



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die kompilierende Gesellschaft und ihre
musikalischen Sammeldrucke in der ersten Hälfte
des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“

Verfasserin

Kerstin Weinmeister

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Musikwissenschaft
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
A. Der deutschsprachige Raum im Spätmittelalter.....	4
A.1. Aufbruch in eine neue Zeit.....	4
A.2. Zum Wandel der musikrezipierenden Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, sowie deren veränderter Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis.....	10
B. Die Entstehung von musikalischen Sammeldrucken.....	16
B.1. Gutenbergs „Erfindung“ als Voraussetzung für den typographischen Notendruck.....	16
B.2. <i>In der Druckwerkstatt</i> – drucktechnische Aspekte zur Entstehung eines Notendrucks.....	18
B.2.1. Xylographische und typographische Notendruckverfahren.....	18
B.2.2. Die Herstellung von Typen für den Notendruck.....	21
B.2.3. Der Druckablauf.....	22
B.2.4. Paratextuelle Aspekte.....	25
B.2.5. Technische Schwierigkeiten.....	27
B.2.6. Druckprivilegien.....	28
B.3. Das Phänomen „Anthologie“.....	30
B.3.1. Der Begriff „Anthologie“ bzw. „Sammlung“.....	30
B.3.2. Sammelhandschriften.....	32
B.3.2.1. Sammelhandschriften um 1500 im deutschsprachigen Raum.....	32
B.3.3. Musikhandschrift und –druck.....	39
B.3.3.1. Neuerungen, die das Medium Notendruck mit sich brachte.....	39
B.3.3.2. Zum allgemeinen Verhältnis von (Noten-) Druck und Handschrift.....	41

C. Die kompilierende Gesellschaft.....	44
C.1. Zur Person des Herausgebers.....	44
C.2. Kompilatorenprofile.....	47
C.2.1. Georg Forster als Herausgeber sowie seine kompilatorische Tätigkeit erklärt am Beispiel der <i>Frischen teutschen Liedlein</i>	48
C.2.2. Hans Ott als Herausgeber und seine Kompilationsstrategien.....	57
C.2.3. Sigmund Salminger als Kompilator und Herausgeber.....	65
C.2.4. Kompilationstechnische Aspekte zu Wolfgang Schmeltzls Sammeldruck <i>Guter, seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang</i> ..	69
C.3. Musikalische Sammeldrucke und ihre Konsumenten in der deutschsprachigen Gesellschaft.....	75
C.4. Sammeltätigkeit als Zeitphänomen.....	80
 Resümee.....	 84
Bibliographie.....	90

Danksagung

Hiermit möchte ich mich herzlich bei den Personen bedanken, die mich während der Bearbeitung meines Diplomarbeitsthemas unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Birgit Lodes, die mich von der Themenfindung bis zur Fertigstellung in fachlicher Hinsicht begleitet hat.

Des Weiteren danke ich Frau Mag. Sonja Tröster, die mir bei der Themenfindung wichtige Impulse gegeben hat und deren Lehrveranstaltung mit dem Titel „Deutschsprachige Lieddrucke in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ im SS 2009, mir den Einstieg in diese Thematik ermöglichte.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Kommilitoninnen Katharina Mühl, Helene Griesslehner und Elisabeth Kriechbaumer, mit denen ich nach wie vor in ständigem studien- und auch nichtstudienbezogenem Austausch stehe.

Zuletzt danke ich meiner Schwester Karin für die unermüdliche Unterstützung, sowie meinen Eltern für die Ermutigung und Ermöglichung ein Studium zu absolvieren.

Einleitung

In den letzten Jahren ist eine Tendenz dahingehend bemerkbar, dass Kompilationen verstärkt am Markt präsent sind. Seien es die „100 der besten österreichischen Filme“ oder diverse „Club Compilations“, mit diesem Angebot bezweckt wird, dem Konsumenten den Selektionsvorgang abzunehmen und diesem eine Auswahl aus der unendlichen Fülle von Medien anzubieten. Dieser Vorgang ist dennoch kein Phänomen, das erst im 20. Jahrhundert auftaucht, sondern existiert im deutschsprachigen Raum bereits seit Jahrhunderten.

Ähnlich diesem eben genannten Phänomen, gab es bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedruckte, musikalische Anthologien, die nicht nur in drucktechnischer Hinsicht, sondern auch aus soziologischer Sicht gesehen, aufschlussreiche Informationsquellen darstellen.

Susan Lewis Hammond beschreibt Anthologien in diesem Zusammenhang auch als *„[...] social artifacts that reflect the needs and motivations of their producers and consumers. [...] Editors collaborated, directly or indirectly, with composers, printers, and publishers to bring music to the public. As they worked, they kept in mind the interest of a diverse group of patrons, listeners, students, teachers, performers, and collectors.“*¹

Von ebendiesen Anthologien, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum populär werden und eine Vielzahl von Personen aus unterschiedlichen Disziplinen – sowohl auf der Produktionsseite, als auch auf der Konsumentenseite – vereinen, handelt das Thema der hier vorliegenden Arbeit. Diese umfasst drei Abschnitte, denen eine zentrale Leitfrage zu Grunde liegt, nämlich: Wer kompilierte – beeinflusst durch welche historischen Ereignisse – was und aus welcher Motivation.

Dabei behandelt das erste Kapitel (**Teil A**) die soziologischen, geistes- und kulturwissenschaftlichen Veränderungen, sowie den Wandel der musikrezipierenden Gesellschaft und deren veränderter Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit.

¹ Lewis Hammond, *Editing music*, S. 5

Im zweiten Abschnitt (**Teil B**) wird die Entstehung von Sammeldrucken in der zu behandelnden Zeit thematisiert. Dazu wird die (Noten-) Druckkunst aus einer technischen Perspektive beleuchtet, wobei sowohl der Unterschied zwischen typographischem und xylographischem Notendruckverfahren, als auch der Prozess des Notendrucks – von der Herstellung einer Type bis zum Verlassen der Druckwerkstatt des Produktes – sowie die damit verbundenen (technischen) Schwierigkeiten, erläutert werden.

Des Weiteren soll in diesem Kapitel der Begriff der (Druck-) „Anthologie“ bzw. „Sammlung“ erklärt und mit anderen Phänomenen wie musikalischen Sammelhandschriften um 1500 aus dem deutschsprachigen Raum, in Bezug gebracht werden. Ein Exkurs, worin handschriftlich angelegte, sog. musikalische Studentenbücher aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert beschrieben werden, soll dazu dienen, das hier zu behandelnde Phänomen in einen weiteren, historischen Kontext zu betten. Abschließend wird in diesem Kapitel das Verhältnis zwischen (Noten-) Druck und Handschrift – kam es zu einer Parallelität zwischen Handschrift und Druck, oder einer Verdrängung des „alten“ durch das „neue“ Medium – behandelt.

Das dritte Kapitel (**Teil C**) dreht sich inhaltlich um die kompilierende Gesellschaft in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Nach dem Abstecken des Tätigkeitsfeldes eines Herausgebers in der zu behandelnden Zeit werden insgesamt vier Personen – nämlich Georg Forster, Hans Ott, Sigmund Salminger und Wolfgang Schmeltzl – denen eindeutig eine Herausgabebetätigkeit nachgewiesen werden kann, herausgegriffen und Kompilatorenprofile erstellt. Diesbezüglich werden ihr Leben sowie ihr (Sammel-) Werk unter konkreten Aspekten nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden untersucht.

Abschließend werden Sammeldrucke in der deutschsprachigen Gesellschaft verortet und ihre Konsumenten charakterisiert, sowie die Sammeltätigkeit als eine Art Zeitphänomen beschreiben.

A. Der deutschsprachige Raum im Spätmittelalter

A.1. Aufbruch in eine neue Zeit

In der Forschung vertrat man lange Zeit die Ansicht, dass der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit an einem markanten Ereignis, wie beispielsweise die Entdeckung Amerikas durch Christoph Columbus im Jahr 1492, festzumachen sei. Heute wird jedoch die Meinung vertreten, dass der Beginn der Neuzeit nicht lediglich mit *„der Erweiterung des geographischen Horizonts und der Erfindung neuer technischer Hilfsmittel“*² zusammenhing, sondern dass *„ein lange schon vorbereiteter, stufenweise sich vollziehender Wandel des geistigen, wirtschaftlich-sozialen und politischen Lebens den Übergang von der mittelalterlichen zur modernen Welt bezeichnet.“*³

Während die mittelalterliche Gesellschaft noch mit Pest, Agrarkrisen, Hungersnöten und Bauernaufständen zu kämpfen hatte, erholte sich v.a. die wirtschaftliche Lage der (Stadt-) Bevölkerung relativ schnell von den Katastrophen.⁴ Denn nachdem die Pest beispielsweise große Teile der mittelalterlichen Bevölkerung ausgelöscht hatte, verblieben Geld und Güter bei den Menschen, die überlebt hatten. *„Damit stieg die Nachfrage nicht nur nach Produkten des täglichen Bedarfs, sondern auch nach Luxusgütern.“*⁵ Der Übergang zur Frühen Neuzeit ist somit gekennzeichnet durch einen wirtschaftlichen Aufschwung – Städte im deutschsprachigen Raum wie Nürnberg oder Frankfurt avancierten zu Handels- und Kulturzentren, in denen sich wohlhabende Kaufmannsfamilien ansiedelten und sich in weiterer Folge auch das kulturelle Leben in seiner vollen Blüte entfalten konnte.

Aus geschichtlicher Sicht ist der Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit durch folgende markante politische, soziologische, geographische sowie geistes- und kulturgeschichtliche Veränderungen gekennzeichnet.⁶

² Ritter, *Neugestaltung Europas 16. Jh.*, S. 19

³ Ebda. S. 19

⁴ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 56

⁵ Ebda. S. 58

⁶ Wörner, *Geschichte der Musik*, S. 151

Eine Erweiterung des geistigen Horizontes brachte die Wiederentdeckung antiken Gedankengutes.⁷ Spätestens nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahr 1453 – der eigentliche Verfall des Byzantinischen Reiches setzte bereits viel früher ein – flohen zahlreiche griechische Gelehrte in den Westen und verbreiteten auf diesem Weg das Altgriechische.⁸ Zudem wurde Hebräisch, aufgrund der aufkommenden Bibelkritik, zunehmend gelehrt. *„Diese Fächer galten im Gegensatz zur Theologie, der Medizin und dem Rechtsstudium als humanistisch und hatten bis dahin noch keine Aufnahme an den europäischen Universitäten des Spätmittelalters gefunden. Dort lehrte und schrieb man im – von den Humanisten verachteten – mittelalterlichen ‚Gebrauchslatein‘.“*⁹ In diesem Zuge wurde der Humanismus als neues Bildungsideal geboren.

Zu den Vertretern des Humanismus zählte im Spätmittelalter nur ein kleiner Teil der Bevölkerung, mehr als 90% der Bevölkerung konnten weder schreiben noch lesen.¹⁰ *„Bildung war also noch immer nur einem kleinen, elitären Kreis von Menschen möglich: dem reichen Bürger und dem Höfling.“*¹¹

*„Während die bildende Kunst und die Literatur auf dokumentarisch überlieferte, künstlerisch lebendige Zeugnisse der Antike stößt, bleibt die Musik der Antike tot.“*¹²

Da keine direkten musikalischen Quellen, ergo Noten, aus der Antike überliefert waren, stützten sich die Gelehrten auf musikalische Traktate um somit die Musik der Antike weitestmöglich rekonstruieren zu können.¹³ Während Verleger, aufgrund der regen Nachfrage, literarische Werke aus der Antike herausgaben, konnte diese Nachfrage im Bereich des Musikmarktes nicht gestillt werden. Ein Versuch deutscher Verleger ihre Musikdrucke an den Mann zu bringen, war ein Antikisieren der Druckwerke. *„Der Titel von Heinrich Fabers ‚Melodiae prudentianae et in Virgillum*

⁷ Nach Peter Burke handelte es sich dabei eigentlich nicht um eine Wiederentdeckung, sondern eher um ein Phänomen, das er mit dem Begriff „Brikolage“ (*„le bricolage“* franz., Zusammenflicken, Zusammenschustern) definiert. Mit diesem meint er zu verdeutlichen, was in der Renaissance eigentlich vor sich ging, nämlich suchte man die *„Herstellung von etwas Neuem aus den Bruchstücken älterer Gebilde.“* Burke, *Europäische Renaissance*, S. 20

⁸ Wörner, *Geschichte der Musik*, S. 151; sowie Burke, *Renaissance*, S. 32

⁹ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 60

¹⁰ Ebda. S. 61

¹¹ Ebda. S. 61

¹² Wörner, *Geschichte der Musik*, S. 153

¹³ Haar, *Art. Humanismus in MGG2*, Sp. 441

magna ex parte nuper natae (Lpz. 1533), klingt, als ob der Druck einen Fund aus der römischen Vergangenheit darstellte, auch wenn die Musik das Werk von zeitgenössischen deutschen Komponisten war.¹⁴

Des Weiteren zeichnet sich der Übergang in die Frühe Neuzeit durch eine Eröffnung neuer geistiger und geografischer Welten aus. Gelehrte begannen einen „Kampf gegen die absolute Autorität der Theologie“¹⁵, denn bislang galt diese auch als „Königin der Wissenschaft“¹⁶ mithilfe dieser nicht nur Glaubensfragen, sondern auch Fragen aus anderen Wissenschaftsgebieten „mit absoluter Autorität und unfehlbarer Sicherheit“ erklärt wurden.¹⁷

„In der Renaissance aber wuchs bei den Forschern die Überzeugung, dass der Mensch mit seiner Vernunft die Naturgesetzmäßigkeiten aufdecken könnte. Als Mittel dazu sollte ihm die eigene Erfahrung, das Experiment und die Mathematik (zur Berechnung der Gesetzmäßigkeiten) dienen.“¹⁸ Produkt dieser Auseinandersetzung stellt beispielsweise das Modell des heliozentrischen Weltbildes, begründet durch den polnischen Naturwissenschaftler Nikolaus Kopernikus (1473-1543), dar, das anstelle der Vorstellung des geozentrischen Weltbildes, begründet vom Griechen Aristoteles und dem alexandrinischen Gelehrten Ptolemäus, trat.¹⁹

In weiterer Folge trugen Entdeckungen – wie die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus im Jahr 1492, die Entdeckung des Seeweges nach Indien durch Vasco da Gama im Jahr 1498, oder die erste Weltumsegelung durch Ferdinand Magellan 1519-1521 – maßgeblich zur Veränderung des Weltbildes bei. In diesem Zuge begann sich auch die europäische Kultur sowie die christliche Mission über die Erde zu verbreiten und somit wurde der Grundstein zur Globalisierung gelegt, indem sich der Handel zunehmend zu einem Welthandel ausdehnte.²⁰

¹⁴ Haar, *Art. Humanismus in MGG2*, Sp. 451

¹⁵ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 63

¹⁶ Ebda. S. 63

¹⁷ Ebda. S. 63

¹⁸ Ebda. S. 63

¹⁹ Ebda. S. 63;

Mit seiner Schrift „*De revolutionibus orbium coelestium*“, verfasst im Jahr 1543, beabsichtigte Kopernikus diese These zu untermauern. (Burke, *Renaissance*, S. 59)

²⁰ Wörner, *Geschichte der Musik*, S. 151; sowie Kinder/Hilgemann, *dtv-Atlas Weltgeschichte*, S. 225

Da sich die hier vorliegende Arbeit eigentlich mit der Musik in der kompilierenden Gesellschaft der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschäftigt, mutet es durchaus verwunderlich an, dass Phänomene wie beispielsweise *Entdeckungen* und die damit zusammenhängende *Erweiterung des geographischen Horizontes* hier Erwähnung finden. Dennoch liegt ein Schwerpunkt der Arbeit auf der Gesellschaft, die durch verschiedenste Ereignisse dieser Zeit, auch wenn diese nicht im deutschsprachigen Raum stattgefunden haben, in ihrem Denken und Handeln beeinflusst wurde.

Somit können einzelne Ereignisse in diesem Zusammenhang nicht gänzlich außer Acht gelassen werden, denn sie veränderten zweifelsohne das kollektive Bewusstsein der Gesellschaft der hier zu behandelnden Zeit.

Bereits am Ende des 15. Jahrhunderts wurde am Vorabend der Reformation die Stimme der Franziskaner zunehmend lauter, die die nach Macht und Reichtum strebende Priesterschaft und deren Ansammlung von Gütern kritisierte und eine Rückbesinnung der katholischen Kirche auf Armut forderte.²¹ Diese und andere Missstände, wie das Versagen der Seelsorge, Verkauf von Sakramenten, Missbrauch des Ablasses sowie Machtmissbrauch, gaben den Anstoß zu einer Veränderung innerhalb der katholischen Kirche. *„Die Reformation war aber nicht nur ein religiös-kirchlicher Prozess, sie beeinflusste auch die folgende politische, soziale und wirtschaftliche Entwicklung Europas wesentlich.“*²²

Eine Leitfigur für die Reformation im deutschsprachigen Raum stellte der Augustiner-Eremit und Theologieprofessor Martin Luther dar. Nach seinem Theologiestudium und der Priesterweihe an der Universität Wittenberg, befasste er sich mit den misslichen Zuständen innerhalb der katholischen Kirche und setzte die Reformation mit dem *„Thesenanschlag“* von 1517 in Bewegung.²³

Im Zuge der Reformation sprach er sich gegen die Ehelosigkeit der Priester, die Heiligen- und Reliquienverehrung, das Wallfahrten, das Mönchstum und das Primat des Papstes aus. Des Weiteren predigte er für eine Erlösung einzig durch die Gnade Gottes und kritisierte den Ablasshandel der katholischen Kirche, indem man durch Geldspenden die Sündenstrafe nach dem Tod zeitlich verringern konnte.²⁴ Luther

²¹ Ritter, *Neugestaltung Europas 16. Jh.*, S. 68

²² Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 82

²³ Ebda. S. 82; sowie Köpf, *Art. Reformation in RGG4*, Sp.147f

²⁴ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 82ff

erkannte einzig die Sakramente der Taufe und des Abendmahls, Sakramente, die auf die Bibel zurückführbar sind, an. *„Die Heilige Schrift galt für ihn als einzige Glaubensgrundlage – während die katholische Kirche daneben auch an der Tradition festhielt.“*²⁵

In seiner Schrift *„An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung“* aus dem Jahr 1520, sprach er sich für die Auflösung des Zölibates der Priester²⁶, sowie für eine Gleichberechtigung aller Menschen vor Gott aus:

*„Man hat erfunden, dass Papst, Bischof, Priester und Klosterleute der geistliche Stand genannt wird; Fürsten, Herrn, Ackersleut und Handwerker der weltliche Stand. Doch alle Christen sind in Wahrheit geistlichen Standes und ist unter ihnen kein Unterschied denn des Amtes halber allein. Demnach werden wir also allesamt durch die Taufe zu Priestern geweiht [...]. Wie sollten wir dann nicht auch die Macht haben, zu schmecken und zu urteilen, was da Recht oder Unrecht im Glauben wäre?“*²⁷

Martin Luther wurde jedoch von der unterständischen Schicht in gewisser Weise falsch verstanden, als er in seiner Schrift *„Von der Freiheit des Christenmenschen“* meinte, dass *„ein Christenmensch [ist] ein freier Herr und niemandem untertan [sic!]"*²⁸ sei, denn die Rezipienten nahmen seine Aussagen zum Anlass, diese auf ihre allgemeine soziale Situation umzumünzen.²⁹ Martin Luther leitete mit seiner Reformation des Weiteren eine *„Sozialrevolution“*³⁰ ein, die blutige Bauernaufstände samt Niederwerfung in ganz Europa nach sich zog.

Zentrale Themen der Reformation stellten, neben der Forderung nach sozialen Veränderungen, *„die Abschaffung großer Teile der herkömmlichen gottesdienstlichen Praxis“*³¹ dar, womit vordergründig der Gebrauch der Volkssprache anstatt der bis dato verwendeten lateinischen Sprache im Gottesdienst gemeint war. Ein weiteres

²⁵ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 83f

²⁶ Köpf, *Art. Reformation in RGG4*, Sp. 152

²⁷ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 83, zit. nach Hans- Joachim Steigerthal: *„Stundenblätter Reformation und Gegenreformation. Glaubenskriege.“* Stuttgart, 1985, S. 41

²⁸ Scheipl, Scheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 85

²⁹ Ebda. S. 85

³⁰ Ebda. S. 84

³¹ Köpf, *Art. Reformation in RGG4*, Sp.150

Anliegen der Reformatoren war die Abschaffung von materiellen Gegenständen wie beispielsweise Reliquien, aber auch sämtlicher Formen einer zur Schaustellung religiöser Motivation wie Wallfahrten, Prozessionen u.a.³²

Ein Umbruch in diesem Ausmaß war alleine dadurch möglich, dass eine „*Reformationsbereitschaft bei allen Schichten der Bevölkerung*“³³, auch in Kreisen des Klerus sowie des Mönchtums, gegeben war. Des Weiteren trug die Erfindung Johannes Gutenbergs maßgeblich zur Verbreitung dieser Gedanken bei.³⁴ Die Realisation des Buchdruckes mithilfe von beweglichen, metallenen Lettern, wurde von ihm bereits in Mainz im Jahr 1454 in Form der 42 zeiligen Bibel umgesetzt und „*ermöglichte [in weiterer Folge] die rasche und grenzüberschreitende Verbreitung politischer, kultureller und religiöser Ideen (z.B. das Flugblatt als neues Propagandamittel) und beschleunigte damit die Kommunikation unter den Menschen mit einer bisher unvorstellbaren Geschwindigkeit.*“³⁵, wie dies anhand der Verbreitung reformatorischen Gedankengutes mithilfe dieses Mediums veranschaulicht werden kann.

Die Forschungsgeschichte zum Phänomen Buchdruck, das nicht nur die Gesellschaft des Abendlandes maßgeblich veränderte, ist lange und umfangreich und würde den Umfang der hier vorliegenden Arbeit sprengen. Nichtsdestotrotz stellt das Phänomen Buchdruck mit beweglichen Lettern, die Voraussetzung für den Notendruck mit beweglichen Lettern dar, das thematisch den Inhalt der hier vorliegenden Arbeit streift und das im nächsten Kapitel näher behandelt werden soll.

³² Ebda. Sp.150f

³³ Ebda. Sp.149

³⁴ Ebda. Sp.149

³⁵ Scheipl, Sheucher, Wald, *Zeitbilder*, S. 66

A.2. Zum Wandel der musikrezipierenden Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, sowie deren veränderter Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis

Während im Mittelalter noch ein ständisch geprägtes Gesellschaftssystem herrschte, wandelte sich dies in der frühen Neuzeit durch „sozial-ökonomische“³⁶ Veränderungen. Zum Einen machte die mittelalterliche Feudalgesellschaft der aufkommenden Geldgesellschaft Platz, zum Anderen brachte die Reformation eine Veränderung in das Leben der Menschen. Der Humanismus förderte die Geburt des Individuums und führte zur Wiederbelebung antiken Gedankengutes und die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern setzte eine flutartige Verbreitung u.a. dieser Gedanken in Bewegung. Während sich die Menschen im Mittelalter eher ihrem Schicksal fügten (denn die Ständeordnung war ein statisches Modell und von Gott bestimmt) löste man sich in der Frühen Neuzeit zunehmend von dieser Auffassung – in der deutschsprachigen Gesellschaft Europas vollzog sich somit ein Wandel. Zwar herrschten am Übergang zur Neuzeit nach wie vor sozial bedingte Ständeunterschiede – etwa hatte ein Bauer noch immer weniger Geld zur Verfügung als ein Edelmann – jedoch wurde diese strikte Trennung der einzelnen Stände zunehmend durchlässiger.³⁷

Obwohl soziale Abstammung und die damit verbundene finanzielle Potenz nach wie vor von Bedeutung war um einen gewissen gesellschaftlichen Status zu besitzen, kam nun auch der Bildungsaspekt als zusätzlicher Parameter hinzu. In diesem Zusammenhang fasst Wolfgang Suppan die Erkenntnisse von Heinrich Kramm³⁸ zur Schichtung des Gelehrtenkreises um 1600 folgendermaßen zusammen, indem er die sog. „*Gelehrtenrepublik*“³⁹ in vier Gruppen unterteilt. Demnach bildet „*der Kreis der akademischen Bürger*“⁴⁰ die Elite, zu der Studenten und Absolventen der Rechtswissenschaft, der Medizin, sowie der Theologie, und Lehrer der lateinischen Sprache zählten. Auf nächst unterer Stufe der Bildungstreppe befanden sich all jene,

³⁶ Bowles, *Musikleben 15. Jh.*, S. 6

³⁷ Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, S. 56

³⁸ Vgl. dazu Kramm, Heinrich: „Besitzschichten und Bildungsschichten mitteldeutscher Städte im 16. Jahrhundert“, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 51, 1964 (S. 454-491)

³⁹ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 37

⁴⁰ Ebd. S. 37

die eine Lateinschule besucht und möglicherweise ein kurzes Studium absolviert hatten, nämlich Apotheker, Kaufleute, Buchdrucker, Schreiber etc. Auf der untersten Bildungsstufe befanden sich beispielsweise Alchimisten, Goldmacher, Rechenschullehrer, Laientheologen oder Sekretäre.⁴¹

Ober-, Mittel- und Unterschicht lebten nun auch nicht mehr isoliert nebeneinander, sondern befanden sich in den wirtschaftlich und kulturell aufstrebenden Städten des deutschsprachigen Raumes in wechselseitigem Austausch miteinander. Dieser Umstand ermöglichte es einer wohlhabenden, einflussreichen und sehr gebildeten Mittelschicht des Bürgertums sich herauszukristallisieren.

Auffallend ist, dass zu dieser Zeit auch eine Beschäftigung mit Musik in ebendieser aufstrebenden Schicht des städtischen Bürgertums zunahm. Vertreter dieser aus wohlhabenden Verhältnissen stammenden Klientel, die aus einer männlichen Bildungselite im deutschen Sprachraum bestand, *„die (gegenüber dem sich auf Landbesitz stützenden Adel) durch Professionalität ökonomisch und politisch aufstieg[en]“*⁴², trafen sich in der Frühen Neuzeit und der Zeit des Humanismus zum gemeinsamen Austausch um u.a. im geselligen Beisammensein zu musizieren. Das *„liebhabermäßige Musizieren“*⁴³ stand dabei im Vordergrund, denn *„vor allem in der wohlhabenden Oberschicht des Bürgertums galt es nahezu als Bildungslücke, nicht nach Noten singen und ein Instrument spielen zu können.“*⁴⁴ Zudem zeugte die Tatsache überhaupt ein Instrument zu besitzen von Wohlstand, denn die Kosten für Instrumentenbau und -wartung konnten sich wiederum nur wohlhabende Menschen leisten. Außerdem besaßen vorwiegend begüterte Leute Zeit, Geld und Muße, sich zum Selbstzweck mit einem Musikinstrument zu beschäftigen.⁴⁵

Der Wandel, der sich somit in der Gesellschaft und ihrem Umgang mit Musik in der Frühen Neuzeit vollzog, ist einerseits das Herauskristallisieren einer wohlhabenden, sehr gebildeten Mittelschicht des Bürgertums und in weiterer Folge ihr verstärktes Interesse für eine eigenständige Musikpraxis.

Dieses Phänomen begann sich bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts abzuzeichnen, wobei Vertreter der Bildungselite des deutschsprachigen Raumes

⁴¹ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 37

⁴² Schwindt, *Musikalische Alltage in der beg. Neuzeit*, S. 12

⁴³ Bowles, *Musikleben 15. Jh.*, S. 15

⁴⁴ Ebda. S. 15

⁴⁵ Schwindt, *polyphones deutsches Lied*, S. 22

Liederhefte, mit von ihnen persönlich zusammengetragenen musikalischen Stücken, individuell und handschriftlich anlegten. Diese Menschen waren demnach auch keine professionellen Musiker, sondern betrieben das Musizieren, v.a. während ihrer Studentenzeit, lediglich als Zeitvertreib und übten später in ihrem Leben für ihre Zeit angesehene Berufe aus, wie beispielsweise die Biographien des Peter Luder oder des Hartmann Schedel⁴⁶ bezeugen.

