

Moritz Kelber

Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 79

Moritz Kelber

Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert

Moritz Kelber, geb. 1983, studierte Musikwissenschaft, Rechts- und Politikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Im Jahr 2016 wurde er mit der hier vorgelegten Arbeit an der Universität Augsburg promoviert. Betreuer des Dissertationsprojekts war Prof. Dr. Franz Körndle. Zwischen 2016 und 2018 arbeitete er im FWF-Forschungsprojekt *Music Printing in German Speaking Lands: From the 1470s to the Mid-16th Century*. Seit 2018 ist er Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Sozialgeschichte der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die Wissenschaftsgeschichte sowie der Bereich Digital Humanities.

Moritz Kelber

Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der VG-WORT

Oktober 2018
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2018 Buch&media GmbH, München
Satz und Layout: Moritz Kelber
Printed in Germany · ISBN 978-3-96233-095-8

Inhalt

PROLOG	7
EINLEITUNG	11
I KAISER MAXIMILIAN I., DIE MUSIK UND DER REICHSTAG	31
1 Von Höfen und Städten	31
2 Die Musik und das Reichstagszeremoniell	82
3 Der Reichstag als Fest	118
4 Hochzeiten und Todesfälle – Reichstagsmusik zu besonderen Anlässen	144
5 Musikalien im Kontext der Augsburger Reichstage	158
II ADVENTUS IMPERATORIS – DIE RÜCKKEHR KARLS V. UND DER REICHSTAG 1530	167
1 Die Anreise Kaiser Karls V. über München	169
2 Ein musikalisches Willkommensgeschenk	181
3 Der Klang des Herrschereinzugs – Fanfaren, Antiphonen und Motetten	189
4 Den Reichstag »ausdantzen« – Akustische Inbesitznahme des Reichstagsortes	202
5 Mythos <i>Ecce quam bonum</i>	210
III KRIEG UND FRIEDEN – DER GEHARNISCHE REICHSTAG 1547/48	223
1 Liedblattdruck und Schmähtmotte	223
2 Zwischen Galgen und Tanzparkett – Musik im besetzten Augsburg	249
3 Die Fugger, der Reichstag und der Kaiser	255
IV TOD UND VERKLÄRUNG – DER REICHSTAG 1559	291
1 Der Kaiser ist tot, es lebe der Kaiser!	292
2 Ein klingendes Haus Österreich – Johannes de Cleves <i>Cantiones sacrae</i>	308
3 Musik für den »Patrem cantorum« – Der zweite Band der <i>Cantiones sacrae</i> ...	326

V ALTE BRÄUCHE UND NEUE BEKANNTSCHAFTEN – DER REICHSTAG 1566	335
1 Hybride Klangräume – Reichstagszeremoniell im späten 16. Jahrhundert	336
2 Netzwerkort Reichstag – Bekanntschaften, Freundschaften, Rivalitäten?	352
3 Der Reichstag als Bühne des Mäzens – Der Fall Melchior Linck	365
4 Italianità als diplomatisches Instrument – Scandello und der Reichstag 1566 ..	368
5 Der Reichstag und der Exzess	378
RESÜMEE: MUSIK UND KLANG ALS POLITISCHE PRAXIS	387
ANHANG	393
LITERATURVERZEICHNIS	399
VERZEICHNISSE	443
Abbildungen	443
Notenbeispiele	447
Abkürzungen	448
RISM-Bibliothekssigel	449

Prolog

Musik war eine politische Praxis, nicht immer, aber dennoch immer wieder. Das will diese Studie zur Musik bei den Reichstagen im 16. Jahrhundert zeigen. Wenn Musik politisch ist, was bedeutet das für Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler? Können sie sich dem Politischsein des Gegenstandes entziehen und ist Musikforschung notwendigerweise auch politisch? Diese Fragen werden im Verlauf dieses Buchs keineswegs beantwortet, sollen die Leserinnen und Leser jedoch bei der Lektüre begleiten. Mein Studium der Musik-, Rechts-, und Politikwissenschaft dürfte die Auswahl des Forschungsgegenstands und die Art und Weise der Bearbeitung entscheidend beeinflusst haben. Das Ergebnis ist eine Beschreibung einer politisierten Klangwelt im Augsburg des 16. Jahrhunderts. Explizite Rückschlüsse auf heutige Verhältnisse, etwa auf die klangliche Inszenierung von Staatsempfängen oder Parteitagen, wurden bewusst unterlassen, liegen aber an zahlreichen Stellen auf der Hand.

Doktorarbeiten stehen im Ruf, einsame Unternehmungen zu sein. Was für viele Promotionsprojekte zutreffend sein mag, gilt für dieses nur sehr eingeschränkt. Es ist ein großes Privileg, seine ersten wissenschaftlichen Gehversuche in einem Umfeld zu machen, das so offen und kollegial ist wie der Fachbereich Musikwissenschaft an der Universität Augsburg. Mein großer Dank gilt deshalb allen voran Prof. Dr. Franz Körndle, der mich nicht nur darauf aufmerksam machte, dass Reichstage überhaupt Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung sein können, sondern mich auch stets freundschaftlich, mit fachlichem und menschlichem Rat begleitete. Dank seines Engagements wurde ich in einen internationalen Kreis aus Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aufgenommen, die mich entscheidend bei meiner Arbeit unterstützten. Hier sind vor allem Prof. Dr. Katelijne Schiltz und Dr. Bernhold Schmid zu nennen, auf deren Hilfe ich stets bauen konnte. Für den regelmäßigen Austausch und das wertvolle Feedback in formeller und informeller Runde, unter anderem im Rahmen der gemeinsamen Oberseminare und Tagungsbesuche, bin ich auch PD Dr. Erich Tremmel, Francesco Pezzi und Dr. Stefanie Bilmayer-Frank zu großem Dank verpflichtet.

Mein Auslandssemester an der Universität Oxford bei Prof. Dr. Elizabeth Leach war nicht nur Inspirations- und Motivationsquelle, mit dem Schreibprozess zu beginnen. Die Gespräche mit Prof. Dr. Christian Leitmeir und Dr. Barbara Eichner schärften meinen Blick auf das Musikleben im 16. Jahrhundert entscheidend.

Auch dem Münchner Institut für Musikwissenschaft um Prof. Dr. Hartmut Schick gilt mein großer Dank, nicht nur für die Aufnahme in die Publikationsreihe *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Für die Möglichkeit am Münchner Insti-

tut als Lehrbeauftragter zu unterrichten und Oberseminare zu besuchen, bin ich sehr dankbar. In meiner Promotionszeit bildete sich in München ein Kreis von jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, ohne die ich das Buch sicherlich nicht in dieser Gestalt hätte schreiben können. Für den ständigen Austausch und für ehrliche Meinungen danke ich Sebastian Bolz, Antonio Chemotti, Franziska Hohl, Sarah Avischag Müller, Anita Pongratz und Johanna Spangenberg sehr herzlich.

Für die Förderung der Publikation sei der Verwertungsgesellschaft Wort (VG-WORT) mein herzlicher Dank ausgedrückt. Dem Münchner Allitera-Verlag danke ich nicht nur für die reibungsfreie Zusammenarbeit, sondern auch für die Möglichkeit, das Buch als Hybridpublikation online im open-access und gedruckt erscheinen zu lassen.

Zudem danke ich meinen Eltern Marianne Zeiller-Kelber und Wolfgang Kelber für die finanzielle Unterstützung in Studium und Promotionszeit und für ihr immerwährendes Interesse an meiner Forschung und die Unterstützung in schwierigen Lebensphasen. Zuletzt und zu allermeist möchte ich Clara Reinecke danken, ohne deren ständige Hilfsbereitschaft meine Forschung nicht denkbar wäre. Das gemeinsame Diskutieren von Vergangenheit und Gegenwart war stets Antrieb meiner Neugier und eröffnete mir immer wieder neue Perspektiven.

Moritz Kelber

Einleitung

Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert

Einleitung

Unser Blick fällt durch einen Rundbogen, in dessen Ecken ein kaiserliches und ein österreichisches Wappen angebracht sind, auf einen lockigen Mann – den jungen König Maximilian. Er thront auf einem Altar vor einem Triptychon. Kaiser Friedrich III. und die Kurfürsten stehen – kenntlichgemacht durch die Reichsinsignien – zu seiner Rechten und Linken. Maximilian deutet auf seinen Vater Friedrich, der ihn wiederum direkt anblickt. Im Vordergrund des Bildes und direkt unter Maximilian ist eine sechsköpfige Kantorei zu sehen. Gerahmt von zwei höfisch gekleideten Männern und zwei Hunden stehen die Sänger auf der Schwelle zum Geschehen. Die Musiker sind um ein Chorbuch gruppiert, ihr Blick ist konzentriert auf die Noten gerichtet. Der aufgeschlagene Codex lädt zum Mitsingen ein. Einer der Sänger, deren Tonsur die Zugehörigkeit zum geistlichen Stand anzeigt, deutet mit einem Stab auf eine Notenzeile, während ein anderer Musiker mit flacher Hand den Takt zu geben scheint.

Bei der beschriebenen Abbildung handelt es sich um den Titelholzschnitt zu einer gedruckten Chronik des Frankfurter Reichstags im Jahr 1486.¹ Im Rahmen der Versammlung wurde Erzherzog Maximilian von den Kurfürsten zum römischen König gewählt.² Das Frontispiz, das an Bilder des thronenden Christus erinnert, zeigt den Moment des feierlichen *Te Deum* im Anschluss an den Wahlakt. In der Chronik selbst heißt es dazu: »Do satzt man in [Maximilian] uff den altar und da huob man an zuo singen und uff der orgeln zuo spielen den Lobgesang Te Deum laudamus.«³ Die Darstellung akzentuiert in auffälliger Weise die musikalische Gestaltung des Geschehens. Die Abbildung der Musiker dient dabei nicht nur der unzweideutigen Verortung der Szene in einem geistlichen Kontext, sie verkörpert auch die Festlichkeit des Ereignisses. Darüber hinaus nehmen die Sänger eine Schlüsselfunktion als Vermittler zwischen Geschehen und Betrachter ein. Sie stehen zwischen der königlich-himmlichen Sphäre des Zeremoniells am Altar und dem irdischen Ich des Betrachters.

Dieser Holzschnitt verdeutlicht zwei Aspekte, die für meine Studie zur Musik der Augsburger Reichstage im 16. Jahrhundert zentral erscheinen: Das Beispiel des Frankfurter Reichstags 1486 rückt die Musik buchstäblich ins Zentrum und ver-

¹ Anonym, *In dem buchlin findt man*, Stuttgart [nach 1486], fol. a1^v.

² Einführend zur Wahl und Krönung Maximilians I.: Hiram Kümper, »Groth Gethone« schallt ins Reich. Ein Versuch über Königswahl und -krönung Maximilians I. als vormodernes Medienereignis an der Schwelle zur Neuzeit«, in: *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*, hrsg. von Ludolf Pelizaeus, Frankfurt a. M. 2008, S. 7–21.

³ Anonym, *In dem buchlin findt man*, fol. a1^v; Zu den Zeremonien im Umfeld des Wahlzeremoniells im 15. Jahrhundert siehe Richard Froning (Hrsg.), *Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters* (= Quellen zur Frankfurter Geschichte 1), Frankfurt a. M. 1884, S. 9–15.



Abb. 1: Anonym, In dem buchlin findt man, Titelholzschnitt, Stuttgart [nach 1486], fol. ar^v.

deutlich damit ihre Bedeutung im Rahmen politischer Ereignisse des Alten Reichs. Gleichzeitig wirft die Graphik zahlreiche Fragen auf: Welche Rolle spielte Musik im Rahmen politischer Großereignisse des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit? Wie funktionierten Musik und Klang im Rahmen der zahllosen Zeremonien und Feste der Reichsversammlungen? Wie, wann und warum wurden klangliche Aspekte eines politischen Ereignisses medial festgehalten?

Reichstag und Musik

Als Reichstag wird gemeinhin ein vom Kaiser einberufenes Treffen der Reichsstände zur Beratung politischer Fragen bezeichnet. Diese Versammlung der geistlichen und weltlichen Kurfürsten und Reichsfürsten, der Vertreter der Reichsstädte und zahlreicher ausländischer Botschafter war eine zentrale Institution politischen Handelns im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit.⁴ Der Reichstag veränderte sich laufend in seiner Gestalt. So war etwa in der Zeit um 1500 die Frage nach der ›Reichsstandshaft‹ der Städte und nach ihrer regelmäßigen Teilnahme an den Versammlungen noch nicht abschließend geklärt. Obwohl der Begriff ›Reichstag‹ in zeitgenössischen Quellen erstmals im Zusammenhang mit dem Wormser Ständetreffen im Jahr 1495 verwendet wurde, wird er in der Forschung auch im Kontext von Reichsversammlungen des 14. und 15. Jahrhunderts gebraucht.⁵ Erst langsam, im Laufe der Regentschaft Kaiser Maximilians I. (1486–1519), bildete sich die Institution in der Form heraus, die für das ganze 16. Jahrhundert prägend sein sollte.⁶ Reichstage dauerten nicht selten mehrere Wochen oder Monate, was nicht nur die gastgebende Reichsstadt, sondern auch die teilnehmenden Stände vor enorme ökonomische und logistische Herausforderungen stellte.⁷ Ständetreffen fanden im 16. Jahrhundert an unterschiedlichen Orten des Reichs statt. Neben den süddeutschen Reichsstädten Augsburg, Nürnberg und Regensburg zählten Speyer, Köln und Worms zu beliebten Austragungsorten. Die politischen Verhandlungen wurden in drei verschiedenen Kammern, dem Kur-

⁴ Peter Moraw, Art. »Reichstag«, in: *LexMA*, Band 7 (1995), Sp. 642–643.

⁵ Peter Moraw, »Der Reichstag zu Worms von 1495«, in: *1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms. Katalog zur Ausstellung des Landeshauptarchivs Koblenz in Verbindung mit der Stadt Worms*, hrsg. von Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Koblenz 1995, S. 25–37, hier S. 29; Peter Moraw, »Versuch über die Entstehung des Reichstags«, in: *Politische Ordnung und soziale Kräfte im Alten Reich*, hrsg. von Hermann Weber, Wiesbaden 1980, S. 1–36, hier S. 6.

⁶ Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 349.

⁷ Alfred Kohler, »Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 222–257.

fürstenkollegium, dem Fürstenrat und dem Städterat geführt.⁸ Dabei übte die Kurfürstenkammer in der Regel den größten politischen Einfluss aus, während die Interessensvertretung der Reichsstädte formal nur eine beratende Stimme hatte.⁹ Freilich trafen sich die Reichsstände keineswegs ausschließlich im Rahmen großer Reichstage. Kleinere Kurfürsten-, Bundes-, Land- und Schiedstage waren grundlegendes Element der Reichspolitik.

Als Institution und Ereignis stand der Reichstag in den letzten Jahren und Jahrzehnten vermehrt im Fokus der geschichtswissenschaftlichen Forschung, auch aufgrund des steigenden allgemeinen Forschungsinteresses an der frühneuzeitlichen Festkultur sowie an Ritualen und Zeremonien.¹⁰ Lange wurde die Geschichte des Heiligen Römischen Reichs und seiner Institutionen als eine Geschichte des ständigen Verfalls und Niedergangs dargestellt. Insbesondere in der Frühen Neuzeit sei ein langsamer, in der Auflösung des Reichs mündender Zusammenbruch zu beobachten. Erst in der jüngeren Literatur wurde dieses Narrativ mit Entschiedenheit zurückgewiesen.¹¹ Die neuere Forschung nimmt den Reichstag »nicht mehr nur als politisches Entscheidungsgremium, sondern auch als Raum sozialer Interaktion [wahr], in dem Akteure in symbolischer Form [...] um die Durchsetzung ihrer Rang- und Statusansprüche rangen.«¹² Neben den Verhandlungen wurde der Reichstag – so die nunmehr herrschende Forschungsmeinung – in entscheidender Weise von seinen Festen und Zeremonien geprägt. Die Einzüge wichtiger Herrscher, Huldigungen der Reichsstädte und öffentliche Lehenzeremonien bestimmten den Rhythmus des Reichstags genauso wie Gottesdienste und Prozessionen. Bankette, Bälle, Turniere und Jagden werden in der heutigen Forschung nicht als bloßer Zeitvertreib, sondern als repräsentative Anlässe betrachtet. Auf den Kaiser, der das Privileg hatte, Reichstage auszuschreiben,¹³ konzentrierte sich dabei die Aufmerksamkeit der Reichstagsteilnehmer.¹⁴ War dieser nicht persönlich bei einem Fest oder einer Zeremonie zugegen, rückte der ranghöchste Fürst in den Fokus der Öffentlichkeit. In den verschiedenen Repräsentationsräumen des Reichstags spiegelte sich die abgestufte Hierarchie der

⁸ Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 227–248.

⁹ Zur nur scheinbaren Machtlosigkeit der Städte siehe Niccolò Machiavelli, »Bericht über Deutschland. Erstattet den 27. Juni 1508«, in: *Gesammelte Werke in einem Band*, Frankfurt a. M. 2008, S. 890–898, hier S. 896 f.

¹⁰ Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des alten Reiches*, München 2008.

¹¹ Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinzenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, S. 13.

¹² Ebd., S. 16, Fn. 17.

¹³ Karl V. hatte sich in einer Wahlkapitulation verpflichten lassen, zunächst die Zustimmung der Kurfürsten einzuholen; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 167 f.

¹⁴ Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 190.

ständischen Verfasstheit des Heiligen Römischen Reichs wider.¹⁵ Das höfische Leben der Frühen Neuzeit ist also zu verstehen als ein komplexes System von Handlungs-codes, die, wie Boris Voigt ausgehend von der zeitgenössischen Hoftheorie Niccolò Machiavellis überzeugend herausarbeitet, notwendigerweise für ein Publikum verständlich sein mussten.¹⁶ Der Gedanke, dass Herrschaft »symbolischer Formen«¹⁷ geradezu bedurfte, ist Grundlage der Studie der Historikerin Barbara Stollberg-Rilinger über die Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reichs. Soziale Ordnungen waren ihr zufolge eingebettet in einen »kollektiven Code«, den jedes Mitglied einer Gesellschaft kannte und dessen Grundbegriffe in »Symbolisierungen aller Art« verkörpert gewesen seien.¹⁸ Bei diesen Repräsentationen habe es sich nicht nur um Begriffe, Namen, Titel und Etikette, sondern auch um bedeutsame Objekte, Bilder, Gesten, rituelle Handlungen und eben auch um Musik und Klang gehandelt – Aspekte, die laut Stollberg-Rilinger trotz des erkennbar gestiegenen Interesses der Geschichtswissenschaften noch immer abseits der politischen Geschichte behandelt werden.¹⁹

Die Begriffe »Repräsentation« oder »Repräsentativität« scheinen, obwohl sie in geschichts- wie musikwissenschaftlicher Forschung häufig gebraucht werden, oftmals unzureichend definiert.²⁰ Gerit Jasper Schenk definiert Repräsentation als die »demonstrative und eben öffentliche Inszenierung eines Sachverhaltes, [als] ein Zur-Schau-Stellen vom Ansagen einer Fehde bis hin zum Herrschereinzug«.²¹ Reinhard Butz und Lars-Arne Dannenberg gehen einen Schritt weiter, wenn sie vorschlagen, dass die »Repräsentation des Herrschers [...] mehr als nur die Zur-Schau-Stellung von Herrschaft« sei. Sie stehe als »Begriff für alle Formen des weltlichen Handelns im weltlichen und im kirchlichen Bereich« und bezeichne damit »eine spezielle Dimen-

¹⁵ Zum Öffentlichkeitsbegriff siehe Pierre Monnet, »Die Stadt, ein Ort der politischen Öffentlichkeit im Spätmittelalter? Ein Thesenpapier«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011, S. 329–359.

¹⁶ Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel u. a. 2008, S. 38 f.; zu Machiavelli und der Musik siehe auch: Tim Shepard, *Alfonso I d'Este. Music and Identity in Ferrara*, Diss., Nottingham 2010, S. 15–17.

¹⁷ Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 39.

¹⁸ Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 10.

¹⁹ Ebd., S. 17.

²⁰ Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, »Einführung«, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. von dens., Tübingen 1990, S. 1–15, hier S. 1; Sabine Žak, »Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation«, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 133–148.

²¹ Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003, S. 60 f.

sion mittelalterlichen Wirklichkeitsverständnisses«. ²² »Jede Handlung des Herrschers« erscheine gewissermaßen »als Verkörperung einer höheren Gewalt«. ²³ Diese Begriffsbestimmung macht nicht nur klar, dass beinahe jedes öffentliche Wirken von Hofkünstlern sowie Hof- und Stadtmusikern (auch) als Akt der Repräsentation, als Herrscherauftritt verstanden werden kann, sondern verdeutlicht auch das Verständnis von Herrschaft im Allgemeinen. Diese wurde eben nicht bloß als die Möglichkeit der Machtausübung verstanden, sondern eben auch als ihre Präsentation. ²⁴ Repräsentatives Handeln bedeutete nicht weniger als die »fortwährende Bewirkung politische[r] Handlungsfähigkeit«. ²⁵ Butz und Dannenberg gehen sogar explizit davon aus, dass alle Formen höfischer Kunst und Musik »inhaltlich und funktional« auf die Repräsentation von Herrschaft bezogen sind. ²⁶ Höfische Kunst, höfisches Theater und höfische Musik sind demnach als Ausdrucksformen zu verstehen, die darauf abzielen, »den Herrscher über vielfältige Kommunikationsstränge zentriert erscheinen zu lassen und über Spiel und Ritual seine Vorrangstellung gegenüber den anderen Personen in seinem Umfeld zu verdeutlichen«. ²⁷ Butz und Dannenberg betonen, dass bei Versammlungen von Herrschern die »Inszenierungsanforderungen [...] noch komplexer« gewesen seien als im höfischen Alltag, denn bei Ereignissen wie dem Reichstag überlagerten sich repräsentative Interessen und symbolische Praktiken. ²⁸

Die vorsichtigen Schätzungen der Teilnehmerzahl an Reichstagen in der Forschung belaufen sich auf bis zu 10 000 oder sogar auf 15 000 Personen. ²⁹ Insbesondere der Kaiser und die weltlichen Kurfürsten reisten oft mit großem Gefolge an. Sie brachten nicht nur Hofbeamte und niederen Adel aus ihren Kurfürstentümern und Erblanden mit, sondern auch den Hofstaat – vom Koch über den Silberschmied bis zum Hofmaler. ³⁰ Auch Hofmusiker fanden regelmäßig den Weg zum Reichstag. Die besondere Dichte zahlreicher verschiedener Hofhaltungen in einer Reichsstadt während eines Reichstags veranlasste den Historiker Thomas Fröschl dazu, die Untersuchung der »Möglichkeiten der Kommunikation, des Informationsaustausches, der wechselseitigen Beeinflussung im Bereich von Zeremoniell, Kunst, Musik und Verhalten« als

²² Reinhardt Butz und Lars-Arne Dannenberg, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, in: *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, hrsg. von Reinhardt Butz u. a., Köln u. a. 2004, S. 1–42, hier S. 24.

²³ Ebd., S. 25.

²⁴ Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 39–45.

²⁵ Adalbert Podlech, Art. »Repräsentation«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Band 5 (1984), S. 509–547, hier S. 513.

²⁶ Butz und Dannenberg, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, S. 25.

²⁷ Ebd., S. 28.

²⁸ Ebd.

²⁹ Kohler, »Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts«, S. 223; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 146 f.

³⁰ Zum Thema Künstler auf dem Reichstag siehe ebd., S. 138–142.

Forschungsdesiderat zu benennen.³¹ Auch Rosemarie Aulinger regt in ihrer grundlegenden Studie zum Bild des Reichstags im 16. Jahrhundert die gemeinsame Auseinandersetzung von Historikern und Kunsthistorikern, Germanisten und Musikwissenschaftlern mit dem Gegenstand Reichstag an.³² Trotz der Formulierung dieser Desiderate und obwohl die geschichtswissenschaftliche Forschung höfische Zeremonien und Feste vermehrt als »ästhetisches Gesamtkunstwerk«³³ begreifen will, gibt es gerade bei der Untersuchung musikalischer Aspekte der Inszenierung von Herrschaft noch deutliche Lücken.³⁴

Obwohl der Reichstag des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts bislang nur am Rande auf musikwissenschaftliches Interesse stieß, wird auch von Musikwissenschaftlern immer wieder der Bedarf einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Reichstag formuliert.³⁵ Dieter Mertens betont in einer Fallstudie zum Freiburger Reichstag 1498 die wichtige Rolle, die der Reichstag als »Stellenmarkt für Künstler und Literaten« einnahm,³⁶ und Thorsten Hindrichs beklagt die mangelnde Beschäftigung der Musikwissenschaft mit politischen Ereignissen wie Reichstagen und Krönungen.³⁷ Albert Dunning diagnostizierte bereits 1969 ein Defizit bei der Erforschung des Zusammenhangs von Musik und Politik im 16. Jahrhundert.³⁸ Dass innerhalb der Musikwissenschaft noch keine intensivere Auseinandersetzung mit der Musik bei Reichsversammlungen im 16. Jahrhundert stattgefunden hat, mag auch an Äußerungen wie der von Robert Lindell liegen, der die »vom künstlerischen Standpunkt her weniger bedeutend[e]« Rolle der Reichstage betont. Hier sei es »in erster Linie [auf]

³¹ Thomas Fröschl, »Der Alltag einer ständischen Gesellschaft: Stadt und Reichstag. Rahmenbedingungen des stadtbürgerlichen Alltags im 16. Jahrhundert«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 174–194, hier S. 194.

³² Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 278.

³³ Butz und Dannenberg, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, S. 26 f.

³⁴ Jörg Bölling, »Musicae utilitatis. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johannek und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 229–266, hier S. 230.

³⁵ Bei Christoph Meixners Studie zum *Musiktheater im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* handelt es sich in erster Linie um eine repertoirebezogene Untersuchung des Regensburger Opernlebens im 17. Jahrhundert; Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*, Sinzing 2008; siehe auch Christoph Meixner, »Musik und Theater in der Zeit der Reichstage«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hrsg. von Thomas Emmertig, Regensburg 2006, S. 131–185.

³⁶ Dieter Mertens, »Der Preis der Patronage. Humanismus und Höfe«, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hrsg. von Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 125–154, hier S. 135.

³⁷ Thorsten Hindrichs, »Die Hofkapelle Kaiser Maximilians II. auf dem Reichstag zu Speyer 1570 und während seiner Wahl zum polnischen König in Wien 1576«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Geschichte* 74/75 (2002), S. 191–209.

³⁸ Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Amsterdam 1969, S. XV.

die vorgeschriebene und notwendige zahlenmäßige Stärker der Trompeter«, jene »einfachste Form der ›representatio maestatis‹«, angekommen.³⁹ Lindell offenbart in seiner Argumentation nicht nur ein stark auf ›Kunstmusik‹ bezogenes Verständnis von Musikwissenschaft, er irrt auch in der Annahme, dass der »musikalische Anteil« bei Reichstagen nur »auf Trompetenfanfaren« beschränkt gewesen sei. Dies konnten einige neuere Einzelstudien bereits pointiert herausarbeiten.⁴⁰ So schildert etwa Franz Körndle die wichtige Rolle der musikalischen Gestaltung der Exequien für Philipp den Schönen beim Reichstag im Jahr 1507.⁴¹

Ansätze, die nach einem historischen Ereignis oder einer Gruppe von Ereignissen fragen, spielen in der musikwissenschaftlichen Forschung zum 16. Jahrhundert eine nachrangige Rolle.⁴² Einzig die musikalische Gestaltung von Hochzeiten ist auf größeres Interesse gestoßen.⁴³ Der Historiker Jörg Bölling sieht in der starken Werkorientierung der Musikwissenschaft einen Grund dafür, dass die systematische klangliche Kartierung einzelner zeremonieller oder festlicher Ereignisse bislang kaum gelungen sei.⁴⁴ Die Fragestellung jenseits musikalischer Werke, Gattungen, Persönlichkeiten oder Institutionen, die dieser Arbeit zugrunde liegt, birgt freilich Gefahren. Die Untersuchung des Reichstags im 16. Jahrhundert verläuft gewissermaßen quer zur Struktur musikwissenschaftlicher Forschung und damit auch quer zur Expertenkultur der Disziplin. Konflikte mit tiefenscharfen Expertisen zu einzelnen Komponisten, Institutionen und Gattungen erscheinen unausweichlich. In diesem

³⁹ Robert Lindell, »Helden. Musik bei kaiserlichen Festen im späten 16. Jahrhundert«, in: *Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance*, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2005, S. 15–19, hier S. 15.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Franz Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben«. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 87–109; Zum Konstanzer Reichstag siehe unter anderem auch David J. Burn, »What Did Isaac Write for Constance?«, in: *JMS* 20 (2003), S. 45–72.

⁴² Zum Begriff ›Ereignis‹ siehe Alexander Demandt, »Was ist ein historisches Ereignis?«, in: *Ereignis: eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, hrsg. von Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2003, S. 63–77. Eine Ausnahme ist Franz Körndles Studie zum Lands-huter Vliesfest 1585; Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116.

⁴³ Walter Salmen, »Musik und Tanz bei Hochzeiten um 1500«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Walter Salmen (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 21–35; Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge*, übers. und hrsg. von Horst Leuchtmann, München und Salzburg 1980; Gerhard Pietzsch, »Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen«, in: *Annuario Musical* 15 (1960), S. 21–62.

⁴⁴ Bölling, »Musicae utilitatis«, S. 230; zum Werkkonzept in der Musikwissenschaft siehe Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007.

Spannungsfeld liegen jedoch gerade der Neuheitscharakter und die Chance dieser Studie, das Neben- und Miteinander von Ereignis und Werk als ein zentrales Spannungsfeld musikhistorischer Forschung herauszuarbeiten. Der Reichstag bietet in seiner Vielgestaltigkeit die Möglichkeit, sich zahlreichen Teilaspekten des deutschen Musiklebens des 16. Jahrhunderts aus neuer Perspektive zu nähern.⁴⁵

Ich frage in der vorliegenden Arbeit nach Formen des Klangs im Rahmen des Reichstags, lege also einen denkbar weiten Musikbegriff zugrunde. Das Einbeziehen sämtlicher absichtlich erzeugter Klangereignisse verringert problematische Grenzziehungen. So erscheint es mir kaum sinnvoll, das Spiel eines Turmtrompeters zur Begrüßung eines Kaisers als ›Musik‹ in die Betrachtungen einzubeziehen, während der Glockenton oder die Salutschüsse der Feldgeschütze als ›unmusikalisches‹ Klangereignis außen vor bleiben müssen. Dass ich dennoch anders als einige Studien aus dem Forschungsfeld der ›Sound Studies‹ komponierte Musik ausführlich in meine Betrachtung mit einbeziehe, geschieht aus der Überzeugung heraus, dass das musikalische Werk als ein soziales Produkt seiner Zeit zu betrachten ist, das freilich wiederum selbst Einfluss auf Gesellschaft nehmen kann. Das improvisierte Spiel von Stadtpfeifern, Hoftrompetern und Spielleuten unterscheidet sich hinsichtlich seiner grundsätzlichen Zeichenhaftigkeit nicht wesentlich von einem Choral, einem Lied, einer Motette oder einer Messe.

Fragen zum Thema Stadt und Urbanisierung rückten in den vergangenen Jahrzehnten vermehrt in den Fokus der kultur- und geschichtswissenschaftlichen Forschung.⁴⁶ Auch in der Musikwissenschaft hat die Stadt als Untersuchungsgegenstand Konjunktur.⁴⁷ Für das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit gab Reinhard Strohm's Studie zur Musik im spätmittelalterlichen Brügge einen entscheidenden Impuls. Strohm beschreibt das Musikleben der großen Städte des Spätmittelalters als komplexes System, das von einer Vielzahl verschiedener Akteure geprägt wurde.⁴⁸ Strohm greift Tendenzen poststrukturalistischer Wissenschaft auf, die unter anderem in der Nachfolge Michel Foucaults den (spät-)mittelalterlichen Raum als »hier-

⁴⁵ Der Begriff ›deutsch‹ bzw. ›Deutschland‹ beschreibt in dieser Arbeit sowohl das Heilige Römische Reich als auch den darüberhinausgehenden ›deutschen‹ Sprachraum.

⁴⁶ Heinz Schilling, *Die Stadt in der Frühen Neuzeit* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte 24), München 2004.

⁴⁷ Susanne Rode-Breyman (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik und Gender 3), Köln 2007; Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Adlershot 2004; Fiona Kisby (Hrsg.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge 2001.

⁴⁸ Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990 S. 2; siehe auch Reinhard Strohm, »Music and Urban Culture in Austria. Comparing Profiles«, in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. von Fiona Kisby, Cambridge 2001, S. 14–27; Fiona Kisby, »Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe«, in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. von ders., Cambridge 2001, S. 1–14.

archisiertes Ensemble von Orten« bezeichnet. Die Wahrnehmung des Mittelalters sei also bestimmt von einer statischen Vorstellung von Raum.⁴⁹ In der mittelalterlichen Welt – so Foucault – hatte alles einen festen Ort. Erst im 17. Jahrhundert habe sich diese Raumwahrnehmung zugunsten eines ständigen ›In-Bewegung-Seins‹ geöffnet.⁵⁰ Der ›Raum Reichstag‹ liegt quer zu der Foucault'schen Vorstellung. Er hatte keinen topographischen Ort und war ständig in Bewegung. Die Regel der Goldenen Bulle, dass jeder erste Reichstag eines Kaisers in Nürnberg stattzufinden habe, wurde im 16. Jahrhundert nicht beachtet. Erst im 17. Jahrhundert erhielten die Beratungen der Reichsstände in Form des Immerwährenden Reichstags in Regensburg einen festen Ort. Der Reichstag war ein Produkt politischer Praxis, eine ephemere Struktur, die sich gewissermaßen über einen Ort legt. Im Sinne Henri Lefebvres war der Reichstag ein »gelebter Raum [espace vécu]« und seine Akteure handelten innerhalb dieses Raums in »mehr oder weniger kohärenten [...] Symbol- und Zeichensystemen.«⁵¹ Ich verstehe den Reichstag in dieser Studie als eine hybride Struktur, die sich aus den verschiedenen ›Teilräumen‹ (etwa aus Höfen, Städten und Klöstern)⁵² zusammensetzte, die sich keineswegs vollständig in den Gesetzmäßigkeiten des Reichstags auflösten, sondern unter topographisch und/oder sozial veränderten Rahmenbedingungen ihre internen Logiken weitgehend beibehielten. Die Grenzen des Reichstags als Raum werden innerhalb dieser Definition nicht nur durch die Mauern einer Reichsstadt und die Ankunft und Abreise der Reichsstände definiert. Auch mediale Produkte – vom gedruckten Ereignisbericht bis zur Musikhandschrift – formen den Reichstag entscheidend mit.

Seit den 1990er Jahren sind in zahlreichen Disziplinen – allen voran in der Musikwissenschaft – Studien zum Thema Klang erschienen.⁵³ Das Verhältnis von Musik und Klang ist freilich vielschichtig, nicht zuletzt, weil über die Grenzen beider Begriffe alles andere als Klarheit herrscht.⁵⁴ Als Sammelbegriff für die interdisziplinären Untersuchungen von Klang in Geschichte und Gegenwart hat sich der Begriff ›Sound Studies‹ etabliert. Im Zentrum dieses Komplexes, der in zahlreichen geis-

⁴⁹ Michel Foucault, »Von anderen Räumen (1967)«, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Hermann Doetsch, Frankfurt a. M. 2006, S. 317–329, hier S. 317 f.

⁵⁰ Ebd., S. 318.

⁵¹ Henri Lefebvre, »Die Produktion des Raums (1974)«, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Hermann Doetsch, Frankfurt a. M. 2006, S. 330–342, insbes. S. 336.

⁵² Thomas Da Costa-Kaufmann, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, Chicago 1995.

⁵³ Jonathan Sterne (Hrsg.), *The sound studies reader*, London 2012.

⁵⁴ Elena Ungeheuer, »Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik«, in: *Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld 2008, S. 57–76.

tes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen aufgegriffen wurde, steht die Frage, wie Klang die Lebenswelt des Menschen beeinflusst und gleichzeitig, wie die Menschen auf die Welt des Klangs einwirken.⁵⁵ In der Musikwissenschaft ging das Interesse für Klang mit einer deutlichen Ausweitung des Blickfelds auf Phänomene jenseits von Komponisten und musikalischen Werken einher. Anders als die Bildwissenschaft standen die Sound Studies in der geschichtswissenschaftlichen Forschung bislang nicht im Zentrum des Interesses. Ein Grund mag die moderne affektorientierte Musikvorstellung sein, die mit der Nüchternheit zeitgenössischer Autoren kaum in Einklang zu bringen ist. Musik findet in Quellen aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit zwar regelmäßig Erwähnung; sie tritt jedoch selten in Form von ausführlichen Beschreibungen persönlicher Eindrücke in Erscheinung. Nicht selten scheinen Musik und Klang der Reduzierung der zeitgenössischen Chronistik zum Opfer zu fallen.⁵⁶ Gleichzeitig dürfte die Wahrnehmung der Moderne als »visuelles Zeitalter«⁵⁷ eine entscheidende Rolle dabei spielen, dass in den Geschichtswissenschaften in den vergangenen Jahrzehnten zwar das Interesse an der optischen Qualität der Geschichte stark anstieg – der »visual turn« wurde bereits in den 1990er Jahren ausgerufen –, die akustische Gestalt der Vergangenheit zunächst jedoch auf der Strecke blieb.⁵⁸

Untersuchungszeitraum & Eingrenzung des Themenfelds

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Musik bei den Augsburger Reichstagen. Die große Anzahl an Ständetreffen in allen deutschen Reichsstädten im 16. Jahrhundert (insgesamt 35) wäre freilich nicht mit der gebotenen Tiefenschärfe zu bewältigen. Die Augsburger Reichstage (12) stellten sich im Verlauf meiner Forschungen auch aufgrund ihrer besonderen Prominenz als besonders geeignet für die Untersuchung von Musik und Klang heraus. Hier fanden nicht nur die meisten und in der Rückschau politisch besonders bedeutsame, sondern auch viele außergewöhnlich gut besuchte Reichstage statt.⁵⁹ Die Fokussierung der Fragestellung auf eine Stadt ermöglicht zu-

⁵⁵ Sterne, *The sound studies reader*, S. 2.

⁵⁶ Thomas Rahn, »Herrschaft als Zeichen. Zum Zeremoniell als Zeichensystem«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 22–31 sowie S. 63 f.

⁵⁷ Daniel Morat, »Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft«, in: *Kunsttexte.de/Auditive Perspektiven* 4 (2010), <<http://dx.doi.org/10.18452/6846>>.

⁵⁸ Jan-Friedrich Missfelder, »Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47, hier S. 27; zum »acoustic turn« siehe Petra Maria Meyer, »Vorwort«, in: *Acoustic Turn*, hrsg. von ders., München 2008, S. 11–31.

⁵⁹ Georg Kreuzer, Art. »Reichstag(e)«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 1998, S. 745–746; Rosemarie Aulinger, »Augsburg und die Reichstage des 16. Jahr-

dem eine eingehende Auseinandersetzung mit den Eigenheiten des lokalen Musiklebens und seiner spezifischen Reaktion auf den Reichstag. Augsburg erlebte seit dem 15. Jahrhundert einen beispiellosen wirtschaftlichen Aufstieg. Dieser äußerte sich nicht nur im Wohlstand der Kaufleute und Patrizier, sondern auch im rasanten Bevölkerungswachstum. Um das Jahr 1535 dürfte Augsburg als eine der größten Städte des Reichs etwa 35 000 Einwohner gehabt haben. Bis zur Jahrhundertwende um 1600 wuchs diese Zahl auf 45 000.⁶⁰ Augsburg war nicht nur Zentrum des Bankgewerbes, der Bergbauunternehmungen und der Textilindustrie, sondern auch wichtiger Standort des Buchdrucks und des Kunsthandwerks. Nur wenige Reichsstädte waren der logistischen Herausforderung eines Reichstags überhaupt gewachsen. Faktoren wie die Vermeidung der grassierenden Pestepidemien entschieden nicht selten über die Ortswahl. Augsburg dürfte aufgrund seiner guten Unterbringungsmöglichkeiten, seiner Infrastruktur – zu nennen wäre hier etwa die Anbindung an das Postnetz und die moderne Wasserversorgung – sowie seiner ökonomischen Leistungsfähigkeit als besonders attraktiver Reichstagsort gegolten haben.

Ich beschäftige mich in dieser Studie mit dem Reichstag im 16. Jahrhundert, widme mich also einem vergleichsweise großen Untersuchungszeitraum.⁶¹ Das Ziel der Arbeit besteht dabei keineswegs in der vollständigen Kartierung von Musik und Klang aller Augsburger Reichstage. Es sollen vielmehr schlaglichtartig am Beispiel einzelner Versammlungen Aspekte des Musiklebens während des Reichstags dargestellt werden. Die Ständeversammlungen unter Kaiser Maximilian stellen dabei den Ausgangspunkt meiner Forschungen dar. Anders als Rosemarie Aulinger, die in ihrer Studie zum Reichstag des 16. Jahrhunderts die Ständetreffen unter Maximilian (1486–1519) ausklammert, will ich anhand der Regierungszeit des ›letzten Ritters‹ versuchen, ein Panorama der Reichstagsmusik im frühen 16. Jahrhundert zu skizzieren. Hierbei werden sowohl personen- und institutionengeschichtliche als auch phänomenologische Ansätze verfolgt. Neben den drei Augsburger Reichstagen in den Jahren 1500, 1510 und 1518 sollen auch Versammlungen in anderen Städten schlaglichtartig in die Untersuchungen miteinbezogen werden, etwa der Reichstag in Köln (1505), der Konstanzer Reichstag (1507) oder die Reichsversammlung in Trier und Köln (1512). Zur genaueren

hunderts«, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hrsg. von Städtische Kunstsammlungen Augsburg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Band 3, Augsburg 1980, S. 9–24; Winfried Schulze, »Augsburg und die Reichstage im späten 16. Jahrhundert«, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hrsg. von Städtische Kunstsammlungen Augsburg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Band 1, Augsburg 1980, S. 43–49; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 119.

⁶⁰ Rolf Kießling, »Augsburg in der Reformationszeit«, in: ›*Wider Laster und Sünde*‹. *Augsburgs Weg in der Reformation*, hrsg. von Josef Kirmeier u. a., Köln 1997, S. 17–43, hier S. 17.

⁶¹ Harriet Rudolph beginnt in ihrer Studie des Reichszeremoniells im 16. Jahrhundert im Jahr 1555; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*.

Konturierung einzelner Aspekte wird in dieser überblickartigen Darstellung stellenweise der Blick über die Aetas Maximiliana hinaus, sowohl in das 15. Jahrhundert als auch in das spätere 16. Jahrhundert geweitet. In den daran anschließenden Kapiteln sollen ausgewählte Aspekte der Reichstagsmusik vertiefend behandelt werden. Nicht alle Augsburger Reichstage des 16. Jahrhunderts können dabei besprochen werden. Ein wichtiges Kriterium bei der Auswahl der Reichstage stellt die Anwesenheit des Kaisers beim Reichstag dar, denn die ›Praesentia maiestatis‹ verlieh dem Reichstag nicht nur in zeremonieller Hinsicht besonderes Gewicht, sie sorgte auch für größere Anwesenheit der Reichsstände. Aus heutiger Sicht politisch bedeutende Reichstage wie etwa die Ständeversammlung im Jahr 1555 (Augsburger Religionsfrieden) waren aus repräsentativer Sicht eher »ereignislos«, was nicht unwesentlich an der Abwesenheit des Kaisers lag.⁶² In vier Fallstudien soll der Klang und die Musik der Augsburger Reichstage in den Jahren 1530, 1547/48, 1559 und 1566 untersucht werden. Der letzte Reichstag in Augsburg im Jahr 1582 spielt in der vorliegenden Fassung dieser Studie keine Rolle. Die Auseinandersetzung mit diesem Ständetreffen stellt jedoch aufgrund des reichen Quellenmaterials ein Forschungsdesiderat dar.

Quellen

Eine ausführliche Darstellung des umfangreichen und vielfältigen Quellenkorpus zum Reichstag im 16. Jahrhundert findet sich bereits in Aulingers grundlegender Studie.⁶³ Darauf aufbauend sollen an dieser Stelle einige kurze Bemerkungen zur Rolle der Musik in den Quellen zum Reichstag genügen. Die Chroniken der Stadt Augsburg und anderer deutscher Städte, die teilweise in Editionen vorliegen, geben einen städtischen und subjektiv gefärbten Blick auf die Reichstage des 16. Jahrhunderts.⁶⁴ Das Interesse der Chronisten an der musikalischen Gestaltung von Ereignissen ist bemerkenswert unterschiedlich. Der Benediktinermönch Clemens Sender kommt etwa in seiner Chronik weitaus häufiger auf Klang und Musik zu sprechen als der

⁶² Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 480; Rosemarie Aulinger u. a., *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1555* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 20), München 2009, S. 69 f.

⁶³ Aulinger, *Das Bild des Reichstages*.

⁶⁴ Zu den Augsburger Chronisten siehe Carla Kramer-Schlette, *Vier Augsburger Chronisten der Reformationszeit. Die Behandlung und Deutung der Zeitgeschichte bei Clemens Sender, Wilhelm Rem, Georg Preu und Paul Hektor Mair*, Lübeck und Hamburg 1979. Die jüngst erschienene Edition der Chronik des Augsburger Handelsdieners Kölderer ergänzt das Spektrum der Augsburger Chroniken, die in der Reihe Chroniken der deutschen Städte erfasst sind; Georg Kölderer, *Beschreibung unnd Kurtze Vertzaichnus Fürnemer Lob unnd gedenckwürdiger Historien. Eine Chronik der Stadt Augsburg der Jahre 1576 bis 1607*, hrsg. von Wolfgang E. J. Weber (= Documenta Augustana 26), Augsburg 2013.

Stadtschreiber Paul Hector Mair oder der Handelsdiener Georg Kölderer. Keineswegs alle Augsburger Städtchroniken stehen in Editionen zur Verfügung. Insbesondere kürzere Notizen zu einzelnen Reichstagen, die nicht in den Chroniken der deutschen Städte ediert wurden, enthalten oft wertvolle Informationen zur Musik.⁶⁵ Chroniken zu Reichstagen in anderen Städten wie Köln, Konstanz oder Trier – hier ist insbesondere die Reichstagschronik Peter Maiers hervorzuheben – liegen teilweise ebenfalls in Editionen vor.⁶⁶ Aber auch Korrespondenzen fürstlicher und ausländischer Botschafter enthalten wichtige Informationen zum Klang des Reichstags und seines Umfelds.⁶⁷

Der Reichstag des 16. Jahrhunderts war immer auch ein Medienereignis. Gedruckte Heroldsberichte dokumentieren die Reichsversammlungen bereits seit der Zeit um 1500 regelmäßig. Der eingangs zitierte Bericht aus Frankfurt 1486 ist hier nur ein prominentes Beispiel. Die Flüchtigkeit der Feste und Zeremonien des Reichstags wurde in den gedruckten Berichten in »Permanenz« umgewandelt.⁶⁸ Die Autoren gedruckter Reichstagschroniken stammten meist aus der Reihe der Reichsherolde oder dem Kreis der *Poetae laureati*.⁶⁹ Unter ihnen sind für den Augsburger Reichstag vor allem Caspar Sturm und Nikolaus Mameranus hervorzuheben. Letztgenannter berichtet ausführlich von den Festen und Zeremonien der Augsburger Reichstage 1548 und 1566 und erstellte darüber hinaus Listen der beim Ständetreffen anwesenden Höflinge, in denen er unter anderem auch die Hofmusiker erfasste. Da die meisten gedruckten Reichstagsberichte aus dem Umfeld des Kaisers stammen, hatten sie einen »offi-

⁶⁵ Ein Beispiel hierfür ist etwa die anonyme Reichstagschronik aus dem Augsburger Stadtarchiv, die in der Edition der Reichstagsakten 1566 verfügbar gemacht wurde; Maximilian Lanzinner (Bearb.), *Der Reichstag zu Augsburg 1566* (= Deutsche Reichstagsakten, Reichsversammlungen 1556–1662 4), München 2002, S. 1483–1502, Nr. 465. Bedauerlicherweise war das Augsburger Stadtarchiv über weite Teile des Bearbeitungszeitraums dieser Studie vollständig geschlossen, sodass die Quellen des Archivs nicht in größerem Umfang eingesehen werden konnten.

⁶⁶ Dietmar Heil (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstag zu Konstanz 1507* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 9), München 2014; Dietmar Heil (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Der Reichstag zu Köln 1505* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 8), München 2008; Peter Maier, »Von dem Richestage zu Trier gehalten, anno 1512, tempore Maximiliani«, in: *Coblenz, die Stadt. Historisch und topographisch dargestellt*, hrsg. von Chr. v. tramberg (= Denkwürdiger und nützlicher Rheinischer Antiquarius [...]), Coblenz 1853, S. 343–357.

⁶⁷ Die Briefe der städtischen Gesandten der Stadt Frankfurt und Straßburg liegen für einige Reichstage in Edition vor; Otto Winckelmann, *Politische Correspondenz der Stadt Strassburg im Zeitalter der Reformation. 3. Band 1540–1545* (= Urkunden und Akten der Stadt Strassburg II/3), Straßburg 1898; Johannes Janssen, *Frankfurts Reichsrespondenz nebst andern verwandten Aktenstücken 1376–1519. Zweiter Band, Freiburg i.Br. 1872*. Auch die Berichte Ausländischer Gesandtschaften, etwa der Republik Venedig oder Englands, sind teilweise editorisch erschlossen; Gustav Turba (Bearb.), *Venetianische Depeschen vom Kaiserhofe*, Band 3, Wien 1898; Roger Ascham, *The Whole Works of Roger Ascham*, Band 1.2, London 1865, S. 269 f.

⁶⁸ Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 427.

⁶⁹ Zu dieser Quellensorte siehe Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 61–65.

ziösen Charakter«.⁷⁰ Zwar ist nicht immer eine direkte Anstellung der Autoren am Kaiserhof nachzuweisen, die Nähe der Veröffentlichungen zum Kaiserhof wirkte sich jedoch auf den Quellencharakter aus. Reichsherolde waren nicht bloß Chronisten, sie waren auch an der Organisation der Ereignisse beteiligt. In Heroldsberichten wird in nicht unwesentlichem Ausmaß eine Erwartungshaltung an die beschriebenen Ereignisse formuliert. Unregelmäßigkeiten im Ablauf eines Herrschereinzugs, einer Belehnung oder eines Turniers fanden selten Eingang in diese Quellen. Heroldsberichte sind weniger das Produkt eines Ereignisses, sie konstruieren das Ereignis in seiner medialen Realität.

Beschreibungen von zeremoniellen Anlässen und Festen stellen musikwissenschaftliche Forschung nicht selten vor das Problem, dass die klangliche Gestaltung des Geschehens in der stark reduzierten Darstellung deutlich in den Hintergrund tritt. In den Beschreibungen von Festen und Zeremonien der Frühen Neuzeit geht es nicht um eine »sinnlich evozierende Festwahrnehmung«, sondern um eine »abstrahierende« Wiedergabe der Ereignisse.⁷¹ Im Bereich klanglicher Aspekte besteht die Abstraktion oft darin, dass sich ›Festival books‹ des 16. Jahrhunderts auf die deskriptive Schilderung der Präsenz von Musikern oder Musikergruppen beschränken. Über den spezifischen Klang oder gar über das Repertoire enthalten sie in den seltensten Fällen Informationen. In bebilderten Berichten übernehmen die Illustrationen mitunter die Darstellung von Details und die damit verbundene Vermittlung sinnlicher Erfahrungen.⁷² Freilich bedeutet der Umstand, dass sich die Autoren selten zu Sinneswahrnehmungen äußern, nicht, dass sie notwendigerweise ein unsinnliches Verhältnis zum Ereignis selbst hatten. Fragen nach der sensuellen Qualität der musikalischen Begleitung von Festen und Zeremonien bewegen sich aus diesem Grund im ständigen Spannungsfeld zwischen der zeitgenössischen Chronistik und einer schwer greifbaren, aber wohl dennoch kaum bestreitbaren Wirkmächtigkeit von Musik auf die Sinne ihres Publikums.

Rechnungsbücher sind eine wichtige Quelle für die Erforschung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Musik. Für Augsburg sind hier allem voran die Baumeisterbücher des Stadtarchivs zu nennen. Sie geben oftmals wertvolle Auskünfte über die Zusammensetzung von Musikinstitutionen sowie die Aktivitäten und die Karrieren einzelner Musiker.⁷³ Es handelt sich meist um Rechtsquellen, die im weitesten Sinne auf einen zivilrechtlichen Vorgang verweisen, etwa auf eine Entlohnung oder

⁷⁰ Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 62.

⁷¹ Rahn, »Herrschaft als Zeichen«, S. 27.

⁷² Ebd.; Zu den bildlichen Quellen des Reichstags im 16. Jahrhundert gibt Aulinger ausführlich Auskunft; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 367–417.

⁷³ Günter Katzler, »Was erzählen Rechnungsbücher von der Stadt? Das Beispiel des Rechnungsbuchs Bichschof Bertholds von Freising«, in: *Pro Civitate Austriae. Informationen zur Stadtgeschichtsforschung in Österreich*, Neue Folge 13 (2008), S. 37–61.

eine Schenkung. Die Quellensorte Rechnungsbuch bringt ein grundlegendes methodisches Problem mit sich. In den seltensten Fällen enthalten die Auflistungen über die Ausgaben eines Hofes oder einer Stadt die Anlässe für die Zahlungen. Ein Musiker, der eine Zahlung aus dem Budget einer Stadt erhalten hat, könnte diese als Arbeitslohn, etwa im Rahmen eines Fests bekommen haben. Denkbar wäre aber auch, dass die Zahlung nicht auf einem wechselseitigen Leistungsverhältnis beruht, sondern, dass der Musiker ein (Ehren-)Geschenk empfing. Freilich liegt es näher, anzunehmen, dass sich hinter den meisten Zahlungen an Musiker, die in Rechnungsbüchern verzeichnet sind, auch Musik verbirgt. Diese Vorannahme soll in dieser Arbeit aufrecht erhalten werden, jedoch im Bewusstsein der zwangsläufig entstehenden Unschärfe.⁷⁴

Die Beschäftigung mit der Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert erfordert die ausführliche Diskussion der Musikhandschriften und Musikdrucke, die im Kontext des Reichstags stehen. Insbesondere im Bereich der Musikdrucke sind die Zusammenhänge zwischen den Musikalien und dem Reichstag in einigen Fällen evident. Sowohl während des Reichstags 1547/48 als auch während des Reichstags 1559 wurden in Augsburg Musiksammlungen mit klaren Bezügen zum Ständetreffen gedruckt (Kap. III; Kap. IV). Auch für den Augsburger Reichstag im Jahr 1566 ist ein Druck erhalten, der explizit Bezug zum Ständetreffen nimmt (Kap. V). Bei der Diskussion dieser Drucke soll es weniger um die Verortung der im Umfeld des Reichstags gedruckten Kompositionen im Geschehen des Ständetreffens gehen. Vielmehr steht ihre Funktion im Kommunikationsraum des Großereignisses im Mittelpunkt. Bei der Beschäftigung mit komponierter ›Reichstagsmusik‹ gehe ich im Gegenteil von der Prämisse aus, dass die Betrachtung einer Quelle, in der

⁷⁴ Hier werden in einer eigenen Rubrik Zahlungen der Stadt an Hofmusiker, Herolde und Spielleute aufgelistet. Für Reichstage außerhalb Augsburgs haben einige Bände der Reichstagsakteneedition städtische Rechnungsbücher zugänglich gemacht; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1102–1104 sowie 1267 f.; eine weitere fiskalische Quelle für das Musikleben beim Reichstag sind die Hofzahlamtsrechnungen des Kaiserhofs. Die Rechnungsbücher rund um die habsburgischen Kaiser stießen in der Musikwissenschaft bereits auf verstärktes Interesse und sind deshalb für Fragen der Musik weitgehend erschlossen; Othmar Wessely, »Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes«, in: *StMw* 23 (1956), S. 79–134; Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck 1954; Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. I. Teil«, in: *StMw* 6 (1919) S. 139–186; Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. II. Teil«, in: *StMw* 7 (1920), S. 102–142; Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. III. Teil«, in: *StMw* 8 (1921), S. 176–206; Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. IV. Schlussteil«, in: *StMw* 9 (1922), S. 43–81; Ausgaben von Gesandtschaften und Reichsfürsten wurden ebenfalls in einigen Bänden der Reichstagsakteneeditionen zugänglich gemacht (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1247–1267). Auch sie enthalten Ausgaben für Musiker fremder Höfe beim Reichstag und geben damit Einblick in die Interaktion verschiedener Hofhaltungen im Umfeld der Ständetreffen.

Musik aufgezeichnet wurde, zunächst von Überlegung zum konkreten Erklingen der Musik zu trennen ist, auch wenn sie im direkten Umfeld eines politischen Großereignisses entstanden ist. Nur in Fällen, in denen konkrete Hinweise für die Aufführung des Notierten vorhanden sind, will ich den direkten Schritt zum Klangereignis gehen. Denn Aussagen über das Erklingen einer Komposition bleiben ohne konkrete außermusikalische Belege – hierbei kann es sich um Anmerkungen in Musikhandschriften oder Drucken handeln, aber auch um chronikalische Berichte, Briefe oder Tagebücher – meist im Bereich des Spekulativen. Die Noten selbst berichten nicht über ihre klangliche Realisierung und auch der Text einer Motette oder eines Lieds enthält nur selten spezifische Hinweise auf konkrete Aufführungssituationen. Diese Unterscheidung entwertet die Musikalien aus dem Kontext des Reichstags keineswegs. Die Musikhandschriften, Musikdrucke und Flugblätter verfügen über einen eigenen Kontext jenseits des Erklingens der enthaltenen Kompositionen. Sie sind Teil der medialen Wirklichkeit des Reichstags – etwa gemeinsam mit Übersetzungen antiker Texte, Zeitungsdrucken, religiöser Erbauungsliteratur und konfessionellen Programmschriften. Als solche sind sie Elemente eines politischen Handlungsraums jenseits des konkreten Reichstagsgeschehens.⁷⁵

⁷⁵ Alle in dieser Studie zitierten Internetquellen wurden am 17. Oktober 2018 zuletzt aufgerufen und überprüft.

Kapitel I

Kaiser Maximilian I., die Musik und der Reichstag

I Kaiser Maximilian I., die Musik und der Reichstag

Um das Verhältnis Kaiser Maximilians zur Reichsstadt Augsburg rankten sich schon im frühen 16. Jahrhundert zahlreiche Mythen. Der französische König Franz I. soll den Kaiser einst als »Bürgermeister von Augsburg« bezeichnet haben.¹ Augsburg gilt noch heute als Maximilians favorisierte Stadt im Reich.² Das wechselseitige Verhältnis von Stadt und Kaiser war jedoch – wie Christoph Böhm darstellt – keineswegs immer frei von Spannungen. Maximilian hielt sich während seiner Regentschaft etwa 55 Mal in Augsburg auf. Er verbrachte zwischen 1486 und 1519 insgesamt zwei Jahre, zehn Monate und fünf Tage in der freien Reichsstadt – deutlich mehr Zeit als beispielsweise in Wien.³ Während der Regierungszeit Maximilians fanden in den Jahren 1500, 1510 und 1518 drei von insgesamt etwa 13 Reichstagen in Augsburg statt. Zudem tagte im Jahr 1504 der Schiedstag zur Beilegung des bayerischen Erbfolgestreits in der Metropole am Lech. Die Dichte der Reichstage der Aetas Maximiliana lässt eine getrennte Behandlung der einzelnen Reichstage in den ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts wenig sinnvoll erscheinen. Stattdessen soll in diesem ersten Kapitel der Versuch unternommen werden, ein Gesamtpanorama der Musik beim Reichstag am Beispiel der Regierungszeit Maximilians I. zu entwerfen. Dabei soll der Blick über die Grenzen der Reichsstadt Augsburg hinaus schlaglichtartig auch auf andere Reichstagsstädte gerichtet werden.

1 Von Höfen und Städten

Der Reichstag des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit war ein komplexes System, das von zahlreichen Akteuren geformt und entwickelt wurde. Für die Darstellung der Musik im Kontext eines Reichstags soll zunächst eine pragmatische Vereinfachung dieses Systems vorgenommen werden. Ich gehe davon aus, dass der Reichstag die Koexistenz, Interaktion und Kollision verschiedener Musikräume an einem Ort zur selben Zeit bedeutete. Hierbei stehen vor allem höfische Akteure sowie das Musikleben der gastgebenden Stadt im Mittelpunkt. An die Stelle des musikalischen Alltags höfischer und städtischer Musikinstitutionen, der etwa in der Gestaltung von

-
- 1 Christoph Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit*, Sigmaringen 1998, S. 15.
 - 2 Laurenz Lütteken, »Musikalische Identitäten. Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians um 1500«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 15–26, hier S. 18.
 - 3 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 392.

Gottesdiensten im Jahreszyklus bestand, trat – so die hier vertretene These – der ›Ausnahmезustand‹ des Reichstags. Für Hofmusiker und Stadtmusiker bedeutete dies vor allem das Agieren in einem neuen Umfeld und das Reagieren auf neue Einflüsse und Anforderungen. Die in diesem Zusammenhang vorrangige Frage ist, welche Musiker überhaupt beim Reichstag anwesend waren. Welche Reichsfürsten brachten Musiker mit zu Ständetreffen und welche Funktionen erfüllten Sänger und Instrumentalisten beim Reichstag? Auf welche Weise kommunizierten und interagierten die Musiker miteinander?

Die Quellen zu den Reichstagen der Aetas Maximiliana sind keineswegs vollständig erschlossen. Gerade die in den letzten Dekaden erschienenen Bände der Edition der Reichstagsakten machen – aufgrund angepasster Editionsschwerpunkte – für einzelne Ständetreffen eine große Menge an Material zugänglich, das für musikwissenschaftliche Fragestellungen interessant scheint.⁴ Insbesondere die Reichstage 1505 (Köln) und 1507 (Konstanz) sind anhand von Reichstagschroniken und lokalen Rechnungsbücher im Hinblick auf Fragen zur Musik besonders tiefgehend untersucht worden.⁵ Wichtige Einblicke in das Leben am Hof Maximilians bieten die ausgewählten Regesten des Kaiserreichs. Die Reihe erschließt zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Studie Dokumente aus dem Umfeld des maximilianischen Hofes bis ins Jahr 1504.⁶ Die drei Augsburger Reichstage in den Jahren 1500, 1510 und 1518 sind durch die Chroniken Clemens Senders und Wilhelm Rems sowie durch archivalische Quellen der Reichsstadt dokumentiert.⁷ Quellen wie die Chronik des kurtrierischen

-
- 4 Dietmar Heil (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Der Reichstag zu Konstanz 1507* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 9), München 2014; Dietmar Heil (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Der Reichstag zu Köln 1505* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 8), München 2008.
 - 5 Zu den Augsburger Reichstagen der Regierungszeit Kaiser Maximilians (1500, 1510 und 1518) sind bislang keine Akteneditionen erschienen.
 - 6 Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 3/2 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1998; Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 2/1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1993; Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 2/2 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1993; Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1990.
 - 7 Karl von Hegel (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 23 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 4), Leipzig 1894; Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 25 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 5), Leipzig 1896; Carla Kramer-Schlette, *Vier Augsburger Chroniken der Reformationszeit. Die Behandlung und Deutung der Zeitgeschichte bei Clemens Sender, Wilhelm Rem, Georg Preu und Paul Hektor Mair*, Lübeck und Hamburg 1970; Gerhard Pietsch wertete die erhaltenen Augsburger Baumeisterbücher aus musikwissenschaftlicher Perspektive systematisch aus. Sein Nachlass, der teilweise in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird, enthält wertvolles und noch unveröffentlichtes Material; D-Mbs, Ana 396.

Schreibers Peter Maier, der anlässlich des Reichstags 1512 tiefe Einblicke in den Alltag der Hofmusik gewährt, oder ein sächsischer Nachrichtendruck vom Reichstag 1518 sind glückliche Einzelfälle, die – obgleich sie keine Generalisierung zulassen – weitreichende Hinweise auf das Musikleben im Rahmen des Reichstags geben.⁸

1.1 Die Hofmusik des Kaisers und der Reichstag

Kaiser Maximilian I. war eine entscheidende Persönlichkeit der deutschen Musikgeschichte. So oder so ähnlich lautet ein weitverbreitetes Narrativ in der Forschungsliteratur zur deutschen Musikgeschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Der »letzte Ritter« habe für einen »ersten Höhepunkt« der habsburgischen Musikpflege gesorgt, und die Musiker seiner Hofkapelle hätten den Grundstein zum »seit langem unstrittigen herausragenden Rang der maximilianischen Musikkultur« gelegt.⁹ Seine ausgeprägte Musikförderung wird als Kristallisationspunkt für die Gründung zahlreicher Hofkapellen im deutschsprachigen Raum dargestellt.¹⁰ Der Fokus der Forschung auf die Person des Kaisers als Keimzelle des deutschen Musiklebens im 16. Jahrhundert ist keineswegs eine willkürliche Setzung, sondern entspricht Tendenzen in zeitgenössischen Äußerungen zur Musik.¹¹ Im Rahmen von Reichstagen war

-
- 8 Otto zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur- und Quellenbericht«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932), S. 23–32; Peter Maier, »Von dem Reichstage zu Trier gehalten, anno 1512, tempore Maximiliani«, in: *Coblenz, die Stadt. Historisch und topographisch dargestellt*, hrsg. von Chr. v. Stramberg (= Denkwürdiger und nützlicher Rheinischer Antiquarius [...]), Coblenz 1853, S. 343–357; Anonym, *Nau getzeiten von Jtzt gehalten*, Leipzig 1518, VD16 ZV 21468.
- 9 Elisabeth Hilscher, Art. »Habsburg«, in: *MGG²*, Personenteil 8, (2002), Sp. 357–369, hier Sp. 359.
- 10 Martin Staehelin, Art. »Isaac«, in: *MGG²*, Personenteil 9, (2003), Sp. 672–691, hier Sp. 687 f.; Elisabeth Theresia Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz u. a. 2000, S. 33 f.; Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 5: Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, Wien 1986, S. 396–399; Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I. and Music*, London, u. a. 1973, S. V f.
- 11 Die Erzählung vom Aufstieg der deutschen Musik unter Maximilian ist deutlich älter als die akademische Musikwissenschaft. Dies zeigt etwa die wenig beachtete »Musikgeschichte« von Cyriacus Spangenberg aus dem Jahr 1597. Die Originalhandschrift wurde im Krieg 1870/71 zerstört, der Text ist jedoch in einer Edition aus dem Jahr 1861 erhalten. Schon Spangenberg benennt Kaiser Maximilian I. und Kaiser Friedrich III. als entscheidende Impulsgeber für das Musikleben im deutschsprachigen Raum. Der Autor ist freilich nicht der Erste, der die maximilianische Musik als besonders bedeutsam hervorhebt, er bindet sie jedoch als einer der Ersten in ein größeres musikgeschichtliches Modell ein; Adalbert von Keller (Hrsg.), *Cyriacus Spangenberg. Von der Musica und den Meistersängern* (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart LXII), Stuttgart 1861, S. 112 f.

die öffentliche Aufmerksamkeit besonders stark auf die Person des Kaisers konzentriert.¹² Zeremoniell und Festkultur machten ihn zum Fixpunkt des Ständetreffens, was auch den kaiserlichen Musikern besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ.

Die Geschichte der maximilianischen Hofmusik und seiner Kapelle(n) – vom Erbe der burgundischen Hofmusik durch die Hochzeit mit Maria von Burgund 1477 über die Übernahme der Musiker des Tiroler Erzherzogs Sigismund in den königlichen Dienst im Jahr 1490 bis hin zur Anwerbung des Komponisten Heinrich Isaac um 1493 – ist an anderer Stelle bereits ausführlich dargestellt worden.¹³ Das Bild des Musikliebhabers Maximilian, der vom humanistischen Geist beflügelt die Förderung seiner Hofmusik vorantrieb, wurde in der neueren Musikforschung um das Bild eines modernen Regenten ergänzt, der Musik (wie bildende Kunst und Literatur) ganz bewusst als Mittel politischer Repräsentation einsetzte.¹⁴ Musikpraxis und Musikmedien dienten Maximilian keineswegs zum bloßen Zeitvertreib, sie waren Repräsentationsinstrumente und Teile eines groß angelegten Programms herrschaftlicher Selbstinszenierung. Während Maximilians Buch- und Kunstprojekte vorwiegend auf die Konstruktion der Memoria beziehungsweise des »gedächtnus« abzielten,¹⁵ bewegte sich die Musikausübung am Hof zwischen Moment und Memoria, oder besser zwischen einer Präsenz- und einer Gedächtniskultur.¹⁶

Der Weißkunig, eine zu Lebzeiten unvollendet gebliebene fiktive Biographie Maximilians, veranschaulicht die Dialektik des Musiklebens am Kaiserhof. Wer sich nicht zu Lebzeiten um seinen Nachruhm kümmere – so ist hier zu lesen –, dessen Andenken vergehe wie der Ton einer Glocke.¹⁷ Klang vergeht, während Bild, Wort und Schrift bleiben? Der Autor des Weißkunig greift an dieser Stelle auf die weitverbrei-

-
- 12 Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des alten Reiches*, München 2008, S. 32.
- 13 Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, Wien u. a. 2006; Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, Wien u. a. 1999; Cuyler, *The Emperor Maximilian I.* Walter Senn, »Maximilian und die Musik«, in: *Maximilian I., Innsbruck. 1. Juni bis 5. Oktober 1969*, hrsg. von Land Tirol Kulturreferat, Innsbruck 1969, S. 73–85.
- 14 Stefan Gasch und Sonja Tröster (Hrsg.), *Senfl-Studien 2*, (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), Tutzing 2013; Stefan Gasch u. a. (Hrsg.), *Senfl-Studien 1* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012.
- 15 Für einen Überblick siehe David J. Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King. Isaac's Virgo prudentissima: Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I.«, in: *JMS* 28 (2011), S. 34–80, hier S. 37.
- 16 Maximilian plante wohl ein groß angelegtes »Musica-Buch«, welches aber nie zustande kam; Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 396.
- 17 »[...] wer ime in seinem leben kain gedächtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedächtnus und desselben menschen wird mit dem glockdon vergessen [...]« (Alwin Schultz, *Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I.* (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6.1), Wien 1888, S. 66).

tete und epochenübergreifende Vorstellung vom Verklingen eines Tons als Symbol für die ›Vanitas‹, für die Endlichkeit des Lebens, hin. Ein Primat materieller Memoria durch Bilder, Skulpturen oder prachtvoll gestaltete literarische Werke dürfte hier jedoch nicht herauszulesen sein. An zahlreichen Stellen betont der Weißkunig die Kunstsinnigkeit Maximilians, etwa im Kapitel »Wie der jung weyß kunig die musica und saytenspiel lernet« erkennen.¹⁸ Die Pflege der Hofkantorei wird hier als Akt der Frömmigkeit und der Repräsentation beschrieben.

[...] dann er hat aufgericht ain söliche canterey mit ainem sölichen lieblichn gesang von der menschn stym, wunderlich zu hören, und söliche liebliche herpfen von newen werken und mit suessen saytenspiel, das er alle kunig ubertraf und ime nyemands geleihn mocht; sölichs underhielt er für und für, das ainem grossen furstenhof geleichet, und prauchet dieselb conterey allein zu dem lob gottes, in der cristenlich kirchen.¹⁹

Die fiktive Biographie stellt nicht etwa einzelne Kompositionen weniger herausragender Musiker in den Vordergrund. Es sei der Gesang und das Spiel seiner gesamten Hofmusik, die Maximilian alle anderen Könige und Fürsten überragen lasse. Diese Rede vom Übertreffen anderer (›Superatio‹) ist eher ein zeitgenössisch üblicher Lobestopos als der Versuch eines tatsächlichen Werturteils.²⁰ Dennoch weist die Art der Formulierung auf die Repräsentativität der Hofmusik und auf die Sicht- und Hörbarmachung von Herrschaft innerhalb der ständisch gegliederten Gesellschaft hin. Für die repräsentative Wirkung von Musik war die Gegenwart eines Publikums im Moment des Erklingsens essentiell. Folglich stellte die besondere Öffentlichkeit eines Reichstags – so die hier vertretene These – einen zentralen Repräsentationsraum der kaiserlichen Hofmusik dar.

Die Hofkapelle Maximilians auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts

Ein institutionelles Zentrum der Musik am Hof Maximilians war die kaiserliche Hofkapelle. Bis ins 16. Jahrhundert hinein waren Hofkantoreien in ihrer Organisationsstruktur vorwiegend geistliche Institutionen in denen bis auf einige Ausnahmen vorwiegend Kleriker angestellt waren.²¹ »In der Regel« waren die Musiker der Kapelle

18 Schultz, *Der Weisskunig*, S. 80.

19 Ebd.

20 Erich Reimer, »Deutsche Hofkantoreien um 1500: Zum Umfeld der Kantorei Maximilians I«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 23–34, hier S. 23.

21 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 29; In dieser Arbeit sollen die Begriffe Hofkapelle und Hofkantorei synonym gebraucht werden.

Maximilians – so die anerkannte Forschungsmeinung – bei Reichstagen anwesend.²² Doch nicht immer sind sie tatsächlich nachzuweisen. Für den Wormser Reichstag 1495 ist mir kein Beleg bekannt.²³ Auf den drei Augsburger Reichstagen unter Maximilian I. (1500, 1510 und 1518) lässt sich die Anwesenheit der Hofkapelle unter anderem durch die Berichte der Augsburger Chronisten belegen.²⁴ Aber auch zu Reichstagen, die aus österreichisch-habsburgischer Perspektive in entlegeneren Winkeln des Reichs stattfanden, etwa in Freiburg (1498),²⁵ Köln (1505), Worms (1509) oder Trier (1512), reisten nachweislich Sänger im Gefolge Maximilians an.²⁶ Schon beim königlichen Tag in Colmar (1492) sollen neben 16 königlichen Trompetern auch acht Sänger und einige andere Musiker anwesend gewesen sein.²⁷

Über die Aufgabenbereiche und das Wirken der kaiserlichen Hofkapelle im Alltag eines Reichstags ist wenig bekannt.²⁸ Einen Glücksfall stellt für diese Frage die Reichstagschronik des kurtrierischen Kanzleischreibers Peter Maier (ca. 1460–1542) vom

22 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 397.

23 Senn, »Maximilian und die Musik«, S. 77; Gerhard Pietzsch hält Zweifel an der Präsenz der Kantorei in Worms kaum für möglich und rekonstruiert sogar die Namen der in Worms anwesenden Kapellmitglieder; Gerhard Pietzsch, »Zur Geschichte der Musik in Worms. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Der Wormsgau* 3 (1956), S. 249–282, hier S. 261 f.

24 Für 1500 siehe Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 73 f.; für 1510 siehe Senn, »Maximilian und die Musik«; für 1518 siehe Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 139; Zum Reichstag 1518 reisten offenbar nicht alle Musiker der Kapelle gleichzeitig an, so dass einige noch kurz vor der Reichstageröffnung fehlten; Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A1^r.

25 Dieter Mertens geht davon aus, dass zum Freiburger Reichstag 1498 aus Kostengründen nur die halbe Kantorei reiste, das heißt etwa zehn Sänger. Er bezieht sich dabei auf einen Zahlungsvermerk für die Einkleidung von zehn Sängerknaben aus Freiburg im gleichen Jahr. Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, dass nicht alle Musiker mit an den Rhein gereist waren, ergeht während des Freiburger Reichstags doch die Anordnung zur Gründung einer »Wiener Hofkapelle«; Dieter Mertens, »Universität, Humanisten, Hof und Reichstag zu Freiburg 1497/98«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 315–332, hier S. 323.

26 Hartmut Krones, »Krisenzeiten der Hofmusikkapellen: musikalisch-stilistische Auswirkungen«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 2006, S. 13–21, hier S. 15; Senn, »Maximilian und die Musik«, S. 77; Maier, »Von dem Reichstage zu Trier gehalten«.

27 Walter Salmen, »Das Freiburger »Tantzhus oder Kornhus« und das Tanzen bei Reichstagen um 1500«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 187–197, hier S. 197 Fn. 19; Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart und Berlin 1929, S. 176.

28 Maximilian wurde im Jahr 1486 römischer König. Erst im Jahr 1508 wurde er vom Papst zum Kaiser ernannt. In der Folge soll Maximilian in der Zeit vor 1508 als römischer König und erst danach als Kaiser bezeichnet werden. Bei allgemeinen Bemerkungen zum Habsburger ist von Kaiser Maximilian die Rede.

Trierer Reichstag 1512 dar.²⁹ Beinahe protokollarisch schildert Maier das Wirken der kaiserlichen Hofkapelle beim Reichstag.³⁰ Dem Kaiser waren zahlreiche Mitglieder seiner Hofmusik zum Reichstag gefolgt.³¹ Der kaiserliche Organist Paul Hofhaimer, der seit dem Jahr 1507 seinen Wohnsitz in Augsburg hatte, reiste nicht gemeinsam mit den Sängern der Kantorei, sondern in der Gesandtschaft der Reichsstadt Augsburg an.³² Maiers detailreicher Bericht ist in seiner Genauigkeit in musikalischen Belangen ein Einzelfall. Exemplarisch für sein besonderes Interesse an der Hofkapelle steht seine Schilderung eines Banketts, das die Trierer Kanzlei am 22. März 1512 für die kaiserliche Kapelle ausrichtete. Der Chronist nennt nicht nur die Namen der erwachsenen Sänger, sondern auch die aufgetischten Speisen. Zehn Knaben, zwei Altisten, vier Tenöre und drei Bässe aßen »Mandelsuppe, Heiss Carpen, Kappesmuess, Backfisch, Hecht mitt eyner saels, Salmen im Pfeffer. Gebacken bieren. Garentin. Fladen«. ³³ Der Bericht über das festliche Treffen zweier höfischer Institutionen gibt einen seltenen Einblick in die Rolle von Hofmusikern im sozialen Gefüge während eines Reichstags. Die Einladung zum Gastmahl und die Ausführlichkeit der Beschreibung Maiers unterstreichen den bemerkenswerten Status der Sänger als Mitglieder des kaiserlichen Hofstaats. Die Musiker bewegten sich in gebildeten Zirkeln. Nicht selten waren die Mitglieder der fürstlichen Kanzleien literarisch tätig, sei es als Dichter, Übersetzer antiker Texte oder Geschichtsschreiber. Darüber hinaus dürften sie aufgrund ihrer Schulausbildung und des universitären Studiums zumindest über grundlegende musikalische und musiktheoretische Kenntnisse verfügt haben. Gesprächsstoff und Möglichkeiten zum produktiven Austausch waren also reichlich vorhanden.

Maier beschreibt in seiner Reichstagschronik ausschließlich Musik im geistlichen Kontext; als Mitglied der Kanzlei des Trierer Erzbischofs dürfte er die Möglichkeit gehabt haben, Gottesdienste des Reichstags persönlich mitzuerleben. Die musika-

29 Peter Maier stammt aus Regensburg und ist seit 1481 im Erzbistum Trier als Kanzleimitglied nachweisbar; Martin Persch, Art. »Maier, Peter«, in: *NDB*, Band 15 (1987), S. 705.

30 Maier, »Von dem Richstage zu Trier gehalten«; Ausschnitte bei: zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.«.

31 Die Tagesordnung des Trierer Reichstags 1512 wurde vom Konflikt des Reichs mit der Republik Venedig und dem Krieg in Geldern bestimmt. Der Bischofssitz Trier wurde als Ort unter anderem wegen seiner Nähe zum Konfliktherd am Rhein gewählt. Obwohl sich der Verlauf des Reichstags alles andere als reibungslos gestaltete – Maximilian musste bereits kurz nach seiner Eröffnung aufgrund der Kriegsgeschehnisse Richtung Geldern abreisen –, fehlte es in Trier nicht an symbolträchtigen Ereignissen und Festen. Nach Ausbruch einer Seuche musste das Ständetreffen schließlich von Trier nach Köln verlegt werden; Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 4: Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod 1508–1519*, München 1981, S. 269–277.

32 Darauf deutet ein Schreiben des kaiserlichen Sekretärs Marx Treitzsaurwein hin, das im Augsburger Stadtarchiv aufbewahrt wird; zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 27.

33 Maier, »Von dem Richstage zu Trier gehalten«, S. 346.

liche Begleitung des Reichszeremoniells oder die Gestaltung von Bällen und Banketten spielen in seiner Beschreibung dagegen keine Rolle. Augenfällig ist vor allem die Wortwahl des Chronisten bei der Beschreibung musikalischer Ereignisse. »Figurieren« (12 Nennungen), »diskantieren« (4) und »singen« (5) sind die drei Begriffe, die Peter Maier zur Schilderung musikalischer Tätigkeiten heranzieht. Eine offensichtliche terminologische Scharfzeichnung, nach der etwa an Sonntagen und bei Hochfesten (mehrstimmig) figuriert, dagegen bei Gottesdiensten unter der Woche einstimmig diskantiert oder gesungen wurde, lässt sich nicht erkennen. Allerdings fällt auf, dass im Zusammenhang mit der expliziten Erwähnung einer Kantorei ausschließlich von »figurieren« die Rede ist. Keiner der drei Begriffe kann unmittelbar mit reduzierter musikalischer Pracht und Einfachheit der Besetzung in Verbindung gebracht werden, denn alle drei fallen im Zusammenhang mit Instrumentalmusik.

Der Kaiser war am 11. März rund einen Monat vor Beginn der Reichstagsverhandlungen in Trier eingezogen. Gleich am darauffolgenden Tag fand eine Messe im Dom statt, die Maximilian »discantiren« ließ.³⁴ Am 14. März – der Trierer Erzbischof war inzwischen ebenfalls eingetroffen – wurde erneut auf Anordnung Maximilians in der Kaiserpfalz eine Messe »figuriert«.³⁵ Der Gestaltung der Karwoche und des Osterfests widmet Maier besondere Aufmerksamkeit. In seiner Schilderung der Liturgie zu Karsamstag erwähnt er die Musik im Rahmen einer Salve-Andacht.

Gemelten Samstags [Karsamstag 10. April 1512] ist Keys. Mt. langs der statt graben (als man saigt, wollen und barbuß). Ire gepiet gangen ghen Sand Maxmin und zu S. Paulin. das Salue singen, orgelen und drumpten laissen, und zu S. Symeon. Ire Mt. Hat dem prior zu S. Mathys gebychtet.³⁶

Die kaiserliche Kantorei bleibt in Maiers Beschreibung der Marienandacht, deren Höhepunkt in der Regel ein abschließendes *Salve Regina* war, unerwähnt.³⁷ Orgeln und Trompeten sorgten für die musikalische Pracht in der romanischen Basilika St. Paulin. Es erscheint insbesondere im Rahmen einer Karsamstagsprozession durchaus denkbar, dass der lokale Klerus im Wechsel mit der Orgel und den Instrumenten musizierte. Auch eine rein instrumentale Darbietung kann mit Blick auf andere Salve-Traditionen – etwa in Brügge – nicht ausgeschlossen werden.³⁸ Wie reich das Repertoire an mehrstimmigen *Salve Regina*-Vertonungen um das Jahr 1500 war,

34 Maier, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten«, S. 344.

35 Ebd., S. 345.

36 Ebd., S. 350.

37 Für einen ausführlichen Literaturüberblick über Salve-Andachten siehe David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Sing in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011, S. 17.

38 Strohm vermutet eine instrumentale Aufführung des Obrecht'schen *Salve* in Brügge; Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990, S. 85 f. und S. 145.

verdeutlicht das Chorbuch Mus.ms. 34 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, das aus der Werkstatt von Petrus Alamire stammt. Der Codex enthält nicht weniger als 29 Sätze der marianischen Antiphon, die vorwiegend aus der Feder flämischer und französischer Komponisten stammen.³⁹

Doch zurück zum Reichstag nach Trier und der Feier des Osterfests.⁴⁰ Die Messe am Ostermontag im Trierer Dom wurde als Staatsereignis inszeniert, zu dem nicht nur zahlreiche Reichsfürsten, sondern auch ausländische Botschafter kamen und das von der kaiserlichen Kantorei musikalisch gestaltet wurde.

Uff Oster montage [11. April 1512] ist Kei. Mt. in den Doeme gangen, also: Am esten viel Edelen Graven, Herren. Wirtttenberg, Walach, Bruynschwigh. Herzog Friderich. Navar. Hertzoch Hans. Trier. Engelsch bottschaftt, Mentz, Pfaltz. Der von Pappenheim mitt dem bloissen schwert. Babst. Der Keiser. Franckrich. In der kirchen gestanden wie uff Palmarum [...] Keisers Capellane haben die Misse, so figurirt worden, gesungen.⁴¹

Seinen Chronistenpflichten nachkommend, legt Maier besonderen Wert auf die Nennung der ranghöchsten Besucher und deren Aufstellung in der Kirche. Er bringt damit die gesellschaftliche Hierarchie zum Ausdruck, die in den Zeremonien und Ritualen verkörpert wurde. Er macht zudem deutlich, wie prominent das Publikum der Hofkapelle bei Reichstagen zusammengesetzt war. Insbesondere auf die Anwesenheit der ausländischen Botschafter bei prachtvoll gestalteten Gottesdiensten legte man am Kaiserhof größten Wert.⁴²

Über Peter Maiers musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. Er dürfte jedoch nicht nur über ein allgemeines Interesse an Musik, sondern auch über tiefere Kenntnisse verfügt haben, worauf vor allem seine detaillierten Bemerkungen zum Instrumentarium hindeuten. Am 18. April 1512 habe der Kaiser im Kartäuserkloster eine Messe figurieren und »orgeln« lassen. Die Bassstimme sei dabei von einer Posaune mitgespielt worden.⁴³ Wenige Wochen später sei in der Kaiserpfalz eine Messe

39 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 197.

40 Die Vesper am Ostersonntag (11. April 1512) war im kurfürstlichen Palast figuriert worden. Maier erwähnt nicht, welche Institution für die musikalische Gestaltung verantwortlich war. Er betont lediglich die Anwesenheit zahlreicher prominenter Besucher; Maier, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten«, S. 350.

41 Ebd.

42 Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck 1954, S. 37.

43 »Quasimodo geniti [18. April 1512] hat Keiserlich Mt zu dene Cartusern Misse figurieren und orgeln, und den basse mit eyner basunen darinne blasen lassen« (Maier, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten«, S. 352).

»discantirt« worden, bei der auch Zinken und Posaunen mitgewirkt hätten.⁴⁴ Gerade im Vergleich zu anderen Chronisten der Zeit um 1500 schildert Maier aufführungspraktische Details in großer Ausführlichkeit. Insbesondere der Bericht vom Spiel der Bassstimme durch eine einzelne Posaune zeugt von Maiers Nähe zur Hofmusik Maximilians.

Nicht selten verließ der Kaiser während eines Reichstags den Tagungsort für einige Tage oder Wochen. Die »Absentia regis« war genau wie seine Anwesenheit ein zentrales Mittel kaiserlichen Regierens.⁴⁵ Noch bevor der Reichstag begonnen hatte, ritt Maximilian am 20. März 1512 für wenige Tage fort und ließ seine Kapelle in Trier zurück. Die Musiker nutzten diese Gelegenheit, sich in den Dienst von Bürgern und Fürsten zu stellen.⁴⁶ Im Trierer Karmeliterkloster figurieren die Sänger des Kaisers eine Messe »auf anstellen« eines gewissen Gabriel Voigts, und noch am gleichen Abend gestalteten sie – wohl erneut im Rahmen einer Andacht – ein *Salve Regina*. Ebenfalls im Kloster des Karmeliterordens sangen die Sänger des Kaisers für Kurfürst Ludwig V. von der Pfalz (1478–1544) und für seinen Bruder, den Freisinger Bischof Philipp (1480–1541), eine Messe.⁴⁷ Ob die Fürsten das Amt im Karmeliterkloster aus eigener Tasche finanzierten oder bloß Gäste waren, lässt sich aus Maiers Bericht nicht abschließend klären. Sie entschieden sich jedoch offenbar – auch das schildert Maier – bewusst gegen die Messe, die der Trierer Erzbischof gleichzeitig im Dom zelebrierte.⁴⁸

44 »Cantate [9. Mai 1512] hat der Keiser im pallas Misse gehoret, die ist discantirt. Darinn mitt zincken und basunen geblasen« (Maier, »Von dem Richstage zu Trier gehalten«, S. 354).

45 Thomas Zotz, »Präsenz und Repräsentation. Beobachtungen zur königlichen Herrschaftspraxis im hohen und späten Mittelalter«, in: *Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozialanthropologische Studien*, hrsg. von Alf Lüdtke, Göttingen 1991, S. 168–194, hier S. 190 f.

46 »Samstags [20. März 1512] haben die keiserlichen Senngere uff anstellen hern Gabrielen Voigts, Camer Secretarien, eyn Misse zu denen Frauwenbruderen figurirt, denn abent inn unser L. Frauenkirchen Salve regina figurirt« (Maier, »Von dem Richstage zu Trier gehalten«, S. 343).

47 »Uff Letare Jherusalem [21. März 1512] haben bede Pfatzgrauen zu den Carmeliten Misse, die des Keisers Senger figurirt haben, gehoert. Den tage hat der von Trier im doeme Misse gehoert« (ebd., S. 345 f.).

48 Ein geistlicher und symbolträchtiger Höhepunkt des Reichstags war die Auffindung und öffentliche Ausstellung des Heiligen Rocks, des Gewandes Christi. Er wurde im April 1512 im Dom geborgen und am 3. Mai 1512 zum Jahrgedächtnis für die verstorbene Frau Maximilians, Bianca Maria Sforza, erstmals der Öffentlichkeit präsentiert (Wolfgang Seibrich, »Die Heilig-Rock-Ausstellung und Heilig-Rock-Wallfahrten von 1512 bis 1765«, in: *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, hrsg. von Erich Aretz u. a., Trier 1995, S. 175–218, hier S. 184). Maiers Chronik geht nicht auf die Festlichkeiten rund um den Heiligen Rock ein, sodass über die musikalische Gestaltung der Messen, Vespern und Andachten rund um die Reliquie bislang nichts bekannt ist. Jedoch dokumentiert ein bei Rochus von Liliencron verfügbares Lied die Auffindung und Ausstellung des Rocks in Trier; Rochus von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Band 3, Leipzig 1867, S. 63–66; Michael Embach, »Die Rolle Kaiser Maximilians I. (1459–1519) im Rahmen der Trierer Heilig-Rock-Ausstellung von 1512«, in: *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte* 21 (1995), S. 409–438, hier S. 416 f.

Peter Maiers Chronik über die ersten Wochen des Reichstags in Trier deutet die Tätigkeitsfelder der kaiserlichen Hofmusik anlässlich des Reichstags unter Maximilian an. Die detaillierte Beschreibung der repräsentativen Gottesdienste rund um das Osterfest gibt Anlass zur Vermutung, dass kirchliche Hochfeste beim Reichstag die Domäne der kaiserlichen Hofmusik waren. Doch auch jenseits der großen kirchlichen Festtage kam die kaiserliche Hofmusik zum Einsatz. Maiers genauer Blick auf das verwendete Instrumentarium verdeutlicht, wie breit die Hofmusik Maximilians beim Trierer Reichstag besetzt war. Nicht nur Sänger und Organisten wirkten an der Gestaltung von Messen und Andachten mit, auch Zinkenisten und Posaunisten waren selbstverständlicher Bestandteil.

Paul Hofhaimer und ein königliches Instrument

Wie wichtig Maximilian die Anwesenheit seiner Musiker bei Reichstagen war, veranschaulicht das Beispiel des Organisten Paul Hofhaimer.⁴⁹ Hermann Wiesfleckers Vermutung, dass kaum ein Reichstag stattfand, bei dem Hofhaimer nicht anwesend war, lässt sich durch zahlreiche Belege stützen.⁵⁰ Der weit über den Kaiserhof hinaus berühmte Orgelvirtuose und Komponist erhielt bereits im Jahr 1494 finanzielle Unterstützung, um dem Kaiser zu Hof- und Reichstagen zu folgen.⁵¹ So reiste Hofhaimer in Begleitung seiner Familie im Jahr 1495 zum Ständetreffen nach Worms und auch beim Freiburger Reichstag 1498 dürfte er präsent gewesen sein.⁵² Für den Reichstag 1500 forderte Maximilian seinen Organisten explizit an und auch in Konstanz im Jahr 1507 ist seine Anwesenheit durch chronikalische Quellen belegt.⁵³

49 Otto Biba, »Orgeln und Organisten rund um Kaiser Maximilian I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 213–226; Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 18.

50 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 397.

51 »Maiser Paulsen Hofhaimer sein die 100 guldin leibgeding so Er auf dem Phannhaus hat mit 100 guldin R., damit er der kay. Mt. Hof destopas nachfolgen und sich zu kuniglichen taegen im Reich brauch lassen mug, gepessert worden« (zit. nach zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 27).

52 Zu Hofhaimer auf dem Wormser Reichstag siehe Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 31. Die Anwesenheit von Hofhaimers Familie beim Ständetreffen 1495 ist Ausdruck seines Sonderstatus. Heinrich Isaac, das zweite musikalische Aushängeschild der Hofmusik Maximilians, brachte ebenfalls seine Frau mit zu den Reichstagen; Giovanni Zanovello, »Master Arigo Ysach, Our Brother«. New Light on Isaac in Florence, 1502–17«, in: *JMS* 25 (2008), S. 287–317, hier S. 310 f.; zu Hofhaimer auf dem Freiburger Reichstag siehe Christian Berger, »Fortuna d'un gran tempus«. Musik und Politik in Europa um 1500«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 173–185.

53 Zu Hofhaimer auf dem Reichstag 1500 siehe Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 210; zum Konstanzener Reichstag 1507 siehe Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1025.

Beim Reichstag 1512 in Trier legte der Kaiser besonderen Wert auf das Kommen seines Hoforganisten. Durch den Sekretär Treitzsaurwein ließ er beim Rat der Stadt Augsburg darum bitten, den in Augsburg wohnhaften Hofhaimer in der städtischen Gesandtschaft nach Trier reisen zu lassen.⁵⁴ Schließlich ist Hofhaimers Auftritt als Organist auch für den Augsburger Reichstag 1518 nachzuweisen.⁵⁵

Hofhaimer brillierte auf den Reichstagen nicht nur durch seine organistische Virtuosität. Auch das von ihm bespielte Instrumentarium sorgte für Aufsehen. In einem Brief eines Wormser Gesandten vom Reichstag 1505 in Köln zeigt sich der städtische Diplomat tief beeindruckt von einem neuartigen Instrument, das die Musiker des Königs anlässlich eines Gottesdiensts im Vorfeld der Ständeversammlung öffentlich vorführten.⁵⁶

Wissent das die Ro. Kgl. Mt. hut dinstags erstmals offenbar usz und zu kirchen gangen ist; hat sich auch mit kleydung als eyn kunig in eynem gulden stuck und sust mit andern hofflicheitten in der kirchen in der messe mit sengern busunern pfyffern und orgeln und sunderlich mit eynem nüwen instrument der music uns gantz frembd kummen, auch demselben keynen nammen gebben, (es hat kleyne pyfflin, sint unsers ansehens kum eyns fingers lang, stecken in eynem ding, ist gestellt wie eyn klaffcorden, abber kum halb so lange, hat obben viel lochlin und man sieht keyn pfyff dann zwen blaszbellg darhinder, und ist eyn bremen strydt etc.), lassen sehen und horen, und synt hertzog Jorg von Saxen eyn gerader furst und hertzog Friderich pfaltzgrave mit gangen und nit mehr fursten und hertzog Friderich von Saxen ist uff dem wege in zweyen tagen zu Collen kunfftig.⁵⁷

Der Autor des Briefs vom 18. Juni 1505 beschreibt ein Instrument mit Zungenregister, vermutlich ein sogenanntes Regal, wie es unter anderem in Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (1511) abgebildet ist und im zweiten Band der *Syntagma musicum* (1619) von Michael Praetorius beschrieben wird.⁵⁸ Die Schilderung der Messe im Vorfeld des Kölner Reichstags ist – freilich ohne explizite Nennung der modernen Bezeichnung – eine der frühesten Erwähnungen eines Regals. Bei Praetorius wird das Instrument ausdrücklich an »Käys. König- Chur- und Fürstlichen Capellen« verortet.⁵⁹ Durch

54 Zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 27.

55 Zu Hofhaimer auf dem Reichstag 1518 siehe Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A2^r.

56 Die Eröffnung des Kölner Reichstags fand am 21. Juni 1505 statt; Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 3: Auf der Höhe des Lebens. 1500–1508. Der große Systemwechsel. Politischer Wiederaufstieg*, Wien 1977, S. 206–220.

57 Heinrich Boos, *Monumenta Wormatiensia. Annalen und Chroniken* (= Quellen zur Geschichte der Stadt Worms 3), Berlin 1893, S. 508.

58 Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, Basel 1511, VD16 V 1329; Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus*, Wittenberg 1619.

59 Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici*, S. 72.

die größere Lautstärke der schnarrenden Zungenpfeifen des Regals im Vergleich zu Saiteninstrumenten und auch zum Orgelpositiv verfüge das Instrument über besondere Durchsetzungsfähigkeit in einem größeren Ensemble. Dies sei insbesondere bei groß besetzten Hofkantoreien essentiell. Die Etymologie des Begriffs Regal führt Praetorius auf das lateinische Wort ›rex‹ (König) zurück.⁶⁰ Es sei einem König als Geschenk überreicht worden und habe dadurch seinen Namen erhalten. Das Regal ist also laut Praetorius ein wahrhaft königliches Instrument. Dieser erste Versuch einer Begriffsbestimmung wurde in der Literatur mehrfach in Zweifel gezogen und durch weitere Vorschläge ergänzt.⁶¹ Unabhängig von ihrer tatsächlichen Plausibilität zeigt Praetorius' Deutungsversuch jedenfalls, wie sehr dem Regal der herrschaftliche Kontext eingeschrieben war.

Der Diplomat Johannes Cuspinian (1473–1529) geht in seiner Beschreibung der Feierlichkeiten rund um den Wiener Fürstentag im Jahr 1515 in bemerkenswerter Ausführlichkeit auf instrumentenkundliche Aspekte ein.⁶²

Der Bischof von Wien zelebrierte das Amt, welches mit höchster Ehrfurcht und lieblichsten Gesängen verschiedenster Musiker abgehalten wurde. Gibt es nämlich heute auf unserem Erdkreis einen Fürsten, der die einzigartigen Begabungen der Musiker in der gleichen Weise verehrt und anbetet, wie der Kaiser? Unter ihm sind deshalb neue Musikinstrumente erdacht und erfunden worden, die die Vorväter in der Antike noch nicht hatten und die unsere Zeit noch nicht gesehen hat. Dies wird offensichtlich in den verschiedenen Arten der Pfeifen und in jenem Instrument, das **Regal** genannt wird: Ohne Pfeifen oder Saiten von einem Goldschmied erfunden. Und in jenem wundersamen Instrument, was sich neulich ein Mönch ausgedacht hat, das keine Pfeifen hat, sondern runde Aushöhlungen im breiten Holz ausgeschnitten, in Form der Schlangen sich windend, was die Harmonie der Klänge auf besondere Weise in sich trägt, und vom Rhein neulich hergebracht wurde, das die Stimmen der Vögel nachahmt. Diese alle spielte Paul [Hofhaimer], der Fürst der Musiker, auf besonders angenehme Weise; zumal mit jenem [Instrument] aus Hörnern, das er selbst erfand, und mit verschiedenen Gesangsstimmen.⁶³

60 »Und allhier muß ich die hinzu zusetzen nicht vergessen, daß etzliche vermeynen, das Regall habe den Namen daher, daß das erste, so von dem ersten Erfinder dieses Wercks gefertigt, Regi cuidam, einem Könige zum sonderlichen praesent offerirt und daher Regale, quasi dignum Rege, Regium vel Regale Opus genennet worden sey« (ebd., S. 74).

61 Reinhardt Menger, *Das Regal*, Tutzing 1973, S. 9.

62 Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 26.

63 Johannes Cuspinian, »Diarium de Congressu [...]«, in: *Germanicarum rerum scriptores varii, partim hactenus incogniti. Qui res in Germania & Imperio sub Friderico III. Maximiliano I. Imp. memorabiliter gestas, illo aevo litteris prodiderunt*, hrsg. von Marquard Freher, Frankfurt a.M. 1602, S. 304–320, hier S. 316 (Hervorhebung des Autors). Der lateinische Originaltext dieses

Cuspinian stellt – wohl auch aufgrund seiner offiziellen Funktion – den Kaiser und seine aktive Musikförderung als zentralen Impulsgeber zahlreicher Erfindungen im Instrumentenbau dar. Das Regal ist in dieser Beschreibung nur eines von vielen Tasteninstrumenten im Umfeld des kaiserlichen Hofes. In der Beschreibung des Humanisten scheint nicht nur grundsätzliches Interesse an der Musik im Rahmen des Fürstentags auf, sondern auch eine tiefgreifende Faszination an Technologie. Sie ist in den Augen Cuspinians Ausdruck der Modernität des Kaisers. Maximilian übertrifft nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch die antiken Vorväter. Paul Hofhaimer, der virtuose Bändiger dieser Technologie, wird von Cuspinian kurzerhand zum Fürsten der Musiker ernannt.

Kaiser Maximilian erwarb nicht nur immer wieder transportierbare Tasteninstrumente, er verfügte in Innsbruck auch über eine repräsentative stationäre Orgel, von der er jedoch aufgrund seiner zahlreichen Reisen nicht regelmäßig profitieren konnte.⁶⁴ Antonio de Beatis lobt das Instrument in der Innsbrucker Hofkirche in einer Reisebeschreibung aus dem Jahr 1517 in überschwänglichen Worten.⁶⁵ Es sei die schönste Orgel gewesen, die er auf seiner Reise durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien gesehen habe. Sie ahme nicht nur den Klang von allerlei Blasinstrumenten nach, sondern imitiere auch den Vogelgesang so täuschend echt, dass man keinen Unterschied zu echtem Gezwitscher wahrnehmen könne.⁶⁶

Die Faszination für Maschinen und Technik tritt auch im *Triumphzug Kaiser Maximilians* deutlich in Erscheinung.⁶⁷ In der umfangreichen Holzschnittserie werden Elemente der antiken Siegesprozessionen, der Mythologie und des modernen

Abschnitts findet sich im Anhang dieser Arbeit (Anhang I/1); zu Cuspinians *Diarium* siehe Jan-Dirk Müller, »Johannes Cuspinians ›Diarium‹ über den Pressburg-Wiener Fürstentag. Ein Beitrag zum politischen Humanismus in Deutschland«, in: *Maximilians Ruhmeswerk: Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von dems. und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin und Boston 2015, S. 57–68.

64 Biba, »Orgeln und Organisten rund um Kaiser Maximilian I.«, S. 220–222.

65 »In la ecclesia principale è un bellissimo organo non di eccessiva grandezza, con molti registri et prefectissime voci, quali representano trombe, pifare, flauti, corneti, storte, cornamuse, tamburri, cimphonie, et vernare die varii ucelli con tanta naturalità che non dissentano nè differiscano da li veri (cosa veramente molto delectevole et ingeniosa), de modo che die tanti altri organi che sono visti in tucto il resto del viaggio questo è stata iudicato il più perfecto« (Antonio de Beatis, *Die Reise des Kardinals Luigi D'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518*, Freiburg i. Br. 1905, S. 93 f.).

66 Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 23.

67 Zum »Maschinenglauben« in der Frühen Neuzeit ist Horst Bredekamps Studie mit dem Titel *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* einschlägig. Sie geht jedoch nicht auf den Orgelbau ein; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.

höfischen Lebens gleichermaßen aufgegriffen.⁶⁸ Technologie spielt hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Holzschnittserie bildet zahlreiche mechanisch angetriebene Wagen ab und auch das Regal findet gemeinsam mit anderen Tasteninstrumenten an prominenter Stelle Erwähnung.⁶⁹ Paul Hofhaimer und seinen Instrumenten ist sogar ein eigener Wagen gewidmet (Abb. I/1).

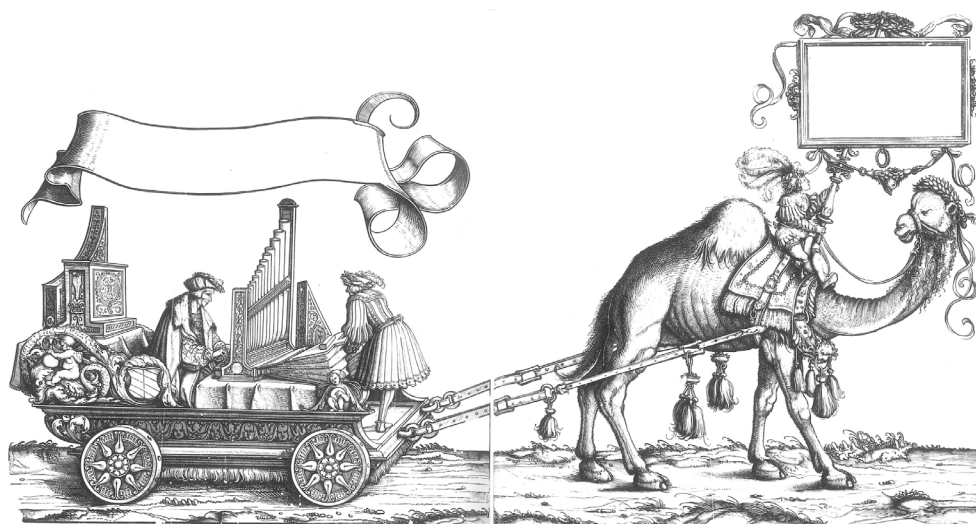


Abb. I/1: Paul Hofhaimers Wagen im Triumphzug Kaiser Maximilians.

Das Regal soll – so schreibt es das schriftliche Konzept der Holzschnittserie vor – gemeinsam mit einem »Schalmeyenpossetif« auf einem niedrigen Wagen abgebildet werden und von Hofhaimer »geschlagen« werden.⁷⁰ Dem Organisten wird ein kurzer Reim in den Mund gelegt:

Regal, dartzue das Positiff, die Orgel auch mit manchen griff, hab Ich mit Stimen wol getziert, nach rechter Art auch ordinirt, aufs allerbest nach maisterschaft, wie dann der Kaiser hat geschafft.⁷¹

68 Beate Kellner, »Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 52–103.

69 Horst Appuhn (Hrsg.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, Dortmund 1979, Nr. 21/22.

70 Das Konzept soll dem kaiserlichen Sekretär Marx Treitzsaurwein von Maximilian direkt diktiert worden sein; Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Oxford 2008, S. 39.

71 Zit. nach Franz Schestag, »Kaiser Maximilian I. Triumph«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 154–181, hier S. 159.

Der Dreiklang aus Regal, Orgelpositiv und Orgel eröffnet das Sprüchlein des Organisten. Die Bändigung dieser Apparate wird dabei nicht nur als Leistung Hofhaimers, sondern auch als Verdienst des Kaisers dargestellt. Der Holzschnitt *Ein hüpsch spruch von Kaiser Maximilian* von Hans Weiditz (ca. 1495–ca. 1536) aus dem Jahr 1519 bildet ebenfalls Paul Hofhaimer an einem prachtvoll gestalteten Tasteninstrument ab, das aufgrund seiner charakteristischen Pfeifen gemeinhin als ›Apfelregal‹ bezeichnet wird (Abb. I/2).⁷² Organist und Instrument bilden den visuellen Gegenpol zur Hofkapelle, die rechts im Vordergrund platziert ist.⁷³ Das Regal wird hier zu einem wesentlichen Element der medialen Inszenierung einer kaiserlichen Messe, die – wie an anderer Stelle gezeigt wird – womöglich in das Umfeld des Reichstags 1518 einzuordnen ist (Kap. I/4.3). Die Darstellung des Instruments bei Weiditz fügt sich ein in das Bild, das die Berichte über den Reichstag 1505 und den Fürstentag im Jahr 1515 über die repräsentative Vorführung des kaiserlichen Instrumentariums zeichnen.

Die hier vorgestellten Indizien für das gezielte Präsentieren moderner Musikinstrumente und neuester Errungenschaften im Instrumentenbau zu repräsentativen Zwecken weisen auf die Bedeutung hin, die insbesondere transportierbare Tasteninstrumente wie das Regal oder das Orgel-Positiv im Gesamtkonzept höfischer Repräsentation eingenommen haben dürften. Ausgefallene und neuartige Tasteninstrumente können als Dokumente einer beständigen Faszination für Technik, aber auch als Reaktion auf die Mobilitätsanforderungen des höfischen Lebens in der Zeit um 1500 verstanden werden. Sie sind damit gewissermaßen Vorläufer der Musikautomaten des späteren 16. Jahrhunderts, die – ähnlich wie besonders ausgefallene Musikinstrumente – Bestandteil der wichtigsten Kunstkammern des Reichs in Innsbruck, Prag, München und Dresden waren.⁷⁴ Der Konstrukteur und der Spieler, aber auch der Eigentümer eines Tasteninstrumentes, das den Klang ganzer Instrumentalensembles oder Vogelstimmen nachahmen konnte, machten sich gewissermaßen die Natur untertan. Maximilian inszenierte sich als der Patron der Instrumentalisten. Er präsentierte die Errungenschaften ›seiner‹ Hofmusik bei öffentlichen Anlässen. Die Orgel, die Königin der Instrumente, war hier ein wichtiges Repräsentationsmittel und die Hoforganisten – allen voran Paul Hofhaimer – wurden zentrale Persönlichkeiten der Hofmusik.

72 Kritisch wird dieser Begriff diskutiert bei Menger, *Das Regal*, S. 14.

73 Hofhaimer ist in der Graphik näher am Altar und damit auch näher am Kaiser platziert. Er nimmt gemeinsam mit seinem Kalkanten im Kirchenraum beinahe genauso viel Platz ein wie die gesamte Kapelle.

74 Horst Bredekamp, »Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten«, in: *Phantasmen der Moderne*, hrsg. von Müller-Tamm und Sykora Katharina, Köln 1999.

Instrumentale Ensemblemusik des maximilianischen Hofes und der Reichstag

Die Hoftrompeter waren der zweite institutionelle Fixpunkt der maximilianischen Hofmusik.⁷⁵ Trompeter waren nicht nur Insigne weltlicher Macht, sondern auch essentieller Bestandteil des Reichszeremoniells (Kap. I/2).⁷⁶ Die Anzahl der Trompeter am Hof Maximilians war deutlichen Schwankungen unterworfen.⁷⁷ Bevor Maximilian im Jahr 1486 den Königsthron bestieg, beschäftigte er zwischen drei und zehn Musiker.⁷⁸ Nach seinem Amtsantritt erhöhte sich diese Zahl deutlich. Das posthum angelegte Hofstaatsverzeichnis nennt insgesamt 13 Trompeter und zwei Heerpauker.⁷⁹ Beim Augsburger Reichstag 1500 und beim Reichstag in Trier 1512 sind je zwölf Trompeter und ein Heerpauker nachweisbar.⁸⁰ Eine ähnliche Anzahl dürfte 1505 nach Köln gereist sein, wo eine Zahlung der Stadt an »röm. kgl. Mt. 13 trumettern ind pyfern« belegt ist.⁸¹ Nicht immer – etwa für den Konstanzer Reichstag 1507 – ist die Zahl der mitgereisten Hoftrompeter eindeutig bestimmbar. Dennoch dürfte kaum ein Reichstag in der Zeit um 1500 ohne die königlichen Hoftrompeter stattgefunden haben. Die klammen Kassen des Hofes hatten nicht selten zur Folge, dass die Trompeter nicht für ihre Unterbringung zahlen konnten. Die Musiker warteten mitunter jahrelang auf die Auszahlung ihres Soldes.⁸² Nach Ende des Reichstags 1495 war kein Geld zur Tilgung des in Worms angehäuften Schuldenbergs im Haushalt vorhanden, weshalb die Hoftrompeter in Worms bis weit ins Jahr 1496 auf ihre Auslösung warten mussten.⁸³ In einem eigenhändigen Vermerk stellt Maximilian klar, wie dringlich die Auslösung seiner Musiker in Worms und in Augsburg für ihn sei: »dann wir tannzen hie stetigs on ain phaiffer und auff ainer stelzen.«⁸⁴ Ein König ohne Trompeter war – so Maximilian – sprichwörtlich ein einbeiniger Tänzer.

-
- 75 Markus Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblemusik am Hof Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 201–212.
- 76 Sabine Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 51–66.
- 77 Es finden sich zahlreiche Belege für die Einstellung und Entlassung der Militärmusiker.
- 78 Cuyler, *The Emperor Maximilian I.* S. 48; Senn, *Musik und Theater*, S. 3.
- 79 Ebd., S. 24. Die gleiche Zahl an Trompetern reiste zum Reichstag 1510 nach Augsburg (Kap. I/1.3).
- 80 Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 3/2, Nr. 10336, Nr. 10185, Nr. 10078, Nr. 9993. Maier, »Von dem Reichstage zu Trier gehalten«, S. 345.
- 81 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1239.
- 82 Senn, *Musik und Theater*, S. 20. Das Gehalt eines Trompeters war in der Regel in Sold und Liefergeld, das heißt die Erstattung der Unkosten, unterteilt (vgl. ebd., S. 24). Der Unterhalt der Trompeter war insbesondere auf Reisen ein kostspieliges Unterfangen (mindestens 844 Gulden und 12 Kreuzer im Gesamtjahr 1500); Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 3/2, S. 377, Nr. 11291.
- 83 Senn, *Musik und Theater*, S. 24; Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 2/1, S. 84, Nr. 4270. Auch die Sänger des Königs mussten 1496 als Pfand in der Reichsstadt Augsburg bleiben, bis die Schulden ihres Dienstherrn beglichen waren; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 194.
- 84 Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 2/1, S. 84, Nr. 4270.

Das reiche Musikleben, das sich neben der Kapelle und den Trompetern am Hof Maximilians entfaltete, ist personell und institutionell schwer zu fassen.⁸⁵ Der Kaiser dürfte phasenweise über Ensembles mit ›haut instruments‹ und ›bas instruments‹, also über eine ›laute‹ und eine ›stille‹ Musik, verfügt haben. Die Musiker folgten dem Kaiser auch zu manchem Reichstag.⁸⁶ Immer wieder sprechen Reichstagschroniken von Posaunisten und Zinkenisten des Kaisers und vom Spiel von Saiteninstrumenten.⁸⁷

Bereits vor 1500 ist in den Rechnungsbüchern des königlichen Hofes ein vollwertiges Alta-Ensemble greifbar.⁸⁸ Zum Reichstag in Freiburg 1498 reiste etwa eine Gruppe von vier Posaunisten und Pfeifern.⁸⁹ Insbesondere in den Augsburger Baumeisterbüchern tauchen immer wieder Zahlungen auf, die sich ausdrücklich an königliche und kaiserliche Posaunisten richten – allen voran an den Zink- und Posaunenvirtuos Augustin Schubinger (ca. 1460–1532).⁹⁰ Die Aufgabenbereiche des Ensembles dürften von der Begleitung zeremonieller Anlässe bis zur Gestaltung von Tanzfesten gereicht haben (Kap. I/3.1). Auch bei liturgischen oder para-liturgischen Anlässen wie den Salve-Andachten dürften die Musiker zum Einsatz gekommen sein.⁹¹ Von einer Messe während des Reichstags 1505 in Köln berichtet der Chronist Mertin Fucker, die Sänger der königlichen Hofkapelle hätten eine Messe »in Discant« gesungen, »dayr ynnen wart geblaisen myt syncken unde basonen, wylche seer genoichlich was tzo hoeren.«⁹² Die Qualität des königlichen Alta-Ensembles, die Fucker ausdrücklich betont, dürfte auch den zahlreichen Fürsten und ausländischen Botschaftern, die anlässlich der Messe in den Dom gekommen waren, nicht entgangen sein.⁹³ Die

-
- 85 Keith Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue. On the Road with Maximilian I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Walter Salmen (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 79–88; Othmar Wessely, »Neue Beiträge zur Lebensgeschichte von Erasmus Lapidica«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 41 (1957), S. 16–19; Othmar Wessely, »Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes«, in: *StMw* 23 (1956), S. 79–134.
- 86 Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblemusik am Hof Maximilians I.«, S. 204 f.
- 87 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1050.
- 88 Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblemusik am Hof Maximilians I.«, S. 208 f.
- 89 Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 83.
- 90 Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue«, S. 86; Keith Polk, »Augustin Schubinger and the Zinck. Innovation in Performance Practice«, in: *Historic Brass Society Journal* 1 (1989), S. 83–92. Auch zum Augsburger Reichstag 1500 dürften die Pfeifer des Königs angereist sein; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 83.
- 91 Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblemusik am Hof Maximilians I.«, S. 209 f.
- 92 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1160.
- 93 Der Herzog von Mecklenburg zahlte während des Reichstags 1505 3 Gulden an »Antonio mit sampt anderen tweyen des Kg. phifern« (ebd., S. 1255). Beim Reichstag 1507 in Konstanz war ebenfalls ein Alta-Ensemble zugegen. Die Musiker waren unter anderem in die Gestaltung von Feuerwerksmusik eingebunden (Kap. I/3.3); Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1043.

Interaktion von Hofkantorei und Instrumentalensembles zu geistlichen Anlässen, die auch Peter Maier für den Reichstag 1512 detailliert beschreibt (siehe oben), war keineswegs eine Ausnahme. Die Liturgie wurde zur Bühne für die Virtuosität der kaiserlichen Instrumentalisten rund um Augustin Schubinger. Gleichzeitig wurde der Klang der Gottesdienste und Messen von den Blasinstrumenten, die ihre Symbolhaftigkeit als »Herrscherattribute«⁹⁴ im geistlichen Kontext keineswegs verloren, gewissermaßen politisiert.

In den letzten Lebensjahren Maximilians ist eine Gruppe von vier »Geigern« am Kaiserhof nachweisbar.⁹⁵ ›Geiger‹ bezeichnet hier Spieler eines ganzen Spektrums von Saiteninstrumenten, von der Fidel bis zur Bassgambe. Die Abbildung eines Ensembles mit ›stiller Musik‹ im *Triumphzug Kaiser Maximilians* unterstreicht die Vermutung, Maximilian habe über eine fest angestellte ›stille Musik‹ verfügt.⁹⁶ Tätigkeitsfelder solcher Consorts waren etwa die Tanz- und Tafelmusik und durchaus auch die musikalische Gestaltung von Andachten. Die Musiker waren in der Reichsstadt Augsburg im Gefolge ihres Dienstherrn seit 1515 regelmäßig anwesend und vermutlich auch beim Reichstag 1518 in der Stadt.⁹⁷ Lautenisten waren zentrales Element der ›stillen Musik‹ an den Höfen der Zeit um 1500. Im Vorfeld des Reichstags von 1500 ist in den Gedenkbüchern des Königshofs die Auszahlung eines Honorars von sechs Gulden an den Lautenisten Artus und seinen Sohn in Augsburg verzeichnet.⁹⁸ Der Lautenspieler, dessen Prominenz durch die namentliche Hervorhebung im *Triumphzug* verdeutlicht wird,⁹⁹ dürfte also während des Ständetreffens in der Stadt am Lech zugegen gewesen sein.

Die Forschung zur Instrumentalmusik am Hof Maximilians betont einhellig deren Vorbildfunktion. Die verschiedenen Ensembles hätten entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Ensemblepraxis im Heiligen Römischen Reich gehabt.¹⁰⁰ Der Reichstag war ein Ereignis, bei dem nicht nur die kaiserliche Hofkapelle Präsenz zeigte. Er war Bühne der kaiserlichen Instrumentalisten und Plattform für den Austausch mit anderen Höfen.

94 Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.«, S. 205.

95 Die Existenz des Ensembles belegen Zahlungen der Reichstädte Augsburg und Nürnberg; Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue«, S. 86.

96 Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Nr. 17 f.

97 Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue«, S. 86.

98 Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 107. Artus wird gemeinsam mit einem gewissen Lionhart immer wieder in verschiedenen Quellen namentlich genannt. In den Augsburger Baumeisterbüchern wird er 1487 und 1490 namentlich erwähnt; Polk, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue«, S. 86.

99 Schestag, »Kaiser Maximilian I. Triumph«, S. 158.

100 Grassl, »Zur instrumentalen Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.«, S. 211.



Abb. 1/2: Hans Weiditz, Ein hübsch Spruch von Kaiser Maximilian, Holzschnitt, Frankfurt a. M. ca. 1520, Metropolitan Museum of Art New York, 20.64.6.

1.2 Die Hofmusik der Reichsfürsten und der Reichstag

Hofkapellen, die in größerer Besetzung zum Singen mehrstimmiger Musik geeignet waren, waren im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen eine Ausnahme. Neben Kaiser Maximilian verfügten um das Jahr 1510 nur der kur-sächsische¹⁰¹ und der kurpfälzische Kurfürst¹⁰² sowie der württembergische Herzog über eine größere Hofkantorei.¹⁰³ Spezialisten-Ensembles wie diese gehörten (noch) nicht zur Grundausrüstung eines deutschen Hofes. Reichstage – so stellt Erich Reimer in diesem Zusammenhang fest – seien in der Zeit um 1500 keineswegs »Treffpunkt zahlreicher fürstlicher Kantoreien gewesen.«¹⁰⁴ Tatsächlich wäre die pauschale Vorstellung naiv, Reichstage seien in der Aetas Maximiliana rauschende Sängerfeste mit Musikern aus allen Ecken des Reichs gewesen. Doch Reimers Blick scheint verstellt von einer stark institutionell geprägten Perspektive, die ihn nicht in Grauzonen der Hofmusik(en) blicken lässt. Denn jenseits der Hofkapellen verfügten auch kleinere Höfe über eine beträchtliche Anzahl an Instrumentalisten und Ensembles, von Hoftrompetern über Pfeifer bis hin zu Lautenisten. Diese Musiker reisten – das soll im Folgenden gezeigt werden – in bemerkenswerter Regelmäßigkeit im Gefolge ihrer Dienstherrn zu Reichstagen.

Die vorrangige Aufgabe einer Hofkantorei bestand in der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste, auch in Abwesenheit des Souveräns. Das belegt etwa die Gründungsurkunde der »Wiener Hofkapelle« aus dem Jahr 1498.¹⁰⁵ Die geistliche Sphäre war – nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch in Kunst und Architektur – selbstverständlicher Repräsentationsraum des frühneuzeitlichen Fürsten. Wie Tim Shepard am Beispiel des Ferrareser Hofes pointiert darstellen konnte, bot die Anstellung professioneller Musiker einem Renaissancefürsten die Möglichkeit, seine Frömmigkeit nach außen zu repräsentieren.¹⁰⁶ Durch musikalisch prachtvoll gestaltete Gottesdienste wurde also nicht zuletzt der geistlich legitimierte Führungsanspruch eines Fürsten untermauert und gestärkt. Der Unterhalt professioneller Kantoreien war im Heiligen Römischen Reich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keineswegs selbstverständliches Mittel politischen Handelns, sondern eine bewusste

101 Reimer, »Deutsche Hofkantoreien um 1500: Zum Umfeld der Kantorei Maximilians I.«.

102 Sabine Žak, »Die Gründung der Hofkapelle in Heidelberg«, in: *AfMw* 50 (1993), S. 145–163; Gerhard Pietzsch, »Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622«, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 1963, S. 583–763.

103 Reimer, »Deutsche Hofkantoreien um 1500«, S. 25.

104 Ebd.

105 Tatsächlich stammt der Befehl, der zur Gründung der »Wiener« Hofmusikkapelle führte, vom Freiburger Reichstag. Sie steht aber mehr im Zusammenhang mit den generellen Strukturreformen am Hofe; vgl. Senn, *Musik und Theater*, S. 28.

106 Tim Shepard, *Alfonso I d'Este. Music and Identity in Ferrara*, Diss., Nottingham 2010, S. 15–17.

Entscheidung von Einzelpersonen. So hingen die Besetzung und das Repertoire der Hofmusik stark vom individuellen Geschmack des Mäzens ab.¹⁰⁷ Gedruckte Sammlungen von Furierzetteln und systematische Aufstellungen der Reichstagsteilnehmer bis hin zur genauen Erfassung des Hofstaats, die für Reichstage in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig vorliegen, fehlen für die Regierungszeit Maximilians beinahe vollumfänglich. Die Anwesenheit von (kur-)fürstlichen Hofmusikern auf Reichstagen ist aus diesem Grund kaum großflächig zu rekonstruieren. Oft sind es Berichte von Chronisten über einzelne Auftritte, die wichtige Hinweise geben.

Für fürstliche Hofmusiker boten Reichstage die Gelegenheit, sich an fremden Höfen anzudienen, etwa um ihr Gehalt aufzubessern. Trompeter, Pfeifer und Spielleute machten von dieser Möglichkeit offenbar häufiger Gebrauch. Schon in der Reichstagsordnung des Wormser Reichstags 1495 wurde versucht, gegen dieses Verhalten der Musiker vorzugehen.¹⁰⁸ In den Regesten des Reichstags zu Lindau 1496 findet sich ein Hinweis, dass »alle Fürsten und Obrigkeiten [...] die Besoldung und Haltung der Pfeifer, Spielleute, Trompeter und Narren bedenken [mögen], damit die Leute nicht (durch Bettel) belästigt werden.«¹⁰⁹ Insbesondere im Falle ausbleibender Gehaltszahlungen scheint es zu Wanderbewegungen von Künstlern zwischen den Höfen gekommen zu sein.¹¹⁰ Auch beim Augsburger Reichstag 1500 wurde das Problem bettelnder Musiker thematisiert. Der Reichstagsabschied enthält eine Klausel, die Trompetern und Spielleuten das Bitten um Almosen ausdrücklich untersagt.¹¹¹ Die Maßnahmen gegen bettelnde Musiker dokumentieren nicht nur die schlechte Zahlungsmoral einiger Höfe, sondern sind auch Ausdruck einer gewissen »Dichte« an Musikern während eines Reichstags.

Eine bisher nicht beachtete Quelle für das Musikleben der Aetas Maximiliana ist die Abrechnung des mecklenburgischen Landrentmeisters Klaus Trutmann vom Reichstag 1505 in Köln.¹¹² Herzog Heinrich V. von Mecklenburg und sein Bruder Albrecht hielten sich vom 11. Juli bis zum 2. August 1505 in Köln auf. In diesem kurzen Zeitraum gaben die beiden einen beträchtlichen Betrag für Musiker fremder Höfe aus, obwohl sie selbst acht Trompeter und einen Lautenspieler im Gefolge mit an den

107 Lütteken, »Musikalische Identitäten«, S. 17.

108 Fritz Reuter, »Worms als Reichstagsstadt 1495«, in: *1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms. Katalog zur Ausstellung des Landeshauptarchivs Koblenz in Verbindung mit der Stadt Worms*, hrsg. von Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Koblenz 1995, S. 123–138, hier S. 129.

109 Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 2/2, S. 602, Nr. 7902.

110 Eine ähnliche Regelung gab es auch im Rahmen des Reichstags 1498; ebd., S. 733, Nr. 8812.

111 Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 3/2, S. 904, Nr. 14407. Zum Betteln um 1500 siehe Bernhard Oeschger, »Von der ›Überflüssigkeit der Kleydung.« Kulturgeschichtliche Aspekte der Policygesetzgebung des Freiburger Reichstags«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 135–170, hier S. 140 f.

112 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1252–1267.

Rhein gebracht hatten.¹¹³ Die Aufzeichnungen im Rechnungsbuch nennen selten den Anlass der Zahlung. Sie verdeutlichen jedoch die große Zahl der in Köln anwesenden fürstlichen Trompeter, Sänger, Lautenisten und Spielleute. So begleiteten Kurfürst Philipp von der Pfalz nach Angaben Trutmanns zehn, die sächsischen Herzöge elf und den Landgrafen von Hessen sogar 13 Trompeter nach Köln – zwei mehr als König Maximilian. Je ranghöher oder je ambitionierter ein Fürst war, desto mehr Trompeter brachte er offenbar zu einem Reichstag. Auch kleine Trompetergruppen oder einzelne Musiker rangniedrigerer Höfe erhielten Geld aus der mecklenburgischen Hofkasse, etwa die Trompeter des Herzogs von Braunschweig oder des Markgrafen von Baden. Zahlungen gingen auch an einen Lautenisten des pfälzischen Kurfürsten, an einen Lautenisten des Markgrafen von Baden, einen Lautenspieler im Dienst des Landgrafen von Hessen sowie einen weiteren Lautenisten aus Kassel. Herzog Ulrich von Württemberg wurde nicht nur von etwa acht Trompetern sowie Pfeifern und Trommlern begleitet, sondern auch von mindestens drei Sängern, die am 20. Juli 1505 ein Geldgeschenk des mecklenburgischen Hofes erhielten. Auch die königlichen Trompeter und Pfeifer wurden von Herzog Heinrich V. bezahlt. Bei »Antonio, piper«, der zweimal namentlich genannt wird, handelt es sich vermutlich um Anton Dornsteter, den Leiter der kaiserlichen Pfeifer.¹¹⁴

Auch geistliche Reichsfürsten brachten Musiker mit zu den Reichstagen. So sind etwa für den Reichstag 1505 Zahlungen an »Spilluden« des Bischofs von Würzburg belegt. Beim Augsburger Reichstag 1518 hatte der Würzburger Bischof einen Trompeter, einen Pfeifer und einen Lautenisten im Gefolge.¹¹⁵ Darüber hinaus sind in der Zeit des Ständetreffens 1518 Zahlungen der Stadt Augsburg an Trompeter der Bischöfe von Mainz, Augsburg, Bamberg, Bremen, Regensburg¹¹⁶ und Salzburg belegt.¹¹⁷ Das auffallend weltliche Repräsentationsbedürfnis der geistlichen Stände fand folglich auch Eingang in ihren klingenden Auftritt auf dem Reichstag.

Die vorgestellten Quellen deuten an, dass – jenseits der Gipfel der europäischen ›Kunstmusik‹ in den Hofkapellen – die Dichte der Musiker auf den Reichstagen zur Zeit Kaiser Maximilians I. beträchtlich gewesen sein dürfte. Im Folgenden soll das Auftreten des kursächsischen, des württembergischen und der wittelsbachischen Höfe auf dem Reichstag exemplarisch in den Blick genommen werden.

113 Das zeigt unter anderem die Auslösung kurz vor der Abreise des Hofstaats; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1260.

114 Senn, *Musik und Theater*, S. 27.

115 D-Asa, *Baumeisterbücher 1518*, fol. 30^v.

116 Der Regensburger Bischof hatte zusätzlich einen Lautenisten im Gefolge; ebd., fol. 31^r.

117 Ebd., fol. 30^v–31^r.

Friedrich der Weise und die Reichstagsmusik

Der Theologe Georg Spalatin (1484–1545) berichtet in seiner Biographie Friedrichs III. des Weisen (1463–1525) aus dem Jahr 1526, der Kurfürst habe über 30 Reichstage besucht.¹¹⁸ Friedrich der Weise reiste nicht nur zu zahlreichen Reichs-, Kurfürsten- und Hoftagen in den ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts, er hielt sich auch jenseits dieser Ereignisse für längere Zeit im süddeutschen Raum auf – unter anderem am Hof Maximilians. Darauf, dass er auf seinen ausgedehnten Reisen nicht selten seine Hofkapelle mitführte, weist ebenfalls Spalatin hin:

Dieser Churfürst zu Sachsen, Herzog Friedrich, hat auch so große Lust und Willen zur Musica gehabt, dass er viel Jahre und lange Zeit ein ehrliche, große Singerei gehalten und dieselbe oftmals auf die kaiserlichen Reichstäge mitgenommen, gnädiglich und wol gehalten und besoldet, den Knaben einen eignen Schulmeister, sie zur Lehre und Zucht zu erziehen, gehalten. Der Capellen Meister ist gewesen Herr Conrad von Ruppisch. Hat auch sonderlich einen Altisten gehabt, einen Märker, dergleichen röm. kais. Mat. und andre Fürsten und Herrn weit und breit nicht gehabt. Dieselbige Singerei hat er auch bis zu seinem tödtlichen Abgang behalten.¹¹⁹

In seiner Beschreibung der Musikförderung Friedrichs des Weisen stellt Spalatin nicht nur die »oftmalige« Präsenz der kursächsischen Hofkapelle auf den Reichstagen heraus, er betont durch die Hervorhebung eines herausragenden, namentlich aber nicht genannten Altisten auch die repräsentative Funktion der Hofmusik. Die Sänger und Instrumentalisten Maximilians, zu dem Kurfürst Friedrich ein ausgesprochen enges Verhältnis pflegte, stellen den zentralen Referenzpunkt der sächsischen Musikpflege dar.¹²⁰ Spalatin stellt nicht etwa die kompositorischen Errungenschaften eines Adam Rener (ca. 1485–ca. 1520) oder eines Johann Walter (1496–1570) in den Vordergrund, sondern den Klang der Kapelle. Die besondere Hervorhebung des Wohlklangs eines einzelnen Sängers setzt die Möglichkeit des ›Zugehörbringens‹ und des ›Gehörtwerdens‹, also die Anwesenheit eines Publikums voraus.

Ein dialogisches lateinisches Gedicht aus der Feder des gelehrten Poeten und Arztes Georg Sibutus zum Preise der Stadt Wittenberg, das 1507 im Druck erschien, unterstreicht den Wettbewerb zwischen den Hofkapellen an den deutschen Höfen. Die kursächsische Kantorei übertreffe nicht nur die Kapellen des pfälzischen Kurfürsten, sondern auch die des Habsburgers Philipp des Schönen. Der berühmten Hofkantorei

118 Georg Spalatin, *Georg Spalatin's historischer Nachlaß und Briefe*, Jena 1851.

119 Walter Blankenburg, *Johann Walter. Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 40; Robert Bruck, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Strassburg 1903; Spalatin, *Spalatin's historischer Nachlaß*, S. 53.

120 Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, S. 263.

Maximilians stehe die sächsische Hofkapelle nicht nach.¹²¹ Obwohl es sich bei dieser Behauptung um eine deutliche Übertreibung handelte – die Hofkapelle Friedrichs des Weisen unter dem Hofkapellmeister Conrad Rupsch (ca. 1475–ca. 1530) bestand vom Jahr 1499 bis zu ihrer Auflösung aus etwa fünf Kaplänen, sieben Sängern und zwölf Knaben –, zeigt Sibutus' Gedicht die repräsentativen Ambitionen, die hinter der sächsischen Hofkapelle standen.¹²² Der Klang und das musikalische Leistungsvermögen der fürstlichen Hofkapelle waren Kernstück höfischer Repräsentationspolitik.

Willibald Gurlitt sieht in den Besuchen Friedrichs des Weisen bei Reichs- und Fürstentagen eine wichtige Inspirationsquelle für den Aufbau und die Erweiterung der sächsischen Hofkapelle.¹²³ Tatsächlich gab sich der sächsische Kurfürst auf Reichstagen als großzügiger Musikmäzen. Auf dem Wormser Reichstag im Jahr 1495 beschenkte er den königlichen Hoforganisten Paul Hofhaimer mit 100 Gulden und einer Privatkutsche.¹²⁴ Einen Aufenthalt Hofhaimers in Wittenberg im Vorfeld oder im Anschluss an den Reichstag, wie ihn die ältere Forschung vermutete, verwirft Jürgen Heidrich auf Basis eines vertieften Studiums der sächsischen Rechnungsbücher.¹²⁵ Zwar begann Friedrich in den Jahren 1494/95 im Umfeld des Wormser Reichstags mit dem Ausbau der Hofkapelle.¹²⁶ Ob die Motivation dafür aber tatsächlich der Reichstag war oder vielleicht auch die musikalisch nicht minder anregende Reise in die Niederlande im Jahr 1494, muss offen bleiben. Die Begeisterung des sächsischen Kur-

121 Georg Sibutus, *Silvula in Albiorim illustratam*, Leipzig 1505, VD16 ZV 14406. »[...] bald ein Gebet verrichten, bald der Harmonie von Singstimmen zuhören, wenn die gewaltig große Versammlung sich an der süßen Musik erfreut und jede Stimme in vierfältiger Kunst (Vierstimmigkeit) verflochten ist, wobei der Gesang himmelan dringt und die Ohren entzückt. Dann ist zur Stelle Adam von Fulda, der seinerzeit unter unserem Fürsten um teures Gold fürsorglich bestellt wurde. Oder es ist Isaac zur Stelle, den der hehre Maximilian so oft zu Auszeichnung und ruhmvoller Ehre beförderte, daß sein Gesang über den ganzen Erdkreis hin wachsend sich ausbreitete. An solchem Kunstkönnen (virtute) haben die Herzöge ihre Freude; denn sie müssen den Musiker loben, wie auch den gewaltig großen Chor um seines süßen Klanges willen. Seinesgleichen sah weder der Pfalzgraf an Rheinesufern, noch der Abkömmling unseres hehren Königs, Philip, der unlängst aus diesem Leben zu den oberen Gestaden dahinging. Nicht größer ist seines Vaters Chor mit ihrem hallenden Gesang. Das ist es, dem Fürst Friedrich zusammen mit seinem Bruder alle Pflege widmet [...]« (Übersetzung: Willibald Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit. Sonderdruck aus dem Lutherjahrbuch 15*, München 1933, S. 8 f.). Siehe auch Heidrich, *Die deutschen Chorbücher*, S. 294–296; Blankenburg, *Johann Walter*, S. 37–39.

122 1524 werden zwölf Sänger und 10 Kapellknaben gelistet; ebd., S. 40.

123 Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik*, S. 15.

124 Senn, *Musik und Theater*, S. 31.

125 Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921; Heidrich, *Die deutschen Chorbücher*, S. 297–301.

126 Ingetraud Ludolph, *Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. 1463–1525*, Göttingen 1984, S. 65.

fürsten für die Hofmusik Maximilians ging sogar so weit, dass Friedrich die Musiker des Kaisers während der Reichstage vom Kaiser lieb.¹²⁷

Volgenden tage hat Kay. May. etzlich mall alle yre singerey/ organisten und ander spielleut meinem gnedigsten hern dem Churfursten/ zugeordent auff sein Churfurstlich gnaden zuwarten wie sie dan gethan/ und seinen. Chur. G. etzliche messen gesungen und geslagen haben/ des sie auch bey seinen Churfurstlichen gnaden/ wol gnossen/ und eyne reiche presentzs darum empfangen haben.¹²⁸

Die kaiserlichen Musiker – erwähnt werden die Kapelle sowie die Organisten und die Spielleute – wurden für die Messen, die sie für den sächsischen Kurfürsten während des Reichstags musikalisch gestalteten, offenbar reichlich entlohnt. Womöglich hatte Friedrich der Weise im Jahr 1518 darauf verzichtet, viele eigene Musiker mit zum Reichstag zu bringen.

Die Anwesenheit der sächsischen Hofkapelle bei Reichstagen ist bislang nur in wenigen Fällen durch archivalische oder chronikalische Quellen belegbar. Walter Senn vermutet die Präsenz der sächsischen Hofmusik 1498 in Freiburg, allerdings ohne einen konkreten Hinweis zu geben.¹²⁹ Auf seinem Weg zum Augsburger Reichstag im Jahr 1500 machte der sächsische Hof Ende April in Nürnberg Station.¹³⁰ Mit im Tross reiste auch Friedrichs Hofkapelle Richtung Augsburg, wie die Nürnberger Stadtchronik Heinrich Deichslers berichtet.¹³¹ In den wenigen Tagen, in denen die

127 In den sächsischen Rechnungsbüchern der Jahre 1494/95 tauchen mehrere Zahlungen des Kurfürsten an Musiker fremder Höfe auf, etwa an die Trompeter, Schweizer Pfeiffer und Pauker des Herzogs von Lüneburg, den Lautenisten des Bischofs von Magdeburg Ernst von Sachsen, die Trompeter und Pfeifer der Markgrafen Friedrich von Ansbach-Brandenburg und seines Bruders Siegmund, die Trompeter des Herzogs Magnus von Mecklenburg sowie den »herfner« des Königs von Polen. Inwieweit diese nicht datierten Zahlungen im Zusammenhang mit dem Reichstag 1495 in Worms stehen, lässt sich nicht mit abschließender Sicherheit klären. Sie belegen aber jedenfalls die rege Interaktion der musikalischen Institutionen an den Höfen im deutschsprachigen Raum; Aber, *Die Pflege der Musik*, S. 58 f.

128 Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A1^v.

129 Heidrich, *Die deutschen Chorbücher*, S. 262; Ludolphy, *Friedrich der Weise*; Senn, »Maximilian und die Musik«, S. 77.

130 Friedrich der Weise und sein Gefolge verspäteten sich um einige Wochen. Der Reichstag sollte eigentlich am 10. April 1500 beginnen. Zu diesem Zeitpunkt waren, wie der Bericht des Gesandten der Stadt Frankfurt zeigt, jedoch bei Weitem nicht alle Fürsten eingetroffen; Johannes Jansen, *Frankfurts Reichsrespondenz nebst andern verwandten Aktenstücken 1376–1519. Zweiter Band*, Freiburg i. Br. 1872, S. 637 f.

131 Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik*, S. 15 f.; »Item darnach am mittwochen vor Walpurgis vor vesperzeit komen here hertzog Friedrich von Sachsen und sein pruder bischof zu Maydberg, pliben hie pis früe Wapurgis, und het kostlich singer, sungen zu den perdigern ein salve, zu sant Lorentzen ein vesper, an sant Walpurgen obent zu unser lieben frawen ein salve, und was dapei neur der bischof« (Theodor von Kern (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 11 (= Die Chroniken der Fränkischen Städte 5), Leipzig 1874, S. 616 f.).

sächsischen Hofmusiker in Nürnberg Halt machten, gestalteten die »kostlichen singer« des Kurfürsten Gottesdienste im Predigerkloster, in der Lorenzkirche und am Tag der Abreise (30. April) in der Frauenkirche. Durch das Bespielen verschiedener Kirchen wurde ein breites Publikum angesprochen. Kurfürstliches Prestige wurde so in verschiedene Stadteile Nürnbergs getragen. In der Berichterstattung der Augsburger Reichstagschronisten finden die kursächsischen Hofmusiker anders als ihre Kollegen aus der königlichen Kapelle keine Erwähnung. Die Nürnberger Chronik gibt dennoch Anlass zur Vermutung, dass die kursächsische Kantorei beim Augsburger Reichstag im Jahr 1500 anwesend war. Sie dokumentiert darüber hinaus die repräsentative Funktion, die Hofmusiker auf den wochenlangen Hin- oder Rückreisen zu oder von einem Reichstag ausfüllten.¹³²

Die württembergische Hofkapelle und der Reichstag

Herzog Ulrich von Württemberg (1487–1550) war einer der ambitioniertesten Reichsfürsten des beginnenden 16. Jahrhunderts. Er pflegte ein besonders enges Verhältnis zum König. Im Jahr 1504 kämpfte der junge Herzog auf der Seite Maximilians im Landshuter Erbfolgekrieg.¹³³ Zur Umsetzung seiner politischen Ziele bemühte sich Ulrich um eine repräsentative Hofhaltung einschließlich einer gut bestellten Hofmusik. Die württembergischen Musiker waren ein fester Bestandteil der Reichstage. Schon beim Ständetreffen 1505 sind Zahlungen der Stadt Köln an die »trumptener des Hg. Von Wirtenberg« und an »[...] zwen sengeren mit wapen des Hg. van Wirtenbergs« belegt.¹³⁴ Beim Reichstag in Konstanz 1507 traten die Sänger und Instrumentalisten in Diensten Ulrichs besonders auffällig in Erscheinung. Gustav Bossert nennt den Konstanzer Reichstag sogar den Startpunkt der württembergischen Hofmusik.¹³⁵ Bereits bei seinem Einzug an der Seite des Kaisers scheute der Herzog weder Kosten noch Mühen.

132 Gerhard Pietzsch meint die Anwesenheit der kursächsischen Hofsänger auch für den Wormser Reichstag von 1521 belegen zu können. Er stützt sich dabei jedoch auf einen Vermerk, der ausschließlich auf die Hoftrompeter bezogen zu sein scheint; Pietzsch, »Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622«, S. 264; Adolf Wrede (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Worms 1521* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 2), Gotha 1896 [Neudruck: 1962], S. 142. Weitere Archivrecherchen in den Akten des kursächsischen Hofes könnten womöglich noch neue Erkenntnisse liefern. Zur Hofmusik am albertinischen Dresdener Hof und ihrer Präsenz bei den Reichstagen unter Maximilian siehe Matthias Hermann, *Untersuchungen zur Geschichte der Dresdner Hofmusik*, Diss., Leipzig 1987, S. 90–94.

133 Hermann Ehmer, Art. »Ulrich, Herzog von Württemberg«, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 12 (1997), Sp. 900–902.

134 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1239, 1242.

135 Gustav Bossert, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* 25 (1916), S. 383–430.

[...] impositos ante paulum vehiculo cantores illico sequi se iussit (quod alias etiam domi postea facere solebat) ut sacris Symphoniae modulo canendis, illi privatim pro libito protinus adessent (Caesar enim suos habebat) ac etiam inter epulandum (solito more) suauius occinerent.¹³⁶

Kurz vorher befahl er [Ulrich von Württemberg] auf einem Wagen postierten Sängern ihm unmittelbar zu folgen (was er später auch zuhause zu tun pflegte), dass sie mit nach Maß gesungenen geistlichen Symphonien zu seinem privaten Vergnügen bereitstünden (der Kaiser hatte nämlich seine eigenen) und bei Tisch (nach üblicher Sitte) lieblich sängen.

Der hier zitierte Bericht entstammt einer Lebensbeschreibung Herzog Ulrichs aus der Feder Johann Pedius Tethingers, die im Jahr 1545 gedruckt wurde. Es handelt sich dabei um ein Werk, das an sich selbst wohl den Anspruch historischer Glaubwürdigkeit stellt, gleichzeitig aber die Inszenierung des Herzogs als »fürsorgenden und vom Volk geliebten Landesherrn« vorantreibt.¹³⁷ Laut Tethinger brachte Ulrich seine Musiker zur »privaten Lust« mit nach Konstanz zum Reichstag. Dennoch bemühte er sich nach Kräften, seine Hofmusik in aller Öffentlichkeit den Reichsständen zu präsentieren. Während seines Einzugs in die Stadt sollen die Musiker den Herzog auf einem Wagen mit »geistlichen Symphonien« begleiten haben. Diese besonders prachtvolle und aufwendige Präsentation von Frömmigkeit im Rahmen einer Prozession erinnert an einen Holzschnitt aus dem *Triumphzug Kaiser Maximilians* (Abb. I/3). In der vielbesprochenen fiktiven Darstellung der kaiserlichen Hofkapelle stehen Sänger und Instrumentalisten um ein Chorpult auf einem niedrigen Wagen und musizieren gemeinsam aus einem großformatigen Codex. Ob der württembergische Herzog während seines Einzugs 1507 tatsächlich die Blicke der Konstanzer Bevölkerung – wie Tethinger berichtet – durch ausgefallene Arrangements vom Kaiser ablenkte und auf sich zog, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Die Chronik verdeutlicht aber jedenfalls die Bedeutung der württembergischen Hofmusik in der Zeit des Konstanzer Reichstags. Eine ohne Autorennennung in Nürnberg gedruckte Chronik des Konstanzer Reichstags schildert ein festliches Bankett am 30. Juni 1507.¹³⁸ Erneut ist von der württembergischen Hofmusik die Rede. Vier Stunden lang aßen und tranken der Kaiser und die Fürsten begleitet vom Spiel der Posaunisten König Maximilians und Herzog Ulrichs. Anschließend gestalteten vierzig exotisch verkleidete Tänzer einen Mummen-

136 Johann Pedius Tethinger, *Wirtembergiae libri duo*, Freiburg i. Br. 1545, VD16 T 602, fol. i4 f.; siehe auch Bossert, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, S. 399.

