellen aus Mailand auftauchen. Auch die biographische Angabe, De Quercu sei den Herzögen von Mailand aus »nach Wien« gefolgt, ist nicht ganz präzise, da die beiden Knaben mit dem reisenden Hofstaat den Aufenthaltsort wechselten, wobei Wien die Ausnahme war. Stationen ihrer Zeit im Exil waren Brixen, Innsbruck, Wels, Steyr, Linz, Regensburg, Konstanz (Reichstag 1507), die Niederlande und dann auch Wien.⁶ Natürlich legt all das nahe, die Spuren des Musiklehrers De Quercu nicht in Mailand, sondern im Umfeld Maximilians zu suchen, doch bis heute bleibt auch diese Suche erfolglos. Die Maximilian-Regesten führen zu keinem Ergebnis.⁷ Ein Quercu, van Eycken oder ähnlich wird in keinem Hofstaatsverzeichnis genannt. Auch in den einschlägigen Untersuchungen zu Bianca Maria Sforza und in den Akten der Auflösung des Hofstaats der verstorbenen Kaiserin findet sich kein Hinweis,⁸ ebenso wenig in Walter Senns Untersuchung von Musik und Theater am Hof in Innsbruck.⁹

Eine weitere Spur könnte in der Wiener Universität liegen, denn De Quercu spricht im Vorwort seine »Hörer« an (»auditores«), womit nicht die jungen Herzöge gemeint sind, wie der Kontext deutlich macht. Womöglich ging De Quercu also neben seiner Beschäftigung am Hof einer akademischen Tätigkeit nach. Doch auch die Akten der Wiener Universität geben keinen Hinweis. Und jenseits des Maximilian-Umfelds? Die große Sängerdatenbank *Prosopographie des chantres de la Renaissance* verzeichnet Hinweise auf 62 Sänger mit Vornamen Simon, doch keiner davon trägt einen Nachnamen, der irgendwie mit der

6 Sabine Weiss, *Die vergessene Kaiserin. Bianca Maria Sforza, Kaiser Maximilians zweite Gemahlin*, Innsbruck 2010, S. 262–265.

7 Ich danke Inge Wiesflecker-Friedhuber und Manfred Hollegger von der Maximilian-Arbeitsstelle der *Regesta Imperii* in Graz für ihre Unterstützung bei der Recherche.

8 Heidemarie Hochrinner, *Bianca Maria Sforza. Versuch einer Biographie*, Diss. Graz 1966 (mschr.); S. Weiss, *Die vergessene Kaiserin* (wie Anm. 6); Daniela Unterholzner, *Bianca Maria Sforza (1472–1501). Herrschaftliche Handlungsspielräume einer Königin vor dem Hintergrund von Hof, Familie und Dynastie*, Diss. Innsbruck 2015.

9 Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck 1954.

Latinisierung »de Quercu« in Verbindung gebracht werden könnte.¹⁰ Bei einem Mathematiker gleichen Namens muss es sich um eine andere Person handeln, da der Mathematiker in den 1580er Jahren aktiv war: ein Zeitpunkt, den der Musiktheoretiker nicht mehr erlebt haben dürfte, wenn er 1509 Cantor war.¹¹ Der langen Rede kurzer Sinn: Die nach wie vor einzige biographische Information über Simon de Quercu sind seine Druckerzeugnisse und was er dort über sich selbst preisgibt. Dazu gehört neben dem *Opusculum musices* in seinen verschiedenen Auflagen lediglich eine 1513 bei Winterburger in Wien erschienene Choraledition, für die De Quercu als »Emendator« zeichnete, was man als Hinweis darauf deuten kann, dass er den Herzögen 1512 nach Beendigung des Exils nicht nach Mailand gefolgt war.¹² Dies wiederum könnte ein Hinweis darauf sein, dass er auch nicht von dorthier gekommen war. Kurioserweise gibt es noch ein Druckerzeugnis von De Quercu, in dem nicht er selbst, sondern jemand anderes etwas über ihn preisgibt: Ein in Privatbesitz befindliches Exemplar der Erstaussgabe des *Opusculum musices* hat den handschriftlichen Eintrag, dass der Verfasser selbst es dem Besitzer am 7. März 1511 geschenkt habe.¹³ Daraus ergeben sich allerdings keine weiteren biographischen Informationen, sieht man einmal von der Tatsache ab, dass Simon de Quercu offenbar kein Phantom war, sondern als leibhaftiger Autor ein Exemplar seines Buches an einen Zeitgenossen verschenkte.

Inhalt und Geschichte des *Opusculum musices*

Das *Opusculum musices* erfreute sich offenbar großer Beliebtheit. Es erlebte, wie Elisabeth Giselbrecht gezeigt hat, fünf verschiedene Auflagen.¹⁴ Die erste erschien 1509 in Wien bei Winterburger. Alle Folgeeditionen erschienen bei

10 <https://ricercar.pcr.cesr.univ-tours.fr> (30.12.2021).

11 Vgl. den Eintrag zu diesem Simon in der *Bibliographie néerlandaise historique-scientifique des ouvrages importants dont les auteurs sont nés aux 16^e, 17^e, et 18^e siècles* von David Bierens de Haan, Rom 1883, S. 86. Auf der Folgeseite dann der Eintrag zum Musiker Simon van der Eycken bzw. Simon Brabant a Quercu, »né à Bruxelles 149?«.

12 *Vigilie cum vesperis [et] exequijs mortuoru[m] annexis canticis earudem [et] ceteris in eisdem [m] p[ro] more subnotatis*, Wien: Johannes Winterburger 1513; Kolophon: »Imp[re]ssit Joh. Winterb. Ciuis Uienne[n]sis. emendatore D. Simone de Quercu Braba[n]tino«. Digitalisat: <http://dat.a.onb.ac.at/rep/10006B92> (30.12.2021).

13 Das Exemplar steht zur Zeit der Abfassung dieses Beitrags beim Antiquariat Inlibris Gilhofer in Wien zum Verkauf mit der Beschreibung »Inscription recording »munus autoris An 11 7 martii, on the final page«, siehe https://inlibris.com/de/item/bn48444_de/ (30.12.2021).

14 Elisabeth Giselbrecht, *Early Printed Music Treatises and the Case of Simon de Quercu's Opusculum musices*, Vortrag bei der Medieval and Renaissance Music Conference Birmingham 2014.



Abbildung 2: Nicolaus Wollick, *Opus Aureum Musicae castigatissimae*, Köln: Heinrich Quentell 1501, Titelseite (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 1777; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00010590-8

Johann Weißenburger, zunächst zwei Auflagen in Nürnberg 1513,¹⁵ dann in Landshut 1516 und 1518.¹⁶ Schon die Erstaussgabe von 1509 enthält auf der Titelseite ein »Tetrastichon« auf die Kastalische Quelle, jene Apollo und den Musen geweihte Quelle am Fuß des Parnass. Mit dem Wechsel zu Weißenburger wird dem Tetrastichon eine Illustration hinzugefügt, in der vier zeitgenössisch gekleidete Personen an einer Quelle aus Noten musizieren. Weiterhin fügt Weißenburger ein Lob der Musik aus der Feder des Nürnberger Humanisten Peter Chalybs hinzu. Mit dem Wechsel des Druckers erfolgten aber nicht nur Änderungen in Ausstattung und Layout, sondern auch einige Änderungen im Text, die man als Hinweis darauf nehmen kann, dass der Autor sein Werk revidiert hat. Andererseits sind diverse, teilweise schwere und offensichtliche Druckfehler in keiner der Auflagen revidiert, was eher gegen gründliche Revisionen spricht.¹⁷

Die Wahl der Themen und ihre Abfolge ist konventionell. Die im Titel enthaltene Inhaltsangabe »welches von der gregorianischen und der figurativen [Musik] und vom einfachen Kontrapunkt angemessen handelt« stimmt wörtlich

15 Elisabeth Gieselbrecht hat mit einem Vergleich der Exemplare aus der Bayerischen Staatsbibliothek und der British Library gezeigt, dass es Unterschiede zwischen den Exemplaren von 1513 gibt, die über bloße Fehlerkorrekturen hinausgehen.

16 Digitalisate der Ausgaben Wien: Winterburger 1509, VD16 Q 39 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1278), Nürnberg: Weißenburger 1513, VD16 Q 40 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1280), Landshut: Weißenburger 1516, VD16 Q 41 (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Tonk Schl 405; München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1282) und 1518, VD16 Q 42 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1284) sind über den OPAC der Bayerischen Staatsbibliothek München zugänglich. Die gleichfalls digitalisierte Ausgabe von 1513 auch in der Staatsbibliothek zu Berlin (Ds 17124).

17 In der »Tabula resonantium« auf den letzten Seiten des Buches werden diverse Intervalle falsch bezeichnet, so wird die Terz *G-H* als perfekte Konsonanz bezeichnet, die Oktave *A-a* als Septime und so weiter.



Abbildung 3: Simon de Quercu, *Opusculum Musicae perquam brevissimum*, Nürnberg: Johannes Weyßenburger 1513, Bg. F iij^r (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 1280; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003511-6

überein mit dem acht Jahre zuvor erschienenen *Opus aureum* des Nicolaus Wollick, einem Traktat aus dem Kölner Universitätsumfeld (vgl. oben Abbildung 1 und 2).¹⁸ Auch einzelne Formulierungen im Traktat folgen diesem Vorbild. In der Theoriegeschichte gilt Wollicks Traktat als ein wichtiges Dokument, weil bei ihm der Schwerpunkt nicht auf der mittelalterlichen musica (im Sinne der musica theorica) liegt, sondern auf der praktischen Musik.¹⁹ Die Themen der musica theorica dagegen werden bei Wollick lediglich auf wenigen Seiten abgehandelt. Simon de Quercu geht noch einen Schritt weiter. Er lässt gegenüber dem Vorbild diesen Einleitungsteil gänzlich fort und beginnt direkt und explizit mit dem praktischen Teil. Zu Beginn werden das Tonsystem und die musica plana erläutert, also das Zusammenspiel von claves (Tonbuchstaben) und voces (Solmisationssilben) in Guidonischer Hand und Gamut. Es folgt die Erläuterung der Notenschlüssel, der Modi und der Psalmöne. Den Schluss bilden eine Einführung in die Mensuralnotation, einige Regeln zum Kontrapunkt sowie drei Tabellen, die die Bildung von bis zu sechsstimmigen Klängen und das Stimmen von Tasteninstrumenten lehren. In diesen Abschnitten zur Mensuralmusik zeigen sich die eigentlichen Besonderheiten des Traktats, auf die ich mich im Folgenden beschränke.²⁰

18 Nicolaus Wollick, *Opus aureum*, Köln: Heinrich Quentell 1501. Zu Wollick vgl. Klaus-Jürgen Sachs, *Musiklehre im Studium der Artes. Die »Musica« (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus*, Hildesheim 2015 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 11), Bd. 1, S. 23f.

19 Ebda.; Heinz von Loesch, Art. »Wollick, Nicolaus«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14188>.

20 Wie oben angedeutet, wurden diese Aspekte von der Forschung bisher vernachlässigt. Ristory beschränkt sich auf die Mensurallehre, Wessely paraphrasiert die Kontrapunktlehre, ohne ihre historischen Besonderheiten zu benennen, Hüsch übergeht sie ganz. Siehe Heinz Ristory, »Die Mensurallehre des Simon de Quercu«, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 3–28 und S. 103–127; Othmar Wessely, »Alte Musiklehrbücher aus Österreich (I)«, in: *Musikerziehung* 7 (1954), S. 128–132; Heinrich Hüsch, »Simon de Quercu. Ein Musiktheoretiker zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Organicae voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe*, Amsterdam 1963, S. 79–86.

Ein besonderes Detail der Abhandlung findet sich bereits bei der Beschreibung der Notenzeichen. Das Fermaten-Zeichen (»corona«) erhält eine meines Wissens singuläre Erklärung (siehe Abbildung 3). De Quercu erläutert: »In diesem Zeichen kommen alle Stimmen zusammen, sei es wegen der Andacht oder wegen des Wohlklangs« (»In isto signo omnes voces conveniunt, aut propter devotionem aut propter sonorositatem«).²¹ Bemerkenswerterweise wird hier ein musikalisches Symbol, die Fermate, mit einem Aspekt der Frömmigkeit (»devotio«) in Verbindung gebracht. Als Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen könnte man die mit Fermaten »gekrönten« akkordischen Passagen in Motetten der Zeit betrachten, insbesondere die um 1500 entstandenen Elevationsmotetten. Hier wird der Moment der Wandlung durch mit Fermaten bezeichnete Klänge zu christologischen Texten markiert.²² Diese Fermaten-Klänge hatten im Rahmen der stillen Messe die liturgische Funktion, die in ihre Andachtsbücher vertieften Laien darauf hinzuweisen, dass der zentrale Augenblick der Eucharistie erreicht war.²³ Solche Fermaten-Passagen können heute nicht mehr als exklusives Merkmal der sogenannten motetti missales aus Mailand betrachtet werden:²⁴ Auch außerhalb von Mailand, diesseits der Alpen und im Habsburger-Umfeld finden sich Elevationsmotetten und mit Fermaten markierte Passagen, etwa im Nicolaus-Leopold-Kodex, geschrieben ab den 1460er Jahren in Innsbruck (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154).²⁵ Die Fermate als Andachtssymbol taugt also nicht als Hinweis auf einen Mailand-Aufenthalt De Quercus.

21 S. de Quercu, *Opusculum* (wie *Ann.* 16), Ausg. Wien 1509, Bg. D i^r; Ausg. Nürnberg 1513, Bg. F iij^r.

22 Vgl. Bonnie Blackburn, »The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style«, in: *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-La-Neuve, 23–25 septembre 1999*, hrsg. von Anne-Emanuelle Ceulemans und ders., Louvain-La-Neuve 2001 (*Musica Neolovaniensia*, 9), S. 1–37; Felix Diergarten, »Aut propter devotionem, aut propter sonorositatem«. Compositional Design of Late Fifteenth-Century Motets in Perspective«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 9 (2017), S. 61–86.

23 Daniele V. Filippi, »Audire missam non est verba missae intelligere«. The Low Mass and the Motetti Missales in Sforza Milan«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 9 (2017), S. 11–32.

24 In meiner Untersuchung der Elevationsmotetten bin ich 2017 noch der traditionellen Auffassung gefolgt, De Quercu sei in Mailand zu verorten (F. Diergarten, *Aut propter*, wie *Ann.* 22, S. 73).

25 Die Lokalisierung dieser Innsbrucker Elevationsmotetten in Mailand grenzt an zirkuläre Argumentation, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe (Felix Diergarten, »Gaude flore virginali. Message from the ›black hole‹«, in: *Motet Cycles Between Devotion and Liturgy*, hrsg. von Daniele V. Filippi und Agnese Pavanello, Basel 2019 (*Schola Cantorum Basiliensis Scripta*, 7), S. 429–455). Für De Quercu ist die Herkunftsfrage der Motetten nicht relevant, da die Elevationsmotetten im Habsburger Umfeld jedenfalls bekannt waren. Zu Fermaten-markierten Klängen in anderen Handschriften vgl. auch F. Diergarten, *Aut propter* (wie *Ann.* 22), S. 83.

Die Kontrapunktlehre

Die zweite Besonderheit des *Opusculum* ist die Kontrapunktlehre. De Quercu gibt zunächst – ganz traditionell – einen Überblick über die Konsonanzen. Es folgt ein Katalog von acht kontrapunktischen Regeln. Solche Regelkataloge gibt es seit dem 14. Jahrhundert: Bei Tinctoris und Gaffurius sind es ebenfalls jeweils genau acht Regeln.²⁶ Simon de Quercu hält an dieser äußerlichen Ordnung fest, vermittelt darin aber etwas ganz anderes. Bei Tinctoris und Gaffurius waren diese acht Regeln die acht Gebote für den zweistimmigen Satz: Beginn und Ende mit perfekter Konsonanz, Verbot von Quint- und Oktavparallelen, Erlaubnis zum Parallelführen imperfekter Intervalle etc. All dies handelt Simon de Quercu allerdings bereits in seiner Konsonanzenlehre ab. Seine acht Regeln zum Kontrapunkt sind dann eine Lehre des vierstimmigen Satzes, ohne dass das explizit erwähnt wird. Vorgezeichnet ist dieser Aufbau wiederum bei Nicolaus Wollick. Wollick gibt zunächst Regeln für den zweistimmigen Satz wie Tinctoris und Gaffurius (allerdings nur sieben), direkt gefolgt von sieben Regeln für die Herstellung von dreistimmigen Klängen.²⁷ Genauer gesagt handelt es sich bei diesen acht bzw. sieben Regeln bei Quercu und Wollick nicht um Regeln, sondern um Regelgruppen. Jede Regelgruppe geht von einem bestimmten Intervall im Kernsatz von Cantus und Tenor aus. Die erste Regelgruppe bei De Quercu behandelt alle Klänge, die entstehen, wenn Diskant und Tenor sich im Einklang befinden (siehe Notenbeispiel 1, oberstes System): »Wenn der Diskant im Einklang mit dem Tenor beginnt, dann kann der Contratenor [d. h. der Alt] eine Terz oder eine Quinte über dem Tenor beginnen; der Bass kann eine Terz unter dem Tenor beginnen, wenn der Alt die Terz über dem Tenor hat, das ist die Quinte über dem Bass«. Takt 1 in Notenbeispiel 1 zeigt die beschriebenen Klänge, die ganzen Noten stehen für das Cantus-Tenor-Paar, die schwarzen Noten für die beiden Contratenor-Stimmen. Die nächste Zeile des Traktats (Takt 2 des Notenbeispiels) setzt noch immer voraus, dass Tenor und Diskant im Einklang stehen, wie im Traktat die Ziffer 1 am Rande deutlich macht. Diese Zeile besagt: »Wenn der Bass eine Quinte unter dem Tenor beginnt, kann der Alt eine Terz über dem Bass sein«. Regelgruppe 2 (zweites System des Notenbeispiels) beschreibt dann die Bildung von vierstimmigen Klängen, bei denen Tenor und Diskant eine Terz bilden, wie die Ziffer drei am Rande deutlich macht. Regelgruppe 3 geht von Tenor und Diskant

26 Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, Bd. 2: *Liber de arte contrapuncti* ..., [Rom] 1975 (Corpus scriptorum de musica, 22), S. 146ff.; Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, Mailand: Guillelmus Le Signere (Johannes Petrus de Lomatia) 1496, Buch 3, Kap. 3: »De octo mandatis sive regulis contrapuncti«, Bg. dd i'–dd iij'.

27 N. Wollick, *Opus aureum* (wie *Anm.* 18), Teil 4, Kap. 4 und 5, Bg. H iij'–H iiij'.

De formatione Contrapuncti tales dantur regule.

1 Prima Regula. Si discantus ordinat in Unisono cum tenore...

The first rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a unison. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

3 Secunda regula. Si discantus ordinat in 3 supra tenorem...

The second rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a third. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

5 Tertia regula. Si discantus ordinat in 5 supra tenorem...

The third rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a fifth. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, C5, D5, E5, F5, G5.

6 Quarta regula. Si discantus ordinat in 6 supra tenorem...

The fourth rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a sixth. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, C5, D5, E5, F5, G5.

8 Quinta regula. Si discantus ordinat in 8 supra tenorem...

The fifth rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming an octave. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, G5, C5, D5, E5, F5, G5.

10 Sexta regula. Si discantus ordinat in 10 supra tenorem...

The sixth rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a tenth. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

12 Septima regula. Si discantus ordinat in 12 supra tenorem...

The seventh rule shows a two-staff system. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each consisting of a single note in the tenor position and a single note in the cantus position, forming a twelfth. The lower staff (bass clef) contains a series of single notes, which are the alt and bass parts. The notes in the upper staff are: G4, C5, D5, E5, F5, G5.

Die achte Regel behandelt das Mi-contra-fa-Problem

Notenbeispiel 1: Transkription der verbal gegebenen Kontrapunktregeln von De Quercu. Ganze Noten zeigen Tenor und Cantus, schwarze Noten Alt und Bass

im Abstand einer Quinte aus. Diese Reihe wird fortgesetzt bis zur Regelgruppe 7, die vom Kernintervall der Duodezime ausgeht. Die achte Regel(gruppe) gibt kein neues Intervall vor, sondern weist auf die *mi*-contra-*fa*-Problematik hin, wenn *b*-Vorzeichnungen ins Spiel kommen.

De Quercus Anweisung steht offensichtlich in der Tradition der »ars contratenoris« des 15. Jahrhunderts. Drei- und Vierstimmigkeit werden hier immer als Erweiterungen eines im Kern zweistimmigen Satzes gelehrt. Die ersten bekannten Vierstimmigkeitslehren dieser Art sind Johannes Cochlaeus' *Musica*, die nur zwei Jahre vor derjenigen De Quercus (nämlich 1507) erschien, sowie – in Ansätzen – die *Practica musicae* von Gaffurius aus dem Jahre 1496.²⁸ Von der Forschung vielfach aufgegriffen wurde Pietro Arons Darstellung solcher Regeln in einer Tabelle, die 1523, also 14 Jahre nach De Quercu entstand.²⁹ Auch Arons Tabelle ist keine »Akkordtabelle«, sondern eine »tavola del contrapunto«, die Zweistimmigkeit additiv erweitert. Das bei De Quercu geregelte Prozedere für die Vierstimmigkeit entspricht also dem Bekannten, zeigt den Autor aber schon hier ganz auf der Höhe seiner Zeit.

Nur zwei Seiten nach den acht Regeln zum Kontrapunkt hält er aber noch eine Überraschung bereit, denn dort findet sich ohne weiteren Kommentar die in Abbildung 4 als Faksimile und in Notenbeispiel 2 als Transkription wiedergegebene »Tabelle der Klänge und Konsonanzen, die aus zwei, drei, vier, fünf und sechs Klängen zusammengesetzt sind und auf gleiche Weise unendlich weiter zusammengesetzt werden können« (»Tabula resonantiarum et consonantiarum compositorum duarum trium quattuor quinque sex vocum et similii modo componi possunt ad infinitum«). Bis zu sechsstimmige Klänge werden in dieser Tabelle nach Art einer Tabulatur oder Partitur dargestellt. Ähnliche Darstellungen sind aus dem frühen 16. Jahrhundert durchaus bekannt. Partiturartige Darstellungen von vierstimmigen Klängen finden sich etwa auch bei Cochlaeus (1507) oder bei Lampadius (1537).³⁰ In Quercus Vorbild, Wollicks *Opus aureum*,

28 Johannes Cochlaeus, *Musica*, Köln: Johann Landen 1507, fol. F [iij]^{r-v} (»De Compositione quatuor partium contrapuncti«); hrsg. und übers.: K.-J. Sachs, *Musiklehre* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 192–195; F. Gaffurius, *Practica* (wie Anm. 26), Buch 3, Kap. 11: »De Compositione diversarum partium contrapuncti«, Bg. [dd viii]^{r-cc[!]} i^v. Zur Vierstimmigkeitslehre der Zeit vgl. den Überblick bei Klaus-Jürgen Sachs, *De Modo Componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 2; Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 12), S. 93–98.

29 Pietro Aron, *Thoscanello de la musica*, Venedig: Bernardino und Mattheo de Vitali 1523, Buch 2, Kap. 30, Bg. K 2 (»Tauola del contrapunto«); abgebildet in Plate 1.1 bei B. Blackburn, *The Dispute* (wie Anm. 22), S. 6.

30 J. Cochlaeus, *Musica* (wie Anm. 28), Bg. F [iij]^r; K.-J. Sachs, *Musiklehre* (wie Anm. 18), S. 192; Lampadius, *Compendium musices*, Bern: Matthias Apiarius 1537, Bg. F [vii]^r. Einen Überblick

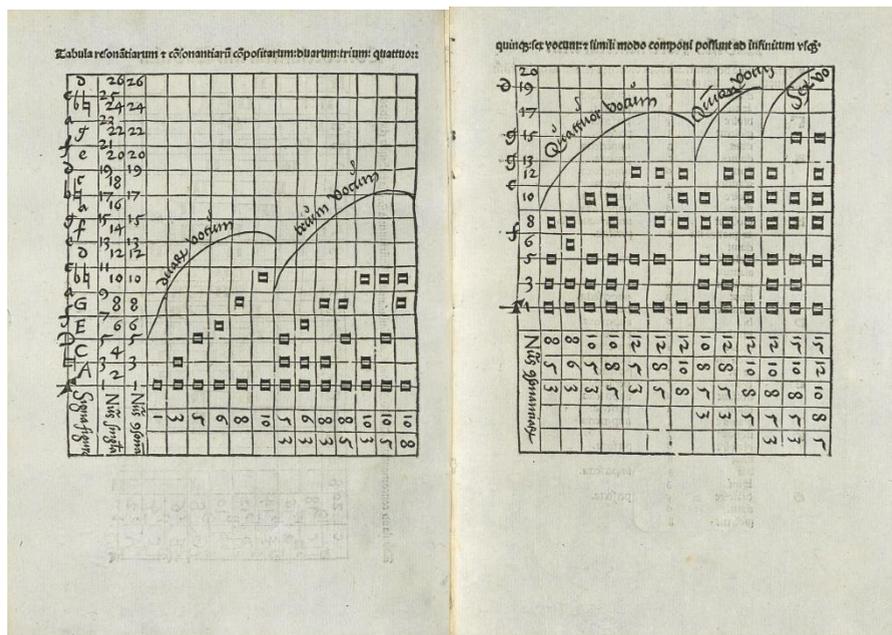


Abbildung 4: Konsonanzentabelle aus Simon de Quercu, *Opusculum Musices perquam brevissimum*, Wien: Johannes Winterburger 1509, Bg. [f ij]^v–[f iij]^r. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 1278; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011704-2

war wohl ebenfalls eine solche Darstellung (allerdings nur dreistimmiger Klänge) vorgesehen, wie das bei den Regeln zur Dreistimmigkeit gedruckte leere Zehnliniensystem deutlich macht, in das die Noten noch von Hand hätten eingetragen werden müssen.³¹ Auch hier gehört De Quercu also mit seiner Darstellung zu den frühen Quellen. In einer Hinsicht aber geht er über alle anderen Darstellungen hinaus. Die anderweitig bekannten Tabellen halten an einer klaren Darstellung von Einzelstimmen fest, meist durch Verwendung unterschiedlicher Symbole für jede der Stimmen, wie etwa das Beispiel aus Cochlaeus' *Musica* zeigt (siehe Abbildung 5). Die unterschiedlichen Notenköpfe stehen hier nicht für verschiedene Zeitdauern, sondern für die einzelnen Stimmen.

über die verschiedenen Darstellungsformen polyphoner Musik gibt Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1997, S. 1–63.

31 N. Wollick, *Opus aureum* (wie *Anm.* 18), Bg. F [iij].

Tabula resonantiarum et consonantiarum compositarum

duarum, trium, quattuor, quinque, sex vocum et simili modo componi possunt ad infinitum usque

The image displays five systems of musical notation, each representing a different number of voices (duarum, trium, quattuor, quinque, and sex vocum). Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are represented by circles on the staff lines. Below the bass staff of each system, the specific string numbers and fingerings for each voice are listed. The systems are as follows:

- duarum vocum:** Shows two voices. The bass staff has notes on lines 1, 3, 5, 6, 8, and 10. Below the staff, the string numbers are 1, 3, 5, 6, 8, and 10.
- trium vocum:** Shows three voices. The bass staff has notes on lines 3, 5, 6, 8, 10, and 12. Below the staff, the string numbers are 5, 3, 6, 3, 8, 5, 10, 3, 10, 5, 10, 8.
- quattuor vocum:** Shows four voices. The bass staff has notes on lines 3, 5, 6, 8, 10, and 12. Below the staff, the string numbers are 8, 3, 8, 3, 10, 3, 10, 5, 12, 3, 12, 5, 12, 8.
- quinque vocum:** Shows five voices. The bass staff has notes on lines 3, 5, 6, 8, 10, and 12. Below the staff, the string numbers are 10, 3, 12, 3, 12, 3, 12, 3, 10, 3, 12, 3, 12, 3, 10, 3.
- sex vocum:** Shows six voices. The bass staff has notes on lines 3, 5, 6, 8, 10, and 12. Below the staff, the string numbers are 12, 3, 10, 3, 15, 3, 15, 3, 10, 3, 15, 3, 15, 3, 10, 3.