Im Spätmittelalter vollzog sich im Bereich der Musikrezeption somit ein Wandel. Von nun an war eine Musikpraxis bzw. -konsum nicht mehr ausschließlich aristokratischen Kreisen vorbehalten, sondern es waren zunehmend Vertreter aus dem bürgerlichen Milieu, die einen niveauvollen Zeitvertreib suchten. Dieser Wandel ist u.a. daran festzumachen, dass in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum vermehrt musikalische Lehrwerke entstanden, wie beispielsweise Sebastian Virdungs *Musica getutscht und außgezogen* (Basel, 1511), oder Martin Agricolas *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529), „deren Zielsetzung die praktische Anleitung für den Musikinteressierten im Umgang mit Musikinstrumenten war.“⁴⁷

Ein wichtiges Merkmal dieser Schriften war der Gebrauch der Volkssprache aus Rücksicht auf die Konsumenten – so schreibt Martin Agricola in der Vorrede zu „*Musica instrumentalis deudsch*“:

„auff das die iugend und an andere / so ynn dieser kunst studieren wöllen / desto leichtlicher begreifen und lenger behalten mügen.“⁴⁸

Dieser Umstand belegt des Weiteren „*exemplarisch ein gestiegenes Interesse größerer Gesellschaftsschichten, die zwar des Lesens, jedoch nicht unbedingt der lateinischen Sprache kundig waren, am praktischen Musizieren*“.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Kirnbauer, Martin: „Schedelsches Liederbuch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Band 8, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel u.a. 1998 (Sp. 1049-1054), sowie Kirnbauer, Martin: „Hartmann Schedel und sein ‚Liederbuch‘. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext.“ Bern, Wien u.a. 2001

⁴⁷ Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger*, S. 61

⁴⁸ Ebd. S. 61, zit. nach Martin Agricola: „*Musica instrumentalis deudsch*.“ Wittenberg, 1529 (Vorrede)

⁴⁹ Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger*, S. 61

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, woher dieses gesteigerte Interesse an einer eigenständigen Musikpraxis kommt. Als eine mögliche Antwort hierfür dient die Orientierung des Bürgertums am Bildungsideal des aristokratischen Renaissancemenschen, geprägt durch das Werk Baldesar Castiglione ' *Il libro del Cortegiano*⁵⁰, aus dem Jahr 1528.

Der Höfling Castiglione war zeitlebens an mehreren Renaissancehöfen des damaligen Europas tätig, wirkte jedoch überwiegend in Italien, am Hof von Urbino⁵¹ und vermittelte „*ein neuartiges Programm zur umfassenden Bildung des Menschen der Renaissance auf allen Gebieten theoretischen und praktischen weltlichen Wissens*“.⁵² Demnach ist „*das Idealbild eines Renaissancemenschen, eine Persönlichkeit, die sich durch Bildung, Tatkraft, Lebensbejahung, gute Umgangsformen und das Streben nach Macht und Reichtum auszeichnet*“.⁵³ Auch räumt Castiglione der Beschäftigung mit Musik einen festen Platz ein und bringt zum Ausdruck, dass dieser Renaissancemensch idealerweise auch „*Musiker ist und sich auf verschiedene Instrumente versteht und außerdem im Singen und Spielen nach Partituren erfahren und sicher ist*“.⁵⁴

Ein Vertreter dieses Standes und seiner Einstellung zur Musik stellt beispielsweise Johann Werner Freiherr von Zimmern dar. Seiner Chronik entnehmen wir, dass er als „*vielseitig gebildeter Edelmann*“⁵⁵, der an verschiedenen Universitäten im Europa des Spätmittelalters studierte, „*ein solcher Musiker gewesen [ist], daß er auf allen Instrumenten nicht nur ein wenig spielen konnte, sondern darin hochefahren und geübt war*“.⁵⁶

⁵⁰ Vgl. dazu: Baldesar Castiglione „Das Buch vom Hofmann“, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart. Bremen, 1960

⁵¹ Obwohl Castiglione vorwiegend in Italien wirkte und sich die hier vorliegende Arbeit geographisch gesehen eigentlich auf den deutschen Sprachraum beschränken soll, wird der Höfling dennoch zur Untermauerung der These herangezogen, denn zwischen den Renaissancehöfen, die die geistigen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentren Europas waren, herrsche ein sehr intensiver, u.a. kultureller, Austausch. Vgl. Burke, *Renaissance*, S. 53ff

⁵² Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger*, S. 62

⁵³ Bowles, *Musikleben 15. Jh.*, S. 94

⁵⁴ Ebda. S. 94

⁵⁵ Ebda. S. 94

⁵⁶ Ebda. S. 94, zit. nach Bühler, Johannes (Hrsg.): „Fürsten und Ritter. Nach zeitgenössischen Quellen“ Leipzig, 1928 (S. 246)

Ein weiterer Vertreter, der zur Untermauerung dieser These herangezogen wird, ist Anton Fugger. Der Großindustrielle, der das Fuggersche Imperium zu einem zweiten Höhepunkt in der Geschichte des Familienunternehmens führte, stammte aus dem deutschsprachigen Raum der hier zu behandelnden Zeit und war mit seinem Denken stark im humanistischen Gedankengut verwurzelt.⁵⁷ Des Weiteren *„erkannte und schätzte [er] den Wert von Bildung und Kultur. Hinzu kam, daß das [das] Ideal des ‚Cortegiano‘, des Höflings in Gestalt des gebildeten Weltmannes, war. Wenn er und seine Generation dem nur in Teilen entsprochen haben sollten, so war jedenfalls die jüngere möglichst umfassend zu bilden, um so gänzlich in die adelige Lebenswelt und ihre Vorstellungen hineinzuwachsen.“*⁵⁸ Aus ebendiesem Grund veranlasste er testamentarisch im Jahr 1560 ein Erziehungsprogramm für seine Enkelkinder, wobei er festlegte, dass diese *„neben dem Studium der Wissenschaften, aber zu ‚gepürender zeit musica, als singen, tanzen, fechten und dergleichen ehrlich kurtzweil, außershalb lautenschlagen (,) lernen und ieben“*⁵⁹

Als ein letztes Beispiel zur Illustration des Stellenwertes von eigenständiger Musikpraxis im bürgerlichen Milieu des Spätmittelalters dient Bonifacius Amerbach. Der Basler Jurist veranlasste, dass sein 13 jähriger Sohn Basillius Privatunterricht von dem Berufsmusiker Christoph Piperinus aus Bern erhielt. Aufgrund der Aufzeichnungen Piperinus⁶⁰, der auf diesem Weg dem Vater seines Schülers die individuellen Lernfortschritte mitteilte, ist einerseits der Musikunterricht – in diesem konkreten Fall vornehmlich Stimmbildung – der ein halbes Jahr lang zwischen 1546 und 1547 im Bürgerhaus der Amerbach-Familie in Basel stattfand, relativ genau rekonstruierbar, andererseits geht daraus hervor, welches Repertoire von ebendieser Gesellschaftsschicht für den Unterricht der Jugend verwendet wurde.⁶¹

⁵⁷ Karg, *Fugger im 16. und 17. Jh.*, S. 99ff

⁵⁸ Kommer, *Augsburg und Anton Fugger*, S. 45

⁵⁹ Ebda.S. 45

⁶⁰ Vgl. dazu Kmetz, John: „The Piperinus-Amerbach partbooks. Six months of music lessons in Renaissance Basle“, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts* hrsg. von John Kmetz. Cambridge, 1994. (S. 215-234)

⁶¹ Z.B. Walter, Johann: „Geystliche gesangk Buchleyn“ Wittenberg, 1524

B. Zur Entstehung von musikalischen Sammeldrucken

B.1. Gutenbergs „Erfindung“ als Voraussetzung für den typographischen Notendruck

Schlägt man das Geschichtelehrbuch einer gymnasialen Unterstufe auf, wird den SchülerInnen im Abschnitt *Renaissance* einleitend erläutert, dass der sog. Erfinder des Buchdrucks Johannes Gutenberg ist und mit dem Druck seiner 42-zeiligen Bibel im Typendruckverfahren im Jahre 1455 den Aufbruch in eine neue Epoche eingeleitet hat. Fragt man aber genauer nach, oder durchforstet diesbezüglich einschlägige Literatur, stößt man auf die Aussage, dass der Patriziersohn Johannes Gensfleisch vom Hof zum Gutenberg in Mainz⁶² alias Johannes Gutenberg, den Buchdruck an sich gar nicht „erfunden“ hat, denn das technische Wissen um ein Buch in diesem (seinem) Verfahren zu drucken war bereits vor seinem Wirken bekannt, zumal sich der Buchdruck in seinem Anfangsstadium aus dem Wissen mehrerer, technischer Gebiete zusammensetzte. Die Kunst Gutenbergs bestand letztlich eher darin, die für den Buchdruck wichtigen Erkenntnisse der einzelnen Teilbereiche zusammenzuführen.⁶³

Manuelle Drucktechniken, wie beispielsweise das „*Abdruckverfahren von Holzstöcken für Stoffmuster, Bild- und Textdrucke*“⁶⁴, waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchaus bekannt, da bereits seit Jahrhunderten unterschiedlichste Techniken in Europa kursierten. Das Verfahren „*mit Hilfe von eingefärbten Holzmodeln*“⁶⁵ beispielsweise Stoffe zu bedrucken, war in Europa bereits seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. bekannt. Um 1400, während den Zeiten der Pest, war eine Praxis im Umlauf, „*Bildholzschnitte als Einblattdrucke*“⁶⁶ herzustellen und zu verbreiten, wobei Abbildungen von Heiligen oder dem Leidensweg Jesus auf einem Blatt abgedruckt wurden und somit zur privaten Andacht verwendet werden

⁶² Halbey *Druckkunde*, S. 93

⁶³ Hirsch, *Printing, selling, reading*, S. 5; sowie Schmidt-Künsemüller *Erfindung des Buchdrucks*, S. 15.

Da die Erfindung des Buchdrucks gar keine „Erfindung“ im eigentlichen Sinne war, wird der Begriff „Erfindung“ im Zusammenhang mit Gutenberg im Folgenden immer unter Anführungszeichen verwendet.

⁶⁴ Halbey, *Druckkunde*, S.11

⁶⁵ Ebda. S.11

⁶⁶ Ebda. S.11

konnten.⁶⁷ Diese Blätter waren meist sehr einfach gehalten, da sie vorwiegend von analphabetischen Leuten erworben wurden. So stand die Abbildung im Vordergrund, höchstens kam noch ein kurzer Text zur Erläuterung dazu.⁶⁸ Diese sog. „*Reiberdrucke*“⁶⁹ wurden noch nicht mit Hilfe einer Presse gedruckt, sondern, wie der Name bereits impliziert, wurde „*der Abzug [wurde] auf der Rückseite des Papiers mit dem Handballen oder dem Falzbein abgerieben.*“⁷⁰

Nichtsdestotrotz trug Gutenberg mit einigen Innovationen maßgeblich dazu bei, dem Buchdruck zu seinem Durchbruch zu verhelfen. Zu seinen bahnbrechenden Erfindungen zählen u.a. „*das Handgießinstrument zur Herstellung beweglicher Typen*“⁷¹, um einen Buchstaben (ein Zeichen, oder einen Notenkopf) in genau derselben Qualität unendlich oft herstellen zu können, sowie die Adaption einer Weinpresse, um den Druck teilweise zu mechanisieren.⁷²

„*Das informationstechnische Grundprinzip der Gutenberg-Erfindung [ist] die mehrfache Spiegelung informativer Muster.*“⁷³ Diesen Aspekt beschreibt Michael Giesecke und visualisiert dieses Phänomen mit Hilfe einer „*Vervielfältigungspyramide*“⁷⁴, wobei er dem Leser darstellt, dass ein „*Schriftmusterblatt [...] zahlreiche Patrizen, die Patrizen zahlreiche Matrizen, die Matrizen zahlreiche Lettern, die Lettern zahlreiche gedruckte Texte [erzeugen].*“⁷⁵ In weiterer Folge kann jedes einzelne Buch von mehreren Lesern rezipiert werden und somit „*ähnlich kognitive Muster erzeugen.*“⁷⁶

Veranschaulicht man sich die *Vervielfältigungspyramide*, die sowohl auf den Buchdruck, als auch auf den Notendruck umgelegt werden kann, wird der idealistische Gedanke des Buchdrucks deutlich. Noch nie zuvor konnten Gedanken in so kurzer Zeit an so verhältnismäßig viele, lesekundige Menschen gebracht werden – die Auswirkungen dieser „Erfindung“ sind in weiterer Folge zweifelsohne enorm.

⁶⁷ Halbey, *Druckkunde*, S. 11

⁶⁸ Hirsch, *Printing selling reading*, S. 4

⁶⁹ Halbey, *Druckkunde*, S. 11

⁷⁰ Ebda. S. 11

⁷¹ Ebda. S. 11

⁷² Ebda. S. 11

⁷³ Ebda. S. 84

⁷⁴ Ebda. S. 85

⁷⁵ Ebda. S. 85; Zum genauen Ablauf der Herstellung einer Type siehe B.2.2.

⁷⁶ Giesecke, *Buchdruck*, S. 85; vgl. ebda: Abbildung 5, S. 84

B.2. In der Druckwerkstatt – drucktechnische Aspekte zur Entstehung eines Notendrucks

B.2.1. Xylographische und typographische Notendruckverfahren⁷⁷

Kurz nach dem Durchbruch der „Erfindung“ Gutenbergs, dem Buchdruck mit beweglichen Typen, versuchte man auch die mühsame Arbeit des Notenschreibens mithilfe dieser technischen Errungenschaft zu erleichtern. Xylographische Verfahren, wie beispielsweise Holzschnitt- bzw. Blockdruckverfahren, wurden bereits im 15. Jahrhundert angewandt, um Notenbeispiele in Musiktraktaten oder einzelne Gesänge in literarischen Werken abzudrucken.⁷⁸

Der Prozess des typographischen Notendrucks vollzog sich wiederum nicht von dem einen auf den anderen Tag, sondern bedurfte einiger Entwicklungszeit. In einer Art Zwischenstadium, bevor es zum ausgereiften Druck von Notenlinien, Noten sowie Text in einem Musikdruck kam, gab es eine Zeit lang Übergangslösungen.

Ein halbes Jahrhundert nach der „Erfindung“ Gutenbergs, im Jahr 1501, wurde der erste Druck von mehrstimmiger Musik in Mensuralnotation im mehrfachen Typendruckverfahren von Ottaviano Petrucci in Venedig, umgesetzt⁷⁹. Bei diesem sog. Tripeldruckverfahren, wurden in einem ersten Arbeitsschritt Text und Initialen, dann Notenlinien und zuletzt die Notenköpfe auf Papier appliziert.⁸⁰

Zwar gab es zuvor schon diesbezüglich Versuche, jedoch bezeichnet Hugo Riemann alle Notendrucke die vor Petruccis maßgeblichem Werk realisiert wurden – dazu zählt er beispielsweise die Versuche Konrad Fyners aus Eßlingen, Ulrich Hans aus Ingolstadt, oder Jörg Reysers aus Würzburg, die allesamt in der zweiten Hälfte des

⁷⁷ Unter *Xylographischem Verfahren* (*Xylographie*: „Holzschnidekunst“, „Holzschnitt“, lt. Duden, 2005) versteht man grundsätzlich die Technik, eine Holztafel mithilfe eines messerartigen Werkzeugs zu bearbeiten, und einen Abdruck dieses Reliefs mittels Presse oder Falzbein auf Papier zu drucken. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Xylographie>, letzter Zugriff am 28.3.2011). Dahingegen beschreibt das *typographische Verfahren* die Methode, einen Abdruck mithilfe von beweglichen Typen herzustellen. (*Typography*: „The art of printing from type“, Boorman, *Glossary*, S. 546)

⁷⁸ Schwindt, *Paratexte in deutschen Liederbüchern*, S. 158

⁷⁹ Ebda. S. 159

⁸⁰ Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 216

16. Jahrhunderts Versuche mit dem typographischen Prinzip anstellten – schlicht als „plump“.⁸¹

Die relativ lange Zeitspanne, die zwischen erstem Worttextdruck und erstem Notendruck mehrstimmiger Musik lag, hängt schlicht mit den technischen Herausforderungen zusammen, die die Realisation eines Notendrucks erschwerte. Im Gegensatz zum *einfachen* Worttextdruck mussten mehrere Informationsschichten – neben dem Notensystem, Notenköpfen, Textunterlegungen, Titelangaben etc. – zu Papier gebracht werden⁸², dazu stellte der Druck von Ligaturen eine weiteres Erschwernis dar.⁸³

Während die ältere Musikgeschichtsschreibung der Meinung ist, dass die Herausforderung beim frühen Notendruck eine technische war, sind jüngere Forscher eher der Ansicht, dass das anfangs für den Notendruck angewandte Mehrdruckverfahren bereits viele Jahrzehnte vor Petrucci praktiziert wurde, als man bereits zweifarbige Schriftwerke, nämlich in roter und schwarzer Farbe, in Form von Liturgica oder juristischen Büchern, zu Papier brachte.⁸⁴ Des Weiteren schreibt Birgit Lodes, dass *„die Erfindung des Druckes mehrstimmiger Musik“* durch Petrucci, *„als technologische Errungenschaft [wird] bis heute sicherlich überbewertet [wird]. Vielmehr hätte ein Drucker, wenn er im 15. Jahrhundert Bücher mit Mensuralmusik hätte drucken wollen, dies bereits ohne Probleme verwirklichen können. Die Technik wäre reif dafür gewesen; die Zeit offenbar noch nicht.“*⁸⁵ Demnach gilt der Mehrfachdruck mit beweglichen Lettern, den Petrucci und seine Nachfolger anwendeten, wiederum lediglich als Weiterentwicklung bereits bekannter Techniken und nicht als „Erfindung“ an sich.

Im Jahr 1525 entwickelte Pierre Haultin aus Paris den einfachen Typendruck, wobei eine Type alle Informationsschichten (beispielsweise einen Ausschnitt des Liniensystems mit den dazugehörigen Notenzeichen) enthielt und die einzelnen Typen nur mehr aneinandergereiht werden mussten. Da Haultin nicht nur druckte,

⁸¹ Ebda. S. 215f

⁸² Staehlin, *Musikhandschrift und Musikdruck*, S. 230; sowie Lütteken, *Art. Renaissance in MGG2*, Sp. 149

⁸³ Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 215

⁸⁴ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 166

⁸⁵ Ebda. S. 168

sondern auch Schriftgießer war und Typen verkaufte, entstand der erste eigentliche Notendruck im einfachen Typendruckverfahren zwar mit Hautlinschen Lettern, jedoch gilt Pierre Attaignant aus Paris als die Person, die den ersten Druck in diesem Verfahren realisierte.⁸⁶ Der Hautlinsche Typendruck erwies sich, obwohl nur ein Druckvorgang von Nöten war, als kostspielig – ein großer Bestand an Typen war erforderlich – und zeitaufwändig, zudem war das Notenbild in seiner Erscheinung unbefriedigend, denn es erschien unruhig und verwackelt.⁸⁷

Die Realisation eines Druckes im typographischen Verfahren war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt mit Kosten, Mühen und Risiken verbunden. Zwar gab es technische Erleichterungen, jedoch war der Drucker als Person noch stärker in den Herstellungsprozess eingebunden, als heute beispielsweise. Auch konnte ein Drucker wahrscheinlich erst nach jahrelanger Erfahrung entscheiden, auf welchen der gängigen Druckverfahren er seinen Betrieb spezialisierte.⁸⁸

Mitarbeiter einer Druckwerkstätte waren mit einem mittelgroßen Druck mehrere Wochen lang beschäftigt. Petrucci beispielsweise, dessen sehr sorgfältige Arbeitsweise in verschiedenen Abhandlungen herausgestrichen wird, benötigte zu Beginn seiner Druckerkarriere mehrere Jahre um einen Druck endgültig veröffentlichen zu können.⁸⁹ Diese Drucker – meist waren dies Personen, die oftmals eine höhere Ausbildung genossen hatten und meist auch eine basale, musikalische Bildung mitbrachten – leisteten Pionierarbeit und betrieben einen großen Aufwand und Aufopferung für einen vergleichsweise geringen finanziellen Erfolg.⁹⁰

Im Bereich des Notendrucks stellte die Zeit bis 1530 überhaupt eine Experimentierzeit dar, denn bislang wurde noch krampfhaft versucht, Erscheinungsformen einer Handschrift in das Druckmedium umzusetzen.⁹¹

Besonders die Zeit zwischen 1525 und 1540 stellte dann einen Höhepunkt in der

⁸⁶ Cohen, *Nürnberger Musikdrucker 16. Jh.*, S. 5; sowie Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 217

⁸⁷ Cohen, *Nürnberger Musikdrucker 16. Jh.*, S. 5; sowie Staehelin, *Musikhandschrift und Musikdruck*, S. 231

⁸⁸ Cohen, *Nürnberger Musikdrucker 16. Jh.*, S. 5

⁸⁹ Obwohl sich die hier vorliegende Arbeit eigentlich auf Vertreter des deutschsprachigen Raumes beschränken soll, wird hier in diesem Zusammenhang ausnahmsweise ein Vertreter aus dem italienischen Raum erwähnt, denn beschäftigt man sich mit dem typographischen Notendruck, werden die Werke des Petrucci quasi als Maßstab referenziert.

⁹⁰ Cohen, *Nürnberger Musikdrucker 16. Jh.*, S. 9

⁹¹ Schwindt, *Paratexte in deutschen Liederbüchern*, S. 159

Notendruckkunst dar, in der qualitativ hochwertige Druckerzeugnisse entstanden, bevor in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der „*geschmackliche Niedergang*“ gepaart mit einer „*Massenproduktion*“⁹² Einzug nahm. Drucker druckten danach vorwiegend um Gewinn daraus zu ziehen, worunter die Qualität dieser Erzeugnisse massiv zu leiden begann.

B.2.2. Die Herstellung von Typen für den Notendruck

Es gibt zahlreiche Handbücher für Drucker oder Beschreibungen zur Herstellung von Typen für den Buchdruck, die uns erhalten sind, jedoch über die spezielle Herstellung von Notentypen oder ihre genaue Verwendung, sind keine schriftlichen Überlieferungen vorhanden. Da uns jedoch das Material, das zum Notendruck verwendet wurde erhalten ist, wird angenommen, dass sich die Arbeitsschritte um einen Notendruck anzufertigen, den Arbeitsschritten um einen Schriftdruck herzustellen, ähnelten.⁹³

Außerdem konnten es sich Drucker, die eine eigene Druckerei unterhielten, ohnedies nicht leisten ausschließlich Notenmaterial zu drucken, da in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Nachfrage nach diesem noch viel zu gering und der Absatzmarkt noch viel zu klein waren.⁹⁴ Somit kann angenommen werden, dass in den Druckoffizinen, in denen tatsächlich Notenmaterial hergestellt wurde, vorwiegend ein Buchdruck stattfand.

Um in einer Druckerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen (Noten-)Druck im typographischen Verfahren herstellen zu können, bedurfte es einem Repertoire an Typen, nämlich beweglichen Metalllettern, die von einem Schriftsetzer einzeln, der jeweiligen Text- bzw. Notenvorlage entsprechend, in einen Rahmen gesetzt wurden. Dazu musste zunächst ein Kalligraph ein Alphabet bzw. ein Symbol (einen Buchstaben, einen Notenkopf, ein Liniensystem etc.) auf Pergament entwerfen. Danach konnten die einzelnen Zeichen ausgeschnitten, auf den Rohling der Patrizie abgepaust und darin eingraviert werden. Auf diesen Patrizienrohlingen befand sich nun die seitenverkehrte Darstellung der ursprünglichen Schriftzeichen. Ebendiese

⁹² Cohen, *Nürnbergischer Musikdrucker 16. Jh.*, S. 10

⁹³ Boorman, *Art. Music Printing and Publishing in New Grove*, S. 331

⁹⁴ Künast, *Musikdruck und Handel*, S. 150, sowie S. 165

wurden ausgeschnitten und in Metall eingeschlagen, um daraus wieder seitenrichtige Matrizen herstellen zu können. Die Matrize ermöglichte den Guss einer erneut spiegelverkehrten Rohtype mithilfe des Handgießinstruments – eine Erfindung Gutenbergs – die anschließend noch gereinigt und signiert wurde. Damit konnte letztendlich der eigentliche Buchstabe in Verbindung mit Tinte auf Papier gedruckt werden, der im Idealfall dem Zeichenentwurf zu Beginn des Arbeitsprozesses glich. Obwohl bei der Herstellung einer Type kein unmittelbarer Einfluss auf das Endergebnis des Letters ausgeübt werden konnte, war dennoch ein präzises Arbeiten vonnöten, um ein optimales Schriftbild zu erhalten, denn gerade in der Anfangsphase des Notendrucks stellte die Herstellung eines sauberen und ästhetischen Notenbildes eine große Herausforderung dar.⁹⁵

B.2.3. Der Druckablauf

In der ersten Zeit der technisierten Druckgeschichte gibt es wenig Quellen über die Konstruktion der Druckerpressen und den eigentlichen Vorgang, da die Mitarbeiter eines Druckaktes zum Schweigen angehalten wurden und die Erkenntnisse der Drucker lange Zeit auf einer mündlichen Meister-Lehrling-Tradition basierte. Erst aus der Zeit ab 1500 gibt es vermehrt Abbildungen, anderwertige Beschreibungen sind jedoch selten.⁹⁶

Sobald ein Manuskript in die Druckwerkstatt kam und der Setzer mit seiner eigentlichen Arbeit des Setzens beginnen konnte, musste es von ihm noch drucktauglich gestaltet werden.⁹⁷

Da Druckereien prinzipiell gewinnorientiert arbeiteten – ihr Ziel war möglichst viele Blätter mit möglichst wenig Letter in möglichst kurzer Zeit ohne Verzug der einzelnen Arbeitsschritte zu drucken – war eine effiziente Anlage im Voraus sehr wichtig. Am Einfachsten gestaltete sich dies immer noch wenn man von einer bereits gedruckten Vorlage ausging, denn in diesem Fall fielen die gesamten Vorarbeiten weg und der Setzer konnte direkt zum Setzen der Typen übergehen. War dies nicht der Fall,

⁹⁵ Giesecke, *Buchdruck*, S. 79ff; siehe B.2.5 *Technische Schwierigkeiten*

⁹⁶ Vgl. Giesecke, *Buchdruck*, S. 69ff

⁹⁷ Giesecke, *Buchdruck*, S. 117

musste der Setzer erst einmal das Format der Produktion, das Zeilenmaß und den Zeilenabstand, sowie die Schriftart festlegen. Des Weiteren musste eine Seitenaufteilung getroffen und Umbrüche festgelegt werden, das v.a. im Notendruck für Instrumentalisten und Vokalistinnen von großer Bedeutung war, und auch paratextuelle Aspekte mussten berücksichtigt werden. Da ein zu druckendes Werk meist als Manuskript in eine Druckwerkstatt kam, mussten Zusatzinformationen, wie Inhaltsverzeichnis, Titelblatt oder Register, erst von den Mitarbeitern der Druckerei zusammengetragen werden.⁹⁸

Waren die formalen Aspekte einer Druckanlage geklärt, konnte der „Compositor“⁹⁹, der meist auch eine geringe literarische Bildung mitbringen musste¹⁰⁰, zum eigentlichen Setzen der Zeilen, mithilfe der Typen – die im sog. Setzkasten aufbewahrt wurden – dem Winkelhaken und dem Setzschiff, beginnen.¹⁰¹

Realistischer Weise und aus ökonomischen Gründen wurde ein Druckwerk nicht Seite für Seite, von Folio 1 bis zum Ende, gedruckt. Da Druckereien zum Einen selten so viele Typen besaßen, um ein gesamtes Werk auf einmal zu setzen, zum Anderen Bücher bzw. Stimmbücher sowieso aus mehreren Lagen zu mehreren Blättern bestanden, worauf unkontinuierlich Folio-Seiten angedruckt wurden¹⁰², mussten die Arbeitsschritte zuvor genau durchdacht werden.¹⁰³

Der eigentliche Druckablauf setzte sich aus fünf Arbeitsschritten zusammen, die im Akkord bewältigt wurden. Am Vortag des eigentlichen Druckprozesses wurde zunächst das Papier befeuchtet, sodass es dann bereit zum sog. „Einheben“¹⁰⁴ der Druckform war. Dazu wurde ein Blatt Papier auf einem, von insgesamt zwei zusammenfaltbaren Flügelteilen der Presse fixiert. Ein Flügelteil, der sich während dem Abdruck zwischen Papier und Typen befand, ist durch Rahmen unterteilt, und sollte das Verrinnen der Tinte verhindern und somit einen sauberen Druck

⁹⁸ Ebda. S. 92ff

⁹⁹ Hirsch, *Printing, Selling, Reading*, S. 36

¹⁰⁰ Ebda. S. 36

¹⁰¹ Giesecke, *Buchdruck*, S. 100; sowie Boorman, *Art. Printing and Publishing in New Grove2*, S. 331