137 Joachim Hamm, »De victoria VVirtembergensi. Die Restitution Herzog Ulrichs von Württemberg (1534) im Spiegel der neulateinischen Dichtung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998), S. 74–99, hier S. 81.

138 Anonym, *Hernach volgt wie der Alldurchleuchtigst*, Nürnberg 1507, VD16 W 2510.

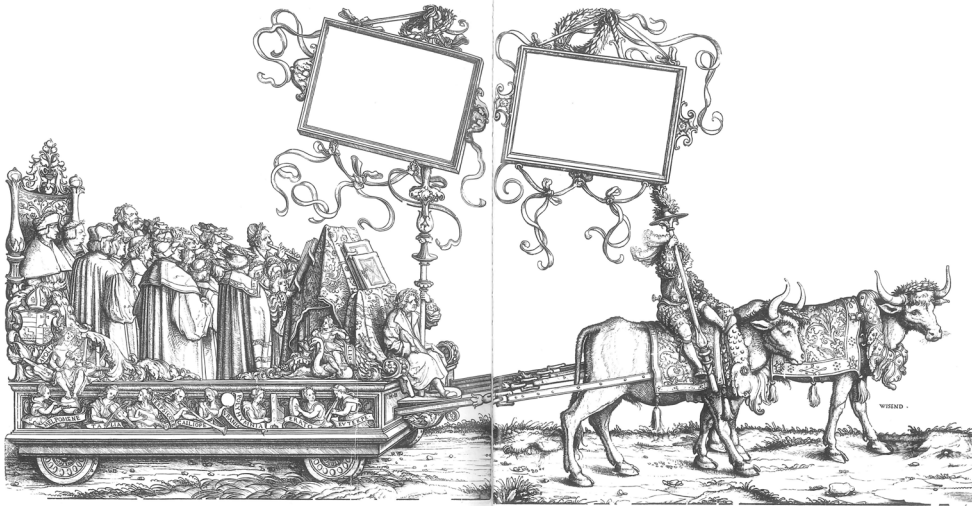


Abb. I/3: Wagen der Hofkapelle im Triumphzug Kaiser Maximilians.

schanz.¹³⁹ Die symbolische Qualität des gemeinsamen öffentlichen Musizierens von kaiserlichen und herzoglichen Instrumentalisten dürfte nicht zu unterschätzen sein, schließlich fand der Auftritt unter anderem den Weg in die gedruckte Reichstagschronik.¹⁴⁰ Ulrich setzte seine Hofmusik jedoch nicht nur im Verhältnis zum Kaiser als diplomatisches Instrument ein, auch dem sächsischen Kurfürsten präsentierte er seine Musiker.

Unvil zeit darnach ist des Hertzog von Wirtenberg sambt einem hertzog Heinrichs des eltern von Brawnschwig sone gein Mörsperg komen, doselbst gedachten hertzog Fridrichen von Sachssen auch auffs frewntlichist zu emphahen und seinen Furstlichen genaden zu sonderm gefallen sein Cantores ein Vesper und »Salve regina« singen lassen.¹⁴¹

139 »Und do solich Pancketirn und frölichkeyt mit frewntlicher underredung bey nahenndt vier stunden gewert, Darzu auch konigklich maiestat und des hertzogen von Wittenbergs bosawner geblasen, Darnach ist ein Tantz auff dem grünen wasen [=Wiese] und von etlichen, der in der zall bey Viertzigen, in Rot geklayt auff Turckisch, die von dem konigklichem hoffgesindt gewest, ein Mumeley mit güten sprünge gehalten« (zit. nach: Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1030).

140 In den Rechnungsbüchern der Stadt Konstanz, die wohl die Kosten für das Fest zu tragen hatte, findet sich eine Zahlung an kaiserliche und württembergische Musiker, die das gemeinsame Auftreten der beiden Gruppen bestätigt: »Item usgen XX fl. da hörend von des Kg. dürhüter VIII fl., sinen trumetern IIII fl., den räten dürhüter II fl., des von Wirtenbergs trumetern IIII fl. Und düchhanger des Kg. II fl. Hat man inen alen verert. Tüt XX fl.« (Manfred Schuler, »Die Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *AfMw* 21 (1964), S. 23–44, hier S. 42).

141 Zit. nach: Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1027.

Noch bevor Friedrich der Weise Konstanz am 12. Juni 1507 erreicht hatte, empfing ihn der württembergische Herzog im heutigen Meersburg am Nordufer des Bodensees. Dort wurde dem Kurfürsten von den Sängern der württembergischen Kantorei unter anderem ein *Salve Regina* dargeboten. Die Chronik betont die symbolische Qualität dieses klingenden Empfangs. Die Musiker seien dem Kurfürsten zu seinem »sonderm gefallen« entgegenggezogen, um ihn »auffs frewntlichist« zu begrüßen.

In den Jahren 1506 und 1507 war Ulrichs Hofstaat, namentlich der in württembergischen Diensten stehende Kaplan Sebastian Wortwin, äußerst aktiv bei der Anwerbung neuer Sänger. Auch in der Konstanzer Domkantorei hatte man nach Musikern Ausschau gehalten. Der Wechsel einiger Kapellknaben und Chorales vom Bodensee an den Stuttgarter Hof – bereits beim Reichstag dürften einige ehemalige Mitglieder des Konstanzer Sängerensembles in Ulrichs Diensten gestanden haben – führte zu ernsten Verstimmungen mit dem Konstanzer Domkapitel.¹⁴² Die Domherren nutzten die persönliche Anwesenheit des Herzogs beim Reichstag, um persönlich Beschwerde einzureichen und weitere Abwerbungsversuche zu unterbinden.¹⁴³

Zum Reichstag in Trier 1512 zog Herzog Ulrich erneut in Begleitung zahlreicher Mitglieder seiner Hofkapelle. Heinrich Finck, der als Kapellmeister seit 1510 in württembergischen Diensten stand, blieb jedoch in Stuttgart zurück.¹⁴⁴ Ein Vermerk in den württembergischen Landeschreibereirechnungen lässt die Kosten für die Reise von Stuttgart nach Trier erahnen. Wortwin erhielt 64 Gulden »zur Reise auf den Reichstag nach Trier mit den Sängern«, ein Betrag der immerhin das Jahresgehalt des Hofkapellmeisters überstieg.¹⁴⁵ Noch während seines Aufenthalts beim Reichstag ordnete Herzog Ulrich in einem Brief an Finck die Entlassungen einiger Sänger an, die nicht nach Trier gereist waren. Offenbar waren sie dem Reichstag »ohne ausreichende Entschuldigung fern geblieben«.¹⁴⁶ Das Wirken der württembergischen Hofmusik in Trier ist in der Reichstagschronik Peter Maiers dokumentiert (Kap. I/1.1).¹⁴⁷ Der Chronist berichtet in seiner Beschreibung der ersten Wochen des Reichstags

142 Bossert und Ruhnke listen nach Studium des einschlägigen Aktenmaterials für die Jahre 1507/1508 folgenden Personalstand der württembergischen Kapelle auf: Georg Brack (Kapellmeister), Wolfgang Ernhäuser, Wolfgang Mosel, Dominikus Sibenburger, Johann Sieß, Bartholomäus Stecher, Hans Hickas, Lienhard Wassermann, Johann Fuchswild, Hans Ziegler, Georg Schapf (Organist), Hans Stüdlin (Zinkinist); Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 238.

143 Schuler, »Die Konstanzer Domkantorei um 1500«, S. 42 f.; Bossert, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, S. 391 f.

144 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck. Musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982, S. 45.

145 Bossert, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, S. 399.

146 Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck*, S. 45.

147 »Mittwochs haben die Wirttenbergische Senger zu den Carmeliten figurirt. d. S. Sebastiano cum organo« (Maier, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten«, S. 347).

vom Figurieren mehrerer Messen durch württembergische Sänger.¹⁴⁸ Repräsentativer Höhepunkt für die Kantorei war wohl das Hochamt am Palmsonntag. Hier sang die herzogliche Kapelle gemeinsam mit den kaiserlichen Sängern »ubermassen wol« das »officium und die passion«.¹⁴⁹ Das Lob der Qualität des Auftritts der württembergischen Sänger tritt angesichts der politischen Symbolkraft, die ihre gemeinsame Darbietung mit der Kantorei des Kaisers im Trierer Dom verkörperte, beinahe in den Hintergrund. Dass dieses Zusammenwirken am Palmsonntag und damit an einem der wichtigen Sonntage des Kirchenjahrs stattfand, unterstreicht die Wirkmächtigkeit des Ereignisses. Wie schon im Fall der gemeinsamen Tafel- und Tanzmusik beim Reichstag 1507 wird hier das enge Verhältnis des Kaisers zum württembergischen Landesherrn durch ein klingendes Ereignis öffentlich kommuniziert. Auch visuell mag der Akt des gemeinsamen Musizierens zweier Kapellen Nähe zum Ausdruck gebracht haben, sangen die Sänger doch meist um ein Pult gruppiert im Chor der Kirche. Bildquellen musizierender Kantoreien deuten eine – nach heutigen Maßstäben – beinahe intime Distanzlosigkeit der Musiker während des Singens an.¹⁵⁰

Für Ulrich von Württemberg war sowohl die Präsenz seiner eigenen Hofmusik auf Reichstagen also auch die enge Kooperation mit dem Kaiserhof in Fragen der Musik wichtiges Mittel höfischer Repräsentation.¹⁵¹ Die Demonstration von Nähe zu Maximilian durch das gemeinsame Auftreten der herzoglichen und kaiserlichen Musiker war ein wirkungsvoller Akt symbolischer Kommunikation.

Die wittelsbachische Hofmusik und der Reichstag

Ein mächtiger politischer Gegner Maximilians innerhalb des Reichs war Kurfürst Philipp der Aufrichtige von der Pfalz (1448–1508).¹⁵² Der Wittelsbacher verfügte über eine Hofkapelle mit »mer dann zwölff cantores«,¹⁵³ die er von seinem Onkel Kurfürst Friedrich I. (1425–1476) übernommen und ausgebaut hatte. Die Kapellordnung aus dem Jahr 1472 ist das älteste deutsche Regelwerk für eine Hofkantorei überhaupt.¹⁵⁴ Sie

148 Maier, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten«, S. 348 f.

149 »Uff den heiligen Palmstage ist Keis. Maiestat im doem zu kirchen gewest, mitt nachfolgenden Chur und fürsten, und bottschaften. Beide, keiserlich und wirttembergische Senger haben das officium und die passion figurirt, und ubermassen wol« (ebd., S. 349).

150 Björn Tammen, »Die Hand auf der Schulter. Ein Topos der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie«, in: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang um 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 10), Kassel u. a. 2013, S. 53–90.

151 Auch beim Wormser Reichstag 1509 sind württembergische Hofmusiker nachweisbar; Bossert, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, S. 399.

152 Peter Fuchs, Art. »Philipp der Aufrichtige«, in: *NDB*, Band 20 (2001), S. 382.

153 Michel Beheim, »Reimchronik«, in: *Quellen zur Geschichte Friedrich's des Siegreichen*, Band 2, hrsg. von Konrad Hofmann (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte 3), München 1863, S. 1–258, hier S. 230 f.

154 Žak, »Die Gründung der Hofkapelle in Heidelberg«.

schreibt den Sängern im Fall des Besuchs prominenter Gäste besondere Sorgfalt in der Vorbereitung und Probenarbeit vor.¹⁵⁵ Ausdrücklich nimmt der Text auch Bezug auf das Musizieren an fremden Orten. Schon eines der Gründungsdokumente der kurpfälzischen Kapelle bezeugt also ihre repräsentative Funktion und ihre Mobilität. Trotz dieses deutlichen Hinweises auf den Einsatz der Hofkantorei auch außerhalb des Heidelberger Hofes sind bislang keine Belege bekannt, die die Anwesenheit der gesamten kurpfälzischen Hofkapelle bei Reichstagen belegen könnten. Jedoch gibt es Hinweise für die Präsenz kurpfälzischer Instrumentalisten und einzelner prominenter Mitglieder der Kantorei.

Der kurpfälzische Sängerkapellmeister und Arzt Johannes von Soest (1448–1556) kam wohl im Gefolge des Kurfürsten zum Wormser Reichstag 1495. Nachdem er sich trotz Unterstützung des Kurfürsten im Jahr 1491 vergeblich auf die Stelle als Stadtarzt in Frankfurt a. M. beworben hatte, gelang es von Soest, im Jahr des Reichstags die Stelle als Arzt der Stadt Worms zu erlangen. Der Reichstag scheint für den gelehrten Musiker Soest gewissermaßen das Sprungbrett für eine Karriere als Mediziner gewesen zu sein.¹⁵⁶ Die musikalischen Aushängeschilder der kurpfälzischen Kantorei um die Jahrhundertwende waren Arnolt Schlick (ca. 1460–nach 1521) und Sebastian Virdung (ca. 1465–1512/1518). Der erblindete kurpfälzische Organist Schlick und der Sänger Virdung waren ebenfalls beide zum Reichstag 1495 in Worms gereist.¹⁵⁷ Als Beleg für ihren Aufenthalt gilt eine retrospektive Aussage im Vorwort zu Schlicks *Tabulaturen Etlicher Lobgesang* aus dem Jahr 1512.¹⁵⁸ Der Organist, der nach Auskunft seines Sohnes »vil iar vor keisern und königen churfürsten fürsten geistlichen und weltlichen auch andern herren«¹⁵⁹ musizierte, hatte schon an der musikalischen Gestaltung der

155 »Item wann fremd lüt hie syn, oder etwas nüwes zu singen ist, oder so sie an fremden enden singen, sollen sie alle vor zusamen geen was gesungen werden sol, das flyßlich übersingen und welch sich solche widdern wolt sollen die andern solichs im gütlich undersagen« (Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898, S. 320; Fritz Stein, *Zur Geschichte der Musik in Heidelberg*, Diss., Heidelberg 1912, S. 10, Fn. 2).

156 Pietzsch, »Zur Geschichte der Musik in Worms«, S. 259; Klaus Jürgen Sachs, Art. »Johannes von Soest«, in: *MGG*2, Personenteil 9 (2003), Sp. 1119–1121.

157 Pietzsch, »Zur Geschichte der Musik in Worms«, S. 252.

158 Schlick erwähnt den gemeinsamen Wormsaufenthalt mit Virdung im Rahmen einer erbitterten Kontroverse mit seinem früheren Kollegen: »doch niemant zû schme sund die warheit an tag zûbringen/ und auch das der greülich geacht wirt/ der sein ere nit verantwort/ wie wol ich disse schumpffirung (dertzzeit zu wormbs uff dem grossen reichstag und an andern orten/ do ich her bastian behülflich und fürtreglich gewesen bin/ do ym sein ere und gelimpff angelegen/ bei fürsten herren und andern gemeinen person) umd her bastian nit verdint [...]« (Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein*, Mainz 1512, fol. [*]3^v). Wallner vermutet, dass sich die Aussage Schlicks auf den Wormser Reichstag von 1509 bezieht: Bertha Antonia Wallner, »Sebastian Virdung von Amberg. Beiträge zu seiner Lebensgeschichte«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 25 (1911), S. 85–106, hier S. 106.

159 Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein*, fol. [*]2^r.

Krönungsfeierlichkeiten für Maximilian im Jahr 1486 mitgewirkt. Beim Wormser Reichstag 1495 will er seinen Kollegen Virdung nach eigener Aussage in einer nicht näher spezifizierten Notsituation unterstützt haben. Welche kurpfälzischen Hofmusiker Schlick und Virdung im Jahr 1495 nach Worms folgten, lässt sich bislang nicht rekonstruieren. Jedoch erscheint es plausibel anzunehmen, dass zumindest ein Teil der Kantorei zum Reichstag gereist war.¹⁶⁰

Gemeinhin wird das ›Aufblühen‹ der Münchner Hofmusik unter Wilhelm IV. in die Zeit nach dem Tod Kaiser Maximilians I. im Jahr 1519 verortet. Doch schon im 15. Jahrhundert bemühten sich die bayerischen Herzöge darum, auf Reichstagen musikalisch ins Rampenlicht zu rücken. So reiste 1471 der in bayerischen Diensten stehende blinde Orgelvirtuose Konrad Paumann im Gefolge seines Dienstherrn zum kaiserlichen Tag nach Regensburg, wo er vor Kaiser Friedrich III. spielte.¹⁶¹ Über die Gestalt der Münchner Hofmusik in den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ist vergleichsweise wenig bekannt. Armin Brinzing hat überzeugend dargestellt, dass insbesondere die Instrumentalensembles Wilhelms IV. nach dem Vorbild der maximilianischen Hofmusik aufgebaut wurden.¹⁶² Schon beim Reichstag 1518 – noch vor der ›Gründung‹ der berühmten bayerischen Hofkapelle um Ludwig Senfl – war der bayerische Herzog mit einer stattlichen Hofmusik präsent. So vermerken die Augsburger Baumeisterbücher nicht nur eine große Anzahl von Hoftrompetern, sondern auch ein Ensemble mit »Geygern« des Herzogs.¹⁶³

Es zeigt sich: Das Spektrum der fürstlichen Hofmusik bei den Reichstagen der Aetas Maximiliana war so breit wie vielfältig. Sänger, Trompeter, Pfeiffer, Lautenisten und Organisten verschiedener Höfe fanden sich an den Tagungsorten ein und gestalteten gemeinsam klingende Ereignisse. Eine solche Dichte an Musikern verschiedenster Provenienz – geistliche als auch weltliche Fürsten waren gleichermaßen auf einen repräsentativen Auftritt bedacht – dürfte es außerhalb der Reichstage lediglich im Rahmen großer Fürstenhochzeiten und Krönungsfeiern gegeben haben.

160 Pietzsch, »Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622«, S. 729 f. Im Rahmen des Reichstags 1500 ist eine Zahlung des Königshofs an den kurpfälzischen Hofzinkenisten Hans Schwartz dokumentiert, der also nach Augsburg gereist sein dürfte; Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 132.

161 Franz Krautwurst, »Neues zur Biographie Konrad Paumanns«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 22 (1962), S. 141–156, hier S. 154.

162 Armin Brinzing, »Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 20–46, hier S. 32.

163 D-Asa, Baumeisterbücher 1518, fol. 30^v.

1.3 Die städtische Musik und der Reichstag

Das städtische Leben war strukturiert von Klängen. Insbesondere das Läuten der Glocken gliederte den Rhythmus der Stadt. Das Spiel der Stadtpfeifer bei der Bekanntmachung neuer Gesetze und Verordnungen gehörte ebenso zum städtischen Alltag wie klangvolle Prozessionen oder kirchliche Hochfeste. Bälle, Bankette und geistliche Spiele – die Zahl klingender Ereignisse im täglichen Leben einer frühneuzeitlichen Stadt scheint beinahe beliebig erweiterbar.¹⁶⁴ Der Reichstag veränderte die klangliche Balance des urbanen Raums. Die zahlreichen Hofmusiker machten ihn zu ihrer Bühne. Für lokale Künstler und Musiker dürfte die Anwesenheit des Kaisers und der Reichsstände einen Ausnahmezustand bedeutet haben, ging es doch um eine zumindest grundlegende Beibehaltung des Alltags und gleichzeitig um die Selbstverortung im neuen (ephemeren) Klangraum Reichstag.

Wie der Hof ist auch die Stadt kein einförmiges und abgeschlossenes System. Das gilt in musikalischer, künstlerischer, politischer, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht gleichermaßen. Das Musikleben der Reichsstadt Augsburg wurde von zahlreichen Akteuren gestaltet: Stadtpfeifer, Meistersinger, Domkapitel, die Stifte und Klöster in der Stadt, Laienbruderschaften und musikinteressierte Kaufmanns- und Patrizierfamilien aber auch umherreisende Spielleute formten einen vielgestaltigen städtischen Musikraum. Das Verhältnis zwischen den verschiedenen Institutionen und Personen zeichnete sich dabei durch Konkurrenz und Anlehnung gleichermaßen aus. So dürfte die Pflege mehrstimmigen Musizierens am Kloster St. Ulrich und Afra im späteren 16. Jahrhundert auch als Wettstreit mit der Augsburger Dommusik zu verstehen sein, die ebenfalls in der zweiten Jahrhunderthälfte etabliert wurde.¹⁶⁵ Die Rede vom urbanen Musikleben in vormoderner Zeit begreift die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Stadt also keineswegs als monolithischen Block, sondern als vielgestaltigen Raum, als ein hierarchisch gegliedertes Ensemble von Orten, in dem zahlreiche Einzelinteressen vertreten wurden. Die Untersuchung von Interaktionen von Reichstagsteilnehmern mit dem lokalen Musikleben nimmt auf diese Beobachtung Rücksicht und versucht, den Musikraum Stadt stets in seinen Teilräumen zu begreifen.

Städtisches Selbstbewusstsein – Stadt, Musik, Reichstag

Im ausgehenden Mittelalter sind allgemeine Tendenzen der Reifeudalisierung der Gesellschaft im Zuge der langsamen Herausbildung der Territorialstaaten kaum zu übersehen. Boris Voigt wies darauf hin, dass sich auch Kunst und Musik zunehmend

¹⁶⁴ Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, S. 3.

¹⁶⁵ Zur Musikpflege am Kloster St. Ulrich und Afra siehe Tobias Rimek, *Das mehrstimmige Repertoire der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1549–1632)*, Stuttgart 2015, S. 83–85.

»von der städtisch-bürgerlichen Gemeinschaft [...] an den Hof« verlagert hätten.¹⁶⁶ Für Augsburg im 16. Jahrhundert ist die These von der Verlagerung von Kunst und Musik an die Höfe differenziert zu betrachten. Sicherlich »feudalisierte« sich die Kunstförderung bis zu einem gewissen Grad, was aber vor allem daran lag, dass zahlreiche Augsburger Mäzene im Verlauf des Jahrhunderts in den Adelsstand erhoben wurden. Monumente der Kunst- und Musikförderung wie die Fuggerkapelle in St. Anna sind dennoch kaum als »höfische Kunst« zu begreifen.

Die gastgebende Stadt eines Reichstags sah sich mit enormen ökonomischen Belastungen konfrontiert – vom Bau der Stallungen über den Sold für zusätzliches Sicherheitspersonal bis hin zu den Kosten für Festlichkeiten. Andererseits verfolgte jede freie Reichsstadt auf einem Reichstag ihre eigenen politischen Interessen, insbesondere die Sicherung von Privilegien.¹⁶⁷ Städtische Musik während eines Reichstags bewegte sich dementsprechend in einem komplexen Spannungsfeld aus Verpflichtungen und repräsentativen Notwendigkeiten. Für die Bewohner des Reichstagsortes änderte sich in den Wochen und Monaten des Ständetreffens das alltägliche Leben grundlegend. Nicht selten mussten die Bürger ihre Anwesen in der Stadt räumen, um Platz für die Reichsfürsten und deren Hofstaat zu schaffen.

Stadtpfeifer und Turmbläser spielten im Musikleben deutscher Reichsstädte seit dem 13. und 14. Jahrhundert eine wichtige Rolle.¹⁶⁸ Dies galt auch für Augsburg, wo bereits im 14. Jahrhundert zwei festangestellte Turmbläser nachweisbar sind.¹⁶⁹ Ein Trompeterprivileg Kaiser Sigismunds aus dem Jahr 1434 gilt, obwohl es wohl nur den Status quo bestätigte, als eine Art Gründungsdokument für die Augsburger Stadtpfeiferei.¹⁷⁰ Das Privileg erteilte der Reichsstadt Augsburg offiziell die Erlaubnis, ein eigenes Bläserensemble zu unterhalten. Spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bestand das Ensemble aus vier Musikern.¹⁷¹ Die Prominenz der Institution im 16. Jahrhundert wird durch die Namen einiger noch heute berühmter Mitglieder greifbar: Neben Sigmund Salminger, einer zentralen Persönlichkeit der Augsburger Musikdruckgeschichte, waren auch Hans-Leo Hassler und Christian Erbach zeitweise Mitglieder der Augsburger Stadtpfeiferei. Nicht selten wechselten Stadtpfeifer

166 Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel u. a. 2008, S. 330.

167 Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 275.

168 Žak, *Musik als »Ehr und Zier«*, S. 121–168.

169 Ebd., S. 146.

170 Friedhelm Brusniak und Josef Mančal, Art. »Augsburg«, in: *MGG*², Sachteil 1 (1994), Sp. 997–1027, hier Sp. 1012 f.

171 Helen Green, »Defining the City »Trumpeter«. German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c. 1500«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 136 (2011), S. 1–31; Helen Green, »Musiker zwischen Stadt und Hof. Die Stadtpfeifer der bayerischen Reichsstädte und ihre Arbeitsstätten zur Zeit Maximilians I.«, in: *Musik in Bayern* 69 (2005), S. 5–28.

als Instrumentalisten an wichtige Höfe.¹⁷² Besuche des Kaisers und der Reichsstände boten den Musikern im 16. Jahrhundert die Chance, sich zu präsentieren. Dies belegen unter anderem Erwähnungen in verschiedenen Rechnungsbüchern des königlichen Hofes. Im Rahmen des Augsburger Reichstags im Jahr 1500 ist eine Zahlung König Maximilians I. in Höhe von je zwei Gulden an »vier Statpfeifer« (4. März) überliefert.¹⁷³ Am 28. April des gleichen Jahres ging eine Zahlung des Königshofs an »vier Statpusawener«, die »vor der ku Mt gehofiert haben«.¹⁷⁴ Knapp einen Monat später zahlte Maximilian erneut insgesamt sechs Gulden an »vier statpusawener unnd zwayen turnern« (24. Mai).¹⁷⁵

Die Aufgaben der Stadtpfeifer während eines Reichstags waren vielfältig.¹⁷⁶ Neben der Begleitung des Reichstagszeremoniells (Kap. I/2.1 und Kap. I/2.3) besorgten die Musiker nicht selten die Gestaltung von Tanzfesten und die musikalische Untermauerung von Banketten. Dass dies auch aus musikalischer Sicht durchaus prestigeträchtige Ereignisse sein konnten, lässt sich an einer Äußerung des Straßburger Gesandten Jakob Sturm in seinem Bericht vom Nürnberger Reichstag 1542 ablesen. Im Rahmen einer Beschreibung eines Banketts der Stadt Nürnberg für städtische Gesandte bewundert Sturm die städtischen »musicos und pfeifer«, »die seer gut seien«.¹⁷⁷

Stadtpfeifer waren keineswegs auf Tätigkeiten innerhalb der eigenen Stadtmauern beschränkt. Schon die Trompeterprivilegien aus dem 15. Jahrhundert erlauben ausdrücklich das Spielen inner- und außerhalb der Stadtgrenzen und nicht wenige chronikalische Berichte deuten darauf hin, dass Stadtpfeifer – auch zu Reichstagen – in fremde Städte reisten.¹⁷⁸ Der Kölner Chronist Mertin Fucker beschreibt das Mitwirken der Aachener Stadtpfeifer an einem Tanzfest im Rahmen des Kölner Reichstags 1505 (Kap. I/3.1).¹⁷⁹ Am 26. April 1500 zahlte Maximilian, der sich zu diesem Zeitpunkt vermutlich in Augsburg aufhielt, je einen Gulden an die Stadtpfeifer Nörd-

172 Green, »Musiker zwischen Stadt und Hof«, S. 17–26.

173 Hertha Schweiger, »Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I. (nach den Gedenkbüchern)«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/1932), S. 363–374, hier S. 366.

174 Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 130 f.

175 Im gleichen Jahr bedenkt der König auch die Stadtpfeifer aus Nürnberg mit Geldgeschenken. In Nürnberg hielt sich Maximilian in diesem Jahr mehrfach auf; ebd., S. 132.

176 Bemerkenswert hierzu ist ein Bericht des Augsburger Stadtchronisten Paul Hector Mair vom Besuch Philipps von Spanien in Augsburg im Jahr 1549: »Darach auf Montag den 25. february ist der printz von Augspurg hinweck zogen auf Zusmarshausen. [...] und als er hinab durch die stat gezogen, da haben die statpfeiffer im ärcker auf dem Rathaus gepiffen, wie man seinem vatter vor auch gethan hat« (Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 32 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 7), Leipzig 1917, S. 111 f.).

177 Otto Winkelmann, *Politische Correspondenz der Stadt Strassburg im Zeitalter der Reformation*. 3. Band 1540–1545 (= Urkunden und Akten der Stadt Strassburg), Straßburg 1898, S. 307–309.

178 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 138 f.

179 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1138.

lingens, die womöglich zum Reichstag nach Augsburg gereist waren.¹⁸⁰ Eine Woche nach Eröffnung des Reichstags 1510 ist in den Augsburger Baumeisterbüchern eine Zahlung an Münchner Stadtpfeifer belegt.¹⁸¹ Auf Reichstagen verstärkten die Stadtmusiker womöglich die Hofmusik eines Landesfürsten oder die Stadtpfeiferei der gastgebenden Reichsstadt.

Zahlungen der Stadt Augsburg an Hofmusiker von Reichsfürsten belegen nicht nur die Anwesenheit derselben, sie deuten auch auf die Interaktion von Stadt und Reich in musikalischen Belangen während des Reichstags hin. In den Augsburger Baumeisterbüchern sind in der Rubrik mit dem Titel »Varenden Lewten« Zahlungen der freien Reichsstadt an Musiker verschiedenster Provenienz vermerkt. Die Rechnungsbücher listen hauptsächlich Instrumentalisten, aber auch Herolde, Persevanten (junge Gehilfen der Herolde) und Narren auf. Schon ein oberflächlicher Blick durch die Bände lässt erkennen, dass Zahlungen an Musiker bis ins Jahr 1530 recht gleichmäßig über die Jahre verteilt sind. In den Jahren, in denen in Augsburg Schieds-, Bundes- oder Reichstage stattfanden, ist lediglich eine leichte Zunahme der Ausgaben für Musiker zu erkennen. Gerhard Pietzsch hat in seiner unvollendet gebliebenen Studie über die Instrumentalmusik in Deutschland die verfügbaren Jahrgänge der Baumeisterbücher exzerpiert.¹⁸² Seine Übersicht zeigt, dass die städtischen Rechnungsbücher vor allem als Quelle für die Reisegewohnheiten der deutschen Fürsten zu lesen sind. Sie zeigen exemplarisch die Mobilität der an den Höfen angestellten Musiker, auch jenseits von Reichstagen. Augsburg war einer der wichtigsten Verkehrsknotenpunkte im Reich, insbesondere auf dem Weg nach Italien.

Eine genaue Untersuchung der Baumeisterbücher in den Jahren der Augsburger Reichstage 1510 und 1518 – das Rechnungsbuch aus dem Jahr 1500 ist verloren – bringt dennoch bemerkenswerte Informationen über den Klang des Reichstags und die Rolle der Stadt zum Vorschein. Am 23. Februar 1510,¹⁸³ zwei Tage nach dem Einzug des Kaisers, vermerkt das Baumeisterbuch eine Zahlung von 26 Gulden an »13 trummettern und bawckenschlahern der kay. Mayt. zugehörig« sowie von sechs Gulden an »Vlrich stattpfeiffern und noch zwayen«.¹⁸⁴ Anlass für die Zahlung könnte der Einzug des Kaisers und die Entlohnung für die musikalische Gestaltung von Festivitäten, etwa des »obligatorischen« Banketts, gewesen sein.¹⁸⁵ Am 9. März 1510, dem Samstag nach

180 Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 131.

181 Die Zahlung datiert auf den 9. März 1500; D-Asa, Baumeisterbücher 1510, fol. 25^f.

182 Das Material ist im Nachlass Pietzschs in der Bayerischen Staatsbibliothek in München erschlossen. Hier finden sich Exzerpte der Baumeisterbücher bis ins Jahr 1540; D-Mbs, Ana 396, I. 1.

183 Der Augsburger Reichstag von 1510 dauerte vom 2. März bis zum 22. Mai 1510 (Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 4, S. 265–268).

184 D-Asa, Baumeisterbücher 1510, fol. 25^f.

185 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, S. 191.

der Eröffnung des Reichstags, wurden Musiker zahlreicher verschiedener Höfe, unter ihnen Trompeter der Herzöge von Bayern und Württemberg, aus dem Augsburgers Stadtsäckel mit Geldbeträgen bedacht. Nach der ersten Woche des Reichstags, in der die Stadt größere Kosten für Musiker verzeichnete, normalisierten sich im Laufe des Jahres 1510 die städtischen Ausgaben für Musiker.¹⁸⁶ Weitaus umfangreicher sind die Ausgaben Augsburgs für Musiker während des Reichstags im Jahr 1518.¹⁸⁷ Nominell war der Reichstag für den 25. November 1517 ausgeschrieben worden. Als Maximilian Ende Januar 1518 in Augsburg eintraf, fand er jedoch keine Reichsstände vor. Seine Trompeter wurden dennoch von der Stadt mit einem Betrag von 22 Gulden bedacht. Maximilian verbrachte einige Wochen in Augsburg, wo unter anderem Bälle und Bankette veranstaltet wurden (Kap. I/3.1). Mit diesen Festen könnte eine Zahlung der Stadt an zwei Posaunisten des Kaisers in Verbindung gebracht werden.¹⁸⁸ Da nicht absehbar war, wann die Reichsstände in Augsburg eintreffen würden, setzte Maximilian einen neuen Termin an und begab sich wieder nach Innsbruck. Anfang Juni reiste er erneut an, musste aber, nachdem er wieder keine Reichsstände vorfand, nach Innsbruck zurückkehren. Erst als er am 27. Juni in Augsburg eintraf, waren ausreichend Fürsten anwesend oder in der Anreise befindlich, dass die Möglichkeit eines baldigen Beginns der Verhandlungen absehbar war. Wenige verstreute Einzelbeträge prägen die Ausgaben der Stadt für Musiker in diesen Monaten des Wartens. Unmittelbar nach der Eröffnung des Reichstags ändert sich dieses Bild schlagartig. Alleine in der ersten Woche des Reichstags – der Posten stammt vom 10. Juli 1518 – vermerkte der Schreiber der Baumeisterbücher Gaben an Musiker in Höhe von zwölf Gulden – mehr als in den vier Monaten zuvor.¹⁸⁹ Auch in den folgenden Wochen zahlte die Stadt immer wieder größere Geldbeträge für Musiker. Ein Vermerk deutet darauf hin, dass bei diesen Zahlungen mitunter auch unbürokratisch vorgegangen wurde. Ohne Datierung wurde – wohl im August 1518 – im Baumeisterbuch vermerkt: »25 g. trumeter, geygern und andern spillewten, die verganngen Wochen lawt Wittichs buch.«¹⁹⁰ Bei dieser Abweichung von der akribischen Buchführung, die beinahe immer die Namen der Geldempfänger erwähnt, handelt es sich wohl um die Reaktion auf die Erfordernisse des Großereignisses Reichstag. Bemerkenswert

186 D-Asa, Baumeisterbücher 1510, fol. 25^r.

187 Der Reichstag dauerte nominell vom 7. Juli bis zum 14. Oktober 1518.

188 Ebd., fol. 30^r.

189 »4 g. Hannsen Ster und Wolfgang Schön, Micheln Tag und Krafft von Wörk, m. gn. h. von Wirtzburg trumetter, pfeiffer und lawtenschlaher [...]; 1 g. dem Anndre Gelltnarn, des von Gurgk, [...]; 1 g. Hannsen Götlinger, bamberg.trumetter [...]; 2 g. Otten Seyblin, hertzog Friderichs von Sachssen trumeter und Albrechten Unverzagt, marggrafischem trumeter [...]; 4 g. Albrechten Schnitzer busaner, Adolff Blinthaumer lawtenschlaher kay. Mayt.« (D-Asa, Baumeisterbücher 1518, fol. 30^v).

190 D-Asa, Baumeisterbücher 1518, fol. 30^v.

erscheint, dass die Stadt nicht nur Trompeter, Pauker und Pfeifer mit Geldbeträgen versah, sondern mehrfach auch größere Summen an »Geyger«, also an Musiker der »stillen Musik«, zahlte.¹⁹¹ In den Aufgabenbereich der Stadt fiel offenbar nicht nur die (Teil-)Finanzierung der zeremoniellen Gestaltung des öffentlichen Raums. Auch die Organisation und Finanzierung von Festen gehörte zu den Obliegenheiten der Stadt. In der Gesamtschau der Baumeisterbücher der Aetas Maximiliana fällt die Häufung der städtischen Ausgaben am Anfang der Reichstage rund um den Einzug des Kaisers und die Eröffnungszeremonien auf. Diese Konzentration auf den Beginn des Großereignisses bestätigt sich im Baumeisterbuch des Jahres 1530. Je länger ein Reichstag dauerte, desto stärker nahm das musikmäzenatische Engagement der Stadt ab.

Die Aufzeichnungen der Stadt Köln über ihre Ausgaben im Zusammenhang mit dem Reichstag 1505 unterstreichen den Stellenwert der Musik im Rahmen der städtischen Obliegenheiten bei einem Reichstag.¹⁹² Die Rechnungsbücher wurden in der Edition der Reichstagsakten von Dietmar Heil in Ausschnitten zugänglich gemacht, fanden aber bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung kaum Beachtung. Trompeter, Pfeifer, Spielleute, Pauker und Sänger von über einem Dutzend Reichsfürsten, unter ihnen Kurfürst Philipp von der Pfalz, Herzog Ulrich von Württemberg und Herzog Albrecht IV. von Bayern, wurden aus der Kölner Stadtkasse während des Reichstags bezahlt. Auch die 13 Hoftrompeter König Maximilians finden in den Kölner Rechnungsbüchern Erwähnung. Neben den zahlreichen Hofmusikern scheint die Stadt mitunter auch auf freischaffende Spielleute zurückgegriffen haben, jedenfalls fehlt an einigen Stellen die Zuordnung der Personen zu einer Institution. Die Tatsache, dass kaum eine Institution mehr als einmal in den Aufstellungen auftaucht, deutet darauf hin, dass die Stadt Köln bewusst versuchte – vielleicht aus politischen Gründen – für verschiedene Anlässe Musiker unterschiedlicher Höfe zu engagieren.

Im Vergleich zu den üppigen Augsburger und Kölner Ausgaben fallen die Gelder, die die Stadt Trier während des Reichstags 1512 für Musik aufwendete, vergleichsweise bescheiden aus.¹⁹³ Doch auch in der erzbischöflichen Stadt an der Mosel werden die kaiserlichen Trompeter, ein »spilman« Margarethes von Österreich, die Trompeter des Markgrafen von Baden und des Markgrafen von Brandenburg sowie ein Lautenist ohne höfische Zuordnung aufgelistet.¹⁹⁴ Die städtischen Aufzeichnungen

191 »4 g. Greorgien Krafft, Jorigen Blaicher, dem Sebolt, alten Jeronimus Steyrer, hertzog Wilhalms von Bairn geyger, [...]« (D-Asa, Baumeisterbücher 1518, fol. 30°).

192 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1238–1246.

193 Grundlage dieser Beobachtungen sind erneut die Exzerpte Pietzschs; D-Mbs, Ana 396, I. 1.

194 »Hernach folget alles das jhene das usgeben und uffgangen ist so key.Mt alhie zu Trier diß jars 1512 gewest ist von schencken und andrs: [...] [fol.25^r] unsers herren des keyseris trumetern 3 fl. an gilde (=6 fl. 15 alb.) – unsers herren des keyseris herolten 3 fl. an golde – frawe Margrethen von Oisterreich spilman eyn schilt, der statt Trier wapen kost 2 r.gulden an golde, den gulden 2 fl.5 alb <gerechnet, macht> 4 gulden 10 albus – m.h.margraff Christoffs von Baden trummetern

aus Augsburg, Köln und Trier bereichern nicht nur das Bild der ›Soundscape‹ eines Reichstags in wertvoller Weise, sie schärfen auch den Blick auf die Rolle der Stadt als Gastgeber. Nicht nur die Unterbringung der Stände und das Bereitstellen der Infrastruktur waren Aufgabe der Reichsstädte, sie waren auch für nennenswerte Aspekte der Festkultur verantwortlich. Da hier die eigenen musikalischen Kapazitäten in der Regel wohl nicht ausreichten, griff man – so viel lassen Zahlungen zumindest vermuten – auf die anwesenden Hofmusikinstitutionen zurück.

Die Einladung der Reichsstädte zu den Reichstagen war einer der Bausteine der institutionellen Verfestigung des Ständetreffens im 16. Jahrhundert.¹⁹⁵ Zwar blieben die Städte politisch zunächst eher passiv¹⁹⁶ – Aulinger spricht sogar von einem »zweitrangigen Reichstagsteilnehmer« –, das städtische Selbstbewusstsein, das nicht zuletzt in der ökonomischen Macht der Reichsstädte begründet lag, kulminierte in der Verfestigung der Reichsstandschaft und der Gewährung des ›Votum decisivum‹ im Jahr 1582. Mit diesem Beschluss wandelte sich die Funktion der Städtekurie von einem beratenden Gremium zu einem Kollegium mit Mitentscheidungsrechten.¹⁹⁷ Städtische Gesandtschaften bei Reichstagen setzten sich in der Regel aus Mitgliedern der reichsstädtischen Oberschicht zusammen. Diese Patrizier und Kaufleute pflegten mitunter eine fürstliche Hofhaltung. Als politische Akteure rangen die Vertreter der Städte um die Aufmerksamkeit des Reichstags. Das Ausrichten von prunkvollen Festlichkeiten war ein Mittel, diese Aufmerksamkeit zu erlangen, und so wundert es kaum, dass auch in einigen erhaltenen Gesandtschaftsabrechnungen Ausgaben für Bankette und Bälle zu finden sind, an denen auch Musiker beteiligt waren. In der Abrechnung der Augsburger Gesandtschaft beim Kölner Reichstag 1505 ist ein Eintrag über Kosten eines »gastmal[s] [mit] spilleuten und andern uncosten« vermerkt.¹⁹⁸ Ein ähnlicher Posten findet sich in der Abrechnung der städtischen Gesandten für den Reichstag 1507.¹⁹⁹ Eine besonders ausführliche Aufstellung ist für die Delegation Nürnbergs beim Reichstag in Speyer 1526 erhalten.²⁰⁰ In der Auflistung, die sich über den ganzen Zeitraum des Reichstags zu erstrecken scheint, sind nicht nur Zahlungen an Trompeter des pfälzischen Kurfürsten und des Erzbischofs von Köln aufgeführt, sondern auch an Lautenisten, Zinkenisten und Streicherensembles unterschiedlicher

1 r.g. (2 g.5 alb.) – unsers herren des keyzers tappetenmeister 4 r.g.- [fol. 25^v] des marggrauen von Brandenburg trummetern 2 gulcher gulden (=1 g.16 alb.) – eynem lutensleger uff der stipen geschenckt 6 albus« (zit. nach D-Mbs, Ana 396).

195 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 108 f.

196 Peter Moraw, »Der Reichstag zu Worms von 1495«, in: 1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms. Katalog zur Ausstellung des Landeshauptarchivs Koblenz in Verbindung mit der Stadt Worms, hrsg. von Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Koblenz 1995, S. 25–37, hier S. 30.

197 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 109.

198 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1268.

199 Ebd., S. 1106 f.

200 D-Mbs, Ana 396, I. 7.

Herkunft. Die Delegation um Bernhard Baumgartner und Christoph Tetzl bemühte sich augenscheinlich auch musikalisch um ein repräsentatives Auftreten.

Das städtische Bürgertum, die Musik und der Reichstag

Die Augsburger Kaufleute, allen voran die Familie Fugger, übten zur Regierungszeit Maximilians großen Einfluss auf die Reichspolitik aus. Ihre Kredite waren es, die die Wahl Karls I. von Spanien zum deutschen Kaiser ermöglichten und den Habsburgern den Anspruch auf den Kaiserthron sicherten.²⁰¹ Aus der Stadtpolitik hielten sich die Fugger in der Aetas Maximiliana jedoch weitgehend heraus. Weder Jakob Fugger noch seine Brüder Raymund und Ulrich bekleideten ein höheres Amt.²⁰² Augsburg wurde von einem zünftisch dominierten Stadtrat geführt. Die Interessen der Stadt als Institution und die des finanzkräftigen Bürgertums waren folglich nicht immer deckungsgleich.

Familien wie die Fugger bemühten sich, im Rahmen des Reichstags als selbstständige Akteure in Erscheinung zu treten. Eine fürstliche Hofhaltung, von den prachtvollen Gewändern bis hin zur angemessenen Musikförderung, gehörte zum repräsentativen Auftreten der reichen Augsburger.²⁰³ Raymund Fugger erwarb in den 1520er Jahren für seine Bibliothek wertvolle Musikhandschriften aus der Werkstatt Petrus Alamires, dem Notenschreiber der Könige und Fürsten.²⁰⁴ Musik war Attribut des Wohlstands und der Bildung. Das zeigt nicht zuletzt das Gemälde Thoman Burgkmairs, das anlässlich der Hochzeit von Jakob Fugger und Sybilla Arzt im Jahr 1498 entstand.²⁰⁵ Die junge Frau hält ein Papier in der Hand, auf dem einige wenige Zeichen in weißer Mensuralnotation zu erkennen sind.²⁰⁶ Die frühesten Zeugnisse für Musikmäzenatentum der Fugger beziehen sich auf Orgelstiftungen Jakob Fuggers unter anderem im Karmeliterkloster St. Anna. Ab dem Jahr 1512 ließ er in der ebenfalls im Bau befindlichen Fuggerkapelle durch Johann von Dobrau, dem Hof-

201 Franz Karg, »Die Fugger im 16. und 17. Jahrhundert«, in: *›Lautenschlagen lernen und ieben‹. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993, S. 99–110, hier S. 99.

202 Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 332.

203 Grundlegend: Franz Krautwurst, »Die Fugger und die Musik«, in: *›Lautenschlagen lernen und ieben‹. Die Fugger und die Musik*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993, S. 41–48.

204 Die Alamire-Handschriften aus der Bibliothek Raymund Fuggers werden heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt; Eric Jas und Herbert Kellman, »Catalogue of Manuscripts and Fragments«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent und Amsterdam 1999.

205 Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 333.

206 Möglicherweise wurde das Gemälde auch von Thomans Sohn, Hans Burgkmair d. Ä. geschaffen; Sabine Haag u. a. (Hrsg.), *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Portrait um 1500*, Ausstellungskatalog, München 2011, S. 76 f., Kat.-Nr. 37.

orgelbauer Kaiser Maximilians, ein Orgelwerk samt Rückpositiv errichten.²⁰⁷ Zum Reichstag 1518 waren Instrument und Kapelle fertiggestellt. Auf den Flügeln des Rückpositivs ist nicht nur die Geschichte von der ›Erfindung der Musik‹ zu sehen, sondern auch eine zehnköpfige Kantorei, die in ihrer Besetzung in etwa der Hofkapelle Maximilians in der Darstellung von Hans Weiditz entspricht (Abb. I/2). Auf den Orgelflügeln der Hauptorgel sind Jakob Fugger als Stifter des Instruments sowie Kaiser Maximilian abgebildet. Walter Bushart meint sogar den kaiserlichen Hoforganisten Paul Hofhaimer identifizieren zu können.²⁰⁸ Die Orgel war nicht nur prachtvolles Monument der ökonomischen Macht der Kaufmannsfamilie. Sie atmete auch den Geist der kaiserlichen Hofmusik und war Ausdruck der engen Verbundenheit von Fuggerfamilie und Kaiserhof. Sie erregte die Aufmerksamkeit ausländischer Reisender und lokaler Chronisten.²⁰⁹

Über die Musik in der Fuggerkapelle ist bislang wenig bekannt. Hans Joachim Moser vermutete, dass Paul Hofhaimer zwischen 1518 und 1521 in den Dienst der Familie Fugger eintrat.²¹⁰ Für eine solche Annahme gibt es jedoch keine archivalischen Indizien. Wahrscheinlich ist aber, dass der kaiserliche Organist in die Konzeption und den Bau der Orgel in der Annakirche eingebunden war. Für Manfred Schuler steht es »außer Zweifel«, dass Paul Hofhaimer auf dem Instrument musizierte, einen Beleg bleibt er jedoch schuldig.²¹¹ Erst eine in Leipzig gedruckte Reichstagszeitung aus dem Jahr 1518, die in der Forschung bislang unbeachtet geblieben ist, kann Hofhaimers Spiel auf der Orgel in St. Anna beweisen. Anlass für den Auftritt des Organisten war ein Gottesdienst im Rahmen des Reichstags 1518:

Heut hat mein gnedigster herre der Churfürst zu sachssen mitsampt Hertzog Jörgen von sachssen das gesungne ampt von sant Annan/ auch bey den Carmeliten gehort Kay. May. capellan hat gesungen/ herr Pawl Hoffhymer auff der Focker orgeln geslagen/ und der Provinciall von Bamberg das ampt gehalten.²¹²

Die Messe zu Ehren der Patronin der St. Anna Kirche am 26. Juli war prominent besucht. Der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise war ebenso anwesend wie dessen

207 Krautwurst, »Die Fugger und die Musik«, S. 43. Die Orgel wurde 1944 bei einem Luftangriff zerstört, die Flügel des Rückpositivs und der großen Orgel, die von Jörg Brei d. Ä. gestaltet wurden, wurden im Krieg ausgelagert und blieben erhalten; Bruno Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 233.

208 Ebd., S. 248.

209 Zur Fertigstellung der Kapelle siehe Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 82. Antonio de Beatis betont in seinem Reisebericht aus dem Jahren 1517/18 die Schönheit der Orgel; Beatis, *Die Reise des Kardinals*, S. 96 f.; vgl. Manfred Schuler, »Paul Hofhaimer in seinen Beziehungen zu Augsburg«, in: *Musik in Bayern* 50 (1995), S. 11–21, hier S. 16.

210 Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 32.

211 Schuler, »Paul Hofhaimer in seinen Beziehungen zu Augsburg«, S. 16.

212 Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A2^v.

albertinischer Vetter Georg von Sachsen.²¹³ Die der heiligen Anna geweihte Kirche des Augsburger Karmeliterklosters dürfte für die sächsischen Herzöge während der Reichstag von besonderer Bedeutung gewesen sein, war die Mutter Marias doch eine ihrer wichtigsten Patroninnen.²¹⁴ Die zentrale Rolle, die sie für Ernestiner und Albertiner gleichermaßen einnahm, wird unter anderem in der Gründung und Benennung Bergbaustadt Annaberg im Erzgebirge deutlich. Für die Sachsen war der Festtag der Heiligen also ein bedeutender Anlass im liturgischen Kalender, den sie mit besonderer Musik umrahmen ließen.²¹⁵ Der Chronist erwähnt nicht nur Paul Hofhaimers Namen, er spezifiziert auch das bespielte Instrument als die Orgel der Familie Fugger. Für die Kaufmannsfamilie war dies freilich ein nicht zu unterschätzender Reputationsgewinn im Konzert der Mächtigen des Reichs. Die Fuggerorgel in St. Anna mag in diesem Kontext in ihrer aufwendigen Disposition und ihrer prachtvollen Gestaltung unter anderem als politisches Repräsentationsinstrument im Werben der Familie um die »Integration ins höfische Leben« verstanden werden.²¹⁶

Konrad Peutinger (1465–1547), Augsburger Bürger und Gelehrter, war als kaiserlicher Rat Maximilians und augsburgischer Reichstagsgesandter nicht nur einer der einflussreichsten Politiker der Stadt, sein Haus zog auch während der Reichstage am Lech immer wieder Musiker und Gelehrte an.²¹⁷ Während des Reichstags 1510 war der Organist und Musiktheoretiker Otthmar Luscinius (ca. 1478/80–1537) bei Peutinger zu Gast.²¹⁸ Vermutlich machte er auf dem Reichstag die Bekanntschaft mit dem Musiker Sebastian Virdung, dessen *Musica getutscht* er später ins Lateinische übersetzen

213 Bereits am Vorabend besuchten die beiden Fürsten eine Vesper in St. Anna, die ebenfalls vom kaiserlichen Organisten gestaltet wurde: »und mein gnediger herre [Friedrich der Weise] ist von des pfaltzgrauen herberge/ mit herzog Jorgen von sachssen zu den Carmeliten geritten und hat daselbst von Kay. May. organisten und capellan herr Eberharten/ als in loco patrocinii eine gesungene vesper gehort« (Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A2^v).

214 Angelika Dörfler-Dierken, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 1992, S. 89–93.

215 Die enge Verbindung zwischen der Hofmusik des Kaisers und des sächsischen Kurfürsten zeigt sich unter anderem an einem Chorbuch, das heute in der Universitäts- und Landesbibliothek in Jena aufbewahrt wird. Die schwer beschädigte Quelle enthält unter anderem ein Wappen Maximilians, was in der Forschung zum Anlass genommen wurde, das Chorbuch als mögliches Geschenk Maximilians an Friedrich den Weisen zu beschreiben; Kellmann, *The Treasury of Petrus Alamire*, S. 96. Die Neukontextualisierung der Quelle erhält im Licht der Ereignisse in Augsburg im Jahr 1518 besondere Kraft, denn das Chorbuch, das ausschließlich Vertonungen des Messordinariums enthält, beginnt mit einer Messe zu Ehren der Heiligen Anna.

216 Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 347.

217 Franz Körndle, Art. »Peutinger, Conrad«, in: *MGG*², Personenteil 13 (2005), Sp. 450 f.

218 Klaus Wolfgang Niemöller, »Othmar Luscinius, Musiker und Humanist«, in: *AfMw* 15 (1958), S. 41–59, hier S. 46 f.

sollte.²¹⁹ Die Begegnung von Martin Luther und dem Komponisten Ludwig Senfl während des Reichstags 1518 ist ein prominentes Beispiel für die Legendenbildung rund um die quellenmäßig äußerst spärlich dokumentierten Treffen im Hause Peutinger.²²⁰ Luther traf am 7. Oktober 1518 in Augsburg ein, eine gute Woche nach dem offiziellen Ende des Reichstags.²²¹ Kaiser Maximilian hatte die Stadt zu diesem Zeitpunkt – wahrscheinlich in Begleitung seiner Musiker – bereits Richtung Tirol verlassen. Im Oktober 1518 bezog die Hofkapelle in Innsbruck ihr Winterquartier.²²² Das Bankett bei Peutinger am 9. Oktober 1518, bei dem Martin Luther zu Gast war, fand also sehr wahrscheinlich nach der Abreise Senfls statt.²²³ Der Reichstag von 1521 bot erneut die Gelegenheit zu einem Treffen von Luther und Senfl und damit zum Knüpfen jener engen Bekanntschaft, die der Briefwechsel und dessen vertrauter Tonfall nahelegen.²²⁴ Auch Peutinger war nach Worms gereist und traf dort mehrmals persönlich auf Luther, der sich zwischen dem 16. und dem 25. April 1521 in Worms aufhielt.²²⁵ Über Senfls Reise nach Worms ist wenig bekannt. Da er sich nach der Auflösung der maximilianischen Hofkapelle in keinem festen Anstellungsverhältnis befand, vermutet die aktuelle Forschung, Senfl habe sich allein auf den Weg nach Worms gemacht, um sich um die erneute Anstellung am Kaiserhof zu bemühen oder sich zumindest vom Kaiser seine Pfründe bestätigen zu lassen. Tatsächlich gewährte

-
- 219 Mechthild Albus und Christoph Schwingenstein, Art. »Luscinus, Othmar«, in: *NDB*, Band 15 (1987), S. 531 f.; Zu Luscinus' Verbindungen nach Augsburg siehe Birgit Lodes, »Zur katholischen Psalmotte der 1520er Jahre. Othmar Luscinius und die Fugger«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 347–387.
- 220 Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 288 f.; Renate Eikermann (Hrsg.), »Lautenschlagen lernen und leben«. *Die Fugger und die Musik*, Ausstellungskatalog, Augsburg 1993, S. 141; Rebecca Wagner Oettinger, »Ludwig Senfl and the Judas Trope. Composition and Religious Toleration at the Bavarian Court«, in: *Early Music History* 20 (2001), S. 199–225, hier S. 213; Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids (Michigan) u. a. 2007, S. 50; Der gebürtige Schweizer Senfl hatte die Funktion des kaiserlichen Hofkomponisten womöglich schon in den Jahren nach 1512 inne, spätestens aber nach dem Tod Heinrich Isaacs im Jahr 1517; Birgit Lodes, Art. »Senfl«, in: *MGG*³, Personenteil 15 (2006), Sp. 569–590.
- 221 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 4, S. 418.
- 222 Rainer Birkendorf, *Der Codex Perner. Quellenkundliche Studie zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburg 1994, S. 70; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 288 f.; Senn, »Maximilian und die Musik«, S. 80. Dafür, dass Senfl womöglich alleine in Augsburg zurückblieb, gibt es bislang keine Anhaltspunkte.
- 223 Den Besuch Luthers bei Peutinger belegt ein Brief; Martin Luther, *Briefwechsel. Zweiter Band 1520–1522* (= D. Martin Luthers Werke – Kritische Gesamtausgabe 3/2), Stuttgart 1931, S. 46.
- 224 Lateinische Fassung des Lutherbriefes an Senfl und eine deutsche Übersetzung bei Andrea Horz, »Imago Senflj. Komponieren im Zeitalter der Reformation«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 43–76, hier S. 44–46.
- 225 Brief Konrad Peutingers an den Rat der Stadt Augsburg vom 19. April 1521 siehe Erich König (Hrsg.), *Konrad Peutingers Briefwechsel*, München 1923, S. 333 f.; zu Luther in Worms siehe Georg Spalatin, *Handlung so mit doctor Martin*, [Straßburg] [1522], VD16 S 7419.

ihm der Kaiser beim Reichstag eine Konfirmation seiner Ansprüche. Dass sich Senfl alleine oder lediglich in Begleitung einiger Musikerkollegen nach Worms begeben hat, erscheint äußerst unwahrscheinlich. Eine solche Reise war ohne logistische Planung beschwerlich und vor allem gefährlich. Peutinger äußert in seinen Briefen vom Wormser Reichstag 1521 ausdrücklich seine Sorge wegen der unsicheren Lage auf den Straßen.²²⁶ Senfl dürfte sich für seine Unternehmung um den Schutz eines größeren Gefolges bemüht haben. Womöglich reiste er – wie Paul Hofhaimer im Jahr 1512 nach Trier – mit der Augsburger Gesandtschaft nach Worms.²²⁷ Luther und Senfl hielten sich also mit großer Wahrscheinlichkeit zeitgleich in Worms auf. Konrad Peutinger könnte, auch wenn das Kennenlernen der beiden wohl nicht in seinem Augsburger Haus stattfand, dennoch eine entscheidende Rolle bei der Herstellung des Kontakts zwischen den beiden Männern gespielt haben. Ihre Bekanntschaft und die gegenseitige »Sympathie«²²⁸ fand ihren Weg nicht nur in einen teilweise erhaltenen Briefwechsel, sondern vor allem in zahlreiche lobende Äußerungen Luthers in der Öffentlichkeit. Dies war ein wichtiger Faktor für die Verbreitung und die anhaltende Beliebtheit der Musik Senfls, insbesondere im protestantischen Raum.²²⁹ Die Rolle des Augsburger Bürgers Peutinger bei der Vermittlung von Bekanntschaften zu Gelehrten, Künstlern und Musikern kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nicht nur bei den Augsburger Reichstagen, auch bei den Ständetreffen in anderen Städten dürfte Peutinger als Schnittstelle zwischen Politik, Literatur, Kunst und Musik fungiert haben.

Klöster als klingender Teil des Reichstags – Maximilian und St. Ulrich

Die (spät-)mittelalterliche Stadt war stark von den Einflüssen geistlicher Institutionen geprägt. Man verstand die Stadt als »Heilsraum«, als »Corpus Christianum im kleinen«.²³⁰ Das geistliche Leben der Bischofsstadt Augsburg beeinflusste keineswegs

226 König, *Konrad Peutingers Briefwechsel*, S. 341.

227 Senfl war um das Jahr 1520 in Augsburg wohnhaft und sorgte für die Drucklegung des *Liber selectarum cantionum* (RISM 1520⁴). Die städtische Gesandtschaft um Peutinger hatte Augsburg wohl Ende Januar 1521 Richtung Worms verlassen; ebd., S. 348. Bente vermutet, Senfl sei im Anschluss an den Wormser Reichstag im Gefolge König Ferdinands zu den Hochzeitsfeierlichkeiten nach Linz gereist; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 304. In diesem Fall wäre Senfl am 30. April 1521 aus Worms aufgebrochen; König, *Konrad Peutingers Briefwechsel*, S. 341. Peutinger und die Augsburger Gesandtschaft blieben bis zum Ende des Reichstags am 26. Mai und kehrten am 15. Juni wohlbehalten nach Augsburg zurück; ebd., S. 347 f.

228 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke 1*, hrsg. von Theodor Kroyer (= DTB 3/2), Leipzig 1903, S. LI.

229 Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 10. Theodor Kroyer vermutet auf Basis der Briefe Paul Hofhaimers, dass der Komponist bereits im Jahr 1516 nach Augsburg gereist war, wo er im Winter 1517/1518 durch einen Unfall eine Schussverletzung erlitt; Senfl, *Sämtliche Werke 1*, S. LI.

230 Rolf Kießling, »Augsburg in der Reformationszeit«, in: »*Wider Laster und Sünde*«. *Augsburgs Weg in der Reformation*, hrsg. von Josef Kirmeier u. a., Köln 1997, S. 17–43, hier S. 19.

nur der Bischof, sondern eine ganze Reihe verschiedener Institutionen. Zwar war der Einfluss der Geistlichkeit gegenüber den bürgerlichen Eliten im 14. und 15. Jahrhundert zurückgegangen, der Bischof und die 17 städtischen Stifte und Klöster bestimmten aber auch im 16. Jahrhundert noch weite Bereiche des reichsstädtischen Alltags. Die Einflussphäre der weltlichen Autoritäten war durchlöchert von autonomen Jurisdiktionsbereichen der Geistlichkeit.²³¹ Dass Klöster jedoch keine abgeschlossenen Räume, sondern eng mit dem städtischen Bürgertum verzahnte Strukturen waren, zeigen die zahllosen Stiftungen reicher Bürger – unter anderem die Orgelstiftungen der Familie Fugger.²³² Den städtischen Klöstern und Stiften oblag nicht nur die Gestaltung der Gottesdienste in den Gemeinden, sie waren auch Träger des geistlichen Spiels, der szenischen Darstellung von sakralen Episoden. Geistliche Spiele hatten sich bis ins 15. Jahrhundert von Veranstaltungen, die dem Klerus vorbehalten waren und der Erweiterung der Liturgie dienten, zu öffentlichen Ereignissen mit bis zu 100 Mitwirkenden, unter ihnen auch zahlreiche Laien, entwickelt.²³³ Die Themen waren vielfältig und reichten von der Darstellung der Passions- und Ostergeschichte bis zu Heiligen- und Mirakelerzählungen. Musik war selbstverständlicher Teil dieser szenischen Darbietungen. Mitunter kam sogar Instrumentalmusik zum Einsatz.

Für die Klöster war das geistliche Spiel nicht nur ein Mittel zur Pflege der Volksfrömmigkeit, sondern auch ein Repräsentationsraum während des Reichstags. Für den 5. März 1500 vermerkt das ›Gedenkbuch‹ König Maximilians I. die Zahlung eines Gnadengelds von sechs Gulden an die »Synngern von Sannt Moritzen, So der ku. Mt. ain Spil gemacht haben«.²³⁴ Maximilian war am 2. März, dem Rosenmontag, anlässlich des bevorstehenden Reichstags in Augsburg eingetroffen und hatte den Fastnachtsabend mit einem rauschenden Fest verbracht. Das Schauspiel, das Sänger des Chorherrenstifts St. Moritz wohl am Aschermittwoch vor dem Kaiser präsentierten, dürfte Bezug zur angebrochenen Passionszeit gehabt haben.²³⁵ Darauf deutet zumindest der Zeitpunkt der Eintragung ins Rechnungsbuch hin. Dass in der Rechnungsnotiz von den »Synngern« des Moritzstifts die Rede ist, erscheint insbesondere

231 Kießling, »Augsburg in der Reformationszeit«, S. 19; Rolf Kießling, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im 14. und 15. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der spätmittelalterlichen Stadt*, Diss., München 1971, S. 23 sowie S. 31.

232 Krautwurst, »Die Fugger und die Musik«, S. 43 f.

233 Dorothea Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt, Friedberg, Alsfeld*, Göttingen 2002, S. 13–15.

234 Louise Cuyler, »Musical Activity in Augsburg and its Annakirche, ca. 1470–1630«, in: *Cantors at the Crossroads. Essays on Church Music in Honor of Walter E. Buszin*, hrsg. von Johannes Riedel, St. Louis 1967, S. 33–43, hier S. 38; Schweiger, »Archivalische Notizen«, S. 366.

235 Einführend zum Chorherrenstift von St. Moritz: Kießling, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche*, S. 34 f. Zum Einfluss der Familie Fugger auf das St. Moritzstift siehe Karg, »Die Fugger im 16. und 17. Jahrhundert«, S. 103.

unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten durchaus bemerkenswert.²³⁶ Für den Reichstag 1512 ist in der Chronik Peter Maiers ebenfalls ein Bericht überliefert, der die Darbietung eines geistlichen Spiels andeutet. Nicht nur vor dem Kaiser, sondern auch im Beisein des Trierer und des Salzburger Erzbischofs und vieler Reichsfürsten wurde am Karfreitag 1512 im Dominikanerkloster von Trier »die Passion figuriert, und unsern Herren ins grab gelaigt«. ²³⁷ Obwohl der musikinteressierte Maier an zahlreichen Stellen den Begriff figurieren als Beschreibung für mehrstimmigen Gesang verwendet (Kap. I/1.1), kann das Wort an dieser Stelle wohl als Beschreibung eines geistlichen oder liturgischen Spiels gelesen werden. Der kurtrierische Sekretär Maier legt in seinem Bericht besonderes Augenmerk auf die Namen und die Anzahl der anwesenden Würdenträger, schließlich war es die Gegenwart des Kaisers, der Kurfürsten und Grafen, die den Beteiligten einen beträchtlichen Reputationsgewinn versprach. Maximilian I. schätzte das Theater – so Hermann Wiesflecker – »sowohl als moralische Anstalt, wie als Tribüne der Propaganda«. ²³⁸ Die Aufführung des *Ludus Dianae* aus der Feder des Humanisten Conrad Celtis und die Auftritte der Hofkapelle in den Pausen dieses Spiels in Linz im Jahr 1501 ist nur ein prominentes Beispiel. ²³⁹ Für die städtischen Klöster bot die Vorliebe des Kaisers auch für einfachere geistliche Spiele die Möglichkeit, sich während eines Kaiserbesuchs einer größeren Reichsöffentlichkeit zu präsentieren.

Das Benediktinerstift St. Ulrich und Afra nahm eine besonders prominente Rolle innerhalb des Machtgefüges der Reichsstadt ein. Gründe waren unter anderem der Traditionsreichtum des Klosters sowie die Besitzungen inner- und außerhalb Augsburgs. Schon aufgrund ihrer ausgeprägten Eigeninteressen stand die Abtei in ständiger Konkurrenz und Abgrenzung zum Bistum Augsburg. ²⁴⁰ Das Kloster trat folgerichtig auch im Rahmen des Reichstags selbstbewusst als Akteur in Erscheinung. Nach dem Ende der Reichstagshandlungen im Jahr 1518 fand in St. Ulrich und Afra ein in diesem Zusammenhang besonderes Ereignis statt.

Ee der kaiser hie hinweg ist zogen, hat er dise wort zû seinen capplänen gesagt: »geet hin gen sant Urlich zû meinem gesipten fraind und patronen un zû dem convent daselben, meinen brüdern, und sagt inen, daß sie uns selbs ain ampt singen und kain schüller noch canterei.« das ist beschechen in seiner mt. gegenwirtigkait, wie es sein mt. verordnet hat gehept. in mitler zeit, weil man das ampt im

236 In den erhaltenen Augsburger Passions- und Heiligkreuzspielen aus der Zeit um 1500 fehlen konkrete Aufführungshinweise; Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, Band 1, München 1997, S. 827 f.; D-As, 4°Cod H27 (ca. 1486–1520).

237 Maier, »Von dem RICHstage zu Trier gehalten«, S. 349.

238 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 394.

239 Ebd., S. 395.

240 Kießling, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche*, S. 33 f.

chor hat gesungen und sein mt. da ist kniet, hat sie wider ir gewonhait die augen imerzû laussen umschweiffen und uns angesechen, als werde uns sein mt. nit me in diser zeit sechen und von uns damit urlaub nemen.²⁴¹

Wie die meisten Augsburger Chroniken der Zeit sind die Aufzeichnungen des Benediktinermonchs Clemens Sender geprägt von einer betont kaiserfreundlichen Haltung.²⁴² In diesem Licht ist auch sein Bericht über den letzten Besuch Maximilians im Kloster St. Ulrich und Afra am Ende des Reichstags 1518 zu lesen: Weder Schüler noch Kantorei waren beteiligt am schlichten Amt, das sich Maximilian als letzten Abschied von St. Ulrich gewünscht haben soll. Sender schildert die scheinbare Todesgewissheit des Kaisers und unterstreicht dessen fromme Bescheidenheit. Das Fehlen der Hofkapelle, der Orgel und der Instrumente, also die Absenz herrschaftlicher Prachtentfaltung, wird hier zum Bedeutungsträger: Der Kaiser wollte bei seinem letzten Besuch – so Sender – das echte und einfache Kloster St. Ulrich und Afra erleben und mit Blicken und Gesten von den Mönchen Abschied nehmen. Die Geschichte Senders fügt sich ein in die Legenden rund um den Abschied Maximilians von seiner liebsten Reichsstadt Augsburg.²⁴³

Maximilian war dem Kloster St. Ulrich und Afra in besonderer Weise verbunden, nicht zuletzt deshalb, weil er seinen Stammbaum auf den Heiligen Ulrich zurückführte.²⁴⁴ Seit 1492 war der König Mitglied des engsten geistlichen Laienbündnisses des Klosters.²⁴⁵ Die persönliche Nähe Maximilians zur Abtei war wohl auch die Ursache dafür, dass die Grundsteinlegung zum neuen Chor der heutigen Basilika während des Reichstags im Jahr 1500 als Staatsereignis gefeiert wurde. Unter anderem durch die Beteiligung der Hofmusik drückte der König den mehrtätigen Feierlichkeiten seinen ganz persönlichen Stempel auf.²⁴⁶ Die herrschaftliche Besetzung der Hofmusik mit Orgel, Bläsern und Kantorei verlieh dem einleitenden Hochamt am St. Ulrichs-Tag (4. Juli) besonderen musikalischen Glanz. Das Publikum war prominent besetzt. Im Bericht Senders, der aufgrund der persönlichen Involviertheit

241 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 143 f.

242 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 135.

243 Der Chronist Clemens Jäger prägte einen Mythos um die Abschiedsworte des Kaisers. Als Maximilian die Stadt nach dem Reichstag 1518 zum letzten Mal verließ habe sich »Ir Mt: sich umbgewendt und ain Creutz vber die stadt Augspurg gemacht und gesagt nun gesegne dich Gott, liebs Augspurg und alle frome Burger darInnen, dann wir dich nicht mehr sehen werden. Ach wol haben wir so manchen gueten mueth Inn dir gehapt« (zit. nach ebd., S. 117).

244 Wolfgang Augustyn, »Historisches Interesse und Chronistik in St. Ulrich und Afra in Augsburg im Umfeld von monastischer Reform und städtischem Humanismus. Wilhelm Wittwer und sein ›Catalogus abbatum««, in: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*, hrsg. von Gernot Michael Müller, Berlin und New York 2010, S. 329–387, hier S. 372, Fn. 234.

245 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 143, Fn. 2.

246 »[...] des kinigs canterei hat das ampt gesungen mit orgeln und trumethen« (ebd., S. 86).



Abb. I/4: Thomas Maurer (?), Reliquienprozession anlässlich der Grundsteinlegung zum Chor der Basilika von St. Ulrich & Afra und Weihe des Langhauses von St. Ulrich & Afra, beides im Jahr 1500, Gemälde, ca. 1611–1613, St. Ulrich & Afra Augsburg (Details).

des Chronisten in die Angelegenheiten des Klosters besonders ausführlich ausfällt, ist sogar von »allen fürsten, bischoffen, prelaten, graven und stenden [...], die auff dem reichstag sind gewessen« die Rede.²⁴⁷ Die eigentliche Grundsteinlegung fand am 13. Juli 1500 statt. Drei Gemälde dokumentieren das Ereignis. Sie stammen aus dem Jahr 1613 und befinden sich noch heute in der Basilika von St. Ulrich und Afra. Die Forschung vermutet einmütig, dass die Darstellungen auf Vorbilder aus der Zeit um 1500 zurückgehen.²⁴⁸ Drei verschiedene Szenen der Ulrichsfeiern während des Augsburger Reichstags sind abgebildet: Ein Gemälde zeigt die Prozession, in der die Reliquien des Heiligen Ulrich vom Augsburger Dom, wo sie geweiht wurden, zurück in das Kloster gebracht worden waren (Abb. I/4).²⁴⁹

247 Laurenz Lütteken liest Senders Bericht vom Spiel der Trompeter (aus meiner Sicht irrtümlich) als mögliches Eindringen von Trompeterklängen in die Kirchenmusik (Lütteken, »Musikalische Identitäten«, S. 21). Selbst wenn der Chronist sicherlich über grundlegende musikalische und musiktheoretische Kenntnisse verfügte, kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass er verschiedene Gruppen von Blasinstrumentenspielern terminologisch voneinander trennte. Nicht einmal innerhalb der Höfe ist eine stets klare Trennung zwischen Posaunisten und Trompeter festzustellen. Darüber hinaus berichtet Sender nicht, zu welchem Zeitpunkt die Trompeten ins Geschehen eingriffen. Möglicherweise geschah dies erst zum Auszug.

248 Derick Dreher, »Die Maximilians-Darstellungen in der Basilika St. Ulrich und Afra. Historismus in der Augsburger Malerei des Frühbarock«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.* 31 (1997), S. 87–104; Strittig ist, ob die Gemälde, die zum 600-jährigen Bestehen des Klosters im Jahr 1612 geschaffen wurden, nach heute verschollenen Vorbildern aus der Zeit um 1500 erstellt wurden, oder ob im frühen 17. Jahrhundert eine bloße Renovierung und Übermalung der Originale vorgenommen wurde; Land Tirol Kulturreferat (Hrsg.), *Maximilian I., Innsbruck*, Ausstellungskatalog, Innsbruck 1969, S. 58.

249 Dreher, »Die Maximilians-Darstellungen in der Basilika St. Ulrich und Afra«, S. 88.

Acht durch Stimmbücher kenntlich gemachte Sänger sowie Chorknaben begleiten die Prozession. Sie schreiten vor den geistlichen und weltlichen Reichsständen in Richtung der Basilika. Auch auf dem zweiten Gemälde, das die Weihe des Langhauses der Basilika darstellt, sieht man in der Bildmitte eine Gruppe von Sängern, die aus einem Chorbuch musizieren.²⁵⁰ Die Darstellung der Musiker innerhalb der Prozession und während der Zeremonie im Langhaus ist freilich weniger der Versuch einer fotorealistischen Wiedergabe des Geschehens als der Ausdruck einer zeitgenössischen Vorstellung. Die Anwesenheit des Kaisers suggerierte eine gewisse Klangerwartung, die der Maler in den Bildern zum Ausdruck brachte. Die Darstellung einer größeren Sängergruppe verkörpert den prachtvollen mehrstimmigen Klang und wird so zum Symbol der kaiserlichen Musik. Als solches leistet die musikalische Gestaltung von einst noch heute einen Beitrag zur Erinnerungskultur des Klosters.

Die Feiern rund um den Festtag des Heiligen Ulrich waren sowohl für Maximilian als auch für das Kloster St. Ulrich und Afra ein prestigeträchtiges Ereignis. Der römische König verehrte Ulrich nicht nur als Heiligen, sondern auch als einen Vorfahren seiner Dynastie. Die Musik war ein Mittel, den Festlichkeiten besonderen Glanz zu verleihen und ihnen die königliche Signatur einzuschreiben. Maximilian unterstrich so die Legitimität seines Herrschaftsanspruchs. Für das Kloster waren das Bündnis mit Maximilian und der Prestigegewinn durch die prominent besuchte Grundsteinlegung ein wichtiges Symbol in der dauernden Konkurrenz zum Bistum Augsburg. König und Kloster nutzten die Gelegenheit, die ihnen die Anwesenheit der Reichsstände bot. Maximilian schrieb einige Wochen nach den Feiern zur Grundsteinlegung des Chors zur Basilika am 20. August 1500 einen Brief an die Reichsstände, in dem er zur finanziellen Unterstützung des Klosters für den Bau des Chors aufforderte.²⁵¹

Beim Reichstag im Jahr 1530 knüpften Karl V. und sein Bruder Ferdinand an das Großereignis im Jahr 1500 an. Dreißig Jahre nach der Grundsteinlegung zum Chor hörten am Ulrichstag alle anwesenden Reichsstände die Messe in der Basilika. Laut Sender waren erneut »des Kaisers Cantorei«, Trompeter, Pauker und die Orgel beteiligt.²⁵² Im Laufe des 16. Jahrhunderts ließ die Verehrung des Heiligen Ulrich in Augsburg im Zuge der Reformation merkbar nach, sodass vergleichbare Festivitäten bei den weiteren Reichstagen nicht überliefert sind.²⁵³

250 Das dritte Gemälde, das die Grundsteinlegung zum neuen Chor dokumentiert, enthält keine Darstellung von Musik.

251 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 87.

252 Ebd., S. 296.

253 Peter Rummel, »Besondere Feiern zur Verehrung des heiligen Ulrich in Augsburg«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.* 7 (1973), S. 249–274, hier S. 252.

Jenseits der Institutionen

Die an den Höfen und in den Städten fest angestellten Musiker prägten die Klangwelt des Reichstags. Doch auch in ihrem Schatten, gewissermaßen jenseits der Institutionen, dürfte ein reiches Musikleben gediehen sein. So zog die Ständeversammlung Spielleute und Gaukler wegen der guten Verdienstmöglichkeiten magnetisch an. Dass der Zustrom von fahrenden Leuten aller Art ein ernst zu nehmendes Problem des Reichstags war, zeigen einige Reichstagsordnungen.²⁵⁴ In den Regularien zum Augsburger Reichstag im Jahr 1550 wurde Spielleuten, Narren und Spruchsprechern ausdrücklich verboten, sich einem Fürsten ohne dessen explizite Einladung anzudienen.²⁵⁵ Auf welche Weise sich Spielleute, Schausteller und Gaukler bei Reichstagen genau betätigten, lässt sich freilich nicht mehr detailliert rekonstruieren. Nur dort, wo sie in Kontakt mit Höfen oder Bürgern kamen, kann man ihr Auftreten auf dem Reichstag nachvollziehen. Die von Othmar Wessely ausgewerteten Rechnungsbelege aus dem Wiener Finanz- und Hofkammerarchiv geben einigen Aufschluss darüber, wie Spielleute in Kontakt mit dem Hof Maximilians kamen.²⁵⁶ Insbesondere für den Zeitraum des Reichstags im Jahr 1500 sind Belege erhalten, die exemplarisch einen Einblick in das musikalische Geschehen des Reichstags jenseits der Hofmusik ermöglichen. So ist von Knaben die Rede, die während des Reichstags »vor ku Mt auff den fleyten gepffiffen« (5. März) und von »drey Jungkfrauen«, die vor dem König gesungen hätten (15. März). Offenbar fand Maximilian Gefallen an außergewöhnlichen musikalischen Darbietungen. Denn neben einem Beleg für zwei musizierende Knaben (19. August) findet sich auch eine Zahlung an »zweyen Spillewten mit ainem Hasen« (22. Juli). Anfang April 1500 zahlte Maximilian zwei Gulden an eine Gruppe von Studenten, die vor ihm gesungen hatte.²⁵⁷ Am 22. Juli 1500 wurden zwei »welische« Lautenisten entlohnt. Wer auf sich aufmerksam machen konnte und den Weg vor die zahlreichen Fürsten und hochrangigen Angestellten an den Höfen fand, dem versprach der Reichstag – trotz aller Verbote – lukrative Einkünfte.

254 Rosemarie Aulinger, »Reichsstädtischer Alltag und obrigkeitliche Disziplinierung. Zur Analyse der Reichstagsordnungen im 16. Jahrhundert«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 258–290.

255 Anonym, *Römischer Kayserlicher Mayestat Ordnung*, Nürnberg 1550, VD16 D 1066, fol. B1^r. Die gleiche Regelung findet sich auch für den Reichstag 1576; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 177.

256 Wessely, »Archivalische Beiträge«.

257 Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 2/1, S. 191, Nr. 10047.

2 Die Musik und das Reichstagszeremoniell

Das Zeremoniell des Reichstags, das in der älteren geschichtswissenschaftlichen Forschung noch als »Reichsrecht am Rande« bezeichnet wurde,²⁵⁸ ist in den letzten Jahren in der Forschung vermehrt in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Die Rituale und Zeremonien werden nicht mehr als Überbau und Beiwerk zur materiellen Politik des Reichs, sondern als konstitutives Element der Staatlichkeit selbst betrachtet.²⁵⁹ Die Historikerinnen Barbara Stollberg-Rilinger²⁶⁰, Harriet Rudolph²⁶¹ und der Historiker Gerit Jasper Schenk²⁶² stellen die Bedeutung des Reichszeremoniells für die vor- und nachreformatorische Gesellschaft dar. Schenk formulierte in seiner grundlegenden Studie zu den Herrschereinzügen im Spätmittelalter eine umfassende Definition des Begriffs ›Zeremoniell‹, der ich mich anschließen möchte.²⁶³ Unter Zeremoniell versteht er »den Inbegriff derjenigen Regeln, welche die äußeren Formen von sich wiederholenden, in erster Linie darstellenden Handlungen bei (näher zu spezifizierenden) repräsentativen Anlässen innerhalb einer Schwankungsbreite festlegen.«²⁶⁴ Phänomene wie Klang, Musik und Gerüche gehören damit ebenso zum Zeremoniell wie etwa die hierarchische Abfolge einer Prozession. Die Scharfzeichnung des Begriffs ›Ritual‹ gegenüber dem Zeremoniell erscheint mit Blick auf die bedeutungsgleiche Verwendung der Termini in der Forschung beinahe unmöglich, weshalb die beiden Begriffe in dieser Studie synonym gebraucht werden sollen. Eine Spezifikation des Begriffs ›Liturgie‹ findet aus meiner Sicht in der geschichtswissenschaftlichen Forschung selten statt. Liturgie wird dort, wo es Schnittmengen zwischen weltlichen und geistlichen Räumen gibt, als selbstverständlicher (kirchlicher) Teil des Zeremoniells behandelt. Insbesondere in Anbetracht des sehr engen Liturgiebegriffs des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, der sich ausschließlich auf die Messfeier bezog und der intensiven Bemühungen der modernen theologischen Forschung um eine begriffliche Eingrenzung erscheint diese terminologische Unschärfe erstaun-

258 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 287 f.

259 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 16.

260 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*; Barbara Stollberg-Rilinger, »Die Symbolik der Reichstage. Überlegungen zu einer Perspektivumkehr«, in: *Der Reichstag 1486–1613. Kommunikation – Wahrnehmung – Öffentlichkeit*, hrsg. von Maximilian Lanzinner und Arno Strohmeier, Göttingen 2006, S. 77–93; Barbara Stollberg-Rilinger, »Das Reich als Lehnssystem«, in: *Altes Reich und neue Staaten. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum*, hrsg. von Heinz Schilling und Hans Ottomeyer, Berlin 2006, S. 55–67.

261 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*.

262 Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003.

263 Schenk stellt die historisch heterogenen Konzepte von ›Zeremoniell‹ dar; ebd., S. 15–46.

264 Ebd., S. 67.

lich.²⁶⁵ Da jener enge zeitgenössische Liturgiebegriff für den modernen Gebrauch wenig praktikabel zu sein scheint, soll hier mit einer offenen Bestimmung operiert werden, wie sie etwa Johannes Janota vorschlägt. Er beschreibt liturgische Praxis als das vom Bischof approbierte in schriftlichen Regularien festgelegte Handeln durch dazu ermächtigte Personen.²⁶⁶

In der heterogenen Verwendung der Begriffe Ritual und Zeremonie liegt ein Konfliktfeld zwischen der geschichtswissenschaftlichen Forschung und der historischen Musikwissenschaft, in der eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Zeremonie-Begriff bislang aus meiner Sicht nicht großflächig stattgefunden hat. Trotzdem ist in der Forschung zur Musik des 16. Jahrhunderts immer wieder von zeremonieller Musik, etwa von »Zeremonialmotetten«, die Rede.²⁶⁷ Der Begriff scheint in der neueren Forschung an die Stelle des von Albert Dunning maßgeblich geprägten Ausdrucks der Staatsmusik zu treten. Die Rede von einer »Zeremonialmusik« erscheint mir jedoch kaum weniger problematisch zu sein, denn sie suggeriert genau wie der Begriff »Staatsmusik« die Möglichkeit eines ereignisbezogenen Gattungsbegriffs.²⁶⁸ Sie nimmt eine Trennung von genuin liturgischer Musik von Kompositionen mit politischen Inhalten vor und verengt damit den Begriff des Zeremoniellen auf das explizit Politische.²⁶⁹ *Music and Ceremony at the Court of Charles V* lautet der Titel von Mary Tiffany Ferers Studie zur Hofkapelle Kaiser R²⁷⁰ Zwar geht die Autorin immer wieder auf Zeremonien, etwa auf die Krönung Karls V. in Bologna und auf die triumphalen Einzüge in große europäische Metropolen ein, eine systematische Auseinandersetzung mit dem Zeremoniell am Habsburgerhof findet jedoch nicht statt.

In den Zeremonien stellten sich – so beschreibt es Harriet Rudolph – nicht nur die komplexe Rangordnung und das Machtgefüge des Heiligen Römischen Reiches dar; diese »Aufführungen des Reichs« durch die Reichsstände repräsentierten es als Enti-

265 Zum Liturgiebegriff siehe Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, Druck in Vorbereitung; Winfried Haunerland, »Ist alles Liturgie? Theologische Unterscheidungen aus praktischem Interesse«, in: *Liturgie und Kirche. Studien zu Geschichte, Theologie und Praxis des Gottesdienstes*, hrsg. von Winfried Haunerland, Regensburg 2016, S. 287–310.

266 Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23), München 1968, S. 29.

267 Klaus Pietschmann, »Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell: Heinrich Isaacs »Optime Pastor««, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissance-musik 8), Kassel u. a. 2010, S. 129–142.

268 Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Amsterdam 1969.

269 Ebd., S. xiv f.

270 Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion* (= Studies in Medieval and Renaissance Music 12), Woodbridge 2012.

tät.²⁷¹ Der kaiserliche Einzug, die feierlichen Lehenzeremonien waren in vielerlei Hinsicht symbolhaft aufgeladene Handlungen, deren vollständige Decodierung klangliche Aspekte berücksichtigen muss. Musik – so die hier vertretene These – war mehr als schmückendes Beiwerk oder prunkvolles Ornament, sie erfüllte eine symbolische Funktion innerhalb der Choreographie der Ereignisse. Im folgenden Kapitel soll die musikalische Gestaltung des Reichstags-Zeremoniells in der Aetas Maximiliana untersucht werden. Hierbei werden Herrschereinzüge und Belehungen aber auch liturgische Anlässe wie der Eröffnungsgottesdienst einzeln in den Blick genommen.

2.1 Klingender Einzug

Die Einzüge des Kaisers, Königs oder eines bedeutenden Fürsten waren zeremonielle Höhepunkte jedes Reichstags. Einzugsprozessionen entfalteten durch die Anwesenheit und aktive Teilnahme zahlreicher Reichsfürsten im Rahmen der Ständeversammlungen besonderen Glanz.²⁷² In einer prunkvollen Prozession wurden nicht nur Kaiser und Könige begrüßt, auch ranghohe (Kur-)Fürsten wurden vor den Toren des Tagungsortes »eingeholt« und in einer Prozession durch die Stadt geführt. Im Herrschereinzug vereinten sich verschiedene Traditionen, die jeweils eigene »Bedeutungsdimensionen« aufwiesen.²⁷³ Idealvorstellungen von Prozessionen in der griechischen und römischen Antike vermischten sich mit Ideen von Triumph- und Siegeszügen. Der Einzug Christi in Jerusalem spielte ebenso eine Rolle wie die Vorbildfunktion der Prozessionen neugewählter Päpste in Rom. Das Einzugsritual war auch immer ein klingendes Ereignis. Salutschüsse, Glockengeläut, das Spiel von Trompetern und Spielleuten und der Gesang der Geistlichkeit waren selbstverständliche Bestandteile der Prachtentfaltung.²⁷⁴ Dieter Mertens spricht vom »obligatorischen Lärm«, ohne den kein Fürst »ranggerecht auftreten konnte« und betont damit vor allem die besondere Lautstärke dieser Ereignisse.²⁷⁵ Im Falle des Einzugs eines Kaisers oder eines Königs bedeutete das Einzugsritual nicht weniger als seine Herrschaftsübernahme.²⁷⁶ Der Klang von Glocken und Trompeten diente insbesondere in vormoderner Zeit der rechtlichen Legitimierung der Zeremonie. Klangliche Prachtentfaltung beschränkte

271 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 256–258.

272 Ebd., S. 81.

273 Ebd., S. 80.

274 Jörg Bölling, »Musicae utilitatis. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johank und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 229–266

275 Dieter Mertens, »Uß notdurften der hl. christenheit, reichs und sonderlich deutscher nation«. Der Freiburger Reichstag in der Geschichte der Hof- und Reichstage des späten Mittelalters«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 30–54, hier S. 47.

276 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 83.

sich im Rahmen von Herrschereinzügen keineswegs ausschließlich auf Lautstärke. Spielleute und Sänger musizierten während des Zugs, der nicht selten mehrere Stunden dauerte, am Straßenrand.

Um das Jahr 1500 sind europaweit sehr heterogene Einzugskulturen zu beobachten.²⁷⁷ In Italien existierte bereits im 15. Jahrhundert eine »elaborierte« Kultur für Herrscherprozessionen.²⁷⁸ Hier wurde die Idee des antiken Triumphzugs unter anderem von den *Trionfi* Francesco Petrarcas befeuert.²⁷⁹ Während die spezifischen Einzugsstraditionen in Rom, die »joyeuses entrées« in den Niederlanden oder die »entrées solennelles« in Frankreich im Hinblick auf die Musik bereits untersucht wurden, ist die klangliche Inszenierung von Herrschereinzügen im Heiligen Römischen Reich um 1500 kaum erforscht.²⁸⁰

Schenk schlägt in seiner grundlegenden Studie zum Einzugszeremoniell im Heiligen Römischen Reich ein Idealschema vor. Der Einzug ist demnach unterteilt in eine Vorbereitungsphase (1), die Einholung oder *Occursio* vor den Toren der Stadt (2), den Einzug durch das Stadttor oder *Ingressus* (3), die Prozession durch die Straßen der Stadt unter Führung des Stadtklerus oder *Processio* (4), einen Gottesdienst in der Hauptkirche oder *Offertorium* (5) sowie die Einherbergung in der Kaiserpfalz (6). Dieser generalisierenden Typisierung wird entgegengehalten, dass sich eine wirklich einheitliche Form des Herrschereinzugs niemals ausgeprägt habe.²⁸¹ Schenk selbst betont, dass einige Elemente des Einzugs wie die Musik nicht eindeutig einer oder mehreren Phasen zugeordnet werden können. Die Musik war während des Einzugs eine dauernde Begleiterin. Nicht nur die Trompeter des einziehenden Kaisers oder Fürsten, die den Gast schon von Weitem ankündigten, sondern auch lokale Musiker wie die Stadtpfeifer waren beteiligt. Insbesondere Abbildungen deuten darauf hin, dass die Bläserensembles der Städte den Würdenträger häufig am Stadttor willkommen hießen.²⁸² Der Kaiser, König oder Fürst wurde von der Geistlichkeit begrüßt

277 Einführend unter anderem: Marion Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation*, Berlin 2011.

278 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 80.

279 Der Einzug Papst Leos X. in seine Heimatstadt Florenz im Jahr 1515 stieß in der musikwissenschaftlichen Forschung aufgrund der detaillierten Dokumentation seiner klanglichen Gestaltung auf vermehrtes Interesse; Anthony M. Cummings, *The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537*, Princeton 1992, S. 67–82.

280 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*; Bölling, »Musicae utilitatis«.

281 Michail A. Bojcov, »Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 87–107, hier S. 88 f.

282 Schenk, *Zeremoniell und Politik*, S. 318, Fn. 365. Eine gedruckte Beschreibung des Einzugs Karls V. in Nürnberg 1541 – der Kaiser befand sich auf dem Weg zum Regensburger Reichstag – erwähnt ausdrücklich die Beteiligung der Stadtpfeifer; Anonym, *Vonn Römischer Kayserlicher Mayestat Caroli V. Ehrlich einreiten*, Würzburg 1541, VD16 V 2726, fol. A4^v. Anlässlich seiner Krönungsfeierlichkeiten in Aachen sind die Stadtpfeifer als Teil des Krönungszeremoniells belegt; Anonym, *Beschreibung der einreitung*, [Mainz] [1520], VD16 B 2210, fol. 2^v.

und – begleitet von Antiphonen und Responsorien – zu einem Gottesdienst in die Hauptkirche der Stadt geführt. Der genaue Ort des Übergangs von der weltlichen in die geistliche Sphäre hing stark von lokalen Gebräuchen ab. Bei einigen Reichstagen, etwa beim Einzug König Maximilians I. im Jahr 1498 in Freiburg, verzichtete man auf die *Processio* und den Besuch in der Kirche und zog direkt in die Kaiserpfalz.²⁸³

Musik war keine bloße ›Akzentuierung‹ des Einzugesgeschehens. Sie wurde selbst zum Bedeutungsträger. Sie diente, wie es bereits Jörg Bölling mit Blick auf das päpstliche Einzugszeremoniell treffend analysierte, »der zeitlichen Gliederung« sowie »der inhaltlichen Ausdeutung«.²⁸⁴ Der Adressatenkreis, an den sie sich richtete, war dabei so heterogen wie die erklungene Musik selbst. In zeitgenössischen Beschreibungen von Herrschereinzügen, etwa in Chroniken oder gedruckten Heroldsberichten, stellt die Musik selten mehr als eine Randnotiz dar. Die Reihenfolge der Teilnehmer und die darin ausgedrückte Rangordnung der Fürsten stehen genau wie die visuelle Pracht meist im Vordergrund. Dennoch enthalten beinahe alle Berichte zumindest kurze Beschreibungen von Musik und Klang. Ihr Vorhandensein wurde von den zeitgenössischen Chronisten wohl als Selbstverständlichkeit wahrgenommen und ihre Erwähnung dient wohl oft mehr der Bestätigung des regelkonformen Ablaufs der Zeremonie.²⁸⁵

Einzüge waren – insbesondere im Rahmen von Reichstagen – Ereignisse, in die zahlreiche verschiedene Gruppen eingebunden waren. Neben den weltlichen und geistlichen Reichsständen und deren Gefolge waren die offiziellen Vertreter der Stadt und verschiedene Gruppen der Bürgerschaft beteiligt. Auch die gastgebende Stadt »inszenierte sich als Gemeinschaft« und stellte im Herrschereinzug die innerstädtische Ordnung dar.²⁸⁶

Mit Pauken und Trompeten

Die Beschreibung des Einzugs von Kaiser Friedrich III. in Augsburg anlässlich des kaiserlichen Tags 1473 ist eines der frühesten Dokumente für die klangliche Gestaltung eines Herrschereinzuges in die Reichsstadt. Der Chronist Hektor Mülich berichtet von 14 Trompetern, die direkt vor dem Sohn des Kaisers, Erzherzog Maximi-

283 Thomas Zotz, »Der Reichstag als Fest. Feiern, Spiele, Kurzweil«, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, hrsg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz, Stuttgart 2001, S. 146–170, hier S. 159.

284 Bölling, »Musicae utilitatis«, S. 248.

285 Ebd., S. 252.

286 Regine Schweers, »Die Bedeutung des Raumes für das Scheitern oder Gelingen des Adventus«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 37–55, hier S. 39.

lian ritten.²⁸⁷ Die Erwähnung der direkten Nähe der Musiker zu ihrem Dienstherrn ist ein wiederkehrender Topos in der zeitgenössischen Chronistik, der die kommunikative Funktion der Hoftrompeter in einer Einzugsprozession unterstreicht. Dass die Präsenz von Trompetern ähnlich wie das Vorhandensein eines Baldachins bereits im 15. Jahrhundert als Selbstverständlichkeit wahrgenommen wurde, zeigt sich unter anderem daran, dass man ihr Fehlen durchaus bemerkte. Müllich betont die Stille und das Fehlen von Trompeten während des Einzugs zweier sächsischer Herzöge wenige Tage vor der Ankunft des Kaisers im Jahr 1473.²⁸⁸ Auch in einer gedruckten Beschreibung der feierlichen Einzugsprozession anlässlich der Krönung Karls V. in Aachen im Jahr 1520 findet sich eine ähnliche Bemerkung.²⁸⁹ Der Autor erwähnt explizit die geringe Anzahl der Trompeter und die Abwesenheit von Heerpaukern im Gefolge des Trierer Kurfürsten.

Die wichtige Rolle der Trompeter im Einzugsritual bringt der anonyme Chronist der Aachener Krönungsfeierlichkeiten 1520 an verschiedenen Stellen zum Ausdruck. Zwölf wohlgerüstete Trompeter in den königlichen Farben werden in der gedruckten Chronik in einem eigenen Absatz erwähnt und markieren damit den Beginn des zentralen Abschnitts der Prozession rund um Karl V.²⁹⁰ Aber auch in der Beschreibung der fürstlichen Gefolge finden die Musiker Erwähnung. Sechs Trompeter und ein Heerpauker begleiten den Herzog von Jülich, 15 Trompeter und ein Heerpauker ritten im Gefolge des Pfalzgrafen Ludwig, sechs Trompeter und ein Pauker folgten dem Kölner Erzbischof und vor dem Grafen von Nassau sollen zwölf Trompeter geritten sein.²⁹¹ Trompeten wurden nicht bloß als Militärintstrumente zur Signalgebung verwendet, sie waren, wie Wilhelm Ehrmann es ausdrückt, »klingende Wappen«.²⁹² Durch Fahnen, die häufig an den Instrumenten selbst angebracht waren, wurde ihre Funktion versinnbildlicht. Der Adressatenkreis, der durch die Präsenz und durch den Klang der Trompeter angesprochen wurde, erstreckte sich von den Einwohnern der Stadt über die anwesenden Reichsstände und Botschafter bis hin zu den aktiven Teilnehmern am Einzug. Schon außerhalb der Stadtmauern kündigten die Rufe der Musiker den Tross des Herrschers lautstark an und machten die Bürger auf das

287 Böhmer, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 175; Karl von Hegel (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 22 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 3), Leipzig 1892, S. 237 f.

288 »Item am 4. Tag aprilis [1473] raiten hie ain zwen fürsten von Sachsen on harnasch und on trummeter, still, mit hüpschem volck, wol 200 pferd. und waren am Weinmarcktz zum Kicklinger zü herberg, hiessen Hertzog Ernst, der curfürst, und hertzog Wilhalm, und hielten kostlich hof« (ebd., S. 236 f.).

289 Anonym, *Des allerdurchleuchtigsten und großmechtigsten Fürsten*, Nürnberg 1520, VD16 A1910.

290 Ebd., fol. A3^v.

291 Ebd., fol. A2^v f.

292 Zit. nach Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 55.

bevorstehende Ereignis aufmerksam.²⁹³ Zur Wahrnehmung von lautstarken Trompetersignalen benötigte man keinen Sichtkontakt zur Klangquelle. Auch in einem langen Zug, der sich durch die Gassen einer Stadt schlängelte, sorgte der Klang der Trompeten für den notwendigen akustischen Zusammenhalt. Zwar gliederten die Trompetergruppen den Zug in unterschiedliche Abschnitte und kündigten dem am Straßenrand stehenden Publikum ihren jeweiligen Herren lautstark an, aus der Ferne dürfte der Klang jedoch zu einem großen Ganzen verschwommen sein.

Die Einzüge Kaiser Maximilians I. in die Reichsstadt Augsburg werden von den städtischen Chronisten meist nur sehr knapp behandelt. Christoph Böhm spricht aufgrund der spärlichen chronikalischen Berichterstattung sogar von einem »armseligen« Erscheinungsbild der Ereignisse.²⁹⁴ Für die Augsburger sei – so Christoph Böhm – die Ankunft Maximilians aufgrund seiner regelmäßigen Besuche zur Routine geworden.²⁹⁵ Ausführliche Beschreibungen des Klangs des Herrschereinzugs unter Maximilian I. lassen sich jedoch in den Chroniken anderer Städte ausmachen. Jörg Brandenburgs Bericht über den Einzug Maximilians in Köln im Juli 1505 erwähnt die musikalische Gestaltung der Prozession anlässlich der siegreichen Rückkehr des Königs vom Krieg in Geldern.²⁹⁶ Begrüßt wurde er mit »vyl frowd und triumphyrens« mit »trummeten, bussonen, bugken, pfeffen [und] buchssen schiessen«.²⁹⁷ Über den Einzug Maximilians in Worms im Rahmen des Reichstags 1509 notiert Reinhart Noltz in seinem Tagebuch »gar grosser pracht, trummeten und trincken und hoflichkeit«.²⁹⁸ Ob die Einzüge Maximilians bei Hof- und Reichstagen in Aufwand und Pracht tatsächlich, wie Christoph Böhm vermutet, hinter denen seiner Nachfolger zurückstanden, ist aufgrund der spärlichen Quellenlage kaum zu beurteilen. In der medialen Selbstinszenierung des Habsburgers spielen Triumphzüge in Form der Holzschnittserie *Triumphzug Kaiser Maximilians* jedenfalls eine herausgehobene Rolle.

293 Bölling, »Musicae utilitatis«, S. 239; Konrad Peutinger erwähnt in seiner Beschreibung des Einzugs Maximilians in Freiburg 1498 die Teilnahme der Trompeter. Peutinger, später einer der engsten Ratgeber Kaiser Maximilians, hielt sich als Gesandter Augsburgs in Freiburg auf; Heinz Gollwitzer (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstage von Lindau, Worms und Freiburg 1486–1498* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 6), Göttingen 1979, S. 603–605.

294 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 192.

295 Der Einzug Philipps des Schönen im Jahr 1503 ist vergleichsweise gut dokumentiert. Sieben Trompeter und ein Pauker finden als Teil der Prozession Erwähnung; ebd., S. 189–191. Einer der wenigen umfangreichen Berichte über einen Einritt Maximilians in die Stadt Augsburg findet sich im *Ehrensiegel des Hauses Österreich* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Beschreibung der Ankunft des jungen Königs im Jahr 1489 konzentriert sich auf die städtische Perspektive und enthält keine Informationen zur Musik; Clemens Jäger, *Ehrensiegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 240^r f.

296 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 3, S. 269–277.

297 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1195; Heinrich Christian von Senckenberg, *Sammlung von ungedruckt und raren Schriften*, Band 1, Frankfurt a. M. 1745, S. 209.

298 Boos, *Monumenta Wormatiensia*, S. 538.

Für die Mitwirkung der Augsburger Stadtpfeifer bei Herrschereinzügen der Aetas Maximiliana liegen keine eindeutigen Hinweise vor. Eine Reimchronik aus dem späteren 16. Jahrhundert und die hierin enthaltene ausführliche Beschreibung der Mitwirkung der städtischen Musiker beim Einzug Kaiser Ferdinands I. im Jahr 1559 soll an dieser Stelle als Hinweis auf mögliche Praktiken zur Zeit Maximilians dienen.

Wie ir Maiestat nun kommen/
 Auffm Berlach hat man vernommen
 Pusawnen unnd Zincken blasen
 Welchs donnert gar wol ubr dmassen/
 Inn dem Ergker an dem Rahthauß
 Auch bliesendt die Thurner herauß/
 Oben auff dem Berlach Thure²⁹⁹

Standort der Augsburger Stadtmusik war das machtpolitische Zentrum der Reichsstadt rund um das Rathaus und den Perlachturm. Aus einem Erker des Gebäudes, das traditioneller Tagungsort der Reichstagsverhandlungen war, bliesen die Stadtpfeifer mit Zinken und Posaunen, während die Türmer vom Perlachturm aus ihre Signale erklingen ließen. Die Positionierung der Pfeifer im Rathaus kann als Betonung der reichsstädtischen Souveränität und der politischen Freiheiten der Stadt gelesen werden.

Neben Salutschüssen gehörte auch das Läuten der Glocken zur akustischen Gestaltung der Einzugsprozessionen. Glockenklang war Ausdruck weltlicher und geistlicher Macht gleichermaßen. Er war zentraler Bedeutungsträger im klanglichen Kommunikationssystem einer Stadt. Die Verfügungsgewalt über die ›Stadtglocke‹ war gleichbedeutend mit der Stadtherrschaft³⁰⁰ und das Läuten der ›Bannglocke‹ war in einigen Städten des Mittelalters notwendige Bedingung für das Inkrafttreten einer Verordnung.³⁰¹ Die ›Sturm-glocke‹ und die Gewalt über ihr Erklingen war für die Reichsstadt Augsburg ein Ausdruck der eigenen Souveränität. Für die Augsburger war der Glockenklang nicht nur gliederndes Element ihres Alltags, sondern auch Symbol der reichsstädtischen Freiheit.³⁰² Die Bedeutung des Glockenläutens im Rahmen eines Herrschereinzugs veranschaulicht eine heute im Augsburger Stadtarchiv aufbewahrte Literariensammlung, die in der Edition der Augsburger Städtechroniken verfügbar gemacht wurde. Im Rahmen der Vorbereitungen für den Ein-

299 Anonym, *Warhaffte, auch gantz glaubwirdige Newe zeytung*, o. O. [1559], VD16 W 199, fol. B1^r.

300 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 134, siehe auch: Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, S. 3 f.

301 André Lehr, u. a., Art. »Glocken und Glockenspiele«, in: *MGG*², Sachteil 3 (1995), Sp. 1420–1481, hier Sp. 1459.

302 Angelika Lampen, »Das Stadttor als Bühne. Architektur und Zeremoniell«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von ders. und Peter Johaneck, Köln u. a. 2009, S. 1–36, hier S. 1 f.

zug Friedrichs III. in Augsburg im Jahr 1485 bat der Kaiser ausdrücklich darum, dass das Domkapitel auch die großen Glocken zur Begrüßung des Kaisers läuten solle.³⁰³

Der Herrscher als Erlöser

Das Stadtbild Augsburgs wurde nachhaltig vom Bistum und den zahlreichen städtischen Stiften und Klöstern geprägt. Auch den Herrschereinzug gestaltete die Augsburger Geistlichkeit mit. Die tragende Rolle des Klerus beim Empfang begann mit der Übernahme des Kaisers oder des Königs unter den Baldachin des Domkapitels an der Grenze des Dombezirks vor der St. Leonhard-Kapelle und der damit verbundenen feierlichen Begrüßung innerhalb der Stadtmauern. Über die spezifischen Gesänge, die der Augsburger Klerus bei Einzügen zur Regierungszeit Maximilians I. erklingen ließ, schweigen die verfügbaren Städtechroniken. Im Jahr 1489 besuchte Maximilian zum ersten Mal als römischer König die Reichsstadt. Clemens Jäger, Autor des *Ehrensiegels des Hauses Österreich*, war sich der besonderen zeremoniellen Bedeutung dieses Ersteinzugs durchaus bewusst, als er in seiner retrospektiven Chronik Mitte des 16. Jahrhunderts die »ettlichen schonen Responnsorien unnd gesungen« festhielt, mit denen der König in den Dom geführt wurde. Auch das obligatorische *Te Deum* im Dom vergisst der Chronist nicht zu erwähnen.³⁰⁴

Der Einzug eines Kaisers oder eines Königs war ein religiöses Großereignis. Die Teilnehmer und das Publikum der Prozession feierten sich und das Reich im Adventus als eine »christliche Sakralgemeinschaft«.³⁰⁵ Parallelen zu anderen großen Prozessionen, etwa zu Fronleichnam, waren wohl unübersehbar. Folgerichtig waren nicht nur das Domkapitel oder die Geistlichen der städtischen Hauptkirchen in die Gestaltung des Einzugs eingebunden, sondern der gesamte Stadtklerus. Über den Einritt Kaiser Friedrichs III. im Jahr 1471 in Nürnberg berichtet ein Chronist von einer musikalischen Darbietung vor einem eigens eingerichteten Reliquienschrein nahe der Kirche St. Klara, an der »Sänger« und »Schüler« beteiligt waren.³⁰⁶ Auch in Augsburg dürften die städtischen Klöster und Stifte den Einzug musikalisch begleitet haben. Zwei Tage nach König Maximilians Einzug in Augsburg am 2. März 1500 sind in seinem »Gedenkbuch« Zahlungen an die »Singer von unser lieben frawn« und an die »Singer von Sannt Vlrichen« vermerkt. Zwar verschweigt das Rechnungsbuch

303 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 22, S. 412 f.

304 Clemens Jäger, *Ehrensiegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 118^r.

305 Peter Johanek und Angelika Lampen (Hrsg.), *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln u. a. 2009, S. 7.

306 »Item vor dem kaiser raiten 21 seiner und der fürsten trummeter und ein paucker darnach... Item bei sant Claren was ein hütten gemacht... darinn ein kostlich altar mit den Reliquien... do waren cantores und schuler wol singent... [Danach Prozession nach St. Sebald]: do wart kurtz gesungen und der abt von sant Gilgen las ein collecten dar auf, item darnach der cardinal den seggen gab; alsald wart georgelt und der kaiser zu der ee tür hinaus geführt« (zit. nach D-Mbs, Ana 396, I. 1).

genauere Angaben über die Gründe der Zahlung, es scheint jedoch naheliegend, sie mit Maximilians Einzug in die Stadt und den damit verbundenen Feierlichkeiten in Zusammenhang zu bringen.

Im Mittelalter war die Vorstellung weit verbreitet, die bloße Anwesenheit eines Herrschers würde einen positiven Effekt auf den Wohlstand einer Stadt ausüben. Man versprach sich gutes Wetter und reiche Ernten. Der Berührung durch den Kaiser oder König wurde sogar die Macht der Heilung von Seuchen und Krankheiten nachgesagt.³⁰⁷ Er war eine Retter- und Erlösergestalt, nicht nur für Patrizier und Kaufleute, sondern auch für das einfache Volk, das ihn auch als solche willkommen hieß. Besondere Vorbildfunktion für das mittelalterliche Reichszeremoniell übten die Herrschereinzüge in Rom aus. Vom Einzug Karls des Großen in die Stadt am Tiber im Jahr 774 wird berichtet, die Bürger hätten Kruzifixe und Palmwedel als Willkommensgruß getragen. Mit der Referenz auf den Einzug Christi in Jerusalem (Markus 11, 8–11) huldigten sie Karl als christusgleichem Erlöser. Die Nähe des Einzugszeremoniells zur Symbolik des Palmsonntags ist kaum zu übersehen und Ernst Kantorowicz beschrieb die Inszenierung im Jahr 774 in Rom folgerichtig als »dezidiert messianisch«.³⁰⁸ Die Bezeichnung ›Adventus‹ findet sich bereits in zeitgenössischen Quellen – ein Umstand, der die Nähe des Rituals zum Erlösertopos noch unterstreicht. Vom römischen Empfang König Lothars im Jahr 844 berichten Chronisten von »gewaltig klingenden Lobgesängen«, »würdigen Lobliedern« und den »wohltönenden Melodien der Herrscherlaudes«.³⁰⁹

Gesänge der Geistlichkeit begleiteten nicht nur die Einzüge im mittelalterlichen Rom, sondern auch im Reich. Liturgische und paraliturgische Bücher regelten den genauen Ablauf der Herrschereinzüge im Einflussbereich des Klerus. Das Gebetbuch der Kaiserin Kunigunde und die *Consuetudines* des Klosters Farfa aus dem 11. Jahrhundert sind die ältesten bekannten Quellen für eine Einzugsordnung.³¹⁰ Liturgische Gesänge aus verschiedenen Kontexten wurden anlässlich des Adventus adaptiert.³¹¹ Häufig findet sich in den Ordines zum Herrscherempfang die Antiphon *Advenisti desiderabilis*. Bereits in Kunigundes Gebetbuch steht sie in Zusammenhang mit dem

307 Zotz, »Präsenz und Repräsentation«, S. 191.

308 Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae. A study in liturgical acclamations and mediaeval ruler worship; with a study of the music of the laudes and musical transcriptions*, Berkely u. a. 1946, S. 75.

309 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 186 f.

310 Anna Maria Drabek, *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Herrscher im Spätmittelalter*, Wien 1964, S. 78 f.; Ernst Kantorowicz, »The ›King's Advent‹ and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina«, in: *The Art Bulletin* 26 (1944), S. 207–231; zu den *Consuetudines* des Klosters Farfa siehe Ludwig Biehl, *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Kirche und Staat*, Paderborn 1937, S. 168; Gebetbuch der Kaiserin Kunigunde, D-Kub, 4° Ms. Theol. 15, fol. 160^r–106^v.

311 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 187 f.

Herrscherempfang.³¹² Kaiser Barbarossa soll im Jahr 1184 in Verona mit dem Gesang begrüßt worden sein.³¹³ Als König Sigismund 1414 in Heidelberg einzog, sangen die kurfürstlichen Hofsänger die Antiphon und auch Kaiser Friedrich III. wurde 1474 in Frankfurt mit *Advenisti desiderabilis* in Empfang genommen.³¹⁴ Die Antiphon ist Teil des sogenannten *Canticum triumphale*, das die Höllenfahrt Christi beschreibt und wohl auf ein Gedicht des heiligen Hieronymus zurückgeht.³¹⁵ Die Geschichte von der Höllenfahrt, dem sogenannten »Descensus«, stammt aus dem apokryphen und stark rezipierten Evangelium des Nikodemus.³¹⁶ Nach seinem Tod am Kreuz und vor seiner Auferstehung soll Christus in einer Prozession von Engeln in die Vorhölle gezogen sein, um dort die vor dem Erlösungswerk verstorbenen Altväter zu befreien. Im ersten Teil des *Canticum triumphale* wird der Abstieg in die Unterwelt geschildert, während im zweiten Abschnitt die Gefangenen zu Wort kommen, die ihren Erlöser mit überschwänglichen Worten begrüßen.

Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolli preciperet sanctorum populus qui tenebatur in morte captivus voce lacrimabili clamaverat: advenisti desiderabilis quem expectabamus in tenebris ut educeres hac nocte vinculos declaustris te nostra vocabant suspiria te larga requirebant lamenta tu factus es spes desperatis magna consolatio in tormentis alleluia.³¹⁷

Als Christus, der König der Ehren, die Hölle zum Kampf betrat und der Engelchor befahl, vor ihm die Tore zu öffnen, da hatte das Volk der Heiligen, gefangen im Dunkeln des Todes, mit tränenreicher Stimme gerufen: Nun bist Du Heißehersehnter gekommen, den wir in der Finsternis erwarten, um uns, die wir gefangen

312 Drabek, *Reisen und Reisezeremoniell*, S. 79;

313 Žak, *Musik als »Ehr und Zier«*, S. 33.

314 Während der anschließenden Prozession zur Heiliggeistkirche in Heidelberg sangen sie »Justum deduxit dominus per vias rectas« (Stein, *Zur Geschichte der Musik*, S. 6 f.); Reinhard Strohm, »European Politics and the Distribution of Music in Early Fifteenth Century«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 305–323, hier S. 321; Drabek, *Reisen und Reisezeremoniell*.

315 Dolores Ozimic, *Der pseudoaugustinische Sermo CLX. Hieronymus als sein vermutlicher Verfasser, seine dogmengeschichtliche Einordnung und seine Bedeutung für das österliche Canticum triumphale »Cum rex gloriae«*, Graz 1979; Teile der Forschung folgen der *Legenda aurea*, die den heiligen Augustinus zum Autor der Antiphon erklärt; Bernhold Schmid, »Das Alle dei filius aus dem Mensuralcodex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek München (Clm 14274) und sein Umfeld«, in: *Musik in Bayern* 42 (1991), S. 17–50, hier S. 19.

316 Helmut Gier, »Das Oster- und Passionsspiel in Augsburg«, in: *Das Passionsspiel, einst und heute. Vorträge bei einer Tagung der Katholischen Akademie Augsburg*, hrsg. von Wilhelm Liebhart u. a., Augsburg 1988, S. 50–65, hier S. 57.

317 Text nach: CH-E, Cod. 121 (1151), S. 393–394.

sind, in dieser Nacht hinauszuführen. Dich ersehnten unsere übergroßen Qualen, Du wurdest zur Hoffnung für die Verzweifelten, ein großer Trost im Leid. Halleluja.³¹⁸

Ihren eigentlichen liturgischen Platz hatte die Antiphon in der Karsamstagsliturgie. Eine frühe Quelle für die liturgische Verwendung der Antiphon ist ein Codex aus der Klosterbibliothek in Einsiedeln aus dem 10. Jahrhundert.³¹⁹ Als Teil der Prozession nach der Ostervigil ist *Advenisti desiderabilis* auch in Zürich um 1260 nachweisbar.³²⁰ Die früheste mir bekannte Augsburger Quelle für die liturgische Verwendung des Gesangs ist das *Obsequiale Augustense* aus dem Jahr 1487.³²¹ Die Bedeutung der Höllenfahrt Christi und ihrer Feier in Prozessionen und liturgischen Spielen kann für das mittelalterliche Verständnis des Osterfests kaum hoch genug eingeschätzt werden. Man könnte den sogenannten *Descensus* im Mittelalter sogar als ein Sinnbild für das Erlösungswerk Christi schlechthin sehen.³²² Die Gleichsetzung des einziehenden Herrschers mit einer christusgleichen Erlösergestalt, die ›Imitatio Christi‹, war in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Einzugssymbolik omnipräsent und keineswegs auf das Einzugszeremoniell beschränkt. Sie konnte sowohl auf visueller Ebene, etwa durch das Mitführen von bestimmten Symbolen wie etwa Palmwedel, als auch auf musikalischer Ebene durch Gesänge geschehen. Sie bedeutete jedoch nicht die Vergottung eines willkommen geheißenen Fürsten, sondern drückte lediglich den Sonderstatus des Würdenträgers aus.³²³

Ein besonders bemerkenswerter Bericht über das Singen der Antiphon *Advenisti desiderabilis* hat sich aus dem Umfeld des Reichstags 1521 erhalten. Er stammt aus einer um das Jahr 1520 gedruckten Chronik, die Martin Luthers Aufenthalt in Worms anlässlich seines Verhörs durch Kaiser Karl V. beschreibt.³²⁴ In anekdotischer

318 Übersetzung nach Nikolaus Henkel, »Inszenierte Höllenfahrt. Der ›Descensus ad inferos‹ im geistlichen ›Drama‹ des Mittelalters«, in: *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, hrsg. von Markwart Herzog, Stuttgart 2006, S. 87–108, hier S. 95.

319 CH-E, Cod. 121 (1151), S. 393–394.

320 Elisabeth Kunstein, *Die Höllenfahrtszene im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitsgeschichte*, Diss., Köln 1972, S. 30.

321 Walther Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Band 3, Berlin und New York 1976, S. 745–788; Friedrich von Zollern, *Obsequiale Augustense*, Augsburg 1487, fol. 35^r–38^r.

322 Kunstein, *Die Höllenfahrtszene im geistlichen Spiel*, S. 20.

323 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 187.

324 »Am. xviii. tag des monats Aprilis/ im. M. ccccc und xxi jar. Als. Doctor Martinus Luther zu Wurms einzoch. Ist ain schalckßnarr/ phaltzgrauff Ludwigs des Churfürsten. auf ainem gemachten pfärd/ von rayssen und laynem tuech/ umb henckt mit schellen/ vor ime eingeritten/ und mit lautter stymm gesungen. Advenisti desiderabilis quem diu expectabamus in tenebris. Es ist dermassen undter etlichen/ und namblichen an dreyen orten unwillen/ als den partheyischen/ mit worten erwachsen das darauf gestanden wär/ es solt ain auflauf beschechen sein« (Anonym, *Hernach volgt wie doctor Martinus*, o. O. [1520], VD16 W 2543, fol. A2^r).

Form findet sich die Geschichte zudem in der einflussreichen Lutherbiographie des Theologen Johann Mathesius aus dem Jahr 1566.³²⁵ Gleich zu Beginn der zeitgenössischen Chronik wird Luthers Einritt in die Stadt beschrieben. Anders als noch beim Augsburger Reichstag 1518 war der Reformator inzwischen eine berühmte Person, die einiges Aufsehen unter den Reichsständen und in der Wormser Bevölkerung erregte. Während Luthers Einritt in die Stadt soll ihm ein kurpfälzischer Hofnarr auf einem Steckenpferd entgegengeritten sein, um ihn mit lauter Stimme mit der Antiphon *Advenisti desiderabilis* zu begrüßen. Diese Pervertierung einer Antiphon die eigentlich dem Einzug von Kaisern und Königen vorbehalten war, darf durchaus als Tabubruch bezeichnet werden. Sie ironisiert in erster Linie die Aufregung um den »kleinen« Mönch Luther und dessen Thesen. Sie zeigt aber auch, wie fest der Gesang in der zeitgenössischen Wahrnehmung mit dem Einzug eines hohen Würdenträgers verbunden war.

Bei Weitem nicht alle Einzugsordnungen sehen jedoch *Advenisti desiderabilis* als Willkommensgruß für Kaiser oder König vor. Die lokale Vielfalt ist bemerkenswert groß. Während das *Pontificale Romanum* von 1485 die Advents-Antiphon *Ecce mitto angelum meum* zur Begrüßung des Kaisers vorsieht, schreiben das Augsburger *Obsequiale* von 1487 und eine in diesem Abschnitt wortgleiche *Agenda Augustense* von 1547 als Begrüßungsgesang das Responsorium *Benedixit te dominus in virtute sua* vor.³²⁶ Der apokryphe Text aus dem Buch Judith, der der Antiphon zugrunde liegt, lautet: »Der Herr hat dich in seiner Kraft gesegnet, er, der durch dich unsere Feinde zunichtegemacht hat. Dass doch nie dein Lob aus dem Munde der Menschen schwinden werde« (Judith 13, 22-25).³²⁷ An die Stelle der Erlösersymbolik der Gesänge *Advenisti desiderabilis* oder *Ecce mitto angelum meum* tritt in Augsburg ein Text, der in den Legenden des Alten Testaments und eher in der Tradition des Herrscherlobs als im Sinn eine »Imitatio Christi« zu verorten ist. Jedoch deuten chronikalische Berichte aus dem Jahr 1530 darauf hin, dass die Vorschriften der Augsburger Einzugsordnung nicht immer konsequent eingehalten wurden (Kap. II/3).

Inwieweit in der Zeit um 1500 im Rahmen der Einzugsprozession auch mehrstimmige Musik erklang, ist für den deutschen Sprachraum bislang kaum erforscht. Gerhard Pietzsch nimmt an, dass die »zahlreichen« Sätze von »Gesängen wie *Ecce mitto angelum meum*, *Advenisti desiderabilis*, *Iustum deduxit*, *Ecce advenit dominator dominus*, *Petre, amas me* u. a. m.« ihre Entstehung den Einzugszeremonien und den

325 Gisela Möncke, »Eine neu entdeckte zeitgenössische Flugschrift über Luther in Worms«, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1989), S. 24–40, hier S. 31.

326 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 183; Biehl, *Das liturgische Gebet*, S. 166 f.; Zollern, *Obsequiale Augustense*, fol. 85^v–87^v; Anonym, *Agenda seu liber obsequiorum*, Ingolstadt 1547, VD16 A 61, fol. 106^f–109^v.

327 »Gelobet sei der Herr, der durch dich unsere Feinde heute hat zu Schanden gemacht. Dass dich allezeit preisen werden Alle, die des Herren Werke achten« (Übersetzung: Martin Luther 1831).

Feierlichkeiten in deren Umfeld verdanken. Pietzsch meint weiter, es sei »durchaus möglich«, bestimmte Kompositionen spezifischen Anlässen zuzuordnen.³²⁸ Schwierigkeit bei einer solchen Zuordnung verursacht insbesondere der Umstand, dass die mehrstimmigen Vertonungen von Antiphonen oder Responsorien stets auch in einem alltäglichen liturgischen Zusammenhang stehen könnten. Die zahlreichen Sätze von *Ecce advenit dominator* könnten etwa anlässlich des Herrschereinzugs, aber auch zu verschiedenen Festtagen in der Advents- und Weihnachtszeit Verwendung gefunden haben. Nur in wenigen Fällen gibt es unmissverständliche Anhaltspunkte für einen direkten Bezug mehrstimmiger Kompositionen zum Einzugszeremoniell.³²⁹ Im Umfeld des Reichstags der maximilianischen Zeit sind bislang keine mehrstimmigen Sätze zu Herrschereinzügen bekannt.

Te Deum laudamus

Unter dem Baldachin des Klerus ritt der Herrscher begleitet von den Gesängen der Geistlichkeit in die Hauptkirche. Dort schloss man die Einzugszeremonie mit dem Singen eines *Te Deum* ab. Häufig ist in den Einzugsberichten von der besonderen musikalischen Pracht, insbesondere vom Spiel der Orgel und anderer Instrumente die Rede. Der Hymnus *Te Deum laudamus* war spätestens im 16. Jahrhundert Musik mit einer tiefgreifenden politischen Symbolkraft. Sabine Žak bezeichnet den ambrosianischen Lobgesang sogar als »Staatsmusik«³³⁰ und spricht ihm eine eigene »Rechtskraft«³³¹ zu. Winfried Kirschs schlaglichtartige Sammlung archivalischer Vermerke über das Erklängen des *Te Deum* veranschaulicht die wichtige politische Funktion der mehrstimmigen Sätze und zeigt die Bandbreite der Anlässe, zu denen der Hymnus gesungen wurde.³³² Bei Reichstagen erklang das *Te Deum* keineswegs ausschließlich während

328 Gerhard Pietzsch, »Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 160–168, hier S. 164, Fn. 16.

329 Dies ist unter anderem in zwei Begrüßungsmotetten für den Trienter Bischof Georg Hack der Fall, in denen die Antiphon *Advenisti desiderabilis* zitiert wird; Robert J. Mitchell, »The Advenisti/Lauda Syon Composer and his Likely Contributions to the later Trent Codices«, in: *Plainsong and Medieval Music* 13 (1999), S. 63–85; Rebecca L. Gerber, *Sacred Music from the Cathedral at Trent. Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (Olim 88)*, Chicago und London 2007, S. 94 f. und S. 108 f.; Moritz Kelber, »Advenisti desiderabilis. Emperor Charles V as Saviour of the True Faith«, in: *Performing Medieval Text*, hrsg. von Ardis Butterfield u. a., Oxford 2017, S. 122–135.

330 Sabine Žak, »Das Tedeum als Huldigungsgesang«, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32, hier S. 28.

331 Sabine Žak, »Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation«, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 133–148, hier S. 141.

332 Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, S. 71 f. Kirschs Sammlung ließe sich durch unzählige Beispiele erweitern. Besonders bemerkenswert ist sicherlich die Erwähnung des *Te Deum* im

des Einzugsdienstes. So berichtet etwa Clemens Sender vom Singen des Hymnus während eines festlichen Gottesdiensts beim Reichstag 1518 anlässlich der Verleihung der Kardinalswürde an Albrecht von Brandenburg (Kap. I/4.3). Kirsch betont in seiner umfangreichen Studie zum *Te Deum*, dass aus der Zeit bis 1500 und vom Beginn des 16. Jahrhunderts eine auffällig geringe Zahl an mehrstimmigen Vertonungen des Hymnus überliefert ist.³³³ Geradezu paradox wirkt der Kontrast zwischen der geringen Anzahl an mehrstimmigen Sätzen des *Te Deum* und der verhältnismäßig großen Anzahl von Berichten über das Erklingen im festlichen Rahmen, die auf die Mitwirkung der Orgel und anderer Instrumente hinweisen. So erklang etwa im Jahr 1485 ein festliches *Te Deum*, als Kaiser Friedrich III. die Stadt Überlingen besuchte.

Sust war die ordnung, das yede personen, geistlich und weltlich, herussz vor dem chor beliben sten, dann allein der lutpriester und sine helffer giengen in den chor. Und waren uf die cantzel ettlich geschickt priester und schüler verordnet, zesingen ›te deum laudamus‹. Und der organist sang uf dem werck ›te deum laudamus‹ anfenglich und die priester und schüler, als man des pflicht, ye den andern versz.³³⁴

Die sich in diesem Bericht andeutende Alternatim-Praxis, in der die Priesterschaft im Wechsel mit der Orgel das *Te Deum* im einstimmigen Choral sang, dürfte für Aufführungen des Hymnus in der Zeit um 1500 die Regel gewesen sein. Womöglich war die Darbietung des *Te Deum* im Wechsel zwischen Chor und Orgel sogar Raum virtuosen Improvisierens, schließlich dürfte dem Organisten in der Regel nicht mehr als die Chormelodie als Vorlage für sein Spiel gedient haben. Dies würde auch die fehlende Überlieferung mehrstimmiger Vertonungen erklären. Die wenigen erhaltenen mehrstimmigen Sätze zeichnen sich meist durch eine Schlichtheit aus, die auf den ersten Blick in deutlichem Kontrast zu der von den Chronisten beschriebenen Pracht zu stehen scheint. Kirsch spricht mit Blick auf die Faktur des *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts von »schlichter liturgischer Gebrauchsmusik«.³³⁵

Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten für Friedrich III. im Jahr 1442, als man den Hymnus »in der orgl und in dem kor« sang; zit. nach Ludwig Quidde (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III. Zweite Abteilung 1441–1442* (= Deutsche Reichstagsakten, Ältere Reihe 16), Gotha u. a. 1921–1928, S. 175. Bei der Krönung Maximilians I. zum römischen König wurde das *Te Deum* von den »chantres de la chapelle« gesungen; zit. nach: Reinhard Seyboth (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstag zu Frankfurt 1486* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 1), Göttingen 1989, S. 1006. Auch als Königin Bianca Maria im Jahr 1500 im Rahmen des Reichstags in Augsburg ankam, wurde ihr zu Ehren im Dom ein *Te deum* gesungen; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 79.

333 Mit Schwerpunkt im deutschen und italienischen Sprachraum; Kirsch, *Die Quellen*, S. 62 f.

334 Zit. nach Schenk, *Zeremoniell und Politik*, S. 550.

335 Winfried Kirsch, »Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel 1963, S. 117–119, hier S. 118.

Das am engsten mit dem Augsburger Reichstag der maximilianischen Zeit verknüpfte mehrstimmige *Te Deum* ist eine Vertonung aus dem sogenannten Codex Pernner.³³⁶ Der erste Teil der Handschrift, die heute in der Regensburger Proske-Bibliothek aufbewahrt wird, ist in den Jahren nach 1518 im direkten Umfeld der Hofkapelle Maximilians entstanden. Rainer Birkendorf sieht den Abschnitt als »Notizbuch« der kaiserlichen Kapelle und vermutet, dass der Schreiber des *Te Deum* (Hand C) seine Tätigkeit während des Reichstags 1518 in Augsburg begonnen hat.³³⁷ Die Komposition dürfte also in unmittelbarer zeitlicher und örtlicher Nähe zum Reichstag aufgeschrieben und ins Repertoire der Hofkapelle übernommen worden sein. Zugeschrieben wurde das *Te Deum*, das im Regensburger Codex anonym überliefert ist, Andreas de Silva (1475/1480–nach 1522).³³⁸ Jedoch wurde diese Zuschreibung von Wolfgang Osthoff und Winfried Kirsch angezweifelt.³³⁹

145 150

Te er - go quae - su - mus, fa - mu - lis tu - is sub -

Te er - go quae - su - mus, fa - mu - lis tu - is sub -

Te er - go quae - su - mus, fa - mu - lis tu - is sub -

Te er - go quae - su - mus, fa - mu - lis tu - is sub -

Bsp. I/1: Andreas de Silva, *Te Deum*, M. 145–150.

Das vierstimmige *Te Deum* aus dem Pernner-Codex vertont – im Unterschied zu etwa drei Vierteln der bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen und erhaltenen Vertonungen – den gesamten Text des Hymnus, was eine Abkehr von der Alternativ-Praxis und eine Hinwendung zur Motettenform bedeutet. Es ist als Erste der erhaltenen mehrstimmigen *Te Deum*-Vertonungen in drei Teile gegliedert.³⁴⁰ Immer wieder wechselt es zwischen blockhaften Passagen und Abschnitten mit polyphoner Textur (Bsp. I/1). Die von Kirsch bemängelte »Strenge« des Satzes liegt vorwiegend in

336 D-Rp, C 120.

337 Rainer Birkendorf, »Bemerkungen zur Entstehung des Codex Pernner. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Cod. ms. C 120-1«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 169–177, hier S. 170.

338 Thomas Schmidt-Beste, Art. »Silva«, in: *MGG²*, Personenteil 15 (2006), Sp. 800–802; Zur Überlieferung des *Te Deum* siehe Andreas de Silva, *Opera omnia*, Band 1, hrsg. von Winfried Kirsch (= CMM 49-1/2), o. O. 1970, S. xvii.

339 Winfried Kirsch, *Die Motetten des Andreas de Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert*, Tutzing 1977, S. 307 f.

340 Kirsch, *Die Quellen*, S. 80.

der Orientierung am *Cantus prius factus* begründet.³⁴¹ Man meint Anklänge an das kontrastierende Gerüst politischer Motetten aus der Feder Heinrich Isaacs zu entdecken, der durch den Wechsel von homo- und polyrhythmischen Passagen textlich besonders wichtige Stellen im textdeklamatorischen Stil zu konturieren weiß. In den Kontrasten, die vor allem geprägt sind vom vollstimmigen Neuansetzen des Satzes, hallt zudem die klangliche Wirkung der *Alternim-Praxis* nach.

Ob man in Anbetracht dieser Anklänge an die panegyrischen Motetten der Zeit mit Winfried Kirsch von »klösterlicher Zurückhaltung« sprechen kann, erscheint mir zumindest zweifelhaft. Anders als Kirsch, der die Möglichkeit eines Erklingens im festlichen Rahmen verneint, meine ich, dass die blockhafte Textur diese Möglichkeit gerade eröffnet.³⁴² Erst die klare Abtrennung einzelner Abschnitte ermöglicht es etwa, die Besetzung zu variieren. Einzelne Verse des *Te Deum* könnten von der Orgel oder anderen Instrumenten übernommen oder begleitet worden sein.³⁴³

Der Triumphzug Kaiser Maximilians

In Italien waren ephemere Festarchitekturelemente wie Triumphbögen oder *Tableaux vivants* spätestens seit dem 15. Jahrhundert verbreitet.³⁴⁴ Nicht selten waren auf den prachtvoll dekorierten Gerüsten und Bühnen Musiker positioniert. Der Einzug Erzherzog Karls 1515 in Brügge ist ein besonders schillerndes Beispiel für die prachtvolle Festkultur im direkten Umfeld des Habsburgerhofs.³⁴⁵ Für Einzugszeremonien bei Reichstagen zur Zeit Maximilians liegen keine Hinweise auf eine derartige visuelle Festgestaltung vor. Erst Mitte des Jahrhunderts gibt es vermehrt Hinweise auf die Adaption der italienisch-niederländischen Festkultur in Deutschland (Kap. II/3). Geblendet von der Pracht der medialen Selbstinszenierung Maximilians, mag diese Feststellung auf den ersten Blick durchaus überraschend erscheinen, liegt doch im *Triumphzug Kaiser Maximilians* eine monumentale graphische Darstellung einer Herrscherprozession vor.³⁴⁶ Sie scheint bestimmend für das heutige Bild des Adventus zur Zeit Maximilians und ist wohl mitverantwortlich dafür, dass die Präsenz der Musik im Adventus trotz der nicht immer eindeutigen Quellenlage als Selbstverständlichkeit angenommen wird. Der *Triumphzug*, eine virtuelle Prozession auf

341 Kirsch, *Die Motetten des Andreas de Silva*, S. 307.

342 Ebd.

343 Silke Leopold beschreibt die Herausarbeitung einzelner Textabschnitte pointiert als den »politischen Ton«; Silke Leopold, »Der politische Ton. Musik in der öffentlichen Repräsentation«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011, S. 21–39.

344 Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V.*, S. 42–46.

345 Cummings, *The Politicized Muse*, S. 67–82.

346 Für eine Übersicht über die am Triumphzug beteiligten Künstler, den Entstehungsprozess, etc. siehe Silver, *Marketing Maximilian*, S. 39; Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, S. 157–167.

147 Blättern, hält die Performativität eines Ereignisses fest, das in dieser Form wohl niemals stattgefunden haben dürfte.³⁴⁷ Einige Graphiken sind ausschließlich der Musik gewidmet. Beinahe scheint es, als wolle Maximilian das gesamte musikalische Hofleben, von der Hofkapelle über die Trompeter bis hin zu gelegentlich für Feste angeheuerte Spielleute und Gaukler zeigen. Die Genauigkeit, mit der verschiedene Instrumente und Instrumentengruppen dargestellt werden, nimmt beinahe enzyklopädische Züge an.³⁴⁸ Die prominentesten Musiker des Hofstaats werden auf kleinen Tafeln proträtiert. Während Beate Kellner die Darstellung der Musik im Triumphzug als »Präsentation eines spätmittelalterlichen Hofstaats« sieht, weist Rolf Dammann auf die »unmittelalterlich-humanistischen Tendenzen« der Graphiken hin.³⁴⁹ Beide Studien betonen die heterogene und vielschichtige Gestalt. Die Wagen mit den Hofgängern, den Lautenisten und Gambenspielern geben die Klangwelt geistlicher wie weltlicher Feiern wieder.³⁵⁰ Die dargestellten Trompeter greifen dagegen direkt auf die Klanglichkeit prachtvoller Prozessionen zurück. Insgesamt 30 »Reichs Trumeter« bilden gemeinsam mit der Schar der Herolde die Vorhut zur kaiserlichen Familie und zum prachtvollen kaiserlichen Triumphwagen.³⁵¹ Auch wenn die Anzahl der Musiker übertrieben scheint – es standen wohl nie 30 Trompeter gleichzeitig in Maximilians Diensten –, stimmt die Positionierung der Trompeter im Zug mit der zeitgenössischen chronikalischen Berichterstattung von Herrschereinzügen überein.³⁵² Die Hoftrompeter ritten tatsächlich meist in unmittelbarer Nähe des Herrschers in eine Stadt ein. Im *Triumphzug Kaiser Maximilian* äußert sich sowohl die Mobilität des Musiklebens am Kaiserhof als auch die Performativität eines Herrschereinzugs.³⁵³ Die 25 »burgundischen Pfeifer« bewegen sich zwischen diesen beiden Polen.³⁵⁴ Sie gehören sowohl der Klangwelt des Einzugszeremoniells als auch der »Memoria« des Kaisers und seiner dynastischen Selbstverortung als Herzog von Burgund an. Nicht auszuschließen ist, dass auch die Darstellungen der Musikwagen im Triumphzug bis zu einem gewissen Grad von realen Prozessionspraktiken inspiriert wurden. So berichtet ein Chronist vom Einzug des württembergischen Herzogs Ulrich in Konstanz von auf einem Gefährt platzierten Sängern (Kap. I/1.2).³⁵⁵

347 Kellner, »Formen des Kulturtransfers«, S. 66.

348 Rolf Dammann, »Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.«, in: *AfMw* 31 (1974), S. 245–289.

349 Kellner, »Formen des Kulturtransfers«, S. 67; Dammann, »Die Musik im Triumphzug«, S. 258.

350 Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Nr. 17–26.

351 Ebd., Nr. 115–117.

352 Ein Beispiel hierfür ist der Einzug Maximilians in Freiburg; Gollwitzer, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 603–605.

353 Cuyler, *The Emperor Maximilian I.*, S. 18.

354 Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Nr. 77–79.

355 Tethinger, *Wirtembergiae libri duo*, fol. i4 f.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts fanden schriftliche Beschreibungen von Herrschereinzügen bei Reichstagen vermehrt den Weg in den Druck. Zur Ankunft eines Würdenträgers wurden diesem bereits im 15. Jahrhundert häufig Lobgedichte gewidmet. Solche Gedichte, etwa das von Georg Sibutus anlässlich des Einzugs in Köln 1505, enthielten nicht selten direkte Referenzen zum Eintritt des Herrschers.³⁵⁶ Auch Aufstellungen der Reichstagsteilnehmer und Beschreibungen einzelner zentraler Ereignisse auf Reichstagen liegen seit der Regierungszeit Maximilians vermehrt im Druck vor.³⁵⁷ Von vollumfänglichen »Heroldsdichtungen«, wie sie etwa Caspar Sturm für den Augsburger Reichstag 1530 vorlegte,³⁵⁸ kann jedoch für Maximilians Regierungszeit wohl nur eingeschränkt die Rede sein. Im Zentrum stand weniger die ganzheitliche Erfassung von Pracht und Pomp des Reichszeremoniells rund um die Person des Kaisers als die fragmentarische Beschreibung von Einzelzeremonien, etwa der Hochzeit des Markgrafen Kasimir im Jahr 1518. Ein Paradigmenwechsel, der freilich auch druckgeschichtlich bedingt ist, lässt sich mit den Berichten von der Aachener Krönung Karls V. im Jahr 1520 feststellen. Die gedruckten Beschreibungen des Ereignisses, die die hierarchische Performativität der Zeremonie inklusive der klanglichen Aspekte lebhaft herausstellen, sind Versuche einer »massentauglichen« Festbeschreibung im Heiligen Römischen Reich und entwerfen ein wertvolles Bild der Klangwelt des Herrschereinzugs.³⁵⁹

2.2 Die Eröffnung des Reichstags

Die Beratungen eines Reichstags begannen offiziell mit der Verlesung der kaiserlichen Proposition im Tagungssaal. Die Gestaltung dieser Vorlage und die damit verbundene Einflussnahme auf die Tagesordnung des Reichstags war alleiniges Recht des Souveräns und ein zentrales Mittel seiner Machtausübung.³⁶⁰ Vor der Verlesung der Proposition – in Augsburg fand sie im Rathaus statt – kamen die Reichsstände

356 Georg Sibutus, *De divi Maximiliani Cesaris adventu*, [Leipzig] [1506], VD16 S 6269, fol. C1^r f.

357 Anonym, *Inreitung Versammlung Ratschlagung Lehnenpfahung Hertzogerivel*, [Speyer] [1495]; Anonym, *Vermerckt der Romischen Konigklichen Maiestat*, o. O. [1507], VD16 ZV 15192; Anonym, *Anno Fünfzehnhundert und zehen iar*, Augsburg [1510], VD16 A 2898; Johannes Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen Reichs*, Augsburg 1518, VD16 H 703; Jakob Mennel, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu*, Augsburg 1518, VD16 M 4614; Riccardo Bartolini, *De conventu Augustensi*, [Augsburg] 1518, VD16 B 565; VD16 B 566.

358 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 61–66.

359 Anonym, *Des allerdurchleuchtigsten und großmechtigsten Fürsten*; Anonym, *Beschreibung der einreitung*; Anonym, *Die Kronung des allerdurchleuchtigsten*, Leipzig 1520, VD16 R 2803. Für Festbeschreibungen im späteren 16. Jahrhundert siehe Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006.

360 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 100.

meist frühmorgens zu einem Gottesdienst zusammen. Bereits in der *Goldenen Bulle* von 1356 ist festgelegt, dass Kaiser- und Königswahlen mit einer Heilig-Geist-Messe eröffnet werden sollen. Im zweiten Kapitel über die Wahl des römischen Königs (*De electione Romanorum regis*) heißt es:

Postquam autem sepedicti electores seu nuncii civitatem Frankenfordensem ingressi fuerint, statim sequenti die diluculo in ecclesia sancti Bartholomei apostoli ibidem in omnium ipsorum presentia missam de sancto spiritu faciant decantari, ad finem ut ipse sanctus spiritus corda ipsorum illustret et eorum sensibus lumen sue virtutis infundat, quatenus ipsi suo fulti presidio hominem iustum, bonum et utilem eligere valeat in regem Romanorum quoque missa futurumque cesarem ac pro salute populi christiani.

Nachdem aber die mehrgenannten Kurfürsten oder ihre Gesandten in die Stadt Frankfurt eingezogen sind, sollen sie sogleich bei Anbruch des folgenden Tags in der Kirche des heiligen Apostels Bartholomäus daselbst in vollzähliger Anwesenheit die Messe de Sancto Spiritu singen lassen, damit der Heilige Geist ihre Herzen erleuchte und ihren Verstand mit dem Licht seiner Kraft erfülle, auf daß es ihnen gelinge, mit seinem Beistand einen gerechten, redlichen und tüchtigen Mann zum römischen König und künftigen Kaiser zu wählen zum Heil der Christenheit.³⁶¹

Die anwesenden Reichsstände baten im Eröffnungsgottesdienst um die Erleuchtung durch den Heiligen Geist.³⁶² Der göttliche Beistand sollte die politischen Handlungen der Reichsfürsten während der Ständeversammlung legitimieren – eine Praxis die später von protestantischer Seite scharf kritisiert wurde. Auch das *Traktat über den Reichstag* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schreibt die Feier eines Heilig-Geist-Offizium zur Eröffnung des Reichstags vor.³⁶³

Zwar deuten die Regularien und einige zeitgenössische Chroniken unmissverständlich auf die Feier prachtvoller Heilig-Geist-Messen zu Beginn der Reichstage hin, sie können aber gerade für die Regierungszeit Maximilians nicht bei allen Ständetreffen nachgewiesen werden.³⁶⁴ Im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert war das Reichstagszeremoniell alles andere als streng formalisiert und so konnte der Eröffnungsgottesdienst, obwohl die Regelung der *Goldenen Bulle* grundsätzlich auch

361 Konrad Müller, *Die Goldene Bulle Kaiser Karls IV. 1356. Lateinischer Text mit Übersetzung*, Bern 1957, S. 31.

362 Winfried Dotzauer, »Anrufung und Messe zum Heiligen Geist bei Königswahl und Reichstagen im Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 33 (1981), S. 11–44.

363 Karl Rauch, *Traktat über den Reichstag im 16. Jahrhundert. Eine offiziöse Darstellung aus der Kurmainzischen Kanzlei*, Weimar 1905, S. 51 f.

364 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 3, S. 359.

für Reichstage übernommen worden war, durchaus auch ausfallen.³⁶⁵ Erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts häufen sich die chronikalischen Berichte, die das Heilig-Geist-Amt zur Eröffnung des Reichstags explizit erwähnen, etwa bei den Augsburger Reichstagen 1518 und 1530 sowie beim Regensburger Reichstag im Jahr 1541.³⁶⁶ Vom Ständetreffen 1518 berichtet ein anonymes Chronist sogar vom Figurieren eines Amtes »de santa Trinitate« durch die kaiserliche Hofkapelle.³⁶⁷

Mehrstimmige Musik, die explizit – das heißt durch eindeutige Zuschreibungen – für Eröffnungsgottesdienste von Reichstagen komponiert wurde, ist nicht erhalten. Die Motette *Sancti spiritus assit nobis* von Heinrich Isaac wurde jedoch, gestützt durch überzeugende textimmanente Argumente, mit dem Eröffnungsgottesdienst des Konstanzer Reichstags im Jahr 1507 in Verbindung gebracht.³⁶⁸ Jedoch konnte die Forschung bislang keine Belege für die Feier eines Heilig-Geist-Amtes zur Eröffnung des Ständetreffens vorlegen. Albert Dunning verweist recht allgemein auf den *Traktat über den Reichstag* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, während Walter Salmen irrtümlich die Reichstagschronik Diebold Schillings zur Kontextualisierung der Motette zurate zieht.³⁶⁹ Der zeitgenössische Bericht Vincenzo Querinis, der der musikwissenschaftlichen Forschung bisher unbekannt ist, schließt diese Lücke. Der

365 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 32.