Notenbeispiel 2: Transkription der Konsonanzentabelle in Abbildung 4

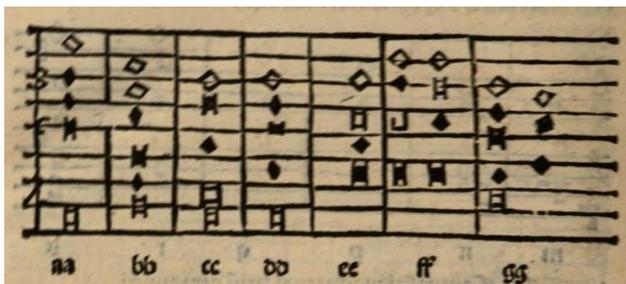


Abbildung 5: Johannes Cochlaeus, *Musica*, Köln: Johann Landen 1507, Bg. F [iij]^v (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 283; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007450-6

Solche Tabellen übersetzen die Regeln für die sukzessive Erstellung von tenorbasierten Klängen lediglich in ein Partiturbild. De Quercu dagegen unterscheidet in seiner Tabelle nicht einzelne Stimmen. Die Klänge werden tatsächlich als Einheit dargestellt. Vor allem aber vermerkt er als einziger eine erstaunliche Bezifferung am unteren Rand der Tabelle: Arabische Ziffern bezeichnen die über dem tiefsten Ton geschichteten Intervalle. Finden sich über der tiefsten Stimme etwa eine Terz und eine Quinte, erhält dieser Klang das von unten nach oben zu lesende Symbol »3-5«. Das sind dem Aussehen und der Sache nach Generalbassziffern *avant la lettre*. Hier werden Zusammenklänge verstanden als über dem Bass aufgetürmte Intervallkombinationen.³²

Die Herausbildung des bassbezogenen Denkens gilt als einer der großen kompositorischen Entwicklungen der Renaissancezeit. Zeugnisse für die Anfänge dieses Denkens lassen sich inzwischen bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen.³³ Interessanterweise stehen nun bei De Quercu offensichtlich beide Denkweisen wie selbstverständlich nebeneinander: Tenorbasiertes Denken in der verbalen Anweisung, bassbasiertes Denken in der grafischen Darstellung. Das eröffnet die Möglichkeit, tenorbasiertes und bassbasiertes Komponieren nicht als chronologische Abfolge von Paradigmen zu sehen, sondern als parallel existierende technische Verfahrensweisen. Genau das sollte Pietro Aron, einige Jahre nach De Quercu, in einer vielzitierten Passage explizit beschreiben: »Die Vorstellung vieler Komponisten war, dass man zuerst den Cantus machen müsse, danach den Tenor, dann

32 Benito Rivera, »Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries«, in: *Music Theory Spectrum* 1 (1979), S. 80–95: S. 84f., hat zu Recht auf die Bedeutung dieses Dokuments in der Geschichte des akkordischen Denkens hingewiesen, wobei ich die Intervallschichtungen bei De Quercu anders als Rivera noch nicht als Zeugnisse des Dreiklangsdenkens im engeren Sinne verstehen würde. Vgl. auch die Kritik bei Caleb Michael Mutch, *Studies in the History of the Cadence*, PhD diss. Columbia University 2015, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8MC8Z58> (30.12.2021), S. 109–114.

33 Vgl. Felix Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea*, Würzburg 2021 (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, 7), Kap. II.11: »Theorie und Praxis des drei- und vierstimmigen Satzes«, S. 144–154.

den Bass ... Die Modernen dagegen erfinden alle Stimmen gemeinsam. Und wenn du zunächst den Cantus komponieren willst oder den Tenor oder den Bass, stehen dir der Weg und die Regel dafür frei« (»La imaginatione di molti compositori fù, che prima il canto si dovessi fabricare, da poi il tenore, et doppo esso tenore il controbasso ... Onde gli moderni ... considerano insieme tutte le parti et non secondo come di sopra è detto. Et se a te piace componere prima il canto, tenore o controbasso, tal modo et regola a te resti arbitraria«).³⁴ Der Komponist hat also die Möglichkeit, alle Stimmen gleichzeitig zu konzipieren oder der Reihe nach; und wenn der Reihe nach, dann kann er mit jeder beliebigen Stimme anfangen.

So kann man auch die Anweisungen bei De Quercu lesen. Verbal expliziert wird das Verfahren, das sukzessiv von Tenor oder Cantus (bzw. vom Tenor-Cantus-Gerüst) ausgeht. In der Tabelle dargestellt wird aber ein Verfahren, das Intervall-Verbünde als Klänge über dem Bass entwirft. Doch wofür braucht man beide Möglichkeiten? Die Nützlichkeit des tenorbasierten Komponierens ist offensichtlich: In allen traditionellen Genres mit Cantus firmus im Tenor, die bis ins 17. Jahrhundert hinein überdauerten, muss man in der Lage sein, Vierstimmigkeit vom Tenor aus zu konzipieren. Für Kantionalsätze gilt dasselbe mit Blick auf den Diskant. Wofür die Bass-basierte Tabelle dient, ist weniger klar. Kompositionen mit Cantus firmus im Bass sind zu selten, um eine relevante Größe zu bilden. Womöglich ist die Tabelle nur eine abstrakte Darstellung der Möglichkeiten, Konsonanzen nach bestimmten Regeln »bis zur Unendlichkeit« zu kombinieren? Deutlich wird hier ja, dass in einem rein konsonanten Note-gegen-Note-Satz nicht mehr als drei verschiedene Tonhöhen kombinierbar sind, dass also jeder mehr als dreistimmige Satz Töne verdoppeln muss und jeder aus drei verschiedenen Tonhöhen bestehende Klang entweder ein 3-5- oder ein 3-6-Klang über dem Bass ist. Aber hätte man dafür eine aufwendige Tabelle gebraucht?

Vielleicht ist die Tabelle auch eine Anleitung zur Polyphonie auf Tasteninstrumenten? Aus offensichtlichen Gründen sind es ja gerade Intavolierungen für Akkordinstrumente, in denen das Bass-Denken früh Einzug hält, weil Stimmkreuzungen durch Griffe und Griffsschriften nivelliert werden. Genauso nivelliert ja auch die hier vorliegende Tabelle den Unterschied zwischen Einzelstimmen. Gegen die Nähe zur Tastenmusik könnte auf Anhieb sprechen, dass diese im

34 P. Aron, Thoscanello (wie *Anm.* 29), Buch 2, Kap. 16, Bg. [H v]^v, zit. nach Ausg. 1529, nach Bonnie Blackburn, »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 201–284: S. 215. Einige Jahre zuvor hatte Aron sich in den *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna: Benedictus Hector 1516, Buch 3, Kap. 7, Bg. F ii^{r-v}, ähnlich geäußert, vgl. B. Blackburn, ebda., S. 212f.

Tabula ad concordandum Clavicordia aut Clavicimbula: et alia Instrumenta similia habentia chordas

Concordantiarum Tabula

Abbildung 6: Tabelle zum Stimmen von Tasteninstrumenten aus Simon de Quercu, *Opusculum Musicae perquam brevissimum*, Nürnberg: Johannes Weyßenburger 1513, Bg. [H ij]^r (quer). Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. th. 1280; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003511-6

frühen 16. Jahrhundert selten mehr als vierstimmige Klänge verwendet, die Tabelle jedoch bis zur Sechsstimmigkeit reicht. Andererseits fällt auf, dass alle hier dargestellten Klänge gut auf einem Tasteninstrument greifbar sind. Und tatsächlich gibt es auch im 16. Jahrhundert sechsstimmige Intavolierungen, wengleich wohl eher gegen die Jahrhundertmitte.³⁵

De Quercus Anweisung zum Stimmen von Tasteninstrumenten

De Quercus Traktat gibt aber einen noch konkreteren Hinweis auf Nähe zu Claviermusik. Die verbalen Kontrapunktregeln und die Klangtabelle folgen nicht direkt aufeinander. Auf der dazwischen liegenden Doppelseite findet sich eine weitere Tabelle ohne Kommentar. Auch diese hat die Überschrift »Concordantiarum Tabula« (siehe Abbildung 6), nur ist hier nicht Kontrapunkt gemeint, denn der Untertitel lautet: »Tabelle zum Stimmen von Clavichorden, Clavizymbeln und ähnlichen Saiteninstrumenten« (»Tabula ad concordandum Clavicordia aut Clavicimbula: [et] alia Instrumenta similia habentia chordas«). Wie bei der Kontrapunktabelle fehlt auch hier jeder expliziter Kommentar, so dass alle Informationen der Tabelle selbst entnommen werden müssen und Spielraum bei der Interpretation bleibt. Erschwerend kommt hinzu, dass der Autor die Begriffe und Mittel der herkömmlichen, auf das vokale Tonsystem bezogenen Musiktheorie

35 So z.B. in der »Klagenfurter Orgeltabulatur«, deren Bezug zu Neuburg an der Donau und dem Augsburger Reichstag von 1547 in Verbindung gebracht werden kann, vgl. Birgit Lodes, »Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3«, in: *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 107–138; die Werke sind ediert bei Manfred Novak, *The Organ Tablature from Klagenfurt, ms. GV 4/3: Transcription, Commentary & Facsimile*, 3 Bände, Zabrze 2009.

verwendet, um eine instrumentale Praxis abzubilden, für die er offenbar noch kein theoretisches System oder spezifische Begriffe hat. Die mit Notenköpfen dargestellten und in der Kopfzeile benannten Intervalle geben offensichtlich an, welche Saiten zu welchen gestimmt werden sollen.

Neben Quinten und Oktaven ist an einer Stelle auch eine Sexte vorgesehen. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich nicht um eine Anleitung zur pythagoreischen Stimmung handelt, denn diese würde allein mit Quinten und Oktaven operieren. De Quercu scheint eine Temperierung vorzusehen – welche genau, ist nicht ohne Weiteres zu sagen. Bei der sogenannten »mitteltönigen« Stimmung, die im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend in Gebrauch kam, werden die Quinten (pragmatisch gesprochen) nicht pythagoreisch rein, sondern so viel zu klein gestimmt, dass sie gerade noch als konsonantes Intervall akzeptabel sind. Dafür verwendet man ein imperfektes Kontrollintervall, das rein gestimmt wird. Üblicherweise ist das die große Terz. Wenn z. B. vier Quinten von *c* aufwärts bis *e*² gestimmt werden, müssen diese vier Quinten so verkleinert sein, dass zwischen C und E eine reine Terz entsteht. Rechnerisch gesprochen wird bei dieser Stimmweise das syntonische Komma, also die Differenz zwischen pythagoreischer und reiner großer Terz, auf vier Quinten verteilt: deswegen die Bezeichnung als »Viertel-Komma«-Mitteltönigkeit.

Welche Quinten De Quercu wie zu verkleinern gedenkt, ist nicht klar ersichtlich. Seine Tabelle deckt das vokale Gamut von *G* bis *e*² ab. Quintbeziehungen verbinden alle Tonhöhen der Diatonik ohne *b*, also sozusagen die »weißen« Tasten der modernen Klaviatur,³⁶ die dann aus der Quintenreihe per Oktav-transposition in die anderen Lagen übertragen werden. Die Tabelle ist vermutlich nicht einfach von links nach rechts zu lesen, da die Oktaven links sinnvollerweise erst gestimmt werden, wenn die zentrale Quintenreihe gestimmt ist. Die Anweisung »5ta sub« bei der Quinte *f-c*¹ scheint wiederum auf eine bestimmte implizierte Reihenfolge (von links nach rechts) hinzudeuten, denn das *f* soll wohl vom erreichten *c*¹ aus abwärts gestimmt werden. Denkbar ist, dass zunächst eine Reihe von fünf Quinten gestimmt werden soll (ab der vierten Spalte von links): von *c* zu *g*, von *g* zu *d*¹, dann eine Oktave abwärts, nun wieder von *d* zu *a* und von *a* zu *e*¹, und wieder eine Oktave abwärts, nun von *e* zu *b*. Hier kommt die imperfekte Konsonanz von *d* zu *b* ins Spiel, die hier womöglich das Kontrollintervall bildet, das rein sein soll.

Die entstandene Differenz müsste irgendwie auf die gestimmten Quinten verteilt werden. John Koster hat eine Lesart vorgeschlagen, bei der die Differenz

36 Das *b* kommt zwar in der linken Spalte vor, die aber offenbar umstandslos das übliche Gamut der musica recta abbildet, denn der Ton *b/b*- wird immer per Quinte auf *e* und per Oktave auf das untere *b* bezogen, es kann also kein *b* gemeint sein.

auf die bis hierher gestimmten fünf Quinten (zwischen *c* und *b*) gleichmäßig verteilt wird, man hätte dann eine »Fünftel-Komma«-Mitteltönigkeit.³⁷ Koster scheint seiner Vermutung aber lediglich das optische Argument zugrunde zu legen, dass zunächst alle Quinten links des Kontrollintervalls gestimmt werden müssen. Allerdings würde De Quercus Kontrollintervall auch bei »Viertel-Komma«-Mitteltönigkeit funktionieren, wenn man die zentrale Quintenreihe von *c* bis *e*¹ stimmt und dann je eine gleich verkleinerte Quinte *e-b* und *c*¹-*f* anhängt.³⁸ Offen bleibt in jedem Fall die Stimmung der Obertasten, die in Quercus vokalem Gamut nicht berücksichtigt werden. In einer mitteltönigen Stimmung ließen sie sich von den gestimmten Untertasten jeweils als reine Terzen einbauen.

Wenn diese Deutung der Tabelle in Richtung einer mitteltönigen Stimmung richtig ist, dann handelt es sich bei De Quercus Anleitung um eine der frühesten bekannten Anleitungen zum mitteltönigen Stimmen, vielleicht die früheste überhaupt.³⁹ Und an diese Stimmtabelle also schließt sich die Akkordtabelle mit den Bass-basierten Klängen an. Die inhaltliche Abfolge lautet also: Verbale Kontrapunktlehre (Tenorprinzip), Stimmtabelle für Tasteninstrumente, Akkordtabelle (Bassprinzip). Vielleicht hat die einzigartige Akkordtabelle also tatsächlich etwas mit Musik für Tasteninstrumente zu tun, die bekanntlich am Hofe Maximilians, insbesondere verkörpert durch die Figur Paul Hofhaimers, eine bedeutende Rolle spielte.

* * *

So dunkel die Biographie des Autors mit Namen Simon de Quercu bleibt – sein *Opusculum musices* ist ein erhellendes Zeugnis. Es zeigt, dass die Musikpflege am Kaiserhof auch die Dimension der Musiktheorie umfasste, und zwar auf ihrem neuesten Stand. Das Werk ist einerseits in seiner Darstellung einiger Grundlagen der *Musica practica* deutlich an bestimmte Vorbilder angelehnt, wobei

37 John Koster, »Questions of Keyboard Temperament in the Sixteenth Century«, in: *Interpreting Historical Keyboard Music. Sources, Contexts and Performance*, hrsg. von Andrew Woolley und John Kitchen, Farnham 2013, S. 115–130: S. 122.

38 Ich danke Nicole Schwindt und Alfred Gross herzlich für die engagierte und anregende Diskussion dieses Themas.

39 Als frühe Anleitungen zum mitteltönigen Stimmen gelten die Schriften von Arnolt Schlick (1511), Pietro Aron (1523) und Giovanni Maria Lanfranco (1523), vgl. Mark Lindley, »Early 16th-Century Keyboard Temperaments«, in: *Musica Disciplina* 28 (1974), S. 129–151. Andeutungen in Richtung temperierter Stimmungen (die offensichtlich schon länger in Gebrauch waren), finden sich schon bei Ramos de Pereja (1482), vgl. ders., »Stimmung und Temperatur«, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987 (Geschichte der Musiktheorie, 6), S. 109–331: S. 130.

insbesondere die Traktate der jungen Musiktheorieschule aus dem Umfeld der Kölner Universität eine Rolle spielen. Andererseits ist das *Opusculum* in einigen Details durchaus eigenständig, ja einzigartig. Tenor- und Bassprinzip stehen auf interessante Weise nebeneinander, wenn der Autor außer einer Anleitung zur Vierstimmigkeit in der Tradition des additiven Komponierens der »ars contratenoris« auch eine Klangtabelle für den bis zu sechsstimmigen Satz gibt und die Klänge als Intervallschichtungen über dem Bass mit arabischen Ziffern bezeichnet. Hier wird kurz nach 1500 das spätere Prinzip der Generalbassbezifferung vorweggenommen. Bemerkenswert ist weiterhin die zwischen beiden Kontrapunkt-tabellen eingefügte Stimmtabelle für Tasteninstrumente, die man als eine der frühesten Anleitungen zur mitteltönigen Stimmung lesen kann. Diese Besonderheiten machen das *Opusculum musices*, die einzig bekannte Musiklehre vom Hofe Maximilians, zu einer der eigenständigsten und bedeutendsten musiktheoretischen Quellen ihrer Zeit.

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 Notendrucke, 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 tabulature diser benante drey Instrumente der Orgeln: der Lauten: vnd der Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen fürsten vnd herren: herr zvilhalmen Bischove zu Straßburg seynem 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], 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,

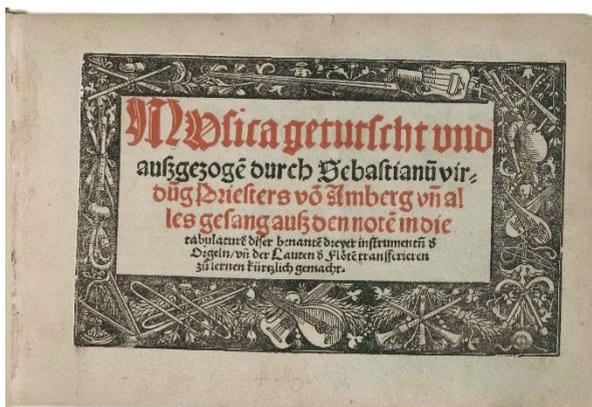


Abbildung 2b: *Musica getutscht vnd aufgezogē durch Sebastianū virdung* Priesters von Amberg vñ alles gesang auß den noten in die tabulaturen dieser benant dreyer instrumentē der Orgeln/ vñ der Lauten der Flöten transferieren zū lernen kürzlich gemacht, [Augsburg: Johann Schönsperger 1512], Exemplar 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 vnnd 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.

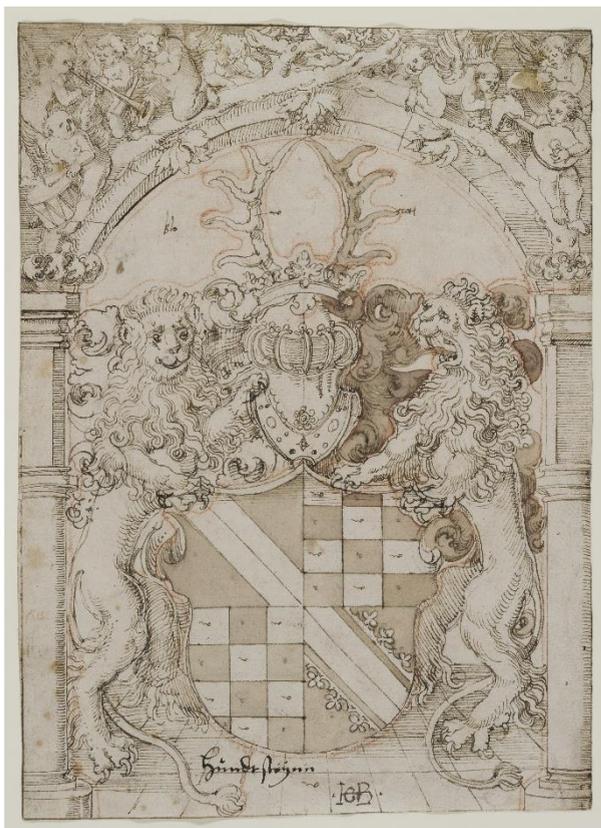


Abbildung 3b: Hans Baldung Grien, Entwurf einer Wappenscheibe für Wilhelm III. Graf von Honstein mit Instrumentenengeln (Zylindertrommel, Trompete, Längsflöte/Schalmei, Zink/Busine, Laute), Straßburg 1507–1515, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Z 25

»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 gmeinlich 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 frolockung ... 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 Lengsfeld 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 stym* 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 bewege 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.

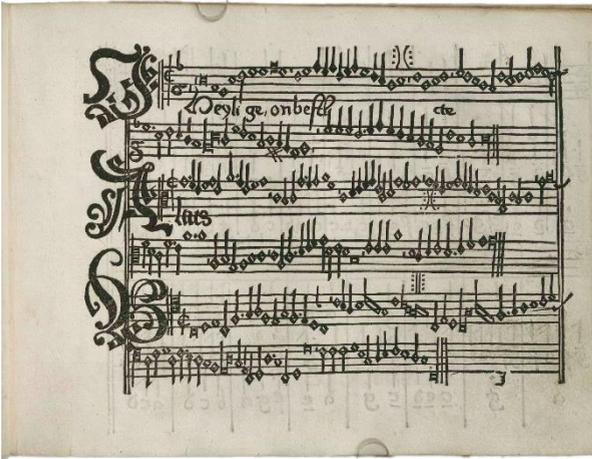


Abbildung 6b: Fortsetzung von
Abbildung 6a, Bg. J [i]'

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« kontrafazierte 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 presidium* 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 Virdungs 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 Prägestkraft 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 iij]^r (»Dye eyn ietlicher pair mag kennen vnnnd nennen mit namen«), Bg. J iij^v (»hatt auch ayn iettlicher [Saitenchor] seynen aygenen 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^v (»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]v; zudem: »das du mir das sagtest vnnd zeigtest«, »laß michs sehen«, »besihe es woll«.

79 Ebda., Bg. J iijv: »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 vnd 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 Burkmaier 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.digitale-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

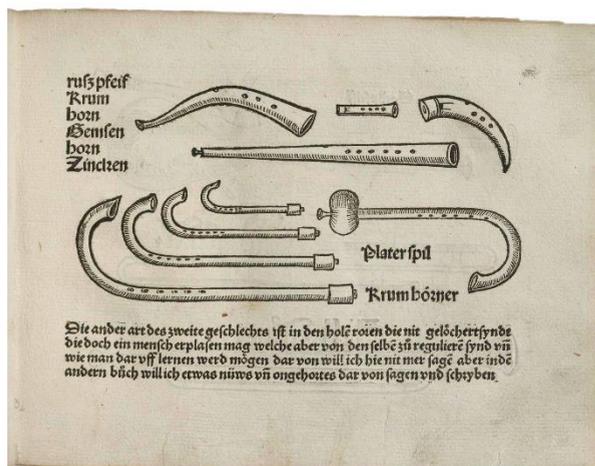


Abbildung 7b: Fortsetzung von Abbildung 7a, Bg. [B iiiij]r

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 buch Der Croniken vnm̄d 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 Boeheim, »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.

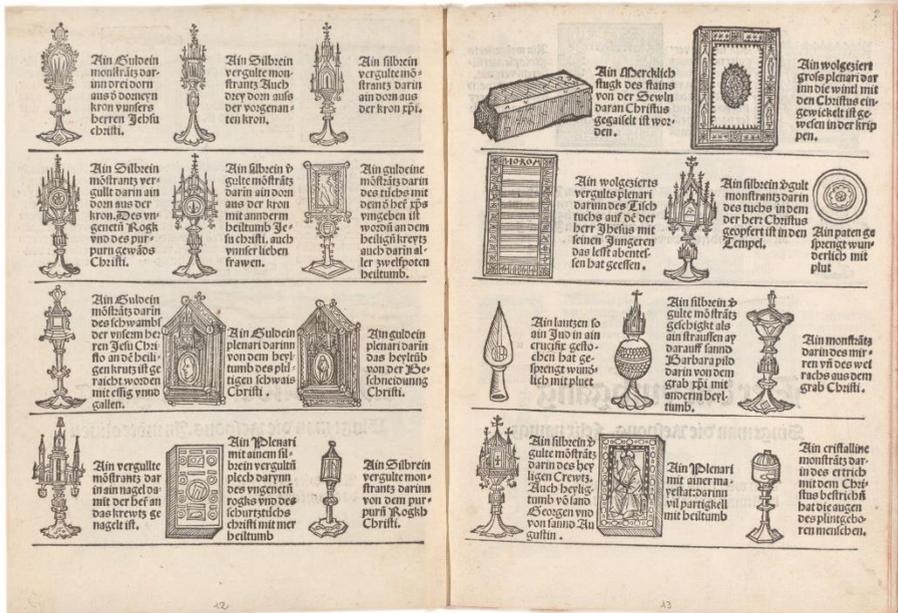


Abbildung 9: In Disem Puechlein ist Verzeichent das Hochwirdig Heyligthumb so man In der Loblichen stat Wienn In Osterreich alle iar an Sontag nach dem Ostertag zezaiagen pflegt (»Wiener Heiltumsbuch«), Wien: Johann Winterburger 1502, Exemplar Wien, Österreichische Nationalbibliothek, CP.2.B.65 CP (<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.

