

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

Artikel: Gross Geigen, Vyolen, Rybeben : zur Entstehung grossformatiger Streichinstrumente im nordalpinen Raum nach 1500 - ein Überblick
Autor: Drescher, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961717>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.05.2025

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

Groß Geigen, Vyolen, Rybeben

Zur Entstehung großformatiger Streichinstrumente im nordalpinen Raum nach 1500 – ein Überblick

Thomas Drescher

Frühe Streichinstrumente der Zeit um 1500 erweisen sich als faszinierendes Forschungsfeld. Sie sind Teil einer sich neu formierenden musikalischen Kultur, die unter anderem eine geradezu explosive Entwicklung des Instrumentariums hervorbringt. Die Beschäftigung mit diesen frühen Streichinstrumenten ist jedoch diffizil, weil die Artefakte fehlen. Kein einziges Objekt, das zweifelsfrei der Zeit um 1500 zugeordnet werden könnte, ist überliefert.¹ Die Auseinandersetzung mit dieser Instrumentengruppe kann deshalb nur über schriftliche Dokumente (Texte, Musikaufzeichnungen) und ikonographische Zeugnisse erfolgen.

Während in Italien ein dichtes Netz von Dokumenten und Ikonographie vorliegt, ist man im nordalpinen Bereich mit einer lückenhaften, ja teils widersprüchlichen Quellenlage konfrontiert. Musikhistorische, kunsthistorische, philologische und handwerkliche Aspekte müssen zu einem Bild zusammengefügt werden, das Raum lässt für eine breite Spanne an Einzelphänomenen und begründete Spekulationen, die je nach Perspektive zu unterschiedlichen Resultaten führen können.

¹ Eine Ausnahme ist das in Bologna unter besonderen Umständen erhaltene Instrument der Heiligen Caterina de' Vigri. Siehe Marco Tiella, «La 'violeta' di S. Caterina de' Vigri (sec. XV) nel Convento del Corpus Domini, Bologna», in: *Nuova metodologia. Quaderni di organologia* 3 (1974), Sp. 44 ff.; ders., «The violeta of S. Caterina de' Vigri», in: *Galpin Society Journal* 28 (1975), 60–70; Abbildungen in: Marco Tiella (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima ... Andrea Amati e la nascita del violino 1505–200*, Cremona 2005, 2 Bde.), Bd. 1 Exhibition Catalogue, 14–17. Diese 'Viola' aus dem 15. Jahrhundert hat als Grabbeigabe überlebt, stellt aber ein hybrides Streichinstrument dar, aus dem für den Bau der frühen Violen da gamba bzw. «Groß Geigen» um 1500 nur allgemeine Beobachtungen abzuleiten sind.

Nach einem Forschungsprojekt der Schola Cantorum Basiliensis, das sich der frühen Entwicklung der Viola da gamba in Italien widmete,² konnte 2013–2015 ein Anschlussprojekt realisiert werden, das sich der speziellen Situation nördlich der Alpen zuwandte.³ Ausgangspunkt bildete die Beobachtung, dass fast zeitgleich zu Italien auch in den nordalpinen Regionen große Streichinstrumente in der Ikonographie und in schriftlichen Dokumenten auftauchen, jedoch zunächst in merklich anderen Erscheinungsformen und mehrfach mit dem deutschen Begriff «Groß Geige» versehen.⁴

Das rapide Anwachsen des Instrumentariums um 1500 geht einher mit sozialhistorischen Entwicklungen, die sich im Interesse weiter Kreise des Adels, des wohlhabenden Bürgertums und gelehrter Personengruppen in den Universitäten an instrumentaler Musik spiegeln.

Blickt man zunächst nach Italien, so ist das Aufkommen von ersten Bauformen eines Instruments, das später generisch «Viola» oder spezifischer «Viola da gamba» genannt werden wird, im Umkreis der päpstlichen Hofhaltung, sowie der Höfe in Ferrara und Mantua zu beobachten.⁵ Für die neuen musikalischen Werkzeuge musste zudem ein geeignetes Repertoire bereitgestellt werden, das vor allem für die zahlreichen Amateure erreichbar war. Um 1500 ist deshalb das Aufkommen erster Instrumentaldrucke in Form von Intabulierungen für Tasteninstrumente, für Laute, oder als Duosamm-

2 Transformationen instrumentaler Klanglichkeit: Die Entwicklung der Streichinstrumente im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit am Beispiel der frühen Viola da gamba, finanziert durch das Bundesamt für Bildung und Technologie BBT. Projektmitarbeiter: Thomas Drescher (Leitung), Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer, Kathrin Menzel, Martina Papiro.

3 Groß Geigen, Vyolen, Rybeben – Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis (SNF-Projekt Nr. 146553). Projektmitarbeiter: Thomas Drescher (Leitung), Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer, Martina Papiro, Kathrin Menzel.

4 Aus Gründen der Verständlichkeit wird dieser bei Virdung erstmals belegte Begriff (Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen*. [...], Basel: Michael Furter 1511, fol. B ij) in diesem Text einheitlich für die transalpinen Typen der großen Streichinstrumente benutzt.

5 Hierzu bereits ausführlich: Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

lungen für Melodieinstrumente zu beobachten.⁶ Einer der frühesten italienischen Drucke, der mit hoher Wahrscheinlichkeit für Streichinstrumente gedacht war, die *Musica Duorum* des Eustachio Romano von 1521, lässt durch die Schlüsselung und die Benennung dreier Stimm lagen (Cantus, Tenor, Basso) den Schluss zu, dass nicht nur zwei Instrumentengrößen Verwendung fanden, sondern drei desselben Instrumententypus.⁷ Daraus kann abgeleitet werden, dass der Ausbau in eine ganze Familie mit drei Stimm lagen hier bereits vollzogen war. Obwohl «Viole» (bzw. «Viole da gamba») nirgends explizit genannt werden, so sind sie doch die nächstliegenden Kandidaten für ein entsprechendes Consort, aus dem jeweils zwei benachbarte Stimm lagen bei Eustachio zum Einsatz kommen. Die ausführliche Behandlung großer Streichinstrumente in einem italienischen Instrumentaldruck erfolgt erst mit Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* von 1542/1543, dort jedoch bereits so differenziert, dass eine längst etablierte Praxis angenommen werden kann, deren erste Belege an den italienischen Musenhöfen um 1500 nachzuweisen sind.⁸

Im Raum nördlich der Alpen werden Streichinstrumente kurz nach 1500 genannt und abgebildet, wobei die «Groß Geigen» in Sebastian Vir-

6 Die frühesten sind: *Frottole intabulate da sonare organi, libro primo*, Rom: Andrea Anticho 1517 [RISM, B/1, 1517¹], und *Musica di Eustachio Romano, liber primus*, Rom: Johann Jakob de Pasotis 1521 [RISM, A/1, E 889]. Siehe auch *Eustachio Romano, Musica Duorum, Rome, 1521*, ed. from the literary estate of Hans T. David by Howard Meyer Brown and Edward E. Lowinsky, Chicago and London: The University of Chicago Press 1975 (Monuments of renaissance music 6).