366 Friedrich Wilhelm Schirmacher, *Briefe und Acten zu der Geschichte des Religionsgespräches zu Marburg 1529 und des Reichstages zu Augsburg 1530*, Gotha 1876, S. 74. Zum Regensburger Reichstag 1541 und die Beteiligung der Hofkapelle siehe Karl von Hegel (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 15 (= Die Chroniken der bayerischen Städte), Leipzig 1878, S. 169. Auch beim Reichstag 1550/51 ist ein Heilig-Geist-Amt belegt; Erwin Eltz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1550/51* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 19), München 2005; Beim Augsburger Reichstag 1555 wurde ebenfalls ein Heilig-Geist-Amt gefeiert; Rosemarie Aulinger u. a., *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1555* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 20), München 2009, S. 646.

367 »Die Cardinaln und bischove unden im Chor. Kay. May. Cantores haben das ampt de sancta Trinitate darzu gesungen und chöstlich figurirt« (Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A2^r).

368 Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 45–49; Thomas Schmidt-Beste, »Carmina laudatoria. Humanistische Panegyriken als Textvorlagen für Staatsmotetten der Renaissance«, in: *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis. Avila 4.–9. August 1997*, hrsg. von Rhoda Schnur, Tempe (Arizona) 2000, S. 585–596, S. 589 f.; Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs. Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen Oeuvre*, Band 2, Bern und Stuttgart 1977, S. 64; Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 37.

369 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1092; Walter Salmen, »Imperiale Musik beim Konstanzer Reichstag von 1507«, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, hrsg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz, Stuttgart 2001, S. 413–414, hier S. 413; Schillings Bericht bezieht sich nicht, wie Salmen meint, auf den Einzug Maximilians am 27. April und die Eröffnung des Reichstags drei Tage später, sondern auf einen Gottesdienst am 16. Mai 1507. Den Ablauf des Reichstages schildert Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 73 f.

venezianische Gesandte schildert in einem Brief an den Dogen vom 1. Mai 1507 die Eröffnung des Reichstags am 30. April 1507 und verweist ausdrücklich auf das Zelebrieren einer feierlichen »messa del Spirito Sancto«.³⁷⁰

Der Diplomat skizziert damit einen plausiblen Aufführungsraum für Isaacs Motette *Sancti spiritus*.³⁷¹ Die ersten Worte des Werks – eine direkte Anrufung des Heiligen Geists – sind der Pfingstsequenz des Notker (840–912) entnommen. Die Pfingstsymbolik, die den gesamten ersten Teil der Komposition durchdringt, wird kunstvoll mit den Referenzen zum Geschehen des Konstanzer Reichstags verwoben.³⁷²

Die Gnade des Heiligen Geistes sei mit uns. Erleuchter, du bist anwesend, von der Spitze des Olymps herabgekommen, Feuer und Liebe, Gott, der du, Geist, alles erfüllst, Sorge für die Zusammenkunft, die das glückliche Konstanz beherbergt, Sorge für die Angelegenheiten des Reiches, frommer Lenker. Wie du dem Himmel Frieden gebietest, so soll unter deinem Schutz Kaiser Maximilian den Ländern Bündnisse bereiten.³⁷³

Erst im Verlauf der *prima pars* weicht die geistliche Symbolik der Pfingstsequenz einer klaren politischen Programmatik. Der Bezug der Motette zum Reichstag am Bodensee wird durch die Rede vom »glücklichen Konstanz« explizit. Besonders bemerkenswert erscheint, dass der letzte Vers des zweiten Motettenteils den römischen König Maximilian als Kaiser anspricht, obwohl der Herrscher den Titel zum Zeitpunkt des Konstanzer Reichstags 1507 noch nicht trug. Einer der Hauptpunkte des Reichstags war die Vorbereitung eines Italienfeldzugs, an dessen Ende Maximilians

370 »Serenissime princeps. Anchoraché deli principi, prelati et altre persone de diversi gradi che hano a convenir in questa dieta ne manchi bon numero che adhuch non sono venut[i], tamen, havendose da tractar etiam delle differentie particular che sono de pocha importanzia, questo serenissimo re heri [30. April] fece cantar una solemne messa del Spirito Sancto et volve che heri dapo disnar se desse principio alla dieta« (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 916 f., Nr. 658).

371 Die Motette ist in zwei Fassungen überliefert: Das Chorbuch CH-Bu, f. IX 55, das heute in der Baseler Universitätsbibliothek aufbewahrt wird, stammt aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Hier steht die Motette zwischen einem *Salve Regina*, Isaacs *Missa Rosina* und einer anonymen Motette *Ave virgo Katherina*. Zu den sonstigen Stücken und der Lagenstruktur der Handschrift siehe John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Basel 1988, S. 176–180. Die jüngere Quelle für die Motette ist das erste der beiden Annaberger Chorbücher (D-Dl, Mus. 1/D/505; D-Dl, Mus. 1/D/506), die die Sächsische Landesbibliothek 1968 von der Kirchengemeinde Annaberg erworben und restauriert hat; Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974, S. 221–233.

372 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 55.

373 Zit. nach ebd., S. 54; Der Text der Motette findet sich in Anhang I/2.

Kaiserkrönung in Rom stehen sollte.³⁷⁴ Es handelte sich wohl nicht um einen Irrtum des Autors, sondern um den Ausdruck des Wunschs nach einer baldigen Krönung Maximilians in Rom. Anders als Viktoria Panagl (siehe oben) könnte man »sic federa terris auspice te Caesar componat Maximilianus« also mit »so soll unter deinem Schutz ein Kaiser Maximilian den Ländern Bündnisse bereiten« übersetzen.³⁷⁵ Der musikalische Satz, der sich durch den Wechsel von imitatorischen und blockhaften Passagen auszeichnet, arbeitet die Anrede an den zukünftigen Kaiser (»auspice te Caesar componat Maximilianus«) ausnehmend deutlich heraus. Insbesondere auf der ersten Silbe des Wortes »Caesar« liegt ein deutlicher Akzent (Bsp. I/2). Dieser auffallend deklamatorische Stil, der unzweifelhaft die größtmögliche Textverständlichkeit ermöglichen soll, unterstreicht die Legitimität des Anspruchs Maximilians auf den Kaisertitel als eine politische Kernbotschaft der Motette.

68

Au - spi - ce te Cae - sar com - po - - - -
 ris Au - spi - ce te Cae - sar com - - - -
 Au - spi - ce te Cae - sar com - po - - - -
 ris Au - spi - ce te Cae - sar com - - - -

Bsp. I/2: Heinrich Isaac, Sancti spiritus assit nobis gratia (nach: Opera omnia 11/2, Nr. 41), M. 68–73.

Der zweite Teil der Motette (*Imperii proceres*) setzt die politische Symbolik des ersten Teils fort, indem er mit einer Ansprache an die versammelten Reichstagsteilnehmer beginnt.³⁷⁶ Erneut fällt die homophon-deklamierende Struktur des musikalischen Satzes in den zahlreichen Anreden an die Reichsstände ins Auge.

Ihr Reichsfürsten, Ruhm des römischen Königreiches, ihr Kurfürsten, ihr Erzbischöfe und alle Bischöfe und zugleich der gesamte kirchliche Stand, und ihr Herzöge, ihr mächtigen Landgrafen, Markgraf, wer auch immer anwesend ist, vornehme Grafen und Barone, Lenker der Stadt oder des Volkes, den die Bündnisse des Reiches verbinden: Beratet für das allgemeine Wohl, zeigt euch in Notlagen

374 Franz Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben«. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 87–109, hier S. 87.

375 Ähnlich argumentiert Franz Körndle bei seiner Analyse der Isaac-Motette *Virgo prudentissima*, die ebenfalls auf den Reichstag 1507 zu verorten ist; ebd., S. 89 f.

376 Die neuere Forschung geht anders als Dunning davon aus, dass die Komposition *Imperii proceres* als zweiter Teil von *Sancti spiritus* konzipiert wurde; Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 46.

hilfreich! Stützt die heilige Kirche, Eintracht verbinde euch mit heiligem Band, seid euren eigenen Angelegenheiten hilfreich! Hört auf den frommen Maximilian, der um euch Sorge trägt! Hinzutrete die Begünstigung, bester Iulius, du Vater der Väter, die stolzen Völker zu regieren. Gib, Gott, daß der Feind des Reiches unter gerechten Waffen zu Fall kommt. Daher wollen wir dir unterwürfigen Dank durch unseren Gesang darbringen, und dein Lob feiert die germanische Tapferkeit.³⁷⁷

Die Referenz auf Papst Julius II. (1443–1513) gegen Ende der *secunda pars* mag ebenfalls im Lichte der von Maximilian beabsichtigten Kaiserkrönung gelesen werden. Der König war schließlich auf die »Begünstigung« des »Vaters der Väter« angewiesen. Die Fülle der Anspielungen und Verweise auf das politische Geschehen rund um das Jahr 1507 lassen kaum einen Zweifel daran, dass Isaacs Komposition im Rahmen des Reichstags in Konstanz erklungen ist. Sehr wahrscheinlich wurde sie von der königlichen Hofkapelle während des Eröffnungsgottesdiensts am 30. April 1507 gesungen.

Als Anrufung des Heiligen Geists zum Schutze des Reichstags und als Begrüßung und Ermahnung der Reichsstände zur Disziplin passt sich die Komposition Heinrich Isaacs auf einzigartige Weise konzeptionell in die Symbolwelt des Eröffnungsgottesdiensts im Sinne der *Goldenen Bulle* ein. Die Motette kann dabei als musikalisches Spiegelbild des Reichstags in seiner Gesamtheit gelten. Sie zählt nicht nur akribisch dessen Teilnehmer auf – detailliert unterscheidet sie die weltlichen und die geistlichen Reichsstände und die verschiedenen Titel vom Kurfürsten bis zum Landgrafen –, sondern legt implizit auch die politische Agenda des Königs vom Zug nach Italien bis hin zur Kaiserkrönung offen und greift damit der Proposition im Anschluss an den Eröffnungsgottesdienst vor. Bemerkenswert erscheinen auch die Erwähnung der ausländischen Botschafter und der Vertreter der Reichsstädte, deren Reichsstandschaft im Jahr 1507 alles andere als unumstritten war.

Die zweiteilige Motette *Sancti spiritus* ist in ihrer Ausdrücklichkeit ein Solitär in der Landschaft der (erhaltenen) politischen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. Die Frage, warum diese Art der programmatischen »Reichstags-Komposition« keine Nachfolger gefunden hat, ist in diesem Rahmen kaum zu beantworten. Klaus Pietschmann weist auf ein wachsendes Problembewusstsein für die Rolle personalisierter Herrscherpanegyrik im Rahmen des Gottesdiensts in der Zeit um 1500 hin.³⁷⁸ Womöglich sah man also einen Konflikt zwischen der angemessenen und liturgienahen Gestaltung des Reichszeremoniells und allzu ausgefallenen Huldigungskompositionen.

377 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 54.

378 Pietschmann, »Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I.«, S. 129 f.

2.3 Huldigungen

An den Ersteinzug des Kaisers schlossen in der Regel sogenannte Huldigungen an. Eine förmliche Huldigung war ein rechtsförmiger, von Rat und Bürgern einer Stadt »kollektiv vollzogener Schwurakt«. ³⁷⁹ Die feierliche Zeremonie, die jedem Kaiser nach seiner Wahl zustand, ist seit dem 13. Jahrhundert dokumentiert. Sie verkörperte den verfassungsrechtlichen Status einer Reichsstadt. ³⁸⁰ In Augsburg fand die Zeremonie regelmäßig auf dem Perlach, dem Platz vor dem alten Rathaus, statt. Schilderungen der Musik bei den Huldigungen in Augsburg sind für die Regierungszeit Maximilians nicht bekannt. Ein Bericht aus Köln deutet jedoch an, dass die dortige Zeremonie im Jahr 1494 vom Spiel der Stadttrompeter begleitet wurde. ³⁸¹ Ein Blick ins spätere 16. Jahrhundert gibt Einblick in die Rolle der Musik im Rahmen von Augsburger Huldigungen. In einer Dokumentation des Reichstags im Jahr 1566 berichtet der Stadtschreiber Paul Hector Mair von der Huldigung der Augsburger Bürgerschaft an Kaiser Maximilian I.

Die Turmer ob dem Berlathum haben herumb ob dem Thurm geblasen, alls wan man ainen boruff will thonn, satt ungefährlich ain halbe Stund geblasen. ³⁸²

Die Signale der Turmtrompeter auf dem Perlachturm riefen die Augsburger zum gemeinsamen Eid zusammen. Die Emphase, mit der Mair, der in seinen Chroniken und Notizen sonst eher selten auf klangliche Aspekte zu sprechen kommt, auf die Rufe der Türmer eingeht, bringt den rechtsverbindlichen Charakter der Signale zum Ausdruck. Der Klang der Trompete verpflichtete die Bürger, sich zu versammeln. Doch nicht nur die Turmtrompeter, auch die Stadtpfeiferei trat im Verlauf der Zeremonie 1566 in Erscheinung.

Die Stattpfeiffer sein auff der Herren Stuben gewest unnd für: [M]ayt: am herab reithen unnd herauff reythen angeblasen, sogleichen die Turmer auch. ³⁸³

Die Stadtpfeifer waren in der Herrenstube des Rathauses platziert, wo sie – vermutlich aus einem Erker heraus – den Ritt des Kaisers zum Rathaus und den Rückweg zur Kaiserpfalz mit ihrem Spiel begleiteten. Auch der Türmer ließ sich erneut hören. Das städtische Ensemble diente hier keineswegs bloß der Umrahmung des Ereignisses, sondern es war Ausdruck des reichsstädtischen Selbstverständnisses. Der Klang der Musiker verkörperte die Freiheit und Souveränität der Reichsstadt Augsburg und damit eben jenes Privileg, das in der Huldigungszeremonie durch den feierlichen

³⁷⁹ Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 294.

³⁸⁰ Ebd., S. 296.

³⁸¹ Wiesflecker, *Regesten unter Maximilian I.*, Band 1, S. 92, Nr. 841.

³⁸² D-Asa, Schätze 99, fol. 11^v.

³⁸³ Ebd.

Eid der Bürgerschaft an den Kaiser erneuert wurde. Ein Fehlen der Musik scheint beinahe undenkbar, denn in ihr – die Reichsstadt Augsburg verfügte bereits um das Jahr 1500 über eine gut ausgestattete Stadtpfeiferei – manifestierte sich im Verlauf des Zeremoniells das Selbstbewusstsein der Stadt.³⁸⁴

2.4 Belehungen

Eine Hauptsäule des Reichszeremoniells war die feierliche Verleihung eines Lehens durch den Kaiser oder König.³⁸⁵ Diese sogenannten Belehungen, die nicht selten von Banketten, Bällen und Turnieren umrahmt wurden, stellten gesellschaftliche Höhepunkte vieler Reichstage dar. Harriet Rudolph charakterisiert den Forschungsstand zu den Belehungen im Heiligen Römischen Reich als »unbefriedigend« – insbesondere in Bezug auf die Frühe Neuzeit.³⁸⁶ Diese Diagnose trifft in gesteigerter Form auf die wissenschaftliche Untersuchung von Musik und Klang im Rahmen von Belehungen zu.³⁸⁷ Nicht das Hören, sondern das Sehen stand bislang als Kommunikationsform innerhalb von Lehensverleihungen im Fokus der Forschung.

Das Lehensverhältnis war bereits seit dem Mittelalter de facto erblich. Trotzdem stellte die Belehungszeremonie weiterhin einen wichtigen symbolischen Akt dar.³⁸⁸ Die zahlreichen feierlichen Investituren durch Maximilian I. unter freiem Himmel waren festliche Höhepunkte der Reichstage, die zahllose Zuseher und Schaulustige aus allen Bevölkerungsschichten anlockten.³⁸⁹ Zwar war ein Reichstag nicht notwendigerweise Bühne des Rituals, das bereits in der *Goldenen Bulle* 1356 geregelt wurde; da jedoch die öffentliche Sichtbarmachung der Herrschaftsverhältnisse und die Legitimierung derselben eines der Hauptmotive für die Durchführung einer Belehung waren, stellte die Versammlung der Reichsstände die optimale Plattform dar. Der Kaiser inszenierte sich vor der gesamten Reichsöffentlichkeit symbolträchtig als oberster Lehnsherr und auch dem belehnten Reichsfürsten versprach eine prachtvolle Belehung Aufmerksamkeit und Ruhm.³⁹⁰ Belehungen fanden entweder »in der Kammer«, oder als sogenannte Fahnenbelehung unter freiem Himmel statt. Letztere Form der Lehenszeremonie war die repräsentativere aber auch kostenintensivere

384 Green, »Defining the City ›Trumpeter«, S. 20.

385 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 308 f.

386 Ebd., S. 256, Fn. 2.

387 Einzig Žak wirft einige kurze Schlaglichter auf Belehungen: Žak, *Musik als ›Ehr und Zier, S. 12 f., S. 161.*

388 Stollberg-Rilinger exemplifiziert dies am Reichstags 1495 in Worms; Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 64–71.

389 Senckenberg, *Sammlung von ungedruckt und raren Schriften*, S. 94 f.

390 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 315.

Variante.³⁹¹ Die Historikerin Sabine Žak teilt in ihrer Studie zur mittelalterlichen Instrumentalmusik einen Bericht mit, der von den klanglichen Ausmaßen zeugt, die eine Fahnenbelehnung bereits im 14. Jahrhundert annehmen konnte. Ein Zisterziensermönch beschrieb, wie er im Jahr 1310 vom Lärm einer Belehnung aufgeschreckt wurde und erst bei genauerem Hinsehen allerlei Musikinstrumente als Ursache seiner Störung ausmachen konnte.³⁹² Die besonders prunkvolle Form der Belehnungszeremonie hatte sich im beginnenden 15. Jahrhundert herausgebildet. Rechtsförmlichkeit und Prachtentfaltung firmierten unter dem Begriff der ›Solennität‹ und bedingten sich gegenseitig. Erst die prunkvolle Gestaltung der Lehensverleihung sorgte für die angemessene rechtliche Legitimität.³⁹³ In das 15. Jahrhundert datiert auch die erste hier zu besprechende Beschreibung von Musik im Rahmen einer Belehnungszeremonie. Es handelt sich um die bebilderte Chronik des Ulrich von Richental über das Konzil von Konstanz (1414–1418). Die hier enthaltenen Schilderungen von Lehensverleihungen sind nicht nur Dokumente einer besonders prachtvollen Form des Investiturstakts. Sie waren aufgrund ihrer intensiven Rezeption und großen Verbreitung stilbildend für nachfolgende Zeremonien. Noch im 16. Jahrhundert erschienen illuminierte Fassungen der Chronik in gedruckter Form.³⁹⁴ Aufgrund der verworrenen Überlieferungstradition kann streng genommen nicht von der ›einen‹ Richental-Chronik gesprochen werden. Durch die zahlreichen zeitgenössischen nicht identischen Abschriften hat sich ein schwer zu überblickender Quellenkorpus erhalten. Den folgenden Ausführungen liegt die Edition der Chronik von Thomas Martin Buck zugrunde. Grundlage für die Überlegungen zu den Bildquellen stellt das Exemplar der Chronik aus dem Rosgartenmuseum in Konstanz dar.³⁹⁵

Ausführlich schildert die Chronik des Konstanzer Konzils die Belehnung Friedrichs von Hohenzollern mit der brandenburgischen Kurwürde am 18. April 1417.³⁹⁶ In der Beschreibung der Zeremonie werden an mehreren Stellen Musiker erwähnt. Schon der frühe Morgen des Festtags wurde vom Spiel der »prusuner« begleitet, die in der Stadt umherritten, um das Ereignis anzukündigen.³⁹⁷ Eine Belehnung war in der Regel in zwei Hauptabteilungen gegliedert. Zunächst sprachen einige Unterstüt-

391 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 121 f.

392 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 12.

393 Stollberg-Rilinger, »Das Reich als Lehnssystem«, S. 61.

394 Für eine Übersicht über die Quellen der Richental-Chronik siehe: Thomas Martin Buck, *Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental*, Ostfildern 2010, S. lix.

395 Ulrich Richental, *Chronik des Konzils zu Konstanz 1414–1418. Faksimile der Konstanzer Handschrift*, Darmstadt 2013.

396 Zur politischen Brisanz der Belehnung und der bewegten Biographie Friedrichs: Johannes Schultze, Art. »Friedrich I.«, in: *NDB*, Band 5 (1961), S. 494.

397 »Und an demselben [morgen] frü, so der tag uffgat, do rittend all prusuner umb in der statt. Und rittend mit inn all des burggrafen diener und sust vil volks mit inn, das im dienen wolt« (Buck, *Chronik des Konstanzer Konzils*, S. 88).

zer beim Kaiser für den Lehensnehmer vor. Im Anschluss wurde dieser persönlich beim Kaiser vorstellig und bat um sein Lehen. Genau an der Zäsur zwischen diesen beiden Abschnitten bliesen laut Richental die Trompeter und Pfeifer »in widerstit«.³⁹⁸ In die anschließende Stille hinein ließ man den Burggrafen herbeirufen. Nicht nur über den Klang, sondern auch über die Stille berichtet der Chronist. Die Differenz von lautem Getöse und Schweigen der Massen erzeugte eine Aufmerksamkeitssteigerung, die den Fokus auf die entscheidenden Akteure der Belehnung lenkte.

Do schwûr burggraf Fridrich vor all der welt. Do nam der kûng und lech im das churfürstenthûmb, die marggräfschaft und och die burggrafschaft Nüremberg. Und prusunoten all prusuner und pffifotend all pffifer und meglich rait haim.³⁹⁹

Auch nach der vollzogenen Lehensverleihung erklangen erneut die Signale der Musiker.⁴⁰⁰ Richentals Chronik gibt die grundlegende akustische Gliederung der Belehnung durch die Signale der Trompeter zu erkennen. Neben der repräsentativen Funktion, für die sich insbesondere Sabine Žak stark macht, kam den Hofmusikern auch eine gliedernde Funktion zu. Sie kommunizierten die wichtigen Zäsuren im Verlauf des Zeremoniells weit durch die Straßen der Stadt Konstanz.⁴⁰¹

Die hervorgehobene Bedeutung des Klangs während einer Belehnung zeigt sich auch in den bildlichen Darstellungen des Ereignisses. In einem reich bebilderten und besonders prachtvoll gestalteten Exemplar der Richental-Chronik, das sich heute im Konstanzer Rosgartenmuseum befindet, haben sich musikikonographisch bemerkenswerte Abbildungen der Lehenszeremonien des Jahres 1417 erhalten (Abb. I/5). Um den Thron König Sigismunds stehen drei Kurfürsten, die durch die ihnen zugeordneten Reichsinsignien gekennzeichnet werden. Im Hintergrund sind fünf Trompeter zu erkennen, die – ihre bewegte Pose zeigt es an – zu spielen scheinen. Auf dem nächsten Folio wiederholt sich diese Anordnung: Hinter dem knienden Burggrafen, der ein Banner in der Hand hält, sind sein Gefolge, zwei Trompeter und zwei Spieler von Rohrblattinstrumenten zu erkennen.⁴⁰² Ihre Körperhaltung drückt ebenfalls höchste Aktivität aus. Der Illuminator der Chronik macht die Performativität und

398 »Und do fiengen die prusuner an prusunen in widerstrit und die pffifer. Darnach ward ain gantze stille gemacht. In der stille rûft man burggraf Fridrichen« (Buck, *Chronik des Konstanzer Konzils*, S. 90).

399 Ebd.

400 Eine alternative Fassung der Chronik betont die Lautstärke der Belehnungszeremonie: »do vingen all pffifer und prosoner an pffiffen und pronsenen so strenklich, das nieman sin aigen wort wol hören möchte« (ebd., S. 90, Fn. 599).

401 Žak argumentiert, dass die Lautstärke, die von den Trompetern ausging, und die dadurch symbolisierte Macht das Hauptmotiv für den Einsatz von Trompetern im mittelalterlichen Reichszeremoniell gewesen ist. Diese Darstellung verkürzt wohl unzulässig und vernachlässigt andere Aspekte wie die akustische Gliederung des Rituals; Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 13.

402 Ebd., fol. 74^v f.

die Dynamik des Ereignisses durch die Visualisierung des Klangs greifbar. Die überzeichnete Körperhaltung und Körperspannung der Musiker dienen ihm hier als Mittel, Bewegung zu verbildlichen.⁴⁰³



Abb. I/5 Ulrich Richental, Belehrung beim Konzil zu Konstanz, fol. 74^v f.

Die Mitwirkung von Trompetern ist auch für die Belehungsfeierlichkeiten im Anschluss an die Krönung Friedrichs III. in Aachen im Jahr 1442 dokumentiert.⁴⁰⁴ Die Fahnenbelehungen unter freiem Himmel fanden nach der Krönungszeremonie statt. Zuerst trat der Pfalzgraf bei Rhein, anschließend der Kurfürst von Sachsen und schließlich der Markgraf von Brandenburg – jeweils begleitet von »dreissig trummettern und pfeifer[n]« – vor den König.⁴⁰⁵ Diese Zahl ist bemerkenswert hoch und es erscheint schwer vorstellbar, dass ein Kurfürst alleine eine solch große Zahl an

403 Die Exemplare der Chronik, die sich heute in New York und in Prag befinden, weisen ein ähnliches Bildprogramm auf. Auch sie stellen Trompeter im Umfeld des Kaisers und des Burggrafen dar. Sowohl die Konstanzer Kopie der Chronik als auch die New Yorker und die Prager Fassung gehen auf ein heute verschollenes gemeinsames Urexemplar zurück; Lilli Fischel, »Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils«, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 107 (1959), S. 321–337.

404 Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*, S. 302; Quidde, *Deutsche Reichstagsakten*, Ältere Reihe 16 (1441–1442), S. 195 f.

405 »[...] von ersten der pfalzgraff bei Rein geritten auf den markt für den künig wol mit tawsent pfärden und dreissig trummettern und pfeifer und fuert drew panir [...]« (Quidde, *Deutsche Reichstagsakten*, Ältere Reihe 16 (1441–1442), S. 201).

Trompetern unterhielt. Womöglich stellten sich die (Kur-)Fürsten gegenseitig ihre Hofmusiker für Belehungen zur Verfügung.⁴⁰⁶ Alle drei Kurfürsten wurden nach Angabe der Chronik von der gleichen Anzahl an Bläsern begleitet, was als Ausdruck der Gleichrangigkeit zwischen den drei Würdenträgern gelesen werden mag. Weiter könnte man spekulieren, inwieweit die Fürsten mit dem Bilden einer gemeinsamen Trompetergruppe, die allen drei Fürsten zur Verfügung stand, ein symbolisches Kollektiv formten und dem Kaiser so zwar nacheinander, aber dennoch geschlossen entgegentraten.

Die *Goldene Bulle* aus dem Jahr 1356 regelte Zahlungen, die der Lehensnehmer an verschiedene an der Zeremonie beteiligte Amtsträger rund um den kaiserlichen Hofstaat zu zahlen hatte.⁴⁰⁷ Sold für Musiker erwähnt die Bulle dabei nicht explizit. Ein früher Beleg für Zahlungen an Trompeter im Rahmen von Belehungen findet sich ebenfalls bei Ulrich Richental in seiner Konzilschronik. Im Anschluss an das Festbankett, das Kurfürst Friedrich anlässlich seiner Belehnung 1417 ausrichtete, bezahlte er die an der Zeremonie beteiligten Musiker.⁴⁰⁸

Gedruckte Heroldsdichtungen waren eine Neuerung in der medialen Aufbereitung von Belehungszeremonien in der Regierungszeit Maximilians I.⁴⁰⁹ Aus der Aetas Maximiliana sind gedruckte Berichte von Investiturasakten während der Reichstage in Worms 1495, in Köln 1505 und in Augsburg 1518 erhalten.⁴¹⁰ Meist handelt es sich um Pamphlete, die nur wenige Seiten umfassen. Anders als Heroldsberichte aus dem späteren 16. Jahrhundert, erweisen sich die Drucke dieser Zeit wohl vor allem aufgrund ihres geringen Umfangs als wenig aufschlussreich bezüglich des Klangs einer Belehnung (Kap. V/1.2). Für die Erschließung der Rolle der Musik bei Investiturasakten in der Zeit um 1500 ist man somit auf Einzelfunde angewiesen. Ein solcher ist

406 Auf eine solche Praxis deutet ein Beleg in den Rechnungsbüchern des Herzogs von Mecklenburg für den Reichstag 1505 in Köln hin. Hier ist eine Zahlung an die sächsischen Hoftrompeter für ihre Dienste im Rahmen einer Belehnung überliefert: »1 fl. geschenkt beiden myner gn. Hh. Van Saxen trumetern, de mytgeblaßen heben, als myn gn. H. de lehn entfink, in die vincula Petri [1. August]« (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1261).

407 Müller, *Die Goldene Bulle*, S. 94–97.

408 »Und desselben tags begabot er die kantzler des künigs, torhüter, die prusuner, pffifer und och all spilllüt erlichen, daz kain klag von im was« (Buck, *Chronik des Konstanzer Konzils*, S. 90). Die erste bekannte Aufstellung, die explizit den Sold für Musiker im Rahmen von Belehungen regelt, stammt aus dem Jahr 1559; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 294; Johann Christian Lünig, *Das Teutsche Reichsarchiv*, Band 1, Leipzig 1710, S. 333 f.

409 Eine Aufstellung der gedruckten Belehungsberichte des 16. Jahrhunderts findet sich bei: Olga Brückner, *Nachrichtendrucke des 15. und 16. Jahrhunderts zu Belehungen im Deutschen Reich*, Diss., Hamburg 1993. Die Liste von Brückner ist um den gedruckten Reichstagsbericht von Johannes Haselberg zu ergänzen: Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen*.

410 Anonym, *Inreitung Versammlung Ratschlagung Lehenenpfahung Hertzogerivel*; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1169–1196; Bartolini, *De conventu Augustensi*; Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen*.

eine handschriftliche Chronik zum Landshuter Erbfolgekrieg, die in der Edition der Akten zum Reichstag 1505 zugänglich gemacht wurde.⁴¹¹ Sie verrät die Beteiligung von Trompetern bei einer Belehnung im Rahmen des Kölner Reichstags 1505. Eine wichtige Bildquelle zur Musik während Belehnungszeremonien des frühen 16. Jahrhunderts ist der *Layenspiegel* des Juristen Ulrich Tengler. In den beiden Augsburger Auflagen der Rechtssammlung von 1509 und 1512 finden sich Graphiken einer Belehnungsszene (Abb. I/6; Abb. I/7).⁴¹² Sie entsprechen anders als verschiedene andere Abbildungen aus dieser Zeit nicht dem charakteristischen *Mise-en-page* der Richental-Chronik.⁴¹³ Auf beiden Holzschnitten ist ein Throngerüst unter freiem Himmel zu sehen, um das herum hohe Würdenträger und Trompeter gruppiert sind. Die Gestik der Trompeter bildet erneut ihre Aktivität ab. Das Auffinden weiterer chronikalischer Berichte von Belehnungszeremonien aus der Zeit um 1500 ist ein Forschungsdesiderat.⁴¹⁴ Eine breitere Quellenbasis dürfte Aussagen zur genauen Choreographie der Ereignisse zulassen, die im Moment nur für das spätere 16. Jahrhundert rekonstruierbar ist (Kap. V/1.2). Dennoch lässt sich auf Basis der zahlreichen Bildquellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert wohl festhalten, dass die musikalische Gestaltung von Belehnungen in den Augen der Zeitgenossen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben dürfte. Die wenigen bekannten, ausführlicheren chronikalischen Berichte deuten darauf hin, dass sowohl Klang als auch Stille eine strukturierende Rolle innerhalb des Zeremoniells einnahmen.

411 »An dem tag umb drey or nach mittag ist kgl. Mt. auf das tanzhaus komen, mit im all. Ff. mit pfaffen, und turnierten ganz zierlich. Haben sich die Kff., nemlich [...], all in irn abit anton und sind zu dem stal [= Stuhl], der mit guldin tuchen bedeckt gewesen gangen. Hat sich kgl. Mt. auch anton, ain ksl. cron aufgehapt und im die Kff. all entgegen. Damit die trumater aufblasen, hat Mgf. Fridrich kgl. Mt. das zeoter und swert vorgetragen, also hat sich kgl. Mt. niedergesetzt und die Kff. neben ir Mt., und die andern Ff. des Reichs sind nachainander gestanden und die kgl. Mt. den nachfolgenden Ff. gelihen« (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1196–1206, hier S. 1204).

412 Ulrich Tengler, *Layen Spiegel*, [Augsburg] 1509, VD16 T 337; Ulrich Tengler, *Der neu Layenspiegel*, Augsburg 1512, VD16 T 342. Die Straßburger Ausgabe aus dem Jahr 1510 enthält einen ähnlich gestalteten Holzschnitt: Ulrich Tengler, *Layen-Spiegel*, Straßburg 1510, VD16 T 338.

413 Gisela Wacker ordnet die Darstellungen in den Richental-Chroniken in die Darstellungstradition der Rechtshandschriften ein Gisela Wacker, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert*, Diss., Band 1, Tübingen 2002, S. 55.

414 Der Benediktinermönch Clemens Sender berichtet zwar ausführlich über die Belehnung Joachims I. von Brandenburg im Rahmen des Augsburger Reichstags im Jahr 1500, er verliert aber kein Wort über die klanglichen Dimensionen des Ereignisses; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 90 f.



Abb. 1/6: Ulrich Tengler, Layen Spiegel, [Augsburg] 1509, fol. A6^r.



Abb. 1/7: Ulrich Tengler, Der neu Layenspiegel, Augsburg 1512, fol. 74^r.

2.5 Hohe Kirchenfeste während des Reichstags

Zu kirchlichen Hochfesten während des Reichstags versammelten sich Kaiser, Fürsten und Botschafter meist in einer Kirche zu einem zentralen Hauptgottesdienst. Die zeitgenössische Chronistik legt in den Beschreibungen dieser Feste ihr Hauptaugenmerk auf die Positionierung der Würdenträger im Kirchenraum und macht damit deutlich, dass auch diese Feiern Räume des Herrscherauftritts und Abbilder der ständischen Hierarchie im Reich waren. Die musikalische Gestaltung der Liturgie im Rahmen der Hochfeste oblag in der Aetas Maximiliana wohl in der Regel der Hofmusik des Kaisers (Kap. I/1.1). Exemplarisch sei hier der Pfingstgottesdienst während des Augsburger Reichstags im Jahr 1500 genannt, bei dem die Sänger Maximilians sowie »mancherlei trumethen, pfeiffen und orglen« musizierten.⁴¹⁵ Kurfürsten, Herzöge, Bischöfe sowie zahlreiche Gesandte waren in den Augsburger Dom gekommen, um die prachtvolle Messe zu hören. Die Prestigetragtheit der musikalischen Gestaltung eines Hochfests zeigt auch der gemeinsame Auftritt von württembergischer und kaiserlicher Hofkapelle am Palmsonntag während des Reichstags 1512 (Kap. I/1.2).

Die feierlichen Prozessionen zu Fronleichnam waren im Rahmen der Reichstage von besonderer zeremonieller Bedeutung. Im Jahr 1491, beim königlichen Tag in Nürnberg, feierten die Stände »eine löbliche, schöne procession«, bei der vor dem Sakrament »der küniglichen majestat trumeter« bliesen.⁴¹⁶ König Maximilian legte besonderen Wert auf seine persönliche Anwesenheit zur Fronleichnamsprozession im Kontext des Reichstags. Im Jahr 1498 bat er den Rat der Stadt Freiburg um die Verlegung der Prozession um eine Woche, da er nicht rechtzeitig in der Stadt sein könne. Unter keinen Umständen wollte er das repräsentative Großereignis verpassen.⁴¹⁷ In Augsburg im Jahr 1500 bot sich erneut die terminliche Gelegenheit, eine prachtvolle Fronleichnamsprozession im Rahmen eines Reichstags stattfinden zu lassen.

An unsers herrn fronleichnamstag ist alle priersterschafft und pfarvolck mit irem hochwidrigen sacrament mit ainer proceß in unser liebe Frauenkirche komen. daselben hat man ain gmeine proceß angefangen und ist durch den Fronhoff gangen auff den Perlach. da sind alle fenster auff der Pfaltz mit guldin tiecher geziert und umhenckt gewesen; bischoff Friderich hat das hochwirdig sacrament tragen. darauff ist gangen hertzog Friderich von Sachsen vor dem kinig mit ainem plossen, ausgehepitem schwert. darnach der kinig, cardinal, fürsten und herrn in irer

415 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 82 f.

416 Kern, *Die Chroniken der deutschen Städte* 11, S. 733.

417 Gollwitzer, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 600, Nr. 148.

ordnung in groser anzahl, all dise, die auf dem reichstag sind gewessen. da sind auch gewessen des kinigs und aller fürsten thrumether, pfeiffer und baugenschlager, die haben mit irer melodei und thon alle hertzen zů freiden erweckt.⁴¹⁸

Politische Symbolik prägte das Fest von der leiblichen Gegenwart Christi. Albrecht Luttenberger nennt die Einbindung politischer Repräsentation in liturgische Zusammenhänge den »funktionalen Ausdruck der religiös definierten Reichsidee«.⁴¹⁹ Die Stadt wurde geschmückt und die Reichsstände versammelten sich zu einem prachtvollen Zug durch Augsburg. Die Anwesenheit der Trompeter, Pfeifer und Pauker aller beim Reichstag anwesenden Fürsten gab dem Zug nach Sender einen besonders ›freudigen‹ Charakter. Fronleichnamsprozessionen wiesen dabei nicht nur in zeremonieller Hinsicht deutliche Parallelen zum Herrschereinzug auf.⁴²⁰ Zwar wurde unter dem Baldachin nicht der Kaiser, sondern das Sakrament durch die Straßen geführt, die sonstige hierarchische, visuelle und klangliche Inszenierung ähnelte sich jedoch stark. So wurde größter Wert darauf gelegt, die ständische Ordnung des Reichs in der Prozession abzubilden.⁴²¹ Die Signale der königlichen, fürstlichen und städtischen Trompeter und Pfeifer strukturierten den Zug und verwoben sich gleichzeitig zu einer einheitlichen Klangkulisse, die gewissermaßen die Einheit des Reichs symbolisierte. Der Klang überbrückte die sichtbaren Grenzen zwischen den Ständen und band die einzelnen Glieder des Reichs zu einem Körper zusammen.⁴²² Zum Fronleichnamsfest beim Reichstag wurde also nicht bloß der Leib Christi der Öffentlichkeit präsentiert, sondern auch der Staatskörper.

Visuelle und akustische Pracht ziehen sich topisch durch die Inszenierung des Zeremoniells unter Maximilian. Immer wieder wird von verschiedenen Chronisten jedoch auch die Bescheidenheit des Kaisers herausgestellt. Im Zuge seiner Beschreibung des Augsburger Reichstags 1510 schildert Clemens Jäger etwa eine »Bauernprozession« am achten Tag nach Fronleichnam, an der unter anderem der Kaiser teilnahm, der aber ausdrücklich keinen Sonderstatus beanspruchte.⁴²³ Kein Baldachin, keine professionellen Sänger und keine Trompeter begleiteten dieses Ereignis. Und auch im abschließenden Gottesdienst in der Augsburger Leonhardskirche ließ der Kaiser dem einfachen Volk den Vortritt. Der Autor des *Ehrensiegels des Hauses Österreich* widmet sich dem Ereignis in bemerkenswerter Ausführlichkeit. Die Darstellung von

418 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 83.

419 Albrecht P. Luttenberger, »Pracht und Ehre. Gesellschaftliche Repräsentation und Zeremoniell auf dem Reichstag«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 291–326, hier S. 305.

420 Schenk, *Zeremoniell und Politik*, S. 321.

421 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 302.

422 Luttenberger, »Pracht und Ehre«, S. 304.

423 Clemens Jäger, *Ehrensiegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 234^v; Dorothea Wiesenberger, *Kaiser Maximilian I. und der Augsburger Reichstag im Jahre 1510*, Graz 1976, S. 14 f.

Maximilians besonderer Frömmigkeit durch die Zurschaustellung von Bescheidenheit ist das kaum übersehbare Ziel dieser Inszenierung, in der das Fehlen von Musik ein konstitutives Element darstellt. Sie gewinnt ihre symbolische Wirkmächtigkeit vor allem aus dem Kontrast zur (klanglichen) Opulenz regulärer Fronleichnamprozessionen bei Reichstagen, wie sie etwa der Chronist Leonhart Widmann im Rahmen seiner Beschreibung der Regensburger Reichstage 1532 und 1541 schildert. Hier ist nicht nur von der Beteiligung und dem Figuralgesang der Domschüler und der kaiserlichen Kantorei die Rede, sondern sogar von einem mitgetragenen Orgel-Positiv.⁴²⁴ In der Reformationszeit wurde die Fronleichnamprozession in ihrer Prachtentfaltung zum Symbol einer zentralen theologischen Streitfrage. Die Fronleichnamprozession beim Reichstag im Jahr 1530 wurde, wie ich im zweiten Kapitel dieser Studie zeigen werde, folgerichtig zum interkonfessionellen Konfliktfeld (Kap. II/4).

*

Dem zeitgenössischen Verständnis vom Reich als ›christlicher Sakralgemeinschaft‹ ist die dichte Verzahnung von geistlicher und weltlicher Sphäre im Reichszeremoniell geschuldet. So dürfte die Klangkulisse der Fronleichnamprozession kaum von der des Herrschereinzugs zu unterscheiden gewesen sein. Dies bedeutete freilich eine tiefgreifende Vermischung von weltlicher und geistlicher Musik. So klar die Aufgabenbereiche zwischen den Sängern der geistlichen Hofkapellen und den Instrumentalisten der weltlichen Hoftrompeter institutionell gewesen zu sein scheinen, so eng interagierten sie im Rahmen zahlreicher Großereignisse des Reichstags.

Die Manifestation des Heiligen Römischen Reichs in seinen Ritualen und Zeremonien vollzog sich – das hat die bisherige Untersuchung gezeigt – keineswegs bloß auf visueller Ebene. Der Klang und die Musik von Herrschereinzügen, Belehungen, Prozessionen und Gottesdiensten trug nachhaltig zur Ausformung des Reichs bei. Die Fähigkeit des Klangs, aus vielen einzelnen Teilen ein größeres Ganzes zu formen, das auch jenseits des begrenzten Sichtfelds des einzelnen Betrachters wahrgenommen werden konnte, war elementar für das Gelingen zeremonieller Ereignisse. Musik verlieh den Ritualen des Reichs nicht nur eine prachtvolle Klangkulisse, sie strukturierte den Ablauf und kommunizierte den Fortgang des Geschehens. Sie verband die verschiedenen Akteure miteinander und formte so eine Art akustischen Staatskörper.

424 »[...] darauff trug man ein positiff, schlug Lainpeck, dy kornmesser trugens, [...]« (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 15, S. 179 f.).

3 Der Reichstag als Fest

Der Reichstag war keineswegs nur ein Ort politischer Verhandlungen und Zeremonien; er war gleichzeitig ein Höhepunkt der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Festkultur. Bankette, Turniere, Bälle und andere Festivitäten prägten das Bild der Ständeversammlung im 16. Jahrhundert.⁴²⁵ Die Feste sind oft kaum von den sonstigen Ereignissen eines Reichstags zu trennen. Oftmals wurden etwa im Rahmen von Banketten und Bällen politische Angelegenheiten aus den Gremien besprochen, und auch die Zeremonien des Reichstags sind vielfach kaum vom sogenannten »gesellschaftlichen Leben« der Versammlungen zu unterscheiden.⁴²⁶ Die Bankette und Bälle des Reichstags stellten, wie die Herrschereinzüge und Belehnungen, »Ordnungsbauptungen« auf.⁴²⁷ Sie spiegelten die Hierarchien der ständischen Gesellschaft, hoben einzelne Personen oder Themen hervor und wurden als Mittel politischer Einflussnahme genutzt. Feste konnten als Bedeutungsträger die Verfasstheit des Reichs keineswegs nur abbilden, sie konnten sie auch verändern. Zahlreiche Forschungsprojekte haben in den letzten Jahren die Bedeutung der Festkultur an frühneuzeitlichen Höfen herausgearbeitet. In der Beschreibung der Bedeutung des Fests für die höfische Gesellschaft betonen Reinhard Butz und Lars-Arne Danneberg unter anderem die Verankerung des Fests in einem gemeinschaftlichen Traditionsbewusstsein.

Die darin [im Fest] steckende Komplexität bedarf der Öffentlichkeit und kann nicht nur von einer Person ausgehen, sondern diese eine Mittelpunktsperson wird in das Zentrum von anderen Personen und Gruppen gesetzt und spielt diese Rolle aus Kenntnis der Codes besonders bei feierlichen Anlässen. Das Fest perpetuiert soziale Ordnung und erneuert soziale Zeit. Beim Fest rücken Gegenwart und Vergangenheit zusammen und es verdichtet sich Sozialität.⁴²⁸

Die Rolle der Musik als Bestandteil der frühneuzeitlichen Festkultur und damit als Aspekt jener festlichen Inszenierung von Macht, die eben nicht nur szenische und visuelle, sondern auch klangliche Elemente enthielt, wurde in der Forschung bereits angedeutet.⁴²⁹ Welche Musik genau im 16. Jahrhundert im Rahmen von Bällen, Ban-

425 Zur umfangreichen Literatur zum Thema Fest siehe Lars Deile, »Feste. Eine Definition«, in: *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, hrsg. von Michael Maurer, Köln u. a. 2004, S. 1–17, hier S. 13–17.

426 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 17 sowie S. 282 f.

427 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 17.

428 Reinhardt Butz und Lars-Arne Danneberg, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, in: *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, hrsg. von Reinhardt Butz u. a., Köln u. a. 2004, S. 1–42, hier S. 29.

429 Ian Fenlon, »Music and Festival«, in: *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Band 1, hrsg. von Ronnie Mulryne u. a., Adlershot 2004, S. 47–55; Robert

ketten und Turnieren erklingen ist, lässt sich nur selten rekonstruieren.⁴³⁰ Die Gründe hierfür liegen einerseits in der meist oberflächlichen Beschreibung von Klangereignissen durch die zeitgenössische Chronistik und andererseits in der ephemeren Natur oft improvisierter und/oder nicht verschriftlichter Instrumentalmusik. Eine wichtige Quelle für die Untersuchung des Ablaufs frühneuzeitlicher Feste sind gedruckte oder handschriftliche Festbeschreibungen und die Repräsentationsschriften Kaiser Maximilians I. (zum Beispiel: *Theuerdank*, *Ehrenpforte* und *Freydal*).⁴³¹

Die Besonderheit von Reichstagen waren freilich nicht nur die Frequenz, mit der Bälle, Turniere und Bankette aufeinanderfolgten, sondern auch die Nähe des Fests zum Zeremoniell. Nicht selten fand unmittelbar vor oder nach einer Belehnung ein prachtvolles Bankett oder ein ausschweifender Ball statt. Auch konstituierten Reichstage eine spezielle Form von Öffentlichkeit – schon durch die bloße Präsenz der Reichsstände und des Kaiserhofs. Reichsstädtische Festkultur, etwa die in Augsburg regelmäßig stattfindenden Geschlechtertänze, interagierte mit verschiedenen höfischen Festtraditionen. Im folgenden Kapitel soll die Rolle der Musik im Rahmen der Feste des Reichstags unter Maximilian I. dargestellt werden. Durch die Untersuchung der reichstagspezifischen Rezeptions- und Produktionsbedingungen von Musik soll das ephemere (das heißt zeitlich auf die Dauer des Reichstags beschränkte) Zusammenwirken verschiedener Festräume dargestellt werden. In diesem Zusammenhang ist freilich nicht nur die Frage nach der spezifischen musikalischen Ausgestaltung eines Fests von Bedeutung, sondern auch die Frage nach dem Teilnehmerkreis. Ziel der Untersuchungen ist weniger die Decodierung jedes einzelnen festlichen Klangereignisses als vielmehr ihre Kartierung.

3.1 Der Reichstag und die Tafelmusik

Eine Hofordnung von Erzherzog Ferdinand aus dem Jahr 1527 enthält die erste bekannte Tischordnung aus dem Umfeld der Familie Habsburg. Hier wird unter anderem geregelt, dass die Hoftrompeter dazu verpflichtet seien, »ordenlich all mal zu tisch [zu] plasen«. ⁴³² Zu den Aufgaben der Musiker gehörte also das Spiel während der Mahlzeiten ihres Dienstherrn. Die Hofordnung Ferdinands und die ausführ-

Lindell, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«, in: *Early Music* 18 (1990), S. 253–269, hier S. 253.

430 Fenlon, »Music and Festival«, S. 47.

431 Siehe dazu auch Helen Watanabe-O’Kelly, »The Early Modern Festival Book«, in: *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von Ronnie Mulryne u. a., Adlershot 2004, S. 3–17, hier S. 12 f.

432 Thomas Fellner und Heinrich Kretschmayr (Hrsg.), *Die österreichische Zentralverwaltung I/2. Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der Österreichischen und Böhmisches Hofkanzlei (1749)*, Band 2, Wien 1907, S. 114.

liche Behandlung des Tafelzeremoniells darin ist nicht nur Ausdruck der zentralen Bedeutung, die dem Bankettieren im 16. Jahrhundert beigemessen wurde, sondern auch der zeremoniellen Durchdringung des festlichen Bankettierens in der höfischen Gesellschaft der Zeit. Die hierarchische Schichtung der Ständegesellschaft manifestierte sich unter anderem in der Sitzordnung und in der Reihenfolge, in der die verschiedenen Gänge aufgetragen wurden.

Die selbstverständliche Rolle der Musik im Rahmen höfischer Bankette ist ein in der Forschung vielfach betonter, jedoch selten durch Detailstudien belegter Gemeinplatz.⁴³³ Die Vorstellung von der Omnipräsenz der Musik im Rahmen höfischer Festessen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wurde genährt von der überwältigenden Anzahl an Bildquellen, die Musiker im Rahmen von Banketten darstellen. Oftmals ist das Spiel oder der Gesang von Musikern bei den Banketten des Reichstags der Aetas Maximiliana lediglich auf Basis von Rechnungsbüchern festzustellen. Erst mit der Herausbildung der Festbeschreibung als literarische Gattung im Laufe des 16. Jahrhunderts verbessert sich auch die Dokumentation der Tisch- und Tafelmusik. Ausführliche Beschreibungen und bildliche Darstellungen von großen Banketten liegen unter anderem aus dem Kontext von Hochzeitsfeierlichkeiten vor. Der Bericht des bayerischen Hofmusikers Massimo Troiano über die musikalische Gestaltung der Münchner Fürstenhochzeit im Jahr 1568 erlangte in der Forschung zum Thema Tisch- und Tafelmusik beinahe Legendenstatus. Die Chronik gibt nicht nur Einblick in das erklangene Repertoire während des Festmahls, sie schildert auch die akustische Gliederung des Banketts durch die Signale der Hoftrompeter.⁴³⁴ Der Aspekt der Strukturierung von Festmählern durch Musik zieht sich wie ein roter Faden durch die Festbeschreibungen.⁴³⁵

Viele Reichstagsteilnehmer, vom Kurfürsten bis zur städtischen Gesandtschaft, versuchten durch das Auftreten als Veranstalter eines ausgefallenen oder besonders kostspieligen Banketts während des Reichstags einen Reputationsgewinn zu erzielen.⁴³⁶ Trotz der Vielzahl an Reichstags-Banketten sind chronikalische Berichte, die Aufschluss über die genaue Gestaltung der Tischmusik geben könnten, für die Regierungszeit Maximilians nur spärlich vorhanden. Die wenigen Schilderungen, die

433 Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern 3), Leipzig 1976, S. 39 f.; Eine Reihe von bemerkenswerten Abbildungen von Banketten findet sich in Hans Ottomeyer und Michaela Völkel (Hrsg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Ausstellungskatalog, Wolftratshausen 2002, S. 129–139.

434 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge*, übers. und hrsg. von Horst Leuchtman, München und Salzburg 1980.

435 Uta Löwenstein, »Bankett«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini (= Residenzforschung 15/2), Ostfildern 2005, S. 508–511, hier S. 510.

436 Zu den Ausgaben der Gesandtschaft Nürnbergs für Musik beim Reichstag siehe Kap. I/1.3.

Musik an den großen Tafeln des Reichstags beschreiben, deuten jedoch eine bemerkenswerte klangliche Vielfalt an.⁴³⁷

Kay. May. hat am freitag nach Kiliani/ meine gnedigsten hern Hertzog Friderichen von Sachssen Churfursten Abermals zu mittag bey Ir zu gast gehabt/ unnd ist von allerley singern/ spilleuten und sinst allenthalben so frolich gewest/ das ich mehr dan von eynen höre/ das sie yre Kay. May. yr lebenslang nye frölicher gesehen haben.⁴³⁸

Der hier zitierte Bericht vom Reichstag 1518 schildert ein Mittagsmahl des Kaisers mit den sächsischen Kurfürsten. Nicht nur Instrumentalisten begleiteten das Festessen, auch die Sänger der Kapelle waren bei Tisch zugegen. Die Musik ist in dieser gedruckten Reichstagschronik aus dem Umfeld des kursächsischen Hofes nicht nur Ausdruck der prachtvollen kaiserlichen Hofhaltung, an der Friedrich der Weise teilhaben durfte, sondern sie verkörpert auch die Ausgelassenheit des Fests und ist so Symbol der Nähe zwischen Kaiser und Kurfürst. Bankette waren häufig öffentliche Ereignisse, die zahlreiche Besucher anzogen. Dies gilt nicht nur für die prachtvollen Festessen anlässlich der Kaiserkrönungen in Frankfurt.⁴³⁹ Auch bei Reichstagen fanden sich regelmäßig zahlreiche Besucher ein und sahen den hochrangigen Würdenträgern beim Tafeln zu.⁴⁴⁰ Die Gliederung des Banketts durch die Signale der Trompeter – etwa beim Auftragen einer bestimmten Speise – richtete sich auch an die Teile des Publikums, die keinen direkten Blick auf Kaiser oder Kurfürsten hatten.⁴⁴¹ Tafelmusik war hier Teil des Festmahls als Ritual und unterschied sich in

437 Hier sei nochmals auf das Bankett im Rahmen des Konstanzer Reichstags 1507 verwiesen, bei dem die württembergischen und die königlichen Musiker gemeinsam musizierten (Kap. I/1.2).

438 Anonym, *Nau getzeiten*, fol. A1^v.

439 Patricia Stahl, »Im großen Saal des Römers ward gespeiset in höchstem Grade prächtig. Zur Geschichte der kaiserlichen Krönungsbankette in Frankfurt a.M.«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 58–71.

440 Ingrid Haslinger, »Der Kaiser speist en public. Die Geschichte der öffentlichen Tafel bei den Habsburgern vom 16. bis ins 20. Jahrhundert«, in: *Die österreichische Zentralverwaltung I/2. Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der Österreichischen und Böhmisches Hofkanzlei (1749). Bd. 2, Aktenstücke 1491–1681*, hrsg. von Thomas Fellner und Heinrich Kretschmayr, Wien 1907, S. 48–57; Bartolomäus Sastrow berichtet in seinen Lebenserinnerungen über Kaiser Karl V.: »Ich habe ine auf etlichen Reichstagen, zu Speir, Wormbs, wieder zu Speir, Augßburg, auch zu Brus-sell im Niederlandt viellmahl essen gesehen« (Gottlieb Christoph Friedrich Mohnike (Hrsg.), *Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauff seines gantzen Lebens auch was sich in dem Denckerdiges zugetragen, so er mehrentheils selbst gesehen und gegenwärtig mit angehört hat*, Band 2, Greifswald 1824, S. 86).

441 Michaela Völkel, »Das öffentliche Tafeln an den europäischen Höfen der Frühen Neuzeit«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 10–21, hier S. 19.

dieser Funktion kaum von der klanglichen Begleitung von Herrschereinzügen oder Belehnungen.⁴⁴² Die Durchdringung von Banketten mit musikalischen Elementen ging mitunter so weit, dass man die Abfolge der Speisen durch kurze Tanzeinlagen professioneller Tänzer unterbrach. Manchmal tanzte die Festgesellschaft sogar selbst zwischen den Gängen.⁴⁴³

3.2 *Der Reichstag tanzte*

»Ein Dasein ohne Tanz und Feste galt« – so fasst es Walter Salmen zusammen – »als arm und gemein, als kommunikationsgestört«. ⁴⁴⁴ Tänze und Bälle waren Kernstück des gesellschaftlichen Lebens des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. ⁴⁴⁵ Tanz war ein Kommunikationsmedium, das einen besonders wirkmächtigen Symbolraum formte. »Im rhythmisch geregelten Gebaren« – so schreibt Salmen – »spiegelte sich [...] der soziale Rang des Handelnden«. ⁴⁴⁶ Tanz konnte auch der politischen Agitation dienen und nicht selten griffen Dekoration, Kostüme und Instrumentierung drängende politische Fragen der Zeit auf. ⁴⁴⁷ Die dominierende Tanzform an den deutschen Höfen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts war die sogenannte Basse Danse. ⁴⁴⁸ Bei dieser »Königin unter den Tänzen« handelte es sich um einen »zumeist geradaktig ausgeführten Schreittanz« mit »hochstilisierten Bewegungsfiguren«. ⁴⁴⁹ Der Schritt blieb im Unterschied zu raschen Sprungtänzen niedrig (basse), nahe dem Boden. Einer Basse Danse folgte meist ein bewegter »Nachtanz«. Eine hervorgehobene Rolle kam dem sogenannten Tanzmeister zu: Er sorgte nicht nur für die korrekte und standesgemäße Reihenfolge der Tanzpaare und für die Organisation der Choreographie, sondern auch für das Einhalten der höfischen Etikette. Im höfischen Tanz des Mittelalters und der Frühen Neuzeit setzte sich die Aristokratie in Sitten und Umgangsformen ganz bewusst vom Tanz der einfachen Leute ab. ⁴⁵⁰ Mit dem gleichen Ziel orientierte sich das Bürgertum der Reichsstädte eng an den höfischen Tanzpraktiken. Die gemeinsame Abgrenzung der Höfe und Finanzeliten von den Tanzgepflogen-

442 Für das spätere 16. Jahrhundert siehe Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 193–201.

443 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 39 f.

444 Walter Salmen, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim 1999, S. 3.

445 Einen (Literatur-)Überblick gibt Valeska Koal, Art. »Tanz [Tanzhaus]«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini (= *Residenzforschung* 15/2), Ostfildern 2005, S. 512–515. Zur Rolle des Tanzes am Hof Maximilians siehe Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 393 f.; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 208–212.

446 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 36.

447 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 394.

448 Irmgard Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2002, S. 40; Salmen, *Tanz und Tanzen*, S. 167–170.

449 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 110.

450 Ebd., S. 38 f.; Forschungsüberblick bei: Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel*, S. 38–44.

heiten der einfachen Bevölkerung war jedoch gepaart mit einem gewissen Interesse am Leben der unteren Gesellschaftsschichten und so kam es durchaus vor, dass bei besonders ausgelassenen Festen auch ein ›Bauerntanz‹ eingestreut wurde.⁴⁵¹

Der Reichstag tanzte. Hof-, Bundes- oder Reichstage der Regierungszeit Maximilians waren geprägt von Banketten und Bällen, die nicht nur das Aufsehen der Reichstagsteilnehmer, sondern auch die Aufmerksamkeit lokaler Chronisten erregten. Die wichtige Rolle festlicher Tanzfeste am Hof Maximilians wird aus den Repräsentationsschriften des Kaisers deutlich.⁴⁵² Maximilian überrage – so ist es im *Weißkunig*⁴⁵³ zu lesen – alle anderen Herrscher bei der Organisation prachtvoller Mummereien.⁴⁵⁴ Diese Überhöhung ist wohl als gängiger Lobestopos zu lesen, sie veranschaulicht dennoch die enge Einschreibung von Tanz in ein Gesamtprogramm höfischer Repräsentation.⁴⁵⁵

Anlässlich der Krönung Maximilians zum römischen König im Jahr 1486 wurde in Köln ein aufsehenerregendes Fest gegeben, das Johannes Reuchlin beschreibt.

Da was ain moriscentanz zugericht under ainem syden zelt im sal und ain taborin mit ainer flöten. Zum ersten kam herus der narr und danzt sich wider in die zelt, darnach der buler in ainem guldin anlitt, darnach der ain mor, darnach ain klainer knab als ain indianerjunkfrau mit ainem hohen spitzigen hut und langem har, darnach die andern zwen moren und danzten den moriscen nach gewonhait zu Frankrych.⁴⁵⁶

451 Karl Klüpfel, *Urkunden zur Geschichte des Schwäbischen Bundes (1488–1533)*, Band 1, Stuttgart 1846, S. 398; Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 393; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 210.

452 Silver, *Marketing Maximilian*, S. 184–189.

453 »[...] dann als er in sein regirung kam, ubertraf er mit den pangeten und mumereyen alle kunig, wann er het die erfahrung, und durch sein schicklichhait kunt er der andern kunig panget in frembde seltsame panget mit newer erfindung und die mumereyen in vil und manigerlay gestalten ordnen und albeggen mit sondern frewden, die er dann in ritterspilen mit preyß und in den frewden mit eren halten ließ, nit das er ain zuseher was, sonder zu frewden seinem volk und zu eren der frembden geest was er albeg in denselben ritterspilen und frewden und ist in sonderhait geren in der mumerey gegangen und ime selbst damit ain ergötzlichkeit gemacht und hat in ainer jeden mumerey albeg ain besondere fazon und gestalt erdacht. Wiewol er der streitperist kunig ist gewest, so mag ain jeder aus diser meiner schrift versteen, das er auch der frölichist kunig gewesen ist, dann solt ich seine panget, mumereyen und die frewdenreich paß, die er gehalten hat, hierinnen beschriben haben, were zu lang gewest; ich bin aber ungezweifelt, es werde ain aigen puech davon beschriben« (Schultz, *Der Weisskunig*, S. 82–84).

454 Zum Begriff Mummerei siehe Birgit Franke und Barbara Welzel, »Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer?«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 15–51, hier S. 33.

455 Zum Hofanz Salmen, *Tanz und Tanzen*, S. 160–165. Zur Überbietungsrhetorik als Mittel des Herrscherlobs siehe Reimer, »Deutsche Hofkantoreien um 1500«, S. 23.

456 Seyboth, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 835.

Der erste Teil des Moriskentanzes wurde von professionellen Tänzern und Gauklern gestaltet.⁴⁵⁷ Die visuelle Exotik der Moren und der »indianerjunkfrau« wurde kombiniert mit familiärerem Tanz- und Musikformen »nach der gewonhait zu Franckrych«. Nach einer kurzen Pause trat der junge römische König selbst ins Rampenlicht.

Da kam ain langer herfür, der hett vor sinem anlitt ain schiem, blau mit ainer langen spitzen nasen und furt ain schöne frow by der hand. Dem fing der taboryn an zu machen ain französischen tanz, darnach ain narr von den moriscen. Item darnach fing man ain andern französischen tanz an und kam us dem gezelt gangen in ainer silberin schiemen mit ainer langen spitzen nasen, eber als ain storkenschnabel, und was der Kg. Hett uf sinem har ain klains barret mit aim wysen federlin und tanzt mit ainer schönen frowen, die die welschen tenz gar wol und höflich kunt tanzen. Darnach tät er die schiemen ab und nam dieselben frowen, die er vor hett in der schiemen, und fing ain braule oder ain französischen raygentanz an. Da tanzten ob den 40 frowen und gar lang zyt und darnach us und us tütsch tenz bis umb die drü nach mittnacht.⁴⁵⁸

Das bunte Treiben der Tänzer und Spielleute ging laut Reuchlin in einen Tanz der Hofgesellschaft über, der vom maskierten König selbst angeführt wurde. Schon bei der Beschreibung des vorangegangenen Banketts erwähnt Reuchlins Bericht an mehreren Stellen die große Anzahl und die Schönheit der anwesenden Frauen. Nun betont er ihre Fähigkeiten im Bereich der »welschen« Tänze. Seine detaillierte Schilderung verdeutlicht verschiedene Aspekte, die ich im folgenden Kapitel behandeln will. Zunächst soll die zeremonielle Funktion des Tanzens beleuchtet werden. Dabei wird besonders die Rolle der Frauen als notwendiges Element dieser Form höfischer Repräsentation in den Blick genommen. Im zweiten Abschnitt wird die Repräsentativität einzelner Tanzfeste während der maximilianischen Reichstage in den Blick genommen. Das Hauptaugenmerk liegt auf den spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen für Tanz und Tanzmusik im Rahmen von Reichstagen. Die Interaktion von höfischer und bürgerlicher Tanzkultur während der Ständetreffen in Augsburg und bei Kaiserbesuchen steht im Fokus des dritten Unterkapitels, während der vierte Abschnitt die Rolle des Reichstags bei der Internationalisierung des Tanzrepertoires an deutschen Höfen diskutiert.

Der erste Tanz – Frauen und der Reichstag

Der erste Tanz eines Balls durch den ranghöchsten Adeligen oder eine besonders hervorzuhebenden Persönlichkeit wird in beinahe jeder detaillierten zeitgenös-

⁴⁵⁷ Zur Moresca siehe Monika Woitas, Art. »Schwerttanz«, in: *MGG*², Sachteil 8 (1998), Sp. 1207–1216.

⁴⁵⁸ Seyboth, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 836.

sischen Beschreibung eines Tanzfests besonders hervorgehoben. Auf den ersten Blick erscheint diese Beobachtung nicht besonders bemerkenswert. Noch heute ist der hervorgehobene Charakter des ersten Tanzes wie etwa im Rahmen von Hochzeiten eine Selbstverständlichkeit. Oftmals schildern die zeitgenössischen Chronisten nicht nur die Zusammensetzung des ersten Tanzpaares, sondern listen zudem auch die folgenden Personenkonstellationen penibel auf.⁴⁵⁹ Das Tanzpaar war – das wird bei der Lektüre der Beschreibungen schnell klar – politischer Bedeutungsträger und ein wesentliches Element symbolischer Kommunikation.

Da man gewöhnlich in gemischtgeschlechtlichen Paaren zu tanzen pflegte, rücken Frauen im Rahmen des Tanzens besonders ins Blickfeld der Chronisten. Ihre Beteiligung war gewissermaßen die Bedingung für das Gelingen eines Balls. Beinahe alle Tanzbeschreibung der Zeit um 1500 gehen in bemerkenswerter Ausführlichkeit auf die Teilnehmerinnen ein. Oft sind Berichte über Bälle und Tanzveranstaltung der einzige Beleg für die Anwesenheit und das öffentliche Auftreten von Frauen bei einem Reichstag.⁴⁶⁰ Es galt als Qualitätsmerkmal eines Banketts oder eines Balls, wenn der Veranstalter für die Anwesenheit zahlreicher junger und schöner Frauen gesorgt hatte.⁴⁶¹ Frauen wurden offenbar zum Mittel politischer Einflussnahme. So beklagt sich ein Regensburger Gesandter in einem Brief vom Reichstag 1518 an den Rat seiner Stadt, dass hübsche Töchter am Kaiserhof leichteren Zugang hätten als die Knaben und dass man sich durch die Schönheit der eigenen Töchter bei den höfischen Instanzen spielerisch Gehör verschaffen könne.⁴⁶²

Tanzen zu können war eine Selbstverständlichkeit und wer hier Defizite aufwies, zog wie etwa der polnische Gesandte Laza beim Reichstag 1548 schnell das Gelächter der anwesenden Höflinge auf sich.⁴⁶³ Folgerichtig gehörte das Tanzen zur selbstverständlichen Ausbildung von jungen Höflingen und Hofdamen.⁴⁶⁴ Die Wichtigkeit einer profunden musikalischen Ausbildung für Hofdamen spiegelt sich in Castigliones *Cortegiano* wieder. Im achten Kapitel des dritten Buchs geht der Mantuaner Ade-

459 Besonders ausführlich ist die Reichstags-Chronik Mertins Fuckers; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1145 f.

460 Oft werden die weiblichen Mitglieder des Hofstaats der Reichsstände nicht in den Reichstagsregistern erwähnt. Von einigen Ereignissen des Reichstags waren Frauen sogar explizit ausgeschlossen; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 296.

461 »[...] und so bald als die K. M. vp den grauen quam, datr sie er vyl suerlicher jonfrauwen waren, so stach men dat vuyr an und lyes dat brennen« (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1137).

462 Carl Theodor Gemeiner, *Der Regensburgischen Chroniken vierter und letzter Band* (= Stadt Regensburgische Jahrbücher vom Jahre 1497 bis zum Jahre 1525), Regensburg 1824, S. 300.

463 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 276, Fn. 4.

464 Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2005, S. 21.

lige auf die Tanz- und Musikausbildung der idealen Hofdame ein.⁴⁶⁵ Sie solle beim Tanzen jede »heftige und gezwungene Bewegung« vermeiden. Einer Aufforderung zum Tanz solle sie nur nach einigem Bitten nachgeben.⁴⁶⁶ Erasmus von Rotterdam weist auf die Wichtigkeit der musikalischen Erziehung auch für Bürgerinnen hin und warnt gleichzeitig vor dem Singen schlüpfriger Liebeslieder durch junge Mädchen.⁴⁶⁷ Er bringt damit das Spannungsverhältnis von Sittlichkeit und Erotik zum Ausdruck, in dem sich die musikalische Praxis von Frauen in der Zeit um 1500 bewegte. Dass man in der Familie Habsburg bei der Tanzausbildung der jungen Hofdamen zur Zeit Maximilians auf Sittlichkeit bedacht war, zeigen die von Walter Senn bekannt gemachten Vorschriften.⁴⁶⁸

In der Beschreibung eines Augsburger Tanzfests im Jahr 1515 aus der Feder des englischen Gesandten Sir Robert Wingfield stehen Frauen in besonderer Weise im Fokus.⁴⁶⁹ Kaiser Maximilian I. machte auf der Durchreise zum Wiener Kongress am Lech Station und veranstaltete am 13. Mai 1515 ein Tanzfest zu Ehren von Landgräfin Anna von Hessen.⁴⁷⁰ Der besondere gesellschaftliche Status der Witwe, die die hessischen Regierungsgeschäfte für ihren Sohn Philipp bis zu dessen Volljährigkeit führte, spiegelt sich in der Choreographie des Abends wider. Sie hatte das Vorrecht des erstens Tanzes, den sie mit dem Bremer Erzbischof tanzte.⁴⁷¹ Begleitet wurde sie von fünf weiteren Hofdamen und deren nicht näher spezifizierten Tanzpartnern. Erst nach dem ersten Tanz griffen die Augsburger Bürger und Bürgerinnen in das Geschehen ein. Den Augsburgerinnen gilt das gesteigerte Interesse des englischen Gesandten: Sie werden von Wingfield als besonders attraktiv und reich geschmückt beschrieben. In den Pausen zwischen den Tänzen saß die Landgräfin in unmittelbarer Nähe zum Kaiser. Eine besondere Reverenz wurde ihr am Ende des Abends erwiesen, als der Kaiser seinen Besuch beim Ball im Anschluss an einen Schreittanz mit ihr beendete. Die körperliche Nähe zwischen Tänzern und Tänzerinnen war im höfisch-bürgerlichen Tanzmilieu – zumindest nördlich der Alpen – in der Regel auf die Berührung der Hände beschränkt. Inwieweit dies jedoch tatsächlich, wie von Irmgard Jungmann vertreten,

465 Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hrsg. von Giulio Preti, Turin 1965, S. 266 f.

466 Baldesar Castiglione, *Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione*, übers. von Albert Wesselski, Band 2, München und Leipzig 1907, S. 14.

467 Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 311; Dietrich Helms, »Der Humanismus und die musikalische Erziehung der Frau in der Renaissance«, in: *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte*, hrsg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen 2001, S. 63–81, hier S. 76.

468 Senn, *Musik und Theater*, S. 47.

469 John Sherren Brewer, *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, The British Museum, and Elsewhere in England*, Band 2/1, London 1864, S. 130–132, Nr. 463; siehe auch Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 276.

470 Claus Cramer, Art. »Anna, Landgräfin von Hessen«, in: *NDB*, Band 1 (1953), S. 300.

471 Womöglich wurde der Tanz eines geistlichen Reichsfürsten mit einer Witwe als Symbol der Sittlichkeit verstanden.

die »Entsexualisierung« des Tanzes bedeutete, sei zumindest in Frage gestellt, verkörpert die Stilisierung der Haltung womöglich doch gerade die sexuelle Spannung zwischen Mann und Frau.⁴⁷² Schon die ständige Erwähnung der Attraktivität der Teilnehmerinnen bei Tanzfesten zeigt, dass die Rede von der »Entsexualisierung« des höfischen Tanzens als vorschnelles anachronistisches Urteil gesehen werden muss.

Nähe und Distanz spielten in Reichszeremoniell und Festkultur eine wichtige Rolle.⁴⁷³ Der Rang einer Person drückte sich in beinahe allen Bereichen durch ihre physische Entfernung von der ranghöchsten Persönlichkeit aus: Je näher ein Reichsfürst im Rahmen eines Banketts beim Kaiser saß, desto höher war sein Status im ständischen Machtgefüge. Tanz und die Berührung der Hände stellte eine besondere Form der Nähe zwischen verschiedenen politischen Akteuren her. Freilich bedurfte es hier des Umweges der Einbindung von Frauen. Die Hofdame wurde so zum Teil höfischer Repräsentation und politischen Handelns. Der Tanz mit einer hochrangigen Frau – etwa der Frau des Königs – galt als Auszeichnung und war mitunter sogar ein Preis für besondere Leistungen, beispielsweise bei einem Turnier.⁴⁷⁴ Im Rahmen des Reichstags in Worms 1495 fand ein Turnier statt, in dessen Rahmen es zu einem Stechen zwischen Herzog Albrecht und Sachsen und seinem obersten Hauptmann Wiwolt von Schaumburg kam.⁴⁷⁵ Im Anschluss an den Wettkampf wurde ein Fest gefeiert, bei dem Königin Bianca Maria Sforza den Herzog nicht nur mit einem wertvollen Lorbeerkranz beschenkte, sondern auch einen »vortanz« mit ihm tanzte.

Tanzen auf dem Reichstag

Während des Kölner Reichstags 1505 befand sich Maximilian politisch im Aufwind. Als Sieger im Landshuter Erbfolgekrieg konnte er für sich im Friedensschluss zwischen den streitenden Wittelsbachern große Gebietsgewinne im wirtschaftlich bedeutenden Tirol verzeichnen. Das Ständetreffen, das den Schlusspunkt unter den Erbfolgekrieg setzte, ist durch verschiedene Berichte außergewöhnlich gut dokumentiert.⁴⁷⁶ Insbesondere die gedruckte Chronik Mertin Fuckers gibt detailliert Auskunft

472 Jungmann spricht mit Blick auf die Kontraste zwischen bäuerlichem und höfisch-bürgerlichem Tanzleben gar von einer »Entsinnlichung« beziehungsweise von einer »Entsexualisierung«; Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel*, S. 188.

473 Zum Prinzip der Herrschernähe siehe Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 105.

474 Marianne Panzer, *Tanz und Recht*, Frankfurt a. M. 1938, S. 72.

475 »Nach dem abentessen wart dem Herzog ein vortanz mit der Röm. Kg.in geben. Die schenkt im einen kranz mit einem gar schonen klainat. Aber der guet haubtman must sich umb sein schleg mit einem vortanz genüegen lassen« (Heinz Angermeier (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstag von Worms 1495* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 5), Göttingen 1981, S. 1711).

476 Die verschiedenen Berichte sind in der Edition der Reichstagsakten verfügbar; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505).

über Musik und Tanz im Rahmen des Reichstags.⁴⁷⁷ Das erste Fest, das der Kölner Chronist beschreibt, fand am 23. Juni 1505 statt.⁴⁷⁸ Der Rat der Stadt hatte am Stadtgraben eine Fläche unter freiem Himmel mit Fackeln und Teertonnen präparieren lassen, um das nächtliche Ereignis beleuchten zu können. Maximilian kam in Begleitung der Herzogin von Braunschweig-Lüneburg, mit der er auch den ersten Tanz vollführte.⁴⁷⁹ Vor dem Paar schritten vier Grafen, die den Platz zusätzlich mit Fackeln beleuchteten. Zu den Tänzen erklang außergewöhnliche Musik:

Item zo allen desen dentzen spylden der fursten Tromp[eter], und der waren wail xxxiiii und viii kesselbongen, noch zweyer stede pyffer, als Collen und Aiche; und eynes yederen fursten Trumper bruchten sych, umb den prys zo halden.⁴⁸⁰

Nicht nur die Pfeifer der Stadt Köln sorgten für die Tanzmusik, sondern »der fursten Tromp[eter]« und sogar die Stadtpfeifer Aachens. Insgesamt zählt der Bericht 34 Trompeter, acht Spieler von Kesselpauken und eine unbekannt Anzahl von Stadtpfeifern auf. Eine solche klangliche Vielfalt und Opulenz darf als Spezifikum der Reichstagsmusik gesehen werden. Nur bei wenigen Anlässen dürfte die Gegenwart derartig vieler Musiker gewährleistet gewesen sein. Offenbar war die Anwesenheit der vielen Musiker keineswegs Zufall. Die Trompeter konkurrierten um einen nicht näher spezifizierten »prys«. Womöglich hatten die Stadt Köln oder der Kaiser eine Art Wettbewerb für das beste Ensemble ausgeschrieben. Das Tanzfest wurde so auch zum Wettstreit zwischen den Hofmusikern der Reichstagsteilnehmer. Fürsten und Städte konkurrierten auf musikalischer Ebene miteinander. Den Sieger nennt der Chronist zwar nicht, sein Bericht führt dennoch die repräsentative Funktion von Tanzmusikensembles während des Reichstags vor Augen.

In den Pausen zwischen den verschiedenen Schreit- und Rundtänzen setzten sich die Tänzer zum Ruhen, zum Trinken oder zum Gespräch nieder, aßen Naschereien oder spielten Karten. Dass in der Zeit zwischen Tänzen für musikalische Abwechslung gesorgt war, zeigt erneut die Chronik Fuckers vom Reichstag 1505. Im Rahmen des Berichts über das Tanzfest am Stadtgraben beschreibt er den Auftritt der kaiserlichen Hofkapelle. Fuckers Bemerkung über den äußerst wohlklingenden Gesang der Kantorei Maximilians bringt das vom Kaiser gepflegte Bild einer Institution ins

477 Mertin Fucker, *Dit is der koninglicher richsdach*, Köln 1505, VD16 F 3274. Die Chronik Mertin Fuckers ist in der Edition der Reichstagsakten des Jahres 1505 verfügbar; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1118–1168.

478 Ebd., S. 1137 f.

479 »[...] und van stunt an begunte dye K. M. zo dantzen den yrsten dantz; und dantzde syn Maiestait vuir myt der Hertzochynnen van Lunenborch, ind hait iiiii grauen vur dantzen myt tortschen [...]« (ebd., S. 1137).

480 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1138.

Wanken, die ausschließlich zu geistlichen Anlässen wirkte.⁴⁸¹ Die Sänger Maximilians traten nicht »allein zu dem lob gottes«, sondern auch zu sehr weltlichen Anlässen in Erscheinung.⁴⁸² Über das Repertoire, das die Hofkapelle Maximilians in Rahmen von Tanzfesten erklingen ließ, lässt sich freilich nur spekulieren. Vermutlich wurde zu solchen Gelegenheiten unter anderem das breite weltlich-höfische Repertoire der Kapelle, etwa die deutschen Lieder Isaacs, Senfls oder Hofhaimers musiziert.

Am 15. Juli 1505 fand in Köln erneut ein prunkvoller Ball statt.⁴⁸³ Detailliert schildert Fucker zunächst ein Bankett, die Sitzordnung und die Zusammensetzung der Festgesellschaft aus Adelligen und Bürgern. Mit der gleichen Sorgfalt listet er elf Tänze auf, die nach dem Mahl getanzt wurden, wobei er besonderes Augenmerk auf die Zusammensetzung der Paare und deren Reihenfolge legt. Die ersten vier Tänze wurden ausschließlich vom höheren Adel bestritten. Erst ab dem fünften Tanz mischten sich auch die »burgerschen« unter die Tänzer. Erste Tanzpartnerin Maximilians war erneut Margarethe von Braunschweig-Lüneburg (1469–1528), die auch Ehrengast an der Tafel während des Banketts gewesen war.⁴⁸⁴ Die herausgehobene Position der Herzogin war dabei von einigem Symbolwert, denn nur zehn Tage später wurden ihrem Ehemann Herzog Heinrich von Braunschweig-Lüneburg (1468–1532), einem treuen Verbündeten Maximilians, »in der Kammer« seine Regalien verliehen.⁴⁸⁵ Auch die folgenden Tänze der Herzogin mit dem Bischof von Trier, mit Pfalzgraf Ludwig, mit Pfalzgraf Friedrich und mit ihrem Bruder Kurfürst Friedrich von Sachsen listet Fucker auf.⁴⁸⁶

Die Teilnahme von kirchlichen Würdenträgern an Tanzfesten war keineswegs ungewöhnlich. Die Partizipation der Geistlichen – Johannes Reuchlin berichtet vom Kölner Tag im Jahr 1486 sogar von einer tanzenden Äbtissin – am gemischtgeschlechtlichen Tanz stand durchaus im Spannungsverhältnis zum grundsätzlichen

481 »Item doe gynck die K.M.an sytzen, und quamen syn senger vur sin K. m. und sungen vyssermaissen wail« (Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1138). Schon bei den Feierlichkeiten rund um Maximilians Krönung zum römischen König traten die Sänger der Kapelle auf: »Nach dem tanz sangen die senger und mit den knaben hielt ainer den discant uf ainem zinken und triben das so lang, bis man sich wider under dem zelt zurst uf ain ander manier« (Seyboth, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 836).

482 Schultz, *Der Weisskunig*, S. 80.

483 Siehe auch den Bericht des bayerischen Gesandten und Ingolstädter Stadtschreibers Andreas Zayner; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1196–1206.

484 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1144–1147.

485 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 5, S. 43; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1161.

486 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 8 (1505), S. 1145 f. Es ist bislang nicht bekannt, wer eine gute Woche später die Unterstützer waren, die für den Herzog von Lüneburg beim König um die Gewährung des Lehens baten. Doch wäre der Gedanke verlockend, sie in den Tanzpartnern der Herzogin von Lüneburg zu vermuten.

Argwohn, den die Institution Kirche dem Tanzen entgegenbrachte.⁴⁸⁷ Zwar wurde der höfisch-bürgerliche Tanz von der Kirche nicht kritisiert, das Tanzen durch Kleriker und die bäuerlichen Tanzsitten standen jedoch mitunter scharf in der Kritik.⁴⁸⁸ Dass Bischöfe, Kardinäle, Äbte und Äbtissinnen im Rahmen von Reichstagen an höfischen Tanzfesten teilnahmen, ist Ausdruck des ausgeprägten weltlichen Repräsentationsbedürfnisses der geistlichen Stände. Viele geistliche Fürsten pflegten spätestens seit dem 15. Jahrhundert eine Hofhaltung, die der weltlichen Reichsstände durchaus ebenbürtig war.⁴⁸⁹

Ein Jahr vor dem Kölner Reichstag 1505 tagte der sogenannte Augsburger Schiedstag.⁴⁹⁰ Zahlreiche wichtige Reichsfürsten hatten sich in Augsburg versammelt, um den Streit über die Erbfolge im Haus Wittelsbach beizulegen. Auch dieses Treffen wurde begleitet von Banketten und Bällen.⁴⁹¹ Am 31. Januar 1504 lud die bayerische Herzogin Kunigunde, Gattin des oberbayerischen Herzogs Albrecht IV. und Schwester König Maximilians I., zum Tanz.⁴⁹² Zahlreiche Fürsten und Grafen sowie der König folgten der Einladung. In seinem Gefolge brachte Maximilian nach einem Bericht des Esslinger Bürgermeisters Hans Umgelter nicht weniger als 40 Spielleute

487 »Da was der sal, da man das banket hat, so vol, das man sich nit geregen mocht und als man gar nach zwo stund oder mer gegessen was, hub man uf und waren da die trompeter, die bliesen zu tanz, und ward der erst tanz geben dem Pfalzgf. mit der äptissin von Nüß, der ander dem Kg. mit der von Firnberg, der dritt Hg. Albrechten mit der [...] etc. und darnach us und us hin« (Seyboth, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 835).

488 Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel*, S. 97–100.

489 Ebd., S. 16.

490 Der Augsburger Schiedstag (Februar/März 1504) bemühte sich um eine Beilegung der bayerischen Erbfolgestreitigkeiten und führte nach dem »Augsburger Schiedsspruch« zugunsten der oberbayerischen Partei direkt in den »Landshuter Erbfolgekrieg« (1504/1505), der erst auf dem Kölner Reichstag von 1505 mit dem Kölner Schiedsspruch beigelegt wurde. Auf dem Schiedstag fanden sich neben den Streitparteien zahlreiche Fürsten und Grafen ein, unter anderem Erzbischof Berthold von Mainz, Markgraf Friedrich von Brandenburg, Herzog Ulrich von Württemberg, Bischof Gabriel von Eichstätt; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 104.

491 Zu den Festen beim Schiedstag schreibt Marcus Welser: »Wie nun die Römer vor Jaren, folgende zween Monat uber, viel unnd mancherley Fest und kurtzweilige Spiel pflegten zucelebrieren und zubegehren, welche sie Ludos agonales, carmentalesque, Festa campitalia, Februa, Lupercalia, Quirinalia, Equiria, und Bacchanalia genennt, also werden zu unser Zeit, solche abergläubische tolle unnd närrische Fest, nicht allein in Italien, sondern auch in gantz Europa fleissig gehalten. Wie dann auch selbigen mals allhie Key. May. und andern frembden anwesenden Herrn zugefallen, und artliche Geschlechter Tänze angericht worden: da auch ihr May. offt und vielmals mit grosser Demuth, mit und beygewesen. Dazumalen D. Conrad Peutingers verjähiges Töchterlein, Juliana genannt, in namen deß gantzen Rats, den Keyser in lateinischer Sprach empfangen und willkommen geheissen« (Marcus Welser u. a., *Ander Theil, der [...] Chroniken*, Basel 1595, VD16 G 507, S. 263).

492 Klüpfel, *Urkunden zur Geschichte des Schwäbischen*, S. 498. Zu Herzogin Kunigunde auf dem Augsburger Schiedstag siehe Karina Graf, *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465–1520). Eine Biographie*, Diss., München 2000, S. 122 f.

mit zum Fest.⁴⁹³ Es war ein beeindruckender Auftritt, der durch die leichte Verspätung des Königs sogar noch verstärkt worden sein dürfte. Anders als das Tanzfest in Köln 1505 fand der Augsburger Ball während des Schiedstags nicht unter freiem Himmel, sondern im Augsburger Tanzhaus statt, was die klangliche Wirkung der vielen Musiker wohl noch verstärkt haben muss. Man mag den Auftritt Maximilians sogar als klingende Demonstration königlicher Stärke in den Krisenzeiten rund um den Landshuter Erbfolgekrieg deuten. Selten wird in Berichten von Tanzfesten die Zahl der Musiker genannt. Zeitgenössischen Abbildungen zeigen kaum mehr als ein Dutzend Musiker, was in der Literatur zur Annahme geführt hat, Tanzmusik sei um 1500 im Allgemeinen eher »bescheiden« besetzt gewesen.⁴⁹⁴ Diese These dürfte zumindest im Kontext größerer Versammlungen von Reichsfürsten jedoch nicht haltbar sein.

Die Bürger, der Tanz und der Reichstag

Für das Patriziat und das wohlhabende Bürgertum der Residenz- und Reichsstädte war – das zeigen nicht zuletzt die Gemälde der Augsburger Geschlechtertänze – das Tanzen ein wichtiger Repräsentationsraum.⁴⁹⁵ Getanzt wurde nicht nur zu besonderen Anlässen wie Hochzeiten und Fürstenempfangen. Tanzen gliederte den Jahresrhythmus einer Stadt.⁴⁹⁶ Zahlreiche Reichsstädte, unter ihnen auch Augsburg, verfügten über Gebäude, die eigens den bürgerlichen Tanzaktivitäten gewidmet waren. In der Lech-Metropole stand das Tanzhaus seit 1453 in Mitten der heutigen Maximiliansstraße am Weinmarkt.⁴⁹⁷ Während der Besuche von Kaisern, Königen und Fürsten in Augsburg kam es häufig zur Interaktion der städtisch-bürgerlichen und der höfischen Tanzkultur im Rahmen sogenannter ›Bürgertänze‹.⁴⁹⁸ Die Praktiken des patrizisch-bürgerlichen Tanzes entsprachen im Großen und Ganzen den höfischen Sitten, sodass sich zu diesen Gelegenheiten das soziale Gefüge und die hierarchische Ordnung eines Balls, nicht aber die Tanzarten veränderten.⁴⁹⁹ Das Verschmelzen von städtischer und höfischer Tanzkultur im Rahmen von Fürstenbesuchen und Reichs-

493 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 210; Klüpfel, *Urkunden zur Geschichte des Schwäbischen*, S. 498.

494 Senn, »Maximilian und die Musik«, S. 75; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 175.

495 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 38. Zu Gemälden des Augsburger Geschlechtertanzen siehe Eikermann, »*Lautenschlagen lernen und ieben*«, S. 190 f, Kat.nr. 47.

496 Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel*, 186; Salmen, *Tanz und Tanzen*, S. 42 f.

497 Peter Geffcken, Art. »Tanzhaus«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 1998, S. 868–869; zum Vorläufer des Tanzhauses bei St. Moritz: Peter Geffcken, *Soziale Schichtung in Augsburg 1396 bis 1521. Beitrag zu einer Strukturanalyse Augsburgs im Spätmittelalter*, Diss., München 1983, S. 227 f.; ein Grundriss des Tanzhauses bei St. Moritz bei Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 211.

498 Maximilians Präsenz bei Bällen des Bürgertums dürfte nachhaltige Wirkung auf die bürgerliche Tanzkultur im Reich gehabt haben; Salmen, »Das Freiburger ›Tanzhus oder Kornhus‹«, S. 189.

499 Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel*, S. 187 f.

tagen ist ein Spezifikum des Spätmittelalters und der Regierungszeit des »letzten Ritters«. Mit dem Regierungsantritt Karls V. sollte sich die Distanz zwischen reichsstädtischem Bürgertum und dem Kaiser deutlich vergrößern, was sich spürbar auf die Festkultur des Reichstags auswirkte.⁵⁰⁰

Ein bislang unbeachtet gebliebenes Beispiel für die Interaktion von bürgerlichem und höfischem Tanzen ist ein Ball, der in Donauwörth im Jahr 1490 in Anwesenheit König Maximilians I. ausgerichtet wurde. Die bemerkenswerten Details zur Musik deuten sowohl die räumliche Strukturierung durch das Spiel der Musiker als auch ein Interesse an Klangvielfalt in der Tanzmusik an.

Alß nun solichs alls zu waß gericht ist kunigliche may. mit grosen eeren Dar zu belaidt worden, und alßo Den ersten Rayen mit Michel Imhoffs gemachel gethon, Dar nach ander fursten grafen freyen, Riter und Knecht, hett auch K M sein Trummeter, Kessel oder hoerbaugen auf ain ortt verordnet, auf den andern Die zwerch pfeffen und feldbaugken, auf den dritten Zingken und ander Pfeyffer, und alß diese freud ain end hett, Ist K M wider an sein herberg geriten.⁵⁰¹

Musik erklang von drei verschiedenen Standorten. Die Trompeter des Königs bildeten eine Gruppe, Pfeifer und Trommler die zweite und ein Alta-Ensemble die dritte. Maximilian und die Gemahlin des Donauwörther Bürgermeisters Michael Imhof eröffneten das Fest mit dem ersten Tanz. Dieses keineswegs standesgemäße Tanzpaar ist Ausdruck der Nähe, die der Kaiser zum reichsstädtischen Bürgertum pflegte.

Gut einen Monat bevor der Augsburger Reichstag im Jahr 1500 offiziell eröffnet wurde, veranstalteten die Augsburger Bürger am 3. März zu Ehren des Königs einen ›Geschlechtertanz‹, zu dem auch Herzog Georg von Bayern-Landshut, der bereits in Augsburg anwesend war, geladen war.⁵⁰² Geldgeschenke des Kaiserhofs an die Stadtpfeifer (4. März 1500)⁵⁰³ und an den Lautenisten Herzog Georgs und weitere Musiker (5. März 1500)⁵⁰⁴ mögen einen Hinweis auf die musikalische Gestaltung des Balls geben. König Maximilian wollte sich jedoch nicht mit diesem einen Tanzabend mit den alt-ehrwürdigen Augsburger Geschlechtern zufriedengeben und bat darum, am

500 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 250.

501 D-Au, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Cod.III.2.2.18. Mein herzlicher Dank für den Hinweis auf diese Chronik gilt Franz Körndle.

502 »Auff diß jar adj. 3. marci, was die recht fasnacht, hett man dem king und hertzog Jergen ain dantz mit den von den Geschlechten. also am morgen, an der escherin mitwuchen, schüff der remisch king, daß man im aber ain dantz [hett] mit den von kauffleitten oder [der] gemain; da was er, auch hertzog Jerg bei, aber sie dantzten nit von des lantgraffen wegen von Hessen, der den hals ab was gefallen« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 449).

503 Schweiger, »Archivalische Notizen«, S. 366.

504 »Hertzog Jorgen von paum lautenslager iii guldin unnd zweyen trumeter yedem ii guldin, wie knaben, so vor ku[niglicher] M[a]jestät auff den fleyen gepiffen haben, yedem j guldin« (Wessely, »Archivalische Beiträge«, S. 130, Nr. 303).

nächsten Tag, dem Aschermittwoch (!), einen Tanz gemeinsam mit den »kauffleitten oder gemain« auszurichten. Auch der bayerische Herzog sollte erneut an dieser Veranstaltung teilnehmen. Das Fest musste jedoch aufgrund des Bekanntwerdens des Todes des Landgrafen von Hessen abgesagt werden. Der Umstand, dass sich Wilhelm Rem überhaupt dazu veranlasst sah, vom Scheitern des Balls zu berichten, deutet auf die innerstädtische Bedeutung hin, die der Augsburger Chronist der Bitte des Königs nach einem Tanz mit den Kaufleuten, zu denen zu dieser Zeit auch noch die Familie Fugger gehörte, beimaß.⁵⁰⁵

Die Kosten für Tanzfeste trugen oft die Reichsstädte, auch wenn der Kaiser offiziell geladen hatte.⁵⁰⁶ Für ein Tanzfest im Jahr 1502 im Rahmen des Augsburger Bundestags belegen die Baumeisterbücher der Stadt Augsburg etwa Ausgaben für Musiker, für Verköstigung und für Kerzen.⁵⁰⁷ Kosten fielen nicht nur für die Musiker an, sondern auch für professionelle Tänzer, die die Hofgesellschaft mit extravaganten Tänzen unterhielten und die Zuseher anschließend zum Tanzen animierten. Bürgertänze standen freilich nicht der gesamten Bevölkerung offen. Die oft sehr hohen Eintrittsgelder sorgten für eine starke Auslese des Teilnehmerkreises. Ein Beispiel hierfür ist ein Ball, der im Anschluss an das sogenannte »Perlenrennen« während des Reichstags im Jahr 1510 abgehalten wurde (Kap. I/3.3). Der Chronist Clemens Jäger berichtet in seiner Beschreibung der »köstliche[n] Mummerei« im Augsburger Tanzhaus von einem Eintrittsgeld von zehn Gulden pro Person.⁵⁰⁸ Die Augsburger Bürgerschaft ließ es sich einiges kosten, an diesem prachtvollen Tanzfest mit Kaiser und Reichsfürsten teilzunehmen. Eintrittsgelder in dieser Größenordnung waren nicht ungewöhnlich bei Festen und Banketten. Sie hielten die Kosten für Veranstalter gering und garantierten die Exklusivität des Teilnehmerkreises.⁵⁰⁹ Die standesübergreifende Offenheit von Tanzfesten kann sicherlich als eine Art Freiraum der spätmittelalterlichen Gesellschaft gelesen werden;⁵¹⁰ bei genauer Lektüre der Chroniken und Berichte fällt

505 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 209.

506 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 275.

507 Zu diesem Ball berichtet der Augsburger Chronist Wilhelm Rem: »Der ro. kinig Maximilian was hie. da hielt man im ain burgers dantz. da gieng jedermann darzü« (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 99). Der Beleg in den Baumeisterbüchern lautet: »[...] it. 88 kreitzer dem trumeter und pfeiffern vom tanntz und dem knaben« (zit. nach: ebd., S. 99 Fn. 5). Böhm sieht in diesem Auszug aus den Baumeisterbüchern einen Beleg für das Mitwirken eines »Sängerknaben« (Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 210). Diese Interpretation muss jedoch im Lichte der bisherigen Forschung zur Zusammensetzung von Ensembles zur Tanzmusik zumindest mit einem Fragezeichen versehen werden.

508 »[...] mit grossen freiden daß nachtmal daselben eingenommen auch volgenntß auff das Tanntz hauß darauff die von der burgerstuben alle ire frawen und Junnkhwrauen bei zehen gulden gepietten lassen zuedem tantz in ainer frembden und kostlichen mumereien gangen« (Clemens Jäger, *Ehrenspegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 234^r).

509 Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 209.

510 Ebd., S. 208 f.

jedoch auf, dass das Bewusstsein für die Standesunterschiede der Teilnehmer keineswegs verschwunden war. Nur im Rahmen von Mummereien und Maskeraden wurde der Status des einzelnen Akteurs spielerisch verborgen.

Während die Tänze der Augsburger Patrizier und Bürger im Alltag der innerstädtischen ständischen Selbstvergewisserung dienten, orientierte sich die Darstellung von Standesbewusstsein und Wohlstand in Anwesenheit der Reichsstände verstärkt an der anwesenden Aristokratie. Ein Ball im Vorfeld des Reichstags 1518 rückt die Mode der Augsburger Patrizierinnen ins Zentrum des Interesses. Im Januar 1518 war Maximilian in der irrigen Annahme nach Augsburg gereist, er würde dort auf die Reichsstände treffen, die er für November 1517 zum Reichstag nach Augsburg geladen hatte.⁵¹¹ Während seines Kurzaufenthalts in Augsburg veranstaltete man einen Ball, von dem der Chronist Rem berichtet.⁵¹²

Wie der kaiser ainen tantz begert an die burger, und der kaiser die burgerin bat, daß sie kain sturtz mer solten tragen. Anno dni. 1518 a die 11. febrer begert der kaiser Maximilian an die burger ainen tantz, also ward ain tantz gehalten. und bei dem tantz begert er an die burgerin und lies sie bitten, daß sie seiner kai. mt. zu ere und zu ainer ainer gedächtnus wellten kain grossen schlair mer tragen und kainen stutz; welleche frau aber 50 jar alt wer, die mecht wol ain strutz tragen. Also fiengen des Fuggers und Adlers volck an und trugen schlairlin wie die edlen frauen. man sagt des Fuggers volck hett es an den kaiser lassen bringen, daß er die frauen bitten solt, er hett es sonst nit gethon. Und die andren burgerin trugen hernach klaine schlairlin, doch nicht auff den edlen sitten.⁵¹³

Auf Initiative der Familien Fugger und Adler soll der Kaiser die jungen Bürgerinnen der Reichsstadt im Vorfeld des Balls gebeten haben, die traditionellen Schleier abzulegen und sich in der freizügigeren italienisch-höfischen Mode zu kleiden. Rems Bericht über den Vorstoß der Fugger bringt nicht nur den »Durchbruch der sinnfroheren und freieren« italienischen Mode nördlich der Alpen zum Ausdruck,⁵¹⁴ sondern stellt auch das Selbstbewusstsein des Augsburger Bürgertums dar.⁵¹⁵ Es handelte sich nicht nur um eine Assimilation italienischer Sitten, sondern auch um die Adaption der Mode an den deutschen Höfen, an denen die italienische Garderobe längst etabliert war. Das Auftreten der bürgerlichen Tänzerinnen in italienischen

511 Der Beginn der Versammlung sollte sich jedoch noch mehrere Monate hinauszögern; Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 4, S. 385 f.

512 Ebd.; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 124.

513 Eine Zahlung an die »Pfeifer« ist in den Augsburger Rechnungsbüchern belegt; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 83 f.

514 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 4, S. 386.

515 Zur Nivellierung der Standesunterschiede während Tanzveranstaltungen siehe Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 198.

Gewändern wurde somit zum Ausdruck des Reichsstädtischen Selbstbewusstseins und des Selbstverständnisses des aufstrebenden Augsburger Bürgertums. Im Vorfeld eines Reichstags dürfte dies wohl auch ein Signal an die Reichsöffentlichkeit gewesen sein. Womöglich handelt es sich sogar um eine Art Gründungsfest der dynastischen Ambitionen der Familie Fugger, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts nach und nach in den Reichsadel aufsteigen sollte. Ob der Diagnose des Sittenverfalls durch den Chronisten Rem tatsächlich nur sittliche Überlegungen zugrunde lagen oder ob auch stadtinterne Rivalitäten eine Rolle spielten, lässt sich kaum beurteilen. Jedenfalls richtete Wilhelm Rem selbst am 24. Juni 1518, kurz vor Beginn des Reichstags, ein prominent besuchtes Tanzfest aus.⁵¹⁶

Bälle waren freilich auch außerhalb der Reichstage die Bühne für die modische Garderobe und den prachtvollen Schmuck der Augsburger Bürgerinnen. Im Rahmen des Ständetreffens veränderte sich jedoch das Publikum dieser rhythmisierten Demonstration des Wohlstands. Die bloße Teilnahme am Tanzfest dürfte für einige Augsburger Bürger wie die Fugger nicht genug gewesen sein, denn sie verfolgten während des Reichstags ökonomische und politische Eigeninteressen. Investitionen in teuren Schmuck oder die neueste Frauenmode zielte unter anderem auf Aufmerksamkeit, die in einer Gesellschaft ohne partizipative politische Strukturen ein hohes Gut war, das nicht selten in politischen Einfluss umgemünzt werden konnte. Die Klage des Regensburger Gesandten vom Reichstag 1518 (siehe oben) mag also auch als Anklage an die Augsburger Bürgerschaft gelesen werden, die sich durch ihre schönen Töchter Gehör am Kaiserhof verschaffte.

Konzert der Nationen – Tanz- und Tanzmusik der Aetas Maximiliana

Selten wird in Berichten über Bälle die genaue Bezeichnung eines Tanzes oder eine Gattungsbezeichnung wie etwa ›Basse Danse‹ erwähnt. Oft wurden Tänze mit regionalen oder nationalen Etiketten versehen. Diese Praxis erscheint auf den ersten Blick merkwürdig, gerade weil es sich beim Tanz um eine meist textlose musikalische Praxis handelt. Die Konjunktur der italienischen Hofkultur an den nordalpinen Höfen des 16. und 17. Jahrhunderts – nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch in Kunst und Architektur – ist bereits an zahlreichen Stellen besprochen worden und bedarf an dieser Stelle keiner eingehenden Diskussion (Kap. V/4).⁵¹⁷ Das Tanzen war

516 Bei Rems Tanzfest war unter anderem Markgraf Kasimir von Brandenburg zu Gast; Friedrich Roth, Art. »Rem, Wilhelm«, in: *ADB*, Band 53 (1907), S. 301–303; Kramer-Schlette, *Vier Augsburger Chronisten der Reformationszeit*.

517 Matthias Müller u. a., »Einleitung«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von dens., Berlin 2013, S. 7–14; Barbara Marx, »Kunst und Repräsentation an der kursächsischen Höfen«, in: *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, hrsg. von Barbara Marx, München und Berlin 2005, S. 9–39, hier S. 10.

freilich von dieser Dynamik nicht ausgenommen: Der Bericht des Grafen von Zimmern vom Augsburger Reichstag im Jahr 1548 schildert den Auftritt eines polnischen Diplomaten, der sich aufgrund seiner fehlenden Fähigkeiten in italienischen Tänzen zum Gespött der Tanzgemeinschaft gemacht habe.⁵¹⁸ Mitte des Jahrhunderts war italienischer Tanz offenbar bereits so fest im Kanon der europäischen Aristokratie etabliert, dass Walter Salmen sich veranlasst sieht, von der »Überlegenheit« der italienischen Tanzmode in Europa zu sprechen.⁵¹⁹

Als zentrale Figur der Propagierung »welscher Tänze« an deutschen Höfen gilt Bianca Maria Sforza, die zweite Gemahlin Maximilians.⁵²⁰ Im Vorfeld ihrer Hochzeit im Jahr 1494 sei Bianca Maria in Innsbruck selbst als Tanzlehrerin aufgetreten und habe der Hofgesellschaft die italienische Art zu tanzen beigebracht.⁵²¹ Dieser Gründungsmythos der Erfolgsgeschichte italienischer Musik nördlich der Alpen dominiert noch heute das Schrifttum zum höfischen Tanz im Heiligen Römischen Reich im 16. Jahrhundert, ungeachtet des Vorhandenseins älterer Berichte über italienische Tänze am Königshof. Johannes Reuchlin erwähnt bereits in seiner Beschreibung des Kölner Balls 1486 deutsche, französische und welsche Tänze (siehe oben).⁵²² Letztere beschreibt er als eine Art exklusive Fähigkeit des Königs, mit der dieser die versammelte Gesellschaft zu beeindrucken wusste. Auch beim Nürnberger Hoftag 1491 tanzte man »mancherlei tentz auf welsche und niderlendische art«⁵²³ und ein Chronist des Reichstags in Worms 1495 beklagt sich in seiner Schilderung eines Balls über das Fehlen deutscher Tänze.⁵²⁴

Ein Dokument für das steigende Interesse am italienischen Tanz in der Zeit um 1500 ist das sogenannte *Augsburger Liederbuch*, das heute in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek aufbewahrt wird.⁵²⁵ Das äußerst heterogene Repertoire der

518 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 276, Fn. 4; Karl August Barack, *Die Chronik der Grafen von Zimmern*, Band 2 (= Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart 81–84), Freiburg i. Br. und Tübingen 1881, S. 251.

519 Salmen, »Das Freiburger ›Tantzhus oder Kornhus««, S. 195.

520 Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 205.

521 Salmen, »Das Freiburger ›Tantzhus oder Kornhus« und das Tanzen bei Reichstagen um 1500«, S. 194 f.

522 Seyboth, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 1 (1486), S. 832–836.

523 Zotz, »Der Reichstag als Fest«, S. 150; Kern, *Die Chroniken der deutschen Städte* 11, S. 732.

524 »Nach vorgeschribener huldigung hat die königin auf den abent begehrt zu tanzten; darzu waren berufen uf 20 erbarer frawen in irem erbaren habit; da dantzten mit der königin pfaltzgraf Philips churfurst zur lincken hand und tanzten 8 graven vor und nach mit facklen züchtiglich umbher und etlich graven und herren mit hoffjungfrawen nach; doch nicht viel teutsche täntz. Darnach den andern tanz tanzten andere fürsten und graven und herren und edle mit hoffjungfrawen und bürgerin manch tantz bisz nach mitternacht« (zit. nach Salmen, »Das Freiburger ›Tantzhus oder Kornhus««, S. 191).

525 D-As, 2° Cod. 142 a; Literatur zum Augsburger Liederbuch: Fabrice Fitch, »Virtual« Ascriptions in Ms. AugsS 142a. A Window on Alexander Agricola's Late Style«, in: *Journal of the Alamire Founda-*

Handschrift, die in die Jahre zwischen 1499 und 1513 datiert wird,⁵²⁶ erstreckt sich von französischen Chansons, italienischen Liedern und Kompositionen aus dem Umfeld der Hofkapelle Maximilians über reichsstädtisches Repertoire bis hin zu einigen Kompositionen, die zweifellos als Tänze identifizierbar sind.⁵²⁷ Unter diesen Sätzen finden sich mit einer *Gambetta*, einem *Passamezzo moderno*, einer *Molina* und einer *Camminata* (Nr. 21, Nr. 23–25) auch italienische Tänze. Gemeinsam mit einem untextierten Tanzsatz (Nr. 26)⁵²⁸ und einem Lied Senfls (Nr. 22) bilden sie ein eigenes Korpus innerhalb der Handschrift.⁵²⁹ Ausgehend von den Besitzvermerken auf dem vorderen und hinteren Spiegel ging man bislang davon aus, dass die Handschrift in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Eigentum einer gewissen Anna Schlosserin war, bevor sie in die Bibliothek des Augsburger Patriziers Johann Heinrich Herwart (1520–1583) übergang. Zwar konnte jene Anna Schlosserin bis heute nicht zweifelsfrei identifiziert werden, es liegt jedoch nahe, die Handschrift zumindest zeitweise im bürgerlichen Milieu der Reichsstadt Augsburg zu verorten.⁵³⁰ Rainer Birkendorf ordnet die Handschrift den musikalischen Notizbüchern aus der kaiserlichen Hofkapelle zu,⁵³¹ was vermuten lässt, dass das Büchlein erst nach Auflösung der Hofkapelle in den bürgerlichen Besitz übergang. Die Vielgestaltigkeit der Handschrift veranlasste schon

tion 4 (2012), S. 114–138; Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 443 f.; Luise Jonas, *Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142 a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 21), München und Salzburg 1983; Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)* (= Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1), Wiesbaden 1974, S. 4–10; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 229–240; Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 123; Robert Eitner, »Ein Liederkodex aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts«, in: *MfM* 5 (1873), S. 117–122.

- 526 Die Datierung »1513« auf dem rückwärtigen Spiegel wird allgemein als Terminus ante quem angesehen. Damit handelt es sich beim *Augsburger Liederbuch* jedenfalls um die älteste »Augsburger« Handschrift mit mehrstimmiger Musik. Gottwald und Jonas widersprechen der Annahme Bentes, die auf dem vorderen Spiegel vermerkte Jahreszahl 1499 markiere einen Terminus post quem; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 238; Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek*, S. 5. Nach der Wasserzeichenanalyse Jonas' sind die ältesten Schichten der Handschrift frühestens um 1505 entstanden; Jonas, *Das Augsburger Liederbuch*, S. 21.
- 527 Die kleinformatige Handschrift im Chorbuchformat (31 cm x 22 cm) wurde in der Forschung auch als »Gebrauchshandschrift« betitelt; ebd.; Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek*, S. 5. An der Entstehung waren zahlreiche verschiedene Schreiberhände beteiligt; ebd., S. 4.
- 528 Insbesondere die charakteristischen Wiederholungsstrukturen deuten auf einen Tanz hin; Jonas, *Das Augsburger Liederbuch*, S. 27.
- 529 Der Abschnitt weist ein homogenes Schriftbild auf, das sich deutlich von den vorhergehenden und nachfolgenden Kompositionen unterscheidet, und wird von einer leeren Seite beschlossen. Die vielen Fehler und Ungenauigkeiten deuten auf geringe Sorgfalt oder Zeitnot bei der Erstellung hin.
- 530 Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 443 f.; Ich danke Herrn Hans-Jörg Künast herzlich für die Auskunft, dass es in Augsburg eine unbedeutende Kaufmannsfamilie mit dem Namen Schlosser gab, die jedoch erst um 1530 nachzuweisen ist.
- 531 Birkendorf, *Der Codex Pernner*, Band 1, S. 97–101.

Martin Bente dazu, auf das kosmopolitische Klima in Augsburg in der maximilianischen Zeit und die Reichstage in den Jahren 1500 und 1510 hinzuweisen.⁵³² An diese Überlegung anschließend mag man das *Augsburger Liederbuch* als ein Dokument eines steigenden Interesses an italienischer Tanzmusik in der Zeit um 1500 sehen.

*

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Bei Tanzfesten in der maximilianischen Zeit achtete man akribisch auf die standesgemäße Choreographie. Nicht weniger genau dürfte man auf die musikalische Gestaltung Wert gelegt haben. Klanglich besonders opulent gestaltete Tanzmusik, aber auch tänzerische Fähigkeiten waren Ausdruck politischer Macht. Die Anwesenheit zahlreicher Hofmusiker und Spielleute verschiedenster Provenienz beim Reichstag wurde mehrfach zur prunkvollen Inszenierung des Herrscherauftritts im Rahmen eines Tanzfests genutzt. Die Internationalität des Repertoires gehörte dabei zum guten Ton. Tanz war fester Teil des höfischen Lebens – auch während der Reichstage. Hier wurde die hierarchische Verfasstheit des Reichs zelebriert. Herrschernähe konnte zu kaum einer Gelegenheit des Reichstags in ähnlicher Form ausgedrückt werden wie beim rhythmischen Durchschreiten eines Tanzsaals. In diesem Kommunikationsraum stellten Frauen ein entscheidendes Instrument symbolischen Handelns dar. Das reichsstädtische Bürgertum war – zumindest in der Zeit um 1500 – nicht nur Publikum, sondern nahm aktiv an den Festen teil. Für die Patrizier und Kaufleute der Reichsstadt Augsburg wurde das Tanzfest während eines Besuchs Maximilians oder eines Reichstags zentraler Repräsentationsraum.

3.3 *Das Turnier und die Musik*

Kaum ein Treffen der Reichsstände dürfte in der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. ohne Turniere stattgefunden haben. Die Fürsten des Reichs und der begeisterte Turnierkämpfer Maximilian traten in unterschiedlichen Wettkampfformen gegeneinander an.⁵³³ Als Königsdisziplin galt das ›Rennen‹, der berittene Kampf mit der Lanze. Turniere wurden bereits im Mittelalter, das zeigen unter anderem die zahlreichen bildlichen Darstellungen, von Musik begleitet.⁵³⁴ Zur Rekonstruktion des Klangs eines Turniers können vor allem schlaglichtartige Erwähnungen in chroni-

⁵³² Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 239.

⁵³³ Monika Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Walter Salmen (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 37–45, hier S. 38.

⁵³⁴ Colin Timms, Art. »Tourney«, in: *NGrove*² 25 (2001), S. 657–660.

kalischen Berichten und Bildquellen herangezogen werden.⁵³⁵ Diese Quellen zeichnen ein breites Spektrum der Turniermusik, das vom Spiel der höfischen Trompeter und Heerpauker über typische Alta-Ensembles bis zu Landsknechts- und Feldmusik mit Flöten und Trommeln reicht. Wurde ein Wettkampf in einer größeren Stadt ausgerichtet, waren nicht selten auch die Stadtpfeifer beteiligt.⁵³⁶ Mitunter wurden die Wettkämpfe umrahmt von szenischen Episoden, Gesängen (sogenannten Devisen) und dem Spiel von Trompetern und allerlei Spielleuten. Nicht selten traten die Kämpfer in sogenannten »tournois à thème« verkleidet als historische Figuren auf.⁵³⁷ Der Forschungsstand zum Thema Turniermusik im Reich um das Jahr 1500 ist keineswegs üppig. Einzig Monika Fink stellt in ihrer grundlegenden Studie zur musikalischen Gestaltung des Turniers am Hof Maximilians die klangliche Choreographie der Ereignisse bereits detailliert dar. Sie kann zeigen, dass von der Zulassung zum Turnier bis hin zur Preisverleihung Signale und Rufe der Trompeter und Pauker selbstverständlicher Teil des Turniergeschehens waren.

Eines der aufsehenerregendsten Turniere in der Geschichte des Reichstags unter Maximilian war wohl der Kampf des römischen Königs mit dem wallonischen Ritter Claude de Vauldrey im Jahr 1495 in Worms.⁵³⁸ Von diesem Turnier berichtet die Ausgabe des Habsburgischen *Ehrensiegels* aus dem 17. Jahrhundert.

Am neunten tag/ kamen beyde Helden/ wolgerüst und neben der Lanze mit einem langen Küris-Schwert bewehret/ in die Schranken. Keiner redte kein wort mit dem andern/ und als die Trompeter zum dritten mal aufbliesen/ legten sie beyderseits ein/ und trafen wol auf einander/ doch daß die Lanzen an den Her-nischen abglitschten. [...] Endlich begunte K. Maximilian mit einem Stoß/ ihme zum herzen zuraumen: da dann der fremde Ritter sich erhabete/ und zusagete/ daß er an des Überwinders Hof sich gefangen stellen wollte. Also ward wieder aufgeblasen/ und K. mit jedermans frohlocken in sein Einlager begleitet.⁵³⁹

Die gestaffelten Signale der Trompeter – erst beim dritten Ruf begann das eigentliche Rennen – machten die Öffentlichkeit auf Beginn und Ende des Wormser Kampfs aufmerksam. Sie hatten aber auch eine rechtliche Funktion, schließlich zeigten sie den Kämpfern Anfangs- und Schlusspunkt dieses durchaus gefährlichen sportlichen Wettstreits an. Sie markierten und legitimierten gewissermaßen den Raum, in dem

535 Turnieraufzug der Münchner Fürstenhochzeit 1568: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance*, Wien 2005, S. 91–93, Kat.-Nr. 3.22; Darstellung eines Fußturniers auf dem Wiener Burgplatz im Jahr 1560: ebd., S. 81 f., Kat.-Nr. 3.14; Darstellung eines Turniers auf dem Wiener Burgplatz im Jahr 1560: ebd., S. 79 f., Kat.-Nr. 3.12.

536 Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 39.

537 Lindell, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«.

538 Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 40.

539 Johann Jakob Fugger und Sigmund von Birken, *Spiegel der Ehren*, Nürnberg 1668, S. 1376 f.

Gewaltexzess und Fremdgefährdung stattfinden durften. Im Turnier stellte der Herrscher sein militärisches Geschick und damit seine Fähigkeit zur Verteidigung der Interessen des Reichs öffentlich unter Beweis. Maximilians Fähigkeiten als Turnirkämpfer gehörten nicht nur zur Inszenierung seines Auftretens auf den Reichstagen, sie waren auch Teil seiner medialen ›Selbstvermarktungsstrategie‹, die im *Freydal*, einem umfangreichen und aufwendig illustrierten Turnierbuch gipfelte.⁵⁴⁰

Eines der meistbesprochenen Turniere während der Augsburger Reichstage der Aetas Maximiliana ist das ›Perlenrennen‹ am 15. Mai 1510. Es ist benannt nach dem prachtvollen Gewand, das Maximilian und sein Turnierpferd beim Wettkampf trugen. Über und über waren die Gewänder von Tier und Reiter mit Perlen bestickt, was die Chronisten zu wilden Spekulationen über den Geldwert des Schmucks veranlasste.⁵⁴¹ Der Auftritt des römischen Königs und des sächsischen Kurfürsten war aber nicht nur in visueller Hinsicht etwas Besonderes. Der Chronist Clemens Jäger berichtet von »uber die viertzig« Trompetern und vier Heerpaukern, die den Auftritt der Kämpfer begleiteten.⁵⁴² Maximilian und sein Vater Friedrich nutzten die Möglichkeiten, die ihnen der Reichstag bot, um sich gemeinsam möglichst lautstark in Szene zu setzen. Die Größe ihrer eigenen höfischen Trompetergruppen dürfte bei Weitem nicht ausgereicht haben, um eine so große Anzahl von Musikern auftreten zu lassen. Erst durch die Präsenz zahlreicher weiterer Hofmusikensembles dürfte es möglich gewesen sein, einen Trompetertrupp dieser Dimension zu bilden.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde das klassische ritterliche ›Stechen‹ und ›Rennen‹ mehr und mehr von anderen Formen der sportlichen Gefechtssimulationen ersetzt. Der Tod des französischen Königs Heinrichs II. bei einem Turnier im Jahr 1559 beschleunigte diese Entwicklung.⁵⁴³ Eine wichtige Form des Turniers wurde das ›Schießen‹ mit Schwarzpulverwaffen oder Armbrüsten. Der wichtigen Bedeutung der Musik sollte diese Entwicklung jedoch keinen Abbruch tun. Ein gedruckter Bericht über ein Turnier im Verlauf des Reichstags 1566 enthält gleich zu Beginn einige bemerkenswerte Beschreibungen der Festarchitektur und der Musik.

Zu disem Rennspil ist auff dem Weinmarckt/ der Rhennpaltz mit Holtzwerck künstlich eingefaßt gewesen/ und schön zierlich mit grünen plettern umbzogen/ und Pomerantzen äpfeln darinnen gehangen/ und mit ainer Porten oder Thor ein und auß ureiten geöffnet gewesen. In der mitten dises Platz/ ein schöner herrlicher hoher Triumphhallbogen auffgericht/ mit 4 grossen schönen vierecketen Seulen/ mit Figuren/ schnitzel unnd malwerck wol geziert/ im mittel des Bogens ist der Ring oben herab gehangen.

540 Silver, *Marketing Maximilian*, S. 150.

541 Wiesenberger, *Kaiser Maximilian I.*, S. 13.

542 Clemens Jäger, *Ehrenspegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 234^r.

543 Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians I.«, S. 38.

Neben dem Rennplatz/ ist ein hohe Bruck auffgemacht gewesen/ darauff die Richter gesessen/ das Silbergeschirr und andere klainath/ darumb man gerennt hat/ gestanden/ und dann allerley liebliche Saiten und andere Spilleut gewesen.

Die Fürsten/ Herrn und Grauen/ so in disem Rhennspil gewesen/ unnd ein jeder seine aigene Trummether/ oder andere Spilleuth gehabt/ haben gemainlich alsamen/ frembde Namen fürgeben unnd all mit seltzamen unbrechlichen Klaidern vermaßkert/ oder vermacht/ nach den Geschichten oder Historien und Figuren/ so sie geführt haben/ also/ daß man sie nit kennen hat können/ aber die verordnete Judices oder Richter/ die auff obgemelter Brucken gesessen/ haben sie allsamen mit ihren rechten tauff unnd zů Namen eingeschriben/ bey welchen ich solche nit hab können überkommen/ verhoff aber sie nachmals etwa zuerlangen.⁵⁴⁴

Auf den Festtribünen, die man auf dem Augsburger Weinmarkt vor der Kaiserpfalz errichtet hatte, waren nicht nur die Preise für die Sieger des Rennens aufgestellt. Hier war auch ein Ensemble mit Spielern von Saiteninstrumenten platziert worden. Die Fürsten traten nicht in ihren üblichen heraldisch gestalteten Rüstungen auf, sondern waren im Stile antiker Helden verkleidet. Der sächsische Kurfürst trat als Hannibal auf, während der Stallmeister des Kaisers sich als Hektor verkleidet hatte. Im Gefolge sollen alle Fürsten von Trompetern oder Spilleuten begleitet worden sein. Inwieweit die Musiker ihr Instrumentarium an die Verkleidung ihrer Dienstherrn anpassten, berichtet die Chronik nicht. Im Rahmen vergleichbarer Inszenierungen wird aber durchaus auch von klanglichen Exotismen berichtet. Im Hochzeitscodex Erzherzog Ferdinands aus dem Jahr 1580 ist etwa eine Abbildung eines Trojanischen Pferds zu finden, das anlässlich eines Fußturniers im Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten präsentiert wurde. Vor dem Pferd, das von singenden jungen Frauen gezogen wird, marschieren vier in Commedia dell'arte-Kostümen bekleidete Musiker. Sie spielen auf Instrumenten, die an krumme Zinken erinnern.⁵⁴⁵

Besagtes Turnier auf dem Reichstag 1566 war ein sogenannten ›Ringelrennen‹, bei dem die Kämpfer aus vollem Galopp mit seiner Lanze einen hängenden Ring aufspießen mussten. Zwar war der Gedanke des sportlichen Wettstreits klar erkennbar – die Turnierkämpfer traten entweder unter dem Banner Hannibals oder Hektors an –, das Turnier trug jedoch durch die antikisierenden Kostüme und die aufwendige (klingende) Architektur verstärkte den Charakter eines ›Renaissance-Fests‹. Für den sächsischen Kurfürsten war das Turnier 1566 die Plattform, nicht nur sich selbst und seine militärischen Fähigkeiten, sondern auch seine prachtvolle Hofhaltung in Szene zu setzen (Kap. V/4).

544 Nicolaus Mameranus, *Der anhängig thail des Catalogi*, Dillingen 1566, VD16 M 444, fol. D2^r–D3^r.

545 Seipel, *Wir sind Helden*, S. 126 f., Kat.-Nr. 4.25.

Turniere unter dem ›letzten Ritter‹ Maximilian waren eine besonders spektakuläre Form des festlichen Herrscherauftritts. Bei Reichstagen konnte diese Zurschaustellung militärischer Potenz mit einer besonders großen Öffentlichkeit rechnen und so bemühten sich der Kaiser und die Reichsfürsten um prachtvolle und eindruckliche Inszenierungen. Die Turnierberichte bei Ständetreffen zeigen, dass die Darstellung von Prunk und Opulenz sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene stattfand.

3.4 Feuerwerksmusik

Während der Tage um Pfingsten 1507 lud Maximilian I. zu einem besonders festlichen Ereignis des Konstanzer Reichstags.⁵⁴⁶ Der König, seine Gattin sowie zahlreiche Reichsfürsten beobachteten aus dem Garten des Dominikanerklosters, das direkt am Ufer des Bodensees gelegen war, ein Feuerwerk.⁵⁴⁷

Darnach hat die ksl. Mt. in pfingstfeiertagen laßen zurichten ein faß von 8 ayern, mit pech wol durchgoßen [...] aufs schief gesetzt und ditz auf daß waßer auf den Bodensee geführt und drummeter, heerpauker, deßgleichen singer und pfeufer in andern schiffen darbey, und der lieben auch. Waß die kgl. Mt. mit-sambt den Kgin. und ihren jungfrauen im closter zun Predigern, am Bodensee gelegen, in garten. Da sich tag und nacht scheidet, wurden solche dreyfaß angezündt und so brennende auf dem waßer geführt. Da aber daß feuer an sulche röhre, mit pulfer geladen, kam, waß ein solchß schißen auf dem waßer mit jubelirn, singen und posaunen, biß so lang die drey faß ganz und gar verbrunnen. Da wahren auch alle Ff. und Hh.⁵⁴⁸

Sänger, vermutlich die Mitglieder der königlichen Hofkapelle, Pfeifer und die Hoftrumpeter sorgten während des Schauspiels von Booten aus für die ›Feuerwerksmusik‹. Der See wurde zur Bühne der kaiserlichen Hofmusik und Maximilian inszenierte sich als Fürst im italienischen Stil. In Italien war Pyrotechnik seit dem 15. Jahrhundert zu feierlichen Anlässen immer wieder zum Einsatz gekommen,⁵⁴⁹ im deutschen Sprachraum war das Konstanzer Feuerwerk jedoch eines der ersten seiner Art.⁵⁵⁰ Es waren

546 Maximilian war vom 3. bis zum 15. Mai aus Konstanz verreist. Er beorderte Reichsstände und Gesandte für den Morgen nach seiner Rückkehr zur Messe ins Münster. Das Amt sollte ein der Auftakt der ereignisreichen Festwoche vor Pfingsten (23. Mai 1507) werden; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 74, S. 1091 f.

547 Arthur Lotz, *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*, Leipzig 1941, S. 19 f.

548 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1043.

549 Erich Gabriel, Art. »Pyrotechnik«, in: *LexMA*, Band 7 (1997), Sp. 339.

550 Anja Kircher-Kannemann, »Feuerwerke und Illuminationen«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini (= Residenzforschung 15/2), Ostfildern 2005, S. 522–525.

womöglich pompöse Feste wie das Feuerwerk über dem Bodensee, die den Florentiner Gesandten Niccolò Machiavelli bei einem Besuch beim Konstanzer Reichstag zu seinem Urteil über die Verschwendungssucht Maximilians veranlassten.⁵⁵¹ Derartige Ereignisse dienten jedoch keineswegs dem hedonistischen Amusement der Reichstagsbesucher, sondern waren Kernelement höfischer Repräsentation. Die enge Verbindung von Pyro- und Kriegstechnik machte das Feuerwerk auch zur Zurschaustellung militärischer Macht.⁵⁵² Insbesondere bei den deutschen Fürsten dürfte das ihnen unbekannte Schauspiel großen Eindruck gemacht haben. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts sind immer wieder Feuerwerke im Rahmen von Reichstagen oder bei anderen politischen Zusammenkünften belegt. Ein Schwerpunkt bildet hier die Reichsstadt Nürnberg, wo Feuerwerk nicht nur im Rahmen des Schembartlaufs zur Fastnacht, sondern auch zur Begrüßung hoher Würdenträger dokumentiert ist.⁵⁵³ Eine besonders eindruckliche »Feuerwerksmusik« gab es beim berühmten Landshuter Vlies-Fest im Jahr 1585, als die Sänger der bayerischen Hofkapelle, versteckt in einem Globus, Musik von Orlando di Lasso erklingen ließen.⁵⁵⁴ Welche Musik beim Reichstag 1507 erklang, ist nicht dokumentiert. Plausibel scheint mir vor allem die Überlegung, dass die Kompositionen und Improvisationen der Sänger und Instrumentalisten die prachtvolle Feuerwerksmusik in einem bestimmten (fantastischen, mythologischen oder historischen) Kontext verortet haben könnten.

Für den Reichstag im Jahr 1559 hatte auch die Reichsstadt Augsburg ein Feuerwerk geplant. Wie Paul Hector Mair berichtet, kam es jedoch im Vorfeld zu einem dramatischen Unfall, der Teile des Zeughauses zerstörte. Das Feuerwerk war noch im Lager explodiert und verletzte drei Büchsenmeister.⁵⁵⁵ Unter dem Eindruck dieser Ereignisse verzichtete die Stadt Augsburg für die Reichstage 1566 und 1582 auf ein Feuerwerk.⁵⁵⁶

551 »Ich wiederhole nur über die Natur des Kaisers, daß seine Verschwendung alles übersteigt, was man in unserer und der früheren Zeit gesehen hat. Dies hat zur Folge, daß er immer bedürftig ist, und keine Summe groß genug, daß sie ihm genüge, mag auch seine Lage noch so günstig sein. Er ist schwankend; denn heute will er etwas und morgen nicht mehr; er will, was er nicht haben kann, und was er haben kann, mag er nicht; er ergreift daher immer seine Maßregeln verkehrt« (Niccolò Machiavelli, »Über den Kaiser Maximilian (1509)«, in: *Gesammelte Werke in einem Band*, Frankfurt a. M. 2008, S. 899 f., hier S. 899).

552 Kevin Salatino, *Incendiary Art. The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles 1997, S. 1.

553 Renate Gold, *Ehrenpforten Baldachine Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg 1990; Gereon Sievernich, *Das Buch der Feuerwerkskunst. Farbenfeuer am Himmel Asiens und Europas*, Nördlingen 1987, S. 9.

554 Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116, hier S. 102.

555 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 354 f.

556 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 255, Fn. 162.



Der Reichstag tanzte, kämpfte und bankettierte in bemerkenswerter Regelmäßigkeit. Von einigen Zeitgenossen wurde die prachtvolle Festkultur des Reichstags als zügelloser Exzess scharf angegriffen und nicht selten in direkten Zusammenhang mit ausbleibenden politischen Erfolgen gestellt (Kap. V/5). Diese Kritik verkannte jedoch die materiell-politische Bedeutung des Feierns beim Reichstag. Wie in den Ritualen des Reichszeremoniells manifestierten sich Teile politischer Realität erst im Turnier, im Tanz oder beim Bankett. Musik war als selbstverständlicher Teil des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fests ein Bedeutungsträger, dessen Decodierung jedoch selten bis ins letzte Detail möglich zu sein scheint. Nicht nur Tanzveranstaltungen wurden durch Musik strukturiert, Musik gestaltete auch den Rhythmus von Banketten und Turnieren. Hier sind klare funktionale Parallelen zwischen der musikalischen Gestaltung des Reichszeremoniells und den Festen des Reichstags erkennbar. Die Besonderheit der Festmusik des Reichstags war in erster Linie die außergewöhnliche musikalische Dimension. Die Organisatoren einer Feier konnten aus einem ungewöhnlich großen Reservoir von Musikern schöpfen und so erreichte die musikalische Gestaltung von Bällen, Banketten und Turnieren nicht selten Ausmaße, die von einem einzelnen gastgebenden Fürsten oder einer Stadt alleine nicht zu bewerkstelligen gewesen wären. Der Reichstag und die Anwesenheit der Reichsstände, ihres Gefolges und der ausländischen Gesandtschaften erzeugte zudem eine besondere Form der Öffentlichkeit. Erneut mag man von einem »vielfältigen Bezugsnetz abgestufter Teilnahme« sprechen.⁵⁵⁷ Oftmals, aber nicht immer standen Bankette, Bälle und Turniere auch Bürgerlichen oder dem niederen Adel offen. Der Anlass eines Fests bestimmte den Adressatenkreis der festlichen Repräsentationsbemühung und damit auch der Festmusik.

4 Hochzeiten und Todesfälle – Reichstagsmusik zu besonderen Anlässen

Der Reichstag pulsierte im Rhythmus von Verhandlungen, Zeremonien und Festen. Der reguläre Ablauf der Ständetreffen wurde jedoch auch immer wieder durch außergewöhnliche Vorkommnisse beeinflusst. Es galt Geburten, Hochzeiten, Todesfälle aber auch besondere politische Ereignisse in die dichte Folge der Einzelereignisse einzugliedern. Nicht selten bedeuteten besondere Vorkommnisse auch einen musikalischen Ausnahmezustand. Das folgende Kapitel beleuchtet drei Ereignisse

⁵⁵⁷ Thomas Fröschl, »Der Alltag einer ständischen Gesellschaft: Stadt und Reichstag. Rahmenbedingungen des stadtbürgerlichen Alltags im 16. Jahrhundert«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 174–194, hier S. 190.

exemplarisch. Zunächst soll die Reaktion des Reichstags auf den Tod eines hohen Würdenträgers und die Rolle der Musik bei der Gestaltung von Trauerfeierlichkeiten untersucht werden. Anschließend steht die Musik bei der Hochzeit Markgraf Kasimirs von Brandenburg während des Reichstags im Jahr 1518 im Mittelpunkt. Schließlich soll ein besonders symbolträchtiger Auftritt des päpstlichen Legaten im selben Jahr in den Blick genommen werden.

4.1 *Memoria und Musik – Exequien und der Reichstag*

Am 12. April 1500 verstarb Graf Leonhard von Görz in Lienz. Erst kurz vor seinem Ableben hatte er einen Erbvertrag unterzeichnet, der König Maximilian I. die Erbansprüche auf große Teile des heutigen Kärnten und Friaul sicherte.⁵⁵⁸ Der Sterbefall überschattete den Reichstag, denn es galt, die Legitimität der Erbansprüche vor den Reichsständen aber auch gegenüber den Konkurrenten in Venedig zu untermauern. Am 28. April 1500 – zwei Wochen nach Beginn des Reichstags – wurden aufwendige Totenfeiern für den verstorbenen Grafen abgehalten.

Am afftermontag nach quasimodo hat der ro. kinig in unser liebe Frauen kirchen graff Leonhardten von Görtz besungen, des herschafft er als rechtgesipt, natürlich erb geerbt hat. bischoff Friderich von Augspurg hat das seelampt gesungen, und ist man in solicher ordnung zü opfer gangen zü 3 altären: [...] nach dem seelampt hat der bischoff von Triest das ampt von unser liebe frauen gesungen und des kings canterei mit trumethen und orglen. es ist ain barhäuslin auffgemacht gewessen, darauff sind gesteckt 100 prinnet kertzen; desgleichen bei den alträren haben auch vil kertzen geprunnen.⁵⁵⁹

Die Exequien für den Görzer Grafen, dem letzten des Geschlechts der Meinhardiner, dürften in Pracht und Aufwand vergleichbar gewesen sein mit einer Totenfeier für ein verstorbenes Mitglied der Familie Habsburg.⁵⁶⁰ Der Chronist Clemens Sender beschreibt ein »barhäuslin«, das mit über 100 Kerzen bestückt war, wohl ein für Habsburger-Exequien typisches »Castrum doloris« (Kap. IV/1). In einer Prozession wurden die Fahnen des Grafen, ein Schild, ein Helm und ein mit schwarzem Tuch behängtes

558 Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band 3, S. 132.

559 In einer anderen Fassung (b) der Sender-Chronik heißt es: »mit des kinigs canterei, busannen, zingen u. orgeln« (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 79 f.).

560 Der Augsburger Reichstag im Jahr 1500 dauerte vom 10. April bis zum 22. August. König Maximilian war nach Angaben des Chronisten Sender am 2. März nach Augsburg gekommen und verließ die Stadt am 6. September; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 73 und S. 93. Böhm datiert die Exequien auf den 26. April; Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 201.

Pferd in die Kirche geführt. Maximilian betrauerte Leonhard wie einen Verwandten. Er hatte beim Augsburger Künstler Hans Burgkmair sogar die Grabplatte für den Verstorbenen in Auftrag gegeben.⁵⁶¹

Exequien für Mitglieder der Familie Habsburg beinhalteten traditionell eine Totenvigil, ein »Seelamt« am darauffolgenden Tag und eine abschließende Marien- oder Dreifaltigkeitsmesse. Dieser dritte Abschnitt des Trauerzeremoniells zielte nicht auf den Verstorbenen, sondern wurde zu Ehren seines Erben oder Nachfolgers abgehalten. Der Nachfolger von Leonhard von Görz war König Maximilian, der die Gelegenheit nutzte, sich wirkungsvoll in Szene zu setzen. In wenigen Worten beschreibt Sender die Besetzung der maximilianischen Kantorei im Rahmen dieses Amtes: Die Sänger, die Trompeter und die Orgel rückten die Messe in die Nähe der repräsentativen Klangwelt einer Reichstageröffnung oder eines kirchlichen Hochfests.⁵⁶² Insbesondere die Verwendung von Blasinstrumenten verlieh dem Gottesdienst einen feierlichen Charakter, der in scharfem Kontrast zur Musik während des Requiems gestanden haben dürfte (Kap. IV/1). Das prunkvolle Auftreten der kaiserlichen Hofmusik unterstrich mit Nachdruck die Legitimität der Erbsprüche Maximilians, nicht nur vor den Reichsständen, sondern auch vor den zahlreichen ausländischen Gesandten, die beim Reichstag zugegen waren.⁵⁶³

*

Am 25. September 1506 war Philipp der Schöne, Maximilians Sohn und Erbe, im jungen Alter von 28 Jahren überraschend gestorben.⁵⁶⁴ Es war ein Schicksalsschlag, der die dynastischen Planungen der Familie Habsburg zunichtemachte und König Maximilian zum Handeln zwang. Zur Sicherung des habsburgischen Herrschaftsanspruchs beabsichtigte Maximilian nach Rom zu ziehen und sich dort vom Papst zum Kaiser krönen zu lassen. Auf diesem »Romzug« plante er darüber hinaus die Wiederherstellung der königlichen Reichsrechte in Oberitalien.⁵⁶⁵ Zur Umsetzung seiner ambitionierten Pläne war der König auf die Unterstützung der Reichsstände angewiesen, die er auf dem Konstanzer Reichstag 1507 zu erlangen beabsichtigte. Die Trauerfeiern für Philipp den Schönen sollten zum zeremoniellen und propagandistischen Höhepunkt des Ständetreffens werden. Die Musik des Konstanzer Reichstags

561 Beate Böckem, »Contrafeter und Illuminist«. Jacopo de' Barbari im Dienst Maximilians I.«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 218–242, hier S. 226.

562 Siehe Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 201.

563 Der spanische Botschafter wird in der Senderchronik explizit als Anwesender erwähnt (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 79 f.). Dass dieses Ereignis noch länger im Gedächtnis der Stadt Augsburg war, zeigt unter anderem Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg*, S. 138.

564 Alfred Kohler, »Philipp der Schöne. Zum Tod eines jungen Königs vor 500 Jahren«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 11–21.

565 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 69.

und die musikalische Gestaltung der Totenfeiern für Philipp stießen in der musikwissenschaftlichen Forschung bereits auf großes Interesse, weshalb an dieser Stelle eine kurze Zusammenfassung des Forschungsstands genügen soll.⁵⁶⁶ Der Name des kaiserlichen Hofkomponisten Heinrich Isaac wird wie kein anderer in Verbindung mit der Konstanzer Ständeversammlung diskutiert. Seine prachtvolle sechsstimmige Motette *Virgo prudentissima* wurde aufgrund eines Vermerks in einer St. Galler Handschrift spätestens durch Albert Dunning fest dem Reichstag zugeordnet.⁵⁶⁷ Der Text der Motette ist ausgesprochen politisch:⁵⁶⁸ In den Worten »*pro sacro imperio, pro Caesare Maximiliano*« weist die Komposition voraus auf die geplante Krönung in Rom. Franz Körndle schildert in seiner Studie der Konstanzer Ereignisse detailliert das musikalische Programm der Totenfeiern am 14. und 15. Juni 1507.⁵⁶⁹ Die Exequien für Philipp verliefen nach dem gleichen Zeremoniell, das schon für die Totenfeiern für Friedrich III. im Wiener Stephansdom 1493 dokumentiert ist.⁵⁷⁰ Nachdem am 14. Juni der verstorbene Prinz in einer Toten-Vigil betrauert worden war, wurde am darauf folgenden Tag ein Requiem im Konstanzer Dom abgehalten. Eine Predigt leitete von dieser Totenmesse zu einem fröhlichen Amt zu Ehren König Maximilians über. In dieser Messe sei – so stellt Körndle überzeugend dar – sowohl Isaacs Motette *Virgo prudentissima* als auch seine *Missa Virgo prudentissima* erklingen. Wahrscheinlich sei auch der vierstimmige Isaac-Satz des Introitus *Gaudeamus omnes* musiziert worden, der als zweiten Cantus firmus die Antiphon *Virgo prudentissima* enthält.⁵⁷¹

In der kürzlich erschienenen Edition der Akten des Reichstags 1507 sind chronikalische Berichte verfügbar gemacht worden, die die Argumentation Körndles stützen und das Gesamtbild der Musik bei den Konstanzer Exequien weiter schärfen. Beantworten lässt sich nun vor allem die noch nicht abschließend geklärte Frage nach dem Ritus des Gottesdiensts zu Ehren Maximilians am Ende der Exequien.

566 Grundlegend für die Konstanzer Musikgeschichte um 1500: Schuler, »Die Konstanzer Domkantorei um 1500«; Manfred Schuler, »Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *AfMw* 21 (1964), S. 255–286; zusammenfassend: Salmen, »Imperiale Musik beim Konstanzer Reichstag von 1507«; zur Motette *Sancti spiritus assit nobis gratia* siehe Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 37–39; Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, S. 63–68; zu den Konstanzer Exequien siehe Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King«; Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben«.

567 Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 39–45; Ch-SGs, 463/464.

568 Vollständiger Motettentext: Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King«, S. 49.

569 Körndle, »So loblich, costlich und herlich«, S. 89 f.

570 Zu den Exequien für Kaiser Friedrich III. in Wien siehe Peter Michael Lipburger, »De prodigiis et ostentis que mortem Friderici imperatoris precesserunt. Zum Tod Kaiser Friedrichs III.«, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hrsg. von Lothar Kolmer, Paderborn u. a. 1997, S. 125–135, hier S. 133.

571 Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King«, S. 67–73; Körndle, »So loblich, costlich und herlich«, S. 109.

Und nach endß deß requiems ward ein sermon von einem doctor Barfüßers ordens getan, der solchen verstorbenen Philippum, Kg. Von Castilia, gar sehr hoch rümpft und klagt. Nach en der sermon ward angefangen ein schön officium von unßer lb. Frauen assumptionis von deß Kg. singern, deßgleichen pfeidern und posaunen und zinken, bließen ein stuck um daß ander.⁵⁷²

Anders als die Luzerner Chronik Diebold Schillings und eine Chronik aus dem Kloster Tegernsee, die in der Forschung bislang als Quelle herangezogen wurden, beschreibt der hier zitierte Bericht ausdrücklich ein »officium von unßer lb. Frauen assumptionis«.⁵⁷³ Der Chronist weist damit nicht nur allgemein auf eine Marienmesse, sondern ausdrücklich auf die Liturgie für Maria Himmelfahrt hin, zur der die Antiphon *Virgo prudentissima* gehört.⁵⁷⁴

Die Toten-Vigil zu Ehren Philipps am Tag vor dem Requiem und der Marienmesse wurde im Konstanzer Dominikanerkloster gefeiert.⁵⁷⁵ Ein gedruckter Bericht, der im Jahr 1507 in Nürnberg erschienen ist, nennt bislang unbeachtet gebliebene Details zur musikalischen Ausgestaltung dieser Trauerfeier. Die namentliche Erwähnung des kaiserlichen Hoforganisten Paul Hofhaimer erscheint hier besonders bemerkenswert.

Im Prediger Closter, desgleichen im Monster sindt die gestül mit schwarzem wüllentüech behanngen und des konigs von Castilian waparej daran unnd oben auff gepreng ergangen. und nach der Vigilien haben koniglicher maiestat singer »Salve regina« gesungen, darzu maister Paulus das posetiff geschlagen. und unser allergnedigste fraw, die Römisch konigin, ist mit jrem Koniglichen Frawen-Zymmer oben auff der porkyrchen gestanden, daz sie nit zu sehen gewest.⁵⁷⁶

Schon am Abend des 14. Juni 1507, noch bevor die Trauerfeierlichkeiten für Philipp abgeschlossen waren, gestaltete die kaiserliche Kapelle gemeinsam mit Hofhaimer

572 Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1044.

573 Die Chronik befindet sich heute als Abschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Würzburger Stadtarchiv und ist einem gewissen Peter Karl zugeschrieben; Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1042.

574 Weitere chronikalische Berichte: »Alß nun das seelampt uß was, bliesen röm. Ksl. Mt. Trumpe- ter, die alda verordnet und dar berieft warn, uf, mit fröden schlug man uf der orgel das lieblich und frolich gesang ›Te Deum laudamus‹, und nach demselben im chor uf dem fron- oder obersten altar sang man ain loblich ampt von unser lieben Frowen, der muter Gottes. Und legt also die röm. ksl. Mt. ir groß laid hin, frouit sich nit lutzel, als dann billich was, der zwaien mechtigen Ff. und Kgg. Karl, der in Hispanien, und Ferdinandus, der in Flandern oder villicht Brabant waren« (zit. nach Heil, *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe 9 (1507), S. 1058 f.). Hermann Pfeifer an den Rat der Stadt Nordhausen: »Dornach eyne messe ›Salve sancta parens‹ mit allem jubil, orgeln, sengern, zinken, trometen etc. gehalten. Ist yeder in sie geworsam gangen« (zit. nach ebd., S. 906).

575 Ebd., S. 1043.

576 Zit. nach ebd., S. 1025.

am Orgelpositiv eine Salve-Andacht. Anwesend waren nicht nur zahlreiche Kurfürsten und Fürsten, sondern auch die Gattin Maximilians und ihr Hofstaat. Salve-Andachten im Anschluss an ein Totenoffizium waren in der Zeit um 1500 nicht unüblich, eine derartig aufwendige und »fröhliche« musikalische Ausgestaltung ist dennoch bemerkenswert.⁵⁷⁷ Sie unterstreicht die Bedeutung der Mariensymbolik während der Trauerfeierlichkeiten für Philipp den Schönen. Wie wichtig die Symbolwelt rund um die Jungfrau Maria in der künstlerischen und musikalischen Repräsentation Maximilians gewesen ist, konnte David Rothenberg anhand des Isaac'schen *Virgo prudentissima*-Quellenkorpus und Albrecht Dürers *Rosenkranzfest* darstellen.⁵⁷⁸ Maximilian machte die Jungfrau Maria zur Schutzpatronin seiner Herrschaft. Sie wurde zum Symbol seines Romzugs und sollte die Reichsstände auf dem Konstanzer Reichstag für die Unternehmung gewinnen.

