

Title: Der Gesang zur Laute auf deutschen und niederländischen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts

Author(s): Armin Brinzing

Source: *Gesang zur Laute*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2003, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 2), p. 25–42.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20022977>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Armin Brinzing

Der Gesang zur Laute auf deutschen und niederländischen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts

Mit einem Anhang: Die Erfassung von Bildquellen in Deutschland
im Rahmen des Répertoire International d'Iconographie Musicale

Überblickt man die verschiedenen Darstellungen des Themas »Gesang zur Laute« in Deutschland und den Niederlanden, so kristallisieren sich einige Themenbereiche heraus, nach denen ich meine Beobachtungen gliedern will. Dabei werde ich zunächst weniger musikalisch oder aufführungspraktisch vorgehen, sondern mich an den Themen und verschiedenen inhaltlichen Kontexten orientieren, in denen der Gesang zur Laute dargestellt wird. Die Beispiele werden sich nicht auf den reinen Gesang zur Laute beschränken, sondern auch einige Beispiele mit weiteren Instrumenten einbeziehen.

Wer sich mit älterer Musik beschäftigt, ist sicher von dem Gedanken fasziniert, dass in der bildenden Kunst die Musik eine weitere Dimension erfährt, die uns neben der klanglichen Wiederbelebung auch einen Eindruck davon vermitteln kann, wie die Musik aufgeführt wurde, sie uns also nicht nur wieder hörbar, sondern auch sichtbar wird. Inwieweit dabei aufführungspraktische Realitäten dargestellt werden, dies ist eine Frage, über die sich lange reden und trefflich streiten ließe. Diese Frage soll anhand einiger konkreter Beispiele angesprochen werden.

Das Thema des Gesangs zur Laute führt aber besonders deutlich vor Augen, dass nicht nur die Art und Weise, wie Musik in der Kunst dargestellt wird, von den künstlerischen Auffassungen einer Zeit abhängig ist. Vielmehr bestimmen künstlerische Erwägungen, was überhaupt dargestellt wird und was möglicherweise auch nicht. So ist es kein Problem, eine große Zahl von Darstellungen von Trompetern und Trompeten-Ensembles zu finden, waren diese doch seit dem Mittelalter ein zentraler Bestandteil des Zeremoniells und der höfischen Repräsentation. Ein Thema dagegen, wie das oft in einem intimen, privaten Rahmen stattfindende Singen zur Laute wird erst dann allmählich ein Thema für die Kunst, als auch private – oder privat anmutende – Szenen mehr und mehr Gegenstand künstlerischer Darstellungen werden. Die Beispiele, die ich im Folgenden besprechen möchte, machen jedoch deutlich, dass häufig nicht die Musik der eigentliche Gegenstand ist, um den es den Künstlern geht – vielmehr steht die Musik oft für etwas anderes, ein abstraktes Konzept, eine Idee. So

spiegeln die Kunstwerke zwar die musikalische Praxis, sind aber zugleich ein wichtiger Indikator dafür, wie die Musik in ihrer Zeit interpretiert wurde, wofür sie in einem künstlerischen Zusammenhang stehen konnte.

Ein grundsätzliches Problem bei dem hier zu behandelnden Themenfeld ist die auf den ersten Blick banale, doch für die Interpretation zentrale Frage, ob eine auf einem Kunstwerk dargestellte Person tatsächlich singt. Denn erstaunlich selten lässt die Stellung des Mundes deutlich darauf schließen.¹ Wir kennen zwar aus dem 15. und 16. Jahrhundert recht drastische Darstellungen von Sängern mit weit geöffneten Mündern – doch scheint es sich dort oft um eine Art von Karikaturen zu handeln. Für die Darstellungen des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Singen zur Laute ist jedenfalls auffällig, dass die Singenden nur selten den Mund deutlich geöffnet haben. Für solche Darstellungsweisen waren sicher auch künstlerische Überlegungen maßgeblich, indem man den Eindruck von Intimität und Delikatesse nicht durch einen weit geöffneten Mund verderben wollte. Doch vielleicht spiegelt dies auch eine Gesangspraxis wider, die nicht auf eine große, sondern eine eher zurückhaltende Stimme Wert legte. In diesem Sinne betonen auch Gesangslehren der Zeit, dass der Sänger nicht schreien und seinen Mund nicht übermäßig aufreißen solle.² So ist oft nur aus der Zusammenstellung eines Ensembles mit einem Lautenisten und einem Sänger, der ein Noten- oder Textblatt benutzt, auf eine vokal-instrumentale Aufführung zu schließen. Ein weiteres Indiz (das aber meist in Verbindung mit dem Halten eines Notenblattes oder -buches zu beobachten ist) stellt das Heben einer Hand durch den Sänger dar, das (von möglichen symbolischen Bedeutungen abgesehen) der Angabe des *tactus* dient.³