Ein stark diskutiertes Feld hinsichtlich instrumentaler Ausführung sind die untextierten Sammlungen Ottaviano Petruccis. Zusammenfassend zu den Bicinien: Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln/Wien: Böhlau 1970, besonders 86–110 «Musica a due voci». Generell zum Verhältnis von Vokalmusik zu Instrumentalmusik um 1500 siehe: Lorenz Welker, «Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 113–126.

7 Thomas Drescher, «‘Poi le parole!’ Duos von Eustachio Romano (1521) mit Textierungen von Erasmus Rotenbucher (1549)», in: Martin Kirnbauer (Hg.), *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Basel: Schwabe 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 8), 105–115.

8 Woodfield, *Early history* (wie Anm. 5).

dungs *Musica getutscht* von 1511 der ‘locus classicus’ dieser Referenzen ist,⁹ die vor allem im deutschsprachigen Bereich beheimatet sind.¹⁰ Dabei sind mit den Publikationen von Martin Agricola (seit 1529) und Hans Gerle (ab 1532) die «Groß Geigen» explizit genannt, früher als dies in Italien der Fall ist hinsichtlich der Termini «Viola/Viole» bzw. «Viola/Viole da gamba». Es fällt auf, dass die neuen großen Streichinstrumente in den deutschsprachigen Drucken stets in enger Nachbarschaft mit der Laute besprochen werden, eine Kopplung, die in den italienischen Quellen der Zeit auf diese Weise nicht zu beobachten ist. Die bildlichen Darstellungen ‘großer’ Streichinstrumente weichen in etlichen Fällen signifikant von der italienischen Ikonographie ab. Es lag daher nahe, sich dem ganzen Komplex der nördlichen Rezeption der «Groß Geige» in einem eigenen Ansatz zu nähern, bei dem nicht a priori eine Abhängigkeit von den italienischen Entwicklungen vorausgesetzt wurde, wie sie Ian Woodfield aus einer evolutionären Sichtweise heraus formuliert hatte:

Having established itself firmly in Italy during the early years of the 16th century, the viol was now ready for the second important stage in its dissemination throughout Europe – its migration northwards the alps. The first regions to encounter the viol during this phase of its development were areas of southern Germany and Austria [...]¹¹

Gelegentliche Hinweise italienischer Quellen im 15. Jahrhundert auf nördliche Musiker, die in Italien als Spieler von Streichinstrumenten aktiv waren,

⁹ Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), fol. B ij.

¹⁰ Einen kompakten Überblick über die ideengeschichtlichen Hintergründe, die zeitgenössische Rezeption sowie die jüngere Forschungsliteratur von Virdungs Traktat bietet Markus Grassl, «Einige Beobachtungen zu Sebastian Virdung und Arnold Schlick», in: Birgit Lodes (Hg.), *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 3), 245–281.

¹¹ Woodfield, *Early history* (wie Anm. 5), 99; spezifischer zur nördlichen Situation siehe ders., «The Basel ‘gross Geigen’: an early German viol?», in: Johannes Boer & Guido van Oorschot (Hgg.), *A Viola da gamba miscellany. Proceedings of the international viola da gamba symposium Utrecht 1991, Utrecht 1994*, 1–14.

lassen offen, ob sie diese Fertigkeiten aus ihrer Heimat mitgebracht hatten, oder ob sie sie in Italien mit den neuartigen «Violen» erst erworben hatten.¹²

Das erwähnte Forschungsprojekt der Schola Cantorum Basiliensis hat bei den auffälligen Diskrepanzen angesetzt. Es wollte das bekannte Quellenmaterial nochmals sorgfältig sondieren, es nach Möglichkeit erweitern, die Ikonographie kritisch sichten und eine Verknüpfung mit der Musik herstellen. Trotz der vorhandenen Materialbasis und einer erprobten Methodologie musste angesichts der anders gearteten Quellenlage ein neuer Ansatz gewählt werden, bei dem eine lineare Entwicklung, wie sie für Italien trotz großer Lücken wenigstens skizziert werden kann, nur partiell zu etablieren ist. Die Quellen ergeben kein kohärentes Bild, doch sind Konzentrationen von Dokumenten oder bildlichen Darstellungen in bestimmten Regionen oder kulturhistorischen Zusammenhängen festzustellen, die eine dahinter liegende musikalische Realität vermuten lassen, in der die 'großen' Streichinstrumente eine wichtige Rolle spielten. Das vorhandene Material wurde deshalb in unterschiedliche Quellengruppen gegliedert und diese zunächst für sich behandelt, bevor in einem zweiten Schritt Bezüge oder Unterschiede herausgearbeitet wurden.¹³ Auffällige Häufungen von Belegen finden sich am Oberrhein, zentral in Virdungs *Musica getutscht*, mit einer lateinischen Nachfolgepublikation in Straßburg¹⁴ und Übersetzungen ins Niederländische und

12 Keith Polk, «Instrumental music in the urban centers of renaissance Germany», in: *Early Music History* 7 (1987), 159–186; ders. «Vedel and geige – fiddle and viol: German string traditions in the fifteenth century», in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), 502–546; ders., «The Schubingers of Augsburg: innovation in renaissance instrumental music», in: Friedhelm Brusniak und Horst Leuchtmann (Hgg.), *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1989, 495–503.

13 Grundsätzliche Überlegungen zur frühen Entwicklung der Viola da gamba und zu einer ersten Abgrenzung der cisalpinen von der transalpinen Kultur siehe Thomas Drescher, «Bellezza e Bontà. Zur Transformation instrumentaler Klanglichkeit um 1500 am Beispiel der Viola da gamba – eine Einleitung», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2011/2012) [erschienen 2018], 187–202.

14 Othmar Luscinius, *Mvsvrgia seu praxis mvsicae*, Strassburg: Johann Schott 1536; eine zweite Auflage erschien 1542. Die Ausgabe 1536 ist in der Digitalen Bibliothek der

Französische.¹⁵ Sogar eine isolierte Rezeption in Italien ist nachzuweisen.¹⁶ Aber auch in ausdrucksvollen Zeugnissen der bildenden Kunst am Oberrhein kommen die Instrumente vor, vor allem im Werk von Hans Baldung gen. Grien und Matthias Grünewald.¹⁷

Lose Verbindungen vom Oberrhein lassen sich nach Nürnberg (Hans Gerle) und in den mitteldeutsch-sächsischen Raum ziehen (Drucke der Offizin von Georg Rhau [Rhaw]), sowie von Nürnberg nach Wien (Hans Judenkünig). Ein ganz anderes Bild hingegen liefern Zeugnisse am Hof Kaiser Maximilians I., insbesondere die Darstellungen von großformatigen Streichinstrumenten im sogenannten «Triumphzug», die als «Rybeben» bezeichnet werden.

Im Folgenden soll im Sinne eines kursorischen Überblicks zu den nachfolgenden spezialisierten Artikeln eine Art Bogen über das Thema gespannt werden, soweit sich dies angesichts der Quellenlage überhaupt bewerkstelligen lässt.