Sowohl die Totenfeiern für Philipp den Schönen in Konstanz 1507 als auch die Exequien für Leonhard von Görz beim Augsburger Reichstag 1500 – die Pracht und die politische Symbolkraft Ersterer ist im Klang der Kompositionen Isaacs noch heute greifbar – waren für Maximilian klingende Instrumente politischer Einflussnahme auf den Reichstag. Adressaten waren in erster Linie die anwesenden Reichsstände und die ausländischen Botschafter. Die ausgefeilte politische Programmatik der *Virgo prudentissima*-Kompositionen verdeutlicht die Sorgfalt, mit der diese Formen des Herrscherauftritts am Hof Maximilians inszeniert wurden.

4.2 »Vil Triumph« – Die Hochzeit beim Reichstag 1518

Hochzeiten hochrangiger Würdenträger fanden nur selten während eines Reichstags statt. Die Hochzeit von Markgraf Kasimir von Brandenburg-Kulmbach mit Susanna von Bayern während des Augsburger Reichstags im Jahr 1518 stellte eine vielbeachtete Ausnahme von dieser Regel dar. Die mehrtägigen Feierlichkeiten sind in zeitgenössischen Berichten ausführlich dokumentiert und stießen auch in der musikwissenschaftlichen Forschung auf reges Interesse.⁵⁷⁹

Vermählungen von Mitgliedern des niederen Adels oder des Bürgertums sind dagegen häufiger im Umfeld der Reichstage anzutreffen. Ein Grund hierfür dürfte der zusätzliche Glanz gewesen sein, den man sich von der Anwesenheit der Reichstagsprominenz erhoffte. Ein Beispiel für ein Hochzeitsfest aus den Reihen des Bür-

577 Die Tegernseer Chronik berichtet von einem fröhlichen »Salve« mit Orgeln und andern Instrumenten; Körndle, »So loblich, costlich und herlich«, S. 106.

578 Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King«, S. 73–80.

579 Stefan Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 389–442; Walter Salmen (Hrsg.), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.* (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992.

gertums ist die Eheschließung des Augsburger Bürgers Hans Lang, dem Bruder des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang, im Vorfeld des Augsburger Reichstags 1510. Kaiser Maximilian besuchte die Feierlichkeiten auf Bitten seines engen Vertrauten.⁵⁸⁰ Wie zu jeder Hochzeit gehörten auch zu diesem Fest Mummereien und Tänze.⁵⁸¹ Die prachtvolle Ausgestaltung von Hochzeitsfeierlichkeiten war eine Prestigefrage. Hier zeigte man seinen Wohlstand und seinen Rang im Ständegefüge.⁵⁸²

Die Augsburger Fürstenhochzeit von 1518 ist nicht nur in verschiedenen Chroniken und Gesandtschaftsberichten dokumentiert, sie wird auch in einem gedruckten Bericht aus der Feder Johannes Haselbergs detailliert beschrieben.⁵⁸³ In Haselbergs Schilderungen der Prozessionen, Gottesdienste, Bankette und Bälle im Rahmen der Hochzeit nimmt die Musik bemerkenswert großen Raum ein. Aber auch die Augsburger Chronisten Sender und Rem kommen immer wieder auf den Klang der Ereignisse zu sprechen. Bereits der Einzug der Braut in Augsburg am 24. August 1518 war ein klingender Triumphzug. In einer feierlichen Prozession wurde die Prinzessin, begleitet vom Kaiser, zahlreichen Fürsten und »vil trumether«, willkommen geheißen.⁵⁸⁴ Über die musikalische Gestaltung des gegenseitigen Eheversprechens (*Contractio*) in der Basilika St. Ulrich und Afra, das vom Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg, dem Vetter des Bräutigams, zelebriert wurde, schweigen die Quellen.⁵⁸⁵ Unmittelbar im Anschluss an die Zeremonie fand auf dem Weinmarkt ein Turnier zu Ehren des Brautpaares statt. Bei diesem Turnier sei – so Haselberg – nicht an »Busanen/pfeiffen und trummeten/allerlay saitenspil« gespart worden.⁵⁸⁶ Nach einem festlichen Abendessen in der Herberge der Braut fuhr diese mit ihrem Gefolge zum Augsburger Tanzhaus, wo sie erneut auf die Hochzeitsgesellschaft traf.

[A]lldo was zwayerlay melodye von zwayen Partheyen Baucken trummeter/die gar herrlich in ainander erhalten/ misamtpt andern saitenspielen/und waren alle ding nach fürstlichen Eren/als sich gezimpt/wol bestellt.⁵⁸⁷

Zwei unabhängige Trompetergruppen sorgten, wie Haselberg berichtet, gemeinsam oder im Wechsel mit einigen Spielern von Saiteninstrumenten für die musikalische Gestaltung dieses Tanzabends. Mit Nachdruck bemüht sich der Chronist, auf den

580 Wiesenberger, *Kaiser Maximilian I.*, S. 7 f.

581 Clemens Jäger, *Ehrenspegel des Hauses Österreich*, A-Wn, Cod. 8614 Han, fol. 233^r f.

582 Der bayerische Herzog Albrecht IV. gab für die Hochzeit seines Sohnes Wilhelm V. im Jahr 1568 etwa 50 000 Gulden aus; Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten, 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien u. a. 1976, S. 71.

583 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 93; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 140; Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen*.

584 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 141.

585 Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen Reichs*, fol. D1^r.

586 Ebd.

587 Ebd.

repräsentativen Wert dieser Tanzmusik hinzuweisen. Klangliche Vielfalt dürfte auf Hochzeitsfesten wohl keine Seltenheit gewesen sein.⁵⁸⁸ Nicht nur musikalisch, sondern auch visuell zieht sich die Beschreibung von Prunk und Überfluss topisch durch die Haselberg'schen Festbeschreibung. Das Vorrecht des ersten Tanzes mit der Braut nahm der Kaiser in Anspruch. Auch für einen Schautanz professioneller Tänzer war gesorgt. Diese »hofierten vor der braut mit kostlichem saitenspiel« und »mit seltsamen wunderbarlichen tänzten«.⁵⁸⁹ Haselberg legt merklich Wert auf die Unterscheidung der verschiedenen Instrumentengruppen, wohl auch, um die üppige Vielfalt der Musik zum Ausdruck zu bringen. Es war bereits Mitternacht, als der Kaiser die Braut und ihren Gemahl für die Hochzeitsnacht in ihre Herberge geleitete.

Am Morgen des nächsten Tags (25. August 1518) ritt die Hochzeitsgesellschaft in einer Prozession von der Herberge der Braut bis zum Augsburger Dom. Der Zug wurde musikalisch »mit grossen Triumph, Busanen, Trummeten, und allerlay Instrumenten der Musica, so yemands erdencken mocht« begleitet. Der Klang der Instrumente verkündete den rechtsgültigen Vollzug der Ehe in der vorangegangenen Nacht (Consummatio) der Öffentlichkeit des Reichstags.⁵⁹⁰ Im prachtvoll dekorierten Dom hörte die Hochzeitsgesellschaft eine Messe, die von Kardinal Albrecht von Mainz gemeinsam mit »Kay. maiestat priestern und singern [...] nach loblicher gewonhait, mitt allen Eren und solenniteten, wie sich gebürt« gehalten wurde.⁵⁹¹ Auch der Weg vom Dom zur Kaiserpfalz, wo im Anschluss an den Gottesdienst ein Bankett bereitet war, wurde erneut vom »groß aufblasen von trometen und hörbaucken«⁵⁹² begleitet. Jeder Weg, den das Brautpaar in den Straßen Augsburgs in diesen Tagen machte, wurde vom Spiel der Trompeter und Pauker begleitet. Die Hochzeitgesellschaft war so groß, dass es in der ganzen Stadt keinen Raum gab, der ein gemeinsames Bankett fassen konnte. Aus diesem Grund wurde das Essen auf mehrere Herbergen verteilt. Trotzdem war überall für Musik gesorgt.⁵⁹³ Am Nachmittag folgte erneut ein Turnier und abends traf man sich wieder zum Tanz.⁵⁹⁴ Am 26. August verließ das Paar Augsburg Richtung Ansbach mit »manicherlay auffblasen und hörpacken, zů grossen Eren und Triumph

588 Eine Augsburger Hochzeitsordnung aus dem Jahr 1540 berücksichtigt ausdrücklich die Möglichkeit, dass neben den Stadtpfeifern noch ein zweites Ensemble mit Musik betraut werden könne; Anonym, *Ains Erbern Radts der Stadt Augspurg Hochzeytordnung*, [Augsburg] 1540, VD16 A 4110, fol. C1^v.

589 Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen Reichs*, fol. D1^v.

590 Ebd.

591 Ebd., fol. D2^v.

592 Ebd.

593 »[...] und an allen ortten, mitt mancherlay saytenspiel vor den tischen und herbergen gehofiert, das alles lustig zu hören was« (ebd., fol. D3^v).

594 »[...] da ward auffgeblasen und ander saitenspiel mancherlay gebraucht, und ward damit zu tanntzen an gehaben (ebd., fol. D3^v).

[...]« Begleitet wurden sie von zahlreichen Fürsten, die in der Residenzstadt Kasimirs noch eine Woche mit Turnier, Tanz, Feuerwerk und allerlei Musik weiterfeierten.⁵⁹⁵

Die musikalische Vielfalt, die in Haselbergs Chronik beschrieben ist, dürfte Kasimir kaum ausschließlich aus seinem eigenen Hofstaat bestritten haben. Auch wenn explizite Belege fehlen, erscheint es plausibel anzunehmen, dass die Organisatoren der Feste auf die Musiker anderer Fürsten zurückgegriffen haben. Denkbar wäre etwa, dass »Geyger« Maximilians und Wilhelms IV. von Bayern, die nachweislich beim Reichstag 1518 anwesend waren, für Teile der Tanz- und Tafelmusik verantwortlich zeichneten (Kap. I/1.2). Haselbergs Bericht beschreibt die musikalische Begleitung der Hochzeit beinahe gleichberechtigt neben der visuellen Pracht der Gewänder und Dekorationen. Damit ragt die Chronik aus dem Korpus zeitgenössischer Festbeschreibungen deutlich heraus. Freilich ist Haselbergs Chronik nicht als Kartierung des Klangraums der Hochzeit zu lesen. Die detailgenaue Wiedergabe des tatsächlichen Geschehens steht hier sicherlich hinter anderen Aspekten zurück. So wurden vor allem die großen Kosten, die für die verschiedenen Hoftrompeter und Spielleute anfielen, zum Ausdruck gebracht. Haselberg beschränkt sich dabei aber nicht auf das Aufzählen der Trompeter, Pauker und sonstigen Musiker, sondern beschreibt darüberhinausgehende Details wie das »Ineinanderblasen« zweier Ensembles oder die Begleitung einer Mummerei durch Saiteninstrumente. Musik ist für Haselberg ein Mittel, Pracht und ökonomischen Aufwand des Fests greifbar zu machen, gleichzeitig dürfte aber ihre Omnipräsenz im Bericht auch als literarisches Mittel gelesen werden, um die besondere Fröhlichkeit der Hochzeit zu unterstreichen.

✱

Trotz der vielfältigen Informationen über die Musik im Rahmen der Hochzeit Kasimirs und Susannas im Jahr 1518 hat sich die musikwissenschaftliche Forschung bisher vorwiegend auf das Repertoire rund um das Ereignis und die Mitwirkung der kaiserlichen Hofkapelle an den Gottesdiensten konzentriert. Stefan Gasch weist auf eine mögliche Verbindung zweier deutscher Lieder mit der Hochzeit 1518 hin.⁵⁹⁶ Die beiden Kompositionen *Capitan Herr Gott* und *So Glück und Stund'* weisen sich über Akrostichen als mögliche Huldigungsdichtungen an das Brautpaar aus. Da die beiden Kompositionen jedoch in zwei unterschiedlichen Quellen überliefert sind, erscheint mir eine Verbindung zur Hochzeit momentan noch wenig zwingend.⁵⁹⁷

595 Haselberg, *Die Stend des hailigen Römischen Reichs*, fol. D3^v–E4^r.

596 Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, S. 396–401.

597 *Capitan Herr Gott* überliefern zwei Handschriften: B-Br, II.3843; D-Mu, 8° Cod. Ms. 328–331; *So Glück und Stund'* steht in der Handschrift D-Mbs, Mus. Ms. 3155, fol. 37^v–38^r.

Birgit Lodes stellt die vierstimmige Psalm-Motette *Beati omnes* (i) von Ludwig Senfl in den Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten beim Reichstag.⁵⁹⁸ Senfl war zu diesem Zeitpunkt kaiserlicher Hofkomponist und dürfte für die Bereitstellung des Repertoires zu besonderen Anlässen zuständig gewesen sein. Wichtigstes Indiz für Lodes' Argumentation ist das Erscheinen des Texts *Beati omnes* in der Hochzeitsliturgie der Diözese Augsburg.⁵⁹⁹ Senfls Motettenvertonung des Psalms 128 (127) ist im *Liber selectarum cantionum* abgedruckt, das zwei Jahre nach dem Reichstag im Jahr 1520 in Augsburg unter der Aufsicht des Komponisten gedruckt wurde.⁶⁰⁰ Wolfgang Fuhrmann stützt Lodes' Hypothese vom Erklären der Motette im Hochzeitskontext mit dem Hinweis auf kompositorische Eigenheiten der Motette: Senfl verstärke durch die satztechnische Faktur die Textverständlichkeit bei den Worten »uxor tua« und »filii tui«, was direkt auf den Hochzeits-Kontext hinweise.⁶⁰¹

Über die musikalische Gestaltung der Feierlichkeiten in der Basilika von St. Ulrich und Afra schweigt der Chronist Haselberg. Erst für die Messe am Folgetag erwähnt er den Auftritt der kaiserlichen Musiker. Es erscheint also zwar möglich, dass Senfls *Beati omnes* im Rahmen der Hochzeit auf dem Reichstag 1518 von der kaiserlichen Kantorei gesungen wurde. Da jedoch genauere Hinweise auf die musikalische Gestaltung der Gottesdienste fehlen und auch keine spezifischen Hinweise im Repertoire

598 Stefan Gasch zitiert einen bislang nicht veröffentlichten Vortrag von Lodes: Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, S. 396.

599 Zur Augsburger Hochzeitsliturgie des 16. Jahrhunderts siehe Anonym, *Agenda seu liber obsequiorum*, fol. 71^v–73^v; Zollern, *Obsequiale Augustense*, fol. 57^r–59^r. Da der Eheschließung (*Solemnisatio matrimonii*) der Mainzer Erzbischof Kardinal Albrecht von Brandenburg vorstand, erscheint keineswegs sicher, dass ihr der Augsburger Ritus zugrunde gelegen haben muss. Jedoch enthält auch der Passauer Ritus, nach dem sich die kaiserliche Kapelle in dieser Zeit richtete, den Psalm *Beati omnes* (Anonym, *Agenda Patavien[sis]*, Wien 1514, VD16 A 736, fol. 26^v). Anders als in Augsburg, wo der Psalm als Segen für das Brautpaar gesprochen werden sollte, war er im Passauer Ritus zu Beginn der abschließenden Messe vorgesehen. Die Frage danach, wann bei Kaiserbesuchen und Reichstagen welcher Ritus zum Einsatz gekommen ist, scheint weitgehend ungeklärt und muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

600 Elisabeth Giselbrecht, »Glittering Woodcuts and Moveable Music. Decoding the Elaborate Printing Techniques, Purpose, and Patronage of the Liber Selectarum Cantionum«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 17–68; Angelika Bator, »Das Chorbuchdruck Liber selectarum cantionum (Augsburg 1520). Ein drucktechnischer Vergleich der Exemplare aus Augsburg, München und Stuttgart«, in: *Musik in Bayern 67* (2004), S. 5–38; Stephanie P. Schlagel, »The Liber selectarum cantionum and the ›German Josquin Renaissance‹«, in: *JMS 19* (2002), S. 564–615; Martin Picker, »Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520). A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 149–168.

601 Wolfgang Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 309–345, hier S. 318–321.

selbst vorhanden sind, ist dies nur eine von zahlreichen Möglichkeiten. Denkbar wäre auch das einstimmige Singen des Psalms oder das Erklängen einer anderen, heute verschollenen Vertonung des Texts. Musikalische Akzentuierungen einzelner Passagen (»uxor tua« und »filii tui«) können sowohl im Kontext der Hochzeitsliturgie, aber auch im Sinne der Marienfrömmigkeit gedeutet werden. Schließlich fand der Psalm nicht nur im Rahmen von Hochzeiten, sondern auch an Festtagen wie Maria Himmelfahrt Verwendung.⁶⁰²

Die Hochzeit des Markgrafen von Brandenburg und der bayerischen Prinzessin war der klingende Höhepunkt des Reichstags 1518. Erneut gelang es Maximilian, den Ereignissen durch den Auftritt seiner Musiker musikalisch seinen Stempel aufzudrücken. So zeichnete seine Hofkapelle nicht nur für die musikalische Gestaltung der Trauung verantwortlich, Maximilians Instrumentalisten durften – gemeinsam mit anderen Stadt- und Hofmusikern – auch die sonstigen Feiern mitgestaltet haben. Die Frage, ob im heute erhaltenen Repertoire Spuren der klanglichen Opulenz des Fests erhalten sind, erscheint an dieser Stelle beinahe sekundär. Die Reichsstände feierten in den Tagen der Hochzeit nicht nur das Brautpaar, sie zelebrierten in den prunk- und klangvollen Prozessionen, Banketten und Bällen auch das Reich selbst.

4.3 *Der letzte Ritter?*

Eine der vielleicht meistdiskutierten Bildquellen rund um die maximilianische Hofmusik ist der Hans Weiditz d. J. zugeschriebene Holzschnitt *Kaiser Maximilian hört die Messe* (Abb. I/2).⁶⁰³ Die Szene ist gerahmt vom Titel und einem Lobgedicht über den Kaiser am unteren Ende des Einblattdrucks. Im Vordergrund sind in der rechten Bildhälfte die kaiserliche Kantorei sowie links – am Orgelpositiv – der kaiserliche Hoforganist Paul Hofhaimer zu sehen.⁶⁰⁴ Sie gestalten gemeinsam einen Gottesdienst, dem Maximilian auf einer kleinen Bank neben dem Altar kniend folgt. Auf einem Balkon und im Raum verteilt stehen Personen in weltlich-höfischer Garderobe. Einige halten zu den Zelebranten blickend ein kleines Büchlein in den Händen. Neben der hervorstechenden Positionierung der Musiker fallen die drei Wappen in der oberen Bildhälfte ins Auge. Auf der heraldisch rechten Seite ist das kaiserliche Wappen gefolgt vom Wappen von Papst Leo X. im Zentrum platziert und heraldisch links steht das Wappen des Hauses Habsburg.

602 So etwa in Augsburg um das Jahr 1580: DK-Kk, Gl. Kgl. S. 3449, 80 X, fol. 205^v f.

603 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 181; siehe auch: Franz Körndle, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324.

604 Körndle, »Ein musikalisches Geschenk«, S. 308.

In der Forschungsliteratur finden sich zahlreiche Hypothesen, welches Ereignis die Graphik abbilden könnte. Ludwig Finscher geht davon aus, dass der Holzschnitt, der im Todesjahr Maximilians 1519 veröffentlicht wurde, eine Messe zeigen könnte, die während des Reichstags 1518 gehalten wurde.⁶⁰⁵ Am 1. August 1518 wurde im Augsburger Dom tatsächlich eine Messe gefeiert, die auf den ersten Blick zur päpstlich-kaiserlichen Symbolik des Weiditz'schen Holzschnitts zu passen scheint. Im Rahmen eines Amtes im Chor des Doms, das von der kaiserlichen Hofkapelle musikalisch gestaltet wurde, verlieh der päpstliche Legat Cajetan (1469–1534) in Anwesenheit des Kaisers dem Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg (1490–1545) die Kardinalswürde.⁶⁰⁶ Unmittelbar im Anschluss überreichte der Legat Maximilian einen Kreuzfahrerhut und ein Schwert – eine symbolische Aufforderung des Papstes an Kaiser und Reichsstände, der Bedrohung durch das Osmanische Reich militärisch entschieden entgegenzutreten. Im Rahmen der Messe zu Ehren des Mainzer Kurfürsten, die von zahlreichen Reichsständen besucht wurde, erreichte diese unmissverständliche Geste die größtmögliche Öffentlichkeit.⁶⁰⁷ Die Verleihung der Kreuzfahrersymbole spielte innerhalb der Zeremonie dabei keineswegs eine untergeordnete Rolle, was nicht zuletzt die Titelholzschnitte der beiden Nachrichtendrucke veranschaulichen, die das Ereignis in lateinischer und in deutscher Sprache dokumentieren.⁶⁰⁸ Ein Engel hält in seiner rechten Hand einen Kreuzstab, an dem ein Kardinalshut befestigt ist, während er in seiner linken Hand ein Schwert trägt, über das der Kreuzfahrerhut gestülpt ist (Abb. I/8). Wie sehr diese Zeremonie in ein größeres politisches Programm eingebettet war, zeigt eine Initiative dreier Kardinäle zur ›Türkenhilfe‹ nur vier Tage später.⁶⁰⁹

Über die Gestaltung der Messe berichtet sowohl der Augsburger Chronist Sender, als auch der kaiserliche Hofsekretär Jakob Mennel. Der gedruckte lateinische Bericht Mennels liegt auch in einer zeitgenössischen deutschen Übersetzung vor.

605 Ludwig Finscher, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1), Laaber 1989, S. 193–275, hier S. 262; anders: Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 28.

606 Clemens Sender beschreibt den Einzug des päpstlichen Legaten in Augsburg am 6. Juli 1518; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 135 f.; Jakob Mennel und Johann Speyßer, *Von dem [...] seltzamesten gaistliche geschicht*, [Augsburg] 1518, VD16 M 4615, S. 80.

607 Liste der anwesenden Reichsfürsten bei: Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 138.

608 Mennel, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu*; Mennel und Speyßer, *Von dem [...] seltzamesten gaistliche geschicht*.

609 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 140. Schon bei seinem Einzug am 7. Juli 1518 stellte Kardinal Cajetan die Symbole eindrucklich zur Schau: »Es ist der bepstlich legat, der ein cardinal und predigermunche ist, negst verschene mitwoch [iuli 7] mit keys. maj., den zweyen curfursten und andern fursten und herren mit grossem pomp ingeritten und fur seim crutz ein gulden schwert, daruff ein hud war, das von bepstlicher heylikeit keys. maj. zugeschickt sal sein, furen lassen« (Janssen, *Frankfurts Reichsrespondenz*, S. 965).

Als bald nach disem mit Cardinelischer beklaidung den roten hüt beziert, da selv vor dem altar mit gepogen knyen biß zû endt des lobgesangs Augustini und Ambrosii [Te Deum] sich hohe demütgt, welchs dann Rö. kay. may. hohe weit berümpf Singer wie und das gantz ampt loblichen sonder hoher melody gesungen, darnach ettlich collecten und gebet [...].⁶¹⁰

Während der deutsche Bericht, der die Geschehnisse relativ weit entfernt von seiner lateinischen Vorlage wiedergibt, lediglich die »sonder hoher melody« der kaiserlichen Hofmusik lobt, erwähnt der lateinische Originalbericht Mennels ausdrücklich das Spiel der Orgel. Die Kantorei begleitete nicht nur die Verleihung der Kardinalswürde an Albrecht, sondern den gesamten Gottesdienst, der von den Chronisten einhellig wegen seines festlichen Charakters und der musikalischen Pracht gelobt wird. Die chronikalischen Beschreibungen der Musik passen in groben Zügen zur Darstellung in Weiditz' Holschnitt. Der Kunsthistoriker Bruno Bushart ordnet den Holschnitt zwar wie Finscher dem Umfeld des Augsburger Reichstags im Jahr 1518 zu, weist jedoch auf ein grundlegendes Problem hin: Die abgebildete Architektur erinnert weder an den Innenraum des Augsburger Doms, noch lassen sich nennenswerte Ähnlichkeiten zu einer anderen Augsburger Kirche oder Kapelle feststellen.⁶¹¹ Freilich macht dieses Argument eine Zuordnung zu einem konkreten Ereignis in Augsburg keineswegs unmöglich.

Doch einige andere Argumente sprechen gegen den von Finscher vorgeschlagenen Zusammenhang zwischen dem Holschnitt und der Verleihung der Kardinalswürde an Albrecht von Brandenburg am 1. August 1518. Auf der Graphik Weiditz' sind weder der päpstliche Gesandte noch der Mainzer Erzbischof auszumachen. Auch der Kardinalshut und die Kreuzfahrerinsignien, die in der medialen Präsentation des Ereignisses eine zentrale Rolle spielten, sind nicht abgebildet.

In gewisser Weise könnte man Weiditz' Holschnitt als Sinnbild für das Wirken der Hofkapelle auf einem Reichstag unter Maximilian sehen: Die prominente Posi-

610 Mennel und Speyßer, *Von dem [...] selzamesten gaistliche geschicht*, fol. Br^v. Die deutsche Übersetzung des Augsburger Juristen Johann Speyßer stammt vermutlich aus dem Jahr 1518 und ist dem »Rö. Kay. Maye. Radt« Jakob Fugger gewidmet. Clemens Sender beschreibt die Szene weitaus nüchterner: »auff solichs hat er im den cardinalhüt aufgesetzt und ist kniet beliben so lang, bis daß des kaisers canterei das *te deum laudamus* haben ausgesungen mit orglen und trumethen« (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 139).

611 Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna*, S. 260 f. Cuyler meint, in der abgebildeten Architektur die Kirche von St. Anna vor der Erbauung der Fuggerkapelle erkennen zu können. Als Argument führt sie lediglich ihre persönlichen Beobachtungen an; Cuyler, »Musical Activity in Augsburg and its Annakirche, ca. 1470–1630«, S. 39; daran anschließend: Birkendorf, *Der Codex Perinner*, Band 1, S. 178. Über den Zusammenhang zwischen den Flügeln des Rückpositivs der Orgel in der Fuggerkapelle und dem Weiditz'schen Holschnitt berichtet auch Boris Voigt, der in weiten Teilen der Argumentation Busharts folgt; Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 340.

W 1117
Von dem Erlichen vnd in teütschen
landen selzamesten gäistlichen geschichte. in
de ersten tag des monat Augusti zu Aug-
spurg begangen. in dem jar des herren
1518



Bayerische
Staatsbibliothek
München

Abb. 1/8: Jakob Menzel, De inclito atque apud Germanos rarissimo actu, Augsburg 1518, fol. A1ʳ.

tionierung der kaiserlichen Hofmusiker drückt deren herausgehobene Rolle bei offiziellen Anlässen aus. Die Detailgenauigkeit, mit der Paul Hofhaimer im Profil kenntlich gemacht ist, könnte man als Ausdruck des großen Interesses des Kaisers an der Anwesenheit seines Orgelvirtuosen und seines modernen Instrumentariums bei Reichsversammlungen deuten (Kap. I/1.1). Im Hintergrund sind Teile der Reichsöffentlichkeit, das heißt Kurfürsten und Fürsten abgebildet. Sie sind die Adressaten der kaiserlich-musikalischen Repräsentationsbemühungen beim Reichstag.⁶¹² Die Frage, ob der Holzschnitt tatsächlich die Verleihung der Kardinalswürde während des Ständetreffens 1518 und die anschließende unmissverständliche Aufforderung des päpstlichen Legaten zum »Kreuzzug« zeigt, oder ob ein anderes Ereignis aus der Zeit um 1518 dargestellt ist, erscheint hier beinahe zweitrangig.

5 Musikalien im Kontext der Augsburger Reichstage

Bereits der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser stellte die Frage nach der Bedeutung der Mobilität von Musikern für die Entwicklung des zeitgenössischen Repertoires. Für die Verbreitung der Werke der sächsischen Hofmusiker Adam von Fulda, Konrad Rupsch und Johann Walter seien Reisen »eine Hauptgelegenheit« gewesen.⁶¹³ Es scheint naheliegend, dass der Reichstag für Musiker und Buchhändler eine optimale Gelegenheit war, ihre neuesten Werke abzuschreiben, zu tauschen, zu erwerben und zu verkaufen. So berichtet der spätere Papst Pius II., Enea Silvio Piccolomini, vom Ständetreffen im Jahr 1454 in Frankfurt, dass Johannes Gutenberg den anwesenden Ständen seine gedruckte Bibel präsentiert habe. Bereits im März 1455 alle Exemplare ausverkauft gewesen sein sollen.⁶¹⁴ Derartige Berichte und Belege sind jedoch insbesondere für Musikbücher eine echte Seltenheit und auch aufgrund der delikaten Quellenlage ist die Frage nach der Rolle des Reichstags beim Austausch von Kompositionen und für die Produktion von Musikhandschriften und Musikdrucken ein Thema für eine eigene Studie. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle einige Randbemerkungen und Denkanstöße genügen. Mitte des 16. Jahrhundert waren die Augsburger Reichstage mehrmals Impulsgeber für musikalische Gelegenheitsdrucke (Kap. III/3 und Kap. IV/2). Die frühen Musikdrucke aus der maximilianischen Ära sind dagegen kaum einem bestimmten Reichstag zuzuordnen. Zwar weisen das *Liber selectarum cantionum* (1520) oder die frühen Augsburger Drucke von Erhard

612 Bushart macht hinter Maximilian etwa den sächsischen Kurfürsten Friedrich aus; Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna*, S. 261.

613 Moser, *Paul Hofhaimer*, S. 191.

614 Ursula Rautenberg, »Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit«, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Vorstand der Maximilian-Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1999), S. 339–376, hier S. 348.

Öglin (1512) und Hans Froschauer (1512) eine große Nähe zum Kaiserhof auf, eine direkte Verbindung zu den Ereignissen der Reichstage ist jedoch kaum ersichtlich.⁶¹⁵ Die Augsburger Musikalienproduktion des frühen 16. Jahrhunderts scheint vielmehr im Zeichen der häufigen Präsenz des Kaisers und seiner Musiker in Augsburg auch jenseits der Reichstage zu stehen.

Einige Musikhandschriften werden dagegen in der Forschung ausdrücklich in Verbindung mit den Reichstagen unter Kaiser Maximilian gebracht. Manuskripte, insbesondere sogenannte musikalische »Notizbücher«, dürften vor allem auf Reisen Hauptinstrumente des Austauschs von Kompositionen gewesen sein.⁶¹⁶ Teile dieser Handschriften, in denen Komponisten, Schreiber und Sammler nach und nach Noten archivierten und für die spätere aufwendige Aufarbeitung in Sammelhandschriften und repräsentativen Chorbüchern vorbereiteten, könnten den musikalischen Austauschprozess während der Ständetreffen des 16. Jahrhunderts abbilden. Da genaue Datierungen der einzelnen Faszikel und Abschnitte jedoch nur in den seltensten Fällen möglich sind, stoßen ereignisbezogene Analysen des Repertoires schnell an eine kaum überwindbar scheinende Grenze. Ich möchte zwei Handschriften herausgreifen, die trotz der auch hier spürbar werdenden methodischen Schwierigkeiten in der jüngeren Literatur mit dem Augsburger Reichstag im Jahr 1518 in Verbindung gebracht wurden.

Die erste Handschrift, die im Kontext des Ständetreffens diskutiert wird, ist der sogenannte Codex Pernner (D-Rp, C 120). Das Chorbuch wird heute – wie schon erwähnt – in der Regensburger Proske-Sammlung aufbewahrt. Rainer Birkendorf datiert den ersten Teil des Codex in die Jahre um 1518. Der Abschnitt, für den »Hand C« verantwortlich zeichne, sei im Spätsommer des Jahres, vermutlich während des Reichstags entstanden.⁶¹⁷ Der Schreiber habe Repertoire »unmittelbar aus Chorbüchern (fremder Provenienz)« abgeschrieben.⁶¹⁸ Tatsächlich enthält die Abteilung des Codex, die Birkendorf in das Umfeld des Reichstags einordnet – ganz im Kontrast zu den vorhergehenden und nachfolgenden Sektionen –, kein Repertoire, das unmittelbar der Hofkapelle Maximilians zuzuordnen wäre.⁶¹⁹ Neben einer petrarchistischen Frottola, einer textlosen Chanson und einzelnen Messteilen stehen im »Reichstagsabschnitt« der Handschrift unter anderem ein *Te Deum*, das Andreas de

615 Nicole Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *Niveau, Nische, Nimbus. Die Anfänge des Notendrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), Tutzing 2010, S. 315–345, hier S. 321 f.

616 Birkendorf, *Der Codex Pernner*, Band 1, S. 86 sowie S. 174.

617 Ebd., S. 86.

618 Ebd., S. 19.

619 Sämtliche Kompositionen des Abschnitts sind anonym überliefert. Nicht in allen Fällen können die Autoren durch Konkordanz sicher festgestellt werden; Birkendorf, *Der Codex Pernner*, Band 3, S. 70–74.

Silva zugeschrieben wurde, sowie eine vollständige *Missa Ecce quam bonum* von Jean Mouton.⁶²⁰ Birkendorf vermutet, dass das Repertoire aus Chorbüchern italienischer Provenienz in den Bestand der Hofkapelle übernommen worden seien. Womöglich brachte der päpstliche Legat Cajetan, die Gesandten der Republik Venedig oder die Botschafter der italienischen Fürstenhöfe Musikalien mit zum Reichstag nach Augsburg. Auch die engen Verbindungen der Augsburger Kaufleute mit den italienischen Handelszentren mögen dazu geführt haben, dass sich in den Augsburger Bibliotheken Repertoire befand, das für die kaiserliche Hofkapelle von Interesse gewesen ist. Die Heterogenität des Repertoires – weltliche und geistliche Stücke stehen direkt nebeneinander – und die notizartige Übernahme (nur die Tenorstimmen sind vollständig textiert) spiegeln die Flüchtigkeit des Reichstags. Hier steht weder das politische Geschehen, das Zeremoniell oder die klingende Musik im Vordergrund, sondern die langfristige Erweiterung des Repertoires.

Die zweite Musikalie, die im Kontext des Reichstags 1518 diskutiert wird, ist die Handschrift Mus.ms. 3155 der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Das kleinformatige Chorbuch weist deutliche Bezüge zum Codex Pernner auf.⁶²¹ Zwar gibt es zwischen dem Codex und der Münchner Handschrift nur wenige Konkordanzen, ähnliche Schreiberhände deuten jedoch auf eine nahe Verwandtschaft hin.⁶²² Mus.ms. 3155 ist in zwei Großabschnitte gegliedert: Während der erste Teil in die Ära der maximilianischen Hofmusik datiert, wurde der zweite Teil vermutlich von Lukas Wagenrieder nach dessen Wechsel an die bayerische Hofkapelle in den 1520er Jahren geschrieben.⁶²³ Die Homogenität des Repertoires – Mus.ms. 3155 enthält ausschließlich deutsche Lieder – zeigt, dass es sich hier keineswegs um ein Notizbuch wie im Fall des Codex Pernner, sondern um eine auf Repräsentativität angelegte Sammlung weltlich-höfischen Repertoires handelt. Die Liedkomponisten der Hofkapelle von Heinrich Isaac über Paul Hofhaimer bis hin zu Ludwig Senfl bestimmen den Band, wobei auf den Kompositionen des Letztgenannten ein deutlicher Schwerpunkt liegt.⁶²⁴ Nicole Schwindt vermutete als erste eine Verbindung zwischen Mus.ms. 3155 und dem Reichstag.⁶²⁵ Ihre Hauptargumente sind das ungewöhnliche Mise-en-page der Hand-

620 Zu den Kompositionen siehe Birkendorf, *Der Codex Pernner*, Band 1, S. 207–218.

621 Ebd., S. 111–114.

622 Ebd., S. 29–50. Birkendorf, »Bemerkungen zur Entstehung des Codex Prenner«, S. 170.

623 Birkendorf, *Der Codex Pernner*, Band 1, S. 111–114.

624 Für eine ausführliche Beschreibung siehe Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 243–255.

625 Nicole Schwindt, »Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch-flämisch-deutsch«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 27–76, hier S. 56; Nicole Schwindt, »Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls«, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 257–264, hier S. 259 f.; Nicole Schwindt, »Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt?«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 121–145, hier S. 126.

schrift und die »spezifische Art des kalligraphischen Aufwands« bei der Erstellung sowie die Auswahl zahlreicher politischer Texte. Diese drei Aspekte begründen – so Schwindt – den symbolisch-repräsentativen »Ausnahmecharakter« der Handschrift. Das Eröffnungstück *Kain höhers lebt, noch schwebt*, das an Kaiser Maximilian adressiert ist, breche zudem mit der Konvention, eine Liedsammlung mit einer geistlichen Komposition beginnen zu lassen.⁶²⁶ Der explizit politische Text des Lieds (Nr. 1) stellt die Handschrift tatsächlich unmissverständlich in den Kontext der kaiserlichen Hofkapelle. Einen direkten Bezug zum Reichstag lässt sie jedoch nicht erkennen.

Kain höhers lebt, noch schwebt, dem Adler yetz auf erden gleich:
 In aller welt, hoch g'meldt, über das heilig Römisch Reich:
 Die Flüg außsprait, hellt Frid und Glait
 den Jungen sain, mit grechtem Schein
 groß miltgkait, wild pawen und gait,
 zue zeigen schon, seiner edlen Kaiserlichen Kron.⁶²⁷

Das besonders repräsentative Erscheinungsbild kann für sich genommen ebenfalls nicht als expliziter Hinweis auf Reichstag als Ereignis gewertet werden. Gerade um das Todesjahr Maximilians wurden im Umfeld der Hofkapelle zahlreiche Musikalien geplant und geschrieben, die offensichtlich als prachtvolle Geschenke konzipiert waren. Manche dieser Arbeiten blieben – wie auch Mus.ms. 3155 – unvollendet und wurden den Widmungsträgern nicht übergeben.⁶²⁸ Womöglich ist auch die Münchner Liederhandschrift in den Kontext der unfertigen musikalischen Geschenke einzuordnen.

Das erstaunlich politische Repertoire der Handschriften kann dagegen durchaus vor dem Hintergrund der Geschehnisse des Reichstags gelesen werden. So enthält sowohl Mus.ms. 3155 als auch der Codex Pernner das Kreuzfahrerlied *In Gottes Namen fahren wir*.⁶²⁹ Hier spiegelt sich die während des Reichstags – unter anderem beim genannten

626 Schwindt, »Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls«, S. 260.

627 Ebd., S. 260.

628 Das unvollendet gebliebene Münchner Chorbuch D-Mbs, Mus.ms. 510 war als Geschenk für Kardinal Matthäus Lang konzipiert; Martin Bente u. a., *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 252). Womöglich war auch ein heute in Wolfenbüttel aufbewahrtes Chorbuch (D-W, Cod. Guelf. A. Augusteus 2°) ein Geschenk Maximilians an Wilhelm IV. von Bayern. Das Chorbuch datiert in die Jahre um 1518; Adelheidis von Rohr, »Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog Augsburg Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A. Augusteus 2°«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198. Auch das Chorbuch D-Mbs, Mus.ms. 65 wurde vermutlich als Geschenk konzipiert; Körndle, »Ein musikalisches Geschenk«.

629 D-Mbs, Mus.ms. 3155, fol. 73^v–74^r. Im Codex Pernner finden sich sogar zwei Vertonungen, jedoch nicht in dem Abschnitt, den Birkendorf auf den Reichstag verortet; D-Rp, C 120, S. 20 f., S. 296 f.

Gottesdienst am 1. August 1518 – präsenre Kreuzfahrersymbolik. Der Krieg gegen das Osmanische Reich war nicht nur Hauptthema des Reichstags, sondern wurde auch im Repertoire der Hofkapellen verarbeitet. Inwiefern Mus.ms. 3155 tatsächlich direkt die Einflüsse des Reichstags aufnahm oder nur den ›Zeitgeist‹ verkörpert, lässt sich wohl kaum mehr feststellen. Die besondere Politisierung des Repertoires einer Handschrift einzelnen Reichstagen zuzuschreiben, dürfte für die Aetas Maximiliana nicht unproblematisch sein. Reichstage wurden beinahe jedes Jahr geplant: So hatte Maximilian bereits in den Jahren 1516 und 1517 mehrfach einen Reichstag einberufen, ohne dass es tatsächlich zur Verhandlungsaufnahme gekommen wäre. Die Frequenz der Treffen der Reichsstände war so hoch, dass der vergleichsweise langfristige Konzeptions- und Produktionsprozess von Musikalien ohne konkrete Hinweise wohl kaum einem einzelnen Ereignis zugeschrieben werden kann.

Trotz ihrer Verwandtschaft zeigen Mus.ms. 3155 und der Codex Pernner zwei vollkommen unterschiedliche Kontexte für Musikalien im Rahmen der Reichstage auf. Während der Codex aus der Regensburger Proske-Sammlung womöglich während des Reichstags als musikalisches Notizbuch zu Einsatz kam, steht die Münchner Handschrift im Zeichen der politischen Ereignisse, die auch den Reichstag beschäftigten. In beiden Fällen bleiben jedoch Fragen offen.

*

Obwohl sie nicht aus der Regierungszeit Maximilians stammt, möchte ich an dieser Stelle auf eine wichtige Quelle zur Rolle der Reichstage für die Musikalienproduktion und Rezeption im 16. Jahrhundert hinweisen. Es handelt sich um einen Brief Georg Peschins, eines Mitglieds der Hofkapelle des Pfalzgrafen Ottheinrich, der auf den letzten Seiten des sogenannten *Heidelberger Kapellinventars* überliefert ist und aus dem Umfeld des Geharnischten Reichstags 1547/48 stammt. In seiner Mitteilung vom 18. November 1547 reagiert Peschin offenbar auf eine Aufforderung seines Dienstherrn, Musikalien zum Reichstag nach Augsburg zu bringen.⁶³⁰ In der Edition des Inventars der Ottheinrich'schen Kapelle ist eine vollständige Transkription des Briefs verfügbar.⁶³¹

Freundlicher lieber Gsell unnd Bruder Kilian Jch hab ein Schreib (deiner handschrift) von meinem gnedigen fürsten und herren empfangen: unnd darin etlich artical vernommen

⁶³⁰ Matthias Miller und Karin Zimmermann, *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495)* (= Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), Wiesbaden 2007, S. 72.

⁶³¹ Jutta Lambrecht, *Das ›Heidelberger Kapellinventar‹ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*, Heidelberg 1987, Band 1, S. 293–295.

Für das erst: das Jr f Gnaden vonunotten achten das daselben etliche gsangbuchlen hinauff zu füren sein, Auff Solchs bitt Jch mit hochstem vleis du wöllest Jr f gnaden der maß berichten Nemblich: das Nun ein Zeithermeines gnedigen herrn Soonderlich (die 6 roten puchlin) vor meinem gnedigsten herrn Churfürsten gebraucht worden: unnd so Jch zu Augspurg zur Musiken mit .andern gebraucht soll werden derselben .6 Roten 5 schwartzen in papir unnd 5 schwarzen in pargamen gebunden puchlein daraus Jch vill ausgesetzt, har manglen würde 1: unnd wiewol der hans schopfer allein die 6. kleinen Rotten püchlen obgemelt gefordert auch ich sie Jm volgen lassen und zugestellt angesehen das mein gnediger Fürst und herr solchs vor auch bewilligt hat. [...] ⁶³²

Drei wichtige Aspekte aus Peschins Brief sollen hier diskutiert werden: Zum ersten legte Pfalzgraf Ottheinrich offenbar großen Wert auf die Verfügbarkeit von Notenmaterial während des Reichstags. Er wies Peschin an, »etliche gsangbuchlen hinauff zu füren«. ⁶³³ Ottheinrich hatte in Neuburg eine repräsentative Hofkapelle aufgebaut, die er womöglich auch mit zu Reichstagen brachte. Darauf deutet jedenfalls die zweite zentrale Bemerkung Peschins hin, der davon schreibt, dass er »zu Augspurg zur Musiken mit andern« gebraucht würde. ⁶³⁴ Der Musiker stellt den Transport der verschiedenen Stimmbuchsätze nach Augsburg ausdrücklich in den Zusammenhang mit dem Erklingen von Musik. Dass dies nicht unbedingt als Selbstverständlichkeit gelten kann, deutet der dritte Aspekt an, der an dieser Stelle angesprochen werden soll. Im Verlauf seines Briefs bemerkt Peschin explizit, dass er sich auf dem Reichstag mit »mögliche[m] vlais« bemühen werde, an neue Kompositionen zu kommen. Die Vermutung, dass ein Reichstag von Musikern und professionellen Schreibern genutzt wurde, um Musik zu kopieren, kann durch Peschins Brief auf eine – freilich schmale – Quellenbasis gestellt werden. Musikhandschriften und Musikdrucke dürften beim Reichstag also sowohl Aufführungsmaterialien als auch Medien musikalischen Austauschs gewesen sein.

632 Zit. nach Lambrecht, *Das ›Heidelberger Kapellinventar‹*, S. 293.

633 Ebd.

634 Ebd.

Kapitel II

Adventus imperatoris Die Rückkehr Karls V. und der Reichstag 1530

II Adventus imperatoris – Die Rückkehr Karls V. und der Reichstag 1530

Das folgende Kapitel untersucht die musikalische Gestaltung des Beginns des Reichstags im Jahr 1530 einschließlich seiner Vorgeschichte. Gerade die gut dokumentierte Anreise und die sehnlichst erwartete Ankunft des Kaisers im Reich bieten die Chance, die Eröffnung eines Reichstags als klingendes Ereignis in den Blick zu nehmen. Musik, so die im Folgenden vertretene These, war hier mehr als nur begleitender Schmuck des eigentlichen Reichstagsgeschehens. Sie war Bedeutungsträger in Zeremoniell und Fest.

Spätestens seit dem Wormser Reichstag von 1521 war das Heilige Römische Reich in seinen Grundfesten erschüttert. Ein Teil der Reichsstände hatte sich zu den Lehren Martin Luthers bekannt und die politisch-soziale Ordnung des Reichs, die sich als eine in ein göttliches Größeres eingebettete verstand, war ins Wanken geraten.¹ In Speyer war 1529 der Streit eskaliert, da die lutherischen Stände sich geweigert hatten, die im Reichsabschied festgeschriebenen Beschlüsse der Beratungen zu akzeptieren. Der Reichstag 1530 wurde zur großen Bühne für das »Drama der Glaubensspaltung«.² Die Religionskonflikte griffen dabei den Reichstag als Institution in seinen geistlich durchwobenen Abläufen, Ritualen und Zeremonien selbst an. Der Riss, der das Reich entzweite, teilte auch die Reichstadt Augsburg in zwei Lager. Die zurückhaltende Politik des Rats der Stadt in Reformationsfragen in den 1520er Jahren stand der Mehrheitsmeinung der Bevölkerung gegenüber, die sich offen zum Protestantismus bekannte. Erst im Zuge der Verhandlungen um den Reichsabschied 1530 positionierte sich die Stadtführung und stellte sich hinter das Augsburger Bekenntnis.³ Mit rund 20 Wochen war der Augsburger Reichstag im Jahr 1530 das längste Ständetreffen in der Regierungszeit Karls V.⁴ Er ragt nicht nur aufgrund seiner besonderen politischen Bedeutung, sondern auch wegen seiner detaillierten zeitgenössischen Dokumentati-

1 Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des alten Reiches*, München 2008, S. 93.

2 Ebd., S. 97.

3 Rolf Kießling, Art. »Augsburg in der Reformationszeit«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünstedel u. a., Augsburg 1998, S. 64–74, hier S. 68.

4 Der Reichstag dauerte vom 20. Juni bis zum 19. November; Alfred Kohler, »Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz, Wien 1987, S. 222–257, hier S. 234.

on besonders hervor.⁵ Zahlreiche Chroniken, Heroldsdichtungen und Egodokumente beschreiben den Reichstag und entwerfen ein lebendiges Bild der Ereignisse, die Rosemarie Aulinger als die »Aufgipfelung des Reichstagsgeschehens« beschreibt.⁶ Heute wird der Reichstag hauptsächlich mit der Verkündung des Augsburger Bekenntnisses (Confessio Augustana) in Verbindung gebracht. Auf der Tagesordnung standen jedoch auch andere drängende Fragen, etwa die Konflikte mit dem Osmanischen Reich, oder die Diskussion um die Wahl eines neuen römischen Königs.⁷

Für die Reichsstadt Augsburg bedeutete der Tod Kaiser Maximilians I. im Jahr 1519 auch aus musikalischer Sicht eine entscheidende Zäsur. Während sie in der Regierungszeit Maximilians mit regelmäßigen Besuchen des Kaisers und seines Hofstaats, seiner Hofkünstler und Hofmusiker rechnen konnte, hielt sich der neue Kaiser Karl V. weit weniger häufig in Augsburg auf. Seine fast zehnjährige Absenz im Reich zwischen 1521 und 1530 bedeutete auch die Abwesenheit der kaiserlichen Hofmusik. Die *Capilla flamenca* und die kaiserlichen Instrumentalisten spielten im Konzert der Hofmusiker des Heiligen Römischen Reichs bis ins Jahr 1530 keine bedeutende Rolle. Auch für den Reichstag 1530 kursiert in der musikwissenschaftlichen Forschung vor allem ein Name aus der goldenen Zeit des Augsburger Musiklebens. Ludwig Senfl, 1530 seit beinahe einem Jahrzehnt am wittelsbachischen Hof in München angestellt, bestimmt wie kein anderer Musiker das aktuelle Musikschiff zum Großereignis. Es ist vor allem der Brief, den Martin Luther dem Schweizer Komponisten von der Veste Coburg aus schrieb, der immer wieder auf Interesse stößt, verspricht er doch ein Stück musikalische Reformationsgeschichte.⁸

Sowohl die Hofkapelle Karls V. als auch die Hofmusiker seines Bruders, des böhmischen Königs Ferdinands I., waren, wie im Folgenden gezeigt wird, zum Reichstag

-
- 5 Heinrich Lutz, »Kaiser, Reich und Christenheit. Zur weltgeschichtlichen Würdigung des Augsburger Reichstages 1530«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 7–35.
 - 6 Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 328.
 - 7 Zur Prioritätenliste des Kaisers im Vorfeld des Reichstags siehe Wolfgang Reinhard, »Die kirchenpolitischen Vorstellungen Karls V.«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 62–100, hier S. 86–91.
 - 8 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke 1*, hrsg. von Theodor Kroyer (= DTB 3/2), Leipzig 1903, S. xlv; Rainer Birkendorf, *Der Codex Perner. Quellenkundliche Studie zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburg 1994, S. 71; Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids (Michigan) u. a. 2007, S. 52; Grantley McDonald, »The Life and Trials of Lutheran Musicians at the Courts of Wilhelm IV and Ludwig X of Bavaria«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 23–42; Andrea Horz, »Imago Senflii. Komponieren im Zeitalter der Reformation«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 43–76, hier S. 44–50.

nach Augsburg gereist.⁹ Die Kantorei Karls V. dürfte während des Aufenthalts des Kaisers in Augsburg sogar mit neuem Personal verstärkt worden sein, das während des Reichstags in den Niederlanden angeworben wurde.¹⁰ Ergänzt wurde die Hofmusik des Kaisers durch ein Ensemble von vier »geigern«.¹¹ Auch die Anwesenheit Ludwig Senfls und der bayerischen Hofkapelle Wilhelms IV. gilt in der Forschung als gesichert.¹² Zahlungen in den Augsburger Baumeisterbüchern belegen darüber hinaus die Anwesenheit einer großen Anzahl von Instrumentalisten geistlicher und weltlicher Fürstenhöfe.¹³ Besonders hervorzuheben ist die Erwähnung der Hofmusik Marias von Ungarn. Eine Zahlung vom 2. Juli 1530 deutet darauf hin, dass die Schwester Karls V. und spätere Statthalterin der Niederlande ein Alta-Ensemble mit nach Augsburg gebracht hatte.¹⁴

1 Die Anreise Kaiser Karls V. über München

Am 24. Februar 1530 krönte Papst Clemens VII. den römischen König Karl in Bologna zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs. Die prachtvolle musikalische Gestaltung durch die päpstliche und die kaiserliche Hofkapelle ist in der Forschung – einschließlich des möglicherweise erklangenen Repertoires – ausführlich diskutiert worden.¹⁵ Auch die klangliche Begleitung der Prozessionen, die im Rahmen des mehrmonatigen Aufenthalts Karls in Bologna stattfanden und insbesondere in Holzschnittserien dokumentiert sind, wurde in der Literatur zumindest oberflächlich besprochen. Neun Jahre lang hatte Karl V. das Reichsgebiet nicht betreten, als er sich im Jahr 1530 von Bologna aus auf den Weg zum Augsburger Reichstag machte. Die ›Absentia regis‹ hatte zu politischer Stagnation geführt. Karl V. hoffte, durch seine persönliche Anwesenheit die verhärteten Fronten lösen zu können. Die Kaiserkrönung in Bologna verlieh dem Reichstag in Augsburg auch in zeremonieller Hinsicht besonderes Gewicht. Folgerichtig war das Ständetreffen 1530 einer der am besten besuchten Reichstage in

9 Zu den Zahlungen an die Mitglieder der Hofkapelle in Augsburg siehe Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion* (= Studies in Medieval and Renaissance Music 12), Woodbridge 2012, S. 94–98.

10 Ebd., S. 95.

11 D-Asa, Baumeisterbücher 1530, fol. 36^r.

12 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 315.

13 D-Asa, Baumeisterbücher 1530 fol. 35^v–36^v.

14 »it. 5 fl. der kunigin zu unger busauner etc.« (D-Asa, Baumeisterbücher 1530, fol. 36^r).

15 Klaus Pietschmann, »A Motet by Constanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354; Anthony M. Cummings, *The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537*, Princeton 1992, S. 128–139.

der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹⁶ Alleine das Gefolge des Kaisers dürfte mehrere tausend Menschen umfasst haben. Obwohl sich einige Reichsstände bemühten, die Größe des Gefolges und damit die Kosten für den Reichstag gering zu halten, dürfte die in der Literatur diskutierte Zahl von bis zu 10 000,¹⁷ in der Spitze sogar von 15 000¹⁸ Reichstagsbesuchern für das Jahr 1530 plausibel sein. Die Erwartungen der Reichsstände an Karl bei seiner Rückkehr ins Reich waren enorm. Seine Reise nach Augsburg – insbesondere sein Zwischenhalt in München – wurde zu einem Triumphzug. Der Weg von Innsbruck über München in die Lech-Metropole wurde begleitet von Empfängen, Festen, Bällen und Geschenken.

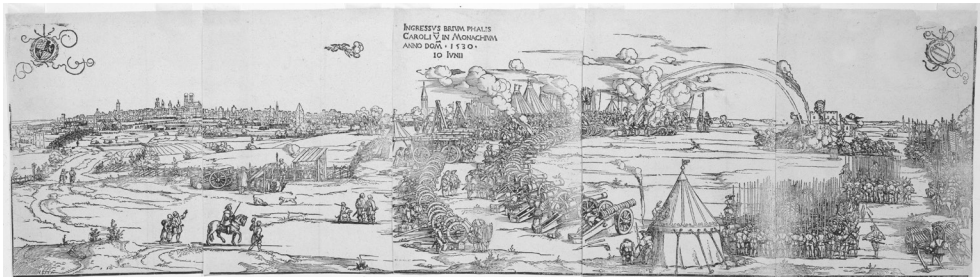


Abb. II/1: Sebald Beham, Der Einzug Kaiser Karls V. in München, 1530, Holzschnittserie aus fünf Blättern, Metropolitan Museum New York, 54.539.9a-e.

Zu Reichstagen in Augsburg reisten die Kaiser – meist aus den Habsburgischen Erblanden kommend – häufig über München an.¹⁹ Nicht selten hielt man sich für mehrere Tage in der wittelsbachischen Residenzstadt auf. Für die bayerischen Herzöge boten Kaiserbesuche einen willkommenen Repräsentationsraum, der – insbesondere im Vorfeld eines Reichstags – eine große Öffentlichkeit versprach. Im kaiserlichen Gefolge kamen häufig namhafte Fürsten und Gesandte in die Stadt an der Isar und machten die Kurzaufenthalte zu kleinen Gipfeltreffen. Auch 1530 reisten im Tross Karls V. viele große Namen der europäischen Politik.²⁰ Am 10. Juni 1530 wurden

16 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 119.

17 Kohler, »Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts«, S. 223–227.

18 Aulinger vermutet in Bezug auf den Augsburger Reichstag 1566 eine Besucherzahl von bis zu 15 000 Menschen; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 175.

19 Schon Kaiser Maximilian reiste häufig über München nach Augsburg oder stattete der Stadt nach seinen Augsburg-Aufenthalten einen Kurzbesuch ab – so etwa während des »großen« Augsburger Reichstags im Jahr 1500. Im Kontext dieser Besuche sind auch Zahlungen des Kaisers an die bayerische Hofmusik belegt; Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 3/2 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1998, S. 306, Nr. 10796.

20 Für die Namen der wichtigsten Fürsten beim Einzug in München siehe Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreytung zu München*, [Nürnberg] [1530], VD16 K 37.

Karl V., sein Bruder Ferdinand und die stattliche Entourage lautstark willkommen heißen und auch für die Folgetage hatte man ein kostspieliges Festprogramm für den Kaiser und sein Gefolge vorbereitet.

Der Besuch des Kaisers in München war nicht ohne politische Brisanz. Die wittelsbachischen Bestrebungen, ein Mitglied der Familie zum römischen König wählen zu lassen, hatten in den 1520er Jahren Kontur gewonnen und standen in direkter Opposition zur Familie Habsburg, die den Bruder des Kaisers Ferdinand zum König wählen lassen wollte. Man erwartete wohl eine Entscheidung in dieser Frage während des Reichstags.²¹ Im Jahr 1529 hatten die Bayern bereits eine Wahlabsprache mit dem Mainzer Kurfürsten getroffen.²² In München und während des Augsburger Reichstags präsentierte sich im Jahr 1530 Wilhelm IV. also nicht bloß als Herzog, sondern auch als Kandidat auf den Thron des römischen Königs.²³ Archivarische Aufzeichnungen, gedruckte Berichte sowie ein großformatiger Holzschnitt Sebald Behams, der die Heerschau anlässlich des Einzugs vor den Toren Münchens abbildet, dokumentieren die Münchner Ereignisse detailliert.²⁴ Sie zeichnen das Bild eines alle Sinne ansprechenden Fests zu Ehren Kaisers Karls (Abb. II/1). Behams Graphik, die insgesamt fünf Blätter umfasst, lässt die Dimensionen des Schauspiels am Ostufer der Isar erahnen. Zu sehen sind Kanonen, Mörser, zahllose Soldaten sowie eine hölzerne Burg, mit deren Zerstörung das gestellte Scharmützel seinen Höhepunkt erreichte. Beim Blick auf die Details erkennt man den Kaiser und seinen Bruder Ferdinand zu Ross, kenntlich gemacht durch die beiden Säulen des Herakles, den Symbolen Karls V., im Hintergrund nicht weit entfernt sind mindestens fünf Posaunisten oder Trompeter zu erkennen. An ihren Instrumenten sind kleine Fahnen angebracht, auf denen der doppelköpfige Adler, das kaiserliche Wappen, zu erkennen ist. Die Musiker werden durch die Fahnen eindeutig dem kaiserlichen Gefolge zugeschrieben. In den schriftlichen Berichten werden sie jedoch an keiner Stelle erwähnt. Die Frage, ob die

21 Paula Sutter Fichtner, *Ferdinand I. Wider Türken und Glaubenspaltung*, Graz u. a. 1986, S. 95; Heinrich Lutz, »Karl V. und Bayern. Umrisse einer Entscheidung«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41, hier S. 21 f.

22 Reinhard, »Die kirchenpolitischen Vorstellungen Karls V.«, S. 89.

23 Sigmund Ritter von Rietzler, Art. »Wilhelm IV. von Baiern«, in: *ADB*, Band 42 (1897), S. 705–717.

24 Neben Briefen italienischer Gesandter dokumentieren auch drei gedruckte Berichte den Einzug des Kaisers in München; Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreytung zu München*; Caspar Sturm, *Ain kurtze anzayung und beschreybung*, [Augsburg] [1530], VD16 ZV 26691, VD16 S 10013, VD16 ZV 18490; Anonym, *Lentree de la tressacree majeste*, Antwerpen 1530; Hugo Laemmer, *Monumenta Vaticana. Historiam ecclesiasticam saeculi XVI illustrantia*, Freiburg i. Br. 1861, S. 36–39; Georg Martin Thomas, »Der Einzug Kaisers Karl V. in München am 10. Juni 1530. Zwei Briefe eines Venezianers als Augenzeugen«, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 1882*, hrsg. von Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische Klasse, München 1882, S. 362–372; Marino Sanuto, *I Diarii di Marino Sanuto*, Band 53, Venedig 1889.

Darstellung kaiserlicher Musiker und ihres Musizierens tatsächlich den Geschehnissen vor den Toren Münchens entsprach, erscheint sekundär. Ihre Abbildung verfolgt hier nicht in erster Linie den Zweck, die Klangraum des Ereignisses möglichst detailgenau zu erfassen, sondern wird vor allem attributiv eingesetzt. Wie die Säulen hinter Karl oder die ebenfalls deutlich erkennbaren Amulette des Vlies-Ordens sind die Musiker hier Teil des herrschaftlichen Repräsentationsraumes.

Es war ein besonderer Willkommensgruß, den die bayerischen Herzöge (Wilhelm IV. und sein Bruder und Mitregent Ludwig) dem frischgekrönten Kaiser entgegenbrachten. Die Zurschaustellung militärischer Macht stand vor den Toren Münchens im Vordergrund. Nicht nur Behams Holzschnitt, sondern auch gedruckte Beschreibungen sorgten dafür, dass die militärische Machtdemonstration über den unmittelbaren Zeugenkreis hinaus wirkte. Insbesondere im Hinblick auf die politische Agenda des anstehenden Reichstags und die Ambitionen des bayerischen Herzogs war das Schauspiel von Bedeutung. Er präsentierte sich als wehrhafter Fürst, der über die Mittel verfügte, die Interessen des Reichs nach außen wie nach innen zu verteidigen. Auch in der ›offiziellen‹ Chronik des Augsburger Reichstags aus der Feder des Reichsherolds Caspar Sturm findet sich eine ausführliche Dokumentation der Geschehnisse in München.²⁵

Als bayd Maiestaten an gedachten zehenden tag auff ain halbe meyl wegs von der Statt München ankommen, haben der Adel auß der Ober und Nyder Bayerland, bayden Fürsten zugehörig, sampt der selben hoffgesynd, vast wolgerüst mit harnisch und spiessen, auch mit schönen Ferderbüschen, und des Hertzog Wilhalms Heerpaucken und Trummetern, auch sonst vast vil Adel, Kaufflew, Burger, und Landtvolck, zů Roß und Füß gehalten, wie hernach volgt.²⁶

Für Sturm scheint die Anwesenheit der Trompeter und Pauker selbstverständliches Attribut des Feldherren Wilhelms IV. zu sein. Er beschreibt die Anwesenheit der Hofmusiker des bayerischen Herzogs in einem Atemzug mit der Bewaffnung und Dekoration der Soldaten. Sturm erwähnt darüber hinaus eine große Abordnung der Stadt München, bestehend aus Kaufleuten, Bürgern und Landvolk. Auch sie empfingen den Kaiser vor den Toren und führten ihn in einer Prozession in die Residenzstadt. Dass vermutlich auch die Stadtpfeiferei Münchens im Jahr 1530 in die Feierlichkeiten eingebunden war, lässt sich lediglich aus späteren Quellen erschließen. So liegen aus dem

25 Zur Biographie von Caspar Sturm siehe Albert Bartelmeß, »Der Reichsherold Caspar Sturm und Nürnberg«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 69 (1982), S. 189–195.

26 Sturm, *Ain kurtze anzaygung und beschreybung*, fol. A2^v-A3^r.

Jahr 1603 detaillierte Unterlagen vor, die allgemein den Empfang hoher Würdenträger regelten.²⁷ Insgesamt acht »Trumblschlager« und »Peiffer«, in den Akten werden alle namentlich erwähnt, bildeten den musikalischen Teil der Empfangsabordnung.²⁸

Den Chronisten des Münchner Einzugs von 1530 geht es in ihren selektiven Beschreibungen von Musik und Klang keineswegs um die detailgenaue Darstellung einer Klanglandschaft, sondern sie verwenden die Erwähnung von Musik und Musikern, um bestimmte Aspekte – etwa die Gastgeberrolle Herzog Wilhelms IV. oder die Feldherrenpersönlichkeit Karls V. – zu akzentuieren. Trotz des eingeschränkten Quellenwerts der Beschreibungen darf man in der Gesamtschau davon ausgehen, dass alle wichtigen musikalischen Institutionen, also die Trompeter der beteiligten Höfe und die Stadtpfeifer Münchens, in einer nicht näher spezifizierbaren Form in die Münchner Ereignisse vom 10. Juni 1530 eingebunden waren.

Nach der spektakulären Heerschau vor den Toren machte sich die Gesellschaft auf den Weg in die Stadt. Auch diese Prozession wurde festlich gestaltet. Neben einem fliegenden Drachen, der nicht nur in Sturms Chronik erwähnt wird, sondern auch den Weg in Behams Graphik fand, gab es ein »Fischerstechen« mit Booten auf der Isar, das die Einziehenden bei ihrem Weg über die Brücke betrachten konnten. Von den Mauern und Türmen wurde »als man über die Pruck kommen [...] wie gewonlicher brauch frewd geschossen« und von der Brücke antworteten die Hoftrompeter mit ihren Signalen.²⁹ Innerhalb der Stadtmauern waren auf dem Weg des Festzugs drei Bühnen errichtet worden, auf denen zu Ehren des Kaisers kurze »Historien«, wahrscheinlich Tableaux vivants, dargeboten wurden.

Als nun ir May. Zum thor hynein in das thal kummen, ist ein Pün am pach mit schöner Lapezeria zugericht gewesen, darunter hat man die hysterien Hester hebrara gespilt, volgends bey den fleyschpencken aber eins, thomiris in tippum und das drytt bey dem Schloß, das drytt ist gewesen Cambisses persa die sind all mit personen und kleydungen auff das lustigst zugericht gewesen, aber zwischen den beyden historien ist ein hübsch Schloss am marckt mit feuerwerck zugericht gewesen, das hat man abgeen lassen, hat ein groß gelauff unter dem volck gemacht,

27 Zur spärlichen Forschung zu den Münchner Stadtpfeifern siehe Maria Hildebrandt, »Sie spielten gar nicht so übel zusammen ...«. Die Geschichte der Stadtpfeifer und Stadtmusikanten in München«, in: *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München (= Volksmusik in München 17), München 1993, S. 3–28; Bernhold Schmid u. a., Art. »München«, in: *MGG*², Sachteil 6 (1997), Sp. 583–584.

28 D-Msta, Bürgermeister und Rat, 138, Nr. 12 und Nr. 15.

29 Sturm, *Ain kurtze anzaygung und beschreybung*, fol. A1^v–A1^r; »Et commencerent trompettes & actanailles, & tamburs a sonner et entrant au pont de la ville« (Anonym, *Lentree de la tressacree majeste*, fol. A2^r).

in summa es ist ein solcher pracht gewesen, das ich nicht glaub das Key. May. in ganzem reych der gleichen eere geschehen werden, dann kein unkost ist daran gespirt worden [...].³⁰

Die Münchner Tableaux vivants sind die ersten Festelemente dieser Art, die im Rahmen eines Einzugs innerhalb Deutschlands dokumentiert wurden.³¹ Die Beteiligung von Spilleuten, Stadtpfeifern und möglicherweise sogar Hofsängern ist zwar für die Münchner Tableaux nicht dokumentiert, erscheint mit Blick auf ähnliche Schauspiele, etwa in den Niederlanden, jedoch nicht unwahrscheinlich.³² Nicht nur die gedruckte Chronik des Münchner Einzugs betont die Einmaligkeit des Ereignisses, auch ein Mitglied der venezianischen Gesandtschaft am Kaiserhof zeigt sich in einem Brief beeindruckt von dem Schauspiel. Insbesondere die Blutrünstigkeit der täuschend echten Darstellungen kommt in seinem Bericht zum Ausdruck.³³ Der päpstliche Legat vermutete hinter den Darbietungen sogar eine politische Botschaft. In einem Brief berichtet der päpstliche Gesandte Campegio von einem kurzen Zwiegespräch, das er mit dem Kaiser nach dem Vorüberziehen an den Tableaux geführt hatte. Das gewalttätige Schauspiel soll den Kaiser dazu angeregt haben, mit dem Nuntius den angemessenen Umgang mit Häretikern zu erörtern.³⁴

30 Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreyttung zu München*, fol. [2r] f.

31 Marion Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation*, Berlin 2011, S. 117. Zu möglichen Triumphbögen für Karl in Innsbruck 1530; ebd., S. 45.

32 Thiemo Wind, »Musical Participation in Sixteenth-Century Triumphal Entries in the Low Countries«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 37 (1987), S. 111–169.

33 »Et in tre lochi avanti chel giungesse alla habitatione, erano tre soleri die longheza die braza 12 et die largheza die braza 8., sopra il primo de li quali era unp vestito da Re, che sedeva sopra un tribunale et intorno a se molti gentilhuomini che sedevano, et nanti a se una Regina con uno sceptro in mano con li giuochii in terra, et erano tanto fermi che molti credevano che fusseno die pietra o di legno. Sopra il secondo erano gente armate, che haveano fatto d'arme, et vi si vedevano quelle persone tanto ben poste, che pareva propriamente, che alcuni havessero tagliata la testa et alcuni le mani et alcuni le braza, e alcuni le gambe, et vedevasi loro tutti star tanto fermi, che non si poteva credere che non fosseno così feriti et morti, perchè si vedeva bollire et scaturire il sangue fora di le piaghe cosa amiranda a vedere. Sopra il terzo era uno in habito regale, che havea fatto aprire uno et cavarli il cor, et havea in mano uno core caldo et semivivo, che palpitava alhora alhora, et introno erano persone che stavano quiete ad ammirare. Nel mostrar di queste cose usavano gran cerimonie et come haveano aperto le cortine per spazio de mezzo quarto de hora, le seravano, et poi serate per un poco, le ritornavano ad aprire« (Thomas, »Der Einzug Kaisers Karl V. in München am 10. Juni 1530«, S. 368 f.).

34 Laemmer, *Monumenta Vaticana*, S. 38; Campegio hatte dem Kaiser bereits in einer Denkschrift zu einer Politik der Einschüchterung gegenüber den Protestanten geraten, konnte sich mit seinem Rat aber nicht vollständig durchsetzen. Horst Rabe, »Befunde und Überlegungen zur Religionspolitik Karls V. am Vorabend des Augsburger Reichstags 1530«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 101–112, hier S. 111.

*

Der Kaiser blieb insgesamt vier Tage in München.³⁵ Am 11. Juni ging man auf die Jagd. Am Morgen des darauffolgenden Sonntags (Trinitatis) besuchten der Kaiser, die bayerischen Herzöge sowie die anwesenden Fürsten und Gesandten zunächst einen festlichen Gottesdienst in der Frauenkirche. Die Größe der Kirche, die große Zahl der anwesenden Menschen und die Feierlichkeit der Messe beeindruckten sogar den Abgesandten des Papstes.³⁶ Auskunft über die Musik im Rahmen des Gottesdiensts im Dom gibt ein Bericht, der 1530 in Antwerpen im Druck erschien.

Le dimenche iour de la trinite Lempereur et le roy accompaignes des legat et nunce due Pape, Cardinauly de Liege, Saulbourg, & de Trente, des conte Palatin, Ducs de Baviere, et auitres grans maistres et Prelats furent ouyr la messe en leglise parrochiale que fut avec melodie de diverses orgues, & bonne voix chantee et celebree.³⁷

Am Sonntag Trinitatis wurden der Kaiser und der König vom Legat und Nuntius des Papstes, den Kardinälen von Lüttich, Salzburg und Trient, dem Pfalzgrafen, den Herzögen von Bayern und anderen Würdenträger und Prälaten begleitet, die Messe in der Hauptkirche zu hören, die mit dem Klang verschiedener Orgeln [Instrumente?] und mit schöner Stimme gesungen und zelebriert wurde.

Insbesondere die Beschreibung der ›Instrumentierung‹ des Amts mit »verschiedenen Orgeln« deutet auf eine besonders prachtvolle musikalische Gestaltung der Messfeier hin. Überlegungen zum erklungenen Repertoire müssen aufgrund der insgesamt dünnen Quellenlage notwendigerweise fragmentarisch bleiben. In der jüngeren Literatur zum bayerischen Hofmusiker Ludwig Senfl findet sich in einigen Randbemerkungen die Hypothese, dass Senfls *L'homme armé*-Messe beim Kaiserbesuch im Jahr 1530 erklungen sein könnte.³⁸ Die Melodie des französischen Lieds über den ›bewaffneten Mann‹ wird häufig in Verbindung mit den Treffen des Ritterordens vom goldenen Vlies gebracht, dessen Oberhaupt Karl V. war.³⁹ Messen über den *L'homme armé*

35 Eine ausführliche Schilderung der Ereignisse findet sich bei Sigmund von Riezler, *Geschichte Baierns*, Band 4 (von 1508 bis 1597) (= Geschichte der europäischen Staaten), Gotha 1899, S. 224–229.

36 »Ieri mattina nalla Chiesa maggiore si celebrou una solenne Messa, dove le loro Maestà stettero non sotto il Baldacchino come soleano, ma da l'una parte del choro con gli altri Principi et Ambasciatori, et io da l'altra con lie Reverendissimi Salzburgense, Leodiense et Tridentino, et altri Prelati, dove concorse tanto Populo che non vi poteva capere, come che la Chiesa era pero gradissima« (Laemmer, *Monumenta Vaticana*, S. 38).

37 Anonym, *Lentree de la tressacree majeste*, fol. A2^v.

38 Birgit Lodes verweist an verschiedenen Stellen auf einen in Vorbereitung befindlichen Beitrag. Birgit Lodes, »Translation panegyricorum. Eine Begrüßungsmotette Senfls (?) für Kaiser Karl V. (1530)«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 189–255, S. 189–255, hier S. 208; Birgit Lodes, Art. »Senfl«, in: *MGG²*, Personenteil 15 (2006), Sp. 583.

39 Forschungsüberblick zu dieser Thematik: Ferer, *Music and Ceremony*, S. 214–219.

sollen etwa bei Vlies-Festen in den Jahren 1516⁴⁰ und 1519⁴¹ erklingen sein.⁴² Wie sehr die Person Karls V. mit der Figur des »homme armé« verbunden war, exemplifiziert ein 1544 in Rom veröffentlichter Druck mit Messen von Christóbal Morales.⁴³ Allen Messen des Drucks ist eine aufwendig gestaltete Initiale beigegeben. Im Falle der *Missa L'homme armé* bildet diese Kaiser Karl V. ab. Das Portrait des bärtigen Mannes im Prunkharnisch wird durch die beiden Säulen des Herakles und das Motto des Kaisers »plus ultra« eindeutig dem Habsburger zugeschrieben (Abb. II/2).⁴⁴

Senfls Messe, die mit »Dominicale: L'homme armé« überschrieben wurde, geht äußerst plakativ mit der populären Liedmelodie um. Alle Messteile sind von rhythmischen und melodischen Elementen des Lieds durchwoben, auch in den Stimmen, die gerade nicht Träger des berühmten Cantus firmus sind. So kunstvoll verschmilzt Senfl die Textur des weltlichen Lieds mit den Chormelodien des *Officium maius dominicale*, dass Otto Ursprung von einem »repräsentativen Gepräge« und »schwerem Goldbrokat« schreibt.⁴⁵ Die Messe ist ausschließlich in der Handschrift Mus.ms. 37 der Bayerischen Staatsbibliothek in München überliefert.⁴⁶ Der heterogene Codex wurde wohl in den Jahren 1525 und 1530 geschrieben und um das Jahr 1531 in seine heutige Form gebracht. Diese Datierung rückt Senfls Komposition in unmittelbare Nähe des Kaiserbesuchs.⁴⁷



Abb. II/2: Christóbal de Morales, *Missarum liber secundus*, Rom 1544, fol. 113^v.

- 40 William f. Prizer, »Music and Ceremonial in the Low Countries. Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece«, in: *Early Music History* 5 (1985), S. 113–135.
- 41 Emilio Ros-Fábregas, »Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona«, in: *Early Music* 23 (1995), S. 374–391.
- 42 Eine tiefgehende Analyse einiger Vertonungen von *L'homme armé* liefert Richard Taruskin, »Antoine Busnoys and the ›L'homme armé‹ Tradition«, in: *JAMS* 39 (1986), S. 255–293, hier S. 272 f.
- 43 Christóbal de Morales, *Missarum liber secundus*, Rom 1544, RISM M 3582; Ferer, *Music and Ceremony*, S. 215 f.
- 44 Morales, *Missarum liber secundus*, fol. 113^v.
- 45 Edwin Löhner und Otto Ursprung, *Ludwig Senfl. Sieben Messen zu vier bis sechs Stimmen* (= Reichsdenkmale Deutscher Musik – Abteilung Motetten und Messen 1), Leipzig 1936, S. V.
- 46 D-Mbs, Mus.ms. 37, fol. 146^v–190^f.
- 47 Einen direkten Hinweis auf die Verbindung der Messe mit dem Besuch Karls V. in München mag ein verschollenes Blatt enthalten haben, das unmittelbar vor der Messe aus dem Codex herausgelöst wurde; Martin Bente u. a., *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 150–153. Bente sieht das Chorbuch als Anhang zum *Opus Musicum*, einer Sammlung liturgischer Kompositionen Senfls aus den Chorbüchern D-Mbs, Mus.ms. 35, 36 und 38; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 73–145.

Eine weitere Auffälligkeit des Chorbuchs weist zwar nicht direkt auf den Kaiserbesuch in München im Jahr 1530 hin, stellt die Handschrift aber in den Kontext der kaiserlichen Symbolsprache. Der Codex beginnt mit Propriums-Vertonungen zum Fest des Heiligen Andreas, dem Schutzheiligen Burgunds und des Ordens vom Goldenen Vlies.⁴⁸ Senfls Proprien-Vertonungen zu diesem Fest stechen in ihrer visuellen Darstellung aus dem Gesamtbild des Chorbuchs heraus. Teil vier der Satzfolge (»Istum crucis sotium et regni credimus«) ist in der Form eines Andreaskreuzes notiert (Abb. II/3). Die Motive für die Verwendung dieser besonderen Form musikalischer Notation in einer repräsentativen, aber dennoch für den liturgischen Gebrauch angelegten Handschrift, erscheinen rätselhaft. Die besondere Präsentationsform als Kreuzkanon schränkt die kompositorischen Möglichkeiten Senfls stark ein.⁴⁹ Die Folge ist ein statischer, beinahe flächiger Abschnitt, der auch durch seine Konzeption für vier »gleiche« Stimmen – die Mitwirkung von mindestens vier Männerstimmen an der Messe ist obligatorisch – aus dem musikalischen Gesamtgestus der Proprien-Vertonung deutlich heraussticht (Bsp. II/1).

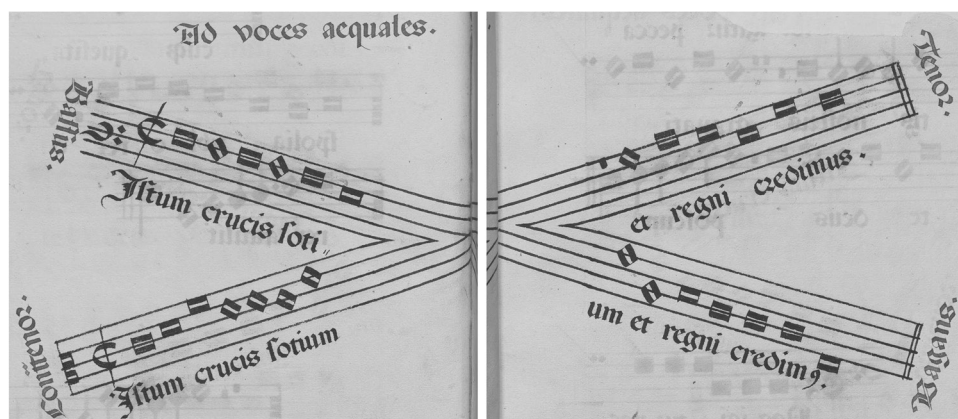


Abb. II/3: D-Mbs, Mus.ms. 37, fol. 10^v-11^r.

Die Motivation für die Einbindung des Kreuzkanons in die Proprien-Folge dürfte weniger im Bereich des Musikalischen als in der repräsentativen Anlage der Handschrift zu finden sein. Für Kaiser Karl V. und für seine burgundischen Vorfahren war das Andreaskreuz ein zentrales Symbol. Es fand nicht nur in der Heraldik des Hauses Burgund Verwendung, sondern auch in Malerei und Architektur (Kap. IV/2).⁵⁰

48 Da das Fest zu Ehren des Heiligen Andreas (30. November) auch am Beginn des Proprium de sanctis steht, muss dieser Reihung keine besondere symbolische Bedeutung beigemessen werden.

49 Siehe Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, S. 305 f.

50 Renate Holzschuh-Hofer, »Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem

The image shows a musical score for a four-part setting of the Latin text "Is - tum cru - cis so - ti - um et re - gni cre - di - mus". The score is written on four staves, each with a different clef: the top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in tenor and bass clefs. The music is in a simple, homophonic style with a common time signature. The lyrics are printed below each staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Bsp. II/1: Ausschnitt aus Andreas-Offizium von Ludwig Senfl (*D-Mbs, Mus.ms. 37*).

Ein direkter Bezug der Vertonungen im Chorbuch *D-Mbs, Mus.ms. 37* zu den Ereignissen im Frühsommer 1530 lässt sich zwar nicht belegen, er erscheint aber nicht unwahrscheinlich. Die Messe über *L'homme armé* und die besondere Visualisierung eines Teils des St. Andreas-Propriums verortet den Codex in die Symbolwelt rund um Kaiser Karl V. Das Amt in der Frauenkirche wurde womöglich zur Bühne eines besonders prachtvollen musikalischen Willkommensgrußes für den Kaiser. Das mögliche Erklingen der Messe über das Lied vom bewaffneten Mann müsste in den Zusammenhang mit der pompösen Heerschau vor den Toren Münchens und den blutigen *Tableaux vivants* während der Prozession durch die Straßen der Stadt gelesen werden und wäre damit Teil eines martialisch geprägten Gesamtprogramms der Münchner Feiern.

✱

Der Bericht des Reichsherolds Sturm geht nur beiläufig auf den Kirchenbesuch von Kaiser, König und Fürsten ein und widmet sich stattdessen dem ausschweifenden Bankett und dem anschließend Tanzfest am Abend des 12. Juni 1530.⁵¹ Geladen waren alle anwesenden geistlichen und weltlichen Würdenträger.⁵²

Guten bis Kaiser Ferdinand I.«, in: *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art* 6 (2010), <<http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer-feuerreisen-im-dienst-politischer-propaganda>>.

- 51 Sturm, *Ain kurtze anzaygung und beschreybung*; Die Quelle existiert in verschiedenen Varianten, die sich nicht nennenswert unterscheiden. Hier wird nach VD16 S 10013 zitiert.
- 52 Auch der päpstliche Legat nahm mit großer Freude am Bankett teil. In einem Brief berichtet er: »Ieri sera in un loro giardino bellissimo secondo il paese dederò cena alla loro Maestà et a nio Cardinali con tutti li Principi e Grandi della Corte, la quale fu si lauta e si splendida, che poco piu non si poteva giungere. Ne ancora era stato portato il terzo de le vivande ordinate et preparate, che Sua Maestà penso da fastidio di tanta lunghezza volse al tutto, che si fornisse il convite. Veramente come ho detto non si puo lauto commendare questi Principi quanto meritano per la lora liberalità e cortesio infinita« (Laemmer, *Monumenta Vaticana*, S. 38 f.).

Am zwölfften tag ist Kaiser. und Künig. Maie. sampt allen Fürsten in unser frawen Kirchen geritten, und zû abents in des Hertzogen Lustgarten, der Rosenthal genannt, ain Fürstlich panket gehalten worden. Nach dem selben ist Kai. und Künig. Maie. sampt allen Fürsten, auff das Radthawß geritten zum Tantz, hat Kai. Maie. den ersten tantz mit Hertzog Wilhalms gmahel gethon, darnach hat man getantz bey zwû stunden bey der nacht, und wider ain yeder in die Herberg geritten.⁵³

Wie im Falle von Tanzbeschreibungen sehr häufig zu beobachten ist, liegt das Hauptaugenmerk von Sturms Bericht auf den zeremoniellen Aspekten des Fests (Kap. I/3.2). Zentral ist für den Herold der erste Tanz des Kaisers mit Maria Jakobäa von Baden, der Gemahlin des bayerischen Herzogs. Nach dem feierlichen Bankett im herzoglichen Lustgarten war die Festgesellschaft zum Rathaus geritten, um im dortigen Ballsaal bis spät in die Nacht zu tanzen. Die bayerische Hofmusik, über deren Personalstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert nur fragmentarische Informationen vorliegen, verfügte zur Regierungszeit Herzog Wilhelms IV. über ein eigenes Alta-Ensemble, bestehend aus drei Posaunisten und einem Zink-Spieler, sowie über weitere Instrumentalisten.⁵⁴ Darüber hinaus mag man im Rahmen besonderer Ereignisse auch auf die Hoftrompeter und die Stadtpfeiferei zurückgegriffen haben. Für die angemessene musikalische Begleitung des ausschweifenden Fests anlässlich des Kaiserbesuchs dürfte also gesorgt gewesen sein.

Et furent faictes dansses a troches & flambeaux fort sumptueuses iusques a dix heures du soir. La Duchesse quest une tresbelle dame & de fort bonne grace, au commencement de la danse presenta & mist sur le chief de Lempereur & au roy de Hongrye a chascun deulx ung riche cranselin garny de pierres precieules & grosses perles estimes de mil florins dor chascun que lesdictz maiestes receuprent de tresbonnes grace. Et avec iceulx danserent chascun en son tour.⁵⁵

Und man tanzte eifrig prachtvolle Fackel- und Leuchtertänze bis zehn Uhr abends. Die Herzogin, eine sehr schöne Dame und von großer Anmut, schenkte beiden, dem Kaiser und dem König von Ungarn, am Anfang des Tanzes prachtvolle Kränzlein, die mit wertvollen Steinen und großen Perlen geschmückt waren und jeweils auf tausend Gulden geschätzt wurden. Die besagten Majestäten nahmen das Geschenk mit großer Dankbarkeit an. Und beide tanzten mit diesem [Kranz] auf ihrer Runde.

53 Sturm, *Ain kurtze anzayung und beschreybung*, fol. A4^v.

54 Armin Brinzing, »Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 20–46, hier S. 25.

55 Anonym, *Lentree de la tressacree majeste*, fol. A3^r.

Die bayerische Herzogin hatte als Gastgeberin offenbar nicht nur die Aufgabe, den ersten Tanz mit dem Kaiser und seinem Bruder zu vollführen, sie übergab und empfing auch Geschenke. Karl und Ferdinand wurden im Rahmen des Balls wertvolle Kränze, die mit Perlen und Edelsteinen bestickt waren, überreicht.⁵⁶ Die Bekrönung der Brüder durch die erste Dame am Hof ist in der mittelalterlichen Symbolsprache verortet, in der – insbesondere nach Turnieren – die Sieger häufig mit Kränzen geehrt wurden. Die Pracht der Kränze, mit denen Jacobäa die beiden Habsburger bekrönte, weist auf die Überzeichnung dieses Rituals hin. Die Objekte wurden in das Zeremoniell des Abends eingebunden, denn sowohl Karl als auch Ferdinand trugen die Preziosen während der darauffolgenden Tänze, was auch den großzügigen Schenkern beträchtliche Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ. Wertvoller Schmuck und prachtvolle Gewänder sowie deren öffentliche Ausstellung waren – das zeigen bereits Berichte aus dem frühen 16. Jahrhundert (Kap. I/3.2) – wesentliches Element des Tanzens. Langsame Schreittänze boten der Präsentation von Schmuck und wertvoller Kleidung die größtmögliche Bühne. Womöglich steigerte die langsame rhythmische Bewegung, mit der ein Objekt am betrachtenden Mittänzer vorüberzog, sogar die Aufmerksamkeit für den Gegenstand.

Herzog Wilhelm IV. von Bayern hatte keine Kosten und Mühen gescheut, sich als königlicher Gastgeber zu präsentieren. Militärische Repräsentativität, weltliche Lustbarkeiten und geistliche Prachtentfaltung gingen Hand in Hand. Hierbei orientierte sich der Herzog an neuen Moden der Festkultur wie *Tableaux vivants* und verband sie mit klassischen Elementen des mittelalterlichen Herrschereinzugs, wie der Musterung vor den Stadttoren. Musik war eine ständige Begleiterin des kaiserlichen München-Aufenthalts, auch wenn sie von den Chronisten selten in den Vordergrund gerückt wird. Welchen konkreten Beitrag die bayerische Hofkapelle und Ludwig Senfl zum Kaiserbesuch leisteten, kann nur vermutet werden. Es erscheint durchaus plausibel, dass Senfls Messe über *L'homme armé* erklang. Wie die Gesamtinszenierung der Münchner Feierlichkeiten, verbindet die Komposition die Feier militärischer Macht mit elaborierter geistlicher Prachtentfaltung.

56 Anonym, *Lentree de la tressacree majeste*, fol. A3^r.

2 Ein musikalisches Willkommensgeschenk

In der Kunstkammer von Schloss Ambras in Tirol werden heute besondere Musikalien aus dem Kontext der kaiserlichen Rückkehr ins Reich aufbewahrt.⁵⁷ Es handelt sich um zwei Sätze mit je vier auf Leinenstoff gestickten Stimmheften. Ein Satz dieser außergewöhnlichen Objekte enthält die sechsstimmige Motette *Martia terque quater*. Die vier Hefte sind auf den Titelblättern mit aufwendigen Perlenstickereien dekoriert, die das kaiserliche Wappen, den Reichsapfel, das Reichszepter und das Reichsschwert abbilden (Abb. II/4). Der zweite, äußerlich schlichter gestaltete Satz mit Stimmheften enthält das deutsche Lied *Aus guetem Grund*. Die Vorderseite zieren mit Goldfaden aufgestickte Bezeichnungen der Stimmen, die die Erscheinung gedruckter Frontispitze nachahmen (Abb. II/5). Die Objekte werden erstmals erwähnt in einem Inventar der Ambraser Kunstsammlung aus dem Jahr 1596.⁵⁸ Die gestickten Stimmbücher aus Ambras haben in den vergangenen Jahren verstärkt das Interesse der Forschung auf sich gezogen, was nicht nur der besonderen Materialität der Quelle geschuldet sein dürfte, sondern auch dem brisanten politischen Umfeld.⁵⁹ Den entscheidenden Hinweis für die historische Einordnung in die Zeit um 1530 gibt der Text von *Martia terque quater*. Die »fein«⁶⁰ gestalteten panegyrischen Verse der Motette huldigen dem frisch gekrönten Kaiser Karl V.⁶¹

57 Kunstkammer Schloss Ambras, Inv.-Nr. 5369–5377.

58 »Mer ain Taschen von grien gemosierten Zeug und turggischer Arbeit, inwendig auf baiden Seiten mit rotem Atles gefuetert, darinnen sein vier Püechlen von Leibet, Gesang darein genäet, so Kaiser Carl dediziert wirdem, auf dem Püechl Tenor ist das kaiserliche Wappen mit Perl n darauf gestuckt, auf dem Vocans ist der kaiserlich Scepter, auch von Perl gestückt, auf dem Paß ist das kaiserlich Schwert, auch von Perl gestickt, auf dem Contratenor ist der Reichsapfel, von oben darauf das Creitz von Perl gestickt; auf der andern seiten der Taschen sein auch vier Püechl von Leinbat, die Gesang mit gulden Puechstaben herausen die Stain darauf genäet« (zit. nach Walter Salmen (Hrsg.), *Imperiale Musik von Schloß Ambras aus der Regierungszeit Karls V. und Ferdinands I.*, Innsbruck 1992, S. 73).

59 Sonja Tröster, »Ein gestickter Stimmbuchsatz in Brüssel. Senfl mit Nadel und Faden«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 149–187; Lodes, »Translation panegyricorum«, Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a.M. u. a. 2004, S. 95–100; Walter Salmen, »Eine Begrüßungsmotette für Karl V. Betrachtet im Kontext imperialen Musizierens«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, S. 224–225; Salmen, *Imperiale Musik von Schloß Ambras*.

60 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 98.

61 Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (= Handbuch der Musik der Renaissance 3), Laaber 2014, S. 256–258.

Martia terque quater | Germania plaude triumphans
 Caesar ab Italia | Carolus ecce venit!
 Aurea qui terris | revehat regnata parente
 Secula Saturno | Carolus ecce venit!
 Vana superstitio | procul i dicordia demens
 Pacifier ac vindex | Carolus ecce venit

Marsianisches Germanien, klatsche im Triumph dreimal, viermal Beifall, der Kaiser kommt aus Italien. Karl, siehe er kommt! Der den Landen die Goldene Zeit, die von Vater Saturn beherrschte, zurückbringt. Karl, siehe er kommt! Eitler Aberglaube, törichte Zwietracht, weicht in die Ferne, der Friedensbringer und Beschützer. Karl, siehe er kommt.⁶²

Karl V. als Begründer eines neuen goldenen Zeitalters, als Einheitsstifter und Kämpfer gegen den »leeren Aberglauben« – die hohen Erwartungen, die man in den Kaiser setzte, kommen in *Martia terque quater* in besonderer Form zum Ausdruck. Der Text ist durchdrungen von zahlreichen Anspielungen und versteckten Symbolen des Herrscherlobs.⁶³ Die Motette sticht aus dem Korpus der musikalischen Herrscherhuldigungen aber nicht nur aufgrund der besonderen Präsentationsform und des komplexen Texts heraus. Laut Birgit Lodes handelt es sich um den Versuch einer musikalischen »Translatio panegyricum«, also der Übersetzung der quantitativen lateinischen Metrik in eine mehrstimmige Motettenkomposition. Lodes schreibt *Martia terque quater*, das ausschließlich in der Ambraser Quelle und hier ohne Autorenennung überliefert ist, auf der Basis stilkritischer Argumente dem bayerischen Hofkomponisten Ludwig Senfl zu: Im Schaffen des bayerischen Hofmusikers fänden sich – insbesondere nach 1530 – weitere Beispiele für die konsequente Übertragung lateinischer Dichtung und ihrer Metrik in Motettenform.⁶⁴ Als Auftraggeber der Komposition schlägt sie mit Wilhelm IV. von Bayern den Dienstherren Senfls vor. Der bayerische Herzog soll die Hefte dem Kaiser und seiner Familie anlässlich eines

62 Übersetzung folgt in großen Teilen Birgit Lodes, die sich wiederum an Victoria Panagl orientiert. Für wertvolle Hinweise zu kleinen, aber nicht unwichtigen Details der Übersetzung sei Michael Wersin mein herzlichster Dank ausgedrückt. Lodes, »Translation panegyricum«; Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 97 f.

63 Auch die tiefgehende repräsentative Symbolik der Komposition zeigt, etwa im Fall der prominenten Rolle der Zahl drei, die auf mehreren Ebenen des Werks sichtbar wird, dass es sich bei *Martia terque quater* um ein besonders aufwendiges Beispiel musischen Herrscherlobs handelt; Lodes, »Translation panegyricum«, S. 199–202.

64 Ebd., S. 213–221.

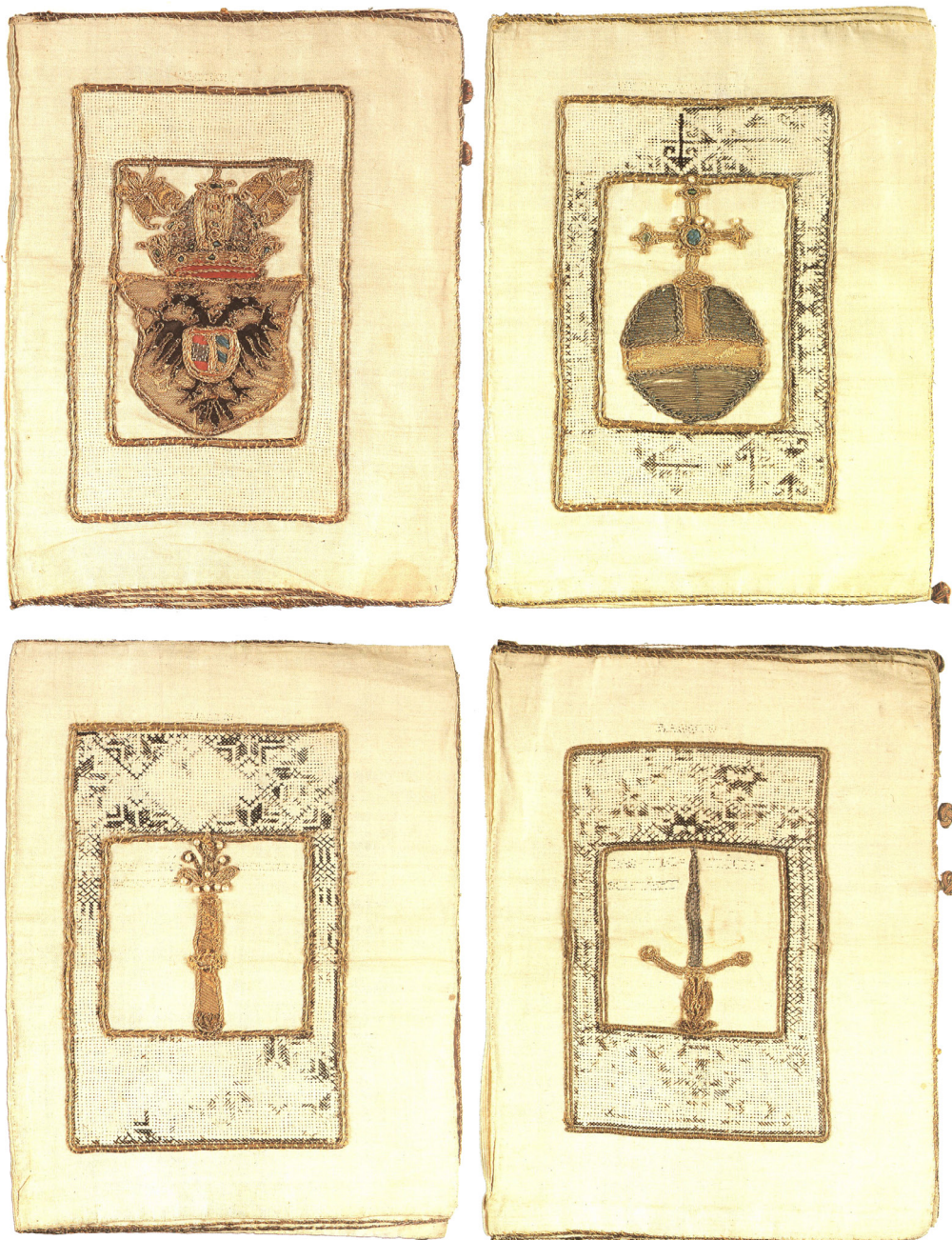


Abb. II/4: Stimmhefte mit Martia terque quater, Stickerei auf Leinen, ca. 1530,
Kunstammer Schloss Ambras, Inv.-Nr. 5369-5373.



Abb. II/5: Tenor-Stimmheft mit Aus guetem Grund, Stickerei auf Leinen, ca. 1530, Kunstkammer Schloss Ambras, Inv.-Nr. 5376.



Abb. II/6: Johann Schwartzenberg, Ain New Formbüchlin, Titelholzschnitt, Augsburg 1534.

Treffens in Innsbruck im Mai 1530, das der Vorbereitung des Augsburger Reichstags diente, zum Geschenk gemacht haben.⁶⁵ Bei der Reise nach Innsbruck soll Wilhelm sogar von seiner Hofkapelle begleitet worden sein.⁶⁶

Aus guetem Grund, die zweite Komposition in den gestickten Musikalien aus Ambras, erscheint wie die Motette ohne Autorennennung. Das Lied ist durch mehrere Konkordanzanzen eindeutig Ludwig Senfl zuzuschreiben.⁶⁷ Als Adressatin der Komposition gilt Anna von Ungarn, die Ehefrau Ferdinands I. Ihr Vorname wird mit einem Akrostichon aus den Anfangsbuchstaben der drei Strophen kenntlich gemacht.⁶⁸

(1) Auss guetem Grund,
von Mund
ich sing und sag,
das kayn Mensch mag
ir hoflich Zucht beschreyben;
man muess si lassen pleyben
ain Zyer der schenen Weyben.

(2) Nit hye allayn,
ich mayn,
wir si gepreysst,
ir Guet beweyst;
dann si kann Lob eriaegen,
dergleich bey meynen Tagen
vor nie hab heren sagen.

(3) Nacht Tag und Zeyt,
so weyt
ich immer kann
on Abelan
sol ir das Lob beschehen;
von wem si wirt gesehen,
der muess ir Guetz veriehen.

Keuschheit, Güte und Schönheit sind die Attribute, die das Lied besingt. *Aus guetem Grund* ist ein Lob weiblicher Tugenden und als solches bestens geeignet, der noblen Widmungsträgerin zu schmeicheln. Das Lied ist Teil eines umfangreichen Korpus von Huldigungskompositionen an Frauen, die ihre meist adeligen Widmungsträge-

65 Rabe, »Befunde und Überlegungen«, S. 110.

66 Lodes, »Translation panegyricorum«, S. 229–231; Auch Panagl verortet die Übergabe des Geschenks nach Innsbruck; Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 95.

67 Edition der fünfstimmigen Fassung in Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke* 2, hrsg. von Arnold Geering, Wolfenbüttel und Berlin 1938, S. 113, Nr. 67; Übersicht der handschriftlichen und gedruckten Quellen: ebd., S. 134; Ausgabe der vierstimmigen Fassung der Ambraser Stimmhefte bei Salmen, *Imperiale Musik von Schloß Ambras*, S. 71.

68 Sonja Tröster, »Mag ich Unglück nit widerstan. Liebe, Tod und Glaubensfragen als Komponenten einer Lied-Karriere im 16. Jahrhundert«, in: *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 454 f.

rinnen durch ein Akrostichon zu erkennen geben. Die Kompositionen sind, wie Sonja Tröster überzeugend dargestellt hat, oftmals sehr allgemein gehalten, obwohl sie sich an eine spezifische Adressatin wenden.⁶⁹

Sowohl bei *Martia terque quater* als auch bei *Aus guetem Grund* handelt es sich um ausgefeilte Formen des geschlechterspezifischen Herrscherlobs. Der Huldigungscharakter der Kompositionen deutet darauf hin, dass es sich bei beiden Stimmheft-Sätzen tatsächlich um extravagante Geschenke und nicht etwa um Auftragsarbeiten handelte. Schenken war im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit selbstverständliches Element diplomatischen Handelns, wobei insbesondere der kommunikative Aspekt des Schenkens im Vordergrund stand.⁷⁰ Je außergewöhnlicher das Geschenk, desto mehr Gesprächsstoff dürfte es zwischen Schenkendem und Beschenktem gegeben haben. Der Wert und der Erfolg eines Geschenkes brachten nicht nur einen Reputationsgewinn für den Beschenkten, sondern auch für den Schenkenden. Schenken als diplomatisches Mittel benötigte Öffentlichkeit, die durch Dritte geschaffen wurde, die dem Schenkungsakt als Zeugen beiwohnten.⁷¹ Nicht nur für Höfe, sondern auch für Städte waren Geschenke elementares Element politischen Handelns.⁷²

Konkrete Belege für die Forschungshypothesen rund um die ungewöhnlichen Gaben, etwa einen Rechnungsbeleg oder einen schriftlichen Auftrag für die Stimmbücher oder gar Berichte über eine Reise der bayerischen Kantorei nach Innsbruck im Jahr 1530, gibt es nicht. Auch sind weder auf der Tasche, in der die Hefte schon 1596 bei ihrer ersten Inventarisierung aufbewahrt wurden, noch auf den Ambraser Stimmbüchern selbst Hinweise zu finden, die Rückschlüsse auf den Auftraggeber zulassen würden. Auch die Zusammengehörigkeit der beiden Stimmheft-Sätze kann keineswegs als gesichert gelten, wenngleich die Aufbewahrung in einer offenbar eigens gefertigten Tasche dies nahelegt. Im Folgenden soll – ausgehend vom vorgestellten Forschungsstand – vor allem die Frage diskutiert werden, welche Rückschlüsse die materielle Beschaffenheit der Objekte, die Lodes als »Gesamtkunstwerk« bezeichnet,⁷³ auf den Kontext der Motette und des Lieds zulässt.

69 Tröster, »Mag ich Unglück nit widerstan«.

70 Zu den Geschenken der Reichsstadt Nürnberg im Rahmen von Herrschereinzügen berichtet ausführlich Harriet Rudolph, »Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich«, in: *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Häberlein u. a., Konstanz 2012, S. 5–28; Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, S. 230–232; Natalie Zemon Davis, *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance*, übersetzt von Wolfgang Kaiser, München 2002 [2000], S. 21–36 sowie S. 125–145.

71 Valentin Groebner, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Konstanz 2000, S. 33.

72 Ebd., S. 42.

73 Lodes, »Translation panegyricorum«, S. 229.

Drei Sätze mit gestickten Stimmbüchern haben sich bis heute erhalten. Neben den Quellen aus dem Schloss Ambras, wird in der Münchner Universitätsbibliothek ein Satz mit vier Leinenheften aufbewahrt, der um das Jahr 1545 datiert. Sonja Tröster konnte durch Inventarrecherchen darüber hinaus drei weitere, heute verschollene gestickte Musikalien nachweisen. Fünf der insgesamt sechs bekannten Quellen sind in das unmittelbare Umfeld der Eliten des Reichs, die Familien Habsburg, Wittelsbach und Fugger einzuordnen. Eine Diskussion des Materials darf von einem höfisch geprägten Kontext der Objekte ausgehen.⁷⁴ Walter Salmen nimmt mit der bisherigen Forschung an, dass der Herstellungsort der Ambraser Musikalien Augsburg gewesen ist.⁷⁵ Tatsächlich war Augsburg neben anderen freien Reichsstädten wie Regensburg und Ulm ein Zentrum der Stoff- und Leinenproduktion des 16. Jahrhunderts sowie ein Nexus des Kunsthandwerks.⁷⁶ Keine andere deutsche Stadt konnte sich im 16. Jahrhundert mit dem Volumen der Augsburger Textilproduktion messen.⁷⁷ Kaufmannsfamilien wie die Fugger und die Welser erwarben mit dem Handel von Textilien große Reichtümer. Könnte die Wahl des ungewöhnlichen Trägermediums Stoff als Symbol für das Augsburger Textilhandwerk gelten? Tröster macht auf ein gesticktes Notenbuch im Münchner Kunstkammerinventar aus dem Jahr 1598 aufmerksam, das die Marienmotette *Ecce concipies et paries filium* enthielt und mit einem Wappen der Familie Fugger versehen war.⁷⁸

Seit dem Beginn der 1520er Jahre erschienen in Italien und in Deutschland, allem voran in Augsburg, vermehrt gedruckte Musterbücher für Stickereien.⁷⁹ Eines der ersten ›Modelbücher‹ veröffentlichte der Augsburger Drucker Johann Schönsperger im Jahr 1523.⁸⁰ Der Strom neuer Publikationen von Stickmustern riss in Augsburg bis weit in die 1530er Jahren nicht ab und formt einen Quellenkorpus, das Einblick in die soziale Verortung der Kunst des Stickens und der Kunststickerei gibt. Es gab einen

74 Tröster, »Ein gestickter Stimmbuchsatz in Brüssel«, S. 181.

75 Salmen, *Imperiale Musik von Schloß Ambras*, S. 75; Tröster diskutiert ebenfalls den Entstehungsort, schlägt jedoch keine Alternativen vor; Tröster, »Ein gestickter Stimmbuchsatz in Brüssel«, S. 161.

76 Mark Häberlein, »Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 1998, S. 146–161, hier S. 146 f.

77 Claus-Peter Clasen, »Textilherstellung in Augsburg in der Frühen Neuzeit«, in: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, hrsg. von Jochen Brüning und Friedrich Niewöhner, Berlin 1995, S. 373–383, hier S. 373.

78 Tröster, »Ein gestickter Stimmbuchsatz in Brüssel«, S. 171–173.

79 Arthur Lotz, *Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1963, S. 35–58.

80 Johann Schönsperger, *Furm oder modelbuchlein*, Augsburg [1523], VD16 F 1868. Nur ein Jahr später erschien in dessen Zwickauer Filiale ein weiteres Modelbuch; Johann Schönsperger, *Ein New Modelbuch*, Zwickau 1524, VD16 N 1320.

regelrechten Stickerei-Boom, der Bürgertum und Aristokratie erfasst hatte.⁸¹ Obwohl Seidenstickerei ein zünftisch organisiertes und professionelles Gewerbe war, das bis ins 15. Jahrhundert vorwiegend von Männern ausgeübt wurde,⁸² richteten sich die Modelbücher des 16. Jahrhunderts vermehrt an ein weibliches Publikum. Häufig sind auf den Frontispizen der Modelbücher Frauen beim Nähen oder Weben zu sehen. Auch die Titel und Vorworte der Drucke bringen nicht selten die soziale Zuordnung der Stoffverarbeitung zum weiblichen Geschlecht zum Ausdruck.⁸³ In den Jahren 1534 und 1535 erschienen in Augsburg drei Bände mit Modelbüchern des Formschneiders Johann Schwarzenberger.⁸⁴ Auf dem Titelblatt zum ersten dieser drei Bände sind in den Zierleisten drei verschiedene Wappen zu sehen (Abb. II/6).⁸⁵ Die beiden kaiserlichen Ehrenzeichen an den Seiten und das Augsburger Stadtwappen in der Mitte dürften keineswegs bloß dekorativ angebracht worden sein. Sie weben im Gegenteil den Darstellungen über die Stickkunst eine spezifische Augsburger Signatur ein, verbinden also Handwerk und Stadt miteinander. Da die Reichsstadt nicht nur Zentrum der Textilherstellung und des Kunsthandwerks, sondern auch ein Zentrum für die Verbreitung der Stickkunst durch gedruckte Modelbücher war, könnte man durchaus diskutieren, ob besonders kunstvoll gestickte und außergewöhnliche Objekte gerade zu Beginn des 16. Jahrhunderts als etwas typisch Augsbургisches betrachtet wurde. Dies gäbe zumindest begründeten Anlass, die Hypothese anzuzweifeln, dass Wilhelm IV., der Dienstherr des Komponisten, Auftraggeber der gestickten Stimmhefte war. Es wäre nicht das erste und einzige Mal gewesen, dass Ludwig Senfl Auftragsarbeiten von Augsburger Bürgern annahm.

40 Jahre später, im Jahr 1570, wick die Reichsstadt Nürnberg von der fest etablierten Tradition, dem Kaiser als »Willkomm« (Willkommensgeschenk) einen mit Gold gefüllten Doppelpokal zu schenken, ab und präsentierte Maximilian II. und seiner Gattin je eine wertvolle Schreibkassette. Dies war, wie Rudolph überzeugend

81 Mark Polizotti (Hrsg.), *Fashion & Virtue. Textile Patterns and the Print Revolution, 1520–1620* (= The Metropolitan Museum of Art Bulletin 732), New York 2015, S. 19.

82 Tröster, »Ein gestickter Stimmbooksatz in Brüssel«, S. 161.

83 Das gilt in besonderer Weise für die italienischen Publikationen mit Stickmodellen. Ein prominentes Beispiel ist Nicolò Zoppinos *Convivio delle belle donne*, dessen Titelseite Frauen bei der geselligen Textilarbeit zeigt; Nicolò Zoppino, *Convivio delle Belle Donne*, Venedig 1531. Darauf, dass die Klientel der an Textilarbeit interessierten Frauen keineswegs auf das Bürgertum beschränkt war, weisen Berichte über Margarethe von Österreich hin. Die Statthalterin in den Niederlanden soll sich nicht nur in Musik und Poesie, sondern auch in der Kunststickerei geübt haben; Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2005, S. 48.

84 Über Schwarzenbergers Schaffen ist wenig bekannt, außer dass er aus Augsburg stammte und seit ca. 1538 in Regensburg ansässig war; Theodor Hampe, »Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modelbücher aus den Jahren 1534 und 1535«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1909), S. 59–86.

85 Ebd., S. 62.

darstellt, ein Geschenk, das die Textur oder die Handschrift des Nürnberger Kunsthandwerks trug.⁸⁶ Waren die gestickten Musikalien aus der Ambraser Kunstkammer womöglich ebenfalls Gastgeschenke, die die spezifische Signatur einer Reichsstadt verkörperten? Nicht nur Herzog Wilhelm IV. von Bayern war dem Kaiser 1530 in Richtung Innsbruck entgegen gereist, auch eine Abordnung der Stadt Augsburg um Bartholomäus Welser und Wolfgang Langenmantel war gekommen, um den Kaiser förmlich einzuladen.⁸⁷ An Gelegenheiten, die Ambraser Stimmhefte als Geschenk zu überreichen, hätte es den Augsburger Stadteliten auch in den darauffolgenden Monaten nicht gemangelt. So war es im Rahmen des Einzugszeremoniells üblich, den Kaiser unmittelbar nach seiner Ankunft in eine Stadt reich zu beschenken.⁸⁸

3 Der Klang des Herrschereinzugs – Fanfaren, Antiphonen und Motetten

Als Karl V. im Jahr 1530 Richtung Augsburg zog, war die religionspolitische Situation im Reich und in der Reichsstadt Augsburg bereits äußerst angespannt. Obwohl die Stadt noch nicht offiziell zum Protestantismus übergetreten war, bekannten sich große Teile der Bevölkerung, insbesondere die unteren und mittleren Schichten, bereits zu den Lehren Luthers und seiner Nachfolger.⁸⁹ Der Druck auf die katholischen Eliten der Stadt, insbesondere auf den altgläubigen Klerus, vergrößerte sich zusehends. Der Rat der Stadt hatte größte Sorge, dass es während des Reichstags zu Unruhen in der Stadt kommen könnte, und verschärfte die Sicherheitsvorkehrungen.⁹⁰ Wenige Tage vor Beginn des Reichstags waren die kaiserlichen Furiere in die Stadt gekommen, um die Unterbringung des kaiserlichen Gefolges zu organisieren. Dabei verhielten sich die Beamten offenbar nicht durchweg respektvoll gegenüber der Stadtbevölkerung.⁹¹ Teile der Einwohnerschaft waren so empört über die grobe Durchführung der Vorbereitungen, dass der Rat der Stadt befürchtete, es würden sich zu wenige

86 Rudolph, »Fürstliche Gaben?«, S. 16; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 235 f.

87 Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 25 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 5), Leipzig 1896, S. 363 f.

88 Auch Lodes hält es für denkbar, dass die Stimmbücher erst beim Besuch des Kaisers in München oder während des Reichstags in Augsburg überreicht wurden; Lodes, »Translation panegyricorum«, S. 198, Fn. 22. Zum Schenken im Rahmen der Einzüge siehe Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 230–255. Rudolph bezeichnet das Schenken bei Herrscherbesuchen als »anthropologische Konstante« (ebd., S. 231).

89 Kießling, »Augsburg in der Reformationszeit«, S. 64–66.

90 Karl von Hegel (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 23 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 4), Leipzig 1894, S. 252 f.; Barbara Stollberg-Rilinger spricht von einer »latenten Aufstandsgefahr«; Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 111.

91 Zahlreiche Bürger, egal ob reich oder arm, wurden gezwungen ihre Häuser für die Entourage Karls V. zu räumen; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 367.

Bürger finden, um den Kaiser standesgemäß zu empfangen. Leere Straßen während des Einritts wären ein Affront gegenüber dem Kaiser und eine Peinlichkeit für den Rat der Stadt gewesen.

Die Erwartungen an den Kaiser waren sowohl von protestantischer als auch von katholischer Seite groß. Man erhoffte sich nicht weniger als die Beilegung der konfessionellen Konflikte. Beiden Parteien ging es grundsätzlich um eine »Wiederherstellung der Einheit« des Glaubens.⁹² Das Ausschreiben zum Reichstag hatte der Kaiser im Sinne einer einvernehmlichen Lösung in einem auffallend versöhnlichen Ton verfasst.⁹³ Es betonte die Absicht des Kaisers, mit den Protestanten »ernstgemeinte Vergleichsverhandlung« zu führen.⁹⁴ Freilich herrschte über den Weg zur Einigkeit alles andere als Konsens und so war der Reichstag von Beginn an von Konflikten geprägt. Nicht wenigen Zeremonien und Ritualen des Reichstags 1530 wurden die besonderen politischen Rahmenbedingungen des Großereignisses eingeschrieben. Die Beilehnung des Hochmeisters des Deutschen Ordens wurde etwa zu einer »antilutherischen Demonstration«.⁹⁵ Auch die Fronleichnamsprozession am Tag nach der Ankunft des Kaisers, die im Rahmen dieses Kapitels ausführlicher besprochen werden soll, stand im Zeichen eines kompromisslosen Festhaltens an traditionellen Gepflogenheiten.

*

Der Einzug Kaiser Karls V. in Augsburg am 15. Juni 1530 übertraf alle Herrschereintritte, die bis zu diesem Zeitpunkt in der Lech-Metropole stattgefunden hatten.⁹⁶ Die bloße Anzahl der Teilnehmer sprengte alle Dimensionen.⁹⁷ Der überwältigende Eindruck des Ereignisses hinterließ seine Spuren in zahlreichen Beschreibungen und Chroniken. Zusätzlich zu den mehr als 20 erhaltenen handschriftlichen und gedruckten Berichten, die heute bekannt sind,⁹⁸ entstand in der Werkstadt Jörg Breus anlässlich des Augsburger Herrschereinzugs eine Holzschnittserie in zehn Blättern.⁹⁹ Eine der ausführlichsten Schilderungen des Reichstags findet sich in der Chronik des Benediktinermönchs Clemens Sender. Der Chronist verbindet die außergewöhnlichen Dimensionen des Adventus Karls V. mit einer abstrakten Beschreibung seiner Klangeindrücke.

92 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 97 f.

93 Anonym, *Römischer Kayserlicher Majestat ausschreyben*, [Nürnberg] 1530, VD16 D 864.

94 Rabe, »Befunde und Überlegungen«, S. 107–109.

95 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 119.

96 Zur Geschichte der musikalischen Gestaltung von Herrschereinzügen und zum Forschungsstand siehe Kap. I/2.1.

97 »ut pompam istam, qua vix ullam Germania vidit illustriorem« (Georg Coelestin, *Historia comitiorum anno M.D.XXX.*, Frankfurt an der Oder 1597, VD16 ZV 7981 fol. 76^v).

98 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 330 f.

99 Ebd., S. 335–339.

Eemals der gantz raisig zeug ist für sich zochen und die ordnung gemacht ist worden, hat man auffplausen, trumethet und bauget, und [ist] so ain groß geschrei, darunder der roß, worden, so aus mancherlei landen der gantzen cristenhait, daß dardurch das erdreich gleich ain widerhall geben hat. Allenweil Augspurg destanden ist, ist nie sovil fremds volck, aus so vil nationen gesechen worden noch zusammen komen, als auff disen sant Veits tag auff den reichstag gen Augspurg, auch Africaner und Arabier.¹⁰⁰

Die Erde bebte, als der Kaiser und sein Gefolge beim Reichstag ankamen. Dafür waren freilich nicht nur die Trompeter und Pauker von Kaiser, König und Fürsten verantwortlich, sondern auch die zahlreichen Salutschüsse und das Glockengeläut. Der Ersteinzug des frisch gekrönten Kaisers in die Reichstagsstadt Augsburg war von hervorgehobener Bedeutung und so wurden bereits die Vorbereitungen des Reichstags von Streitigkeiten um die Reihenfolge überschattet, mit der die Fürsten in der Reichsstadt einziehen sollten.¹⁰¹ Die »irrungen« und der »zanck«, die Eingang in die meisten Berichte fanden, konnten nicht vollständig beigelegt werden, und so stritt man sich noch während der Prozession um die Frage, wer an welcher Position des Zugs einreiten durfte.¹⁰²

Bis zur Lechbrücke zogen dem Kaiser die bereits in der Reichsstadt anwesenden geistlichen und weltlichen (Kur-)Fürsten entgegen, um ihn mit der gebührenden Reverenz zu empfangen.¹⁰³ Dort begrüßte der Erzbischof von Mainz Karl mit feierlichen Worten und, nachdem der Kaiser den Fürsten durch Friedrich von der Pfalz seinen Dank ausgedrückt hatte, ritt man unter dem Klang von Trompeten und Pauken und mit ohrenbetäubendem Getöse Richtung Augsburg.¹⁰⁴ Auch die Vertreter der Stadt Augsburg zogen dem Kaiser wie üblich entgegen und empfingen ihn und seine fürstlichen Begleiter vor den Stadttoren. Mit bis zu 2000 Landsknechten und 200 Pferden hießen die politischen Eliten der Stadt Karl V. willkommen. Begleitet wurden sie vermutlich von einem Trompeter.¹⁰⁵ Als sie den Kaiser erblickten, stiegen sie von ihren Pferden ab und verneigten sich dreimal, woraufhin Konrad Peutingen den Kaiser im Namen des Rats der Stadt begrüßte.¹⁰⁶ Einhellig berichten die Chronis-

100 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 263 f.

101 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 331 f.

102 Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreyttung zu München*, fol. B1^r.

103 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 262.

104 Ebd., S. 263.

105 »Dergleichen der rath von Augsburg mit zweihundert pferden auch hinaus gezogen, mit einem trommeter in harnisch und sinst zimlich gerustet« (Friedrich Wilhelm Schirrmacher, *Briefe und Acten zu der Geschichte des Religionsgespräches zu Marburg 1529 und des Reichstages zu Augsburg* 1530, Gotha 1876, S. 54).

106 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 273.

ten von den lautstarken Salutschüssen der Musketenschützen und der Artillerie, mit denen sich die Prozession in Richtung des Roten Tores in Bewegung setzte.¹⁰⁷

Und nach der empfahung hat man alles handgschütz und wagenbichsen mitain-ander laussen abgan, das hat ain groß dumeren gemacht. Darnach ist der kaiser under der von Augspurg himel geritten, darunder ist er eingeritten.¹⁰⁸

Auch nachdem die Prozession das Stadttor passiert hatte, wurde sie von Salutschüssen begleitet. Darüber hinaus läuteten die Glocken der Kirchen. Auch der Klerus der Stadt beteiligte sich also an der klanglichen Begleitung des Einzugs. Das Geschützfeuer vor den Toren dürfte genau wie das Läuten der Glocken über Kilometer zu hören gewesen sein.¹⁰⁹ Den Bewohnern Augsburgs wurde das Eintreffen des Kaisers, schon bevor er das Stadttor durchritten hatte, unmissverständlich bekannt gegeben. Dieser akustische Ausnahmezustand wurde während der gesamten Prozession aufrechterhalten. Bei genauerer Untersuchung, lässt sich der ohrenbetäubende Lärm, den Trompeter, Trommler, Geschütze, Musketen und Glocken veranstalteten, als ein hybrides Klangereignis darstellen, das von verschiedenen Akteuren mitgestaltet wurde und sich in unterschiedliche Bedeutungsebenen aufteilen lässt. Während Hoftrompeter und Stadtpfeifer abstrakt für militärische Macht und die politische Souveränität ihrer Dienstherrn standen, hießen die Salutschüsse als sogenannte »Ehrenbezeugungen« den Herrscher direkt willkommen, indem sie die zur Schau gestellte militärische Potenz unter seinen Befehl stellten.¹¹⁰ Das Läuten der Glocken repräsentierte wiederum die geistliche Sphäre und spiegelte den Doppelcharakter des Kaiseramtes, der als weltlicher Herrscher auch über geistliche Weihen verfügte.

Weitgehend einig sind sich die Chronisten hinsichtlich der Musiker, die am Zug durch die Stadt beteiligt waren. Einhellig betonen sie die dem Anlass angemessene klangliche Begleitung des Adventus.

107 »[...] das geschütz lassen abgehen, und sich prechtig und eerlich gegen irer ma. Erzeigt und gehalten.« (Caspar Sturm, *Kayserlicher maiestat Einreyttung zu München*, [Nürnberg] [1530], VD16 K 37; VD16 K 38; VD16 ZV 8836, fol. A3^r); »Und nach dem der rath zu Augspurg die keyserlich Mät. Mit zweihundert pferden wohl gerust, auch mit zweitausent knechten, darbey ein schon geschutze gestanden, auch empfangen, do hat man nach der empfahung das geschutz lassen los gehen, und haben die Augspurger den nachzug auf vorgeschriebener fursten zeuge gehabt« (Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 57).

108 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 273.

109 »Unter dem einzuge hat man in Augspurg mit allen glocken geleutet und stets mit buchen von den thurmen geschossen« (Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 57); Von Geschützfeuer und Glockengeläut berichtet auch Georgius Sabinus, *Elegia de adventu Caroli V*, Augsburg 1530, VD16 S 108; VD16 S 107; VD16 S 125, fol. A3^r.

110 Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006, S. 125.

Darnach aber Hispanische herren, hernach die Trummetter, und derselben vil, ist ye ain glid des Kaysers, und in gelb und schwartz, das and des Königs, und in Rot und weys beklaydet gewesen, aus Osterreychisch etc. und mit den Trummettern seind gegangen drey Teütsche Trummenschlager, und ainer mit Heerpauken, darnach sein geritten die Königliche Maiestat zû Ungern und Böhem, mitsampt allen teütschen Fürsten [...].¹¹¹

Die Trompeter Kaiser Karls V. und des böhmischen Königs Ferdinand ritten offenbar während der ganzen Prozession in einer gemeinsamen Kohorte, waren visuell jedoch durch die heraldischen Gewänder ihrem jeweiligen Dienstherren zugeordnet. Während Karls Trompeter die kaiserlichen Farben Schwarz und Gelb trugen, waren die Musiker Ferdinands in den Farben des Hauses Österreich Rot und Weiß gekleidet.¹¹² Wilhelm Ehrmanns Vorschlag, von Trompetern als ›klingenden Wappen‹ zu sprechen, erhält im Lichte dieser Beschreibung eine neue Aktualität.¹¹³ Zu den Trompetern, die Zahl schwankt in den Chroniken um die 15,¹¹⁴ kamen ein deutscher Heerpauker und womöglich auch drei Trommler.¹¹⁵ Abwechselnd ritten je eine Reihe Musiker in den Farben des kaiserlichen Wappens und die darauf folgende in den österreichischen Farben. Sie formten so ein klingendes Symbol für die dynastische Kontinuität des Hauses Österreich – ein Farbenspiel, das Ferdinand als den legitimen Nachfolger seines Bruders Karl inszenierte.¹¹⁶ Die besondere visuelle Inszenierung der kaiserlichen und königlichen Trompeter war Teilelement des symbolischen Gesamtkonzepts dieses Herrschereinzugs. Ferdinands hervorgehobene Rolle wurde vor allem durch seine persönliche Positionierung in der Prozession direkt neben seinem Bruder zum

111 Anonym, *Von Kaiserlicher Maiestat einreytten*, o. O. 1530, VD16 V 2717, fol. A3^r. Sturm berichtet dazu: »Darnach sind gezogen Key. und Küng. Mai. Thrumeter und heerpauken, sind nit eygentlich vermerckt, aber der genugsam, wie denn an solchen grossen höffen der prauch ist« (Sturm, *Kayserlicher maiestat Einreyttung zu München*, fol. A3^v).

112 »Porrò, Caesareae & Reg. Maiest: Tubicines, Tympanistae & Aeneatores incessoerung, ex quibus Caesarei flauis & nigri coliris, Regii verò rubri & albi coloris vestibis ornati fuerunt« (Coelestin, *Historia comitiorum anno M.D.XXX.*, fol. 75^v).

113 Zit. nach Sabine Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 55.

114 »Darnach sind 16 keyserische und königische trommeter sampt dreien herolden gezogen« (Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 55); »darnach 14 trumether und die kupferin hörbaugen« (Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 275).

115 »Nach denen Kai. und Kü. Maie. Trummeter, so mit und neben ainander geritten und blaßen, sampt ainem Teutschen Heerpauker und dreyen drummenschlagern Kai. und Kü. Maie. zûgehörig, da vor jnen, darauff haben gefolgt drey Kaiserlich, und zwen Künigklich Ernholden und persevanten, denen haben nach gefolgt baider Maie. Obrist Hofmaister, als der Graff von Croy [...]« (Sturm, *Ain kurtze anzygung und beschreybung*, fol. B2^v).

116 Die Farben Rot und Weiß stehen freilich für das Haus Habsburg in seiner Gesamtheit (also auch für Karl V.).

Ausdruck gebracht.¹¹⁷ Ursprünglich hatte Karl V. sogar beabsichtigt, seinen Bruder und den päpstlichen Legaten mit unter dem mit dem Doppeladler verzierten Baldachin reiten zu lassen – ein Akt, der den Herrschaftsanspruch Ferdinands noch weiter untermauert hätte. Der Kaiser war mit seinem Vorhaben jedoch am Widerstand der Kurfürsten gescheitert und man hatte sich darauf geeinigt, dass Ferdinand zwar neben Karl reiten solle, nicht aber unter dessen kaiserlichem Baldachin.¹¹⁸

In Anbetracht der Dimensionen der Ereignisse fällt ins Auge, dass kaum eine zeitgenössische Chronik festliche Elemente wie etwa *Tableaux vivants*, Triumphbögen oder Feuerwerksdarbietungen erwähnt. Nur im Bericht der Frankfurter Gesandtschaft werden unter dem Titel »Pffaffen spill«, »puden spil auf die niderlendische maur an dreyen stenden oder plezen in der stadt« beschrieben.¹¹⁹ In diesen kleinen Theaterdarbietungen sollen wie bereits in München lebensechte Darstellung von Brutalität im Vordergrund gestanden haben. Die Beschreibungen weisen so große Ähnlichkeiten mit den Berichten vom Einzug des Kaisers in München auf, dass auch eine Verwechslung der Münchner und der Augsburger Ereignisse nicht ausgeschlossen zu sein scheint. Das Gesamtbild, das das umfangreiche Korpus von Einzugsberichten vermittelt, ist weniger das eines »joyeuse entrée« in niederländischer Manier, sondern das eines Ereignisses, das von der Zurschaustellung militärischer Macht geprägt wurde. Damit steht die Zeremonie in deutlichem Kontrast zu späteren Kaisereinzügen des 16. Jahrhunderts.¹²⁰

*

Vor der Leonhardskapelle, an der Grenze des Dombezirks, übernahm das Augsburger Domkapitel die Verantwortung für die Prozession. Symbolisiert wurde der Übergang durch den Wechsel des Kaisers vom Baldachin der Stadt unter den weißen Baldachin des Klerus.¹²¹ Die Chronisten widmen diesem zentralen Moment des Einzugs große Aufmerksamkeit, womöglich auch aufgrund der konfessionell aufgeladenen Atmosphäre. Nicht nur visuell, sondern auch klanglich waren die Ereignisse vor St. Leonhard eine Zäsur. An die Stelle von Trompetensignalen und Salutschüssen rücken – zumindest in den Beschreibungen – Gesänge und Glockengeläut.¹²²

117 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 275.

118 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 103–105.

119 Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 397 f., Fn. 2.

120 Renate Gold, *Ehrenpforten Baldachine Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg 1990, S. 26–40.

121 Teile der folgenden Darstellungen erscheinen in englischer Sprache etwa zeitgleich dieser Studie in Moritz Kelber, »Advenisti desiderabilis. Emperor Charles V as Saviour of the True Faith«, in: *Performing Medieval Text*, hrsg. von Ardis Butterfield u. a., Oxford 2017, S. 122–135.

122 »[...] a Divi Laurentii fano, ad templum summum deducere volentes [...] campanis in omnium templorum turribus sonantibus« (Coelestin, *Historia comitorum anno M.D.XXX.*, fol. 76°).

Einige Chronisten, unter ihnen der Reichsherold Caspar Sturm, berichten von einem kuriosen Vorkommnis, das insbesondere in protestantischen Kreisen propagandistisch aufgegriffen wurde. Offenbar scheute das Pferd des Kaisers, als es vom Himmel der Stadt unter den Baldachin des Klerus wechseln sollte. Karl soll einige Mühe gehabt haben, das Tier zu bändigen.¹²³ Keine Erwähnung findet die Anekdote beim betont katholischen Benediktinermönch Clemens Sender, der stattdessen ausführlich über die musikalische Gestaltung dieses Moments des Übergangs berichtet.

Da der Kaiser vor sant Leonards cappel ist geritten under der thomherrn himel, hat er ain spitzru(m)t in der handt gefiert. Da sind vor im niderkniert der thomprobst herr Marquard vom Stain, der thomdechant herr Philipp von Rechberg und mit inen noch 2 thomherrn und 2 aus den vierherrn, die haben gesungen: advenisti desiderabilis, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris. Daranach hat der gantz chor die antiphnen vol hinaus gesungen bis zu(m) end: te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant lamenta, tu factus spes desperatis, magna consolatio in tormentis. Alleluja¹²⁴

Sender berichtet mit Emphase vom Singen der Antiphon *Advenisti desiderabilis*. Er referiert nicht nur den vollständigen Text, sondern betont auch, dass der ganze Chor »vol hinaus gesungen hätte«. Auf den ersten Blick mag diese Beschreibung kaum zu überraschen, da *Advenisti desiderabilis* eine zentrale Rolle im Einzugszeremoniell innerhalb und außerhalb des Heiligen Römischen Reichs spielte (Kap. I/2.1). Blickt man jedoch auf die lokale Augsburger Einzugsstradition, fällt auf, dass die Antiphon hier regulär keine Rolle spielt. Das *Obsequiale Augustense* aus dem Jahr 1487 und eine beinahe wortgleiche *Agenda Augustense* von 1547 geben Einblick in die geistlichen Einzugsregularien in Augsburg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹²⁵

Quando aliquis imperator, Rex, legatus de latere sedis apostolice, vel novus episcopus, aut princeps, primo intrat aliquam civitatem vel oppidum, ad suscipi-

123 »Als nun Key. May. in die Stat biß zu sant Linharts kirchen belaydt, wardt die geystligkeyt von München unnd Pfaffen mit der Procession und einem andern hymel doselb umb sein Key. May. vollent inn unser freuen kirchen zu füren, do entsetzt sich Key. May. hengst vast ab solchem hymel, das sein May. in mit gewalt darunter zwingen muste, volgens ihr May. mit sampt dem vorzelten eizug in die thumkirchen belaytet mit grossem gesang und gelewt [...]« (Sturm, *Kayserlicher maiestat Einreyttung zu München*, fol. A4^r f.); Der Augsburger Chronist Langenmantel schreibt: »Und bei sant Lienhart da stünden in der proceß alle münich und pfaffen, die hetten auch ain weissen himel, den trügen sehs der jungsten thümbherren; und wie kai. maj. aus der statt himmel zoch und wolt under den pfaffenhimmel, da scheidt im sein roß und wolt nit hinunder, doch bracht ers darunder« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 370).

124 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 276.

125 Friedrich von Zollern, *Obsequiale Augustense*, Augsburg 1487; Anonym, *Agenda seu liber obsequiorum, iuxta*, Ingolstadt 1547, VD16 A 661.

endum eum clerus et populos congregates, processionaliter more solemniter et cum reliquiis sanctorum obviat. Et postque descenderit de equo ducatur sub velo ad ecclesiam, cum illis responsoriis. Benedixit te dominus in virtute sua, qui per te ad nihilum redegit inimicos nostros, ut non deficiat laus tua de ore hominum.¹²⁶

Wenn ein Kaiser, König, päpstlicher Legat, neuer Bischof oder Prinz eine Stadt oder einen Ort zum ersten Mal betritt, heißen ihn der Klerus und die Bürger in einer feierlichen Prozession mit den Reliquien der Heiligen willkommen. Nachdem er von seinem Pferd abgesessen ist, wird er unter dem Baldachin der Geistlichkeit mit folgenden Responsorien zur Kirche geführt: *Benedixit te dominus in virtute sua, qui per te ad nihilum redegit inimicos nostros, ut non deficiat laus tua de ore hominum.*

Die Augsburger Ordines weichen in ihren Bestimmungen zum Herrschereinzug deutlich von anderen Kirchenordnungen wie etwa dem *Pontificale Romanum* ab.¹²⁷ Anders als im *Pontificale*, das für den Empfang eines Würdenträgers den Choral *Ecce mitto angelum meum* vorschrieb, wurde hier regelmäßig *Benedixit te dominus in virtute sua* gesungen, ein Responsorium, das dem apokryphen Buch Judith (13,22–25) entstammt. Der Text lautet: »Der Herr hat dich gesegnet mit seiner Macht, durch Dich hat er unsere Feinde zunichtegemacht. Dein Lob aus den Mündern der Menschen soll niemals verstummen.« Anders als im Fall des römischen *Ecce mitto angelum meum* heißt der ursprüngliche Augsburger Willkommens-Choral den Kaiser also nicht als christusgleichen Heiland willkommen, sondern verehrt ihn als von Gott gesegneten Menschen. Im Lichte dieser Tradition erscheint der Bericht über das Singen von *Advenisti desiderabilis* und die Emphase, mit der Sender von der Antiphon berichtet, besonders bemerkenswert. Es handelt sich hier um nicht weniger als den Gesang der in der Hölle gefangenen Altväter, die auf die Erlösung durch Christus nach dessen Kreuzestod warten (Kap. I/2.1). Gerade im Licht der konfessionspolitisch angespannten Situation innerhalb der Stadt erscheint die Änderung des Empfangszeremoniells eine bemerkenswerte Geste. Wer aber war Adressat dieser Umdeutung des Einzugs im Sinne der *Imitatio Christi*?

Ob der politische Symbolgehalt des Chorals, der in Augsburg seinen liturgischen Platz in der Prozession während der Ostervigil hatte, für die vielen Teilnehmer des Herrschereinzugs und auch für die meisten Schaulustigen alleine aus seiner liturgischen Funktion heraus verständlich gewesen wäre, erscheint zumindest zweifelhaft. Insbesondere den einfachen Leuten dürfte die Antiphon aus der Liturgie nicht bekannt gewesen sein, denn die Osterfeiern im Augsburger Dom fanden unter Aus-

¹²⁶ Zollern, *Obsequiale Augustense*, fol. 85^v.

¹²⁷ Die erste gedruckte Fassung stammt aus dem Jahr 1485; Augustinus Patritius und Johannes Burchardus (Hrsg.), *Pontificale Romanum*, Rom 1485, 1stc: ip00933000, fol. 269^v.

schluss der Öffentlichkeit statt und richteten sich hauptsächlich an die Mitglieder des Domkapitels und an die Schüler der Kathedralschule.¹²⁸ Für Laien wäre die besondere Symbolik des Gesangs der Altväter in der Vorhölle – selbst mit Lateinkenntnissen – ohne den Kontext der Liturgie schwer zu verstehen gewesen. Die einfache Stadtbevölkerung dürfte jedoch, neben dem Kaiser und den Reichsständen, zentrale Adressatin des repräsentativen Ereignisses gewesen sein. Schließlich konnte sich das Domkapitel hier der gesamten neugierigen Stadtbevölkerung (einschließlich der Protestanten) präsentieren.

Der Schlüssel zum Verständnis der Reichweite von *Advenisti desiderabilis* und anderer Antiphonen im Rahmen des symbolischen Kommunikationssystems des Heiligen Römischen Reichs liegt in den nicht-liturgischen mittelalterlichen Oster- und Passionsspielen, den sogenannten »Massenmedien des späten Mittelalters«.¹²⁹ In diesen szenischen und teilweise volkssprachlichen Darstellungen der Passions- und Ostergeschichte spielt die Antiphon eine wichtige Rolle. Ein vorwiegend in deutscher Sprache verfasstes Augsburger Passionsspiel aus dem späten 15. Jahrhundert aus dem Kloster St. Ulrich und Afra, das heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird,¹³⁰ enthält eine ausführliche Höllenfahrt-Szene sowie ein lateinisches *Advenisti desiderabilis*. Die Antiphon wird hier vorgetragen von den Vorvätern als Gruß an Christus, der die Tore der Hölle aufgestoßen hat. Das Kloster von St. Ulrich und Afra war ein Zentrum des geistlichen Spiels im Augsburg des späten 15. Jahrhunderts.¹³¹ Den Benediktinern diente das Theater als Medium zur Festigung des Volksglaubens. Mysterienspiele vereinfachten religiöse Botschaften der mitunter unverständlichen Liturgie für die einfache Bevölkerung und waren fest etabliert im gesellschaftlichen Alltag. In zahlreichen Städten, wahrscheinlich auch in Augsburg, wurden sie von Laienbruderschaften getragen.¹³² Das Augsburger Passionsspiel enthält ausschließlich die lateinische Version von *Advenisti desiderabilis*, ohne wörtliche Übersetzung. Der Inhalt der Antiphon dürfte sich jedoch den Zuschauern und Schauspielern, die über keine oder schlechte Lateinkenntnisse verfügten, aus den Texten im Zusammenhang erschlossen haben. Direkt vor *Advenisti desiderabilis* spricht Adam:

128 Klaus Wolf, »Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichte«, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 101 (2008), S. 35–45, hier S. 44 f.

129 Ursula Schulze, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel*, Berlin 2012, S. 18.

130 D-Mbs, Cgm 4370.

131 Wolf, »Theater im mittelalterlichen Augsburg«, S. 37.

132 Dorothea Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt, Friedberg, Alsfeld*, Göttingen 2002.

Secht irs, ir vätter. Das liecht ist
 unsers schöpfers ihesu christ.
 Das er verhieß uns zû senden
 das hat er yetz thon volenden.
 Das liecht ist mir wissend und kund
 dann ich han gred auß meinem mund.
 Das volck, das saß da so lange
 im land der finstrin gefange.
 Das hat mit schatten stoss und pein
 gsehen des waren liechtes schein.¹³³

Nicht nur Adams Verse, sondern die ganze Sektion des Passionsspiels, die überschrieben ist mit »hystori oder figur der erlösung der vätter auß der vorhell«, lesen sich wie eine Paraphrase des *Canticum triumphale* und der Antiphon *Advenisti desiderabilis*. Für jedermann verständlich thematisieren die Worte Mose, Jesajas, Jeremiahs, Davids, Simeons und Johannes' des Tüfers die Errettung aus der Dunkelheit durch das Licht Jesu Christi. Auch ohne Lateinkenntnisse und ohne den Besuch von liturgischen Osterspielen dürfte der Zusammenhang von *Advenisti desiderabilis* somit zumindest für Teile der Augsburger Bevölkerung verständlich gewesen sein. Die Menschen, die vor der Leonhardskapelle versammelt waren, wurden Zeugen eines bemerkenswerten Schauspiels. Das Domkapitel begab sich in die Rolle der Gefangenen in der Vorhölle und begrüßte den Kaiser, anders als üblich, im Sinne einer doppeldeutigen *Imitatio Christi*, als christusgleichen Erlöser, der ihre Ketten lösen und sie in den Himmel führen solle.¹³⁴

Ein wichtiges Element eines kaiserlichen Einzugs war die Präsentation des städtischen Raumes.¹³⁵ Der Adventus diente keineswegs nur der Darstellung des Würdenträgers, sondern er brachte auch das Selbstbewusstsein einer Reichsstadt im Machtgefüge des Heiligen Römischen Reichs zum Ausdruck.¹³⁶ Im Rahmen dieser Repräsentation standen die einzelnen städtischen Akteure freilich auch in einem Konkurrenzverhältnis. Klerus und Stadtrat, Patrizier und Zünfte bemühten sich um ihre individuelle Sicht- und Hörbarkeit. Die Routenwahl war dabei zentral für das Gelingen des Zeremoniells. In Augsburg nahm der Kaiser traditionell die Route durch das Rote Tor zur Basilika des Klosters St. Ulrich und Afra. Von dort nahm er den Weg über die

133 D-Mbs, Cgm 4370, fol. 61^v.

134 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 112.

135 Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003, S. 368.

136 Regine Schweers, »Die Bedeutung des Raumes für das Scheitern oder Gelingen des Adventus«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 37–55.

heutige Maximilianstraße bis zum Weinmarkt, auf dem der Zug die Fuggerhäuser mit ihren prachtvoll bebilderten Fassaden passierte. Am Rathaus vorbei ging es weiter in Richtung des Augsburger Doms. Die Grenze zwischen dem Jurisdiktionsbereich des Domkapitels und der rechtlichen Einflussphäre der Stadt lag in einem kleinen Tal zwischen Rathaus und Dom. An diesem Punkt, direkt vor der heute dort nicht mehr erhaltenen Kapelle St. Leonhard, übernahm der Stadtklerus das Zeremoniell. Die Topographie der Stadt gab dem Einzug eine bemerkenswerte szenische Dimension. Von St. Ulrich kommend, ritten der Kaiser und sein Gefolge für etwa einen Kilometer merklich bergab. Am tiefsten Punkt, im Tal zwischen der Ulrichs-Basilika und der Augsburger Hauptkirche, wartete das Domkapitel. Sie standen sprichwörtlich in der Vorhölle, um mit dem Kaiser wieder hinauf in den Dom zu ziehen. Dass genau an dieser Stelle der Stadt eine kleine Kapelle zu Ehren des Heiligen Leonhard, dem Schutzpatron der Gefangenen, stand, mag mehr als nur ein Zufall sein.¹³⁷ Diese Beobachtungen laden freilich zu Spekulationen über die ›Komposition‹ der Augsburger Herrschereinzüge im Allgemeinen ein. Die Frage, wie bewusst die Topographie des urbanen Raumes in die Inszenierung solcher Ereignisse mit einbezogen wurde, muss jedoch an anderer Stelle beantwortet werden. Hier gilt es festzuhalten, dass Aspekte wie Topographie und räumliche Struktur Clemens Senders Bericht über das Singen der Antiphon *Advenisti desiderabilis* eine zusätzliche semantische Ebene verleihen.

*

Die Prozession durch die Stadt kulminierte in einem prachtvollen Gottesdienst im Dom, über dessen Gestaltungen die Chronisten der Augsburger Ereignisse ausführlich berichten. Über die klangliche Gestaltung des Amtes herrscht unter den Berichterstatlern weitgehend Einigkeit: Es erklang wie üblich ein feierliches *Te Deum* zu Ehren des Kaisers (Kap. I/2.1). Die umfangreichste und detaillierteste Beschreibung stammt erneut von Clemens Sender. Der Benediktinermönch, der wohl auch aufgrund seiner Profession die liturgischen Details minutiös referiert, erwähnt nicht, dass es die kaiserliche Hofkapelle war, die Teile des *Te Deum* »figurierte«.¹³⁸ Senders Aufzeichnungen geben im Lichte dieser Ergänzung einen bemerkenswert detaillierten Einblick in die liturgischen Abläufe während des *Te Deum*.

¹³⁷ Herzlichen Dank an Bonnie Blackburn und Leofranc Holford-Strevens für diesen Hinweis.

¹³⁸ Die Frankfurter Reichstagsgesandtschaft berichtet: »Ist keyserlich M. vorm thum abgessen, ind die kirchen gangen, doselbst haben die phaffen te deum laudamus gesungen und folgens deß keysters cantorey auch figurirt; demnach ist keyserliche M. in herberg gezogen und alle fursten und herrn mit im, also daß er inriedt sich langsam geendet und die fursten ire nachtmal in iren herbergen zu XI entwan in der nach genommen haben« (Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 396); »Alda hat ine sein Maiestat/der gedacht Bischoff von Augsburg eingesegent und den Psalm Exaudi etc. sampt etlichen preceß und Collecten gelesen/ zu letst ist durch Kai. Maie. Capellon das Te deum Laudamus gesungen worden« (Sturm, *Ain kurtze anzayung und beschreybung*, fol. B3^r f.)