¹⁰² Ein Buch bzw. Stimmbuch bestand aus mehreren Lagen, wobei sich die Seiten 1,4,5 und 8 auf einem Blatt, die Seiten 2,3,6 und 7 auf einem anderen Blatt, bzw. auf der Rückseite befanden. (Boorman, *Art. Printing and Publishing in New Grove*, S. 331)

¹⁰³ Boorman, *Art. Printing and Publishing in New Grove*, S. 332

¹⁰⁴ Giesecke, *Buchdruck*, S. 111

gewährleisten.¹⁰⁵ Beim eigentlichen Abdruck, dem sog. „Ziehen“¹⁰⁶, wurden die zusammenhängenden Flügelteile zusammengefaltet und unter die Presse gelegt. Mithilfe eines Hebels, der mit einer Schraube verbunden war, wurde die Typenform mit dem Papier unter Druck zusammengebracht. Indem der Druck gelöst wird, konnten die Teile auseinander genommen und mit einem neuen Blatt bestückt werden. Dazu mussten die Typen erneut mit Tinte versehen werden und der Ablauf konnte von vorne beginnen, und sooft wiederholt werden, wie man Kopien benötigte. War der Druckvorgang beendet, mussten Form sowie Letter gereinigt werden, bevor sie wieder in den Setzkasten eingeordnet wurden. Die bedruckten Blätter wurden drei bis vier Tage getrocknet, ehe man diese zusammenlegen und falzen konnte.¹⁰⁷ War anfangs noch der Fall gegeben, dass sich mehrere Instanzen, die in die Herstellung eines Druckwerks einfließen, in der Druckwerkstatt vertreten waren, „machten sich die einzelnen Zweige und Zulieferer derselben“¹⁰⁸, nachdem sich der Buchdruck in eine „manufakturielle Massenproduktion“¹⁰⁹ verwandelt hatte, „selbstständig: Stempelschneider, Schriftgießer und bald auch die Farbhersteller arbeiteten separat in ihren Werkstätten; der Buchvertrieb trennte sich oftmals von der Produktion, so daß schließlich in der eigentlichen Offizin nur noch das Setzen, Pressen und Korrekturlesen erfolgten.“¹¹⁰

Die bedruckten Blätter wurden danach ohne Einband lose verkauft und es überblieb dem Käufer, sich eventuell selbst noch um einen Einband zu kümmern – oder nicht.¹¹¹ Oft kam es auch vor, dass eine größere Druckerei eigens eine Binderei beschäftigte oder mehrere Exemplare gesammelt zur Bindung brachte.¹¹² Auch die nachträgliche, handschriftliche Illumination und Rubrikation¹¹³ war eine gängige

¹⁰⁵ Vgl. dazu die Abbildung mit dem Titel: „Diagram of a printing press“ in Boorman, *Glossary*, S. 528

¹⁰⁶ Giesecke, *Buchdruck*, S. 111

¹⁰⁷ Boorman, *Art. Printing and Publishing in New Grove*, S. 332f; sowie Giesecke, *Buchdruck*, S. 111f

¹⁰⁸ Giesecke, *Buchdruck*, S. 72

¹⁰⁹ Ebda. S. 72

¹¹⁰ Ebda. S. 72

¹¹¹ Ebda. S. 113f;

„Bekanntlich waren das Drucken und das Binden eines Buches in der Zeit des frühen (Musik-) Drucks zwei voneinander unabhängige Vorgänge, die meist gar nicht am gleichen Ort stattfanden.“ (Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 105)

¹¹² Halbey, *Druckkunde*, S. 89

Praxis, denn nach Jahrzehnte- bzw. Jahrhundertelanger Präsenz repräsentativ gestalteter Codices, war das Auge des Konsumenten noch nicht an die Nacktheit einer für uns heute als selbstverständlich erscheinenden Buchseite gewöhnt.¹¹⁴

B.2.4. Paratextuelle Aspekte

Der Begriff *Paratext* stammt eigentlich aus der Literaturwissenschaft und wurde vom französischen Literaturtheoretiker Gérard Genette im Jahr 1987 geprägt.¹¹⁵

Paratextuelle Elemente waren bereits in der handschriftlichen Buchpraxis vorhanden, mit der Entstehung des Buchdrucks kommt es jedoch zu einer Veränderung „*paratextueller Formen und Funktionen*“.¹¹⁶ Einerseits entstanden in diesem Zusammenhang neue Formen, andererseits „*differenzieren sich andere, traditionelle Paratextsorten wie die Widmung, die Vorrede oder das Register formal und funktional heraus*“.¹¹⁷

Als Beispiel einer Form, die sich mit der Entstehung des Buchdrucks herauskristallisierte, dient das Titelblatt. Zunächst erfüllte dies lediglich praktische Zwecke, indem beispielsweise potentielle Käufer über Autor, Titel und Auflage des zu erwerbenden Produktes informiert wurden und diente erst in weiterer Folge als Werbung für dessen Inhalt.¹¹⁸ Mit einer mehr oder weniger aufwendigen Gestaltung des Titelblattes sollte demnach ein unterschiedlicher Abnehmerkreis angesprochen werden -dies gibt uns heute wiederum Auskunft über die Klientel der potentiellen Rezipienten.¹¹⁹

¹¹³ Unter der Praxis, Codices handschriftlich zu *illuminieren*, versteht man allgemein Handschriften mit Malereien zu verzieren. Unter *Rubrikation* versteht man im Kontext der Herstellung von Handschriften, diese „*mit einer roten Überschrift, mit roten Initialen zu versehen*“ (lt. Duden, *Fremdwörterbuch*, S. 439 und S. 922)

¹¹⁴ Giesecke, *Buchdruck*, S. 121

¹¹⁵ Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 92;
Vgl. dazu Genette, Gérard „*Seuils*“ Paris, 1987. In der deutschen Übersetzung lautet der Titel des Werkes: „*Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*.“ Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main u.a., 1989

¹¹⁶ Ammon, Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 13

¹¹⁷ Ebd. S. 13

¹¹⁸ Hirsch, *Printing selling reading*, S. 3 und 72

¹¹⁹ Vgl. Schwindt, *Paratexte in deutschen Liederbüchern*, S. 176f

Während im Buchdruck sowohl paratextuelle Elemente, als auch *Paratextsorten*¹²⁰, also all jene Elemente, die sich um den eigentlichen Fließtext gruppieren, aber nicht nur eine Ausschmückung dessen sondern ebenso gewichtig sein sollen, Paratext sind¹²¹, zählen, laut Nicole Schwindt, die Textunterlegungen für Vokalisten bei einem Notendruck, auch zum Paratext. Da sich der Druck von Noten alleine schon als Kraftakt erwies, kam die Textunterlegung als weitere, technische Schwierigkeit hinzu, was die Präsenz verschiedener Noten-Textpräsentationen, v.a. in der Anfangsphase des Notendrucks, verdeutlicht.

Von der Textunterlegung der ersten Strophe aller Stimmen über die Textunterlegung einzelner oder auch nur einer einzigen Stimme bis hin zur völligen Textlosigkeit, waren alle Varianten vertreten. Des Weiteren war es auch möglich, dass Textstrophen an den Notentext angehängt, oder gänzlich in einem anderen Buch abgedruckt wurden. Von den Vokalisten wurde oftmals schlicht vorausgesetzt, dass sie entweder Melodie oder Text auswendig beherrschten – anscheinend war dies nicht der Fall und somit kam es zu improvisierten Hilfstechniken von Seiten der Ausführenden, indem ein Interpret beispielsweise den Text behelfsmäßig handschriftlich unter den Notentext notierte. Die Art und Weise wie die Noten-Textpräsentation in einem Druckwerk gehandhabt wurde, hing damit zusammen, ob sich ein Drucker vorwiegend mit dem Notendruck beschäftigte, zudem, oder dagegen vorwiegend Bücher druckte. Der Einfluss einer zweigleisigen Beschäftigung wird dadurch deutlich, dass in einem Druckwerk Text und Musik stark getrennt voneinander – beispielsweise Text auf der recto-, Noten auf der verso- Seite – präsentiert werden. Erst ab den 1530er und 1540er Jahren ist eine Tendenz dahingehend bemerkbar, dass Drucker bzw. Herausgeber im Interesse ihrer Laienkundschaft zu produzieren begannen und sich um eine vollständige und geschlossene Textunterlegung der Noten bemühten.¹²²

¹²⁰ Beispiele *paratextueller Aspekte* nach Ammon, Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 8f, sind: Titel, Zwischentitel, Fußnoten, Vignetten etc., wohingegen zu den *Paratextsorten* Widmung, Vorrede, Ode, Ekphrasis etc. zählen.

¹²¹ Ammon, Vögel, *Pluralisierung des Paratextes*, S. 8f

¹²² Schwindt, *Paratexte in deutschen Liederbüchern*, S. 180ff

B.2.5. Technische Schwierigkeiten

Dass sich der Druck nach der „Erfindung“ Gutenbergs erst langsam entwickelte und das Phänomen nicht von einem auf den anderen Tag als technisch einwandfreies Meisterwerk funktionierte, verdeutlichen die Probleme, mit denen man in der Frühphase des Druckes noch zu kämpfen hatte. Dabei zogen sich die Schwierigkeiten durch den gesamten Druckprozess – von der Herstellung der Typen bis hin zum Vertrieb des fertigen Druckwerkes – und behinderten zunächst eine einwandfreie Umsetzung. Zu den Schwierigkeiten zählten beispielsweise Rohstoffe in immer in derselben Qualität zu erhalten¹²³, sowie Letter in der genau richtigen Härte herzustellen, denn „*der Schmelzpunkt ihrer Legierung [musste beispielsweise] niedriger liegen als jener der Matrize*“¹²⁴. Aber auch die Mischung der Tinte in einem genau passenden Verhältnis, sodass sich diese mithilfe der Metallletter auf Papier applizieren ließ, zählte zu einer technischen Herausforderung.¹²⁵

Eine wesentliche, nicht zu unterschätzende Herausforderung im Anfangsstadium des Notendrucks stellte das Ziel dar, ein regelmäßiges, gut leserliches Notenbild auf das Papier zu bringen. Wie bereits erwähnt, erwies sich der einfache Typendruck diesbezüglich als unbrauchbar, denn das Notenbild war wackelig und unruhig. Bereits im 15. Jahrhundert wurden verschiedene Verfahren entwickelt, um sich einem regelmäßigen Schriftbild anzunähern. Somit kam es zunächst auch zu verschiedenen Übergangslösungen, indem man beispielsweise Drucke mit handschriftlichen Ergänzungen kombinierte.

¹²³ Giesecke, *Buchdruck*, S. 83

¹²⁴ Ebda. S. 82

¹²⁵ Ebda. S. 83; Bislang wurde Tinte vorwiegend dafür verwendet um mithilfe von Holz oder Federn auf Papier bzw. Pergament appliziert zu werden.

B.2.6. Druckprivilegien

Als das Druckgewerbe in vollem Gange war und sich diese Praxis als äußerst erfolgreich und lukrativ herausstellte, kam es dazu, dass erfolgreiche Druckwerke – kurz nach ihrem Erscheinen – von anderen Druckereien illegal nachgedruckt wurden. Diese Praxis brachte den Erstdrucker um seinen Gewinn und deshalb versuchten sich Drucker und Herausgeber im Voraus davor zu schützen. Sie bemühten sich um sog. Schutzbriefe, die die Herstellung und den Vertrieb der Druckwerke sichern sollten¹²⁶, denn „zu schützen war das Gedruckte, nicht das geistige Eigentum des Autors.“¹²⁷

Das kaiserliche Privileg erwies sich als unumgänglich und war deshalb absolut erstrebenswert. Des Weiteren konnten aber auch landesfürstliche Privilegien, die jedoch nur innerhalb der Landesgrenze Gültigkeit besaßen, ausgestellt werden. Gleichzeitig erkaufte man sich in diesem Zug auch eine gewisse Empfehlung für den (qualitativen) Inhalt des Druckwerkes.¹²⁸ Die Dauer für ein Privileg konnte variieren, betrug zwischen vier und sechs Jahre, in manchen Fällen sogar bis zu zehn Jahre und wurde üblicherweise auf dem Titelblatt abgedruckt. Es gab auch Fälle, wo Drucker ihr Interesse zum Druck eines Werkes bekundeten, dafür auch ein Privileg erhielten, jedoch das Werk im Endeffekt nie druckten.¹²⁹

Die Summen, die für die Ausstellung der Privilegien bezahlt wurden, stellten sehr bald eine nicht zu unterschätzende Einnahmequelle der kaiserlichen Verwaltung dar. Kam es dennoch zu einem Nachdruck trotz Schutzbrief, musste eine Bußzahlung vom Übeltäter entrichtet werden, wobei die eine Hälfte an die kaiserliche Kanzlei, die andere Hälfte an den geschädigten Drucker bzw. Herausgeber entfiel.¹³⁰

¹²⁶ Schottenloher, *Druckprivilegien 16. Jh.*, S. 89

¹²⁷ Halbey, *Druckkunde*, S. 113; Dieser Umstand scheint uns heute, im 21. Jahrhundert, in Zeiten von Internet und *copy und paste* schwer nachvollziehbar.

¹²⁸ Schottenloher, *Druckprivilegien 16. Jh.*, S. 89

¹²⁹ Hirsch, *Printing selling reading*, S. 84; sowie Gustavson, *Competitive Strategy Dynamics*, S. 191ff

¹³⁰ Schottenloher, *Druckprivilegien 16. Jh.*, S. 89ff

Nachdem die Entstehung von musikalischen (Sammel-) Drucken im ersten Abschnitt aus einer eher technischen Perspektive beleuchtet wurde, sollen nun im zweiten Abschnitt dieses Kapitels die kompilationstechnischen Aspekte des Phänomens „Sammeldruck“ behandelt werden.

B.3. Das Phänomen *Anthologie*

B.3.1. Der Begriff „Anthologie“ bzw. „Sammlung“

Sydney Robinson Charles definiert den Begriff *Anthology* im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* als:

*“printed or manuscript collection of musical works selected from a particular repertory. Most anthologies contain works by more than one composer.”*¹³¹

Demnach beinhaltet der Begriff drei Momente, nämlich kann es sich dabei um eine Handschrift oder einen Druck handeln, die ein ausgewähltes Repertoire, meist unterschiedlicher Komponisten enthalten. Als Pendant zur „Anthologie“ kann im deutschsprachigen Raum auch der Begriff „Sammlung“ verwendet werden. Dieser Begriff wird dann meistens noch mit einem Zusatz verwendet, je nachdem ob dieser eine Form – (Sammel-)Handschrift oder (Sammel-)Druck – oder eine musikalische Gattung – Motettensammlung, Madrigalsammlung – beschreiben soll.¹³²

Obwohl Anthologien bereits aus der Zeit der handschriftlichen Überlieferung bekannt sind, treten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts musikalische Anthologien stärker hervor. Ein möglicher Grund für das vermehrte Aufkommen von Anthologien in der Frühzeit des Notendrucks stellt eventuell die einfachere Herstellung dar, da die Produktion von Drucksammlungen meist auf bereits vorhandenem, handschriftlich überliefertem Material basierte. Ein weiterer Grund für das vermehrte Aufkommen von musikalischen Sammeldrucken stellte die Möglichkeit dar, in diesem Zug auch Stücke weniger bekannter Komponisten publik zu machen, indem diese mit bekannteren Komponisten in einer Sammlung untergebracht und veröffentlicht wurden.¹³³

Durch das neue Medium des Notendrucks veränderten sich auch die Kompilationsstrategien und Anthologien wurden demnach in ihrem Erscheinungsbild angepasst. Im Gegensatz zur handschriftlichen Anthologie hatte eine Druck-Anthologie eine viel höhere Auflagezahl, eine breitere, geographische Verbreitung, sowie einen viel größeren und auch anonymen Abnehmerkreis. All diese Faktoren

¹³¹ Charles, *Art. Anthologies in New Grove*, S. 728

¹³² Giselbrecht, *Gedruckte Motettenanthologien*, S.7

¹³³ Lewis-Hammond, *Editing Music*, S. 2

beeinflussten in weiterer Folge Aufbau sowie Inhalt, denn vor allem letzterer musste ab nun stärker selbsterklärend sein.¹³⁴

Da uns der Inhalt nicht nur Auskunft über die Kompilatoren, sondern auch über die potentiellen Konsumenten gibt, stellen Anthologien aufschlussreiche Informationsquellen dar.¹³⁵ Des Weiteren führt die Auswahl der Komponisten sowie Kompositionen ebenfalls Informationen ans Licht – diese Meinung vertrat Robert Eitner bereits im Jahr 1898 indem er meinte, dass Anthologien „*das Beste, was die Zeit geschaffen hat*“¹³⁶, beinhalten.

Zwar kann ein verstärktes Aufkommen von Druckanthologien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermerkt werden. Die weitere Entwicklung im 16. Jahrhundert führt jedoch dahin, dass in Bezug auf Musikdrucke zunehmend auch der Aufführungskontext berücksichtigt wird und deshalb Individualdrucke ab 1550 die Überhand nehmen.¹³⁷

¹³⁴ Schwindt, *Art. Quellen in MGG2*, Sp. 1974

¹³⁵ Charles, *Art. Anthologies in New Grove*, S. 728

¹³⁶ Giselbrecht, *Gedruckte Motettenanthologien*, S. 9, zit. nach „Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts“, hrsg. von Robert Eitner, Berlin, 1877 (S. V)

¹³⁷ Schwindt, *Art. Quellen*, Sp. 1974: „*Die Orientierung am anonymen Adressaten bedeutet in erster Linie Homogenisierung des Werkbestands.*“

B.3.2. Sammelhandschriften

B.3.2.1. Sammelhandschriften um 1500 im deutschsprachigen Raum

Im Gegensatz zu musikalischen Sammeldrucken, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum aufkommen, gibt es in der Zeit um 1500 bereits handschriftlich angelegte, musikalische Sammelkompilationen.

Dazu zählt Martin Just vier Handschriften, darunter den Codex des Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck (D-Mbs, Mus.ms. 3154), der Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen (Codex Ms. 1494 Universitätsbibliothek Leipzig), der Mensuralcodex Mus.ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, sowie der Codex Mf. 2016 des musikalischen Instituts bei der Universität Breslau und fasst diese unter die Rubrik „*kleine Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500*“¹³⁸ zusammen.

Die gemeinsamen Merkmale die alle vier Handschriften aufweisen, sind ihr „*gemischtes*“ – nämlich sowohl weltliches als auch geistliches – Repertoire, ihr Format, ihre Anlage, sowie ihre Entstehung um 1500 im deutschsprachigen Raum.¹³⁹

Bezüglich ihrer Besitzer weisen der Apel-Codex, der Codex des Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck, sowie der Mensuralcodex Mus.ms 40021 allesamt zumindest ein Indiz auf.

Obwohl sich im Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen zwar folgende Notiz,

„*Presentis libri ligatura comp[ar]ata est per Magistrum nicolaum apel de konigshoven in studio lipzensi 3 gr anno 1504 die s. Egidii*“¹⁴⁰,

befindet, stellt sich nichtsdestotrotz die Frage, was bzw. ob Magister Apel überhaupt irgendetwas mit dem Gebrauch der Handschrift im musikalischen Sinne zu tun hatte. Zwar konnte sein Lebensweg rekonstruiert werden – Musik schien darin aber eine

¹³⁸ Vgl. Just, Martin: „Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500“, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquin Desprez* hrsg. von Ludwig Finscher. München, 1981 (S. 25-45)

¹³⁹ Just, *Kleine Folio-Handschriften*, S. 25f; sowie Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 678

¹⁴⁰ Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 678

nicht allzu bedeutende Rolle gespielt zu haben.¹⁴¹ Magister Apel konnte zumindest als der Mann identifiziert werden, der im Jahr 1504 in Leipzig¹⁴² die Kosten für das „*Binden der Faszikel*“¹⁴³ übernommen hat.

Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck, der zwar zeitweise als Besitzer dieses Codex galt – auf drei Faszikeln ist sogar sein Name *Magistri nikolai leopoldi ex insprugga*¹⁴⁴ notiert – ist als Kompilator des Repertoires dennoch nicht eindeutig festzumachen. Und auch der einstige Besitzer des Mensuralcodex Mus.ms 40021 ist nicht eindeutig feststellbar, obwohl er in seinem Codex eine Spur hinterließ indem er persönliche Briefe in den Codex einbinden ließ.¹⁴⁵

Obwohl seitens der Forschung nicht geklärt ist, ob die einzelnen, hier vorgestellten Besitzer tatsächlich als die Kompilatoren ihrer Sammelhandschriften gelten, wurden der Apel Codex, der Codex des Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck, sowie der Mensuralcodex Mus.ms 40021 jeweils von Privatpersonen kompiliert, bei letzterem wurde der Inhalt wahrscheinlich sogar von dieser selbst kopiert.¹⁴⁶

Während Martin Just bei dem eben genannten Mensuralcodex Mus. Ms 40021 als Kompilatoren „*einen an Musik interessierten Studenten der Leipziger Universität [...]*“ vermutet, „*der ähnlich wie Nikolaus Apel, aber wohl etwas früher, mit umfangreicheren franko-flämischen wie deutschen Werken beschriftete Lagen sammelt und selbst Kopien anfertigt, dann die leer gebliebenen Seiten mit Nachträgen füllt*“¹⁴⁷, meint Wolfram Steude, dass der Codex Leipzig Ms. 1494 gezielt von einer Schreiboffizin angefertigt worden ist. In diesem konkreten Fall sprechen seiner Meinung nach dafür die „*partiell festzustellende Schreiberidentität*“ sowie die „*Schriftähnlichkeit*“ innerhalb der Handschrift.¹⁴⁸

Inhaltlich ähneln sich die Sammelhandschriften durch ihr weltlich-geistlich gemischtes Repertoire. Während sich der Apel-Codex durch „*Hofkapellrepertoire*“¹⁴⁹ auszeichnet, zeichnet sich im Codex des Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck

¹⁴¹ Vgl. Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 678

¹⁴² Noblitt, *Kodex Magister Nicolaus Leopold in EdM*, S. VII

¹⁴³ Just, *Codex Berlin 40021 in EdM*, S. VII

¹⁴⁴ Ebda. S. VII

¹⁴⁵ Ebda. S. VII

¹⁴⁶ Ebda. S. VII

¹⁴⁷ Ebda. S. XIII

¹⁴⁸ Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 681

¹⁴⁹ Ebda. Sp. 681

ein eher internationales Repertoire ab. Als Entstehungsort des Codex wird Innsbruck gesehen, das im Spätmittelalter – als Verkehrsstation zwischen dem Norden und dem Süden – ein kosmopolitisches Flair aufwies, was sich im Repertoire des Codex widerspiegelt. Unter den insgesamt 174 meist drei- bis vier-, aber auch zwei-, fünf-, sechs- und achttimmigen, größtenteils liturgischen und eher weniger weltlichen Stücken, befindet sich internationales Repertoire, aber auch Kompositionen aus dem deutschsprachigen Raum, darunter auch zahlreiche Unica.¹⁵⁰

Der Mensuralcodex Mus.ms 40021, der neben einigen Unica auch Konkordanzen zum Apel-Codex und zum Codex des Magister Nikolaus Leopold von Innsbruck enthält, beinhaltet insgesamt 150 meist drei- bis vierstimmige Stücke, wobei die Komponisten bei weniger als der Hälfte unbekannt sind.¹⁵¹

Bezüglich ihrer Anlage ähneln sich die einzelnen, hier angeführten Codices ebenfalls. Neben dem sog. „*kleinen Folio-Format*“¹⁵², bestechen diese durch ihre sorgfältige Anlage und in allen drei Fällen ist mehr als eine Schreiberhand bei der Anfertigung der Handschrift belegbar.¹⁵³

Dieser Umstand erweckt den Anschein, als ob das um 1500 kompilierte Repertoire, dass diese einerseits unterschiedlich anmutenden, andererseits durch diverse Merkmale sich ähnelnden Codices, nicht rein zufällig überliefert ist, sondern diesem gewissermaßen bereits eine Strategie und Absicht zugrunde lag, bestimmte musikalische Stücke zu vereinen und handschriftlich zu notieren.

Der Zweck, weshalb diese Handschriften unabhängig voneinander aber zu ähnlicher Zeit angefertigt wurden, bleibt dennoch ungeklärt. Obwohl der Apel-Codex zwar Gebrauchsspuren aufweist, wird dennoch angenommen, dass dieser nicht aktiv genutzt wurde. Diese Behauptung wird durch die Tatsache untermauert, dass einzelne Melodien, die im Codex notiert sind, untextiert geblieben sind und wahrscheinlich vom Käufer selbst hätten vervollständigt werden sollen.¹⁵⁴ Bezüglich eines Verwendungszwecks des Codex Leipzig 1494 gibt Wolfram Steude die

¹⁵⁰ Noblitt, *Kodex Magister Nicolaus Leopold in EdM*, S. VII ff

¹⁵¹ Just, *Codex Berlin 40021 in EdM*, S. VII

¹⁵² Siehe Fußnote 138

¹⁵³ Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 681; sowie Just, *Codex Berlin 40021 in EdM*, S. IX f; sowie Noblitt, *Kodex Magister Nicolaus Leopold in EdM*, S. VIII

¹⁵⁴ Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 681

Begründung an, dass dieser womöglich für eine kleine Gruppe musizierender Leute gedacht war.¹⁵⁵

Das Bedürfnis musikalische Stücke – bei den Beispielen, die im Folgenden hier angeführt werden, handelt es sich vorwiegend um Lieder – zu sammeln und handschriftlich zum Eigengebrauch zu vereinen – sei es als Gebrauchshandschrift, oder aus reiner Sammelleidenschaft – ist bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum feststellbar.¹⁵⁶

Obwohl dieser Aspekt aus dem eigentlichen zeitlichen Rahmen der hier vorliegenden Arbeit fällt, soll dieser Exkurs dennoch dazu dienen das zu behandelnde Phänomen in einen weiteren, historischen Kontext zu betten.

Die Gesellschaftsschicht, der beispielsweise Peter Luder, Bonifacius Amerbach oder Hartmann Schedel angehörten, wurde bereits im ersten Kapitel im Zusammenhang mit dem Wandel der musikrezipierenden Gesellschaft in der frühen Neuzeit angesprochen.¹⁵⁷

Ebendiese Gesellschaftsschicht wird zur Verdeutlichung einer Sammeltätigkeit, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts des deutschen Sprachraumes herangezogen. Denn diese Personen sind Stellvertreter der im deutschsprachigen Raum angesiedelten Bildungselite dieser Zeit, studierten an verschiedenen Bildungszentren des damaligen Europa um danach einen für ihre Zeit ehrvollen Beruf auszuführen. Sie waren allesamt Amateure im musikalischen Bereich, spielten ein Instrument oder sangen Liedrepertoire im Rahmen ihrer Freizeit – auch weil dies zu ihrer Zeit aus diversen Gründen als niveauvolle Beschäftigung galt.¹⁵⁸

Aus sammeltechnischen Gründen legten sie, vorwiegend während ihrer Studentenzeit, musikalische Hefte an, worin sie unterschiedliches Repertoire eigenständig kompilierten, indem sie dies handschriftlich aufzeichneten.

¹⁵⁵ Steude, *Art. Apel-Codex in MGG2*, Sp. 680f

¹⁵⁶ Wolfgang Suppan meint in diesem Zusammenhang – wohl unter dem Aspekt der Liedpraxis betrachtet – dennoch, dass es handschriftlich angelegte Liederbücher bereits seit dem 14. Jahrhundert gab und verweist diesbezüglich auf die Sterzinger Handschrift, und bemerkt des Weiteren, dass diese Gattung bis in das 16. Jahrhundert hinein gängig war. (Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 56)

¹⁵⁷ Siehe dazu: Kapitel A.2. *Zum Wandel der musikrezipierenden Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*

¹⁵⁸ Strohm, *Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes*, S. 54

Ein Studentenkreis, den man anhand von inhaltlichen Übereinstimmungen bezüglich ihrer handschriftlichen Liederbücher dingfest machen konnte, gruppierte sich in der Mitte des 15. Jahrhunderts um den blinden Nürnberger Organisten und Lautenisten Conrad Paumann. Dieser sehr gefragte blinde Meister gab Orgelunterricht, wobei einer seiner Schüler die Lehrbeispiele seines Lehrers in Form der *älteren deutschen Orgeltabulatur*¹⁵⁹ aufzeichnete. Diese Aufzeichnungen sind u.a. im *Buxheimer Orgelbuch*¹⁶⁰ überliefert, das neben den sog. *Fundamenta*¹⁶¹ geistliche und auch eine Vielzahl weltlicher Stücke – vornehmlich Intavolierungen deutscher Tenorlieder und französischer Chansons – enthält. Konkordanzen finden sich v.a. im Lochamer- und dem Schedelschen Liederbuch¹⁶², weshalb man auf eine mögliche Bekanntschaft zwischen den Schreibern dieser Handschriften schließen kann.