Bayerischen Staatsbibliothek München zugänglich; siehe auch die Faksimile-Ausgabe dieser Auflage, hg. und mit einem Kommentar versehen von Martin Kirnbauer, Stuttgart: Cornetto Verlag 2014 (Theorica 7).

¹⁵ Edward M. Ripin, «A Reevaluation of Virdung's *Musica getutscht*», in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), 189–223; Grassl, «Einige Beobachtungen» (wie Anm. 10), 240, Fn 4.

¹⁶ Anne-Emmanuelle Ceulemans, «Instruments real and imaginary: Aaron's interpretation of Isidore and an illustrated copy of the *Toscanello*», in: *Early music history* 21 (2002), 1–35; besonders 4–6.

¹⁷ Zu Hans Baldung bzw. Matthias Grünewald siehe die Beiträge von Sabine Söll-Tauchert (s. Anm. 49) bzw. Martina Papiro (s. Anm. 27) in diesem Band. Zudem zu Matthias Grünewald Dagmar Hoffmann-Axthelm, «Bildbetrachtung: Matthias Grünewald, Das 'Engelskonzert' vom Isenheimer Altar (vor 1516 vollendet)», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), VII–XIX; Wolfgang Wenke, «Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar», in: ebd., 77–83.

«Groß Geigen» versus «clein Geigen» bei Sebastian Virdung

In Sebastian Virdungs Schrift von 1511 kommt zwar die erste explizite Erwähnung einer «Groß Geigen» vor, doch geschieht dies in einem Zusammenhang, der nicht zuvorderst eine Erklärung der Instrumente liefern sollte, sondern nur flankierend zur eigentlichen Intention, die «Musica» – in musikalischer Notenschrift notierte Werke, was zu dieser Zeit heißt: Vokalwerke – in eine instrumentale Notationsform zu überführen, ein Vorgang, der in dem Begriff «Intabulieren» zusammengefasst wird. Dabei kann die Übertragung auf unterschiedliche Weise geschehen. Tabulaturen für verschiedene Tasten-, Saiten- oder Blasinstrumente können zunächst wie Partituren alle Stimmen einer Komposition in einer «Tabula» zusammenführen. Dies kann jedoch auch in einer Art Kurzschrift erfolgen, in der akkordische Zusammenhänge mit Buchstaben gekennzeichnet werden, oder es kann in Form einer Griffschrift erfolgen, die die Bewegungen der Finger auf dem Griffbrett gleichsam graphisch abbildet, und schließlich kann die vokale Vorlage so arrangiert werden, dass sie für ein Consort von unterschiedlich großen Melodieinstrumenten aufführbar ist. Im Titel seines Traktats drückt Virdung dies folgendermaßen aus: «Musica getutscht und außgezogē durch Sebastianū virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den notē in die tabulaturē dieser benantē dryer Instrumētē der Orgel: der Lautē: und d[er] Flöten transferieren zu lernē». ¹⁸

Als mögliche Instrumente für die Übertragung von Vokalmusik werden hier die harmoniefähigen Instrumente Orgel und Laute genannt, sowie die (Block)Flöte als Melodieinstrument. Im Text ¹⁹ wird erkennbar, dass Virdung ein Consort von Flöten meint, also auch hier eine harmoniefähige Gruppierung. Im weiteren Verlauf behandelt er, anders als angekündigt, nicht die Orgel, sondern das Clavichord (fol. E i) als pars pro toto für die Tasteninstrumente. Die in jener Zeit bereits omnipräsente Laute ²⁰ steht didaktisch

¹⁸ Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4).

¹⁹ Ebd., fol. [M3 v] ff.

²⁰ Sie wurde in bekannten Werkstätten, wie z.B. der von Laux Maler in Bologna, bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Stückzahlen hergestellt, die in die Tausende gin-

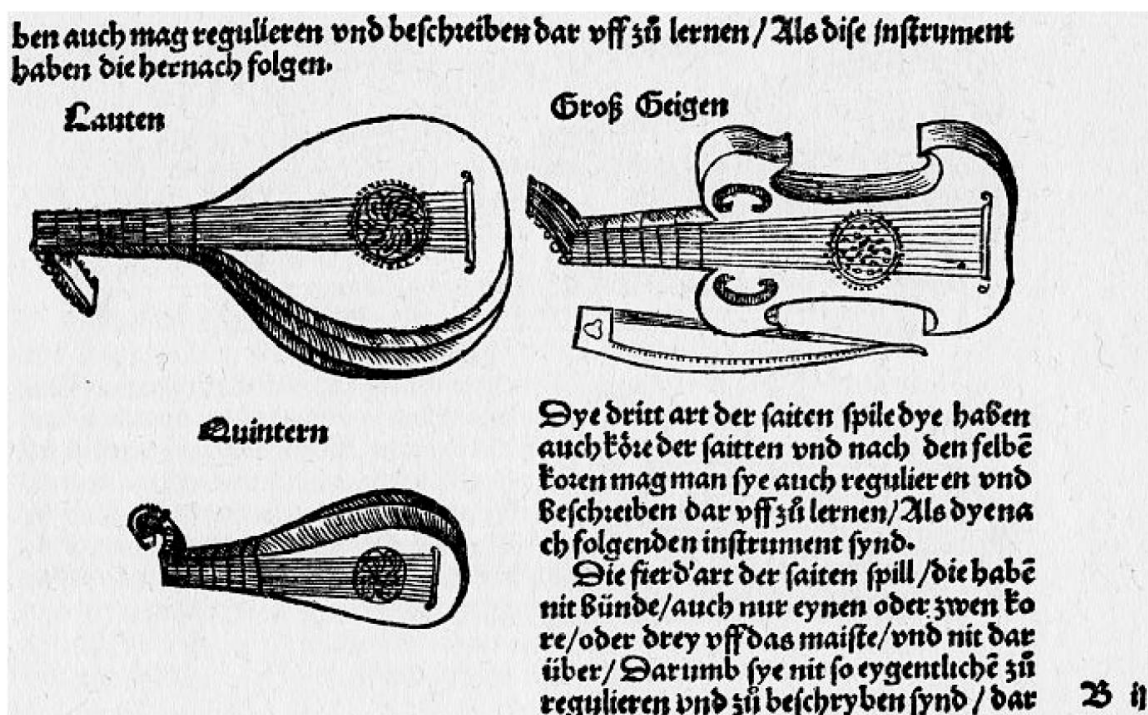


Abb. 1: Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. B ij: Text und Abbildungen der Instrumente im Zusammenhang.

ebenfalls für eine ganze Gruppe von Saiteninstrumenten: «Was du dañ wff der lauten greiffen vnd zwicken lernest / das hast du leicht vff der harpfen / oder vff dem psalterio oder vff der geigen zñ lernen».²¹ Es ist anzunehmen, dass Virdung mit der «Geigen» hier eine «Groß Geigen» meint, deren Stimmung und Griffbrett tatsächlich von den Zupfinstrumenten (Laute/Vihuela) abgeleitet ist.