[...] und nach etlichen antiffen hat der bischoff etlich versickel und collect gesungen. Nach sollichem ist man in chor für den hohen altar gangen. Da ist der kaiser auff sein zübereitten stül wider niderkniet, und [haben] alle fürsten iren standt gehept wie vor. da hat man den psalm exaudi gbetet, und der bischoff etlich versickel und collect gesprochen. [...] darnach hat er [der Legat] sich zü dem kaiser herumbkört und den versickel gesungen:¹³⁹ adjutorium nostrum in nomine domini, darauff im der chor auff alle versickel geandtwurt hat. Darnach hat der legat mit disen worten des segen geben: benedicat nostrum in nomine domini, darauff im der chor auff alle versickel geandtwurt hat. darnach hat der legat mit disen worten den segen geben: benedicat vos divina maiestas, pater et filius et spiritus sanctus. Chorus: Amen zü dem segen ist der kaiser, kinig und ander fürsten und herrn niderkniet. darnach hat man gesungen den hymps *Te deum laudamus*. under disem hymps hat sich der kaiser, kinig und [der] bischoff von Mentz mitainander underredt, mit was hochzeitlichait [sie] am morgen das fest unsers herrn fronleichnamstag began wellen. [...] daß er solichs fest, wie seine vofaren (wider der ketzer leer) zü Augspurg vor meniglich mit aller solemnitet begang. zü disem vers: *Te ergo quesumus, tuis famulis subveni* ist der kaiser [und der] king mit plossen haupten und all die fürsten auff die plossen erde und auff kain kissin niderkniet. Und darnach sind sie auffgestanden bis zum end dises hymps und etlicher collect, die der bischoff von Augsburg gesungen hat.¹⁴⁰

Schon im Rahmen des feierlichen Einzugs Karls V. im November 1529 in Bologna war ein feierliches *Te Deum* erklingen. Dort wurde es von der päpstlichen Kapelle vorgetragen, die vermutlich eine Vertonung des Hymnus aus der Feder des päpstlichen Komponisten Constanzo Festa sang.¹⁴¹ Es erscheint plausibel, dass die kaiserliche Hofkapelle über eine Vertonung des *Te Deum* aus den eigenen Reihen verfügte, die heute – wie große Teile des Repertoires der Kantorei Karls V. – verloren ist. Etwa drei Viertel aller überlieferten *Te deum*-Vertonungen der Zeit sind als Alternatim-Stücke

139 Auch während des Gottesdiensts kam es wohl noch zu Konflikten hinsichtlich des Zeremoniells. Am drastischsten schildert die Streitigkeiten ein anonym erschienener gedruckter Bericht: »[...] ist Key. May. vor dem Sacrament hauß auff ire knie gefallen, ir hendt auff gehebt unnd andechtiglich gepet, als aber die Pfaffen das *Te Deum laudamus* gesungen, ist der Cardinal von Saltzburg, Matheus Lang, zum Chor altar gangen und Key. May. die Benediction wöllen geben, das hat aber Bebstlicher legat Compegius ersehen, Und zu stund zum altar auch hinzu geeylt, den Cardinal von Saltzburg hintersich gerissen, und gesaget, ihm gehört zu Key. May. die Benediction zugeben, das sich der Cardinal von Saltzburg nit widern hat dürffen, sunder geschehen müssen lassen, darnach haben ihm die Churfürten unnd Fürsten aus der kirchen, biß auff die Pfaltz in sein herberg beleytet, und alda mit ihrer Mai. ein gesprech gehalten« (Sturm, *Kayserscher maiestat Einreytung zu München*, fol. A4^v f.).

140 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 277 f.

141 Ferer, *Music and Ceremony*, S. 179; Cummings, *The Politicized Muse*, S. 128.

konzipiert. Sie wurden im Wechsel zwischen einstimmiger Intonation durch die Zelebranten und mehrstimmiger Antwort durch die Kantorei vorgetragen.¹⁴² Darauf, dass diese Praxis auch 1530 in Augsburg zum Einsatz kam, deutet der Bericht der Frankfurter Reichstagsgesandtschaft hin. Die Diplomaten berichten, dass zunächst »die phaffen te deum laudamus gesungen und folgens deß keysters cantorey auch figurirt« hätten.¹⁴³ Motettische Vertonungen, die den Text des *Te Deum* vollständig in mehrstimmige Musik setzen, etwa von Andreas da Silva oder Maistre Jhan, sind häufig in drei Abschnitte gegliedert. Obwohl die Aufteilung des Texts in den Sätzen häufig variiert wird, zeichnet sich eine klare Abtrennung des Bittgesangs in den Versen 20 bis 29, der mit den Worten »te ergo quaesumus« beginnt, ab.¹⁴⁴ Diese konzeptionelle Zäsur spiegelt sich auch in der liturgischen Praxis des Einzugs Gottesdiensts im Augsburger Dom 1530 wieder. Mit dem einsetzenden Bittgesang, so berichtet Sender, beendete der Kaiser ein kurzes Gespräch mit dem Mainzer Kurfürsten über die Planung der Fronleichnamsprozession und kehrte zum Ritus zurück. Er kniete sich bittend auf den nackten Boden und folgte dem Hymnus in dieser Pose bis zum Ende.

Nicht selten werden in Berichten über das Singen eines festlichen *Te Deum* das Spiel der Orgel und das Einsetzen der Trompeten erwähnt. Trotz der zahlreichen Beschreibungen der Feierlichkeiten gibt es für den Einzugs Gottesdienst 1530 im Dom keine Hinweise auf die Beteiligung von Instrumenten. Gleich zwei Berichte erwähnen dagegen in einem Atemzug mit dem Singen des *Te Deum* das Läuten der Kirchenglocken.¹⁴⁵ Nur die ranghöheren Teilnehmer der Einzugsprozession waren in den Dom gekommen, auch die protestantischen Fürsten nahmen am Amt teil. Die Kirche bot jedoch bei Weitem nicht allen Teilnehmern und Zusehern des Adventus' Platz, weshalb die meisten Bürger der Stadt vor der Kirche warten mussten, um dem Kaiser später das Geleit zu seiner Herberge am Weinmarkt zu geben. Das Läuten der Glocken markierte das *Te Deum* als Höhepunkt der Liturgie nicht nur für die Teilnehmer des Gottesdiensts in der Kirche, sondern kommunizierte die Festlichkeit der Vorgänge in der Kathedrale auch nach außen.

142 Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, S. 75.

143 Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 396.

144 Kirsch, *Die Quellen*, S. 80.

145 »Interea verò Caes. Maeiest. Cantores antionem: Te Deum laudamus absoluerunt, & campanum aes omne pulsatum fuit, Episcopo Augustano Psalmum Exaudi & collectas aliquas decantante« (Coelestin, *Historia comitiorum anno M.D.XXX.*, fol. 76^v); »alda das Te Deum Laudamus gesungen, und mit allen glocken geleutet, der bischof von Augsburg etlich collecten gelesen, und der legat Campegius den segen geben« (Schirrmacher, *Briefe und Acten*, S. 57).

4 Den Reichstag »ausdantzen« – Akustische Inbesitznahme des Reichstagsortes

Nachdem der Kaiser vom Dom in seine Herberge am Weinmarkt gezogen war, überreichte ihm die Stadt wie üblich wertvolle Geschenke. Neben Wein und anderen Naturalien wurde auch das sogenannte »Willkomm«, traditionell ein mit Goldmünzen gefüllter Doppelpokal, überreicht. Im Rahmen von Ersteinzügen – ein solcher war der Adventus 1530 – war diese Zeremonie von hervorgehobener Bedeutung, was sich auch im Wert des Geschenks widerspiegelte.¹⁴⁶ In diesem Zusammenhang berichtet Sender eine Anekdote: Als der Rat der Stadt den Kaiser nach Überreichung der Preziosen fragte, ob man anlässlich seiner Ankunft in Augsburg einen »burgerdantz« veranstalten solle, antwortete der Kaiser ablehnend, er habe einen »dantz vorhanden auff dem reichstag, den well er vor ausdantzen«. Die Ausrichtung von Bällen und Banketten war nach der Ankunft eines Herrschers beinahe »obligatorisch« und die Augsburger dürften über die ablehnende Antwort des Kaisers durchaus verwundert gewesen sein.¹⁴⁷ Karl widmete sich in der Tat umgehend den politischen Geschäften und den Religionsangelegenheiten. Die ersten Tage des Reichstags waren geprägt von einer lautstarken anti-protestantischen Symbolpolitik, bei der auch die akustische Inszenierung eine tragende Rolle spielen sollte.

Der Kaiser hatte das Datum seiner Ankunft, den Vorabend des Fronleichnamsfests, nicht zufällig gewählt. Er beabsichtigte die Fronleichnamsprozession am 16. Juni 1530 zur Demonstration seiner Autorität und Deutungshoheit in Glaubensfragen zu machen.¹⁴⁸ Bereits während des Einzugsdienstes hatte sich Karl V. mit dem Mainzer Erzbischof, dem ranghöchsten der deutschen Bischöfe oder »Primas Germaniae«, wie bereits oben erläutert, persönlich über die Gestaltung der Fronleichnamsprozession am folgenden Tag beraten. Noch während seiner »Einbeherbergung«¹⁴⁹ forderte der Kaiser die protestantischen Fürsten zur persönlichen Teilnahme an der Prozession auf, was einen klareren Verstoß gegen die Lehren Martin Luthers bedeutet hätte.¹⁵⁰ Die Feier des Fronleichnamsfests sollte zu einem prachtvollen Symbol für die Beständigkeit der althergebrachten Hierarchie im Reich werden. Trotz der unmissverständlichen Aufforderung des Kaisers blieben die protestantischen Stände und auch die meisten Augsburger Bürger den Fronleichnamstagen fern.¹⁵¹ Für die Chronisten der Ereignisse, die überwiegend aus katholischer Perspektive berichten,

146 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 234.

147 Schenk, *Zeremoniell und Politik*, S. 401.

148 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 109.

149 Zum Begriff siehe Schenk, *Zeremoniell und Politik*, S. 381–397.

150 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 110.

151 Ebd., S. 111.

standen die visuelle Pracht und die klangvolle Inszenierung im Vordergrund.¹⁵² Das »köstlich ampt«, das der Prozession vorausging, wurde musikalisch von der Kantorei des Kaisers und der Orgel gestaltet.¹⁵³ Die Prozession selbst wurde begleitet vom Spiel der Trompeter Kaiser Karls und seines Bruders Ferdinand.¹⁵⁴ Die Parallelen zum Herrschereinzug tags zuvor waren kaum zu übersehen und wohl auch nicht zu überhören. Der greifbare Unterschied der beiden Prozessionszüge war die Position des Kaisers, an dessen Stelle unter dem Baldachin nun der Leib Christi getragen wurde, eine »subtile Doppeldeutigkeit« im Sinne der *Imitatio Christi*.¹⁵⁵

In einer handschriftlichen Motettensammlung aus der Bibliothek des Humanisten Heinrich Glarean, die heute in der Münchner Universitätsbibliothek aufbewahrt wird, findet sich ein Hinweis auf das Repertoire, das im Umfeld der Augsburger Fronleichnamfeierlichkeiten erklingen sein könnte.¹⁵⁶ Die Handschrift enthält die Vertonung der Fronleichnamsantiphon *O sacrum convivium* aus der Feder Ludwig Senfls. Die gleiche Hand, die für die Textunterlegung und die kanonischen Anweisungen verantwortlich zeichnet, fügte im Stimmbuch der Tenorstimme den Vermerk »Anno domini MDXXX« ein. Senfl war mit großer Wahrscheinlichkeit zur Eröffnung des Reichstags nach Augsburg gereist, was bedeutet, dass er wohl – zumindest passiv – an den Festivitäten zu Fronleichnam beteiligt gewesen ist.¹⁵⁷ Die Datierung in der Glarean'schen Handschrift, die auch auf den Zeitpunkt des Kopierens oder eines persönlichen Zusammentreffens von Komponist und Schreiber bezogen sein könnte, gibt Anlass

152 »[...] also das man bey dieser Procession von grossen Fürsten und Herren von Pompei und Triumphs gesehen hat, welche procession von dem Thumb biß auff den perlein in sant Peters capeln altar ein Evangelion gesungen worden, von dannen bey der trinckstuben hinfür biß zu dem heyligen kreutz, hinein da auch wider gesungen worden biß anderhalbe stund nach mittag gewerd, wiewol von mannen unnd weyben stat volcks ein kleiner hauff hinten nach gangen ist« (Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreytung zu München*, fol. B1^v).

153 »Nachmaln ist die Key. May. Mit dem Künig Ferdinando auch den andern Churfürsten und Fürsten Cardinel und Bischoffen sambt vil Trabanten in die Thumbkirchen gezogen, alda ein köstlich ampt durch den Bischoff von Augspurg unnd Key. May. Cantrey und Organisten gesungen worden« (ebd.); In der Chronik Langenmantel heißt es dazu: »Auf solches ist kai. maj. Mit den andern fursten, der ga weit der merer thail gewesen, in die kirchen gangen, alda das ambt, das kai. maj. sünger gesungen, und sunst das vehst nach altem brauch gehalten und begangen« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 371); Clemens Sender berichtet darüber hinaus von der Beteiligung der Hoftrompeter am Gottesdienst; Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 279.

154 »[...] nachmals etlich spanische pffaffen, etwann bey 12 die vast die besten Choröck des Stiffts angetragen, auff welche Key. May. und des Königs von Ungern heerpaucken und trummetter mit grossem schal gegangen« (Anonym, *Kaiserlicher maiestat Einreytung zu München*, fol. B1^v); Auch die Langenmantel'sche Chronik berichtet von »des kaisers und kinigs trümetter mit ainer heerbaucken« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 371).

155 Zur Fronleichnamsprozession 1530 siehe Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 112.

156 D-Mu, Cim. 44i#3, fol. 55^v (Nr. 86).

157 Zu Senfl auf dem Reichstag 1530 siehe Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 315–319.

zur Vermutung, dass im Kontext des Fronleichnamstags in Augsburg Senfls *O sacrum convivium* erklingen sein könnte. Als Anlass wäre nicht allein der Gottesdienst im Dom denkbar, sondern auch ein abendliches Bankett oder eine anders geartete öffentliche oder private Musikvorführung. Senfls fünfstimmige Motette ist eine kunstvolle und durchaus repräsentative Komposition mit einer kanonisch verdoppelten Tenorstimme. Die melodische Faktur des zweiteiligen Werks, das in einem ausladenden Alleluja endet, ist stark von der Choralmelodie der Antiphon geprägt, die vor allem in den beiden kanonischen Stimmen anklingt. Insbesondere zu Beginn fällt die bewegte, beinahe virtuose Stimmführung von Discantus und Contratenor ins Auge.¹⁵⁸

Während der Fronleichnamsprozession durch die Straßen Augsburgs tat sich die Familie Wittelsbach prominent hervor. Der pfälzische Kurfürst Friedrich sowie die Brüder Wilhelm und Ludwig von Bayern trugen den Baldachin über dem Sakrament vom Dom bis zur ersten Station der Prozession in St. Peter am Perlach, wo eine Lesung stattfand.¹⁵⁹ Diese und andere Stationen mögen Raum für fürstliche Hofmusiker geboten haben, mehrstimmige Musik vorzutragen, womöglich auch die Motette *O sacrum convivium*. Die mögliche Beteiligung der bayerischen Hofmusik an den Fronleichnamstagen fügt sich in das Bild, das Stollberg-Rilinger von den Ereignissen zeichnet. Sie betont die Absicht des Kaisers, die Augsburger Fronleichnamsprozession als »solennen Akt des ganzen Reiches« zu feiern.¹⁶⁰ Die hörbare Einigkeit des Reichs, die bei vergangenen Prozessionen während Reichstagen auch klanglich, durch die Beteiligung der Musiker verschiedener Höfe, zum Ausdruck gebracht wurde, stand im Jahr 1530 durch den Boykott zahlreicher protestantischer Fürsten zur Disposition (Kap. I/2.5). Die kritische Haltung der protestantischen Stände und Bürger zur Fronleichnamsprozession fand kaum Eingang in die Reichstagschroniken. Sie wird jedoch in einer Lieddichtung greifbar, auf die bereits Rochus von Liliencron aufmerksam gemacht hat.¹⁶¹

158 Für eine Spartierung siehe James C. Griesheimer, *The Antiphon-, Responsory-, and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, Diss., Band 2, Bloomington 1990, S. 199–207.

159 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 280.

160 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 112.

161 Rochus von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Band 4, Leipzig 1869, S. 10–15, Nr. 428; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 303; CH-ZSta, E II 441 fol. 485–489.

(3) Als d'herschaft gar was kommen dar
am andern tag behende
hielt man on maß ein kreuzgang groß,
drum ward kain gures ende;
da gab man für die abentür,
man wurd gott umbher tragen:
uns lert on gschrift der babst das gift
doch kann mans von im sagen.

(4) Christe du herr, daß dich nit sperr
der basbt mit seinem haufen
in die monstranz, der alenfanz
dient zu freßen und saufen;
du sizst bekannt zur grechten hand
des vaters, brait zu richten
am jüngsten tag, doch hilft kain sag,
der babst thut anders tichten!

(5) Herlich giengs zu am morgen fru,
do man wolt umbher treten;
es ward ain treng in münster eng,
doch sach man nit vast beten;
man hort gar frei ein katzenschrei,
orglen und figurieren,
solchs richt man an dem gmainen man,
wenn man in will versieren.

(6) Ja gott ist der, dem solche eer
nit gfalt von seinen kinden,
er will ouch nit das gsang und bitt
des babsts und seiner blinden.
Welt er gern hon der glocken thon
laut gschrei und hoflich schellen,
hulf solich bitt, so fure nit
der gottlos hauf in d'hellen!

(7) Man het mit fleiß das gel wachs weiß
gferbt wider sein nature,
damit es wer ain weis und ler,
exempel und figure,
gleich wie es nit wer weiß unschlitt
von diser farbe wegen,
so wurd's brot gut nit flaisch und blit,
wenn drüber kem der segen.

(8) Als nun die sunn mit schöner wunn
sich auferhub mit hitzen,
merk wie ich sag, do ward der tag
so haißt, daß man thet schwitzen;
noch bracht man her der klaider mer
von sammat und von seiden,
da klait man recht ja die messknecht,
die alle tugend meiden.

(9) Bald nach dem rust zunt man umbsust
die hundert kerzen ane,
da het man acht mit großem bracht,
daß jede wird aim manne,
der edel wer un tret daher,
als welt der boden brechen;
drum ward in glaist der schwindelgaist,
der rennen kann und stechen.

(10) Es ward ein treng gen Berle eng
von weiben und von mannen,
die trib man weit zu baider seit
mit hellenbarten dannen,
daß man künd gon und d'weite hon
dem guldin himmel zarte,
darunter zoch ain bischof hoch
von Menz in derser farte.

(11) Römische kron gieng nacher schon
zunt ouch mit ainer kerzen,
frei was schorn der außerkorn;
da thet man sich vast sterzen
und tringen zu, da was kain ru,
aines iedes wolt gern sehen
den kaiser reich, ich thet des gleich,
die warhait muß ich jehen.

(12) Lang was fürwar der pffaffen schar,
die solichs spil anrichten
und furend nan den gemainen man,
dem si vil thund erdichten
on alle gschrift auß lauter gift,
daß sie leben im sause.
Drum sprach vast laut ain freie haut:
»da kumpt das kunkelhause!«

Ein Akrostichon aus den Anfangsbuchstaben der 31 Strophen des Lieds nennt Joachim Aberlin als Autor.¹⁶² Dieser stellt sich selbst mehrfach als Augen- und Ohrenzeuge des Reichstags dar und bringt die Unruhe und den Widerwillen der Augsburger zum Ausdruck (Str. 12). Zehn Strophen des Lieds, das in drei verschiedenen Tönen gesungen werden kann, beschäftigen sich mit der Fronleichnamsprozession 1530. Der Dichter hält sich nur kurz mit der theologischen Kritik an der traditionellen Transsubstantiationslehre auf (Str. 7). Sein Hauptaugenmerk legt er auf die Geißelung der übermäßigen Prachtentfaltung des Fronleichnamzeremoniells. Hierbei wendet er sich nicht nur gegen die visuelle Pracht in Form von zahllosen Kerzen und prunkvollen Gewändern, die die Prozessionsteilnehmer trotz der enormen Hitze des Sommertags trugen, sondern er stellt sich auch explizit gegen die kirchenmusikalische Praxis. Aus dem Augsburger Dom hörte man, so Aberlin, »gar frei ein katzenschrei, orglen und figurieren« (Str. 5).¹⁶³ Dieser Klang sei, so betont er in der darauffolgenden Strophe, nicht im Sinne Gottes.¹⁶⁴ Der Zweck der (musikalischen) Prachtentfaltung lag in den Augen Aberlins vor allem im »Versieren«, also im Beeinflussen oder Beeindrucken des einfachen Volks (Str. 5). Diese teilweise polemisch vorgebrachte Kritik der kirchenmusikalischen Praxis in einem (freilich selbst musikalischen) Lied ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür, welche Reichweite und Bandbreite die konfessionellen Auseinandersetzungen im Jahr 1530 erreicht hatten. Musik wurde als Teilelement einer auf Pomp und Prunk ausgerichteten liturgischen Praxis zum Streitpunkt zwischen den Konfessionen. Aberlin knüpft an Martin Luthers grundsätzliche Kritik am Zeremoniell der katholischen Kirche an, in deren Zentrum die Auseinandersetzung mit der psychologischen Wirkung der Rituale auf die Gläubigen stand. Diese würden durch die Äußerlichkeiten des Zeremoniells vom Kern des christlichen Glaubens abgelenkt. Luther kritisierte die Prachtentfaltung der katholischen Liturgie in aller Schärfe, nahm die Musik – anders als Aberlin – aber von seinen Angriffen weitgehend aus.¹⁶⁵ Womöglich waren es die besonderen Rahmenbedingungen, die ein Reichstag für die Fronleichnamfeierlichkeiten schuf, die Aberlin zu seiner Kritik veranlasste. In den seltensten Fällen dürften die Feiern des Fronleichnamsfests außerhalb von Ständerversammlungen von einer solchen musikalischen Pracht begleitet worden sein.

Zwei Tage nach dem Fronleichnamsfest erließ der Kaiser ein Predigtverbot für alle protestantischen Geistlichen in der Stadt Augsburg, die nicht über seine ausdrückliche Erlaubnis zum Predigen verfügten. Die Maßnahme war Teil von Karls »Doppel-

162 Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen* 4, S. 10, Fn. 1.

163 Ebd., S. 11.

164 Auch in Strophe 27 nimmt Aberlin Stellung zur Musik der altgläubigen Gegenseite: »ir gschrei und gsang hat gar kain klang zu der apostel saiten«; ebd., S. 15.

165 Jörg Jochen Berns, »Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit«, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 157–173, hier S. 165–170.

strategie«, den öffentlichen Raum für sich zu gewinnen.¹⁶⁶ Er besetzte den Reichstag mit traditionellen Ritualen und Zeremonien wie der Fronleichnamsprozession und bemühte sich gleichzeitig, protestantische Meinungen aus der Öffentlichkeit zu verdrängen. Beinahe euphorisch berichtet der Benediktiner Sender von der Verkündigung des kaiserlichen Erlasses in den Straßen Augsburgs am 18. Juni 1530.¹⁶⁷

Sobald die lutherischen fürsten von seiner mt. sind komen, hat die cristenlichen fürsten zû im auff die Pfaltz gefordert, und als sich derselbig rat in der 6. stundt geendet hat nach vesperzeit, da hat der kaiser die 3 herold mit iren steblichen und 12 trumether und hörbauger und etwa vil raisiger pferd hie zû Augsburg laussen reitten und für alle häusser, darin die lutherischen fürsten zû herbig sind gelegen. Da haben die herolden an ainem jedlichen ort miessen berieffen und ausschreien, welcher aus den Lutherischen predige oder an ir predig gang, solich all welle kai. mt. mit der höchsten straff straffen. und sind alweg 2 trumether auff ainem roß hinder ainander gesessen. Und in allen gassen und vor der lutherischen fürsten herberg, als [offt] die herold haben solichs wellen, hat man darvor miessen auffplausen und baugen. Und hat sich auff disen abent das lutherisch predigen also geendt.¹⁶⁸

Die Verkündigung des Dekrets durch drei kaiserliche Herolde wurde begleitet von einer lautstarken Inszenierung. Zwölf Trompeter – an anderer Stelle ist bloß von sechs Musikern die Rede¹⁶⁹ – ritten vor jede Herberge eines protestantischen Fürsten und verkündeten lautstark den Entschluss des Kaisers.¹⁷⁰ Die Beteiligung von Trompetern an der öffentlichen Ausrufung von Gesetzen oder Beschlüssen ist nicht ungewöhnlich. Der Trompetenklang unterstrich den Gesetzescharakter des Verkündeten. Durch die Einbindung einer so großen Anzahl an Musikern erreichte die klangliche Begleitung jedoch eine Dimension, die über die rechtliche Legitimierung dieses Verkündungsaktes hinausgeht. Es war eine öffentliche Machtdemonstration des Kaisers, die sich nicht nur an die anwesenden Reichsstände richtete – denkbar wäre schließ-

166 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 109.

167 In den Unterlagen der Frankfurter Reichstagsgesandtschaft findet sich unter anderem der angebliche Wortlaut der Herolde; Schirmmacher, *Briefe und Acten*, S. 398–400.

168 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 281.

169 Aus der Langenmantel-Chronik: »Volgendtz auf sambstag den 18. Junii auf den aubent da schickhet die kai. maj. sehs irer trümetter sambt dem heroldt auf alle blecz in der statt Augspurg und ließ da offentlich außrueffen, daß meniglichen bei verlierung leibs und guots des predigens in dieser statt muessig stehen und khain predigcant aufgestellt [werde] ausserhalb vernerer verordnung und fürsehung der Ro. kai. maj., darnach man sich wisste zû richten« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 371).

170 Auch Valentin Tettleben erwähnt in seinem Reichstagsprotokoll die Trompeter; Herbert Grundmann (Hrsg.), *Valentin von Tettleben. Protokoll des Augsburger Reichstages 1530*, Göttingen 1958, S. 66.

lich eine Verkündung innerhalb der regulären Beratungen des Reichstags gewesen. Sie zielte auf die breite Öffentlichkeit, unter anderem auf die zahlreichen Bürger der Stadt, die ihre konfessionelle Gesinnung durch das Fernbleiben von der Fronleichnamsprozession zwei Tage zuvor bereits zum Ausdruck gebracht hatten. Das Spiel der großen Trompetergruppe verlieh der jeweils einzelnen Ausrufung Nachdruck und vergrößerte gleichzeitig die Reichweite der symbolischen Handlung.

Auch der Eröffnungsgottesdienst stand im Zeichen der besonderen Symbolpolitik des Kaisers. Traditionell feierte man ein Heilig-Geist-Amt, um für das Gelingen des Reichstags zu bitten (Kap. I/2.1).¹⁷¹ Sender nennt in seiner detaillierten Schilderung des Amtes sogar die genaue Position der Reichsfürsten im Kirchenraum. Auch über die Musik weiß er zu berichten:

Am 20. Tag junii am montag hat der ertzbischoff von Mentz zů dem Thom das ampt von dem hailgen gaist mit aller solemnitet gesungen mit des kaisers und [des] kinigs cantereien, orglen, trumethen und andern instrumenten [...].¹⁷²

Die Kantorei Kaiser Karls V. und die Hofkapelle König Ferdinands gestalteten – so berichtet es zumindest der Augsburger Chronist – gemeinsam den Eröffnungsgottesdienst des Reichstags am 20. Juni 1530. Hinzu trat das Spiel der Orgel, der Trompeter und anderer Instrumentalisten. Bereits in Senders Beschreibung des Herrschereinzugs werden sowohl die Kantorei Karls als auch die Hofmusik Ferdinands explizit genannt.¹⁷³ Die Hofmusik des böhmischen Königs soll eine bemerkenswerte Anzahl von 40 Personen umfasst haben.¹⁷⁴ Der klangliche Gesamteindruck des Eröffnungsgottesdiensts dürfte für die Ohren der Zeit überwältigend gewesen sein. Der Kaiser nutzte die königliche Kapelle hier keineswegs als bloße Verstärkung seines eigenen Ensembles. Er bot der Kapelle Ferdinands im Gegenteil eine Bühne, sich im Rahmen einer der wichtigsten Zeremonien des Reichstags zu präsentieren. Die musikalische Inszenierung des Eröffnungsgottesdiensts dürfte Teil der Gesamtstrategie der Familie Habsburg gewesen sein, die Wahl Ferdinands zum römischen König vorzubereiten.¹⁷⁵ Der Historiker Alfred Kohler schreibt in seiner Biographie Ferdinands I. von einem »Wettstreit« der Kapellen Karls und Ferdinands während des Reichstags 1530, gibt für seine Überlegung jedoch keine Quellen an.¹⁷⁶ Womöglich verglichen die Zeit-

171 Winfried Dotzauer, »Anrufung und Messe zum Heiligen Geist bei Königswahl und Reichstagen im Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 33 (1981), S. 11–44.

172 Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte* 23, S. 282.

173 Zur Hofkapelle Karls schreibt Sender: »Er hat auch ain große anzahl von priestern, seiner capell diener, canterei und mancherlei trumether« (ebd., S. 267).

174 Ebd., S. 270.

175 Die Wahl Ferdinands zum römischen König war einer der drängendsten Punkte auf der Agenda des Kaisers; Rabe, »Befunde und Überlegungen«, S. 108.

176 Alfred Kohler, *Ferdinand I.: 1503–1564. Fürst, König und Kaiser*, München 2003, S. 129.

genossen nach einem gemeinsamen Auftritt die beiden Kapellen miteinander. Es gibt jedoch keinerlei explizite Hinweise für ein echtes Konkurrenzverhältnis. Im Gegenteil: Der Eröffnungsgottesdienst 1530 wurde zu einem Monument des musikalischen Miteinanders der beiden habsburgischen Höfe.

Darauf, dass die auch anschließende Prozession des Kaisers vom Dom zum Rathaus, wo die Eröffnung des Reichstags stattfinden sollte, auch von Musik begleitet wurde, deutet ein Bericht vom Reichstag im Jahr 1550 hin. Die Augsburger Stadtpfeifer begleiteten schon den Weg der Reichsstände in den Dom mit »städtlich[em] und kunstlich[em]« Spiel. Auch der Weg von der Hauptkirche zum Rathaus wurde klangvoll gestaltet.¹⁷⁷ Die Stadt erwies den Reichsständen durch die Abordnung ihres Musikensembles nicht nur die Reverenz, sie stellte sich auch selbstbewusst als Gastgeberin dar. Eine zusätzliche Bedeutungsebene des Spiels der Stadtpfeifer ist der Ausdruck von Rechtsverbindlichkeit und das Anzeigen juristischen Handelns.

Direkt nach dem Eröffnungsgottesdienst erfolgte die formale Eröffnung der Verhandlungen mit dem Verlesen der kaiserlichen Proposition im Rathaus. Auch dieses politische Ritual wurde musikalisch von den Hoftrompetern Karls V. begleitet.¹⁷⁸ Die Trompeter des Kaisers erwarteten ihren Dienstherrn nicht etwa im großen Saal, wo die formale Eröffnung des Reichstags vollzogen werden sollte, sondern begleiteten den Weg Karls V. durch die Gänge des Rathauses mit ihren Signalen. Sie verkörperten gewissermaßen die Inbesitznahme des Tagungsortes durch den obersten Souverän. Der Klang der kaiserlichen Musiker erfüllte zu Beginn des Reichstags Straßen, Kirchen und Häuser der Stadt Augsburg. Die Signale der Trompeter verkörperten die veränderten Machtbedingungen in der Stadt. Sie waren nicht nur Symbol der kaiserlichen Gewalt, sondern materieller Teil weltlicher Herrschaft. Aber auch im geistlichen Bereich markierten die kaiserlichen Musiker die neue Hierarchie während des Reichstags. Der Kaiser nahm, wenn man so will, akustisch Besitz von der Stadt.

177 Erwin Eltz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1550/51* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 19), München 2005, S. 1062, Fn. 2.

178 »Und wie der kaiser zû dem Rhathauß kham, stunden seine welsche trûmmetter bei der Trinkhstûben, die bliessen, bis der kaiser hinauf kham. da gieng der kaiser auf den großen saal« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 25, S. 373). Auch beim Reichstag 1550 erwarteten die kaiserlichen Hoftrompeter ihren Dienstherrn im Rathaus; Eltz, *Deutsche Reichstagsakten*, Jüngere Reihe 19 (1550/51), S. 1062, Fn. 2.

5 Mythos *Ecce quam bonum*

Ludwig Senfls Motette *Ecce quam bonum* wird wie keine andere Komposition des 16. Jahrhunderts mit dem Reichstag in Verbindung gebracht. Die Geschichte des wittelsbachischen Hofmusikers und Luther-Freunds Senfl, der die in Augsburg versammelten Parteien musikalisch zur Eintracht mahnte, ist in der Forschung omnipräsent.¹⁷⁹

Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum

²sicut unguentum in capite quod descendit in barbam barbam Aaron
quod descendit in oram vestimenti eius.

³Sicut ros Hermon qui descendit in montem Sion

quoniam illic mandavit Dominus benedictionem et vitam usque in saeculum.¹⁸⁰

Siehe, wie fein und lieblich ist's, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen!

²Wie der köstliche Balsam ist, der von Aarons Haupt herabfließt
In seinen ganzen Bart, der herabfließt in sein Kleid,

³Wie der Tau, der vom Hermon herabfällt auf die Berge Zions.

Denn daselbst verheißt der Herr Segen und Leben immer und ewiglich.¹⁸¹

Senfls vierstimmige Vertonung des 133. Psalms – es handelt sich um die früheste erhaltene mehrstimmige Komposition über diesen Text – wurde kurzerhand zu einer »Begrüßungs-« oder »Eröffnungsmotette«. ¹⁸² Für Walter Gerstenberg ist *Ecce quam bonum* eine »Staatsmotette« auf der Grundlage eines Psalmtexts. ¹⁸³ An anderer Stelle spricht er von einer »politischen Psalmmotette«. ¹⁸⁴ Birgit Lodes meint, Senfl habe die Motette »konkret für den Anlass komponiert«. Sie deutet sogar intertextuelle Bezüge

179 Beate Agnes Schmidt, »Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen. Michael Praetorius und der Naumburger Fürstenkonvent von 1614«, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Schröter, Sinzing 2012, S. 649–674; Leaver, *Luther's Liturgical Music*, S. 52; Birgit Lodes, Art. »Senfl«, in: *MGG²*, Personenteil 15 (2006), Sp. 569–590, hier Sp. 571; Rebecca Wagner Oettinger, »Ludwig Senfl and the Judas Trope. Composition and Religious Toleration at the Bavarian Court«, in: *Early Music History* 20 (2001), S. 199–225, hier S. 213; Renate Eikelmann (Hrsg.), *„Lautenschlagen lernen und ieben“. Die Fugger und die Musik*, Ausstellungskatalog, Augsburg 1993, S. 141; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 315–320.

180 Bonifatius Fischer u. a., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1994, S. 936.

181 Übersetzung: Martin Luther (1545).

182 Wolfram Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, S. 51.

183 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke* 3, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1939, S. VI.

184 Walter Gerstenberg, »Senfliana«, in: *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hucke, Tutzing 1961, S. 39–46, S. 43.

zwischen dem Ausschreibungstext des Reichstags und der Motette an.¹⁸⁵ Zahlreiche Autoren streichen die persönlichen politischen Intentionen Senfls besonders heraus und erheben den Musiker so zu einem quasi autonomen politischen Akteur auf der Bühne des Reichstags.¹⁸⁶ Der Mythos von dem auf konfessionellen Ausgleich bedachten Komponisten fügt sich dabei in die Debatte um die konfessionelle Ambiguität seiner Person.¹⁸⁷ Die Selbstverständlichkeit, mit der in der Literatur von dem Erklängen der Motette zur Eröffnung des Reichstags ausgegangen wird, darf erstaunen, datiert die einzige ›zeitgenössische‹ Quelle für die Aufführung, die Lutherpredigten des Johann Mathesius, doch auf das Jahr 1566 und damit 36 Jahre nach dem Ständetreffen. Tiefere Fragen blieben bislang ungeklärt: War Ludwig Senfl überhaupt persönlich beim Reichstag anwesend und zu welchem Anlass könnten die Motette erklungen sein?

Im Jahr 1566 wurden in Nürnberg die sogenannten Lutherpredigten des protestantischen Gelehrten Johann Mathesius (1504–1565) posthum veröffentlicht.¹⁸⁸ In der neunten Predigt, die sich mit dem Jahr 1530 beschäftigt, findet sich ein ausführlicher Paragraph zum Thema Musik.

Disen wunder schönen Vers [Non moriar] hat er mit seiner eygnen hand ihm an alle wende fürgeschrieben, unnd neben der Antiphen, In pace in idipsum, offtmals gesungen, und darneben begert von Ludovico Senfli, dem Christlichen und weytberümbten des von Beyern Componisten, der wölle ihme diese zwen geseng, mit etlichen stimmen schmücken. Denn die liebliche Musica könne mit und neben Gottes wort, den Teuffel und sein geplempe verjehen, und ein betrübt hertz erquicken und trösten. Drumb die alten Propheten sich fürnemlich neben der Theologia, auff die reine und selige Musica beflissen, und solche geystliche spielleut und singmeister gern umb sich gehabt, unnd Gottes leren in Psalm und geystliche lieder gefasset.

Mein guter Freund Senfli, der mir durch den Pfarrner zu Bruck viel lieblicher Psalm zugeschicket, wilfahret mit freuden Doctor Luthern, und schickt im die schöne muteten, das non moriar, unnd Respons, in pacem in idispum, daran, und an seinem künstlichen, *Ecce quam bonum*, welchs er dem Reichstag, als der Keyser ankam, zur vermanung ließ ausgehen, hat mich unnd meine mitsinger,

185 Lodes, »Translation panegyricorum«, S. 236, Fn. 123 f.

186 Joseph Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938, S. 92.

187 Jüngst: McDonald, »The Life and Trials of Lutheran Musicians at the Courts of Wilhelm IV and Ludwig X of Bavaria«; Horz, »Imago Senflij«.

188 Herbert Wolf, Art. »Mathesius, Johann«, in: *NDB*, Band 16 (1990), S. 369 f.

neben seinem Nunc dimittis, oftmals von Herzen erfrewet. Schöne Moteten oder weyse meoldeyen, die ire seele, leben und guten text haben, sind aller ehren wird, als köstliche Gaben Gottes.¹⁸⁹

Obwohl die Lutherpredigten Mathesius' bis heute beinahe 50 Neuauflagen erlebten, war die Quelle der Musikforschung lange unbekannt. Hans Joachim Moser wies die Musikwissenschaft erst im Jahr 1928 auf den Text hin.¹⁹⁰ Mathesius zeigt sich bestens informiert über den Briefwechsel zwischen Luther und Senfl während des Reichstags 1530.¹⁹¹ Er referiert detailliert den Inhalt eines Briefs des Reformators, den dieser von der Veste Coburg aus nach Augsburg schrieb.¹⁹² Die Motette *Ecce quam bonum* und ihr Erklingen auf dem Reichstag 1530 erwähnt der Autor eher beiläufig in einer Aufzählung seiner liebsten Kompositionen Senfls. Der theologische Hintergrund der vergleichsweise ausführlichen Überlegungen zur Musik – die Apologie der Kirchenmusik – wird im letzten Satz des Abschnitts offenbar. Die Ausführungen des lutherischen Theologen sind Teil einer interkonfessionellen Debatte um die Rolle der Kirchenmusik, die in den 1560er Jahren von besonderer Aktualität war (Kap. V/4). Mathesius war nach seinem Studium an der Universität Ingolstadt als Erzieher im süddeutschen Raum tätig gewesen. Er hielt sich wohl für längere Zeit in München auf, wo er seinen »guten Freund« Ludwig Senfl kennengelernt haben dürfte.¹⁹³ Er wendete sich den Lehren Luthers zu und setzte sein Studium in Wittenberg fort. Dort fand er Zugang zum engsten Kreis um den Reformator. Vermutlich war Mathesius nicht persönlich beim Reichstag 1530 in Augsburg, er stand jedoch in engem Kontakt zu einigen prominenten Reichstagsteilnehmern. Darüber hinaus hatte er aufgrund seiner Tätigkeit in Süddeutschland Verbindungen in den Augsburger Raum. Er verfügte jedenfalls über Detailkenntnisse zum Augsburger Reichstag: Zu Beginn seiner Predigt über Martin Luther im Jahr 1530 schildert er ausführlich die Ankunft des Kaisers in

189 Johann Mathesius, *Historien von des [...] Doctoris Martini Luthers Anfang*, Nürnberg 1566, VD16 M 1490, fol. 106^r.

190 Hans Joachim Moser (Hrsg.), *Die Kantorei der Spätgotik. Alte Meistersätze deutscher Vielstimmigkeit für die heutige Chorpraxis herausgegeben*, Berlin [1928], S. iv; Hans Joachim Moser, »Der Alt-münchner Tonmeister Ludwig Senfl«, in: *Süddeutsche Monatshefte* 28 (1931), S. 531–534, hier S. 532.

191 Der Brief Luthers an Senfl wurde in deutscher Übersetzung bereits im Jahr 1554 im Druck verbreitet; Horz, »Imago Senflij«, S. 50.

192 Zahlreiche Briefe des Reformators lagen schon im 16. Jahrhundert in Abschriften und Ausgaben vor; Martin Luther, *Briefwechsel. Fünfter Band 1529–1530* (= D. Martin Luthers Werke – Kritische Gesamtausgabe 3/5), Weimar 1934, S. 635–650, Nr. 1727.

193 Ernst Dorn, *Der Sang der Wittenberger Nachtigall in München. Eine Geschichte des Protestantismus in Bayerns Hauptstadt in der Zeit der Reformation und Gegenreformation des 16. Jahrhunderts*, München 1917, S. 102.

Augsburg und dessen erste Tage in der Stadt. Die Tiefenschärfe dieser Darstellung und die biographische Nähe zu den Akteuren seiner Erzählung verleihen Mathesius' Bericht große Autorität.

Zwei Aspekte, die über den bloßen Bericht vom Erklingen der Motette hinausgehen, erscheinen mir in Mathesius' Anmerkungen zu *Ecce quam bonum* besonders bemerkenswert. Zum einen spricht Mathesius von der »Vermahnung« des Komponisten an die Reichstände und unterstellt damit eine politische Intention des Komponisten.¹⁹⁴ Dieser Gedanke wird auch in der Forschung zumindest implizit immer wieder betont.¹⁹⁵ Doch gerade dieser Punkt irritiert, wenn man sich die soziale Rolle eines Hofmusikers zu Beginn des 16. Jahrhunderts vor Augen führt. Dieser war keineswegs ein Impresario des Reichszeremoniells, sondern bloßer musikalischer Dienstleister für Gottesdienst und Festkultur. Während die Motive Mathesius' wohl in der Überhöhung Senfls und seiner Vereinnahmung für die lutherische Position – nicht zuletzt im Streit um die Rolle und Wichtigkeit der Kirchenmusik – zu suchen sind, liegen der unreflektierten Übernahme seiner Schilderung in der Forschung vermutlich vorwiegend anachronistische Vorstellungen des autonomen Künstlers, möglicherweise sogar das Bild des Künstler-Politikers im Wagner'schen Sinne zugrunde.

Der zweite Kernaspekt des Mathesius-Berichts ist die explizite Zuordnung der Motette zur Ankunft des Kaisers in Augsburg. »Als der Keyser ankam« soll *Ecce quam bonum* erklingen sein,¹⁹⁶ was darauf hindeutet, dass die Komposition Teil des Einzugszeremoniells gewesen sein könnte. In den zeitgenössischen Augsburger Liturgika und den einschlägigen Kapiteln zum Herrschereinzug wird der Psalmtext der Motette tatsächlich erwähnt. Zwei Augsburg Ordnungen aus dem Jahr 1487 und 1580 enthalten beinahe identische Vorgaben zum Adventus imperatoris.¹⁹⁷ Sie beschreiben minutiös die Bewegungen der Prozession, die Gebete und Gesänge außerhalb und innerhalb des Kirchenraums. *Ecce quam bonum* wird als Antwortvers des Responsoriums *Hic est fratrum amator* verwendet.

Cum Chorus & Princeps dictus ad Ecclesiam venit, ita cantatur: Resporium.

Hic est fratrum amator & populi Israel: hic est qui multum orat pro populo,

Et universa sancta civitate Ierusalem.

V. *Ecce quam bonum* & *quam iucundum habitare fratres in unum. Et universa.*¹⁹⁸

194 Mathesius, *Historien von des [...] Doctoris Martini Luthers Anfang*, fol. 106^v.

195 Zuerst bei Moser, »Der Altmünchner Tonmeister Ludwig Senfl«, hier S. 532; Zuletzt bei Wolfgang Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 309–345, hier S. 330.

196 Mathesius, *Historien von des [...] Doctoris Martini Luthers Anfang*, fol. 106^v.

197 Marquard vom Berg, *Ritus ecclesiastici Augustensis*, Dillingen 1580, VD16 A 666, S. 659 f.; Zolnern, *Obsequiale Augustense*, fol. 85^v f.

198 Vom Berg, *Ritus ecclesiastici Augustensis*, S. 659 f.

Zwar zitieren beide Ordnungen nur das Incipit des Antwortverses, der Vermerk »et universa« deutet jedoch darauf hin, dass der gesamte Psalmtext gesungen werden soll. Der Text *Ecce quam bonum* war somit Teil des Augsburger Einzugszeremoniells. Er sollte im Moment des Eintretens des Kaisers in die Kirche erklingen. Die zeremonielle Adaption des Psalmtexts in der Augsburger Diözese verleiht dem Text eine politische Dimension, ohne ihn jedoch unmittelbar an ein konkretes politisches Ereignis zu binden. *Ecce quam bonum* ist genau wie zahlreiche andere Psalmen, Antiphonen und Responsorien schon aufgrund seiner Verwendung im Zeremoniell ein Text mit einer politischen Bedeutungsebene. Die Inhalte des geistlich-weltlichen Adventus-Zeremoniells bleiben jedoch stets doppeldeutig und verlieren ihren eigentlichen biblischen oder liturgischen Kern nicht.

Bemerkenswert erscheint die Einbindung des Texts auch im Lichte seiner alttestamentarischen Prägung. Außer dem ersten Vers, der eine Umdeutung in verschiedene soziale Zusammenhänge beinahe herausfordert, lässt die metaphorische Sprache, die in der Bilderwelt der Psalmen zu verorten ist, kaum Gelegenheit für eine politische Neukontextualisierung. Es scheint, als seien es in erster Linie die ersten Worte des Psalms und das Lobpreis des einträchtigen Beisammenseins einer Gemeinschaft, die die Aufnahme in die Einzugsliturgie rechtfertigen.¹⁹⁹ Die soziale Semantik des ersten Psalmverses macht sich der Münchner Humanist Simon Minervus in seiner metrischen Parodie des Psalms zunutze. Das elegische Distichon *Ecce bonum quam iocundum* wurde ebenfalls von Ludwig Senfl in Musik gesetzt und in seinen *Varia carminum genera* aus dem Jahr 1534 veröffentlicht.²⁰⁰ Senfl zitiert, trotz der Schlichtheit der Oden-Vertonung, die Faktur seiner Motette. Im Cantus secundus, den Senfl auch als »Tenorem agens« bezeichnet, imitiert der Komponist den melodischen Verlauf von *Ecce quam bonum*.²⁰¹ Wie Minervus, der in seinem stilisierten Lob der Freundschaft immer wieder zur Wortwahl des Psalms zurückkehrt, klingen auch in Senfls Satz mehrere Soggetti der Motette an (Bsp. II/2; Bsp. II/3).

In seiner Motette *Ecce quam bonum* gelingt es Senfl durch die mehrmalige Wiederholung des ersten Verses die Dominanz der alttestamentarischen Bilderwelt des Psalms zugunsten des sozialen Aspekts des ersten Verses in den Hintergrund zu stellen.²⁰² Formal nähert er sich dabei motettischen Vertonungen von Responsorien

199 Auf einer wesentlich abstrakteren Ebene sind auch andere Aspekte des Psalms politisch zu deuten. So könnte etwa die Erwähnung des herabfließenden Balsams als Referenz auf den Kaiser als gesalbtes Haupt gelesen werden (Ich danke Avischag Müller sehr herzlich für diese Anmerkung).

200 Ludwig Senfl, *Varia carminum genera*, Nürnberg 1534, RISM S 2806; VD16 ZV 26802, Nr. XXI; Senfl, *Sämtliche Werke* 6, S. XXXIX.

201 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke* 6, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altweg u. a. 1961, S. 82.

202 Ausführliche Analyse der Motette bei Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität«, S. 324–330; Senfl, *Sämtliche Werke* 3, S. 32–42.

an, ohne den bekannten Formtypen jedoch genau zu entsprechen.²⁰³ Wolfgang Fuhrmann kategorisiert den Satz als »Kreuzung aus Psalm- und Spruchmotette«. ²⁰⁴ Drei-mal wiederholt Senfl den ersten Vers, der damit ein gutes Drittel der Motette umfasst und das Lob der Brüderlichkeit als Kernaussage in den Vordergrund stellt. Ausladende Bicinien sorgen insbesondere zu Beginn (M. 1–10) und gegen Ende (M. 284–291) für besondere Textverständlichkeit. Senfl verwendet in allen Wiederholungen das gleiche Soggetto, das in einer signalhaften Dreiklangsbrechung nach oben strebt. Er verändert jedoch jedes Mal die Ordnung der Stimmen und die Einsatzpunkte. Besonders ins Auge fällt die dritte Wiederholung (M. 175–204), in der der Komponist das Soggetto auch modal variiert. Zweimal kippt der Satz, der in einem nach *c* transponierten siebten Modus steht, hier nach *b*. Ausladend virtuos geraten die stark sequenzierenden Zwischenteile. Insbesondere in der Doxologie verstricken sich die Stimmen zu einer prachtvollen Textur. Senfl orientiert sich in *Ecce quam bonum*, wie Wolfgang Fuhrmann kürzlich dargestellt hat, eng an seinem großen Vorbild Josquin des Prez.²⁰⁵ Die langen absteigenden Linien bei den Worten »quod descendit« vertonen den herabfließenden Balsam im Psalmtext auf kunstvolle Weise. Auffällig ist – insbesondere in Anbetracht der Kürze des Texts – die Länge der Motette (316 Messuren), mit der sich die Komposition aus dem Korpus der Senfl'schen Psalmvertonungen hervorhebt.²⁰⁶

Die älteste Quelle für die Motette *Ecce quam bonum* ist ein Chorbuch aus den Beständen der Hofkapelle Herzog Wilhelms IV.²⁰⁷ Erstellt wurde die Handschrift, die zahlreiche (Psalm-)Motetten aus der Feder Josquins und Senfls enthält, in den Jahren 1525–1530. Sie bestand nach Martin Bente zunächst aus einzelnen Faszikeln und wurde später zusammengesetzt.²⁰⁸ Die Datierung des Codex in die späten 1520er Jahre stützt die Zuordnung von *Ecce quam bonum* zum Augsburger Reichstag.²⁰⁹ Gedruckt wurde die Motette im Jahr 1537 in Nürnberg.²¹⁰ Der Herausgeber Hans Ott widmet sein *Novus et insigne opus musicum*, das neben geistlichen Werken auch poli-

203 Franz Körndle, »Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber 1998, S. 91–153, hier S. 128–130.

204 Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität«, S. 329.

205 Ebd., S. 330.

206 Für eine Liste der Senfl'schen Psalmmotetten siehe ebd., S. 342–344.

207 D-Mbs, Mus.ms. 10, fol. 109^v–126^r.

208 D-Mbs, Mus.ms. 10 beginnt mit Senfls *Quinque salutationes*, die auf einem Titelblatt Herzog Wilhelm IV. von Bayern gewidmet sind.

209 D-Mbs, Mus.ms. 10 und der dazugehörige Codex D-Mbs, Mus.ms. 12 überliefern einen bemerkenswert großen Korpus an Motetten und ragen aufgrund dieses Repertoireschwerpunkts aus dem Bestand der Münchner Chorbücher dieser Zeit deutlich heraus.

210 Hans Ott (Hrsg.), *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1537; RISM 1537^r; VD16 ZV 12076.

tische Kompositionen enthält, dem römischen König Ferdinand I.²¹¹ Zusätzlich zum Druck haben sich drei weitere handschriftliche Quellen der Motette erhalten, unter anderem aus dem Umfeld der kursächsischen und hessischen Hofmusik.²¹² Dass die Komposition Senfls über einen beträchtlichen Bekanntheitsgrad verfügte, zeigt sich in vorderster Front in einem Brief Lukas Wagenrieders an Albrecht von Brandenburg aus dem Jahr 1536. Senfls Schreiber und Kollege an der Hofkapelle Wilhelms IV. erwähnt hier die Übersendung einer »post mit gsang [...] darunter der psalm *Ecce quam bonum* mit 4 ist gewest«.²¹³ Die vierstimmige Motette dient Wagenrieder offenbar zur Kennzeichnung des Pakets an Albrecht, was darauf hindeutet, dass ihr ein besonderer Status zugesprochen wurde.

Ludwig Senfls *Ecce quam bonum* ist für sich genommen weder eine politische Motette, noch eine Begrüßungs- oder Eröffnungskomposition. Die kunstvolle Vertonung des 133. Psalms ist allenfalls als »Psalmotte« zu etikettieren. Politisches Potential erhält jede (Psalm-)Motette durch die Adaption des Psalmtexts in liturgischen oder para-liturgischen Kontexten sowie durch die Umdeutbarkeit eines Texts oder einer Textpassage. Tatsächlich politisch wird sie jedoch erst durch das Erklingen während eines politischen Ereignisses. Hierbei handelt es sich um einen für den Musikhistoriker nur in seltenen Fällen nachvollziehbaren Prozess. Mathesius' Bericht über den Augsburger Reichstag 1530 schildert also die Aktivierung des politischen Potentials der Motette *Ecce quam bonum* im Rahmen des Einzugszeremoniells. Dafür, dass die politische Bedeutungsebene bei der Konzeption und in der späteren Rezeption des Werks überhaupt eine Rolle spielte, gibt es keine klaren Anhaltspunkte. Erst im Jahr 1614 ist im Rahmen des Naumburger Fürstentags wieder eine politisch-musikalische Adaption des Texts *Ecce quam bonum* bekannt.²¹⁴ Kontextualisierung durch explizite Datierungen oder Randbemerkungen liegen für die wenigsten Musikstücke des 16. Jahrhundert vor. Dieser Mangel hat in der Vergangenheit immer wieder zu Spekulationen über das Erklingen von Psalmotten zu bestimmten Anlässen geführt.²¹⁵ Anstatt über die konkrete politische Kontextualisierung einzelner Kompositionen zu diskutieren, möchte ich vorschlagen, sofern klare Anhaltspunkte für die eine klare Zuordnung fehlen, lediglich deren gesellschaftspolitisches und zeremonielles Potential jenseits einzelner Ereignisse zu prüfen.

211 Royston Robert Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537–1538)*, Diss., Band 1, Melbourne 1998, S. 230–235.

212 D-GOL, Chart. A 98; D-Kub, 4^oMs. Mus. 24.

213 Robert Eitner, »5 Briefe von Lukas Wagenrieder von 1536–1538«, in: *MfM* 8 (1876), S. 25–29, hier S. 26; Stefan Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 389–442, hier S. 408.

214 Schmidt, »Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen«.

215 Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität«, S. 321–324.

Eine Frage bleibt ungelöst: Warum sollte die kaiserliche Hofkapelle zum Einzug Karls im Augsburger Dom eine Komposition des bayerischen Hofmusikers Ludwig Senfl singen? Wirkte die bayerische Hofkapelle an den Feierlichkeiten rund um den Einzugs-gottesdienst mit? Hierfür gibt es keine direkten Belege. Auf eine Einbindung bayerischer Trompeter in die klangliche Gestaltung der kaiserlichen Ankunft in Augsburg deuten allerdings Zahlungen in den Augsburger Baumeisterbüchern hin. Für den Samstag nach Fronleichnam sind in den städtischen Rechnungsbüchern nicht nur Zahlungen an die Trompeter Karls und Ferdinand, sondern auch an die Musiker Wilhelms IV. und seines Bruders und Co-Regenten Ludwig verzeichnet.²¹⁶ Zwar handelt es sich hier nicht um Zahlungen an die Kantorei des bayerischen Herzogs²¹⁷ und die Zahlungen sind auch nicht eindeutig dem Einzugszeremoniell zuzuweisen, dennoch deutet sich hier die klangliche Präsenz des bayerischen Hofstaats an.

Mathesius' Bericht vom Erklingen der Motette *Ecce quam bonum* verliert auch im Licht einer Neubewertung der Quellen nicht an Glaubwürdigkeit. Es erscheint durchaus plausibel, dass die Motette im Rahmen des Einzugs Karls V. in Augsburg 1530 erklang. Der Text des 133. Psalms war Teil des traditionellen Augsburger Einzugszeremoniells. Dafür, dass Senfl die Motette tatsächlich als Friedensmahnung für den Reichstag konzipierte, gibt es aus meiner Sicht jedoch keine Belege. Sofern die Motette tatsächlich erklungen ist, dürfte der Impulsgeber wohl in erster Linie das Zeremoniell des Reichstags und weniger eine Friedenssehnsucht Senfls oder seines Dienstherrn Wilhelm IV. gewesen sein.

Der Reichstag endete im Zerwürfnis. Die Formulierung des Augsburger Bekenntnisses und dessen Ablehnung durch Karl V. wurde eines der »fundamentalen Gründungsereignisse des Protestantismus«.²¹⁸ Mit seinem lautstarken und selbstbewussten Auftreten gelang es dem Kaiser nicht, die Konflikte beizulegen. Auch die Nachdrücklichkeit, mit der Karl versuchte, Ferdinands Wahl zum römischen König gegen den Widerstand einflussreicher (Kur-)Fürsten durchzusetzen, trug nicht zur Vertrauensbildung zwischen den streitenden Parteien bei. Die binäre Symbolik eines gemeinsamen Machtsystems aus Karl und Ferdinand klang bereits im musikalischen Willkommensgruß anlässlich seiner Ankunft im Reich an. Die gestickten Stimmbücher waren dem Kaiser und Ferdinands Gattin Anna gewidmet. Der prachtvolle Adventus und der Eröffnungsgottesdienst des Reichstags gerieten zu einer Demonstration des Machtanspruchs des Hauses Habsburg. Das gemeinsame Auftreten der habsburgischen Musikinstitutionen unterstrich die Einigkeit der Familie und wurde zum Ausdruck des familiären Hegemonialdenkens. Die Rückkehr des Kaisers ins Reich, die nicht nur beim Besuch in München als prächtiger Triumphzug begonnen hatte, wich

216 D-Asa, Baumeisterbücher 1530, fol. 35^v.

217 In den Baumeisterbüchern finden sich fast ausschließlich Zahlungen an Instrumentisten.

218 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 98.

allerdings bald der ernüchternden Realität der politischen Streitigkeiten der Zeit. Der bewaffnete Konflikt, der im Vorfeld des Reichstags von einigen Beteiligten befürchtet worden war, blieb zwar vorerst aus. Das Lob der Einigkeit verhallte jedoch in den Zankereien der Reichsstände.

Ec - ce bo - num quam iu - cun - dum, quam de - ni - que sua - ve,
 Ec - ce bo - num quam iu - cun - dum, quam de - ni - que sua - ve,
 Ec - ce bo - num quam iu - cun - dum, quam de - ni - que sua - ve,
 Ec - ce bo - num quam iu - cun - dum, quam de - ni - que sua - ve,

un - a - ni - mis fra - tres iun - gat ut u - na do - mus.
 un - a - ni - mis fra - tres iun - gat ut u - na do - mus.
 un - a - ni - mis fra - tres iun - gat ut u - na do - mus.
 un - a - ni - mis fra - tres iun - gat ut u - na do - mus.

Sua - vi - or est Ty - ri - a fra - trum con - cor - di - a nar - do,
 Sua - vi - or est Ty - ri - a fra - trum con - cor - di - a nar - do,
 Sua - vi - or est Ty - ri - a fra - trum con - cor - di - a nar - do,
 Sua - vi - or est Ty - ri - a fra - trum con - cor - di - a nar - do,

et Sy - ra fra - ter - nus bal - sa - ma vin - cit a - mor,
 et Sy - ra fra - ter - nus bal - sa - ma vin - cit a - mor,
 et Sy - ra fra - ter - nus bal - sa - ma vin - cit a - mor,
 et Sy - ra fra - ter - nus bal - sa - ma vin - cit a - mor,

Bsp. II/2: Ludwig Senfl, Ecce bonum quam (nach: Sämtliche Werke 6, S. 82, Nr. 21).

The image displays a musical score for 'Ecce quam bonum' by Ludwig Senfl. It is arranged in two systems. The first system consists of four staves: a vocal line (Soprano), a lute line (Tenor), a lute line (Bass), and a lute line (Bass). The lyrics are: (lum.) Ec - ce quam bo - num, quam lum. Ec - ce quam bo - num, quam bo - num, ec - ce quam bo - num, ec - ce quam bo - num. The second system also consists of four staves: a vocal line (Soprano), a lute line (Tenor), a lute line (Bass), and a lute line (Bass). The lyrics are: bo - - num et quam io - cun - - - dum, - num et quam io - cun - - - dum, io - cun - - - dum, et - num et quam io - cun - - - dum, num et quam io - cun - - - dum et. The page number 183 is located at the beginning of the second system.

Bsp. II/3: Ludwig Senfl, Ecce quam bonum (nach: Sämtliche Werke 3, S. 38, Nr. 4), M. 175–188.

Kapitel III

Krieg und Frieden
Der Geharnischte Reichstag
1547/48

III Krieg und Frieden – Der Geharnischte Reichstag 1547/48

›Geharnischter Reichstag‹ ist eine Bezeichnung, die der Reichsversammlung von 1547 und 1548 erst im Nachhinein gegeben wurde. Sie ist Ausdruck der besonderen Rahmenbedingungen des Ständetreffens. Der Reichstag fand in der direkten Folge des Schmalkaldischen Kriegs statt, in dem sich die protestantische Schmalkaldische Liga und die kaiserliche Partei gegenüberstanden. Der Konflikt in den Jahren 1546/47 war eine Auseinandersetzung, die das kollektive Bewusstsein des deutschen Sprachraums nachhaltig prägte. Er markiert eine wichtige politische Zäsur im 16. Jahrhundert, die auch im Bereich Kunst und Musik tiefe Spuren hinterließ. Der Augsburger Reichstag diente der politischen Aufarbeitung der militärischen Auseinandersetzung. Krieg und Reichstag scheinen folglich kaum voneinander trennbar zu sein, vielmehr waren der Konflikt und seine Folgen gerade im Bereich der Musik auf dem Ständetreffen in verschiedenen Formen präsent. Das folgende Kapitel beschäftigt sich zunächst mit der Behandlung des Schmalkaldischen Kriegs im Bereich der Musik, bevor es auf die musikalische Gestaltung des Ständetreffens selbst zu sprechen kommt. Erst in der Gesamtschau der Ereignisse werden die Spannungen sichtbar, die sowohl den Schmalkaldischen Krieg als auch den Reichstag prägten.

1 Liedblattdruck und Schmähotette

1.1 *Der Schmalkaldische Krieg im Lied*

Der Schmalkaldische Krieg wurde nicht nur auf den Schlachtfeldern in Süddeutschland und Sachsen ausgetragen. Er war – erstmals in der Geschichte des Heiligen Römischen Reichs – auch eine großangelegte publizistische Auseinandersetzung.¹ Die kaiserliche Partei und die Schmalkaldische Liga versuchten in Flugblättern und

1 Die publizistische Auseinandersetzung war nicht auf das Kriegsgeschehen beschränkt. Bereits seit Beginn der Reformationszeit wurden die Konfessionskonflikte auch durch Lieddruckschriften geführt; Klaus Pietschmann, »Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformationszeit«, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg. Ein kulturelles Zentrum der mitteldeutschen Musiklandschaft*, hrsg. von Peter Wollny (= Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2005), Beeskow 2006, S. 23–33; Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Adlershot u. a. 2001.

Pamphleten ihre jeweilige Deutung des Kriegs zu verbreiten.² Noch heute sind mindestens 550 Drucke aus den Jahren 1546 und 1547 erhalten, die mit dem Konflikt in Verbindung stehen; bei etwa 80 von diesen handelt es sich um Liedflugschriften.³ Aus verschiedenen Disziplinen sind in den vergangenen Jahren Studien zur Liedpublizistik rund um den Schmalkaldischen Krieg erschienen.⁴ Bestimmendes Element des Propagandakriegs war die Frage, ob es sich bei der militärischen Auseinandersetzung überhaupt um einen Religionskrieg handele. Die schmalkaldische Seite vertrat diesen Standpunkt mit Nachdruck, während die kaiserliche Seite propagierte, es gehe im Krieg um den Vollzug des Landfriedens im Reich.⁵ In der elften Strophe eines Loblieds auf Karl V. mit dem Titel *Ein new lied zû lob und ehren römischer keiserlicher majestat wider seiner keiserlicher majestat feinde und misgunstige gesungen* heißt es über Kaiser Karl V.:

Die noth thut ihn iez dringen
zûm schwert und gegenwer,
es sind nit glaubens dinge,
betrifft nit christlich ler,
allein die ungehorsamkeit
ist er zû strafen iez bereit,
got geb, was andre sagen
und uber ihn jetzt clagen.⁶

Das Lied, das auf die Melodie *Wohlauf ihr kriegsleut alle, Seit frisch und güter ding* zu singen ist, verneint explizit den Zusammenhang zwischen den konfessionellen Konflikten im Reich und der kriegerischen Auseinandersetzung. Auf Seiten der schmalkaldischen Liga zeichnet sich freilich ein anderes Bild ab. Hier thematisieren

-
- 2 Gabriele Haug-Moritz, »Zu Lob und Ehre Römischer Kaiserlicher Majestät. Karl V. in der pro-kaiserlichen Liedpublizistik des Schmalkaldischen Krieges (1546/47)«, in: *Plus ultra: Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Edelmayer u. a., Münster 2008, S. 103–122.
 - 3 Gabriele Haug-Moritz, »Lieder in der Flugschriftenpublizistik des Schmalkaldischen Krieges«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen u. a., Münster u. a. 2012, S. 109–125, hier S. 112.
 - 4 Eberhard Nehlsen, »Der Sammelband 12 Bud. Sax. 6 der UB Jena. Ein verschollener Liedflugschriften-Sammelbandwieder entdeckt«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2003), S. 49–83; Wagner Oettinger, *Music as Propaganda*; Günter Vogler, »Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Moritz von Sachsen. Polemik in Liedern und Flugschriften während des Schmalkaldischen Krieges 1546/47«, in: *Archiv für Reformationgeschichte* 89 (1998), S. 178–206.
 - 5 Dazu ausführlich Gabriele Haug-Moritz, »Der Schmalkaldische Krieg (1546/47). Ein kaiserlicher Religionskrieg?«, in: *Religionskriege im Alten Reich und in Alteuropa*, hrsg. von Franz Brendle und Anton Schindling, Münster 2006, S. 93–105.
 - 6 Rochus von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Band 4, Leipzig 1869, S. 342–345, hier S. 344.

die Lieddichtungen nicht nur Furcht vor der totalen politischen Dominanz des Hauses Habsburg im Reich, sondern auch die Angst vor der Auslöschung des Protestantismus, die aus Rom vorangetrieben werde.⁷ Die erste Strophe des Lieds *Ein warnung an Carolum, daß er sich den babst nit laß verführen* arbeitet die Drahtzieherrolle des Papstes besonders eindrücklich heraus.

Der babst die Teutschen thût in bann,
vermeint das rich zû zwingen,
sin anschlag wirt nit fur sich gan,
darauf hab ich gedingen,
daß der babst noch muß zalens glach,
den keiser thût verführen,
daß er gots wort vervolgt on not,
das thût den babst nit zieren.⁸

Die Lieder spiegeln die Geschehnisse des Krieges und dessen Verlauf meist detailliert wider. So werden neben den Schlachten, etwa bei Ingolstadt 1546 oder bei Mühlberg 1547, auch Gefangennahme und Gefangenschaft der Anführer der Schmalkaldischen Liga aus der Perspektive beider Kriegsparteien beleuchtet. Gabriele Haug-Moritz arbeitete in ihrer Analyse der zeitgenössischen Liedpublizistik die stark voneinander abgegrenzten Adressatenkreise der Flugschriften heraus. Die prokaiserliche Liedpropaganda zielte vorwiegend auf traditionell kaisernahe Gebiete in Süddeutschland. Die freie Reichsstadt Augsburg sticht, obwohl sie auf schmalkaldischer Seite stand, als Erscheinungsort kaiserlicher Propaganda deutlich hervor. So wurden allein in Heinrich von Steiners Offizin acht Drucke gedruckt.⁹ Die schmalkaldische Liedproduktion war dagegen eher auf den »deutschen und evangelischen Kriegsmann« und die Stärkung der Kampfmoral der Landsknechtshere ausgelegt.¹⁰

Auf ein humanistisch gebildetes Publikum zielte eine dritte Gruppe von Liedblattgedrucken aus dem Umfeld des Reichstags. Aufmerksamkeit in der Forschung erfuhr vor allem die dichterische Parteinahme des prominenten Humanisten Heinrich Glarean. Das Pamphlet mit dem Titel *Ain New lied zu eeren Rö. Kaiserlich. Maiestat / Caroli des fünfften Im thon zusingen Mag ich ungluck nit widerstann Welchen thon etwan Lduwig Senffly vor jaren gemacht [...]* ragt aus der Menge der Gelegenheitsdichtungen nicht nur aufgrund der Prominenz des Autors heraus.¹¹ Wie der Titel

7 Vogler, »Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Moritz von Sachsen«.

8 Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen*, Band 4, S. 327–329, hier S. 327.

9 Haug-Moritz, »Lieder in der Flugschriftenpublizistik des Schmalkaldischen Krieges«, S. 120.

10 Ebd., S. 121 f.

11 Heinrich Glarean, *Ain New lied zu eeren Rö. Kaiserlich. Maiestat*, Freiburg i. Br. 1547, VD16 N 1315. Zwei weitere nicht identische Exemplare werden in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt (VD16 ZV 11638; ein Exemplar ohne VD16 Signatur); Inga Mai Groote, »Kain Gwalt

des Drucks aus dem Jahr 1547 anzeigt, handelt es sich um ein Kontrafakt des Lieds *Mag ich ungluck nit widerstan*.¹² Der elfstrophige neue Liedtext *Kain gwalt auf dieser erd* ergreift Partei für den Kaiser. Eine lateinische Übersetzung ist in einer Spalte direkt neben dem deutschen Text beigegeben. Aus den Strophenanfängen lässt sich ein Akrostichon bilden, das der Herausgeber der Flugschrift durch Großbuchstaben zum klareren Verständnis hervorhebt: »KAROLUS Der fünfft Römischer Kaiser Zu allen zeiten Merer des reichs«. ¹³

Ebenfalls im Jahr 1547 erschien in Ingolstadt eine zweite Textfassung von *Kain gwalt auf dieser Erd* aus der Feder von Jacob Kübel.¹⁴ Der hier erschienene deutsche Liedtext weicht nur an einigen Stellen von der Glarean'schen Fassung ab. Die lateinische Übersetzung, die Kübel anders als Glarean nicht neben, sondern unter die deutschen Strophen setzt, unterscheidet sich vollständig von der des Schweizer Humanisten. Kübel bildet anders als Glarean auch im lateinischen Text aus den Anfangsbuchstaben jedes Verses ein Akrostichon: »CAROLUS QUINTUS COGNOMENTO MAIOR ROMANORUM IMPERATOR CAESAR GERMANICUS AUSTRIACUS SEMPER AUGUSTUS«.

Wohl während des Reichstags im Jahr 1548 erschien beim Augsburgener Drucker Philipp Ulhart die Übersetzung Jacob Kübels ein zweites Mal im Druck, diesmal allerdings eigenständig und unter dem neuen Titel *Cantilena imperatoria*.¹⁵ Auch wenn der Text von *Kain gwalt auf dieser erd*, in dem die Ungewissheit über den Ausgang des Schmalkaldischen Kriegs in Form von Zuversichtsbeteuerungen immer wieder zum Ausdruck kommt, nach Ende des Krieges nicht mehr aktuell war, gab es während des Reichstags offenbar einen Markt für den Nachdruck. Der Käuferkreis der Übersetzungen Kübels und Glareans dürfte sich deutlich von demjenigen der meisten propagandistischen Liedflugschriften unterscheiden haben. Insbesondere die Arbeit Glareans richtete sich wohl gezielt an ein humanistisch gebildetes Publikum. Zwei der drei erhaltenen Exemplare Glareans tragen auf dem Titelblatt eine handschriftliche Widmung. Eines ist mit einer Zueignung Glareans an den »summo

uff diser Erd« als Hypoaeolische lateinische Ode. Eine unbeachtete Sprachpolemik Heinrich Glareans«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 72 (2010), S. 397–401.

- 12 Das Lied zirkulierte schon vor der Veröffentlichung eines vierstimmigen Satzes durch Ludwig Senfl im Jahr 1539 als *Lied der Königin Maria von Ungarn*; Sonja Tröster, »Mag ich Unglück nit widerstan. Liebe, Tod und Glaubensfragen als Komponenten einer Lied-Karriere im 16. Jahrhundert«, in: *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 482–484.
- 13 Der deutsche Text zirkulierte in den Jahren 1547/48 in zahlreichen weiteren Quellen; Groote, »Kain Gwalt uff diser Erd« als Hypoaeolische lateinische Ode«, S. 398.
- 14 Es erschien als Anhang eines Huldigungsgedichts für den Eichstädter Bischof; Jacob Kübel, *Iacobi Kubelli. LL. Doctoris Elegia*, [Ingolstadt] 1547, VD16 K 2487, fol. D1^r–D3^v.
- 15 Jacob Kübel, *Cantilena imperatoria*, Augsburg 1548, VD16 K 45.

nostrae aetatis Theologo« Johannes Cochlaeus versehen,¹⁶ während das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München dem katholischen Poeta laureatus und Historiker Kaspar Bruschi gewidmet ist.¹⁷ Auch das Münchner Exemplar der Erstfassung von Kübels Übersetzung trägt eine handschriftliche Widmung an Johannes Cochlaeus.¹⁸ Der Kampf um Meinungsführerschaft über Ursachen und Schuldfrage im Schmalkaldischen Krieg wurde auch in den Bibliotheken und Sammlungen von Humanisten und gebildeten Bürgern ausgetragen.

Kain gwalt vff di ser erd bleibt fest, Der sich nit lest,
 Dann Gott in al weg ist der Herr, Dem breyß vnd eer
 Null' est firm' hic Po ten ti a Quae de ne gat
 Nam Deus pror sus Do mi nus est Cui laus, ho nor'

Bsp. III/1: Heinrich Glarean und Ludwig Senfl, *Kain gwalt uff dieser erd*, Freiburg 1547, M. 1–9.

Wie Inga Mai Groote dargestellt hat, trägt Glareans zweisprachige Parteinahme für die Kaiserlichen – das zeigen nicht nur Vorwort und Notenbeispiel zu Beginn – eine didaktische Signatur. Der Musiktheoretiker bemühte sich, seine lateinischen Verse so zu gestalten, dass sie zur Melodie eines deutschen Lieds gesungen werden können (Bsp. III/1).¹⁹ Kübel, der sich anders als Glarean nicht auf Ludwig Senfl und seinen vierstimmigen Satz bezieht, versuchte dagegen, eine möglichst gelehrte pro-kaiserliche Huldigungsdichtung zu veröffentlichen.²⁰

Glareans Fassung von *Kain gwalt uff dieser erd* macht das Eindringen des Kriegs in einen (musik-)theoretischen Diskurs vielleicht am deutlichsten. Der Freiburger Professor gibt nicht nur eine Melodie vor, auf die sein Text zu singen ist, er verortet

16 D-Dl, Hist.Germ.B.134, misc.10.

17 D-Mbs, 2 L.impr.c.n.mss. 1003#Beibd.3; Groote, »Kain Gwalt uff diser Erd« als Hypoaeolische lateinische Ode«, S. 397. Kaspar Bruschi veröffentlichte im Jahr 1548 in Augsburg seinerseits einen Druck mit lateinischen Huldigungsgedichten auf das Haus Habsburg. Die Publikation ist Erzherzog Maximilian, dem Sohn Ferdinands und späteren Kaiser gewidmet; Kaspar Bruschi, *In divorum Caroli V. Romanorum*, Augsburg 1548, VD16 B 8772.

18 Kübel, *Iacobi Kubelli. LL. Doctoris Elegia*.

19 Groote, »Kain Gwalt uff diser Erd« als Hypoaeolische lateinische Ode«.

20 Die Reihenfolge der 1547 erschienenen Drucke Glareans und Kübels ist nicht mehr zu ermitteln. Sonja Tröster geht davon aus, dass Glarean auf die Veröffentlichung Kübels reagiert, gibt jedoch keine weiteren Informationen zur Chronologie der Publikationen; Tröster, »Mag ich Unglück nit widerstan«, S. 482.

sein Pamphlet mit dem Verweis auf Ludwig Senfl im Kontext mehrstimmigen Musizierens. Darüber hinaus versieht er seine Verse mit zahlreichen musiktheoretischen Angaben und Erklärungen und verleiht ihnen so einen didaktisch-universitären Anspruch.²¹ Das Standesbewusstsein des Poeta laureatus Heinrich Glarean kommt im für Flugschriften dieser Art ausgesprochen seltenen Folioformat zur Geltung.²²

Der Propagandakrieg dauerte über das Ende der Kampfhandlungen hinaus an. Das zeigen nicht nur die im Rahmen des Reichstags in Augsburg im Jahr 1548 (nach-)gedruckten Pamphlete, sondern auch Publikationen aus dem Umfeld der unterlegenen Partei.²³ Verschiedene Klagelieder thematisieren die Haft der Führer der Schmalkaldischen Liga, unter anderem Dichtungen über die populäre Melodie *Innsbruck ich muss dich lassen*.²⁴ Einige dieser Klage- und Trauerdichtungen wurden Sybilla, der Gattin Johann Friedrichs von Sachsen, selbst zugeschrieben.²⁵ Im Zusammenhang mit Glareans und Kübels pro-kaiserlichen Gelegenheitsdrucken erscheint mir ein 1548 in Erfurt erschienenes Flugblatt besonders bemerkenswert.²⁶ Es handelt sich um ein Lied zu Ehren des gefangenen »Alten Churfürsten« Johann Friedrich, das im Ton *Die Sonn die ist verblichen* zu singen ist. Im Titel findet sich die Bemerkung »Fuer die Gelerten mit vier Stymmen Im Thon des Lieds von Maximiliano Wach auff jinn Gottes namen«. Hier wird im direkten Zusammenhang mit der Liedpublizistik explizit auf unterschiedliche Adressatenkreise rekurriert. Mehrstimmigkeit tritt als Medium für besonders gebildete Leserinnen und Leser auf.

1.2 Das Augsburger Interim und die Musik

Das Augsburger Interim war ein Gesetzestext, der das religiöse Leben im Reich bis zur Einberufung eines Konzils regeln sollte. Kaiser Karl V. versuchte mit dem Interim die konfessionellen Konflikte, die zum Schmalkaldischen Krieg geführt hatten, beizulegen. Das Interim sah in den meisten Glaubensfragen die Rückkehr der Protestanten zu vorreformatorischen Positionen vor. Nur der Laienkelch und die Priesterehe wurden gestattet, letztere jedoch nur dort, wo sie bereits vollzogen worden

21 Bernhard Kölbl, »Zwischen lectio und recreatio. Das deutsche Lied als Exemplum in Heinrich Glareans Musikunterricht«, in: *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 77–97.

22 Haug-Moritz, »Lieder in der Flugschriftenpublizistik des Schmalkaldischen Krieges«, S. 114.

23 Gabriele Haug-Moritz, »Zur Konstruktion von Kriegsniederlagen in den frühneuzeitlichen Massenmedien. Das Beispiel des Schmalkaldischen Krieges (1547–1552)«, in: *Kriegsniederlagen. Erfahrung und Erinnerungen*, hrsg. von Horst Carl u. a., Berlin 2004, S. 345–374.

24 Ebd., S. 371–373.

25 Albrecht Classen, »Neuentdeckungen zur Frauenliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge von Frauen zu Liederbüchern und Liederhandschriften, ein lang verschollenes Erbe«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 44 (1999), S. 34–67, hier S. 50–52.

26 Peter Watzdorf, *Eyn New Lied*, Erfurt 1548, VD16 W 1318.

war.²⁷ Das Interim und die nicht verbindliche »Formula reformationis«, die sich an die katholischen Stände richtete, stießen sowohl bei Protestanten als auch bei Katholiken auf Ablehnung. Die Beschlüsse wurden deshalb nur in einigen Regionen des Reichs, vorwiegend in Süddeutschland, umgesetzt. Insbesondere in den protestantisch geprägten Gebieten begann ein publizistischer Sturm der Entrüstung gegen das Gesetz, das in der Forschung auch als »diskriminierendes Sondergesetz [...] gegen die Protestanten« bezeichnet wurde.²⁸ In der Folge des Reichstags erschienen zahlreiche Liedflugschriften, die mal polemisch, mal offen kritisch mit dem Interim ins Gericht gingen.²⁹ Rebecca Wagner Oettinger listet insgesamt 23 erhaltene Lied- und Motettenkompositionen auf, die im Zusammenhang mit den Ergebnissen des Reichstags stehen. Wie schon im Fall der Lieddichtungen, die rund um den Schmalkaldischen Krieg erschienen waren, dürfte das Publikum, an das sich die verschiedenartigen Drucke über das Interim richteten, durchaus vielschichtig gewesen sein. Simple Lieder in einfacher Sprache stehen neben elaborierten Motettenkompositionen.³⁰

Die berühmteste Liedflugschrift in diesem Zusammenhang ist wohl das Magdeburger Spottblatt auf das Interim aus der Offizin des Formschneiders Pancratius Kempff, das in der musikwissenschaftlichen Forschung bereits mehrfach besprochen wurde (Abb. III/1).³¹ Es zeigt eine Gruppe von prächtig gekleideten Priestern, die allerlei Lastern wie der Spiel- und der Trinksucht frönen. Auf drei Tafeln ist eine vierstimmige Komposition zu sehen. Die Darstellung einer vollwertigen Motette – es handelt sich um eine polemische Parodie des ersten Psalms *Beatus vir qui non abiit* – ist im Kontext der Liedblattproduktion der Zeit eine Ausnahme. Insbesondere die Funktion der musikalischen Notation in der Gesamtkonzeption wurde in der Forschung kontrovers diskutiert. Rebecca Wagner Oettinger interpretiert die Noten als bloßes Symbol für katholische Kirchenmusik und argumentiert, dass das Flugblatt aufgrund seiner Bildhaftigkeit wohl vorwiegend an eine musikalisch ungebildete Zielgruppe gerichtet gewesen sei. Klaus Pietschmann konnte dagegen überzeugend darstellen, dass der Druck sich an ein Publikum aus musikalisch gebildeten Personen richtete. Pietschmanns Argumentation wird durch eine in der Forschung bislang unbekannt

27 Peter Lenge, Art. »Augsburger Interim«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 1998, S. 252–253.

28 Horst Rabe, »Zur Interimspolitik Karls V.«, in: *Das Interim 1548/50. Herrschaftskrise und Glaubenskonflikt*, hrsg. von Luise Schorn-Schütte, Heidelberg 2005, S. 127–146, hier S. 146; Horst Rabe (Hrsg.), *Karl V. Politik und politisches System*, Konstanz 1996, hier S. 338.

29 Wagner Oettinger, *Music as Propaganda*, S. 137–170.

30 Ebd., S. 141–444.

31 Pietschmann, »Te Lutherum damnamus«; Wagner Oettinger, *Music as Propaganda*, S. 145–152; Heinz Funck, »Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesang auf das Augsburger Interim«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97; Johannes Wolf, »Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9–19.



Abb. III/1: Pancratz Kempf, Des Interims und der Interimisten warhafftige abgemalte figur und gestalt, Holzschnitt, Magdeburg ca. 1548, D-Ngm HB 235 Kaps. 1335.



Abb. III/2: Stammbuch Paul Jenisch, Band 1, D-Sl, Cod.hist.qt.299, fol. 117'.

Fassung des Flugblatts untermauert (Abb. III/2).³² Im Stammbuch des Musikers Paul Jenisch (1558–1647) ist eine gemalte Variante des Spottblatts überliefert.³³ Jenisch war der Sohn eines Augsburger Kaufmanns, entschied sich jedoch zunächst für ein Studium der Theologie und später für eine Laufbahn als Musiker.³⁴ Seine Stammbücher, die heute in der Württembergischen Landesbibliothek aufbewahrt werden, enthalten eine bemerkenswerte Fülle von Zeichnungen, Wappen, Gedichten und kleinen musikalischen Beigaben, darunter etwa Abschriften mehrerer Kanons von Adam Gumpelzhaimer.³⁵ Es dürfte auch Jenischs Profession als Musiker gewesen sein, die ihn dazu veranlasste, das bereits in die Jahre gekommene musikalische Flugblatt in sein Stammbuch zu übertragen oder übertragen zu lassen. Jedenfalls zeigt der Musiker und Theologe in seinem Stammbuch Interesse an verschiedenen Visualisierungsformen musikalischer Notation. Die Stammbuch-Fassung des Spottblattes auf das Interim gibt den Inhalt des Flugblatts in großer Detailgenauigkeit wieder. Sowohl die Personen als auch die Noten entsprechen weitestgehend der Vorlage. Minimale Abweichungen im Notentext, etwa im Bereich der Akzidenzien, deuten auf die musikalische Bildung des Autors der Seite hin. Das Stammbuch, das im Jahr 1575 begonnen worden sein dürfte, ist ein Dokument der lang andauernden Rezeption der Anti-Interim-Polemik über den Augsburger Religionsfrieden hinaus. Auch wenn Karl V. nach dem Fürstenaufstand 1552 viele Beschlüsse des Geharnischten Reichstags bereits wieder zurücknehmen musste, waren die Schäden für die Protestanten in einigen Regionen irreversibel. So blieben etwa in der Reichstadt Augsburg die Kirchen, die im Zuge der Beschlüsse des Geharnischten Reichstags 1547/48 an die Katholiken zurückgegeben werden mussten, in katholischer Hand.

Das Spottblatt auf das Interim ist Dokument der gesellschaftlichen Reichweite der dichterisch-musikalischen Auseinandersetzung mit den Konfessionskonflikten rund um den Augsburger Reichstag. Die Propaganda beider Parteien zielte keineswegs bloß auf die alphabetisierte Mittelschicht in den Reichsstädten und damit auf »Massenwirksamkeit«, sie kämpfte auch in intellektuellen, musikalisch gebildeten Kreisen um die Deutungshoheit. Unter anderem durch das Medium mehrstimmiger Musik dürfte die publizistische Auseinandersetzung um den Schmalkaldischen Krieg und das Augsburger Interim den Weg in die Studierzimmer des Adels, des Patriziats und der Humanisten gefunden haben.

32 Zu den Abschriften der Motette in Musikhandschriften siehe Funck, »Zur Komponistenfrage«.

33 D-Sl, Cod.hist.qt. 298, fol. 117^r.

34 Max Bach, »Paul Jenisch und seine Stammbücher«, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 9 (1905/1906), S. 221–226.

35 Grundlegend zum Thema Musik in Stammbüchern: Werner Braun, »Stammbuchnotationen und ihr Mittelungscharakter«, in: *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock. XIV. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 15. Juni 1997*, hrsg. von Günter Fleischhauer u. a., Michaelstein 2001, S. 111–124.

1.3 Pranger und Folter – Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen

Die Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547 brachte die Entscheidung im Schmalkaldischen Krieg zugunsten des Kaisers.³⁶ Eine direkte Folge der Gefechte an der Elbe war die Gefangennahme der beiden wichtigsten Anführer des Schmalkaldischen Bundes, Johann Friedrich von Sachsen (1503–1554) und Landgraf Philipp von Hessen (1504–1567). Letzterer ergab sich dem Kaiser am 19. Juni 1547 unter der Zusicherung, von Todesstrafe und lebenslangem Gefängnis verschont zu bleiben. Während der Haft der beiden Fürsten, die bis 1552 andauerte, entstanden nicht nur zahlreiche Gedichte und Gemälde über ihr Schicksal, sondern auch Musik, die das Thema aufgriff.³⁷

Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen war im unmittelbaren Verlauf der Schlacht von kaiserlichen Truppen gestellt und gefangen genommen worden. Das Todesurteil gegen ihn wurde nach dem Verzicht auf das Reichsmarschallamt, die Kurwürde und unter Inkaufnahme großer Gebietsverluste im *Wittenberger Vertrag* in eine Haftstrafe auf unbestimmte Zeit umgewandelt.³⁸ Zwei Motetten thematisieren die Gefangenschaft eines der ehemals mächtigsten Fürsten des Reichs. Beide Kompositionen stammen aus der Feder niederländischer Komponisten und erschienen nach dem Ende der Gefangenschaft des Fürsten im Druck.

Jacobus Vaet ist der Autor der Motette *Quid Christum captive*.³⁹ Sie ist im *Liber tertius ecclesiasticarum cantionum* erhalten, das 1553 beim Musikverleger Tilman Susato in Antwerpen erschienen ist.⁴⁰ Motettenkompositionen, die sich nicht dem Lob eines Würdenträgers, sondern seiner Erniedrigung widmen, sind eher eine Ausnahme im Bereich der politischen Musik des 16. Jahrhunderts.⁴¹

Quid Christum captive crepas dux perfide curans
 Quae infido volvit corde superba caro
 Christus enim vivit iustissimus arbiter orbis
 Qui nisi sprevisse fidere liber eras.

36 Wieland Held, *1547, die Schlacht bei Mühlberg, Elbe. Entscheidungen auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen*, Beucha 1997.

37 Gunter Schweikhart, »Tizian in Augsburg«, in: *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln u. a. 2001, S. 166–187.

38 Thomas Klein, Art. »Johann Friedrich der Großmütige«, in: *NDB*, Band 10 (1974), S. 524 f.

39 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke* 1, hrsg. von Milton Steinhardt (= DTÖ 98), Graz und Wien 1961, S. 63–68.

40 Tilman Susato (Hrsg.), *Liber tertius ecclesiasticarum cantionum*, Antwerpen 1553, RISM 1553¹⁰.

41 Einen anderen seltenen Fall, den der Motette *Sola caret monstis*, fasst Sherr zusammen; Richard Sherr, »What Were They Thinking? Sola caret monstis at the papal court«, in: *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows. Bon jour, bon mois et bonne estrenne*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel, Woodbridge 2011, S. 163–170.

Asserit ad dextaram patris pia iura suorum
 Deturbans tumidos omnipotentis manu
 Hic vestram cohabit rabiem faucesque rebelles⁴²
 Sed pius in media morte perire nequit.

Was schiltst Du Christus, gefangener Herzog, und sinnst treulos,
 was überhebliches Fleisch im ungläubigen Herzen bewegt?
 Christus lebt ja als gerechtester Richter der Welt,
 hättest Du nicht verschmäht, ihm zu vertrauen, wärest du frei.

Er schützt zur Rechten des Vaters die frommen Rechte der Seinen,
 vertreibend die Stolzen mit allmächtiger Hand;
 Er fesselt eure Raserei und euren Schlund, ihr Rebellen,
 aber der Fromme kann inmitten des Todes nicht umkommen.⁴³

Gleich zu Beginn des Texts richtet sich Vaet direkt gegen den gefangenen Herzog.⁴⁴ Johann Friedrich ist aber nicht der einzige Adressat der Motette. Während die prima pars im ersten Vers noch ausdrücklich den »dux captive, perfide curans« anspricht, wendet sich der dritte Vers des zweiten Teils an die »rebelles«. Es scheint als spräche der Autor nun nicht mehr nur Johann Friedrich, sondern alle Widersacher des Kaisers im Schmalkaldischen Krieg an. Die Motette geht hart mit dem Herzog ins Gericht, nennt ihn treulos, überheblich und ungläubig – Demütigungen, die im Bereich des Hochadels eher unüblich waren. Der Kaiser und seine Gefangenen verbrachten die Zeit nach dem Reichstag 1547/48 vorwiegend in den Niederlanden, wo auch Jakobus Vaet zwischen etwa 1547 und 1549 studierte. War die Komposition womöglich seine Bewerbung für die kaiserliche Hofkapelle? Im Jahr 1549 wurde er vom Kaiser in die Kantorei aufgenommen. Die Motette muss wohl vor 1551 entstanden sein, als Vaet zur Hofmusik Erzherzog Maximilians wechselte. Stilistisch ist die Komposition des jungen Vaet Albert Dunning zufolge eher einem »bewusst retrospektiven« Stil Josquins als der »fortschrittlicheren« Kompositionsweise eines Crecquillon verpflichtet.⁴⁵

Vaet stellt den inhaftierten Herzog auch musikalisch deutlich in den Mittelpunkt. Von den insgesamt 76 Mensuren der prima pars verwendet er 29 (ca. 38 Prozent) auf den schmähenden ersten Vers und 22 (ca. 29 Prozent) auf die direkt an den Herzog gerichtete Ermahnung im vierten Vers. Innerhalb dieser letzten Zeile der ersten Strophe setzt er einen deutlichen Akzent auf die Worte »hättest du nicht verschmäht, ihm [Christus] zu vertrauen«. Auch im zweiten Teil der Motette fällt ein Ungleichgewicht

42 Im Stimmbuch des Superius und des Tenor steht »rebelle« (wie auch in der modernen Edition). Im Altus- und Bassus-Stimmbuch steht die grammatikalisch korrekte Form »rebelles«.

43 Übersetzung nach Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Amsterdam 1969, S. 174 f.

44 Nur an diesem Titel zeigt sich, dass nicht der Landgraf (comes) Philipp von Hessen gemeint ist.

45 Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 176.

in der Länge der Verse auf. Der dritte Vers »Er fesselt eure Raserei und euren Schlund, ihr Rebellen« ist mit seinen sechs Messuren deutlich kürzer als die anderen Verse der Strophe. Dennoch sticht er durch seinen blockhaften Satz sowie durch seine drohend-eindringliche Textverständlichkeit deutlich aus der Motette heraus (Bsp. III/2). Die zweite Motette, die die Gefangenschaft Johann Friedrichs von Sachsen thematisiert, ist *Quid christi captive gemis* von Johannes de Crespel. Obwohl der Komponist unter Zeitgenossen wohl einen »beträchtlichen Bekanntheitsgrad« genoss, ist über seine Biographie so gut wie nichts bekannt.⁴⁶ Auch die fünfstimmige Komposition *Quid christi captive gemis* ist lediglich in einem einzigen Sammeldruck, dem bei Pierre Phalèse in Leuven gedruckten *Liber septimus cantionum sacrarum* erhalten.⁴⁷ Der Text der Motette weist unmissverständliche Parallelen zu der Komposition Vaets auf – einige Verse sind sogar beinahe wortgleich:

Quid christi captive gemis dux inclite
 volvens pectore quae moesto suggerit aegra caro
 vivit adhuc christus regnator et arbiter orbis
 tantum perge deo fidere liber eris.

Asserit ad dexteram patris pia iura suorum
 vique suis presto est omnipotente deus
 vindice quo rabidas fauces cohibente leonum
 vir pius in media morte perire nequit.

Was seufzest Du, Gefangener Christi, ruhmreicher Herzog,
 sinnend in traurigem Herzen, was das unwillige Fleisch Dir eingibt?
 Christus lebt bis heute als Herrscher und Richter der Welt;
 fahre nur fort Gott zu vertrauen, so wirst Du frei sein.

Er schützt zur Rechten des Vaters die frommen Rechte der Seinen,
 und mit allgewaltiger Kraft steht Gott ihnen zur Seite
 als Rächer, der die wütenden Rachen der Löwen bändigt.
 Der Fromme kann inmitten des Todes nicht umkommen.

Crespels Motette bringt ihrem Adressaten weitaus mehr Wohlwollen entgegen, als dies bei Vaet der Fall ist.⁴⁸ Aus dem »treulos sinnenden gefangenen Herzog« bei Vaet, wird bei Crespel nicht nur der »ruhmreiche Herzog«, sondern auch der »Gefangene Christi« (»Christi captive«). Es handelt sich wohl um eine Anspielung auf den Apostel Paulus, der sich im ersten Vers des dritten Epheserbriefs selbst als »vinculus

46 Crespels Wirken ist für einen Zeitraum zwischen 1549 und 1556 belegt; Eugeen Schreurs, Art. »Crespel«, in: *MGG*², Personenteil 5 (2001), Sp. 83–85.

47 Pierre Phalèse (Hrsg.), *Liber septimus cantionum sacrarum*, Leuven 1555, RISM 1555⁴.

48 Übersetzung nach Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 175.

Christi« bezeichnet (Eph. 3.1). Der Apostel soll den Brief an die frühchristliche Gemeinde im griechischen Ephesus aus seiner eigenen Gefangenschaft in Rom geschrieben haben.⁴⁹ Setzt Crespel den inhaftierten Johann Friedrich also mit dem Apostel Paulus gleich? Die Anrede als »Christi captive« ließe sich auch als Überhöhung eines christusgleichen Kaisers lesen, dessen Gefangener Johann Friedrich schließlich war. Dieser Überlegung widersprechen jedoch die weiteren beträchtlichen Unterschiede zwischen den beiden Motetten. Dem Spott über die Inhaftierung und die Betonung der Ungläubigkeit Johann Friedrichs bei Vaet steht bei Crespel die Aufforderung gegenüber, weiterhin auf Gott zu vertrauen und so die eigene Freiheit zurück zu erlangen. Dieses Lob der Standhaftigkeit des Herzogs ist insbesondere im Licht seiner Weigerung, sich den Beschlüssen des Augsburger Reichstags und dem Interim zu beugen, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Obwohl die beiden abschließenden Verse in beiden Motetten bis auf ein Wort übereinstimmen, haben sie eine beinahe gegenteilige Bedeutung. Während Vaet die Abtrünnigen und die Frommen klar voneinander trennt, spricht Crespel nur durch das Auslassen des Wortes »sed« Johann Friedrich, den »dux inclite«, als »frommen Mann« (»vir pius«) an.

Die Unterschiede in den Texten werden durch die musikalische Faktur der Motetten sogar noch unterstrichen. Beide Kompositionen bestehen zu Beginn aus zwei verschiedenen Soggetti, je einem absteigenden und einem aufsteigenden. Die absteigenden Melodien erscheinen in beiden Kompositionen in beinahe identischer Form (Bsp. III/3; III/4). In Crespels *Quid christi captive gemis* scheinen die zwei Soggetti in den ersten Mensuren um die Vorherrschaft zu ringen. Gegen Ende des dicht verwobenen Anfangsabschnitts setzt sich das Soggetto durch, das in Vaets Motette nicht vorkommt. In beinahe allen Stimmen erscheint nun die charakteristisch aufstrebende Melodie Crespels (M. 12–18). An dieser Stelle – in Mensur 17 – bricht der Komponist den dicht verwobenen Satz durch eine kurze blockhafte Passage auf und erzeugt so am Ende des ersten Verses eine deutliche Akzentuierung der Worte »dux inclite«.

Sowohl bei Vaet als auch bei Crespel liegt ein Schwerpunkt auf der Vertonung des vierten Verses des ersten Teils. Obwohl die Soggetti, die beide die mögliche Freiheit des Inhaftierten behandeln, klare musikalische Bezüge zueinander aufweisen, nimmt bei Crespel die Rede von der ›Freiheit‹ des Herzogs deutlich mehr Raum ein (Bsp. III/5). Schon Dunning wies darauf hin, dass sowohl bei Vaet als auch bei Crespel die Abschnitte, die den achten und letzten Vers der Texte vertonen, hinsichtlich ihrer Länge deutlich hervorstechen.⁵⁰ Bei Crespel nimmt der Vers sogar mehr als 40 Prozent der *secunda pars* ein. Während Vaet den Schlussvers durch den Wechsel ins Dreier-Metrum stark absetzt und durch einen beschwingteren Rhythmus akzentu-

49 Jürger Becker und Ulrich Luz, *Die Briefe an die Galater, Epheser und Kolosser* (= Das Neue Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk 8/1), Göttingen 1998, S. 144.

50 Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 177 f.

iert, arbeitet Crespel anders als zuvor mit ausladenden Sequenzen. Zweimal – zuerst ab Mensur 138 – erscheint in den beiden Außenstimmen (besonders auffällig im Bassus) eine mehrtaktige Sequenz, die eine klagend absteigende Quarte (*g-d*) exponiert. Durch diese breit angelegte Formel erzeugt Crespel einen litaneihaften, trauernd-seufzenden Gestus (Bsp. III/6a und b).

Die Chronologie der beiden Kompositionen ist, auch wenn sie mit zwei Jahren Abstand gedruckt wurden, nicht mit abschließender Sicherheit zu ermitteln.⁵¹ Einiges spricht jedoch dafür, dass es sich bei Crespels Motette um die apologetische Reaktion auf die harsche Schmähung Vaets handelt.⁵² Angesichts der musikalischen Emphase der Feststellung, dass »der Fromme [...] in Mitten des Todes nicht umkommen« wird, des klagenden Gestus gegen Ende der Motette und des Erscheinungsdatums der Motette (1555), ist es denkbar, dass die Komposition nicht nur als Reaktion auf die Motette Vaets, sondern zugleich auch auf den Tod Johann Friedrichs im Jahr 1554 entstanden sein könnte.

Ob Crespel aufgrund seiner apologetischen Motette als Sympathisant der anti-kaiserlichen Partei gelten kann, muss jedoch offenbleiben. Johann Friedrich war während seiner Gefangenschaft keinesfalls aus dem höfisch-gesellschaftlichen Leben am Kaiserhof ausgeschlossen.⁵³ Der ehemalige Kurfürst hatte seine eigene Dienerschaft, besprach sich regelmäßig mit den kaiserlichen Räten, bankettierte, tanzte und ließ sich von seinem eigenen Hofmaler Lucas Cranach d. Ä. und vom kaiserlichen Hofmaler Tizian proträtieren.⁵⁴ Der Herzog wurde zwar immer wieder von demütigenden Gesten seitens der spanischen Wachleute schikaniert, trotzdem gab es auch am Kaiserhof Sympathisanten Johann Friedrichs.⁵⁵

Die beiden so komplementären Motetten zeichnen das Bild eines nach dem Schmalkaldischen Krieg gespaltenen Reichs. Sie sind Dokument einer Auseinandersetzung um den Krieg und die Gefangenschaft des ehemaligen sächsischen Kurfürsten. Sei-

51 Ferer deutet, ohne ihre Überlegung jedoch näher zu begründen, die Motetten nicht nur als Mahnung an die gefangenen Fürsten, sondern auch als Warnung an Moritz von Sachsen, der 1552 den sogenannten deutschen Fürstenaufstand initiierte; Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion* (= Studies in Medieval and Renaissance Music 12), Woodbridge 2012, S. 198.

52 Die Erweiterung der Stimmenzahl von vier (Vaet) auf fünf (Crespel) ist ein gewichtiges Indiz dafür, dass Letzterer auf Ersteren Bezug nimmt. Bei parodistischen Verfahren tritt die Erweiterung der Stimmenzahl wesentlich häufiger auf als die Reduzierung derselben.

53 Karl Reinhart Trauner, *Identität in der Frühen Neuzeit. Die Autobiographie des Bartholomäus Sastrow* (= Geschichte in der Epoche Karls V. 3), Münster 2004, S. 209 f.

54 Einen subjektiv eingefärbten Bericht zur Gefangenschaft des Fürsten gibt Bartholomäus Sastrow; Gottlieb Christoph Friedrich Mohnike (Hrsg.), *Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauff seines gantzen Lebens auch was sich in dem Denckerdiges zugetragen, so er mehrentheils selbst gesehen und gegenwärtig mit angehört hat*. Band 2, Greifswald 1824, S. 44–49.

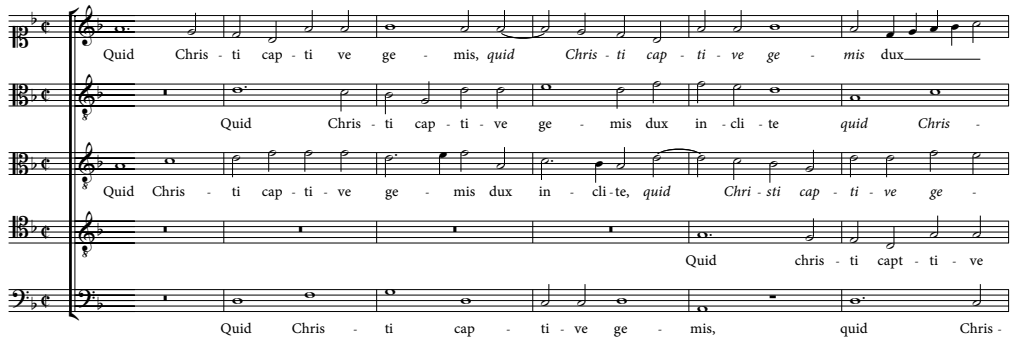
55 Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 33 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 8), Stuttgart und Gotha 1928, S. 363 f.

ne lange Haft, die aus dem von »übersteigertem Stolz« geprägten Verhalten des Kaisers resultierte, trug kaum zum Abbau der Spannungen im Reich bei.⁵⁶ Laut Luise Schorn-Lütte erschütterte der »nicht weise« Umgang mit den unterlegenen Fürsten das reichsständische Selbstbewusstsein, das bereits durch den Krieg und seine Folgen stark angeschlagen war, und führte zu einem Zusammenrücken der Reichsstände über Konfessionsgrenzen hinweg.⁵⁷ Darüber hinaus bot die langjährige Gefangenschaft der unterlegenen Partei die Möglichkeit, die Gefangenen zu Märtyrern für die gerechte Sache zu stilisieren.⁵⁸ Die Motetten Vaets und Crespel sind Teil dieses Spannungsfelds rund um den Schmalkaldischen Krieg, einem Konflikt, der sich nicht nur auf den Schlachtfeldern und in der Liedblattpublizistik abspielte, sondern auch auf die »Kunstmusik« übergriff. Die lateinischen Motettenkompositionen Vaets und Crespels trugen die Gefangenschaft Johann Friedrichs von Sachsen in die Häuser reicher Patrizier und Adelige und führten hier eine Auseinandersetzung fort, die ihr vorläufiges Ende wohl erst im Augsburger Religionsfrieden im Jahr 1555 finden sollte.

56 Alfred Kohler, *Karl V. Eine Biographie*, München 2014, S. 314.

57 Luise Schorn-Schütte, *Karl V. Kaiser zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 32006, S. 67.

58 Matthias Müller, »Märtyrer Christi und Beschützer des lutherischen Erbes. Bildliche Deutungskonzepte von Lucas Cranach dem Jüngeren für Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen nach der Schlacht bei Mühlberg«, in: *Lutherjahrbuch* 81 (2014), S. 303–330, hier 304 f.; zur Rezeption Johann Friedrichs im 19. Jahrhundert siehe Stefan Gerber, »Landesherr, Reichsfürst und Märtyrer. Zur Rezeption des Kurfürsten Johann Friedrich I. von Sachsen im 19. Jahrhundert«, in: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Portrait um 1500*, hrsg. von Sabine Haag u. a., München 2011, S. 61–84.



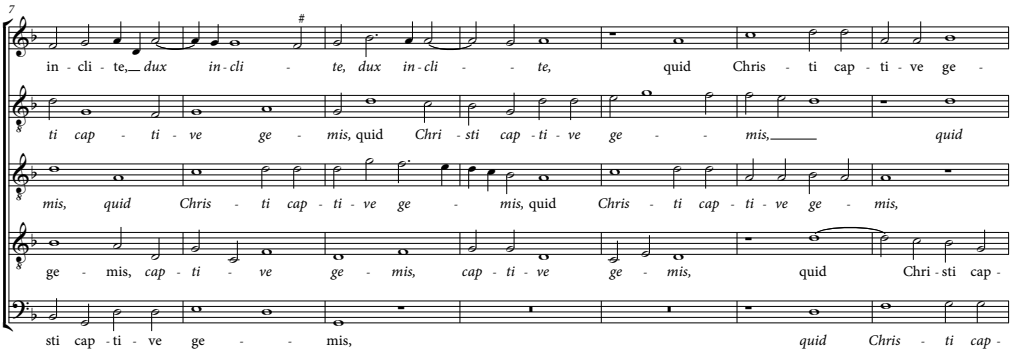
Quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis, quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis dux

Quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis dux in - cli - te quid Chris -

Quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis dux in - cli - te, quid Chri - sti cap - ti - ve ge -

Quid chris - ti capt - ti - ve

Quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis, quid Chris -



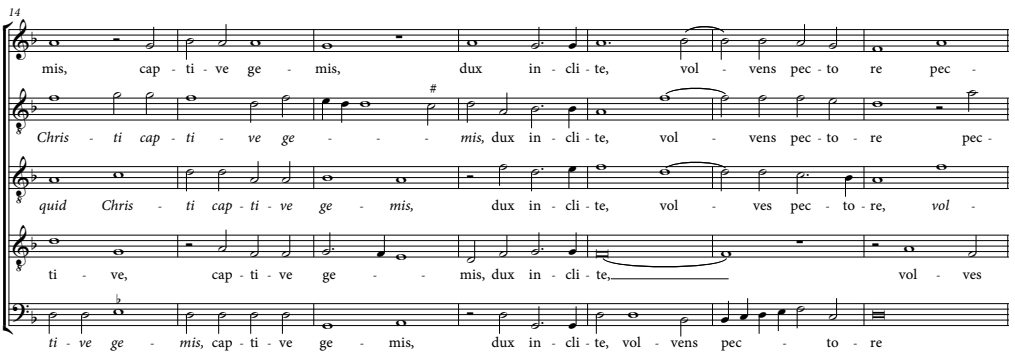
in - cli - te, dux in - cli - te, dux in - cli - te, quid Chris - ti cap - ti - ve ge -

ti cap - ti - ve ge - mis, quid Chri - sti cap - ti - ve ge - mis, quid

mis, quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis, quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis,

ge - mis, cap - ti - ve ge - mis, cap - ti - ve ge - mis, quid Chri - sti cap -

sti cap - ti - ve ge - mis, quid Chris - ti cap -



mis, cap - ti - ve ge - mis, dux in - cli - te, vol - vens pec - to - re pec -

Chris - ti cap - ti - ve ge - mis, dux in - cli - te, vol - vens pec - to - re pec -

quid Chris - ti cap - ti - ve ge - mis, dux in - cli - te, vol - ves pec - to - re, vol -

ti - ve, cap - ti - ve ge - mis, dux in - cli - te, vol - ves

ti - ve ge - mis, cap - ti - ve ge - mis, dux in - cli - te, vol - vens pec - to - re

Bsp. III/4: Jean Crespel, *Quid Christi captive*, M. 1–20.

(de)li - ber er - is li - ber er - is
 fid - e - re tan - tum per - ge de - o fi - de - re li - ber
 (fide)re tan - tum per - ge de - o fi - de - re li - ber er -
 (e)ris tan - tum per - ge de - o fi - de - re li - ber er - is li -
 tan - tum per - ge de - o fi - de - re li - ber e -

66
 li - ber e - ris li - ber e - ris li -
 e - ris li - ber e - ris lib - er e - ris li -
 is li - ber e - ris li - ber e -
 ber e - ris li - ber e - ris
 - ris li - ber e -

71 (#)
 ber e - ris
 ber er - is Li - ber er - ris li - ber e - ris
 is li - ber e - ris
 li - ber e - ris
 - ris li - ber e - ris

Bsp. III/5: Jean Crespel, Quid Christi captive, M. 61-76.

133

-quit, vir pi - us in me - di - a mor te per - i - re

-i - re ne - - quit, vir pi - us in me - di - a mor - te per - i -

ne - - quit, per - i - re ne - quit, vir pi - us in me - di -

ne - quit per - i - re ne - quit,

-i - re ne - - quit, vir pi - us in me - di -

138

ne - - quit, per - i - re ne - - quit, per - i - re ne - -

- - - re ne - - quit, per - i - re ne - - quit, per - i - re

a mor - te, per - i - re ne - quit, per - i - re ne - quit,

per - i - re ne - quit, per - i - re ne - quit, per - - - re

a mor - te per - i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - -

143

quit, per - i - re ne - - - quit, vir pi - us

ne - - quit, per - i - re ne quit, vir pi - us, vir -

vir pi - us vir pi - us, vir pi - us

ne - quit, per - i - re ne - - - quit, vir pi - - -

quit, per - i - re ne - - - quit, vir pi - us

Bsp. III/6a: Jean Crespel, Quid Christi captive, M. 133-147.

148

in me - di - a mor - te per - i - re ne - - - quit, per -
 pi - us in me - di - a mor - te per - i - re, per - i - re ne -
 in me - di - a mor - te, vir pi - us in me - di - a mor - te per -
 us, per - i - re ne - quit, per - i - re ne -
 in me - di - a mor - te per - i - re ne - - - quit, per -

153

i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - - quit,
 quit, per - i - re ne - - - quit, per - i - re ne -
 i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - - quit,
 quit, per - i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - -
 i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - - quit, per -

157

per - i - re ne - - - quit.
 quit, per - i - re ne quit, per - i - re ne - - - quit.
 quit, per - i - re, per - i - re ne - - - quit.
 quit, per - i - re ne - - - quit.
 i - re ne - - - quit, per - i - re ne - - - quit.

Bsp. III/6b: Jean Crespel, Quid Christi captive, M. 148-161.

*

Landgraf Philipp von Hessen hatte sich dem Kaiser auf Drängen seines Schwagers Moritz von Sachsen einige Monate nach der Schlacht bei Mühlberg ergeben. Obwohl sich mit Moritz von Sachsen und Joachim von Brandenburg zwei einflussreiche Kurfürsten für seine Freilassung einsetzten, blieb der Landgraf bis 1552 in der Gewalt des Kaisers. Anders als der sächsische Herzog Johann Friedrich wurde Philipp während seiner Gefangenschaft nicht ins Hofleben eingebunden. Während Ersterer sich während des Augsburger Reichstags mehr oder weniger frei in der Stadt bewegen konnte, verblieb der Landgraf unter strenger Bewachung im nahe gelegenen Donauwörth.⁵⁹ In Augsburg war er ausschließlich medial in Form kaiserlicher Propaganda präsent.⁶⁰

Der pommersche Gesandte Bartholomäus Sastrow beschreibt in seinem Bericht über den Geharnischten Reichstag die Haft des Landgrafen von Hessen.⁶¹ Seine Chronik wurde zwar in der Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts immer wieder erwähnt, fand aber – wohl auch aufgrund ihrer Natur als ›Autobiographie‹ – als historische Quelle erst in den vergangenen 40 Jahren vermehrt Beachtung.⁶² Die Aufzeichnungen Sastrows bieten einen persönlich gefärbten Blick auf die politischen und gesellschaftlichen Vorgänge der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie unterscheiden sich hierin jedoch nicht grundlegend von den Städtechroniken, die in der (Musik-)Wissenschaft gerne als Quellen herangezogen werden. In der jüngeren Forschung scheint Sastrows Bericht nicht nur als Einblick in das Innenleben eines fürstlichen Gesandten, sondern auch als historische Quelle rehabilitiert zu sein.

Der Protestant Sastrow zeigt großes Interesse an der Gefangenschaft beider Oberhäupter des Schmalkaldischen Bundes. Auch das Herzogtum Pommern, in dessen Diensten der Chronist stand, hatte der anti-kaiserlichen Partei angehört. Obwohl er selbst wohl nicht vor Ort in Donauwörth gewesen sein dürfte, schildert er detailliert die Haftbedingungen des hessischen Landgrafen. Tag und Nacht, so Sastrow, patrouillierten Pfeifer und Trommler durch die Straßen der Stadt und repräsentierten so lautstark die militärische Präsenz der spanischen Truppen.⁶³ Der Kaiser zeigte durch die Präsenz der Militärmusik nicht nur seine Stärke, sondern ließ akustisch den Ort markieren, an dem er einen seiner wichtigsten Widersacher festgesetzt hatte. Erst die lautstarke Inszenierung sorgte für die gewollte Öffentlichkeit der Gefangenschaft des Landgrafen. Die vor Philipps Fenster lautstark auf und ab marschierenden Soldaten waren aber wohl auch Teil seiner Bestrafung. Dem Landgrafen sollte sprichwörtlich

59 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 46.

60 Hans Baumann, *Wie und inn wölcher gestalt*, [Augsburg] 1547, VD16 B 875.

61 Trauner, *Identität in der Frühen Neuzeit*, S. 209–211.

62 Ebd., S. 17.

63 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 46–48.

keine ruhige Minute vergönnt werden.⁶⁴ Besonders bemerkenswert ist diesbezüglich Sastrows Beschreibung des nächtlichen Wachwechsels:

[D]ie gewerten Spannier sein des Nachts bei ime in der Kamer gelegen, haben die Wacht abgewechselt; die, so die halb Nacht ine bewachtet, man die Frischen mit Trummell unnd Pfeiffen getrummelt in die Kamer kamen, haben sie sein Bette aufgedeckt unnd gesagt: »Sich da, wir wollen euch ine gelibert haben; ir mochtet ine nun hinfurter wachen.«⁶⁵

Mitten in der Nacht kamen spanische Soldaten in Philipps Schlafgemach. Sie weckten den Herzog nicht nur, indem sie ihm die Decke wegzogen, sondern spielten zugleich auf Trommeln und Pfeifen, den Instrumenten der Landsknechte. Musik wurde – zumindest in der Erzählung Sastrows – zum Element der physischen Bestrafung des Landgrafen.

Derartige Belege für die Verwendung von Musik als unmittelbares Element von Strafe sind für die Frühe Neuzeit keineswegs selten.⁶⁶ Die neuere Forschung zum Thema Folter konnte bereits für das Mittelalter enge Verbindungen von Folter und Musik offenlegen.⁶⁷ Anders als im heutigen, En weitgehend klanglosen Rechtsleben waren Rechtsprechung und Strafvollzug im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit reich an Klängen.⁶⁸ Öffentliche Bestrafungen, Demütigung und Bloßstellung von Straftäterinnen und Straftätern waren die Regel. Klang und Musik erzeugten nicht nur Aufmerksamkeit in der Bevölkerung – etwa durch Glocken, Trommeln, Pfeifen und Trompetersignale – ihnen wurde auch eine läuternde, heilende, ja sogar magische Funktion zugesprochen.⁶⁹

Landgraf Philipp sollte wie an einem Pranger vor möglichst vielen Menschen bloßgestellt werden, was allerdings in Donauwörth, das knappe 50 Kilometer nördlich von Augsburg liegt, nur eingeschränkt möglich war. Nicht nur die Anwesenheit spa-

64 Der Chronist Johannes Sleidanus fasst die Haftbedingungen des Landgrafen mit folgenden Worten zusammen: »den Landtgraffen aber hat er zû Thünenwerd gelassen, mit etlichen Spanieren so seinen hüteten, welche täglichen dem zû verachtnuß unnd gespött vyl gehandelt« (Johannes Sleidanus und Heinrich Pantaleon, *Wahrhaftige Beschreibung*, Basel 1556, VD16 S 6690, S. 526).

65 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 48.

66 Hans von Hentig, »Gerichtliche Klänge und Geräusche. Eine kriminalgeschichtliche Studie«, in: *Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht* 63 (1948), S. 121–138.

67 Marie Louise Herzfeld-Schild, »He Plays on the Pillory«. The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era«, in: *Torture - Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* 23/2 (2013), S. 14–23; Suzanne G. Cusick, »Music as torture/Music as weapon«, in: *TRANS-Transcultural Music Review* 10 (2006) <<http://www.sibetrans.com/trans/article/152/music-as-torture-music-as-weapon>>.

68 Wolfgang Schild, »Klänge im Rechtsleben. Zu einer Rechts- als Klangwelt«, in: *Paragrana - Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 16/2 (2007), S. 104–124.

69 Herzfeld-Schild, »He Plays on the Pillory«, S. 16.

nischer Soldaten markierte ihn als Kriegsgefangenen, auch der Klang der Militärmusik machte dies deutlich. Andererseits zielte die lautstarke Inszenierung der Haft auch auf die Peinigung und die Verursachung von Schmerz durch die Störung der Nachtruhe und die daraus resultierende Schlaflosigkeit ab. Die durchdringende Körperlichkeit des verwendeten Instrumentariums, der hohe und nicht enden wollende Zusammenklang von schrillen Flötentönen und den dumpfen Schlägen der großen Militärtrommel erinnert an moderne Foltermethoden wie etwa die Dauerbeschallung von Gefangenen mit lautem Heavy Metal.⁷⁰ Inwieweit diese Behandlung mit der Idee einer heilenden Strafe (*Poena medicalis*) zusammenpasst, ist auf Basis der verfügbaren Quellen nicht zu beurteilen.⁷¹ Philipp blieb bis ins Jahr 1552 in den Händen Karls V., der sich – wohl auch zur Abschreckung gegen weitere aufständische Bestrebungen im Reich – weder vom Bitten der Ehefrau des Gefangenen noch vom Drängen der Kurfürsten von Sachsen und von Brandenburg erweichen ließ.⁷²

1.4 *Friedensfürst oder Judas von Meißen? – Kurfürst Moritz von Sachsen*

Im Zuge des Schmalkaldischen Kriegs trat Moritz von Sachsen ins Zentrum der reichspolitischen Aufmerksamkeit. Die schmalkaldische Propaganda stilisierte den lutherischen Herzog, der nicht auf der Seite der Protestanten, sondern für den Kaiser ins Feld zog, als den »Judas von Meißen«. Zahlreiche Liedflugschriften trugen nachhaltig zur Konstruktion dieses Bildes bei.⁷³ Schmählieder auf den Herzog wurden auch in der Augsburger Bürgerschaft rezipiert. Das zeigt sich unter anderem bei Paul Hector Mair, der eine äußerst kritische Lieddichtung unbekanntem Ursprungs in seine

70 Cusick, »Music as torture/Music as weapon«; weiterführend Christian Grüny, »Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), S. 68–83.

71 Es muss ebenfalls offenbleiben, inwieweit Philipps persönliche Neigung zur Musik eine Rolle bei der Wahl dieser Form der Folter spielte. Der Landgraf unterhielt am Kasseler Hof eine eigene Kapelle, die – auch wenn sie hinsichtlich des ökonomischen Aufwandes nicht an die Kapellen in Bayern oder in Sachsen heranreichte – als gut ausgestattet bezeichnet werden kann. Trotz der enormen finanziellen Belastungen, denen sich die Grafschaft Hessen nach dem Schmalkaldischen Krieg ausgesetzt sah, blieb die Hofkapelle Philipps auch während dessen Gefangenschaft bestehen; Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss., Leipzig 1902, S. 13.

72 Ursula Machoczek (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1547/48* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 18), München 2006, S. 2546–2558.

73 Heinz Endermann (Hrsg.), *Herzog Moritz von Sachsen in Dichtung und Prosa. Texte aus einer Jenaer reformationsgeschichtlichen Sammelhandschrift*, Aachen 1999; Matthias Herrmann, »... dass die Kunst durch die Freigiebigkeit der Fürsten erhalten wird ...«. Moritz von Sachsen und die Musik«, in: *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, hrsg. von André Thieme und Jochen Vötsch, Beucha 2004, S. 137–146, hier S. 139.

Chronik aufnahm.⁷⁴ Es erschienen jedoch auch apologetische Texte. In einer Jenaer Sammelhandschrift mit ungedruckten Texten zum Schmalkaldischen Krieg findet sich ein Lied auf Moritz im Ton *Mag ich unglück nit widerstan*, just jener Melodie, die auch für das bei Glarean ins Lateinische übersetzte Loblied *Kain gwalt uff diser erd* verwendet wurde (Kap. III/1.1). Wie bei Glarean und Kübel bilden die Anfangsbuchstaben der ersten neun Strophen als Akrostichon den Namen »MAURICIUS«.⁷⁵ Handelt es sich hier um eine bewusste intertextuelle Bezugnahme auf das Kaiserlob? Inhaltlich hält das Lied der Propaganda gegen den verräterischen Herzog jedenfalls das Bild eines rechtschaffenen und pflichtbewussten Herrschers entgegen.

Ein besonderer Beitrag der propagandistischen Auseinandersetzung um Moritz von Sachsen ist die Motette Pierre de Manchicourts mit dem Titel *Nil pace est melius*. Die Komposition feiert Moritz als Friedensbringer und Zukunftshoffnung. Sowohl Albert Dunning als auch Franz Körndle und Erich Tremmel datieren die 1553 im Druck erschienene Motette in die Jahre 1547 und 1548 und diskutieren ihr Erklingen auf dem Geharnischten Reichstag.⁷⁶ Dunning schließt einen Bezug zum Augsburger Reichstag mit der Begründung aus, es gäbe keinen Beleg für eine Verbindung Manchicourts zum Kaiserhof.⁷⁷ Dunnings Aussage ist jedoch entgegenzuhalten, dass zwischen dem Musiker und Antoine Perrenot de Granvelle, einer der einflussreichsten politischen Persönlichkeiten am Kaiserhof, seit den frühen 1550er Jahren intensive Kontakte nachweisbar sind.⁷⁸ Granvelle wiederum war auf dem Reichstag 1547/48 anwesend.⁷⁹ Manchicourt besaß also bereits vor seinem Wechsel an die Hofkapelle Phillips II. von Spanien im Jahr 1559 durchaus Kontakte zum Umfeld Karls V. Das Fehlen von Hinweisen auf den Kontext der Komposition macht eine eindeutige Zuordnung zum Reichstag unmöglich. Trotzdem ist keineswegs auszuschließen, dass Manchicourts Huldigungsmotette für Moritz von Sachsen schon während des Reichstags etwa in handschriftlicher Form im Umfeld des sächsischen oder kaiserlichen Hofes zirkulier-

74 Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 32 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 7), Leipzig 1917, S. 226.

75 Endermann, *Herzog Moritz von Sachsen*, S. 31–33.

76 RISM 1553¹⁶; Franz Körndle und Erich Tremmel, »Nil pace est melius. Friedensthematik in der konfessionell geprägten Musik des 16. Jahrhunderts«, in: *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, hrsg. von Carl A. Hoffmann u. a., Regensburg 2005, S. 253–257, hier S. 256; Dunning verweist mit Verwunderung auf die Aufnahme der Huldigungsmotette in einen Druck aus dem Jahr 1553; Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 168 f. Im Zuge des Fürstenaufstands 1552 hatte sich Moritz von Sachsen gegen den Kaiser gestellt und ihn damit zu weitgehenden Zugeständnissen an die Protestanten im Passauer Vertrag gezwungen; zur Motette siehe auch John D. Wicks, *The Motets of Pierre de Manchicourt*, Diss., Boston 1959, S. 34.

77 Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 169.

78 John D. Wicks und Lavern J. Wagner, Art. »Manchicourt«, in: *NGrove*² 15 (2001), S. 727 f.

79 Granvelle ließ sich in Augsburg vom kaiserlichen Hofmaler Tizian porträtieren, war also beim Reichstag anwesend.

te. An Gelegenheiten für die Aufführung der Motette *Nil pace est melius* mangelte es während des Geharnischten Reichstags keineswegs. Trotz des »Belagerungszustandes« und der teilweise beklemmenden Stimmung gab es zahlreiche Turniere, Bankette und Bälle. Bartholomäus Sastraw schrieb etwa, dass der Reichstag nicht nur ein »ernsthafftiger, schrecklicher, sondern auch prechtiger, pompastischer, wegen Spilens, Bancketierens, Kauffens vieler kostlicher, kunstreich gemachter, durbarer Kleinodien sumptuosischer, vorzerlicher« gewesen sei.⁸⁰ Unabhängig von Fragen nach dem tatsächlichen Erklängen der Motette beim Reichstag oder zu anderen Anlässen, ist *Nil pace est melius* Teil eines vielschichtigen musikalischen Diskurses rund um den Schmalkaldischen Krieg, den Geharnischten Reichstag und seine Beschlüsse.

Moritz von Sachsen war mehr oder weniger über Nacht zu einem zentralen Machtfaktor im Heiligen Römischen Reich geworden. Sein neuer Status als Kurfürst wurde während des Reichstags in einer feierlichen Belehnungszeremonie am 24. Februar 1548 vor dem Augsburger Tanzhaus der Reichsöffentlichkeit präsentiert.⁸¹ Harriet Rudolph stellt das prunkvolle Auftreten des frisch gebackenen Kurfürsten beim Reichstag als politische Notwendigkeit dar:⁸² Seine Position im Machtgefüge des Reichs sei nur durch »aufwendige Formen der Selbstinszenierung« gegenüber der »politischen und sozialen Elite« abzusichern gewesen.⁸³ Ein wichtiges Element der Repräsentationspolitik des Kurfürsten war das Musikmäzenatentum. Bereits im Jahr 1548 im Anschluss an den Augsburger Reichstag begann der Kurfürst mit dem Aufbau einer repräsentativen Hofkapelle (Kap. V/4).⁸⁴ Zu einer solchen Kantorei

80 Mohnike, *Bartholomäi Sastrawen Herkommen*, S. 80.

81 Die Regalienverleihung fand in traditioneller Form unter freiem Himmel statt. Mehrere gedruckte Beschreibungen dieser Belehnung aus der Feder des Nikolaus Mameranus sind erhalten. Die lateinische Beschreibung wurde in Augsburg noch 1548 bei Philipp Ulhart gedruckt; Nicolaus Mameranus, *Investitura regaliū electoralis dignitatis*, Augsburg 1548, VD16 M 432. Eine deutsche Fassung ist in Erfurt erschienen; Nicolaus Mameranus, *Kurtzer Bericht welcher gestalt Kayser Carl*, Erfurt [1548], VD16 M 434. Eine weitere deutsche Chronik weist keinen Druckort aus; Nicolaus Mameranus, *Kurtzer Bericht welcher Gestalt Kaiser Carl*, Leipzig [1548], VD16 M 433. Auf die Einzelheiten der Belehnungszeremonie und ihre symbolische und materiell-politische Bedeutung sowie auf die Musik in ihrem Rahmen und auf die Funktion der gedruckten Berichte dieser Ereignisse soll an anderer Stelle dieser Arbeit eingegangen werden (Kapitel V/1.2).

82 Harriet Rudolph, »Moritz von Sachsen. Formen und Funktionen der Herrschaftsrepräsentation eines Fürsten an der Zeitenwende«, in: *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbilde und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550)*, hrsg. von Oliver Auge u. a., Ostfildern 2009, S. 367–394.

83 Harriet Rudolph, »Moritz von Sachsen«, S. 371.

84 Herrmann, »... dass die Kunst durch die Freigiebigkeit der Fürsten erhalten wird ...«; Wolfram Steude, »Die Hofmusik unter Kurfürst Moritz«, in: *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 64–69; Reinhard Kade, »Antonius Scandellus. 1517–1580. Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1914), S. 535–565.

gehörte ein standesgemäßes Repertoire, über das heute jedoch keine Aussagen mehr zu treffen sind, da die Musikalien des Dresdener Hofes in großen Teilen bei einem Brand im 18. Jahrhundert vernichtet wurden.⁸⁵ Die Huldigungsmotette für Moritz aus der Feder Manchicourts ist – so die hier vertretene These – im Licht eines auf repräsentativen Bedürfnissen fußenden Musikmäzenatentums am kursächsischen Hof zu lesen. Es erscheint kaum vorstellbar, dass man am sächsischen Hof nicht zumindest Kenntnis von der Existenz der Komposition hatte. Ob Manchicourt selbst die Initiative ergriff oder ob er einen Auftrag für die Komposition bekam, ist hier zunächst von nachrangiger Bedeutung.⁸⁶

Nil pace est melius, nil quam discordia peius;
Haec minuit, auget at illa bonum.
Pacis amans princeps laude est dignissimus omni
Semper et in summis cur habeatur habet.

Vive igitur foelix, Dux Saxoniae inclite,
Mauriti et patriae spem superato tuae
Ut quoque te redeat pax vindice laetior orbi
Auspicio et vigeant templa scholae tuo.

Nichts ist besser als Frieden, nichts schlimmer als Zwietracht;
diese vermindert, doch jener vermehrt das Gute.
Der friedliebende Fürst verdient jedes Lob
und wird deshalb auch immer zu den Höchsten gezählt.

Darum lebe glücklich, ruhmreicher Herzog Sachsens,
Moritz, und übertriff noch Deiner Heimat Hoffnungen,
dass auch unter Deinem Schutz schönerer Friede auf Erden einkehren möge,
und unter Deiner Herrschaft Kirchen und Schulen blühen.⁸⁷

Mit keinem Wort geht die Motette auf die Kriegshandlungen und die militärischen Erfolge des Herzogs ein. Der Text will Moritz nicht als Feldherren, sondern als Frie-

85 Steude, »Die Hofmusik unter Kurfürst Moritz«, S. 66. Im 1554 von Johann Walter zur Amtsübergabe an Matthaues le Maistre angefertigten Inventar der sächsischen Hofkapelle gibt es keine Hinweise auf eine Huldigungsmotette Manchicourts; Walter Blankenburg, *Johann Walter. Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 433. Walters Auflistung ist sehr allgemein gehalten, sodass auf Basis dieser Quelle keineswegs ausgeschlossen werden kann, dass die Motette im Repertoire der Kantorei vorhanden war.

86 Eine kritische Edition der Motette findet sich bei Pierre de Manchicourt, *Opera omnia*, Band 6, hrsg. von Lavern J. Wagner (= CMM 55), Neuhausen-Stuttgart 1984, S. 135–144.

87 Die deutsche Übersetzung Albert Dunnings wurde insbesondere in der *secunda pars* leicht abgeändert; Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 169. Eine Übersetzung ins Englische findet sich bei Manchicourt, *Opera omnia* 6, S. XVI.

densfürst darstellen. Der Schmalkaldische Krieg – so die deutliche Botschaft – liegt in weiter Ferne. Als emphatische Friedensbotschaft steht der Motettentext in direktem Zusammenhang mit der pro-kaiserlichen Propaganda rund um den Schmalkaldischen Krieg, die als Motiv der kaiserlichen Kriegshandlungen die Sicherung des Reichsfriedens klar in den Vordergrund stellte (Kap. III/1.2). Die fünfstimmige Komposition Manchicourts ist engmaschig um einen ostinaten Cantus firmus gewoben. Dieser wiederholt im ersten und im zweiten Motettenteil jeweils achtmal die Worte: »Et factus est in pace locus eius.« Er (Moritz von Sachsen) habe seinem Land den Frieden gebracht, so lautet die repetitive Botschaft der Motette. Als kanonische Anweisung ist der Tenorstimme der Satz »Ego sum prior et posterior« beigegeben, wobei es sich wohl um eine Anspielung auf den berühmten Satz aus der Offenbarung des Johannes handelt: »[...] noli timere ego sum primus et novissimus et vivus et fui mortuus [...]« (Offenb. 1,8). Der Text vermeidet jede konfessionelle Verbindlichkeit. Der abschließende Vers wünscht Moritz sogar die Blüte der sächsischen Kirchen und Schulen, was man auch als Lob des protestantischen Schulsystems lesen könnte. Die Verse ordnen sich durch ihre Neutralität im Bereich konfessioneller Fragen in die kaiserliche Propaganda ein, die den Schmalkaldischen Krieg gerade nicht als Religionskonflikt darstellen wollte.

2 Zwischen Galgen und Tanzparkett – Musik im besetzten Augsburg

Die Reichsstadt Augsburg gehörte als Mitglied der Schmalkaldischen Liga zu den Kriegsverlierern und so glichen die Monate zwischen September 1547 und Juni 1548 – die Rede vom »Geharnischten Reichstag« zeigt es an – eher einer Belagerung als einem gewöhnlichen Treffen der Reichsstände. Nur durch ihre Kapitulation, hohe Reparationszahlungen und den Fußfall vor dem Kaiser in Ulm im Januar 1547 hatte Augsburg die gewaltsame Besetzung durch kaiserliche Truppen abwenden können. Der Reichstag 1547/48 war nicht nur die längste Ständeversammlung in der Augsburger Geschichte, sondern auch eine der am besten besuchten.⁸⁸ Für die Sicherheit in der Stadt war nicht wie sonst üblich der Rat der Stadt, sondern das kaiserliche Heer verantwortlich. Der Feind der vergangenen Jahre war nun also Herr der Stadt. Die angespannte Stimmung wird aus verschiedenen Berichten wie etwa in der Chronik Mairs oder in der Autobiographie des Pommerschen Gesandten Sastrow greifbar. Letzterer beschreibt das Aufstellen eines Galgens vor dem Perlachturm als erste Amtshandlung des Kaisers nach seiner Ankunft in Augsburg.⁸⁹

88 Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 119.

89 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkunft*, S. 48.

In den Berichten Sastrows, dessen Dienstherr als Mitglied der Schmalkaldischen Liga zu den Verlierern des Schmalkaldischen Kriegs gehörte, scheint mehrfach die Zwiespältigkeit des Reichstags 1547/48 durch. Neben der beklemmenden Stimmung und der Brutalität der spanischen »Besitzer« schildert er an zahlreichen Stellen auch die Festkultur des Reichstags.

Die Herrn auf dem Reichstage, dieweill so viell Konigliche unnd furstliche Fra-
wenzummer zur Stetten, die auch viell furstliche undd gravische Frawlin bei sich
hetten, von stattlichen rittermessiges Standes, deren doch viele schon und woll
geputzt will ich nicht sagen banckierten trefflichen, hetten fast alle Tage und
Abende Tantze, welsche unnd teutsche; [...] Ich habe auf den Abent bei ime [Kö-
nig Ferdinand] ein Tantz gesehen, das ein Spannischer Herr, so ein lang Kleit bis
auf die Erde, unnd umbher zu, das man von den Fussen nicht woll etwas sehen
konnte, ahn hatte, ein Frawlin auffzug, unnd mit der selben ein Algarde oder
Passionesa (wie sies nennen, ich vorstehes nicht) dantzte; er thete ab unnd zu
gewaltige Sprunge, sie auch; wuste ime von allen Seiten zu begegnen, das es mit
Lust anzusehen war; unnd wen dann der Dantz zu Ende, fing ein ander Par ein
welschen Dantz ahn.⁹⁰

In bemerkenswerter Ausführlichkeit beschreibt Sastror einen spanischen Tanz, den er anlässlich eines Tanzfests, zu dem König Ferdinand geladen hatte, beobachten konnte. Er schildert ihm unbekannte Tanzarten, einschließlich exotischer »gewaltiger« Sprünge und geht detailliert auf die ungewöhnlichen Gewänder der spanischen Tänzer ein. Es findet sich bei Sastror keine Spur der abwertenden anti-spanischen Rhetorik, die man bei zahlreichen Zeitgenossen antreffen kann.⁹¹ Im Gegenteil lobt der Gesandte die Szene als eine »Lust«.

Für Aufsehen in der Augsburger Bürgerschaft sorgte ein Ballspiel, das die spanischen Besucher ausgiebig pflegten. Möglicherweise handelte es sich um eine Form des Spiels *Pelota*, das bis heute in vielen Regionen der Welt gepflegt wird. Die Spielfelder wurden offenbar in den Gärten Augsburger Patrizier und städtischer Klöster errichtet. Eines stand im Garten Johann Welsers, der es jedoch aufgrund der Lärmbelästigung durch die spielenden Spanier wieder abreißen ließ.⁹²

Die Präsenz der Spanier und ihre ungewöhnlichen Bräuche und Sitten wurden auch von der lokalen Bevölkerung neugierig beäugt. Paul Hector Mair schildert ausführlich die ungewöhnliche Gestaltung der Zeremonien rund um den Gründonnerstag 1548.

90 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 84 f.

91 Zur anti-spanischen Stimmung im Reich siehe Friedrich Edelmayer, *Philipp II. Biographie eines Weltherrschers*, Stuttgart 2009, S. 71.

92 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 33, S. 357.

Darnach an dem grienen Donnerstag zu nacht der rumpelmettin da send die penitentiariaß oder buesser, deren bei 120 Hispanier gewesen, [ausgezogen], die sich selbs mit rueten übel geschlagen, daß vil blut von inen gerunnen. Auch haben etliche grosse und schwere aichine creitz auf dem rucken getragen, und send auf baiden seiten vil windlichter neben inen getragen worden, und auch also von den Predigern bis zu Unser Frauen in den Thumb herab gangen.

Und alsbald sie zu der kürchen komen, sind sie auf den knien hinein gangen. Da ist inen der Bischof von dem alten chor herab entgegen gangen mit der proceß und mit dem sacrament und also widerumb mit den bueßern in den alten chor gangen. Da send die penitentiarias für das grab nidergeknieet, da haben die schüler mit halber, subtiler stim das pangelingua ob inen gesungen, und haben ain gute weil alda gebettet.⁹³

Mair, der sonst selten auf musikalische Details zu sprechen kommt, schildert nicht nur die blutige Prozession der spanischen »buesser« zum Dom, sondern beschreibt auch die musikalische Gestaltung der dort gehaltenen Andacht. Für die vor dem extra errichteten Grab Christi knienden Gläubigen sangen die Domschüler den Fronleichnamshymnus *Pange lingua*, allerdings mit gedämpfter »halber, subtiler« Stimme. Hier vermischten sich die Praktiken lokaler Institutionen, etwa des Augsburger Domkapitels, mit Bräuchen der spanischen Höflinge und Soldaten. Es entstand eine hybride Form zeremoniellen und kulturellen Handelns, die mit Neugier aufgenommen wurde.

Am 30. November jeden Jahres fand ein Treffen der Mitglieder des Ordens vom Goldenen Vlies statt. Es war der Festtag des heiligen Andreas, des Schutzheiligen des burgundischen Ritterordens. Da sich Karl V., das Ordensoberhaupt, am 30. November 1547 beim Reichstag in Augsburg aufhielt, erhielt diese Zusammenkunft eine außergewöhnliche Öffentlichkeit. Ewald Creutzmacher, ein Mitglied der Reichstagsdelegation des Bischofs von Würzburg, geht in seinem Diarium ausführlich auf das Vliesfest ein.

30. November Andree Apostoli. Haben die kayserl. Unnd khon. Maiestät als Herzogen zu Burgundi sampt den fursten Graven und Herrn so mit dem Burgundischen Orden oder gulden flyß nemblich den Feuereisen unnd Andres Creutz begabt und alle angetragen denselbigenn Ordenn ghar andechtig unnd herrlich in der Capellen des khayserl. pallasts begangen unnd Celebri(r)t unnd Herrn Anthoni Perenot Bischowe zu Arras des Herren vonn Granvella Sone und khay. Majestät geheimbste Rathe das Ampt In Pontificalibus gesungen, haben merertheils Chur- und fürsten uff den Dienst gewartet und sient der Ordensherrn welche das gulden vließ, Aureum vellus zu Latein genannt, khostlich zugericht, 11 gewesen,

93 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 33, S. 356.

welche allten herkhomenen brauch nach mit der khays. Maiestät Als Hertzogen zu Burgundi und dises Ordens Obersten das mittagsimbs über einer daffel mit grosser Herrlichkeit Musicen und anderem scheinbarlich eingenommen Nemlich neben der kayserl. Maiestät die khon. Maiestät, Pfaltzgrave Friderich Churfurst, Ertzhertzog Maximilian zu Ostereich, Hertzog Albrecht vonn Baiern, Grave Friderich vonn Furstennberg, Grave Maximilian von Beuren, Ein Grave von Eckmont, Ein Grave vonn Hornn, der Herr von Parmeson, Item Herr Grave zu Arburg, und noch ein Burgundischer Herre etc.⁹⁴

Unter Ausschluss der Reichstagsöffentlichkeit feierten die Ordensritter in der Kapelle des kaiserlichen Palasts ein Amt unter der Leitung des jungen Bischofs Granvelle. Beim Bankett, das an das Hochamt anschloss und mit »grosser Herrlichkeit« abgehalten und von Musik begleitet wurde, waren elf beim Reichstag anwesenden Ordensmitglieder zugegen. Unter ihnen speiste auch der protestantische pfälzische Kurfürst Friedrich II. der Weise. Zum Bankett scheint die Öffentlichkeit als Zuschauer zugelassen gewesen zu sein, darauf deutet jedenfalls die Bemerkung Creutznachers hin, man hätte das Mahl »scheinbarlich« eingenommen.

Öffentliches Speisen des Kaisers war keineswegs etwas Ungewöhnliches. Die Ereignisse zogen regelmäßig eine große Zahl von Zuschauern an (Kap. I/3). Sastrow beschreibt in seinem Reichstagsbericht das Ritual des öffentlichen Speisens und stellt den Kaiser in diesem Zusammenhang als nüchterne Person dar.

Sonst redete er [Karl V.] nichts über Disch; stunden woll Schalksnarren hinder iime, die allerlei Possen reissen konten, er kerte aber nichts daran, möchte etwan, wan sie etwas gar Kurtzweiliges sagten, mit einem halben Lachlin den Munt vorziehen; lies sich auch nichts anfechten, das viell da stunden, so den Keiser essen sehen wollten; hett ein stattliche Cantherei, auch musicam instrumentalem, die sich in den Kirchen woll horen liessen, aber in seinem Gemach klungen sie nicht.⁹⁵

Aus den Sätzen Sastrows klingt einige Verwunderung darüber an, dass weder Kantorei noch Instrumentalmusik anlässlich des Mahls in den kaiserlichen Gemächern zum Einsatz kamen. Der Gesandte nahm die Stille und die Nüchternheit des Ereignisses offenbar als etwas Ungewöhnliches wahr, denn nicht selten waren solche Anlässe Bühne für die Hofmusiker, insbesondere – darauf deuten zumindest Bildquellen hin – für die Instrumentalisten (Kap. I/3.1). Anlässlich des besonderen Banketts zum Andreasfest brach Karl V. wohl mit seinen Gewohnheiten und verlieh dem Fest durch die musikalische Begleitung den angemessenen Glanz.

94 Paul Glück, »Ewald Creutznachers Diarium über den Reichstag zu Augsburg 1547–1548. Ein Beitrag zur Geschichte des Würzburger Fürstbischofs Melchior Zobel«, in: *Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg* 47 (1905), S. 297–329, S. 313–315.

95 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 88.

Bereits am Vorabend des Andreasfests (29. November 1547) hatte man, in Gegenwart »schier alle[r] Churfürsten und fürsten«, also in größerem Kreis, eine Vesper zu Ehren des Heiligen gefeiert.⁹⁶ Für dieses Ereignis sahen die Regularien des Vlies-Ordens unter anderem das Singen einer Motette vor (Kap. IV/2). Das burgundische Erbe der Habsburger spielte in der Außendarstellung Karls V. und seines Bruders und Nachfolgers Ferdinand I. eine wichtige Rolle. Beim Reichstag 1547/48 nahm der Kaiser das Ordenstreffen offenbar zum Anlass, das Haus Habsburg und seine Verbündeten in einem exklusiven Fest klingend in Szene zu setzen.⁹⁷

Anders als Karl V. wird der römische König Ferdinand I. in der zeitgenössischen Chronistik als fröhlicher und den Musen zugeneigter Herrscher dargestellt – ein Bild, das nicht unwesentlich von seiner allgemeinen Popularität in der deutschen Bevölkerung bestimmt gewesen sein dürfte.