Der aus einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie aus Nürnberg stammende Arzt und Humanist Hartmann Schedel gilt als der Sammler und erster Besitzer des Schedelschen Liederbuches¹⁶³, dessen Anlage zwischen 1456 und 1466, in der Schedel seinem Studium der Jurisprudenz sowie der Medizin und Theologie in den Städten Leipzig, Nürnberg und Augsburg nachging, fällt. Inhaltlich umfasst das Heft insgesamt 130 musikalische Stücke, wobei 75 deutsche Lieder weltlichen Inhalt ausmachen und sich des Weiteren darin auch internationales Repertoire befindet. Neben Konkordanzen mit dem Buxheimer Orgelbuch weist die Handschrift durchaus auch Unica auf. Da Schedel keine musikalische Ausbildung nachgewiesen werden kann, des Weiteren das musikalische Sammelheft eines unter wenigen Werken musikalischen Inhaltes in seiner umfassenden Bibliothek darstellt, und das Liederheft

¹⁵⁹ Die *ältere deutsche Orgeltabulatur* war während des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum vertreten und zeichnet sich dadurch aus, dass die Oberstimme in Mensuralnotation, die Unterstimme in Form von Buchstaben notiert wurde. (Michels, *dtv-Atlas Musik*, S. 261)

¹⁶⁰ Das *Buxheimer Orgelbuch* stellt die bedeutendste Quelle für Orgelstücke im deutschen Sprachraum des 15. Jahrhunderts dar. (Stahlin, *Art. Buxheimer Orgelbuch in MGG2*, Sp. 285 und 287)

¹⁶¹ *Fundamenta* sind Übungsstücke für das improvisierte Orgelspiel. (Stahlin, *Art. Buxheimer Orgelbuch in MGG2*, Sp. 287)

¹⁶² Stahlin, *Art. Buxheimer Orgelbuch in MGG2*, Sp. 285ff

¹⁶³ Vgl. dazu Kirnbauer, Martin: „Hartmann Schedel und sein ‚Liederbuch‘. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext.“ Bern, Berlin u.a., 2001

auch keine Gebrauchsspuren aufweist, wird angenommen, dass es nicht zur praktischen Verwendung angelegt wurde.¹⁶⁴

Die Sammlung und eigenständige, handschriftliche Niederschrift des kompilierten Repertoires einerseits, sowie andererseits das Verfassen einer *Weltchronik*¹⁶⁵ sind Indizien dafür, dass ein Vertreter ebendieser Gesellschaftsschicht in ebendieser Zeit bereits das Bedürfnis hatte, Wissen zu sammeln, zu bündeln und festzuhalten.

Ebenfalls im Nürnberg des 15. Jahrhunderts entstand zwischen 1452 und 1460 das handschriftlich angelegte Lochamer Liederbuch bestehend aus zwei Teilen, nämlich dem Liederbuch mit 45 ein- und mehrstimmigen deutschen Liedern und dem *Fundamentum orgnisandi* des Conrad Paumann, wobei die beiden Teile ungefähr im Jahr 1455 vereint wurden. Die „enge inhaltliche Verbindung der beiden Lagenpaare“ ist dadurch ersichtlich, dass „jedem Orgelsatz mit einem deutschen Lied als Tenor ein ein-oder mehrstimmig gesetztes Lied im Liederbuch entspricht“¹⁶⁶.

Genauso wie das Buxheimer Orgelbuch und das Schedelsche Liederbuch entstammt das Lochamer Liederbuch dem Kreis des Conrad Paumann, wie es inhaltliche Übereinstimmungen bezeugen. Das Liederbuch weist mehrere Besitzer auf, wobei Frater Judocus von Winßheim gewissermaßen als der Kompilator galt – er notierte den Großteil der Einträge. Das Liederbuch ist schließlich nach seinem dritten Besitzer, Wolflein Lochamer, benannt.¹⁶⁷

Demnach sind die Gemeinsamkeiten, die diese sog. „*musikalischen Studentenbücher*“¹⁶⁸ allesamt aufweisen, ihre handschriftliche Anlage und deren Verwendungszweck als Sammelbecken von gängigem Hausmusikrepertoire.

¹⁶⁴ Kirnbauer, *Schedelsches Liederbuch in MGG2*, Sp. 1049ff

¹⁶⁵ Vgl. dazu beispielsweise: Pörtner, Rudolf (Hrsg.): „Die Schedelsche Weltchronik“ Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1493, mit einem Nachwort von Rudolf Pörtner. Dortmund, 1978; sowie: Rücker, Elisabeth: „Die Schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit; mit einem Katalog der Städteansichten.“ München, 1973

¹⁶⁶ Fink, *Art. Lochamer-Liederbuch in MGG2*, Sp. 1452

¹⁶⁷ Ebda. Sp. 1452f

Monika Fink nennt als zweiten Besitzer des Lochamer-Liederbuches eine Person namens Hans Ott. Birgit Lodes schreibt diesbezüglich, dass es sich dabei nicht um den in Nürnberg ansässigen Herausgeber Hans Ott handelt, der des Weiteren im dritten Kapitel der hier vorliegenden Arbeit als Kompilator von musikalischen Sammeldrucken behandelt werden soll. Vgl. Lodes, *Art. Ott in MGG 2*, Sp. 1475

¹⁶⁸ Schwindt, *Musikalische Alltage in der beginnenden Neuzeit*, S. 13

Infolgedessen entspricht das inhaltliche Niveau dem musikalischen Anspruch von Laienmusikern und reflektiert des Weiteren den musikalischen Geschmack von Vertretern des Bürgertums, die in einer freien Reichsstadt des Spätmittelalters angesiedelt waren.¹⁶⁹

Wolfgang Suppan schreibt des Weiteren, dass ein Merkmal, das handschriftliche Kompilationen überhaupt gemeinsam haben, ihre „*Konzeptionslosigkeit*“¹⁷⁰ sei.

Demnach wurde ein Potpourri an Stücken nach persönlichem Geschmack zusammengetragen – meist waren dies musikalische Stücke, die gerade zur Stelle waren – und sodann handschriftlich notiert, um zu einem späteren Zeitpunkt eventuell wieder persönlich reproduziert werden zu können.¹⁷¹

Als Vorlage dieser individuellen Kompilationen wurden meist – so schreibt Wolfgang Suppan auf die Liedtradition im 16. Jahrhundert bezogen – „*gedruckte Liederbücher oder Flugschriften, handschriftliche Liederbücher aus dem Verwandten- und Bekanntenkreis, Diktate oder Nachschriften nach mündlicher Überlieferung*“¹⁷² verwendet. Folglich waren die Kompilatoren und meist gleichzeitig die Besitzer dieser handschriftlichen Sammlungen, Vertreter der Gelehrtenschicht, die des Lesens und Schreibens kundig waren.¹⁷³

Zweck des Exkurses – der hiermit beschlossen werden soll – war es aufzuzeigen, dass sich bereits in einer Zeit vor dem Aufkommen des Notendrucks eine Sammelleidenschaft von musikalischen Stücken anbahnte.

Männliche Vertreter des wohlhabenden, gebildeten Bürgertums, die allesamt Laien im Bereich der Musik waren, sammelten musikalische Stücke vorwiegend während ihrer Studienzzeit. Infolgedessen beinhalten diese Kompilationen einerseits Repertoire, das dem musikalischen Niveau von Hobbymusikern angemessen war, andererseits weisen diese Sammelhandschriften noch eine *Konzeptionslosigkeit* auf – vereint wurden Stücke, die den Studenten den Weg kreuzten.

¹⁶⁹ Fink, *Art. Lochamer-Liederbuch in MGG 2*, Sp. 1453

¹⁷⁰ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 56

¹⁷¹ Ebda. S. 56.

Die musikkompilierende Gesellschaft des 21. Jahrhunderts würde sich wahrscheinlich eine Kopie desselben Stückes anfertigen oder – sei kein Kopiergerät zur Stelle – ein Smartphone zücken, um folglich das gewünschte Notenmaterial auf dem Computer widerherzustellen und ggf. auszudrucken.

¹⁷² Ebda. S. 56

¹⁷³ Ebda. S. 61

B.3.3. Musikhandschrift und -druck

B.3.3.1. Neuerungen, die das Medium Notendruck mit sich brachte

Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern revolutionierte ohne Zweifel das Erscheinungsbild der Welt und brachte zahlreiche Veränderungen mit sich. Der Notendruck, der daraus hervorging, brachte wiederum zahlreiche Veränderungen für die musikrezipierende, -kompilierende, und -praktizierende Gesellschaft.

Aspekte, wie beispielsweise die relativ gleichbleibende Qualität bei der Produktion von gedrucktem Notenmaterial, da sich im Gegensatz zu einer handschriftlichen Übertragung potentiell weniger Übertragungsfehler einschleichen konnten, sind nicht zu unterschätzende Innovationen, die das Medium Druck mit sich brachte.¹⁷⁴ Da Notendrucke im Gegensatz zu Handschriften viel weiter und überregionaler Verbreitung fanden, kam es auch dazu, dass einzelne Kompositionen zu *Hits* werden konnten.¹⁷⁵

Um auch überregional verstanden werden zu können, mussten Notendrucke viel stärker „selbsterklärend“¹⁷⁶ sein und verlangten daher eine benutzerfreundliche Aufbereitung. Bei Handschriften hingegen war der Fall gegeben, dass Vieles als bekannt vorausgesetzt, oder mündlich im Nachhinein mitgeteilt wurde.

Wie bereits im Abschnitt über paratextuelle Aspekte erwähnt, bringt der Notendruck auch einige formale Neuerungen mit sich, wie beispielsweise die Handhabung, einen Titel oder ein Inhaltsverzeichnis dem eigentlichen Inhalt voranzustellen. Diese Praxis stellte ein Novum dar, das bei der Anfertigung von Handschriften noch keine Bedeutung hatte.

Ein weiterer Aspekt, der zwar nicht erst durch den Notendruck aufkam, sondern dessen Entwicklung eher vorantrieb, stellt die Praxis dar, Komponistennamen auf dem Titelblatt zu nennen. Dieses Phänomen hing wahrscheinlich auch mit der Wiederentdeckung humanistischen Gedankengutes zusammen, wobei der Mensch

¹⁷⁴ Frau Birgit Lodes hat mich in einem Gespräch darauf aufmerksam gemacht, dass dabei sehr wohl berücksichtigt werden muss, dass Notendrucke nicht immer einwandfrei korrekte Fassungen enthielten, denn oftmals war auch der Fall gegeben, dass Drucker dubiose Quellen als Vorlagen verwendeten.

¹⁷⁵ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 161

¹⁷⁶ Ebda. S. 162

und folglich der Komponist zum Individuum wurde und sich selbst als Kreator eines Produktes, in diesem Falle einer musikalischen Komposition, sah. Indem sich Komponisten namentlich als Urheber auf der Titelseite ihres zu druckenden Werkes verewigten, konnten sie auf diesem Weg ihrem neuen Selbstbewusstsein Ausdruck verleihen.¹⁷⁷

In der Zeit ab 1530, als der Notendruck zunehmend ausgereifter wurde und zu einem „*Massenmedium*“¹⁷⁸ mutierte, wurde es viel mehr Menschen aus mehreren gesellschaftlichen Schichten möglich, Zugang zu gedrucktem Notenmaterial zu haben, denn zuvor war der Zugang lediglich „*professionellen Musikern bzw. [für] Mitglieder der Hofkapellen*“ und einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht vorbehalten.¹⁷⁹ Dieser Aspekt brachte wiederum eine „*grundlegende Änderung in der Wahrnehmung von Musik*“¹⁸⁰ mit sich.

Zwar beeinflusste und veränderte sich die Musikpraxis und die damit verbundene Wahrnehmung von Musik durch das Aufkommen und die Verbreitung des Notendrucks, jedoch muss einerseits auch berücksichtigt werden, dass der große Teil der unterständischen Gesellschaftsschicht bereits vor der „Erfindung“ des Notendrucks Musik praktizierte und andererseits, dass im Anfangsstadium der Notendruckzeit gedruckte Noten, genauso wie gedruckte Bücher, noch nicht allen Menschen zugänglich waren.

Diesen Aspekt beleuchtet John Kmetz und beschreibt die Ware des mehrstimmigen Musikrucks u.a. als „*luxury good[s]*“. Demnach war diese Ware nur einem „*closed market*“ zugänglich, wohingegen den restlichen „*99.99 percent of the German-speaking population*“ der Zugang aufgrund von Notenenkenntnis einerseits und der finanziellen Unerschwinglichkeit andererseits, verschlossen blieb.¹⁸¹

Dieser Umstand hat sich im Laufe der Jahrhunderte im Übrigen nicht grundlegend geändert. Obwohl sich heutzutage wahrscheinlich der Großteil musikinteressierter

¹⁷⁷ Ebda. S. 162

¹⁷⁸ Ebda. S. 177

¹⁷⁹ Ebda. S. 177f

¹⁸⁰ Ebda. S. 162.

Die Frage stellt sich in diesem Zusammenhang jedoch, wie das gemessen werden kann und muss im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit leider unbeantwortet bleiben.

¹⁸¹ Kmetz, *250 Years German Music Printing*, S. 167f

Menschen im europäischen Raum¹⁸² Notenmaterial – aus finanzieller Sicht gesehen – leisten könnte, haben wahrscheinlich nicht all diese Menschen einen unmittelbaren Zugang zu diesem. Sie können keine Noten lesen oder das zu Interpretierende nicht verstehen (aufgrund eines anderen kulturellen Hintergrundes beispielsweise).

Nach einer relativ einwandfreien Umsetzung der typographischen Drucktechnik im Bereich des Notendrucks, mutierte dieser zum Handelsmedium. Folglich wurden Aspekte wie *„Repertoireauswahl und Aufmachung; Vermarktungsstrategien; Käuferverhalten und Repertoirevorlieben u.a.“*¹⁸³ zunehmend gewichtig. Somit wurde der Beruf des Kompilators immer bedeutender, der sich folglich mit ebendiesen Aspekten zu beschäftigen begann.

B.3.3.2. Zum allgemeinen Verhältnis von (Noten-) Druck und Handschrift

Führt man sich das Verhältnis der beiden Medien (Noten-)Druck und Handschrift vor Augen, treten die Dichotomien *alt* und *neu* stark in den Vordergrund. Denn in diesem konkreten Fall wird das Medium Druck im *„Unterschied zur Handschrift landläufig mit Fortschritt, neuzeitlichem Denken sowie [der] leichteren Zugänglichkeit assoziiert“*¹⁸⁴. Durch das Aufkommen des Notendrucks, sowie dem damit zusammenhängenden Druckboom, erscheint es zunächst, als ob die Handschrift vom Druck überrollt bzw. verdrängt worden wäre. Dies war jedoch keineswegs der Fall, da Handschriften in der Anfangsphase des Notendrucks diesen noch überlegen waren. Dieser Umstand wird dadurch verdeutlicht, dass man zunächst krampfhaft versuchte das Erscheinungsbild einer Handschrift – die *„Gestaltung der Typen für Text und Musik, das Seitenlayout, das Format, die Art der Präsentation des Materials u.v.m.“*¹⁸⁵ – direkt auf den Notendruck zu übertragen. *„Illuminatoren, Rubrikatoren, Kalligraphen und Notenschreiber[n]“*¹⁸⁶ waren Berufe, die bei der Produktion einer Handschrift

¹⁸² Eine Eingrenzung bezieht sich auf den europäischen Raum, denn für die hier vorliegende Arbeit wurde der deutschsprachige Raum Europas als historischer Hintergrund gewählt.

¹⁸³ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 178

¹⁸⁴ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 161

¹⁸⁵ Ebda. S. 179

¹⁸⁶ Ebda. S. 179

benötigt wurden. Wäre es durch den Druck tatsächlich zu einer Auslöschung der kunstvollen, handschriftlichen Präsentation von Notenmaterial gekommen, wären diese Berufe überflüssig, sowie deren Ausübende arbeitslos geworden. Dahingegen wurden Illuminatoren beispielsweise zum „*Ausschmücken der Druckexemplare*“¹⁸⁷ herangezogen, oder „*Notenschreiber sogar in verhältnismäßig großer Zahl gebraucht [wurden], um in die zahlreichen Liturgica mit gedruckten Notenlinien die Noten einzutragen.*“¹⁸⁸

Heutzutage, in Zeiten des Web 2.0, wobei die Verwendung des *electronic book* für einen Großteil der industrialisierten Gesellschaft möglich ist, stellt sich ungefähr 500 Jahre nach dem revolutionären Ereignis des Buchdrucks erneut – lediglich in einem anderen Kontext – die Frage, inwieweit die digitalisierte Schrift das Druckmedium zunächst in den Schatten stellen bzw. ablösen wird. Eine Tendenz dahingehend ist seit einigen Jahren im literarischen Bereich zu vermerken.¹⁸⁹

Relevanter für das zu behandelnde Thema der hier vorliegenden Arbeit bleibt die Beobachtung dieses Phänomens im musikalischen Bereich. So wird in verschiedensten musikalischen Genres bereits das *electronic-pad* anstatt Notenmaterial in gedruckter Form verwendet.¹⁹⁰

Die Frage danach, inwiefern und in welchen Bereichen die Verwendung von digitalisierten Noten den Gebrauch von gedrucktem Notenmaterial ablösen bzw. verdrängen wird, bleibt bis dato ungeklärt und weiterhin zu beobachten.

Um erneut in die zu behandelnde Zeit der hier vorliegenden Arbeit zurückzuspringen, kann abschließend, nachdem die Frage nach einer Parallelität bzw. Verdrängung der Handschrift gegenüber dem Druckmedium diskutiert wurde, eine Antwort aus dem Bereich der Forscherreihen gegeben werden. Demnach formuliert Birgit Lodes, dass diesbezüglich „*nicht die Rede sein [kann] von einem totschrägerischen*

¹⁸⁷ Ebda. S. 179

¹⁸⁸ Ebda. S. 179

¹⁸⁹ Vgl. dazu beispielsweise den Artikel: „E-Books & Co.: Virtuelle Bücherei startet in Wien“ <http://wien.orf.at/stories/473577/> (letzter Zugriff am 3.10.2010); sowie den Artikel: „Neue Chance für E-Book-Reader“ <http://www.orf.at/stories/2018535/> (letzter Zugriff am 6.10.2010)

¹⁹⁰ Vgl. dazu beispielsweise: „Liquid Tension Experiment – Acid Rain Live In L.A. 2008“ <http://www.youtube.com/watch?v=edqH0ofRQrM&feature=related> (0:30 min., 1:35 min.ff.) (letzter Zugriff am 6.1.2011)

*Nacheinander: Musikcodices und –drucke existieren ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neben- und miteinander in spezifischer Rollenverteilung.*¹⁹¹

¹⁹¹ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 183;
Zu dieser Schlussfolgerung kommen des Weiteren Wolfgang Suppan – zwar auf die Liedtradition bezogen (Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 61), sowie Thomas Schmidt-Beste (Smidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 91)

C. Die kompilierende Gesellschaft und ihre Kompilationen

C.1. Zur Person des Herausgebers

Seit Beginn des Notendrucks waren Herausgeber in den Druck- bzw. Herausgabeprozess eingebunden. Im Anfangsstadium der Notendruckrucktätigkeit fanden diese jedoch namentlich noch keine Erwähnung auf den Titelblättern, deshalb sind sie oftmals schwer nachzuweisen. Schon eher kam es vor, dass der Drucker und/oder der Komponist, namentlich erwähnt wurden.¹⁹²

Die Aufgaben eines Editors bzw. Herausgebers waren recht vielfältig. Die Person des Herausgebers, die das Bindeglied zwischen Komponisten und Konsumenten darstellte, sollte dem Drucker Zeit ersparen, indem sie das Repertoire auswählte und zusammentrug, Noten und Text korrigierte, sowie das zu druckende Werk benutzerfreundlich aufbereitete.¹⁹³ Dazu wurden beispielsweise Vorreden verfasst und Verzeichnisse angelegt, sowie der *„Wortlaut der Texte im Blick auf die intendierte Käuferschaft“*¹⁹⁴ verändert. Nicht zuletzt wurde durch den zunehmenden Eingriff des Herausgebers die Qualität des Druckwerkes beeinflusst.¹⁹⁵

In diesem Zusammenhang meint Kurt Gudewill, und führt dabei als konkretes Beispiel Georg Forster an, der seiner Meinung nach *„eine der interessantesten, vielseitigsten und verdienstvollsten Herausgeberpersönlichkeiten“*¹⁹⁶ war, dass wir von unserem heutigen Standpunkt aus leider niemals hundertprozentig nachweisen werden können, *„wie die Aufgaben beim Zusammenwirken von Herausgeber, Drucker und Verleger im einzelnen verteilt waren. Hat Forster Korrektur gelesen, hat er außer den Bearbeitungen auch die Revisionen vorgenommen? Oder war die [sic!] Aufgabe seiner Drucker und Verleger?“*¹⁹⁷

¹⁹² Lewis-Hammond, *Editing Early Gemany*, S. 15f

In diesem Zusammenhang untersucht Susan Lewis-Hammond in „Editing Music in Early Modern Germany“ u.a. die Erwähnung von Herausgebern auf Titelseiten und trifft dabei auch die Aussage, dass bis 1550 auf Titelblättern vorwiegend Drucker und Komponisten genannt wurden, erst ab 1550 tauchen manchmal auch die Namen der Herausgeber auf.

¹⁹³ Lewis-Hammond, *Editing Early Gemany*, S. 15, S. 20 und S. 44

¹⁹⁴ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 174

¹⁹⁵ Lewis-Hammond, *Editing Early Gemany*, S. 15, S. 20 und S. 44

¹⁹⁶ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 305

¹⁹⁷ Ebda. S. 305

In weiterer Konsequenz galt der Kompilator auch als Trendsetter, der *„dem Individuum den Selektionsvorgang abnimmt“*.¹⁹⁸ In solch einer Funktion musste dieser auch mit dem Markt bzw. mit den musikalischen Wünschen seines Abnehmerkreises vertraut gewesen sein. Überhaupt kannten und beobachteten alle Instanzen, die an einer Druckproduktion beteiligt waren, den Markt genau. Da der Druck einer Anthologie oder eines Druckwerks prinzipiell ein risikoreiches Unterfangen war, realisierten Herausgeber ihr Vorhaben erst dann, wenn eine Nachfrage diesbezüglich bestand und sie sicher sein konnten, dass dieses Vorhaben von keinem Anderen bereits im Begriff war realisiert zu werden.¹⁹⁹

Auch Royston Gustavson verdeutlicht mit der Aussage:

*„Music printing was not a philanthropic activity: its purpose was to create value“*²⁰⁰ den Umstand, dass es sich beim Medium Druck schlicht um eine Ware handelte. In weiterer Folge waren die Personen, die an der Realisation eines solchen Unterfangens beteiligt waren, Geschäftsmänner, die primär daran interessiert waren, damit einen Gewinn zu erzielen.

Im Spätmittelalter gibt es noch keine so strikte Trennung der einzelnen Instanzen, die an der Produktion und Publikation eines Werkes beteiligt sind, wie es beispielsweise heutzutage der Fall ist.²⁰¹

Auf der Produktionsseite befinden sich der Auftraggeber, eine Person, die das Vorhaben finanziert, der Autor bzw. Komponist des herauszugebenden Werkes, der Editor, der Verleger, die Personen, die das Werk anfertigen wie beispielsweise die Mitarbeiter einer Druck-Offizin, sowie zuletzt der Verkäufer bzw. die Person, die das Produkt an den Mann bringt. *„Nicht alle diese Kategorien müssen natürlich in jedem Fall besetzt sein, und es ist ebenso offensichtlich, dass sehr oft zwei oder mehr Kategorien in einer Person zusammenfallen (etwa Editor, Verleger und Hersteller).“*²⁰²

Des Weiteren gibt es im Spätmittelalter dezidiert noch *„keine ‚Musikdrucker‘ und ‚Musikalienhändler‘, sondern es gibt eine Reihe von Druckern, Verlegern und*

¹⁹⁸ Gieselbrecht, *Gedruckte Motettenanthologien*, S. 12

¹⁹⁹ Gustavson, *Competitive Strategy Dynamics*, S. 209

²⁰⁰ Ebda. S. 209

²⁰¹ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 168

²⁰² Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 106

*Buchführern, die auch Musikalien in ihrem Druckprogramm und Buchsortiment führten. Niemand konnte im deutschen Buchgewerbe von dem Vertrieb von Notendruckern leben, denn dafür war die Nachfrage einfach zu gering, wie am Anteil von Musiknotendruck und musiktheoretischer Literatur an der Gesamtproduktion des 15. und 16. Jahrhunderts ablesbar ist.*²⁰³

²⁰³ Künast, *Musikdruck und Handel*, S. 150
“[...] the proportion of prints of sheet music or texts on music theory constituted far less than one percent of the total book production.” (Künast, *Musikdruck und Handel*, S. 165)

C.2. Kompilatorenprofile

Zur Konkretisierung der Sammeltätigkeit der kompilierenden Gesellschaft sollen in Abschnitt C der hier vorliegenden Arbeit vier Personen, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert gewirkt haben und denen eindeutig eine Herausgabebetätigkeit nachgewiesen werden kann, herausgegriffen und ihr Leben, Wirken, sowie eine Auswahl ihrer Sammeldrucke unter konkreten Aspekten beleuchtet werden.

Dazu werden die ausgewählten Personen – Georg Forster, Hans Ott, Sigmund Salminger und Wolfgang Schmeltzl – bezüglich ihrer Herkunft, Ausbildung, Konfession und eventueller humanistischer Geisteshaltung erfasst und in Hinblick auf ihre beruflichen Tätigkeiten beleuchtet. Des Weiteren soll zur Sprache kommen, ob diese Personen einer eigenständigen kompositorischen Tätigkeit nachgingen und ob diese Kompositionen womöglich in weiterer Folge in das von ihnen kompilierte Repertoire einfließen. Auch soll veranschaulicht werden, ob diese Personen in den Text oder die Melodie des herauszugebenden Repertoires eingriffen und wenn ja, welche eventuellen Gründe es dafür geben könnte.

In einem weiteren Schritt sollen einzelne, ausgewählte Sammlungen dieser Kompilatorenpersönlichkeiten und das von ihnen kompilierte Repertoire in Hinblick auf kompilatorische, editorische, formale, programmatische, inhaltliche sowie motivationstechnische Aspekte beleuchtet werden.

Um abschließend diese Sammeldrucke in der deutschsprachigen Gesellschaft zu verorten, sollen diese auch in Hinblick auf ihre intendierte Käuferschaft untersucht werden.

C.2.1. Georg Forster als Herausgeber sowie seine kompilatorische Tätigkeit erklärt am Beispiel der *Frischen teutschen Liedlein*

Georg Forsters Leben und Wirken, sowie seine Bedeutung für die Musikgeschichte

Der im Jahr 1510 in Amberg geborene Georg Forster erhielt zwar bereits ab seinem 11. Lebensjahr eine musikalische Ausbildung als Mitglied der Hofkantorei des Kurfürsten Ludwig X in Heidelberg und vertiefte diese Ausbildung später durch Kompositionsunterricht bei dem Kapellmeister Lorenz Lemlin während seiner Studienzzeit, verfolgte jedoch nie eine professionelle Karriere als Musiker.²⁰⁴

Nachdem er sein Studium der alten Sprachen 1528 mit dem Titel Baccalaureus artium²⁰⁵ an der Universität Heidelberg abgeschlossen hatte, absolvierte er daraufhin noch ein Medizinstudium in Ingolstadt und Wittenberg, worin er 1544 promovierte.²⁰⁶ Zwischen 1539 und 1545 war er in Amberg, Würzburg und Heidelberg tätig, bevor er sich in Nürnberg als Arzt niederließ und ebendort bis zu seinem Lebensende, 1568, blieb.²⁰⁷

Aus welcher Motivation sich Georg Forster dazu entschied sich in Nürnberg niederzulassen, bleibt in diesem Zusammenhang unbehandelt. Auffallend ist nur, dass Nürnberg zu Forsters Lebzeiten „*nicht allein das bedeutendste Zentrum des Musikdrucks und Musikverlags, sondern auch den Mittelpunkt der deutschen Liedpublikation bildete*“²⁰⁸. Überhaupt zählte Nürnberg mit 25,000 Einwohnern zu einer der drei größten Städte im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts und erwies sich als kulturelles und wirtschaftliches Zentrum aufgrund dessen als ein äußerst geeignetes Umfeld zur Herausgabe von musikalischen Sammelpublikationen.²⁰⁹

²⁰⁴ Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp. 1501

²⁰⁵ Den Baccalaureus-Grad erlangte man dieser Tage durchschnittlich im Alter von 18 Jahren (Reinhardt, *Heidelberger Leidmeister*, S. 11)

²⁰⁶ Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp. 1501

²⁰⁷ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 85

²⁰⁸ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 301

²⁰⁹ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. XXX

Obwohl Georg Forster zwar im alten Glauben getauft war, weisen mehrere Indizien auf eine protestantische Neigung hin. So deutet der Wechsel seines Studienortes vom katholischen Ingolstadt in das protestantische Wittenberg, sowie der persönliche Kontakt zu Martin Luther, an dessen sog. *Tischgemeinschaften* er teilnahm und des Weiteren seiner Aufforderung nachkam, Bibelpassagen zu vertonen, auf eine Identifikation mit dem lutherischen Gedankengut hin.²¹⁰

Zu seinen Lebzeiten war Georg Forster eher als Arzt und Sprachgelehrter bekannt²¹¹, im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit soll er jedoch vorrangig als Komponist und Herausgeber behandelt werden.