Die «Groß Geigen» gehört nicht zu den Instrumenten, die im Titel von Virdungs Traktat explizit genannt werden, sie scheint also für ihn nur als Einzelinstrument von Belang, dargestellt in der Gruppe von Saiteninstrumenten mit Bünden, zusammen mit Laute und Quinterne (Abb. 1).²² Auch

gen. Siehe hierzu: Lodovico Frati, «Liutisti e liutai in Bologna», in: *Rivista musicale italiana* 26 (1919), 94–111.

²¹ Virdung, *Musica* (wie Anm. 4), fol. E[i] r.

²² Die Orthographie könnte als Plural für mehrere Instrumente verstanden werden, von denen – pars pro toto – nur eines abgebildet ist. Die auslautenden «n» bei den benachbart abgebildeten Instrumenten «Lauten» und «Quintern» lassen jedoch in Analo-

in den didaktischen Teilen des Büchleins wird die «Groß Geigen» nicht weiter behandelt. Dies könnte bedeuten, dass sie im frühen 16. Jahrhundert in Virdungs Umgebung noch nicht im Consort etabliert und daher nicht «tabulaturfähig» war. Zudem scheint die Idee, die «Groß Geigen» als harmoniefähiges Einzelinstrument zu benutzen (die Verwandtschaft von Griffbrett und Stimmung zur Laute würde das erlauben) ebenfalls noch nicht bekannt gewesen zu sein, obwohl die Nähe zu den Lauteninstrumenten aus dem beschreibenden Text klar hervorgeht:

Die ander art der saitenspil dye selben haben nit schlüssel. Aber bünde und sunst gewise zile oder gemercke / do man sicher griff mag haben / Als vff den koren vnd bünden / nach welchem man dieselben auch mag regulieren vnd beschreiben dar uff zuo lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

– angekündigt werden damit die Abbildungen der Laute, Quinterne und Groß Geige.

Auch im Abschnitt über die Laute (fol. J iii ff.) wird keine Parallele zur «Groß Geige» gezogen. Es bleibt also offen, ob Virdung die «Groß Geigen» im Kontext des Intabulierens implizit als Verwandte der Laute betrachtet oder als Instrument sui generis.

Ein Seitenblick auf die «clein Geigen» schärft die Positionierung der «Groß Geigen» im Kontext der Saiteninstrumente. Virdung behandelt das kleine Streichinstrument – in heutiger Terminologie ein Rebec²³ – in seinem Text nämlich als Ausnahmeerscheinung, über das er ausdrücklich kaum etwas mitteilen möchte, sehr zum Leidwesen heutiger Forschung:

Die fierd' art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen kore / oder drey vff das maiste / vnd nit darüber / Darumb sye nit so eygentlichē zū regulieren und zū beschryben synd / dar vff zū lernē / Dañ das muß vil mere durch

gie auf einen Singular schließen, wie er in süddeutschen Dialekten auch heute noch üblich ist.

²³ Eine sehr genaue Darstellung dieses Instrumententyps ist in einem bekannten Gemälde von Gérard David zu finden: *La vierge entre les anges* (1509), Rouen, Musée des Beaux-Arts. Es lässt auch einen guten Eindruck seiner Größe im Vergleich zum Körper des spielenden Engels zu.

grosse ubung / vñ durch den verstand des gesangs zû gan dann man das durch
 regeln beschryben mag / Darumb ich von denselben instrumenten an dem aller
 mynsten wirt schryben / dann ich sye auch für on nütze instrumenta achte vñ halte
 / als dye cleynen geigen vnnd das Trumscheit.²⁴

Diese oft zitierte Stelle grenzt die «clein Geigen» markant gegen die übrigen Saiteninstrumente ab und begründet, warum sich Virdung nicht weiter mit ihr befassen möchte, denn wer auf diesem Instrument spielt, kann sich nicht an Griffhilfen orientieren («habē nit bünde»), daher sei das Spiel auf ihnen auch nicht richtig zu beschreiben, vielmehr müsse man sie ausgiebig üben («grosse ubung»). Außerdem braucht es Grundkenntnisse des musikalischen Satzes und der Notation («verstand des gesangs»). Diese Voraussetzungen weisen darauf hin, dass die «clein Geigen» professionellen Spielern vorbehalten bleibt und nicht für die gut betuchten Amateure gedacht ist, an die Virdung sein sicher teuer zu erwerbendes Traktat richtet. Daher sind diese professionellen Instrumente für seine Klientel auch «on nütz» – ohne Nutzen. Ganz sicher bezieht sich letztere Qualifikation nicht auf das Rebec als solches, das in Zusammenstellungen von «bas instruments» um 1500 nahezu omnipräsent ist, sondern auf die spezifische Konstellation, welche die Leser der *Musica getutscht* betrifft.

In dieser pointierten Abgrenzung werden die Unterschiede zwischen den kleinen und großen Streichinstrumenten sowohl hinsichtlich der musikalischen Voraussetzungen wie der sozialen Einbettung klar konturiert und eine weitergehende Erklärung dafür geliefert, dass beide Instrumentengruppen nur selten im selben musikalischen Kontext auftreten.

Eine weitere, sehr naheliegende Frage drängt sich bei den bildlichen Darstellungen der beiden Streichinstrumente in Virdungs Traktat auf. Wenn er von der «Groß Geigen» und – zwei Seiten danach – von der «clein Geigen» spricht: Wie groß bzw. klein sind die so benannten Instrumente? Anhaltspunkte sollten die Holzschnitte seiner Publikation bieten, doch folgen diese weniger den realen Größenverhältnissen als dem gegebenen Layout des Druckes, was eine kurze Reflexion wert ist.

24 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), Bij r–Bij v.

Formschneider und Setzer nutzen das Querformat für unterschiedliche Teilungen der Seite, wenn Abbildungen integriert werden. Es gibt horizontale Teilungen und vertikale. In den Abschnitten zu Beginn sind die Holzschnitte vorwiegend in einer vertikalen zweispaltigen Teilung angeordnet. Im weiteren Verlauf des Bandes ist jedoch die horizontale Teilung häufiger zu finden. Daraus folgt, dass die Größenverhältnisse in keiner Weise proportional zu verstehen sind, obwohl es Ansätze zur Differenzierung gibt, wie z. B. die Abbildungen der «Lauten» und «Quintern» direkt untereinander (fol. B ij), die Quinterne ist augenfällig kleiner dargestellt als die Laute.²⁵

Bezüglich der Streichinstrumente zeigen die Darstellungen keine rational erkennbare Beziehung zueinander. Die «Groß Geigen» auf fol. B ij ist jedoch in der Spalte neben Laute und Quinterne abgebildet. Auf diese Weise wird unwillkürlich eine Beziehung zwischen den drei Instrumenten hergestellt. Die Saitenmensur der «Groß Geigen» ist nahezu identisch mit derjenigen der gegenüber stehenden «Lauten», die Instrumente demzufolge in etwa gleich groß. Dass dies eher dem Satzspiegelformat und den Prinzipien seiner Einteilung geschuldet ist als realen Verhältnissen, zeigt ein Vergleich mit der «Lyra» (Drehleier), die sich auf demselben Lesefeld gegenüber auf fol. B i verso befindet. Deren Korpus und derjenige der «Groß Geigen» sind von fast gleichem Format, weil beide Holzschnitte die maximale Breite der Spalte ausnutzen.