Ein seit der Zeit um 1500 immer wiederkehrendes Motiv ist das musizierende Liebespaar, wobei der Mann auf der Laute den Gesang der Frau begleitet. Der Kontext, in dem diese Darstellungen erscheinen – und damit ihre Interpretation – sind aber sehr verschieden.

1 Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird das Motiv des sich selbst auf der Laute begleitenden Singenden ein beliebtes Thema der Kunst; so auf dem Gemälde *Der Lautenspieler* des Niederländers Dirck van Baburen (vgl. *The Hoogsteder Exhibition of: Music & Painting in the Golden Age*, hrsg. von Edwin Buijsen und Louis Peter Grijp, Den Haag 1994, S. 128–131).

2 So z.B. Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Hildesheim 1971; vgl. auch Frank Eugene Kirby, »Hermann Finck on methods of performance«, in *Music and Letters* 42 (1961), S. 213.

3 Vgl. *The Hoogsteder Exhibition* (wie Anm. 1), S. 114 (mit Hinweisen auf weitere Literatur).



Abbildung 1: Meister MS, Musizierendes Liebespaar

Die um 1515 von einem elsässischen Meister angefertigte Zeichnung eines Liebespaars (Abbildung 1⁴) platziert die Szene in einer weiten, etwas phantastisch anmutenden Landschaft mit üppigem Pflanzenwuchs. Es ist ohne weiteres zu erkennen, dass es hier nicht um die Darstellung einer mehr oder minder alltäglichen Situation geht, vielmehr steht in dieser Szene, die auch auf den

4 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 1870; vgl. Albert P. de Mirimonde, »Les sujets de musique dans les œuvres allemandes au Musée du Louvre«, in: *Revue du Louvre* 14 (1964), S. 128f.

spätmittelalterlichen Liebesgarten anzuspielen scheint, das intime Musizieren für die Innigkeit der Beziehung, sozusagen für die Harmonie von Mann und Frau. In dieser und vielen weiteren Darstellungen ist stets auch die Symbolik der Laute selbst mit zu bedenken. Dass diese als Symbol des weiblichen Körpers verstanden wurde, das sich der Mann in seine Arme wünschte, macht ein Stammbucheintrag aus der Zeit um 1600 deutlich, der mit der Darstellung einer jungen Frau versehen wurde, welche nicht nur die Laute spielt, sondern zugleich ein Bein in eindeutiger Pose entblößt hat:

Ein Jungfraw beÿ 18 Jharn
mitt schwartzen Augen und gelben harn
mitt derselben ist gutt Lautten schlagen.⁵

Mit der angemessenen Vorsicht sei auch auf einige aufführungspraktische Details hingewiesen (die später in einer Zusammenschau der Beispiele gewürdigt werden sollen). Während sie aus einem Blatt singt (wobei offen bleibt, ob es sich um ein Noten- oder ein reines Textblatt handelt), musiziert er ohne Noten. Spieltechnisch bemerkenswert ist, dass er noch die zu dieser Zeit bereits weitgehend verdrängte Technik des Spiels mit dem Plektrum anwendet.

Ein bekannter und vielfach (auch auf dem Einband dieses Jahrbuches) abgebildeter Stich Israel van Meckenems betont den intimen Charakter des gemeinsamen Musizierens. Dieses Blatt gehört zu einer Serie der so genannten »12 Szenen aus dem Alltagsleben«, die nach neueren Untersuchungen wohl kurz vor 1497 entstanden sind.⁶ Die moderne Bezeichnung der Serie ist aber durchaus irreführend, denn keineswegs geht es bei diesen Blättern um alltägliche Szenen. Vielmehr sind verschiedene Arten der Beziehung von Mann und Frau Gegenstand des Zyklus.⁷ In diesem Fall scheinen Liebe und Treue, vielleicht aber auch erst das Werben des Mannes dargestellt zu sein. Für das Werben sprechen insbesondere die auffordernde Haltung des Mannes (mit der geziemenden Zurückhaltung der Frau) sowie dessen auffällig getragener und als Sexuelsymbol zu deutender Degen. Ein unübersehbarer Verweis auf die (zu erhoffende) Bestän-

5 Berlin, Kunstbibliothek, D 69, fol. 45^v (Stammbuch des Leonhard Hayder, Nürnberg 1589–1645); Nachweis des Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM): Bkb-149 (vgl. hierzu die Bemerkungen im Anhang dieses Beitrages).