Neben der Sammlung und Herausgabe mehrstimmiger Vokalwerke, ist dieser v.a. aufgrund der Kompilation seiner fünfbändigen Sammlung *Frischer Teutscher Liedlein*²¹², die er zwischen 1539 und 1556 herausgab, für die Musikgeschichte von großer Bedeutung.²¹³

Mit der Sammlung, dem Druck und der Herausgabe dieser Kompilation mehrstimmiger Volkslieder, trug Georg Forster wahrscheinlich unbewusst zur Konservierung einzelner Stücke bei.²¹⁴ Dadurch, dass er den Druck von Text und Melodie in seinen Sammelwerken veranlasste, konnten diese in der für uns heute bekannten Form weiterbestehen.²¹⁵

²¹⁰ Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp.1501f

²¹¹ Ebda. Sp.1502

²¹² Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass Georg Forster nie einen Überbegriff für seine fünfbändige Sammlung festlegte – jeder Sammelband trägt einen eigenen Titel. Elizabeth Marriage wählte, verwendete und prägte den Begriff *Frische Teutsche Liedlein* als Überbegriff für alle fünf Bände. (Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 299); Vgl. dazu: Elizabeth Marriage (Hrsg.): „Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen“, in: *Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts Nr. 203-206*. Halle, 1903;

Obwohl im Titel immer von *teutschen Liedlein* die Rede ist, kommen jedoch auch Lieder mit lateinischem, halblateinischem, halbtalienischem und niederländischem Text vor. „*Es ist dieses ein gewisser kosmopolitischer Anstrich, der allen Musiksammelwerken der Zeit gemeinsam ist.*“ (Marriage, *Forsters Frische teutsche Liedlein*, S. IX)

²¹³ Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp.1504

²¹⁴ „*Mehr als die Hälfte der Stücke im zweiten Band [beispielsweise] sind anonym, und viele dieser Werke sind nur in dieser Quelle überliefert.*“ (Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp.1504)

²¹⁵ Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp.1505

Inhaltliche Programmatik

Die fünf Bände der *Frischen Teutschen Liedlein*²¹⁶ beinhalten vorwiegend mehrstimmiges (meist handelt es sich hierbei um vier- bis fünfstimmige Sätze), weltliches Liedrepertoire und umfassen folgende Teile: *Ein Auszug guter alter und newer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerley Instrumenten zebrauchen, ausserlesen* erschien im Jahr 1539, der zweite Teil mit dem Titel *Der ander Theil kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein, zu singen vast lustig* folgte bereits im Jahr 1540, *Der dritte Teyl, schöner, lieblicher, alter und newer teutscher Liedlein* erschien im Jahr 1549 und sowohl *Der vierdt Theyl frölicher, frischer alter und newer teutscher Liedlein*, als auch *Der fünffte Theil schöner frölicher, frischer alter und newer teutscher Liedlein* erschienen beide im Jahr 1556.

Dieser Umstand wird dadurch verdeutlicht, dass der Titel der einzelnen Liedbände den Inhalt durchwegs in deutscher Sprache ankündigt – in den Titeln aller fünf Liedbände wird das Adjektiv *teutsch* verwendet. Thomas Schmidt-Beste meint in diesem Zusammenhang auch, dass die verwendete Sprache im Titel eines Musikdruckes ein Indiz für den dementsprechend weltlichen oder geistlichen Inhalt darstellt. Ist demnach der Titel eines Werkes in einer Volkssprache gehalten, handelt es sich bei dem Inhalt höchstwahrscheinlich um weltliche Vokalmusik in ebendieser Sprache. Wird dahingegen der Titel in lateinischer Sprache angeführt, handelt es sich inhaltlich höchstwahrscheinlich um geistliche Musik.²¹⁷

Des Weiteren ist auffallend, dass Georg Forster, obwohl es sich bei dieser Sammlung um weltliches Repertoire handelt, seinen Namen in der *Vorrede zur ersten Ausgabe von 1539* als *G. Forsterus*²¹⁸, also in einer latinisierten Form, angibt. Dieser Aspekt ist möglicherweise ein Indiz dafür, dass sich Georg Forster selbst dem Gelehrtenstand angehörig fühlt und dies möglicherweise auf diese Weise zum Ausdruck zu bringt.

²¹⁶ Die einzelnen Teile erfuhren unterschiedlich viele Neuauflagen – demnach wurde der erste Teil gleich fünfmal neu aufgelegt, der zweite Teil viermal, und der dritte Teil erfuhr drei Neuauflagen. Die beiden letzten Sammlungen wurden zu Georg Forsters Lebzeiten nicht, danach aber noch je einmal neu aufgelegt. (Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 87; sowie: Gudewill, *Georg Forster – erster Teil in EdM*, S. VI). Im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit wird jedoch immer nur auf die jeweilige Erstausgabe Bezug genommen.

²¹⁷ Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 95

²¹⁸ Gudewill, *Georg Forster – erster Teil in EdM*, S. XXIX

Die *Frischen Teutschen Liedlein* umfassen insgesamt 382 mehrstimmig angelegte Lieder.²¹⁹ Exemplarisch dazu weist *Der ander Theil, kurzweiliger guter frischer teutscher Liedlein, zu singen vast lustig* inhaltlich Martinslieder²²⁰, Trinklieder, Volksballaden, Spottlieder, Zoten und Quodlibets auf – oftmals mit derbem Inhalt – die sich durch ihre relativ einfache Sprache auszeichnen und somit eine weite Verbreitung erfuhren.²²¹

Die Komponisten der einzelnen Stücke in den einzelnen Teilen sind größtenteils bekannt. Zwar sind im *Ausszug* die Komponisten von 26 und im zweiten Teil von sogar 44 Stücken unbekannt, dahingegen bleibt im dritten Teil acht und im vierten Teil nur ein Stück anonym, im fünften Teil sind die Komponisten aller Stücke namentlich bekannt.²²²

Zu den Personen, die am Häufigsten mit Kompositionen in den *Frischen Teutschen Liedlein* vertreten sind, zählen neben Georg Forster – der neben seiner Tätigkeit als Arzt und Herausgeber auch als Komponist tätig war²²³ – und Ludwig Senfl, Forsters ehemalige Studienkollegen Caspar Othmayr, Jobst von Brandt²²⁴, Stephan Zirler und Lorenz Lemlin. Diese zuletzt genannten Personen, die als *Heidelberger Liedmeister* bekannt sind, zählen zu den „ehemaligen Schüler[n] des Heidelberger Hofkapellmeisters Lorenz Lemlin, die im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts der kurfürstlichen Kantorei angehörten, dort ihre musikalische

²¹⁹ Gudewill/Brunner, *Georg Forster – fünfter Teil in EdM*, S. V

²²⁰ Martinslieder sind „Gesellschaftslieder, die als Attribute des Heiligen Wein und Gans besingen, wenn diese an seinem Abend getrunken und verzehrt werden.“ Diese wurden von Schülern und Studenten v.a. am Martinstag angesungen. (Gudewill/Siuts, *Georg Forster – zweiter Teil in EdM*, S. VIII)

Über die „Praxis des Ansingens“ schreibt Reinhard Strohm, dass junge Leute – vornehmlich waren dies Schüler einer städtischen Chorschule – damit beauftragt wurden ein festliches Ereignis beispielsweise, gesanglich zu gestalten und sie in diesem Zuge auch Geld verdienen konnten. (Reinhard Strohm: „Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert* hrsg. von Nicole Schwindt (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 2001), S. 58)

²²¹ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 89

²²² Gudewill/Siuts, *Georg Forster – zweiter Teil in EdM*, S. VI

²²³ 52 seiner Eigenkompositionen sind erhalten, wovon 15 geistlich sind. (Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp. 1504);

In diesem Zusammenhang enthalten Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* aus dem Jahr 1538, „die drei frühesten Zeugnisse für Forsters Tätigkeit als Komponist von geistlicher Vokalmusik.“ (Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 300)

²²⁴ Jobst von Brandt ist im fünften Teil der Sammlung allein mit 25, von insgesamt 52 Kompositionen vertreten. (Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 111)

*Ausbildung erhielten und daneben ihre gelehrten humanistischen Studien an der Universität betrieben“.*²²⁵

Neben vielen anderen Komponisten, die lediglich mit einer oder zwei Kompositionen vorkommen, sind Dietrich Sixtus und Greytter M. bereits mit drei, Blanckmüller G., J.L. Arnoldus von Bruck und H. Isaac mit vier und Grefinger Wolfgang mit fünf Kompositionen vertreten. Während von Erasmus Lapidida und Stolzer jeweils sieben Kompositionen aufgenommen wurden, sind von Martin Wolff 10 und Paulus Hoffheymer sogar elf Kompositionen enthalten.²²⁶

Während sich die eben genannten Liedsammlungen Georg Forsters größtenteils dadurch auszeichnen, dass diese überwiegend weltliches, zeitgenössisches Repertoire von Komponisten aus dem deutschen Sprachraum vereinen, wurden daneben auch vereinzelt Kompositionen einer früheren Generation, dieser beispielsweise Heinrich Finck oder Heinrich Isaac angehörten, inkorporiert.²²⁷

Formale Programmatik

Die Druckwerke wurden allesamt in der Zeit zwischen 1539 und 1556 in Nürnberg – der erste und zweite Teil bei Johannes Petrejus, der dritte, vierte und fünfte Teil bei dem Druckunternehmen Berg & Neuber – gedruckt. Betrachtet man die Arbeitsweise der hier eben genannten Druckoffizinen genauer, liegt der Schluss nahe, dass der erste sowie zweite Teil der *Frischen Teutschen Liedlein* im einfachen Typendruckverfahren realisiert wurden, denn Johannes Petrejus, der den Druck besorgte, war ein Nachahmer des Pierre Attaignant, dieser wiederum das einfache Typendruckverfahren mit Haultin’schen Typen in Paris praktizierte.²²⁸

Bezüglich der formalen Anlage ist zu beobachten, dass im dritten, vierten und fünften Teil der *Frischen Teutschen Liedlein*, die prominentesten Stücke am Anfang sowie am Ende der Sammlung angeordnet wurden.²²⁹ Diese Tatsache lässt eventuell

²²⁵ Reinhardt, *Heidelberger Liedmeister*, S. 8

²²⁶ Marriage, *Forsters Frische teutsche Liedlein*, S. 266f

²²⁷ Gudewill/Siuts, *Georg Forster – zweiter Teil in EdM*, S. VI

²²⁸ Beer, *Art. Notendruck in MGG2*, Sp. 444; siehe S. 19f

bereits eine Marketingstrategie im Anfangsstadium von Druckkompilationen erkennen. Somit sollten einige Kompositionen als Aufhänger quasi für das gesamte Werk dienen, denn auf diesem Wege stachen einem potentiellen Käufer beim Durchblättern der Sammlung, bereits die beliebtesten Stücke ins Auge, aufgrund dessen er sich möglicherweise dazu entschloss, die Sammlung zu kaufen.²³⁰

Editorische Aspekte

Georg Forster scheute durchaus nicht davor zurück in das herauszugebende Repertoire einzugreifen und es zu bearbeiten.²³¹

*„Wenn ein Lied ursprünglich nur im Tenor textiert war, bemühte Forster sich darum, auch die anderen Stimmen mit Text zu versehen. In anderen Fällen korrigierte und verbesserte er die Textunterlegung, um die Lieder eleganter zu gestalten und den Gesang zu erleichtern.“*²³² Die musikalische Bearbeitung wird dadurch ersichtlich, indem man einen *„Vergleich der Vorlagen mit den Druckfassungen“* oder *„einen Vergleich der verschiedenen Auflagen“*²³³ vornimmt.

Somit fungierte er nicht nur als Kompilator seiner Sammlungen, sondern griff aktiv in das herauszugebende Repertoire ein und versuchte demnach *„möglichst korrekte musikalische Fassungen durch Konjektur und Emendation zu erstellen.“*²³⁴

Überhaupt kann für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts im musikalischen Bereich ein zunehmend intensiveres Wort-Ton-Verhältnis vermerkt werden²³⁵, das dadurch ersichtlich wird, wie die Präsentation von Noten und Text erfolgte.

War es in den Jahrzehnten zuvor noch Usus höchstens die Tenorstimme im Tenorstimmbuch textlich zu unterlegen oder den Text überhaupt erst am Ende, der

²²⁹ Gudewill/Brunner, *Georg Forster – fünfter Teil in EdM*, S. VII

²³⁰ Lewis Hammond, *Editing Music*, S. 37

²³¹ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 125, sowie Marriage, *Forsters Frische teutsche Liedlein*, S. X

²³² Wagner Oettinger, *Art. Forster in MGG2*, Sp. 1504

²³³ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 299

²³⁴ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 174; Laut Duden, *Fremdwörterbuch*, bedeuten die Begriffe *Konjektur* sowie *Emendation* eine „Verbesserung“ bzw. „Berichtigung“ v.a. von Texten (S. 272 und S. 552)

²³⁵ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 301

Melodie folgend, abzudrucken, zeichnete sich im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Tendenz dahingehend ab, dass ab nun alle Stimmen beispielsweise eines Liedes, die in einzelnen Stimmbüchern abgedruckt wurden, zunehmend mit entsprechendem Text unterlegt wurden. Diese Präsentationsart von Melodie und Text gibt demnach Auskunft über eine mögliche Aufführungspraxis. Wurde im Anfangsstadium des Notendrucks beispielsweise nur eine Stimme (meistens handelte es sich hierbei um die Tenorstimme) textlich unterlegt, kann daraus geschlossen werden, dass es wahrscheinlich zu einem einstimmigen, vokalen Vortrag mit instrumentaler Begleitung oder einer ausschließlich instrumentalen Interpretation kam.²³⁶

Georg Forster übernahm die Praxis von Formschneider und Schöffers²³⁷ und unterlegte daraufhin im *Ausszug „den Text der ersten Strophe in allen Stimmen“*.²³⁸ „*Ein editionsgeschichtliches Novum ist es indes, daß Forster beim II. Teil, von wenigen Stücken abgesehen, den Text sämtlicher Folgestrophen in allen Stimmen unterlegt hat.*“²³⁹ Dieser Umstand spricht zunächst noch für eine Bemühung von Seiten Forsters, seinen Kunden eine möglichst ansprechende und praktisch gestaltete Druckversion zu präsentieren. Jedoch ist auffallend, dass bei *Der fünfte Theil* diese Motivation bereits wieder nachließ und die Aufbereitung diesbezüglich weniger akkurat erfolgte, als noch bei den vier vorangegangenen Teilen. Demnach weisen lediglich zwei der darin enthaltenen Stücke zwei Strophen auf – die restlichen fünfzig Stücke wurden nur einstrophig abgedruckt.²⁴⁰

Die Motivation, aus welcher Georg Forster sich im Jahr 1539 dazu entschloss, Liedrepertoire zu kompilieren, in den Druck zu bringen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, geht einerseits aus einem Passus seiner Vorrede zum ersten Teil der *Frischen Teutschen Liedlein* hervor, indem er meint, dass ihn „[...] vil guter freund und liebhaber der edlen Music solche Liedlin in truck zu geben gebeten [...]“²⁴¹. Andererseits könnte der Herausgabe eine „pädagogisch-

²³⁶ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 301

²³⁷ Im Jahr „1536 hatten Hieronymus Formschneider und Peter Schöffers zwei Lieddrucke herausgebracht, die erstmals in allen Stimmen textiert waren.“ (Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 301)

²³⁸ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 301

²³⁹ Ebd. S. 302

²⁴⁰ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 111

²⁴¹ Gudewill, *Georg Forster – erster Teil in EdM*, S. XXIX

*moralische Absicht*²⁴² zugrunde liegen. Diesen Aspekt untermauert wiederum ein Zitat aus der Vorrede zu Georg Forsters erster Sammlung – „[...] *frische Teutsche lieder zu singen oder auff den Instrumenten zu u(e)ben durch welchs dann vil unnützes geschwetz, zutrincken und andere laster verhindert werden [...]*“²⁴³ – und lässt Lutherischen Einfluss spürbar werden.

Unbeantwortet bleibt dennoch die Frage, ob Georg Forster finanziellen Nutzen aus seiner Herausgeberschaft zog. Zweifelsohne steigerte er den Wert der Sammlungen, da er sich durch seine Person sowohl in Form eines Komponisten, als auch in Form des Herausgebers einbrachte. Royson Gustavson meint in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz, dass es heute auch nicht mehr möglich ist genau nachzuvollziehen, welchen persönlichen Wert Georg Forster durch die Kompilation und Herausgabe seiner Werke erhielt.²⁴⁴

Dass sich die Sammlungen *Frischer Teutscher Liedlein* großer Beliebtheit erfreuten, verdeutlichen die vielen Neuauflagen, besonders der ersten drei Bände.²⁴⁵ Die beiden letzten Liedsammlungen, die beide im Jahr 1556 erschienen sind, wurden zu Forstes Lebzeiten nicht mehr neu aufgelegt – anscheinend war um die Mitte des Jahrhunderts eine nicht mehr so strake Nachfrage nach Liedsammlungen gegeben, hingegen zum Erscheinungsbeginn der ersten Sammlung im Jahr 1539 sehr wohl. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte der Wandel der deutschsprachigen Gesellschaft und der damit zusammenhängende Wandel ihrer Vorliebe für das Volksliedgenre sein, denn zwischen der ersten Liedband-Veröffentlichung im Jahr 1539 und der letzten im Jahr 1556, lagen immerhin siebzehn Jahre.

Während 1539 noch reges Interesse an Hausmusikpflege²⁴⁶ gegeben war – diesen Aspekt belegt der Umstand, dass zu dieser Zeit auch andere

²⁴² Ebda. S. VII

²⁴³ Ebda. S. XXIX

²⁴⁴ Gustavson, Royson: “Competitive Strategy Dynamics in the German Music Printing Industry 1530-1550”, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen* hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2010), S. 187f

²⁴⁵ Siehe Fußnote 216

²⁴⁶ Demnach stellt die Zeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, insbesondere die Zeit zwischen 1534 und 1544 eine „*Hochblüte bürgerlichen häuslichen Musizierens*“ dar. (Gudewill, *Georg Forster – erster Teil in EdM*, S. VI)

Volksliedsammlungen²⁴⁷ veröffentlicht wurden – nahm dieses Interesse um die Mitte des 16. Jahrhunderts bereits wieder ab.²⁴⁸ Auf diesen „Geschmackswandel“ geht der Herausgeber Forster in der Vorrede des fünften Teils ein indem er speziell die Kundschaft anspricht, die „*nicht alle zeyt Lateinisch, Frantzösisch, Italienisch, unnd dergleychen gesang haben, oder kauffen mögen.*“²⁴⁹

War das Tenorlied eine gängige Gattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, wurde dieser Volkslied-Trend in weiterer Folge durch eine Vorliebe für italienische und niederländische Motetten abgelöst.²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl. dazu Eitner, Robert: „Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.“ Berlin, 1877; sowie das Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts: URL: <http://www.vd16.de>

²⁴⁸ Wagner Oettinger, *Art, Forster in MGG2*, Sp. 1504

²⁴⁹ Gudewill, *Herausgeber Georg Forster*, S. 304

²⁵⁰ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 111

C.2.2. Hans Ott als Herausgeber und seine Kompilationsstrategien

Hans Otts Leben und Wirken, sowie seine Bedeutung für die Musikgeschichte

Hans Otts Geburtsdatum, sowie -ort sind unbekannt, sein Lebensweg ist aber anhand von archivalischen Quellen, wie dem Erhalt von Druckprivilegien²⁵¹ sowie Bürgerrechten dokumentiert.

Von 1516 bis zum Jahr 1524 hielt sich Hans Ott nachweislich in Regensburg auf, wo er als sog. „*puchfurer*“²⁵², also Buchhändler, belegt ist. Anscheinend besaß er keine eigene Druckerpresse – dieser Umstand wird auch dadurch ersichtlich, dass in der Sekundärliteratur immer wieder von Hans Otts enger und fruchtbringender Zusammenarbeit mit dem seit dem Jahr 1532 in Nürnberg ansässigen Drucker Hieronymus Formschneider verwiesen wird.

Nachdem Hans Ott im Jahr 1524 sein Stadtrecht in Regensburg verloren hatte, hielt er sich ab dem Jahr 1525 bis zu seinem Lebensende in Nürnberg auf²⁵³, wo er auch im Jahr 1531 wiederum ein Stadtrecht erhielt. In den Quellen scheint er durchgehend als Buchhändler auf, nebenbei war er aber auch als Verleger sowie Herausgeber von Musiksammeldrucken tätig. Diese Berufe führte er sein ganzes Leben lang, zunächst in Regensburg, dann in Nürnberg aus.

Als er im Jahr 1546 ebendort verstarb, führte seine Witwe Elsbeth den Betrieb zunächst noch bis zum Jahr 1554 weiter, ehe sie diesen an ihren Schweigersohn übergab.²⁵⁴

Hans Otts Bedeutung für die Musikgeschichte und der Grund warum dieser im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit Erwähnung findet, stellt die Herausgabe von

²⁵¹ Diesbezüglich ist beispielsweise belegt, dass er am 7. Jänner des Jahres 1533 von der Stadt Nürnberg ein kaiserliches Privileg für seine musikalischen Publikationen über einen Zeitraum von vier Jahren erhielt. (Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1475; sowie Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 4)

²⁵² Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 4, zit. nach Grimm „Die Buchführer“, Sp. 1231

²⁵³ Zwar war es ihm gestattet sich tagsüber in der Stadt Regensburg aufzuhalten, jedoch war er gezwungen die Stadt vor Nachteinbruch wiederum zu verlassen. (Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 3f)

²⁵⁴ Die Fakten zum Abschnitt *Hans Otts Leben und Wirken, sowie seine Bedeutung für die Musikwissenschaft* wurden aus folgenden Quellen entnommen: Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1474-1476; Classen, *Lied und Liederbuch*, S. 156; Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 3, 4 und 50; Göllner, *Art. Ott in The New Grove Handcooks in Music*, S. 355

insgesamt sechs musikalischen Sammeldrucken in einem Zeitraum von zehn Jahren – zwischen 1534 und 1544 – dar²⁵⁵, die Royston Gustavson „[...] *among the most important and influential German sources from the first half of the sixteenth Century*“ zählt.²⁵⁶

Demnach entstand im Jahr 1534 eine Liedband-Anthologie mit dem Titel *Der erst Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder*, diese ähnlich der im Jahr 1544 erschienen Sammlung mit dem Titel *Hundert und fünfftzehen guter newer liedlein*, hauptsächlich deutsche, weltliche Lieder, aber auch Lieder mit lateinischem, französischem und italienischem Text, sowie einige geistliche Vokalwerke enthält. Im Jahr 1536 entstand ein weiterer Liederband mit dem Titel *Schöne auserlesene Lieder, des hoch berümpften Heinrici Finckens*, mit Liedern von H. Fink und anderen Komponisten.

In den Jahren 1537 sowie 1538 entstand wiederum jeweils eine Motettensammlung, die zusammen insgesamt 100 Motetten inkorporieren. Im Jahr 1539 wurde ein Band mit 13 Vertonungen des Ordinarium Missae von ihm herausgegeben. Diese drei letztgenannten Sammlungen geistlicher Werke, führen dabei vorwiegend Kompositionen niederländischer Komponisten wie Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Nicolas Gombert, oder Adrian Willaert zusammen.²⁵⁷

²⁵⁵ Classen, *Lied und Liederbuch*, S. 156

²⁵⁶ Gustavson, *Ott and Formschneider*, Abstract

²⁵⁷ Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1475; sowie Göllner, *Art. Ott in The New Grove Handcooks in Music*, S. 355

Inhaltliche Programmatik

Wie bereits anhand der Titelwahl zu Georg Forsters *Frischen Teutschen Liedlein* demonstriert, gibt auch die Titelgestaltung zu Hans Otts Anthologien Aufschluss über inhaltliche Aspekte. Zieht man dazu die im Jahr 1534, 1536, sowie die im Jahr 1544 von ihm herausgegebenen Liedanthologien als Beispiele heran, fällt bei der Titelwahl grundsätzlich auf, dass diese allesamt in deutscher Sprache gehalten sind und somit demnach größtenteils weltliche Vokalmusik in ebendieser Sprache enthalten.²⁵⁸

Des Weiteren impliziert die Verwendung *Der erst Teil* im Titel, Teil einer Serie zu sein²⁵⁹ und weist auf eine Fortsetzung der Sammlung hin, obwohl – laut Thomas Schmidt-Beste – in den meisten Fällen in der eine Fortsetzung angekündigt wurde, eigentlich nie eine Fortsetzung folgte.²⁶⁰

In den Titeln aller drei Sammlungen wird erwähnt, dass es sich um *neue Lieder* handelt, also die Auswahl neu sei. Die Titel der im Jahr 1534 und 1544 entstandenen Anthologien führten sogar die genaue Anzahl der enthaltenen Lieder, nämlich *hundert und ainundzwanzig* bei der Sammlung aus dem Jahr 1534 und *hundert und fünfzehn* bei der Sammlung aus dem Jahr 1544 an. Im Titel der Sammlung aus dem Jahr 1536 wird lediglich angemerkt, dass es sich dabei um *auszerlesne Lieder* handelt.²⁶¹

Auch wird dem potentiellen Käufer vermittelt, dass die Stücke der Sammlungen von berühmten Komponisten stammen. So lauten der Titelzusatz zur Sammlung von 1534 „*von berümbtenn dieser Kunst gesetzt*“, der Titelzusatz zur Sammlung von 1536 „*des hoch berümpften Heinrich Finckens ... von den fürnemsten diese gesetzt*“ und „*von den berühmbtesten dieser Kunst gemacht*“, bei der Sammlung aus dem Jahr 1544.²⁶²

Bei der Titelgestaltung zu Hans Otts Sammelwerken fällt des Weiteren auf, dass das beinhaltete Repertoire bereits im Titel der einzelnen Sammlungen charakterisiert wird. Im Falle der drei Lied-Anthologien wird der potentielle Käufer darauf

²⁵⁸ Siehe S. 50; sowie: Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 95

²⁵⁹ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 12

²⁶⁰ Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 96

²⁶¹ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 12f

²⁶² Ebda. S. 13

aufmerksam gemacht, dass es sich hierbei um eine Lied-Auswahl handelt, die *lustig zu singen* ist.

Des Weiteren wird anhand des Titels auch gleichzeitig die Funktionalität der Lieder mitgeteilt, indem angemerkt wird, dass diese *auff (allerley) Instrument dienstlich* sind. Hierbei wird dem potentiellen Käufer klar gemacht, dass dieser die in der Sammlung kompilierten Lieder vielseitig und flexibel verwenden kann, nämlich je nach Bedarf sowohl vokal als auch instrumental interpretieren kann.²⁶³

Gleichzeitig suggeriert der Titel aller drei Sammlungen, dass es sich hierbei um ein Novum handelt, indem mit den Worten „*vormals dergleichen im Truck nye aussgangen*“ der Umstand verdeutlicht wird, dass das hier kompilierte Repertoire noch nie zuvor gedruckt und veröffentlicht worden ist.²⁶⁴

Bei der Auswahl von Stücken, die von Hans Ott kompiliert wurden, sind zwei Kriterien ausschlaggebend. Zum einen die Verfügbarkeit von Stücken, zum Anderen politische Aspekte.²⁶⁵

Zu den Vertretern „*namhafter, zeitgenössischer Komponisten*“²⁶⁶, von denen Hans Ott Kompositionen in seine Anthologien einfließen ließ, zählen Ludwig Senfl, Heinrich Finck, Arnold von Bruck²⁶⁷, Breitengraser, Schachinger, Heinrich Isaac, oder Stephan Mahu.