Sonderlich König Ferdinandus war selten ohne Geste; wurden stets herlich darzu mit allerlei Kurtzweill vonn prechtigen Tantzten tractiert; herr überauß stattliche, wollgeordnete Musicam, non solum instrumentalem, verum etiam vocalem; neben andern Kurtzweilen stunt allewege hinder ime ein beschwetzter Stocknarr, den wust er frei zu stellen unnd mit gleichen lächerlichem Gespräch zu begegnen; hette gemeinlich Königliche, Chur und Fürstliche Personen utriusque sexus zur Gesellschaft an Disch sitzen, mit denen er ohne Aufhören kurtzweilig Gespräch hielt, dan der Munt stunt ime nimmehr stille.⁹⁸

Sastrows Akzentuierung der Hofmusik Ferdinands im Kontext des Reichstags ist durchaus bemerkenswert. Aber auch die Musiker Karls V. dürften sich beim Reichstag 1547/48 keineswegs auf das Musizieren in der Kirche beschränkt haben, wie Sastrow meint. In einer Auflistung des kaiserlichen Gefolges beim Reichstag werden nicht nur zwölf Trompeter des Kaisers erwähnt, es werden auch die Namen von insgesamt vier »Cytharaedi« (Lautenisten) genannt. Der Kaiser brachte also eine Gruppe von Instrumentalisten nach Augsburg, die vorwiegend im Bereich der weltlichen ›Kammermusik‹ tätig gewesen sein dürfte.⁹⁹

✱

In den Jahren 1548 bis 1551 unternahm Philipp II. von Spanien, der Sohn Karls V., eine große Reise durch Europa. Auf seinem Weg aus Italien in die Niederlande besuchte

96 Glück, »Ewald Creutznachers Diarium über den Reichstag zu Augsburg 1547–1548«, S. 313.

97 Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116; William f. Prizer, »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, hrsg. von Barbara Haggh, Paris und Tours 2001, S. 161–188.

98 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 84.

99 Nicolaus Mameranus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesariae*, Köln 1550, VD16 M 412, S. 31 f.

Philipp nicht nur die Residenzstädte München und Heidelberg, sondern auch – sogar zweimal – die Reichsstadt Augsburg. Sein erster Aufenthalt in der Lech-Metropole datiert auf die Zeit unmittelbar nach dem Geharnischten Reichstag. Der Prinz hielt sich im Februar 1549 allerdings nur drei Tage in Augsburg auf, weshalb die Beschreibung dieses Aufenthalts im gedruckten Reisebericht verhältnismäßig kurz ausfällt.¹⁰⁰ Bei den Augsburger Chronisten wird der Kurzaufenthalt des Prinzen dagegen ausführlich besprochen. In beiden Fassungen seiner Stadtchronik geht Paul Hector Mair mit Emphase auf einen festlichen Gottesdienst im Augsburger Dom ein, der vom Augsburger Bischof Otto von Waldburg zelebriert und von der Kapelle des Prinzen musikalisch gestaltet wurde.¹⁰¹ Die Besucher des anschließenden Banketts waren unter anderem der Bischof Waldburg aber auch Kurfürst Moritz von Sachsen, der sich wohl auf der Rückreise aus Italien befand.¹⁰² Im Gefolge hatte der Prinz nicht nur eine unbestimmte Anzahl von Sängern, sondern auch den berühmten Organisten Antoine de Cabezón. Vermutlich befanden sich die Hofmusiker auch während des zweiten Besuchs des Prinzen in Augsburg im Gefolge, als sich der Hofstaat während des Reichstags 1550/51 für mehrere Monate in Augsburg aufhielt.¹⁰³ Karl V. wollte seinen Sohn beim Reichstag als seinen Nachfolger auf dem Kaiserthron etablieren, scheiterte jedoch am Widerstand seines Bruders Ferdinand und der äußerst kritischen Haltung der Reichsöffentlichkeit gegen den Spanier Philipp.¹⁰⁴ Das stattliche und kostspielige Gefolge des spanischen Prinzen, das unter anderem Sänger und Instrumentalisten umfasste, ist wohl auch im Lichte der repräsentativen Notwendigkeiten zu sehen, die die Ambitionen auf die Kaiserwürde mit sich brachten.

Die Reichstage um das Jahr 1550 wurden zur großen Bühne der Sieger des Schmalkaldischen Kriegs. Der spanische Adel und die Truppen des Kaisers verbreiteten keineswegs nur Angst und Schrecken, sie prägten auch die Feste und Zeremonien des Reichstags. Die Hofmusik des Kaisers, seines Bruders Ferdinand und die Musiker seines Sohns Philipp waren ständige Begleiter der Augsburger

100 Juan Christoval Calvet d'Estrella, *El felicissimo viaie*, Antwerpen 1552, fol. 54^v–55^r.

101 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 33, S. 373. Bei der von Körndle zitierten Chronik aus der Oettingen-Wallerstein'schen Sammlung (D-Au, Cod.III.2.2.14) handelt es sich um eine Paraphrase der Chronik Mairs, ebd., S. 262–312, insb. S. 301 f.; Franz Körndle, »Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Antonio de Cabezón and the European instrumental music in the 16th and 17th century; Antonio de Cabezón y la música instrumental europea de los siglos XVI y XVII)«, in: *Anuario Musical* 69 (2014), S. 83–97, hier S. 89.

102 Franz Körndle, »Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 89; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 111; Calvet d'Estrella, *El felicissimo viaie*, fol. 54^v–55^r.

103 Körndle, »Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Antonio de Cabezón and the European instrumental music in the 16th and 17th century; Antonio de Cabezón y la música instrumental europea de los siglos XVI y XVII)«, S. 89.

104 Edelmayer, *Philipp II.*, S. 67–73.

Reichstage der Jahre 1547/48 und 1550/51. Die klingende Hofhaltung der Habsburger beeindruckte auch Gesandte der unterlegenen Kriegspartei. Die Doppelgesichtigkeit des Reichstags spiegelt sich in den Chroniken des Ereignisses wider, die sich stets im Spannungsfeld zwischen Galgen und Tanzparkett bewegten.

3 Die Fugger, der Reichstag und der Kaiser

Der Schmalkaldische Krieg hatte die Augsburger Bürgerschaft gespalten. Zahlreiche Mitglieder der katholischen Patrizier- und Kaufmannsfamilien, allen voran die Familie Fugger, verließen Augsburg aufgrund der Kriegsteilnahme der Reichsstadt. Erst nach Kapitulation der Stadt kehrten die Exilanten zurück.¹⁰⁵ Anton Fugger (1493–1560), der sich während des Krieges nach Schwaz in Tirol zurückgezogen hatte, gehörte zur Delegation, die den Kaiser in Ulm um Gnade bat – eine Geste, die in der Forschung als »demonstratives Bekenntnis« des Patriziers zur Reichsstadt gewertet wurde.¹⁰⁶ Keiner Seite, weder den protestantischen noch den katholischen Eliten Augsburgs, war an einem Andauern der Krisensituation gelegen und so strebten sowohl der einflussreiche Protestant Jakob Herbrodt als auch Anton Fugger spätestens ab dem Ende des Jahres 1546 einen Ausgleich und eine Normalisierung der (Wirtschafts-)Verhältnisse an.¹⁰⁷ Schon zu Zeiten Jakob Fuggers (1459–1525) verfolgte die Familie ein ambitioniertes Kunst- und Musikprogramm. Die St. Anna-Kirche und die zahlreichen Stiftungen, darunter nicht wenige Orgelstiftungen, sind bis heute sichtbare Beispiele dieser mäzenatischen Agenda. Häufig standen hinter Ausgaben im Bereich der Künste auch handfeste stadt- und reichspolitische Motive.¹⁰⁸ Eine Auseinandersetzung mit einzelnen Persönlichkeiten der Augsburger Patrizierfamilien, etwa mit Anton Fugger, stand bisher nicht im Zentrum der musikwissenschaftlichen Augsburg-Forschung.¹⁰⁹ Dabei lässt sich gerade an der Person Anton Fugger die Interdependenz von (musik-)mäzenatischem und politischem Engagement auf-

105 Mark Häberlein, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie*, Stuttgart 2006, S. 178.

106 Katarina Sieh-Burens, *Oligarchie, Konfession und Politik im 16. Jahrhundert. Zur sozialen Verflechtung der Augsburger Bürgermeister und Stadtpfleger 1518–1618*, München 1986, S. 169.

107 Häberlein, *Die Fugger*, S. 178.

108 Stefanie Bilmayer-Frank, *Widmungsdrucke an die Fugger*, Diss., Augsburg 2014; Birgit Lodes, »Zur katholischen Psalmotette der 1520er Jahre. Othmar Luscinius und die Fugger«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 347–387; Franz Krautwurst, »Melchior Neusidler und die Fugger«, in: *Musik in Bayern 54* (1997), S. 5–25; Renate Eikermann (Hrsg.), »Lautenschlagen lernen und lieben«. *Die Fugger und die Musik*, Ausstellungskatalog, Augsburg 1993; Adolf Layer, *Musik und Musiker der Fuggerzeit. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt Augsburg 1959*, Augsburg 1959.

109 Franz Krautwurst, »Die Fugger und die Musik«, in: »Lautenschlagen lernen und lieben«. *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993, S. 41–48.

zeigen. Zwar waren die Fugger keineswegs die einzige Augsburger Familie, die sich im Bereich der Förderung von Literatur, Kunst und Musik engagiert zeigte – die Wechselwirkung von Reich und Stadt, von Reichstag und Stadtbürgern wird jedoch an ihrem Beispiel am deutlichsten sichtbar.¹¹⁰ Während des Reichstags waren Kaiser Karl V. und sein Hofstaat in den Häusern der Fugger untergebracht, ein Umstand der die Bedeutung der Familie während des Großereignisses unterstreicht.¹¹¹ Für den Fuggerbiograph Götz von Pölnitz verband sich die Vorstellung der Zeitgenossen von kaiserlicher Pracht bei einem Reichstag direkt mit der prunkvollen Gestaltung der Anwesen am Weinmarkt.¹¹² Anton Fugger scheint sogar in die Kunstgeschäfte des Kaisers beim Reichstag eingebunden gewesen zu sein. Laut dem Augsburger Künstler Christoph Amberger war es der Patrizier, der ihn darum bat, Tizians berühmtes Reiterbildnis, das beim Trocknen beschädigt worden war, unter der Aufsicht des italienischen Malers zu reparieren.¹¹³

3.1 Die *Cantiones selectissimae* und die Augsburger Stadtverfassung

In direktem Zusammenhang mit dem Augsburger Reichstag 1547/48 steht die zwei-bändige Motettensammlung *Cantiones selectissimae*.¹¹⁴ Der erste Band der Anthologie, die in der Augsburger Offizin Philipp Ulharts erschienen ist, enthält ausschließlich Musik von Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle. Gewidmet ist die Sammlung der Familie Fugger. Die *Cantiones selectissimae* sind – so lautet die hier vertretene These – ein Schlüssel zum Verständnis der Fugger'schen Kunstpolitik im Umfeld des Geharnischten Reichstags.¹¹⁵ Die beiden Bände sind Element einer politischen Auseinandersetzung an einer Epochenschwelle der Augsburger Stadtpolitik. Sie sind Bestandteil einer Agenda, die den Augsburger Patrizierfamilien langfristig politischen Einfluss in der Stadt sichern sollte. Dabei kommunizieren die *Cantiones selec-*

110 Insbesondere als Sammler von Musikalien sind die Familien Herwart und Werdenstein hervorzuheben. Ihre Sammlungen bilden heute einen bedeutenden Teil der Musikbestände der Bayerischen Staatsbibliothek in München; Richard Charteris, *Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A Major Collector of Early Music Prints*, Sterling Heights (Michigan) 2006; Slim, H. Colin, »The Music Library of the Augsburg Patrician Hans Heinrich Herwart (1520–1583)«, in: *Annales Musicologiques* 7 (1964–1977), S. 67–109.

111 D-As, 2° Cod. S. 40, II, fol. 24^v.

112 Götz Pölnitz, *Anton Fugger*, Band 2/1 (1536–1543), Tübingen 1963, S. 554.

113 Schweikhart, »Tizian in Augsburg«, S. 178.

114 Zur Augsburger Musikpublizistik der Zeit: Moritz Kelber, »Drucker, Herausgeber und Verleger. Netzwerke der Augsburger Musikpublizistik in der Reformationszeit«, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Kassel*, 27.–30.9.2017, hrsg. von Jan Hemming und Annette van Dyck-Hemming, Wiesbaden 2018, S. 48–58.

115 Sigmund Salminger (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber primus*, Augsburg 1548, VD16 S 1429, RISM 1548²; Sigmund Salminger (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber secundus*, Augsburg 1549, RISM 1549¹, VD16 ZV 13692.

tissimae sowohl nach innen in die Reichsstadt als auch nach außen in das Reich und legen dabei Zeugnis ab über das Ineinandergreifen des städtischen und kaiserlich-höfischen Musiklebens während eines Reichstags.

Bereits vor dem Schmalkaldischen Krieg waren die Fugger als Musikmäzene an eine breitere Öffentlichkeit getreten. Im Jahr 1545 wurde Johann Jakob Fugger eine in Augsburg gedruckte Motettensammlung gewidmet.¹¹⁶ Herausgegeben wurde die Sammlung von Sigmund Salminger, der auch drei Jahre später für die *Cantiones selectissimae* verantwortlich zeichnete. Seine bewegte Biographie ist eng mit der Stadt Augsburg und ihren konfessionellen Verwerfungen verknüpft.¹¹⁷ Für die Nachwelt tritt Salminger, der im Jahr 1539 als dritter Deutscher ein kaiserliches Druckprivileg erhielt, vor allem als Herausgeber von Musikdrucken in Erscheinung.¹¹⁸ Zwischen 1540 und 1545 war er an vier Musiksammlungen beteiligt, drei davon gab er selbst heraus. Alle Sammlungen aus dem Umfeld Salmingers enthalten ein bemerkenswert aktuelles und internationales Repertoire. Enge Verbindungen des Stadtpfeifers zur Familie Fugger sind schon für die Jahre um 1545 zu vermuten. Im Jahr 1547 wird er in den städtischen Steuerbüchern explizit als »Fuggers Diener« aufgeführt.¹¹⁹ Die Indienstnahme eines ehemaligen Wiedertäufers, der erst nach Kerkerhaft, Widerruf und jahrelangem Exil rehabilitiert wurde, erscheint symptomatisch für die streng katholischen, aber auf konfessionellen Frieden bedachten Fugger. Ob die Familie den erfahrenen Musikherausgeber Salminger ganz gezielt für eine auf den Reichstag zielende kultur- und musikpolitische Kampagne anstellte, lässt sich auf Grundlage der momentan verfügbaren biographischen Informationen nicht abschließend klären. Die Erwähnungen in den Augsburger Steuerbüchern dürfen aber wohl als ein starkes Indiz dafür gelten.

Der erste Band der *Cantiones selectissimae* ist den »Inclitae Fuggarorum Domus Heroibus«, den »Helden des Hauses Fugger« gewidmet. Aus der Sicht der pro-kaiserlichen Partei hatte sich die Augsburger Patrizierfamilie im Schmalkaldischen Krieg

116 Sigmund Salminger (Hrsg.), *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, Augsburg 1545, RISM 1545³.

117 Sigmund Salminger wurde um das Jahr 1500 in München geboren. Er trat als junger Mann ins Franziskanerkloster ein, verließ dieses aber unter dem Einfluss der Reformation und ließ sich in Augsburg nieder. Zu Beginn des Jahres 1527 konvertierte Salminger zur Bewegung der Wiedertäufer, einer in Augsburg verfolgten reformatorischen Splittergruppe. Er wurde verhaftet und erst nach dreijähriger Kerkerhaft und aufgrund seines öffentlichen Widerrufs im Dezember 1530 freigelassen. Ab 1537 ist Salminger als Lehrer und Stadtpfeifer erneut in Augsburg nachweisbar. Zur Biographie Salmingers siehe Alexander J. Fisher, Art. »Salminger«, in: *MGG*², Personenteil 14 (2005), Sp. 867 f.; Stephen Dunn Jacobi, *The Salminger Anthologies*, Diss., Columbus 1985, S. 7–17.

118 RISM-Sigel der Musikanthologien Salmingers: RISM 1540⁸; RISM 1540⁷; RISM 1545²; RISM 1545³; RISM 1548²; RISM 1549¹¹.

119 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 16; Bereits Max Radlkofer erwähnt die Anstellung Salmingers als Diener der Familie Fugger; Max Radlkofer, »Jakob Dachser und Sigmund Salminger«, in: *Beiträge zur Bayerischen Kirchengeschichte* 6 (1900), S. 1–30.

tatsächlich heldenhaft verhalten. Der Kaiser hatte seinen Feldzug gegen die Schmalkaldische Liga maßgeblich mit Krediten der Fugger finanziert.¹²⁰ Auch wenn Anton Fugger Mitglied der Augsburger Delegation war, die sich 1547 dem Kaiser unterworfen hatte, gehörten er und seine Familie doch zu den Kriegsgewinnern. Die Anrede der Familie als Helden in den *Cantiones selectissimae* mag man durchaus in diesem Sinn lesen. Die Sammlung war erst der zweite Musikdruck, der einem oder mehreren Mitgliedern der Familie gewidmet wurde.¹²¹ Der vollständige Titel des Druckes weist auf das Ereignis Reichstag hin:

Cantiones selectissimae quatuor vocum ab eximiis et praestantibus Caesareae Maiestatis Capellae Musicis. M. Cornelio Cane. Thoma Crequilone. Ncolao Payen. & Iohanne Lestainnier Organista, Compositae, & in Comitiiis Augustanis studio & impenis SIGISMUNDI SALMINGERI in Lucem aeditae

Anders als es die fehlerhafte Übersetzung in der Salminger-Studie Stephen Jacobis vermuten ließe, beziehen sich die Worte »et in Comitiiis Augustanis« direkt auf den »Augsburger Reichstag«.¹²² Sie verleihen dem Druck bereits auf der Titelseite einen direkten Bezug zu den politischen Debatten dieser turbulenten Zeit. Das Frontispiz beider Bände der *Cantiones selectissimae* wird von einem Holzschnitt mit einer Orpheus-Szene geschmückt. Diese Graphik findet sich in allen Musiksammlungen aus der Druckerei Philipp Ulharts zwischen 1545 und 1579 und verleiht ihnen einen klaren Wiedererkennungswert.¹²³ Unter den Graphiken steht jeweils ein kurzes lateinisches Motto, das die Macht der Musik beschwört.¹²⁴ In beiden Bänden der *Cantiones selectissimae* steht: »Quis neget humanas cantu mollescere mentes? Musica cum saltus saxa ferasque trahat«, was in deutscher Übersetzung bedeutet »Wer will leugnen,

120 Häberlein, *Die Fugger*, S. 77. Zur Gesamtverschuldung Karls V. bei den Fuggern und anderen Augsburg Bankiers siehe James D. Tracy, *Emperor Charles V, Impresario of War. Campaign Strategy, International Finance, and Domestic Politics*, Cambridge 2002, S. 101.

121 Lodes, »Zur katholischen Psalmotte der 1520er Jahre«, S. 348, Fn. 4.

122 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 168; Homer Rudolf, *The Life and Works of Cornelius Canis*, Diss., Urbana-Champaign 1977, S. 55. Dass dem Verweis auf den Reichstag im Titel des Drucks von Zeitgenossen durchaus Bedeutung beigemessen wurde, zeigt das Inventar der Musikbibliothek Raymund Fuggers, das die *Cantiones selectissimae* ausdrücklich als Reichstagsdruck führt; Richard Schaal, »Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts«, in: *Acta Musicologica* 29 (1957), S. 126–137.

123 Laut Bossuyt war Philipp Ulhart wie Sigmund Salminger ein konvertierter Wiedertäufer; Ignace Bossuyt, »Nicolas Payen, an unknown Chapelmaster of Charles V and Philipp II«, in: *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs*, hrsg. von Juan José Carreras und Bernardo Garcia Garcia, Woodbridge 2005, S. 121–132, hier S. 126.

124 »Lusit Iópas, sic Amphion. Arion & Orpheus. Flectentes saltus, flumina faxa feras« (RISM 1545²); »Quis neget humanas cantu mollescere mentes? Musica cum saltus saxa ferasque trahat« (RISM 1548²; RISM 1549¹¹); »Orpheus, Amphion, Arion, mare, saxa, ferasque Traxerunt, homines Musica laeta trahit« (RISM C 3203; RISM C 3204; RISM C 3305).

dass die menschlichen Gemüter von Gesang besänftigt werden können? Wenn die Musik doch Wälder, Felsen und Tiere zu zähmen imstande ist.« Als Aufruf zur Besänftigung der Gemüter kann dieses Motto – gerade in Anbetracht der Erwähnung des Augsburger Reichstags im Titel – durchaus als Kommentar zu den Wirren des Schmalkaldischen Kriegs gelesen werden.

Auf der ersten Seite des Tenor-Stimmbuchs ist eine kurze Vorrede abgedruckt. Darunter befindet sich ein *Ecomium concordiae*, ein Lobgedicht der Eintracht, das in sechs Spalten untergliedert ist. Als Akrostichen werden aus den Anfangsbuchstaben der Kurzverse in jeder Spalte sechs Namen der Fuggerfamilie gebildet. Erwähnt werden Anton und seine Neffen Jakob, Georg, Christoph, Ulrich¹²⁵ und Raymund.¹²⁶ Nach Anton werden die jungen Fugger in der Reihenfolge ihrer Geburt erwähnt, vom ältesten Bruder (Johann) Jakob (1516–1575) bis zum jüngsten Raymund (1528–1569). Verschlüsselt, aber dennoch unübersehbar, spezifiziert das Gedicht die allgemein gehaltene Anrede an die Helden des Hauses Fugger zu Beginn des Vorworts. Mit der Verwendung von Akrostichen bedient sich der Herausgeber Salminger eines Stilmittels, das gerade im Umfeld des Schmalkaldischen Kriegs in zahlreichen Flugschriften Verwendung fand, und knüpft den ersten Band der *Cantiones selectissimae* damit zumindest lose an den propagandistischen Diskurs der Zeit an.

Der Musikwissenschaftler Thomas Röder schlägt vor, dass der erste Band der *Cantiones selectissimae* vornehmlich dem »Kunstsinn« der männlichen Nachfahren Raymund Fuggers gewidmet sei.¹²⁷ Er verliert dabei jedoch die hervorgehobene Rolle Anton Fuggers aus dem Blick. Der Druck richtet sich weniger an eine bestimmte Linie der Familie, sondern zielt auf die Teilhaber einer der wichtigsten Fugger'schen Firmen. Anton hatte die Söhne seines verstorbenen Bruders Raymund zu Teilhabern in seiner Gesellschaft »Antoni Fuggers und Bruders Söhne« gemacht.¹²⁸ Seiner Bedeutung als Firmen- und Familienoberhaupt entsprechend, wird Anton auch im

125 Zu Ulrich Fugger siehe Elmar Mittler, »Ulrich Fugger. Persönlichkeit«, in: *Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli bis 2. November 1986 Heiliggeistkirche Heidelberg*, hrsg. von Elmar Mittler, Heidelberg 1986, S. 368 f.

126 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 169 f.

127 Thomas Röder, »Verborgene Botschaften? Augsburger Kanons von 1548«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice and Reception History*, hrsg. von Katerijne Schiltz und Bonnie Blackburn, Leuven 2007, S. 235–251.

128 Sieh-Burens, *Oligarchie, Konfession und Politik*, S. 103; zur Zusammensetzung der Fuggergesellschaft siehe Elmar Lutz, *Die rechtliche Struktur süddeutscher Handelsgesellschaften in der Zeit der Fugger*, Band 2 (Urkunden), Tübingen 1976, S. 104–115. Die Rolle Ulrich Fuggers erscheint unklar. In der Gesellschaftererklärung von 1538 wurde er nicht aufgenommen, da er für eine Laufbahn in der katholischen Kirche vorgesehen war, die er jedoch nicht einschlug. Obwohl der Vertrag eigentlich nur eine Laufzeit von sechs Jahren hatte, existiert keine Erklärung aus dem Jahr 1544, sodass die Rolle, die Ulrich in der Fuggergesellschaft um 1548 spielte, hier nicht abschließend geklärt werden kann; Pölnitz, *Anton Fugger 2/1*, S. 54.

Huldigungsgedicht vor seinen fünf Neffen genannt. Die grobe Zusammensetzung der Fuggergesellschaften war wohl zumindest innerhalb Augsburgs bekannt und so mag das *Ecomium concordiae* in den Augen der Zeitgenossen auch als Symbol für die Firma um Anton Fugger verstanden worden sein.

Die bemerkenswert knappe Vorrede zum ersten Buch der *Cantiones selectissimae* umfasst nicht einmal eine Seite des Tenor-Stimmbuchs.¹²⁹ Salminger datiert seinen Text auf den 3. August 1548 und damit auf genau den Tag, an dem der Kaiser die Zunftherrschaft über Augsburg zwangsweise auflöste, um eine oligarchische Stadtverfassung in Kraft zu setzen. Er widmet den Druck ausdrücklich diesem Anlass.

Recte igitur & oportunè vos Deus Opt. Max. per Caesaream Maiestatem, ad huius clarissimae urbus res gubernandas hoc ipso die evexit, quo mihi opus Musicum in manibus fuit, atque eo ipso vos omnium bonarum disciplinarum Patronos liberalissimos salutem.¹³⁰

Zurecht hat Euch Gott durch seine Kaiserliche Majestät an jenem Tag zu den Herrschern dieser großen Stadt gemacht, an dem ich dieses Musikwerk fertiggestellt habe und an dem Ihr, aller gelehrten Güter großherzige Patrone, begrüßt seid.

Der Historiker Mark Häberlein spricht mit Blick auf den 3. August 1548 von einem »Wendepunkt« der Augsburger Geschichte und von einem Paradigmenwechsel im politischen System der Stadt.¹³¹ Ein Ausschnitt aus der Chronik des Augsburger Stadtschreibers Mair beschreibt den genauen Moment der Verkündung der neuen Verfassung durch Kaiser Karl V. mit drastischen Worten.¹³²

Auf den 3. augusti anno 1548 ließ die kay. mt. der stat thor verschlossen halten und schicket zu den burgermaistern und ließ inen anzaigen, sie sollten dem cleinen und großen rat und gericht, auch allen iren doctores der rechten, dem statschreiber, ratschreiber, gericht- und steuerschreiber und iren ratsdienern ansagen lassen, dass sie vor neun uhren vor Mittag in der kay. mt. palatium erscheinen und niemandt ausbleiben sollte. Als nun baide, rat und gericht sambt obernannten iren dienern erstlich im hof erschinen und komen, ist jedermann hinauf in ain großen sall beschieden worden, daselbst die kay. mt. zu erwarten.

129 Für das vollständige Vorwort siehe Anhang III/1.

130 Salminger (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber primus*, fol. AA1^r.

131 Häberlein, *Die Fugger*, S. 169; Jacobis Umschreibung des 3. Augusts 1548 als »wichtiges« Datum für die Augsburger Stadtgeschichte gibt die Bedeutung des Ereignisses verkürzend wieder; Jacobis, *The Salminger Anthologies*, S. 169.

132 Für eine ausführliche Biographie Mairs siehe Carla Kramer-Schlette, *Vier Augsburger Chronisten der Reformationszeit. Die Behandlung und Deutung der Zeitgeschichte bei Clemens Sender, Wilhelm Rem, Georg Preu und Paul Hektor Mair*, Lübeck und Hamburg 1979, S. 84–88; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte 32*, S. III–XLVIII.

Da man nun die herren al hat lassen hinauf fodern in den sal, da send vil trabanten und hätschier mit iren weren zu beiden seiten in dem sal gestanden. Da die herrn all hinauf sind kumen, da hat man den sal zugespert [...]. Das hat sich verzogen bis zwischen ailf und zwölf uhren, da ist die kay. mt. aus irem gemach heraus komen mit wenig reten und volck und sich in Irer mt. sitz gesetzt.¹³³

Der Chronist schildert hier vermutlich als Augenzeuge die zwangsweise Einsetzung des Patrizierregiments, die unter heftigen militärischen Drohgebärden seitens des Kaisers geschah. Die Neuordnung der Machtverhältnisse in Augsburg ging jedoch nicht vom Habsburger, sondern unter anderem von den Familien Fugger und Welser und ihren Netzwerken aus. Sie ergriffen die Initiative und traten mit einem fertigen Entwurf, dem »Ratschlag«, an Kaiser Karl heran. Wahlen zu Beginn des Jahres 1548 hatten die alten Machthaber um Jakob Herbort, die unter anderem für die Kriegsbeteiligung Augsburgs verantwortlich zeichneten, erneut ins Amt gehoben und die Finanzelite der Stadt sah sich zum Handeln gezwungen.¹³⁴ Im Entwurf zum »Ratschlag«, den das Augsburger Patriziat dem Kaiser schriftlich erteilte, finden sich bemerkenswerte Hinweise auf die Selbsteinschätzung der Familie Fugger und ihrer Alliierten.¹³⁵

So hat keiner under allen von den erbern geschlechten den protestierenden, ungehorsamen fürsten oder stenden zue solchem krieg nie kein pfennig gelichen, sonder kay. und röm. kön. mt., auch der niderlendischen regierung haben nemlich die herren Fugger, Baumgartner, die Herwart gebruder, Welser, Neithart und ander, sovil vermögen aufzuebringen gewesen, merckliche summa underthenigst fürgestreckt.¹³⁶

Als Begründung für die Rechtmäßigkeit ihrer Anliegen und als Legitimationsgrundlage für den Bruch der jahrhundertealten Stadtverfassung führen die Familien unter anderem ihre pro-kaiserliche Parteinahme im Schmalkaldischen Krieg an, eine Argumentationsstruktur, die bemerkenswerte Parallelen zur Darstellung der »Helden« aus dem Hause Fugger aufweist.

Auch eine Aussage, die auf den ersten Blick wie die übliche selbstreflexive Demutsgeste des Herausgebers seinen Dienstherren gegenüber wirkt, erscheint hinsichtlich der Argumentation um die Reform der Stadtverfassung in einem neuen Licht.¹³⁷ Salminger schreibt in seiner Vorrede zu den *Cantiones selectissimae*: »Mir wurde wahrlich zum Lebensunterhalt einzig zu Teil, süße Harmonien herausragender Geister

133 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 75 f.

134 Sieh-Burens, *Oligarchie, Konfession und Politik*, S. 168 f.

135 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 115–149.

136 Ebd., S. 121.

137 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 245.

zum Leben zu erwecken«. ¹³⁸ Der Diener der Familie Fugger formuliert hier die Idee, jedermann solle im Rahmen der ihm gegebenen Fähigkeiten bleiben – ein Gedanke, der sich wie ein roter Faden durch die Eingabe der Augsburger Patrizier beim Kaiser verfolgen lässt. Die Augsburger Geschlechter werden als diejenigen dargestellt, die – anders als die Zunftvertreter – für das Ausüben politischer Ämter geeignet seien, wobei Bildung, unter anderem die Bildung in den »guten Künsten«, explizite Erwähnung findet.

So ist auch war und offenbar, daß die von der erberkait ire söne in zeit irer jugent wandern, im rechten und andern güten künsten studieren und weltgeschicklichkeit erfahren, auch bei kaiser, könig, fürsten und herren an höfen dienen, gnad und kundschaft erwerben lassen, also daß menigclich bekennen muß, daß, so lang dise stat Augspurg gestanden, sie trefflicher herren und personen in allerlei faculteten nie gehabt, derselben aber ainer, (sonderlich der gelerten, die altzeit bei den groben zunftmaistern für zû klug und suspect gehalten und gehaßt), zur oberkait und emptern selten herfürzogen und gebraucht. ¹³⁹

Dass gleich zu Beginn die Bildung der Söhne, das heißt der jungen Generation zur Sprache kommt, mag eine Erklärung auf die Frage bieten, warum die *Cantiones selectissimae* nicht ausschließlich dem Familien- und Firmenoberhaupt Anton Fugger, sondern ausdrücklich auch seinen Neffen gewidmet ist. Die jungen Fugger – Raymond war 1548 gerade einmal 20 Jahre alt – stellen als Musikmäzene ihre musische Bildung unter Beweis und der Druck wird zum Symbol, dass »gnad und kundschaft« auch in Zukunft in der Familie, der Gesellschaft und in Augsburg herrschen werden.

Als Sammlung von Kompositionen, die ausschließlich aus der Feder kaiserlicher Hofmusiker stammen, steht der erste Band der *Cantiones selectissimae* spiegelbildlich für die engen Verbindungen der Familie Fugger zum Kaiser. Die Anthologie enthält 17 vierstimmige Motetten. Cornelius Canis, Thomas Crecquillon und Nicolas Payen steuerten jeweils fünf, der Organist Jean Lestainnier zwei Motetten bei. Mit Ausnahme zweier Kompositionen (Nr. 1 und Nr. 11), erschienen alle Motetten in den *Cantiones selectissimae* zum ersten Mal im Druck. ¹⁴⁰ Dies gibt zu der Vermutung Anlass, dass zumindest einige der Kompositionen in zeitlicher und möglicherweise

138 »[...] mihi vero unicum hoc quasi vitae sustentamen tribuit, ut harmonicam dulcedinem, singulare animorum exuscitatricem [...]« (Salminger (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber primus*, fol. AA1^r).

139 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 118.

140 Jacobis Angaben sind hier zu korrigieren; Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 172 f.; Die Motette *Virgo prudentissima* (Nr. 11) weist zahlreiche Varianten zu den früheren Fassungen (1539, 1541) auf. Sie ist unter anderem eine Quarte höher notiert. Zudem wurden zahlreiche Akzidenzien (*es*) hinzugefügt. Für den Hinweis auf diese grundlegenden Abweichungen bin ich Elisabeth Hösl zu größtem Dank verpflichtet.

topographischer Nähe zum Reichstag entstanden sein könnten. Spiegeln sich in der Motettensammlung möglicherweise sogar die Geschehnisse des Reichstags oder des Schmalkaldischen Krieges wider?

1	<i>Clama ne cesses</i> (RISM 1547 ⁶)	Cornelius Canis
2	<i>Domine da nobis / Tibi subiecta</i>	
3	<i>Veni ad liberandum / Ostende nobis domine</i>	
4	<i>Angeli archageli / Vidi turbam magnam</i>	
5	<i>Tota vita peregrinamur / Quae afflicta</i>	
6	<i>Servus tuus ego sum / Declaratio</i>	Thomas Crecquillon
7	<i>Surge illuminare / Leva in circuitu</i>	
8	<i>Virgo gloriosa / Cantantibus organis</i>	
9	<i>Domine pater & Deus / Non veniet mihi</i>	
10	<i>Iustum deduxit dominus / Iste est</i>	
11	<i>Virgo prudentissima</i> (RISM G 2981; RISM 1541 ⁴)	Nicolas Payen
12	<i>Convertimini ad me / Derelinquat impius</i>	
13	<i>Domine, deus salutis / Confige ergo</i>	
14	<i>Domine demonstrasti / Venite erademus eum</i>	
15	<i>Confitemur delicta / Salva nos domine</i>	
16	<i>Domine deus onnipotens / Ideo misericors</i>	Jean Lestainnier
17	<i>Heu me domine / Anima mea</i>	

Tabelle III/1: Inhaltsverzeichnis der *Cantiones selectissimae liber primus* (RISM 1548⁸).

In einem in Köln 1550 gedruckten Katalog des kaiserlichen Gefolges beim Reichstag in Augsburg listet der Reichsherold Nikolaus Mameranus die kaiserlichen Hofmusiker auf, die im Gefolge des Kaisers in der Zeit nach dem Schmalkaldischen Krieg unter anderem zum Reichstag nach Augsburg reisten.¹⁴¹ Unter den 35 Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle – die zehn Chorknaben werden nicht namentlich genannt – finden sich auch die Autoren der *Cantiones selectissimae*. Alle vier Komponisten dürften sich somit während des Reichstags 1547/48 in Augsburg aufgehalten haben. Cornelius Canis wird bei Mameranus als »Praefectus sacelli« betitelt, war also Hofkapellmeister, »Petrus Payenus« wird als »Sacellanus« geführt, Thomas Crecquillon trägt den Titel »Cantor & cantionum conditor, quem vulgò componistam vocant« und Jean Lestainnier wird als Organist geführt.¹⁴²

Heroldsberichte des 16. Jahrhunderts sind mehr als Dokumentationen des Reichstags und seiner Teilnehmer zu archivalischen Zwecken. Die vollständige Veröffentlichung des kaiserlichen Hofstaats ist als symbolischer Kommunikationsakt zu lesen. Nicht

141 Mameranus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesareae*; Ferer, *Music and Ceremony*; zu Nikolaus Mameranus siehe Emil van der Vekene, *Heinrich Mameranus. Ein Luxemburger Drucker des 16. Jahrhunderts in Köln*, Mainz 1973.

142 Mameranus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesareae*, S. 11 f.

selten wurden die Register im Auftrag des Kaisers publiziert. Zielrichtung war die Perpetuierung des Reichstagsgeschehens und seiner ganzen symbolischen Vielfalt. Die Listen dienten dazu, die »bleibende Erinnerung« der Reichstagsteilnehmer sicherzustellen.¹⁴³ Berichte vom Reichstag konnten mit einem breiten Kundenkreis rechnen. Die Mameranus-Berichte aus dem Jahr 1548 wurden sogar als Raubkopien nachgedruckt.¹⁴⁴ Die Erwähnung von Trompetern, Kapellmitgliedern und anderen Musikern kommunizierte die Repräsentativität der klingenden Feste und Zeremonien über den Reichstag hinaus. Johannes Francolin drückt es am Ende seines gedruckten Reichstagsberichts aus dem Jahr 1566 mit den Worten »Vox audita perit, litera scripta manet« aus.¹⁴⁵ Die herausgehobene Position der Hofkapelle am Beginn der Auflistung Mameranus' vom Geharnischten Reichstag repräsentiert dabei nicht nur die Frömmigkeit Karls V., sie ist auch ein Bekenntnis zu seinem Kunstsinn. So schreibt der Autor als Kommentar zu seiner Liste der großen Kapelle: »Missa per Cantores cantu ac modulatu figurativo decanitur«, von Sängern also, die im Messgottesdienst figurieren. Den Mitteilungswert des Mameranus'schen Registers mindert weder seine Ungenauigkeit – immer wieder kommt es zu Verwechslungen von Namen – noch die mangelnde Vollständigkeit.¹⁴⁶

Das Forschungsinteresse am ersten Band der *Cantiones selectissimae* war bisher eher gering, weshalb es angemessen erscheint, einige grundlegende Aspekte zu erläutern.¹⁴⁷ Oberstes Ordnungsprinzip des Druckes ist die Aufteilung der Motetten nach Komponisten. Am Beginn der Sammlung stehen die Kompositionen des kaiserlichen Hofkapellmeisters Cornelius Canis.¹⁴⁸ Die Motetten Crecquillons, der zu diesem Zeitpunkt wohl der prominenteste Komponist der Kantorei war, folgen als zweiter

143 Karl Schottenloher, »Kaiserliche Herolde des 16. Jahrhunderts als öffentliche Berichterstatter«, in: *Historisches Jahrbuch* 49 (1929), S. 460–471; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 61.

144 Van der Vekene, *Heinrich Mameranus*, S. 14.

145 Johannes von Francolin, *Vera descriptio*, Augsburg 1567, VD16 F 2214, fol. F3^v.

146 Auch Homer Rudolf scheint in seiner Canis Biographie trotz einer Erwähnung des Komponisten in einem Madrider Rechnungsbuch nicht von einem Fehlen des Hofkapellmeisters auszugehen; siehe Rudolf, *The Life and Works*, S. 54 f.

147 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 169. Die Motetten von Crecquillon und Payen liegen in modernen Ausgaben vor, Canis' und Lestainniers Motetten sind bisher nicht in kritischen Editionen erschienen; Nicolas Payen (Hrsg.), *Motets and Chansons*, hrsg. von Laura Pollie McDowell, Middleton 2006; Thomas Crecquillon, *Opera omnia*, Band 13, hrsg. von Mary Tiffany Ferer; Barton Hudson (= CMM 63/XIII), o. O. 2003. Jacobi und Rudolf widmen dem Augsburger Druck in ihren Monographien über Sigmund Salminger beziehungsweise Cornelius Canis nur wenige Seiten; Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 168–180; Rudolf, *The Life and Works* S. 54–60. Ignace Bossuyt beschäftigt sich an verschiedenen Stellen schlaglichtartig mit den *Cantiones selectissimae* und mit Canis' Motetten; Bossuyt, »Nicolas Payen, an unknown Chapelmaster of Charles V and Philipp II«, S. 121–132; Ignace Bossuyt, »Charles V and the Composers of the Capilla Flamenca«, in: *The Empire Resounds*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 141–150.

148 Rudolf, *The Life and Works*, S. 55.

Block. Nicolas Payen, der Canis im Jahr 1556 an der Spitze der Kapelle nachfolgen sollte, ist wie seine prominenten Kollegen ebenfalls mit fünf Motetten vertreten. Der Organist Lestainnier schließt den Druck mit zwei Kompositionen ab. Innerhalb der einzelnen Blöcke lässt sich auf den ersten Blick kein offensichtliches Ordnungsprinzip feststellen – etwa eine Gruppierung nach liturgischen Anlässen oder eine klassische Strukturierung nach Kirchentönen.

Die Motettentexte der Sammlung sind bemerkenswert heterogen. Freie lateinische Dichtungen wie etwa *Tota vita peregrinamur* (Nr. 5) stehen neben Texten, die aus verschiedenen Bibelstellen kompiliert wurden. Ausschnitte aus Antiphonen und Responsorien, etwa zu Ehren Marias (*Virgo prudentissima*, Nr. 11) oder für die heilige Caecilia (*Virgo gloriosa*, Nr. 8), wechseln sich mit Zusammenstellungen von Psalmenversen ohne eindeutige liturgische Funktion ab. Keine Motette im ersten Band der *Cantiones selectissimae* hat einen einzelnen Psalm als Textgrundlage. Vermutlich standen lateinische Psalmmotetten – anders als im protestantischen Raum – in der kaiserlichen Hofkapelle nicht im Zentrum des Interesses.¹⁴⁹

Dem Propheten Jesaja wird in der Sammlung besonderer Raum eingeräumt. Zwei Motetten basieren vollständig auf dessen alttestamentarischen Prophetien. Es handelt sich um *Clama ne cesses* (Nr. 1)¹⁵⁰ und *Surge illuminare* (Nr. 7).¹⁵¹ Beide sind dem letzten Abschnitt des Buchs, dem sogenannten Tritojesaja¹⁵² (Jes. 56–66) entnommen. Darüber hinaus zitieren drei weitere Kompositionen (Nr. 3, Nr. 9, Nr. 12) kürzere Jesaja-Abschnitte. Während der zweite Teil der Prophetie (Jes. 40–55) die Verkündung des zukünftigen Heilsgeschehen zum Inhalt hat, thematisieren der erste und der dritte Abschnitt Vergehen und Sünden des Volkes Israel.¹⁵³ Apokalyptische Vorhersagen stehen bei Jesaja neben dem Heilsversprechen, eine Dialektik, die durchaus spiegelbildlich für die Zeit nach dem Schmalkaldischen Krieg gelesen werden könnte. Die Motetten *Clama ne cesses* (Nr. 1) und *Surge illuminare* (Nr. 7) verkörpern die ganze Bandbreite des Buchs Jesaja. Während Erstere Sünde und Buße zum Inhalt hat, geht es in der Letzteren um die Verkündung des bevorstehenden Heils. Darauf, dass auch Zeitgenossen die Verbindung der beiden ›Jesaja-Motetten‹ gesehen haben, deutet ein Chorbuch der Württembergischen Hofkapelle aus den Jahren um 1550 hin.¹⁵⁴ Hier sind *Clama ne cesses* und *Surge illuminare* als einzige Motetten aus den *Cantiones selectissimae* direkt hintereinander notiert.¹⁵⁵

149 Lodes, »Zur katholischen Psalmmotette der 1520er Jahre«.

150 Jes. 58, 1–2.

151 Jes. 60, 1–6.

152 Der Begriff Tritojesaja zum ersten Mal bei Bernhard Duhm, *Das Buch Jesaja*, Göttingen 1968.

153 Konrad Schmidt, Art. »Tritojesaja«, in: *RGG*⁴, Band 8 (2005), Sp. 625–627.

154 Charles Hamm, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Band 3, Neuhausen-Stuttgart 1984.

155 D-Sl, Cod.Mus. fol. I 36.

Clama ne cesses (Nr. 1) ragt nicht nur aufgrund seiner herausgehobenen ersten Position aus den *Cantiones selectissimae* heraus.

Clama ne cesses quasi tuba exalta vocem tuam et annuntia populo meo scelea eorum, et domui Jacob, peccata eorum. Me et enim de die in diem quaerunt, quasi gens quae iustitiam fecerit, et quae iudicium Dei sui non dereliquerit.

Rufe getrost, halte nicht an dich! Erhebe deine Stimme wie eine Posaune und verkündige meinem Volk seine Abtrünnigkeit und dem Hause Jakob seine Sünden! Sie suchen mich täglich und begehren meine Wege zu wissen, als wären sie ein Volk, das die Gerechtigkeit schon getan und das Recht seines Gottes nicht verlassen hätte. Sie fordern von mir Recht, sie begehren, dass Gott sich nahe.¹⁵⁶

Die Motette wurde bereits im März 1547 bei Tilmann Susato in Antwerpen veröffentlicht, wo sie irrtümlich *Benedictus* (Appenzeller) zugeschrieben wurde.¹⁵⁷ Ein direkter Zusammenhang zwischen den beiden Musikdrucken ist jedoch unwahrscheinlich. Während die abweichende Textverteilung kein starkes Indiz sein kann, ist die unterschiedliche Setzung von Akzidenzien ein deutlicher Hinweis dafür, dass der Augsburger Salminger die Motette nicht dem Antwerpener Druck, sondern einer anderen Quelle entnommen hat.¹⁵⁸ *Clama ne cesses* steht als einleitender Aufruf signalhaft für die gesamte Motettenfolge. Standhaft soll der Prophet sein, dem Volk Gottes seine Abtrünnigkeit (*scelera*) zu erklären und dem Haus Jakob seine Sünden (*peccata*) vorzuhalten. Es scheint, als sei diese erste Motette eine Art Doppelpunkt für den Rest der Sammlung, die tatsächlich nicht nachlassen will, Sünde und Reue zu thematisieren. Die explizite Nennung des Hauses Jakobs in einem Druck, der der Familie Fugger gewidmet ist, erscheint zumindest erwähnenswert. Handelt es sich hier um eine bewusste Anspielung auf das Haus Jakob Fuggers den Reichen, dem auch über 20 Jahre nach seinem Tod durchaus präsenten Übevater dieser Familie?

Ingace Bossuyt diagnostiziert in seiner knappen Betrachtung der Motette treffend, dass *Canis* die schmerzvolle Atmosphäre des Texts, in dem die Sünde eine zentrale Rolle spielt, in seiner Musik aufgriff.¹⁵⁹ Hauptverantwortlich für diese schmerzliche Grundstimmung der Komposition ist der immer wiederkehrende Halbtonschritt *es-d* beziehungsweise *b-a*, der über das erste Soggetto hinaus immer wieder exponiert wird. Kompositionen, die mit dem Ton *es* beginnen, sind in der Musik des 16. Jahrhunderts eine Seltenheit. Die phrygische Wendung *es-d* dominiert die gesamte Kom-

156 Jes. 58 1–2; Übersetzung Martin Luther 1984.

157 Tilman Susato (Hrsg.), *Liber quartus sacrarum cantionum*, Antwerpen 1547, RISM 1547⁶; zur Autorenfrage siehe Rudolf, *The Life and Works*, S. 207 f.

158 Auffällig bei »peccata eorum« im Tenor: In Antwerpen steht *e*, während in Augsburg ein *es* vorgezeichnet ist.

159 Bossuyt, »Charles V and the Composers of the Capilla Flamenca«, S. 148.

position (Bsp. III/7). Das erste Soggetto, das nur die Worte »clama ne cesses« vertont, umfasst mit 26 Mensuren mehr als ein Viertel der gesamten Motette – zweifellos ein textausdeutendes Stilmittel des Komponisten, der das nicht nachlassende Rufen in Musik zu fassen versucht. Ein wichtiges Element bei der Erzeugung der verzweifelten Atmosphäre ist die Tonart der Komposition, ein klagendes Hypodorisch auf *g*.¹⁶⁰ Damit verbunden ist die ungewöhnliche Generalvorzeichnung der Stimmen. Dem Alt und Bass sind jeweils zwei *b* vorgezeichnet, während im Diskant und Tenor jeweils nur ein *b* zu finden ist. Ernst genommen und klanglich konsequent umgesetzt erzeugt die Vorzeichnung zahlreiche schmerzvolle Tritonus-Reibungen *e-b*, etwa bei »scelera eorum«. Es ist ein Ausdruck innerer Zerrissenheit des Satzes, wenn das Soggetto »me et enim« im Bass mit *es* notiert ist, während im Diskant in der »gleichen« Tonfolge ein *e* zu singen ist. *Clama ne cesses* ist eine Motette, die mit eindrücklichen Mitteln weit mehr als einen einfachen Affekt transportiert. Wie im Motettentext beschrieben, verkündet sie, ohne nachzulassen, Sünde und Verbrechen und schafft dabei eine verzweifelte und zerrissene Grundstimmung.

Die Tonart der ersten Motette kehrt im Eingangsstück des zweiten Blocks mit den Motetten Crecquillons wieder.¹⁶¹ In *Servus tuus ego sum* (Nr. 6) wird gleich zu Beginn im Altus die ausdrucksstarke Wendung *es-d* exponiert (Bsp. III/8).

Servus tuus ego sum da mihi intellectum ut discam mandata tua domine iustitiae tuae laetificantes corda praeceptum tuum lucidum illuminans oculos.

Declaratio sermonum tuorum & et intellectum dat parvulis, quoniam tu domine das sapientiam & ex ore tuo scientia & veritas.

Herr, ich bin Dein Diener, gib mir das Vermögen, Deine Befehle zu erlernen. Herr, Deine Rechtschaffenheit erhellt unsere Herzen; Dein klarer Befehl erhellt unsere Augen.

Die Erklärung Deiner Worte erleuchtet und gibt Verständnis für das Einfache, denn Du Herr, bist der Eine, der Weisheit gibt, Wissen und Wahrheit strömen aus Deinem Mund.

Crecquillon vertont das aus Psalm- und Responsorientexten kompilierte Gebet im klagend-skeptischen Gestus, obwohl man Schlüsselworte wie »Schuld« und »Sünde«

160 Zum Affektcharakter der Tonarten siehe Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 369–387.

161 Insbesondere der Affektgehalt von *Servus tuus ego sum* veranschaulicht den Irrtum Marshalls, der anschließend an Knud Jeppesen davon ausgeht, es gäbe in der Mehrstimmigkeit keinen Unterschied zwischen authentischen und plagalen Tonarten. Zu den vierstimmigen Motetten Crecquillons: Marshall, H. Lowen, *The Four-Voice Motets of Thomas Crecquillon*, Diss., Rochester 1968, S. 103.

im Motettentext vergebens sucht. Das Aufhellen der Herzen und Augen gegen Ende der prima pars, das durchaus auch auf musikalischer Ebene eintritt, ist nur von kurzer Dauer. Gegen Ende der Motette dringt das *es* des Altus beinahe liegetonartig durch und betont den tristen Gesamteindruck.

Der klagende musikalische Eingangsgedanke von *Servus tuus ego sum* wird in Payens *Convertimini a me* (Nr. 12) erneut aufgegriffen. Das Eingangssoggetto bei Payen entspricht fast zitathaft der Tonfolge bei Crecquillon (Bsp. III/9). Zwar wird die Motette vom Discantus und nicht vom Altus eröffnet, die Bildung von Stimm-paaren und deren Abstand zueinander ähneln sich jedoch stark. In beiden Motetten tritt der Schritt *es-d* zuerst im Altus nach einem einleitenden Ganztonschritt auf. Ganz ihrem Text, der Hinwendung zu Gott entsprechend, wendet sich *Convertimini a me* dann schnell einem gravitatisch-ernsten ersten Ton zu und das *es* verschwindet aus dem Satz.¹⁶²

Nicht nachlassend klingt der Ruf *Clama ne cesses* durch den ersten Band der *Cantiones selectissimae*. Auch in Lestainniers *Domine omnipotens* (Nr. 16) sind insbesondere gegen Ende die charakteristischen klagenden Wendungen *es-d* zu finden. Der motivische Gedanke erscheint schlaglichtartig immer wieder an exponierten Stellen der Sammlung. Ich will diese Wendung weniger in einem programmatischen Sinn deuten, denn als Stilmittel zur Erzeugung einer bedrückenden Grundstimmung, die sich durch die gesamten *Cantiones selectissimae* zu ziehen scheint.

Cornelius Canis war vermutlich der erste Komponist, der den Text *Clama ne cesses* als Motette vertonte. Die Eingangsworte der Komposition selbst tauchen jedoch bereits in einem anderen Zusammenhang im Kontext mehrstimmiger Musik auf. Dem *Agnus dei* von Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* sind die Worte »clama ne cesses« als kanonische Anweisung beigegeben. Hier ist der Vers aus Jesaja Teil eines musikalischen Rätsels. Er zeigt an, dass der Sänger des Tenors ohne Innehalten singen soll, dass also die Pausen im Notentext zu ignorieren sind.¹⁶³ Die Messe war unter Zeitgenossen wohl die populärste Josquin-Messe überhaupt. Sie ist heute in 18 Handschriften und vier Drucken erhalten und wurde zwischen 1537 und 1571 in nicht weniger als zehn gedruckten theoretischen Arbeiten als Beispiel zitiert.¹⁶⁴ In Josquins Nachfolge griffen zahlreiche Komponisten die Worte »clama ne cesses« als kanonische Anweisung auf.¹⁶⁵ Mitte der 1550er Jahre entstand etwa eine Messe aus der Feder Bartolomé Escobedos zu Ehren des spanischen Königs Philipp II., die die

162 Auch in der Motette von Jean Lestainnier *Domine omnipotens* (Nr. 16) sind insbesondere gegen Ende ebenfalls phrygische Wendungen *es-d* zu finden.

163 Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, S. 128, Fn. 35.

164 Bonnie Blackburn, »Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 51–87, hier S. 53.

165 Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 128.

Worte als kanonische Anweisung verwendet.¹⁶⁶ Cornelius Canis dürfte die Messe Josquins bekannt gewesen sein, als er sich dafür entschied, den Text *Clama ne cesses* in Musik zu setzen, und auch große Teile seines Publikums dürften mit dem Text die Musik des berühmten Komponisten assoziiert haben. Die Verbindung von *Clama ne cesses* mit Josquins Messe erhält durch die Verzahnung des *L'homme-armé*-Topos mit dem Orden vom Goldenen Vlies und mit der Person Karls V. besondere Bedeutung (Kap. II/1). Die Eröffnungsmotette der *Cantiones selectissimae* hat also eine spezifische politische Signatur. Die Subtilität dieses Bezugs mag als Nobilitierung der Widmungsträger und ihrer musikalischen Gelehrtheit gelesen werden. Mehrfach wurde in der Forschung auf den Zusammenhang des Falls der Stadt Konstantinopel und auf die damit verbundene wachsende Popularität der *L'homme-armé*-Melodie verwiesen.¹⁶⁷ Die Anspielung auf den *L'homme armé* mag auch im Fall der *Cantiones selectissimae* im Licht der kriegerischen Handlungen des Schmalkaldischen Kriegs zu verstehen sein.

*

Obwohl die *Cantiones selectissimae* anlässlich der Änderung der Augsburger Stadtverfassung erschienen, will in ihnen keine Jubelstimmung aufkommen. Im Gegenteil: Die von Sigmund Salminger herausgegebene Sammlung drückt jenseits ihrer Paratexte keine übermäßige Freude, vielmehr Zweifel, Trauer und Skepsis aus. Der Schmalkaldische Krieg, jener »Urtyp« des Religionskrieges,¹⁶⁸ hatte keine echten Sieger hervorgebracht. Der Kaiser konnte im Laufe des Reichstags kaum eines seiner politischen Ziele erfolgreich durchsetzen und die großen Konflikte schwelten weiter. Die konfessionelle Spaltung sowohl des Reichs als auch der Stadt Augsburg waren nicht überwunden. Die Augsburger Patrizier suchten und fanden die Hilfe des Kaisers und ergriffen die Macht, wohl wissend, dass dies die innere Zerrissenheit der Stadt nicht heilen würde, denn die Bruchlinien verliefen keineswegs linear durch die Gesellschaft.¹⁶⁹ Die Augsburger hatten die Fugger, obwohl sie von der finanziellen Unterstützung des Kaisers wussten, während des Kriegs nicht enteignet und die

166 Andrea Amendola, *Polyphone Herrschermessen (1500–1650). Kontext und Symbolizität* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 26), Göttingen 2013 S. 212 f.

167 Ferer, *Music and Ceremony*, S. 22; Emilio Ros-Fábregas, »Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona«, in: *Early Music* 23 (1995), S. 374–391; Owen Rees, »Guerrero's *L'homme armé* Masses and their Models«, in: *Early Music History* 12 (1993), S. 19–54, hier S. 50.

168 Johannes Burkhardt, Art. »Religionskrieg (Begriff)«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Band 28 (1997), 681–687.

169 So kann die Biographie des Musikherausgebers, Stadtpfeifers und Dieners der Fugger Sigmund Salminger spiegelbildlich für den Zustand der Augsburger Bürgerschaft stehen. Man war darauf angewiesen, sich zu arrangieren. Salminger hatte dem Wiedertäuferturn abgeschworen und die Fugger hatten ihn trotz seiner protestantischen Vergangenheit bei sich angestellt.

Fugger zahlten es durch Engagement bei den Kapitulationsverhandlungen finanziell und personell zurück.¹⁷⁰ Man war als Interessensgemeinschaft aufeinander angewiesen und – die *Cantiones selectissimae* drücken es aus – niemandem war zum Jubeln zumute. Man blickte ängstlicher und skeptischer denn je in die Zukunft. Das Motto auf dem Titelblatt »Quis neget humanas cantu mollescere mentes? Musica cum saltus saxa ferasque trahat« erscheint in diesem Sinne eher als ein Appell. In seiner Formulierung als Frage drückt es eher Hoffnung denn echte Zuversicht aus.

Eine wichtige Frage blieb bisher unbeantwortet: Wer war das Publikum der *Cantiones selectissimae*? Insbesondere bezüglich der symbolischen Kommunikationsfunktion der Anthologie scheint diese Frage von zentraler Bedeutung zu sein. Die Widmung an eine Augsburger Patrizierfamilie und die Datierung des Drucks auf den 3. August 1548 spricht für eine vorwiegend nach innen gerichtete Adressatenschaft. Das kaiserliche Repertoire erweitert den potentiellen Interessentenkreis jedoch weit über die Stadtgrenzen hinaus. Kaiserliche Symbolik war kein Erfolg versprechendes Kommunikationsmittel innerhalb Augsburgs nach dem Ende des Reichstags von 1548. Gerade im Sommer 1548 hatten die Übergriffe der kaiserlichen Truppen auf die Stadtbevölkerung zugenommen.¹⁷¹ Die Fugger, insbesondere die genannten Gesellschafter der Familie Fugger, griffen zu einem breiten Spektrum an Maßnahmen, um ihre Stellung im sozialen und gesellschaftlichen Gefüge der Stadt zu verbessern. Sie ordneten am 31. Juli 1548, nur drei Tage vor der Änderung der Stadtverfassung, ihr komplettes Stiftungswesen neu und weiteten ihr stiftungspolitisches Engagement erkennbar aus.¹⁷²

Die *Cantiones selectissimae* sind Element einer sowohl ins Reich als auch in die Stadt gerichteten Kommunikationsstrategie der Familie. Sie haben zwar einen Bezug zur Politik der Stadt Augsburg, zielen jedoch auf einen vorwiegend außerstädtischen Adressatenkreis, womit sie spiegelbildlich für die Verbundenheit von Stadt und Reich um die Jahrhundertmitte stehen. Die Firma Anthoni Fuggers und Bruders Söhne, deren Mitgliedern der Druck gewidmet ist, war ein globales Unternehmen mit über den ganzen Erdball verteilten Standorten. Sie waren einer der Hauptgeldgeber Karls V. in Friedens- und in Kriegszeiten. Gleichzeitig hatten sie ein vitales Interesse an einem florierenden Augsburg und setzten sich mit Nachdruck für dessen wirtschaftlichen Erfolg ein.

✱

Von Beginn an waren Salmingers *Cantiones selectissimae* – der Vermerk des ersten Bands verrät es – in mehreren Bänden geplant. Zwar fehlt im Liber secundus aus dem

170 Häberlein, *Die Fugger*, S. 178.

171 Götz Pölnitz, *Anton Fugger*, Band 2/2 (1544–1548), Tübingen 1967, S. 581.

172 Ebd., S. 586–589.

Jahr 1549 die namentliche Erwähnung des Herausgebers, von der Mitwirkung Sigmund Salmingers ist jedoch auszugehen. Der Band enthält neben zwei Kanons Pieter Maessins' zu Beginn elf Motetten Clemens non Papas. Der Liber secundus enthält kein Vorwort. Jacobi geht davon aus, dass die zwei Kanons, die Maria von Ungarn und Erzherzog Maximilian gewidmet sind, die Funktion der Paratexte übernehmen.¹⁷³ Der Herausgeber verzichtete darauf, die Rätselkanons in die Nummerierung der Motetten mit einzubeziehen, sodass die Zählung mit der ersten Komposition Clemens' *Si mors dissolvit curas* beginnt. Der Autor der Kanons, Pieter Maessins, stand seit 1543 in den Diensten König Ferdinands I. und war seit 1546 dessen erster Hofkapellmeister. Zu seiner Anstellung hatte Maessins eine Empfehlung Marias von Ungarn verholffen.¹⁷⁴

Die beiden Kanons zu Beginn des Druckes sind Raum politischer Kommunikation und intellektueller Repräsentation gleichermaßen. Kanons wurden ab der Jahrhundertmitte vermehrt ein »situationsbezogenes Produkt«, bei dem Widmungen »als kommunikative Hauptsache« galten.¹⁷⁵ Auf Titelblättern oder als Paratexte, als Einblattdrucke oder als Einträge in Freundschaftsbüchern transportieren sie mehr oder weniger verschlüsselte Botschaften und schmeicheln so der Bildung der Widmungsträger. *Salve suprema trinitas*, der erste Kanon des zweiten Bandes der *Cantiones selectissimae*, ist Maria von Ungarn gewidmet, der Schwester Kaiser Karls V. und Statthalterin in den Niederlanden.¹⁷⁶ *Dicessu dat tota* richtet sich an ihren Neffen Erzherzog Maximilian, den Sohn des römischen Königs Ferdinand. Die musikalische Gestaltung der beiden Rätsel-Motetten wurde in der Literatur bereits ausführlich diskutiert, weshalb an dieser Stelle nicht auf musikalisch-technische Aspekte eingegangen, sondern der Kontext der beiden Widmungskompositionen näher beleuchtet werden soll.¹⁷⁷

Die Vorbemerkungen zur Räselmotette *Salve suprema trinitas* sind unterteilt in die kanonischen Anweisungen und die eigentliche Zueignung: »Illustrissimae P. ac Dominae D. Reginae Mariae Inferioris germaniae gubernaci Petrus Massenus Moderatus Regiae Romanorum à sacra Musica praefectus dedicavit«. Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Verwendung der Perfekt-Form bei

173 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 181–191, insb. S. 182.

174 Albert Dunning, Art. »Maessens«, in: *NGrove*² 15 (2001), S. 576 f.

175 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 250.

176 Jacobi geht davon aus, dass Maria von Spanien, die Tochter Karls V., Adressatin des Kanons ist. Der Titel »inferioris germaniae gubernaci« weist jedoch eindeutig auf Maria von Ungarn, die Statthalterin in den Niederlanden hin; Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 184.

177 Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a.M. u.a. 2004, S. 128–131; Pieter Maessins, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Othmar Wessely und Martin Eybl (= DTÖ 149), Graz 1995; Laura Youens, »Forgotten Puzzles. Canons by Pieter Maessens«, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 46 (1992), S. 81–144, hier S. 84 f.; Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 227–231.

»dedicavit«, die eine in der Vergangenheit liegende Zueignung nahelegt. Maria hielt sich zwischen November 1547 und März 1548 in Augsburg auf, wo sie nicht nur auf Karl V., sondern auch auf Ferdinand I., den Dienstherren von Pieter Maessins traf.¹⁷⁸ Zwar ist Maessins' persönliche Anwesenheit beim Reichstag nicht direkt nachweisbar, da jedoch Ferdinands Kapelle nach Augsburg gekommen war, dürfte der Hofkapellmeister selbst auch anwesend gewesen sein.¹⁷⁹ *Salve suprema trinitas* ist ein einfaches Gebet zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit. Die Komposition weist zunächst keine expliziten politischen Bezüge auf. Der Text mag aber als Bezugnahme auf die Dreifaltigkeitsliturgie des Eröffnungsgottesdiensts gelesen werden. Ein ausgefeilter Rätselkanon mit seinen zahlreichen Lösungsmöglichkeiten dürfte kaum im Rahmen eines solchen Amtes erklingen sein – ein konzeptueller Zusammenhang ist jedoch nicht auszuschließen.

Salve suprema trinitas spes omnium peccantium tibi que confidentium portus salutis perpetis. Tu nos ab hoste protege in mortis hora suscipe vinclis solutos artuum videre fac coelestia.

Sei begrüßt, höchste Dreifaltigkeit, Hoffnung aller Sünder und der Gläubigen Hafen ewigen Heils. Schütze Du uns vor Feinden, nimm Dich unser in der Stunde unseres Todes an. Löse die Fesseln um unsere Glieder, dass wir den Himmel sehen.

Die Verbindung zwischen Maria von Ungarn, die in ihrer Selbstdarstellung stets auf die Zurschaustellung ihrer Religiosität und Sittenhaftigkeit bedacht war, und einem einfachen Dreifaltigkeitsgebet kann nicht überraschen. Huldigungsmotetten für Frauen waren im 16. Jahrhundert eine Seltenheit und beschränkten sich auf Anlässe wie Todesfälle und Hochzeiten.¹⁸⁰ Geistliche Kompositionen oder einfachere volkssprachliche Lieder wurden als ein angemessener musikalischer Repräsentationsraum wahrgenommen. Dennoch eröffnet die Textauswahl zahlreiche Möglichkeiten einer politischen Deutung.

Der seltene Text des Kanons – mir sind nur zwei Vertonungen aus dem 16. Jahrhundert bekannt – weckt Assoziationen zu gängigen marianischen Antiphonen wie dem *Salve Regina* und dem *Ave Maria*. Das grammatikalische Geschlecht der »suprema trinitas« und die direkte Anrede lassen die Vorstellung einer weiblichen Allegorie der geschlechtslosen Dreifaltigkeit entstehen.¹⁸¹ Diese Allegorisierung eröffnet die Mög-

178 Laut Paul Hector Mair hielt sich Maria vom 23. November bis zum 12. März in Augsburg auf; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 33, S. 339, 355.

179 Mohnike, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, S. 84.

180 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 277.

181 Der Text kehrt als *Ave suprema Trinitas* in einem prachtvoll gestalteten Augsburger Chorbuch aus den 1560er Jahren als Eröffnungsstück wieder (D-As, Tonk. Schl. 13). Vielen Dank an Barbara Eichner für das Material zu dieser Komposition.



Abb. III/3: Tizian, La Gloria, 1551–1554, Öl auf Holz, 346 x 240 cm, Museo del Prado Madrid.

lichkeit einer Gleichsetzung der Widmungsträgerin Maria mit der »suprema trinitas«. Dreifaltigkeitssymbolik spielt in der repräsentativen Bildsprache um das Haus Habsburg eine nicht zu unterschätzende Rolle. In den frühen 1500er Jahren entstand das Gemälde *La Gloria* (Abb. III/3). Auf der Arbeit des kaiserlichen Hofmalers Tizian ist unter Gottvater, Sohn und Heiligem Geist am linken Bildrand der kniend-betende Kaiser Karl, seine Schwester Maria und sein Sohn Philipp zu sehen. Die Gottesmutter Maria wird von Tizian rechts auffallend prominent platziert. Sie, die Vermittlerin zwischen Menschen und Dreifaltigkeit, wendet ihren Blick dem Betrachter zu und sieht mit beinahe geschlossenen Augen auf die Menschen herab. Das Gemälde erlangte nach dem Tod Karls V. beinahe ikonischen Status, da der Kaiser es in seinen letzten Stunden im September 1558 im spanischen Kloster St. Yuste an sein Sterbebett geordert haben soll.¹⁸² Tizians habsburgische Dreifaltigkeitsdarstellung weist auf eine weitere Deutungsmöglichkeit der Trinitätssymbolik. Womöglich wurde *Salve suprema trinitas* von Zeitgenossen auch als Bitte an eine habsburgische Dreieinigkeit aus Kaiser Karl V., der niederländischen Statthalterin Maria von Ungarn und König Ferdinand oder Prinz Philipp gelesen.

Der zweite Kanon *Discessu dat tota* nimmt ebenfalls einen explizit retrospektiven Standpunkt ein. Die Widmung weist ausdrücklich darauf hin, dass der Kanon dem jungen Erzherzog anlässlich seiner Abreise nach Spanien zugeeignet wurde. Maximilian verließ Augsburg während des Reichstags am 10. Juni 1548, ein Ereignis, das auch bei den Augsburger Chronisten für Aufsehen sorgte.¹⁸³ Dunning, der *Discessu dat tota* als eine der »merkwürdigsten Kompositionen des 16. Jahrhunderts« bezeichnet, geht sogar von einem Erklingen der Motette zu diesem Anlass aus.¹⁸⁴ Für die Gestalt der insgesamt 16 Variationsmöglichkeiten, auf die die kanonische Anweisung Maessins hinweist, gibt es in der Literatur verschiedene Lösungsvorschläge.¹⁸⁵ Für den politischen Kontext der Motette scheint besonders erwähnenswert, dass die fünfte und sechste Stimme, die im Tenor-Stimmbuch zu finden sind, mit dem Text »Maximilianus Archidux Austriae« unterlegt sind und als *Soggetto cavato* gesungen werden sollen.

182 Herbert von Einem, *Karl V. und Tizian*, Köln u. a. 1960, S. 27.

183 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 182; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 33, S. 361; Glück, »Ewald Creutzners Diarium über den Reichstag zu Augsburg 1547–1548«, S. 361; Ferdinand Menčík, »Die Reise Maximilians II. nach Spanien im Jahre 1548«, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 86 (1899), S. 293–308; Tross, Carl Ludwig Philipp (Hrsg.), *Des Grafen Wolrad von Waldeck Tagebuch während des Reichstages zu Augsburg 1548*, Stuttgart 1861.

184 Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 227.

185 Maessins, *Sämtliche Werke*, S. 125 f.; Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 231.

Discessu dat tota tuo germaia lutus
 Adventu exultant itala regna tuo.
 Hispanus te absente dolet. Persa optat et Indus
 Velle subesse tuo maximiliane iugo.

Quid maius potuere tibi dare numina Quando
 In dominum Occasus te sibi et ortus amat.

Über Deinen Abschied trauert ganz Germanien,
 über Deine Ankunft frohlocken die italienischen Reiche.
 Den Spanier schmerzt Deine Abwesenheit; Persien und Indien
 hoffen unter Deinem Joch zu stehen, Maximilian.

Was konnten die Götter Dir Größeres geben,
 da Orient und Okzident Dich als Herrn begehren.¹⁸⁶

Discessu dat tota ragt nicht nur aufgrund des kontrapunktischen Anspruchs aus der Sammlung heraus, auch die visuelle Gestaltung der beiden Motettenteile sticht besonders hervor. Der erste Teil ist in Anspielung auf den Motettentext mit »ortus« (Orient), die *secunda pars* mit »occasus« (Okzident) überschrieben. Während der erste Teil in üblicher weißer Mensuralnotation notiert ist, schwärzen Komponist und/oder Herausgeber im zweiten Teil die Noten, um die untergehende Sonne zum Ausdruck zu bringen. Der Komposition wird so eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt, die den Leser nicht etwa als musikalisches Stilmittel, sondern als intellektuelle Spielerei unterhalten soll.

Alle Welt wünsche sich Maximilian als Herrscher. Aus dem Spannungsfeld von Komplexität und Repräsentativität formt Pieter Maessins, der Hofkapellmeister König Ferdinands, ein Werk, das sowohl die Gelehrtheit als auch den Machtanspruch Erzherzogs Maximilian unterstreicht. Dieser war keineswegs unangefochten. Zwar war Ferdinands Anspruch auf den Kaiserthron im Falle eines Ablebens Karls V. unbestritten, der Kaiser versuchte jedoch seinen Sohn Philipp in der ›Thronfolge‹ hinter Ferdinand zu platzieren. Dieser wiederum strebte diese Position für seinen ältesten Sohn Maximilian an. Im Februar 1549 hatte der römische König die Initiative ergriffen und die böhmischen Stände dazu überredet, Maximilian zum König von Böhmen zu wählen, was dem Erzherzog einen besonderen zeremoniellen Vorrang gegenüber seinem spanischen Vetter einräumte.¹⁸⁷ Der Streit hatte sich bereits im Jahr 1547 verschärft, als Gerüchte die Runde machten, Karl V. wolle Philipp noch vor Fer-

¹⁸⁶ Dunning, *Die Staatsmotette*, S. 228; auch bei Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 130.

¹⁸⁷ Edelmayer, *Philipp II.*, S. 67 f.

dinand in der Thronfolge installieren.¹⁸⁸ Auch wenn die Konflikte erst beim Augsburger Reichstag 1550/51 offen zutage treten sollten, mag die Aufnahme des Kanons zu Ehren des jungen Erzherzogs in den zweiten Band der *Cantiones selectissimae* aus dem Jahr 1549 auch im Licht des Sukzessionsstreits zu deuten sein.

Die gemeinsame Denomination, das einheitliche Mise-en-page des Frontispizes und das identische Motto verbindet die Bände der *Cantiones selectissimae* eng miteinander. Die Widmung des ersten Bands an die »Helden des Hauses Fugger« hallt auch im zweiten Band der Sammlung nach und stellt die Verbundenheit der Familie nicht nur mit Karl V., sondern mit dem ganzen Haus Habsburg selbstbewusst dar.¹⁸⁹

An die beiden kanonischen Kompositionen des königlichen Hofkapellmeisters Maessins schließen sich elf Motetten Clemens non Papas an. Alle Motetten sind in den *Cantiones selectissimae* zum ersten Mal abgedruckt. Dieser Umstand wurde in der Erforschung der Biographie des Komponisten bisher kaum berücksichtigt. Wie kamen der Herausgeber Salminger und der Drucker Ulhart an elf noch unveröffentlichte Werke des berühmten Komponisten? War er möglicherweise selbst in Augsburg anwesend? In der Literatur wird immer wieder über die Nähe von Clemens zum kaiserlichen Hof spekuliert, nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl von Huldigungsmotetten auf das Haus Habsburg.¹⁹⁰ Schon früh wurde Clemens mit dem Kaiserhof in Verbindung gebracht. Sebastian Hornmold, auf dessen Schriftensammlung aus dem Jahr 1605 erst jüngst im Zusammenhang mit Orlando di Lasso hingewiesen wurde,¹⁹¹ bezeichnet Clemens non Papa hier als »Musico Caesareo« und widmet ihm eine seiner Elegien.¹⁹² Möglicherweise war Clemens in der Zeit vor 1549 am Hof Herzog Philipp de Croys, einem Feldherren Kaiser Karls, tätig.¹⁹³ Diese Anstellung könnte Clemens tatsächlich nach Augsburg gebracht haben, denn mehrere Mitglieder der

188 Alfred Kohler, »Vom Habsburgischen Gesamtsystem Karls V. zu den Teilsystemen Philipps II. und Maximilians II.«, in: *Kaiser Maximilian I. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayer (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 13–37, hier S. 19.

189 Diese Überlegung widerspricht nicht dem Gedanken Röders, der die Widmungen an Maria von Ungarn und Maximilian auch als »chiffrierte Bittgesuche« der Familie an die Habsburger beschreibt; Thomas Röder und Theodor Wohnhaas, »Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges«, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, S. 291–321, hier S. 306, Fn. 6.

190 Rudolf Rasch und Thomas Schmid Beste, Art. »Clemens (non Papa)«, in: *MGG*², Personenteil 4 (2000), Sp. 1218–1229.

191 Leonore Kratz, »Orlandus Coryphaeus in Arte Harmonica«. Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600«, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), S. 109–133.

192 Sebastian Hornmold, *Opus plane novum*, Speyer 1605, S. 254 f.

193 Die Überlegungen zur Verbindung zwischen Croy und Clemens gehen zurück auf Bernet Kempers, *Clemens non Papa und seine Motetten*, Kassel u. a. 1928, S. 26; siehe auch Bernet Kempers, »Zur Biographie Clemens non Papa's«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926/27), S. 620–627.

Pikardischen Adelsfamilie befanden sich im habsburgischen Gefolge.¹⁹⁴ Jedoch fußt die Vermutung einer Festanstellung des Komponisten an einem Hof, der den Habsburgern nahestand, ausschließlich auf Überlegungen zu seinen Huldigungsmotetten. Es existieren keinerlei archivalische Indizien, die die Frage nach den Reisewegen Clemens' aus den Bereich der Spekulation heben würden. Fragen nach den Hintergründen der prominenten Präsenz des Komponisten in den Musikdrucken im Umfeld des Reichstags müssen an dieser Stelle offenbleiben. Auch die genauere Erforschung der Motetten und ihrer Zusammenstellung, die über die Katalogisierung bei Jacobi hinausgeht, soll hier auf nachfolgende Studien verschoben werden.¹⁹⁵

3.2 Die Augsburgsburger Kanons rund um den geharnischten Reichstag

Zusätzlich zu den *Cantiones selectissimae* entstanden in Augsburg um das Jahr 1548 eine beträchtliche Zahl an Einblattdrucken, die Rätselkanons enthalten.¹⁹⁶ Mindestens vier Exemplare aus einem Konvolut von Flugblättern, das heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird, sind auf die Jahre 1547 und 1548 zu datieren (2°Mus.pr. 156). Thomas Röder ordnet der Augsburgsburger Flugblattproduktion um Salminger aus diesem Zeitraum sogar sieben Arbeiten zu.¹⁹⁷ Widmungen an die Fugger und an Mitglieder des Hauses Habsburg rücken die Drucke in den Kontext der *Cantiones selectissimae*.¹⁹⁸ Die »singuläre Häufung« in der Produktion von Einblattdrucken mit kanonischen Kompositionen wird in der Forschung einhellig mit dem Augsburgsburger Reichstag in Verbindung gebracht.¹⁹⁹ Da die ausführlichen Studien von Katelijne Schiltz und Thomas Röder den Quellenkorpus in den vergangenen Jahren bereits ausführlich beleuchtet haben, sollen an dieser Stelle wenige Gedanken und Ergänzungen zu den Kompositionen und ihrem Kontext genügen.²⁰⁰

Zwei Augsburgsburger Einblattdrucke, vermutlich beide aus dem Jahr 1548, richten sich an Maria von Ungarn. Beide enthalten Kanons, deren Autoren am Hof der Statthalterin in den Niederlanden angestellt waren. Benedictus Appenzeller, Autor des Rätselkanons *Sancta Maria* (2°Mus.pr. 156#5), war Hofkapellmeister und Rogier Pathie, der für zwei der drei Kompositionen auf dem stark beschädigten Blatt (2°Mus.pr. 156#7)

194 Mameranus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesareae*, S. 43 sowie S. 76.

195 Jacobi, *The Salminger Anthologies*, S. 184–191.

196 Katelijne Schiltz, »Rosen, Lilien und Kanons. Die Anthologie *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Nürnberg, 1567)«, in: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries*, hrsg. von Paweł Gancarczyk und Agnieszka Leszczyńska, Warschau 2012, S. 107–122.

197 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 235 f.

198 Für eine vollständige Auflistung der Einblattdrucke aus dem Konvolut der Bayerischen Staatsbibliothek siehe Youens, »Forgotten Puzzles«, S. 85 f., Fn. 15.

199 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 236.

200 Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 286–292.

verantwortlich zeichnet, war Marias Hoforganist (Abb. III/4, III/5). Über die Anwesenheit der beiden Musiker in Augsburg ist nichts bekannt.²⁰¹ Der dritte Kanon auf letztgenanntem Flugblatt ist mit dem Namen Clemens non Papas überschrieben – ein weiterer Hinweis auf dessen enge Verbindung mit dem Haus Habsburg. Obwohl direkte Hinweise auf die Anwesenheit der Musiker in Augsburg fehlen, erscheint es durchaus plausibel zu vermuten, dass sie für einige Zeit an den Lech reisten, denn die Regentin legte offenbar großen Wert auf die öffentliche Zurschaustellung ihrer musikalischen Bildung. Mit dem Eingangsstück aus dem zweiten Band der *Cantiones selectissimae* sind ihr insgesamt fünf Kompositionen aus dem Umfeld des Augsburger Reichstags gewidmet.

Der Text des Kanons auf dem Flugblatt 2°Mus.pr. 156#5 entstammt einer marianischen Antiphon.²⁰² Im Zusammenhang mit der Widmung an Maria von Ungarn sind die flehenden Verse an die Mutter Gottes jedoch auch als Bitte an die habsburgische Herrscherin zu verstehen.²⁰³ Insbesondere der Aufruf, Maria solle für die Priesterschaft eintreten, erhält im Kontext des Geharnischten Reichstags eine besondere Brisanz.

Sancta Maria succurre miseris iuva pusillanimes refove flebiles ora pro populo
interveni pro clero intercede pro devoto foemineo sexu. Sentiant omnes tuum
iuuamem quicumque celebrant tuam commemorationem.²⁰⁴

Heilige Maria, hilf den Unglücklichen, unterstütze die, die arm im Geiste sind,
tröste die Weinenden, bete für die Menschen, tritt für die Priesterschaft ein und
setze Dich für das fromme weibliche Geschlecht ein. Mögen alle, die Deiner
gedenken, die Macht Deiner Hilfe spüren.

Besonders bemerkenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass Antiphon und Motette für das »foemino sexu«, das gesamte weibliche Geschlecht, bitten. Wurde Maria als Vertreterin weiblicher Interessen wahrgenommen? Die Schwester Karls V. und Statthalterin in den Niederlanden war jedenfalls eine wichtige politische Person im Rahmen des Reichstags 1547/48, auf dem nicht nur über Konfessionskonflikte, sondern auch über die Neuordnung der Herrschaftsverhältnisse im Reich verhandelt wurde. Der *Burgundische Vertrag* sicherte den Niederlanden – dem Machtbereich Marias – weitestgehend Unabhängigkeit vom Herrschaftsgefüge des Heiligen Römischen Reichs. Neben dem Münchner Flugblatt hat sich ein zweites Exemplar des Kanons *Sancta Maria succurre* in Brüssel erhalten. Es handelt sich um eine auf

201 In der Auflistung des habsburgischen Hofstaats beim Reichstag 1547/48 finden sie keine Erwähnung; Mameranus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesariae*.

202 Carl Marbach, *Carmina scripturarum*, Strassburg 1907, S. 540.

203 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 248.

204 D-Mbs, 2°Mus.pr. 156#5.

Stoff gedruckte, sonst jedoch identische Fassung.²⁰⁵ In der materiellen Beschaffenheit dieses Objektes wird der Diskurs um die Rolle Marias als Frau im Reichstagskontext sichtbar. Wie im Vorfeld des Reichstags 1530, als Ferdinands Gattin Anna und Kaiser Karl V. ein auf Leinen gestickter Stimmbuchsatz geschenkt wurde, steht die ungewöhnliche Übertragung musikalischer Notation auf das Medium Stoff erneut in einem genuin weiblichen Kontext (Kap. II/2). Eine Besonderheit dieses Einblattdruckes innerhalb des Augsburger Quellenkorpus' ist sein Format. Er ist als »Aufführungsvorlage«, das heißt für eine kammermusikalische Aufführungssituation an einem Tisch oder einer Tafel konzipiert. Die Sängerinnen und Sänger der beiden Mittelstimmen müssen den Sängerinnen und Sängern der Außenstimmen gegenüber sitzen oder -stehen, um die Noten lesen zu können. Womöglich spielt in diesem praxisnahen Mise-en-page die Idee einer musizierenden Widmungsträgerin eine Rolle, eine Vorstellung, die hinsichtlich der musikalischen Ausbildung und des musikalischen Interesses Marias keineswegs abwegig erscheint.²⁰⁶ Das Bild von Maria als Sängerin dieses vierstimmigen Satzes impliziert die Vorstellung der Interaktion mit Männern. Eine (adelige) Frau als Sängerin geistlicher Musik dürfte in der männerdominierten Welt des 16. Jahrhunderts ähnlich ungewöhnlich gewesen sein, wie eine Frau als zentrale politische Akteurin während eines Reichstags.

Auch die zweite marianische Komposition, die Maria von Ungarn während ihres Aufenthalts in Augsburg zugeeignet wurde, verdient nähere Betrachtung (Abb. III/5). Sie befindet sich auf einem stark beschädigten Flugblatt der Bayerischen Staatsbibliothek in München (2°Mus.pr. 156#7). Die Verse von *Sicut lilium inter spinas* sind dem Hohelied (Hohelied 2.2) entnommen und fanden, wie zahlreiche andere Stellen des alttestamentarischen Buchs, in der Liturgie zu verschiedenen Marienfesten Verwendung. »Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias hominum« übersetzt Luther wie folgt: »Wie eine Lilie unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Mädchen.«²⁰⁷ Die Zueignung des Flugblatts an Maria von Ungarn wird nicht nur durch eine Widmungsanrede im Titel herausgearbeitet, auch ein lateinisches Huldigungsgedicht am Ende des Blatts preist die Königin. *Sicut lilium* steht visuell – der Kanon umfasst anders als die beiden anderen Kompositionen auf dem Flugblatt vier Notenzeilen – und hinsichtlich der satztechnischen Komplexität im Vordergrund des Einblattdruckes. Offenbar hegte der Herausgeber Sigmund Salminger die Sorge, Widmungsträger und Kunden könnten die Kanons *Sancta Maria* und *Sicut lilium* nicht entschlüsseln, weshalb er separat eine Auflösung der musikalischen Rätsel veröffent-

205 Edmond Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. Tome Septième*, Brüssel 1885, S. 420.

206 Peter Király, »Maria von Habsburg und die Musik«, in: *Maria von Ungarn (1505–1558). Eine Renaissancefürstin*, hrsg. von Martina Fuchs und Réthelyi Orsola, Münster 2007, S. 363–379.

207 Übersetzung: Martin Luther (1984).

lichte.²⁰⁸ Die Projektion des Hoheliedtexts und des Lobpreises der dort besungenen »Freundin« auf die Gestalt der Jungfrau Maria dürfte für Zeitgenossen eine Selbstverständlichkeit gewesen sein. Beinahe ebenso selbstverständlich mag die Übertragung dieser offensichtlichen Mariensymbolik auf die Widmungsträgerin Maria von Ungarn funktioniert haben.

Drei verschiedene weibliche Allegorien sind Thema der Kompositionen, die Maria von Ungarn im Rahmen des Augsburger Reichstags zugeeignet wurden. Die Heilige Dreifaltigkeit im Eröffnungsstück des zweiten Bandes der *Cantiones selectissimae*, die Mutter Gottes im Einblattdruck *Sancta Maria* und die häufig mit Maria in Verbindung gebrachte »Freundin« aus dem Hohelied werden zu Spiegelbildern der habsburgischen Statthalterin. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Art des literarischen und musikalischen Analogiedenkens um eine besondere, eben weibliche Form des Herrscher(innen)lobs.

Das visuell am aufwendigsten gestaltete Flugblatt des Korpus ist ein Zirkelkanon aus der Feder Ulrich Brätels über den Text des Psalms *Ecce quam bonum* (Abb. III/6). Der Einblattdruck ist wie der erste Band der *Cantiones selectissimae* Mitgliedern der Familie Fugger zugeeignet. Erneut sind die fünf Söhne Raymund Fuggers Widmungsträger, anders als in der Motettenanthologie ist ihnen jedoch Anton Fugger nicht vorangestellt. Die Anrede am oberen Bildrand ordnet die Brüder wie schon in den *Cantiones selectissimae* nach ihrem Alter von Johann Jakob bis zu Raymund. Erneut verwendet Salminger, der die Widmung selbst unterzeichnet, die Perfekt-Form »dedicavit« und weist damit womöglich auf eine Präsentation des Kanons hin, die vor dem Erscheinungstermin des Einblattdrucks lag. Die in drei in konzentrischen Kreisen angeordneten Notenzeilen formen einen komplizierten Rätselkanon. In dessen Mitte nennt ein Textfeld den Namen des Komponisten Ulrich Brätel sowie das Erscheinungsjahr 1548 und gibt Hinweise zur Entschlüsselung.²⁰⁹ Die Gestaltung in konzentrischen Kreisen greift den Text des Psalms auf, der die Eintracht und die Harmonie der Brüderlichkeit beschwört, und wird zum Symbol von Einigkeit und Frieden.²¹⁰ Unter dem Kanon ist ein Huldigungsgedicht auf die Familie Fugger beigegeben.

Fuggeri patriae magnum decus, atque parentum
 Gloria, praeclarae clara propago domus,
 Quo studio Musas iamdudum sponte iuuetis
 Quantus & in vobis sit pietatis amor.
 Iamdudum patria est testis, patriaeque coloni
 Ostendunt vestrae munera magna domus.
 Et mihi sunt testes verstri benefacta favoris

208 D-Mbs, 2°Mus.pr. 156#10.

209 Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 286–292.

210 Ebd., S. 287.

Plurima, quae caepti fulcra fuere mei.
 Atque ideo gratam vobis testantia mentem
 Dum mea paupertas munera parva parat,
 Forte mihi occurrunt, concordum Encomia fratrum
 Me, digna, & vobis munera visa mihi,
 Accipite hoc igitur placato pectore munus.
 Parvaque magnorum, sint mea dona, loco:
 Quodque negant vires fortunae, prompta voluntas
 Praestet, quae fertur saepe placere Deo.
 Vivete foelices, concordia pectora, fratres.
 Pergite, quod facitis, quaeso, favere mihi.

Ihr Fugger, große Zierde der Heimat und Ruhm eurer Eltern, leuchtende Nachkommenschaft des strahlenden Hauses, mit welchem Eifer Ihr schon lange aus freien Stücken die Musen fördert und welch große Liebe zur Frömmigkeit in euch ist, das bezeugt die Heimat schon lange, und die Bewohner der Heimat stellen die großen Geschenke eures Hauses zur Schau.

Auch ich habe sehr viele Wohltaten empfangen, die eure Gunst bezeugen, [und] die die Stützen meines Vorhabens waren. Und während meine Armut geringe Geschenke macht, welche deshalb euch meine Dankbarkeit bezeugen, begegnen mir zufällig die Lobgedichte der einträchtigen Brüder, [und] Geschenke, die Euch meiner würdig zu sein schienen.

Nehmt also diese Gabe mit sanftem Herzen an. Und meine Gaben seien etwas Geringes an diesem Ort der großen Dinge. Was Mächte des Schicksals abschlagen, das leiste der entschlossene Wille, von dem man oft berichtet, dass er Gott gefällt. Lebt glücklich, Brüder, in einträchtigen Herzen. Setzt fort, was Ihr tut! Ich bitte Euch, mich zu begünstigen.²¹¹

Gleich der erste Vers gibt dem Gedicht eine politische Perspektive, indem er die Fugger als den höchsten Schmuck der Heimat (i. e. Augsburg und das Reich) bezeichnet. Der fünfte Vers ruft die »Patria« sogar als Zeugen für die Großtaten der Familie auf und bindet den Einblattdruck so in eine öffentliche Debatte ein. Der Verweis auf die »concordum Ecomia fratrum«, könnte als Anspielung auf den Liber primus der *Cantiones selectissimae* gelesen werden. Dort ist das Lobgedicht auf die Widmungsträger unterhalb der Vorrede mit »Ecomium concordiae« überschrieben. Bereits Thomas Röder wies auf die besondere politische Symbolhaftigkeit dieser Arbeit Salmingers hin.²¹² Der Einblattdruck ist zwar nicht wie der erste Band der *Cantiones selectissimae*

211 Für die Hilfe bei der Übersetzung gilt mein herzlicher Dank Dr. Sven Lorenz.

212 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 238.

explizit der Machtübernahme der Patrizier in Augsburg gewidmet, er dürfte dennoch schon aufgrund der unübersehbaren Gemeinsamkeiten zwischen Flugblatt und Motettensammlung eng mit diesem Ereignis verknüpft sein. Folglich ist hier auf zwei Aspekte hinzuweisen, die in der Forschung bislang kaum beachtet wurden.

Es ist wohl nicht nur der Musikliebe Raymund Fuggers zu verdanken, dass seine fünf Söhne gemeinsam Widmungsträger eines solchen Einblattdruckes wurden. Die Brüder waren als Juniorgesellschafter Anton Fuggers vielmehr die kommenden Unternehmer der Lech-Metropole. Eine Widmung an sie als Gruppe bedeutete gleichzeitig eine Widmung an das Unternehmen und die Zueignung dürfte zumindest innerhalb Augsburgs auch als solche wahrgenommen worden sein. Die Argumentation der Augsburger Patrizier, die Karl V. zur Abschaffung des Zünfte-Regiments bewegt hatte, basierte nicht unwesentlich auf der kulturellen Bildung der Familien und der damit verbundenen Fähigkeit zu politischem Handeln. Die höfisch orientierte Ausbildung junger Patrizier – so lautet der Tenor – versetze die Augsburger Geschlechter langfristig dazu in die Lage, die Stadt mit Augenmaß zu lenken. Bereits die Widmung einer Motettenanthologie wie den *Cantiones selectissimae* kann als Repräsentation höchster musischer Bildung bewertet werden. Die Widmung eines Zirkelkanons ist die Steigerung dieses repräsentativen Akts. Sie verbindet höchsten kontrapunktischen Anspruch mit den Namen der jungen Fugger. Im Nachgang des Augsburger Reichstags erfüllte der Einblattdruck also eine handfeste politische Funktion.

In der Literatur zum Flugblatt *Ecce quam bonum* finden sich Überlegungen, ob es sich um eine intertextuelle Bezugnahme auf die Aufführung der Motette *Ecce quam bonum* Ludwig Senfls während des Reichstags 1530 handeln könnte (Kap. II/5).²¹³ Freilich erscheint der Gedanke direkter musikalischer Bezüge zwischen den Reichstagen sehr verlockend. Vertonungen und Parodien des Psalm-Texts *Ecce quam bonum* waren jedoch keineswegs selten. Neben Senfls Komposition entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter anderem Motetten von Jean Richafort und Nicolas Gombert. Senfl selbst vertonte eine Parodie von *Ecce quam bonum* aus der Feder des Münchner Humanisten Simon Minervus – ein humanistisches Lob von Freundschaft und Brüderlichkeit.²¹⁴ Die Verbindung der Senfl'schen Vertonung mit den Ereignissen des Augsburger Reichstags von 1530 dürfte nur ein Bedeutungsstrang in der musikalischen Rezeption des Psalms gewesen sein. Vermutlich galt Psalm 133 in Musik und Dichtung des 16. Jahrhunderts in erster Linie als Symbol für Brüderlichkeit und Einigkeit.

Im Umfeld des Augsburger Reichstags 1547/48 erschienen in den Offizinen Ulharts und Kriegsteins weitere musikalisch-kanonische Einblattdrucke, die jedoch keine Widmungsträger nennen. Röder ordnet den Kanon *Laudate dominum* aus der Feder

213 Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 244.

214 Ludwig Senfl, *Varia carminum genera*, Nürnberg 1534, RISM S 2806; VD16 ZV 26802, Nr. XXI.

des Konstanzer Komponisten Sixt Dietrich (datiert auf das Jahr 1547) an den Anfang dieser Flugblattproduktion (2°Mus.pr. 156#9).²¹⁵ Ein zweiter Einblattdruck ohne klaren politischen Bezug wurde im Jahr 1548 bei Kriegstein gedruckt (2°Mus.pr. 156#3). Er enthält verschiedene Kanonvariationen Pieter Maessins über einen fröhlichen weltlichen Text aus dem Umfeld der Sagen um Robin Hood. Der ursprüngliche Kanon stammt aus der Feder des französischen Komponisten Jean Mouton. Die außergewöhnlich dichte Einblattdruckproduktion im Dreieck zwischen Sigmund Salminger und den Druckern Ulhart und Kriegstein war demgemäß keineswegs ausschließlich politisch motiviert. Man darf also im Rahmen des Reichstags davon ausgehen, dass ein Markt für musikalische Einblattdrucke gesehen wurde. Kunden dürften vorwiegend musikalisch gebildete Hofmänner und Hofdamen gewesen sein – womöglich auch professionelle Musiker. Und so könnte man mit Thomas Röder vermuten, dass die Flugblätter als Medium einer gelehrten Kommunikation unter Fachkollegen, als geistreiches Spiel im Kreis der versammelten Musiker und möglicherweise sogar als Werbung für den leistungsfähigen Druckort Augsburg angesehen wurden.²¹⁶

Den Fuggern und den anderen Augsburger Geschlechtern gelang es, die Patrizierherrschaft über Augsburg langfristig zu festigen. Der Augsburger Religionsfrieden festigte die Bikonfessionalität der Stadt ganz im Sinne der Familie. Sigmund Salminger, der mit seinen Arbeiten während des Reichstags 1547/48 Dreh- und Angelpunkt der Fugger'schen Symbolpolitik gewesen war, blieb wahrscheinlich im Dienst der Familie und war am Ankauf der umfangreichen Bibliothek Hartmann Schedels beteiligt. Dass die Herrschaft der Augsburger Patrizier innerstädtisch auf tönernen Füßen stand und auf die kaiserliche Durchsetzung angewiesen war, zeigt das Jahr 1552. Als Kaiser Karl V. während des Fürstenaufstandes zu stürzen drohte, kam es auch in Augsburg zu einer kurzzeitigen Wiederbelebung der Zunftherrschaft. Der Passauer Vertrag glättete die Wogen auch in Augsburg und legte die Grundlagen für den Augsburger Religionsfrieden von 1555.

*

Der Geharnischte Reichstag unterschied sich nicht nur wegen seiner Dauer, sondern auch aufgrund des besetzungsartigen Zustands deutlich von den bisherigen Augsburger Ständeversammlungen. Die Chronik Paul Hector Mairs bringt die bedrückende Stimmung in der Stadt in der Beschreibung der Abreise Karls V. am 13. August 1548

215 Im Jahr 1550 wurde der Kanon Sixt Dietrichs in eine Steinplatte eingätzt. Das Objekt befindet sich heute im Maximilianmuseum in Augsburg (Maximilianmuseum Augsburg, Inventarnummer 3440); Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912, S. 19 f.; Röder, »Verborgene Botschaften?«, S. 242.

216 Röder, »Verborgene Botschaften?«, hier, S. 249.

zum Ausdruck.²¹⁷ Maier dankt Gott im Moment der Abreise des Kaisers dafür, dass die Stadt weder geplündert noch gebrandschatzt wurde. Die Stadtpfeifer, die den Auszug des Kaisers mit ihrem Spiel aus einem Rathaus-Erker heraus begleiteten, sind Symbole des reichsstädtischen Selbstbewusstseins, das jedoch schon die geänderten Herrschaftsverhältnisse im politischen System der Stadt verkörpert. Das Rathaus wird nun auf Veranlassung des Kaisers von den Augsburger Patriziern beherrscht.

Die beiden Bände der *Cantiones selectissimae* und die Augsburger Einblattdrucke sind Teil eines gemeinsamen Repräsentationsraums von Fuggern und Habsburgern. Sie sind auch Dokument der politischen Verbundenheit der beiden Familien. Die Kredite der Bankiers hatten dem Kaiser zum Sieg im Schmalkaldischen Krieg verholfen. Karl V. sorgte im Gegenzug für eine innerstädtische Machtverschiebung zugunsten der Patrizierfamilie. Die Musikalien legitimierten den Herrschaftsanspruch der Familie und die Kompositionen der habsburgischen Hofmusiker demonstrieren die Nähe der Stifter zur Macht. Die Debatte um die drängenden politischen Probleme der Zeit war mit dem Reichstag keineswegs beendet. Sie wurde auch in der Musik erbittert (weiter-)geführt. Die Lieder und Motetten über die gefangenen Fürsten Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen und über den »Judas von Meißen« Moritz von Sachsen sind ebenso Teil jenes Diskurses wie die Spottlieder auf das Augsburger Interim.

217 »[...] und als die kay. mt. hinab über den Berlach gezogen, haben die statpfeifer im ercker, da man die berüef aushut, am Rathaus gepfffen, bis die kay. mt. wol hinab komen ist. Gott, dem allmechtigen, sei lob er und preiß, daß es also ergangen, und daß kein prunst geschehen ist« (Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 91).

IN GRATIAM SERENISSIMÆ, ET GRATIOSISSIMÆ D:DOMINÆ MARIÆ, VNGARIÆ, AC BOEMIÆ REGINÆ, INFERIORIS Germaniæ gubernatricis, Dominæ suæ clementissimæ composuit, Benedictus. Anno. 1. 5. 4. 8.

AD LECTOREM. QVISQVIS ES ASPICIENS HVIVS MODVLAMINA CANTVS

QVAQVE POTES MVVAS SPONTE IUVABIS OPE.

SIMODOMVSARVM TE MOVEET VLVVS HONOR.

Erunt primi nouissimi & nouissimi primi. B. S. illi. quicunq; celebrant tuam comemoratio- nem B. S. illi. Erunt primi nouissimi & nouissimi primi. L'lect bene operor est qui contratur. S. lexu B. illi. Sexu pro deuoto femineo to femineo illi. Sexu pro deuoto femineo populo interueni pro clero p' clero intercede p' deuoto miferis in ua puillanimes reuoue flebiles ora pro Anceta Maria succurre B. Anceta Maria succurre BASSVS. SPERIVS. Secunda Pars. Tenor Contra. S. Sentiant omnes tuum C. leuamen illi. Sentiant omnes tuum leuamen quicunq; celebrant tuam comemoracionem tu am comemoracionem tuam comemoratio- nem illi. Erunt nouissimi primi & primi nouissimi.

Secunda Pars. Bassus Superius. Sentiant omnes tuum C. leuamen illi. Anceta Maria succurre B. Anceta Maria succurre

Tenor Contra. Anceta Maria succurre mis; C succurre miseris iuua puillanimes reuoue flebiles o ra pro po pu lo interueni pro clero interce de pro deuoto intercede pro deuoto femineo sexu pro C. deuoto C. femineo sexu. Canon. Qui non est necum. Contra me est.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

INGENVM AVTHORIS MERITA DIGNABERE LAVDE. CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CÆSARÆ AC REGIÆ MAIESTATIS.

Abb. III/4: Benedictus Appenzeller, Sancta Maria succurre miseris – Sentiant omnes, Augsburg 1548, D-Mbs, 2°Mus.pr. 156#5.

Salminger

**PRO GRATIARVM ACTIONE SERENISSI-
MÆ ET GRATIOSISSIMÆ D. DOMINÆ MARIÆ, VNGARIÆ, AC
BOEMIÆ REGINÆ. INFERIORIS GERMANIÆ GVBERNATRICIS, DOMINÆ
suz Clementissimæ offert. SIGISMVNDVS SALMINGER.**

ROGIER. CANON FUGA QVATVOR VOCVM.

Recordare domine testamenti tui testamenti tui & dic angelo perucienti & dic angelo perucienti

& dic angelo perucienti cesset is manus tua cesset is manus tua ut nō defoleat terra ut nō defoleat terra ter ra ut nō defoleat ter ra

**CANON REPENDVNT VICES.
DISCANTVS ALTVS.**

Sicut lilium inter spi nas inter spi nas

sic amica mea inter filias illi inter filias ho mi num,

LIBRARIATHECA
REGIA
MORACES

= Rogier
vgl. 4^o Mus. pr. 40
Nr. 3.

**CANON. REPENDERE VICES GRATI
BASSVS TENOR.**

Sicut li filium inter spinas sic amica mea inter fi li as inter

sic amica mea inter filias inter filias hominum

Clemens non papa. Canon. Per quintam. Se

Domine domine nonne bonū semen seminasti

& ait il li illi haec fecit inimicus homo.

Austritaję generosa domus Regina propago
Clarior at multo laudibus ipsa tuis,
Fratribus inuictis Fernando & Caesare felix
Quos caput et diuos, maximus orbis habet.
Mularum quondam qui turabantur honores
Dignatę Pierijs cura deabus erant
Illorum celebris volitabat fama per orbem
Et meritę poterant laudis honore frui,
Regia res erat. Aonias ornare Camenias
Nec quod Principibus dignius esset, erat,
Nunc ut cuncta fere sensim ruitura labascunt
Atq; senescens terminus orbis adest,

Vix pauli Musae qui cōplectant
Quęq; artes foueat nōc honore
Exulibus prope iam tu praestas o
Regina, hospitio gaudeat Appo
Turba colens Musas, se sentit, etc
Surgit & in laudes ingeniosa t
Nec vacuas refero, Regina, reli
Magna mihi studię sunt me
Namq; dedit nuper tua mu
Munera muneribus nōc
Accepi, & gratę tanto pi
Vora dedi tantum plu

Cum Gratia & Priuilegio Caes

Augustae excudebat Ph.

Abb. III/5: Rogier Pathie, Recodare Domine testamenti tui; Ders., Sicut lilium; Clemens non Papa, Domine nonne bonum semen seminasti, Augsburg [1548], D-Mbs, 2^oMus.pr. 156#7.

Mus. Br.
150/2

GENEROSIS NOBILIBVSQVE DOMINIS IOANNI IACOBO, GEORGIO, CHRISTOPHORO, VDALRICO, REIMVNDIO FVGGERIS FRATRIBVS GERMANIS, DOMINIS ET MOECENATIBVS SVIS PERPETVO COLENDIS, DEDICAVIT SIGISMVNDVS SALMINGER.

M.D.XLVIII.
CANON.
Fuga. Octo vocum. Medius circulus fugam habet, cum quae duae exteriori & duae interiori circuli voces incipiunt, ita tenent, ut ex medijs circuli voces, tres aditus vocis in unum, in fineque post tria tempora sibi subsequantur. Exteriori & interiori circuli voces, in medijs circuli fugam cadunt, ubi morantur, et sic in medio consistit virtus, ac primi sunt notissimi, & novissimi primi.
AVTORE HVLDERICO BRATELLIO.

Fuggeri patrie magnum decus, atq; parentum
Gloria, praeclara clara propago domus,
Quo studio Musas iam dudum sponte iuvenis
Quantum & in vobis sit pietatis amor,
Iam dudum patriae est testis, patriaeq; coloni
Ostendunt vestrae munera magna domus.

Et mihi sunt testes vestri beneficia fauoris
Plurima, quae capiti fulera fuere mei.
Atq; sic gratiam vobis testantur mentem
Dum mea paupertas munera parva parat,
Forte mihi occurrunt, cœcordum Encomia fratrum
Me, digna, & vobis munera vasa mihi,

Accipite hoc igitur placato pectore munus,
Parvasq; magnorum, sint mea dona, locos
Quosq; regant vires fortune, promptis volentibus
Praefici, quae fertur saepe placere Deo,
Vultis faciles, concordia pectora, fratres,
Pergite, quod facitis, quatio, laute mihi,

CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CAESAREAE AC REGIAE MAIESTATIS,
Augustae Vindelicorum excudebat Philippus Vihardus.

Abb. III/6: Ulrich Brätel, Fuga octo vocum: Ecce quam bonum, hrsg. von Sigmund Salminger, Augsburg 1548, D-Mbs, 2° Mus. pr. 156#2.

Kapitel IV

Tod und Verklärung Der Reichstag 1559

IV Tod und Verklärung – Der Reichstag 1559

Der Augsburger Reichstag des Jahres 1559 stand ganz im Zeichen der Abdankung Kaiser Karls V. Der Thronverzicht war ein Ereignis von epochalen Ausmaßen. Noch nie hatte ein Kaiser des Heiligen Römischen Reichs diesen Schritt gewagt. Karl hatte seinen Bruder, den römischen König Ferdinand, noch während des Reichstags 1555 aus den Niederlanden über seinen Entschluss informiert. Ferdinand, der bemüht war, die Verhandlungen zum Augsburger Religionsfrieden zu einem guten Ende zu bringen, gelang es, die Absichten des Kaisers geheim zu halten und die Behandlung der Angelegenheit auf dem Reichstag zu verhindern.¹ Kurz bevor sich Karl im September 1556 ins spanische Exil aufmachte, hatte er seinem Bruder die ›Administratio imperii‹ übertragen. Ferdinands Anspruch auf die Thronfolge war innerhalb des Reichs vergleichsweise unangefochten. Er wurde Anfang 1558 in Frankfurt von den Kurfürsten in Frankfurt zum ›erwählten‹ Kaiser bestimmt. Sowohl von französischer Seite als auch aus dem Vatikan wurde die Amtsübernahme Ferdinands jedoch empfindlich gestört.² Selbst nach dem Tod Karls V. im spanischen Exil am 21. September 1558 bestritt Papst Paul IV. (1476–1559) Ferdinands Anrecht auf die Kaiserwürde. In den Verhandlungen des Reichstags – es war die erste Versammlung der Reichsstände unter Ferdinand als Kaiser – stand die Legitimität des Kaisers trotz dieser außenpolitischen Drucksituation nicht im Vordergrund.³ Die Tagesordnung wurde vor allem von der ›Türkenhilfe‹ und der Bestätigung des Augsburger Religionsfriedens bestimmt.⁴

Für die Tektonik der musikalischen Institutionen bedeutete der Regierungswechsel eine spürbare Verschiebung des Gefüges. Da Ferdinand schon seit den 1520er Jahren über eine eigene stattliche Kapelle verfügte,⁵ bestand für ihn keine Notwendigkeit, in größerem Maßstab Musiker aus dem Hofstaat seines Bruders zu übernehmen. Die

1 Alfred Kohler, *Ferdinand I.: 1503–1564. Fürst, König und Kaiser*, München 2003, S. 256.

2 Ernst Laubach, *Ferdinand I. als Kaiser. Politik und Herrscherauffassung des Nachfolgers Karls V.*, Münster 2001, S. 255–264.

3 Ferdinand legte die Vorwürfe des Papsts zwar dem Kurfürstenkollegium bereits kurz nach Eröffnung des Reichstags im März 1559 zur Beratung vor. Das Gremium beschäftigte sich jedoch kaum mit der Vorlage; Josef Leeb, »Das Reichstagsgeschehen von 1559 und die Problematik der Kaiserwahl Ferdinands I.«, in: *Reichstage und Kirche. Kolloquium der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hrsg. von Erich Meuthen, Göttingen 1991, S. 236–256, hier S. 250–255.

4 Zum Ausschreiben des Reichstags siehe Josef Leeb (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Kurfürstentag zu Frankfurt 1558 und der Reichstag zu Augsburg 1559* (= Deutsche Reichstagsakten, Reichsversammlungen 1556–1662 3), Göttingen 1999, S. 249 f.

5 Markus Grassl, »Die Musiker Ferdinands I. Addenda und Corrigenda zur Kapelle«, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 5 (2012), S. 24–50.

Musiker Karls V., unter ihnen der Hofkapellmeister Nicolaus Payen, fanden teilweise Anstellung am Hof Philipps II. von Spanien.⁶ Für die Sänger und Instrumentalisten Ferdinands I. war der Reichstag 1559 der erste als »kaiserliche« Hofmusiker. Sie dürften den zeremoniellen Sonderstatus jedoch bereits beim Reichstag 1555 weitgehend ausgefüllt haben, als Karl V. und sein Hofstaat der Versammlung fernblieben.

Das folgende Kapitel beleuchtet zwei Aspekte des Reichstags 1559, die das Bild eines um Legitimation ringenden Kaisers aus musikwissenschaftlicher Perspektive ergänzen. Die Untersuchung der Exequien im unmittelbaren Vorfeld des Reichstags fragt nach der Rolle der Musik im Rahmen dieser repräsentativen Großereignisse. Es soll gezeigt werden, dass die musikalische Inszenierung der Exequien als Schlüsselement des Ausdrucks dynastischer Kontinuität verstanden werden kann.

Mit den *Cantiones sacrae* rückt anschließend eine Motettensammlung ins Zentrum des Interesses. Die zweibändige Anthologie wurde während des Reichstags 1559 in Augsburg veröffentlicht und enthält in beträchtlichem Umfang politisches Repertoire.⁷ Die repräsentative Anlage der *Cantiones sacrae* soll im Licht der Ereignisse rund um die Ständeversammlung und der politischen Großwetterlage der Jahre um 1559 diskutiert werden. Fragestellungen nach der Form Selbstdarstellung der österreichischen Habsburger sind hierbei von besonderer Relevanz.

1 Der Kaiser ist tot, es lebe der Kaiser!

Der außenpolitische Druck auf den neu gewählten Kaiser verlieh dem Reichstag besondere politische Brisanz. Ferdinand war während des Ständetreffens sehr darauf bedacht, die Legitimität seiner Herrschaft in allen seinen Handlungen zu betonen. Lautes und pompöses Auftreten war jedoch nicht möglich, schließlich stand der Reichstag aufgrund des Tods Karls im Zeichen der Trauer.⁸ Zu einem zentralen Repräsentationsraum für Ferdinand sollten die prachtvollen Exequien werden, die in den Wochen unmittelbar vor der Reichstagseröffnung stattfanden. Nicht nur Karl V. wurde betrauert, sondern auch Maria von Ungarn, die Schwester Ferdinands, die ebenfalls 1558 verstorben war. Darüber hinaus fand eine Trauerfeier für Maria I. von England, die Frau Philipps II., statt. An dieser Stelle will ich mich auf

6 Als Karl V. in sein selbstgewähltes Exil in das spanische Kloster St. Yuste ging, blieben die meisten Musiker seiner Kapelle in den Niederlanden zurück. Nach seinem Tod 1558 wurde die Kapelle schließlich aufgelöst. Zu den letzten Jahren Karls V. siehe Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion* (= *Studies in Medieval and Renaissance Music* 12), Woodbridge 2012, S. 199–202. Zu Payen siehe Ignace Bossuyt, Art. »Payen«, in: *MGG*², Personenteil 13 (2005), Sp. 216 f.

7 Die Vorrede datiert auf den 4. Mai 1559.

8 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, S. 251.

die Schilderung der Exequien für Karl V. beschränken, da diese in den verfügbaren Quellen am detailliertesten beschrieben wurden und somit für Fragen der Musik am ergiebigsten sind.⁹ Der Zeitpunkt der Feierlichkeiten war mit Bedacht gewählt, markiert der 24. Februar 1559 doch nicht nur den Geburtstag Karls, sondern auch den Jahrestag seiner Krönung. Die formale Struktur habsburgischer Exequien war durch das gesamte 16. Jahrhundert stark standardisiert. Freilich fanden nicht nur in Augsburg, sondern auch in anderen europäischen Städten Exequien für den verstorbenen Kaiser statt – die prominentesten wohl auf Veranlassung Philipps II. von Spanien in Brüssel. Beide, die Brüsseler und die Augsburger Ereignisse, sind auffallend gut dokumentiert. Für die Augsburger Feierlichkeiten haben sich zwei Berichte des Theologen Friedrich Staphylus (1512–1564) erhalten, die noch 1559 in Dillingen gedruckt wurden.¹⁰ Inhaltlich sind die Beschreibungen größtenteils deckungsgleich. Die lateinische Beschreibung ist stellenweise detailreicher und nennt, anders als die deutsche Fassung, den kaiserlichen Hofkapellmeister Pieter Maessins namentlich als Teilnehmer an den Trauerfeierlichkeiten.¹¹ Staphylus' Berichte haben in erster Linie den Charakter von Heroldsberichten im Stile eines Caspar Sturm. Politisch heikle Momente wie die Weigerung der protestantischen Reichsstände, an Teilen der Feierlichkeiten teilzunehmen, erwähnt der Chronist mit keinem Wort.¹² Der Umstand, dass die Beschreibung sowohl in deutscher als auch in lateinischer Sprache erschienen ist, weist auf die Internationalität der Zielgruppe des Pamphlets. Eine aufwendig durch Holzschnitte illustrierte Schilderung der Brüsseler Exequien wurde in sechs Sprachen übersetzt.¹³ Entsprechend ihrer überregionalen Bedeutung wurden sowohl die Augsburger als auch die Brüsseler Exequien zu medialen Großereignissen. Das

-
- 9 Grundlegend: Achim Aurnhammer und Friedrich Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 62/63 (1980/81), S. 101–157. Der Forschungsstand zur Musik im Rahmen von habsburgischen Exequien im 16. Jahrhundert ist äußerst übersichtlich. Die einzige neuere, umfangreiche Studie entstand anlässlich des 500. Todestages Philipps des Schönen; Stefan Gasch und Birgit Lodes (Hrsg.), *Tod in Musik und Kultur*, Tutzing 2007. Die Augsburger Exequien für Maria von Ungarn fanden am 28. Februar und 1. März, die für Maria von England am 1. und 2. März statt; Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 310–321; Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 32 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 7), Leipzig 1917, S. 345; Friedrich Staphylus, *De Exequiis Caroli V. Maximi*, Augsburg 1559, VD16 S 8583.
- 10 Friedrich Staphylus, *Aigentliche, unnd warhafft Beschreibung*, Dillingen 1559, VD16 E 706; Staphylus, *De Exequiis Caroli V. Maximi*.
- 11 Staphylus, *De Exequiis Caroli V. Maximi*, fol. T3r.
- 12 Die protestantische Perspektive auf die Ereignisse findet sich bei A. Kluckhohn (Bearb.), *Briefe Friedrich des Frommen Kurfürsten von der Pfalz. Erster Band 1559–1566*, Braunschweig 1868, S. 4–7.
- 13 Aurnhammer und Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, S. 117.

Hauptaugenmerk der erhaltenen gedruckten und chronikalischen Berichte liegt auf der visuellen Gestaltung der Zeremonien, sie lassen gelegentlich auch Rückschlüsse auf die musikalische Umrahmung zu.¹⁴

1.1 »Mit fröhlichen Gesengen«

Sowohl die kaiserliche Hofkantorei als auch die kaiserlichen Hoftrompeter waren in die Trauerfeierlichkeiten eingebunden. Beide Institutionen nahmen auf sehr unterschiedliche Weise eine zentrale symbolische Funktion ein. Am Beginn der Exequien stand eine große Prozession zum Augsburger Dom, an der die Sänger des Kaiserhofs teilnahmen.

Anfenglich und gleich gestracks auff den alhieigen gantzen Clerum/ Prelaten/ Cardinal/ Ertzbischof unnd Bischof/ ist geuolget der Röm. Kay. May. gantze Cappellen/ der gestalt/ das die knaben voran/ darauff die Cantores, letstlich die Clerici von den Cantorn/ unnd dann die Ordinarj Capplän auff einander, unnd alwegen zwen und zwen zugleich der Clerisey gangen/ und seind die Capplän allain Cappelaniter angethon gewesen one Chorröck/ unnd also in die kirchen kommen/ alßdann aber haben sie alßbald ire Chorröck angezogen.¹⁵

Die Position einer Person oder einer Gruppe im Rahmen einer mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Prozession war von großer symbolischer Relevanz. In der Reihenfolge des Zuges äußerte sich das ständische Gefüge einer Stadt, eines Fürstentums oder des ganzen Reichs wider. In diesem Fall bildete Ferdinands Kapelle das Verbindungsglied zwischen dem Klerus der Stadt und den offiziellen Vertretern des Stadtrates. Die Hofmusiker repräsentierten das Ende des geistlichen Prozessionsteils und stellten gleichzeitig den Beginn des weltlichen Teils dar. In bemerkenswerter Genauigkeit geht Staphylus auf die interne Reihenfolge der Hofgeistlichkeit ein. Der Theologe macht in seiner Momentaufnahme die institutionelle Doppelnatur der Hofkapelle sichtbar. Diese bestand sowohl aus Klerikern als auch aus professionellen Musikern ohne geistliche Weihen.¹⁶ Ob die Hofkapelle während der Trauerprozession musikalisch in Erscheinung trat, geht aus den vorliegenden Berichten nicht hervor. Im Falle der Exequien für Erzherzog Karl in Graz im Jahr 1590 existiert allerdings eine Holzschnittserie, die steirische Hofsänger abbildet, die aus Stimmbüchern zu singen scheinen.¹⁷ Es ist somit durchaus denkbar, dass auch während des Augsburger

14 Der Augsburger Chronist Paul Hector Mair erwähnt die Exequien eher beiläufig; Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 342.

15 Staphylus, *Aigentliche, unnd warhafft Beschreibung*, fol. B3^v.

16 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 25.

17 Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern 3), Leipzig 1976, S. 196.

Trauerzuges gesungen wurde. Nach dem Einzug in den Augsburger Dom nahm die Hofkapelle ihre Position auf dem Lettner im westlichen Chor der zweichörigen Augsburger Hauptkirche ein:

Gleicher gestalt hat sich die mehrberürt Kay. Cappellen/ ausser der Capplän/ den nechsten auff die Borkirchen des angeregten newen Chors (das ist/ alda man sonst pflegt die Episteln und Evangelia zusingen) verfügt/ und daselbsten iren dienst/ hernacher mit dem gesang vericht.¹⁸

Seinem Fokus auf den zeremoniellen Ablauf der Feierlichkeiten entsprechend legt Staphylus sein Hauptaugenmerk auf die Nennung der zahlreichen Akteure, die räumliche Aufteilung der Gemeinde und auf die visuelle Gestaltung des Kirchenraumes. Die liturgischen und damit auch die musikalischen Inhalte der Vigil setzt er womöglich als bekannt voraus. Er beschränkt sich auf die Feststellung, dass die Musiker während der Messe tätig waren, und unterlässt eine Bewertung des Gehörten.

Doch bereits der Umstand, dass die Sänger in die Totenvigil eingebunden waren, ist im Rahmen der kontroversen akademischen Diskussion um die Rolle der Musik im Totenoffizium von einigem Wert.¹⁹ Für die Frage nach der Repräsentativität des Auftretens der kaiserlichen Kapelle erscheint die Frage nach der Art der erklangenen Musik nachrangig. Die bloße Aktivität einer professionellen und personell gut ausgestatteten Hofkapelle schrieb dem Ereignis die musikalische Signatur des Kaiserhofs ein. Dies ist im Rahmen eines Ereignisses, in dem verschiedenste Akteure – etwa als Zelebranten – in den Vordergrund traten, durchaus bemerkenswert.

Am folgenden Tag fanden sich die Reichsstände erneut im Augsburger Dom ein. Der zweite Teil der Exequien begann mit einem Requiem, einer *Missa pro defunctis*. Ob die Musiker des Hofes an dieser Messe erneut beteiligt waren, lässt sich auf Basis der verfügbaren Quellen nicht ermitteln – was freilich die Möglichkeit nicht ausschließt, dass die Hofmusiker doch tätig wurden. Nach der Messe hielt der Kardinal von Trient eine Totenpredigt.

Als nun bemelt *Officium pro defunctis*/ das ist, das Seelampt/ duch den Herrn Cardinal mit andern mehr Ceremonien/ Gsängen/ und Gebetten/ by der Kay. Baar etc. volbracht/ ist volgends Herr Ertzbischoff von Saltzburg/ uber Altar gestanden/ und das ander *Officium de Trinitate* angefangen/ Welches auch mit frölichen gesengen/ durch die Kayserliche Capelle gehalten worden.²⁰

18 Staphylus, *Aigentliche, unnd warhaffte Beschreibung*, fol. D2^r.

19 Antonio Chemotti, *Polyphonic music pro mortuis in Italy 1550–1650: Mimesis in Sacred Music*, Diss., Universität München 2017, Druck in Vorbereitung.

20 Staphylus, *Aigentliche, unnd warhaffte Beschreibung*, fol. F2^v.

Nach dem Requiem für Karl erklang wie schon beim Konstanzer Reichstag 1507 eine zweite »fröhliche« Messe (Kap. I/4.1). Innerhalb seines Berichts zum ersten Mal beschreibt Staphylus hier einen persönlichen Eindruck der erklungenen Musik. Womöglich akzentuiert er die fröhlichen Gesänge, um den Kontrast zwischen der Totenfeier und der Dreifaltigkeitsmesse herauszustellen. In einem Brief an den Abt des Klosters Weingarten Gerwig Blarer beschreibt der Gesandte Sebastian Reichardt die Geschehnisse im Augsburger Dom. Er spricht vom Singen der Kantorei, vom Spiel der Orgel und vom »vast herrlich[en]« Spiel »mit allen instrumenten« im Rahmen der abschließenden Messe.²¹ Reichardts Schilderungen konkretisieren die offene Bewertung Staphylus' und geben eine Vorstellung von der klanglichen Pracht des Amtes.

Anders als bei den Konstanzer Exequien für Philipp den Schönen 1507 wählte man in Augsburg 1559 nicht das Offizium für Maria Himmelfahrt, sondern das Officium de trinitate. Im unmittelbaren Vorfeld des Reichstags scheint diese Entscheidung besonders bemerkenswert, denn dieses Zeremoniell war unter anderem für die Eröffnungsgottesdienste von Reichstagen vorgesehen. Im Rahmen einer feierlichen Messe zu Ehren der Dreifaltigkeit baten die versammelten Reichsstände und Gesandten um göttlichen Beistand für die bevorstehenden Verhandlungen (Kap. I/2.2).²² Der Verweis auf die genaue liturgische Verortung dieses letzten Teils der Exequien ermöglicht nicht nur Überlegungen zu den Hintergründen der Feier, sondern lädt auch zum Nachdenken über das Repertoire ein, das in diesem Zusammenhang erklingen ist. Jedoch fehlen im Repertoire der Hofkapelle Ferdinands klare Hinweise, die bei der Zuordnung spezifischer Kompositionen helfen könnten.

1.2 Das Schweigen der Trompeten

Kaiser Ferdinand I. war bereits knapp zwei Monate vor den Trauerfeierlichkeiten am 31. Dezember 1558 in Augsburg angekommen. Obwohl er die Stadt schon zahlreiche Male besucht hatte, wäre dies ein Anlass für eine besonders aufwendige Einzugszeremonie gewesen, denn der erste Einzug als Kaiser war in zeremonieller Hinsicht von hervorgehobener Bedeutung. Doch der »Adventus« fiel deutlich weniger prunkvoll aus als der letzte Ersteinzug im Jahr 1530, als Karl V. frisch gekrönt mit großem Pomp in Augsburg angekommen war (Kap. II/3). Dokumentiert ist der Eintritt Ferdinands am letzten Tag des Jahres 1558 unter anderem in einer anonym erschienenen

21 Heinrich Günter (Bearb.), *Gerwig Blarer Abt von Weingarten und Ochsenhausen. Briefe und Akten. Zweiter Band 1547–1567*, Stuttgart 1921, S. 443.

22 Die Kostenabrechnung der Feier: Finanz- und Hofkammerarchiv Wien, Reichsakten 202, fol. 53^r–73^r.

Reimchronik.²³ Sie schildert nicht nur die Garderobe der Prozessionsteilnehmer, die überwiegend in trauerndem Schwarz gehalten war, sondern widmet sich in einer detailreichen Beschreibung auch den kaiserlichen Hoftrompetern.

Auch nach in vier glid Trummeter
 Die ritten ordenlich daher/
 Gar züchtiglich mit seinem prangen
 Und hetten auff dem rucken hagen/
 Ire Trommeten wolgeziert
 Daran schön Fahnen und geschniert/
 Gulden die Fahnen gemacht sein
 Und schön schwartz Adler gmalet drein/
 Mit zwayen köpfen und gekrönt/
 Das alles was gar wol geschönt/
 Doch Rittens ein in stiller massen
 Dann kainr die Trommeten hat plasen/
 Wie dann sonsten ist der gebrauch
 Aber die klag die macht es auch/

Als Zeichen der Trauer unterließen die Hoftrompeter ihre sonst üblichen Signale und Rufe und trugen ihre Instrumente symbolisch auf dem Rücken. Besonders wichtig erscheinen dem Autor der Reimchronik das visuelle Erscheinungsbild und die kunstvolle Verarbeitung der an den Instrumenten angebrachten Fahnen. Die Trompeten und ihre materielle Gestalt rücken in den Fokus – allein sieben Verse sind ihrem Erscheinungsbild gewidmet. Die Trompeten scheinen sich von ihrem eigentlichen Verwendungszweck entfremdet zu haben. Von einem Attribut des Herrscherlobs wurden sie zu einem Objekt der Trauer.²⁴ Die schweigende Trompete war im Rahmen des Einzugs von Kaiser Ferdinand I. in Augsburg zum visuellen Symbol der Staatstrauer geworden.²⁵

Schon in den Jahren 1525/26 war Ferdinand – damals noch als Erzherzog und Stellvertreter seines Bruders – anlässlich eines Reichstags in Augsburg zu Gast gewesen. Bereits für diese Ständeversammlung lassen sich die klangliche Steuerung einer Einzugsprozession und der Einsatz von Stille als symbolisches Handeln belegen. Nach Auskunft des Chronisten Clemens Sender verstummte das Spiel der Trompeten in dem Moment, als sich die Prozession am Haus des im Sterben liegenden Jakob

23 Anonym, *Warhafft, auch gantz glaubwürdige Newe zeytung*, o. O. [1559], VD16 W 199, fol. A4^r.

24 Zur Transformation der Trompete vom Symbol des Herrscherlobs zum Trauerobjekt befindet sich ein Aufsatz des Autors in Vorbereitung.

25 Kaiser Ferdinand I. hatte im Vorfeld seines Einzugs alles »freudenspil« zu seiner Begrüßung untersagen lassen, weshalb vor den Stadttoren nur Salutschüsse abgegeben wurden; Leeb, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 3 (1558/59), S. 282 f.

Fugger vorbei bewegte.²⁶ Im Jahr 1493 war König Maximilian I. in Wien ebenfalls ohne Trompeten und Pauken und in schwarzer Trauerkleidung eingezogen, um seine Trauer um den verstorbenen Kaiser Friedrich III. zum Ausdruck zu bringen.²⁷ Vermutlich ließe sich diese symbolische Verwendung schweigender Trompeten im Rahmen von Einzugsprozessionen noch deutlich weiter zurückverfolgen.

Die Hoftrompeter des Kaisers waren nicht nur am Einzug des Kaisers in der Reichsstadt, sondern auch an den Augsburger Exequien im Jahr 1559 beteiligt. Staphylus erwähnt sie im Rahmen seiner Schilderung der Auftaktprozession zum Augsburger Dom. Insbesondere die Position der Trompeter im Zug und ihr Erscheinungsbild interessieren den Chronisten. Die Musiker liefen hinter den kaiserlichen und kurfürstlichen Hof- und Kammerräten und unmittelbar vor den zwölf großformatigen Bannern, die die Herrschaftsgebiete des verstorbenen Kaisers repräsentierten. Bemerkenswert ist Staphylus' Schilderung der Körperhaltung, nach der jeder Trompeter »die Trummeten das underthail ubersich haltend« liefen. Die Fahnen hatten sie über »den arm hangend gehabt«.²⁸ Näheren Aufschluss über diese Pose gibt ein illustrierter handschriftlicher Bericht, der Teile der Trauerprozession bildlich darstellt und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt wird.²⁹ Eines der hierin enthaltenen 24 Aquarelle zeigt die kaiserlichen Trompeter in Trauer-

26 Birgit Lodes, »Zur katholischen Psalmotte der 1520er Jahre. Othmar Luscinus und die Fugger«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 347–387, hier S. 367; »Mit herr Jacob Fugger hat kinig Ferdinandus in seiner krankheit ain solichs mitlaiden gehept, als er allen seinen 12 erblanden, fürstenthumen und herschafften gepotten und verschrieben het, [daß] sie all durch ir botschafft zü Augspurg solten erscheinen, daselben wolt er mit inen ain gemeinen landstag halten am ersten decembris, und mit seiner landschafft auch seinem hoffgesund, mit vil graven, freien, herren, ritter und knecht, auch prelaten, dem cardinal von Saltzburg am 19. Tag decembris engegen ridt bis zü der Lechprugk, und am vierderherein reitten, herr Jacob Fuggers aus zünachtet, verschüff sein mt. allen trummeter und baugenschlager, daß sie still schwigen, aus mitleiden, dann er hette vernomen in tödlich krank zü sein, im kain beschwernus noch beleidung brechte, und auff stillist mit allem seinem volck fürzogen« (Karl von Hegel (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 23 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 4), Leipzig 1894, S. 167).

27 Hermann Wiesflecker, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1990, Nr. 66, S. 9. Eine kontinuierliche Traditionslinie seit dem Spätmittelalter bei der Gestaltung von Trauerprozessionen nimmt auch Rosemarie Vocolka in ihrem grundlegenden Beitrag zu den Exequien im Jahr 1576 an; Rosemarie Vocolka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 84 (1976), S. 105–136, hier S. 122 f.; zu den Exequien Friedrichs III. in Wien 1493 siehe Andreas Zajic, »Von deutschen Gesängen, Trommelschlägern und Heerpaukern. Marginales zur Musik bei Trauerfeiern des frühneuzeitlichen Adels«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 315–341, hier S. 331; Hans Peter Zelfel, *Abbleben und Begräbnis Friedrichs III.*, Diss., Wien 1974, S. 89.

28 Staphylus, *Aigentliche, unnd warhafft Beschreibung*, fol. B4^r.

29 A-Wn, Cod. 7566.

kleidung (Abb. IV/1). Sie halten ihre Trompeten, wie von Staphylus beschrieben, mit dem »underthail über sich«, also falsch herum. Der Schalltrichter zeigt nach oben und das Mundstück ist auf den Boden gerichtet.³⁰

Die Brüsseler Exequien waren das Pendant der Augsburger Ereignisse im geteilten Weltreich des verstorbenen Kaisers.³¹ Während die Augsburger Exequien in großen Teilen der traditionellen Form burgundischer Totenfeiern entsprachen, enthielten die Brüsseler Exequien Elemente des antikisierenden, prachtvollen Herrschertriumphs.³² So verzichtete man in Augsburg bei der Gestaltung der Vigilprozession etwa auf das Mitführen von Prunkwagen wie dem prachtvoll dekorierten Brüsseler Triumphschiff.³³ Gemeinsamkeiten gab es wohl vor allem im Bereich der medialen Dokumentation des Ereignisses. Die Brüsseler Beschreibungen sind sogar noch umfangreicher und prachtvoller als die Dokumente aus Augsburg.³⁴ Der spanische König Philipp II. wollte seine Exequien augenscheinlich – unter anderem durch die aufwendige Bebilderung der Drucke – zu einem Ereignis von überregionaler Bedeutung machen. Auch im Bereich der klanglichen Inszenierung sind Ähnlichkeiten zwischen den Brüsseler und den Augsburger Exequien festzustellen.³⁵ Einer der Holzschnitte des Brüsseler Trauerzugs zeigt Trompeter in einer Körperhaltung, die der in den Augsburger Aquarellen dargestellten Position auffallend ähnlich ist (Abb. IV/2). Wie in Augsburg tragen auch diese Trompeter ihre Instrumente über die linke Schulter gelegt. Die großformatigen Fahnen mit dem kaiserlichen Wappen hängen gut sichtbar über den linken Arm herab. Selbst der Heerpauker trägt seine Instrumente, und die sorgfältig darüber gelegten Banner deuten an, dass er nicht beabsichtigt, sie im Rahmen der Prozession zu gebrauchen. Ostentativ entkoppelt von der Tätigkeit, die mit der Trompete gemeinhin verbundenen wird, rückt die Trompete als stilles Objekt ins Zentrum der Abbildung. Das große Banner mit dem Doppeladler weist ihre Zugehörigkeit zum verstorbenen Kaiser aus. Dass es dem Chronisten wichtig war, die Trompeter bildlich darzustellen, lässt sich an der Gliederung der Prozessionsbeschreibung ablesen. Sie ist in einen Bild- und einen Textteil gegliedert. Letzterer beschreibt den Anfang und das Ende der Prozession, also die Abschnitte des Zugs, die nicht im Mittelpunkt des zeremoniellen Interesses standen. Die Trompeter markieren den Beginn

30 Über die illustrierte Handschrift sind kaum Informationen verfügbar; für eine Beschreibung siehe Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 391.

31 Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Woodbridge 1984, S. 95 f.

32 Aurnhammer und Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, hier S. 115.

33 Ebd., S. 121; Anonym, *La magnifique et sumtueuse pompe funebre*, Antwerpen 1559.

34 Minou Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham 2014, S. 53–80.

35 Auch in Brüssel werden die Sänger der Hofkapelle als Teil des Trauerzuges erwähnt; Anonym, *Wahrhaftige, gruntliche beschreibung und Aigentliche abconterfeigung*, Antwerpen 1559 fol. 3^r.



Abb. IV/1: Anonym, Descriptio germanica pompae funebris, A-Wn, Cod. 7566, fol. [9^r].



Abb. IV/2: Anonym, La magnifique et sumtueuse pompe funebre, Antwerpen 1559, o. S.



Abb. IV/3: Bartholomaeus Hannewald, Parentalia divo Ferdinando, Augsburg 1566, o. S.

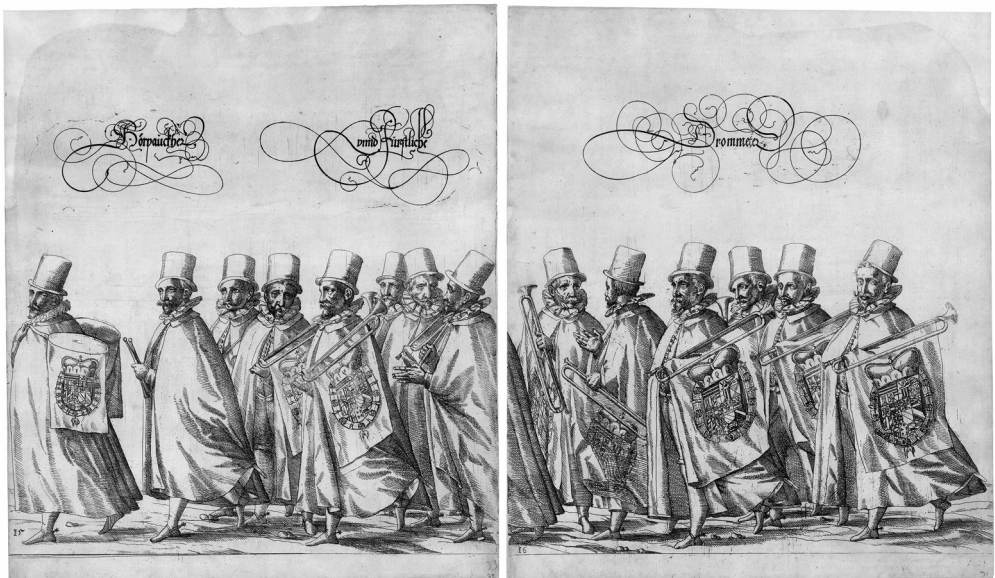


Abb. IV/4: Georg Peham, Leichenzug für Erzherzog Karl II. in Graz im Jahr 1590, Kupferstichserie, 1594, Stadtmuseum Graz, Inv. Nr. M48.

des Bildteiles, was ihre symbolische Relevanz für das Erscheinungsbild des Trauerzuges deutlich unterstreicht.

Exequien waren keineswegs von absoluter Stille geprägt. Beim Prager Begräbnis Kaiser Maximilians II. 1577 sollen etwa während des Trauerzuges alle Stadtglocken geläutet haben. Darüber hinaus wurden Trauerprozessionen regelmäßig von den ständigen Gesängen der Geistlichkeit begleitet.³⁶ Von diesem Klangteppich emanzipiert sich die schweigende Trompete gewissermaßen zu einem autonomen Trauersymbol.

Die beschriebene Darstellungsform kaiserlicher, königlicher oder fürstlicher Trompeter lässt sich in weiteren Beschreibungen habsburgischer Exequien des späteren 16. Jahrhunderts nachverfolgen. Die Begräbnisprozession für Ferdinand I. in Wien im Jahr 1564 ist ebenfalls in einer Holzschnittserie dokumentiert.³⁷ Hier findet sich erneut eine Darstellung von Trompetern in der beschriebenen Haltung. Sie schultern ihre Instrumente, wie es Soldaten mit Hellebarden oder Speißen zu tun pflegen (Abb. IV/3). Es herrscht ein wenig mehr Unordnung als auf den Darstellungen aus dem Jahr 1559. Doch erneut scheint ein unzweideutiger Akzent auf den Trompeten, ihrer Platzierung und den überdimensional wirkenden Bannern zu liegen, die auffallend detailliert dargestellt sind. Im Fall der Exequien anlässlich des Todes von Kaiser Maximilian II. in Regensburg im Jahr 1576 sind keine Abbildungen von Trompetern im Trauerzug erhalten. Archivalische Berichte deuten jedoch auf eine ähnliche Instrumentierung hin.³⁸ Schließlich zeigen auch die Holzschnitte, die anlässlich des Begräbnisses von Erzherzog Karl in Graz 1590 entstanden sind, Trompeter, die ihre Instrumente verkehrt herum, mit dem Mundstück in Richtung Boden zeigend halten (Abb. IV/4). Die Darstellungstradition erstreckte sich über das unmittelbare habsburgische Umfeld hinaus. Auf einem Blatt, das heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt wird, ist ein Teil des Trauerzuges anlässlich der Beisetzung des sächsischen Kurfürsten August von Sachsen im Jahre 1586 abgebildet.³⁹ Erneut sind Trompeter in ihrer trauernden Körperhaltung zu sehen. Besonders bemerkenswert ist die Plastizität der Darstellung körperlicher Anstrengung, die der sächsische Hofpauker auf sich nahm, um seine für den Transport zu Pferd ausgerichteten Heerpauken in der Prozession mit sich zu führen.

Diese Abbildungs- und Darstellungstradition nicht spielender Trompeter legt meines Erachtens folgende Interpretation nahe: Die Trompeter werden hier keineswegs

36 Vocelka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, S. 126.

37 Bartholomaeus Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando*, Augsburg 1566, VD16 H 530.

38 »Im Anschluß daran gingen die kaiserlichen Trompeter, die – als Zeichen der Trauer – die Paniere an ihren Instrumenten umgekehrt angebracht hatten« (zit. nach Vocelka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, S. 123).

39 Anonym *Leichenzug für Kurfürst August von Sachsen im Jahre 1586*, Radierung (insgesamt 29 Blätter), D-Ngm, Inventarnummer: HB160, Kapsel 1361.

als bloße Fahnenträger dargestellt. Auch der Blick auf Quellenmaterial jenseits des habsburgischen Kontexts zeigt: Erst die schweigende Trompete bringt die Trauer angemessen zum Ausdruck. Es handelt sich um mehr als um bloße Abbildungen von Hofmusikern. Inszeniert wird Schweigen als Symbol der Trauer. Dieses zieht seine symbolische Wirkmächtigkeit aus dem Kontrast zu den zahllosen klingenden Herrschereinzügen, Krönungsfeierlichkeiten und festlichen Ritualen und ihren medialen Abbildern. Chroniken und schriftliche Berichte von Herrscherexequien im habsburgischen Umfeld und darüber hinaus lassen vermuten, dass die Abbildungen zumindest teilweise die tatsächlichen Gepflogenheiten in Trauerzügen wiedergeben. Die Holzschnitte und Radierungen sind jedoch mehr als eine quasi-fotografische Wiedergabe der Geschehnisse, sie verkörpern selbst die symbolische Kommunikation der Trauerzüge und tragen unabhängig von ihrem tatsächlichen Verhältnis zum konkreten Ereignis eine musikalische Botschaft in die Öffentlichkeit.

Trauer um den verstorbenen Kaiser Karl V. prägte die ersten Monate des Jahres 1559 in Augsburg. Die traditionell gehaltenen Todesfeiern wurden zu einem Ausdruck von Kontinuität. Als symbolische Handlung waren sie dabei ein integrales Mittel von Regierungstätigkeit, wie es Roy Strong ausdrückt.⁴⁰ Für den neuen Kaiser Ferdinand I. boten sie die Möglichkeit, aus dem Schatten seines Bruders hervorzutreten. Der Wechsel vom Tod zum Leben, der sich nach der Leichenpredigt beim Übergang zum fröhlichen Dreifaltigkeitsoffizium vollzog, wurde musikalisch wirkmächtig begleitet. Orgel und Trompeten brachen ihr trauerndes Schweigen und kehrten zu ihrer alltäglichen Funktion des Herrscherlobs zurück. Die Rückverwandlung der Trompeten in ihren klingenden Zustand verkörperte die musikalische Wiederkehr des Herrscherlobs.⁴¹

13 Die Exequien für Maximilian II. in Regensburg 1576

Einen Sonderstatus im Kontext der Trauerfeierlichkeiten während eines Reichstags nehmen die Exequien für Kaiser Maximilian II. beim Regensburger Reichstag im Jahr 1576 ein. Die Trauerfeiern stellen schon aufgrund ihrer zeitlichen und örtlichen Unmittelbarkeit eine wichtige Ergänzung zu den Augsburger Ereignissen dar. Der Kaiser war während der Verlesung des Reichsabschieds durch seinen Sohn Rudolf verschieden. Zwar starben während Reichsversammlungen immer wieder Würdenträger, der Tod eines Kaisers in Anwesenheit der Reichsstände war in der Geschichte

⁴⁰ Strong, *Art and Power*, S. 97.

⁴¹ Für eine Beteiligung der Augsburger Stadtpfeifer an den Exequien, wie sie im Augsburger Stadtlexikon von Josef Mančal vorgeschlagen wird, sind mir keinerlei Anhaltspunkte bekannt; Josef Mančal, Art. »Stadtpfeifer«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünstedel u. a., Augsburg 1998, S. 836.

des Reichstags jedoch einzigartig.⁴² Die zahlreichen Mythen um die konfessionelle Orientierung Maximilians haben zu einem verstärkten Interesse an den letzten Tagen und Stunden des Kaisers geführt.⁴³ Maximilian wurde erst im Jahr 1577 in Prag beigesetzt, wohin sein Leichnam aus Regensburg überführt worden war. In Regensburg fanden jedoch Exequien für den populären Kaiser statt. Auch wenn die Regensburger Feierlichkeiten weitaus weniger detailliert dokumentiert sind als die Feste in Augsburg 1559, lassen sich einige Details herausarbeiten, die das Bild der Augsburger Ereignisse ergänzen. Wie traditionsbewusst man bei der Gestaltung der Trauerzeremonien vorging, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass man sich für die Organisation der Prager Feierlichkeiten 1577 eigens die Unterlagen des Wiener Kaiserbegräbnisses im Jahr 1564 kommen ließ.⁴⁴

Eine Woche nach dem Tod des Kaisers wurde der Leichnam zunächst in die Regensburger Michaelskapelle gebracht, um dort bis zu den eigentlichen Exequien aufgebahrt zu werden. Vom Transport des Sargs in die Kapelle am 19. Oktober 1576 berichtet eine anonyme handschriftliche Chronik.⁴⁵

Den 19. ist die Leich gegen dem Abendt umb 4 Uhr aus der Rietterstuben von allen Herrn getragen unnd belaittet worden in die Cappeln Sannd Michaelj sambt der Khleryse, so ire Ceremonien gebraucht unnd das media Vidia (sic!) über den Hof gesungen mit ainer ordennlichen Procession. Der Leich ist Rudolffus, Matthias unnd Maximilianus in der Clay nachgeulget. Ist in der Cappeln daselbst verbliben, bey wellicher man die Psalm nach altem Gebrauch gesungen.⁴⁶

Der Chronist bemerkt nicht nur die Anwesenheit der »Khleryse«, also wohl auch der Hofkapelle, er erwähnt auch eine Abweichung von den ihm bekannten Trauergewohnheiten. Man sang ein *Media vita*, eine Antiphon, die ihren eigentli-

42 Auf die Einmaligkeit der Regensburger Trauerfeierlichkeiten weist auch Rosemarie Aulinger (später Rosemarie Vocelka) hin; Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 317; Vocelka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«.