6 Vgl. Brigitte Lyman, »Die sogenannte »Folge aus dem Alltagsleben« von Israel van Meckenem: ein spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 53 (1992), S. 7–44, hier S. 16.

7 Vgl. dazu insbesondere die Interpretationen des Zyklus von B. Lyman, ebda.



Abbildung 2: Kleine Geldkiste (Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jahrhundert)

digkeit der Beziehung ist das (obendrein angekettete) Hündchen – das gängige Symbol der Treue.⁸

Auch bei diesem Paar, das allerdings nicht im Moment des Musizierens, sondern bei der Vorbereitung dazu dargestellt ist, hat nur sie ein Blatt mit Text bzw. Noten zur Verfügung. Auch er benutzt ein Plektrum, das er locker zwischen zwei Fingern hält. Den intimen Charakter der Szene unterstreicht die Haltung des Mannes, der sich der jungen Dame zuwendet. Möglicherweise verständigen sich die beiden darüber, welches Lied musiziert werden soll, vielleicht auch über Details der Ausführung.



Abbildung 3: Ofenkachel (Süddeutschland um 1600)

8 Das Hündchen als Symbol der Treue begegnet auch auf anderen Szenen des Zyklus, so auf den Blättern *Die Kirchgänger* oder *Der Orgelspieler und sein Weib* (vgl. B. Lymant, ebda., S. 14ff. bzw. 30f.). Lymant bringt das angekettete Hündchen hier dagegen in Verbindung mit Darstellungen, auf denen eine Frau (als Symbol für Weibermacht oder Wollust) Männer (dargestellt als Narren oder Tiere) mit Stricken gefangen hält; das Blatt stelle damit eine Warnung an junge Männer dar, »sich nicht in die erotische Abhängigkeit von einer Frau zu verstricken« (ebda., S. 30).

Das Bürgertum als Käufer solcher Kunstwerke machte die Ehe zu einem wesentlichen Fundament der Gesellschaft. Damit gingen die beschriebenen Motive auch in das Kunsthandwerk ein, welche das häusliche Umfeld nicht nur schmückte, sondern auch mit den entsprechenden Botschaften versah. So findet sich das Motiv etwa auf einer kleinen Geldkiste, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstand (Abbildung 2⁹). Offensichtlich wurde dieses Stück zur Hochzeit des Paares angefertigt, dessen Wappen auf der linken Seite stellvertretend abgebildet sind, während das Paar selbst auf der rechten Seite in ehelicher Harmonie dargestellt ist – sinnbildlich gemacht im gemeinsamen Musizieren.

Auch der Kachelofen, als zentraler Teil der Innenausstattung eines Hauses oft mit religiösen oder allegorischen Themen verziert, kommt als Ort solcher Darstellungen in Frage. So findet sich das Motiv auch auf einer um 1600 in Süddeutschland hergestellten Ofenkachel (Abbildung 3¹⁰).

Bei dieser Darstellung handelt es sich um die vereinfachte Version eines um 1590 veröffentlichten Stiches von Crispijn de Passe d.Ä. nach einer Vorlage von Maerten de Vos (Abbildung 4¹¹). In diesem Stich, der innerhalb einer Serie der vier Elemente die Erde darstellt, wird das musizierende Paar in einen emblematischen Kontext eingebettet, der in den beigedruckten lateinischen Hexametern erläutert wird. In diesen wird darauf hingewiesen, dass die Erde Mensch und Tier nährt und wie eine Mutter für ein angenehmes Leben sorgt. Während die Früchte der Erde eher beiläufig dargestellt sind (in Gestalt der Früchte und Blumen auf dem Tisch und der links im Hintergrund sichtbaren Apfelernte), steht der Lebensgenuss in Gestalt von Musik im Zentrum (im Hintergrund kommt noch der Tanz hinzu). Dabei ist die Musik freilich stellvertretend für den Lebensgenuss, als Sinnbild für die Liebe zwischen Mann und Frau, gemeint. So warnt denn der erläuternde Text in einer moralisierenden Wendung davor, die göttlichen Gaben in ausschweifender Weise zu missbrauchen.