Wie Royston Gustavson schreibt, standen für Hans Ott bei seiner Auswahl politische Gründe im Vordergrund, „[...] *as they [die Komponisten] had all held positions in the musical establishment at the Imperial court (Senfl, Finck, Bruck, Isaac, Mahu), Bavarian court (Senfl und Schachinger), or in Nuremberg (Breitengraser).*“²⁶⁸

Royston Gustavson merkt des Weiteren an, dass es durchaus auch verwunderlich ist, dass so wenige Lieder von Isaac, Eckel und Stoltzer darin vertreten sind. Sixt Dietrich und Johannes Heugel kommen mit nur je einer Komposition vor und sehr

²⁶³ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 13; sowie: Schmidt-Beste, *Funktion und Publikum von Musikdrucken*, S. 99

²⁶⁴ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 13

²⁶⁵ Ebda. S. 59

²⁶⁶ Geering, *Ludwig Senfl – Deutsche Lieder*, S. V

²⁶⁷ Die erste Liedersammlung enthält auch eine Widmung von Hans Ott verfasst und an Arnold von Bruck adressiert, der auch mit nicht weniger als 20 Kompositionen darin vertreten ist. (Geering, *Ludwig Senfl – Deutsche Lieder*, S. VII)

²⁶⁸ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 58

bedeutende Tenorlied-Komponisten wie Paul Hofhaimer und Benedictus Ducis sind gar nicht erst vertreten.²⁶⁹

Des Weiteren ist auffallend, dass der Kompilator mit allen Komponisten, von denen er Stücke in seine Sammlungen inkorporierte, direkt oder indirekt bekannt war.²⁷⁰

Kompositionen von Ludwig Senfl – in der Sammlung von 1534 stammen allein 82 Kompositionen und in der Sammlung von 1544 stammen wiederum 64 Stücke von ihm²⁷¹ – kommen in Hans Otts Sammlungen am Öftesten vor, weshalb sich auch die Frage aufdrängt, ob die beiden möglicherweise in regem Austausch miteinander standen.²⁷²

Formale Programmatik

Dass Hans Ott kein selbstständiger Drucker war, wurde bereits angesprochen. Deshalb suchte er nach einem Drucker in Nürnberg, der Typen für den Notendruck besaß, oder zumindest dazu bereit war, sich solch einen speziellen Typensatz zuzulegen, oder sogar selbst anzufertigen, denn „[...] *no printer in Nuremberg at this time owned a partbook typeface suitable for printing polyphonic music [...]*“²⁷³

Hans Ott fand in Hieronymus Formschneider, der eigentlich als Form- und Typenschneider arbeitete und nur nebenbei im Druckgewerbe tätig war, einen geeigneten Partner um seine Vorhaben zu realisieren.²⁷⁴

Viele Jahre – besonders zwischen 1534 und 1539 erscheint der Name Formschneiders auf den Kolophonen zu den von Hans Ott herausgegeben Anthologien²⁷⁵ – arbeitete er mit der Formschneiderschen Offizin zusammen. Formschneider war genauso wie Johannes Petrejus – mit dem beispielsweise Georg Forster zusammenarbeitete – ein Nachahmer von Pierre Attaignant, die allesamt den

²⁶⁹ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 59

²⁷⁰ Ebda. S. 59

²⁷¹ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 96

²⁷² Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1475

²⁷³ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 48

²⁷⁴ Ebda. Abstract und S. 48

²⁷⁵ Ebda. S. 48

einfachen Typendruck praktizierten.²⁷⁶ Im Jahr 1544 wechselte Hans Ott jedoch zur noch sehr jungen Druckereiwerkstatt Berg & Neuber.²⁷⁷

Editorische Aspekte

Hans Ott bemühte sich um eine Richtigstellung bzw. Adaption der von ihm herauszugebenden Texte. Zwei verschiedene Arten des Eingriffs in das herauszugebende Repertoire sind feststellbar: Ott bearbeitete sowohl Liedtexte, als auch Texte von Motetten. Dabei „neutralisierte [er] den Wortlaut konfessionell“²⁷⁸, oder er formte den Text seinem Widmungsträger entsprechend um.²⁷⁹

Während Arnold Geering zur Textbearbeitung an und für sich meint, dass Hans Ott die Texte der Lieder in seinen herausgegebenen Sammlungen veränderte, oder möglicherweise sogar einen Schriftsteller damit beauftragte, dies für ihn zu erledigen²⁸⁰, meint Erwin Kraus diesbezüglich: „Im einzelnen ist es leider nicht bekannt, ob Ott Texte unter die Kompositionen legte, ob er sie manchmal abänderte, oder ob Senfl oder die anderen Komponisten selbst texteten.“²⁸¹

Auch die uneinheitliche Präsentation von Text und Musik in den von Hans Ott herausgegebenen Sammlungen wirft Fragen auf. Bei einem Großteil der Lieder werden Text und Musik getrennt voneinander behandelt, sodass der Text der Melodie im Anschluss zum Notentext im Tenorstimmbuch abgedruckt wurde. Bei einigen Liedern wiederum wurden von Hans Ott nur die Cantus-fimus-Stimmen textlich unterlegt.²⁸²

Ungeklärt bleibt in diesem Zusammenhang, ob die von Hans Ott praktizierte Behandlung von Text und Musik demnach auf eine von ihm intendierte Aufführungspraxis hinweisen soll und es sich folglich um Tenorlieder handelt, die

²⁷⁶ Beer, *Art. Notendruck in MGG2*, Sp. 444; siehe S.19f

²⁷⁷ Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1476

²⁷⁸ Ebda. Sp. 1475; Gustavson nennt diesen Vorgang *“the Protestantisation of texts.”* (Gustavson, *Ott and Formschneider*, Abstract)

²⁷⁹ Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1475

²⁸⁰ Geering, *Ludwig Senfl – Deutsche Lieder in EdM*, S. VI

²⁸¹ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 96

²⁸² Geering, *Ludwig Senfl – Deutsche Lieder in EdM*, S. VI

instrumental ausgeführt werden sollen. Oder ist beispielsweise die in Otts erster Liedersammlung von 1534 vorliegende, getrennte Behandlung von Text und Melodie lediglich ein Ausdruck einer drucktechnischen Schwierigkeit. Der Titel jedoch – *Lieder... lustig zu singen und auf allerlei Instrumente dientslich...* – weist eher darauf hin, dass die Lieder der Sammlung sowohl vokal als auch instrumental ausgeführt zu werden, intendiert waren.²⁸³

Beobachtet man Hans Otts Vorgehensweise, wird deutlich, dass er überaus strategisch kompilierte und sich seine Sammeldrucke möglicherweise auch aus diesem Grund großer Beliebtheit erfreuten. Zu seinen Strategien zählen – laut Birgit Lodes – die „*Widmungen an berühmte Persönlichkeiten und einflußreiche Institutionen*“ zu richten, sowie „*gelehrte und werbewirksame Vorreden*“ zu verfassen, aber auch eine „*kundige Auswahl der Kompositionen und ihre weitgehende Gruppierung nach Autoren.*“²⁸⁴ Des Weiteren ist die Tatsache, dass Hans Ott bereits seine erste musikalische Sammlung, die im Jahr 1534 erschien, als *der erst teil* betitelte, ein Indiz dafür, dass sich der Editor bereits eine Strategie zurecht gelegt hatte. Der Herausgeber intendierte damit dem Publikum zu vermitteln, dass er durchaus beabsichtige, noch weitere Teile dieser Art folgen zu lassen.²⁸⁵

Im Bezug auf Hans Otts Kompilationsstrategien und editorischer Vorgehensweise ist das zusammen mit Hieronymus Formschneider in den Jahren 1537 und 1538 realisierte Werk mit dem Titel *Novum et insigne opus musicum* aufschlussreich.

Dieses opulente Werk besteht aus insgesamt zwei Teilen, wobei wiederum jeder Band in drei Abschnitte gegliedert ist, die jeweils sechs-, fünf-, oder vierstimmig angelegte, lateinische Motetten beinhalten. Innerhalb der Abschnitte wurden die Kompositionen nach den Komponisten geordnet.²⁸⁶

Dabei wurden die Stücke, die am Anfang sowie am Ende der einzelnen Abschnitte des *Novum et insigne opus musicum* vorkamen, mit Kompositionen von herausragenden Meistern bestückt. In dem Fall nimmt diesen Platz Josquin Desprez

²⁸³ Ebda. S. VII

²⁸⁴ Lodes, *Art. Ott in MGG2*, Sp. 1475

²⁸⁵ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 51; sowie Gustavson, *Competitive Strategy Dynamics*, S. 206

²⁸⁶ Lewis Hammond, *Editing Music*, S. 36

ein, der von Hans Ott im Vorwort zu seiner ersten Ausgabe als „*celeberrimu(s) huius artis Heroem*“²⁸⁷ bezeichnet wird.²⁸⁸

Des Weiteren sind Komponisten wie Heinrich Isaac und Ludwig Senfl, die Hans Ott auch in der Vorrede erwähnt, vom Herausgeber in der Nähe zu Josquin Desprez angeordnet.²⁸⁹ Unbekanntere Komponisten, wie Leonhard Paminger, Haydenhaymer, oder Johannes Heugel, platzierte er in der Mitte.

Dies erweckt zwar den Anschein, als ob Hans Ott die Stücke irgendwie aneinandergereiht hätte – was jedoch keineswegs der Fall ist. Ott stellte absichtlich Stücke einander kontrastreich gegenüber, sodass bei den Konsumenten der Eindruck eines abwechslungsreichen Inhaltes entstehen möge.²⁹⁰ Ein ähnlicher Vorgang ist bei der Anlage zu Hans Otts Liedersammlung „*Der erst teil. Hundert und ainundzweintzig...*“ sowie bei „*Schöne auszerlesne Lieder...*“ festzustellen.²⁹¹

Somit wird wiederum das strategische Gesamtkonzept der Anlage deutlich, dem das herauszugebende Werk Hans Otts unterlag. Den potentiellen Käufern sollten demnach die Kompositionen der beliebtesten Komponisten beim erstmaligen Durchblättern der Anthologie sofort ins Auge stechen, aufgrund dessen diese sich dazu entscheiden sollten, den Sammeldruck käuflich zu erwerben.²⁹²

²⁸⁷ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 565 (Volume II: Catalogues, Documents, and Bibliography)

²⁸⁸ Lewis Hammond, *Editing Music*, S. 36

²⁸⁹ Ebda. S. 36

²⁹⁰ Geering, *Ludwig Senfl – Deutsche Lieder*, S. V

²⁹¹ Lewis Hammond, *Editing Music*, S. 36

²⁹² Ebda.S. 37

C.2.3. Sigmund Salminger als Kompilator und Herausgeber

Sigmund Salmingers Leben und Wirken sowie seine Bedeutung für die Musikgeschichte

Sigmund Salminger wurde um 1500 in München oder Augsburg geboren und war zeitlebens als Herausgeber von Musikdrucken, aber auch als Hymnenschreiber und Theoretiker tätig. Bezüglich seiner Ausbildung ist wenig bekannt. Belegt ist, dass er, nachdem er den Franziskanerorden verlassen hatte, sich verheiratete und im Jahre 1526 oder 1527²⁹³ nach Augsburg kam, wo er bis 1531 blieb. Die Eheleute waren jedoch gezwungen die Stadt zu verlassen, da sie Anhänger der Wiedertäufer waren. Ihr Aufenthaltsort in den darauffolgenden Jahren ist unbekannt, fest steht, dass sie sich ab dem Jahr 1537 erneut in der Stadt Augsburg aufhielten, wobei Salminger als Schullehrer und Stadtpfeifer arbeitete und sich das Ehepaar unter dem Schutz von Johann Jakob Fugger befand.²⁹⁴ Des Weiteren ist er in der Zeit um 1544 auch als *Buchführer* belegt. Über sein Sterbedatum sind sich die Forscher dennoch uneinig.²⁹⁵ Sigmund Salminger, der als „*einer der bedeutendsten Sammler und Herausgeber polyphoner Musik im lutherischen Umfeld*“²⁹⁶ gilt, kompilierte Stücke und ließ diese bei den in Augsburg ansässigen Druckern Philipp Ulhart sowie Melchior Kriesstein drucken. Im Jahr 1539 erhielt er dafür auch ein kaiserliches Privileg über einen Zeitraum von fünf Jahren.²⁹⁷

²⁹³ Schletterer, *Sigmund Salminger*, S. 178

²⁹⁴ Fisher, *Art. Salminger in MGG2*, Sp. 867

²⁹⁵ Jacoby, *Salminger Anthologies*, S. 7, S. 16

²⁹⁶ Fisher, *Salminger in MGG2*, Sp. 868

²⁹⁷ Ebda. Sp. 867

Im deutschen Reich zählte dieses Privileg zum dritten überhaupt vergebenen Privileg der rechtlichen Musikherausgeberschaft. Zuvor hatten nur der Organist Arnold Schlick im Jahr 1511, und der Lautenist Hans Neusiedler im Jahr 1535 ein kaiserliches Privileg erhalten. (Röder, *Augsburg music printing*, S. 469; sowie Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 93)

Inhaltliche Programmatik

In einem Zeitraum von neun Jahren – zwischen 1540 und 1549 – edierte Sigmund Salminger insgesamt sechs Anthologien. Dabei stellt die zweite Sammlung mit dem Titel *Concentus novi* aus dem Jahr 1540 gewissermaßen eine Ausnahme dar, denn in diesem Fall war nicht ausschließlich die Person Salminger für die Herausgabe verantwortlich.²⁹⁸

Für seine Anthologien, die durchaus auch einige Unica enthalten²⁹⁹, kompilierte Salminger insgesamt 242 Stücke³⁰⁰ überwiegend zeitgenössischer Komponisten, die „direkt mit der Wittenberger Reform in Zusammenhang stehen (S. Dietrich, B. Ducis, H. Finck), sowie solche mit internationalem Ruf wie Josquin, L. Senfl, A. Willaert, N. Gombert und Clemens non Papa.“³⁰¹

Bezüglich einer etwaigen Kompositionstätigkeit Sigmund Salmingers ist nichts bekannt. Hans Michael Schletterer vertritt jedoch die Meinung, dass die jeweiligen Kompositionen in seinen Sammlungen mit einer uns unbekanntem Autorenschaft möglicherweise vom Kompilator selbst stammen.³⁰²

Auffallend bei den von Sigmund Salminger herausgegebenen Druckkompilationen ist, dass die Titel all seiner Anthologien in lateinischer Sprache gehalten sind. Dieser Umstand ist ein Indiz dafür, dass der Inhalt dieser überwiegend geistliche Musik ausmacht.³⁰³ Ausgenommen der Sammlung *Selectissimae necnon familiarissimae* aus dem Jahr 1540, die neben 105 Motetten noch „*Chansons, einige Madrigale, deutsche und niederländische Lieder und Kanons*“³⁰⁴ enthält, inkorporieren Salmingers andere Kompilationen inhaltlich ausschließlich Motetten.

²⁹⁸ “[...] in that [the second anthology] Salminger was only responsible for a portion of its contents.” (Jacoby, *Salminger Anthologies*, S. 104)

²⁹⁹ Fisher, *Salminger in MGG2*, Sp. 868

³⁰⁰ Jacoby, *Salminger Anthologies*, S. 15

³⁰¹ Fisher, *Salminger in MGG2*, Sp. 868

³⁰² Schletterer, *Sigmund Salminger*, S. 184

³⁰³ Siehe S. 50

³⁰⁴ Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 93

Editorische Aspekte

Aus editorischer Sicht war die Widmung eines Sammeldrucks an einflussreiche Personen ein werbewirksamer Zug und brachte des Weiteren finanzielle Vorteile mit sich. Sigmund Salminger bediente sich dessen und widmete seine Motettensammlung von 1545 mit dem Titel *Cantiones septem, sex et quinque vocum* u.a. Johann Jacob Fugger; der *Liber primus* der *Cantiones selectissimae* war wiederum der gesamten Familie Fugger gewidmet.³⁰⁵

Diese Widmungen erweisen sich als aufschlussreich, denn dadurch ist es uns möglich zu eruieren, welche Personen in Form eines „Druckkostenzuschuss“³⁰⁶ das Projekt unterstützten. Diesen Personen, die das Vorhaben teilweise oder gänzlich finanzierten, wurde meist auch der gesamte Druck gewidmet und somit konnte sich gleichzeitig der Sponsor selbst durch seine finanzielle Unterstützung ein Denkmal setzen. „Druck-Widmungen [in diesem Fall] an die Fugger informieren also nicht nur darüber, zu welchen Musikern die Fugger Kontakt hatten; prinzipiell informieren sie auch darüber, für wen sie Geld ausgaben, nicht zuletzt, um sich mit dem Eintrag selbst zu schmücken.“³⁰⁷

Eine Ausnahme gewissermaßen in Sigmund Salmingers Werk, das sich vorwiegend durch eine Zusammenstellung von Motetten auszeichnet, stellt die Kompilation *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* aus dem Jahr 1540 dar, die nicht nur Motetten beinhaltet. Diese aus fünf Stimmbüchern bestehende Druckkompilation enthält insgesamt 106 Stücke, davon sind allein 43 Unica und 38 der darin enthaltenen Stücke sind erstmals in ebendieser Sammlung ediert worden.³⁰⁸

Bezüglich der Kompilationsstrategien Sigmund Salmingers beschreibt Birgit Lodes³⁰⁹, eine Gliederung nach „Gattungen bzw. Sprachen [...] und innerhalb dieser

³⁰⁵ Fisher, *Salminger in MGG2*, Sp. 248

³⁰⁶ Küster, *Fugger und Musikzentren*, S. 82

³⁰⁷ Ebda. S. 82

³⁰⁸ Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 93

³⁰⁹ In ihrem Aufsatz behandelt Birgit Lodes exklusiv ein spezielles Druckexemplar der *Selectissimae cantiones*, nämlich das DiskantstimmBuch (exakt dieses Exemplar wird heute im Original in der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrt und trägt die Signatur Mus.pr.142.), dessen wertvoller Einband sich durch eine in Gold eingeprägte Melodie samt Text auszeichnet. Bei dieser Melodie handelt es sich um eine von Salminger bearbeitete Form der Motette „*Argentum et aurum*“ des Komponisten Nicolle des Celliers de Hesdin. Diese Komposition wurde von Salminger jedoch nicht in die Sammlung inkorporiert. (Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 93f)

*Gruppen nach absteigender Stimmenzahl.*³¹⁰ Des Weiteren soll Salminger eine ähnliche Art von struktureller Anordnung in seinen darauffolgenden Kompilationen weiterverfolgt haben.³¹¹

Die thematische Struktur betreffend meint Birgit Lodes konkret zu dieser Kompilation Salmingers, dass „[...] die beiden Eröffnungstücke eine Bitte um Frieden aus[drücken], und [sich] gegen Ende der vierstimmigen lateinischen Stücke [findet sich] eine Reihe von Kompositionen [findet], die den Tod thematisieren.“³¹² Den Abschluss bildet eine sechsstimmige Motette, die bezüglich der Anlagestruktur aus dem Rahmen fällt, aber gewissermaßen mit der Motette „Argentum et aurum“ des Deckblattes im Münchner Exemplar einen Rahmen für den eigentlichen Inhalt der Sammlung bildet.³¹³

³¹⁰ Lodes, *Salmingers Selectissimae cantiones*, S. 95

³¹¹ Ebda. S. 95

³¹² Ebda. S. 95

³¹³ Ebda. S. 95

C.2.4. Kompilationstechnische Aspekte zu Wolfgang Schmeltzls Sammeldruck *Guter, seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang*

Wolfgang Schmeltzls Leben und Wirken, sowie seine Bedeutung für die Musikgeschichte

Der aus Kemnath und aus einfachen Verhältnissen stammende Wolfgang Schmeltzl³¹⁴ studierte ab dem Jahr 1523 an der Universität Wien, wo er auch den Magister-Grad erlangte. Nachdem er seine Studien abgeschlossen hatte, kehrte er in seine Heimat zurück um sich dort zu verheiraten und zunächst einer Cantoren-Tätigkeit in Amberg, in der Benediktinerabtei in Kastl (Oberpfalz) nachzugehen, woraufhin er sich einige Zeit in Weiden aufhielt. Im Jahr 1538 kehrte er mit seinen Söhnen nach Wien zurück, wobei er als Schulmeister im Schottenstift nachgewiesen werden kann. Neben seinen dortigen Aufgaben war er auch als Sänger in der Salvatorkirche tätig.

Bezüglich seiner Konfession ist bekannt, dass er grundsätzlich katholischen Glaubens war und nicht erst im Jahr 1542 konvertierte, als er seine Stelle im Schottenstift annahm.³¹⁵ Überhaupt gelang es dem aus einer Handwerksfamilie stammenden Schmeltzl Zeit seines Lebens einen finanziellen Wohlstand zu erlangen, der einen sozialen Aufstieg mit sich brachte.³¹⁶

Am Ende seines Lebens war er noch als Pfarrer tätig, obwohl er nie ein Theologiestudium absolviert hatte, und verstarb in ebendieser Position im Jahr 1561 oder 1564³¹⁷ in St. Lorenzen im Steinfeld.³¹⁸

³¹⁴ Einzelne Aspekte, sein Leben betreffend, erfahren wir aus den Vorreden zu seinen Kompilationen.

³¹⁵ Seiner antilutherischen Gesinnung verlieh er beispielsweise in seinem „*Pasquillus Germanico-latinus*“ aus dem Jahr 1557 Ausdruck.

³¹⁶ Von einem finanziellen Wohlstand zeugt sein eigenes Haus, sowie die Unterhaltung von Weingärten. In diesem Zusammenhang meint Elsa Bienenfeld jedoch, dass der Besitz von Weingärten in dieser Zeit von keinerlei Status zeugt. (Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 98)

³¹⁷ In der Sekundärliteratur wird von den einzelnen Autoren je ein divergierendes Sterbedatum genannt.

³¹⁸ Die Fakten zum Leben und Wirken Wolfgang Schmeltzls sind folgenden Quellen entnommen: Flotzinger, *Art. Schmeltzl in MGG2*, Sp. 1421; Classen, *Lied und Liederbuch*, S. 177f; Flotzinger *Schmeltzls teutscher Gesang*, S. 8ff; Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 83

Wolfgang Schmeltzls Bedeutung für die Musikgeschichte – er war vorwiegend Pädagoge und Sänger mit basalen, musikalischen Kenntnissen – stellt die Kompilation der gedruckten Sammlung mit dem Titel *Guter, seltsamer vnd künstreicher teutscher Gesang* dar, die im Jahr 1544 durch Johannes Petrejus in Nürnberg im einfachen Typendruckverfahren³¹⁹ gedruckt wurde.

Überhaupt spielte Johannes Petrejus eine wichtige Rolle im Leben Wolfgang Schmeltzls. Die beiden Personen waren nicht nur angeblich miteinander verwandt³²⁰, sondern die Motivation Schmeltzls zur Kompilation der Anthologie basierte des Weiteren auch auf Petrejus' Einfluss.³²¹ Obwohl Schmeltzl zwar in Kontakt mit Petrejus stand, der wiederum mit Georg Forster bekannt war, kam es laut Rudolf Flotzinger dennoch niemals zu einer gegenseitigen Beeinflussung, oder gar zur Bildung eines „Kreis[es] von Musikliebhabern“ zwischen Hans Ott, Georg Forster und Wolfgang Schmeltzl in Amberg in der Zeit um 1540.³²²

Inhaltliche Programmatik

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Kompilatoren, die ihr Repertoire vornehmlich aus dem süddeutschsprachigen Raum – der Region um Frankfurt am Main, Nürnberg, Amberg, sowie Wittenberg – bezogen, unterscheidet sich Wolfgang Schmeltzls Oeuvre bezüglich seiner geographischen Provenienz von diesen. Demnach stammen die in Schmeltzls Sammlung inkorporierten Stücke aus einer weiter süd-östlichen Gegend des deutschen Sprachraumes, da dieser auch den größten Teil seines Lebens in Wien verbrachte, dort wirkte und seine Kompilation ebendort entstand.³²³

³¹⁹ Beer, *Art. Notendruck in MGG2*, Sp. 444; Diesbezüglich enthält das Alt-Stimmbuch einen Vermerk, dass der Sammeldruck von Johannes Petrejus angefertigt wurde.

³²⁰ Zwar betitelt Schmeltzl Petrejus im Vorwort als „sonder verwanter lieber herr und freundt“, jedoch intendierte er damit wahrscheinlich nur eine intensive Freundschaft zum Ausdruck zu bringen. (Flotzinger *Schmeltzls teutscher Gesang*, S. 14)

³²¹ Diesbezüglich geht aus dem von Schmeltzl verfassten Vorwort zu *Guter selzamer und künstreicher teutscher Gesang* hervor, dass es Johannes Petrejus war, der ihn dazu bewogen hatte Stücke zu kompilieren und daraufhin in den Druck zu bringen. (Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 103; Flotzinger, *Schmeltzls teutscher Gesang*, S. 14)

³²² Flotzinger, *Schmeltzls teutscher Gesang*, S. 10

³²³ Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 80

„Nach eigener Aussage hat Schmelztl die einzelnen Sätze in seinem Bekanntenkreis, in Österreich und anderswo‘ gesammelt. Tatsächlich dürfte er sie zu verschiedenen Teilen aus seiner Heimat mitgebracht, durch persönliche Beziehungen oder Vermittlung Dritter erhalten, bereits vorliegenden Drucken entnommen und erst zuletzt auch selbst angeregt oder gar geschaffen haben.“³²⁴

Wolfgang Schmelztl's Sammlung als *Liederbuch* zu bezeichnen ist schlichtweg unzutreffend. Bereits der Titel – *Guter, seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang sonderlich künstliche ettliche Quodlibet Schlacht vnd der gleichen* – impliziert, dass es sich bei dem hierbei kompilierten Repertoire um Gesänge, Quodlibets, Battaglia³²⁵ und andere – *der gleichen* – Vokalgattungen handelt.³²⁶

Die Gattung des Quodlibets, die den Großteil der Sammlung einnimmt, ist quasi ein „*musikalische[s] Potpourri; Text und Melodie sind aus verschiedenen Liedfragmenten zusammengeflickt.*“³²⁷ Diese musikalisch recht anspruchsvolle, textlich eher unanspruchsvolle Gattung zu komponieren galt im 16. Jahrhundert als eine angesehene Kunstform.³²⁸

Von den insgesamt 25 kompilierten Stücken, die größtenteils vierstimmig, aber auch fünf- und sechsstimmig angelegt sind, werden bei nur sieben Werken die Komponisten namentlich genannt, darunter Hermann Matthias Verrecoiensis, Schnellinger, Puxstaller, Leonhard Paminger, sowie Nicolaus Puls.³²⁹ Bis auf Leonhard Paminger, sind diese von Schmelztl kompilierten Komponisten bezüglich ihrer Lebensdaten oder Aufenthaltsorte nicht erfasst.³³⁰

³²⁴ Flotzinger, *Schmelztl's teutscher Gesang*, S. 16; Dazu schreibt Schmelztl in der Einleitung, er habe „*die aller künstlichsten, eltisten, seltzamsten und besten Teutschen gesang, so er im landt Osterreich und anderswo bekommen mügen, zusammen gelesen.*“ (Spengler, *Schmelztl*, S. 85, zit. nach „*Guter, seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang sonderlich künstliche ettliche Quodlibet Schlacht vd der gleichen*“ hrsg. von Wolfagnag Schmelztl (Vorwort)

³²⁵ Bei dem Begriff *Schlacht* handelt es sich um die musikalische Gattung der *Battaglia*, womit, lt. MGG2, die „*musikalische Darstellung eines Kampfes aus dem Zeitraum zwischen 1500 und 1650*“ (Sachteil, Band 1, Sp. 1294) bezeichnet wird.

³²⁶ Flotzinger, *Schmelztl's teutscher Gesang*, S. 16f

³²⁷ Spengler, *Schmelztl*, S. 88

³²⁸ Ebda. S. 88

³²⁹ Bienenfeld, *Schmelztl und sein Liederbuch*, S. 104ff

³³⁰ Beispielsweise befinden sich zu den Personen Verrecoiensis, Schnellinger, Puxstaller oder Puls keine Artikel in der MGG2.