Anders die Abbildung auf fol. B iij mit «Trumscheit und clein Geigen» (Abb. 2). Es handelt sich hier um eine vertikale Seitenteilung, die wohl wegen des langen «Trumscheits» gewählt wurde, der Holzschnitt geht über die ganze Breite des Satzspiegels. Überraschend ist die Kombination der beiden so ungleichen Instrumente in einem einzigen Block. Die «clein Geigen» (das Rebec) nimmt in Kombination mit zwei Streichbögen (einer für das kleine Instrument, der andere für das Trumscheit, beide jedoch gleich groß dargestellt) über die Hälfte der Satzspiegelbreite ein und ist damit proportional viel zu groß gegenüber dem Trumscheit. Hier scheinen also die tatsächlichen Verhältnisse überhaupt keine Rolle gespielt zu haben gegenüber dem

25 Fol. B ij recto ist nicht nur vertikal geteilt sondern zusätzlich auch horizontal. Am oberen Rand sind zwei Zeilen durchgehend über die ganze Breite des Satzspiegels gesetzt, erst darunter erfolgt die vertikale Zweispaltigkeit.



Abb. 2: Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. B iij: «Trumscheit und clein Geigen».

Wunsch des Formschneiders, das gegebene Format für beide Instrumente so großzügig als möglich auszunutzen.²⁶

²⁶ Aufschlussreich ist die Anordnung der Holzschnitte in der *Musurgia seu praxis musicae* des Othmar Luscinius (Straßburg: Johannes Schott 1536). Luscinius benutzt bekanntlich dieselben Holzschnitte, die Virdung 25 Jahre früher verwendet hatte, ordnet sie aber in seiner lateinischen Textfassung anders an. Auf S. 11 bringt er «Trumscheit und clein Geigen» in 180° gewendeter Form. Tatsächlich fällt auf, dass in dieser Version die Instrumente nicht 'auf dem Kopf' liegen, wie bei Virdung (die Decken beider Instrumente sind gleichsam in Untersicht dargestellt). Der direkte Vergleich lässt vermuten, dass in Virdungs Druck sogar ein Montagefehler vorliegt, was unterstützt wird von der Beobachtung, dass der Schattenwurf auf den Corpora das Licht von rechts unten einfallen lässt und nicht von oben, wie bei den übrigen Darstellungen. Luscinius setzt außerdem zentral unter die beiden Instrumente die «Grosgeigen» (so seine Orthographie) und stellt auf diese Weise einen direkten ikonographischen Zusammenhang mit den Streichinstrumenten her. Er bezeichnet Virdungs «clein Geigen» im Übrigen nur als «Geigen». Möglicherweise störte ihn in der direkten Gegenüberstellung die beschriebene Disproportion zwischen «klein» und «groß» und er suchte diese mit der neutralen Bezeichnung des kleinen Instruments abzuschwächen.

Der Blick auf die Disposition der Abbildungen ermöglicht somit zumindest ex negativo eine Aussage zum Format der «Groß Geigen»: Aus Viridungs Darstellung ist nicht einmal annähernd festzustellen, wie groß das Instrument tatsächlich sein sollte. Es schließt aber umgekehrt auch nicht die Möglichkeit aus, ein – aus heutiger Sicht – relativ kleines Format anzunehmen, das deutlich entfernt ist von den späteren Bassinstrumenten der 8'-Lage, Viola da gamba und Violoncello. Ein solch kleines Format entspricht zahlreichen bildlichen Darstellungen, die im oberrheinischen Raum überliefert sind.²⁷ Diese Bilder, besonders diejenigen aus der Hand von Hans Baldung, die fast zeitgleich mit den Holzschnitten Viridungs entstanden sein dürften, zeigen handwerklich ausgereifte «Groß Geigen» in einem eher mittelgroßen Format, das den Lauteninstrumenten nahe steht.

Angesichts der Unklarheiten der «Groß Geigen»-Abbildung in Viridungs Traktat erstaunt die Weiterverwendung der Druckstöcke bzw. ihrer Bildideen in Traktaten der kommenden Jahre und Jahrzehnte. Die lateinische «Musurgia» des Othmar Luscinius, Straßburg 1536, wurde bereits erwähnt. Auch in der «Musica instrumentalis deudsch» des Martin Agricola (in Auflagen von 1529, 1532, 1542, 1545)²⁸ findet das Bildprogramm von Viridung noch Verwendung. Eine signifikante Änderung ist jedoch der Ausbau zu Instrumentenfamilien, sowohl der «Groß Geigen» wie der «clein Geigen».

²⁷ Hierzu der Beitrag von Martina Papiro, «Gespielt von Engeln, gehört von Narren. Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)», in diesem Band.

²⁸ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529; weitere unveränderte Auflagen 1532 und 1542. Die vierte Auflage von 1545 bringt starke Revisionen in Text und Bildprogramm – siehe unten. Die Auflagen von 1529 und 1545 sind in den Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz leicht erreichbar.

Ikonographische Traditionen in Mitteldeutschland

Martin Agricola veröffentlicht seine *Musica instrumentalis deudsch* in der Offizin des Georg Rhau in Wittenberg. Rhau war einer der profiliertesten Gelehrten und Drucker der frühen Reformationszeit und selbst ein hochqualifizierter Musiker, der vor seiner Druckertätigkeit sogar kurze Zeit als Thomaskantor in Leipzig amtierte (1518–1519). Er selbst bezeichnet sich als «Musicus et Typographus Vuittembergensis».²⁹ Sorgfältige Musikdrucke und musikalische Lehrbücher seiner Offizin lassen die fachliche Kompetenz ihres Patrons erkennen, und wie in vielen frühreformatorischen Schriften spielte die didaktische Perspektive seiner Produktion für die «Jugent» eine wichtige Rolle. Agricola würdigt den Drucker seinerseits in einer wortreichen Widmung der «Musica» als Musikexperten (1529: «Überschicke ich euch die selbigen Instrumentalem Musicam / sampt den Instrumenten mancherley neue art vnd tabulathur / freundlich bitende ewer lieb vnd gunst wolle sie [...] vnter ewern schutz vnd schirm zudanck annemen.»; und 1545: «Buchdrucker / vorweser / vnd fürderer der edlen fraw Musices / zu Wittemberg»). Rhau dürfte also sehr gut gewusst haben, was er veröffentlicht, als er die Abbildungen für Agricolas *Musica instrumentalis* verwendet hat. Umso erstaunlicher sind Differenzen im Bildprogramm von Agricolas vierter Ausgabe der *Musica instrumentalis* von 1545. Diese Auflage wurde im Textteil gründlich überarbeitet, weil sie, wie Agricola einräumt, in der früheren Fassung «den Knaben an etlichen örtern zu tunckel vnd schwer zu verstehen ist». Auch das Bildprogramm wird angepasst, aber es werden immer noch die morphologischen Kennzeichen aus Virdungs Druck verarbeitet. Während in den Auflagen 1529, 1532 und 1542 nur von «grossen Geigen» die Rede ist benutzt Agricola 1545 den Begriff «grosse Welsche Geigen»³⁰ und verknüpft auf diese Weise die Instrumente gegen Mitte des 16. Jahrhunderts mit Entwicklungen, die inzwischen auf Italien bezogen wurden. Im «Ander Capitel» ist ein vierstimmiges Consort abgebildet, offenkundig immer noch beeinflusst von Virdungs Bildidee mit einer Saitenaufhängung an einem

²⁹ So z. B. im Titel des Tenor-Stimmbuchs seiner Sammlung «Opus decem missarum quatuor vocum» von 1541.