Das musizierende Liebespaar kann also auch als Warnung verstanden werden – und in diesem Sinne erscheint es ebenfalls auf eine Reihe von Darstellun-

9 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 316 (RIdIM Ngnm-251).

10 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1931-67 (RIdIM SIm-149).

11 Vgl. Pieter Fischer, *Music in the Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam (¹1972), ²1975, S. 34. Zu einer sehr ähnlichen Darstellung derselben Künstler, welche den *Sanguineus* zum Gegenstand hat, vgl. Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999, S. 40, 42 und 191.



Abbildung 4: Crispijn de Passe d.Ä. nach Maerten de Vos, Terra

gen. Ein recht drastisches Beispiel ist ein Holzschnitt mit dem heiligen Christophorus von Jörg Breu, um 1545 (Abbildung 5¹²).

Breu folgt hier einer Interpretation der Heiligenlegende durch Martin Luther.¹³ Christophorus, der den Jesusknaben durch das Wasser trägt und sich

12 Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, hrsg. von Tilman Falk, Bd. 4, Amsterdam 1957, S. 193, Nr. 16. Zuschreibung des Holzschnittes an Heinrich II. Vogtherr in: Max Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550*, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1974, Nr. 1464.

auf einen Ast stützt, welcher das Wort Gottes symbolisiert, wird von Johannes der Weg zu Auferstehung und ewigem Leben gewiesen. Während eine apokalyptische Flut mit Seeungeheuern sich dem Ufer nähert und schon ein Schiff zum Kentern gebracht hat, geben sich die Liebespaare rechts im Bild noch Vergnügungen hin, zu denen auch das Singen zur Laute gehört. Ihr Schicksal aber ist besiegelt, da Lebensgenuss und trügerische Harmonie sie blind für die auf sie zukommende Gefahr machen, Auferstehung und ewiges Leben bleiben für sie unerreichbar.



Abbildung 5: Jörg Breu, Der heilige Christophorus

Die bisher gezeigten Beispiele, denen sich viele weitere hinzufügen ließen, machen deutlich, dass es sich hier oft um Stereotypen handelt – sowohl was die Bilddeutung als auch was die musikpraktischen Aspekte betrifft. Das vielfach wiederholte Paar ist ein Versatzstück in der Ikonographie der Zeit, so dass man den konkreten Wert solcher Darstellungen für Fragen der Aufführungspraxis mit einer gewissen Skepsis beurteilen muss.

13 Vgl. auch *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 5: *Ikonographie der Heiligen: Aaron bis Crescentianus von Rom*, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Rom 1973, Sp. 503.



Abbildung 6: Ständchen (anonym, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jahrhundert)

Etwas anders sieht es mit einem weiteren Bereich des Gesangs aus, der auf der Laute begleitet wurde – dem Ständchen (siehe Abbildung 6¹⁴). Freilich wurde auch das Musizieren vor dem Fenster der Angebeteten als Zeichen der Liebestorheit dargestellt – doch diese Torheit erfreute sich einer nicht unbeträchtlichen Beliebtheit.

Häufig wird die Laute nicht alleine zur Begleitung des Gesanges eingesetzt – wohl noch häufiger treten einzelne Instrumente hinzu. Dies gilt ebenso für das bereits erwähnte Ständchen wie für eine weitere Form des Musizierens im Freien, die Begleitung des Gesanges auf Prozessionen. Eines der prominentesten Beispiele ist eine Miniatur von Nicklas Glockendon aus dem *Missale Hallense* des Kardinals Albrecht von Brandenburg, 1523/24 (Abbildung 7¹⁵).

Die feierliche Prozession an Fronleichnam führen drei Musiker an, wobei der Sänger in der Mitte an seinem Chorrock deutlich als Geistlicher zu erkennen ist. Die beiden Instrumentalisten dagegen sind professionelle Musiker, die wohl in den Diensten des musikliebenden Kardinals standen. Dieses Ensemble erinnert deutlich an Darstellungen musizierender Engel, auf denen diese nicht einen

14 Vgl. Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1983 (Musikgeschichte in Bildern, 3.9), S. 106f. und Abb. 58.

15 Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 10, fol. 193^v. Vgl. Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Halle 1935 (Beiträge zur Musikforschung, 1), S. 89ff.; zur Handschrift vgl. Josef Hofmann und Hans Thurn, *Die Handschriften der Hofbibliothek Aschaffenburg*, Aschaffenburg 1978 (Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg, 15), S. 29–34 und Abb. 18.