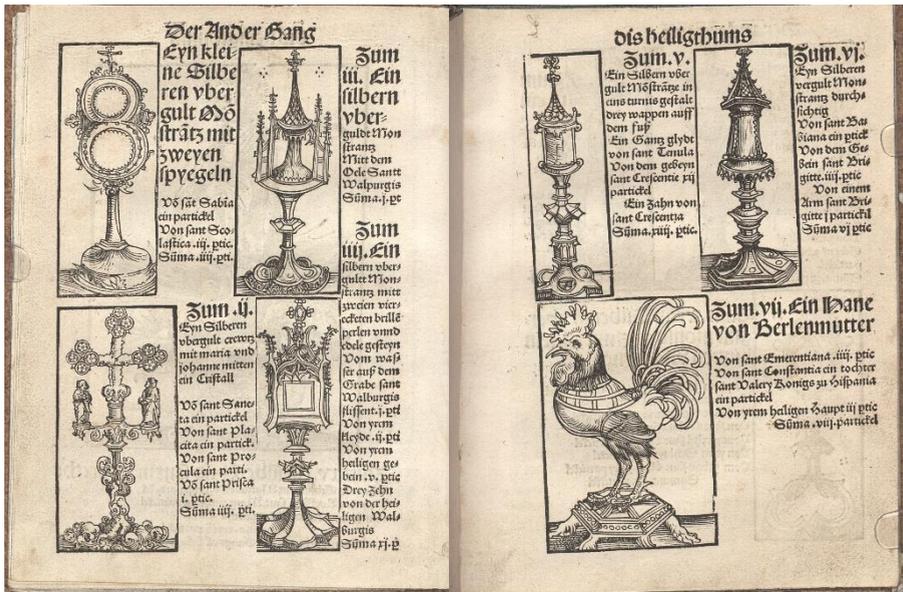


Abbildung 10: Dye Zaigung des hochlobwirdigen Hailighthumbs der Stiff-Kirchen aller Hailigen zu Wittenburg (Wittenberger Heiltumsbuch), Wittenberg: [Symphorian Reinhart] 1509, Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 99 (urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012487-9), Bg. b iij–[b iiij]

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 Lautenistin), 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.«

Humanistische *amicitia* in musikdisziplinärem Kontext – Hans Judenkünigs Lehrbücher (1523) und ihre Rezeption im 16. Jahrhundert

Ab 1511 erschienen in der Offizin von Hieronymus Victor und Johannes Singriener in Wien mehrere Auflagen von Ciceros *Laelius sive De Amicitia Dialogus*,¹ eines der im Humanismus meistrezipierten und symbolreichen Werke, in dem eines der wiederkehrenden Themen des Humanismus – gepflegte Freundschaft – ausgiebig zum Ausdruck kommt. Die Freundschaft (»amicitia«) repräsentierte den Humanismus nicht nur als eine besondere Kommunikationsgemeinschaft – erinnern wir uns an die Sodalitäten oder die humanistische Briefkultur² – sie verkörperte auch die Ideale, die die Musikkultur des 16. Jahrhunderts, unter anderem die instrumentale Musikkultur, beeinflussten. Die *amicitia*, die nach Cicero »allen anderen menschlichen Gütern vorzuziehen« war (Cic. *Laelius*, 17),³ bildete »die vollkommenste soziale Lebensform« (Johannes Altenstaig, *Opusculum de amicitia*, 1519) und »das Ziel des Lebens« (Mutianus Rufus, 1510–1520er Jahre).⁴ Ihre

- 1 *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* (www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/): VD16 C 2867, VD16 C 2880.
- 2 Harald Müller, »Specimen eruditionis«. Zum Habitus der Renaissance-Humanisten und seiner sozialen Bedeutung«, in: *Beiträge zur Kulturgeschichte der Gelehrten im späten Mittelalter*, hrsg. von Frank Rexroth, Ostfildern 2010 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen, 73), S. 117–151; Johannes Klaus Kipf, »Humanistische Freundschaft im Brief – Zur Bedeutung von »amicus«, »amicitia« und verwandter Begriffe in Briefcorpora deutscher Humanisten 1480–1520«, in: *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter*, hrsg. von Gerhard Krieger, Berlin 2009, S. 491–509. Ein bekanntes Beispiel der humanistischen »amicitia« sind die *Epistolae et carmina sodalitatis litterariae ab a. 1491 usque ad a. 1505* von Konrad Celtis um 1500 (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3448).
- 3 Diese und weitere Übersetzungen von Cicero folgen Wilhelm Matthäus Pahl: www.gottwein.de/Lat/cic_philos/Lael01.php (27.05.2021).
- 4 Franz Josef Worstbrock, »Altenstaig, Johannes«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, hrsg. von dems., Bd. 1, Berlin 2008, Sp. 36–46: Sp. 43. Diese These hat bei Altenstaig allerdings eine ausgeprägt christliche Begründung

Mechanismen – mit einigen Variationen bei verschiedenen Humanisten – stützten sich auf die Übereinstimmung mit der Natur, die Tugend, den freien Willen, die selige Suche nach eigener Identität unter Gleichdenkenden, auch über soziale Hürden hinaus, sowie auf seelische Erneuerung. Die humanistische *amicitia* wurde unter zweierlei Aspekten verstanden: im Sinne einer persönlichen Bekanntschaft, wie sie in etwa unserem heutigen Verständnis von Freundschaft entspricht, aber auch – und diese Bedeutung ist inzwischen verloren gegangen – als »Einigung in gleichen Interessen« ohne persönliches Kennenlernen.⁵ Sie setzte die Bekanntschaft nicht zwingend voraus, sie kann als Selbststilisierung, als ein Instrument zur Identitätsfindung mit einer gleichgesinnten Gruppe oder Person, einem abwesenden oder auch nie gesehenen Freund verstanden werden (»aus mehreren Seelen wird gleichsam eine«).⁶ Cicero schrieb: »im wahren Freund erblickt jeder das Abbild seines eigenen Ichs. ... Deswegen sind abwesende Freunde anwesend, ... verstorbene Freunde leben.« Und in Bezug auf die Tugend als Grundlage der Freundschaft setzte er fort: »denn um der Tugend und Rechtschaffenheit willen lieben wir in gewissem Maße selbst solche Personen, die wir noch nie gesehen haben.«⁷ Der Universalgelehrte Agrippa von Nettesheim (1486–1535) sprach seine Briefadressaten größtenteils nur als »amicis« an, ohne die Namen zu verwenden.⁸ Diese Suche nach Gruppenidentität und der direkten oder indirekten Zugehörigkeit zu einem Kreis aufgrund gleichgerichteter Interessen und

(*Opusculum de amicitia*, Hagenau: Heinrich Gran 1519, VD 16 A 1979). Fidel Rädle, »Rufus, Mutianus«, in: ebda., Bd. 2, Berlin 2013, Sp. 377–400: Sp. 391. Matianus Rufus formulierte unter den Zielen des Lebens »iusticia, temperantia, patientia, concordia, veritas et unanimes amicitia« (»Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Geduld, Einheit, Wahrheit und liebevolle Freundschaft«).

5 J. K. Kipf, Humanistische Freundschaft (wie Anm. 2), S. 497 und 501.

6 »Nam cum amicitiae vis sit in eo, ut unus quasi animus fiat ex pluribus« (»Das Wesen der Freundschaft besteht ja gerade darin, dass aus mehreren Seelen gleichsam eine wird«), Cic., *Laelius*, 92 (wie Anm. 3). J. K. Kipf, ebda., S. 496, siehe auch die dort zitierte Literatur.

7 Passagen aus Ciceros *Laelius*: »Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt et egentes abundant et imbecilli valent et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt.« (»Denn im wahren Freund erblickt jeder das Abbild seines eigenen Ichs. Deswegen sind abwesende Freunde anwesend, haben dürftige Überfluss, sind schwache stark, und – was noch seltsamer klingt – verstorbene Freunde leben.«). »Nihil est enim virtute amabilius, nihil, quod magis adiciat ad diligendum, quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos, quos numquam vidimus, quodam modo diligamus.« (»Nichts ist ja liebenswürdiger als die Tugend; nichts zieht das Herz mehr zur Liebe an; denn um der Tugend und Rechtschaffenheit willen lieben wir in gewissem Maße selbst solche Personen, die wir noch nie gesehen haben.«) Cic., *Laelius*, 23, 28 (wie Anm. 3).

8 Siehe Wolf-Dieter Müller-Jahncke, »Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius«, in: F. J. Worstbrock (Hrsg.), Die deutsche Literatur (wie Anm. 4), Bd. 1, Sp. 23–36: Sp. 27.

Einstellungen eröffnet in der Forschung die Perspektive für das Verständnis von Paratexten in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts und erklärt bisher so gut wie nicht erforschte soziokulturelle Kontexte, nämlich die Motivation der Entstehung, die historische Rezeption und die Überlieferung dieser Quellen im kulturhistorischen Diskurs. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei pädagogische Werke, denn *amicitia* stand auch in der Pädagogik für gemeinsame Einstellungen und Einigkeit in der Methodik und den Zielen.⁹

Hans Judenkünigs Drucke *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide bei Johannes Singriener in Wien 1523 erschienen, gehören neben den Publikationen von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511) und Arnolt Schlick (*Tabulaturen etlicher Lobgesang*, Mainz 1512) zu den ersten Lehrbüchern für Instrumentalmusik und sind die ersten gedruckten Sammlungen von in deutscher Lautentabulatur gesetzten Stücken für »Lautten und Geygen«.¹⁰ Die Ergebnisse der bisherigen Forschung beziehen sich vor allem auf die Analyse der Lautentechnik von Judenkünig.¹¹ Die Drucke bekamen nur eine erste knappe Beschreibung, wobei die biographischen Daten zu Judenkünig nach wie vor spärlich und zum Teil fehlerhaft blieben.¹² Es ist nicht bekannt, ob und

9 Die Anleitung zur Methode des Lernens von Erasmus von Rotterdam trug beispielsweise den Titel »De ratione studii ad amicum quendam epistola«, in: *Familiarium colloquiorum formulae*, Köln: Peter Quentel 1522, VD16 (wie *Anm. 1*) E 2336, E 3590, Bg. e i^r-e ii^r.

10 Hier wird Bezug auf das Exemplar von Judenkünig aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (MS47356) genommen: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338>. In diesem Band sind beide Werke zusammengebunden. Die manuelle Folierung (Tinte), die in der handschriftlichen Lautentabulatur des Stephan Craus (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 18688) fortgesetzt wird, weist darauf hin, dass auch dieses Heft zu den beiden Drucken von Judenkünig gehörte. Vgl. das Vorwort des Herausgebers in: *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Adolf Kocirz, Wien 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 37), S. XLV–XLVI. Zur einheitlichen Datierung beider Drucke im Jahr 1523 siehe die einleitenden Texte von Martin Kirnbauer in: *Frühe Lautentabulaturen in Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und dems., Winterthur 2003 (Practica musicale, 6), S. 271f. Zur früheren Diskussion der Datierung der *Introductio* siehe Adolf Kocirz, »Der Lautenist Hans Judenkünig«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6 (1905), S. 237–249: S. 243.

11 Vgl. vor allem Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 11), Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901 (Beihefte der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, 3), und Hans Radke, »Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts«, in: *Acta Musicologica* 52 (1980), S. 134–147.

12 Siehe in: A. Kocirz (Hrsg.), *Österreichische Lautenmusik* (wie *Anm. 10*), S. XVII–XXIII, und A. Kocirz, *Der Lautenist* (wie *Anm. 10*). Aus der Biographie Judenkünigs ist bekannt, dass er aufgrund seiner belegbaren Mitgliedschaft in der Gottsleichnams- bzw. Fronleichnamsbruderschaft bei St. Stephan 1518 bis 1525 in Wien im so genannten Gundlachhaus (ab 1548 »Köllner

inwiefern Judenkünig humanistische Einstellungen teilte, und ob er sich zu einem humanistischen Kreis zugehörig zeigte, obgleich in der Musikwissenschaft die Idee kursiert, dass der Lautenist wegen seiner zwanzig Horaz-Oden in der *Introductio* zum Kreis von Konrad Celtis gehöre.¹³ Doch was schrieb Judenkünig in seinem Paratext zur *Introductio*? Welche ästhetischen und pädagogischen Ideale und Ziele vermittelte er tatsächlich? Zu fragen ist auch, welche Vorbilder Judenkünig hatte und in welchem Zusammenhang seine Einsichten mit der humanistischen *amicitia* standen. Die Bilder (Holzschnitte) aus den Büchern Judenkünigs sprechen für die Ideale, welche Singriener und Judenkünig zu realisieren suchten und die auf die repräsentative Musikkultur zur Zeit Maximilians I. zurückgingen. Diesen Fragen ist der erste Teil dieses Beitrages gewidmet.

Judenkünigs Lehrbücher entstanden in einer Phase der zunehmenden Aufwertung der *musica practica* innerhalb der *ars musica* gegenüber der *musica theoretica*. Es war notwendig, die eigentlichen praktisch-musikalischen Kenntnisse und das praktische Können (*exercitium, usus*) als Unterrichtsstoff aufzubereiten. Das verlangte die Schaffung eines neuen Lehrbuchtyps – einer instrumentalen Schule. Am Beispiel von Judenkünigs Büchern in Wien kann man sehen, wie eng man an der etablierten universitären spekulativen Musikdisziplin mit dem entsprechenden Unterrichtsmaterial festhielt, gleichzeitig aber nach alternativen Wegen, einer maximal einfachen, jedem verständlichen Anleitung zum Instrumentenspielen suchte. Auch die neue humanistische Pädagogik wirkte auf die Herausbildung eines neuen Lehrbuchtyps.¹⁴ Instrumentales *exercitium* und manueller

Hof«), einem der Handelszentren Wiens, nahe der Universität wohnte. Es wird vermutet, dass er auch vor 1518 in Wien oder der Wiener Gegend war und 1526 starb. Im Gedenkbuch der Gottleihnamsbruderschaft gibt es Eintragungen zu Hans Judenkünig vom zweiten Quartal 1518 bis zum zweiten Quartal 1525 (nicht 1526!): Wien, Diözesanarchiv, Handschriften, Rechnungsbuch der Gottleihnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1513, ohne fol. Hans Singriener wurde dort fast gleichzeitig, vom ersten Quartal 1518 bis zum dritten Quartal 1525, eingetragen, allerdings dann noch einmal vom zweiten bis zum vierten Quartal 1528, derweil Judenkünigs Name mit dem Sterbekreuz markiert ist. Die fehlerhafte Behauptung, Judenkünig sei bis zum zweiten Quartal 1526 ins Buch eingetragen, zieht sich von den erwähnten Schriften Koczirzs bis hin zu Martin Just, »Judenkünig, Hans«, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 10, Berlin 1974, S. 638, und über spätere Arbeiten hinaus.

13 A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie *Anm. 10*), S. 241.

14 Über die Musik als Wissensfach im 16. Jahrhundert, das sich ausbreitende Verständnis der *musica* als *exercitium* und *usus* statt *disciplina* oder *scientia* und zeitgenössische sachliche Erörterungen über Musik siehe Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 243–257. Zur Wirkung des Humanismus auf die Musiklehre siehe auch ders., »Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 40 (1985), S. 313–320;

usus wurden somit neue Bildungswerte. Inwieweit Judenkünigs Werke in dieser Entwicklung verankert waren, wird im zweiten Teil dieses Beitrags dargestellt.

War Hans Judenkünig ein Humanist?

Auf diese Frage gibt es keine eindeutige Antwort, zumindest zeigen seine Bücher, dass Judenkünig sich selbst als einem humanistischen Kreis zugehörig betrachtete. Seine Einleitung zur *Introductio* knüpft an viele humanistische Motive und Symbole an. Gleich zu Beginn verwendet Judenkünig eine typisch humanistische Passage und geht auf die Vorfahren und deren umfassende Studien (»variis studiorum generibus«) ein, in denen er die Vorbilder und Quellen für das Bestehende, aber auch für das zu Erfindende sieht.¹⁵ Weiter geht er auf die Motive der Tugend, des Fleißes und harter Arbeit ein und deutet sie als unabdingbaren Weg zum Erreichen seines Ideals, umfassender Bildung. Der Spruch »zur Lampe des Kleantes arbeiten« leitet zu einem der weit verbreiteten Commonplace-Bücher des frühen 16. Jahrhunderts über – *De honesta disciplina* (1504) des florentinischen Humanisten Petrus Crinitus – und symbolisiert humanistisch fundierte, gründliche Studien.¹⁶ Der damit konnotierte Begriff »Licht« als Metapher für das Aufkommen neuen Wissens erscheint eigentlich erst in späteren Abhandlungen. Interessanterweise beziehen sich die beiden folgenden Beispiele auf frühere Zeiten bzw. sogar auf Wiener Quellen, die Judenkünig wahrscheinlich gekannt hat: Mit Georg Rhaus Anmerkung »si tuo sub nomine in lucem prodiret« (»wenn es unter deinem Namen ans Licht käme«) zu Václav Philomathes' *Musycorum Musices* (Wien 1512) ist im oben ausgeführten Kontext nicht nur der allgemeine Ausdruck »im Druck erscheinen lassen« gemeint, sondern auch ganz speziell das neue

ders., *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54), S. 649–686, sowie ders., »Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8/1), S. 69–98: S. 77–79.

15 Die Einleitung zur *Introductio* mit Übersetzung befindet sich im Anhang.

16 Petrus Crinitus, *Commentarii de honesta disciplina*, Florenz: Philippus de Giunta 1504, Bg. A [1]^r (»ad Cleantis lucernam«) und eine lateinische Edition in <http://asklepios.chez.com/crinitus> (30.12.2021). In der Sammlung Lateinischer Sprichwörter von Johann B. Anger wird der Ausdruck »ad Cleantis lucernam« mit dem Öl der Lampe konnotiert, denn es solle nach einem »mit dem höchsten Fleiße ausgearbeiteten Werke« riechen. Der Spruch bezieht sich auf jene, »welche beim Lichte studieren und gelehrte Werke verfertigen. *Ad Cleantis lucernam* (olet) [heißt,] es riecht nach der Lampe des Kleantes, der ein sehr fleißiger Philosoph, und Nachfolger des Zeno war.« Johann B. Anger, *Wörtliche und ursprüngliche Erklärung, nebst Anwendung der, in dem zweyten Grammatikal-Schulbuche enthaltenen lateinischen Sprichwörter*, Wien 1798, Nr. 99, S. 29f.

humanistische Lehrbuch.¹⁷ Martin Agricola verwendete das Wort Licht für die humanistische *musica poetica*, die unter den freien Künsten »nicht allein für sehr nützlich/ sondern auch nötig geachtet wird« und »bisher [vor 1528] gleich wie ein liecht / unter einem scheffel / verborgen gelegen hat«. In diesem Zusammenhang ist auch der Ausdruck zu verstehen, dass fleißiges Üben die Musik heller und klarer macht.¹⁹ Das Gleichnis vom »Licht unterm Scheffel« aus der Bergpredigt ist hier jedoch auch mit biblischer (lutherischer) Bedeutung beladen, völlig im Einklang mit den protestantischen Ansichten von Martin Agricola.

Ein anschließender Textabschnitt aus Judenkünigs *Introductio* mahnt (wieder einmal mit Bezug auf die Gelehrten), »für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben« (siehe Anhang). Hierin lässt sich ein indirekter Hinweis auf Ciceros *De officiis* und *De Amicitia Dialogus* sehen, die schon 1512 unter dem Titel *De officiis libri tres, dein Laelius* bei Vietor & Singriener in Wien erschienen waren.²⁰ Das drei Jahre früher in Wien bei Johann Winterburger gedruckte *Opusculum Musices* von Simon de Quercu, ein Vorgänger von Judenkünigs Lehrbüchern, prunkt ebenso mit einem Zitat über den Wert der beständigen *exercitatio*, diesmal mit einem direkten Hinweis auf das Werk des römischen Autors (»Cicerone in officiis«).²¹ Wenn Judenkünig zur musikalischen Ausbildung übergeht, kommt das in musiktheoretischen Werken des 16. Jahrhunderts oft präsenste Thema der therapeutischen Wirkung der Musik vor²² (siehe Anhang, zweiter Absatz). Von Belang sind hier die sinnliche Bindung zwischen Musik und menschlicher Natur, die seelische Erneuerung und die Erholung von »lähmenden Gefahren« und »ermüdender Beschäftigung«. Tugend und Sittlichkeit seien die erstrebenswerten Ziele jeder Ausbildung, auch in der Instrumentalmusik. Dies soll die

17 *Venceslai Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quattuor*, Wittenberg: Georg Rhau 1534, siehe die Widmung des Druckers an Johann Brossen, Bg. A iij^r, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/tit/BV001466133>.

18 Martin Agricola, *Musica instrumentalis*, Wittenberg: Georg Rhau 1528, Einleitungsbrief an Georg Rhau, Bg. A ij^r <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10187555.html>.

19 »die Musica auch/ wie andere künste/ mit der zeit durch stete vbung und gebrauch/ heller vnd klerer herfür an tag komen«. Ebda., Bg. A ij^v.

20 VD16 (wie Anm. 1) C 3158.

21 Simon de Quercu, *Opusculum Musices*, Wien: Johann Winterburger 1509, Peroratio, Bg. [f iiiij]^v, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10990053?page=60,61.

22 K.W. Niemöller, Die Musik (wie Anm. 14), S. 252f.

23 Ähnlich erscheint diese Passage in dem eben erwähnten Quercus *Opusculum* und später in der Lautenlehre von Hans Newsidler: S. de Quercu, *Opusculum* (wie Anm. 21), Bg. a ii; Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Kuenstlich Lautenbuch*, Nürnberg: Johann Petreius 1536, VD16 (wie Anm. 1) ZV 11665, Teil II, Bg. A ii^v–A iii^r, <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5126430> (30.12.2021).

Menschen mit den Vorfahren und den Nachkommen vereinen, und die Bildung von Kindern bzw. Jugendlichen und den Bezug zwischen den Lernenden und Lehrenden regeln. Das Üben in der Instrumentalmusik ist somit ein Bindeglied zwischen den sozialen Ständen, denn, wie Judenkünig schreibt »*wer auch immer du bist*, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser [Lauten-, Geigen-]Instrumente« (siehe Anhang, letzter Absatz). Hier zeigt sich eine Parallele zu der in humanistischer Bildung begründeten Identität unter Gleichgesinnten und damit zu der humanistischen *amicitia*. Nicht zufällig erwähnt Judenkünig in seinen Büchern das »freuntlich sayttenspil«. ²⁴

Sein Wiener Umfeld weist außerdem eine blühende *amicitia* auf, und es ist anzunehmen, dass Judenkünig in diese Kreise selbst involviert war. Sein Verständnis der Aufgaben von Bildung und dem Musizieren verbindet ihn darüber hinaus sowohl mit früheren als auch mit späteren musikalischen Abhandlungen, die auf *amicitia* auf verschiedene Weise explizit eingehen. Ottmar Luscinius, der 1505 an der Universität Wien immatrikuliert wurde und später dort Musikvorlesungen hielt, pflegte Freundschaft mit Nikolaus Gerbel, der ab 1502 und erneut ab 1512 an der Universität Wien studierte und zum Kreis der Celtis-Schüler und den Mitgliedern des *Collegium poetarum* (1505–1506) gehörte. ²⁵ Luscinius begleitete seine *Musicae institutiones* (Straßburg 1515) mit einem Hexastichon Gerbels und widmete sein Werk den »geschätzten Freunden Symphorian Altbießer (Pollio) und Johannes Rudolphinger« (»charissimis amicis Symphoriano Pollioni, & Ioanni Rudolphingio«) in Straßburg. Eingeleitet wird das Buch mit der Wendung, von Freunden zur Publikation aufgefordert worden zu sein (»ROgatus aliquoties ab amicis«). ²⁶ Die *amicitia* strahlt hier auf einen breiten Kreis von Interessenten aus, die nicht näher benannt werden, und bezieht sich explizit auf den Unterricht an der Wiener Universität und die dortigen Studenten. Die *Musicae institutiones* entstanden offenbar in Anbetracht des Mangels an Lehrmaterialien und mit Rück-

24 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geeygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 (wie Anm. 1) J 1030, Bg. a ij^r. Zum Digitalisat siehe Anm. 10.

25 Klaus Wolfgang Niemöller, »Othmar Luscinius, Musiker und Humanist«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), S. 41–59: S. 45f.; Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1971, S. 33; Heinrich Grimm, »Gerbellius, Nikolaus«, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 249f., www.deutsche-biographie.de/pnd118985949.html#ndbcontent (30.12.2021).

26 Othmar Nachtgall (Luscinius), *Musicae institutiones*, Straßburg: Johannes Knobloch 1515, VD16 (wie Anm. 1) N 29, Bg. a ii^r; vgl. K. W. Niemöller, Othmar Luscinius (wie Anm. 25), S. 50. <https://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00008160/images/index.html?id=00008160&groesser=&fip=qrseneayaeayanztzytzeayaxsqrs&no=33&seite=7> (30.12.2021).

bezug auf Luscinius' eigene Lehrtätigkeit an der Wiener Universität.²⁷ Judenkünig war wohl mit dieser Problematik vertraut. Beide, Judenkünig und Luscinius, beschwerten sich über den verschwenderischen Lebensstil der Studenten. Außerdem kannte Judenkünig Nicolaus Gerbel womöglich durch die Offizin von Victor und Singriener in Wien, denn Gerbel arbeitete 1512–1514 zusammen mit Alantsee und Singriener und betreute im humanistischen Sinne publizierte Texte.²⁸

Das erstmals 1512 in dieser Offizin publizierte *Musicorum Musices* von Philomathes erwähnt in der zweiten, Leipziger Auflage 1518 im Epigramm von Christoph Hegendorf: »lector amice«, die Formel, die oft als »geneigter Leser« übersetzt wird, die aber wohl auch eine nicht näher bezeichnete Gruppe von Gleichgesinnten meint.²⁹ Johann Frosch appelliert in *Rerum musicarum opusculum* (Straßburg 1535) ebenso an den »geneigten Leser« (»Lector amice«).³⁰ Im Musiklehrbuch des 16. Jahrhunderts ist des Öfteren die aktive Beteiligung von Verbündeten oder Freunden sichtbar, die in personifizierter, abstrakter oder abwesender Form lesen, rezipieren, empfehlen und auffordern. Stärker wird das Motiv im oben erwähnten Widmungsbrief von Georg Rhau in Václav Philomathes' Ausgabe (1534) deutlich, in welchem die Aufgabe und die schon erbrachten Leistungen »unseres Freundschaftsbundes« (»amicicæ nostræ«) angesprochen

27 »Rogatus aliquoties ab amicis, ut musicas institutiones, quas olim in freque[n]ti Vienen[s]is Academię auditorio p[ro]fessus sum, hic in natali solo æreis notis excribi curarem, quo studiosa iuuentus hanc disciplinam tanqua[m] aliarum omniu[m] altricem & ornamentum, studiorum suoru[m] suppellectili adjiceret, diu ut id agerem, non suppetebat ocium.« (»Mehrfach wurde ich von Freunden gebeten, die musikalischen Unterweisungen, die ich einstmals vor der zahlreichen Zuhörerschaft der Wiener Akademie gelehrt habe, hier zurück in der Heimat in metallenen Zeichen [d. h. mit Drucklettern] zu fixieren, damit die eifrige Jugend diese Lehre gleichsam als Nahrung und Schmuck aller anderen der Ausstattung ihrer Studien hinzufüge. Lange fehlte mir die Zeit, das zu tun.« Ebda., Bg. a ij^r. Begrifflich geht der Wunsch, eine institutio zu verfassen, sicherlich auch auf Boethius' *De institutione musica*, einen Standardunterrichtsstoff der musica speculativa, zurück. In der Tat überliefert die Universität Wien aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert nur spärliche Hinweise auf die Musiklehrbücher innerhalb des Quadriviums. Susana Zapke, »Musik«, in: *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart 2018, S. 491–509: S. 498.

28 H. Grimm, Gerbellius (wie *Anm.* 25).

29 *Wenceslai Philomathis de Nova Domo Liber Musicorum Quartus*, Leipzig: Valentin Schumann 1518, VD16 (wie *Anm.* 1) ZV 12450, Bg. [a i]^v, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000209D000000000> (30.12.2021).

30 Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Straßburg: Peter Schöffer 1535, Præfatio, ohne Bogensignatur, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ259716800 (30.12.2021).

werden.³¹ In der noch eindeutiger humanistisch formulierten Einleitung von Michael Toxites Rheticus zu Philomathes' Buch (Straßburg 1543) wird der Freundschaftsschluss (»amicitias[ue] iungit«) als eine der heilenden Eigenschaften der Musik aufgezählt.³² Auch eines der weit verbreiteten Lehrbücher des Jahrhunderts, die *Musica* von Nikolaus Listenius (Wittenberg 1537 und Nürnberg 1549), beginnt mit dem Satz: »I have put together the elements of music since my friends have demanded their publication.«³³ Fordernde amici bilden seinen humanistischen Kreis, zu dem unter anderen Valentin Chuden gehörte, der die Ansprache an die Leser in der *Musica* gänzlich in der humanistischen Common-place-Tradition dichtete.³⁴

Auch die instrumentalen Lehren machen hier keine Ausnahme. Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511) spricht seinen Dialogpartner, Andreas Silvanus (Waldner), als »güte[n] freünd« an.³⁵ Martin Agricola »wil ... vleissig vnd freundlich gebeten vnd vermanet haben alle namhafftige Musicos vnd solcher kunst erfarne / sie wöllen jnn Christlicher meinung diese edle kunst jhren nehisten zu nutz herfür an tag zubringen mütlichen vleis fürwenden.«³⁶ Seine »Freundlichkeit« ist freilich für *alle* ausgebildeten Musiker bestimmt, obgleich die Bitte christlich gefärbt ist.

Zur Identität unter humanistischen Gemeinschaften gehört die Selbstrepräsentation durch das eigene Werk und dessen Verortung im Rahmen ähnlicher Werke. Im Fall von Judenkünig bedeutet das die Angleichung seiner Lehrbücher an die zeitgenössischen humanistischen Drucke, unter anderem durch die Verwendung

31 V. Philomathes, *Muscorum* (wie *Anm. 17*), Bg. A ij^v. Dies ist von der persönlichen Dedikation an Johann Brossen als »integerrimo viro ... Monasterij ... prefecto, amico & Patrono suo singulari« (»dem höchst rechtschaffenen Mann ... Klostervorstand, Freund und einzigartigen Schutzherrn«) zu unterscheiden.

32 *Venceslai Philomathis de Nova Domo Mysicorum libri quattuor*, Straßburg: Jacob Frölich 1543, Bg. A iij^v http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ254863107 (30.12.2021).