³⁰ Agricola, *Musica instrumentalis*, 1545 (wie Anm. 28). Beginn des Kapitels fol. 37, Abb. auf fol. 40.

Querriegel auf der Decke und ohne Darstellung eines Steges. Abweichend von Virdung und ebenso wenig übereinstimmend mit Agricolas eigener Beschreibung der «Groß Geigen», weisen sie nur jeweils vier Saiten auf, korrespondierend zu vier Wirbeln im Wirbelkasten.³¹

Rhau stellt dem Druck ein Frontispiz mit der Abbildung einer «Fraw Musica» voran, die von zahlreichen Instrumenten umgeben ist, mit bemerkenswerten Differenzen zu den Abbildungen Agricolas (Abb. 3): Das Streichinstrument in der oberen linken Bild-Ecke ist als zweifellos als «Groß Geige» zu werten. Mittig auf der Decke sind zwei nach außen weisende C-Schalllöcher zu erkennen und unmittelbar darunter die Andeutung eines Stegs. Der Saitenhalter ist – weniger klar – mit einer Henkelsaite am unteren Scheitelpunkt des Instruments in einem Knopf verankert. Hals und Griffbrett verlieren sich im Rankenwerk des Hintergrunds, weshalb nicht sichtbar ist, ob Bünde angebracht und wie die vier Saiten im Wirbelkasten verankert sind.

Rhau benutzt diesen Holzschnitt aber nicht nur in der *Musica Instrumentalis* von 1545, sondern bereits ein Jahr früher im Tenor-Stimmbuch seiner *Newe[n] Deudsche[n] Geistliche[n] Gesenge CXXIII*.³² Die Titelblätter der übrigen drei Stimmbücher sind anders gestaltet, zeigen aber ebenfalls Streichinstrumente (Abb. 4). Das Titelschild ist umrahmt von Rankenwerk und Instrumentenabbildungen, darunter auch eine Art «Groß Geige», symmetrisch gekreuzt mit einer etwa gleich großen Laute, was möglicherweise die Verwandtschaft beider Instrumente unterstreichen soll.³³

³¹ Auf die schwierig zu interpretierenden Bezüge zwischen Text und Bildprogramm sei in diesem Überblick nicht näher eingegangen. Siehe hierzu auch die Anmerkungen im Beitrag von Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben: Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in diesem Band.

³² *Newe Deudsche Geistliche Gesenge* [...], Wittenberg: Georg Rhau 1544; Faks. mit einem Nachwort von Ludwig Finscher [im Tenor-Stimmbuch], Kassel etc.: Bärenreiter 1969. Die «Fraw Musica» ist auch in den Ausgaben von 1551 und 1553 des *Enchiridion vtriusque musicae practicae* auf den letzten Seiten zu finden, offenbar erst von den «Erben Rhau» dort eingefügt.

³³ Derselbe Schmuckrahmen wird bereits für die Stimmen in Rhau's Druck «Opus decem missarum quatuor vocum» von 1541 verwendet.



Abb. 3: «Fraw Musica» aus: *Neue Deudsche Geistliche Gesenge*, Wittenberg: Georg Rhau 1544 (siehe Anm. 32).

Das Streichinstrument ist hier nicht durch einen beigegebenen Bogen gekennzeichnet, aber es besitzt als eindeutiges Merkmal einen gewölbten



Abb. 4: Kartusche mit Streichinstrument im Titelblatt des Altus-Stimmbuchs von *Neue Deutsche Geistliche Lieder CXXIII*, 1544.

Steg, über den drei Saiten laufen, die in einem Saitenhalter verankert sind, der etwas unklar wohl mit einer Henkelsaite an einem Knopf in der Unterzarge befestigt ist. Am Hals sind Bündel zu erkennen, der sichelförmige Wirbelkasten schließt mit einer Schnecke oder Volute ab. Auf der Höhe der oberen Ecken ist beidseitig auf der Decke je ein Kleeblatt angebracht, vielleicht als Andeutung einer Intarsierung, jedenfalls aber ein ungewöhnliches Detail für die sonst eher schematisch dargestellten Instrumente. Anders als beim Streichinstrument der «Fraw Musica» sind die C-Bügel des Korpus hier sehr langgezogen, ähnlich der Abbildung bei Virdung, andere Details jedoch, wie C-Löcher, Steg und Saitenaufhängung zeigen Verwandtschaft mit dem Instrument der «Fraw Musica» und lassen vermuten, dass der Formschneider eine konsistente Vorstellung des Instruments hatte.

Erstaunlich an dem Befund in Rhaus Drucken ist, dass in nächster zeitlicher Nachbarschaft drei unterschiedliche bildliche Repräsentationen von «Groß Geigen» auftauchen: im Schmuckrahmen von Stimmbuch-Titeln

(1541/1544), im Holzschnitt der *Fraw Musica* (1544/1545/1551/1553) und als Agricolas «Groß Geigen» in den Ausgaben von 1529 bis 1545.

Die Abbildungen bei Agricola wirken angesichts der gründlichen Überarbeitung des Textes in der Auflage von 1545 wie aus der Zeit gefallen. Die Aktualisierung erfolgt jedoch gleichsam flankierend durch das Frontispiz des Druckers.

Gerle und Judenkünig

Hans Gerles *Musica teusch* von 1532 bringt die erste ausführliche Beschreibung einer «grossen Geygen»³⁴ im Rahmen einer Spielanleitung, wie Musik «mit grundt vnd art irer Composicion auß dem gesang in die tabulatur zu ordnen» sei,³⁵ wie es im Titel heißt. Gerle beschreibt ein Streichinstrument mit fünf oder sechs Saiten. In einer detaillierten Abbildung zeigt er zwei Varianten davon, eine mit fünf, die andere mit sechs Saiten.³⁶ Die Umrissform mit stark fallenden Schultern, einer ausladenden unteren Hälfte und relativ kleinen C-Bügeln ist nicht weit entfernt von der Vorstellung einer Viola da gamba wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert als «Norm» entstanden ist.³⁷ Die kurzen C-Löcher sind nach innen gewendet, die Saiten an einem Saitenhalter mit Henkelsaite angebracht. Der sichelförmige Wirbelkasten schließt ohne Schnecke in gerader Linie ab, was vielleicht dem Format des Drucks geschuldet ist. Das Griffbrett mit sieben Bündeln ist überpropor-

³⁴ Hans Gerle, *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten welcher maßen die mit grundt vnd art irer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist sampt verborgener application vnd kunst* [...], Nürnberg: H. Formschneyder 1532; einsehbar in den Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Eine erweiterte Ausgabe des Traktats erschien 1546.