Abbildung 7: Nicklas Glockendon, Fronleichnamsprozession
mit Kardinal Albrecht von Brandenburg

Sänger (hier mit einem aufgeschlagenen Buch), sondern Maria begleiten. Solche Wechselwirkungen zwischen bildlicher Darstellung und musikalischer Realität konnten so weit gehen, dass die Musiker nicht nur die Stelle der Engel einnahmen, sondern auch als Engel kostümiert wurden.¹⁶

Das Ensemble mit Laute, Gesang und weiteren Instrumenten findet sich auf einer Vielzahl von – oft ebenfalls wieder moralisierenden – Darstellungen. Diese Musiziergruppen kann man unter dem Begriff »geselliges Musizieren«, also einer Art der frühneuzeitlichen Hausmusik, zusammenfassen. In vielen solcher Szenen spielt das Moment der Verführung zum Laster wieder eine entscheidende Rolle. So spiegeln sich zwar vielfach in den bildlichen Darstellungen reale Situationen, wie also das gemeinschaftliche Musizieren, doch die Art und Weise der Darstellung – oft sind es nur kaum erkennbare Details – weist wiederum auf eine moralische Dimension des Dargestellten hin.

Auf einem vermutlich von Cocke van Aelst stammenden Gemälde (Abbildung 8¹⁷) sitzen ein Mann und zwei Frauen um einen Tisch. Die beiden Frauen musizieren mit Querflöte (Traversflöte) und Laute. Der Mann in der Mitte gibt mit der Hand den Takt an und scheint auch zu singen. Hinter ihnen steht eine Frau, die gerade Wein nachschenkt, neben ihr hängt an einem Baum ein Brett mit verschiedenen Strichen: Es ist ein Kerbholz, denn der Mann in der Mitte hat wohl schon allerhand verprasst – daran soll das Kerbholz erinnern. Auch der Narr ganz links im Bild ist ein deutlicher Hinweis – was vordergründig wie ein genussvolles Zusammensein aussieht, erweist sich am Ende als Narrheit. Denn rechts im Hintergrund sehen wir die Folge des so kultiviert erscheinenden Zeitvertreibs: Nachdem er all sein Geld verbraucht hat, wird der Sänger von den Frauen aus dem Haus gejagt. Es handelt sich hier um eine Szene aus der Geschichte vom verlorenen Sohn, genauer gesagt um einer ihrer Ausschmückungen, wie sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Literatur, vor allem dem Schauspiel große Verbreitung fand.

Einen besonderen musikalischen Aspekt gewinnt dieses Bild nicht nur durch das Musizieren, sondern auch durch die Integration von musikalischer Notation selbst. Die Komposition in dem aufgeschlagenen DiskantstimmBuch lässt sich als die Oberstimme eines niederländischen Liedes von Jacob Obrecht (entstanden Ende des 15. Jahrhunderts) identifizieren: »Wat willen wij metten budel

16 Vgl. Detlef Altenburg, »Die Musik in der Fronleichnamsprozession des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), S. 5–24, bes. S. 21f.

17 Venedig, Museo Correr; vgl. H. Colin Slim, *The Prodigal Son at the Whores'. Music, Art, and Drama*, Irvine, CA 1976, S. 16–21, Wiederabdruck mit Ergänzungen in: H. C. S., *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002, Nr. III.

spielen« – sinngemäß: Was sollen wir mit dem Geldbeutel spielen, das Gold ist weg, bald muss ich draußen nach Geld betteln.¹⁸



Abbildung 8: Cocke van Aelst (?), Der verlorene Sohn

Mit einem letzten Beispiel einer Darstellung geselligen Musizierens möchte ich zu der Frage überleiten, welche Erkenntnisse die ikonographischen Zeugnisse für Fragen der musikalischen Praxis bieten können.

Ein sehr kleiner Kupferstich (er misst nur 49 x 72 mm) eines sächsischen Künstlers mit den Initialen HM aus dem Jahr 1543 zeigt drei Männer beim

18 Vgl. ebda., S. 16–21.

Musizieren (Abbildung 9¹⁹). Sie musizieren mit Laute, Rebec und Gesang. Offensichtlich sind es keine professionellen Musiker, sondern wohlhabende Bürger. Hierauf deutet jedenfalls die aufwendige Kleidung hin, besonders auffällig beim Lautenisten, der einen Pelz über den Schultern trägt.