33 Zur Benutzung des Buches von Listenius während des 16. Jahrhunderts siehe K. W. Niemöller, *Untersuchungen* (wie *Anm. 14*), S. 54; Übersetzung des Zitats nach Nicolaus Listenius, *Musica*, übers. von Albert Seay, Colorado 1975 (Colorado Collge music press translations, 6), S. 1. Im Original lautet der Satz: »Collegi elementa Musices, quorum æditionem cu[m] à me flagitassent amici, duxi libellum tibi potissimum, illustris Princeps, dedicandum esse, ut nominis tui auspicio foelicius exiret in publicum.« Nikolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg: Johann Petreius 1549, Bg. a 2^r https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11283963_00003.html (30.12.2021).

34 Ebda., Bg. [a 1]^v.

35 Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel: Michael Furter 1511, Bg. A iij^r, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011703-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011703-7).

36 Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1532, im »Beschluss dis Büchleins«, ohne Bogensignatur.



Abbildung 1: Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaris introductio*, Wien: Hans Singriener [1523], VD16 J 1031, Holzschnitt fol. 1^r/Bg. [A i]^r; identisch mit dem Holzschnitt fol. 13^r/vor Bg. [a i]^r aus Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 J 1030, beide Drucke Österreichische Nationalbibliothek Wien, MS47356; <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338> (Bild 8 und 32)

von weiteren, damals sofort erkennbaren Zeichen und Symbolen. Diese können sowohl abstrakte Leitthemen (Tugend, Fleiß, Symbolik der Laute usw.) als auch personifizierte Motive (»Eigentumsmarken«) darstellen.

Die *Introductio* und *Uunderweisung* sind jeweils mit zwei großen identischen Holzschnitten versehen: Einer zeigt den jeweiligen Titel, fol. 1^r und 13^r,³⁷ und der andere eine Musizierszene, fol. 4^v und 14^f (Abbildung 1 und 2). Das erste Bild (siehe Abbildung 1) zeigt einen architektonischen Rahmen, eine für Renaissance-Drucke typische Titelbordüre, die hier mit vier Wappen an jeder Ecke und Judenkünigs Schild mit seinen Initialen »H I« (unten mittig) dekoriert ist. Nicht jedes

37 Die Folio-Angaben hier und im Folgenden beziehen sich auf die moderne Bleistift-Folierung in der unteren linken Ecke des Wiener Exemplars.

dieser Wappen lässt sich deuten. Es ist jedoch klar, dass der Druck seine Repräsentationsfunktion auf zwei Ebenen zu erfüllen versucht: Die Verwendung von österreichischen Elementen des Reichswappens deutet nicht nur auf den 1523 regierenden Landesfürsten, Ferdinand I., hin. Sie platzieren das Werk in einer Reihe hochangesehener Literatur und verbinden es mit der Tätigkeit des *Collegium poetarum* in Wien (seit 1501) und den humanistischen Drucken, die Singriener (bis 1514 Singriener & Vietor) in der zweiten und dritten Dekade des Jahrhunderts herausgegeben hat. Der österreichische Bindenschild (oben links) findet sich seit 1388 im Siegel der Wiener Artistenfakultät.³⁸ Das Allianzwappen für Neu-Österreich und Altburgund (unten rechts) ist ein Teil des Wappenschildes Maximilians I. In dieser Gestalt, als Zentrum des Doppeladlers im Reichswappen, kommt es auch in den Insignien des *Collegium poetarum* von 1504 (Szepter, Dichterlorbeer) vor.³⁹ Beide Wappen sieht man auch an den Seiten der sogenannten Celtiskiste (1508).⁴⁰ Das Allianzwappen für Altburgund und Altungarn (unten links) wurde ebenfalls von Maximilian I. geführt. Das Wappen in der oberen rechten Ecke ist leider nicht recherchierbar. Holzschnitte mit Kombinationen von vier oder fünf Wappen nutzte Singriener überwiegend für humanistische, unter anderem panegyrische Drucke. Der Bindenschild nahm dabei stets die Position in der oberen linken Ecke ein, z. B. in Adrian Wolfhard, *Panegyris ad Caesarem Maximilianum* (1512), *Pindari ... Bellum Troianum, ex Homeri* (1513) und Chelidonium, *Voluptatis cum virtute disceptatio* (1515). Prachtvolle Holzschnitte mit einem viereckigen Wappenensemble, allerdings anderen als bei Judenkünig, zeigen sich auch im oben erwähnten *Laelius, Sive De Amicitia Dialogus* von Cicero (1511), Erasmus' Übersetzung von Euripides (1511) und in den Ausgaben von Sallust und Ovid (1511 und 1513).

38 Für die Konsultation in Fragen der Heraldik und die mühsame Suche nach unbekanntem Wappen bedanke ich mich ganz herzlich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajic, Institut für Mittelalterforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zum Siegel der Artistenfakultät siehe *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/wappen-siegel-und-fahnen> (30.12.2021).

39 Ebda., <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum> (30.12.2021) Adolf Koczirz erwähnte zwei Wappen, das obere links und das untere rechts, ohne die anderen zu deuten. Das vorhandene österreich-burgundische Wappen veranlasste Koczirz, den Druck der *Introductio*, des ohne Datum erschienenen Buches von Judenkünig, in die Zeiten von Maximilian I., 1515–1519, zu datieren. Diese Hypothese ist insofern fraglich, als das Wappen auch später von Ferdinand I. geführt wurde. Vgl. A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 243.

40 Ebda., <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum> (30.12.2021).

Eine andere Tendenz in der Repräsentation zeigt sich durch das Anbringen des personifizierten Schildes von Judenkünig inmitten der Reichswappen. Wie ein Überblick über die Drucke der Offizin von Singriener zeigt, war dies ein außergewöhnliches Vorgehen. In den 1520er Jahren hinterließen vor allem die Drucker oder Buchhändler eine »Eigentumsmarke«, wie z. B. die Brüder Alantsee oder Singriener selbst, nicht aber die Autoren. Die Druckerwappen wurden außerdem in das Laub- oder Puttenwerk oder in die Säulenensembles integriert, und nicht in einer Reihe mit den Reichswappen oder gar größer als die anderen Wappen dargestellt.⁴¹ Judenkünigs Wappen ist ein demonstratives Zeichen für die Repräsentation des Ichs als Autor und mindestens gleichberechtigtem Teilnehmer im Verkehr von neuen, vor allem humanistischen Drucken. Ohne Zweifel verfolgten Singriener und Judenkünig damit kommerzielle Zwecke. Doch diese Position steht auch im Einklang mit der Ideenwelt Judenkünigs. Seine Anrede an *alle* und die Verwendung der Du-Form in der *Introductio* – »Egal wer Du bist, fange mit dem Ausüben (exercitium) der musikalischen Instrumente an« (siehe Anhang) – ist vereinbar mit dem Anspruch auf Gleichrangigkeit der abgebildeten Wappen des Titelholzschnitts untereinander und zielt auf die Identität in einer die sozialen Schichten übergreifenden humanistischen Gemeinschaft.⁴² Das für diese Gemeinschaft geltende wesentliche Wertekriterium »Tugend«, erreicht durch Arbeitsleistung, unter anderem auch handwerkliche Fertigkeit, wurde im Wappen des Lautenisten selbst festgehalten. Das Erscheinungsbild des Wappens ist den so genannten »Hausmarken« oder »Steinmetzzeichen« ähnlich. Es hatte damals eindeutig Zunftcharakter und wies zusätzlich auf Allianzbildungen und handwerkliche Arbeit hin. Es ist dabei irrelevant, dass dieses Wappen mit großer Wahrscheinlichkeit eine Nachahmung und kein tatsächlich von Judenkünig geführtes Zeichen war.⁴³

41 Vgl. das Insigne »IS« (S um I geschlungen) für Johannes Singriener im Impressum oder auf den Titelholzschnitten in Johannes Andreae, *Lecture* (1520), [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022480-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022480-7) (Scan 4); Johann Fabri, *Ettliche Sermon* (1528); Joachim Vadianus, *Aegloga, cui titulus. Faustus* (1517); der gleiche Druckstock in Drucken von Bartholomaeus Coloniensis, *Dialogus Mythologicus* (1518), Plinius, *Liber Septimus Naturalis Historiae* (1519) usw. Zur anderen Variante, bei der Singrieners Druckerzeichen mitten unter die Säulenrahmen eingefügt ist, siehe Johann A. Brassicanus, *In Gallum Nuper Profugatum* (1525). Das Alantsee-Wappen findet sich zum Beispiel bei Leonardo Bruni, *Comedia Poliscene* (1516).

42 Harald Müller beschreibt die Verwendung der Du-Form (»Tuismus«) als Demonstration eines Erkennungswertes. H. Müller, *Specimen eruditionis* (wie [Anm. 2](#)), S. 130.

43 Die Deutung von »Judenkünigs Wappen« bei Musikhistorikern ist sehr unterschiedlich und fantasie reich. Für Adolf Koczirz ist es »ein »redendes« [Buchwappen]. Die drei mystischen Zeichen des Mittelstücks in griechischer Kreuzform« hielt er »für drei verschieden gestaltete Schlagfedern

Der zweite Holzschnitt wird in der Literatur als eine Musizierszene mit zwei Musikern, einem Lautenisten und einem Gambisten mit einer »Geyge« oder »Großgeige«, in einer »mittelalterlichen deutschen Stube« beschrieben (siehe Abbildung 2).⁴⁴ Neben der bloßen Darstellung eines spielenden Duos (auch einer, im humanistischen Sinne, Allianz von zwei Musikern), verdeutlicht das Bild durch seine Symbolik soziale Räume und die Rolle der instrumentalen Musik im

(ohne und mit Handgriffen), also die altherwürdigen Sinnbilder des Saitenspiels und zugleich Hinweise auf den Beruf des Mannes, dessen Name durch die lateinischen Initialen angedeutet ist.« Interessant für den humanistischen Aspekt ist weiterhin die Existenz von griechischen Buchstaben im Zeichen, was aber mit keiner anderen Verwendung des Griechischen bei Judenkünig belegt werden kann: »Nicht zu übersehen ist auch das durch das griechische Kreuzzeichen ausgedrückte Symbol, das die Anfangsbuchstaben des Namens des »Judenkünigs«, I und X, in sich begreift.« A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 242. Weder lassen sich die Zeichen genau deuten, noch ist ihre Herkunft zu klären. Das der Hausmarke ähnliche Zeichen ist atypisch. Die Hausmarke besteht aus zwei Grundfiguren, einem Schaft und einem Schrägkreuz, die in der Regel nicht kombiniert wurden. Außerdem ist der Schaft nicht abgeknickt, abgewinkelt oder mit anderen Schrägschäften versehen, was eine echte Hausmarke ausmachen könnte. (Für diese Auskunft bedanke mich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajc.) Einzelne, sehr ähnliche Elemente in Judenkünigs Zeichens finden sich unter den Grundzeichen für Hausmarken und Steinmetzzeichen vom Donauraum bis nach Skandinavien. Vgl. Andreas Ludwig Jacob Michelsen, *Die Hausmarke. Eine germanistische Abhandlung*, Jena 1853, Taf. I, Nr. 18, und Nr. 36, Taf. II., Nr. 11, Taf. III, Nr. 22; A. Maria Frank, *Hausmarken und Hauszeichen*, St. Pölten 1944 (Niederdonau, 106), S. 9, Nr. 38. Nicht feststellbar ist, ob Judenkünigs Zeichen irgendeinen Bezug zu den zahlreichen Wiener Zünften hat. Festzuhalten ist dagegen die Funktion, die Judenkünigs Zeichen hatte, auch wenn es ein Pseudozeichen war: Traditionsgemäß wurden die Hausmarken von stadtbürgerlichen Personen geführt, die diese als Eigentums- oder Unterschriftzeichen verwendeten. Im 16. Jahrhundert hatten die Zeichen sowohl handwerkliche wie auch repräsentative Bedeutung. Siehe z. B. Andreas Eiyneck, »Hausmarken – geheimnisvolle Zeichen an Häusern und Antiquitäten«, in: *Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes* 58 (2012), S. 175–214. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Judenkünig hier seine »Berufsbezeichnung« als Musiker hinterließ. Parallel dazu kann das »Wappen« von Hans Gerle auf dem Titelholzschnitt vom 1530 in seiner *Musica Teusch* 1532 gesehen werden: Es stellt eine Laute mit den Initialen »H. G.« dar.

- 44 A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 242: »Diese Holzschnitte zeigen das Milieu einer mittelalterlichen deutschen Stube. Das schmale Fenster vorn ist geschlossen; nebenan auf einer Wandstelle steht die Sanduhr. Auf dem linken Fuße des Tisches sind die Buchstaben HR (Name des Künstlers?), auf dem rechten VA (*Viennae Austriae*) zu lesen. Der am Tische sitzende betagte Mann (Judenkünig?) mit deutscher Barttracht greift in die Laute. Neben ihm steht ein Jüngling (Schüler) die »Großgeige« streichend. Über dem Bilde befindet sich die Inschrift: HANS ^ IV-DENKINIG ^ BIRTIG ^ VON ^ S ^ G ^ LVTENIST ^ I ^ Z ^ W. Die Abbriviaturen = »Schwäb. Gmünd« und »Jetzt zu Wien«. Koczirz sah in der »Geyge« mit Bezug auf Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin 1878, eine »Viole« italienischen Typs, ebda., S. 248. Der Name des Holzschnitzers mit den Initialen »HR« lässt sich nicht recherchieren, jedenfalls findet er sich nicht unter überlieferten Künstlernamen des frühen 16. Jahrhunderts.

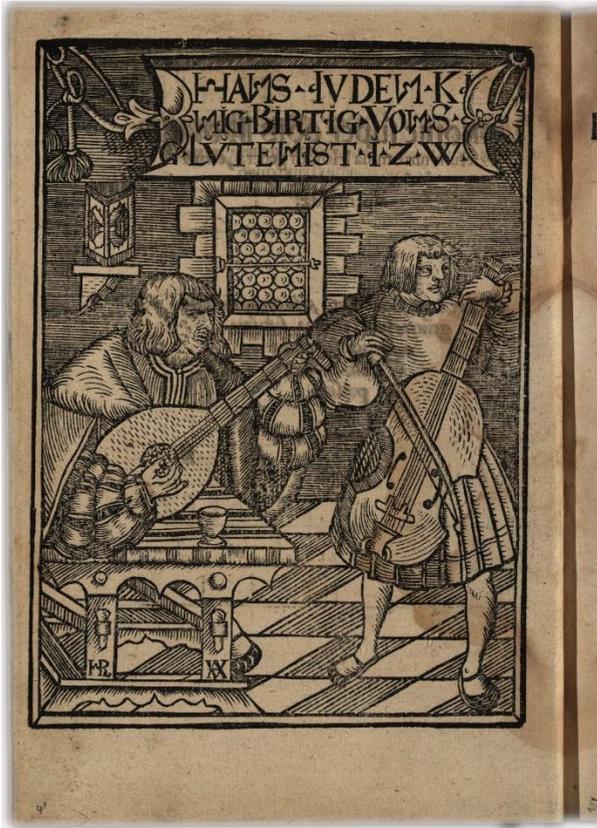


Abbildung 2: Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Hans Singriener [1523], VD16 J 1031, Holzschnitt fol. 4^r/Bg. [A iv]^r; identisch mit dem Holzschnitt fol. 14^r/Bg. [a i]^r aus Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 J 1030, beide Drucke Österreichische Nationalbibliothek Wien, MS47356; <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338> (Bild 15 und 34)

humanistischen Kontext. Die Darstellung einer Laute war im 16. Jahrhundert a priori humanistisch, denn in der Reihe apollinischer Instrumente wurde die Laute neben Lyra und Kithara fest mit der humanistischen Tätigkeit konnotiert und in das humanistische Lehrbuch integriert.⁴⁵ Ein Teilaspekt der Deutung lag

⁴⁵ Lauten, Kitharas und Lyras sind omnipräsent im Kontext der mythologischen Erklärung der Herkunft und Heilkraft der Musik: als Begleitinstrumente von Poeten und Musen in mystischer und realer Welt. Die Instrumente wurden bekanntlich oft in Dichtungen gepriesen. Vgl. beispielsweise panegyrische Dichtungen in Johannes Cochläus' *Tetrachordum musices*, Nürnberg: Johann Stuchs 1511, Bg. B^{r-v}, Heinrich Glarean, *Isagoge in musicen*, Basel: Johann Froben 1516, Bg. E 3^{r-v}, S. de Quercu, *Opusculum* (wie Anm. 21), Bg. [a]^r, und die einleitenden Erklärungen über die Musik in Václav Philomathes, *Musicatorum Musices libri quattuor*, Wien: Vietor und Singriener 1512, Buch I, Bg. a ij^r. Einen Höhepunkt dieser Tendenz verkörpert das 1572 publizierte Poem *Ain Artliches Lob der Lautten* von Johann Fischart. Unter den Darstellungen ist zumindest der

im Verständnis der Laute als Symbol des Bündnisses, im staatlichen, freundschaftlichen oder privaten Sinne. Mit der Abbildung der Laute im *Emblematum Liber* des italienischen Juristen und Humanisten Andrea Alciato, das im ganzen 16. Jahrhundert als common place book bekannt war, wird ebenfalls die humanistisch verstandene foedera, das Bündnis, illustriert.⁴⁶ Allianz bzw. humanistische amicitia versinnbildlicht auch die zwischen Andreas Silvanus und Sebastian Virdung liegende Laute (Quinterne) in einer Abbildung in Virdungs *Musica getutscht* (Basel 1511), einem der ersten Lehrbücher zur Instrumentalmusik, welches Judenkünig vermutlich gekannt hat.⁴⁷

Die bildliche Darstellung der Laute im Bildungskontext hat zwei Aspekte: Einerseits zeigt sie die Nutzung von Instrumenten beim Unterricht (*musica disciplina*), andererseits deutet sie aber auch auf die Rolle des Instrumentes in der Freizeit, bei der Erholung (*recreatio*) von Studien hin. Beides steht im Zusammenhang mit dem Studentenmilieu und der Studienzzeit, und beides wird in Judenkünigs Duo-Szene vermittelt. Den Bezug zur Lautenmusik, wie auch generell den würdigen Platz der instrumentalen Musik unter anderen Lehrdisziplinen, hat Judenkünig in der Einleitung zur *Introductio*, zusätzlich zum Bild verbalisiert: »denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren« (siehe Anhang, dritter Absatz). Die »Musikausbildung« inkludiert in diesem Fall die Ausbildung an verschiedenen Instrumenten (»instrumentis variis«). Hier zeigt sich das Bestreben Judenkünigs, jede Musikart als *disciplina* zu unterrichten und die instrumentale Musik in einem akademischen Kontext zu etablieren (siehe dazu den zweiten Teil dieses Beitrages). Die Nutzung

Holzschnitt mit Kalliope mit einer Laute in Petrus Tritonius' *Melopoiae*, Augsburg: Erhard Öglin 1507, ohne fol., zu erwähnen, da Judenkünig das Buch durch seine Arbeit mit Oden kennen konnte.

46 Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburg: Heinrich Steyner 1531; Paris: Christian Wechel 1542, S. 20f., <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10206910.html> (30.12.2020). Vgl. Kateryna Schöning, »Lautenisten und Lautenspiel in der bürgerlichen Gesellschaft des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/lautenisten-und-lautenspiel-der-buergerlichen-gesellschaft-des-fruehen-16-jahrhunderts> (30.12.2020).

47 Bg. [A iv]^r. Auf die Symbolik der Laute im Zusammenhang mit Frauen wird im vorliegenden Beitrag nicht eingegangen, weil es außerhalb des Themas liegt. Anzumerken ist nur, dass auch solche Darstellungen Kennzeichen von verschiedenartigen Bündnissen waren. Sie unterlagen vielfältigen, mitunter gegensätzlichen Interpretationen, von Eheschließung bis hin zur Sünde, Untreue und Tod (verstumme Laute als Ende der Allianz). Eine Frau mit Laute kann aber auch wie Frau Musica, eine Allegorie, auftreten, und dadurch wiederum ein Bindeglied zur *musica poetica* und zu den *foederibus* sein.

der Laute, wie auch anderer Instrumente, beim Unterricht in *musica theorica* ist in den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts mehrfach belegt. In einem der am weitesten verbreiteten humanistischen Musiklehrbücher des 16. Jahrhunderts – *De arte canendi* von Sebald Heyden (Nürnberg 1537, 1540) – wird beschrieben, dass der Schüler die Laute (*testudo*) nehmen und an einer ihrer Saiten die Platzierung von Tonbuchstaben (*claves*) und erklingende Intervalle praktisch erfahren kann.⁴⁸

Der auf dem Tisch stehende Kelch im Bild aus Judenkünigs Büchern verdeutlicht hingegen die Freizeit und das studentische Leben. Instrumentale Musik des 16. Jahrhunderts als Spiel und Erholung ist ein in der Musikwissenschaft bekanntes Thema.⁴⁹ Das Besondere an diesem Holzschnitt ist die Tatsache, dass der verbalen Anleitung des Lehrbuchs die bildliche hinzugefügt wird. Diese Anschauung und deren Symbolik findet sich in mehreren Quellen weit über das 16. Jahrhundert hinaus und bezieht sich in der Regel auf das studentische und humanistische Milieu. Ein Beispiel: Im ersten Stück des *Tabulaturbuchs des Johannes Arpinus (Arpin-Codex)*⁵⁰ sieht man eine Reihe von gezeichneten Symbolen, darunter zwei nebeneinanderstehende Kelche und eine Laute. Der Text bei den Zeichnungen weist auf eine der Devisen des studentischen Lebens hin: »Nympha, Calix, Pietas, Musica noster Amor« (»Braut und Kelch und Respekt; unsere Liebe: Musik«).⁵¹

48 »Quam rem ut pueri rectius intelliga[n]t, eam ipsorum manibus, ac auribus experiu[n]dam dabimus. Linea, quam hic à latere ob chartæ breuitatem bipertita[m] adiunximus, integræ Chordæ exemplar est, suas certas dissectiones habens. Eam si puer in cuiusuis testudinis magadio quintæ Chordæ, ut uocant, subscribat, ac suppositis utrobiq[ue] fulcris, per gradatim promotum, ac remotu[m] alteru[m] examinet, utiq[ue] quid uere Claues sint, quidq[ue] interuallorum inter se habeant, certissimo aurium sensu percipiet.« Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg: Johann Petreius 1540, S. 7. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10164949_00027.html?zoom=0.5 (30.12.2021). (»So that young boys may understand this procedure [tones on the monochord – KS] more accurately we will let them produce the sound by hand and so experience it by ear. ... If a boy marks it on the soundboard of a lute, under the fifth string, as they say, and places a bridge at each end, by moving one bridge forward and backward step by step he will hear very clearly which keys are correct and what intervals occur between them.«) Die Übersetzung nach Sebald Heyden, *De arte canendi*, übers. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972 (*Musicological studies and documents*, 26), S. 29. – Bei der Erläuterung der Tonverhältnisse schlug Heinrich Grammateus in seiner *Arithmetica applicirt oder gezoge[n] auff die edel kunst Musica* die Übung zur Teilung der Orgelpfeifen vor, in: Heinrich Schreiber [= Heinrich Grammateus], *Ayn new künstlich Buech*, Wien: Lucas Alanse, Nürnberg: Johann Stuchs [1518], Bg. M iiiij^v, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11267704-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11267704-5) (Scan 192).

49 K.W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie *Anm. 14*), S. 251f.

50 Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 115.3, S. 1; siehe die Faksimileausgabe *Das Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin)*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Leipzig 1983.

51 S. 1. *Lautenbuch des Johannes Arpinus (ca. 1590–1600)*, übers. von Mathias Rösel, Lübeck 2007, S. [4]. Die Entstehung dieses Tabulaturbuchs (Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 115.3) führt

Judenkünig wendet sich gegen leeren Zeitvertreib (»unlöbliches Nichtstun«), für ihn sollte die Zeit »vernünftig und ehrenhaft« gestaltet werden (siehe Anhang, dritter Absatz). Direkter sieht die Passage bei Hans Gerle (1532) aus, der sein Lehrbuch schrieb, »der iugent zu gut/ damit sie auch sich zu ebner zeit belustigen vnd ergetzen mügen und anders vbels dadurch vergeß«. ⁵² Die Beschäftigung mit der Musik in unterschiedlicher Weise und die Grenzen der »Belustigung« oder des »Ergötzens« bestimmt letztlich ein ewiger Wächter – die Zeit. Im Holzschnitt aus Judenkünigs Büchern wird sie durch eine Sanduhr symbolisiert, die im Vergleich zu den Musikern überproportional dargestellt ist. Die Vergänglichkeit ist wiederum ein Topos, der oft auf den Titelblättern der humanistischen Lehrbücher und später in humanistischen alba amicorum vorkommt. ⁵³

Das Ziel, »eine leichtere Methode für die Lernenden zu schaffen«

Die Aufgabe, im Musikunterricht unter anderem »instrumentis variis«, »einen sehr bequemen Weg zu zeigen«, löste Judenkünig hervorragend, indem er zum ersten Mal in der Geschichte der instrumentalen Musik drei Lehrbuchtypen zur Instrumentalmusik gleichzeitig anbot. Er verband in seinem Lehrbuch *musica disciplina* mit instrumentaler Praxis und trug damit zur Etablierung der pädagogischen humanistischen Tradition im musikdisziplinären Diskurs bei. Sein Bestreben, einen möglichst breiten Kreis an Rezipienten anzusprechen, gab dazu die entscheidenden Impulse. Er unterteilte seine beiden Bücher in drei Teile, von denen jeder als ein selbstständiges Lehrbuch (»büechlein«) verwendet werden konnte und jeweils eigene Prioritäten in Methodik und Material hatte. Der erste Druck – *Utilis et compendiaria introductio* – ist für das universitäre oder jedenfalls akademische Milieu gedacht. Er ist in Latein verfasst und wird mit einer humanistischen Vorrede eingeleitet. Der zweite Druck – *Ain schone kunstliche vnderweisung* – ist auf Deutsch und in zwei Varianten niedergeschrieben: für denjenigen, der »an dem anfang gar nichts« ⁵⁴ weiß und unter anderem »nit singen kann« ⁵⁵

zu den studentischen Kreisen der Leipziger und Wittenberger Universität. Jan Arpin stammt zudem aus einer humanistischen Familie. Dazu siehe das Vorwort des Herausgebers der Faksimileausgabe (wie Anm. 50), S. 1f.

52 Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532, fol. [62]^r, Bg. [Q iij]^r.

53 Eine Laute mit darauf stehender Sanduhr ist das Emblem für gute Bildung und Ausgewogenheit bei Christian-Albert Meisch, *Neu-erfundene Sinnbilder*, Frankfurt a. M.: Johann Wilhelm Ammon und Wilhelm Serlin 1661, S. 25.

54 H. Judenkünig, *Ain schon kunstliche vnderweisung* (wie Anm. 24), Bg. b ij^r.

55 Ebda., Bg. i iij^v.

(Bg. [a]^v–[i iv]^v) und als »das ander puechlein« für einen Fortgeschrittenen (Bg. k^r–[l iv]^v).⁵⁶

Die Forschung zur die musikalischen Bildung in Wien um 1500 hat belegt, dass im Rahmen des offiziellen, zunehmend humanistisch ausgerichteten Curriculums an der Universität Wien keine praktische Ausbildung angeboten wurde, obwohl akademische und bürgerliche kulturelle Räume wie auch universitäre und außeruniversitäre sozialen Stände eng miteinander verwoben waren. Es wird angenommen, dass im Umfeld der Wiener Universität Praxis nur als externes Lehrangebot (»lectio extraordinaria sowie in Form des legere«, eine Art externe Vorlesungen, die außerhalb des offiziellen Curriculums standen und keinen Prüfungsstoff enthielten) vorhanden war.⁵⁷ Es verwundert daher nicht, dass Judenkünig die bittere Lage in der Instrumentalmusik – »unordenliche wilde Tabalatur«, »unerfarne setzer« – und den Mangel an Bildung und Lehre beklagte.⁵⁸ Dem Instrumentalisten, der um 1520 im Zentrum des studentischen Lebens in Wien lebte,⁵⁹ standen wie auch Judenkünig selbst überwiegend universitäre Lehrtexte zur Verfügung. Dabei handelte es sich vor allem um fragmentarische Wiedergaben aus Boethius' *De institutione musica* und Johannes de Muris' *Musica* in Form von Textexzerpten, kompilatorischen Miszellen und Glossen in diversen Vorlesungsschriften, sporadischen Skizzen der Guidonischen Hand und Erklärungen zur Mensuralnotation und Solmisation.⁶⁰ Dieses Sammelsurium

56 Im ersten deutschen »puechlein« verändert Judenkünig seine Ansprache entsprechend: Statt humanistischer Motivation akzentuiert er nun die Aufmerksamkeit auf seine Autorität und die Option, durch das Lernen »ain lieb gewinnen« sowie berühmt und wohlhabend zu werden: »hab ich vil meiner schuler gantz guet vnd fertig gemacht/ dardurch sy beriebt/ vnnd wolgehoben sein«, ebda. Bg. a^v.