³⁵ Aus dieser Formulierung lässt sich ableiten, dass der in jener Zeit häufig benutzte Begriff «Gesang» für die notierte Musik steht, worunter gewöhnlich Vokalmusik zu verstehen ist. In einem erweiterten Sinn schwingt auch der Kontrapunkt mit («Composicion»), also die klangliche Erfindung, die sich in der Notation ausdrückt.

³⁶ Abb. 2 im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31), in diesem Band.

³⁷ Der Variantenreichtum der Instrumente innerhalb der Viola da gamba-Familie bleibt jedoch durch das gesamte 16. und 17. Jahrhundert groß.

tional breit entworfen, um die Buchstaben der Tabulatur darstellen zu können und die Bezeichnungen für die Saiten unterzubringen. Diese Beschriftung ist wohl auch der Grund dafür, dass kein Steg abgebildet ist.

Gerle beschreibt wie ein vier- bzw. fünfstimmiges Consort zusammengestimmt werden soll, woraus hervorgeht, dass drei Stimmungen existieren, die mit drei unterschiedlichen Stimmungen korrespondieren: Diskant, Mittelstimmen (Alt/Tenor/Vagans) und Bass. Im Abschnitt danach wird kurz abgehandelt wie das Instrument und der Bogen gehalten werden sollen, eine außergewöhnliche Passage, die in ihrer praktischen Ausrichtung singulär in jener Zeit steht.

Gerle entstammt einer Familie von Lautenmachern aus Immenthal bei Obergünzburg, das im weiteren Einflussgebiet des Füssener Lautenbaus liegt.³⁸ In diesen Kreisen werden bereits im 16. Jahrhundert «Geigen» hergestellt, die im Zusammenhang mit dem Lautenbau am ehesten als «Groß Geigen» zu denken sind. In einem Inventar der Stuttgarter Hofkapelle von 1589 werden «1 Corpus Geigen mit 8 Stimmen von Füßen kommen» genannt, leider ohne Hinweis auf die genaue Entstehungszeit der Instrumente.³⁹ Gerle ging selbst dem Lautenmacherhandwerk nach, weshalb anzunehmen ist, dass er auch fähig war, die neuartigen «Groß Geigen» zu bauen.⁴⁰

Über die Verbreitung seines Traktats ist wenig bekannt, doch lassen sich am Beispiel eines anderen Nürnberger Drucks Wege in weitere Zentren der reformatorischen Musikkultur und Musikpädagogik aufzeigen. 1536, also nur wenige Jahre nach Gerles «Musica», veröffentlichte der Nürnberger

³⁸ Zur Familie Gerle siehe Adolf Layer, «Die Gerle von Immenthal», in: *Allgäuer Geschichtsfreund* 1976, 44–52; ders. *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, 133–134. Zum Lautenbau in Füssen siehe jüngst auch: Josef Focht, Klaus Martius, Thomas Riedmiller, *Füssener Lauten- und Geigenbau europaweit*, Leipzig: Hofmeister 2017, besonders 65.

³⁹ Gustav Bossert, «Die Hofkapelle unter Eberhard III. 1628–1657. Die Zeit des Niedergangs, der Auflösung und der ersten Versuche der Wiederherstellung», in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge 21 (1912), 133.

⁴⁰ Weiterführende Details zu den Gerle in Nürnberg im Artikel von Thomas Röder in diesem Band.

Hans Neusidler seine beiden Lautenbücher,⁴¹ die über die eingespielten Vertriebswege frühreformatorischer Gelehrter den Weg nach Wittenberg fanden. Der aus Wittenberg stammende Zwickauer Ratsschreiber Stephan Roth war ein leidenschaftlicher Büchersammler, der auch Aufträge für andere Interessenten ausführte. Er korrespondierte mit dem Nürnberger Verleger Johann Petrejus, der ihm in einem Brief vom 30. April 1538 einen interessanten Einblick in die Vermarktung einer «lautenkunst» gab, hinter der mit grosser Wahrscheinlichkeit Neusidlers Publikationen standen: «[...] und schick euch hie die lautenkunst, sie aber ser tewer, wiewohl ich si truckt, hab ich noch kein exemplar, sondern dem autori alle zu gestellt, der gibt sie worlich seinen schulern und auch andern nit eher dann pro ij fl. Doch hat er mirs erlaubt pro j fl.»⁴² Gerle betont bereits im Titel, dass sein Traktat dazu dienen soll, die von ihm behandelten Instrumente (große und kleine Geigen sowie Laute) ohne Zutun eines «Meysters» zu erlernen, inklusive der erwähnten Fähigkeiten, sich selbst Musik in Tabulatur abzusetzen. Gerle wird wie Neusidler versucht haben, seine Schrift direkt an interessierte Kreise zu verkaufen und damit möglichst hohen Profit zu erzielen. Es ist durchaus denkbar, dass sie über ähnliche Vertriebswege ebenfalls nach Wittenberg gekommen ist und dort eine Wirkung entfaltet hat, die sich unter anderem in den Holzschnitten des Wittenberger Druckers Georg Rhau niederschlägt.

Zeitlich wie regional steht zwischen den oberrheinischen Zentren, Nürnberg und Wien die *Introductio* bzw. *Underweisung* von Hans Judenkünig, der angibt aus Schwäbisch Gmünd zu stammen,⁴³ wie übrigens auch Hans Bal-

⁴¹ Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt*, Nürnberg: Petrejus 1536.

⁴² Zitiert nach Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen: V&R unipress 2010, 269. Schlüter weist bereits auf den möglichen Zusammenhang mit Neusidler hin.

⁴³ Hans Judenkünig, *Utilis & compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum & Lutine, & quod vulgo Geygen nominant, addiscitur labore studio & impensis Joannis Judenkunig de Schbebischen Gmundt in communem omnium usum & utilitatem typis ex cudendum primum exhibitum*. Viennae Austriae, Wien [s. d.]. Zeitgleich erscheint die erweiterte deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Ain schone kunstliche underweisung in disem büechlein, leychtlich zu begreyffen den rech-*

dung Grien. Sein Lehrbuch verbindet ebenfalls Laute und (Groß)geige. So nennt er das Streichinstrument zwar im Titel («Geygen» – sowohl in der lateinischen wie in der deutschen Ausgabe), nimmt aber im Text überhaupt keinen Bezug mehr darauf. Einzig in einem in beiden Ausgaben identischen Holzschnitt kommt das Instrument nochmals vor:⁴⁴ ein älterer Mann sitzt an einem Tisch mit der Laute in der Hand, während ein jüngerer vor ihm steht (!) und das Streichinstrument spielt. Die Darstellung ist relativ grob, doch ist der Formschneider bemüht, charakteristische Details herauszuarbeiten. So ist durch gekrümmte Schraffuren die Wölbung der Decke angedeutet (während parallel geführte kurze Striche auf der Lautendecke deren flache Ausarbeitung charakterisieren), Saitenhalter, Steg und nach innen gewendete C-Schalllöcher sind deutlich erkennbar sowie ein Hals/Griffbrett mit 6 Saiten und 6 Bündeln (einer ist durch die linke Hand verdeckt). Wirbelkasten und Schneckendeckel fehlen.