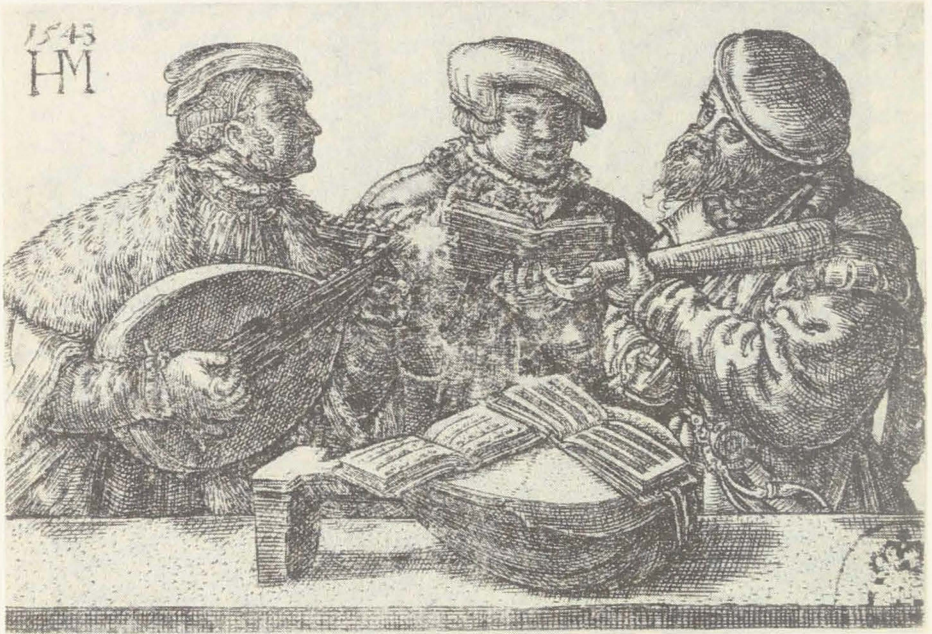


Abbildung 9: Monogrammist HM, Drei musizierende Männer

Dieser Stich ist bezeichnend für die zunehmende Bedeutung des Musizierens im privaten Rahmen. Auch wohlhabende Bürger betrachten die Musik als wichtigen Teil der Bildung und schätzen das gemeinsame Musizieren als gehobene Unterhaltung. Die Musik wird zu einem Teil des privaten Lebens – sie dient nicht mehr nur der äußerlichen Repräsentation oder der Begleitung, wie beispielsweise die Tanzmusik.

19 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 5948 (Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Deutsche Fotothek, Regine Richter). Der Künstler entstammt dem Umkreis von Lucas Cranach und ist evtl. identisch mit dem Leipziger Künstler Hans Meyer; vgl. Georg K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Bd. 3: *GK – IML*, München 1863, S. 493f. (das vorliegende Blatt wird dort als Nr. 12 erwähnt).

Bemerkenswert ist hier auch, dass alle Musiker aus Notenbüchern musizieren. Es sind zwar keine Details erkennbar, doch hat der Künstler versucht, verschiedene Notationsformen anzudeuten. Das Stimmbuch vor dem Rebec-Spieler lässt deutlich drei Systeme mit mensuraler Notation erahnen, während das Buch vor dem Lautenisten drei Reihen einzelner Zeichen enthält, die jeweils durch gliedernde Querlinien voneinander getrennt sind, wie dies auch in Lautentabulaturen der Zeit üblich ist. Quellen, die für ein solches Ensemble gedacht waren, sind aus dieser Zeit m.W. nicht erhalten, doch ist gerade bei solchen Musikalien, die dem täglichen Gebrauch dienten, mit einer großen Zahl an Verlusten zu rechnen.

Aufführungspraktisch lässt sich hier z.B. an die *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein* denken, die Arnolt Schlick 1512 in Mainz veröffentlichte.²⁰ Die darin enthaltenen deutschen Lieder sind Bearbeitungen vierstimmiger vokaler Vorlagen, wobei Schlick die originale Oberstimme in unveränderter Form als Singstimme übernahm und die beiden Unterstimmen für die Laute mit einigen lautenistischen Veränderungen intavolierte. Die Altstimme der originalen Sätze ließ Schlick weg. Entsprechend könnte man sich bei dem Beispiel der drei musizierenden Bürger vorstellen, dass der junge Mann in der Mitte die Oberstimme (je nach Alter mit einer Knabenstimme oder im Falsett) und der Lautenist die beiden Unterstimmen übernahmen und der Rebec-Spieler den (in Schlicks Bearbeitungen fehlenden) Alt ausführte. Weitere Varianten wären ebenso denkbar, etwa eine vokale Ausführung der Tenorstimme (die im deutschen Liedsatz der Zeit im Allgemeinen die Hauptstimme ist), das Streichinstrument würde dann den Diskant übernehmen und die Laute vielleicht Tenor und Bass.