57 S. Zapke, *Musik* (wie *Anm. 27*), S. 495, 498.

58 »darumb ich mich in dise müe gegeben hab/ ainen begreiff vnd kuertze ler gemacht/ als vil mier müglich ist an den tag zübringen/ allen den züguet/ die ayn lieb zü dieser kunst haben/ vnd bißher gar wenig/ die des rechte[n] grunts bericht sein/ dardurch das holdselig vnd freuntlich sayttenspiel schier gantz vndergedruckt worden ist/ durch so vil vnordenliche wilde Tabalatur/ die von vnerfarnten setzer/ der gemainen Lautenschlaher/ auffkhumen ist/ die selbs ain pöße Applicatz brauchen/ vnd des gesangs vnverstendig sein/ vnd die stimen durch ainander flicken/ vnd my für fa/ oder fa für my setzen«, ebda. Bg. a^v–a ij^f.

59 Wie *Anm. 12*.

60 Zeitlich dicht an Judenkünig ist z. B. Wie, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274 mit einem kommentierten Muris-Fragment von 1503/1506. Einen Überblick über die Wiener Quellen im akademischen Bereich bietet S. Zapke, *Musik* (wie *Anm. 27*). Vgl. auch Susana Zapke, »Musikalische Bildungs- und Ausbildungsprofile im Wissensraum Wien, 15. Jahrhundert. Dokumente zu ihrer Erschließung«, in: *Musicalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hrsg. von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien 2014 (Wiener

wurde zusätzlich durch die allgemeine universitäre Tradition gefördert, Lehrbuchtexte nicht zu erwerben, sondern in eigener Abschrift, oft kommentiert, zu verfertigen.⁶¹ Die auf diese Weise entstandenen Textkompendien wurden individuell aufgebaut und waren im humanistischen Sinne *Commonplace*-Bücher mit den jeweils nötigen Exzerpten und Übungen. Nur noch ein Schritt war es dann zu einem neuen humanistischen Lehrbuch, das sich durch möglichst viele kurze, verständliche und idiomatische Beispiele, wenige oder gar keine Erklärungen, einen allgemeinen Exzerpt-Charakter sowie verstärkte mnemotechnische Komponenten wie Bilder, Tafeln, Schemata und Emblemata auszeichnete. Waren die Rezipienten eindeutig Anfänger, so überwogen optische *Memoria*-Momente.⁶²

1523 hat Judenkünig in allen seinen Büchern diese Tendenzen genau getroffen, auch wenn die Konzeption von Büchern je nach Zielgruppe variieren musste.⁶³ Spannend ist es zu sehen, wie virtuos Judenkünig seine Kommentare im Text an die jeweilige Zielgruppe anpasste, obwohl mehrere Abbildungen von Buch zu Buch identisch blieben. Die lateinische *Introductio* ist eine kurze Ergänzung zu der curricularen *musica disciplina* (*musica speculativa*), daher besteht sie ausschließlich aus den im akademischen Unterricht fehlenden Texten: Einführungen in das Aussehen der Lautentabulatur und ihrer rhythmischen Zeichen sowie Information über die Stimmung der Laute. Die Texte sind knapp und dienen vor allem der Erläuterung von Tafeln, die sie aber nicht vollständig deuten, sondern eher Assoziationen und Vorkenntnisse aus dem Bereich der *musica disciplina* hervorrufen. Die Tabelle mit *Mensuren* (Tafel, fol. 4^r) zeigt sehr anschaulich, bei

Musikwissenschaftliche Beiträge, 26), S. 347–375: S. 364; K. W. Niemöller, *Musik als Lehrgegenstand* (wie *Anm. 14*).

61 Maximilian Schuh, »Kolleghefte, Vorlesungsmitschriften«, in: *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart 2018, S. 255–263: S. 256.

62 Einen beeindruckenden Einblick in die noch auf das Mittelalter zurückgehende Tradition der Nutzung von Tafeln und Tabellen in den Schulen gibt Wolfgang K. Niemöller: »Die Tafel als Hilfsmittel des Musikunterrichts muß also über das Mittelalter hinaus ... besonders hervorgehoben werden. Aus den ... Anweisungen des Hamburger Lektionsplanes von 1537 geht hervor, daß die vorgegebenen »vulgaria praecepta« zur besseren gedächtnismäßigen Aneignung als »summa« an ein oder zwei Tafeln geschrieben wurden, die in der Schule aushingen. So konnte schließlich der gesamte Lehrstoff des Musikunterrichts in Form von Schemata und Figuren auf einblättrigen gedruckten Anschauungstafeln niedergelegt werden.« K. W. Niemöller, *Untersuchungen* (wie *Anm. 14*), S. 664f.

63 Ebda., S. 54. Eingehend untersucht ist das Phänomen des neuen humanistischen Lehrbuches bzw. *Commonplace*-Buches in der Musik nur in den Lehrbüchern von Glarean (1547) und Heyden (1537, 1540), siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (*Cambridge studies in music theory and analysis*, 14).

welchen Messuren die imperfekte und perfekte Notenteilung in einem Tactus («auff ein schlag») gewonnen werden kann. Weder Grundmessur, Diminution, Proportion (hier tempus imperfectum diminutum prolatio minor und sesquialtera proportio), noch Kolorierung (geschwärzte Noten in unterem Teil der Tafel) sind erläutert. Als ebenso selbsterklärend mussten für den Leser die mathematischen Proportionen (mittlere Spalte) gelten, denn im Text ging Judenkünig nur auf die Entsprechung von rhythmischen Tabulatur-Symbolen und mensuralen Notenwerten ein. Die Darstellung der Hand mit Fingernamen⁶⁴ und darunter platziertem Lautenkragen sollte bei Zeitgenossen offenbar mit der Guidonischen Hand und der tabellarischen Darstellung des gesamten Tonraums, wie er in einer scala decemlinealis dargestellt werden kann, assoziiert werden. Genau wie bei den Exzerpten von Lehrtexten waren diese mnemotechnischen Mittel enorm einprägsam.⁶⁵

Das erste »büchlein« in der deutschen Unterweisung ist eine elementare Anweisung, die keinerlei Vorkenntnisse in musica disciplina erforderte. Judenkünig variierte seine Erklärungen. Die rein auf die Praxis gerichteten Schwerpunkte, die Messur und die richtigen Griffpositionen («Applicatz»), sind wiederum durch Messur-Tafeln und Hände-Bilder erklärt. Es sind keine ausführlichen Erläuterungen zu finden. Der Schüler wird immer wieder aufgefordert, anhand von Bildern («mit vleys im exempel», fol. 17^r) die Regeln herauszufinden und sich einzuprägen. Der Messur-Tafel aus der Introductio, die sich hier wiederholt, fol. 16^v, sollte man – anders als in der Introductio – nur die Zahlenverhältnisse der Notenwerte («brevis« bis »Semyfuselen«, fol. 17^r) entnehmen und zwar nach einer einfachen Regel: zu zählen, wie viele Noten »ain lanngen schlag«, d. h. eine Brevis, ausmachen. Ähnlich werden »proportion Tripla« und »Swartzen noten« erklärt. Nur anhand des Bildes sollten die rhythmischen Äquivalente zwischen

64 Die Fingerbezeichnung sind auf Deutsch, weil dieser Holzschnitt zweifach verwendet wurde, sowohl in der lateinischen Introductio als auch in der deutschen Unterweisung.

65 Es wird in diesem Beitrag nicht auf das Repertoire eingegangen. Die Introductio besteht außerdem aus einer Reihe von idiomatischen Übungsbeispielen ohne eine einzige Erklärung dazu. Auch das erste »büchlein« aus der Unterweisung ist ein Exempla-Buch mit vielen Stücken, die zum Teil in der Introductio vorkommen. Alle diese Übungen bildeten im frühen 16. Jahrhundert das Basisrepertoire, welches hier freilich, wie auch die verbalen Commonplaces, maximal einfach und klar notiert ist. Besonders lapidar, zweistimmig (bis auf die zwei letzten dreistimmigen Stücke), sind die Beispiele aus der Introductio. Erwartungsgemäß wurden alle Gattungen gesammelt, die als erster Übungsstoff für Laute in akademischen Kreisen geeignet waren: humanistische Oden, deutsches Lied und deutscher Tanz. Alle Stücke in den genannten »büchlein« unterliegen der allgemeinen pädagogisch fundierten Dynamik von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit. Vgl. Literaturreferenzen in [Anm. 10](#).

Tabulatur- und Mensur-Zeichen sowie zwischen vokalem (mensuralem) Takt und dem Tabulatur-Takt verstanden werden. Die Tafel ermöglichte es, ohne Kenntnisse der Mensur vielfältige vokale Messuren in die wenigen Varianten des Tabulatur-Taktes zu übertragen (vgl. linke und rechte Seite der Tabelle). Um das Material noch mehr zu vereinfachen, ließ Judenkünig nur die Brevis als Zählgrundeinheit und blieb bei der *prolatio minor*. Für diese Schüler blieb die Teilung grundsätzlich binär.

Die Idee mit den Händen entwickelte sich insoweit, dass die Hand mit Tabulatur-Buchstaben versehen wurde. Jede der fünf Hände-Abbildungen enthielt unterschiedliche Kombinationen von Buchstaben, je nach den gerade zu erlernenden Grifflagen.⁶⁶ Judenkünig realisierte auf diese Weise bildlich das Programm, welches sein unmittelbarer Vorgänger im Bereich des instrumentalen Lehrbuchs, Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), seinem Freund Silvanus schilderte: Auf die Frage von Silvanus, wie er nun »auff die laute lernen tabulieren« solle, antwortete Virdung, dass man nach dem »kragen beschreiben/ oder bezaichen lernen« »Dye selben zaichen der bûchstaben/ in der lâittern[n] od[er] in der hend Guidonis ... durch zwayerlay geschlecht der musica« lernen solle, indem man also die Tabulatur-Buchstaben in die *scala decimlinialis* oder in die Hand übertrug.⁶⁷ So entstand ein instrumentales Analogon zur Guidonischen Hand und ein Mittel für das Studium des ganzen Tonumfangs auf dem Instrument, ohne Solmisation zu kennen oder sie beherrschen zu müssen.

Das »ander büechlein« (fol. 49^r) der Underweisung ist anders konzipiert: Die instrumentale Lehre hat Judenkünig hier in die *musica disciplina* integriert. Das Buch lehrt die Instrumentalmusik im Zusammenhang mit allen grundsätzlichen Themen, die als Lehrstoff für Fortgeschrittene in der (vokalen) *musica practica* kursierten. Anhand von Judenkünigs Buch sollte der Schüler Noten, Pausen und andere Zeichen, Ligaturen und Kolorierung sowie Messuren samt Imperfektions- und Alterationsregeln, dazu Solmisation lernen, damit er den Gesang verstehen

66 Die Hand vor der ersten Priamel (fol. 17^v) zeichnete Judenkünig, damit der Schüler sich einprägt, »wie die pûchstaben in den fingern geschriben sein«, und damit er die ersten drei Bünde technisch beherrschen kann: »also greif sy in den ersten dreyen pindten«, fol. 21^{r-v}. Die darauf folgende Hand an der zweiten Priamel ist für den zweiten bis fünften Bund vorgesehen, fol. 25^{r-v}. Die nächste Hand, fol. 31^v, bildet den dritten bis sechsten Bund ab, und von den folgenden zwei Händen, fol. 36^v und 42^v, erfährt man, wo die linke Hand sich befindet und wo die Finger das Griffbrett fassen, wenn man auf dem vierten bis siebten und fünften bis achten Bund spielt. Somit werden der ganze Tonumfang und das ganze Griffbrett durchstudiert: »daru[m]b hab ich auf yeder hand ayn pryamel gesetzt/ das du des gantzen lawtten hals/ bericht werdest/ wan[n] dier ain stuck für kumbt/ das du aller griff gewiß seist«, fol. 25^r.

67 S. Virdung, *Musica getutscht* (wie *Anm.* 35), Bg. J iij^r.

und ihn fehlerfrei in die Tabulatur übertragen kann. Diese Idee der Kompilation von disciplina und instrumentaler Praxis ist an sich nicht neu, Judenkünig geht jedoch den Weg, den Viridung zwar erwähnt, aber absichtlich nicht nutzt. Wenn Viridung die Intavolierung lehrt, erklärt er eindeutig, dass es zwei Methoden gibt: die Sache in der Tafel (»figuren«) oder in der Hand zu zeigen, was leichter ist, oder alles zu beschreiben, wie er das eben tut.⁶⁸ Den eigenartigen Charakter erhält das »büchlein« von Judenkünig durch den Exzerpt-Charakter und vor allem durch die »sprechenden« und sich wiederholenden Tafeln. Zwölf Seiten des Buches sind mit sechs Tafeln versehen: je zwei Mensur-Tafeln, Scala-Tafeln sowie den Tafeln für mensurale Pausen und Noten samt Ligaturen.

Die Kunst, in der Tafel das zu zeigen, was nicht erklärt wird, und die grafische Darstellung und Erlernbarkeit des Materials aus den Tafeln genau an die Praxis und die nötige Zielgruppe anzupassen, lässt sich bei Judenkünig in voller Blüte erleben. Weil mithilfe der ersten Mensur-Tafel, die Judenkünig schon doppelt verwendet hat, nicht alle vokalen Originalkompositionen übertragbar waren, benötigte der Schüler eine andere Tabelle, die vokale Messuren und ihre Entsprechungen in der Instrumentalmusik in vollem Umfang anschaulich darstellen kann, fol. 50^v.⁶⁹ Zu lernen war nun die in der Vokalmusik übliche ternäre und binäre Teilung des Tempus und der Prolatio (rechte Spalte) und ihre häufigste praktische Realisierung in allen vier Grundmessungen und in der proportio sesquialtera (linke Spalte). Hier kommt eine tabellarische Tactus- und Proportionslehre in der Instrumentalmusik zustande, die Judenkünig im Text nur andeutet. Der vokale Takt (»schlag«) kann drei Längen haben – eine Semibrevis, eine um eine Minima verlängerte Semibrevis und eine Minima (obere, mittige und untere Teile der Tabelle). Die erste und die dritte Variante entsprechen aber nur einer Variante im Tabulatur-Takt – dieser ist der imperfekten Semibrevis gleich (mittige Spalte im oberen und unteren Teil der Tabelle). Bei der proportio tripla (fol. 50^v, mittlere Zeile) verkürzt sich das Zeitmaß, denn der vokale Takt aus einer

68 »will ich dich lernen alle stymmen der obgemelte[n] zwayer geschlecht zû finde[n]/ vn[d] bezeichne[n] hin auff zû gan/ gradatim oder nacheinand[er]/ biß in die höchst stim des sibende[n] bunds des sechste[n] kors/ d[er] die quintsaitt gena[n]t ist/ vnd wie wol ich dir das gnugsam in den figuren oder von der hende zaigen mochte leichtlich zû verstan/ So müß ich doch den andern zû gefallen dise ding gar beschreiben/ Uff das/ dz eyn iettlicher der sich solchs auß den figuren nit verrichten mocht/ das er die figuren für sich lege vnd darnach daß büchlin darüber lese biß er das verstan mag.« Ebda., Bg. L^r.

69 Den Kommentar zur ersten Mensur-Tafel hat Judenkünig in dem Fall auch etwas verändert. Er geht kurz auf die begrifflich korrekt erfassten Messurzeichen ein: »volkhumen« bzw. »vnuolkhume[n] modus«, »proportion Tripla« und den »gemain brauch in perfect« (Proportion). Was sich aus dieser Tabelle noch herauslesen lässt, siehe oben.

Semibrevis und einer Minima (linke Spalte) wird zu einem Tabulatur-Takt aus einer Minima und einer Semiminima (rechte Spalte) gedeutet. Dadurch zeigt Judenkünig die realistische Beschleunigung des Tempos in der proportio tripla, wie z. B. in den Tänzen, die der Schüler zu sehen hatte.

In der Darstellung der Tabulatur-Buchstaben im Gamut, Tafel fol. 51^v, 52^v folgte Judenkünig im Prinzip Virdung.⁷⁰ Nicht zu übersehen ist hier die allgemeine Tendenz des frühen 16. Jahrhunderts, die Scala in zwei Varianten, als *scala vera* und *scala ficta* darzustellen, die ein 12-stufiges chromatisches Oktavsystem ergeben (so auch Nicolaus Wollick 1501, Johannes Cochlaeus 1511, Andreas Ornitoparch 1517). Judenkünig produzierte, abweichend von allen anderen, gleich zwei Tafeln für die Laute mit Stimmung in A und G im Tonumfang *A – e''* und *G – d''*. Anhand dieser Grafik hatte der Schüler die Möglichkeit, je nach Tonumfang des vokalen Originals, beim Intavolieren differenziert und an sein technisches Niveau angepasst vorzugehen, indem er von den linken zu den rechten Spalten überging und nach und nach die höheren Bünde auswählen konnte.

Ein Blick in den Wiener Universitätslehrstoff zur Zeit Judenkünigs zeigt, dass wahrscheinlich nicht nur die oben genannten Autoren zu seinen Vorbildern gehörten. Auch aus seiner unmittelbaren Umgebung in Wien fallen Namen unter anderem von Humanisten ins Auge. Experimentiergeist mit optischen Komponenten zeigt sich beispielsweise in Stephan Monetarius' *Epitoma utriusque musicae practicae* (Krakau 1515): Die Scala ist auf vier zusammengewachsenen Baumstämmen abgebildet. Den in diesem Buch publizierten Stoff unterrichtete Monetarius zuvor an der Wiener Universität.⁷¹ Die 1503/1506 aus Leipzig nach Wien gebrachte Muris-Lehrschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274) hat ein sehr auffälliges Merkmal – die Scala in einer dem Psalterium ähnlichen Form, in der neben den Solmisationssilben und Tonbuchstaben noch eine alphabetische Reihe vorhanden ist. Die »Saiten« sind durchgehend mit den Alphabet-Buchstaben von B bis u versehen, als handle es sich um einen Versuch, die Scala in die instrumentale Tabulatur zu transliterieren.⁷² Die tabellarische Idee von mutierter Scala – parallel zu Judenkünigs Scala in versetzten Tonlagen von A und G – findet sich auch in Philomathes' *Musicatorum Musices* (Wien 1512) und im Vorlesungsmanuskript *Musica choralis* von Wolfgang Khainer (Wien,

70 S. Virdung, *Musica getuscht* (wie *Anm. 35*), Bg. [L iiiij]^v.

71 Stephan Monetarius, *Epithoma utriusque musices practice*, Krakau: Florian Ungler 1515; K. W. Niemöller, *Deutsche Musiktheorie* (wie *Anm. 14*), S. 73–74.

72 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274, fol. 154^f, <http://data.onb.ac.at/rec/AC13961460> (26.8.2021).

Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4787), der für 1518 in den Matrikeln der Wiener Artistenfakultät belegbar ist.⁷³ Die Verbindung zu Philomathes' Werk wird durch die praktische Ausübung von humanistischen Metren, parallel zu Judenkünigs Oden, bekräftigt. Die Schrift von Khainer ist besonders interessant, denn sie ist eine typische Zusammenstellung von Exempla mit mehreren Tabellen, unter anderem sechs Skalen, ohne Texte, ein Zeugnis des praktischen Unterrichts und einer Vorlesungsmitschrift an der Universität Wien.⁷⁴ Der humanistische Bezug wird außerdem durch die Tatsache deutlich, dass die Blätter der *Musica choralis* in dieser Sammelhandschrift in Loci-communes-Sammlungen vorkommen. Es handelt sich um Aristoteles' Schriften sowie Zusammenstellungen von alphabetisch und thematisch geordneten Sentenzen.⁷⁵ Bei Judenkünig und Luscinius (*Musicae institutiones*, 1515) fällt wiederum die Ähnlichkeit in ihrer graphischen Scala-Darstellung auf. Bei beiden ist sie vereinfacht mit *B/b*, ohne *H/h* als Äquivalent der Solmisationssilben *fa* und *mi* dargestellt.

Die beiden Drucke von Hans Judenkünig sind ohne die humanistische Bewegung um 1500 nicht vorstellbar. Dafür sprechen vielfältige Indizien sowohl in den Texten als auch in den Bildern. Judenkünigs Bücher sind von einem Geflecht literarischer, pädagogischer, unter anderem auch musikpädagogischer Tendenzen des Humanismus beeinflusst und bestimmt. Insbesondere zeigt sich dies im Wiener Umfeld Judenkünigs (Philomathes, De Quercu, Gerbel, Luscinius).

Die humanistische Komponente kann man schon deshalb nicht außer Acht lassen, weil gerade die beiden hier dargelegten Aspekte – die Anbindung Judenkünigs an die humanistische *amicitia* sowie seine pädagogischen Errungenschaften im Bereich des humanistischen Lehrbuchs des frühen 16. Jahrhunderts – die Rezeption von Judenkünigs Schaffen im Laufe des Jahrhunderts und darüber hinaus bestimmte. Zeitgenössische und spätere Referenzen auf seine Drucke in den Handschriften Breslau, Kapitelbibliothek im Erzbistumsarchiv, MS 352 (1530er–1540er Jahre), und Budapest, Ungarische Akademie der Wissenschaften,

73 Renate Federhofer-König, »Wolfgang Khainer und seine ›Musica choralis‹«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), S. 32–48: S. 33f.

74 Sechs Skalen ergeben sich aus jeweils auf- und abwärts gezeichneter/*m* *scala dura* (von *G*), *scala mollis* (von *F*) und *scala ficta* (von *Es*), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4787, fol. 103^v–105^v. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6731163&order=1&view=SINGLE (30.12.2021).

75 Ebd., fol. 125^r–138^r und 201^v–211^v.

K-53/II (Codex Istvánffy, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), schließen sich an die humanistische Librum- bzw. Alba-amicorum-Tradition an. Sie verkörpern eine Zwischenform zwischen der abstrakt gemeinten, anwesenden oder abwesenden Gemeinschaft von Gleichdenkenden (*amicitia*, wie bei Judenkünig), dem *album amicorum* als methaphorischer Bezeichnung des Freundeskreises (einer »spezifischen Personengruppe«) und schließlich dem echten *album amicorum*.⁷⁶ Die in den erwähnten Quellen zitierten Stücke von Judenkünig fungieren als instrumentale Commonplaces, als Zeugnis der eigenen Ausbildung und der eigenen Fähigkeit, mit Appollos Instrument umzugehen, sowie schließlich der eigenen Belesenheit in den humanistischen Quellen.⁷⁷ Das *album amicorum* als methaphorische Bezeichnung am Beginn des 16. Jahrhunderts stützte sich unabdingbar auf die humanistisch-universitäre Basis und war daher weder zeitlich noch ideell von Judenkünig entfernt.

Die Rezeption von Judenkünigs Büchern unter studentischen Kommilitonen in deren handschriftlichen Abschriften zeigt letztlich den Umgang mit dem neuen Medientypus, dem humanistischen Lehrbuch. Ein überliefertes Beispiel dazu findet sich daher nicht zufällig im Kontext der humanistisch ausgerichteten Textexzerpte, unter anderem Commonplace-Sammlungen: Von Jakob Thurner, dem Verfasser des sogenannten *Lautenbüchleins des Jakob Thurner* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9704) sind auch *Collectanea* aus Terenz' *Andria* und *Hecyra* sowie aus Erasmus' *Adagia* überliefert (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9680, fol. 40^r–40^v, 44^r–45^v, 62^r–63^v).⁷⁸ Ein vormals unmittelbar an das Wiener Exemplar von Judenkünigs Druck angebundenes Übungsheft, bekannt als *Lautentabulatur des Stephan Craus* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18688), ist eine Art »Commonplace-exercitio« von mehreren Schreibern über Judenkünigs Drucke.

76 J. K. Kipf, Humanistische Freundschaft (wie *Anm. 2*), S. 514; Franz Josef Worstbrock, »Album«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 41 (2006), S. 247–264: S. 256f.

77 Die Verfasserin dieses Beitrages forscht über die Tabulaturen im humanistischen Kontext im Rahmen ihres durch den FWF geförderten Projektes *Solistische Instrumentalmusik im mitteleuropäischen Kulturraum (ca. 1500–ca. 1550): instrumentale Praxis und humanistische Kontexte*: <https://www.tablatures-humanism.at> (30.12.2021).

78 Vgl. auch *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1971, Vorwort des Herausgebers, S. V–X.

Anhang

Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Johannes Singriener [1523], VD16 J 1031, Bg. A^v-A ij^r

Alle Abkürzungen wurden in der Übersetzung aufgelöst. Der u-v-Ausgleich wurde bei der Abschrift des Originals aufgehoben. Ich bedanke mich bei Dr. Friederike Neumeyer, Sprachenzentrum (Latein) der Universität Rostock, für die Hilfe bei der Übersetzung des Textes.

Constat veterum cuiusque saeculi hominum ac maiorum etiam nostrorum, quorum vestigiis nunquam non insistentium est, vitam omnem fuisse sobriam & rationi quam maxime consentaneam, eosque variis studiorum generibus sese exercuisse & in his ipsis vel inveniendis vel inventa meliora prestando, sudasse multum, dies noctesque sepius ducendo insomnes atque ita ad Cleantis lucernam vel didicisse vel alios docuisse lucubrando ut inde publice utilitati, ne sibi ipsis viverent, consulere, aut privatim etiam commodum quibus alioqui res fuit angusta domi curarent, vitae scilicet necessaria victum & amictum quaerere, seque suosque sustentarent facilius, vitam sortirentur longiorem & qui denique vehementissimus artium est stimulus, tanta illa industria studioque se olim vixisse posteris suis commendarent.

Cum primis tamen tot inter artes humanitas inventas musica disciplina eiusque instrumentis variis, plerique non parum prodesse sunt anni si, ut musica illa iucunditate, quae homini naturae quodam sensu est cognata, animos nostros rerum periculis consternatos erigeremus, aut

Es ist bekannt, dass die Menschen früherer Jahrhunderte und auch unsere Vorfahren, deren Vorbild man immer folgen sollte, ein besonnenes und vernünftiges Leben geführt haben. Ebenso ist bekannt, dass sie sich in verschiedenen Künsten geübt und sich mit den Studien oder dem Versuch, bereits Bekanntes zu verbessern sehr abgemüht haben. Während sie oft Tage und Nächte schlaflos zubrachten, sogar bei Tag und Nacht zur Lampe des Kleantes arbeiteten, haben sie entweder gelernt oder andere gelehrt, um für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben. Diejenigen, die in kärglichen Verhältnissen lebten, trugen auch privat für zuhause Sorge und bemühten sich um das Lebensnotwendige, also Nahrung und Kleidung. Es steht fest, dass die Vorfahren sich und ihre Familien leichter ernähren konnten, ein längeres Leben hatten, und dass sie damals mit jenem großen Fleiß und Eifer lebten, den sie als stärksten Antrieb für die Künste schließlich ihren Nachkommen anvertrauten.