Zudem enthält die Kompilation durchaus auch Anonyma und Unica. Inwiefern Wolfgang Schmeltzl selbst als Komponist dieser in Frage kommt, bleibt in diesem Zusammenhang unbeantwortet.³³¹

Obwohl Elsa Bienenfeld schreibt, dass bisher in keiner anderen Sammlung Kompositionen von Schmeltzl nachgewiesen werden konnten³³², geht Rudolf Flotzinger sehr wohl davon aus, dass sich Schmeltzl eigenständig kompositorisch betätigte und ebendiese Kompositionen in seine Kompilation einfließen. Denn sein Beruf als Sänger und Pädagoge setzte gewissermaßen eine grundsätzliche musikalische Bildung voraus. Des Weiteren vertritt Rudolf Flotzinger die Meinung, dass Schmeltzl auch in das von ihm herauszugebende Repertoire eingriff, indem er selbst Texte dichtete und diese einzelnen Melodien, die er in seine Sammlung aufnahm, unterlegte.³³³

Formale Programmatik

Die Form betreffend, sind laut Rudolf Flotzinger die Fehler, die der Notendruck aufweist, auffallend. Oftmals ist sogar der Fall gegeben, dass der Text in den einzelnen Stimmbüchern variiert. Andererseits ist Schmeltzl wiederum um eine durchgehende, aber zu dieser Zeit als keinesfalls selbstverständlich zu betrachtende Textunterlegung aller Stimmen bemüht.³³⁴

³³¹ Flotzinger, *Art. Schmeltzl in MGG2*, Sp. 1422; Spengler, *Schmeltzl*, S. 88; Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 81

³³² Bienenfeld, *Schmeltzl und sein Liederbuch*, S. 102

³³³ Flotzinger, *Schmeltzls deutscher Gesang*, S. 32, S. 23

³³⁴ Ebda. S. 16, S. 19

Editorische Aspekte

Editionstechnisch ist zuallererst festzuhalten, dass Schmelztl ein Register zu Beginn eines jeden Stimmbuches abdrucken ließ.³³⁵

Des Weiteren zeichnet sich die Sammlung dadurch aus, dass jede einzelne der vier Stimmen – Superius, Alt, Tenor und Baß, die in einzelnen Stimmbüchern abgedruckt wurden – durch Vogelstimmen charakterisiert werden. Diese vier Stimmen besingen allesamt den *Igel*, was eine Anspielung auf den Namen des Widmungsträgers – den in Wien tätigen Humanisten Franz Igelshofer – der Sammlung, sein soll.³³⁶

Diese Beschreibung gibt zumindest einen Aspekt bezüglich der vom Herausgeber intendierten Aufführungspraxis preis. Indem Schmelztl die Diskant-Stimme mit dem Ausdruck *hirngrillen* versah, deutete er damit an, dass diese Stimme von einem Mann in einer Falsett-Lage ausgeführt werden sollte. Dies verdeutlicht wiederum die Absicht Schmelztl's, dass alle in der Kompilation enthaltenen Gesänge von Männerstimmen interpretiert werden sollten.³³⁷

Rudolf Flotzinger illustriert in diesem Zusammenhang einen möglichen Aufführungskontext und nennt dabei als Ausführende eine „*kleine (normalerweise aus nur 4-5 Personen bestehende familiäre oder freundschaftliche) Runde*“.³³⁸

Zwar kündigt Schmelztl im Titel mit den Worten *bisher in truck nicht gesehen an*, dass es sich bei dem von ihm kompilierten Repertoire ausschließlich um Stücke handelt, die zum ersten Mal im Druck erscheinen. Rudolf Flotzinger hingegen beweist jedoch, dass fünf Stücke aus dieser Sammlung zuvor bereits gedruckt worden waren.³³⁹

Die Praxis, im Titel einer Kompilation zu erwähnen, dass es sich ausschließlich um Stücke handelt, die noch niemals zuvor abgedruckt wurden, ist allgemein auffallend und gängig für Druckkompilationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dieser Usus lässt des Weiteren auf eine Strategie der Editoren schließen: Indem sie die Kundschaft explizit darauf aufmerksam machten, dass es sich hierbei um die

³³⁵ Bienenfeld, *Schmelztl und sein Liederbuch*, S. 104

³³⁶ Ebda. S. 102

³³⁷ Flotzinger, *Schmelztl's teutscher Gesang*, S. 19

³³⁸ Ebda. S. 19

³³⁹ Vgl. Flotzinger, *Schmelztl's teutscher Gesang*, S. 14f

neueste Auswahl auf dem Markt überhaupt handle, bezweckten sie damit möglicherweise ihr Produkt somit besser vermarkten zu können.

Auch bezüglich der Anordnung der Stücke hat Wolfgang Schmeltzl nichts dem Zufall überlassen. Die Anordnung der kompilierten Stücke unterlag einer genau durchdachten Anlage. Der Herausgeber platzierte einleitend ein Widmungsstück und bildete danach mit den beiden Stücken zu Beginn und den beiden letzten Stücken der Sammlung, die alle derselben Gattung angehören, einen Rahmen für seine Kompilation.³⁴⁰

³⁴⁰ Ebd. S. 20

C.3. Musikalische Sammeldrucke und ihre Konsumenten in der deutschsprachigen Gesellschaft

Sammeldrucke wurden vorwiegend in „Sets von drei, vier oder fünf einzelnen Stimmbüchern“³⁴¹ hergestellt. Diese Anlage unterscheidet sich von der Chorbuchanlage, bei der alle Stimmen in einem großformatigen Buch aufgelistet wurden, sodass eine Gruppe von Menschen davor stehend daraus musizieren konnte. Dieses Layout wurde als Druck fast nie realisiert, da zum Einen technische Schwierigkeiten, zum Anderen, Chorbücher um 1500 „der klassische Überlieferungsträger von in der Regel geistlicher Musik für höfische Kapellen und kirchliche Kantoreien“³⁴² waren. Da letztere viel zu kleine Abnehmerkreise waren um dafür eigens Drucke anzufertigen, schieden diese als Konsumenten weitgehend aus. Folglich wurden Notendrucke speziell für ein bürgerliches Publikum hergestellt³⁴³ – inhaltlich, sowie das Layout betreffend wurden diese somit konkret diesem Konsumentenkreis angepasst.

Layouttechnisch erwies sich die Stimmbuchanlage eines Musikstückes als prädestiniert um von mehreren Leuten – die sich in geselliger Runde um einen Tisch gruppierten – sei es vokal oder instrumental, ausgeführt zu werden. Ein inhaltliches Merkmal, das diese Drucke aufweisen, ist, dass sie meist die „regionalen Spezialitäten“ ihrer Länder aufgriffen – besonders im deutschsprachigen Raum ist diesbezüglich das weltliche Tenorlied mit dem Druckmedium eng verknüpft.³⁴⁴

Obwohl in den Titeln der Sammeldrucke von Seiten der Herausgeber durchwegs angeführt wurde, dass es sich um die neueste Auswahl handle und diese zuvor noch niemals abgedruckt worden sei, entspricht diese Formulierung nicht immer ganz der Wahrheit. „Die Herausgeber stützten sich demnach vorzüglich auf bekanntes, beliebtes Liedgut – und verbanden das bewährte Alte mit einer Reihe von Neudichtungen.“³⁴⁵

³⁴¹ Staehelin, *Musikhandschrift und Musikdruck*, S. 234

³⁴² Ebda. S. 234

³⁴³ Ebda. S. 234

³⁴⁴ Ebda. S. 236

³⁴⁵ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 66

Sammeldrucke wurden aus praktischen Gründen produziert und konsumiert. Sie wurden vorwiegend als Gebrauchsgegenstände erworben und dienten weder zur Repräsentation noch wurden sie als wertvolle Sammelobjekte gehortet, was durch ihre recht schlichte Aufmachung untermauert wird. Diese Form von Notenmaterial wurde eher als Gedächtnisstütze beim Musizieren im privaten, geselligen Kreis oder zur persönlichen Rezeption verwendet, bei dem kein repräsentativer Anspruch gegeben war.³⁴⁶

Um überhaupt der Frage nach den Abnehmern von musikalischen Sammeldrucken in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum nachgehen zu können, muss zuerst einmal der Markt abgesteckt werden. Diesbezüglich meint Royston Gustavson³⁴⁷, dass die Produktion von Notenmaterial zwischen 1530 und 1550 im deutschsprachigen Raum in vier große Teilbereiche gegliedert war. Schwerpunktmäßig stellte dies einerseits die Produktion von pädagogischen Werken dar – insbesondere hatten zum Beispiel Lateinschulen Bedarf an Notenmaterial, die im Rahmen von Theaterstücken verwendet wurden – andererseits unterlag die Herstellung von Notenmaterial für den Hausgebrauch im Amateurbereich einer großen Nachfrage. Zu diesem Zweck wurden Kirchenlieder, aber auch mehrstimmige Instrumentalwerke – beispielsweise in Anthologien enthalten – sowie Lautentabulaturen, von einer Laienkundschaft herangezogen.

Neben diesen beiden Bereichen zeichnete sich der Markt des Weiteren durch die Herstellung von einerseits kontrapunktisch angelegter Vokalpolyphonie aus – dem Text entsprechend wurden diese entweder im Gottesdienst oder zu gesellschaftlichen Anlässen von Berufssängern interpretiert – sowie andererseits durch Stücke für den institutionellen Gebrauch, wozu beispielsweise Ausgaben der Deutschen Messe zählten.³⁴⁸

Dies verdeutlicht zwar den Umstand, dass Notenmaterial vorwiegend für den pädagogischen, sowie privaten Gebrauch hergestellt wurde, dennoch bleibt die

³⁴⁶ Staehelin, *Musikhandschrift und Musikdruck*, S. 240; sowie Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 66

³⁴⁷ Gustavson, Royston: „Competitive Strategy Dynamics in the German Music Printing Industry 1530-1550“, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen* hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2010), Tutzing, 2010 (S. 185-210)

³⁴⁸ Gustavson, *Competitive Strategy Dynamics*, S. 202f

Frage offen, welche Gesellschaftsschicht genau den Absatzmarkt von Notenmaterial darstellte.

Martin Staehelin, der in seinem Aufsatz die Rezeptionsgeschichte von Petrucci-Meßdrucken nördlich der Alpen zu Beginn des 16. Jahrhunderts untersucht hat³⁴⁹, geht der Frage nach, welche Personen in dieser Zeit Interesse am Kauf eines solchen Druckes gehabt haben könnten.³⁵⁰ Zwar handelt es sich hierbei um Meßdrucke von Ottaviano Petrucci, die sich einerseits aufgrund ihres geistlichen Inhaltes, sowie andererseits durch ihren Drucker, der südlich der Alpen im italienischen Raum lebte und wirkte, von den hier zu behandelnden Sammeldrucken unterscheiden, dennoch ist es in diesem Zusammenhang durchaus aufschlussreich zu erwähnen, welche Klientel am Kauf eines solchen Druckes interessiert war.

So zieht Staehelin gut situierte Privatpersonen als einen potentiellen Abnehmerkreis in Betracht, die neben dem Sammeln von Büchern auch musikalische Bände in ihre Bibliothek aufnahmen. Als Beispiel hierfür nennt er die Familiendynastie der Fugger, welche konkret ein „*Interesse an Besitz und Vergrößerung einer breiten Allgemeinbibliothek*“ sowie das Interesse am Sammeln von Musikalien an den Tag legen.³⁵¹

Georg Forster beispielsweise spricht im Vorwort zu „*Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerley Instrumenten zubrauchen, ausserlesen*“ aus dem Jahr 1539 zwar „[...] *alle liebhaber der edlen Music*“³⁵² an, dennoch bleibt ungewiss, welche Klientel er hiermit als potentielle Käuferschaft intendierte und wer letztendlich zu den Konsumenten seiner musikalischen Sammeldrucke zählte.

„*Es ist demnach eine Gruppe von Liebhabern, wenn auch mit solider kompositorischer Ausbildung und überdurchschnittlichem Musik-Talent, die sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts dem Tenorlied verschrieben hatte; eine Gruppe von – im musikalischen Bereich – sozial unabhängigen Gebildeten, die nicht*

³⁴⁹ Staehelin, Martin: „Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 2001* (S. 13-21)

³⁵⁰ Staehelin, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke*, S. 13

³⁵¹ Ebda. S. 16

³⁵² Gudewill, *Georg Forster – erster Teil in EdM*, S. XXIX

*Auftragswerke, Gebrauchskunst verfassen mußten [sic!], sondern die Freude und Befriedigung darin fanden, Liedsätze zunächst zur eigenen Freude, zum eigenen Gebrauch zu entwerfen, dann zu sammeln und in letzter Konsequenz erst – nach einer Zeit der Unsicherheit, des Zögerns – geselligen Kreisen, einer mittelständischen Bildungsschicht zu vermitteln.*³⁵³

In diesem Zusammenhang meint Erwin Kraus, dass speziell im Falle von Georg Forsters Liederbüchern – die größtenteils Liedrepertoire enthalten – davon ausgegangen werden kann, dass die Käufer und somit auch die Rezipienten vorwiegend einer stadtbürgerlichen Gesellschaft angehörten.³⁵⁴

Als Angehörige dieser Gesellschaftsschicht können beispielsweise die Gruppe der *Heidelberger Liedmeister* herangezogen werden. Dieser Zirkel, der sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts um Forster gruppierte, bestand aus den Personen Jobst von Brandt, Caspar Othmayr und Stephan Zirler sowie Lorenz Lemlin, von diesen Forster vorwiegend Kompositionen kompilierte.³⁵⁵ Alle Mitglieder dieser Gruppe, bis auf Othmayr und Lemlin, der ein in Heidelberg ansässiger Kapellmeister war und die ebengenannten Personen während ihrer Studienzeit unterrichtete, verdienten ihren Lebensunterhalt nicht mit der Musik, sondern waren gewissermaßen Hobbymusiker. Brandt und Zirler waren Gelehrte der Rechtswissenschaft, Georg Forster war Sprachgelehrter und spätestens nach seiner Ausbildung zum Arzt in ebendieser Position tätig. Othmayr hingegen führte zunächst als Magister den Beruf des Schuldirektors aus, am Ende seines Lebens jedoch war es ihm noch möglich, von seiner Tätigkeit als freiberuflicher Komponist zu leben.³⁵⁶

³⁵³ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 84;
„Forster betont mehrmals mit fast übertriebener Bescheidenheit, wie ungern er die Lieder, welche er manche Jahre hindurch zu eigenem Vergnügen gesammelt, in die Öffentlichkeit entließe; auch ist er bei der 1. Lieferung noch durchaus skeptisch, ob die Liedsätze ankommen würden, ob das Publikum sie nicht als altmodisch abtun würde.“ (Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 85; vgl. dazu: Marriage, *Forsters Frische teutsche Liedlein*, S. VII)

³⁵⁴ Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 12; Vg. dazu Kraus, *Notenliederbücher von Öglin bis Forster*, S. 11-13

³⁵⁵ Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 84

³⁵⁶ Reinhardt, *Heidelberger Leidmeister*, S. 9

Hinrich Siuts schreibt im Vorwort zur Edition „*Der ander Theil kurzweiliger guter frischer teutscher Liedlein, zu singen vast lustig*“, ediert im *Erbe deutscher Musik*, dass sich speziell in der zweiten Sammlung der *Frischen Teutschen Liedlein* vorwiegend Lieder derben Inhaltes befinden und deshalb die „*Vortragsatmosphäre*“ dieser Lieder mit der in Auerbachs Keller, die Johann Wolfgang von Goethe in *Faust I* beschreibt, vergleichbar ist.³⁵⁷ Schließlich kann man sich als einen möglichen Konsumentenkreis des Inhaltes dieser Sammeldrucke eine Gruppe jugendlicher Studenten vorstellen, die ausgerüstet mit basalem musiktheoretischen Wissen, zunächst sog. *Gesellschaftslieder*³⁵⁸ zum Eigengebrauch und Selbstzweck komponierte, und diese nach einiger Zeit in die Öffentlichkeit entließ, damit diese wahrscheinlich von Ihresgleichen reproduziert werden konnten.

Diese Gruppe von Musikliebhabern, Vertreter des intellektuellen, wohlhabenden Bürgertums, komponierte bzw. sammelte Repertoire und brachte es für Ihresgleichen heraus. Zwar waren diese Personen im musikalischen Bereich gebildet, jedoch keinesfalls Berufsmusiker. Aspekte wie eine allgemein „*höhere musikalische Bildung*“³⁵⁹, sowie ein allgemein höherer Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis in ebendieser Zeit, beeinflusst durch das Rollenbild des *Cortegiano*, trugen maßgeblich zu ebendieser Beschäftigung bei.

³⁵⁷ Gudewill/Siuts, *Georg Forster – zweiter Teil in EdM*, S. VIII;
Vgl. dazu Johann Wolfgang von Goethe: „Faust. Der Tragödie erster Teil.“ erscheinen bei Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1986, die Szene in *Auerbachs Keller in Leipzig* (man beachte in diesem Zusammenhang die Regieanweisung: *Zeche lustiger Gesellen*, S. 58ff)

³⁵⁸ Der Begriff *Gesellschaftslied* ist breit gefächert und umfasst u.a. die Gattung des *Volksliedes*, sowie der *Hofweisen*, die „*im gehobenen Stadtbürgertum entstanden sind und mindestens vorwiegend auch dort verbreitet waren und gesungen wurden.*“ (Gudewill/Brunner, *Georg Foster – dritter Teil in EdM*, S. VII)

³⁵⁹ Lodes, *Ereignis Petrucci*, S. 178

C.4. Sammeltätigkeit als Zeitphänomen

Das Sammeln an sich ist genau genommen so alt wie die Menschheit selbst.³⁶⁰ Dabei muss jedoch unterschieden werden aus welcher Motivation Menschen überhaupt sammelten und was Gegenstand ihrer Sammlung war.

Manfred Sommer unterscheidet zwei verschiedene Arten zu sammeln – einerseits das *ökonomische* Sammeln, wobei gesammelt wird, um das Gesammelte auch wieder zu verbrauchen, andererseits das *ästhetische* Sammeln aus Lust und Freude, um diese Dinge danach zu besitzen, zu horten, zu bewahren und zu bewundern.³⁶¹

Ein Ausdruck ästhetischen Sammelns zeigt sich beispielsweise darin, dass Menschen – vorausgesetzt sie besaßen die nötigen Ressourcen – Bibliotheken, Museen, oder auch botanische Gärten anlegten.³⁶²

Besonders in der Frühen Neuzeit kann eine vermehrte Sammeltendenz festgestellt werden, einerseits hervorgerufen durch ein starkes Interesse an der Natur, andererseits durch den Hang zur Antike, der beispielsweise das private Sammeln von Münzen aus dem antiken, römischen Reich, von Inschriften und Skulpturen und von allen möglichen Utensilien mit sich brachte. Diese Beschäftigung schlug sich im deutschsprachigen Raum in der Entstehung von sog. Kunst- und Wunderkammern³⁶³ nieder.³⁶⁴

³⁶⁰ Hadamowsky, *Sammellexikon*, S. 9

³⁶¹ Sommer, *Sammeln*, S. 8

³⁶² Lewis Hammond, *Editing music*, S. 1

³⁶³ „Er [der Begriff Kunst- und Wunderkammer] bezeichnete einen abgeschlossenen, oft ziemlich voll gestellten [sic!] und manchmal versteckten Raum, dessen charakteristisches Merkmal in der besonderen Art der Nutzung des vorhandenen Platzes und in der wissenschaftlich ausgerichteten Auswahl von Objekten bestand, die in erster Linie für Studien- und nicht etwa für Ausstellungszwecke zusammengetragen wurden.“ (Maurières, *Kuriosenkabinett*, S. 51)

³⁶⁴ Lewis Hammond, *Editing music*, S. 1, S. 161;
„Im Frankreich des 14. Jahrhunderts hießen die Vorläufer dieser Kabinette ‚estudes‘, im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts waren sie als ‚studioli‘ bekannt. Gegen 1550 kam im deutschen Sprachraum der Begriff der Kunstkammer auf, bald erweitert durch Wunderkammer.“ (Maurières, *Kuriosenkabinett*, S. 51)
„Vorläufer dieser Wunderkammern waren die Reliquienschatze mittelalterlicher Kirchen. Man wollte sakrale Überreste besitzen, da sie als heilig galten und man ihnen heilende Kräfte nachsagte. Zunächst verehrte man nur Objekte, die direkt mit Christus und seinen Jüngern verknüpft waren, etwa Teile des Kreuzes oder Fragmente von Apostelknochen. Bald aber wurde den Skeletten von Heiligen ähnliche Verehrung zuteil. Und mit der Zeit kamen immer bizarrere Überbleibsel hinzu, etwa ein Gefäß mit Milch von der Jungfrau Maria oder Stab des Moses. Man bewahrte sie oft in kostbaren Reliquiaren auf.“ (Maurières, *Kuriosenkabinett*, S. 7)

In weiterer Folge stand dabei nicht nur mehr ausschließlich das Sammeln von Kunstgegenständen im Vordergrund, sondern es kam ein vermehrtes Interesse an außergewöhnlichen Dingen auf, was eine Ansammlung von Kuriositäten – beispielsweise wurden exotische Pflanzen aus allen Teilen der Erde zusammengetragen und kultiviert – zur Folge hatte.³⁶⁵

Zur Klientel, die sich einer privaten Sammeltätigkeit hingab, zählten unter anderem *“emperors, princes, theologians, lawyers, doctors, scholars, poets and artists.”*³⁶⁶ Im 16. und 17. Jahrhundert waren es überwiegend Vertreter fürstlicher Kreise, die solche Kunst- und Wunderkammern unterhielten.³⁶⁷

Als ein Beispiel von Vertretern aus der bürgerlichen Sphäre, die als Sammler von Kunstobjekten im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts in Erscheinung traten, gilt die im Basel des Spätmittelalters ansässige Familie Amerbach.

Der musikalische Allrounder Bonifacius Amerbach – *„der Blockflöten und Zink, Tasteninstrumente, Laute und Harfe gespielt hat und aus dessen Besitz die berühmten, in der Universitätsbibliothek Basel aufbewahrten Musikhandschriften stammen“*³⁶⁸ – sowie sein Sohn Basilius, die beide eigentlich Juristen waren, fanden bereits im ersten Kapitel der hier vorliegenden Arbeit, im Zusammenhang mit dem veränderten Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis, Erwähnung. Abschließend werden diese hier wiederum als Beispiel herangezogen³⁶⁹, nämlich als Sammler ihres privaten Kunstkabinetts.³⁷⁰ Dieses private Kabinett wurde von Bonifacius begründet und nach seinem Tod von Basilius übernommen, erweitert und fortgeführt. Es umfasste neben kuriosen Unica – wie beispielsweise Eskimoschuhen –

³⁶⁵ Brunner, *Soziologie des Sammelns*, S. 13f,
„[...] a fascination with the rare, strange, exotic, and technologically wondrous, and a passion for assembling these objects into cabinets [...]“ (Lewis Hammond, *Editing music*, S. 1)

³⁶⁶ Lewis Hammond, *Editing music*, S. 161

³⁶⁷ Kunstmuseum Basel, *Amerbach-Kabinett*, S.82

³⁶⁸ Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2001, Vorwort

³⁶⁹ Die Personen Bonifacius und Basilius Amerbach durchziehen die gesamte hier vorliegende Arbeit, gewissermaßen als Paradebeispiel dieser hier behandelten Gesellschaftsschicht.

³⁷⁰ Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2001, S. V

Dieses Kunstkabinett stellte auch die Basis für das heutige Basler Kunstmuseum dar

überwiegend Medaillen, Plaketten, eine Numismatica-Sammlung, diverse Goldschmiedewerke, Gemälde³⁷¹ etc.³⁷²

Eine Sammel Tendenz in der frühen Neuzeit zeigt sich wiederum auch im Drang wissenschaftliche Erkenntnisse seiner Zeit zu kompilieren und zu vereinen. Als Beispiel hierfür dient die im Jahr 1493 von dem Nürnberger Arzt Hartmann Schedel initiierte Weltchronik.³⁷³ Der Initiator, der unter den „*humanistischen Bücherfreunden die umfangreichste Bibliothek der Stadt*“³⁷⁴ besaß, kompilierte das Wissen seiner Zeit, indem er eine „*Auswahl der Quellen und ihrer chronologischen Anordnung*“ veranlasste, die letzten Endes „*die Geschichtsauffassung des ausgehenden Mittelalters in der Durchdringung christlicher Heilslehre und Universalgeschichte*“ darstellte.³⁷⁵ Das umfassende Werk, das ursprünglich in lateinischer Sprache erschien und in die Nürnberger Umgangssprache übersetzt wurde, zeichnet beispielsweise aus, dass es viele „*authentische[n] Städteansichten*“ enthält, die mit dem „*damals wachsenden Interesse an den Naturwissenschaften, an Reiseberichten, [sowie] an der Kosmographie*“³⁷⁶, zusammenhängen.

Im literarischen Bereich erfuhr die Briefliteratur einen Aufschwung, daher wurden auch Briefe in unterschiedlichen Lebenssituationen zunehmend verfasst. Zudem wurden auch Briefe von den klassischen Literaten wie Cicero, Petrarca, Aretino etc. in gedruckten Anthologien veröffentlicht und verstärkt konsumiert.³⁷⁷ Im musikalischen Bereich zeichnete sich – wie bereits erwähnt – in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine die Kompilation von Musikstücken und deren Zusammenstellung zu Anthologien ab.³⁷⁸

³⁷¹ „*Da Gemälde und Zeichnungen keinen festen Wert hatten und als Teil des Hausrats galten [...]*“ (Kunstmuseum Basel, *Amerbach-Kabinett*, S.81), wurden diese Gegenstände in ebendieser Zeit eigentlich noch nicht als Sammelobjekte gesehen.

³⁷² Kunstmuseum Basel, *Amerbach-Kabinett*, S.78

³⁷³ Schedel war jedoch nicht die erste Person, die solch ein Unterfangen realisierte. Bereits im Jahr 1482 gab der Italiener Jacobus Philippus Foresta da Bergamo eine Weltchronik mit dem Titel „*Supplementum chronikarum ab initio mundi usque ad 1482*“ heraus. (Rücker, *Schedelsche Weltchronik*, S. 40)

³⁷⁴ Rücker, *Schedelsche Weltchronik*, S. 7; Seine Bibliothek stellte den Grundbestand der heutigen Bayerischen Staatsbibliothek dar. (Rücker, *Schedelsche Weltchronik*, S. 7)

³⁷⁵ Rücker, *Schedelsche Weltchronik*, S. 42

³⁷⁶ Ebd. S. 7

³⁷⁷ Burke, *Europäische Renaissance*, S. 249

³⁷⁸ Lewis Hammond, *Editing music*, S. 1

Philipp Brunner, der im Rahmen seiner Diplomarbeit³⁷⁹ eine explorative Studie zur Soziologie des Sammelns erhoben hat, greift in seinem theoretischen Teil einleitend den Begriff der sog. *Dinglichkeit* auf. Da sich Brunners Arbeit konkret um das Sammeln von Schallplatten dreht, erklärt er den Begriff verständlicherweise anhand ebendieses Mediums. Dabei erläutert er, dass es den Schallplattensammlern eigentlich vorwiegend um das Sammeln von Musik geht, nur leider ist Musik ein *undingliches* Medium, weshalb es zunächst *dinglich* gemacht werden muss, um überhaupt gesammelt werden zu können.³⁸⁰ „So wird zum Beispiel auch Musik nur dank seines dinglichen Trägers (dem Tonträger) dinglich, nur auf ihm und mit ihm sammelbar. Eine Sammlung von Musikstücken kann es nur geben als eine Sammlung von Tonträgern, auf denen sie konserviert werden. So können mehrere Sammler behaupten, ein Musikstück zu besitzen, obgleich es dieses genaugenommen nur ein einziges mal [sic!] gibt.“³⁸¹

Das Phänomen der *Dinglichkeit* ist sozusagen auch für die hier vorliegende Arbeit relevant. In diesem konkreten Fall wird die Musik jedoch nicht dadurch dingfest gemacht, indem sie auf Schallplatten gespeichert wird, sondern das eigentliche Sammelmedium stellt das mit Noten sowie Text bedruckte Papier dar.

³⁷⁹ Im Rahmen seiner im Jahr 2002 publizierten Diplomarbeit, die am Institut für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien entstand, untersucht Philipp Brunner speziell das Sammelverhalten von zeitgenössischen Plattensammlern in Wien.

³⁸⁰ Brunner, *Soziologie des Sammelns*, S. 22

³⁸¹ Ebda. S. 22

Resümee

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine Tendenz dahingehend auffallend, Anthologien zu veröffentlichen. Zwar sind aus der Zeit um 1500 bereits handschriftliche Anthologien bekannt – als Beispiel sei hier noch einmal der Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen erwähnt, der möglicherweise sogar von einer Schreiboffizin speziell angefertigt wurde, oder die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts handschriftlich angelegten Sammelhandschriften diverser Privatpersonen – jedoch zeichnen sich diese überwiegend noch durch ihre bereits erwähnte *Konzeptionslosigkeit* aus. Diese Kompilationen waren noch sehr persönlich gestaltet und reflektierten den privaten Geschmack ihres Kompilators.