Demgegenüber macht das zuvor gezeigte Beispiel mit dem verlorenen Sohn, der mit zwei Frauen gemeinsam musiziert, deutlich, dass aufführungspraktische Details nicht zu wörtlich genommen werden sollten. Denn dass drei Personen gemeinsam die Oberstimme eines vierstimmigen Satzes musiziert haben sollten, ist mehr als unwahrscheinlich. Ein solches Trio mit Laute, Singstimme und Flöte ist zwar nicht unrealistisch, wohl aber das aufführungspraktische Detail des verwendeten Notentextes. Das Bild sollte eben keine musikalische Realität getreu abbilden, sondern die Botschaft, welche der Text der dargestellten Komposition enthält, transportieren. Ein einzelnes Stimmbuch war hierzu ausreichend, weitere Notenbücher hätten die künstlerische Komposition des Bildes gestört – sie hätten einfach nicht mehr auf den Tisch gepasst.

20 Faksimile: Leipzig und Kassel 1977. Vgl. auch Anm. 25.

Andere Darstellungen, die zuvor angeführt wurden, weisen eher auf schriftlose oder improvisatorische Praktiken hin. Betrachten wir z.B. wieder das musizierende Liebespaar (siehe Abbildung 1), bei dem der Lautenist ein Plektrum benutzt und so im Wesentlichen auf einstimmiges Spielen beschränkt ist.²¹ Dass er zudem ohne Noten spielt, könnte auf eine einfache Begleitpraxis hindeuten, bei der die einstimmige Gesangsmelodie einstimmig unisono oder in einfacher Heterophonie begleitet wurde.²² Im Sinn einer solchen, am Beginn des 16. Jahrhunderts außer Gebrauch kommenden Praxis wäre auch an die ältesten bekannten Notationen deutscher Lautentabulatur im Königsteiner Liederbuch zu denken.²³ Diese um 1470–1473 in oder um Königstein im Taunus entstandene Handschrift enthält deutsche Liedtexte, von denen vier mit einfachen, unrhymisierten Melodien in Tabulturnotation versehen wurden. Diese eigentümliche Notationsweise wurde bislang meist so gedeutet, dass es sich nicht um eine Notation für die Laute handle, sondern um eine verkürzte Schreibweise einer Gesangsmelodie, wobei sich der Schreiber so das umständliche Notieren von Notenlinien gespart habe. Doch wie sollte ein Sänger eine solche Notation benutzen? Selbst wenn er mit der Tabulturnotation vertraut sein sollte, so wäre die Übertragung der Tabulatur (die ja keine Tonhöhen, sondern Griffpositionen angibt) in eine Vokalmelodie ausgesprochen umständlich. Liegt es da nicht viel näher, dass diese Melodien (deren vokaler Charakter außer Zweifel steht) einem Lautenisten zur Begleitung der Lieder dienten, deren Texte ja ebenfalls hier notiert sind?²⁴

Das unmittelbare Nebeneinander von (einstimmiger) Lautennotation und Liedtext verweist darauf, dass im 15. und noch weit in das 16. Jahrhundert hi-

21 Vgl. dazu den Überblick bei Vladimir Ivanoff, »An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro manuscript«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern interpretation*, hrsg. von Victor Anand Coelho, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Performance Practice, 6), S. 1–15.

22 Zu den verschiedenen Möglichkeiten improvisatorischer Begleitpraktiken vgl. den Überblick von Lorenz Welker, »Improvisation«, Abschnitt III, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 553–566.

23 D–B, Ms. germ.qu.719; Edition: *Das Königsteiner Liederbuch*, hrsg. von Paul Sappeler, München 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 29), bes. S. 325ff. und 375–380 (Übertragung der Melodien von Kurt Dorfmueller). Vgl. auch David Fallows, »15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary, a Revision and a Suggestion«, in: *The Lute Society Journal* 19 (1977), S. 7–33, Wiederabdruck in: D. F., *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot 1996, Nr. XIII, und Hans Tischler, »The Earliest Lute Tablature?«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 100–103.