Rybeben im Umfeld Maximilians I.

Über Hans Judenkünig ergeben sich regionale Vernetzungen vom schwäbisch-mittelfränkischen Raum nach Wien und damit in den unmittelbaren Bereich Kaiser Maximilians I., der die Stadt wieder als ein Zentrum der Habsburger Herrschaft etablieren konnte.⁴⁵ Prominente Abbildungen von Streichinstrumenten, die der «Groß Geigen» in Format und Spielhaltung nahe stehen, finden sich im sogenannten Triumphzug Maximilians, jedoch unterscheiden sich die Instrumente in wichtigen Details von den bisher

ten grund zu lernen auff der Lautten und Geygen, mit vleiss gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist, yetz zu Wienn in Osterreich, Wien: Hans Singreyner 1523.

⁴⁴ Beide Fassungen des Traktats sind in der Digitalen Bibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek München zugänglich.

⁴⁵ Zur Musikpraxis in Maximilians mobiler Hofhaltung siehe den Beitrag von Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof: Spielräume für frühe Geigenensembles», in diesem Band.

besprochenen.⁴⁶ Besonders charakteristisch sind prononciert hochgezogene «Spitzen» der Oberbügel, die auch in vereinzelten italienischen Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts zu sehen sind.⁴⁷ Weitere Beispiele für diesen Typ finden sich in kleinformatigen Kupferstichen von Albrecht Altdorfer, der am Bildprogramm des Triumphzugs beteiligt war.⁴⁸ Auch der Begriff «Rybebe» ist in italienischen Textquellen belegt, was die Vermutung stützt, dass in Maximilians Umfeld die italienischen Einflüsse stärker waren als im deutschsprachigen Südwesten und in Mitteldeutschland.

«Groß Geigen» – ein heterogenes Bild

Das Gesamtbild der «Groß Geigen» im Raum nördlich der Alpen bleibt, wie bereits zu Beginn angedeutet, heterogen, doch lassen sich in der Nabsicht drei unterschiedliche ikonographischen Zentren für die Darstellung der Instrumente feststellen, womit gleichzeitig drei unterschiedliche Manifestationen des Instruments verbunden sind. Eine scheint stark beeinflusst von Sebastian Virdungs Abbildung von 1511. Sie findet sich wieder bei Luscinius (1536/1542) und bei Martin Agricola (1529 bis 1545).

Die zweite ist vor allem in der bildenden Kunst zu finden, am differenziertesten bei Hans Baldung Grien, dessen Zeichnungen und Gemälde einen starken Realitätsbezug aufweisen und sogar eine chronologische Entwicklung erkennen lassen, wenn die Datierungen seines Karlsruher Skizzenbuchs zutreffen.⁴⁹ Auch bei Hans Gerle (1532/1546) scheint eine gelebte Praxis hinter den Abbildungen und dem Text zu stehen und mit Einschränkungen

⁴⁶ Zu den «Rybeben» im Umfeld Maximilians siehe den Beitrag von Martin Kirnbauer («von saidtenspil gar mancherley» – Rybeben am Hofe Maximilians») und die Beobachtungen von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band.

⁴⁷ Hierzu im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band, sowie Woodfield «The Basel 'gross Geigen'» (wie Anm. 11) mit Hinweisen auf italienische Quellen.

⁴⁸ Abb. 8a–b im Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 31) in diesem Band.

⁴⁹ Kurt Martin (Hg.), *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien*, 2 Bde., Basel: Phoebus-Verlag 1950, ²1959, Bildband Blatt 1 und Blatt 7; siehe auch den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger. Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)» in diesem Band.

gilt dies auch für Hans Judenkünig (1523). Die Abbildungen der Rhau-Offizin passen in diesen Kontext, mit Ausnahme der Illustrationen in den Agricola-Bänden. Die dritte Gruppe ist in den «Rybeben» in Maximilians Umfeld zu sehen, die morphologisch und terminologisch einen stärkeren Bezug zu Italien aufweisen.

Geographisch lassen sich die skizzierten Bildtraditionen nicht in gleicher Weise auseinanderhalten. Die Abbildung in Virdungs Traktat, das später in Augsburg nachgedruckt wird, auch in Straßburg, Frankreich und den Niederlanden sowie in Italien rezipiert wird,⁵⁰ lässt sich möglicherweise im schwäbisch-mittelfränkischen Raum verorten.⁵¹ Innerhalb der deutschsprachigen Regionen hat sie mit Martin Agricolas *Musica instrumentalis* Einfluss auf die mitteldeutschen Publikationen der Offizin von Georg Rhau. Gleichzeitig stellen Illustrationen aus anderen Publikationen Rhaus Bezüge zu den künstlerischen Realisierungen am Oberrhein her. Hans Judenkünig stammt ebenfalls aus dem schwäbisch-mittelfränkischen Raum, wie auch Hans Gerle in Nürnberg, doch wandert er nach Wien aus, einem politischen Zentrum Maximilians I., in dessen Umfeld die «Rybeben» mit italienischen Bezügen anzutreffen sind. Diese Interdependenzen heben die Heterogenität der Erscheinungsformen nicht auf, aber sie zeigen bei allen Unterschieden auch die Vernetzungen in einem gemeinsamen Kulturraum.

Für das Projekt der Schola Cantorum Basiliensis musste entschieden werden, ob die Etablierung eines Gesamtbildes das Ziel sein oder ob eine Konzentration auf unterschiedliche Quellengruppen stattfinden soll. Die Wahl für die zweite Möglichkeit, mit Konzentration auf die oberrheinische Situation und das Umfeld Maximilians I., hat sich schließlich bewährt und detaillierte Aussagen über wichtige Aspekte der «Groß Geigen» ermöglicht, wie die nachfolgenden Artikel zeigen werden. Und obwohl zahlreiche Einzelheiten zu den Instrumenten aus bildlichen Darstellungen abzuleiten sind, wurde angesichts der Quellenlage im Rahmen des Projekts auf eine praktische Rekonstruktion verzichtet. Gewonnen wurde jedoch ein besseres Verständnis für die unter-

⁵⁰ Ripin, «A reevaluation» (wie Anm. 15); Ceulemans, «Instruments real and imaginary» (wie Anm. 16).

⁵¹ Vgl. den Beitrag von Martina Papiro (wie Anm. 27) in diesem Band.

schiedlichen Darstellungstraditionen innerhalb der nordalpinen Quellen und eine Differenzierung der Bezüge zur italienischen Geschichte der Viola da gamba, womit die nördliche Entwicklung merklich an Kontur und Eigenständigkeit gewonnen hat.