Unter den vielen vom Menschen erdachten Künsten ist die Musik besonders und die Jahre der musikalischen Ausbildung an den verschiedenen Instrumenten sehr nutzbringend. Die Musik ist der menschlichen Natur schon von Jugend an sinnlich verbunden, verhilft ihr zur seelischen Erneuerung und der Erholung

alias negotio severiori lassos, reficeremus, ad bonos denique mores & vitae modum conciniorum nos subinde aptaremus, hocque exemplo etiam nostros quos ex nobis procrearemus liberos, musicam disciplinam capescerent, invitaremus, aut qui iuvenum animos sequaces erudiendi informandique curam desumpserimus, simili instituto incederemus, nec ulla alia re tantum voluptatis quisque caperet, quam liberis suis ut aliis virtutum disciplinis, ita musica quoque bene optimeque instructis:

qua praeter alia innumera eius commoda temporis rationem omnem humaniter & bene dirigerent, otium quoque illud illaudatum fugerent, quo nobis cessantibus vitia quaeque foedissima [Bg. A ii'] irrepere solent, quam quidem veterum erga se suosque propensam & utilem diligentiam, utinam hodie qui sunt parentes, aut illorum loco tenellam aetatem educant & instituunt, officiose observarent, ac suos adolescentes musicae discipline indispensabile non adeo subtraherent deterrerentque, id quod ut fieret & facilius capessentibus foret modus & ego neque sumptibus neque ullo labori parcens musicae instrumentorum & lutine et quod lyrae simillimum est, quodque vulgo Geygen vocant, frugifere tractandorum fundamenta previa viamque commodissimam praebere volui, atque ita hoc meo labore quisque, qui modo volet, adminiculator esse potest nulloque quodammodo preceptore, sed

von lähmenden Gefahren und ermüdender Beschäftigung, und rüstet sie so für Sittlichkeit und Tugend.

Dieses sollte unseren Kindern, die wir gezeugt haben, ein Beispiel geben, sich musikalische Bildung anzueignen. Da wir nun aber die Sorge um die Erziehung und Ausbildung der besonders formbaren Sinne der Jugendlichen auf uns genommen haben, sollten wir mit einer ähnlichen Absicht an diese Aufgabe herantreten, denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren.

Dadurch wird die Zeit vernünftig und ehrenhaft gelenkt und – abgesehen von anderen unzähligen Vorteilen – auch jenes unläßliche Nichtstun vermieden, da uns, während wir faulzen, einige äußerst schändliche Fehler zu beschleichen pflegen. Diejenigen, die heute Eltern sind, oder die Jugend an derer Stelle erziehen und ausbilden, sollen die wohlwollende und nützliche Sorgfalt der Vorfahren gegenüber sich und ihren Angehörigen respektvoll beachten und ihre Heranwachsenden nicht vom Ergreifen des musikalischen Unterrichts abhalten oder sie abschrecken. Daher habe ich weder Aufwand noch Mühe gescheut, eine leichtere Methode für die Lernenden zu schaffen, die Grundlagen sowie einen sehr bequemen Weg zu zeigen, Musikinstrumente wie die Laute, und das, was der Lyra sehr ähnlich ist und was sie allgemein Geigen nennen, erfolgreich zu handhaben. So kann jeder, der es nur möchte, durch diese meine Arbeit besser gerüstet sein, und ohne

diligentia exercitationis hanc Artem consequi, nec est quod difficultate primum deterrearis, omnia siquidem usu & sedulitate dulcescent.

Quisquis igitur es horum instrumentorum exercitium musicum, hisce meis brevissimis preceptiunculis premunitus tuto accede & ut subsequenter annotatum est, attende.

irgendeinen Lehrer, aber mit sorgfältiger Übung diese Kunst verfolgen. Du wirst nicht gleich durch die Schwierigkeit abgeschreckt, alles wird angenehm sein, sofern mit Übung und Fleiß gearbeitet wird.

Also, wer auch immer du bist, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser Instrumente, durch meine äußerst kurzen Vorschriften gesichert, und halte dich an die Anweisungen.

Programm der Tagung

Interdisziplinäres Symposium

Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation

Xplanatorium der VolkswagenStiftung in Schloss Herrenhausen, Hannover

12. bis 14. Juni 2019

Einführung

Prof. Dr. Nicole Schwindt (Staatl. Hochschule für Musik Trossingen, Institut für Alte Musik)

Maximilian, homo musico-politicus

Funktionen bei Hofe

Diskussionsleitung: Prof. Dr. Harriet Rudolph (Universität Regensburg, Institut für Geschichte)

Prof. Dr. Michail A. Bojcov (National Research University Higher School of Economics Moscow, Faculty of Humanities)

Die Kanzleiharmonie König Maximilians

Dr. David Fiala (Université de Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance)

Maximilian and the musical institutions of the Burgundian court: before 1492/96 and after

Dr. Dr. Grantley McDonald (Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft/Universität Salzburg)

Maximilians Kapellmitglieder als Pfründner

MMag. Markus Debertol (Universität Innsbruck, Institut für Geschichtswissenschaften)

Barbara von Wolkenstein. Einfluss und Netzwerke einer Hofdame

Prof. Dr. David Burn (University of Leuven, Department of Musicology)

Maximilian's Musical Endowments

Öffentlicher Abendvortrag

Prof. Dr. Jan-Friedrich Missfelder (Universität Basel, Departement Geschichte)

Hör-Wissen 1500. Zur kommunikativen Kultur des Hörens in der Vormoderne

Zwischen realer und imaginierter Interaktion

Diskussionsleitung: Prof. Dr. Ludger Lieb (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar)

Dr. Elisabeth Giselbrecht (King's College London, Department of Music)
Maximilian, Ludus Dianae. Musik und symbolische Repräsentation im neu-lateinischen Drama

Prof. Dr. Martin Schubert (Universität Duisburg-Essen, Institut für Germanistik)
Literaten am Hof. Maximilians Literaturpflege als Gemeinschaftsprojekt

Dr. Gisela Naegle (Universität Gießen, Historisches Institut)
Kommunikation unter Abwesenden: Informationen, Vertrauen und Konflikte im Briefwechsel Maximilians I. mit Margarete von Österreich (1507-1519)

Dr. Helen Coffey (The Open University UK, Music Department)
Corresponding with the Court: Musical and Diplomatic Exchanges of Maximilian I

Mediale Distanz und musikalische Nähe I

Diskussionsleitung: Prof. Dr. Dagmar Eichberger (Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte/Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte)

Prof. Dr. Wolfgang Fuhrmann (Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft)
Jacobus Barbireau: »familiaris«–»musicus praestantissimus«–Hofkomponist »in absentia«?

Prof. Dr. Matthias Müller (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Kunstgeschichte)
Entrückte Anwesenheit in Bildern. Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?

Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt)
Die Moresken-Tänzer am Goldenen Dachl: Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik?

Dr. Stefan Gasch (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung)
Bayerische Rauten und österreichischer Bindenschild: Das Chorbuch D-W Cod. Guelf. A Aug. 2° als Beispiel imperialen Kulturtransfers

Mediale Distanz und musikalische Nähe II

Diskussionsleitung: Prof. Dr. Nicole Schwindt

Prof. Dr. Felix Diergarten (Staatl. Hochschule für Musik Freiburg)

Simon de Quercus »Opusculum Musices«. Eine Musiklehre vom Hofe Maximilians

Dr. Kateryna Schöning (Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft)

Verschriftlichung von Lautenmusik im Reich zur Zeit Maximilians I.

Mediale Distanz und musikalische Nähe III

Diskussionsleitung: Prof. Dr. Daniel Bellingradt (Universität Erlangen, Institut für Buchwissenschaft)

Dr. Saskia Limbach (Universität Mainz, Gutenberg-Institut, Abteilung Buchwissenschaft)

»Wir, Maximilian, thun kund: Einblattdrucke und politische Kommunikation um 1500

Dr. Moritz Kelber (Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft)

»Lofzangen« – Herrscherlob zwischen Ephemeralität und Reproduzierbarkeit

Dr. Fabian Kolb (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Musikwissenschaft)

Im Geiste Maximilians? Viridungs »Musica getutscht« im Kontext kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien um 1500

Prof. Dr. Birgit Lodes (Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft)

Obrecht, Maximilian und die Erfindung des Musikdrucks nördlich der Alpen

Öffentliches Abendkonzert

Neustädter Hof- und Stadtkirche, Hannover

Musik für Maximilian

Werke von Heinrich Isaac, Pierre de la Rue, Jacob Obrecht, Ludwig Senfl, Heinrich Finck, Paul Hofhaimer, Beat Widmann »Machinger« und Anonyma

Jan Van Elsacker, Tenor und Leitung, und das

Vokalensemble des Instituts für Alte Musik der Musikhochschule Trossingen

Alfred Gross, Renaissance-Cembalo

Nicole Schwindt, Moderation

Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöffers des Jüngeren von 1517

Zufallsfunde gibt es, auch und gerade bei Druckerzeugnissen. Manchmal führt der Weg nicht direkt und offensichtlich zur Identifikation, die Zeit klärt das in ihren eigenen Rhythmen. Das örtliche und zeitliche Umfeld dieses Beitrags bieten Mainz, Tirol, vor allem aber das Engadin und Augsburg vom 16. Jahrhundert bis zum Jahr 2020. Der Gegenstand ist das mittlere der drei noch erhaltenen Liederbücher aus der Druckoffizin von Peter Schöffers dem Jüngeren mit 36 Liedern zu vier Stimmen.¹

Die Quellen – Erwerbungsfragen

DISCANTVS

Bereits der erste Konservator der Musikalischen Abteilung in der damaligen Königlichen Bibliothek in München, Julius Joseph Maier, konnte 1880 in Robert Eitners *Monatsheften für Musikgeschichte* die Erwerbung eines einzigartigen Discantus-Stimmbuchs (D) zu einem deutschen Liederbuch mit 36 Liedsätzen auf weltliche Texte beschreiben,² das er aus dem Nachlass des mit ihm bekannten Frankfurter Malers Karl Friedrich Harveng (1832–1874)³ für die Bibliothek erwerben konnte.

1 RISM B/I [c. 1515]³ (*Répertoire International des Sources Musicales*, Reihe B, Bd. 1: *Recueils imprimés, XVIe–XVIIe siècles*, hrsg. von François Lesure, München 1960, S. 97); vdm (*Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, www.vdm.sbg.ac.at) Nr. 16 (17.6.2021). Die Datierung »c. 1515« in RISM B/I beruht auf dem im 19. Jahrhundert geschätzten Erscheinungsjahr der undatierten Discantus-Stimme.

2 Julius Joseph Maier, »Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des XVI. Jahrhunderts«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 12 (1880), S. 6–13 und 17–19.

3 Die in zahlreichen Varianten veröffentlichte Namensform mit Lebensdaten hier nach Carsten Roth, Art. »Harveng, Carl«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Online*, hrsg. von Wolf Tegethoff, Bénédicte Savoy und Andreas Beyer, Berlin 2009, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00080889/html (30.12.2021).

Maier kannte das kleine, 1868 in Tirol gekaufte Bändchen bereits und schrieb, dass noch zu Lebzeiten Harvengs ein vergeblicher Suchaufruf nach weiteren Stimmen veröffentlicht wurde. Unter dem Untertitel »Peter Schöffers des Jüngeren II. Liederbuch« lieferte er eine umfassende Beschreibung der Discantus-Stimme, die er vor allem anhand der Typographie und des hohen ästhetischen Wertes dieses Drucks als ein Werk aus der Druckerei Peter Schöffers des Jüngeren identifizierte. In einer Anlage folgten die musikalischen Incipits sowie ein Facsimile der auf dem Kopf stehenden Zeichenfolge »MAS►«, die wohl ungewollt am Ende des Liedes Nummer 8 *In lieb thu ich verpflichten mich* in der zweiten Druckphase (Noten- plus Textdruck) als Blöcke im Druckstock verwendet wurden.

Anhand einer Konjektur aus einer Notiz in der Musikhandschrift »F. X. 1–4 der öffentlichen Bibliothek in Basel«⁴ konnte er sie auch noch dem Druckort Mainz zuordnen – ein kodikologisches Meisterstück. In einem alphabetischen Verzeichnis der enthaltenen Lieder konnte Maier bereits zu 18 von 36 enthaltenen Sätzen Konkordanz in anderen gedruckten und handschriftlichen Liedersammlungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts benennen und in den durchgehend anonymen Liedern durch Quellenvergleiche vierstimmige Kompositionen von Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer und Johannes Frosch identifizieren bzw. das Vorkommen textgleicher oder -ähnlicher Lieder in anderen Quellen diskutieren. Elf Liedern können nach heutigem Stand Komponistennamen möglicherweise zugeordnet werden: Ludwig Senfl⁵ für die Lieder Nummer 8 *Geduld um Huld*, 9 *Ein Meidlein weiß*, 16 *Ein gemein Sprichwort*, 17 *Herzeinigis Lieb* und – gesichert – Nummer 18 *So man lang macht*; Paul Hofhaimer⁶ gesichert zu Nummern 22 *Meins Traurens ist*, 29 *Ach Lieb mit Leid*, 30 *Tröstlicher Lieb*, 36 *Zucht, Ehr und Lob* und

4 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Ann. 2*), S. 8. Heute Basel, Universitätsbibliothek, F X 1–4 (*Lieder, Chansons und Motetten*, c. 1518–c. 1526). Die Baseler Quelle wurde mehrfach eingehend dargestellt von John Kmetz, »The Compilation and Ownership of Basel University Library Manuscript F X 1–4«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stähelin, Wiesbaden 1998, S. 133–147 (Wolfenbütteler Forschungen, 83); ders., *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkundliche und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 230–251: S. 245, Hinweis auf das Liederbuch RISM B/I [c. 1515]³ (wie *Ann. 1*) bei Nr. 76, Tenor, noch mit Fragezeichen.

5 Siehe im Senfl-Werkverzeichnis die Nummern *S 122, *S 75, *S 68, *S 140 und S 283. Die mit * gekennzeichneten Kompositionen sind ungesicherter Zuschreibung: Stefan Gasch, Sonja Tröster und Birgit Lodes, *Ludwig Senfl (c.1490–1543.) A Catalogue Raisonné of the Works and Sources*, Bd. 1: *Catalogue of the Works*, Turnhout 2019.

6 Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg 2004 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15): Notentext der genannten Lieder auf S. 34f., 11f., 40f., 42–44 und 55f.

ungesichert zu Nummer 13 *In Lieb tu ich verpflichten mich*; Johannes Frosch zu Nummer 4 *Mars dein Geführt*.

Maier vergab für das Discantus-Bändchen unter dem Titel »[36 Lieder]« die heute noch in der Bayerischen Staatsbibliothek gültige Signatur Mus.pr. 316.⁷

Tenor

Im Abstand von mehr als einem Jahrhundert wurde die erste ergänzende Quelle öffentlich bekannt, deren Fund ebenfalls nur auf Umwegen gelang: Anlässlich der Restaurierung des Exemplars einer 1517 in Nürnberg (von Johann Schönsperger) gedruckten Ausgabe von Kaiser Maximilians I. Epos *Theuerdank* aus der Landesbibliothek Coburg⁸ tauchten im Oktober 1984 drei Druckbögen B (zwei Exemplare vorhanden) und E des Tenor-Stimmbuchs (T) auf, die als Makulatur im Einband verarbeitet worden waren.⁹ Ein besonders glücklicher Zufall war, dass nun der Schluss der Stimme vollständig mit Index, Druckermarken und Kolophon vorlag und Maiers Identifikation bestätigt wurde: **♁** *Getruckt zů Mentz/durch Peter Schoffern/un[d] voln endt vff sanct Lucien tag/im iar funffzehenhundertvnd sibenzehen*, darunter Schöffers Druckermarken: stehender Schild mit Großbuchstabe Lambda und drei fünfblättrigen Blüten. Robert Münster konnte anhand der Fragmente die inhaltliche Zugehörigkeit zu Mus.pr. 316 vornehmen und beschrieb sie 1993 in einem Beitrag zur Festschrift für Horst Leuchtmann. Die Makulaturbögen, auf denen Münster »Druckspuren eines nichtmusikalischen Werkes«¹⁰

7 Digitalisat der Stimmen in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Mus.pr. 316): [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8) und der Landesbibliothek Coburg (Signatur: Rara / B III 1/9 (Beil. 1)): <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000014089>.

8 Coburg, Landesbibliothek, Signatur: Rara / B III 1/9. – VD16 (www.vd16.de): ZV 22337.

9 Erstmals beschrieben von Robert Münster, »Neues zum zweiten Liederbuch des Peter Schöffers jun.«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhard Schmid, Tutzing 1993, S. 303–310. – Nicole Schwindt (*Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 527) stellt anhand von Provenienzaspekten dieser der Öffentlichkeit vorenthaltenen Ausgabe die Überlegung an, dass dieses Exemplar des *Theuerdank* direkt in den Besitz von Peter Schöffers d. J. gekommen und von ihm gebunden worden sein könnte.

10 R. Münster, Neues, ebda., S. 303. Bei einem der beiden Druckbögen mit der Bogensignatur B sind Spuren eines zweifarbigen (schwarz-roten), lateinischen Text-Drucks mit ca. 30 Zeilen erkennbar, manche Seiten besitzen in der Kopfzeile eine gedruckte rote Folierung mit »fol.« Der Abdruck erscheint immer spiegelbildlich, außerdem sind Teilabdrücke von Holzschnitten mit figürlichen Darstellungen sichtbar.

Mit diesem visuellen Befund korrespondiert die Identifikation dreier weiterer, bei der Restaurierung gefundener Makulaturblätter, die Isolde Kalter (Landesbibliothek Coburg) gelang: Sie stammen demnach aus Kalenderdrucken von Peter Schöffers d. J., dem *Hortulus animae* von 1513 (VD16 H 5088 und VD16 H 5059) und dem *Hortulus animae* von 1518, siehe Maria Consuelo

feststellte, bestätigten Maiers Befunde im D-Stimmbuch und verhalfen zur korrekten Datierung der Drucklegung im Jahr 1517.

ALTVS und BASSVS

Die beiden Stimmbücher Altus und Bassus (A bzw. B) aus dem 1517 erschienenen Liederbuch von Peter Schöffer d. J. wurden schließlich im September 2020 der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek als hochmögendes Geschenk übermittelt. Mit diesem beispiellosen Vorgang der Quellenergänzung eröffnen sich für die Erforschung des bekannten Liedguts völlig neue Perspektiven.

Überraschend war die Entdeckung, dass Schöffer in allen drei vollständig erhaltenen Stimmen den Rahmen des Titelblatts mit den gleichen Zierleisten bedruckt hat, die (horizontal) die Jagd zweier Hunde auf zwei Hasen zeigen bzw. die groteske Gegenüberstellung von Eidechse – Hirschkäfer und Kröte – Reiher, an deren linker Außenseite ein nicht definierbares Kriechtier der Gruppe auflauert. Die senkrechten Leisten sind Zierrahmen, von denen die in jedem Titelblatt rechte Leiste florale Ranken mit einem mittig gesetzten Löwenkopf zeigt.¹¹ Warum Schöffer im Gegensatz zu seinem früheren Liederdruck von 1513 auf Stimmenindividuelle Rahmenleisten verzichtete, könnte mit den weiteren Fragestellungen, die sich aus diesem Notendruck ergeben, zusammenhängen.

Quellenergänzung oder eigenständige Exemplare?

Die bibliographische Zusammengehörigkeit aller drei Stimmen ergibt sich aus der inhaltlichen und formalen Übereinstimmung. Anhand der vollständig erhaltenen drei Stimmen klärt sich nun auch die umstrittene Frage nach der Vollständigkeit des Discantus-Exemplars: Jedes Stimmbuch (D, A, B) besteht im Buchblock aus fünf Lagen Papier im kleinen Oktav-Querformat für 36 vollständige Liedsätze, nur in A und B enthält die letzte Lage statt 8 nur 7 Blätter (geheftet als 4 plus 3

Oldenbourg, *Hortulus animae (1494)–1523. Bibliographie und Illustration*, Hamburg 1973, S. 49, Sigle L 73. Die Farbspuren auf dem Notendruck könnten sich von den aufgeklebten Kalenderblättern übertragen haben. Frau Kalter danken wir sehr für die akribischen Recherchen.

- 11 In seinem Liederbuch von 1513 (RISM B/I 1513², vdm 13; wie *Anm. 1*) hatte Schöffer für jede der vier Stimmen individuell gestaltete Zierleisten mit zum Teil recht obszönen Szenen und Sentenzen verwendet (Digitalisat des unikalen Exemplars München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Rar. 967: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074659> bzw. <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074659-9>). Für eine sehr genaue Erörterung der Drucktechnik und insbesondere des Erscheinungsbildes des Druckes siehe N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Anm. 9*), Kapitel VI.1.a, insbesondere S. 520–526.

Blätter). Im D ist das letzte enthaltene Blatt, Folio 40, unbedruckt.¹² Auch das letzte Blatt in A, Folio 39, ist völlig unbedruckt.

Das T-Stimmbuch war wegen der zusätzlichen Textstrophen zu Nummer 36 sowie wegen des erhöhten Platzbedarfs durch Index und Kolophon ebenfalls auf eine vollständige letzte Lage mit 8 Blättern angewiesen. Es überrascht nicht, dass die Bogensignaturen in allen vier Stimmen weitgehend kongruent zu den Liedern verteilt sind. Sie sind auch auf den Coburger Makulatur-Bögen (T) überwiegend erkennbar und die Anordnung der Seiten zeigt, dass der Druckbogen E¹³ das letzte Blatt (Folio 40) für Kolophon und Druckermarke nutzt.

Alle physischen Anzeichen deuten aber darauf hin, dass die Stimmen A und B eine andere Provenienz besitzen als die bekannte Münchener Discantus-Stimme. Die beiden Stimmen sind wie das Discantus-Stimmbuch in braune Ledereinbände gebunden, unterscheiden sich davon aber deutlich im Format (A und B sind an beiden Rändern um einige Millimeter größer) und vor allem durch die motivisch abweichende Prägung des Leders.

Einbände mit Blindprägung

Wie bei vielen Ledereinbänden des 16. Jahrhunderts üblich, sind auf den Einbanddecken von D, A und B mit dem Streicheisen und auch mit Rollen- und Prägestempeln blind geprägte Verzierungen aufgebracht.

Discantus

Auf dem Vorderdeckel im zentralen Feld der Stimme D ist ein einzelner lateinischer Großbuchstabe »D« eingeprägt. Die Rahmenleisten auf dem Einband des Stimmbuchs sind mit einem besonderen Motiv gestaltet: Paare und Köpfe. Ein fürstliches Paar steht auf einem Balkon oder Söller, der Fürst (jeweils die rechte Person) erkennbar an Krone und Zepter, mit einem knielangen Überrock, die kleinere Frauengestalt daneben scheint zu ihm aufzublicken. Auf dem Buchrücken sind zwei weitere Varianten des Motivs erkennbar: Fürst und Dame stehen Hand in Hand nebeneinander, in einer weiteren Gruppierung steht neben dem Fürsten eine kleinere Gestalt, sei es ein Kind, ein Putto oder eine Götterfigur (Amor? Merkur?). Ein anderes Motiv desselben Rollenstempels zeigt im Profil zwei Köpfe mit leicht geöffnetem Mund. Diese Motivik ist auch eingegrenzt auf den

12 Bereits von J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 6, ist der Befund so beschrieben.

13 Die Landesbibliothek Coburg stellte freundlicherweise Digitalisate der drei vollständigen Druckbögen zur Verfügung, die nicht nur die Abdruckspuren eines illustrierten Textdrucks und eines Wasserzeichens (Ochsenkopf) bestätigen (siehe oben, *Anm. 10*), sondern auch die Tatsache, dass die Rahmen fertig gesetzt und montiert waren – die Abfolge der Lieder entspricht den drei Stimmen D, A und B.

süddeutschen Raum in der kooperativen Einbanddatenbank (EBDB) mit mehreren Beispielen belegt,¹⁴ die unterschiedliche Größen (hinsichtlich Breite der Rollen) und motivische Varianten zeigen, was die Popularität dieser Gestaltung unterstreicht.

Altus und Bassus

Im Unterschied dazu sind die beiden gleich gestalteten Ledereinbände der Stimmen A und B mit einem eingepprägten floralen Motiv verziert (siehe Abbildung 1): Ein Rahmen mit einem bewohnten, welligen Rankenwerk, wohl Waldrebe (Klematis), in dem drei verschiedene Vogeltypen nach den Blüten picken. Diese Motivik erscheint häufig auch auf Einbänden aus dem Raum Augsburg bzw. Schwaben im zeitlichen Rahmen vom letzten Viertel des 15. bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus¹⁵. Die nur durch das Streicheisen gestaltete Mittelfläche der Vorderdeckel wurde mit einem achtmal aufgebrachtten Prägestempel ergänzt, der das Erdbeerblatt als Stengel mit drei gezackten Blättern und Wurzelstock zeigt.¹⁶ Die vollständigen Stimmbezeichnungen »Altus« und »Bassus« sind jeweils auf dem Vorderdeckel im oberen Feld mit gotischen Lettern eingeppräg.

Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters, konserviert in den Einbänden des Liederbuchs

Während im Discantus-Stimmbuch die Spiegel ohne zeitgenössische Eintragungen erhalten sind (das letzte, unbedruckte Blatt 40 gehört zur letzten Lage im Buchblock), weisen A und B auf dem vorderen Spiegel eingeklebt ältere Fragmente handschriftlicher, lateinischer Distichen¹⁷ (wohl aus dem 15. Jahrhundert) auf,

14 Die Datenbank ist online verfügbar unter <https://www.hist-einband.de/> (30.12.2021). Für Beispiele der Paare bzw. Köpfe vgl. die Zitiernummern aus dem Augsburger Raum: EBDB r003798, EBDB r001180, EBDB r003769, EBDB r003906, EBDB r003876. Der ikonographische Thesaurus der Datenbank verwendet für die Bezeichnung des Balkons bzw. Söllers in dieser Motivik den Begriff »Vase«.

15 EBDB (siehe [Anm. 14](#)), für Augsburger Beispiele der von Vögeln bewohnten Ranke z. B. fünf sogenannte »Jagd-Rollen«, Zitiernummern: EBDB r002777, EBDB r000704, EBDB r000697, EBDB r000688, EBDB r000643.

16 Die Erdbeerpflanze wird in der bildenden Kunst als Symbol und Attribut der Jungfrau Maria, die Frucht auch als weltliches Symbol der Lust verwendet. Eine spezifischere Bedeutung haben die dreiteiligen Erdbeerblätter, die als Verzierungen (»Zacken«, zum Teil auch mit bestimmter Anzahl zur Kennzeichnung des adeligen Rangs) in verschiedenen europäischen Ländern die Kronen von Herzögen, Earls, Dukes, Marquis usw. zieren. Bildliche Übersicht in Wikipedia <https://de.wikipedia.org/wiki/Rangkrone> (30.12.2021).