24 Vgl. auch Stephen Keryl, »Tenorlied, Discantlied, Polyphonic Lied: Voices and Instruments in German Secular Polyphony of the Renaissance«, in: *Early Music* 20 (1992), S. 440f.

nein die Einstimmigkeit eine wesentlich bedeutendere Rolle spielte, als unsere von der Mehrstimmigkeit geprägte Auffassung der Musikgeschichte uns heute wahrnehmen lässt. Dies belegen die überlieferten einstimmigen Melodien zu Liedtexten, noch mehr aber der häufige Verzicht auf eine Melodieaufzeichnung unter Hinweis auf allgemein bekannte und mündlich weitergegebene »Töne«.

Vergegenwärtigt man sich außerdem die besprochenen Bildszenen, so bietet sich als weitere Möglichkeit neben der Praxis mit Gesangsstimme und unisono begleitender Laute eine Ausführung der Hauptmelodie auf der Laute (möglicherweise vokal verdoppelt) an, zu der eine hinzu improvisierte Oberstimme tritt. Ihre Fortsetzung findet diese Praxis dann in den Lautensätzen Schlicks, der das einstimmige Plektrum-Spiel durch einen zweistimmigen Begleitsatz ersetzte.²⁵

ANHANG

Die Erfassung von Bildquellen in Deutschland im Rahmen des Répertoire International d'Iconographie Musicale

Seit 1979 werden bei der Münchner Arbeitsstelle des RISM auch musik-ikonographische Quellen in deutschen Sammlungen erfasst. Diese Arbeiten erfolgen in Zusammenarbeit mit dem Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM).²⁶ Die Arbeit konzentriert sich bislang auf Museen und teilweise auch Bibliotheken im Bereich der alten Bundesländer und Berlins, deren Bestände vollständig gesichtet werden, um so eine möglichst komplette Dokumentation zu erhalten.

25 Christian Meyer hat darauf hingewiesen, dass der Lautensatz von Schlicks Lautenliedern noch Spuren des älteren, einstimmigen Plektrum-Spiels erkennen lässt; vgl. Christian Meyer, »Ein stim zu singen die andern zwicken«: Les arrangements pour voix et luth d'Arnold Schlick«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 295. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Sätze keine eigenständigen Schöpfungen Schlicks, sondern Adaptionen von in Einzelstimmen notierten Sätzen sind.

26 Vgl. auch Monika Holl, »Das Répertoire International d'Iconographie Musicale und die Arbeitsstelle der Bundesrepublik Deutschland in München«, in: *Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein ... 1997*, Michaelstein 2000 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 58), S. 173–180.

Jedes Objekt enthält in München ein Sigel, über das es eindeutig zu identifizieren ist; dieses Sigel setzt sich zusammen aus einem Kürzel für die betreffende Sammlung (z.B. »Bkb« für »Berlin, Kunstbibliothek«) und einer laufenden Nummer.

Heute kann die Münchner Arbeitsstelle etwa 20.000 Musikdarstellungen aus ca. 60 Sammlungen nachweisen. Der Schwerpunkt liegt damit natürlich auf der europäischen, speziell der deutschen Malerei (einschließlich der Buchmalerei) und Skulptur aller Epochen. Aber auch verschiedenste Arten des Kunsthandwerks werden erfasst wie z.B. bemaltes oder figürliches Porzellan, Textilien, Fächer und vieles andere.

Seit 1989 werden die Daten in einer elektronischen Datenbank katalogisiert. Von den erwähnten 20.000 Darstellungen ist heute etwa die Hälfte elektronisch erfasst, die übrigen sind in einer unter verschiedenen Aspekten gegliederten Zettelkartei aufgeschlüsselt. Die Kunstwerke sind dabei jeweils nach zahlreichen Kriterien erschlossen, seien es nun speziell musikalische (Musikinstrumente, auführungspraktische Details, Tanz, Namen von porträtierten Komponisten u.v.a.m.) oder allgemeine (Bibel, Mythologie, Allegorie usw.).

Eine Publikation des Materials ist derzeit in Vorbereitung; geplant ist die Bereitstellung der Datenbank über das Internet, wobei zu einem beträchtlichen Teil der Objekte auch Abbildungen eingebunden werden sollen. Das Material ist jedoch schon heute für jedermann zugänglich – Anfragen zu bestimmten Themen werden gerne beantwortet, bei umfangreicheren Recherchen ist auch eine Einsichtnahme in das Material vor Ort in München problemlos möglich.