Die Anwendung des typographischen Verfahrens auf die Herstellung von Notenmaterial veränderte nicht nur die Anlage von Anthologien oder schuf neue Berufsfelder, sondern veranlasste des Weiteren auch die Kompilatoren dazu neue Marketingstrategien zu entwickeln und trug letztlich möglicherweise in weiterer Folge zu einer veränderten Musikwahrnehmung ihres Zielpublikums bei.

Nachdem das Thema beleuchtet wurde, sind einige Gemeinsamkeiten bezüglich der einzelnen, hier vorgestellten, kompilierenden Persönlichkeiten feststellbar.

Georg Forster, Hans Ott, Sigmund Salminger und Wolfgang Schmeltzl lebten und wirkten – dies ist auch der Grund warum sie ausgewählt und als Beispiele herangezogen wurden – allesamt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Diesbezüglich konnten auch Zentren festgemacht werden. Neben Augsburg, wo Salminger wirkte, war Nürnberg ein kulturelles und wirtschaftliches Zentrum, in dem Forster und Ott angesiedelt waren und das ebenfalls als Wirkungsstätte der beiden sehr einflussreichen Drucker Johannes Petrejus und Hieronymus Formschneider galt. Dadurch, dass Schmeltzl in Wien lebte und somit den süd-ostdeutschsprachigen Raum vertrat, stellt er gewissermaßen eine Ausnahme in dieser Runde dar.

In diesem Zusammenhang ist es auch relevant, die Konfession der hier vorgestellten Personen zu erwähnen. Demnach waren Forster, Ott und Salminger Protestanten, nur der in Wien lebende Schmeltzl vertrat den katholischen Glauben. Der Aspekt der Religionszugehörigkeit zeichnet sich zum Teil bei der Repertoireauswahl ab, oder bei der konfessionell ausgerichteten Textveränderung, die einige Herausgeber praktizierten.

Eine weitere Gemeinsamkeit, die diese Leute verband, ist ihre – wenn auch recht basale – musikalische Bildung. Dieser Aspekt hing in der hier zu behandelnden Zeit wahrscheinlich überhaupt mit der Ausbildung zusammen, denn sobald man den Gelehrtenkreis betrat, war automatisch eine gewisse musikalische Kompetenz erforderlich.

Ein Beispiel für einen Vertreter ebendieser Schicht stellt wiederum Georg Forster dar, wobei in seinem Fall belegt ist, dass dieser eine musikalische Ausbildung bei Lorenz Lemlin in Heidelberg während seiner Jugend genoss. Von ebendiesem, der durchaus auch das kompositorische Handwerk beherrschte, ist uns auch bekannt, dass er selbst komponierte, wobei er durchaus auch Eigenkompositionen in seine Sammlungen einfließen ließ.

Obwohl bei Salminger und Schmeltzl eine grundsätzliche, musikalische Ausbildung festgestellt werden kann, bleibt bei diesen beiden Kompilatoren dennoch die Frage unbeantwortet, ob sie tatsächlich selbstständig kompositorisch tätig waren und ob diese Kompositionen auch in das herauszugebende Repertoire eingeflochten wurde, Hans Ott tritt uns überhaupt nur in der Position des Buchhändlers entgegen. Trotzdem kann bei allen hier vorgestellten Kompilatoren der Eingriff in das von ihnen herauszugebende Repertoire – sei es den Text oder die Melodie betreffend – festgestellt werden. Während Georg Forster sowohl Texte, als auch Melodien großzügig veränderte und auch diese Information seinen Kunden durchaus nicht vorenthielt, steht bei Hans Ott eher der Texteingriff im Vordergrund, der eine seiner Meinung nach konfessionelle Richtigstellung des Textes, sowie eine Umformung dessen in Bezug auf den Widmungsträger, umfasste.

Auffallende, inhaltliche Tendenzen bezüglich des kompilierten Repertoires werden durch einen Volksliedtrend in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ersichtlich. Allein durch diese Nachfrage war es Georg Forster möglich mit insgesamt fünf Anthologien innerhalb von sechs Jahren zu antworten, die angefüllt mit weltlicher Vokalmusik, für den häuslichen Gebrauch prädestiniert waren. Bei Hans Ott befanden sich unter insgesamt sechs Anthologien auch zwei Liedsammlungen, mit deutschen, weltlichen Liedern einerseits, aber auch Lieder mit lateinischen, französischen und italienischen Texten andererseits.

Parallel dazu kommt die Tendenz, Motettensammlungen zu veröffentlichen, auf. So haben Georg Forster und Hans Ott jeweils zwei Motettensammlungen während ihrer Karriere als Kompilatoren herausgebracht und Sigmund Salminger kompilierte überhaupt überwiegend Motetten. Eine Ausnahme in dieser Runde stellt wiederum Wolfgang Schmeltzl dar, der bereits im Titel seiner einzigen Musikkompilation andeutet, dass diese ausdrücklich Gesänge, Quodlibets und Battaglia, sowie andere Vokalgattungen enthält.

Bezüglich der Komponisten, von denen Kompositionen in die Kompilationen aufgenommen wurden, ist festzuhalten, dass vorwiegend zeitgenössisches Repertoire sowohl nationaler Komponisten (wie beispielsweise Vertreter des Heidelberger Kreises speziell im Fall Forster, aber auch Komponisten wie Dietrich, Ducis oder Finck bei Salminger), als auch Komponisten internationalen Ranges (wie beispielsweise Josquin, Obrecht, Willaert oder Clemens non Papa), kompiliert wurde. Des Weiteren ist auch auffallend, dass in den hier vorgestellten Kompilationen, vor allem aber bei Georg Forster und Hans Ott, Kompositionen von Ludwig Senfl besonders stark vertreten sind.

Das Layout betreffend zeichnen sich diese Sammlungen allesamt durch ihre Stimmbuchanlage aus, die vom Druck begünstigt wurde. Die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch durchwegs einfach wirkende, optische Gestaltung, sowie die oftmals noch uneinheitlich gestaltete Präsentation von Noten und Text hing mit der zu diesem Zeitpunkt noch unausgereiften Notendrucktechnik zusammen.

An und für sich wirkt die Kompilation von Sammeldrucken wie eine schöngeistige Tätigkeit – diesen Eindruck vermittelt zumindest Georg Forster, der von der Kompilations- bzw. Herausgabebetätigkeit nicht finanziell abhängig war und dies quasi als ein Hobby betreiben konnte³⁸². Die restlichen hier vorgestellten Personen führten diese Tätigkeit u.a. aus, um damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

“The decision to publish, the timing of the publications, and the genres published all appear to have resulted from commercial motives.”³⁸³

Mit dieser Aussage Royston Gustavsons kommt wiederum klar zum Ausdruck, dass die Kompilationstätigkeit realitätsgemäß ein *toughes* Gewerbe und eine Geschäftstätigkeit war, wobei kein Aspekt dem Zufall überlassen wurde und alle Instanzen an einem Gewinn interessiert waren.

Diesbezüglich wurden von Seiten der Kompilatoren bzw. Herausgeber, die eigentlich erfahrene Geschäftsmänner gewesen zu sein scheinen, Marketingstrategien entwickelt, um ihre Musiksammeldrucke, die im Endeffekt Handelswaren darstellten, einem kauffreudigen Publikum vermitteln zu können.

Neben *werbewirksamen Vorreden*, wozu Dedikationen an einflussreiche Personen zählten wie es beispielsweise Hans Ott oder Sigmund Salminger praktizierten, zeigte sich die Titelblattgestaltung als wirkungsvolle Werbemaßnahme für das Medium Sammeldruck, womit die Kunden durch gezielte Formulierungen dazu gebracht werden sollten, diese Produkte zu kaufen.

Folgende Anmerkungen wie, dass es sich hierbei um die neueste Auswahl von Stücken handle und das Repertoire noch niemals zuvor veröffentlicht wurde, sowie dass die Sammlung Stücke von sehr berühmten Komponisten enthält, oder der Inhalt vielseitig einsetzbar ist und auf allen möglichen Instrumenten interpretierbar sei, sind ebenfalls Werbemaßnahmen von Seiten der Herausgeber, um die Kunden zum Kauf zu animieren.

³⁸² „Forster betont mehrmals mit fast übertriebener Bescheidenheit, wie ungern er die Lieder, welche er manche Jahre hindurch zu eigenem Vergnügen gesammelt, in die Öffentlichkeit entließe [...].“ (Suppan, *Deutsches Liedleben*, S. 85)

³⁸³ Gustavson, *Ott and Formschneider*, S. 56

Der veränderte Stellenwert von eigenständiger Musikpraxis – sicherlich beeinflusst durch das Vorbild des *Cortegiano* – in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, förderte die Nachfrage nach Notenmaterial. Diese Nachfrage konnte nur dadurch gestillt werden, dass in dieser Zeit bereits das typographische Prinzip – entwickelt durch Johannes Gutenberg – auf den Notendruck übertragen wurde und somit die Herstellung von Notenmaterial begünstigte. Oder gerade weil Notenmaterialien aufgrund des Notendrucks im typographischen Verfahren plötzlich viel mehr Menschen als zuvor zugänglich wurden und des Weiteren der Bildungsstandard anstieg, fanden viel mehr Menschen ab nun einen leichteren Zugang zur eigenständigen musikalischen Praxis.

Bibliographie

- Ammon Frieder von; Vögel, Herfried: „Einleitung“, in: *Die Pluralisierung des Paratextes. Formen, Funktionen und Theorie eines Phänomens frühzeitlicher Kommunikation. Bericht über die Tagung München 5.-8. April 2006*, hrsg. von Herfried Vögel und Frieder von Ammon. Münster, 2008 (S.7-21)
- Beer, Axel: Artikel „Notendruck“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 7, Kassel, Basel u.a. 1997 (Sp. 436-454)
- Benedict, Barbara: “Making the modern reader: cultural mediation in early modern literary anthologies.” Princeton, 1996
- Bienenfeld, Elsa: „Wolfgang Schmelztl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 6. Jahrgang, 1904 (S. 80-135)
- Boorman, Stanley; Selfridge-Field, Eleanor; Krummel, Donald W.: Art. „Printing and publishing of Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2*, Bd. 20. London, 2001 (S. 326-381)
- Boorman, Stanley: “Glossary”, in: *The New Grove Handbooks in Music. Music Printing and Publishing*, hrsg. von Donald W. Krummel und Stanley Sadie. Houndmills u.a., 1990 (S. 489-550)
- Boorman, Stanley: „Printing and publishing of Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20. London, 2001 (S. 326-391)
- Bowles, Edmund A.: „Musikleben im 15. Jahrhundert“, in: *Musikgeschichte in Bildern* begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, hrsg. von Werner Bachmann. Leipzig, 1977
- Brunner, Philipp: „Profane Leidenschaft. Explorative Studie zur Soziologie des Sammelns am Beispiel von Plattensammlern in Wien.“ (Diplomarbeit) Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2002
- Burke, Peter: “Die Renaissance.” Frankfurt am Main, 1996
- Burke, Peter: “Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien.” München, 1998

- Charles, Sydney Robinson: "Anthologies", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 1, London, 2001 (S. 728-730)
- Classen, Albrecht: „Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit“, in: *Volksliedstudien Band 10*, Münster u.a., 2010
- Cohen, Paul: „Die Nürnberger Musikdrucker im sechzehnten Jahrhundert.“ Erlangen, 1927
- Duden „Fremdwörterbuch“, hrsg. von der Dudenredaktion, Bd. 5, Mannheim, 2005
- Eisenstein, Elizabeth L.: „Die Druckerpresse. Kulturrevolution im frühen modernen Europa.“ Wien, New York, 1997
- Fink, Monika: „Lochamer-Liederbuch“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Sachteil, Band 5, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel u.a., 1996 (Sp. 1452-1455)
- Fisher, Alexander J.: „Fugger“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil, Band 7, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel u.a., 2002 (Sp. 246-252)
- Fisher, Alexander J.: „Salminger, Sigmund“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil, Band 14, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, 2005 (Sp. 867-868)
- Flotzinger, Rudolf: „Schmeltzl, Wolfgang“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil, Band 14, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, 2005 (Sp. 1421-1422)
- Flotzinger, Rudolf: „Wolfgang Schmeltzl und sein ‚teutscher Gesang‘ von 1544“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Tutzing, 1988 (S. 7-36)
- Geering, Arnold: „Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. Zweiter Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 15*. Wolfenbüttel, Berlin, 1940 (S. V-XVI)
- Giesecke, Michael: „Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.“ Frankfurt am Main, 1998
- Giselbrecht, Elisabeth: „Gedruckte Motettenanthologien des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Drucke von Friedrich Lindner.“ (Diplomarbeit) Universität Wien, 2008

- Göllner, Marie Louise: „Ott, Hans“, in: *The New Grove Handbooks in Music. Music Printing and Publishing*, hrsg. von Donald W. Krummel und Stanley Sadie. Houndsmill, 1990 (S. 345-355)
- Gudewill, Kurt (Hrsg.): „Georg Forster. Frische teutsche Liedlein (1539-1556). Erster Teil: Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539)“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 20*. Wolfenbüttel, Berlin, 1942 (Vorwort, S. V-XI)
- Gudewill, Kurt; Siuts, Hinrich (Hrsg.): „Georg Forster. Frische teutsche Liedlein (1539-1556). Zweiter Teil (1540)“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 60*. Wolfenbüttel, Zürich, 1969 (Vorwort, S. V-VII)
- Gudewill, Kurt; Brunner, Horst (Hrsg.): „Georg Forster. Frische teutsche Liedlein (1539- 1556). Dritter Teil (1549)“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 61*. Wolfenbüttel, Zürich, 1976 (Vorwort, S. V-VIII)
- Gudewill, Kurt; Brunner, Horst (Hrsg.): „Georg Forster. Frische teutsche Liedlein (1539-1556). Vierter Teil (1556)“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 62*. Wolfenbüttel, Zürich, 1987 (Vorwort, S. V-IX)
- Gudewill, Kurt; Brunner, Horst (Hrsg.): Georg Forster. Frische teutsche Liedlein (1539-1556). Fünfter Teil (1556)“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Band 63*. Wolfenbüttel, 1997 (Vorwort, S. V-X)
- Gudewill, Kurt: „Bemerkungen zur Herausgebortätigkeit Georg Forsters“, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel, Basel u.a. 1968 (S. 299-305)
- Gustavson, Royston Robert: „Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the ‘Novum et insigne opus musicum’ (Nuremberg, 1537-1538).“ (Dissertation) The University of Melbourne, 1998
- Gustavson, Royson: “Competitive Strategy Dynamics in the German Music Printing Industry 1530-1550”, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte Band 3), Tutzing, 2010 (S. 185-210)
- Haar, James: “Humanismus”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2* hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 4, Kassel, Basel u.a., 1997 (Sp. 440-454)
- Hadamowsky, Franz: „Kleines Lexikon des Sammelns.“ Salzburg, 1965
- Halbey, Hans Adolf: „Druckkunde für Germanisten, Literatur- und Geschichtswissenschaftler.“ Bern, Berlin u.a., 1994

- Hirsch, Rudolf: „Printing, Selling and Reading. 1450-1550.“ Wiesbaden, 1967
- Huizinga, Johan: „Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.“ Stuttgart, 1952
- Jacoby, Stephen Dunn: „The Salminger Anthologies.“ (Dissertation) The Ohio State University, 1985
- Just, Martin: „Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500“, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquin Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher. München, 1981 (S. 25-45)
- Just, Martin (Hrsg.): „Der Codex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus.ms. 40021“, in: *Das Erbe deutscher Musik*, hrsg. von der musikgeschichtlichen Kommission E.V. Band 76. Kassel, Basel u.a., 1990 (Vorwort, S. VII-XIII)
- Karg, Franz: „Die Fugger im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Die Fugger und die Musik. „Iautenschlagen lernen und ieben“ – Anton Fugger zum 500. Geburtstag. Ausstellung in den historischen „Badstuben“ im Fuggerhaus, Augsburg, 10. Juni bis 8. August 1993* hrsg. von Renate Eikelmann, Augsburg 1993 (S. 99-110)
- Kinder, Hermann; Hilgemann, Werner: „dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution.“ Bd. 1, München, 2002
- Kirnbauer, Martin: „Schedelsches Liederbuch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, Kassel, Basel u.a., 1998 (Sp. 1049- 1054)
- Kmetz, John: „250 Years of German Music Printing (c. 1500 – 1750): A Case for a closed Market“, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte Band 3) Tutzing, 2010 (S. 167-184)
- Köpf, Ulrich: Artikel „Reformation“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft 4*, hrsg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning u.a., Band 7. Tübingen, 2004 (Sp. 145-159)

- Kommer, Björn R.: „Augsburg zur Zeit von Anton Fugger,“ in: *Anton Fugger. Vorträge und Dokumentation zum fünfhundertjährigen Jubiläum*, hrsg. von Johannes Burkhart. Weißenhorn, 1994 (S. 35-46)
- Kraus, Erwin: „Die weltlichen gedruckten Notenliederbücher von Erhard Öglin (1512) bis zu Georg Forsters fünftem Liederbuch (1556). Eine textvergleichende Studie und eine Wortschatzuntersuchung des Forsterschen Liederbuchs.“ Frankfurt am Main u.a., 1980
- Krautwurst Franz: „Die Fugger und die Musik“, in: *Die Fugger und die Musik. „lautenschlagen lernen und ieben“ – Anton Fugger zum 500. Geburtstag. Ausstellung in den historischen „Badstuben“ im Fuggerhaus, Augsburg, 10. Juni bis 8. August 1993*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993 (S. 41-48)
- Krautwurst, Franz: „Erziehungsanweisung Anton Fuggers“, in: *Die Fugger und die Musik. „lautenschlagen lernen und ieben“ – Anton Fugger zum 500. Geburtstag. Ausstellung in den historischen „Badstuben“ im Fuggerhaus, Augsburg, 10. Juni bis 8. August 1993*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993 (S. 112-113)
- Krautwurst, Franz: „Musik des 15. Und der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, hrsg. von Gerhard Pfeiffer. München, 1971 (S. 211-218)
- Krummel, Donald W.: „Music Publishing“, in: *Music printing and publishing*, hrsg. von Donald W. Krummel und Stanley Sadie (The New Grove Handbooks in Music), Houndmills u.a. 1990
- Künast, Hans-Jörg: „Musikdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel“, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen* hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte Band 3) Tutzing, 2010 (S. 149- 165)
- Küster, Konrad: „Die Beziehung der Fugger zu Musikzentren des 16. Jahrhunderts“, in: *Anton Fugger. Vorträge und Dokumentation zum fünfhundertjährigen Jubiläum*, hrsg. von Johannes Burghart. Weißenhorn, 1994 (S. 79-98)
- Kunstmuseum Basel: „Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach.“ Basel, 1991

- Lewis Hammond, Susan: „Editing Music in Early Modern Germany.“ Hampshire, 2007
- Lodes, Birgit: „Ott, Hans“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil, Band 12, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, 2004 (Sp. 1474-1476)
- Lodes, Birgit: „Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540) als musikalischer Geschenkdruck für Königin Maria von Ungarn“, in: *Gutenberg Jahrbuch 2008* (S. 93-106)
- Lodes, Birgit: „Musikdruck als Medienrevolution? Das ‚Ereignis‘ Petrucci“, in: *Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte* hrsg. von: Andreas Haug und Andreas Dorschel. Wien, London, New York, 2008 (S. 161-194)
- Lütteken, Lauenz: Artikel „Renaissance“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, Kassel, Basel u.a. 1998 (Sp. 143-156)
- Maurièrs, Patrick: „Das Kuriositätenkabinett.“ Köln, 2002
- Marriage, Elizabeth M.: „Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Abdruck nach den ersten Ausgaben 1539, 1540, 1549, 1556 mit den Abweichungen der späteren Drucke.“ (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 203-206) Halle a. d. S., 1903
- Marx, Hans Joachim: „Amerbach“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, Personenteil, Band 1, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel u.a, 1999 (Sp. 597-598)
- Michels, Ulrich: „dtv-Atlas Musik,“ München, 2005
- Moser, Hans Joachim: „Hans Ott’s erstes Liederbuch“, in: *Acta Musicologica 7*, 1935
- Munrow, David: „Music in the Middle Ages and Renaissance.“ London 1976
- Noblitt, Thomas M. (Hrsg.): „Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus.ms. 3154“, in: *Das Erbe deutscher Musik, Bd. 80*, hrsg. von der musikgeschichtlichen Kommission E.V. Kassel, Basel u.a., 1987 (Vorwort, S. VII-XI)
- Reidemeister, Peter (Hrsg.): „Musik – Druck – Musikdruck. 500 Jahre Ottaviano Petrucci“ (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 2001) Winterthur/Schweiz, 2001 (Vorwort; S. V)

- Reinhardt, Carl Philipp: „Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts“, in: *Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Band VIII*, 1939
- Riemann, Hugo: „Handbuch der Musikgeschichte. Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600).“ Leipzig, 1920
- Ritter, Gerhard: „Die Neugestaltung Deutschlands und Europas im 16. Jahrhundert“, in: *Deutsche Geschichte. Ereignisse und Probleme*, hrsg. von Walther Hubatsch. Berlin, 1950
- Röder, Thomas: „Innovation and Misfortune. Augsburg music printing in the first half of the 16th century“, in: *Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte* hrsg. von Haug, Andreas. Wien u.a., 2008 (S. 465-477)
- Rücker, Elisabeth: „Die Schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit“, in: *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte Band 33*, hrsg. von Ludwig Grote. München, 1973
- Scheipl, Josef; Scheucher, Alois; Wald, Anton; Lein, Hermann (Hrsg.): „Zeitbilder. Geschichte und Sozialkunde 6.“ Wien, 1992
- Schletterer, Hans Michael: „Sigmund Salminger“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte, 1889* (S. 177-186)
- Schmidt-Beste, Thomas: „Wer, was, für wen? Über Funktion und Publikum von Musikdrucken (und Musikhandschriften) um 1500“, in: *Niveau-Nische-Nimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen* hrsg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte Band 3) Tutzing, 2010 (S. 91-111)
- Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf: „Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen.“ Mainz, 1951
- Schnelbögel, Fritz: „Stadt des Buchdrucks und der Kartographie“, in: *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, hrsg. von Gerhard Pfeiffer. München, 1971 (S. 218-224)
- Schottenloher, Karl: „Die Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts“, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 1933 (S. 89-110)

- Schwindt, Nicole: „Zwischen Musikhandschrift und Notendruck: Paratexte in den ersten deutschen Liederbüchern“, in: *Die Pluralisierung des Paratextes. Formen, Funktionen und Theorie eines Phänomens frühzeitlicher Kommunikation. Bericht über die Tagung München 5.-8. April 2006*, hrsg. von H. Vögel und F.v. Ammon, Münster, 2008. (S. 157-186)
- Schwindt, Nicole: „Quellen“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 7. Kassel, Basel u.a., 1997 (Sp. 1946-1986)
- Schwindt, Nicole: „Konzepte der Alltagsgeschichte und musikalischen Alltage in der beginnenden Neuzeit“, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt. Kassel, Basel u.a., 2001 (S. 9-18)
- Schwindt, Nicole: „Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung“, in: *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen. Teil 1. Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*. Augsburg, 2007 (S. 221-233)
- Sommer, Manfred: „Sammeln, ein philosophischer Versuch.“ Frankfurt am Main, 1999
- Spengler, Franz: „Wolfgang Schmelztl. Zur Geschichte der deutschen Literatur im XVI. Jahrhundert.“ Wien, 1883
- Staehelin, Martin: „Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke“, in: *Musik – Druck – Musikdruck. 500 Jahre Ottaviano Petrucci*, hrsg. von Peter Reidemeister (*Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 2001*), Winterthur/Schweiz, 2001 (S. 13-21)
- Staehelin, Martin: „Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, hrsg. von G. Dicke und K. Grubmüller (*Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 16*) Wiesbaden, 2003 (S. 229-261)
- Staehelin, Martin: „Buxheimer Orgelbuch“, in: *Die Musik und Geschichte in Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 2. Kassel, Basel u.a. 1995 (Sp. 285-288)
- Steude, Wolfram: Artikel „Apel-Codex“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 1. Kassel, Basel u.a. 1994 (Sp. 678-682)

- Strohm, Reinhard: „Musikalische Praxis- vokal und instrumental. Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 2001) Kassel, Basel u.a. 2001 (S. 53-76)
- Suppan, Wolfgang: „Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Band 4*, hrsg. von Hellmut Federhofer. Tutzing, 1973
- Tremmel, Erich: „Musikinstrumente im Hause Fugger“, in: *Die Fugger und die Musik. „lautenschlagen lernen und ieben“ – Anton Fugger zum 500. Geburtstag. Ausstellung in den historischen „Badstuben“ im Fuggerhaus, Augsburg, 10. Juni bis 8. August 1993*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993 (S. 61-70)
- Wagner Oettinger, Rebecca: „Forster, Georg“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Personenteil, Band 6*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, 2001 (Sp. 1501-1505)
- Wagner Oettinger, Rebecca: „Othmayr“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Personenteil, Band 12*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, 2004 (Sp. 1471-1473)
- Wörner, Karl H. „Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch.“ Göttingen 1975

Internetquellen

<http://de.wikipedia.org/wiki/Xylographie> (letzter Zugriff am 28.3.2011)

<http://wien.orf.at/stories/473577/> (letzter Zugriff am 3.10.2010)

<http://www.orf.at/stories/2018535/> (letzter Zugriff am 6.10.2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=edqH0ofRQrM&feature=related> (letzter Zugriff am 6.1.2011)

<http://www.vd16.de> (letzter Zugriff am 29.3.2011)

Abstract

Der Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit ist gekennzeichnet durch politische, soziologische, sowie geistes- und kulturwissenschaftliche Veränderungen. Vor diesem Hintergrund formierte sich in den aufstrebenden Handelszentren des deutschsprachigen Raumes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die erstarkende Mittelschicht des Bürgertums. Dieser Wandel der (musikrezipierenden) Gesellschaft brachte einen Wandel des Stellenwertes von eigenständiger Musikpraxis – maßgeblich beeinflusst durch das Werk mit dem Titel *Il libro del Cortegiano*, das von Baldesar Castiglione verfasst und im Jahr 1528 in Italien gedruckt wurde – mit sich.

Phänomene, wie die Motivation der bürgerlichen Mittelschicht das hohe Bildungsniveau nach aristokratischem Vorbild nachzuahmen einerseits – andererseits die Erfindung des typographischen Buchdrucks sowie die Umlegung dieses Verfahrens auf den Notendruck, aber auch eine verstärkte Sammelleidenschaft in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (die sich in der Anlage von Kuriositätenkabinetten abzuzeichnen begann), begünstigten die Entstehung und Nachfrage nach gedruckten, musikalischen Anthologien.

Diese Sammeldrucke, die musikalische Stücke mehrerer Komponisten in einem Band vereinten, erfreuten sich großer Beliebtheit, was die vielen Fortsetzungen einzelner Kompilationen bezeugen. Neben den Komponisten oder den Druckern, gewann im Rahmen der Produktion auch die Person des Herausgebers zunehmend an Bedeutung und übernahm in weiterer Folge die Rolle des Trendsetters, der mit seiner Selektion den (Musik-) Geschmack der Zeit mitbestimmte. Georg Forster, Hans Ott, Sigmund Salmingen und Wolfgang Schmeltzl zählen zu den Personen im süddeutschen Sprachraum, denen eindeutig eine Kompilatoren- bzw. Herausgabebetätigkeit nachgewiesen werden kann und diese als erfahrene Geschäftsmänner musizierfreudige Konsumenten mit der neuesten Auswahl an (überwiegend weltlichen und in der Landessprache textierten) Stücken versorgten. Untersucht man dabei einen Querschnitt von Kompilationen wird der Umstand deutlich, wie stark die Anlage dieser bereits einem Konzept unterlag und die Herausgeber gezielt Marketingstrategien anwandten, um ihre Produkte einem kauffreudigen Publikum zu vermitteln.

Lebenslauf

Name: **Kerstin Weinmeister**

Türkenstraße 3/520

1090 Wien

Geboren: 13.03.1986, Graz

Ausbildung:

WS 2008/09 Erasmus Studienaufenthalt an der Universität Basel (CH)

September 2007 Erste Diplomprüfung im Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien

Seit Oktober 2005 Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien

2004/2005: Auslandsaufenthalt in Kalifornien (USA) und Luzern (CH)

1996 – 2004: Besuch des Bundesgymnasium Judenburg, neusprachlicher Zweig