43 Als sich Maximilians Gesundheitszustand gegen Ende des Reichstags (ab dem 5. Oktober) zusehends verschlechterte, rief man seinen Sohn Rudolph II. aus Prag herbei, der am 10. Oktober in Regensburg eintraf. Kaiser Maximilian II. verstarb am 12. Oktober 1576 im Moment der Verlesung des Reichsabschieds durch seinen Sohn; vgl. Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 319 f.; zum Forschungsstand zu den konfessionellen Fragen rund um die Person Maximilian II. siehe Vocelka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, S. 109 f.

44 Ebd., S. 116.

45 Becker vermutet, dass es sich bei dem Autor um eine Person aus dem direkten Umfeld des Kaisers handelt; Moriz Alois Becker, »Die letzten Tage und der Tod Maximilians II.«, in: *Blätter des Vereins für Landeskunde in Niederösterreich* 11 (1877), S. 308–343, hier S. 308.

46 Zit. nach Becker, »Die letzten Tage und der Tod Maximilians II.«, S. 315 f.

chen liturgischen Ort zumeist in der Komplet hatte, aber auch in der Fastenzeit zum Einsatz kam. In der römischen Liturgie wurde *Media vita* ausschließlich am Karfreitag gesungen.⁴⁷ Die Verwendung in Trauerkontexten ist dagegen eher selten.⁴⁸

*Media vita in morte sumus, quem querimus adiutorem, nisi te domine, qui pro peccatis nostris iuste irasceris? Sancte deus, Sancte fortis, Sancte misericors salvator, amare morti ne tradas nos.*⁴⁹

Mitten im Leben sind wir im Tod. Wen sollten wir zur Hilfe rufen, wenn nicht Dich, Herr, der Du mit Recht über unsere Sünden zürnst? Heiliger Gott, heiliger Starker, heiliger erbarmender Retter, dem bitteren Tod gib uns nicht Preis.⁵⁰

Die durchgehende Pluralform zeigt es an: Die Antiphon handelt nicht von der Trauer um einen einzelnen Menschen, sondern sie besingt die kollektive Konfrontation mit dem Tod. Für den anonymen Chronisten erschien sie wohl besonders erwähnenswert, weil sie von dem ihm bekannten Ritus abwich. Der symbolischen Dimension der kollektiven Andacht scheint er keine besondere Beachtung geschenkt zu haben. *Media vita* wendet den Fokus vom Sarg auf die Trauernden, gewissermaßen vom Jenseits ins Diesseits. Die Antiphon erfreute sich auch im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Mehrstimmige Vertonungen existieren etwa von Ludwig Senfl, Nicolas Gombert, Pierre Manchicourt und Orlando di Lasso. Die Frage jedoch, ob *Media vita* als Choral oder in einer der zahlreichen mehrstimmigen Bearbeitung gesungen wurde, lässt der Chronist unbeantwortet.

Nur eine Abbildung der Trauerfeierlichkeiten für Maximilian II. im Jahr 1576 hat sich aus dem habsburgischen Umfeld erhalten. Die Holzschnittserie mit den Darstellungen eines Trauerzugs wird heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt.⁵¹ Aulinger ordnet die Graphiken auf Basis der dargestellten Per-

47 Stefan Engels, »Todes- und Totenmusik im Mittelalter. Einstimmige liturgische Totengesänge aus dem mittelalterlichen Salzburg«, in: *Den Tod Tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001*, hrsg. von Renate Hausner und Schwab Winfried, Anif bei Salzburg 2002, S. 153–166, hier S. 157–160.

48 Die Verwendung der Antiphon *Media vita* im Zusammenhang mit dem Totengedenken ist im deutschen Sprachraum keineswegs eine Seltenheit. So findet sie etwa in einer Nürnberger Sammlung wichtiger Responsorien aus dem Jahr 1562 im Abschnitt *In funere* Verwendung; Anonym, *Responsorialia, quae annuatim in Ecclesia*, Nürnberg 1562, VD16 R 1201, fol. 133^v. Auch Johannes Stuchs' Responsorienammlung aus dem Jahr 1509 enthält die Antiphon im Kapitel *Pro defunctis*; Johannes Stuchs, *Responsorialia noviter cum notis impressa*, Nürnberg 1509, VD16 R 1197; fol. 124^r. Für diese Auskünfte danke ich sehr herzlich Herrn Antonio Chemotti.

49 Zit. nach: *Antiphonarium Benedictinum*, A-Gu, Ms. 29.

50 Übersetzung ins Deutsche zit. nach Engels, »Todes- und Totenmusik im Mittelalter«, S. 158.

51 Sebastian Kirchmaier, *Gedenkblatt: Trauerzug für Kaiser Maximilian*, Holzschnitt und Typendruck, o. O. 1577, D-Ngm, Inventarnummer HB26595.

sonen überzeugend jenem Leichenzug zur Regensburger Michaelskapelle zu.⁵² Auf dem ersten Blatt der Serie sind Knaben zu sehen, die aus kleinen Büchern zu singen scheinen. Da insbesondere dieses erste Blatt stark beschädigt ist, ist der hinter den Knaben abgebildete Klerus schlecht zu erkennen. Der Anschluss vom ersten an das folgende Blatt scheint nicht zu funktionieren, was zur Vermutung Anlass gibt, dass mindestens ein Blatt der Serie fehlen könnte. Die Darstellung von (Stimm-)Büchlein kann zwar die Frage, ob bei der Prozession mehrstimmig – etwa eine der zahlreichen *Media vita*-Motetten – gesungen wurde oder ob man sich auf einstimmigen Choralvortrag beschränkte, nicht abschließend klären. Sie rückt jedoch – wie bereits die anonyme Chronik – die Klanglichkeit des Ereignisses ins Blickfeld.

Stille war in Regensburg – wie bereits in Augsburg 1559 – ein Trauersymbol. Nach dem Tod des Kaisers ließ die Stadt alle musikalischen Aktivitäten innerhalb der Stadtmauern untersagen.⁵³ Eine handschriftliche Chronik des Regensburger Stadtschreibers Johann Linda fasst den Erlass des Regensburger Stadtrats zusammen: Der »Erbar Rath, [ließ] allerlay Saithen Spiell, und Instrument, als pfaifen, Lauthen, Orgeln, Trummeten, Item Däntz. und dero glaichen Khurtzwaill« verbieten.⁵⁴ Insbesondere in Anbetracht der zahlreichen Hofmusiker und Spielleute, die sich anlässlich des Reichstags in der Stadt aufhielten, aber auch im Hinblick auf die übliche Freizeitgestaltung der Fürsten während eines Reichstags muss diese Verordnung als einschneidende Maßnahme gewertet werden.⁵⁵ Der klingende Reichstag wurde zur Ruhe gerufen. Kollektives Innehalten war die musikalische Reaktion auf den Tod Kaiser Maximilian II. am letzten Tag der Versammlung 1576. Es schwiegen nicht nur die Trompeten des Kaisers, alle »Kurzweil« wurde zum Zeichen der Trauer ausgesetzt. An die Stelle von Tanzfesten und Banketten traten Trauerzeremonien, in denen die anwesenden Reichsstände nicht nur des Toten gedachten, sondern kollektiv ihrer eigenen Endlichkeit.⁵⁶

52 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 321.

53 Sebastian Roser und Armin Ruhland, »Trauerfeierlichkeiten«, in: *Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart*, hrsg. von Karl Mösenender, Regensburg 1986, S. 57–67, hier S. 133.

54 Johann Linda, *Warhafftige Beschreibung des Acts [...]*, D-Mhsa, Fürstensachen 139, fol. 36–63, hier fol. 54^v f.; Für den Hinweis auf diese wertvolle Quelle sei an dieser Stelle Barbara Eichner herzlich gedankt.

55 In den Tagen um die Exequien (6. bis 8. November) mussten alle Läden in Regensburg geschlossen bleiben und es war jegliches Arbeiten untersagt; Vocolka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, S. 114, Fn. 43.

56 Der Tod des kaiserlichen Rats Granvelle während des Reichstags 1550/51 und die Augsburger Trauerfeierlichkeiten für den Verstorbenen werden in zahlreichen Berichten vom Reichstag erwähnt; Erwin Eltz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1550/51* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 19), München 2005, S. 1090.

Die Regensburger Exequien fanden am 6. und 7. November 1576 statt.⁵⁷ In den Berichten über die Feiern findet sich eine bemerkenswerte Ergänzung zu den Überlegungen rund um die musikalische Gestaltung der Totenvigil am Vorabend zum eigentlichen Requiem: Eine handschriftliche Chronik, die heute im Hauptstaatsarchiv in München aufbewahrt wird, schreibt vom Singen der »khaiß. Musica« während der Vigil.⁵⁸ Die kaiserliche Hofmusik, deren Beteiligung schon im Rahmen der Totenvigil in Augsburg belegt ist, gestaltete also auch 1576 die Vesper. Wie schon in Augsburg 1559 ritt man nach der Vigil wieder in seine Herberge und fand sich am nächsten Morgen zum Requiem im Regensburger Dom ein. Wieder folgten ein Requiem und eine Heilig-Geist-Messe.⁵⁹ Der päpstliche Legat am Kaiserhof Giovanni Dolfin berichtet von dieser Messe in einem Brief:

Finita che fu la messa de' morti, se ne cantò subito un'altra dello Spirito Santo, pregando il Signore Dio che volesse somministrare forze et ingegno a S. M. di poter governare felicemente et accrescere l'Imperio a lei soggetto.⁶⁰

Nach der Totenmesse sang man sofort eine weitere Messe vom Heiligen Geist und bat Gott den Herren, dass er seiner Majestät Kraft und Geschick geben möge, das Reich glücklich und fruchtbar nach seinem Wort zu regieren.

Dolfin benennt das Bitten für eine glückliche und fruchtbare Herrschaft des neuen Kaisers als theologischen Anlass der Feier. Beinahe scheint es, als spiele der Legat auf den Wortlaut der Regelungen zu Eröffnungsgottesdiensten in der *Goldenen Bulle* an (Kap. I/2.1). Diese gibt als Zweck der Messe das Erleuchten der Herzen der versammelten Reichsstände und die Stärkung ihrer Herzen durch den Heiligen Geist aus. Die Wahl des Dreifaltigkeitsoffiziums zum Abschluss habsburgischer Exequien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert unterstreicht also nicht nur die Kontinuität der Herrschaft, sondern betont auch den politischen Neustart, der mit dem Ereignis verbunden war.⁶¹

57 Vocelka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, S. 116 f.

58 Linda, *Warhafft Beschreibung*, D-Mhsa, Fürstensachen 139, fol. 36–63.

59 Becker, »Die letzten Tage und der Tod Maximilians II.«, S. 316. Auch zum Ende der Wiener Exequien für Kaiser Ferdinand im Jahr 1564 wurde ein Dreifaltigkeits-Offizium zelebriert. Der Chronist Bartholomaeus Hannewald betont die Feierlichkeit dieser Messe: »Inceptum est deinceps officium de sancta Trinitate, ea solennitate, qua ipso Trinitatis festo decantari solet« (Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando*, o. S.).

60 Daniela Neri (Bearb.), *Nuntiaturberichte aus Deutschland. Nuntiatur Giovanni Dolfins (1575–1576)* (= Nuntiaturberichte aus Deutschland – Dritte Abteilung 8), Tübingen 1997, S. 666.

61 Anders als 17 Jahre zuvor war die Trauer mit diesem Amt nicht beendet. Nach Abschluss der Exequien begann man mit der Überführung des Leichnams nach Prag. Am 9. November traf man sich zu einem erneuten Requiem, um den Sarg dann »mit voriger solemnitate« in einer Prozession zur Donau auf ein Schiff zu tragen; Becker, »Die letzten Tage und der Tod Maximilians II.«, S. 316.

Das Spannungsfeld zwischen Tod und Leben, zwischen dem Alten und dem Neuen ist konstitutives Element der Herrschaftsrepräsentation. Als solches fand es Eingang in einen publizistischen Diskurs, der keineswegs nur innerhalb zeitgenössischer Festbeschreibungen und Chroniken geführt wurde, sondern – zumindest implizit – auch in Kunst, Literatur und Musik. Wenn es im folgenden Kapitel also um Musikdrucke im Kontext des Reichstags 1559 geht, sind diese selbstverständlich im Licht des Geschehens im Umfeld der Exequien und der Trauer um den verstorbenen Kaiser Karl V. zu lesen.

2 Ein klingendes Haus Österreich – Johannes de Cleves *Cantiones sacrae*

Die Reichsstadt Augsburg war in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eines der Zentren des Notendrucks nördlich der Alpen. In der zweiten Jahrhunderthälfte verebbte die Musikdrucktätigkeit zusehends und Musik wurde in Augsburg nur noch gelegentlich publiziert.⁶² Eine solche Gelegenheit bot der Reichstag im Jahr 1559. Während des Reichstags druckte die Offizin Philipp Ulharts zwei Bände mit Kompositionen des kaiserlichen Hofmusikers Johannes de Cleve. Der vollständige Titel lautet: *Cantiones sacrae, quae vulgo Muteta vocantur. quatuor, quinque & sex vocum, iam primum in luce aeditae*. Der erste Band ist im Vorwort auf den 4. Mai 1559 datiert.⁶³ Die Vorrede des zweiten Bandes nennt den 29. April.⁶⁴ Auch wenn die Datierung der Vorreden nicht zwingend den genauen Erscheinungstermin markieren muss, dürften beide Drucke um die Mitte des Reichstags erschienen sein, der von Anfang März bis Mitte August 1559 tagte.

Die Titelblätter beider Bände fügen sich in das bei Ulhart in der zweiten Jahrhunderthälfte gebräuchliche *Mise-en-page* ein. Sie tragen den gleichen Titelholzschnitt wie die Drucke aus früheren und späteren Jahren und teilen sich mit einigen Bänden das beigegebene lateinische Motto.⁶⁵ Man mag diesen Rückbezug auf die zweibändi-

62 Zum Notendruck in Augsburg: Thomas Röder und Theodor Wohnhaas, »Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges«, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, S. 291–321; Thomas Röder, »Innovation and Misfortune. Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century«, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 1997; Nicole Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *Niveau, Nische, Nimbus. Die Anfänge des Notendrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), Tutzing 2010, S. 315–345.

63 Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae, liber primus*, Augsburg 1559, RISM C 3203.

64 Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae, liber secundus*, Augsburg 1559, RISM C 3204.

65 Mit dem gleichen Titelholzschnitt erschienen bei Ulhardt folgende Drucke: Sigmund Salming (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber primus*, Augsburg 1548, RISM 1548²; VD16 S 1429; Sigmund Salming (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber secundus*, Augsburg 1549, RISM 1549¹; VD16 ZV 13692; Manfredus Barbarinus Lupus, *Cantiones sacrae, quatuor vocum*, Augsburg 1560,

gen *Cantiones selectissimae* von 1548/49, einem Monument der Musikpflege am Hof Karls V., das im Umfeld des Geharnischten Reichstags erschienen war, als Betonung der hofmusikalischen Kontinuität im Reich lesen (Kap. III/3.1). Die *Cantiones selectissimae* und *Cantiones sacrae* formen eine exklusive Gruppe von Musikdrucken, die während eines Ständetreffens in der gastgebenden Reichstadt erschienen sind. Die Präsenz der Reichsstände, die einen großen Teil des potentiellen Kundenkreises für den Kauf von Musikalien ausmachten, bot den auf Repräsentativität ausgelegten Sammlungen die größtmögliche Öffentlichkeit. Insbesondere für dezidiert politische Kompositionen erscheint diese Publizität zentral. Der Titel der Sammlung *Cantiones sacrae* ist hinsichtlich der vertretenen Gattungen irreführend, enthalten die Bände doch keineswegs nur geistliche Kompositionen, sondern jeweils auch politische Motetten in lateinischer Sprache. Das folgende Kapitel nimmt insbesondere die politische Musik der Anthologie in den Blick und versucht, den Druck in die politischen Rahmenbedingungen des Augsburger Reichstags 1559 einzuordnen.

Der erste Band der *Cantiones sacrae* enthält 16 vier- bis sechsstimmige Motetten sowie eine Messe am Ende des Drucks. Widmungsträger ist Kaiser Ferdinand I., der Dienstherr Johannes de Cleves. Es handelt sich um die erste bekannte Widmung einer gedruckten Musiksammlung an einen Kaiser, die im Heiligen Römischen Reich erschienen ist. Zwar wurden Ferdinand bereits in den 1530er Jahren Musikdrucke gewidmet,⁶⁶ zu diesem Zeitpunkt trug er jedoch lediglich den Titel des Römischen Königs. Die Widmung an Kaiser Ferdinand I. verleiht dem ersten Band der *Cantiones sacrae* einige Brisanz. Den Stimmbüchern des Discantus, des Altus, des Tenor und des Bassus ist auf dem vorderen Seitenspiegel ein kaiserliches Wappen beifügt (Abb. IV/5). Noch vor den Paratexten – einem zweiseitigen Vorwort und einem kurzen Lobgedicht der Musik – wird die Verortung des Drucks in die kaiserliche Repräsentationspolitik angezeigt. Wappen wurden – ursprünglich aus einer militärischen Tradition stammend – im 16. Jahrhundert zu einer autonomen Kunstform und vor allem zu multi-dimensionalen Symbolen.⁶⁷ Sie konnten Staaten, Regionen, Dynastien oder Personen, aber auch mehrere



Abb. IV/5: Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae*. Liber primus, Augsburg 1559, fol. Aa1^r.

RISM B 881; VD16 ZV 26540; Johannes de Cleve, *Cantiones seu harmoniae sacrae*, Augsburg 1579, RISM C 3205; VD16 ZV 5126.

66 Beide Bände der Sammlung *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537^r; RISM 1538^s) sind Ferdinand gewidmet; Royston Robert Gustavson, Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg, 1537–1538). Volume I: Text, Melbourne 1998, S. 61.

67 Václav Filip, Art. »Wappen«, in: *LexMA*, Band 8 (1997), Sp. 2031–2034.

dieser Aspekte zugleich repräsentieren. Das kaiserliche Wappen war dabei zweifelsohne etwas Besonderes. Seit Kaiser Sigismund trug es den doppelköpfigen Adler. Es repräsentierte nicht nur das Reich selbst, sondern stand auch für das Amt des Kaisers in seiner ganzen Komplexität: absolute Macht und quasi-dynastische Nachfolge auf der einen und lebensnotwendige Unterstützung der Reichsstände auf der anderen Seite. Die Krone steht als Symbol der Souveränität des Kaisers neben der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies als Ausdruck ritterlicher Tugenden.

Die Vorrede des *Liber primus* ist von de Cleve persönlich signiert. In relativ knapper Form behandelt sie die in solchen Paratexten häufig zu beobachtenden Phrasen über die biblische Verortung geistlicher Musik. Bemerkenswert ist insbesondere das Ende des Vorworts:

Peto igitur humilimè, ut sacratissima Caesarea vestra Maiestas, hoc meum studium & hunc meum laborem, non Caesarea modò, sed patria magis benevolentia complectatur, & me cum reliquis meis collegis, largissimè in posterum et fouere & amare in animum inducat, pro quo pietatis officio sacratissimae Caesareae vestrae Maiestati humilia nostra seruitia offerimus, eamque quàm diustissimè feliciter, & sine armorum strepitu regnare, optamus.

Ich bitte also untertänig, dass Eure heiligste kaiserliche Majestät meine Mühe und meine Arbeit nicht in der Art eines Kaisers, sondern mehr mit väterlichem Wohlwollen empfangen und mich mit meinen übrigen Kollegen auch in Zukunft freigiebigst sorgend und liebend in der Seele trage. Für diese Treue weihen wir untertänig unsere Dienerschaft Eurer heiligsten kaiserlichen Majestät und hoffen, dass Ihr äußerst lange, sehr glücklich und ohne kriegerische Auseinandersetzungen herrschen möget.⁶⁸

Nachdem er sich in einer vergleichsweise gewöhnlichen Floskel persönlich um das Wohlwollen des Kaisers bemüht hat, kommt de Cleve auf seine Kollegen in der Hofkapelle zu sprechen. Er bittet auch für diese um das Wohlwollen seines Dienstherrn. Im letzten Satz spricht schließlich nicht mehr de Cleve allein, sondern – der Wechsel in die Pluralform zeigt es unmissverständlich an – die gesamte Hofkapelle. Die Musiker schwören dem Kaiser die Treue und wünschen ihm eine gute Regierung. Bemerkenswert erscheint dabei das Gegenleistungsverhältnis, das durch die Worte »pro quo pietatis« angezeigt wird. Der Kaiser bietet den Musikern Wohlwollen und Schutz und die Musiker stellen sich dafür untertänig in seinen Dienst. Die hier zum Ausdruck gebrachte Wechselseitigkeit erinnert an Huldigungszeremonien,⁶⁹ die

68 Cleve, *Cantiones sacrae, liber primus*, fol. Aa2^v.

69 Zum Thema Huldigungen siehe Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 294–308.

stattfanden, wenn ein neu gewählter Kaiser eine Stadt besuchte. Auch hier fanden keineswegs devote Unterwerfungsrитуale statt, sondern das wechselseitige Abhängigkeitsbedürfnis wurde deutlich artikuliert.

Der erste Band der *Cantiones sacrae* ist in drei Abschnitte gegliedert. Am Anfang stehen vier politische Huldigungsmotetten zu Ehren Kaiser Ferdinands und seiner drei Söhne, Maximilian, Ferdinand und Karl.⁷⁰ Sie sind alle vier in diesem Band zum ersten Mal abgedruckt. Der zweite Abschnitt (Nr. 5–Nr. 12) beginnt mit der Motette *Doctor bonus* und ist in aufsteigender Reihung nach Stimmenzahl gegliedert. Der dritte Abschnitt beginnt erneut mit einer Vertonung des Texts »*Doctor bonus et amicus dei*«, diesmal jedoch nicht für vier, sondern für fünf Stimmen.

<i>Forti qui celebres</i>	Sex vocum	I
<i>Si data conueniunt</i>	Sex vocum	II
<i>Principis Ausoniae</i>	Sex vocum	III
<i>Carole sceptrigeri patris</i>	Sex vocum	III
<i>Doctor bonus</i>	Quatuor vocum	V
<i>Ego sum via</i>	Quatuor vocum	VI
<i>Deus non deserit suos</i>	Quatuor vocum	VII
<i>Filiae Jerusalem</i>	Quatuor vocum	VIII
<i>Tribulatio</i>	Quinque vocum	IX
<i>Gaudeamus</i>	Quinque vocum	X
<i>Mirabilia</i>	Sex vocum	XI
<i>Alma</i>	Sex vocum	XII
<i>Doctor bonus</i>	Quinque vocum	XIII
<i>Domine Iesu Christe</i>	Quinque vocum	XIII
<i>Domine clamavi</i>	Quinque vocum	XV
<i>Dum transisset sabbatum</i>	Sex vocum	XVI
<i>Missa dum transisset sabbatum</i>	Sex vocum	XVII

Tabella IV/1: *Tabula Motetarum*⁷¹

Die vier Motetten mit politischen Texten über Mitglieder der Familie Habsburg sind alle in prachtvoller Sechsstimmigkeit verfasst. Vielstimmigkeit war im Rahmen musikalischer Huldigungen ein beliebtes Stilmittel. Sie versprach nicht nur prunkvolle Klangfülle, sondern schrieb der Komposition durch die gestiegenen Anforderungen an die ausführende Institution mitunter auch die mäzenatische Potenz des Wid-

70 Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 165–175.

71 Cleve, *Cantiones sacrae, liber primus*.

mungsträgers ein. Die hier vorgefundene Einheitlichkeit der Stimmenzahl ist dabei keineswegs eine Selbstverständlichkeit, denn das Repertoire mit explizit politischen Kompositionen ist diesbezüglich bemerkenswert heterogen.⁷²

Das Stimmbuch der quinta und sexta pars – beide Stimmen sind in einem Buch zusammen notiert – weicht auf den ersten Seiten in seiner Gestaltung deutlich ab. Hier fehlen sowohl das Vorwort als auch das Lobgedicht. Das kaiserliche Wappen auf der Rückseite des Titelblatts weist bemerkenswerte Veränderungen auf (Abb. IV/6). Zwischen dem doppelköpfigen Reichsadler, der von der Kette des Ordens vom Golden Vlies umrahmt wird, und der habsburgischen Krone ist eine kleine Notenzeile mit einer textierten Melodie eingearbeitet. Der Text lautet »Ferdinandus imperator romanorum primus«. Der Hexameter »Cesaris haec primum tenet alma corona tenorem« (»Diese erhabene Krone des Kaisers enthält den ersten Tenor«) auf beiden Seiten der Krone erklärt dem Leser, dass das kaiserliche Wappen die Tenorstimme der ersten Motette *Forti qui celebres* enthält.⁷³ Diese ungewöhnliche Form musikalischer Notation ist von einer eindeutigen Symbolsprache. Name und Titel Ferdinands I. werden dem kaiserlichen Wappen buchstäblich eingeschrieben. Der umstrittene Habsburger wird damit Teil eines komplexen Symbols von überzeitlicher Wirkmächtigkeit. Die einzelnen Elemente der Insignie als selbstständige Bedeutungsträger formen einen vielschichtigen Symbolraum. Ein neues, in ein Wappen eingefügtes Element verändert somit nicht nur die Gesamtwahrnehmung des Symbols, es tritt auch mit den einzelnen Wappenteilen in Interaktion.

Die Verbindung von Musik und Wappenkunst in den *Cantiones sacrae* ist bei Weitem kein Einzelfall. Martin Staehelin gab dem Korpus von Komposition an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Musik mit »Wappenmotette« sogar eine eigene Gattungsbezeichnung.⁷⁴ In seinem grundlegenden Aufsatz nennt Staehelin, der sich vorwiegend mit dem handschriftlich überlieferten Teil jener Tradition beschäftigt, Beispiele aus dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, übersieht aber de Cleves *Forti qui celebres*. Prominentestes Beispiel für eine »Wappenmotette« – insbesondere in diesem Fall ist der Begriff irreführend, denn es handelt sich gerade nicht um eine »Motette« – ist wohl Heinrich Isaacs *Palle Palle*, das auf komplexe Weise Elemente des Wappens der Familie Medici kompositorisch verarbeitet.⁷⁵ Die vielge-

72 Eine Auflistung des Repertoires bis 1555 findet sich bei Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Amsterdam 1969, S. 331–345.

73 Robert Julien van Maldeghem (Hrsg.), *Tresor Musical. Collection authentique de Musique sacrée & profane des anciens maitres belges. Musique profane*, Band 1, Brüssel 1865, S. 23–27.

74 Martin Staehelin, »Heinrich Isaacs »Palle«. Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226.

75 Allan Atlas, *The Capella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, Band 1, Diss., Minden (Westfahlen) 1975, S. 49–55.

staltigen Kompositionen aus verschiedenen Gattungszusammenhängen, vom Lied bis zur Motette, verbindet ein gemeinsamer Aspekt: Aus der Verknüpfung eines Wappens mit textierter Musik entsteht eine neues und vielschichtiges Symbol.

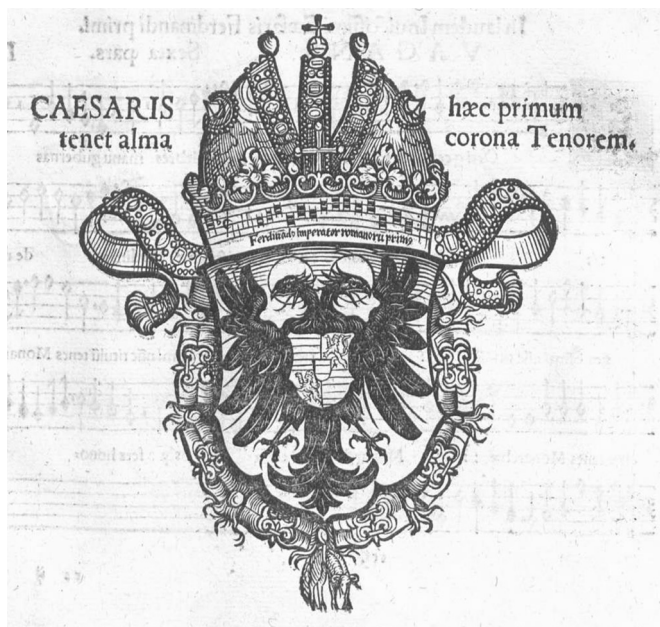


Abb. IV/6: Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae. Liber primus*, Augsburg 1559, fol. aar^r.

Die musikalische Faktur von *Forti qui celebres* und die visuelle Gestaltung der Motette formen gemeinsam eine semantisch vielschichtige Komposition. Die dem Wappen eingeschriebene Melodie ist ein sogenanntes »Soggetto cavato«. Dabei handelt es sich um eine Technik, aus einzelnen Wörtern oder Sätzen eine Melodielinie abzuleiten. Jeder Vokal des Texts wird dabei in einen Ton umgewandelt. Da als Tonnamen im 16. Jahrhundert die Solmisationssilben der mittelalterlichen Musiktheorie gebräuchlich waren, stand für jeden der Vokale des Alphabets mindestens ein Tonname mit demselben Vokal zur Verfügung. Aus dem Wort »Ferdinandus« lässt sich die Tonfolge re-mi-fa-ut (*g-a-b-f*) gewinnen.⁷⁶ Gewissermaßen verkörpert so die Melodie des Tenors den Namen und den Titel des Kaisers. Eine bemerkenswerte Parallele zwi-

76 Bereits Gioseffo Zarlino beschreibt in seinen *Istituzioni armoniche* (1558) das »soggetto cavato dalle vocali delle parole« in Josquins *Missa Hercules dux Ferrariae*; Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 267; Adolf Thürlings, »Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus«, in: *Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.-27. September 1908*, hrsg. von Internationale Musikgesellschaft, Leipzig 1907, S. 183–194; Lewis Lockwood, Art. »Soggetto cavato«, *NGrove*² 23 (2001), S. 620 f.

schen visueller Präsentationsform und musikalischer Faktur ist die Funktion des Tenors als musikalische Achse. Optisch markiert die Notenzeile die Mitte des Symbols zwischen Krone und Reichsadler. In ähnlicher Weise ist der Cantus firmus die kompositorische Mitte der Motette. Während sich die anderen fünf Stimmen »über« und »unter« ihm ständig bewegen, wiederholt der Tenor stabil sowohl im ersten als auch im zweiten Teil der Komposition je zweimal sein festgelegtes Muster.⁷⁷

Forti qui celebres manu gubenas
 Inuictissime Ferdinande reges
 Summi nunc titulum tenes Monarchae
 Iuste Caesareosque fers honores.
 Sub te Turca ferox fauente Christo
 Eiusque imperium dabit ruinam
 Sub te relligio fidesque crescet
 Germanique soli tenebis agros
 Ne fiant Schyticis rapina monstros.

Der du mit starker Hand berühmte Könige leitest, unbesiegbarer Ferdinand, du hast nun den Titel des höchsten Herrschers inne und führst mit Recht die kaiserlichen Ehrenzeichen. Unter deiner Herrschaft werden mit Christi Hilfe der wilde Türke und sein Reich untergehen, unter deiner Herrschaft werden Religion und Glauben wachsen, und du wirst die Gebiete des germanischen Bodens beherrschen, damit sie nicht durch Raub in den Besitz der Skythischen Ungeheuer übergehen.⁷⁸

Der gemeinsame Text der fünf anderen Stimmen greift durch die persönliche Ansprache an Ferdinand Elemente der Tenorverse auf. Beinahe wirkt er wie ein Kommentar. Insbesondere der dritte und vierte Vers nehmen explizit Bezug auf den Cantus firmus und dessen Visualisierung. Während die Erwähnung der kaiserlichen Ehrenzeichen auf das kaiserliche Wappen rekurriert, kann die Nennung des Titels in Verbindung mit dem Text des Tenors gelesen werden. Im Zusammenhang mit dem Titel stellt der Komponist durch das Wort »nunc« eine zeitliche Unmittelbarkeit her, die die Motette in das Umfeld der Kaiserwahl Ferdinands im Jahr 1558 zu rücken scheint. Entscheidend erscheint jedoch die Betonung der Legitimität der Herrschaftsansprüche Ferdinands, die im Wort »iuste« zum Ausdruck kommt. Die Notwendigkeit, die Legitimität Ferdinands als Kaiser zu betonen, mag im Licht seiner politischen Umstrittenheit gelesen werden. Papst Paul IV., einer der Hauptgegner Ferdinands, starb erst am 18. August 1559, einen Tag vor Ende des Reichstags, machte also erst Monate nach dem Er-

⁷⁷ Zu *Forti qui celebres* siehe Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 166–168.

⁷⁸ Übersetzung nach ebd., S. 166.

scheinen von *Forti qui celebres* Raum für einen Pontifex maximus, der dem Kaisertum Ferdinands wohlgesonnener war.⁷⁹ Wie schon die von de Cleve verfasste Vorrede des Liber primus, blickt auch *Forti qui celebres* optimistisch in die Zukunft. Als Hauptaufgabe Ferdinands wird die Verteidigung gegen die Türken und die wilden Ostvölker genannt.⁸⁰ Man könnte sogar eine Agenda der kaiserlichen Regierung und des Reichstags herauslesen. Bemerkenswert für Ferdinands Verständnis vom Kaisertum, aber auch für die ihm entgegengebrachte Skepsis als Protestantenfreund ist der Satzteil, der wachsenden Glauben und Religion prophezeit. Victoria Panagl interpretiert dies als dezidiert anti-protestantische Anspielung, doch scheint mir der Abschnitt klar im Zeichen der außenpolitischen Bedrohungen zu stehen.⁸¹ Im Licht der Tagesordnung des Reichstags – in dessen Kontext die Motette schließlich veröffentlicht wurde – erscheint eine Akzentuierung der ›Türkengefahr‹ weitaus plausibler. Schließlich bemühte sich Ferdinand beim Reichstag dezidiert um eine Verlängerung des Religionsfriedens und eine Mobilisierung der Reichsstände gegen das Osmanische Reich.

Forti qui celebres ist ein besonderes Beispiel für das Ineinandergreifen von Text, Musik und Druckgraphik. In einem zweifachen Transformationsprozess wird Text, durch ein Soggetto cavato, zu Musik, die wiederum durch die Verschmelzung der Notenzeile mit dem Wappen zu graphischer Kunst wird. Musik zeigt ihre Doppelnatur als Kunst des Sehens und als Kunst des Hörens. Der Symbolgehalt der Motette ist nur durch ihr Hören alleine nicht zu begreifen. Und man mag trotz der Berichte über die herausragenden musikalischen Fähigkeiten einiger Adelige und Bürger und ihrer profunden Kenntnisse im Bereich der Musiktheorie bezweifeln, dass viele Zeitgenossen die Fähigkeit besaßen, ein Soggetto cavato nur auf Grundlage einer einmaligen Hörerfahrung zu verstehen. Für die Meisten dürfte der Zugang zu dieser Art von Musik ein Akt des Sehens, des Lesens und möglicherweise des gleichzeitigen Singens, Spielens und Hörens gewesen sein.

Betrachtet man die bemerkenswerte Präsenz der kaiserlichen Insignien während der Exequien für Karl V. in Augsburg und Brüssel, liegt es auf der Hand, zumindest einen losen Zusammenhang zwischen den Trauerfeierlichkeiten und der visuellen Gestaltung der *Cantiones sacrae* herzustellen. Krone, doppelköpfiger Adler und die Herrscherinsignien werden im Trauerzug – von den bebilderten Chroniken medial aufbereitet⁸² – eng mit der Person des verstorbenen Kaisers verknüpft. In den *Cantiones sacrae* wird das Wappen dagegen sprichwörtlich dem neuen Kaiser Ferdinand I. zugeschrieben. In diesem Sinne könnte man die Gestaltung von *Forti qui celebres* als bewusste Umdeutung des Wappenmotivs von Karl auf Ferdinand lesen. Text, Musik

79 Laubach, *Ferdinand I. als Kaiser*, S. 314 f.

80 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 166.

81 Ebd., S. 167.

82 A-Wn, Cod. 7566; Anonym, *La magnifique et sumtueuse pompe funebre*.

und visuelle Darstellung von *Forti qui celebres* atmen den Geist der frühen Regierungsjahre des Kaisers. Sie betonen einerseits seine Legitimität und blicken andererseits voraus auf die kommenden Herausforderungen. Der Augsburger Reichstag bot der Komposition eine große Öffentlichkeit. Insbesondere die Kernzielgruppe der Repräsentationsbemühungen, vom Kurfürsten bis zum ausländischen Botschafter, konnte direkt angesprochen werden.

*

Die folgenden drei sechsstimmigen Motetten zu Ehren der Söhne des Kaisers sind nicht nur durch ihre direkte Aufeinanderfolge miteinander verbunden, Johannes de Cleve hat sie auch musikalisch verwoben. Alle drei Kompositionen teilen sich einen beinahe identischen Cantus firmus. Schlüsselung und Rhythmus variieren, der Melodieverlauf bleibt jedoch der gleiche. Erneut handelt es sich um eine durch ein Soggetto cavato gewonnene Melodie. Sie transformiert den gemeinsamen Text »Stat felix domus Austriae« in Musik (Bsp. IV/1).⁸³ Die Worte »Stat felix domus Austriae« treten in der Symbolsprache der Familie Habsburg ausschließlich im Kontext von politischen Motetten auf, ein Umstand, über den sich bereits Albert Dunning wunderte.⁸⁴ Es erscheint aufgrund der Homogenität der Kompositionen nicht ausgeschlossen, dass alle drei Motetten im Umfeld der Drucklegung beim Reichstag entstanden sind. Doch kommen auch andere Anlässe in den Jahren vor 1559 wie etwa Krönungsfeierlichkeiten in Frage.⁸⁵

83 Zwei weitere Motetten sind erhalten, die das Soggetto cavato »Stat felix domus Austriae« vertonen. Im Jahr 1562 veröffentlichte Jacobus Vaet die Motette *Stat felix domus Austriae*, die ihre Anfangszeile als ostinaten Cantus firmus verarbeitet. 1564 folgt eine Motette Georg Prenners zu Ehren Erzherzog Karls, die erneut auf das Soggetto zurückgreift; Albert Dunning (Hrsg.), *Staatsmotetten für Erzherzog Karl II. von Innerösterreich*, Graz 1971, S. VI f.

84 Dunning lässt die Frage, ob ein Zusammenhang der Phrase mit der Devise Kaiser Friedrichs III. »AEIOU« besteht, offen. Angesichts der unzähligen zeitgenössischen Versuche, die Buchstabenkombination zu deuten, erscheint der Zusammenhang kaum plausibel; ebd., S. VII.

85 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 165.

Si data conveniunt (Nr. 2)

5 la re mi sol ut fa mi re
Stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae

Principis Ausoniae (Nr. 3)

7 la re mi sol ut fa mi re
Stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae

Carole, sceptrigeri patris (Nr. 4)

10 la re mi sol ut fa mi re
Stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae

Bsp. IV/1: *Soggetti cavati aus den Motetten Si data conveniunt, Principis Ausoniae und Carole, sceptrigeri patris* (RISM C 3203, Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4).

Mit der Motette *Si data conveniunt* (Nr. 2) folgt der Huldigung Kaiser Ferdinands eine Komposition zu Ehren seines ältesten Sohns Maximilian.⁸⁶ Ein zentraler Aspekt des Motettentexts ist die Bedeutung des Namens Maximilians: Dieser verweise auf seinen berühmten Vorfahren (Kaiser Maximilian I.). Besonders auffällig, insbesondere in Bezug auf die dynastische Agenda der Habsburger, ist der letzte Vers der Komposition: »Denn nun bist du höchster Fürst im pannonischen Herrschaftsbereich, bald aber wirst du der Höchste unter den Häuptern der Welt sein.«⁸⁷ Maximilians in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebrachter Anspruch auf den Kaiserthron war trotz seiner Rolle als Erstgeborener keineswegs unangefochten.⁸⁸ Insbesondere in katholischen Kreisen war er durchaus umstritten, stand er doch im Verdacht, Sympathien für den Protestantismus zu hegen. Robert Lindell bezeichnet die Zeit um 1560 für Maximilian als eine Zeit der »religious crisis«.⁸⁹ Seine Sympathie für die Lehren Luthers und seine enge Beziehung zu protestantischen Fürsten waren die Streitpunkte im Konflikt mit dem Vatikan um die Sukzession Ferdinands und sie gefährdete darüber hinaus das Ziel, die Regentschaft der österreichischen Linie der Habsburger

86 Der Text, eine Übersetzung und eine Analyse der Komposition finden sich bei: Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 169–170; für eine Edition siehe Robert Julien van Maldeghem (Hrsg.), *Tresor Musical. Collection authentique de Musique sacrée & profane des anciens maîtres belges. Musique profane*, Band 9, Brüssel 1873, S. 7–9.

87 Übersetzung nach Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 169.

88 Laubach, *Ferdinand I. als Kaiser*, S. 571.

89 Robert Lindell, »Music and the Religious Crisis of Maximilian II. From Vaet's Qui operatus est Petro to Lasso's Pacis amans«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt u. a. (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 129–138.

im Reich über Ferdinand hinaus zu sichern.⁹⁰ Kunst, Musik und Literatur bildeten einen propagandistischen Strang in der Strategie, Maximilian als legitimen Nachfolger Ferdinands I. auf dem Kaiserthron zu installieren. Dies lässt sich bereits im Umfeld des Reichstags 1559 beobachten. Beispielhaft seien hier Rocco Bonis Dichtung *Austria* aus dem Jahr 1559⁹¹ und die 1560 auf einem repräsentativen Einblattdruck erschienene Motette *Qui operatus est Petro* aus der Feder von Jacobus Vaet genannt.⁹²

Anders als in den Huldigungsmotetten für seine Brüder und seinen Vater liegt der Cantus firmus in der Komposition für Maximilian in Diskantlage, er erscheint also als eine der beiden Oberstimmen der Komposition. Dies verleiht der Komposition innerhalb des Motettenkorpus nicht nur einen hervorgehobenen Klangcharakter, es stützt auch die Hypothese Panagls, nach der die politischen Motetten der *Cantiones sacrae* in unterschiedliche Entstehungskontexte einzugliedern sind. Der Vers »Stat felix domus Austriae« wird dreimal wiederholt und erscheint dabei zweimal mit dem Anfangston *a* und zweimal mit einem *d* zu Beginn. Solche Wiederholungen sind im Rahmen der Soggetto-cavato-Technik eine kompositorische Notwendigkeit. Meist wird ein kurzes Motto oder eine Phrase zu einer Melodie umgewandelt, die bei Weitem keine ganze Motette füllen kann. Die Komponisten begegnen diesem Problem mit langen Pausen über mehrere Messuren und wiederholen das Soggetto mitunter auch mehrmals. Die häufige Wiederholung der politischen Botschaft und die dadurch hervorgerufene Emphase wird – wie im Fall von *Si data conveniunt* – nicht selten von einer steigenden Variation des Soggettos begleitet.

Die zweiteilige Motette *Principis Ausoniae* (Nr. 3) ist Erzherzog Ferdinand von Tirol gewidmet.⁹³ Hauptmotive des Texts sind Ferdinands Verdienste und Talente als Feldherr sowie seine Erhebung zum Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies. Eine zusätzliche symbolische Bedeutungsebene tritt in Form einer kanonischen Anweisung hinzu. Der Tenorstimme (*quinta pars*) mit dem Cantus firmus ist eine Bemerkung beigefügt, die vorgibt, wie die Stimme bei jeder Wiederholung variiert werden muss. Sie lautet »Domus Austria crescit ubique«, auf Deutsch: »Das Haus Österreich wächst überall.« Es handelt sich um ein musikalisches Rätsel. Die *Resolutio*, i. e. die

90 Volker Press, Art. »Maximilian II.«, in: *NDB*, Band 16 (1990), S. 471–475.

91 Rocco Boni, *Austriados libri quatuor*, Wien 1559, VD16 ZV 23225; Elisabeth Klecker und Franz Römer, »Die Kaiserproklamation Ferdinands I. im Spiegel eines lateinischen Huldigungsgedichts. Zur Austria des Rocco Boni (Wien 1559)«, in: *Kaiser Ferdinand I. Aspekte eines Herrscherlebens*, hrsg. von Martina Fuchs und Alfred Kohler (= Geschichte in der Epoche Karls V. 2), Münster 2003, S. 217–233.

92 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 181; Lindell, »Music and the Religious Crisis of Maximilian II«, S. 134; Milton Steinhardt, »A Musical Offering to Emperor Maximilian II. A Political and Religious Document of the Renaissance«, in: *StMw* 28 (1977), S. 19–27; Faksimile in: Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke* 3, hrsg. von Milton Steinhardt (= DTÖ 103/104), Graz und Wien 1963, S. VII.

93 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 170–172; van Maldeghem, *Tresor Musical*, S. 10–15.

Lösung, ist in einer separaten Notenzeile beigegeben.⁹⁴ In den je drei Wiederholungen des Cantus firmus' im ersten und zweiten Motettenteil werden Notenwerte der Worte »Domus Austriae« um je eine Semibrevis verlängert (Bsp. IV/2).

The image shows three staves of music in mensural notation. The top staff is for the Soprano voice, the middle for the Alto, and the bottom for the Tenor. Each staff begins with a 7-measure rest (indicated by a '7' above the staff). The lyrics are written below the notes: 'Stat fe lix do mus Aus tri ae'. Above the notes, the syllables 'la re mi sol ut fa mi re' are aligned with the notes. The notes are: la re mi sol ut fa mi re.

Bsp. IV/2: Cantus firmus der Motette Principis Ausoniae (RISM C 3203, Nr. 3).

Das Wachstum des Hauses Österreichs setzt gleich zu Motettenbeginn ein, denn die Notenwerte sind bereits beim ersten Durchgang zu augmentieren. Die Tenorstimme in *Principis Ausoniae* verkörpert nicht mehr »nur« das Haus Österreich, sondern sie assimiliert auch dessen Wachstum und dessen Blüte. Wie schon im Falle der außergewöhnlichen Visualisierung der Motette *Forti qui celebres* ist auch die politische Symbolik dieser Motette im beträchtlichen Maß durch visuellen Ausdruck geprägt. Die kanonische Anweisung erklärt nicht nur ein in den Noten verkörpertes Wachstum, sie selbst wird zum Bedeutungsträger, der gelesen werden will.

Die letzte Motette der Gruppe und vierte Komposition der *Cantiones sacrae* ist Erzherzog Karl II. von Innerösterreich gewidmet.⁹⁵ *Carole, sceptrigeri patris* (Nr. 4) hebt mit Blick auf den verstorbenen Karl V. die Prominenz des Namens des jungen Erzherzogs hervor.⁹⁶ Dennoch bemüht sich die Motette, Karl als Teil der österreichischen Linie der Habsburger, des »szeptertragenden Vaters« Ferdinand I. darzustellen. Im Unterschied zur vorangegangenen Motette wird die kanonische Anweisung (Temporibus quatuor rediens ieiunia sumes | Et decet ad quintam te variare tonum) hier nicht selbst zum politischen Bedeutungsträger. Erneut verleiht die Cleve der Komposition mit kanonischen Mitteln eine zusätzliche symbolische Bedeutung. Das Soggetto cavato wird diesmal nicht rhythmisch, sondern diastematisch alteriert. In jeder der vier Wiederholungen muss der Interpret das Soggetto ausgehend vom d_1 einen Ton höher beginnen, bis er am Ende eine Quinte bis zum gleißenden Spitzenton a_1 durchschritten hat. Durch die schrittweise Erhöhung tritt die Stimme im Satz nach

94 Auch die Motette *Mirabilia testimonia* (Nr. 11) im ersten Band der *Cantiones sacrae* ist kanonisch konzipiert; Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, S. 381.

95 Besprechung, Text und Übersetzung bei: Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 172–174.

96 Edition der Motette: van Maldeghem, *Tresor Musical*, S. 28–33.

und nach immer deutlicher hervor. Man mag im Fall von *Carole, sceptrigeri patris* somit nicht vom Wachstum, sondern vom Aufstieg des Hauses Österreich sprechen.

Eine weitere Besonderheit von *Carole, sceptrigeri patris* ist der Schluss der Motette. Anders als in den vorangegangenen Kompositionen, in denen Text und Melodie des Soggetto cavato ausschließlich in der Stimme des Cantus firmus vorkommen, werden in dieser vierten und letzten Huldigungskomposition des ersten Bandes der *Cantiones sacrae* die Worte »Stat felix domus Austriae« von allen Stimmen aufgegriffen (Bsp. IV/3). Viktoria Panagl interpretiert diese hervorstechende Schlussbildung treffend als eine Art Fazit der drei Domus-Austria-Motetten.⁹⁷

(stat) fe - lix do - mus Aus - tri - ae.
 stat fe - lix di - mus Aus - tri - ae, stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae.
 do - mus Aus - tri - ae, stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae.
 -mus Aus - tri - ae.
 (do) - mus Aus - tri - ae, stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae.
 (fe) - lix do - mus Aus - tri - ae, stat fe - lix do - mus Aus - tri - ae.

Bsp. IV/3: Johannes de Cleve, *Carole, sceptrigeri patris* (RISM C 3203, Nr. 4), M. 71–77.

In Faktur und Text mögen die Motetten für die Habsburgerfürsten variieren, ihr Kern ist jedoch der gleiche. Die Musik für Maximilian, Ferdinand und Karl symbolisiert Einheit und Verschiedenheit zur gleichen Zeit, sie steht für Individualität und Dynastie. Hier sehe ich konzeptionelle Parallelen zu den verschiedenen Wappen der Familie Habsburg, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich wirken, jedoch Schlüsselemente wie den Löwen oder die österreichischen Farben Rot und Weiß teilen.

★

Der erste Band *Cantiones sacrae* enthält zwei Vertonungen des Andreas-Responsatoriums *Doctor bonus et amicus dei*. Es ist der einzige Text des Bandes, der mehrfach vertont wird. Nur die jeweils zweiten Teile der Kompositionen unterscheiden sich hinsichtlich der Textauswahl. Während die vierstimmige Motette (Nr. 5) die Andreas-Antiphon *Andreas Christi famulus* als *secunda pars* wählt, verwendet das

97 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 175.

fünfstimmige *Doctor bonus* (Nr. 13) den Text der Antiphon *Dilexit Andream*. Beide Motetten stehen am Anfang von Abschnitten, die in sich selbst nach aufsteigender Stimmenzahl geordnet sind (Tab. IV/1). Eine naheliegende Erklärung für die Prominenz des Heiligen in der Anthologie wäre die liturgische Position des Andreasfests, das am 30. November zu Beginn des Kirchenjahres liegt. Jedoch spricht die Reihung der sonstigen Motetten, die sich nicht am Kirchenkalender orientiert, gegen diese Deutung. Plausibler mag es sein, eine Verbindung zur Familie Habsburg und der Funktion des Heiligen Andreas als Schutzpatron des Hauses Burgund und des Ordens vom Goldenen Vlies als Motiv anzunehmen.

Die herausragende Rolle des Heiligen Andreas für den burgundischen Ritterorden wurde in der jüngeren Forschung, allen voran von William f. Prizer, überzeugend dargestellt.⁹⁸ Allerdings fokussierte sich der Blick der musikwissenschaftlichen Vlies-Forschung vorwiegend auf die Oberhäupter des Ordens und die Musiker in deren Umfeld.⁹⁹ Nachfolger Karls V. als Oberhaupt des Ordens war nicht Kaiser Ferdinand, sondern Karls Sohn, Philipp II. von Spanien. Dennoch stellte der Orden – das zeigt unter anderem die besprochene Motette für Erzherzog Ferdinand (Nr. 3) – einen wichtigen Teil der Identität der österreichischen Linie der Habsburger dar. Für die katholischen Fürsten des Reichs blieb die Mitgliedschaft im Orden, der mehr und mehr zum Symbol eines orthodoxen Katholizismus wurde, ein wichtiges Ziel.¹⁰⁰ Detailliert beschreibt Prizer auf Basis der in Brüssel überlieferten Regularien des Ordens den Ablauf der Ordensfeiern rund um den Andreastag. Am 30. November jeden Jahres versammelte das Ordensoberhaupt alle verfügbaren Ritter zu einem mehr oder weniger informellen Treffen. Schon am Vortag feierte man gewöhnlich eine St. Andreas-Vesper und am folgenden Festtag des Heiligen schließlich eine große Messe.¹⁰¹ Bis heute treffen sich die Mitglieder des Ordens am 30. November zu einer Kapitelsitzung. Nach Abschluss der Vesper war ausdrücklich das Singen einer Motette

98 Ferer, *Music and Ceremony*, S. 203–219; William F. Prizer, »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, hrsg. von Barbara Haggh, Paris und Tours 2001, S. 161–188; William f. Prizer, »Music and Ceremonial in the Low Countries. Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece«, in: *Early Music History* 5 (1985), S. 113–135.

99 Wichtige Beiträge zur musikwissenschaftlichen Vlies-Forschung stammen auch von Barbara Haggh; Barbara Haggh, »The Order of the Golden Fleece«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), S. 268–270; Barbara Haggh, »The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 120 (1995), S. 1–43.

100 Franz Körndles Arbeit zum Vliesfest in Landshut 1585 verdeutlicht die Bedeutung des Ordens für die katholischen Teile des Heiligen Römischen Reichs; Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116.

101 Prizer, »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, S. 163.

vorgeschrieben,¹⁰² eine Regel, die die Forschung zu ausführlichen Überlegungen über mögliches Repertoire angeregt hat. Zahlreiche Motetten wurden vorgeschlagen, ohne dass ein konkreter Anhaltspunkt für ihr Erklingen erkennbar wäre. William f. Prizer diskutiert in diesem Zusammenhang etwa die Vertonungen des Texts *Andreas Christi famulus* aus der Feder von Thomas Crecquillon und Christóbal de Morales.¹⁰³ In dieser Arbeit soll die Feststellung genügen, dass Motetten, die zum Andreas-Offizium passten, einen zeremoniellen Raum im Umfeld der Familie Habsburg hatten. So mag es durchaus politische Gründe haben, dass als erste Komposition nach den vier musikalischen Huldigungskompositionen eine Motette zu Ehren des Heiligen Andreas platziert wurde. De Cleve unterstreicht die theologische Zuordnung von *Doctor bonus* (Nr. 5) sogar, indem er der Motette die Bemerkung »De Sancto Andrea« beigibt.¹⁰⁴ Obwohl die vierstimmige Anlage der Komposition (Nr. 5) auf den ersten Blick keinen festlichen Anlass nahelegt, könnte man zumindest das ausladende Alleluja-Melisma am Ende des zweiten Teils als für einen festlichen Anlass passend deuten.

Doctor bonus & amicus dei Andreas ducitur ad crucem quam a longe aspiciens dixit Salve crux Suscipe discipulum eius qui pependit in te Magister meus Christus. Andreas Christi famulus dignus deo Apostulus germanus Petri Et in passione socius Alleluia.

Andreas, ein tugendhafter Lehrer und ein Freund Gottes, wurde zum Kreuz geführt. Er sah das Kreuz von Weitem und sagte: »Heil Dir Kreuz, nimm einen Schüler dessen an, der an Dir hing, Christus mein Meister.« Andreas, ein Diener Christi, ein würdiger Apostel Gottes, Bruder Petri und Begleiter in dessen Leiden, Halleluja.

Als Kernbotschaft von *Doctor bonus* arbeitet de Cleve plakativ die Lobpreisung des Kreuzes Christi durch den Heiligen Andreas heraus. Schon im Responsorientext ist der Moment, in dem der Heilige das Kreuz willkommen heißt und Jesus als seinen Lehrer begrüßt, durch den Wechsel in die direkte Rede deutlich hervorgehoben. Die fünfstimmige Fassung von *Doctor bonus* (Nr. 13) akzentuiert diesen Moment in besonderer Weise (Bsp. IV/4).

Die rhythmische Faktur wird auf einen blockhaften Satz reduziert. Die hohe, gleißende Lage der Discantus-Stimme konturiert die Prominenz des Abschnittes und die kühnen Harmoniewechsel arbeiten die Stelle eindrücklich heraus. Dem Wechsel aus einem g-Klang mit kleiner Terz in einen D-Klang mit großer Terz auf »crux«

102 Zu den Regularien des Ordens zur Zeit Karls V. gibt eine Brüsseler Handschrift Auskunft; Prizer, »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, S. 173 f.

103 Ebd., S. 176.

104 Während des Reichstags fand im Juli 1559 in Gent ein Ordensstreifen statt; Ferer, *Music and Ceremony*, S. 206; Prizer, »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, S. 165.

folgt ein querständiges Neuansetzen auf einem B-Klang, der anschließend über einen C- in einen G-Klang mit großer Terz geführt wird. Beide Kadenzen auf dem Wort »crux« erscheinen somit im Notentext als ein Kreuz. Das Kreuz Christi im Text des Responsoriums wird dem musikalischen Satz gleich zweimal eingeschrieben und damit auch zu einem musikalischen Symbol.¹⁰⁵

Bsp. IV/4: Johannes de Cleve, *Doctor bonus* (RISM C 3203, Nr. 13), M. 44–48.

Ikongraphisches Attribut des heiligen Andreas ist das sogenannte Andreaskreuz, das aus zwei sich kreuzenden schräg verlaufenden Balken besteht. In seiner stilisierten Form mit gekreuzten, grob geschnittenen Ästen war es gleichzeitig das Symbol des Hauses Burgund. Die Prominenz der Kreuzsymbolik in den *Doctor bonus*-Vertonungen mag somit nicht nur als musikalischer Ausdruck des Kreuzes Christi, sondern auch als Anspielung auf das Attribut des Heiligen selbst verstanden worden sein. Womit erneut eine intermediale Interaktion von visuellen und musikalischen Bedeutungsräumen sichtbar werden würde. Kaiser Ferdinand I. war in seinen Repräsentationsbemühungen – das hat die Kunsthistorikerin Renate Holzschuh-Hofer kürzlich pointiert herausgearbeitet – darauf bedacht, an sein burgundisches Erbe anzuknüpfen.¹⁰⁶ Die Symbolsprache des Vlies-Ordens und der burgundischen Heraldik

105 Text *Doctor bonus* (Nr. 13): »Doctor bonus & amicus dei Andreas ducitur ad crucem quam a longe aspicias dixit Salve crux susucipe discipulum eius qui pependit in te Magister meus Christus. Dilexit Andream dominis in odorem suavitatis Alleluja«. Übersetzung: »Andreas, ein tugendhafter Lehrer und ein Freund Gottes, wurde zum Kreuz geführt. Er sah das Kreuz von Weitem und sagte: »Heil Dir Kreuz, nimm einen Schüler dessen an, der an Dir hing, Christus mein Meister.« Der Herr liebte Andreas wie einen süßen Duft. Halleluja«.

106 Renate Holzschuh-Hofer, »Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem Guten bis Kaiser Ferdinand I.«, in: *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art* 6 (2010), <<http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer-feuereisen-im-dienst-politischer-propaganda>>.

diente Ferdinands Hofkünstlern dabei als willkommene Inspirationsquelle. Plakativ sichtbar gemacht wird die zentrale Rolle, die der heilige Andreas in der Repräsentationssprache Ferdinands einnahm, im Erscheinungsbild des Trauergerüstes, das anlässlich seines Begräbnisses in Wien 1564 errichtet wurde (Abb. IV/7).¹⁰⁷ Unmittelbar über dem kaiserlichen Wappen ist auf der Mittelachse der Graphik das Andreaskreuz deutlich sichtbar platziert. Auch bei der Augsburger Begräbnisprozession im Jahr 1559 war das Andreaskreuz als Symbol des Hauses Burgund präsent. Eines der Trauerrösser trug eine Pferdedecke mit einem großformatigen Andreaskreuz.¹⁰⁸ Die Prominenz des Heiligen Andreas im ersten Band der *Cantiones sacrae* mag in diesem Sinne nicht als bloßer Verweis auf ritterliche Tugenden oder ein einfaches konfessionelles Bekenntnis, sondern auch im Sinne eines dynastischen Bekenntnisses gelesen werden. Bezugspunkt der Heiligensymbolik wäre dann nicht mehr nur Kaiser Ferdinand als Widmungsträger, sondern das gesamte Haus Österreich.¹⁰⁹

Der genauere Blick in den ersten Band der *Cantiones sacrae* macht sichtbar, dass nicht allein die explizit politischen Kompositionen symbolische Bedeutungsräume formen können.¹¹⁰ Hier treten zwei rein geistliche Motetten mit den sogenannten »Staatsmotetten« in Verbindung und werden dadurch politisch bedeutsam. Erneut zeigt sich: Politische Musik entsteht nicht ausschließlich durch einen dezidiert politischen Text, sondern wird in nicht geringem Maße von Kontexten geformt, eine Beobachtung, die die Anschlussfähigkeit des Begriffs »Staatsmusik«, der ausschließlich Musik mit politischen Texten beschreiben will, jedenfalls in Frage stellt.

107 Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando*.

108 A-Wn, Cod. 7566.

109 Einen prominenten Platz hat das Andreaskreuz auch im Brüsseler *Chorbuch Philipps des Schönen*; B-Br, Ms. 9126; Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (= Handbuch der Musik der Renaissance 3), Laaber 2014, S. 211–213.

110 Auch die Motette *Deus non deserit suos* (Nr. 7) könnte in das politische Umfeld des Habsburgerhofs einzuordnen sein. Sie sticht nicht nur aufgrund ihrer Länge, sondern auch durch eine separate Widmung hervor. Die Komposition ist überschrieben mit: »Venerabili Bernhardo Messenhauser amicitiae ergo etc.« Die Informationen über die Identität dieses Bernhard Messenhauser sind so spärlich, dass keine belastbaren Aussagen über die Motive der Widmung gemacht werden können. Ein Bernhard Messenhauser erhielt im Jahr 1545 ein Studienzeugnis der Universität Ingolstadt; Joseph Schmid, *Die Urkunden-Regesten des Kollegiatstiftes U. L. Frau zur alten Kapelle in Regensburg*, Band 2, Regensburg 1912, S. 96. Ein (der gleiche?) Bernhard Messenhuser wurde im Jahr 1557, aus dem Bistum Salzburg kommend, Kanonikus an der alten Kapelle in Regensburg; ebd., S. 122.

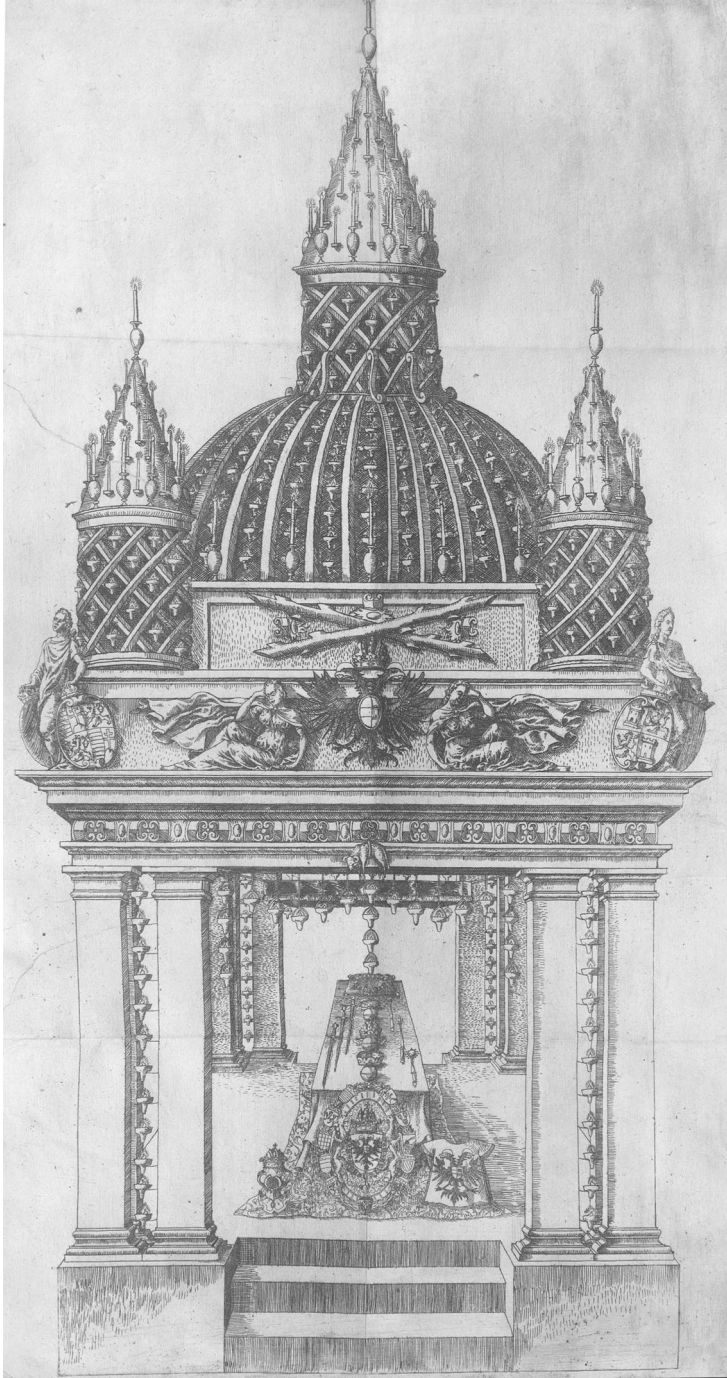


Abb. IV/7: Bartholomaeus Hannewald, Parentalia divo Ferdinando caesari, Augsburg 1566, VD16 H 530, o. S.

3 Musik für den »Patrem cantorum« Der zweite Band der *Cantiones sacrae*

Der zweite Band der *Cantiones sacrae* erschien etwa zeitgleich mit dem ersten während des Reichstags 1559.¹¹¹ Er enthält 14 vier- bis sechsstimmige Motetten und eine Messe. Das vorherrschende Ordnungsprinzip ist die Anzahl der Stimmen. Widmungsträger ist der Tiroler Adelige Johannes Trautson, ein enger Ratgeber Ferdinands I. und zum Zeitpunkt der Widmung Obersthofmarschall am Kaiserhof.¹¹² Erneut ist dem Druck vor dem lateinischen Vorwort ein ganzseitiges Wappen – nun das der Familie Trautson – beigegeben. Das von de Cleve signierte Vorwort des zweiten Bandes der Anthologie hält sich kaum mit den üblichen Ausflügen in Antike und Mythologie auf, sondern kommt schnell auf die aktuelle Situation am Kaiserhof zu sprechen.¹¹³ Eine neue Blüte stehe der Kunst unter dem Kaiser bevor, für den sich der Hofmarschall in besonderer Weise aufarbeite. Dabei trete Trautson immer wieder als Musikmäzen hervor. Besonders augenfällig ist das Lobpreis der Kunstliebe und der Wohltaten des Mäzens für die kaiserlichen Musiker: »Hierbei hat Euer Exzellenz so viel gearbeitet und hat sich Tag für Tag abgemüht, wofür die einzigartige Schaar der kaiserlichen Musiker zum Beispiel dienen kann.«¹¹⁴ Als ehemaliger Obersthofmeister – dieses Amt bekleidete er bis 1558 – hatte Johann Trautson die Oberaufsicht über den kaiserlichen Haushalt innegehabt und war damit womöglich in Planung und Finanzierung beider Bände im Vorfeld und während des Reichstags eingebunden. Über Trautsons Rolle auf dem Reichstag ist auch aufgrund der relativ spärlichen Forschung zu seiner Person wenig bekannt. In seiner Funktion als Obersthofmarschall war er nicht nur an den Exequien für Kaiser Karl beteiligt, er zeichnete auch für die Durchsetzung der von Maximilian erlassenen disziplinarischen Maßnahmen während des Reichstags verantwortlich.¹¹⁵ In Friedrich Staphylus' Bericht über die Exequien wird Trautson ausdrücklich als einer von drei Direktoren der Trauerfeierlichkeiten erwähnt.¹¹⁶ In

111 Beide Vorreden sind auf den gleichen Zeitraum datiert.

112 Franz von Krones, Art. »Trautson, Johann Freiherr von«, in: *ADB*, Band 38 (1894), S. 519–520.

113 Das vollständige Vorwort findet sich in Anhang IV/I.

114 »Qua in re quantum Magnificencia vestra laborauerit, & in dies adhoc desudet, vel unica Musicorum Caesareorum corona exemplo esse potest« (Cleve, *Cantiones sacrae, liber secundus*, RISM C 3204).

115 Zu Trautsons Aufgaben und Wirken in Augsburg während des Reichstags siehe Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 313, Fn. 13. Der Augsburger Chronist Paul Hector Mair erwähnt den Hofmarschall ebenfalls: »Nach solchem hat Ir mt. Irem hofmarschalck [Johannes Trautson] bevolhen, daß er allem Irer mt. hofgesindt ansagen und verbieten soll, daß sie sich des übermæssigen voll- und zutrinkens oder nöttens enthalten wellen« (Boni, *Austriados libri quatuor*, S. 350 f.).

116 »Zü welcher ordnung haltung/ unnd dann zü aller ubrigen *Direction* des gantzen wercks/ inn und ausserhalb der kirchen/ die Kay. May. drey vörderste *Directores* verordnet/ Nämlich irer May. Gehaimen Rath/ und obersten Hofmarschalck herrn Hansen Trawtsam/ freyherrn zü Sprechenstain und Schrofenstain etc.« (Staphylus, *Aigentliche, unnd warhafft Beschreibung*, fol. B4^r f.).

Trautsons verschiedenen Funktionen am Hof liegt jedenfalls das enge Verhältnis des Widmungsträgers zur kaiserlichen Hofkapelle begründet, das in der weiteren Vorrede zum Ausdruck gebracht wird.¹¹⁷ Zusätzlich zur Vorrede ist allen fünf Stimmbüchern ein ausführliches Huldigungsgedicht des Poeta laureatus Petrus Paganus beigegeben. Ausführlich bespricht die Elegie die Rolle der Musik in der Antike von der griechischen Mythologie bis ins Alte Testament. In den letzten Versen kommt Paganus auf den Widmungsträger zu sprechen. Der Dichter besingt Trautson als »patrem cantorum«, als den Vater der Sänger, und unterstreicht damit die enge Verbindung des ehemaligen Hofmeisters zur kaiserlichen Kapelle.

<i>Caesaris haec animo / Sic quoque Fernandus</i>	Quatuor vocum	I
<i>In nomine Iesu (De nomine Iesu)</i>	Quatuor vocum	II
<i>Miserere mei deus</i>	Quatuor vocum	III
<i>Adiuva nos deus</i>	Quatuor vocum	IV
<i>Convertimini ad me</i>	Quatuor vocum	V
<i>Gregem tuum quaesumus</i>	Quatuor vocum	VI
<i>Impia cum tumidis</i>	Quatuor vocum	VII
<i>Deus quis similis erit tibi</i>	Quatuor vocum	VIII
<i>Inter natos mulierum (De sancto Iohanne)</i>	Quinque vocum	IX
<i>Timete dominum omnes sancti eius</i>	Quinque vocum	X
<i>Inclina domine aurem tuam</i>	Quinque vocum	XI
<i>Caesaris haec animo / Sic quoque Fernandus</i>	Sex vocum	XII
<i>Spes mea solus erit</i>	Sex vocum	XIII
<i>Respexit Helias</i>	Sex vocum	XIV
<i>Missa Tribulatio & angustia</i>	Quinque vocum	XV

Tabelle IV/2: Inhalt des zweiten Bandes der Cantiones sacrae

Zwei Motetten der Sammlung richten sich direkt an Johannes Trautson.¹¹⁸ Beide vertonen den gleichen in lateinischen Pentametern abgefassten Text. Während die erste der beiden Motetten, die am Beginn der Sammlung steht, für vier Stimmen verfasst wurde, ist die zweite Fassung für sechs Stimmen gesetzt. Sie eröffnet den Abschnitt der sechsstimmigen Motetten (Nr. 12–14). Als Nummer zwölf der Anthologie scheint sie von de Cleve bewusst an einen bedeutungsträchtigen Platz gesetzt, symbolisiert die Zahl zwölf doch unter anderem die zwölf Apostel – womöglich eine Anspielung auf die Nähe zwischen dem Kaiser und seinem besungenen Diener.

117 Franz Hadriga, *Die Trautson. Paladine Habsburgs*, Graz u. a. 1996.

118 Eine weitere Motette für Johannes Trautson findet sich in RISM 1568⁶.

Caesaris haec animo semper sententia sedit
 Consiliis magnos consciasse viros
 Progenie claros claris virtutibus auctos
 Floreat ut regnum qua patet usque suum.
 Sic quoque Fernandus quod te praefecerit aulae
 Non dubium magnos id voluisse deos
 Quis tibi nam TRAVTSON quis vel virtute vel armis
 Quis par consiliis militiae atque domi.

Dieser Satz des Kaisers bleibt immer im Geist: Man solle großen Männern in ihrem Rat vertrauen und aufgrund ihrer leuchtenden Tugenden den hervorragenden Ratgebern von nobler Abstammung, dass seine Herrschaft blühen möge, wie es seit jeher klar ist. So hat Ferdinand auch Dich am Hof angestellt. Kein Zweifel, dass die großen Götter das wollen. Denn wer kommt Dir Trautson gleich, sei es an Tugend, oder an Kriegsgeschick, wer misst sich mit Dir bei Ratschlägen im Krieg und bei Hofe?

Das erste Wort der Motette deutet es an: Die Huldigungsmotetten für Johannes Trautson stehen im Spannungsfeld zwischen seiner Person und dem Kaiser. Trautson wird in seinem Verhältnis zu Ferdinand I. definiert und so sind die beiden Sätze über *Caesaris haec animo* Huldigungen an den Hofmann und an den Kaiser gleichermaßen. In der ersten Strophe ist vom Widmungsträger nicht einmal die Rede. Stattdessen handelt sie von einer Weisheit des Kaisers. Zwar führen die Überlegungen zur Rolle der kaiserlichen Ratgeber direkt zu Trautsons Person, es erscheint aber dennoch bemerkenswert, dass auch die zweite Strophe zunächst auf Ferdinand zu sprechen kommt, ehe sie den Namen Trautson, im Originaldruck hervorgehoben durch Großbuchstaben, nennt. Der Text verkörpert die alle Lebensbereiche durchdringende Hierarchisierung der frühneuzeitlichen Hofgesellschaft. Die Definition einer Person in Abhängigkeit zum obersten Souverän – hier der Kaiser – ist keineswegs als Herabsetzung zu verstehen, sondern als Einordnung in das soziale System des Hofes. Innerhalb dieses Repräsentationsraumes wird Trautson in den letzten beiden Versen als überragende Gestalt dargestellt. In einer Lobeslyrik, die häufig mit Vergleichen operiert, muss der Raum, innerhalb dessen ein Übertreffen stattfinden kann, zunächst konstruiert werden. Da sich das genuine Herrscherlob innerhalb der höfischen Hierarchie selten nach oben abgrenzen muss, lässt sich dieser Raum in Huldigungen für einen Kaiser oder einen hochrangigen Fürsten weitaus leichter konturieren, als im Lobgedicht für einen kaiserlichen Rat wie Johannes Trautson.¹¹⁹

Spuren der Versmetrik finden ihren Weg in die Faktur einiger Soggetti. So ahmt das Anfangssoggetto, das in beiden Motetten in ähnlicher Form auftritt, den dakty-

119 Textliche Anklänge finden sich möglicherweise bei Boni, *Austriados libri quatuor*.

lischen Rhythmus des Pentameters durch die Punktierung auf »caesaris« markant nach. Hier lassen sich Anklänge an die Anfangswendungen einiger Habsburgermotetten aus dem ersten Band der *Cantiones sacrae* feststellen. Das Anfangssoggetto von *Carole, sceptrigeri patris* (Band 1, Nr. 4) beginnt mit der gleichen rhythmischen Struktur wie *Caesaris haec animo* (Band 2, Nr. 1). Auch *Principis Ausoniae* (Band 1, Nr. 3) beginnt mit jener markanten punktierten Repetition des Anfangstons. Freilich kann hier noch nicht von einem ausdrücklichen Zitat die Rede sein. Dem zeitgenössischen Leser oder Interpreten mögen jene Anklänge aber durchaus aufgefallen sein.

Ein aufstrebender Quartsprung zu Beginn verleiht den Anfängen beider *Caesaris haec animo*-Sätze eine signalhafte Wirkung, die in Kombination mit der vorangegangenen Punktierung beinahe fanfarenartig wirkt. Die prima pars der vierstimmigen Motette (Nr. 1) ist mit 64 Mensuren nicht nur auffallend länger als der zweite Teil (49 Mensuren), auch im Verhältnis zu beiden Teilen der sechsstimmigen Fassung ist der Abschnitt bemerkenswert umfangreich.¹²⁰ Diese Asymmetrie mag als bewusstes Mittel des Komponisten gelesen werden, diesen Motettenteil als Initiale für die gesamte Anthologie zu fassen. Wie bei politischen Motetten üblich, arbeitet der Komponist besonders in der vierstimmigen Fassung (Nr. 1) einige Schlüsselworte gezielt heraus. Dies gilt vor allem für den Namen des Widmungsträgers. De Cleve bricht die Rhythmisierung auf Minima-Ebene auf und lässt den fließenden Satz zur Ruhe kommen. Durch die homorhythmische Faktur erhöht er die Textverständlichkeit und arbeitet den Namen Trautson so zweimal pointiert heraus (Bsp. IV/5).

ti - bi nam TRAVT - SON quis ti - bi nam TRAVT - SON quis
 os Quis ti - bi nam TRAVT - SON quis
 ti - bi nam TRAVT - SON quis ti - bi nam TRAVT - SON quis
 ti - bi nam TRAVT - SON quis ti - bi nam TRAVT - SON quis

Bsp. IV/5: Johannes de Cleve, *Caesaris haec animo* (RISM C 3204, Nr. 1), *secunda pars*, M. 24–28.

Im sechsstimmigen Satz von *Caesaris haec animo* (Nr. 12) wird der Motette in der quinta pars ein zweiter Text hinzugefügt.¹²¹ Erneut handelt es sich um ein Soggetto cavato. Aus den Worten »Gaude domus Austriae talem nacta virum« (»Freue dich, Haus Österreich, über diesen glücklich gewonnenen Mann«) gewinnt de Cleve eine

¹²⁰ Van Maldeghem, *Tresor Musical*, S. 16–19.

¹²¹ Ebd., S. 20–24.

Tenormelodie, die er, um eine Quarte nach oben transponiert, im ersten Teil der Motette einmal, in der *secunda pars* sogar zweimal wiederholt. Die Motette knüpft kompositorisch und textlich an die *Domus-Austriae*-Motetten des ersten Bandes an. Musikalisch unterscheidet sich der sechsstimmige Satz deutlich von der vierstimmigen Komposition. Mit Ausnahme des Anfangssoggettos weisen beide Kompositionen melodisch wenige Gemeinsamkeiten auf. Durch die stärkere Verschränkung der einzelnen Soggetti tritt in der Sechsstimmigkeit die Versgliederung des Texts deutlich weniger stark hervor. Auf die Konturierung einzelner Verse oder Worte – etwa des Namens Trautson – verzichtet der Satz völlig. Es entsteht dabei eine noch dichtere polyphone Textur als in den sechsstimmigen Motetten des *Liber primus*, die auch im klanglichen Fluss der Vielstimmigkeit einzelne Namen konturieren (Bsp. IV/6).

The musical score consists of five vocal staves and one basso continuo staff. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: (De) - os Quis ti - bi nam
- Staff 2: Quis ti - bi nam TRAVT - SON quis ti - bi nam TRAVT
- Staff 3: os Quis ti - bi nam TRAVT -
- Staff 4: tri - ae ta - lem nac - ta vi - rum
- Staff 5: (De) - os Quis ti - bi nam TRAVT - SON Quis ti - bi nam

Bsp. IV/6: Johannes de Cleve, *Caesaris haec animo* (RISM C 3204, Nr. 12), *secunda pars*, M. 27–31.

Johannes de Cleve nimmt im zweiten Band seiner *Cantiones sacrae* eine bemerkenswerte Gegenüberstellung zweier sehr verschiedener Vertonungen des gleichen politischen Texts vor. Die satztechnisch schlichte vierstimmige Motette (Nr. 1) exponiert den Text und arbeitet dessen Kernbotschaft deutlich hervor. Das sechsstimmige *Caesaris haec animo* (Nr. 12) ist dagegen ein kompositorischer Ausflug in die Welt der prachtvollen Herrschermotetten zu Ehren des Hauses Habsburg aus dem ersten Band der Anthologie. Die Motette greift textlich und musikalisch explizit auf diese Vertonungen zurück und stellt Trautson damit in unmittelbare Nähe zur Familie Habsburg. Der Hofmeister wird gewissermaßen ein Teil der musikalischen ›familia‹ des Kaisers. Man mag den dichten sechsstimmigen Satz (Nr. 12) darüber hinaus als Verweis auf die musikalische Gelehrtheit Trautsons lesen.

Eine weitere Komposition sticht aus dem Gesamtkorpus der Anthologie heraus. Die Motette *Inter natos mulierum* (Nr. 9) ist überschrieben mit dem Vermerk »De sancto Iohanne« – möglicherweise eine Anspielung auf den Widmungsträger der Sammlung, Johannes Trautson. Nur zwei Motetten der Sammlung (Nr. 2 und Nr. 9) wurden über-

haupt mit einer solchen Überschrift versehen. Wie im Liber primus, der die Motetten zu Ehren des heiligen Andreas besonders hervorhebt, wird hier also der Trautson'sche Namenspatron besonders herausgestellt. Unterstrichen wird die symbolische Bedeutung der Vertonung des populären Motettentexts durch ihre prominente Platzierung an den Anfang des Abschnitts mit fünfstimmigen Motetten (Nr. 9–11).

Der zweite Band der *Cantiones sacrae* rückt Johann III. Trautson während des Reichstags in den Fokus einer musikinteressierten Öffentlichkeit. Im Vorwort des Drucks und dem beigegebenen Huldigungsgedicht wird der Hofmarschall als enger Vertrauter des Kaisers dargestellt und seine Rolle für die Förderung der Künste am Kaiserhof wird besonders akzentuiert. Die Huldigungsmotetten für den Hofmann verweisen auf textlicher und musikalischer Ebene auf die Kompositionen aus dem ersten Band und stellen Trautson so als feste Säule des Hauses Österreich dar. Überlegungen über die Beweggründe der beteiligten Akteure, die Motettenanthologie dem kaiserlichen Rat zu widmen, sind freilich vorwiegend im Bereich der Spekulation anzusiedeln. Möglicherweise sah sich Trautson in seinem Konkurrenzverhältnis zu den Reichserbmarschällen von Pappenheim – insbesondere während des von diesen entscheidend mitgestalteten Reichstags – unter Zugzwang, seine Rolle am Hof besonders herauszustellen.¹²² Akten im gräflichen Archiv in Pappenheim aus dem Jahr 1560 belegen Konflikte zwischen den Reichserbmarschällen und Johann Trautson im Bereich der Einquartierungs- und Jurisdiktionsrechte.¹²³

★

Heinz Thomas hat beim Blick auf spätmittelalterliche Höfe wachsende kulturmäzenatische Aktivitäten hauptsächlich dort festgestellt, wo der Druck mangelnder dynastischer Legitimität verspürt wurde.¹²⁴ Die musikalisch-kulturellen Bemühungen Ferdinands I. rund um den Reichstag 1559, insbesondere die in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Reichstagsmusikdrucke *Cantiones sacrae*, sind wohl im Licht eines solchen gestiegenen Legitimationsdrucks auf Kaiser Ferdinand I. und »seine« österreichische Linie der Familie Habsburg zu verstehen. Das beinahe aggressive Einschreiben seines Namens in das kaiserliche Wappen zu Beginn der Sammlung bringt seinen Anspruch auf das Amt in aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Auch die dynas-

122 Eine solche Konkurrenzsituation deutet an: Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003, S. 664, Fn. 996.

123 Irmgard Latzke, *Hofamt, Erzsamt und Erbamt im mittelalterlichen deutschen Reich*, Diss., Frankfurt a. M. 1970, S. 266.

124 Heinz Thomas, »Herrschersippen und höfische Epik im deutschen Mittelalter«, in: *Wirtschaft, Gesellschaft, Unternehmen. Festschrift Hans Pohl zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Wilfried Feldenkirchen u. a., Stuttgart 1995, S. 757–781; Reinhardt Butz und Lars-Arne Dannenberg, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, in: *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, hrsg. von Reinhardt Butz u. a., Köln u. a. 2004, S. 1–42, hier S. 31.

tische Agenda Ferdinands wird in den *Cantiones sacrae* deutlich artikuliert: Die drei Söhne Ferdinands stellen – verbunden vom gemeinsamen Cantus firmus – die Säulen des Hauses Österreich dar. Schließlich findet auch der kaiserliche Hofstaat in Form von Johann Trautson seinen Raum in der musikalischen Symbolpolitik.

Die politischen Texte der *Cantiones sacrae* formulieren eine Art Programm für die Herrschaftszeit Ferdinands. In dieser Vorwärtsschau bilden sie gewissermaßen den künstlerischen Kontrapunkt zu den Exequien für Kaiser Karl V. unmittelbar vor Beginn des Augsburger Reichstags 1559. Diese Dichotomie von alt und neu, von Leben und Tod spiegelt sich jedoch auch in den Exequien selbst. Hier folgt auf stille Trauer das tönende Herrscherlob der kaiserlichen Hofmusiker, das den neuen Kaiser Ferdinand I. ins Zentrum stellt.

Kapitel V

Alte Bräuche und neue Bekanntschaften Der Reichstag 1566

V Alte Bräuche und neue Bekanntschaften

Der Reichstag 1566

Nach dem Tod Ferdinands I. am 14. Januar 1564 wurde sein Sohn Maximilian II. trotz der konfessionspolitischen Vorbehalte gegen seine Person zum Kaiser gewählt. Anders als sein Vater galt Maximilian als Musikliebhaber, der auch persönliche Kontakte zu zahlreichen Musikern und Künstlern pflegte.¹ Maximilians erster Reichstag als Kaiser im Jahr 1566 wurde ein Höhepunkt der Festkultur.² Damit stand das Ereignis in deutlichem Kontrast zum vorhergehenden Augsburger Reichstag im Jahr 1559. Belehungen, Turniere und rauschende Tanzfeste fanden Eingang in zahlreiche Text- und Bildquellen. Politisch prägten den Reichstag aus heutiger Perspektive vor allem die Bedrohung eines neu aufflammenden Konflikts mit dem Osmanischen Reich sowie die Gefährdung des inneren Friedens im Reich durch Wilhelm von Grumbach und Johan Friedrich II. von Sachsen.³ Das Osmanische Reich bedrohte die habsburgischen Erblände und der Kaiser war auf die finanzielle Unterstützung der Reichsstände für die bevorstehenden Auseinandersetzungen angewiesen. Die Debatte um den Umgang mit dem Calvinismus, die heute das Bild des Reichstags von 1566 entscheidend prägt, stand nicht im Vordergrund der Verhandlungen.⁴ Die Eröffnung des Reichstags war auf den 14. Januar 1566 festgelegt worden – die Versammlung sollte also auf den Tag zwei Jahre nach der Kaiserkrönung beginnen.⁵ Der Kaiser selbst jedoch kam in Begleitung seines Schwagers Albrecht V. von Bayern erst am 20. Januar in Augsburg an. Die offizielle Eröffnung des Reichstags musste bis zur Ankunft des sächsischen Kurfürsten am 23. März immer wieder verschoben werden.

1 Robert Lindell, »New Findings on Music at the Court of Maximilian II«, in: *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayr (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 231–245, hier S. 236.

2 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, S. 251.

3 Maximilian Lanzinner und Dietmar Heil, »Der Augsburger Reichstag 1566. Ergebnisse einer Edition«, in: *Historische Zeitschrift* 274 (2002), S. 603–632, hier S. 607.

4 Ebd., S. 615–621; Walter Hollweg, *Der Augsburger Reichstag von 1566 und seine Bedeutung für die Entstehung der Reformierten Kirche und ihres Bekenntnisses*, Neukirchen-Vluyn 1964, S. 241–290.

5 Der 14. Januar war der Todestag Kaiser Ferdinands I. und damit ein ausgesprochen symbolträchtiges Datum. Einberufen wurde der Reichstag am 12. Oktober 1565. Die Verlesung des Reichstagsabschieds und das offizielle Ende des Reichstags datiert auf den 30. Mai 1566. Die Kürze des Reichstags erklärt sich mit dem bevorstehenden Türkenfeldzug; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 77.

Für die bereits anwesenden Reichsstände war diese Wartezeit ein kostspieliges Unterfangen, mussten sie doch die Kosten für Unterbringung und Verpflegung ihres gesamten Hofstaats (inklusive der Hofmusiker) tragen.

Musiker-Netzwerke stehen im Zentrum der folgenden schlaglichtartigen Betrachtung des Reichstags im Jahr 1566. Die besonders ausführliche Dokumentation des Ständetreffens und seiner Besucher ermöglicht die Frage danach, wie Musiker, aber auch Musikmäzene auf den Treffen der Reichsstände kommunizierten und interagierten. Der Reichstag – so die hier vertretene These – funktionierte als Kristallisationsraum für ein Netzwerk aus Musikern, Dichtern und Mäzenen.

Als erstes Ständetreffen unter Kaiser Maximilian II. war der Augsburger Reichstag 1566 sowohl in zeremonieller Hinsicht als auch im Hinblick auf das festliche Rahmenprogramm von hervorgehobener Bedeutung. Den repräsentativen Anforderungen eines ›ersten‹ Reichstags begegneten die Kaiser regelmäßig damit, dass sie einen besonders großen Hofstaat mit zum Tagungsort brachten.⁶ Das Zeremoniell des Reichstags stand im Zeichen des Neubeginns und der Tradition gleichermaßen. So veränderte sich etwa die Gestaltung des Herrschereinzugs entscheidend. Zum letzten Mal in der Reichsgeschichte fanden in Augsburg 1566 zudem Fahneninvestituren unter freiem Himmel statt. Beide Rituale will das folgende Kapitel aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive in den Blick nehmen.

1 Hybride Klangräume – Reichstagszeremoniell im späten 16. Jahrhundert

Die Außenwirkung des Reichstags 1566 wurde entscheidend durch seine zeremoniellen Ereignisse geprägt.⁷ Die Chronik des Augsburger Stadtschreibers Paul Hector Mair,⁸ eine anonyme Reichstagschronik der Stadt Augsburg⁹ und zwei gedruckte Heroldsberichte vom Reichstag räumen den Einzügen von Kaiser und Kurfürsten und den feierlichen Belehnungen bemerkenswert großen Raum ein. Erst die jüngere Forschung widmete sich intensiver den zeremoniellen und festlichen Aspekten dieses Reichstags, der von Harriet Rudolph als »Höhepunkt der Festkultur« des Heiligen Römischen Reichs bezeichnet wird.¹⁰ Ausgehend von den Ergebnissen der Untersuchungen in den vorangegangenen Kapiteln soll hier zunächst nach den Veränderun-

6 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 64.

7 Die Edition der Reichstagsakten des Reichstags 1566 legt ihr Hauptaugenmerk auf den Ablauf und den Gang der Verhandlungen; Maximilian Lanzinner (Bearb.), *Der Reichstag zu Augsburg 1566* (= Deutsche Reichstagsakten, Reichsversammlungen 1556–1662 4), München 2002.

8 Ein Bericht Mairs findet sich in: D-Asa, Schätze 99, fol. 1^r–24^v.

9 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1483–1502.

10 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 251.

gen des Reichszeremoniells und deren Bedeutung für die klangliche Gestaltung des Reichstags gefragt werden. Anschließend soll das im ersten Kapitel dieser Studie entworfene Bild von der Klangwelt einer Belehnung durch die Investiturstücke im Jahr 1566 geschärft werden.

1.1 Der Einzug Maximilians II. im Jahr 1566

Wie üblich reiste der Kaiser zum Reichstag 1566 über München an.¹¹ Sein dortiger Gastgeber, der bayerische Herzog Albrecht V., begleitete Maximilian von München nach Augsburg. Für den Wittelsbacher bot der gemeinsame Einzug mit dem Kaiser am Reichstagsort die Möglichkeit, selbst einen repräsentativen Akzent zu setzen. So berichtet die Reichstagschronik der Stadt Augsburg nicht nur vom stattlichen bayerischen Gefolge, sondern auch davon, dass zusätzlich zu den kaiserlichen Trompetern auch die Musiker des bayerischen Herzogs im Zug mitritten.¹² Die Klangwelt des Herrschereinzugs in Augsburg hatte sich – soweit man es aus den Quellen ersehen kann – im Vergleich zum Einzug Karls V. 1530 kaum verändert (Kap. II/3). Die Chronisten berichten von Geschützsalven und Glockenläuten.¹³ Auf typische Festelemente, etwa auf ephemere Architektur wie Triumphbögen oder auf *Tableau vivants*, gibt es auch im Jahr 1566 keine Hinweise. Stattdessen verbreiteten die Kanonen, Musketen und die Stadtglocken »festlichen Lärm«, der insbesondere im Mittelalter als Zeichen der Macht galt.¹⁴ Auch auf Feuerwerk verzichtete man in Augsburg traditionell (Kap. I/3.4).¹⁵ Das Fehlen von Festarchitektur oder anderer Sehenswürdigkeiten (bei denen nicht selten Musik involviert war) ist auch deswegen erstaunlich, da der Kaiser selbst durchaus Vergnügen an der außergewöhnlichen Gestaltung des Adventus fand und damit nicht selten das Aufsehen der Zuschauer und Chronisten erregte. Beim Augsburger Einzug 1566 führte er einen zur Jagd abgerichteten Leopard mit,¹⁶ und zum Reichstag 1570 in Speyer brachte Maximilian einen ausgewachsenen Elefanten.¹⁷

11 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1485.

12 »Demnach send des herzogen von Payrn pferdt (der man bei 700 geschätzt), alle in schwartz geclaydt und wolgeputzt, mit irem marschalck, trombeten und härtrommen gezogen. Auff die bayrischen pferdt send gevolt die kayserischen, sampt allem hoffgesund ahn 1000 pferdt, mit iren stattlichen kayserlichen trombeten und härtrommen« (ebd., S. 1486).

13 Im Augsburger Stadtarchiv wird eine Liste mit den anlässlich des Einzugs abgefeuerten Geschützen aufbewahrt; ebd., S. 1486, Fn. 12.

14 Sabine Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 7–21.

15 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 225, Fn. 162.

16 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1487, Fn. 16. Auch Kaiser Rudolf II. hatte beim Einzug 1582 in Augsburg einen Leopard dabei; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 132.

17 Ebd., S. 73, Fn. 164 sowie S. 539.

Ein deutlicher Kontrast hinsichtlich der festlichen Gestaltung des Augsburger Einzugs ist vor allem im Vergleich zum feierlichen Adventus Maximilians in Wien im Jahr 1563 festzustellen. Als Maximilian, nachdem er in Frankfurt zum römischen König gewählt worden war, in Wien ankam, wurde er mit Triumphbögen, einem Weinbrunnen und anderen pompösen Schauspielen begrüßt. Ein gedruckter und illustrierter Bericht aus dem Jahr 1566 bereitete das Fest für die Reichsöffentlichkeit auf.¹⁸

In der Entscheidung die traditionelle Form des Adventus abzuändern, spiegelte sich die unklare Haltung Maximilians II. in Konfessionsfragen, denn der Ablauf der Zeremonie wurde an einer sehr sensiblen Stelle verändert. Der Kaiser verweigerte dem Domkapitel das Privileg, ihn an der Grenze des Dombezirks zu empfangen und unter dem Baldachin des Klerus zum Dom zu führen. Diese »zeremonielle Degradierung« der Augsburger Geistlichkeit hatte freilich auch Auswirkungen auf die Klangwelt des Rituals.¹⁹ Statt sich vor St. Leonhard von den Antiphonen des Domkapitels begrüßen zu lassen, ritt Maximilian II. unter dem Baldachin der Stadt »gestracks in Unserer-Frawen-kirchen«. ²⁰ Laut eines Berichts des württembergischen Gesandten war es der Kaiser höchst persönlich, der die Anpassung des Zeremoniells anordnete.

[...] die pfaffen dess hohen stifts gnedigist ersuchen lassen, das sie, altem gebrauch nach, die procession abstellen, noch ir Mt. unnder irem himmel annemen und in die kirchen belaiten, sonnder es bei der statt gebrenng bleiben lassen wolten, also das ir Mt. von den pfaffen nit entpfangen unnd von den verordneten diser statt rhadts freunden, so den himmel getragen, wider allt herkommen biss zur kirchen belaidet worden.²¹

Die erstaunlich große Bandbreite an zeitgenössischen Deutungen dieses Einzugs ist wohl vor allem auf die unterschiedlichen konfessionellen Perspektiven zurückzuführen.²² Die geistliche Sphäre wurde aus dem öffentlichen Raum in die Kirche zurückgedrängt. Noch beim Augsburger Reichstag 1559 hatte das Domkapitel den Einzug – so berichtet es eine gereimte Chronik – als Bühne für eine prachtvoll klingende Zeremonie genutzt.

Unter dem Hymml der Gaistlichkeit/
Ein ordnung wie dann vor gemeldt
Da ward allenthathalben bestellt/

18 Joseph Wunsch, »Der Einzug Kaiser Maximilians II. in Wien 1563«, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien* 46 (1914), S. 9–34; Kaspar Stainhofer, *Gründtliche und khürtze beschreibung*, Wien 1566, VD16 S 8519.

19 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 124.

20 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1486.

21 Ebd., S. 1487, Fn. 16.

22 Ebd., S. 1483–1502; D-Asa, *Schätze* 99, fol. 2.

Mit den Glogken ein grosses gleytt
 Da thet ir Maiestat nab reyttn/
 Gehn unser Frawen Kirchen zu
 Die Gaistlichkeit het wenig rhu/
 Und alßdann fleyssigklich anfiengn
 Mit der Procession zusingn/
 Das solt ir furwar glauben mir
 Sie giengend gar mit grosser zier/²³

Der Kaiser beraubte den Augsburger Bischof eines wichtigen Repräsentationsmittels und zerstörte einen Kommunikationsraum, in dem das Domkapitel mit großer Öffentlichkeitswirkung in die mehrheitlich protestantische Stadt hineinwirken konnte (Kap. II/3). Die Änderung des Einzugszeremoniells bedeutete das endgültige Ausbleiben dieser kaiserlichen Solidaritätsbekundung gegenüber dem Domkapitel, denn Rudolf II. hielt bei späteren Einzügen an der geänderten Form der Zeremonie fest.²⁴

Erst innerhalb des Augsburger Doms nahmen die Mitglieder des Domkapitels den Kaiser unter ihren Baldachin. Nun nahm alles seinen gewohnten Lauf. Die Prozession endete mit einem feierlichen *Te Deum*. Eine Würzburger Beschreibung erwähnt, dass das *Te Deum* »figuriert« worden sei und deutet damit auf eine mehrstimmige Aufführung hin.²⁵ Unbeantwortet lässt die Chronik jedoch die Frage, wer das *Te Deum* im Augsburger Dom figurierte. Im Unterschied zu den bisherigen Augsburger Reichstagen verfügte der Augsburger Dom spätestens seit Beginn der 1560er Jahre über eine eigene professionelle Dommusik. Seit etwa 1555 hatte man mit der Anwerbung von Sängern begonnen. Im Jahr 1561 wurden die Stellen eines Domkapellmeisters und eines Domorganisten geschaffen. Im gleichen Jahr wurde die Augsburger Domkantorei, der bis 1574 Anton Span als Kapellmeister vorstand,²⁶ offiziell ins Leben gerufen.²⁷ Laut Stiftungsurkunde umfasste sie eine repräsentative Besetzung von jeweils sechs Bassisten, Tenoristen und Altisten sowie acht Chorschülern für den Diskant.²⁸ Das Amt des Domorganisten bekleidete bis 1566 Servatius Roriff, der im Jahr des Reichstags an den

23 Anonym, *Warhaffte, auch gantz glaubwürdige Newe*, o. O. [1559], VD16 W 199, fol. B1^r f.

24 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 123.

25 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1488, Fn. 17; zum *Te Deum* siehe Kap. I/2.1.

26 Otto Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, Diss., München 1913, S. 66 f.; Christian Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2008, S. 97.

27 Zusammenfassend: Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Adlershot 2004, S. 87. Die umfangreichste Studie zur Gründung der Augsburger Dommusik stammt von Otto Ursprung, der in seiner Dissertation aus dem Jahr 1913 auch die Gründungsurkunde der Domkantorei abdruckt; Ursprung, *Jacobus de Kerle*, S. 61–66.

28 Ebd., S. 63.

Innsbrucker Hof Erzherzog Ferdinands von Tirol wechselte.²⁹ Die Möglichkeit, mit einer gut bestellten Kantorei selbst für repräsentative mehrstimmige Musik zu sorgen, dürfte die Position des Domkapitels im Machtgefüge der Stadt, aber auch seinen Status während des Reichstags nicht unwesentlich verändert haben. Der Augsburger Bischof verfügte zum Reichstag 1566 jedenfalls über eine Kantorei, die dazu in der Lage gewesen wäre, ein feierliches *Te Deum* anlässlich eines Herrschereinzugs erklingen zu lassen. Zwar musizierte zu prominenten Anlässen regelmäßig die kaiserliche Hofmusik, für eine quasi-zeremonielle Vorrangstellung der kaiserlichen Musiker, wie sie Torsten Hindrichs annimmt, gibt es jedoch keine stichhaltigen Anhaltspunkte.³⁰

Nachdem der Gottesdienst im Dom beendet war, ritt der Kaiser über den Rathausplatz zurück zur Kaiserpfalz am Weinmarkt. Für diesen Moment des Herrschereinzugs ist – erneut in den Würzburger Aufzeichnungen – ein seltener Beleg für die Einbindung der Augsburger Stadtpfeifer ins Adventus-Zeremoniell erhalten. Das Ensemble blies 1566 aus einem »offenen erckerlein, welchs oben an das rathaus gehauen ist.«³¹ Stadtpfeifer waren nicht weniger als eine akustische Manifestation (reichs-)städtischen Selbstbewusstseins.³² Als solche ist ihre Positionierung im Erker des Augsburger Rathauses in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert.³³ Zum einen wurden sie so platziert, dass die Prozession zweimal an ihnen vorbeiziehen musste. Der Erker des Rathauses war der Ort maximaler Öffentlichkeit. Zum anderen manifestierte sich die Stadt im Spiel der Musiker im Klang. Das Rathaus als städtisches Gebäude wurde den Teilnehmern der Prozession als Symbol der Stadt musikalisch präsentiert.

29 Alexander Rausch, Art. »Roriff«, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4 (2005), S. 1951.

30 Thorsten Hindrichs, »Bemerkungen zur politischen Funktion der Hofkapelle im 16. Jahrhundert am Beispiel der Habsburger Hofkapelle unter Filippo di Monte«, in: *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*, hrsg. von Ludolf Pelizaeus, Frankfurt a.M. 2008, S. 89–103, hier S. 94. Hindrichs Argumentation basiert vor allem auf der Prominenz der kaiserlichen Hofkapelle in den Gedruckten Heroldsberichten der Jahre 1582 und 1594. Diese brächten den hervorgehobenen Status der Hofmusiker zum Ausdruck. Die Reichstagsregister von Nikolaus Mameranus und Peter Fleischmann sind jedoch bezüglich ihres Quellenwertes für das tatsächliche Musikleben des Reichstags mit größter Vorsicht zu betrachten (Kap. V/2).

31 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1488, Fn. 17.

32 Helen Green, »Defining the City ›Trumpeter‹. German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c. 1500«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 136 (2011), S. 1–31; Helen Green, »Musiker zwischen Stadt und Hof. Die Stadtpfeifer der bayerischen Reichsstädte und ihre Arbeitsstätten zur Zeit Maximilians I.«, in: *Musik in Bayern* 69 (2005), S. 5–28; Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹*.

33 Auf ein ähnliches Arrangement schon 1558 lässt eine gereimte Beschreibung des Einzugs Ferdinands I. am 31. Dezember 1558 schließen. Zur Verabschiedung Prinz Philipps von Habsburg 1549 wurden die Stadtpfeifer ebenfalls in eine Erker des Rathauses platziert: »und als er hinab durch die stat gezogen, da haben die statpfeiffer im ärcker auf dem Rathaus gepfifen, wie man seinem vatter [Karl V.] vor auch gethan hat« (Friedrich Roth (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 32 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 7), Leipzig 1917 S. 112).

Die Klangwelt des Herrschereinzugs wurde von verschiedensten Akteuren gestaltet. Kaiserliche und fürstliche Trompeter, Soldaten und ihre Geschütze, die Stadtkirchen und ihr Glockengeläut, der Stadtklerus und seine Gesänge sowie die Stadtpfeifer bildeten ein ephemeres Klangnetzwerk, dessen Elemente sich gegenseitig bedingten und beeinflussten. Die Entscheidung des Kaisers, das Zeremoniell zu verändern, beeinflusste die Rolle des Klerus, nicht nur im Rahmen des Einzugs, sondern auch im Machtgefüge der Reichsstadt selbst. Sowohl visuell als auch klanglich waren die Straßen und Gassen der Stadt im Rahmen des Herrschereinzugs seit 1566 in der Hand der weltlichen Mächte. Die Signale der Trompeter und das Spiel der Stadtpfeifer füllten die Stille, die der Wegfall der zahlreichen Antiphonen und Responsorien hinterließ. Dies bedeutete eine qualitative Verschiebung des akustischen Zeichensystems des Herrschereinzugs. Die Säkularisierung des Adventus-Zeremoniells wurde hörbar.

Eine bemerkenswerte zeitgenössische Anekdote über den Auszug des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz während der laufenden Reichstagsverhandlungen unterstreicht die Beobachtungen zur Rolle der Musik rund um den Herrschereinzug im Jahr 1566. Nach dem erfolglosen Ringen um die Anerkennung der reformierten Konfession und aufgrund von Gerüchten um seine bevorstehende Inhaftierung zog er, begleitet vom Klang seiner Hofmusiker, lautstark aus Augsburg weg.³⁴ Die einsamen Signale der Trompeten und Pauken des Kurfürsten standen im Kontrast zur hybriden, von zahlreichen Akteuren gestalteten Klanglichkeit der Herrschereinzüge und brachten damit den Protest und die Souveränität des politisch isolierten Kurfürsten weit hörbar zum Ausdruck. Der Kurfürst ließ anzeigen, dass er sich keineswegs davonschleichen wolle. Der Klang ist dabei keineswegs nebensächlich. Die Musik der Trompeter wird politische Praxis. Während im Fall des pfälzischen Kurfürsten der Klang den Streit und die Uneinigkeit verkörpert, drückt er im Bereich des Herrschereinzugs durch seine Vielgestaltigkeit die stabile Verfasstheit der Gesellschaftsordnung aus. Verschiebungen in der Klangwelt des Zeremoniells bedeuten somit auch Veränderungen in der gesellschaftlichen Struktur des Reichs.

1.2 Belehnungen als Medienereignis

Das »zentrale gesellschaftliche Ereignis« des Augsburger Reichstags im Jahr 1566 stellte die Belehnung des sächsischen Kurfürsten August von Sachsen dar.³⁵ Die Zeremonie blieb jahrzehntelang im »kollektiven Gedächtnis« des Reichs verhaftet.³⁶ Prunkvolle Fahnenbelehnungen unter freiem Himmel wurden im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmend zur Seltenheit. Im Rahmen des Reichstags 1566 vollzog Kaiser Maximilian

34 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 145.

35 Ebd., S. 316.

36 Ebd.

lian II. diese Form des Rituals zum letzten Mal in der Geschichte des Heiligen Römischen Reichs (Kap. I/2.4). Belehnt wurde neben August von Sachsen auch Georg Hund von Wenckheim, der Großmeister des Deutschen Ordens. Der folgende Teilabschnitt nimmt die klangliche und musikalische Inszenierung von Belehnungszeremonien in den Blick. Ich will zeigen, dass Musik bei Belehnungen weit mehr war als die klangliche Zurschaustellung militärischer Macht. Musik gliederte den Ablauf der Belehnungszeremonien und half dem Publikum, die Vorgänge nachzuvollziehen.

Trotz ihrer wachsenden Seltenheit waren die Fahnenbelehnungen des 16. Jahrhunderts in der Öffentlichkeit sehr präsent. Detaillierte zeitgenössische Dokumentationen beschreiben die Zeremonien in Wort und Bild. Diese gedruckten und teilweise bebilderten Chroniken – gedruckte Berichte bildeten sich im 15. und frühen 16. Jahrhundert als eine zentrale Dokumentationsform von Lehenzeremonien heraus – transportierten die Performativität und die Repräsentativität der Ereignisse über zeitliche und örtliche Grenzen hinaus.³⁷ Die Auftritte des Kaisers wurden zum »Medienereignis«.³⁸ Die Frage nach der Rolle der Musik bei Belehnungen des späteren 16. Jahrhunderts ist somit stets verknüpft mit Überlegungen zur auditiven Performanz der gedruckten Belehngsdarstellungen.³⁹ Gedanken zur Klanglichkeit von Belehnungen sollen im Folgenden den Ausgangspunkt für Fragen nach Nähe und Distanz zwischen Ereignis und Dokumentation innerhalb dieses vergleichsweise homogenen Quellenkorpus bilden.

Reichsherolde waren im 16. Jahrhundert vorwiegend für die Organisation und Dokumentation festlicher Ereignisse am Kaiserhof verantwortlich.⁴⁰ Ihre Doppelfunktion als (Mit-)Organisatoren und Chronisten von Festivitäten und Zeremonien

37 Die Belehnungen beim Reichstags 1530 veranschaulichen dies beispielhaft. Stollberg-Rilinger beschreibt die Belehnung des Hochmeisters des Deutschen Ordens 1530 etwa als anti-lutherische Symbolpolitik. Auch die aufwändige Belehnung Erzherzog Ferdinands außerhalb der Augsburger Stadtmauern – Demonstration des dynastischen Machtanspruchs der Habsburger – ragt nicht nur aufgrund ihrer besonderen Inszenierung innerhalb eines gigantischen Turniers heraus; Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des alten Reiches*, München 2008, S. 119. Eine aus 18 Einzelblättern bestehende Holzschnittserie hält das Spektakel, das wohl am besten als Manöver bezeichnet wird, bildgewaltig fest; Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980, S. 388, Kat.Nr. 64. Die Beschreibung der Festivitäten aus der Feder des Reichsherolds Sturm erwähnt die im militärischen Kontext üblichen Trompetersignale und geht vergleichsweise ausführlich auf einen abendlichen Ball ein; Caspar Sturm, *Geschichts beschreibung*, [Augsburg] 1530, VD16 S 10011.

38 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 332.

39 Brückner liefert in ihrer Dissertation über Nachrichtendrucke im Rahmen von Belehnungen eine umfassende, jedoch unvollständige Übersicht; Olga Brückner, *Nachrichtendrucke des 15. und 16. Jahrhunderts zu Belehnungen im Deutschen Reich*, Diss., Hamburg 1993.

40 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 136–138; Albert Bartelmeß, »Der Reichsherold Caspar Sturm und Nürnberg«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 69 (1982),

wirft Fragen nach dem ›Quellenwert‹ ihrer Berichte auf. Als Dokumente aus dem direkten kaiserlichen Umfeld dienen die Belehnungsberichte dazu, den Kaiser als obersten Lehnsherren zu präsentieren und zu legitimieren. Die Autoren legen ihren Fokus dabei auf die repräsentativen Aspekte des Rituals und blenden juristische und/oder politische Probleme oft aus. Sie sind also Teil einer politischen Agenda. Das Ereignis selbst tritt in den Hintergrund und die Dokumentation konstituiert ihre eigene Wahrheit.

Die Kurzchronik des Reichsherolds Laurenz Landsperger über den Reichstag 1541 in Regensburg, die bei Heinrich Steiner in Augsburg erschien, enthält unter anderem einen gut vierseitigen Belehnungsbericht. Vor der eigentlichen Beschreibung der Ereignisse finden sich zwei Holzschnitte mit einer Belehnungsszene, von denen einer stark an die Bebilderung der Chronik Ulrich Richentals erinnert (Kap. I/2.1).⁴¹ Trompeter und Zinkenisten werden unmittelbar hinter dem Thron des Kaisers platziert (Abb. V/1). Ihre Körperhaltung zeigt wie schon in den Richental-Chroniken ihre Aktivität an. Die bewegte Darstellung der Musiker suggeriert einen konkreten Ereignisbezug. Eine Verbindung der Holzschnitte mit den Ereignissen beim Reichstag in Regensburg kann jedoch ausgeschlossen werden, denn Autor und Drucker des Heroldsberichts verwendeten den identischen Holzschnitt, der bereits in einer im Jahr 1536 in Augsburg erschienen Ausgabe der Konzilschronik Richentals zum Einsatz kam.⁴² Die Darstellung der Belehnung in der Landsperger-Chronik ist ein Dokument der Kontinuität in der Darstellung des Rituals bis zurück ins 15. Jahrhundert. Auch die Abbildung der Instrumentalisten ist damit Teil eines Darstellungstopos. Ihr Spiel gehörte fest zur Ikonographie der Belehnungsdarstellungen, was die Rekonstruktion konkreter Ereignisse auf der Basis von Bildquellen beinahe unmöglich macht.



Abb. V/1: Lorenz Landsperger, Churfürsten, Fürsten, Gaistlich und weltlich, Augsburg 1541, fol. D2^v.

S. 189–195; Karl Schottenloher, »Kaiserliche Herolde des 16. Jahrhunderts als öffentliche Bericht-erstatte«, in: *Historisches Jahrbuch* 49 (1929), S. 460–471.

41 Lorenz Landsperger, *Churfürsten, Fürsten, Gaistlich und weltlich*, Augsburg 1541, VD16 L 239; zu Heinrich Steiner siehe Hans-Jörg Künast, »Augsburger Buchdrucker und Verleger«, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, S. 1205–1340, hier S. 1220.

42 Ulrich Richental, *Das Concilium So zu Constantz gehalten ist worden*, Augsburg 1536, VD16 R 2202, fol. 58^v.

Jedoch äußert sich hier auch eine gewisse Selbstverständlichkeit, mit der Musiker als Teil des Belehungszeremoniells wahrgenommen wurden.

Dreimal wurden sächsische Kurfürsten alleine zwischen 1548 und 1566 unter freiem Himmel festlich belehnt. Nicht nur bei der Belehnung Moritz von Sachsens im Jahr 1548 – sie war eine »disziplinarische« Maßnahme Karls V. – sondern auch bei den beiden Belehnungen des Kurfürsten August 1558 und 1566 ging es um die öffentliche Zurschaustellung der Vorherrschaft der albertinischen Linie im Kurfürstentum Sachsen.⁴³ Ihre besondere Bedeutung für die Reichspolitik kommt unter anderem in ihrer ausführlichen Dokumentation zum Ausdruck.⁴⁴ Der detaillierten Erfassung der Belehnungen 1566 in Wort und Bild ist es wohl auch zu verdanken, dass sich das Ereignis über den Reichstag hinaus ins »kollektive Gedächtnis« des Reichs einbrennen sollte.⁴⁵ Die beiden gedruckten Berichte aus der Feder von Nikolaus Mameranus und Johannes Francolins, Ersterer in deutscher, Letzterer in lateinischer Sprache, werden durch zwei Graphiken – eine davon stammt aus der Werkstatt des Augsburger Hans Tirol – ergänzt (Abb. V/2; Abb. V/3).

Wie das Gedicht im oberen Bildviertel verrät, ist der Holzschnitt Tirols dem Bericht Francolins zuzuordnen. Anders als ältere Abbildungen von Belehungszeremonien scheint es sich bei beiden Graphiken der Belehnung von 1566 um den Versuch einer detaillierteren Wiedergabe der Geschehnisse zu handeln.⁴⁶ Sie erfassen nicht nur einen größeren Bildausschnitt, sondern geben auch die Architektur des Augsburger Weinmarkts detailgenau wieder. Auf dem kunstvoll gearbeiteten Holzschnitt Tirols sind Trompeter, Posaunisten und Heerpauker zu erkennen, die auf einem Balkon direkt über dem Thron des Kaisers platziert sind. Francolins lateinischer Bericht enthält eine detaillierte Beschreibung der Szene.

Eminentiori verò loco exaedificatum fuit pone Caesareae Maiestatis thronum in ambulacrum quoddam simili modo tapetis decoratum, in quo quindecim tubinices cum duobus Caesareae Maiestatis tympanistis constiterunt.⁴⁷

An diesem hervorgehobenen Ort war hinter dem Thron der kaiserlichen Majestät eine Art Balkon aufgerichtet worden, geschmückt im Stile der Teppiche, auf dem 15 Trompeter gemeinsam mit zwei der kaiserlichen Heerpauker platziert waren.

43 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 316.

44 Ebd., S. 315 f.

45 Ebd.

46 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 348; Sigfrid H. Steinberg, »Zwei Bilder von der Belehnung des Kurfürsten August von Sachsen (1566)«, in: *Bulletin of the International Comitee of Historical Sciences* 6/4 (1934), S. 259–268.

47 Johannes von Francolin, *Vera descriptio*, Augsburg 1567, VD16 F 2214, fol. B1^r.

Die deutschsprachige Chronik Mameranus' berichtet ebenfalls von der Platzierung von über einem Dutzend Musiker auf der reich geschmückten Empore.⁴⁸ Der Blick in frühere Augsburger Belehungsberichte deutet darauf hin, dass es sich bei diesem Aufbau um die traditionelle Form von Fahnenbelehungen in Augsburg handeln könnte. So schreibt Mameranus in seinem Belehungsbericht vom Reichstag 1548 von Trompetern und Heertrommlern, die »oben über den Stül verordnet [...] und irem brauch nach geblasen und die Drommeln geschlagen« hätten.⁴⁹ Auch beim Reichstag 1530 fanden Lehensverleihungen – mit Ausnahme der Belehung Erzherzogs Ferdinands – auf dem Weinmarkt vor dem Tanzhaus statt.⁵⁰ Es war vor allem die Nähe zur traditionellen Augsburger Kaiserpfalz, die den direkt angrenzenden Weinmarkt zum symbolträchtigen Ort für offizielle Feierlichkeiten machte. Die Nähe zum kaiserlichen Quartier und den reich bebilderten Fassaden der Fuggerhäuser sowie das prachtvoll geschmückte Throngerüst unterstrichen die Souveränität und den Machtanspruch des Kaisers zusätzlich.⁵¹

Die Platzierung von Hoftrompetern oder Stadtpfeifern an exponierten Orten, etwa auf Emporen und Balkonen, oder in Fenstern von Hauserkern unterstreicht einen zentralen Aspekt ihrer Rolle im symbolischen Kommunikationssystem des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Als Insignien weltlicher Macht war nicht nur die Hörbarkeit ihrer Signale, sondern auch ihre Sichtbarkeit eine repräsentative Notwendigkeit. Mit ihren prachtvollen Gewändern und den obligatorischen Fahnen und Bannern an den Instrumenten hatte die Positionierung der Trompeter auch eine starke visuelle Symbolkraft.

Die Inszenierung der Hoftrompeter auf einem Balkon direkt über dem Kaiser knüpft an diese Tradition an, ist jedoch von besonderer symbolischer Wirkmächtigkeit. Die Musiker standen wie schon in den Darstellungen und Beschreibungen aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert im Zentrum des Geschehens (Kap. I/2.4). Die Inszenierung erinnert an andere ephemere Festarchitektur, etwa an Triumphbögen, wie sie der Rat der Stadt Nürnberg bei den Kaiserbesuchen Karls V. (1541) und Maximilians II. (1570) aufstellen ließ.⁵² Wie Radierungen der Gerüste zeigen, waren in der Spitze des Bauwerks Instrumentalisten vorgesehen, die ihre Musik als Will-

48 In seinem Reichstagsregister listet Mameranus sogar 18 Namen in der Rubrik »Trumetter« auf; Nicolaus Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, Augsburg [1566], VD16 M 443, fol. E2^r.

49 Nicolaus Mameranus, *Kurtzer Bericht welcher Gestalt Kaiser Carl*, Leipzig [1548], VD16 M 433, fol. A2^r.

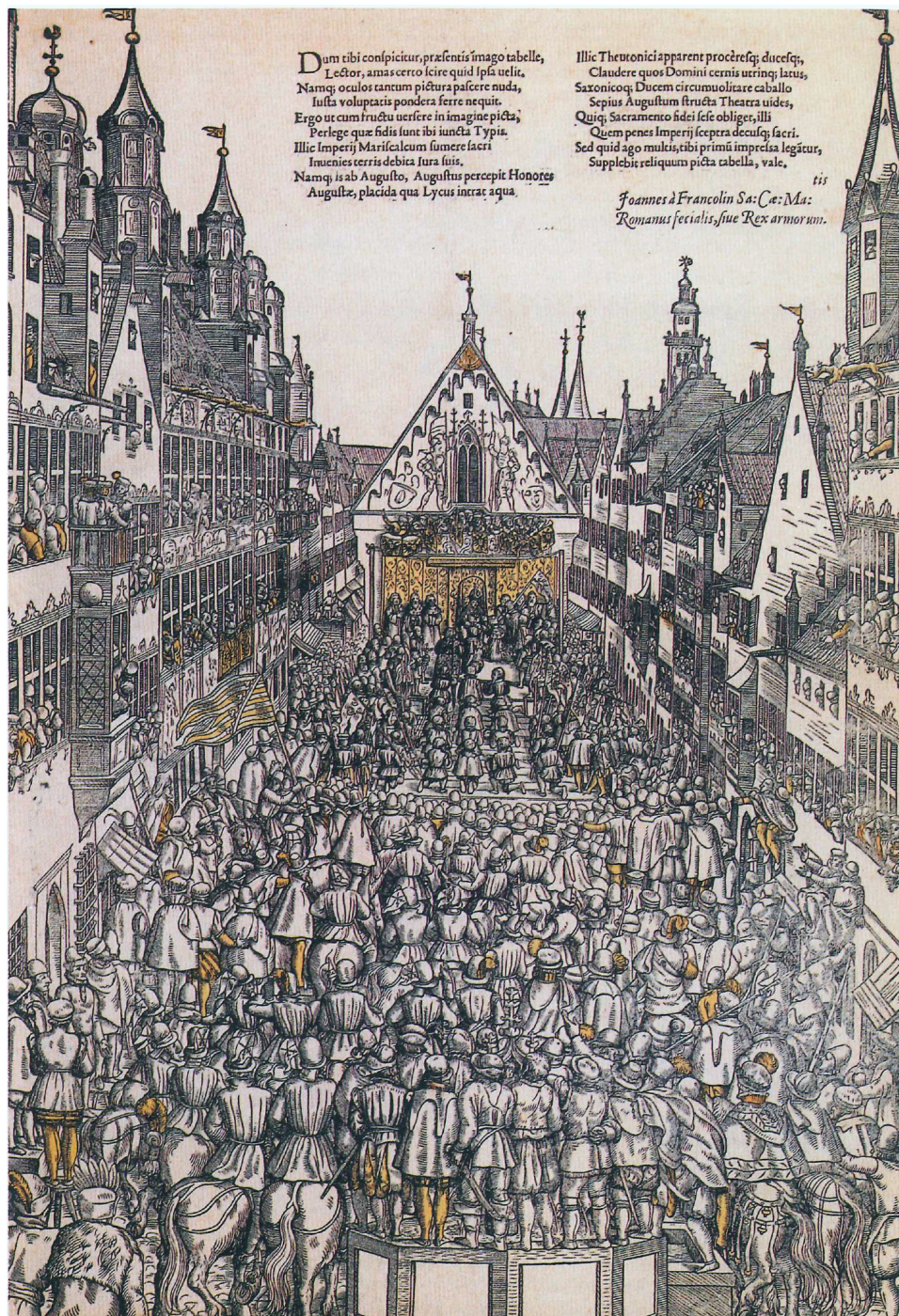
50 Caspar Sturm, *Warhafftig anzeygung, wie Kaiser Carl*, Augsburg 1530, VD16 S 10017.

51 Alleine der Aufbau des Gerüsts dauerte wohl mehrere Tage. Zu den Fassaden der Häuser der Augsburger Patrizier siehe Johannes Wilhelm, *Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler Handwerker und Zunft* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 29), Augsburg 1983.

52 Renate Gold, *Ehrenpforten Baldachine Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg 1990, S. 79, 103.



Abb. V/2: Anonym, Belehrung auf dem Augsburger Weinmarkt, Holzschnitt, 1566,
Universitätsbibliothek Salzburg, Druckgraphiken, G 67 III.



Dum tibi conspicitur, praesentis imago tabelle,
 Lector, amas certo scire quid ipsa velit,
 Namq; oculos tantum pictura pascere nuda,
 Iusta voluptatis pondera ferre nequit.
 Ergo ut cum fructu versere in imagine picta,
 Perlege quae fides lunt ibi iuncta Typis.
 Illic Imperij Mariscalcum lumere sacri
 Invenies terris debita sura suis.
 Namq; is ab Augusto, Augustus percepit Honores
 Augusti, placida qua Lycus intrat aqua.

Illic Theutonici apparent proceresq; ducesq;
 Claudere quos Domini cernis utring; iatus,
 Saxonicq; Ducem circumvolitare caballo
 Sepius Augustum strueta Theatra uides,
 Quiq; Sacramento fidei sese obliget, illi
 Quem penes Imperij scepra decusq; sacri,
 Sed quid ago multis, tibi primu imprecisa legatur,
 Supplebis; reliquum picta tabella, vale.

Joannes à Francolin Sa: Ce: Ma:
 Romanus fecit, sive Rex armorum.

Abb. V/3: Hans Tirol, Belehnung auf dem Weinmarkt, teilkolorierter Holzschnitt, 1566, Städtische Kunstsammlung Augsburg, Inv. Nr. G14574.

kommensgruß und zum Lobpreis des einziehenden Kaisers von oben herab auf die durch den Bogen ziehende Prozession erschallen lassen sollten.⁵³ Die teilweise sehr statische Natur der Lehenzeremonie unterschied die Belehungsarchitektur von den Ehrenpforten und Triumphbögen, die in verschiedensten Teilen Europas die Festkultur prägten.⁵⁴ Der Thron des Kaisers wurde nicht nur für wenige Minuten während einer (Einzugs-)Prozession wichtig, sondern stand für mehrere Stunden im absoluten Zentrum der Aufmerksamkeit. Die bildlichen Darstellungen und Beschreibungen – insbesondere der Holzschnitt Tirols – erinnern an Abbildungen vom thronenden Gottvater. Die goldene Teilkolorierung des Exemplars in der Graphischen Sammlung Augsburg, die insbesondere die Teppiche um den Thron des Kaisers hell erstrahlen lässt, trägt zur Evidenz solcher Assoziationen bei. Es scheint, als könne der beinahe himmlische Klang der Trompeter einen goldenen Schein rund um den Thron des Kaisers formen. Man mag die Anordnung der Musiker folgerichtig auch als einen klingenden Kranz, einen Heiligenschein oder eine hörbare Krone interpretieren. In diesem Zusammenhang bemerkenswert erscheint mir die Funktion der Trompete und des Trompetenklangs in Cesare Ripas *Iconologia* (erste Auflage 1603). Innerhalb seiner Beschreibung des »Lobes« kommt er auf die Trompete und ihren Schall zu sprechen. Die allegorische Figur des Lobs bläst auf einer Trompete, aus der große Schwaden ausfließen, und zeigt gleichzeitig mit einer Hand auf herausragende Persönlichkeiten (Abb. V/4). Die Vorstellung des fließenden Klangs als Symbol des Herrscherlobs scheint mir konstitutiv für das hier diskutierte Festarrangement.⁵⁵

Belehungen zogen – die Abbildungen aus dem Jahr 1566 veranschaulichen dies beispielhaft – eine große Anzahl von Schaulustigen an. Der Tirol'sche Holzschnitt bildet Menschen sogar bis weit hinter das Tanzhaus ab. Für viele Besucher war es kaum möglich, die Zeremonie mit eigenen Augen zu verfolgen. Insbesondere dem eigentlichen Investiturstakt, der am Thron stattfand, konnte nur ein Teil des Publikums zusehen. Die Präsenz der anwesenden Reichsstände aber auch die Anwesenheit der Bürger war für die



Abb. VI4: Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 306.

53 Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 306.

54 John Shearman, »The Florentine Entrata of Leo X, 1515«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 136–154.

55 Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, S. 306.

Legitimität einer Belehnung oder eines Herrschereinzugs von höchster Bedeutung. Erst durch Präsenz und Zeugenschaft gaben die Anwesenden ihre Zustimmung zum Geschehen.⁵⁶ Im Fall derjenigen, bei denen von Augenzeugenschaft keine Rede mehr sein kann, könnte man womöglich von einer Ohrenzeugenschaft sprechen, denn der Klang der Trompeten über dem Haupt des Kaisers vermochte die visuellen Grenzen zu überwinden.

Es ist wohl den detaillierten Beschreibungen der Investiturstücke durch Mameranus und Francolin zu verdanken,⁵⁷ dass die Lehensverleihung an den sächsischen Kurfürsten im Rahmen des Reichstags 1566 in der Literatur bereits mehrfach Modell für die Nacherzählung des Belehnungszeremoniells stand.⁵⁸ Der klanglichen Inszenierung des Ereignisses, auf die beide Autoren mehrfach hinweisen, wurde jedoch bislang kaum Beachtung geschenkt. Die in Fragen zum Klang und zur Musik ergiebigste Quelle ist die ausführliche Beschreibung der Ereignisse, die der Furierzettelsammlung von Mameranus beigegeben ist.⁵⁹ Die Belehnung begann am 23. April 1566 gegen Mittag, als sich Kurfürst August von Sachsen, sein Gefolge und seine Unterstützer in den Seitengassen der heutigen Maximilianstraße in einiger Entfernung vom kaiserlichen Thron sammelten. Mameranus berichtet von mehreren hundert geschmückten Reitern, unter ihnen viele Mitglieder des Reichsadels. Nach diesen seien »vor den hauffen 25. Trommeter sampt einem Heerpaucker in einem glid beysammen« geritten.⁶⁰ Währenddessen ging der Kaiser in Begleitung zahlreicher Reichsfürsten ins Tanzhaus, wo für die Teilnehmer der Zeremonie eigene Umkleidezimmer vorbereitet und dekoriert worden waren. Schon den Weg des Kaisers von seinem Quartier ins Tanzhaus begleiteten die kaiserlichen Trompeter mit ihren Rufen.⁶¹ Die eigentliche Zeremonie begann mit dem Betreten der Tribüne durch den Kaiser. Dem Kaiser folgten die vier Kurfürsten auf das Throngerüst; »darundter dann die Trommeter ober dem Pallast abermals wie zum eingang, ganz prächtig geblasen, und die Kessel Trummel geschlagen.«⁶² Nachdem alle Parteien ihre Plätze eingenommen hatten, löste sich von der Gruppe des Kurfürsten zunächst ein kleines Geschwader. Wieder beschreibt Mameranus die Signale der kurfürstlichen Trompeter, die »als die Fürsten abgeritten, herrlich und gewaltig« bliesen, sodass »ein jedermann desto mehr auf-

56 Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, S. 64.

57 Johannes von Francolin, *Kurtzer Bericht, Welcher gestalt von*, o. O. 1566, VD16 ZV 6025; Johannes von Francolin, *Wahrhaftige Beschreibung*, Augsburg 1566, VD16 ZV 6026; Francolin, *Vera descriptio*; Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. Q3^r–S2^v.

58 Aulinger, *Das Bild des Reichstages*, S. 287 f.; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 308–331.

59 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. Q3^r–S2^v. Ein Johann Francolin zugeschriebener Bericht ist wortgleich zur Chronik bei Mameranus; Francolin, *Kurtzer Bericht, Welcher gestalt*.

60 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. Q4^v.

61 »[...] und haben irer Kay. May. Trommeter in solchem außzug die Trommeten geblasen, und die Heertrummel weidlich gerürt« (ebd., fol. R2^v).

62 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. R3^r.

fachtung gehabt.«⁶³ Die Reiter umrundeten dreimal das Gerüst und machten dann vor dem Thron des Kaisers halt. Sechs adelige Unterstützer des Kurfürsten betreten die Tribüne und baten den Kaiser für August von Sachsen um die Gewährung des Lehens. Der Abtritt der Reichsfürsten wurde erneut von Rufen der Trompeter begleitet, diesmal jedoch aus beiden Gruppen.⁶⁴ Mameranus verwendet, nachdem er zunächst die beiden Trompetergruppen stets voneinander getrennt beschrieben hatte, die Worte »gegeneinander geblasen«. Es lässt sich nur spekulieren, ob er damit die Gleichzeitigkeit der Trompetensignale oder eine Alternativ-Praxis zum Ausdruck bringen will. Harmonie und Einklang werden durch seine Formulierung jedenfalls nicht impliziert.

Nun rückte Kurfürst August in Begleitung seines Gefolges und von den lautstarken Signalen »aller Trommter zugleich« selbst vor,⁶⁵ betrat die Tribüne und bat persönlich um sein Lehen. Der ganze Platz vor dem Thron war nun mit Reitern gefüllt. Sogar die Fenster der Häuser waren voll mit Zuschauerinnen und Zuschauern. Das Lehen wurde August gewährt und der protestantische Kurfürst leistete seinen Eid auf das Evangelium. Beendet wurde die Belehnung durch ein erneutes Signal der Trompeter: »Es haben auch die Kay. und Churf. Trommter, in sollichem abzug, wie gebreüchlich, uberlaut und herrlich geblasen.«⁶⁶ Der Chronist verzichtet nun auf die Worte »gegeneinander« und berichtet vom gemeinsamen Spiel der beiden Trompetergruppen.

Sowohl für Mameranus als auch für Francolin ist es von besonderer Bedeutung, den Zeitpunkt der akustischen Signale innerhalb der Zeremonie darzustellen. Auf der Zuordnung des Klangs zu den jeweiligen Parteien liegt ebenfalls ein erkennbares Interesse. Den Gegenpol zu den 15 Trompetern des Kaisers bildeten die 25 kurfürstlichen und fürstlichen Trompeter.⁶⁷ In Anbetracht des zahlenmäßigen Übergewichts gegenüber den kaiserlichen Trompetern sowie angesichts der Tatsache, dass nach Auskunft der Mameranus'schen Furierzettelsammlung nur zwölf sächsische Hoftrompeter und ein Heerpauker nach Augsburg gereist waren, ist dies eine bemerkenswert hohe Zahl.⁶⁸ Selbst unter Zuhilfenahme sämtlicher mitgereister sächsischer Hofmusiker hätte der sächsische Hof die beschriebenen zwei Dutzend Trompeter wohl nicht aus eigener Kraft stellen können. Die Gruppe dürfte – nicht zum ersten Mal in der Geschichte der Fahnenbelehnungen im Reich – wohl aus einer Zusammenstellung von Musikern verschiedener Höfe bestanden haben (Kap. I/2.4). An Hoftrompetern,

63 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. R4^r.

64 »In sollichem abzug haben die Trommter von bayden theylen weydlich gegeneinander geblasen, und die Heertrummel hören lassen« (ebd.).

65 Ebd.

66 Ebd., fol. S2^r.

67 Im Rahmen der Belehnung Moritz von Sachsens beim Reichstag 1548 ist lediglich von 12 Trompetern die Rede; Mameranus, *Kurtzer Bericht welcher Gestalt Kaiser Carl*, fol. A3^r.

68 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*.

die sich für solche Dienste anwerben ließen, fehlte es während des Reichstags 1566 nicht.⁶⁹ Hier scheint erneut die hybride Struktur des Ereignisses ›Belehnung‹ auf. Was in den Darstellungen der Chronisten zunächst als homogener Trompetertrupp des sächsischen Kurfürsten auftritt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Gruppe, die notwendigerweise aus verschiedenen Teilinstitutionen zusammengesetzt gewesen sein dürfte. Ob diese große Zahl an Trompetern in der öffentlichen Wahrnehmung dem sächsischen Kurfürsten zugeordnet oder als Repräsentation des Reichsfürstenstandes wahrgenommen wurde, lässt sich auf Basis des aktuell verfügbaren Quellenmaterials nicht abschließend klären.

Insbesondere für die mediale Reproduktion des eigentlichen Ereignisses gilt, dass erst durch die scharfe Unterscheidung der beiden Gruppen die Möglichkeit symbolischer Interaktion und Kommunikation geschaffen wurde. Meist wird Musik am Anfang oder am Ende einzelner Absätze erwähnt. Die beschriebenen Signale der Trompeter markieren in beinahe allen Fällen topographische Bewegung im Zeremoniell. Die Schilderung von Musik und Klang begegnet dem Problem, dass in schriftlichen Chroniken der Fluss der Ereignisse, die Gleichzeitigkeit oder die unmittelbare Folge einzelner Vorgänge kaum dargestellt werden konnte. Fast scheint es als versuchten die Chronisten, die akustische Qualität von Trompetersignalen, die in der Überwindung räumlicher Grenzen liegt, in ihre Berichte zu übertragen.

Die lautstarke Gliederung der Lehenzeremonie durch (kur-)fürstliche und kaiserliche Trompeter reiht die Klangwelt der Belehnung in die Tradition des Turniers oder der Manöver, also in einen militärischen Kontext ein. Das Spiel der Trompeter war jedoch mehr als nur der Ausdruck militärischer und ökonomischer Macht und diente nicht nur der Organisation der Messen innerhalb der verwinkelten Gassen Augsburgs. Das gemeinsame Musizieren beider Gruppen am Ende der Belehnung bildet einen neuen Klangraum, der als Symbol für die Einheit des Reichs und damit als materielle Verkörperung desselben verstanden werden kann. Im Klang seiner Zeremonien und Rituale manifestiert sich das Reich auch als klingende Entität.

Anhaltspunkte für die Rekonstruktion des spezifischen Klangs von Herrschereinzügen und Belehnungen gibt es wenige. Da es sich beim Spiel der Hoftrompeter vor allem um eine nicht-schriftliche Musizierpraxis handelte, sind die genauen Signale und Melodien der Musiker kaum greifbar.⁷⁰ Im Rahmen von Belehnungen könnten sowohl einfache Signale und Fanfaren als auch kurze mehrstimmige Sätze zum Einsatz gekommen sein. Aufschlüsse darüber könnte das verwendete Instrumentarium

69 Mameranus listet zahlreiche Hoftrompeter verschiedener Höfe in seinem Reichstagsregister namentlich auf. Durch weiterführende Archivrecherche wäre zu prüfen, ob andere Reichsfürsten – möglicherweise diejenigen, die beim Kaiser um das Lehen für den Kurfürsten baten – ihre eigenen Trompeter in das Gefolge Augusts einbrachten.

70 Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992.

geben. Jedoch herrscht auch hierüber keine Klarheit. Der Quellenwert von Darstellungen wie dem Holzschnitt der Landsperger-Chronik aus dem Jahr 1541 (Abb. V/1), auf dem eine große Vielfalt von Blasinstrumenten abgebildet ist, dürfte eher beschränkt sein. In den schriftlichen Berichten ist ausschließlich von Trompetern beziehungsweise Feldtrompetern die Rede. Die terminologische Unschärfe, die bei zeitgenössischen Beschreibungen von Instrumentalmusik nicht selten zu beobachten ist, lässt das Bild vom spezifischen Klang des Reichszeremoniells weiter verschwimmen. Die spezifische Wortwahl von Chronisten wie etwa das ›Gegeneinanderblasen‹ könnte auf eine Art Alternatim-Praxis verschiedener Trompetergruppen hindeuten – eine Hypothese, die durch eine großflächigere Auswertung von Festberichten über die Reichstage des 16. Jahrhunderts hinaus zu prüfen wäre.

2 Netzwerkort Reichstag Bekanntschaften, Freundschaften, Rivalitäten?

Der Reichsherold Nikolaus Mameranus schildert in einem gedruckten Bericht über den Augsburger Reichstag 1566 nicht nur die Geschehnisse rund um den Einzug Maximilians II. und die festlichen Belehnungen, er gibt seinen Chroniken zusätzlich ein ausführliches Verzeichnis der anwesenden Fürsten mitsamt ihres Hofstaats bei. Mameranus übertraf mit seinem *Kurtze[n] und eigentliche[n] verzeynus* alle bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Reichstagsberichte an Detailgenauigkeit. Neben einer ausführlichen Auflistung der Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle, die in der musikwissenschaftlichen Forschung bereits früh Beachtung fand,⁷¹ finden sich an zahlreichen weiteren Stellen des Registers Hinweise auf Musiker, die zum Reichstag 1566 nach Augsburg gereist waren. Besonders erstaunlich ist, dass die Erwähnung Orlando di Lasso in der Auflistung des Gefolges Herzog Albrechts V. von Bayern bislang nicht den Weg in die Forschung gefunden hat.⁷² Ein weiterer herausragender Musiker in der Auflistung ist der Zinkvirtuose Antonio Scandello.⁷³ Mameranus erwähnt aber auch heute weniger bekannte Musiker wie den kursächsischen Organisten Phillip Gall oder seine Kollegen, die Hoflautenisten Hans Harrer den Älteren und Sigmund Freistein. Das Register dokumentiert die ganze Bandbreite der Reichstagsmusik. Der Herzog von Jülich hatte »siben musici und spilleut« in seinem Gefolge

71 Ludwig von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869, S. 122 f.; Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. Teil«, in: *StMw* 6 (1919), S. 139; Walter Pass, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.*, Tutzing 1980, S. 361–364.

72 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. M4^r. Ob Kade sich bei seiner Erwähnung Lassos auf den Bericht Mameranus' bezieht, geht aus dem Text nicht unmittelbar hervor.

73 Ebd., fol. K3^r.

und Markgraf Friedrich von Brandenburg-Ansbach reiste mit drei Wagen »zur Musica unnd den Instrumentisten« an, unter ihnen wahrscheinlich auch der Ansbacher Hofkapellmeister Jakob Meiland.⁷⁴

An die Präsenz einzelner Musiker oder musikalischer Institutionen schließt sich die Frage nach Bekanntschaften an. Freilich lässt sich nur auf Basis der Mameranus'schen Liste noch kein Netzwerk von Musikern nachzeichnen, doch ist das Register der zentrale Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen über die soziale und musikalische Interaktion von Künstlern, Humanisten und Musikern auf dem Reichstag 1566. Für die Fragen nach der Vernetzung der führenden Persönlichkeiten der europäischen Hofmusik und einer unter anderem von Laurenz Lütteken postulierten zunehmenden Ortsgebundenheit von Komponisten und Repertoire sind Großereignisse wie die Reichstage von großer Wichtigkeit.⁷⁵ Wie interagierten Hofmusiker während der Reichsversammlung? Gab es ein gemeinsames Repertoire? Welche Rolle spielte der Reichstag beim Knüpfen und bei der Pflege persönlicher Bekanntschaften von Musikern oder Mäzenen?

Die Sichtbarkeit prominenter Musiker beim Reichstag 1566 ist wohl auch aufgrund der guten Quellenlage besonders hoch. Dieser erste Reichstag unter Kaiser Maximilian II. war wegen seiner besonderen zeremoniellen Bedeutung ausgesprochen gut besucht. Nicht nur der Kaiser, sondern auch viele Fürsten, allen voran der sächsische Kurfürst, reisten mit großem Gefolge an. Durch das Aufeinandertreffen der verschiedenen repräsentativen Bedürfnisse entstand eine Art Wettbewerbssituation, die in den überbordenden Festen des Ständetreffens eine Bühne fand. Zahllose Fürsten und Botschafter konkurrierten um Aufmerksamkeit. Selten tritt der Gedanke des musikalischen Wettstreits in der Forschungsliteratur so offen zutage wie im Fall des Reichstags 1566. Ein gemeinsamer Auftritt des Mantuaner Hofkapellmeisters Giacches de Wert und dem bayerischen Hofmusiker Orlando di Lasso vor dem Kaiser hat in der Forschung viel Beachtung gefunden.⁷⁶ Hieran anschließend liegt im folgenden Abschnitt der Fokus auf der Interaktion von Musikern im Spannungsfeld von Kooperation und Abgrenzung.

74 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fols. O2^r, P1^v. Das Fehlen einiger Namen kann jedoch nicht als Hinweis für die Abwesenheit eines Musikers gewertet werden. Mameranus selbst weist explizit darauf hin, dass er keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe; ebd., fol. B1^r–B2^v.

75 Laurenz Lütteken, »Abgrenzung versus Verflechtung. Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 7–19, hier S. 10.

76 James Haar, »Le Muse in Germania«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt u. a. (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 47–72.

*

Orlando di Lasso war um das Jahr 1566 einer der berühmtesten Komponisten in Europa.⁷⁷ Die große Anzahl zeitgenössischer Drucke mit seiner Musik und die umfangreiche handschriftliche Überlieferung seiner Kompositionen begründete dieses auch in der heutigen Musikwissenschaft unwidersprochene Urteil. Nicht unwesentlich waren aber auch Dichter und Literaten an der Konstruktion des zeitgenössischen Lasso-Bilds beteiligt. Es sind unter anderem Paul Melissus Schede (1539–1602) und Karl Utenhove (1536–1600) – beide standen dem Dichterkreis *Pléiade* nahe –, die schon zu Lebzeiten des Künstlers begannen, am Mythos Orlando di Lasso zu stricken.⁷⁸ Ihre Lobpreisungen sind nicht nur Oden an und über die Schönheit der Musik, sondern auch Dokumente gesellschaftlicher und musikalischer Interaktion und Kommunikation, unter anderem mit Bezug zum Reichstag 1566. In Utenhoves *Xenia seu ad illustrium aliquot Europae hominum nomina [...]* findet sich unter anderem *Antevenis virides*, ein Lobgedicht auf Albrecht V. von Bayern.⁷⁹

ALBERTUS BAVARIAE DUX

Acrostichis rhythmis musicis ab ORLANDO donata

Antevenis virides raris qui dotibus annos,
 Laudibus et sortem quamlibet eximiam,
 Bavarici Dux magne soli, post fata superstes
 Effugiat Stygias vis tua fama domos?
 Respice fatorum domitrices, respice musas,
 Tutor et illarum, ductor et esse velis.
 Ut celebris patulum virtus tua compleat orbem,
 Sola dabit domitrix musa potentis Herae.

Augustae 1566⁸⁰

In seiner grundlegenden Studie zu Orlando di Lasso fasst Horst Leuchtman verschiedene Texte zusammen, die mit dem Musiker in Verbindung stehen, – da-

77 Ignace Bossuyt und Bernhold Schmid, Art. »Lassus«, in: *MGG*², Personenteil 10 (2003), Sp. 1244–1310, hier Sp. 1293.

78 Paul Bergmans, »Deux amis de Roland de Lassus. Les humanistes Charles Utenhove et Paul Melissus Schede«, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 15 (1933), S. 101–112; Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, Wiesbaden 1976, S. 264–266; Uwe Martin, Art. »Schede«, in: *MGG*², Personenteil 14, Sp. 1194–1196.

79 Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 264–266. Leuchtman zitiert das Gedicht nach Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Band 1, Kassel u. a. 1958, S. 165.

80 Karl Utenhove, *Xenia*, Basel 1568, VD16 U 390, S. 44.

runter zahlreiche Lobgedichte wie *Antevenis virides*.⁸¹ In seiner Edition fehlt ein entscheidendes Detail: Im Originaldruck ist den Versen die Bemerkung »Augustae 1566« (in Augsburg 1566) beigegeben.⁸² Das Gedicht steht also zumindest im losen Zusammenhang mit Augsburg im Jahr 1566, was einen Bezug zum Reichstag vermuten lässt. Bemerkenswert ist darüber hinaus die Titelbemerkung »Acrostichis rhythmicis ab ORLANDO donata«. Sie stellt einen direkten Bezug zu Orlando di Lasso, dem Hofkapellmeister Albrechts V., her.