17 Der Text verkörpert die Abschrift einer spätmittelalterlichen Nachdichtung von Ovids *Ars amatoria* und den *Remedia amoris*, die in einer der Hauptquellen des Epos (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 11601, aus Kloster Polling, 14. Jahrhundert) als »de arte procandi« bezeichnet wird. Offen erkennbar sind Passagen der Verse 138–155 im Bassus-Stimmbuch und 156–177 im Altus-Stimmbuch. Der Text wurde veröffentlicht von Wilhelm Wattenbach, »Pseudo-ovidische Gedichte des Mittelalters«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*

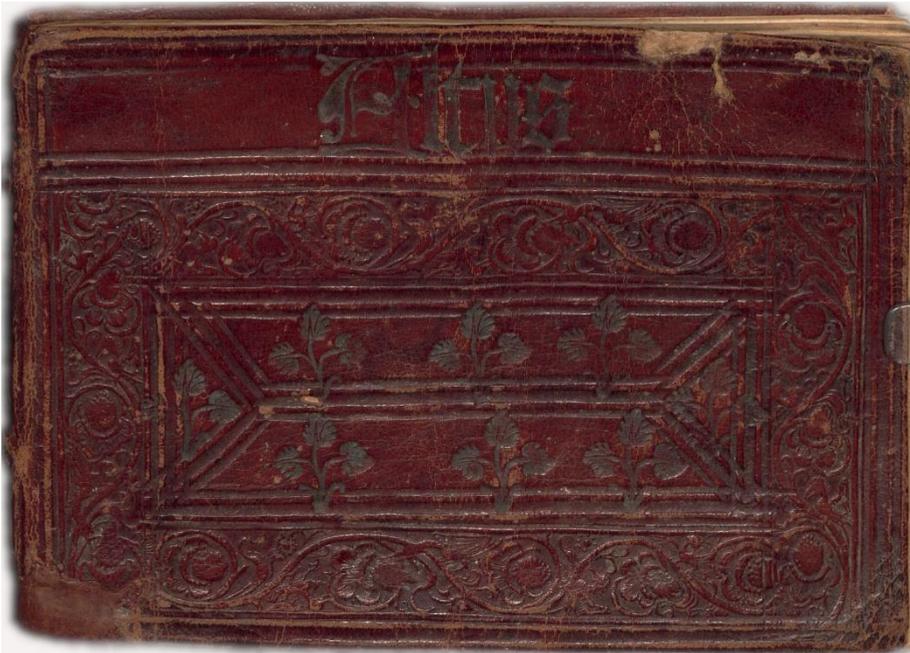


Abbildung 1: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffler d. J., 1517, Einbandvorderseite des Altus-Stimm-
buchs. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

die sehr sorgfältig beschnitten wurden, um Textverlust zu vermeiden. Der verborgene Inhalt war bei aller Unvollständigkeit wohl ein erhaltenswertes literarisches Dokument, das Abschnitte aus dem *Facetus moribus et vita* wiedergibt. Bereits aus der Zeit vor 1500 lassen sich erste gedruckte (Teil-)Ausgaben des *Facetus moribus*

34 (1890), S. 270–280. Insgesamt gehört dieser Text jedoch zum *Facetus moribus et vita*, einer seit dem 12. Jahrhundert in mehreren literarischen Werken rezipierten oder integrierten pseudo-ovidischen Versdichtung. Die Rezeption des *Facetus* stützt sich im Wesentlichen auf die Teilabschnitte, die auch hier im Bindematerial erkennbar sind, vgl. dazu Rüdiger Schnell, »Facetus, Pseudo-ars amatoria und die mittelhochdeutsche Minnedidaktik«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 104 (1975), S. 244–247. – Die Internet-Datenbank ARLIMA (Archives de littérature du moyen âge) benennt im Artikel »Facetus« (2. Version »Moribus et vita«) als Hauptquellen des Textes fünf weitere Handschriften aus der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Bibliothèque nationale de France Paris: <https://www.arlima.net/ch/facet.us.html> (30.12.2021).

et vita in der lateinisch-deutschen Fassung von Sebastian Brant nachweisen¹⁸ – aber mit einem deutlichen Manko: Der Anfangsteil des *Facetus* mit einer ausführlichen ständischen »Benimm-Lehre« (»Ständedidaxe«) war ein für viele europäische Länder bedeutender Leitfaden korrekten Verhaltens; ihr Mittelteil jedoch, die Ovid nachgedichtete »Pseudo-Ars amatoria«, wurde bis auf wenige Eingangsverse unterdrückt,¹⁹ sodass diese häufig literarisch rezipierte Liebeslehre auch noch im 16. Jahrhundert auf handschriftliche Tradition angewiesen war.

Von ihrem Vorbild, Ovids *Ars amatoria*, drängten sich ab der ersten Werkausgabe im Jahr 1471, herausgegeben von Franciscus Puteolanus und gedruckt in Bologna,²⁰ die Nachdrucke. Die früheste Ausgabe der *Ars* in Deutschland erschien in Augsburg bei Günther Zainer am 18. Januar 1471.²¹ Die Popularität des Originals dürfte die mittelalterlichen Nachdichtungen rasch verdrängt haben, was das Auffinden von Fragmenten entscheidender Passagen aus dem *Facetus* in einem Bändchen Liebeslieder der Reformationszeit plausibel begründen kann.

Die äußeren Merkmale der Einbände und die eingefügten *Facetus*-Fragmente bieten damit zwar keine exakten Datierungen, ihre Gestaltung entspricht jedoch zeitgenössischen bayerisch-schwäbischen Lederbänden aus dem beginnenden 16. Jahrhundert.

Nicht nur die von den jeweiligen Besitzern der Stimmbücher veranlassten Einbände,²² sondern auch die handschriftlichen Eintragungen und Anteile deuten auf unterschiedliche Provenienzen der Stimmbücher D und A/B hin: Das D-Stimmbuch zeigt keine zeitgenössischen Eintragungen; die zahlreichen Eintragungen mit Bleistift, auch auf den Notenseiten, stammen aus dem 19. Jahrhundert (überwiegend vom Konservator der Musikabteilung, Julius Joseph Maier, siehe dazu

18 Der *Incunabula short title catalogue, the international database of 15th-century European printing*, https://data.cerl.org/istc/_search (30.12.2021) benennt als frühesten Druckort für den *Liber Faceti docens mores hominum* Basel: Johann Bergmann von Olpe 1496 (ISTC Nr. if00040000).

19 Rüdiger Schnell, Art. »Facetus«, in: *Verfasser-Datenbank*, Berlin 2012, <https://www.degruyter.com/document/database/VDBO/entry/vdbo.vlma.1022/html> (30.12.2021).

20 *Incunabula short title catalogue* (wie Anm. 18), ISTC Nr. io00126000.

21 Ebda., ISTC Nr. io00140400; siehe auch die Inkunabel-Datenbank der Bayerischen Staatsbibliothek *BSB-Ink* (<https://inkunabeln.digitale-sammlungen.de>) Nr. O-108, und die Datenbank des *GW* (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>), Nr. M28610.

22 Von den Schöffers-Drucken im Querformat mit Tiroler Provenienz ist hinsichtlich des Einbandes auf das Tenor-Stimmbuch der am 7. Februar 1513 gedruckten *Quinquagena Carminum* hinzuweisen (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Sondersammlungen Depot A, 160 F 33, Digitalisat: <https://diglib.uibk.ac.at/urn:nbn:at:at-ubi:2-12060>), das Walter Senn 1964 detailliert beschrieb und dabei auf die Nähe zum kaiserlichen Hof Maximilians I. hinwies. Die ebenfalls mit Streicheisen und Einzelstempeln aufgebrauchten Verzierungen weichen völlig von der Gestaltung der unterschiedlichen Münchener Quellen ab. Walter Senn, »Das Sammelwerk ›Quinquagena Carminum‹ aus der Offizin Peter Schöffers d. J.«, in: *Acta musicologica* 36 (1964), S. 183–185.



Abbildung 2: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffler d. J., 1517, Titelseite des Bassus-Stimmbuchs. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

unten). Übereinstimmende Eintragungen aus dem späten 16. Jahrhundert finden sich jedoch in A und B in Form von Erwerbs- und Besitzvermerken auf den Titelblättern. Die Lust des Besitzers am Verzieren des B-Titelblattes (mit derselben Tinte) drückt sich in horizontalen und diagonalen Linien aus, die durch das Wort »BASSUS« und die Buchstaben »S« gezogen sind (siehe Abbildung 2). Abgesehen davon befinden sich darin auch handschriftlich ergänzte Noten: auf Folio 32 recto nach dem Doppelstrich von Nummer 30 drei Minimen *B-d-B* – möglicherweise eine Federprobe. Wohl von anderer Hand und mit hellbrauner Tinte folgt nach dem Schluss des letzten Liedes Folio 39 verso (Bg. [e vii]^v) eine längere Passage, die den vorausgehenden doppelten Schlussstrich durch kleine Querstrichlein in einen C2-Schlüssel umgestaltet. Eine Entsprechung konnte in den übrigen Stimmbüchern des Liederbuchs nicht lokalisiert werden.

Wer war der Besitzer?

Soweit es rekonstruierbar ist, gehörten die Stimmbücher einem Angehörigen des italienisch-schweizerischen Adelsgeschlechts von Salis, das in Soglio im Bergell

bzw. in Samedan (Engadin, Kanton Graubünden) ansässig war. Der Eigentümer Fridericus Saliceus, der im A-Titelblatt seinen Besitz vermerkte (»Frideric^o Salice^o 1590, die 15 Ju|nÿ Augustae Vindelicorum«) und im B den Kaufpreis (»Sum Fridericij Salicej emptus | fl 1 1/2 Augustae.« »Ich gehöre Fridericus Saliceus und wurde für 1 ½ Gulden in Augsburg gekauft«), war vermutlich der gleichnamige Enkel von Friedrich von Salis-Samedan (1512–1570), einem Oberst und Gesandten in Venedig²³ und Schüler von Glarean in Basel,²⁴ der darüber hinaus auch ein erfolgreicher Verfechter und Repräsentant der Reformation in der Schweiz war. Sein gleichnamiger Enkel Friedrich, geboren am 24. April 1574 in Samedan (auch: »Samaden«) als Sohn des Bergwerkbessizers und bedeutenden Vikars Johannes Saliceus und seiner Frau Eva Planta, starb im März 1616 in Paris als französischer Reichskämmerer. Wie in der *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum*²⁵ vermerkt, wurde er bereits als junger Mann nach Frankreich geschickt, wo er dem reformierten Glauben abschwor und zum Katholizismus übertrat, was eine schließlich im Druck niedergelegte theologische Korrespondenz mit seinem Vater provozierte.²⁶ Das erste Reiseziel war jedoch Augsburg, wo er laut der Regesten der Akten im Staatsarchiv Graubünden²⁷ zusammen mit seinem um ein Jahr jüngeren Bruder Johann Friedrich von Salis-Samedan²⁸ studierte. Damit

23 Eine knappe Darstellung der Genealogie findet sich in der Wikiwand »Salis (Adelsgeschlecht)«, [https://www.wikiwand.com/de/Salis_\(Adelsgeschlecht\)#/Namenstr%C3%A4ger](https://www.wikiwand.com/de/Salis_(Adelsgeschlecht)#/Namenstr%C3%A4ger) (18.6.2021).

24 Martin Staehelin, »Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz«, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 57–83: S. 79f., schildert im Zusammenhang mit der Deutschen Lautentabulatur in Samedan, Fundaziun Planta, Ms. M 1 aus dem Besitz Friedrichs von Salis-Samedan [des Älteren] die musikaffine Haltung Friedrichs und seines Sohnes Johannes von Salis.

25 Petrus Dominicus Rosius de Porta, *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum*, Bd. 2, Augsburg 1794, S. 287f.

26 Eine vollständige Vita Friedrichs enthält die Dissertation von Martin Bundi: *Stephan Gabriel, ein markanter Bündner Prädikant in der Zeit der Gegenreformation. Ein Beitrag zur politischen und Geistesgeschichte Graubündens im 17. Jahrhundert*, Chur 1964, S. 58–60. Bereits 1594 studiert Friedrich von Salis Recht in Paris und wird zum Almosenier des französischen Königs Heinrich IV. Friedrich von Salis' Konversion erfolgte jedoch erst 1594, also ein Jahr nach der politisch motivierten Rückkehr Heinrichs IV. zum Katholizismus.

27 Alexander Pfister, *Archiv Salis-Planta, Samedan*, 2009, S. 2: Staatsarchiv Graubünden, D II a 006 und D II a 007, siehe https://www.gr.ch/DE/institutionen/verwaltung/ekud/afk/sag/dienstleistungen/bestaende/nichtstaatlichearchive/Documents/DII_Salis-Planta_Samedan.pdf (19.6.2021). Friedrich von Salis' Sterbejahr wird dort mit 1615 angegeben.

28 In der Ingolstädter Matrikel findet man Einträge für die Brüder Salis: am 3. Juli 1592 (Sommersemester 1592) für »Fridericus à Saliche Griso Cleuensis nobilis« mit einer Studiengebühr von 30 Kreuzern; für den jüngeren Bruder am 5. Oktober 1593 für das Sommersemester 1593 unter dem Namen »Ioannes Fridericus à Salis / Griso nobilis et legum studiosus« als Student der (beiden) Rechte. Johannes Friedrich von Salis zahlte die außerordentlich hohe Gebühr von 1 fl 30 kr, siehe *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt – Landsbut – München*, Teil 1:

könnte ein Aufenthalt am evangelischen Gymnasium St. Anna gemeint sein, was einen unmittelbaren Kontakt zu dessen bedeutendem Praeceptor, Kantor und Notensammler Adam Gumpelzhaimer ermöglichte und die Erwerbs- und Besitzvermerke in den beiden Stimmbüchern plausibel macht. Nicht grundlos sind die in Augsburg bis 1590 erhaltenen Stimmbücher ausgerechnet mit Fragmenten der pseudo-ovidischen Distichen ausgestattet: Es ist ein Hinweis auf das dichte Vorhandensein dieser Texte im Augsburger Raum; sie bestätigt sich heute noch durch weitere Quellen des *Facetus* im Säkularisationsgut der Bayerischen Staatsbibliothek, die aus dem Umkreis dieser Stadt stammen.²⁹ Aus den vielen Ortsbezügen, die sich mit den beiden neuen Stimmen zu Schöffers Liederbuch von 1517 verbinden, erkennt man die Bedeutung eines weiträumigen kulturellen Raumes: Basel³⁰ und Samedan sind beispielhafte Orte der Bildung und Lebensschwerpunkte von Rezipienten (in diesem Fall die Familien von Salis und Planta), die sich als Diplomaten, Reformatoren, Industrielle und Bildungsbeflissene schon seit früher Jugend einen weiten Aktionsradius in die Handelszentren eines großen sprachlich-kulturellen Raumes hinein eröffneten und die kulturellen Güter, die sich beispielsweise in der Freien Reichsstadt Augsburg sammelten, zu eigen machten. Dass ein vergleichbarer ›Umschlag‹ auch den Stimmensatz der Discantus-Stimme ebenfalls Inn-aufwärts nach Tirol führte, zeugt von der selbstverständlichen Rezeption von Werken, die der eigenen kulturellen Identität entsprachen.

Ein zeitgeschichtliches Ereignis muss sich auch den Schülern in der Freien Reichsstadt unmittelbar eingepägt haben und wirft ein anderes Licht auf die Konversion und Friedrichs späteres Studium beider Rechte: Um das Jahr 1590 wurde Augsburg und sein Umland von einer ersten Welle gegenreformatorisch motivierter Hexenprozesse mit Folterungen, Verurteilungen und in vielen Fällen auch Exekutionen überwiegend von Frauen und Kindern erschüttert, die auch

Ingolstadt, Bd. 1: 1472–1600, hrsg. von Götz Freiherrn von Pölnitz und Georg Wolf, München 1937, Sp. 1267 und 1288. Ein früherer Eintrag in der Dillinger Matrikel für Friedrich von Salis lässt sich nicht nachweisen, siehe Thomas Specht und Alfred Schröder, *Die Matrikel der Universität Dillingen*, Bd. 1: 1551–1645, Dillingen 1909 (Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, 2). Die *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum* (wie *Anm.* 25), S. 288, enthält einen Eintrag zum jüngeren Bruder Friedrichs, Joannes Fridericus a Salis, geboren im April 1575.

29 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4146 (aus dem Augustinerchorherrenstift Hl. Kreuz in Augsburg), Clm 4409 (aus dem Benediktinerkloster St. Ulrich in Augsburg) und Clm 11601 (aus Kloster Polling).

30 In Basel hatte sich Peter Schöffler d. J. nach mehreren Ortswechselln zuletzt 1539 niedergelassen und arbeitete dort als Typenschnneider, unter anderem zusammen mit Matthias Apiarius. Schöffler starb 1547 in Basel. Siehe: Severin Corsten, »Schöffler, Peter der Jüngere«, in *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), S. 359f., <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118795295.html#ndbcontent> (30.12.2021).

weitere bayerische Städte ergriffen. Im Jahr 1590 erhielten die bis dato staatsrechtlich ungeregelt ablaufenden Prozesse durch Bayerns Herzog Wilhelm V. für das bayerische Territorium eine erste rechtliche Grundlage, die sich auf universitären juristischen Beistand aus Ingolstadt stützte.³¹

Augsburg diente Friedrich von Salis als Ausgangsort für die Reise in eine Universitätsstadt: Seine in Ingolstadt »Idibus Octobris 1593« erschienene philosophische Disputation *De tertia mentis humanae functione ab errore vindicanda*³² wurde vom Dekan der theologischen Fakultät Gregorius de Valentia (Gregor von Valencia, 1549–1603) und dem jesuitischen Dekan der philosophischen Fakultät Ioannes Sallerus (Johannes Saller, 1563–1630) gebilligt. Der Prüfer war der aus England stammende Philosoph Adam Higinus (Adam Higgins, 1563–1612), der in Dillingen und ab 1592 in Ingolstadt lehrte. »Fridericus a Salis«, wie der lateinische Titel der Disputatio (in 15 Thesen) ihn nennt, widmet das Werk dankbar seinem Vater »Ioannes a Salis«. Möglicherweise handelt es sich bei dem Promovenden um den Besitzer der Stimmbücher – Fridericus Saliceus. Der Zeitpunkt seiner Konversion zum Katholizismus, die in der *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum* in »aulae Gallicae«, auf sein Eintreffen in Frankreich datiert wird,³³ wurde offiziell erst 1594 nach der Konversion seines Gönners und Dienstherren, des französischen Königs Heinrich IV., vollzogen.

Peter Schöffers Liederbuch von 1517: ein vorzeitig abgebrochenes Vorhaben?

Die Auswertung der Quellen und ihrer Druckvorgänge führte aufgrund mehrerer Auffälligkeiten zu einer neuen Arbeitshypothese, die einen Leitfaden für die folgenden Ausführungen bildet: Schöffers äußerst ambitioniertes Liederbuch von

- 31 Siehe Wolfgang Frühwald, »Die Freude am Leben. Zur Kulturgeschichte Augsburgs in der Frühen Neuzeit«, in: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, hrsg. von Jochen Brüning und Friedrich Niewöhner, Berlin 1995 (Colloquia Augustana, 1), S. 23–36: S. 32: »Seit dem hexenchoc von 1590 war der Hexenwahn auch in die Gelehrtenstuben der Augsburger Humanisten eingezogen«. Siehe auch Kurt Rau, *Augsburger Kinderhexenprozesse im Kontext der Hexenverfolgungen in Früher Neuzeit*, Diss. Universität Zürich 2003, <https://doi.org/10.5167/uzh-163100> (30.12.2021), S. 1: »Angst und Schrecken müssen die Bewohner der Reichsstadt erfasst haben, als um 1590 in der Umgebung Augsburgs – Menetekeln gleich – zahlreiche Hexen für ihre vermeintlichen Untaten auf Scheiterhaufen »brannten«. Eine umfassende Darstellung der Thematik liefert Wolfgang Behringer mit *Hexenverfolgung in Bayern: Volksmagie, Glaubenseifer und Staatsräson in der Frühen Neuzeit*, Studienausgabe, München 1988.
- 32 Fridericus a Salis, *Disputatio Philosophica, De tertia mentis humanae functione ab errore vindicanda*, Ingolstadt: Wolfgang Eder 1593, VD16 (www.vd16.de) H 3613. Friedrich von Salis-Samedan wird auf dem Titelblatt als »Philosophiae, & LL. [legum] Studios[us]« bezeichnet. Das Rechtstudium setzte er in Paris fort.

- 33 Wie *Anm. 25*.

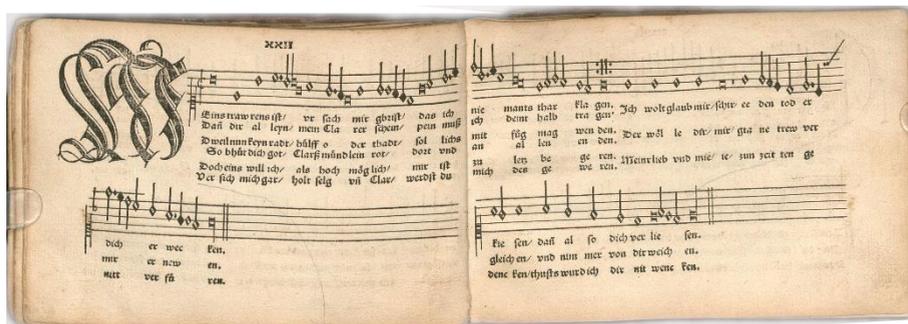


Abbildung 3: Paul Hofhaimer, Nr. 22 *Meins Trauens ist*, aus: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffers d. J., 1517, Discantus: Bg. [Cc vii]–[Cc viii]'. Die koordinierenden Bleistift-Bögen des unteren Notensystems wurden wohl von J. J. Maier eingetragen. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

1517 hat vermutlich die zunächst beabsichtigte Ausgestaltung in vielerlei Hinsicht nicht erreichen können, da zeitliche oder ökonomische Umstände einen raschen Abschluss erzwangen. Der Aufwand für den Satz und die Montage der Druckrahmen übertrifft in diesem Liederbuch (mit einer präzise koordinierten Silbenunterlegung mehrerer Strophen) die bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Stimmen-Drucke mit Vokalmusik und wird nur in Ausnahmefällen nachfolgend einmal aufgegriffen.

Bereits Julius Joseph Maier beschrieb 1880 die folgenden Kriterien als besondere »Eigentümlichkeiten«, ³⁴ die dies – nun auch für die Stimmen Altus und Bassus – untermauern:

(1) Die bis zu drei Textstrophen der Lieder sind hier in jeder einzelnen Stimme den Notensystemen vollständig und zeitgenössisch unvergleichbar präzise koordiniert unterlegt (siehe Abbildung 3). ³⁵ Infolgedessen haben alle vier Stimmbücher nahezu denselben Umfang – 40 bzw. 39 Blätter, da bei zwei Stimmen (A und B) das letzte, nicht verwendete Blatt 40 fehlt. Diesen auf die einfachere Nutzbarkeit des Notenmaterials durch Sänger zielenden Luxus hat Schöffers in

34 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 7.

35 Zur Textunterlegung in diesem Liederbuch siehe N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 9*), S. 568–571. Andrea Lindmayr-Brandl stellte sie in den Mittelpunkt ihres Beitrags »Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von 1517«, in: *Fontes Artis Musicae* 50 (2003), S. 36–57. Allein die Präzision der Textunterlegung ermöglicht hier die Ableitung von Usancen für deklamatorische, melismatische und kadenzierende Phrasen des Melodieverlaufs, die wegen des konsequenten Verzichts auf Binnenwiederholungen von Textphrasen oder einzelnen Worten mitunter zu kontroversen Ergebnissen führt.

keinem anderen seiner deutschen Liederbücher angewandt.³⁶ Denn es ist offensichtlich, dass die Weitläufigkeit des Notenbildes ein Resultat der koordinierten Unterlegung von drei Textstrophen ist.

Ein wichtiger Aspekt, den Nicole Schwindt einbringt, ist: »Die frühen Drucke polyphoner Lieder sind genauso viel Gedichtpublikationen für Leser, wie sie Notenausgaben für Musizierende sind.«³⁷ Dabei gilt auch noch für Schöffers Liederbuch von 1517: Allein der Tenor ist Träger der vollständigen Texte, denn trotz des Bemühens um textliche Vollständigkeit aller Stimmen in den ersten 35 Liedern sind die acht Strophen des letzten Liedes nur in der Tenor-Stimme abgedruckt. Doch keine Regel ohne Ausnahme: Im Lied Nummer 34, *Klag führ ich groß*, ist nur eine Strophe unterlegt, näheres dazu im Folgenden.

Die Praxis des Notendrucks (und auch handschriftlicher Stimmbücher) setzt andere Prioritäten, wie sich in Peter Schöffers früherem Liederbuch mit 62 Liedern von 1513 zeigt: Dort ist bei 61 Liedern außer im Tenor in keiner Stimme eine Textstrophe vollständig unterlegt; eine Ausnahme bildet nur das Lied Nummer 2 *Ich weiß ein hübschen Bauernknecht*, dessen vollständige Textunterlegung aller Stimmen sich aufgrund der komplizierteren musikalischen Faktur zweier alternierender Stimmpaare (D/A und T/B) ergab, die stets unterschiedliche Verse singen. In den übrigen Liedern enthalten alle Stimmen zu Beginn des ersten Notensystems nur die Textincipits, die als Stichworte zur Identifikation dienen (siehe Abbildung 4). Der vollständige Liedtext ist nur in der Tenor-Stimme nach dem jeweils zugehörigen Notentext verbal abgedruckt, meist auf der gegenüberliegenden Seite. Das Tenor-Stimmbuch ist als einziges umfangreich, die übrigen Stimmen haben jeweils nur etwa den halben Umfang der Tenor-Stimme, zumal bei diesem Verfahren, das weitgehend auf Textierung verzichtet, selbst bei einem kleinen Querformat drei Notenzeilen pro Seite gedruckt werden können. Gleichzeitig vereinfacht sich der Druckvorgang erheblich, da keinerlei

36 Nur das Schlusslied Nr. 36, *Zucht, Ehr und Lob* hätte mit seinen acht Strophen buchstäblich den Rahmen gesprengt; die fünf nicht unterlegten Strophen sind in den Coburger Fragmenten des Tenor-Stimmbuchs im Anschluss an den Notentext von Nr. 36 abgedruckt. Dieses Lied wurde bereits in Erhard Öglins Augsburger Liederbuch (*Aus sonderer künstlicher art ...*) von 1512 (RISM B/I 1512¹, vdm 11; wie *Anm. 1*) als Nummer 39 mit allen acht Strophen veröffentlicht. Digitalisat des Stimmensatzes der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Rar. 27: <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082229>. – Das Tenor-Stimmbuch der *Quinquagena Carminum*, Mainz 1513 (wie *Anm. 22*) beschränkt sich wie deren von Ottaviano Petrucci im Chorbuchlayout gedruckte Vorlage *Canti B* (RISM B/I 1502², wie *Anm. 1*) auf die Wiedergabe kurzer Textincipits und erlaubt deshalb eine durchgehende Disposition mit drei bis vier Notenzeilen pro Seite.

37 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Anm. 9*), S. 566f.



Abbildung 4: Sebastian Virdung, Nr. 54 *Was ich Geduld und Leiden trag*, einander gegenüberliegende Noten- und Textseite im Tenor-Stimmbuch, aus: *Gedrückt zu Mētz durch Peter Schoeffern. Vñ volendt Am ersten tag des Mertzten. Anno. 1513*, Bg. [G 7]^r–[G 8]^r. Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 967; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074659-9

Aufwand für eine präzise, an die Stimmenverläufe angepasste und mehrzeilige Textunterlegung entsteht.

Abweichend davon (und etwa in der Mitte zwischen beiden Prinzipien liegend) unterlegt Schöffler in seinem letzten erhaltenen deutschen Liederbuch *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im[m] truck nie vß gangen*, das er gemeinsam mit Matthias Apiarius in Straßburg um 1536 drucken sollte, in allen Stimmen die erste Strophe. Die Folgestrophen sowie die Autorennamen finden sich aber wiederum nur im Tenor-Stimmbuch.³⁸ Schöffler nützt damit den bereits bei seinem Nachdruck von Johann Walters *Geystliche[m] Gsangbüchlin* (Worms 1525)³⁹ erprobten Kompromiss zwischen optimaler Übersichtlichkeit und ökonomischen Rücksichten.

Diese Dispositionsfragen korrespondieren direkt mit den Formaten des Satzspiegels und der gedruckten Exemplare. Das Liederbuch von 1517 besitzt ein Querformat, das Peter Schöffler d. J. bereits in seinem Liederdruck von 1513 sowie in den *Quinquagena Carminum* aus dem gleichen Jahr verwendet hatte, je nach Beschnitt und Bindung etwa in der Größe 10 x 15,5 cm. Das Format unterscheidet sich also deutlich von seinen späteren Sammlungen weltlicher und geistlicher Lieder, die er ab seiner Übersiedelung nach Worms (1518) und dem 1525 dort erschienenen Nachdruck des *Geistlichen Gesangbüchleins* von Johann Walter bevorzugt: Sie zeigen einen beinahe quadratischen Satzspiegel; buchstäblich

38 RISM B I, [c. 1536]⁸, vdm 27 (wie *Anm. 1*); Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Mus.pr. 39#Beibd. 2: <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00081895> und der Universitätsbibliothek Freiburg, Signatur E 4293,m: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/digit/schoeffler1536>.

39 vdm 111 (wie *Anm. 1*), Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09219769>.

vollzog sich hier für Peter Schöffer ein formaler Umbruch. Der eventuell durch andere lokale Papierformate erforderliche Wechsel der Disposition ermöglicht trotz vollständiger Unterlegung einer Textstrophe in jeder Stimme und dem Verzicht auf die Führung der Systeme über zwei gegenüberliegende Seiten drei bis vier Notenzeilen pro Seite.

(2) Die Notensysteme laufen im Liederbuch von 1517 wie in manchen (allerdings wesentlich späteren) Tabulaturen und Partituren für Tasteninstrumente generell über die linke und die gegenüberliegende rechte Seite des aufgeschlagenen Stimmheftes (»über den Falz«, wie Maier⁴⁰ schreibt); Kustoden sind überwiegend nur am Zeilenende rechts eingefügt. Diese außergewöhnliche Anordnung der Notenzeilen⁴¹ erforderte eine maximale Präzision im Satz der Noten und bei der Montage der Druckrahmen für die Druckbögen. Die Disposition des Druckes ist überwiegend sehr großzügig und in allen Stimmen gut lesbar. Trotzdem nützt diese Anordnung angesichts der zwei verfügbaren Notenzeilen pro Doppelseite nur einen Teil des vorhandenen Platzes, denn:

(3) Jedes Lied sollte möglichst auf einer neuen Doppelseite beginnen. Durch die mehrfache Textunterlegung benötigen auch die kurzen Liedsätze (D/A/B: Nr. 16, T: Nr. 8) zwei Notenzeilen; bei den umfangreicheren Liedern wiederum bot auch die Doppelseite nicht genug Platz für den gesamten Notentext. Schöffer benötigte für die Schlüsse dieser »überlangen« Lieder eine Fortsetzung auf der Folge-seite, wofür er unterschiedliche Lösungen fand: Entweder wich Schöffer von Prinzip (3) ab und begann mit dem neuen Lied (vgl. D: Nr. 8) links unten, oder aber das gesamte untere System blieb ungenutzt und das Folgelied begann erst auf einer neuen Doppelseite (z. B. D: Nr. 17 und 35).

Eine noch gewagtere Lösung für das Problem »überlanger« Lieder wurde in D bei Nummer 21 (*Ach Frau mein Herz*) durch den Abdruck des abschließenden Halbverses »dich erwecken« auf der Verso-Seite im unteren System links unter Nummer 22 gefunden – der Schluss von Nummer 22 steht in diesem Fall auf der gegenüberliegenden rechten Seite unten (siehe oben Abbildung 3).

Dasselbe Prinzip herrscht gleich darauf auch in Nummer 23, *Mich wundert sehr*, wo in D, A und B jeweils nach der zweiten Seite (Bg. Dd / dd / d) der Schlussteil des Liedes unter der Nummer 24 ergänzt wurde; der Schluss von Nummer 24 steht wiederum rechts. Allein die verschiedenen Kustoden an den Zeilenenden geben eine gewisse Orientierung, kein zusätzliches graphisches Zeichen, wie es im Notendruck des späteren 16. Jahrhunderts üblich wird, weist

40 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 7.

41 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 9*), S. 569f., verweist darauf, dass im Bereich zeitgenössischer Liederhandschriften lediglich eine Quelle die gleiche Disposition aufweist.

zusätzlich darauf hin. Dass eine Vielzahl an Lösungen für stets dasselbe Problem (unpassender Umfang der Lieder, d. h. zu lange oder zu kurze Sätze für eine Doppelseite) gefunden wurde, lässt zunächst die Priorität der visuellen Ästhetik über eine pragmatischere Disposition der Stücke innerhalb des Liederbuches erkennen.

Einen gewissen Spielraum für die Disposition innerhalb der jeweils ersten Notenzeile bot die unterschiedliche Größe der Initialen, für die Peter Schöffers sowohl größere gotische Zierlettern als auch kleinere, lateinische Großbuchstabentypen verwendete. Mit den lateinischen Initialen überdruckte Notenschlüssel weisen darauf hin, dass sie nachträglich mit Einzelstempeln eingefügt wurden.⁴²

Der Druck dieses Liederbuches erzielte insgesamt eine außergewöhnlich hohe gestalterische Qualität und entsprach in seinem Layout völlig den Anforderungen der Sänger – wenn man von der von Nicole Schwindt generell festgestellten Kritik an der Zuverlässigkeit des Notentextes⁴³ absieht. Damit war jedoch ein sehr hoher Aufwand für Satz und Druck der Lieder und ein im Verhältnis zum eher schmalen Inhalt (36 Lieder) hoher Verbrauch an Papier verbunden.

Entwickelte sich das Liederbuch über dem außergewöhnlichen Aufwand zu einem derart komplexen Unternehmen, dass der Drucker sich bereits nach 36 Liedsätzen zu einem Schlussstrich veranlasst sah? War dieser Druck überhaupt kalkulierbar und verkäuflich?

Zur Spekulation regt hier ein weiteres Indiz an, das der Index offenbart (siehe Abbildung 5): 33 Liedsätze verteilen sich homogen über gut die erste Hälfte des Alphabets bis Buchstabe »M«, nur drei sehr populäre Lieder von Hofhaimer⁴⁴ und Senfl (Nr. 18 *So man lang macht*, Nr. 30 *Tröstlicher Lieb*, und das Schlussstück Nr. 36 *Zucht, Ehr und Lob*) fallen in die zweite Hälfte des Alphabets, die üblicherweise 20–30% der Titel enthält. Ein Abbruch des Unternehmens mitten im Werk wäre unter vielen Aspekten plausibel: Der 13. Dezember 1517 (St. Lucia) bezeichnet laut Kolophon die Fertigstellung dieses Musikdrucks. Peter Schöffers d. J. verließ im Folgejahr 1518 seine Geburts- und Wirkungsstadt Mainz und übersiedelte aus Glaubensgründen in das gegenüber der Reformation liberal

42 So in D: Nr. 2 und 23; A: Nr. 2; T: Nr. 36. – Siehe auch unten [Anm. 55](#).

43 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie [Anm. 9](#)), S. 528f.

44 Die vier Lieder von Paul Hofhaimer *Ach Lieb mit Leid*, *In Lieb tu ich verpflichten mich*, *Tröstlicher Lieb* und *Zucht, Ehr und Lob* waren schon fünf Jahre zuvor (1512) in Erhard Öglins erstem Liederbuch (wie [Anm. 36](#)) gedruckt erschienen. – Vgl. Nicole Schwindt, »Elitär oder populär? Polyphone Lieder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik, 3), S. 219–240: S. 226f.

A		B	
Auff freyd vnd müt.	r	Herz liebste meydt.	v.
Auff guten won.	rxij	Herz einigs lieb.	rxvj.
Ach fr aw mein herz.	xxi.	Herz liebste fr aw.	xxvj.
Ach lieb mit leydt.	xxix.	J	
Ach herzigs lieb.	xxxij	In disser zeit.	j.
B		In lieb thû ich.	xij.
Bar nit vff borg.	liij.	Ich bin versagt.	xxvj.
C		Ir berd sich neygt.	xxxj.
Cläg fruntlich zart.	xxxij.	K	
D		Klag für ich groß.	ij.
Der welt bricht.	xv.	Kein freyd bei ir.	vij.
Der hundert mir vor.	xx.	Klag für ich groß.	xxvj.
E		M	
Ein meydelein wuß.	ix.	Mars dein gefert.	liij.
Es ist zuvil.	xliij.	Mein höchster hort.	vj.
Ein gmeyn sprichwort.	xxvj.	Meins trawrens ist.	xxij.
Ein örlein geyl.	xi.	Mich wundert ser.	xxij.
Erwelt han ich.	xxvij.	Mit gunst vnd er.	xxliij.
F		S	
Frag weiter nit.	xj.	Soman lang macht.	xxvij.
Fruntlicher gruß.	xxxliij.	T	
G		Tröstlicher lieb.	xxx.
Gedult vmb huldt.	vij.	Z	
Ganz vngesparrt.	xxv.	Zucht er vnd lob.	xxxvj.

Abbildung 5: Index der fragmentarischen T-Stimme (Makulaturbogen E) aus [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffers d. J., 1517, Bg. [E vii]^v. Landesbibliothek Coburg, Rara / B III 1/9(Beil. 1). urn:nbn:de:hbv:70-dtl-0000014089

gesonnene Worms, einige Musikdrucke erschienen aber weiterhin mit dem Mainzer Impressum.⁴⁵

Für keinen Liedsatz des Liederbuchs besteht eine Konkordanz zu den zwei weiteren erhaltenen Sammlungen mit deutschen Liedern von Peter Schöffers aus

45 Royston Gustavson, Art. »Schöffers, Peter d. J./Werke«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Oktober 2018, <https://www.mgg-online.com>. – Eine neuere, in den Zusammenhang des publizistischen Gesamtwerks von Peter Schöffers gestellte Studie von Alejandro Zorzin befasst sich mit Schöffers sympathisierender und kollaborativer Haltung gegenüber der Bewegung der Täufer in Worms: »Peter Schöffers d. J. und die Täufer«, in: *Buchwesen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Festschrift für Helmut Claus zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Ulman Weiß, Epfendorf am Neckar 2008, S. 179–213; sie enthält ein aktuelles Gesamtverzeichnis der 158 Drucke aus Schöffers Offizinen. Allerdings sind dort noch das Münchner Discantus-Stimmbuch und die Coburger Druckfahnen des Liederbuchs von 1517 unter getrennten Nummern geführt. – Eine genaue Datierung des Umzugs nach Worms ist nach wie vor nicht möglich. Der laut Angabe im Kolophon erste in Worms erschienene Druck, das Bergwerck-Büchlin von Ulrich Rülein von Calw, VD16 (www.vd16.de) R 3504 ist auf den 5. April 1518 datiert. Wahrscheinlich erfolgte der Umzug der Offizin schrittweise bis spätestens 1520, siehe Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007, S. 1019.

den Jahren 1513 und ca. 1536, auch nicht zu Arnt von Aich um 1514/15 in Köln hergestelltem Holzschnitt-Nachdruck heute verschollener Schöffers-Liederdrucke.⁴⁶ Bereits J. J. Maier beschrieb die Repertoirenähe zur handschriftlichen Liedersammlung Mus.ms. 3155 in der Bayerischen Staatsbibliothek München und zu Erhard Öglins Augsburger Liederbuch von 1512. Die Konkordanzanzen sind nur Berührungspunkte, die eine parallele handschriftliche Überlieferung aus einem gemeinsamen größeren Fundus aus dem Umfeld des Hofes Kaiser Maximilians I. wahrscheinlich machen, was Nicole Schwindt eingehend diskutiert.⁴⁷ Für die Drucklegung der Lieder kann man vermuten, dass der Verleger über heute unbekanntes Vorlagen verfügte, aus denen die Lieder gesetzt wurden, die aber als Gesamtkorpus nicht erhalten sind. Maiers Gedankengang zur erstmaligen Beschreibung und Identifikation der im Liederbuch von 1517 enthaltenen Sätze lässt sich anhand seiner Bleistift-Notizen auf der letzten Seite der Discantus-Stimme nachverfolgen,⁴⁸ die zwei kleine Exzerpte von veröffentlichter Forschungsliteratur auf der Suche nach möglichen konkordanten Überlieferungen darstellen: »Gassenh/awer/ u. Reutterliedlin | Augsb 142^a Mon.hefte V,117 | MWB Art. | H. Gerle«. ⁴⁹ Bei manchen Liedern finden sich knappe Notizen zu konkordanten Drucken.

46 Zu dieser Identifizierung der Vorlagen siehe Grantley McDonald und Sanna Raninen, »The songbooks of Peter Schöffers the Younger and Arnt von Aich: a typographical assessment«, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 9), S. 29–53.

47 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Ann.* 9), Kapitel VI., »Lieder als Medien – Medien des Liedes«, S. 505–571.

48 Im Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00081592?page=42,43>.

49 Maiers Anmerkung bezieht sich auf den Beitrag von Robert Eitner, »Ein Liedercodex aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 5 (1873), S. 117–122. Ausgehend von methodischen Fragen (zur Notwendigkeit von bibliographischer Erarbeitung des Liedrepertoires mit Titellisten, einer Angabe der Quellen von 1512 bis 1556 und einem besonderen Hinweis auf die »wenig oder gar nicht bekannten Liederbücher von Christian Egenolff: ›Gassenhawerlin‹ [RISM B/1 1535¹⁰, vdm 21, wie *Ann.* 1] und ›Reutterliedlin‹ von 1535 [RISM B/1 1535¹¹, vdm 22, wie *Ann.* 1]« (S. 118) gibt Eitner eine genaue Beschreibung der 77 Blätter umfassenden Handschrift in der »Kreis- und Stadt-Bibliothek Augsburg« (heute: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2^o Cod 142a) aus dem früheren Besitz von Heinrich Herwarth (datierter Eintrag von 1621). – Der Verweis auf einen biographischen Artikel »Hans Gerle« in dem von 1870 bis 1910 erschienenen *Musikalischen Wochenblatt* konnte nicht verifiziert werden, obwohl diese Musikzeitschrift in jeder Ausgabe mehrere Kurzbiographien von Musikern veröffentlichte. Hans Gerles Lautentabulatur *Musica Teusch* von 1532 wurde im Rahmen eines Beitrags »Lautenbücher des XVI. Jahrhunderts« in den *Monatsheften für Musikgeschichte* 3 (1871), S. 210–212: S. 211f. vorgestellt.

18⁵⁰ der 36 Liedsätze sind ausschließlich in diesem Liederdruck von 1517 überliefert. Im Druck sind keine Hinweise auf die Komponisten dieser Sätze und die Autoren der vertonten Gedichte gegeben.

Semantische Strukturen in der Disposition enthaltener Lieder und der problematische letzte Druckbogen E

Das Liedrepertoire des Liederbuchs von 1517 konzentriert sich nicht sehr überraschend größtenteils auf Liebeslyrik, insbesondere auf die Liebesklage. Die Texte sind distanziert, häufig reflektierend – wenn sie nicht um Liebe werben, dann sind sie voll Klage, Sorge, Zorn, Pein, Unsicherheit, schildern die Nöte durch Abschied, Trennung, Verzagtheit, Vertreibung, erlittener Beschimpfung und Verleumdung (durch »klaffer«) und Untreue. Wenige Lieder brechen diese Haltung durch Sarkasmus, umgangssprachliche Derbheiten oder einfache Beteuerungen und Geständnisse auf.

Doppelte Verklammerung von Anfang und Schluss

Nicole Schwindt beschreibt die Sonderstellung des Anfangs- und Schlussliedes, die in den deutschen Liedersammlungen weit überwiegend geistlichen (oder weltanschaulich-ernsten) Charakter haben. Nummer 1, *In dieser Zeit*, ist ein Gebetslied an die Jungfrau Maria. Das Schlusslied Nummer 36, Paul Hofhaimers häufig belegtes *Zucht*,⁵¹ *Ehr und Lob*, charakterisiert sie als »weltliches Abschiedslied«.⁵² Bereits im ersten Liederdruck von Öglin (1512) war es mit acht Textstrophen wiedergegeben worden – das Akrostichon des Frauennamens »[C]Zristina« aus den Anfangsbuchstaben der Strophen würde durch eine Kürzung des Gedichtes zerstört.

Doch Schöffers Liederbuch von 1517 geht noch einen Schritt weiter: Dass das Lied *Klag führ ich groß* in zwei verschiedenen und nur hier nachweisbaren Vertonungen als Nummer 2 und Nummer 34 erscheint, verleiht dem Werk einen zweiten Rahmen. Und genau das inhaltliche Konzept dieses zweiten Rahmens

50 Siehe die Auflistung der Vokal- und Instrumentalkonkordanzen im Online-Material zu N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie Anm. 9): www.baerenreiter.com/resource/public/products/BVK2075/infoitems/dk/01.pdf – Für eine Einzelüberlieferung der Lieder von Ludwig Senfl siehe das Senfl-Werkverzeichnis (wie Anm. 5).

51 Auch in der Schreibweise *Czucht eer vnd lob* (z. B. im Flugblattdruck von Jobst Gutknecht, Nürnberg 1520, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A AF800000000>).

52 N. Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing, 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 3), S. 315–345: S. 338, Tabelle.

Folio verso	Folio recto	Discantus Bassus	Lied Nr.	Altus	Lied Nr.	Tenor	Lied Nr.	Bogensignatur
	33 ^r		Rest 31		Rest 31		Rest 31	E
33 ^v	34 ^r	32	32	32 und Rest 31	32	32	32	E ij
34 ^v	35 ^r	33	33	33	33	33	33	E iij
35 ^v	36 ^r	34	34	34	34	34	34	E iiij
36 ^v	37 ^r	34	34	35	35	35	35	E v
37 ^v	38 ^r	35	35	36	36	36	36	[E vi]
38 ^v	39 ^r	36	36	36	[leer]	36 Text	36 Text	[E vii]
39 ^v	40 ^r	36	[D: leer] [B: fehlt]	[leer]	[fehlt]	Index	Kolophon	[E viii]
40 ^v		[D: leer] [B: fehlt]		[fehlt]		[T: leer]		

Tabelle 1: Disposition der Lieder auf dem fünften Druckbogen mit Bogensignatur Ee/cc/E/e in allen vier Stimmen (D, A, T, B)

mit der textlich übereinstimmenden Klage wie Nummer 2 ist für die einzige substanzielle Index-Abweichung des Tenor-Makulaturbogens, die sich Schöffers unkorrigiert leistet, verantwortlich: Im Index ist die zweite Vertonung von *Klag führ ich groß* als vorletztes Lied Nummer 35 vorgesehen; die Nummer 34 ist für das Lied *Freundlicher Gruß* gegeben. Wie mit thematischen Doppelbögen sollten Beginn und Schluss des Liederbuchs durch denselben Gedichttext in zwei verschiedenen Vertonungen miteinander verbunden werden, selbst wenn das dazwischenliegende Korpus noch erweiterbar gewesen wäre. Diese Idee wurde letztlich jedoch nicht umgesetzt: In allen vier Stimmen steht als Nummer 34 *Klag führ ich groß*, darauf folgt Nummer 35 *Freundlicher Gruß*.

Ein Blick auf die Seitenfolge des Druckbogens E in allen vier Stimmen ab Folio 33 recto verdeutlicht, dass die Nummern 34 und 35 ohne Überträge auf Doppelseiten abgedruckt wurden (siehe Tabelle 1): Das inhaltliche Konzept ist offensichtlich von der Tenor-Stimme aus entwickelt, die in der Seitendisposition für den letzten Druckbogen »E« unproblematisch war: Die Doppelseiten für die Lieder Nummer 32 bis 35 ziehen sich von der verso-Seite der Bogensignatur E (entsprechend Folio 33 verso) bis Bogensignatur E v (entsprechend Folio 37 recto) durch, der Notentext des Schlussliedes ist wie die fünf folgenden Textstrophen jeweils auf Doppelseiten (Folio 37 verso bis Folio 39 recto) abgedruckt, danach folgen Index und Kolophon. Ein Vertauschen der Liedsätze 34 und 35 im Druckrahmen wäre zwar aufwendig gewesen, erforderte aber keine Neukonzeption der gesamten Lage.

Vergleichbar ist die Disposition in Discantus und B: Dort beginnt der Bogen Ee bzw. e ebenfalls mit der 2. Hälfte des Liedes Nummer 31 und führt das Doppelseiten-Prinzip bis zum Lied Nummer 33 (Folio 35 recto) fort, trotz des zum Teil sehr engläufigen Noten- und Textbildes bei umfangreicheren Liedern.

Jetzt zeigen sich erneut Schwächen, die zu einem inhomogenen Erscheinungsbild innerhalb des Stimmbuches führen: Im Unterschied zu Nummer 2 benötigt die zweite Vertonung des Liedes Nummer 34 *Klag führ ich groß* im Discantus und Bassus insgesamt drei Doppelzeilen Platz, die Schöffer schließlich auf zwei Doppelseiten anordnet; die untere Zeile auf Folio 36 verso/37 recto bleibt in beiden Stimmen leer. Im Vergleich zu Nummer 2 ist das Lied Nummer 34 weitläufiger gesetzt, unterlegt ist aber nur die erste Strophe. Nur im Tenor verweist in Nummer 34 die Anmerkung »Reliquum vt supra.ij.« unter der tieferen Notenzeile zurück auf die Nummer 2, in den drei weiteren Stimmen fehlt diese Anmerkung. Trotz des zur Verfügung stehenden Platzes zur Unterlegung zweier weiterer Strophen (die Notenzeilen wurden standardisiert separat gedruckt) drängt sich der Text im Discantus jedoch so dicht an die Noten, dass Schöffer bereits beim zweiten Wort die Buchstaben auseinanderzieht, um die zweite Note (Semibrevis *b*) dazwischenzusetzen: »f◇ür«. ⁵³ Angesichts der ungenutzten Platzersparnis irritiert das Fehlen der zwei weiteren Strophen also in allen Stimmen.

Hier bleiben Fragen offen: Warum nutzte Schöffer das ohnehin vorhandene letzte Blatt (Folio 40) in Discantus und Bassus bzw. Folio 39 und 40 im Altus nicht – wie im Tenor – zum Abdruck der fünf weiteren Textstrophen des letzten Liedes? In den Stimmbüchern Altus und Bassus fehlen die jeweils letzten Blätter (Folio 40) des Bogens E – aus welchem Grund, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, der Musikanteil ist jedoch vollständig, im Altus ist aber auch das gesamte Blatt 39 unbedruckt. Durch das zweiphasige Druckverfahren (Linien und Noten plus Text) war die Verteilung der Linienseiten genau auf die Seiten mit Notentext abzustimmen, außerdem waren Leerseiten für reinen Textdruck oder unbedruckte Seiten vorzuhalten.

Es ist signifikant, wie sich Schöffer im vorausgehenden Teil (Bögen A bis D) um das vollständige Bedrucken aller vorhandenen Seiten bemühte, sogar mit Überträgen von abschließenden Notenzeilen unter einer neuen Nummer. Warum gab er dieses verkettende Prinzip im letzten Bogen ab Nummer 33 sogar unter

53 Die »Umklammerung« eines Notenkopfes durch die Buchstaben der dicht unterlegten Textsilbe ist in diesem Liederbuch kein Einzelfall, sie ist ein Hinweis auf einen gleichzeitigen Druck von Noten und Text (vgl. D: Nr. 32, 34; A: Nr. 11, 16, 28, 29, 30; Bassus: Nr. 11, 12, 17, 18, 20, 22–24, 31, 36. In B, Nr. 11, 1. Zeile fehlt die Silbe »eyn«, da der Platz von einer Note besetzt wird. In A, Nr. 13 umgeht Schöffer die Verwendung von Hilfslinien über dem System durch einen Schlüsselwechsel vom C4- zum C3-Schlüssel beim Zeilenwechsel.).

Weglassung von bereits vorbereiteter, vollständiger Textwiedergabe wieder auf? Oder ist die vorliegende Form der Stimmbücher bereits das Ergebnis einer revidierten Disposition des letzten Druckbogens? Erst die Billigung mehrerer leerstehender Notenzeilen ermöglicht letztlich die Modifikation der Reihenfolge fertig gesetzter Lieder nach dem Baukasten-Prinzip, da keine Überträge von Liedschlüssen als Verbindungsglieder mehr eine bestimmte Abfolge der Lieder erzwingen.

Der Kontext der Umdisponierung der Lieder im letzten Druckbogen E lässt auch andere Seitenaspekte in anderem Licht erscheinen: Im Discantus existiert eine Fehlnummerierung des Liedes *Klug, freundlich, zart* als Nummer 33 (statt Nr. 32), dem ebenfalls mit 33 nummeriert das Lied *Ach herzijs Lieb* (Bg. Ee ij^v bis Ee iij^r) folgt. Im Altus ballen sich mehrere Auffälligkeiten: Die Nummerierungen bei Nummer 32 (*Klug, freundlich, zart*) und bei Nummer 34 (zweite Version von *Klag führ ich groß*) fehlen. Direkt danach folgt die offenbar korrigierte Nummerierung »XXX V« zum Lied *Freundlicher Gruß*. Ging es also um eine nicht vollständig ausgeführte Umstrukturierung der Lieddisposition im letzten Druckbogen E ab Nummer 32, die auch das Vertauschen der fertig gesetzten Lieder 34 und 35 bewirken sollte und so ihre Spuren hinterließ? In jedem Fall würde die Disposition, die semantischen Kriterien folgt, mit einer Doppelvertonung der Fassungen von *Klag führ ich groß* den Gesamtzusammenhang des vollständigen Liederbuches stützen – und gleichzeitig die von Nicole Schwindt⁵⁴ gestellte Frage aufwerfen, warum Schöffers dieses Liederbuch nicht wie üblich mit einem geistlichen Lied abschloss.

An anderen Stellen vorhandene, zufällige Flüchtigkeiten stützen den Eindruck, dass für das Liederbuch gegen Jahresende 1517 ein eiliger Abschluss gefunden werden musste: Bisweilen fehlen die Mensurzeichen beim Liedbeginn, auch die Nummerierungen der Lieder und die Initialen sind unvollständig wiedergegeben.⁵⁵ Und vereinfacht nicht auch der oben erwähnte Verzicht auf Stimmen-individuelle Rahmenleisten für die Titelblätter den Aufwand für das Setzen?

Zwölf vollständige Lieder

Unter dem Aspekt der Komposition ist nun zumindest für die zwölf Lieder, die auch in den Druckbögen der Tenor-Stimme vollständig erhalten sind (Nr. 8–14

54 Im Dialog mit der Autorin.

55 Fehlende Mensurzeichen in Nr. 2 und 4; B; Nr. 7: D, B; Nr. 18 und 21: D; Nr. 19: A; Nr. 32: A, T; Nr. 34: A. – Fehlende Initialen: A: Nr. 21, 23 und 32. – Fehlende Nummerierung nur im A bei Nr. 32 und 34, d. h. im Zusammenhang mit der Disposition im Druckbogen E, nicht aus Versehen.

und 32–36) und für drei Liedfragmente, bei denen nur der Liedbeginn oder der Liedschluss im Druckbogen überliefert ist (Nr. 7, 15, 31), die Transkription bzw. (Teil-)Rekonstruktion des vierstimmigen Notentextes in der Schöffer-Fassung von 1517 möglich. Bei sechs dieser zwölf Lieder (Nr. 8, 9, 11, 13, 35 und 36) war die Herstellung einer vierstimmigen Version bisher nur über die Konkordanzquellen möglich. So ist der größte Gewinn, dass aufgrund der neu erworbenen Stimmen Altus und Bassus insgesamt sechs deutsche Lieder erstmals vollständig in ihrer vierstimmigen musikalischen Gestalt bekannt werden (Nr. 10 *Aus Freud und Mut*, 12 *Auf guten Wahn*, 14 *Es ist zu viel*, 32 *Klug, freundlich, zart*, 33 *Ach herzigs Lieb* und 34 *Klag führ ich groß*, zweite Vertonung).

Es bleibt abzuwarten, welche weiteren Fragen sich bei der Konstitution eines Notentextes aufgrund der unterschiedlichen Provenienzen innerhalb eines Stimmensatzes (Tirol – Makulaturbögen – Augsburg/Schweizer Umfeld) aufwerfen⁵⁶ und ob nicht das Auftauchen eines vollständigen Tenor-Stimmbuches die offenen Fragen beantworten könnte.

56 Die in diesem Beitrag vorgestellten Zusammenhänge wurden mit vielen Hilfestellungen, Hinweisen und Auskünften durch die bibliothekarische und fachwissenschaftliche Kollegenschaft unterstützt, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei: Frau Dr. Silvia Pfister, der Direktorin der Landesbibliothek Coburg und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die profunde Unterstützung im Wissen um die Provenienz der Coburger Druckbögen und die Übermittlung hochwertiger Reproduktionen; Frau Dr. Irmhild Ceynowa, der Leiterin des Instituts für Bestandserhaltung und Restaurierung (IBR) in München, die sich umgehend um die Sicherung der fragilen Bändchen kümmerte, Herrn Dr. Helmut Lauterwasser, Herrn Dr. Bernhold Schmid und Frau Ursula Winter für ihre profunde Unterstützung bei bibliographischen und musikhistorischen Fragen; vor allem aber Frau Prof. Dr. Nicole Schwindt, die die Veröffentlichung des Beitrags in jeder Hinsicht förderte.