Lasso und Utenhove waren beide 1566 beim Reichstag in der Lech-Metropole zugegen.⁸³ Der Humanist hielt sich vermutlich unter anderem zum Studium in der Bibliothek Ulrich (III.) Fuggers auf. Der Kontakt zur Fuggerfamilie dürfte ihm den Zugang zu höheren gesellschaftlichen Kreisen ermöglicht haben. Ein französischsprachiges dialogisches Gedicht zwischen Lasso und Utenhove, das ebenfalls in den *Xenia* von 1568 abgedruckt wurde, deutet ein freundschaftliches Verhältnis zwischen dem Gelehrten und dem Musiker an.⁸⁴ Ob man wie Wolfgang Boetticher nur auf Grundlage dieses zweiteiligen Gedichts von einer »herzlichen Freundschaft« sprechen kann, erscheint jedoch fraglich.⁸⁵

A C[harles] U[tenhove]
 Monseigneur Charles l'Eloquent,
 Fort bien apris, sage & prudent,
 Je vous supplie à ce matin
 Me mander un peu de bon vin,
 Duquel vous me parlastes hier,
 Qui me sera plus que trescher,
 La soif qui de moy ne se bouge
 Vouldroit prouver ce bon vin rouge:
 Vous suppliant treshumblement
 M'en faire part soudainement.
 Baisant les mains au Seigneur Comte
 Qui de vertu faict tresgrand compte,
 Et la maintient en tant d'honneur
 Qu'à jamais suis son serviteur.

81 Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 267–295.

82 Lasso reiste vermutlich mit dem bayerischen Hofstaat im Januar an und am 14. Mai zurück nach München.

83 Willem Janssen, *Charles Utenhove, Sa Vie et son Oeuvre (1536–1600)*, Diss. Maastricht 1939, S. 44–47.

84 Utenhove, *Xenia*, S. 113 f.; Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 165 f.; Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 270; Sowohl Boetticher als auch Leuchtman geben nur die Verse wieder, die Lasso zugeschrieben sind, und übersehen die »Response« Karl Utenhoves.

85 Ohne auf den Reichstag zu sprechen zu kommen, vermutet Boetticher ein Treffen zwischen Lasso und Utenhove um das Jahr 1565; Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 164.

Par moy, Orlando de lassus,
 Pour vous servir sous & dessus.
 Orlando De Lassus.

Response.
 Seigneur Orlando de Lassus
 Qui seul vas passant par-dessus
 Tous ceulx qui onques ont esté,
 Sont & seront, (en verité)
 Le plus renommez Musiciens,
 D'ou vient que sie bien t'en souviens
 Du vin dont nous parlames hier,
 (Si ce n'es qu'il te soit trescher)
 Avant l'avoir encore veu,
 Avant l'avoir gousté ou beu:
 Seigneur Orlando de Lassus
 Fay Moy response la dessus.

Die fröhlichen Verse könnten tatsächlich gemeinsame gesellige und weinselige Abende während des Reichstags 1566 widerspiegeln, basieren aber wohl in nicht geringem Maß auf literarischen Konventionen. Zuerst spricht Lasso und bittet Utenhove, er möge ihm etwas vom guten Wein einschenken, den dieser am Vortag so gepriesen habe (»Duquel vous me parlastes hier«). Diese Rede vom Gestern und vom Heute erzeugt nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Unmittelbarkeit. Utenhoves direkte »Response« handelt vor allem von Lassos einzigartigen musikalischen Fähigkeiten und von seinem Ruhm. Sie endet jedoch mit einer Art Gegenfrage, als wolle der Humanist in einen mündlichen Dialog einsteigen (»Seigneur Orlando de Lassus Fay moy response la dessus«).⁸⁶ Es handelt sich um Lyrik, die zumindest vorgibt, im Moment zu geschehen.

Doch nun zu Paul Melissus Schede: Sein Name ist der Lasso-Forschung bereits seit einem Aufsatz Paul Bergmans aus dem Jahr 1933 bekannt.⁸⁷ Schede, der von Kaiser Ferdinand I. im Jahr 1564 zum Poeta laureatus gekrönt worden war, war selbst als Kantor und Komponist tätig und brachte 1566 in Wittenberg eine Sammlung mit Motetten heraus.⁸⁸ Bisher von der Musikwissenschaft weithin unbeachtet blieb Schedes literarisches Schaffen, welches nicht nur für sein Verhältnis zu Orlando di Lasso

86 Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 114.

87 Bergmans, »Deux amis de Roland de Lassus«.

88 Uwe Martin, Art. »Schede«, in: *MGG*², Personenteil 14 (2005), Sp. 1194–1196; Eckart Schäfer, »Paul Melissus (Schede)«, in: *Deutsche Dichter der Frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Stephan Füssel, Berlin 1993, S. 545–560.

und Karl Utenhove äußerst aufschlussreich ist. Die in seinen *Schediasmata* veröffentlichten Gedichte bilden ein umfassendes Netzwerk von Musikern, Künstlern und Gelehrten ab. Der Reichstag 1566, bei dem auch Schede persönlich anwesend war, scheint für dieses Netzwerk ein bedeutender Treff- oder sogar Kristallisationspunkt gewesen zu sein.⁸⁹ Drei Auflagen erfuhren die *Schediasmata* zwischen 1574 und 1586.⁹⁰ Hier finden sich neben Lobgedichten an die Stadt Augsburg und an ihre prominenten Musikmäzene wie etwa Johann Egolf von Knöringen (1537–1575) auch Huldigungen berühmter Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁹¹ Zwei Lobgedichte aus den *Schediasmatum reliquiae* (1575) huldigen Jakob Meiland (1542–1577), der 1566 ebenfalls nach Augsburg gereist war.⁹² Aber auch prominente Musiker aus dem europäischen Ausland werden besungen, wie etwa Gioseffo Zarlino (1517–1590) und Claude Goudimel (1514–1572), mit dem Schede eine enge Beziehung pflegte.⁹³ Zahlreiche von Schedes Gedichten auf Musikerpersönlichkeiten nehmen ausdrücklich oder implizit Bezug auf Orlando di Lasso, der so zum Referenzpunkt eines Netzwerkes von Musikern und Dichtern stilisiert wird.

*

Ein Beispiel für Schedes Strategie bei der Inszenierung des »divin Orlande«⁹⁴ ist ein Trauergedicht auf den 1567 in Wien verstorbenen kaiserlichen Hofkapellmeister Jakob Vaet.⁹⁵ In *Adeste Vates* betrauern Schede und Lasso gemeinsam ihren Kollegen, den sie wohl noch ein Jahr vor seinem Tod während des Reichstags getroffen hatten.⁹⁶ Das Gedicht blieb sowohl in der Lasso- als auch von der Vaet-Forschung weitgehend unbeachtet.⁹⁷ Es ist überschrieben mit der Bemerkung »In Funere Iacobi Vaeti, Musici Caesarei«. Die Elegie in zwölf Versen nennt sowohl den Autor des Texts Paul Melissus Schede als auch einen gewissen Orlandus beim Namen: »Salve o Vaete noster haec tuus tibi Orlandus, haec tibi Melissus carmina [...]«. Der betrauerte Vaet – so das Gedicht – fesselte mit seiner Musik nicht nur Kaiser, sondern alle Herrscher.

89 Jörg-Ulrich Fechner, Hans Dehnhard, Art. »Melissus, Paulus«, in: *NDB*, Band 17 (1994), S. 15 f.

90 Paul Melissus Schede, *Schediasmata poetica*, Frankfurt a. M. 1574, VD16 S 2436; VD16 F 988; Paul Melissus Schede, *Schediasmatum reliquiae*, Frankfurt a. M. 1575, VD16 S 2438; Paul Melissus Schede, *Schediasmata poetica*, Paris 1586.

91 Georg Kreuzer, Art. »Knöringen, Johann Egolf (Egolf) von, Bischof«, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 4 (1992), Sp. 154–156.

92 Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 285; Schede, *Schediasmatum reliquiae*, S. 69.

93 Schede, *Schediasmata poetica*, S. 108 f. Die Bekanntschaft mit Gioseffo Zarlino dürfte während Schedes Studium in Padua etabliert worden sein.

94 Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 129.

95 Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 540 f.

96 Milton Steinhardt, *Jacobus Vaet and his Motets*, East Lansing 1951, S. 9; Text siehe Anhang V/1.

97 Bergmans, »Deux amis de Roland de Lassus«, S. 112.

Womöglich ist dies eine Anspielung auf gefeierte Auftritte Vaets bei wichtigen politischen Anlässen wie den Reichstagen. Bislang ist keine Vertonung des Texts bekannt, doch ist es angesichts der Nennung des wittelsbachischen Hofkapellmeisters sehr verlockend, über eine Vertonung durch Lasso zu spekulieren. Eine solche Begräbnismotette müsste zum jetzigen Zeitpunkt jedoch als verschollen gelten.

Die Bekanntschaft zwischen Jacobus Vaet und Orlando di Lasso war auch institutionell bedingt. Die politische und dynastische Nähe zwischen Kaiser Maximilian II. und Herzog Albrecht V. führte schon in den 1550er Jahren zu einem regen Austausch von Kompositionen beider Musiker, wie unter anderem aus Briefen des Kaisers ersichtlich wird. Parodiemessen, die Kompositionen des jeweils anderen Kapellmeisters zitieren, und gegenseitige Huldigungsmotetten sind musikalische Dokumente eines eng verwobenen Musiklebens zwischen Wien und München.⁹⁸ Vaet besaß darüber hinaus bemerkenswertes Detailwissen über die Organisationsstruktur der bayerischen Hofkapelle, die ihm als Argument im Streit um die Bezahlung von Trauergewändern während des Reichstags 1566 diente.⁹⁹ Die Wertschätzung Kaiser Maximilians II. für Orlando di Lasso ging so weit, dass er ihn während des Reichstags in Speyer 1570 in den Adelsstand erhob.¹⁰⁰

Ein musikalisches Dokument der engen Beziehungen zwischen dem kaiserlichen und dem bayerischen Hof ist Jacobus Vaets sechsstimmiger Satz des Utenhove'schen Texts *Antevenis virides*, der Eingangs dieses Kapitels zitiert wurde.¹⁰¹ Die Vertonung des Lobgedichtes auf Herzog Albrecht V. – das Akrostichon aus den Anfangsbuchstaben der acht Verse gibt den Widmungsträger auf gelehrte Weise zu erkennen – ist im fünften und letzten Band des *Novus thesaurus musicus* überliefert und dort ausdrücklich dem kaiserlichen Hofkapellmeister zugeschrieben.¹⁰² Es handelt sich um die einzige erhaltene Motette über diesen Text. Ist Karl Utenhove also ein Fehler unterlaufen, als er den Text mit der Bemerkung »Acrostichis rhythmis musicis ab ORLANDO donata« überschrieb und damit eine Autorenschaft Lassos andeutete?

Herausgeber des *Novus thesaurus musicus* ist der aus der Nähe von Bergamo stammende Adelige Pietro Giovanelli. Dieser hatte 1565 das kaiserliche Druckprivileg erhalten und war 1568 nach Venedig gereist, um das von ihm gesammelte Reper-

98 Steinhardt, *Jacobus Vaet and his Motets*, S. 9–11.

99 Pass, *Musik und Musiker*, S. 70–72.

100 Horst Leuchtman geht davon aus, dass Orlando di Lasso 1570 nicht persönlich beim Reichstag anwesend war, da sein Dienstherr Herzog Albrecht V. von Bayern nicht selbst nach Speyer reiste, sondern lediglich eine Gesandtschaft schickte; Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 50.

101 Die Motette *Antevenis virides* liegt in zwei modernen Editionen vor: Albert Dunning, *Novi Theausari Musici A Petro Ioanello Collecti Volumen V* (= CMM 64), o. O. 1974, S. 173–180; Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke* 3, hrsg. von Milton Steinhardt (= DTÖ 103/104), Graz und Wien 1963, S. 14–21.

102 Pietro Giovanelli (Hrsg.), *Novus thesaurus musicus liber quintus*, Venedig 1568, RISM 1568⁶.

toire, auf – wie er betont – eigene Kosten bei Antonio Gardano drucken zu lassen.¹⁰³ Die daraus resultierende Sammlung kaiserlichen Repertoires verkaufte Giovanelli anschließend auf einer Reise durch das Heilige Römische Reich.¹⁰⁴ Die fünf Bände geben einen äußerst umfangreichen Überblick über das Repertoire der Hofmusik unter den Kaisern Ferdinand I. und Maximilian II. Vaets *Antevenis virides* steht als Motette Nr. 22 des fünften Bandes innerhalb eines Korpus von Kompositionen, das sich mit dem weiteren familiären Umfeld der Familie befasst. Vier Motetten sind Alfonso d'Este, einem Schwager des Kaisers gewidmet. Zwei Kompositionen huldigen Albrecht V. von Bayern, der ebenfalls mit einer Schwester Maximilians II. verheiratet war. Keines der insgesamt 32 Musikstücke des »Liber quintus« ist ohne Autorennennung überliefert, was eine hohe Sorgfalt des Herausgebers bei der Zusammenstellung vermuten lässt und damit die Autorenschaft Vaets untermauert.¹⁰⁵

Wie Albert Dunning in seiner Analyse der Motette *Antevenis virides* festgestellt hat, sprechen stilistische Argumente für die Autorenschaft von Jacobus Vaet und auch Milton Steinhardt sieht keinerlei Anhaltspunkte dafür, diese anzuzweifeln.¹⁰⁶ Boetticher bemerkt jedoch zumindest Gemeinsamkeiten zwischen der musikalischen Faktur von Vaets *Antevenis virides* und dem Stil Lassos.¹⁰⁷ Insbesondere aufgrund der persönlichen und institutionellen Nähe der beiden Musiker im Entstehungszeitraum um 1566 müssen Stilimitationen zumindest als Möglichkeit in Betracht gezogen werden, was eine Zuschreibung auf der Basis stilkritischer Argumente problematisch macht.¹⁰⁸

Karl Utenhoves Bemerkung »Acrostichis rhythmis musicis ab ORLANDO donata« [...] »Augustae 1566« ist kontingent. Man muss sie nicht zwingend als den Versuch lesen, Lasso die Autorenschaft einer Motette zuzuschreiben. Möglicherweise bezieht sich der Vermerk auch auf eine musikalische Darbietung. Aus dieser Lesart würde freilich folgen, dass in Augsburg im Jahr 1566 – während des Reichstags – unter der Leitung Orlando di Lassos eine Motette Vaets zur Aufführung gebracht wurde; insbesondere in Anwesenheit der Reichsstände ein Ereignis von nicht geringer Symbolkraft.

103 Dunning, *Novi Theausri Musici*, S. VII f.

104 Giovanelli verkaufte seine Sammlung am bayerischen Hof; Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Band 3/1, Leipzig 1894, S. 38.

105 Eine umfassende Darstellung des *Novus thesaurus musicus* steht immer noch aus. Eine von Albert Dunning angekündigte Studie ist nie erschienen; Dunning, *Novi Theausri Musici*, S. XVIII. Zum teilweise individuell auf einzelne Käufer angepassten Mise-en-page siehe Mary S. Lewis, »The Printed Music Book in Context. Observations on some Sixteenth-Century Editions«, in: *Notes* 46 (1990), S. 899–918.

106 Dunning, *Novi Theausri Musici*, S. VII f.; Steinhardt, *Jacobus Vaet and his Motets*, S. 22 f.

107 Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 235.

108 Dunning geht davon aus, dass Giovanelli die Motetten direkt von den Künstlern erhalten hat, und schließt auf eine große Genauigkeit bei der Zuschreibung der Motetten des Bands; Dunning, *Novi Theausri Musici*, S. VII f.

Wenn man Utenhoves Bemerkung als den Versuch interpretiert, Lasso die Autorschaft einer Motette mit dem Text *Antevenis virides* zuzuschreiben, muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass um das Jahr 1566 zwei Parallelversionen des Texts existiert haben. Die durchaus reizvolle Überlegung, es könnte eine Aufführung zweier Versionen von *Antevenis virides* während des Reichstags 1566 gegeben haben, ist freilich Spekulation. Jedenfalls rücken Untenhoves Verortung des Huldigungstexts nach Augsburg und das Aufzeigen des musikalischen Kontexts rückt *Antevenis virides* an das gesellschaftliche Leben der Ständeversammlung heran.

*

Mit Giaches de Wert (1535–1596) fand ein weiterer prominenter Musiker im Jahr 1566 den Weg zum Reichstag nach Augsburg. Der Mantuaner Hofkapellmeister begleitete seinen Dienstherrn Guglielmo Gonzaga auf der Reise nach Deutschland.¹⁰⁹ Eine wichtige Quelle für den Aufenthalt des Komponisten beim Reichstag ist die Vorrede im ersten Band der Propriums-Vertonungen von Franz Sales (ca. 1540–1599), der bei Adam Berg 1589 in München erschienen war.¹¹⁰

[...] qua in re doctissimum nostra aetate Musicum D. Iacobum Werthium Belgam utrunque imitari libuit, qui iam olim in comitiis Augustanis, coram Divi Maximiliani Caesaris, & aliorum principum Musicis, cum summa omnium admiratione eius artis specimen ex tempore dedit.¹¹¹

[...] hierbei ist es erlaubt, einen der gebildetsten Musiker unserer Zeit, den Belgier Giaches de Wert, zu imitieren, der schon einst auf dem Augsburger Reichstag das Herz des göttlichen Kaisers Maximilian und anderer Fürsten mit Musiken erfreut hat und zur Bewunderung aller seine Improvisationskunst gezeigt hat.

Sales berichtet von einer allseits bewunderten musikalischen Darbietung seines belgischen Landsmanns Giaches de Wert beim Augsburger Reichstag 1566 und hebt dabei insbesondere die Improvisationskünste des Musikers hervor. Die Motive, die Sales dazu bewegten, ein 23 Jahre in der Vergangenheit liegendes Ereignis zu einem

109 Iain Fenlon, »Giaches de Wert. The Early Years«, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 52 (1998), S. 377–399, hier S. 391; Brief von Giaches de Wert aus Augsburg; Iain Fenlon, *Giaches de Wert. Letters and Documents*, Paris 1999, S. 89.

110 Franz Sale, *Missarum solenniorum*, München 1589, RISM S 392; zur Biographie Franz Sales: Jörg Böllig, Art. »Sales«, in: *MGG*², Personenteil 14 (2005), Sp. 836 f.; Edmond Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. Tome premier*, Brüssel 1867, S. 169–180. Der Mantuaner Herzog hielt sich nur für wenige Tage in Augsburg auf. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Hinweis in der Augsburger Reichstagschronik, der Mantuaner Herzog sei »per posta« angereist; Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1499.

111 Sale, *Missarum solenniorum*, fol. *1^v.

Hauptpunkt der Vorrede seiner Anthologie zu machen, sind auf den ersten Blick kaum auszumachen.¹¹² Der Widmungsträger der Sammlung, der Salzburger Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1559–1617), dürfte keinen persönlichen Bezug zum Ereignis gehabt haben, denn er war im Jahr 1566 gerade sieben Jahre alt. Sales' aufwendiger Chorbuchdruck erschien in der Reihe *Patrocinium musices*, die vom bayerischen Herzog Wilhelm V. (1548–1626) im Jahr 1573 ins Leben gerufenen worden war. Orlando di Lasso, dessen Kompositionen das *Patrocinium musices* seit seiner Gründung bestimmt hatten, veröffentlichte 1589 in der Reihe ebenfalls einen Band mit geistlicher Musik.¹¹³ Dass nun an dieser Stelle ausgerechnet Giaches de Wert als »doctissimum nostra aetate Musicum« bezeichnet wird, erscheint gerade im Licht der Prominenz Lassos und seiner Dominanz in der Reihe sehr bemerkenswert und mag als bewusste Abgrenzung vom Münchner Hofkapellmeister verstanden werden. James Haar diskutiert, ausgehend von Franz Sales Bericht, die Möglichkeit eines gemeinsamen Auftritts von Giaches de Wert und Orlando di Lasso vor Kaiser Maximilian II. während des Reichstags 1566. Befeuert werden Haars Überlegungen von Geldgeschenken des Kn findet sich hierzu folgender Vermerk:

Orlando di Lasso des durchleuchtigen hochgeborenen fursten und herrn, herrn Albrechten herzogen in Bayrn cappellmaister funfzig gulden. Mer zwayen Irer f. Gn. cappellsingern, mit namen Francisco Greco altisten vierzig gulden, und ainem bassisten Picardus genannt, dreissig gulden. Verrer des herzogen zu Mantua cappellmaister Jacobo de Wert auch funfzig gulden; tuet zusammen ainhundert sibenzig gulden, so die Röm. Kay. Mt. etc. inen, und jedem insonnders, wegen sy derselben etliche gesanng underthenigist presentiert, aus den hofzallmaisteramt zu raichen genedigist bewilliget haben, auf höchstgedachter Irer Mt, etc. bevelch, zuhanden Irer Mt. etc. cappellmaisters. herrn Iacoben Vaets, innhalt quitung, am zwenundzwainzigisten May bezalt. Idest 170 fl.¹¹⁴

Leuchtmann ging in seiner Bewertung der Hofzahlamtsrechnungen von 1566 noch davon aus, dass Lasso, de Wert und die anderen namentlich erwähnten Musiker Geldgeschenke des Kaisers für die Widmung einer oder mehrerer Kompositionen

112 Über das Leben Sales vor den 1580er Jahren ist wenig bekannt, weshalb unklar bleibt, ob er 1566 persönlich in Augsburg anwesend war. Dafür, dass Sale, wie Iain Fenlon annimmt, Mitglied der Kapelle des Kardinals von Augsburg war, gibt es keine Belege; Fenlon, »Giaches de Wert«, S. 391. Die italienische Privatkapelle von Kardinal Otto von Waldburg musste bereits 1565 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgelöst werden. Siehe hierzu: Leitmeir, *Jacobus de Kerle*, S. 92.

113 Eine vollständige Übersicht über die Reihe liefert Berquist in der Einführung zu seiner Edition des ersten Bandes; Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Band 9, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 2000, S. XIV.

114 Zit. nach: Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. III. Teil«, in: *StMw* 8 (1921), S. 176–206, hier S. 194.

erhielten.¹¹⁵ Das Wort »presentiert« kann jedoch auch als Verweis auf eine praktische Darbietung gelesen werden – gegebenenfalls mit Überreichung handschriftlicher Noten des gesungenen Repertoires. Insbesondere im Licht von Franz Sales' Bericht über den gefeierten Auftritt Giaches de Werts erscheint diese ereignisbezogene Deutung plausibel.

James Haar geht noch einen Schritt weiter und schlägt vor, dass bei einem gemeinsamen Auftritt von Lasso und de Wert die beiden parallelen Vertonungen des Madrigaltexts *Qual nemica fortuna* aus der Feder des italienischen Adligen Federico Asinari (1527–1575) erklingen sein könnten.¹¹⁶ Als Zeitpunkt für die Darbietung nennt Haar den 9. Mai 1566. An diesem Tag fand tatsächlich ein großes Bankett mit annähernd zwei Dutzend Reichsfürsten statt. Anlass war die Belehnung des Großmeisters des Deutschen Ordens, einer der zeremoniellen Höhepunkte des Reichstags.¹¹⁷ Eine aufwendige Musikdarbietung wäre in einem solchen Rahmen durchaus denkbar. Giaches de Wert war jedoch an diesem Tag noch gar nicht in Augsburg angekommen. Mameranus' gedrucktes Reichstagsregister und die Reichstagschronik des Augsburger Stadtarchivs geben den 11. Mai respektive den 10. Mai 1566 als Anreisetag der Mantuaner Gesandtschaft an.¹¹⁸ Die verspätete Anreise eines Fürsten, seine vorzeitige Abreise oder eine vorübergehende Abwesenheit, etwa zur Jagd, war nichts Ungewöhnliches während eines Reichstags und so darf es nicht überraschen, dass der bayerische Herzog Albrecht V. Augsburg bereits am 14. Mai 1566 Richtung München verließ, zwei Wochen vor dem offiziellen Ende des Reichstags. In der Regel dürften die Hofkapellmeister ihren Dienstherrn begleitet haben, was bedeuten würde, dass Orlando di Lasso und Giaches de Wert sich nur drei Tage gemeinsam in Augsburg aufhielten. Es ist dies freilich ein ausreichend großer Zeitraum für einen gemeinsamen Auftritt der beiden Musiker. Auch Anlässe dürfte es genug gegeben haben. Denkbar wäre das Bankett, das am 12. Mai 1566 von der Kaiserin ausgerichtet wurde.¹¹⁹ Es fand im Anschluss ein Turnier statt, zu dem der Kaiser selbst geladen hatte und über das eine gedruckte Beschreibung berichtet.¹²⁰

Die beiden Vertonungen von *Qual nemica fortuna* könnten unterschiedlicher kaum sein. Sie bilden, wie James Haar eindrucksvoll herausarbeitet, im höchsten Maße

115 Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 138. Die Quelle ist bereits bei Adolf Sandberger abgedruckt: Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle* 3/1, S. 306 f.

116 Asinari nahm mit seinen Truppen am Sommerfeldzug gegen das Osmanische Reich in Ungarn teil, den Kaiser Maximilian II. während des Reichstags 1566 in Augsburg vorbereitet hatte. Bereits 1564 war er als Diplomat am Kaiserhof zugegen gewesen; Haar, »Le Muse in Germania«, S. 66.

117 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1499, Fn. 45.

118 Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, VD16 M 443, fol. Q1r; Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1499.

119 Ebd., S. 1500, Fn. 51. Der Kaiser tritt selbst selten als Veranstalter von Banketten auf; Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 194.

120 Nicolaus Mameranus, *Der anhängig thail des Catalogi*, Dillingen 1566, VD16 M 444, fol. D2^v.

den Personalstil der beiden Komponisten ab.¹²¹ Aus der Ferne betrachtet das Madrigal sehnsüchtig die Regionen südlich der Alpen. Der Text nimmt also eine betont nordalpine Perspektive ein, was ihn für eine Darbietung beim Reichstag in Augsburg prädestiniert hätte. Die Kürze des Besuchs der Mantuaner Gesandtschaft wirft jedoch ein neues Licht auf den Entstehungsprozess des Madrigals. Wenn Giaches de Wert tatsächlich seinen Satz von *Qual nemica fortuna* beim Reichstag erklingen ließ, konnte er wahrscheinlich den Text schon, bevor er nach Augsburg reiste. Eine Frist von wenigen Tagen – laut Mameranus reiste der Mantuaner Herzog bereits am 17. Mai 1566 wieder ab – erscheint für die kompositorische Umsetzung eines derart langen und komplexen Madrigaltexts zwar nicht unmöglich, aber äußerst knapp bemessen.¹²²

De Wert und Lasso veröffentlichten ihre Madrigale beide im Jahr 1567.¹²³ Das vierte Madrigalbuch Lassos, das bei Antonio Gardano in Venedig gedruckt wurde, ist dem Ferrareser Herzog Alfonso II. d'Este gewidmet. In der Vorrede bezieht sich Lasso zunächst auf den Besuch des Herzogs in München im Jahr 1566, um sich dann an die sonstige Leserschaft der Madrigalsammlung zu richten:

[...] che con la solita benignita sua, accetti questo (benche picciolo) mio dono, che hora le faccio di questo volume de Madrigali, novamente da me in Germania composti; Per il quale effetto potrà anche il mondo conoscere, che le Muse di Germania non sono punto aliene d'ogni sorte di uirtu, anzi le nutriscono & conservano, secondo le qualità delli amatori & cultori suoi.¹²⁴

[...] dass ihr mit Eurer üblichen Güte mein (unzureichend kleines) Geschenk annehmen möget, das ich [Euch] jetzt mit dieser Sammlung von Madrigalen gemacht habe, die von mir in Deutschland neu komponiert worden sind; durch dieses Ergebnis wird auch die ganze Welt erkennen müssen, dass die Musen Germaniens gar nicht fremd sind vom steten Streben nach Tugend, sie sogar nähren und bewahren, gemäß der Begabung ihrer Liebhaber und Förderer.

Lasso spricht, wenn die Rede auf die »Muse di Germania« kommt, nicht etwa von deutschen Komponisten oder Musikern, sondern von den Liebhabern und Förderern der Kunst. Seine Äußerung ist also wohl weniger als Plädoyer für die Qualität des Musiklebens nördlich der Alpen zu lesen, denn als Lob für die mäzenatischen Rahmenbedingungen im Heiligen Römischen Reich. Nicht die Musikproduktion deutscher Komponisten wird hervorgehoben, sondern die Rezeption guter Musik. Insbesondere im Lichte der Spekulationen um die Absichten des Münchner Hofka-

121 Haar, »Le Muse in Germania«, S. 57–63.

122 Mameranus, *Kurtze un[d] eigentliche verzeychnus*, VD16 M 443, fol. O1r.

123 Orlando di Lasso, *Libro Quarto de Madrigali a Cinque Voci*, Venedig 1567, RISM L 813.

124 Zit. nach Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Band 1, Kassel u. a. 2001, S. 191.

pellmeisters, sich für eine Position am Ferrareser Hof zu bewerben, erscheint diese Bemerkung durchaus bemerkenswert. Lasso spiegelt in seinen Äußerungen – ob absichtlich oder unabsichtlich, spielt eine nachrangige Rolle – die an zahlreichen Höfen des Reichs florierende Lust an der italienischen Hofkultur wider. Diese Italianità war keineswegs auf München beschränkt, sondern hatte spätestens um 1550 auch auf andere Höfe wie auf den kursächsischen übergegriffen (Kap. V/4).

In einer Studie zur Hofkapelle Kaiser Maximilians I. bemerkt Laurenz Lütteken, dass der »Dialog zwischen Komponisten in Kompositionen« im 16. Jahrhundert »zum Medium der dynastischen Abgrenzung geworden sei, die – da anders nicht verständlich – der Schriftlichkeit« bedürfe.¹²⁵ Lüttekens These, dass musikalischer Dialog notwendig in einer Konkurrenzsituation stattfindet, ist im Licht des Augsburger Reichstags von 1566 zu relativieren. Sowohl im Fall des Madrigals *Qual nemica fortuna* und womöglich auch bei der Motette *Antevenis virides* ist eine Form des Dialogs von Komponisten und Kompositionen zu beobachten. Hierbei fällt auf, dass sich diese Form der Kommunikation auf ein dynastisch eng verbundenes Netzwerk beschränkt, das sich um das Haus Habsburg kristallisiert. Sowohl Albrecht V. als auch Alfonso d'Este waren mit dem Kaiser verschwägert. Die mögliche Doppelvertonung eines lateinischen Huldigungsgedichts für den Herzog von Bayern durch den kaiserlichen Hofkapellmeister Jacobus Vaet und durch Orlando di Lasso lese ich nicht als Akt der dynastischen Abgrenzung, sondern im Gegenteil als Manifestation einer politischen und dynastischen Allianz. Gleichermaßen war der gemeinsame Auftritt de Werts und Lassos vor dem Kaiser auf dem Reichstag (inklusive des möglichen Vortrags zweier Fassungen von *Qual nemica fortuna*) die öffentliche Propagierung eines familiären Netzwerks, bestehend aus dem Haus Habsburg, den Wittelsbachern und dem Haus d'Este.

Die Schriftlichkeit von Musik, die Lütteken als Merkmal des Komponistendialogs des 16. Jahrhunderts ausgemacht haben will, ist meines Erachtens kein notwendiges Charakteristikum dieser Form der Kommunikation. Gerade im Rahmen mehrmonatiger gemeinsamer Aufenthalte in Augsburg oder in einer anderen Reichsstadt dürfte der Austausch zwischen Komponisten jenseits der klassischen schriftlichen Kommunikationswege stattgefunden haben. Möglicherweise existierte Lassos Version von *Antevenis virides* nur in skizzenhafter Form und ist deshalb heute verschollen. Franz Sales überschwängliches Lob der improvisatorischen Darbietungen Giaches de Wert beim Reichstag 1566 veranschaulicht, wie ephemere die Darbietungen der Hofmusiker auch im Rahmen repräsentativer Anlässe gewesen sein dürften.

125 Laurenz Lütteken, »Musikalische Identitäten. Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians I. um 1500«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= traja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 15–26, hier S. 23.

3 Der Reichstag als Bühne des Mäzens – Der Fall Melchior Linck

Der Kaufmann und Unternehmer Melchior Linck (1527–1587) trat im Umfeld des Reichstags als einer der wichtigsten Kunstmäzene der Augsburger Bürgerschaft hervor.¹²⁶ Ihm wurden alleine im Jahr 1566 drei Musikdrucke und ein Druck mit Theaterstücken gewidmet. Auch in der Musikhandschrift Mus.ms. 1501 findet sich eine Komposition, die dem vielgereisten Mäzen zugeeignet ist.¹²⁷ Es handelt sich um die Komposition *Der Tag der ist so freudereich* (Nr. 61) aus der Feder des Augsburger Domorganisten Servatius Roriff. Da die Familie Linck nach heutigem Wissensstand dem protestantischen Bürgertum der Reichsstadt angehörte, mutet die Vertonung eines deutschen Lieds durch den katholischen Domorganisten auf den ersten Blick merkwürdig an. Der Text des deutschsprachigen Weihnachtslieds ist jedoch eine vor-reformatorische Nachdichtung des Hymnus *Dies est laetitiae* aus dem 15. Jahrhundert und deshalb trotz seiner Beliebtheit im protestantischen Kreisen konfessionspolitisch von geringer Brisanz.¹²⁸

Die Widmungen an Melchior Linck im Umfeld des Reichstags sind keineswegs auf einzelne Kompositionen lokaler Künstler beschränkt. Auch internationale Größen wie Orlando di Lasso und der Lautenvirtuose Melchior Neusidler eigneten dem Kaufmann ihre Veröffentlichungen zu. Gleich zwei Drucke Lassos aus dem Jahr 1566 tragen seinen Namen: Das vierte Buch der *Sacrae cantiones*¹²⁹ und der Nachdruck der *Nouvelles chansons a quatre parties*.¹³⁰ Beim Blick in das Vorwort des Motetten-drucks fällt vor allem die Anrede »Al molto magnifico et generoso signore il signor Melchior Linck, Patritio Augustano mio Signor Osseruandissimo« ins Auge. Zwar hatte die Familie durch Ulrich Lincks Heirat mit Magdalena Herwart Zugang zur Augsburger Herrenstube¹³¹ und war als Teil der Haug-Langnauer-Linck-Gesellschaft gemeinsam mit der Familie Fugger und weiteren Augsburger Unternehmern an einem großen Montanunternehmen beteiligt, der Status als Augsburger Geschlecht war den Lincks jedoch verweigert worden. Die Versuche von Melchiors Vater, durch

126 Zu Melchior Linck siehe Wolfgang Reinhard und Mark Häberlein, *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, Berlin 1996, S. 473.

127 Melchior Lincks Mutter Magdalena war eine geborene Herwart, was die Aufnahme der Komposition in eine Herwart'sche Handschrift Mus.ms. 1501 erklären könnte. Der Widmung des Satzes im Bassus-Stimmbuch ist kein Datum beigegeben, doch der Weggang Roriffs an den Innsbrucker Hof im Jahr 1566 macht eine Datierung vor diesen Zeitpunkt wahrscheinlich.

128 Johannes Janota, Art. »Geistliches Lied (Mittelalter)«, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, <[http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches Lied \(Mittelalter\)](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Geistliches_Lied_(Mittelalter))>.

129 Orlando di Lasso, *Orlandi Lassi sacrae cantiones*, Venedig 1566, RISM L 796.

130 Orlando di Lasso, *Nouvelles chansons a quatre parties*, Antwerpen 1566, RISM L 798.

131 Peter Geffcken, Art. »Herrenstube«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 1998, S. 492–493.

Kaiser Ferdinand I. diesen Rang offiziell verliehen zu bekommen, waren Mitte des Jahrhunderts am Widerstand der Augsburger Eliten gescheitert.¹³² Streng genommen war Melchior Linck also kein »Patritio Augustano«, auch wenn hier einschränkend hinzuzufügen ist, dass der Begriff Patrizier von Zeitgenossen wohl sehr unscharf gebraucht wurde.¹³³

Bereits 1564 widmete Lasso dem Augsburger Kaufmann seine *Nouvelles chansons*. Im Jahr 1566 wurde die Sammlung weltlicher französischsprachiger Kompositionen inklusive des Vorworts in Antwerpen erneut gedruckt. Im gleichen Jahr widmete der Lautenist Melchior Neusidler – seine Augsburger Herkunft ist ausdrücklich auf dem Titelblatt vermerkt – den zweiten Band seiner *Intabolatura di livto*¹³⁴ an Melchior Linck.¹³⁵ Gedruckt wurde diese Sammlung von Lautenarrangements bei Antonio Gardano in Venedig. Auch Neusidler spricht Linck in der Vorrede als »Patritio Augustano« an.¹³⁶ Diese Überhöhung des gesellschaftlichen Status des Widmungsträgers ist durchaus erstaunlich, da die Autoren und Herausgeber für gewöhnlich genau auf derartige Details achteten. Ein weiteres Element der Linck'schen Kulturoffensive des Jahres 1566 ist eine Sammlung mit Komödien und Dramen des Augsburger Meistersingers Sebastian Wild. Die Vorrede der Sammlung, die in der Augsburg Offizin des Matthäus Franck gedruckt wurde, ist auf den ersten Januar datiert. Anders als die Musikdrucke aus Antwerpen und Venedig, die eine internationale Käuferschicht in den Blick nehmen, zielte die Sammlung augenscheinlich auf ein vorwiegend deutschsprachiges und reichsstädtisches Publikum.¹³⁷ Welche Linck-Drucke direkt auf dem Augsburger Reichstag, der von Ende März bis Ende Mai 1566 andauerte, tatsächlich verfügbar waren, ist nicht abschließend zu klären. In den Drucken fehlen genaue Datierungen. Die offizielle Einladung zum Reichstag datiert auf den 12. Oktober 1565. Es wäre also ausreichend Zeit gewesen, die Publikationen für die Ständeversammlung vorzubereiten.

132 Paul von Stetten, *Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg. Sowohl in Ansehung ihres besondern Standes als auch in Ansehung einer jeden einzlen Familie*, Augsburg 1762, S. 252.

133 Peter Geffcken, Art. »Patriziat«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünstedel u. a., Augsburg 1998, S. 703.

134 Melchior Neusidler, *Il secondo libro intabolatura*, Venedig 1566, RISM N 530.

135 Othmar Wessely, »Zur Lebensgeschichte von Melchior Neusiedler«, in: *StMw* 36 (1985), S. 17–34, hier S. 24 f.

136 Auch Melchior Lincks Freund und Mitgesellschafter in der *Haug-Langnauer-Linck-Gesellschaft* Hans Langnauer, dem der erste Band der *Intabolatura* (1566) gewidmet ist, wird mit »Patritio Augustano« adressiert. Die Familie zählte ebenfalls nicht zu den Augsburger Geschlechtern; Melchior Neusidler, *Il primo libro intabolatura*, Venedig 1566, RISM N 529.

137 Im Jahr 1568 widmete der Mathematiker Niolaus Rensberger seinem »Juncker« Melchior Linck ein kurzes Traktat über die Grundlagen der Geometrie; Nicolaus Rensberger, *Geometria*, Augsburg 1568, VD16 R 1148.

Im Jahr 1574 wurde in Nürnberg schließlich eine sechsstimmige Huldigungsmotette *Scilicet in fatum* zu Ehren Lincks aus der Feder des streng katholischen Jacobus de Kerles veröffentlicht, und das in einem Druck, der einzig die Lobeskomposition enthält.¹³⁸

Bereits der Musikwissenschaftler Otto Ursprung äußerte die Vermutung, dass das Streben um eine Spitzenposition in der Augsburger Gesellschaft Hauptmotivation für die engagierte Kunstförderung Lincks gewesen sein könnte.¹³⁹ Tatsächlich zeichnet sich das Bild eines wirtschaftlich erfolgreichen Unternehmers ab, der versuchte, seinen Status in der Augsburger Gesellschaft durch die Tätigkeit als Mäzen in Wissenschaft, Kunst und Musik zu heben. Als solcher übertraf er zeitweise sogar die heute weitaus berühmteren Fugger und Welser. Der Kaufmann beschränkte sich in seiner Musikförderung nicht auf ein Genre, sondern investierte in verschiedene Gattungen, von den Motetten und Chansons Lassos über die Lautenmusik Neusidlers bis hin zu Gelegenheitskompositionen. Die von der Forschung bislang unbeachtet gebliebene auffällige Konzentration seines mäzenatischen Engagements im Jahr 1566 legt einen unmittelbaren Bezug zum Reichstag nahe. Das Treffen der Reichsstände kommt aus zweierlei Gründen als Anlass für die mäzenatischen Aktivitäten in Frage. Evident sind die handfesten ökonomischen Interessen, die ein im Bergbau tätiger Unternehmer auf einer Versammlung der Reichsstände zu vertreten hatte. Die Verbindungen des Hauses Österreich mit der Augsburger Oberschicht reichten weit über das Kredit- und Bankenwesen hinaus. Auch im Bereich der Montanunternehmungen waren die Habsburger und die Augsburger Handelshäuser eng verbunden. Wichtige Privilegienfragen konnten ausschließlich vom Kaiser persönlich entschieden werden, was nicht selten auf dessen erstem Reichstag geschah. Die Haug-Langnauer-Linck-Gesellschaft¹⁴⁰ war eines von drei verbliebenen Unternehmen, die sich neben dem Tiroler Landesfürsten im dortigen Bergbau engagierten.¹⁴¹ Vielleicht plante Linck einen erneuten Versuch, seine Familie unter den Augsburger Geschlechtern zu platzieren. Möglicherweise beabsichtigte der Kaufmann, die Anwesenheit des Kaisers zu nutzen und einen erneuten Vorstoß zu wagen, auf eine Standeserhöhung hinzuwirken.

138 Jacobus de Kerle, *Egregia Cantio*, Nürnberg 1574, RISM K 452; Leitmeir, *Jacobus de Kerle*, S. 694–698.

139 Ursprung, *Jacobus de Kerle*, S. 88 f.

140 Die Gesellschaft war seit den 1550er Jahren einer der Hauptkreditgeber Kaiser Ferdinands I.; Mark Häberlein, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie*, Stuttgart 2006, S. 93.

141 Ebd., S. 109.

4 Italianità als diplomatisches Instrument

Scandello und der Reichstag 1566

Die Hofhaltung Kaiser Maximilians II. wurde stark von italienischen Einflüssen geprägt – nicht nur im Bereich der Musik. Karl V. hatte noch ein zwiespältiges Verhältnis zu Italien und zur italienischen Hofkultur.¹⁴² Philipp de Monte (1521–1603), der im Jahr 1568 Nachfolger von Jakobus Vaet als kaiserlicher Hofkapellmeister wurde, war zwar gebürtiger Niederländer, wirkte aber 28 Jahre lang in Italien, bevor er aus Neapel an den Kaiserhof geholt wurde.¹⁴³ Ein weiteres prominentes Beispiel für die wachsende musikalische Italianità am Kaiserhof sind die Bemühungen, ein Ensemble mit drei weiblichen Sängerinnen zu gründen, das dem *Concerto delle donne* in Ferrara nachempfunden war.¹⁴⁴ Die Dienste italienischer Maler, Bildhauer und Architekten wurden nördlich der Alpen immer beliebter. So wurden etwa die Hochzeitsfeierlichkeiten Erzherzogs Karls in Wien 1571 durch Giuseppe Archimboldo gestaltet. Der Maler war über 25 Jahre hinweg – zwischen 1562 und 1587 – für die Habsburger tätig. Nicht nur die habsburgische Residenz in Wien, sondern auch die Höfe in Innsbruck, Prag, Dresden und München wurden seit 1550 von italienischen Architekten neu gestaltet. Die Rezeption und Adaption humanistischer Literatur italienischer Autoren hatte den Wissensstand über Italien nördlich der Alpen deutlich verbreitert. Erst durch diese intensive Rezeption italienischer Humanisten konnte sich – so Heinz Noflatscher – die italienische Hofkultur trotz der relativen politischen Bedeutungslosigkeit der italienischen Halbinsel in anderen europäischen Ländern durchsetzen.¹⁴⁵ Auch die dynastischen Verflechtungen wichtiger italienischer Adelshäuser mit den Habsburgern und den Wittelsbachern dürften zum Erfolg italienischer Künstler beigetragen haben. Wie in dieser Studie bereits an anderer Stelle gezeigt werden konnte,

142 Heinz Noflatscher, »Sprache und Politik. Die Italienexperten Kaiser Maximilians II.«, in: *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayer (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 143–169, hier S. 144.

143 Dass auch der Italiener Palestrina in dieser Zeit heftig umworben wurde, zeigt Robert Lindell in seiner ausführlichen Studie des kaiserlichen Briefverkehrs; Robert Lindell, »Die Neubesetzung der Hofkapellemeisterstelle am Kaiserhof in den Jahren 1567–1568: Palestrina oder Monte?«, in: *StMw* 36 (1985), S. 35–52.

144 Robert Lindell, »Music at the Imperial Court After Charles V«, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes Tour, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. 1–11 juillet 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 273–285, S. 277; zum zunehmenden Einfluss italienischer Musiker an den Höfen nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963; zu den Habsburgerhöfen im Speziellen siehe Alfred Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Granz«, in: *StMw* 21 (1934), S. 3–52.

145 Noflatscher, »Sprache und Politik«, S. 144.

gilt es jedoch beim Blick auf Phänomene wie die Italianità den Neuheitswert kritisch zu hinterfragen und zu relativieren (Kap. I/3.2). Italienische Hofkultur – insbesondere italienische Tänze – kamen keineswegs ›plötzlich‹ seit dem Jahr 1550 an deutschen Höfen in Mode, sondern waren schon seit dem 15. Jahrhundert im internationalen Kanon des Hoflebens präsent. Das Neue an der Italianità ist die besondere Dynamik des Phänomens über konfessionelle Grenzen hinweg. Italianità wurde zu einem Kommunikationsraum, der – wie ich am Beispiel des kursächsischen Hofes zeigen werde – ein konstitutives Element des Reichstags werden sollte.

Die süddeutschen Höfe und Reichsstädte, allen voran Augsburg und München, werden bis heute gerne als ein »zweites Italien« dargestellt.¹⁴⁶ Diese Idee ist geprägt von der scheinbar unerschöpflichen Präsenz italienischer Einflüsse in bildender Kunst, Architektur und Musik. In Augsburg ragen die Fuggerkapelle in der St. Anna-Kirche und die Badstuben der Familie Fugger heraus. In München stehen etwa das Antiquarium in der Residenz und die Kirche St. Michael ganz im Zeichen italienischer Architektur. Die Betitelung der sächsischen Residenzstadt Dresden als ›Elbflorenz‹ zeigt, dass Italianità keineswegs auf den süddeutschen Raum beschränkt war. Wie an den Höfen der Habsburger und der Wittelsbacher wurden auch hier für zentrale Großprojekte bereits im 16. Jahrhundert gezielt italienische Künstler angeworben.¹⁴⁷ Die Rahmenbedingungen im protestantischen Dresden unterschieden sich jedoch vor allem in konfessioneller Hinsicht entscheidend von den katholischen Höfen, was der sächsischen Hofkultur eine von der Historikerin Barbara Marx attestierte »Doppelgesichtigkeit« verlieh.¹⁴⁸ Die Mobilität von Kunst und Musik ist in den letzten Jahren – zunächst unter dem Stichwort ›Kulturtransfer‹ – verstärkt ins Zentrum des Interesses kulturwissenschaftlicher Forschungen gerückt. Sprachwissenschaftler, Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler befassen sich auf vielfältige Weise mit Fragen zu den Konzepten von Identität, Nation, Region und Mobilität.¹⁴⁹

Ein einschneidendes Ereignis in der kursächsischen Musikpolitik des 16. Jahrhunderts war der Schmalkaldische Krieg. Mit dem Übergang der Kurwürde auf Moritz von Sachsen änderte sich die kursächsische Förderung von Kunst und Musik nachhaltig. Bereits unmittelbar nach dem geharnischten Reichstag in den Jahren 1547/48

146 Klaus Hortschansky, »Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Überlegungen zu Tradition und Innovation an den Höfen in Prag und Dresden«, in: *Revista de Musicologia* 16 (1993), S. 535–551, hier S. 536.

147 Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Scambio culturale con il nemico religioso*, Mailand 2007; Barbara Marx, »Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur. Dresden im Kontext«, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Marx, Dresden 2000, S. 7–29.

148 Ebd., S. 12.

149 Jörg Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003; Matthias Müller u. a. (Hrsg.), *Kulturtransfer am Fürstenhof*, Berlin 2013.

beschloss der Kurfürst die Neugründung der einst renommierten kursächsischen Hofkapelle. Auf seiner Italienreise 1549 warb er ein halbes Dutzend italienische Instrumentalisten für seine Hofmusik an, unter ihnen der junge Zinkvirtuose Antonio Scandello.¹⁵⁰ Unter August von Sachsen und seinem Hofkapellmeister Matthaëus le Maistre (ca. 1505–1577) expandierte die kurfürstliche Hofmusik weiter. Ein Register aus dem Jahr 1555 listet die »welschen Instrumentisten in der Musica« als eigenständige Gruppe auf.¹⁵¹ Im Jahr 1568 wurde Antonio Scandello der erste gebürtige Italiener, der einer großen deutschen Hofkapelle als Kapellmeister vorstand.¹⁵² Die Besetzung dieser zentralen Position mit einem Italiener war von einiger Brisanz, was man unter anderem am Vertrag von Scandellos Nachfolger Giovanni Battista Pinello (ca. 1544–1587) beobachten kann. Pinello, den der sächsische Kurfürst auf Anregung des Kaisers aus Prag verpflichtet hatte, musste im Jahr 1580 in seinem Vertrag eine Klausel unterzeichnen, die ihn dazu verpflichtete, die italienischen Musiker am Hof nicht zu bevorzugen.¹⁵³ Nach vier Jahren trat Pinello von seinem Posten zurück und wurde von Vizekapellmeister Georg Forster beerbt. Ob gesundheitliche Gründe oder die zahlreichen Intrigen den Ausschlag gaben, ist unklar.¹⁵⁴

Nationalität war in der kursächsischen Kapelle offenbar soziales und musikalisches Ordnungsprinzip gleichermaßen und so zeichnet sich eine Institution ab, die in drei Gruppen aufgetrennt ist. Die Kantoreiordnung aus dem Jahr 1555 unterscheidet wie selbstverständlich zwischen deutschen, niederländischen und italienischen Musikern.¹⁵⁵ Interessanterweise finden sich nach dem Tod Moritz von Sachsens im Jahr 1554 vermehrt abwertende Kommentare über die niederländische Musik im Umfeld des kursächsischen Hofes. Besagte Kantoreiregularien enthalten dazu folgende Passage:

Diß dienet nicht allein darzu. Das man die Gesenge zuvorn probir, welchs die besten, item ob sie auch recht componirt unnd umbgeschrieben sein, das man

150 Matthias Herrmann, »... dass die Kunst durch die Freigiebigkeit der Fürsten erhalten wird ...«. Moritz von Sachsen und die Musik«, in: *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, hrsg. von André Thieme und Jochen Vötsch, Beucha 2004, S. 137–146, hier S. 143.

151 Hortschansky, »Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, S. 541; Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 6), Kassel und Basel 1951, S. 9; Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der königlich sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 24.

152 Dane Heuchemer, *Italian musicians in Dresden in the second half of the sixteenth century. With an emphasis on the lives and works of Antonio Scandello and Giovanni Battista Pinello di Ghirardi*, Diss., Cincinnati 1997.

153 Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte*, S. 29.

154 Dane O. Heichemer, Art. »Pinello«, in: *NGrove*² 19 (2001), S. 751–753.

155 Ein bei Fürstenau abgedrucktes Exzerpt der Hofbücher aus dem Jahr 1606 weist vier »Französische Instrumentisten aus« (Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte*, S. 39); siehe auch Fürstenau, »Die Cantoreiordnung Kurfürst August's von Sachsen vom Jahre 1555«, S. 58.

hernnach inn der Capell oder für der Tafell kein Confusion mache, sondern ist auch guet, das sich die Niderländer gewehnen, denn Text zu sinngen undd ire Stimmen zu rectificiren unnd die altenn Cantores ein fein lieblich Arth mit Coloriren an sich zu nehmenn unnd ihre Stimmen zu messigen.¹⁵⁶

Einzig bei den niederländischen Sängern wird in der Ordnung explizit auf Mängel hingewiesen, denen in der Probenarbeit zu begegnen sei. Der Wittenberger Komponist und Musiktheoretiker Hermann Finck (1527–1558) greift in seiner *Practica musica* aus dem Jahr 1556 die Debatte um Nation und Musik auf und verteidigt die deutschen Sänger gegen das Vorurteil, sie seien den Niederländern unterlegen.¹⁵⁷ Auch in der Amtszeit des gebürtigen Niederländers Matthaëus le Maistre als Hofkapellmeister waren niederländische Musiker am Dresdener Hof keineswegs unangefochten. Italienische Kunst und Musik rückten vermehrt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und so wundert es nicht, dass die Kantoreiordnung von 1555 einen Passus enthält, der es den Instrumentalisten der Kantorei explizit gestattet, bei der Tafel »welsche Stücke für sich zu singen«.¹⁵⁸

156 Fürstenau, »Die Cantoreiordnung Kurfürst August's von Sachsen vom Jahre 1555«, S. 62. Eine beinahe wortgleiche Formulierung findet sich auch in einem Entwurf für eine Weimarer Kapellordnung aus den 1590er Jahren (Franz Körndle und Bernhold Schmid, »Neue Quellen zur Musikgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts aus Gotha«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1991), S. 71–113, hier S. 110). In einer früheren Studie zitiert Fürstenau einen anderen Abschnitt aus der Kantoreiordnung: »So wir auch dem Kapellmeister warden ansagen lassen mit etlichen Sängern oder der ganzen Canotei für unsere Tafel oder wenn wir sonst Gastereien haben, aufzuwarten, soll er ohne Affect die besten bestimmten Knaben und Gesellen, stündlich zu Gesängen duum triu pocum darzu brauchen, und nicht allein die Niederländer, die bisweilen mit ihren Coloraturen sogar wol nicht erlustiren, noch den Zuhörern Genuß thun, hervorziehen, damit solches nicht Uneinigkeit unter den Gesellen verursache, sich auch jeder befeißige den andern für zuziehen« (Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte*, S. 31).

157 Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte*, S. 306; Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, VD16 ZV 5843. »Es erübrigt mir hier nur noch etwas Weniges zur Vertheidigung der Deutschen zu sagen, welche seit vielen Jahrhunderten von den auswärtigen Völkern für völlig unmusikalisch [...] gehalten wurden, und von denen man fortwährend glaubte, dass sie in dieser Kunst nichts Ausgezeichnetes leisten könnten. Daher ist jenes gewöhnliche Sprichwort, welches von einem unserer Nation wenig geneigten Beurtheiler ausgegangen, in aller Mund: Die Deutschen brüllen, die Italiener blöcken, die Spanier heulen, die Gallier singen. Aber wie gar oft eine vorgefasste Meinung die Wahrheit anderwärtig beeinträchtigt, so begegnete es auch hier uns durch die Gewohnheit. Denn mit unbestreitbaren Gründen, und ebenso durch die Erfahrung selbst kann ich es bezeugen, dass unsere Nation an ausgezeichneten Genien, die allen wissenschaftlichen Zweigen gewachsen sind, nicht minder fruchtbar sei, als Italien oder Gallien oder Spanien u. s. w. Und das behaupte ich nicht sowohl aus Liebe zum Vaterlande, als aus Eifer für die Wahrheit, was jeder zugeben muss, der sich mehr durch Aufrichtigkeit, als durch eigene Neigung in seinem Urtheile leiten lässt« (deutsche Übersetzung des fünften Kapitels der *Practica Musica* nach Raymund Schlecht, »Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556«, in: *MfM* 11 (1879), S. 129–141).

158 Fürstenau, »Die Cantoreiordnung Kurfürst August's von Sachsen vom Jahre 1555«, S. 63.

Die Koexistenz verschiedener musikalischer Traditionen und regionaler Stile mag ein besonderes künstlerisches Klima erzeugt haben. Das Nebeneinander verschiedener nationaler Gruppen ging jedenfalls nicht ohne Konflikte über die Bühne. In Dresden war unter anderem die ungleiche Bezahlung der deutschen Kapellmitglieder und der italienischen Instrumentalisten ein Konfliktherd. In einem Schreiben aus dem Jahr 1573 fordert der Kapellmeister Scandello die Angleichung der Löhne innerhalb der Kapelle, waren die Italiener doch weit besser bezahlt als ihre deutschen Kollegen.

Ew. Churf. Gn. Wir nicht worenhalten, dass sich etlichen Jahre hero unter den neuen und alten Sängern allerley Unwillen, Neidt, Zorn und Uneinigkeit auch andrer Unrath erhoben und zugetragen. Von deswegen, dass einer mehr denn der andre Besoldung gehabt, und also wegen der Ungleichheit immer einer vor dem andern besser sein willen, und diejenigen, so lange gedienet, und geringe Besoldungen haben, verachtet worden.¹⁵⁹

Für die sächsischen Kurfürsten waren Konflikte dieser Art womöglich ein notwendiges Übel, erforderten verschiedene repräsentative Anlässe doch verschiedene musikalische Mittel. Für den orthodoxen lutherischen Festgottesdienst war das »franko-flämische« Repertoire um Josquin immer noch äußerst populär. Für den Alltagsgebrauch war der deutschsprachige Gemeindecoral unerlässlich, was auch die Emphase erklärt, mit der die Kantoreiordnungen auf die Textfestigkeit der niederländischen Kapellmitglieder Wert legen. Italienische Musik bestimmte vermehrt die weltlichen Feste am kursächsischen Hof.¹⁶⁰ Für den Bereich der Musik lässt sich somit statt von einer Doppelgesichtigkeit von einer Vielgesichtigkeit sprechen.

Die Reichstage des 16. Jahrhundert stellten für den kursächsischen Hof einen zentralen Repräsentationsraum dar. Kurfürst August unterstrich seinen Anspruch auf die politische Führungsrolle im Reich regelmäßig durch die Präsentation seines prachtvollen Hofstaats.¹⁶¹ Im Jahr 1566 reiste er mit dem weitaus größten Gefolge aller Reichsfürsten zum Reichstag nach Augsburg.¹⁶² Im Tross war neben den Hoftrompetern auch die »welsche Musica« an den Lech gekommen. Das Register von Nikolaus

159 Reinhard Kade, »Antonius Scandellus. 1517–1580. Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1914), S. 535–565, hier 559.

160 Moritz Fürstenau, »Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonius Scandellus. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert«, in: *Archiv für die sächsische Geschichte* 4 (1866), S. 167–203.

161 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 67.

162 In seinem Reichstagsregister nennt Nicolaus Mameranus eine Gesamtzahl von 1050 Pferden; Mameranus, *Kurtze un[d] eigentliche verzeychnus*, fol. K3^r.

Mameranus weist die italienischen Musiker explizit aus¹⁶³ und auch in den erhaltenen Reisedokumenten des Hofes wird italienische Musik ausdrücklich als solche erwähnt.¹⁶⁴ Antonio Scandello wird vom Autor der gedruckten Liste sogar namentlich genannt. Bereits Reinhard Kade konnte zeigen, dass sich hinter dem »Anthoni Constella« Scandello verbergen muss.¹⁶⁵ Insgesamt dürften es mindestens zehn Musiker gewesen sein, die Kurfürst August von Sachsen zusätzlich zu seinen Hoftrompetern mit nach Augsburg gebracht hatte. Bei Mameranus werden einige sogar namentlich aufgelistet, darunter zwei Lautenisten und ein Organist.¹⁶⁶ Ein handschriftliches Reiseregister des kursächsischen Hofes gibt Anlass zur Annahme, dass sich 1566 auch die Sänger der Hofkapelle auf den Weg nach Augsburg machten.¹⁶⁷ In der Aufstellung von Mameranus finden diese jedoch keine Erwähnung.

Kurfürst August von Sachsen beabsichtigte beim Reichstag, seine Position als Anführer der protestantischen Reichsstände und als erster unter den Kurfürsten zu festigen. Ein zentrales Mittel war die repräsentative Zurschaustellung einer prachtvollen Hofhaltung. Der Augsburger Religionsfriede hatte dem Reich einen hohen Grad an Stabilität beschert. Kursachsen, Kurbrandenburg, Bayern und die geistlichen Kurfürsten strebten die Fortsetzung der Politik der konfessionellen Stabilisierung an. Einer der politischen Rivalen des sächsischen Kurfürsten beim Reichstag war der pfälzische Kurfürst. Die lutherischen Stände stritten sich mit dem Calvinisten Friedrich um konfessionelle Fragen, hatten aber nie ernsthaft vor, die Anhänger der Heidelberger Konfession vom Schutz des Augsburger Religionsfriedens auszuschließen. Insgesamt spielten Religionsfragen auf dem Reichstag eine überraschend kleine Rolle.¹⁶⁸

Italienische Musik und italienische Musiker stellten ein verbindendes Element zwischen den lutherischen Höfen auf der einen Seite und den süddeutschen Fürsten, den Reichsstädten und dem Kaiserhof auf der anderen dar. Im Jahr des Reichstags 1566 publizierte Antonio Scandello seine erste Musikanthologie. Sie trägt den Titel *El primo libro de le canzoni napoletane* und wurde in Nürnberg gedruckt.¹⁶⁹ Die

163 Mameranus, *Kurtze un[d] eigentliche verzeychnus*, fol. K3^r.

164 Zur Beherbergung der »welschen Musica« in Augsburg siehe Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1493 f., Fn. 35.

165 Kade, »Antonius Scandellus. 1517–1580«, S. 549.

166 Die namentlich genannten Musiker sind: »Anthoni Constella [...] Hanns Harrer der elder Lautenisten [...] Sigmund Freystein/Lautenschlager [...] Galle Philips/Organist« (Mameranus, *Kurtze und eigentliche verzeychnus*, fol. K3^r).

167 D-MhSA, Pfälzer und Pfalz-Neuburger Akten 2592. Beim Regensburger Reichstag im Jahr 1576 dürfte die sächsische Hofkapelle an die Donau gereist sein. Darauf deutet ein erhaltener Befehl des Kurfürsten an Scandello hin, der anordnet, aus jeder Stimmgruppe die drei besten Musiker zu bestimmen, die dann gemeinsam mit sechs Knaben zum Reichstag reisen sollten; Fürstenau, »Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonius Scandellus«, S. 197.

168 Lanzinner und Heil, »Der Augsburger Reichstag 1566«, S. 615–621.

169 Antonio Scandello, *El primo libro de le canzoni*, Nürnberg 1566, RISM S 1146; VD16 ZV 2922.

Sammlung war die erste in Deutschland gedruckte Anthologie, die ausschließlich italienischsprachige Musik enthielt.¹⁷⁰ Sie war nicht nur innovativ, sondern auch sehr erfolgreich. Zweimal, in den Jahren 1572 und 1583, wurde sie fast unverändert nachgedruckt. Gewidmet ist der Druck Kurfürst August von Sachsen. Anders als der Titel der Sammlung ist die Vorrede auf Latein und nicht auf Italienisch verfasst.¹⁷¹ Möglicherweise misstraute Scandello den Sprachfähigkeiten seiner Kundschaft. Trotz ihres unmittelbaren zeitgeschichtlichen Bezugs findet sich die Vorrede beinahe wortgleich in beiden Neuauflagen wieder. Sie datiert auf den 25. März 1566, also zwei Tage nach der offiziellen Eröffnung des Augsburger Reichstags. In den Schlussbemerkungen geht Scandello sogar explizit auf das Ständetreffen ein und verbindet die Sammlung so untrennbar mit dem politischen Großereignis.

Augustae Vindelicorum in Comitiiis, Anno Christi M. D. LXVI. 25. Martii, quo die Filius Dei de Spiritu sancto conceptus, & anno aetatis suae 34. pro salute nostra crucifixus esse creditur.¹⁷²

Der Druck wird durch die Bemerkung des Autors zu einem Echo der Musik, die auf dem Reichstag von 1566 erklingen sein mag, und darüber hinaus unterstreicht die Verbindung der *Canzoni* mit dem Reichstag die intentionale Akzentuierung des Italienischen in der kursächsischen Repräsentationspolitik während des Reichstags.

Auch zur Frage nach der Verwendung einer fremden Sprache nimmt Scandello in seinem Vorwort Stellung.¹⁷³ »[...] [C]omposui aliquot quatuor uocum carmina, quae licet propter peregrinum textum suppressere, quàm publicari maluerim, rogatus tamen ab eruditis & honestis viris, ut in honorem & gratiam Musicorum illa in publicum edi curarem, [...]«. Während sich die Bemerkung, dass der Autor von gelehrten Freunden zur Veröffentlichung der Sammlung überredet wurde, als stereotype rhetorische Floskel einordnen lässt, sind die Ausführungen über die Fremdheit des Italienischen diskussionswürdig. Sie bezeugen das Bewusstsein, dass ein italienischsprachiger Druck in Deutschland etwas Ungewöhnliches war, und geben gleichzeitig einen Hinweis auf die Zielgruppe der Anthologie: ein deutschsprachiges Publikum.

170 Susan Lewis Hammond, *The Madrigal. A Research and Information Guide*, New York und London 2011, S. 276; Maria Antonella Balsano, »Et a Dresda Martin diventò Ianni. Le canzoni napolitane di Antonio Scandello«, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte (Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag)*, hrsg. von Frank Heidlberger u. a., Kassel u. a. 1991, S. 139–153; eine ausführliche Inhaltsanalyse der *Canzoni* findet sich bei Heuchemer, *Italian musicians in Dresden*, S. 123–133.

171 Siehe Anhang V/2.

172 Scandello, *El primo libro de le canzoni*, RISM S 1146; VD16 ZV 2922.

173 Kade stellt die Autorenschaft Scandellos aufgrund des gehobenen Sprachstils der Vorrede in Frage; Kade, »Antonius Scandellus. 1517–1580«.

Scandellos Vorrede dokumentiert, dass Musik in italienischer Sprache, anders als Musik von italienischen Musikern, womöglich durchaus als Problem gesehen wurde.

Die Vorrede beginnt mit einer vergleichsweise ausführlichen theologischen Diskussion über die Rolle der Musik in der Kirche – ein ungewöhnliches Thema für einen Druck mit weltlicher italienischer Musik. Wieder sind es der Reichstag von 1566 und die hier verhandelten politischen Themen, die eine Erklärung liefern. Funktion und Raum der Kirchenmusik waren ein Hauptstreitpunkt zwischen den verschiedenen Richtungen des Protestantismus. Während die Lutheraner einen beinahe orthodoxen Standpunkt der Koexistenz von lateinischer Kirchenmusik in der Nachfolge Josquins und des volkssprachlichen Kirchenlieds vertraten, hielten die Calvinisten rund um den pfälzischen Kurfürsten eine kritische Position gegenüber besonders sinnesfroher Kirchenmusik aufrecht.¹⁷⁴ Scandello positioniert sich in dieser Debatte sogar durch einen direkten Angriff auf diese calvinistische Ausrichtung.

[...] hac ultima & languida mundi senecta, Illustrissime Princeps, multi reperiuntur, qui non solum falsas & impias opiniones de articulis fidei in ecclesiam Christi introducunt, & pertinaciter defendunt, sed etiam artem Musicam fastidiunt, atque eius legitimum ac pium usum neque in scholis neque in templis concedere volunt, immo potius barbariem inter nos fieri malunt, quàm ut Musica tot saeculis conservata, generi humano divinitus concessa, & à maioribus ad nos propagata retineatur;

[...] in diesem letzten und wachen Zeitalter der Welt, erhabenster Fürst, sind viele zu finden, die nicht nur falsche und frevelhafte Meinungen über die Artikel des Glaubens in der Kirche Christi vertreten und mit Nachdruck verteidigen, sondern auch die Musik verschmähen, und ihren rechtmäßigen und frommen Gebrauch weder in der Schule noch in der Kirche zulassen wollen. Im Gegenteil! Sie wollen lieber, dass Unbildung unter uns herrsche, als dass die Musik erhalten wird, die so viele Jahrhunderte bewahrt, dem Menschengeschlecht durch göttliche Gnade geschenkt und von den Vorfahren zu uns weitergegeben wurde;¹⁷⁵

Die Vorrede zu Matthäus le Maistres *Geistliche[n] und Weltliche[n] Gesänge[n]*, die ebenfalls im Jahr 1566 erschienen, liest sich sogar wie ein umfangreicher theologischer Kommentar zu diesem Thema.¹⁷⁶ Die emphatische Betonung der wichtigen Rolle der Kirchenmusik mag als eine Art Leitmotiv in den Musikpublikationen aus dem Umfeld der sächsischen Hofkapelle in den Jahren um 1566 gesehen werden. Eine

174 Ein differenziertes Bild dazu entwirft Ross James Miller, *John Calvin and the Reformation of Church Music in the Sixteenth Century*, Diss., Claremont 1970.

175 Scandello, *El primo libro de le canzoni*.

176 Matthäus Le Maistre, *Geistliche und Weltliche Teutsche Geseng*, Wittenberg 1566, VD16 ZV 19336, RISM L 1843.

Sammlung von weltlichen italienischen Kompositionen, die aufgrund ihrer moralisch zweifelhaften Texte in den 1590er Jahren sogar den Weg auf einen jesuitischen Index fand,¹⁷⁷ scheint jedoch eine merkwürdige Plattform für eine Diskussion dieser Art. Sittentreuen Calvinisten und Anhängern Zwinglis hätten die *Canzoni* sogar als Bestätigung ihrer Ansichten dienen können. Diese dürften jedoch nicht die Adressaten der Publikation gewesen sein. Die Zielgruppe ist vielmehr in den Residenzen und Freien Reichsstädten Süddeutschlands zu suchen.¹⁷⁸ Der Angriff auf die Calvinisten und ihre radikale Haltung in Fragen der Kirchenmusik mag also in diesem Fall nicht nur als Teil der Debatte zwischen den protestantischen Konfessionen gelesen werden. Scandellos *Canzoni* vermitteln in ihrem Vorwort die lutherische Lehre an eine breitere Öffentlichkeit. Möglicherweise stellen sie sogar einen Versuch dar, Verständnis zwischen Lutheranern und Katholiken herzustellen. Italienische Musik stellt hier lediglich den Träger dar. Sie steht dabei in starkem Kontrast zu den zeitgenössischen Madrigalen, wie sie womöglich von Orlando di Lasso oder Giaches de Wert beim Reichstag vor dem Kaiser präsentiert wurden (Kap. V/2). Es sind einfachere Sätze in vorwiegend homorhythmischer Faktur. Insgesamt enthält der Druck 24 vierstimmige Kompositionen, die alle in Einzelstrophenform abgefasst sind. Die Texte sind deutlich vom neapolitanischen Dialekt eingefärbt, was die Textverständlichkeit für das deutsche Publikum nicht erleichtert haben dürfte.¹⁷⁹ Scandellos *Canzoni* sind einfach in der Ausführung, melodisch eingängig und durchweg fröhlich im Affekt.¹⁸⁰ Auffällig ist, dass die einzelnen Nummern der Sammlung – für Canzonen und Villanellen eher unüblich – stets nur eine einzelne Strophe enthalten, was man als Indiz lesen könnte, dass Scandello sein Hauptaugenmerk eher auf die musikalischen Sätze und weniger auf die Dichtung legte.¹⁸¹

Am 14. Mai 1566, zwei Wochen vor dem offiziellen Ende des Reichstags, verließen der bayerische Herzog und der sächsische Kurfürst gemeinsam die Reichsstadt Augsburg in Richtung München.¹⁸² Zwischen Albrecht und August hatte sich schon im Vorfeld des Reichstags eine »Fürstenfreundschaft« entwickelt, die ihren Ausdruck unter anderem in dem erhaltenen Briefwechsel der beiden Reichsfürsten fand.¹⁸³ Die

177 David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *JAMS* 62 (2009), S. 1–78, hier S. 21.

178 Hortschansky, »Der Umgang mit der italienischen Kultur«, S. 551.

179 Balsano, »Et a Dresda Martin diventò Ianni«, S. 141.

180 Ebd., S. 149.

181 Im Jahr 1577 erschien in München Scandellos zweiter Band mit neapolitanischen Canzonen. Diese sind dem Habsburger Erzherzog Ferdinand II. von Tirol gewidmet, ein Umstand der aufzeigt, wie der Interessentenkreis an dieser Art von Musik strukturiert gewesen sein könnte.

182 Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1500.

183 Reiner Zimmermann, *Evangelisch-katholische Fürstenfreundschaft. Korrespondenzen zwischen den Kurfürsten von Sachsen und den Herzögen von Bayern von 1513–1586*, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 125.

beiden Fürsten teilten nicht nur die Leidenschaft zur Jagd, sondern auch die Vorliebe für italienische Architektur und Musik. Die bayerische Hofmusik dürfte beim Reichstag und wohl auch beim anschließenden Besuch in München Eindruck auf den Kurfürsten gemacht haben, der im Jahr 1580 versuchte, Orlando di Lasso als Nachfolger von Antonio Scandello im Amt des Hofkapellmeisters zu gewinnen.¹⁸⁴ Die gemeinsame Italianità dürfte nicht nur als Ausdruck der engen politischen Verbindung zwischen Bayern und Sachsen in der Zeit um 1566 zu verstehen sein, sondern als Teil eines konfessionsübergreifenden Kommunikationsraums.

Einflüsse der weltlichen italienischen Hofkultur sind im Heiligen Römischen Reich spätestens seit dem 15. Jahrhundert deutlich greifbar (Kap. I/3.2). Ein plötzliches ›Aufblühen‹ italienischer Musik in Deutschland Mitte des 16. Jahrhunderts hat es nicht gegeben. Dennoch ist aber der Jahrhundertmitte auf institutioneller und personeller Ebene eine wachsende Beliebtheit italienischer Künstler und Musiker an den Höfen nördlich der Alpen auszumachen. Immer mehr Italiener gelangten in die höchsten Ränge der deutschen Hofmusik und verdrängten dort die bis dahin dominanten Niederländer. Die ›Italianità‹ wurde auch für die lutherischen Höfe zu einem diplomatischen Instrument. Das Interesse an italienischer Kunst und Musik war die Basis für transkonfessionelle Verständigung zwischen Lutheranern und Katholiken. Die Idee einer national geprägten Musik ist auch jenseits fremdsprachlicher Vokalmusik – etwa im Tanz – präsent. Sie hat ihren Ursprung in der Wahrnehmung regionaler Unterschiede, wie man sie beispielsweise in den verschiedenen Reisetagebüchern deutscher Fürsten auf ihren ›grand tours‹ durch Italien beobachten kann.¹⁸⁵ Hier äußern sich auch die Fürsten durchaus italophiler Höfe mitunter bemerkenswert abwertend über die gesellschaftlichen Eigenarten südlich der Alpen. Italianità in Deutschland bedeutete also nicht die unreflektierte Übernahme alles Italienischen. Es geht um die selektive Aneignung einzelner Elemente der italienischen Hofkultur. Durch die Anstellung italienischer Musiker oder die Veröffentlichung italienischer Kompositionen schuf man eine flexible Hybridkultur, die jenseits der konfessionellen Konflikte auch als diplomatisches Instrument eingesetzt werden konnte. Abhängig vom jeweiligen Kontext waren die großen deutschen Höfe im Stande, verschiedene nationale Etikettierungen zu verwenden.

184 Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, S. 54.

185 Bemerkenswert ist hier der bislang wenig beachtete Bericht über die Reise des Wittelsbachischen Prinzen Ferdinand von Bayern im Jahr 1565; Maximilian Prokop von Freyberg (Hrsg.), *Sammlung historischer Schriften und Urkunden geschöpft aus Handschriften*, Band 4, Stuttgart u. a. 1834/35, S. 269–372. Zu einem Bericht über eine weitere Reise des Prinzen: Francesco Pezzi, »[...] ein guette sehr stattliche und herrliche Music, weit besser, allß des khaisers Music ist«. Musik und Feste im Italien-Reisetagebuch Ferdinands von Bayern (1579)«, in: *Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Meine u. a., Regensburg 2016, S. 145–154.

5 Der Reichstag und der Exzess

Der Augsburger Reichstag im Jahr 1566 war der Historikerin Harriet Rudolph zufolge ein »Höhepunkt der Festkultur«.¹⁸⁶ Festliche Einzüge des Kaisers und der Kurfürsten, Lehnseremonien, Turniere, Bankette und zahllose Bälle bestimmten das mehrmonatige Ständetreffen entscheidend mit. Auch wenn sich die Beteiligung von Musikern während der zahlreichen Feste oftmals nur indirekt erschließen lässt, zeichnet sich doch ein vages Bild der Klanglandschaft des Reichstags ab. Die ausufernden Feiern stießen nicht bei allen Berichterstattern auf ausnahmsloses Wohlwollen. So berichtet der bayerische Reichsvizekanzler Johann Ulrich Zasius am 17. Mai 1566 von einem morgendlichen Festgelage im Quartier des mecklenburgischen Herzogs:

Und ist inn disem reichstage noch nie kein sollich übermässig drincken fůrgangen under den f. personen alls dasselbsten. Und fůrnemblich ist herzogg Christoff am hefftigisten beladen gewest, und doch noch zum nachtmal biß zw uren mit Mgf. Jörg Fridrich, Pfgf. Reichard und [Mgf. Karl von] Baden waidlich gezecht, darbei ich auch gewest bin. Mich gedunckt, eß welle dazu geraten, dz es dz ansehen gewinne, dz mein gfnst. Kf. Und herr, der Kf. Zu Saxen, und e. f. Gn. Inn irem hiesein die superintendenten gewest, damitt es inn disem zimlich geschmeidig zugehe, dermasen nimbbts yetzo uberhand, unangesehen der pfalzischen heiligkeit.¹⁸⁷

Der bayerische Herzog und der sächsische Kurfürst hatten Augsburg schon verlassen, als das von Zasius besprochene Zechen stattfand. Dass August von Sachsen oder Albrecht V. von Bayern aber tatsächlich als »Superintendenten« oder Sittenwächter auftraten, muss angezweifelt werden. Insbesondere der Kurfürst veranstaltete im Umfeld seiner Belehrung ausschweifende Feste.¹⁸⁸

Häufig – jedoch nicht immer – waren Bankette und Bälle Ereignisse, die zwischen den von Hierarchiestreitigkeiten geprägten politischen Verhandlungen Eintracht stiften sollten.¹⁸⁹ Ein Fest war bereits für sich genommen ein »gestatteter, vielmehr gebotener Exzeß«.¹⁹⁰ Es bedeutete den Bruch mit dem Alltag. Der angemessene Rah-

186 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 251.

187 Zit. nach Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1500 f., Fn. 53.

188 So berichtet die Augsburger Reichstagchronik etwa über den 30. April 1566: »Hatt herzog Augustus etc. ain seer stattlich panchett zu mittag in irer Kf. Loggiamentt gehalten. Darbey die ksl. Mt. sampt dero gemahell, alle chur und fürsten und der weltlichen gemahlen sich befunden« (zit. nach ebd., S. 1498, Fn. 42). Allein das »zucker bancket« soll über 3000 fl. gekostet haben; ebd., S. 1498, Fn. 42.

189 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 199.

190 Michael Maurer, »Feste zwischen Memoria und Exzess. Kulturwissenschaftliche und psychoanalytische Ansätze einer Theorie des Festes«, in: *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, hrsg. von Michael Maurer, Köln u. a. 2004, S. 115–134, hier S. 126.

men des Exzesses wiederum wurde durch Erwartungshaltungen konstituiert, die von zahlreichen Akteuren stets neu ausgehandelt wurde. Berichte über Eskapaden einiger Reichstagsteilnehmer sind Teil dieses fließenden Diskurses. Sie stammen häufig von lokalen Chronisten oder Mitgliedern aus- und inländischer Gesandtschaften. Die Botschafter der freien Reichsstadt Wimpfen gehen mit den ausschweifenden Festen des Reichstags 1566 ins Gericht.

In suma es ist ain solicher pracht un pancketirn von der ksl. Mt. etc., den chur und fursten, auch graven und anderen stennden, des nit zu ertzellen ist. Und ist selten ain tag, es wirt ainer oder zwen erstochen. [...] Und beclagt sich schier allermeniglich, hochs und niderts standts das sy soliche langsame verfertigung uff kainem Reichs tag nie gesehen.¹⁹¹

Die reichsstädtischen Botschafter thematisieren nicht nur die problematische Sicherheitslage während des Reichstags, sie äußern auch die Frustration zahlreicher Reichsstände über den langsamen Fortgang der Verhandlungen – eine Klage, die häufig in einem Atemzug mit dem Bericht über die üppigen Feste des Reichstags geäußert wird. Harriet Rudolph schreibt den Beschwerden über das häufige Bankettieren der Reichsstände seit dem Spätmittelalter sogar einen »topischen Charakter« zu.¹⁹² Schon der Chronist Friedrich Zorn beklagt sich in seinem Bericht über den Wormser Reichstag von 1495 über die Trinkgewohnheiten der anwesenden Reichsfürsten und auch die *Goldene Bulle* von 1356 bemüht sich, das Ausufernde der Feiern bei Kurfürstentreffen einzudämmen.¹⁹³

Der Augsburger Stadtchronist Paul Hector Mair weiß in seinem Fazit des Reichstags von 1559 wenig Gutes zur Festkultur des Reichstags zu berichten.

Item auf disem reichstag, des 1559. jars zu Augspurg gehalten, ist nichts sonders fürgangen oder ausgericht worden, wie dann derselb abschied vermag, dann daß etlich fürsten ire regalia oder lehen von der kay. Mt. empfangen. Ir mt. hat vil

191 Zit. nach Lanzinner, *Deutsche Reichstagsakten*, Reichsversammlungen 4 (1566), S. 1500, Fn. 51.

192 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 192.

193 »Es haben sich auch die edelleut mit saufen auf diesem reichstag ziemlich säuisch gehalten. eins abends waren ihrer 24 zum schwanen, die aßen einander rohe gäns zu mit ferdern, fleisch und anderm, und trunken und verwüsteten 174 maaß weins, denn sie zwungen einander mit wein. item einen abend legten sie eine gesellschaft auf das neuhaus, hatten vor darum gebeten, und ließen auf 34 tisch zurichten. sie lebten wohl, trunken und verwüsteten wein, daß man hätt drin mögen wetten, der imbiß kost ob 200 fl., zerworfen wohl bei 100 gläser« (zit. nach Wilhelm Arnold (Hrsg.), *Wormser Chronik von Friedrich Zorn. Mit den Zusätzen Franz Bertholds von Flersheim*, Stuttgart 1857, S. 201). Zu den Regularien der Goldenen Bulle: Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 192 Fn. 92.

zeit mit jangen, und die gaistlichen und weltlichen chur- und fürsten, auch der abwesenden gesandten haben große pangket und gastereien gehalten, die mer zeut also hingbracht.¹⁹⁴

Der resignative Unterton von Mairs Bemerkung über die vielen Jagden und Bankette im Rahmen des Reichstags bringt ein Problembewusstsein zum Ausdruck, das auch in den Führungsschichten im Reich immer wieder aufscheint. So bat Kaiser Maximilian II. die Reichsstädte bereits zu Beginn des Reichstags 1566, ausschweifende Feste zu unterlassen und sich den Verhandlungen zuzuwenden. Die Aufforderung des Kaisers fand einige Beachtung, auch beim venezianischen Gesandten Leonardo Contarini, der in einem Brief an den Dogen von der kaiserlichen Bitte berichtete.¹⁹⁵ Bereits beim Reichstag 1559 hatte Kaiser Ferdinand I. die Reichstände aufgerufen, sich auf die politischen Angelegenheiten zu konzentrieren. Hiervon berichtet ebenfalls der Augsburger Stadtchronist Mair:

Als man nach der malzeit aufgestanden, hat die kay. Mt. die vorgenannten churfürsten und stende vätterlich und genediglich ermant und gebeten, sie wollten sich des vol- und übermessingen zutrinckens enthalten, auch solches bei ihrem hofgesindt ernstlich abschaffen. Und hat solches Ir mt. selbst mündtlich aber mit merern worten zierlichen fürbracht. Nach solchem hat Ir mt. Irem hofmarschalck bevolhen, daß er allem Irer mt. hofgesindt ansagen und verbieten soll, daß sie sich des übermessigen voll und zutrinckens oder nöttens enthalten wellen. Dann wa ainer den andern über solches gantze oder gemessene zu saufen nöten oder sich wolltrincken wurde, der soll das erst mal umb sein monatsold [komen], das ander mal soll er 4 wochen den hof meiden, und so ainer solches zum dritten mal übertreten wurde, soll er des hofs gar geurlaubt und darzu nach ungnaden gestrafft werden.¹⁹⁶

Durch Strafandrohung versuchte der Kaiser, den ausschweifenden Trinkgewohnheiten der Mitglieder seines eigenen Hofstaats Herr zu werden.¹⁹⁷ Die repräsentative Wirkung festlicher Bankette und Tanzfeste wurde von den Reichsstädten immer wieder ganz bewusst zum Prestigegewinn eingesetzt. Die maßlose Häufung derartiger Ereignisse hatte jedoch den gegenteiligen Effekt. Verzögerungen in den Verhand-

194 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 373.

195 »Però Sua Mtà Cesarea ha pregato tutti che lascino di fare quelli banchetti soliti, nelli quali si suol consumar tanto tempo, et anco in questo mostrano di voler satisfare alla Mtà Sua, la quali in tanto attende à dar nelli suoi stati quei ordini che sono necessarii« (Gustav Turba (Bearb.), *Venetianische Depeschen vom Kaiserhofe*, Band 3, Wien 1898, S. 314).

196 Roth, *Die Chroniken der deutschen Städte* 32, S. 350.

197 Rudolph, *Das Reich als Ereignis*, S. 200 f.

lungen des Reichstags und die damit verbundenen Mehrkosten für die Reichsstände wurden schnell mit den zahlreichen Zerstreungsmöglichkeiten der Verantwortlichen in Verbindung gebracht.

Klang und Musik waren als selbstverständliche Elemente von Banketten und Bällen ständige Begleiter des Exzesses, auch wenn sie in den Beschreibungen desselben stärker in den Hintergrund rücken. Erwähnung findet Musik beispielsweise in der Beschreibung eines ausufernden Fests in der Chronik Bartholomäus Sastrows, der den gut zweiwöchigen Aufenthalt des kaiserlichen Gefolges in Nürnberg auf dem Weg zum Geharnischten Reichstag 1547/48 beschreibt. Zahlreiche Fürsten – unter ihnen der stets betrunkene Herzog Friedrich III. von Liegnitz – waren bereits zum Kaiser gestoßen, um mit ihm gemeinsam nach Augsburg zu reisen.

[...] Einmals wie sie gar bezechett, hatt der Hertzog [von Liegnitz] mit 6 Marggravischen den rechten Armell vom Wammeß unnd Hembde schneiden lassen, das also der Arm gar nakendig, die Hosen auffgelöset, das Hembde zwuschen den Hosen unnd Wammes umbher etwas außgezogen, ohne Schue auf den Socken, in blossem Haupte, unnd das grosse Spiel, der Statt Nurnberg Spielleute, fur inen her, was sie aus aller Macht zum lautesten blasen konten, der eine nach dem andern, gar leise balt nach dem Mittagessen, aus der Herberge nach Hertzog Heinrichs von Braunschweig Losament die Gasse entlang [...] gingen. [...] Da kompt sollich ein Welt zugelauffen, sonderlich der fremden Nationen, Spannier und Italianer, unnd sehen dissen teutschen Ebriaken zu. Der Wein uberwant sie, das, als sie zum Braunschweicher hinauf kämen, schlug der Liggenitzer mit beiden Händen vor dem Hertzogen von Braunschweig auf den Disch; aus der einen Handt hatte er das Golt verloren, in der andern Handt hette er nur einen Wurffel, konte nicht lassen, sonder sturtzte bei dem Dische nieder. Der Braunschweicher lies ine durch iiii seiner Edelleute aufheben, ein Stiegen hinauf tragen, unnd in ein Bett legen. Der Kaiser soll ubell darmit zufrieden gewesen sein, das den Teutschen bei andern Nationen sollich ein grawsam Spott widerfahrn.¹⁹⁸

Die Pfeifer der Reichsstadt Nürnberg begleiteten den närrischen Umzug des Herzogs und seiner Gefolgsleute. Augenscheinlich achtete man wenig auf den Wohlklang des Ensembles, sondern bemühte sich nach Kräften, den grotesken Charakter der Prozession durch größtmögliche Lautstärke zu unterstreichen. Die Unzufriedenheit des Kaisers über das Schauspiel rührte – laut Sastrow – vor allem daher, dass der Lärm zahlreiche ausländische Botschafter am Kaiserhof anzog, die das Ereignis mit größtem Interesse verfolgten. Die Reichsstände repräsentierten offenbar in den Augen der

198 Gottlieb Christoph Friedrich Mohnike (Hrsg.), *Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauff seines gantzen Lebens auch was sich in dem Denckerdiges zugetragen, so er mehrentheils selbst gesehen und gegenwärtig mit angehoret hat*. Band 2, Greifswald 1824, S. 38 f.

Zeitgenossen auch im Feiern die deutsche Nation. Gerade im Kontext eines Reichstags mit seinen zahlreichen ausländischen Gesandtschaften dürfte dieser Aspekt eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Im Exzess bestätigten sich nicht nur Stereotypen des barbarischen Deutschen im Ausland. Er stellte auch die Handlungsfähigkeit der Reichsstände und des Reichstags als Institution in Frage.

Übermäßiges Trinken und das Trommelfeuer ganztägiger Feiern während der Reichstagsverhandlungen werden von Zeitgenossen immer wieder als Exzess dargestellt und diskutiert. Musikalische Exzesse während eines Reichstags sind in den Quellen weitaus schwieriger zu lokalisieren. Für den Augsburgener Stadtchronisten Wilhelm Rem mag die Einführung der italienischen Hof(tanz)mode in der Augsburgener Bürgerschaft exzessiven Charakter gehabt haben (Kap. I/3.2). Über die erklungene Tanzmusik äußert er sich jedoch nicht. Insbesondere in Italien gab es in der zweiten Hälfte eine breite Debatte um die Sittlichkeit und Angemessenheit der zeitgenössischen Musik. Ein Bruch von Konventionen fand sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene statt. Die Kontroverse zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Artusi ist vielleicht das berühmteste Beispiel für die Debatte über die Angemessenheit des musikalischen Satzes. Ständig wurde die Grenze des ›Erlaubten‹ neu verhandelt und verschoben. Die Debatte um die Sittlichkeit weltlicher Musik auf textliche Ebene, die im Rahmen der Reformation und der katholischen Reform deutlich Fahrt aufnahm, kommt beispielhaft in einem Index des Münchner Jesuitenordens zum Ausdruck, auf den David Crook hingewiesen hat.¹⁹⁹

Dass der musikalische Exzess bei konkreten historischen Ereignissen des 16. Jahrhunderts heute schwer zu fassen ist, mag auch darin begründet sein, dass viele Grenzüberschreitungen meist ungeplant passierten und womöglich nie den Weg in eine Musikhandschrift oder einen Musikdruck fanden. Musikalischer Exzess wäre somit im Bereich der nicht-verschriftlichten Musik, also dem Spiel von Trompetern, Stadtpfeifern und Spielleuten, aber auch in vokalen Improvisationen der Hofsänger zu suchen. Dies ist eine Sphäre, die dem Historiker weitgehend verschlossen bleibt, denn detaillierte Beschreibungen, die dabei helfen könnten, den Grenzen zwischen musikalischer Prachtentfaltung, Witz und Exzess nachzuspüren, fehlen für das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit im Heiligen Römischen Reich beinahe vollständig.

*

Die zahlreichen Berichte über Exzesse auf dem Reichstag 1566 sind auch als Dokument der prunkvollen Festkultur während des Ständetreffens zu lesen. Die Zeremonien, Bankette, Turniere und Bälle prägten die vergleichsweise kurze Versammlung nachhaltig. Der Reichstag wurde zum Anziehungspunkt für zahlreiche Musiker ver-

¹⁹⁹ Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«.

schiedener Höfe. Nicht nur der Kaiser, auch die Reichsfürsten brachten eine bemerkenswerte Vielzahl an Instrumentalisten und Sängern mit nach Augsburg. Zwischen Musikern und Gelehrten bestand weit über den Reichstag hinaus ein Netzwerk, bei dessen Bildung die persönlichen Bekanntschaften im Jahr 1566 möglicherweise eine entscheidende Rolle spielten. Die Versammlung war darüber hinaus eine Bühne für Akteure wie den sächsischen Kurfürsten, der den versammelten Ständen mit den *Canzoni* Antonio Scandellos seine musikalische Neigung zur italienischen Musik präsentierte, oder für den Augsburger Kaufmann Melchior Linck, der just im Jahr des Reichstags eine regelrechte Kulturoffensive startete. Auch für Orlando di Lasso und Giaches de Wert war der Reichstag Raum für musikalische Darbietungen vor einem besonderen Publikum. Hinter all diesen musikalischen (Re-)Präsentationen steht eine mehr oder weniger klar zu erkennende politische Absicht. Diese Handlungen und Gesten formten den Reichstag als einen Raum produktiven Wettbewerbs.

Resümee

Musik und Klang als politische Praxis

Resümee: Musik und Klang als politische Praxis

In einer seiner posthum erschienenen Schriften benennt Thrasybulos G. Georgiades einen fundamentalen Unterschied zwischen Sehen und Hören. Während der Mensch sich visuellen Eindrücken leicht entziehen könne – Georgiades spricht in Anlehnung an die pythagoreische Philosophie von der Unterbrechung des »Sehstrahls«¹ –, könne er sich dem Affiziertwerden durch akustische Signale nicht einfach entziehen. Der Mensch habe eben keine »Ohrenlider«.² Plastisch benennt Georgiades damit eine grundlegende Eigenheit des Klangs. Gerade im Rahmen politischer Praxis verleiht diese dem Medium besondere Bedeutsamkeit, so könnte man im Anschluss an Georgiades feststellen. Der visuellen Gestaltung der Zeremonien und Feste einer Reichsversammlung konnten oder mussten sich einige Reichstagsbesucher verschließen. Oftmals war das Gedränge so groß, dass bei Weitem nicht alle Menschen freie Sicht auf ein Ereignis hatten. In anderen Fällen blieben Bürger oder Reichsstände absichtlich fern – etwa aus Protest. Die Signale der Trompeter, die Salven der Geschütze, der Klang der Glocken, aber auch die Gesänge der Geistlichkeit konnte jedoch keiner überhören. Musik und Klang waren durch diese Überwindung von Barrieren wichtiges Element bei der Konstituierung des Reichstags als Raum.

Georgiades' Überlegungen zur Sinneswahrnehmung lassen sich noch auf eine weitere Besonderheit von Musik und Klang im Rahmen politischer Ereignisse beziehen. Anders als beim Sehen vermag man beim Hören eine Vielzahl verschiedener Einflüsse gleichzeitig aufzunehmen – unabhängig vom Ort ihrer Quelle. So konnten die zahllosen Menschen, die die Prozessionen im Rahmen eines Reichstags verfolgten, die vorbeiziehenden Reichsstände einzeln beobachten. Mit ihren Ohren nahmen sie jedoch die Salutschüsse vor den Toren der Stadt, das Spiel der unmittelbar vor ihnen vorbeiziehenden Trompeter, das Läuten der Glocken sowie das Spiel der Stadtpfeifer und anderer weiter entfernter Hofmusiker zugleich wahr. Hier manifestierte sich gewissermaßen die Einheit des Reichs in geradezu unausweichlicher Weise. Im Klang von Herrschereinzügen, Fronleichnamsprozessionen und Belehnungen verschmolzen die Glieder des Reichs zu einem Ganzen – dieser Klang formte einen akustischen Staatskörper.

1 Thrasybulos G. Georgiades, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, hrsg. von Irmgard Ben-
gen, Göttingen 1985, S. 54.

2 Ebd.

*

Die Machtverhältnisse des Reichs spiegelten sich in den klingenden Auftritten von Kaisern und Fürsten. Herrschereinzüge, Huldigungen, Belehnungen, Eröffnungsgottesdienste und kirchliche Hochfeste wurden zur Bühne der kaiserlichen und fürstlichen Hofmusiker. Das gemeinsame Musizieren von Ensembles in Gottesdiensten oder bei Banketten und Bällen war – wie ich unter anderem am Beispiel Herzog Ulrichs von Württemberg und Kaiser Maximilian I. zeigen konnte – eine wichtige Form symbolischer Kommunikation, in der sich die besondere Nähe eines Fürsten zum Kaiser oder König äußerte. Mitunter gibt die musikalische Gestaltung entscheidende Hinweise zur Entschlüsselung des komplexen Zeichensystems eines Rituals oder eines Fests. So begrüßte das Augsburger Domkapitel Kaiser Karl V. im Jahr 1530 mit der Antiphon *Advenisti desiderabilis*. Die Kleriker brachten durch die aus heutiger Sicht subtile Änderung der Einzugsliturgie ihre Hoffnung zum Ausdruck, Karl würde die konfessionellen Konflikte im Reich und in der Reichsstadt Augsburg zugunsten der katholischen Seite entscheiden.

Der Klangraum einer Reichsversammlung wurde aber auch zum Austragungsort machtpolitischer Rivalitäten. Kaiser Karl V. setzte seinen Führungsanspruch in den ersten Tagen lautstark in Szene – er nahm akustisch Besitz von der Stadt. Die Funktion von Musik als Herrschaftssymbol wird im Umfeld des Geharnischten Reichstags von 1547/48 unter anderem im Fall der klingenden Bestrafung des Landgrafen Philipp von Hessen sichtbar. Wie wichtig Musik und Klang im Zeichensystem des Reichstags waren, lässt sich auch an der symbolischen Bedeutung ihres Fehlens ablesen. So diente das Weglassen repräsentativer Musik Maximilian I. mehrfach zur gezielten Zurschaustellung von Frömmigkeit und Bescheidenheit. Auch im Trauerkontext war die (teilweise) ›Beruhigung‹ des Reichstags gerade aufgrund des Kontrasts zum sonstigen Getöse eine wirkmächtige Geste.

Für Augsburg stellte der Reichstag nicht nur eine Verpflichtung dar – die Stadt war oftmals für die Ausrichtung von Bällen und Banketten verantwortlich –, der Reichstag war auch eine Bühne für verschiedene städtische Akteure. Insbesondere die Familie Fugger prägte das Ereignis auch im Bereich der Musik immer wieder. Anlässlich rauschender Bürgertänze in Anwesenheit von Kaiser Maximilian I. und der Reichsstände stellten die Augsburger den Reichsständen ihre ökonomische Macht und ihr Selbstbewusstsein zu Schau. Die Fuggerkapelle in St. Anna wurde auch aufgrund der prachtvollen Orgel wichtiger Repräsentationsraum der Familie. Für den gesellschaftlichen Aufstieg der Familie Fugger dürfte die Musik bei Reichstagen und anderen Herrscherbesuchen ein wesentliches Element gewesen sein. Beim Reichstag 1548 nutzten die Fugger die Musik zur Untermauerung des Herrschaftsanspruchs des Patriziats über die Reichsstadt. Ein Druck mit ausgewählten Motetten aus der Feder der wichtigsten Mitglieder der kaiserlichen Hofmusik feiert explizit die Änderung

der Stadtverfassung zugunsten des Patriziats nach Ende des Reichstags 1547/48, die unter anderem auf Initiative der Familie Fugger vorgenommen wurde. Die engen Wechselwirkungen zwischen höfischem und städtischem Musikleben beim Reichstag konnte auch am Beispiel des Augsburger Klosters St. Ulrich und Afra und seiner engen Beziehung zu Kaiser Maximilian dargestellt werden. Die Festivitäten rund um die Grundsteinlegung zum Chor der Basilika der Abtei während des Reichstags 1500 wurden nicht nur zur Bühne für die kaiserliche Hofmusik, sondern auch zum klingenden Monument der Verbundenheit Maximilians mit dem Kloster. Der König präsentierte sich dem Reichstag als Nachfahre des Heiligen Ulrich und die Abtei kommunizierte durch die Nähe zu Maximilian ihre Macht und Souveränität.

Der Reichstag war ein Medienereignis – auch im Bereich der Musik. Die gedruckten Register der anwesenden Stände und ihres Gefolges und die Schilderungen wichtiger Ereignisse während des Reichstags vermittelten mitunter auch den Klang der Zeremonien und Feste über das konkrete Ereignis hinaus. Die mediale Aufbereitung eines Herrschereinzuges oder einer Belehnung wurde wichtiger Teil der Repräsentation von Herrschaft. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde auch gedruckte Musik Teil der Inszenierung des Herrscherauftritts. Der kaiserliche Hofmusiker Johannes de Cleve schuf während des Reichstags 1559 in Augsburg mit den *Cantiones sacrae* ein musikalisches Monument für den Herrschaftsanspruch des neuen Kaisers Ferdinand I. und seiner Familie. Der sächsische Kurfürst Johann Friedrich präsentierte sich während des Reichstags 1566 nicht mit einem Ensemble italienischer Musiker, sondern auch durch eine ausdrücklich für den Reichstag gedruckten Sammlung italienischer Kanzonen als weltläufiger Reichsfürst.

Der Reichstag war Gelegenheit für den Austausch von Repertoire. Darauf deuten nicht nur die im Umfeld der Reichstage entstandenen Musikhandschriften aus der Hofkapelle Maximilians I. hin, sondern auch ein Brief Georg Peschins vom Reichstag aus dem Jahr 1547/58. Musiker und Schreiber sammelten und kopierten offenbar während der Reichstage bei den Kollegen der anderen Kapellen Musik. Folglich dürfte auch das Mitführen einer umfangreichen Musiksammlung repräsentativer Teil des Herrscherauftritts beim Reichstag gewesen sein. Musikalien, die wie die gestickten Stimmbücher aus dem Umfeld des Reichstags 1530 aus besonderen Materialien gearbeitet wurden, waren Teil der Geschenkkultur rund um die Ständeversammlung. Als solche können sie ebenfalls im Sinne des Herrscherauftritts gedeutet werden. Inwieweit der Reichstag auch ein Marktplatz für Musikdrucke und Musikhandschriften gewesen ist, ließ sich im Rahmen dieser Arbeit vor allem aufgrund fehlenden Archivmaterials nicht ermitteln. Die Vermutung, dass die Ständeversammlung den Augsburger Druckern auch zum Absatz neuer Publikationen diene, liegt freilich nahe. So wurden etwa einige Kanon-Einblattdrucke aus dem Umfeld des Geharnischten Reichstags 1547/48 als Werbung für den Druckstandort Augsburg gedeutet. Wie an der Liedblatt- und Motettenproduktion rund um den Geharnischten Reichstag

1547/48 gezeigt werden konnte, wurden die politischen Konflikte der Zeit auch in den Motettenkompositionen und Lieddichtungen ausgetragen. Augsburg war noch während des Reichstags Zentrum der pro-kaiserlichen Flugblattpublizistik, aber auch anti-kaiserliche Einblattdrucke wurden in dieser Zeit in der Reichsstadt rezipiert. In den Huldigungs- und Schmähtmotetten für Moritz von Sachsen und Johann Friedrich von Sachsen spiegelt sich zudem das ganze Meinungsspektrum zu den sächsischen Fürsten und ihrer Rolle im Schmalkaldischen Krieg.

*

Freilich konnte diese Studie bei Weitem nicht das gesamte Spektrum der Musik im Rahmen der Augsburger Reichstage darstellen. Einige Fragen blieben unbeantwortet: Insbesondere in den Augsburger Quellen zum Reichstag, die im Rahmen dieser Arbeit aufgrund der Schäden und der Neustrukturierung des Augsburger Stadtarchivs nur sehr eingeschränkt eingesehen werden konnten, sind aus meiner Sicht Funde zu erwarten, die das Bild von der Musik und vom Klang des Reichstags bereichern dürften. Die gezielte Auswertung des nicht edierten chronikalischen Materials des Archivs verspricht insbesondere im Hinblick auf die Interaktion von Stadt und Reich weitere Erkenntnisse.

Die Mobilität deutscher Höfe und ihrer Künstler und Musiker stand in den vergangenen Jahren im Zentrum des kulturwissenschaftlichen Interesses. Die genauere Untersuchung der Reisebewegungen von Hofmusikern im 16. Jahrhundert erscheint mir in Zusammenhang mit Fragen zum ›Kulturtransfer‹ besonders bedeutsam. Eine systematische Auswertung der Reiseakten deutscher Fürstenhöfe verspricht neue Ergebnisse über die Reisen der Hofmusiker und ihre Netzwerke. Darüber hinaus ist im Anschluss an diese Arbeit auch nach der Rolle des Reichstags für die Biographien einzelner Künstler zu fragen. Inwieweit waren politische Großereignisse für Musiker tatsächlich eine Bühne, sich für eine Anstellung an einem Hof zu empfehlen? Einige Biographien, etwa die Jacobus de Kerles, deuten darauf hin, dass der Reichstag nicht selten als Möglichkeit genutzt wurde, sich für einen Posten bei Hofe zu bewerben.

Schließlich stellt sich die Frage nach der Reichweite des hier vertretenen methodischen Ansatzes. Ich frage nach Musikgeschichte aus der Perspektive mehrerer historischer Ereignisse. Meine Forschung wurde somit nicht durch ein Werk, eine Werkgruppe oder eine Musikerbiographie strukturiert. Vielmehr gingen die Impulse für die Entwicklung von Fragestellungen von Ereignissen aus. Dies machte die gleichberechtigte Einbeziehung vieler verschiedener Quellensorten – von der Chronik über das Rechnungsbuch bis hin zur Musikhandschrift – unerlässlich. Die Frage nach dem Ereignis ließ ein breites Panorama der Klangwelt des Reichstags entstehen. Gerade im Nebeneinander von Komposition und Klang liegt aus meiner Sicht die Chance zum besseren Verständnis des Musiklebens im Spätmittelalter und in der

Frühen Neuzeit. Wie ich darstellen konnte, sind Kompositionen oder Musiksammlungen in den seltensten Fällen zuverlässig mit spezifischen Klangereignissen in Verbindung zu bringen. Ihrer Zeichenhaftigkeit im politischen Umfeld des Reichstags kann dies jedoch keineswegs Abbruch tun – gerade weil der Herrscherauftritt hier stets auch auf medialer Ebene stattfindet. Musikgeschichte (und Klanggeschichte) können gewinnbringend als politische Geschichte gedeutet werden.³ Zu fragen wäre in diesem Sinne nicht nach der Wechselwirkung von ›Musik‹ und ›Politik‹ als verschiedene Systeme, sondern nach Musik als Teil politischer Praxis.

3 Jan-Friedrich Missfelder, »Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47, hier S. 46.

Anhang

Anhang I/1

Ausschnitt aus Johannes Cuspinian, »*Diarium de Congressu [...]*«, in: *Germanicarum rerum scriptores varii, partim hactenus incogniti. Qui res in Germania & Imperio sub Friderico III. Maximiliano I. Impp. memorabiliter gestas, illo aeuo litteris prodiderunt*, hrsg. von Marquard Freher, Frankfurt a. M. 1602, S. 304–320, hier S. 316.

Episcopus Viennensis celebravit summum officium, quod cum summa reuerentia & amoenissimis concentibus diuersorum musicorum peragebatur. Quotusquisque enim Princeps est hodie in orbe nostro, qui singularia ingenia musicorum ita venerator & appretiat, sicut Caesar? Sub eo itaque noua instrumenta musices excogitata atque inventa sunt, quae vetustas non habuit, seculum nostrum non vidit, sicut in diuersis generibus fistularum patet, & in illo ipso instrumento quod Regale appellatur, sine fistulis & cordis ab aurifabro inuentum, & in illo mirabiliori, quod nuper monachus excogitauit, quod fistulas nullas habet, sed quasdam concauitates in latum lignum excisas, in modum serpentum ambulantes, quod sonorum admodum edit concentum, & ex Rheno nuper allatum est instrumentum, quod voces auium repraesentat. Quae omnia Paulus musicorum princeps, cum illo simul quod ipse reperit ex cornibus, aptissime tangebatur, et simul cum cantatoribus diuersis vocibus.

Anhang I/2

Lateinischer Text der Motette *Sancti spiritus* von Heinrich Isaac. Die Textfassung basiert auf: Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. u. a. 2004., S. 52–54.

Sancti spiritus assit nobis gracia.
Illustrator ades summa delapsus olimpo
Ignis amorque deus, qui spiritus omnia reples,
respice concilii cetum, Constancia felix
quem tenet. Imperii rebus pie consule rector,
ut celo pacem dictas, sic federa terries
auspice te Cesar componat Maximilianus.

Imperii proceres, Romani gloria regni
 vos electores, vos archiepiscopi et omnes
 Pontifices totus simul ecclesiasticus ordo
 armorumque duces vos langraviique potentes,
 marchio quisquis ades, comes nobiles et baro urbis,
 rector seu populi imperii quem federa iungunt
 Consulite in medium rebus succurrite fessis.
 Ecclesiam fulcite sacram concordia sancto
 vos stringat vincolo propriis et rebus adeste.
 Auscultate pio pro vobis Maximiliano
 sollicito, accedat favor optime Iuli
 qui pater es patrum populos frenare superbos.
 Da Deus imperii iustis cadat emulus armis.
 Hinc tibi devotas reddamus carmine grates
 atque tuas laudes celebret Germanica virtus.
 Amen.

Anhang III/1

Vorwort aus Sigmund Salminger (Hrsg.), *Cantiones selectissimae, liber primus*, Augsburg 1548 (RISM 1548²).

Nobilibus atque Generosis Inclitae Fuggarorum Domus Heroibus Singulis S. D. P.
 Aliis Alia Dona, Nobiles Atque Generosi, Heroës benignitas divina largita est uberrima
 quidem, mihi vero unicum hoc quasi vitae sustentamen tribuit, ut harmonicam
 dulcedinem, singulare animorum exuscitatricem, quantum in me sit, iuve, atque illis
 gratificer, qui virtutibus & diginitate caeteros antecellunt. Recte igitur & oportunè
 vos Deus Opt. Max. per Caesaream Maiestatem, ad huius clarissimae urbis res
 gubernandas hoc ipso die evexit, quo mihi opus Musicum in manibus fuit, atque eo
 ipso vos omnium bonarum disciplinarum Patronos liberalissimos salutem. Accipite
 igitur efflictim queso has etiam cantilenas pacato vultu, ut nonnulli vestrorum iam
 pridem aliorum per me edictam industriam non detrectarunt. Meque clientulum
 vobis habete commendatum. III. Augusti. M. D. XLVIII.

Anhang IV/1

Vorwort aus Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae, quae vulgo Muteta vocantur. Quatuor, Quinque & Sex vocum, Iam primum in lucem aeditae. Liber secundus, Augsburg 1559, RISM C 3204.*

Generoso ac magnifico domino Ionannia Trautson, Libero Baroni in Schroffenstrain & Sprechenstain & c. Sacra Caesareae Maiestatis, ab arcanis Consiliis, et supremo curiae Marschalco, Domino sui gratioso

Sicut, augusto Caesare (generose ac magnifice domine) ob ipsius imperatoris in artes earumque cultores beneficentiam, Mecaenatis vero fidelem promotionem, literae in summo erant pretio, ita ut, que praeteriti temporis iniuria penitus ferè interciderant, brevi sub florentissimo et verè aureo imperio, ad summum dignitatis fastigium evectae sint: Sic hoc nostro seculo, sanè corruptissimo ingenuae artes, quae iam diu exulauerem, Invitissimi & Christianissimi Caesaris Ferdinandi auspicijs, in pristinum dignitatis locum restituae sunt. Qua in re quantum Magnificentia vestra laborauerit, & in dies adhuc desudet, vel unica Musicorum Caesareorum corona exemplo esse potest, quae tot modis, ob innumera in se collata beneficia, Magnificentie vestre obstricta est, ut nulli unque Mecoenati se plura debere posse ingenuè fateatur. Nec solùm haec beneficiorum recordatio mihi cum alijs est communis, verum etiam priuatum Magnificentiae vestrae in me studium & benevolentiae ad gratitudinis officium me accendunt. Quid enim queso maius à genuino parente vel sperare, vel optare potuissem, quàm à magnificentia vestra (tanque fidissimo omnium, praesertim Musices, studiosorum patrono) iam dudum accepi. Qua propter cum neque ingenii mei vis, neque fortunae foelicitas tanta sit, ut tantis meritis ullo pacto respondere possim, statui exiguam saltem gratitudinis significationem munere hoc Musico, ostendere, qd Magnificentie vestre dedico, obnixè rogans, ut Leuidensem operam benignè suscipiat, & si quando Mutetarum duarum, prioris quatuor, posterioris sex vocum (quas privatim Magnificentiae vestrae nomine aedidimus) harmonia excitata fuerit, nostra totiusque chori nostri humilia servitia in memoriam revocet. Deum autem Opt: Max: precor ut Magnificentiam vestram Ecclesiae suae nobisque omnibus cum tota familia quam divitissime incolumem consevare dignetur, cui me quoque humiliter commendo. Datae Augustae 29. Aprilis. Anno a Christo nato 1559.

Magnificentiae Dominationis vestrae.

Humilis servitor

Iohannes de Cleve

Musicus Caesareus.

Anhang V/1

Paul Melissus Schede und Valentinus Hartung, *Schediasmata cum Felicis Fidleri Fluminibus Germanis recognita cum indice gemino et notis curante*, Halle 1625, S. 281.

Iacobi Vaeti, Musici Caesarei
 Adeste vates, huc adeste musicis
 Manes Vaeti prosequamur naenia,
 Manes beatos ille dum vixit, pie
 vixit, potentum cura regnum & caesarum,
 Attemperata vuce dotius fundere
 Dulcesque cantus & modos suavissimos.
 Nunc inter ipsos coelium laetus choros
 Summi Tonaniis alma cantat munera,
 Deiq nato blanda figit oscula.
 Salve o Vaete noster haec tuus tibi
 Orlandus, haec tibi Melissus carmina
 Munus supremum donas eia ave & vale.

Anhang V/2

Vorwort aus Antonio Scandello, *El primo libro de le canzoni napoletane a iii. voci, composti per messer Antonio Scandello musico del illustrissimo et eccellentissimo signor duca Augusto elettore die Sassonia novamente datti in luce*, Nürnberg 1566, RISM S 1146; VD16 ZV 2922.

ILLUSTRISSIMO ET INCLYTO PRINCIPI ET DOMINO, DOMINO AUGUSTO DVCI SAXONIAE, SACRI Romani imperij Archimarschalco & Electori, Landgrauio Thuringae, Marchioni Misniae, & Burggrauio Magdenburgensi, Domino suo clementissimo S.

Quia hac ultima et languida mundi senecta multi reperiuntur, qui non solum falsas et impias opiniones de articulis fidei in ecclesiam Christi introducunt et pertinaciter defendunt, sed etiam artem Musicam fastidiunt atque eius legitimum ac pium usum neque in scholis neque in templis concedere volunt, immo potius barbarie inter nos fieri malunt, quam ut Musica tot saeculis conservata generi humano divinitus concessa et a maioribus ad nos propagata retineatur: omnino decet, ut quisque suo loco et provocatione istis contemptoribus alouaots occurrat et artem istam, quibus potest modis, vindicet et tueatur. Cum igitur, ill. Princeps et Elector, celsitudo tua me initio clementer exceperit et honesto loco inter musicos esse voluerit egoque ani-

madverterim C. T. non solum mirifice delectari musica, sed etiam liberaliter fovere et alere huius artis peritos artifices, composui aliquot quatuor vocum carmina, quae licet propter peregrinum textum suppressere quam publicari maluerim rogatus tamen ab eruditis et honestis viris, ut in honorem et gratiam musicorum illa in publicum edi curarem ac typis excudenda committerem, non sum reluctatus, sed ut petitioni satisfacerem, praecipue vero ut significationem gratae mentis erga T. C. ostenderem, Typographo, ut in nomine Domini imprimerentur, permisi. Iestas meas primitias offero atque dedico Celsitudini Tuae et obnixae ac vehementer oro, ut hunc meum qualemcunque laborem boni consulat et sereno vultu ac benigne accipiat. Oro etiam Deum, ut C. T. suo spiritu semper regat ac gubernet et diutissime ad Ecclesiae ac scholarum utilitatem conservet. Bene et feliciter valeat C. T. cui me vera animi reverentia et subiectione commendo. Augustae vindelicorum in Comitibus a. 1566. 25 Martii, quo die filius Dei de spiritu sancto conceptus et anno aetatis suae 34 crucifixus esse creditur. Ill. C. T. addictissimus Antonius Scandellus Musicus.

Literaturverzeichnis

Besprochene Musikhandschriften

- Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek (D-As), 2° Cod. 142 a.
Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek (D-As), Tonk. Schl. 13.
Basel, Universitätsbibliothek (CH-Bu), f. IX 55.
Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique (B-Br), II.3843.
Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique (B-Br), Ms. 9126.
Copenhagen, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen (DK-Kk), Gl. Kgl. S. 3449, 8o X.
Einsiedeln, Musikbibliothek des Klosters (CH-E), Cod. 121 (1151).
Dresden, Sächsische Universität und Landesbibliothek (D-DI), Mus. 1/D/505.
Dresden, Sächsische Universität und Landesbibliothek (D-DI), Mus. 1/D/506.
Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt (D-GOL), Chart. A 98.
Graz, Universitätsbibliothek (A-Gu), Ms. 29.
Kassel, Universitätsbibliothek (D-Kub), 4°Ms. Mus. 24.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 10.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 12.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 35.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 36.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 37.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 38.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 65.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 510.
München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 3155.
München, Universitätsbibliothek, Ludwig-Maximilians-Universität (D-Mu), 8° Cod. Ms. 328–331.
München, Universitätsbibliothek, Ludwig-Maximilians-Universität (D-Mu), Cim. 44i#3.
Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung (D-Rp), C 120.
Stiftsbibliothek St. Gallen (CH-SGs), 463/464.
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (D-SI), Cod.Mus. fol. I 36.
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (D-W), Cod. Guelf. A. Augusteus 2°.

Gedruckte Musikquellen

- Barbarinus Lupus, Manfredus, *Cantiones sacrae, quatuor vocum, quae vulgo Muteta vocantur, novae compositae*, Augsburg 1560, RISM B 881, VD16 ZV 26540.

- Cleve, Johannes de, *Cantiones sacrae, quae vulgo Muteta vocantur. Quatuor, Quinque, & Sex vocum, iam primum in lucem aeditae. Liber primus*, Augsburg 1559, RISM C 3203.
- Cleve, Johannes de, *Cantiones sacrae, quae vulgo Muteta vocantur. Quatuor, Quinque & Sex vocum, iam primum in lucem aeditae. Liber secundus*, Augsburg 1559, RISM C 3204.
- Cleve, Johannes de, *Cantiones seu harmoniae sacrae, (quas vulgo Moteta vocant) Quatuor, Quinque, Sex, Septem, Octo, & Decem vocum, iam primum in publicum emissae*, Augsburg 1579, RISM C 3205, VD16 ZV 5126.
- Giovanelli, Pietro (Hrsg.), *Novus thesaurus musicus. Liber quintus & ultimus, quo varie, tum sacre, tum aliis etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane nove, neque unquam antea, a quopiam in lucem edite harmonie comprehenduntur, veluti selectissima quedam, in D. Ferdinandi [...] ac quorundam etiam aliorum illustrissimorum principum atque heroum generosorum encomia: octo, sex, quinque, quatuor vocum, a prestantissimis nostri seculi musicis, composite, & ad omnis generis instrumenta musica accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino bergomensis, collectae*, Venedig 1568, RISM 1568⁶.
- Kerle, Jacobus de, *Egregia Cantio. In gratiam et honorem generosi ac nobilis domini, Melchioris Lincken Augustani, Sex vocibus, composita A Jacobo de Kerle*, Nürnberg 1574, RISM K 452.
- Le Maistre, Matthäus, *Geistliche und Weltliche Teutsche Geseng. Mit vier und fünff Stimmen künstlich gesetzt und gemacht, durch Matthaeum Le Maistre, Churfürstlichen Sächsischen Capellmeister zu Dresden, etc.*, Wittenberg 1566, RISM L 1843, VD16 ZV 19336.
- Morales, Christóbal de, *Christophori Moralis Hyspalensis Missarum. Liber secundus*, Rom 1544, RISM M 3582.
- Neusidler, Melchior, *Il primo libro intabolutura di Liuto di Melchior Ney[si]dler Alemano, Sonatore di Liuto in Augusta, ove sono Madrigali, Canzon Francesi, Pass'e mezi, Saltarelli & alcuni suoi Ricercari, Novamente da lui posti in luce*, Venedig 1566, RISM N 529.
- Neusidler, Melchior, *Il secondo libro intabolutura di liuto di Melchior Neysidler Alemano, Sonatore di Liuto in Augusta, ove sono Motetti, Canzon Francesi, Pass'e mezi, Saltarelli & alcuni suoi Ricercari, Novamente da lui posti in luce*, Venedig 1566, RISM N 530.
- Orlando di Lasso, *Nouvelles chansons a quatre parties, au quels sont Vingt & Sept Chansons Composées par M. Orlando di Lassus, Maistre de la Chappelle de l'excellentissime & illustrissime Duc de Baviere. Convenables tant a la voix comme aux Instruments*, Antwerpen 1566, RISM L 798.
- Orlando di Lasso, *Orlandi Lassi sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) sex et octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber quartus*, Venedig 1566, RISM L 796.
- Orlando di Lasso, *Di Orlando Lasso Maestro di Capella del Serenissimo Signor Duca di Baviera, Libro Quarto de Madrigali a Cinque Voci, da lui Novamente in Germania Composti, & hora dati in luce*, Venedig 1567, RISM L 813.
- Ott, Hans (Hrsg.), *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum*, Nürnberg 1537, RISM 1537¹, VD16 ZV 12076, vdm 35.
- Ott, Hans (Hrsg.), *Secundus tomus novi operis musici, sex quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem editus*, Nürnberg 1538, RISM 1538³, VD16 O 1501, vdm 37.

- Phalèse, Pierre (Hrsg.), *Liber septimus cantionum sacrarum vulgo Moteta vocant, Quatuor Vocum, Nunc primum in lucem editus*, Leuven 1555, RISM 1555⁴.
- Sale, Franz, *Patrocinium musices. Missarum solenniorum, tam sanctorum quam Festorum officia lebentis anni, incatholicae Ecclesiae usum, harmonicè contra punctum ac suavissimè concinnata, sicque antea in lucem non aedita [...] primus tomus*, München 1589, RISM S 392.
- Salminger, Sigmund (Hrsg.), *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimae, iuxta ac amoenissimae, in Germania maxime hactenus Typis non excusae*, Augsburg 1545, RISM 1545³, vdm 1034.
- Salminger, Sigmund (Hrsg.), *Cantiones selectissimae quatuor vocum. Ab eximiis et praestantibus caesareae maiestatis capellae musicis. M. Cornelio Cane. Thoma Crequilone. Nicolao Payen. & Iohanne Lestainnier Organista, Compositae, & in Comitii Augustanis studio & impensis Sigismundi Salmingeri in lucem aeditae. Liber primus*, Augsburg 1548, RISM 1548², VD16 S 1429, vdm 1119.
- Salminger, Sigmund (Hrsg.), *Cantiones selectissimae quatuor vocum. Liber secundus*, Augsburg 1549, RISM 1549¹¹, VD16 ZV 13692, vdm 1121.
- Scandello, Antonio, *El primo libro de le canzoni napoletane a iii. voci, composti per messer Antonio Scandello musico del illustrissimo et eccellentissimo signor duca Augusto elettor die Sassonia novamente datti in luce*, Nürnberg 1566, RISM S 1146, VD16 ZV 2922.
- Senfl, Ludwig, *Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alii egregii Poetae, Graeci & Latini veteres & recentiores, sacri & prophani usi sunt, suavißimis harmoniis composita, authore Ludovico Senflio Helvetio*, Nürnberg 1534, RISM S 2806, VD16 ZV 26802, vdm 97.
- Stuchs, Johannes, *Responsoria noviter cum notis impressa: de tempore et sanctis per totum annum: regentibus et scolaribus utilissima*, Nürnberg 1509, VD16 R 1197, vdm 835.
- Susato, Tilman (Hrsg.), *Liber quartus sacrarum cantionum, quatuor vocum, vulgo Moteta vocant ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum*, Antwerpen 1547, RISM 1547⁶.
- Susato, Tilman (Hrsg.), *Liber tertius ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum Vulgo Moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo testamento, ab optimis quibusque aetatis Musicis compositarum*, Antwerpen 1553, RISM 1553¹⁰.

Musikeditionen

- Crequillion, Thomas, *Opera omnia*, Band 13, hrsg. von Mary Tiffany Ferer und Barton Hudson (= CMM 63/XIII), o. O. 2003.
- Dunning, Albert (Hrsg.), *Staatsmotetten für Erzherzog Karl II. von Innerösterreich*, Graz 1971.
- Dunning, Albert (Hrsg.), *Novi Theausri Musici A Petro Ioanello Collecti Volumen V* (= CMM 64), o. O. 1974.
- Isaac, Heinrich, *Opera omnia*, Band 11/2; hrsg. von Edward Lerner (= CMM 65), Rom 2011.
- Löhrer, Edwin und Ursprung, Otto (Hrsg.), *Ludwig Senfl. Sieben Messen zu vier bis sechs Stimmen* (= Reichsdenkmale Deutscher Musik – Abteilung Motetten und Messen 1), Leipzig 1936.
- Maessins, Pieter, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Othmar Wessely und Martin Eybl (= DTÖ 149), Graz 1995.

- Manchicourt, Pierre de, *Opera omnia*, Band 6, hrsg. von Lavern J. Wagner (= CMM 55), Neuhausen-Stuttgart 1984.
- Moser, Hans Joachim (Hrsg.), *Die Kantorei der Spätgotik. Alte Meistersätze deutscher Vielstimmigkeit für die heutige Chorpraxis herausgegeben*, Berlin [1928].
- Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Band 9, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 2000.
- Payen, Nicolas, *Motets and Chansons*, hrsg. von Laura Pollie McDowell, Middleton 2006.
- Senfl, Ludwig, *Sämtliche Werke*, Band 1, hrsg. von Theodor Kroyer (= DTB 3/2), Leipzig 1903.
- Senfl, Ludwig, *Sämtliche Werke*, Band 2, hrsg. von Arnold Geering, Wolfenbüttel und Berlin 1938.
- Senfl, Ludwig, *Sämtliche Werke*, Band 3, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1939 [Nachdruck 1969].
- Senfl, Ludwig, *Sämtliche Werke*, Band 6, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altweg, Wolfenbüttel und Zürich 1961.
- Silva, Andreas de, *Opera omnia*, Band 1, hrsg. von Winfried Kirsch (= CMM 49-1/2), o. O. 1970.
- Vaet, Jacobus, *Sämtliche Werke*, Band 1, hrsg. von Milton Steinhardt (= DTÖ 98), Graz und Wien 1961.
- Vaet, Jacobus, *Sämtliche Werke*, Band 3, hrsg. von Milton Steinhardt (= DTÖ 103/104), Graz und Wien 1963.
- Van Maldeghem, Robert Julien (Hrsg.), *Tresor Musical. Collection authentique de Musique sacrée & profane des anciens maitres belges. Musique profane*, Band 1, Brüssel 1865.
- Van Maldeghem, Robert Julien (Hrsg.), *Tresor Musical. Collection authentique de Musique sacrée & profane des anciens maitres belges. Musique profane*, Band 9, Brüssel 1873.

Handschriftlich überlieferte Textquellen

- Augsburg, Stadtarchiv (D-Asa), Baumeisterbücher 1510.
- Augsburg, Stadtarchiv (D-Asa), Baumeisterbücher 1518.
- Augsburg, Stadtarchiv (D-Asa), Baumeisterbücher 1530.
- Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek (D-As), Schätze 99.
- Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek (D-As), 2° Cod. S. 40, II.
- Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek (D-As), 4° Cod H27.
- Augsburg, Universitätsbibliothek (D-Au), Cod.III.2.2.14.
- Augsburg, Universitätsbibliothek (D-Au), Cod.III.2.2.18.
- München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Cgm 3479.
- Kassel, Universitätsbibliothek (D-Kub), 4° Ms. Theol. 15.
- München, Hauptstaatsarchiv (D-Mhsa), Pfälzer und Pfalz-Neuburger Akten 2592.
- München, Hauptstaatsarchiv (D-Mhsa), HB160, Kapsel 1361.
- München, Hauptstaatsarchiv (D-Mhsa), D-Mhsa, Fürstensachen 139.
- München, Stadtarchiv (D-Msta), Bürgermeister und Rat, 138, Nr. 12 und Nr.13.
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (D-Ngm), HB160, Kapsel 1361.
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (D-Sl), Cod.hist.qt. 298.
- Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv, Reichsakten 202.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Cod. 7566.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Cod. 8614 Han.

Gedruckte Textquellen ohne Autorennennung (Anonym) in chronologischer Reihenfolge

In dem buchlin findt man beschriben die fursten graven und frijhen. die uff dem tage zu franckfurt mit der keyserlichen maiestat und aller durchluchstigen fursten und heren, Stuttgart [1486], istc: im00385150.

Inreitung Versamelung Ratschlagung Lehenenpfahung Hertzogewel Namen und zal. Römischer kuniglicher maiestat etc. mitt und sunder d. kür und andern christlichen fürsten und redt der stet welcher und teutscher nation In Worms der iar christi etc. M.cccc.xcv., [Speyer] [1495], istc: im00384800.

Vermerckt der Romischen Konigklichen Maiestat Reichs tag zu Constantz. Anno domini. Tausent Funffhundert und Syben Jare. Was fur heren do gewesen sind Deßgleichen der Aydgenossenschafft Löblich Ordnung und furnemen den zukunfftigen Rom Zug betreffendt [et]c., o.O. [1507], VD16 ZV 15192.

Anno Fünzfzehnhundert und zehen iar hat die Kaiserlich Maiestat gen Augspurg ain Kayserlichen Reichstag beschriben und gehalten mit jrer Mayestat Rädten, Curfürsten, Fürsten, gaystlichen und weltlichen Prelaten, Grauen, freyen hern, von stetten, Rittern, Edeln, und allen stenden des Heyligen Römischen Reichs, auch annder trefflichen Botschafften, So zu solhem Reichs tag Erschinen sein. Etlich erfordert, die andern durch ir notdurfft, wie die in disem truck hernach volgen, all und ain yeder nach dem kürztzen begriffen, und anngezeigt seind [et]c., Augsburg [1510], VD16 A 2898.

Agenda Patavien[sis], Wien 1514, VD16 A 736, vdm 286.

Beschreibung der einreitung Auch krönung des Großmechtigsten Fürsten und Römischen Königs Caroli des fünfften, mit sampt aller andern Fürsten und herrn einreiten, jetz Neulich beschehen zu Ach in Niderlandt, im Jar Christi. M.vc.xx, [Mainz] [1520], VD16 B 2210.

Hernach volgt wie doctor Martinus Luther zu Wurms einzogen ist. Und was man mit im gehandelt hat, daselbst auf dem reychstag aygentlichen begryffen [et]c., o.O. [1520], VD16 W 2543.

Kaiserlicher maiestat Einreyttung zu München, den x. tag Junij. Im M.CCCC. und XXX. Jar. Wie Kayserliche. May. von den Churfürsten und Fürsten, in jrer Mayestat eynreyttung vor Augspurg den xv. Junij entpfangen ist. Wie der umgang auff Corporis Christi Pfintztag den xvj. Junij zu Augspurg, gehalten worden ist, [Nürnberg] [1530], VD16 K 37.

Warhafft, auch gantz glaubwürdige Neue zeytung, wie die Röm. Kay. Maiestat, jüngst verschinen, den xxxi. und letsten tag Decembris des 1558. Jars zu Augspurg ankommen: Auch mit was Pomp und herrligkeit Er empfangen und geehrwürdiget worden sei, [et]c., o.O. [1559], VD16 W 199.

Hernach volgt wie der Allerdurchleuchtigst Großmechtigst Furst und herr, herr Maximilian Römischer Konig [...] seiner konigklichen Maiestat Sone weyland [...] Philipsen Konig zu Castilien [...] Auff dem Römischen Konigklichen Reichs tag zu Costentz gehalten nach Cristenlicher ordnung löblich hat begen lassen, Nürnberg 1507, VD16 W 2510.

Nau getzeiten von Jtzt gehaltenem Reichstag zu Augspurg, Leipzig 1518, VD16 ZV 21468.

- Des allerdurchleuchtigsten und großmechtigsten Fürsten und herren herren Karls Romischen und Hispanischen Königs, auch künftigen Kaisers Einzug, yetz zu Ach am xxij. tag Octobris beschehen, gantz lustbarlich und kurtweylig zu lesen, Nürnberg 1520, VD16 A 1910.*
- Die Kronung des allerdurchleuchtigsten und großmechtigsten Fürsten und herren Herren Karls Romischen und Hispanischen Königs, auch erwelten Romischen Keyzers yetzt zu Ach. am XXIII. tag Octobris beschehen. gantz lustparlich und kurtzweylig zu lesen, Leipzig 1520, VD16 R 2803.*
- Lentree de la tressacree majeste imperialle faite en la ville de Ausbourg le xv. de Iuing, Lan M. cinque cens & XXX. avecq la belle&deuote procession faite lendemain xvi. iour dudict mois, En laquelle la Maieste Imperialle a teste nue portoit und torche de chyre blanche, Antwerpen 1530.*
- Römischer Kayserlicher Majestat ausschreyben an die Fürsten, auff den ytzigen angesetzten Reichstag zu Augspurg. ym 1530. Jar, [Nürnberg] 1530, VD16 D 864.*
- Von Kaiserlicher Maiestat einreytten auff den Reychstag gen Augsburg. Beschehen am funftzehenden tag Junii: im 1530 Jar, o. O. 1530, VD16 V 2717.*
- Ains Erbern Radts der Stadt Augspurg Hochzeytordnung, [Augsburg] 1540, VD16 A 4110.*
- Vonn Römischer Kayserlicher Mayestat Caroli V. Ehrlich einreiten in des Heyligen Reichs Stat Nürnberg den xvj. Februarij. Anno M.D.XXXXJ., Würzburg 1541, VD16 V 2726.*
- Agenda seu liber obsequiorum, iuxta ritum, et consuetudinem Dioecesis August. Reverendiss. in Christo patris, Illustriss. Principis, ac D. Domini Othonis, S. R. Ec. Tt. S. Albinae Cardinalis, Presulis August. amplissimi &c. iussu, & cura, Ingolstad, ijper Alexandrum Vueissenhorn excusus, Ingolstadt 1547, VD16 A 661.*
- Römischer Kayserlicher Mayestat Ordnung, unnd Satzung, So auff dem yetzigen Reychstag, allhie zu Augspurg, gehalten werden soll, Nürnberg 1550, VD16 D 1066.*
- La magnifique et sumtueuse pompe funebré, faite en la ville de Bruxelles, le xxix. iour du mois de decembre, M. D. LVIII. aux obseques de l'empereur Charles V. de tresdigne memoire [...], Antwerpen 1559.*
- Wahrhaftige, gruntliche beschreibung und Aigentliche abconterfeigung der herlichen ceremonien, und procession, so an des grosmaechtigsten, unuberwintlichsten herren Caroli V. Rom. Kay. May. besingknus zu Brussel in Brabant, durch Philippum Ku. May. aus Hispanien hochloeblichster Kay. May. son, am xxix. Decembris des M. D. LVIII. jars gehalten worden, Antwerpen 1559.*
- Responsoria, quae annuatim in Ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent, Nürnberg 1562, VD16 R 1201.*

Gedruckte Textquellen mit Autorennennung in alphabetischer Reihenfolge

- Bartolini, Riccardo, *Ricchardi Bartholini viri eruditissimi de conventu Augustensi concintia descriptio* [...], [Augsburg] 1518, VD16 B 565, VD16 B 566.
- Baumann, Hans, *Wie und inn wölcher gestalt der Römischen Kayserlichen Mayestat Landtgraff Philips von Hessen auff den neüntzehenden tag Junij zu Hall in Sachsen den fußfall gethon*, [Augsburg] 1547, VD16 B 875.

- Boni, Rocco, *Austriados libri quatuor. Ad invictissimum ro. imperatorem Ferdinandum primum; & Serenissimum Bohemiae Regem D. Maximilianum sue Maiest. Fililium, carmine heroico descripti & approbati à Magnifico Viro D. Georgio Edero I. C. caesareo rectore dignissimo & Collegio Poëtico celeberrimi Archigymnasij Vienstensis; Quod poema inscribituro oraculum*, Wien 1559, VD16 ZV 23225.
- Brusch, Kaspar, *In divorum Caroli V. Romanorum et Germaniae Imperatoris victoriosissimi, & Ferdinandi regis R. Bohemiae etc. Hungariae Augustissimi, Archiducii Austriae etc. fratrum: honorem & laudem, Schediasmata quaedam fatidica, Carmine Elegiaci scripta*, Augsburg 1548, VD16 B 8772.
- Calvet d'Estrella, Juan Christoval, *El felicissimo viaie del muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras dela baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes. Escrito en quatro libros por Iuan Christoual Caluete de Estrella*, Antwerpen 1552.
- Coelestin, Georg, *Historia comitiorum anno M.D.XXX. Augustae celebratorum, repurgatae doctrinae occasionem, praecipuas de religione deliberationes, Consilia, Postulata, Responsa, pacis ac concordiae media, Pompas, Epistolas, & tam Pontificiorum quàm Euangelicorum scripta pleraque complectens. Per Annos Iam Multos, Magnis Sumptibus Et Periculosis Peregrinationibus collecta, & in quatuor Tomos distributa*, Frankfurt an der Oder 1597, VD16 ZV 7981.
- Cuspinian, Johannes, »Diarium de Congressu [...]«, in: *Germanicarum rerum scriptores varii, partim hactenus incogniti. Qui res in Germania & Imperio sub Friderico III. Maximiliano I. Impp. memorabiliter gestas, illo aevo litteris prodiderunt*, hrsg. von Marquard Freher, Frankfurt a. M. 1602, S. 304–320.
- Finck, Hermann, *Practica musica Hermanni Finckii, expempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificose' cantandi continens*, Wittenberg 1556, VD16 ZV 5843.
- Francolin, Johannes von, *Kurtzer Bericht, Welcher gestalt von der Römischen Keyserlichen Mayestat, Kayser Maximilian, dis Namens dem andern, Der Churfürst Augustus von Sachssen, etc. unser gnedigster Herr, Seiner Chruf. G. Reichs Lehen und Regalien, auff den itzigen irer Key. May. ersten Reichstag, ahier zu Augspurg, den 23. des Monats Aprilis öffentlich unterm Himel empfangen.*, o. O. 1566, VD16 ZV 6025.
- Francolin, Johannes von, *Warhafftige Beschreibung Wellicher massen vonn der Roemi. Kay. May. unnserm Allergnedigsten Herrn der Hochwürdigst Fürst und Herr Herr Goerg Administrator des Hochmaisterthumms in Preüssen Maister Teütschs Ordens in Teütschen und Welschen Lannden auff disem Jrer May. ersten zu Augspurg gehaltenem Reichstag den 9. May. Anno etc. 66. die Lehen öffentlich under dem Himmel empfangen hat*, Augsburg 1566, VD16 ZV 6026.
- Francolin, Johannes von, *Vera descriptio quomodo Sa. Cae. majestas Maximilianus secundus etc. In suis primis comitijs. Augustae habitis. Illustrissimo Duci Saxoniae Augusto etc. Investituram sui Electoratus & Dominiorum nonnullorum concesserit. Die 23. April. An: 1566, Augsburg 1567, VD16 F 2214.*

- Fucker, Mertin, *Dit is der koninglicher richsdach in der hilliger Stat Coellen up dem Rijne gehalten is worden In dem jair unß heren. M.CCCCC. und. v. up den. xix. dach Mey van Kurfursten Fursten Frijen Graven Heren und Edeling van Giestlichen und werltlichen und vort van anderen Fursten botschafften und Rijchsteden van allen geschichten und sachen als dit boechelgin vorder wirt vijß wijsen*, Köln 1505, VD16 F 3274.
- Fugger, Johann Jakob und Birken, Sigmund von, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich*, Nürnberg 1668.
- Glarean, Heinrich, *Ain New lied zu eeren Rö. Kaiserlich. Maiestat. Caroli des fünfften Im thon zusingen Mag ich ungluck nit widerstann Welchen thon etwan Lduwig Senffly vor jaren gemacht*, Freiburg i. Br. 1547, VD16 N 1315, vdm 1485 und vdm 1175.
- Hannewald, Bartholomaeus, *Parentalia divo Ferdinando caesari augusto patri patriae a Maximiliano imperatore etc. Ferdinando et Carolo serenissimis archiducibus Austriae fratribus singulari pietate persoluta Viennae: Anno M. D. LXV. VIII. Idus Augusti*, Augsburg 1566, VD16 H 530.
- Haselberg, Johannes, *Die Stend des hailigen Römischen Reichs, mitsampt allen Churfürsten und Fürsten etc. gaistlichen und weltlichen, mit iren Titeln, und geschickten Potschafften, so zu Augspurg in der Kayerlichen Reichstat, auff dem yetzvergangenen, loblichen Reichstag erschienen, mitt zierlichen freüden der Fürstlichen hochzeit, so der Durchleüchtig Hochgeborn Fürst Casimirus Marggraue zu Branndenburg etc. gehalten, wo, und an wölchen enden die vollendt worden ist etc.*, Augsburg 1518, VD16 H 703.
- Hornmold, Sebastian, *Opus plane novum, quod praeter iucunditatem styli poetici singularem omnium facultatum studiosis; & Poeseos cumprimis cultoribus, variis rebus scribendi carmina materia suppeditare potest*, Speyer 1605.
- Kübel, Jacob, *Iacobi Kubelli. LL. Doctoris Elegia in fine continens Vaticinium*, [Ingolstadt] 1547, VD16 K 2487.
- Kübel, Jacob, *Cantilena imperatoria, in victoriam & laudem Caroli V. Rom. Imp. semper duraturam: Latinè & Germanicè*, Augsburg 1548, VD16 K 45.
- Kirchmaier, Sebastian, *Gedenkblatt: Trauerzug für Kaiser Maximilian*, Holzschnitt und Typendruck, o. O. 1577, D-Ngm, Inventarnummer HB26595.
- Landsperger, Lorenz, *Churfürsten, Fürsten, Gaistlich und weltlich, Graffen Freyen Herrn, Rittern und Edelleüt, auch andere der Churfürsten, fürsten, und von Stetten Räth, so bey der Rö.Kay. und Kü. Mayestet auff dem Reychstag zu Regenspurg gewesen seind imm Jar M. D. XLI.*, Augsburg 1541, VD16 L 239.
- Mameranus, Nicolaus, *Catalogus Familiae Totius Aulae Caesariae Per Expeditionem Adversus inobedientes, usque Augustam Rheticam: Omniumque Principum, Comitum, Baronum, Statuum, Ordinumque Imperii, & extra Imperium, cum suis Consiliariis & nobilibus ibidem in Comitii Anno 1547&1548 praesentium*, Köln 1550, VD16 M 412.
- Mameranus, Nicolaus, *Der anhängig thail des Catalogi von Röm. Kay. May. unnd dann aller Fürsten unnd Herren des Reichs, so auff dem Reichstag zu Augspurg gewesen, Rhät und Hofgesind. Mit zusatz des Rennspils, so den 12. Maii auff dem Weinmarket vor Kay. May Palast gehalten. Unnd Beschluß des Reichstags*, Dillingen 1566, VD16 M 444.

- Mameranus, Nicolaus, *Investitura regalium electoralis dignitatis, non nullorumque aliorum Dominiorum Mauritij Ducis Saxoniae 24. Febr. An. 1548. Augustae facta: [...]*, Augsburg 1548, VD16 M 432.
- Mameranus, Nicolaus, *Kurtzer Bericht welcher Gestalt Kaiser Carl der fünfft &c. Herrzog Moritzen Churfürsten zu Sachsen &c. mit dem Ertzmarschalch Ampt unnd der Chur zu Sachssen im 1548 Jar, den 24. Februarii auff dem Reichstag Augspurg, öffentlich under dem Himmel belehnet hat*, Leipzig [1548], VD16 M 433.
- Mameranus, Nicolaus, *Kurtze un[d] eigentliche verzeychnus der Römischen Kayserlichen Mayestat unnd ihrer Mayestat Gemahels Hofrats unnd aller anwesenden Churfürsten, Fürsten, Gaistlichen und Weltlichen, Graffen, Herren und Stendendes heyligen Röm. Reichs, und der abwesenden Rätthe, Botschafflien und Gesandten [...]. Auch mit aygentlicher beschreybung, wie der Churfürst Herrzog Augustus zu Sachssen unnd Herr Georg Teutsch Maister ire Regalien unnd Lehen von irer Kay. May. empfangen haben. Item Kay. May. sampt der Statt Augspurg Ordnung und Satzung, so auff dem Reichßtag daselbst gehalten worden*, Augsburg [1566], VD16 M 443.
- Mathesius, Johann, *Historien von des ehrwürdigen in Gott seligen thewren Manns Gottes Doctoris Martini Luthers Anfang, Lehr, Leben und Sterben*, Nürnberg 1566, VD16 M 1490.
- Mennel, Jakob, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu ecclesiastico Kalen. Augusti Auguste Celebrato anno domini 1518*, Augsburg 1518, VD16 M 4614.
- Mennel, Jakob und Speyßer, Johann, *Von dem Eelichen und in teutschen landen seltzamesten gaistlichen geschicht, in dem ersten tag des monat Augusti zu Augspurg begangen in dem jar des herren 1518*, [Augsburg] 1518, VD16 M 4615.
- Patritius, Augustinus und Burchardus, Johannes, *Pontificale Romanum*, Rom 1485, istc: ip00933000.
- Praetorius, Michael, *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus. De Organographia*, Wittenberg 1619.
- Rensberger, Nicolaus, *Geometria, Das ist, wie man recht und behend, eines jeden dings höhe, lenge und breyte, und auch wie weyt ein Statt von der andern gelegen sey, an einem stillstehenden ort, ohn alles hin unnd her gehen, abmessen soll [...]*, Augsburg 1568, VD16 R 1148.
- Richental, Ulrich, *Das Concilium So zu Constantz gehalten ist worden, Des jars do man zalt von der geburdt unsers erlösers M.CCCC.XIII. Jar. Mit allen handlung[e]n inn Geystlichen und weltlichen sachen, Auch was diß mals für Bäpst, Kayser, König, Fürsten und herrn [et]c. Geystlichs und weltlichs stands, sampt den botschafften oder Legationen, der Königreychen, Landen und Stetten, die zu Constantz erschinen seind, mit irem wappen Contrafect, und mit andern schönen figuren und gemäl, darauß gezieret*, Augsburg 1536, VD16 R 2202.
- Ripa, Cesare, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644.
- Sabinus, Georgius, *Elegia de adventu Caroli V. caesaris. Additae praeterea elegiae duae*, Augsburg 1530, VD16 S 108, VD16 S 107, VD16 S 125.
- Schede, Paul Melissus, *Schediasmata poetica. Item Fidleri Flumina*, Frankfurt a. M. 1574, VD16 S 2436, VD16 F 988.
- Schede, Paul Melissus, *Schediasmatum reliquiae*, Frankfurt a. M. 1575, VD16 S 2438.
- Schede, Paul Melissus, *Schediasmata poetica. Secundo edita multo auctiora*, Paris 1586.

- Schlick, Arnolt, *Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken und die drit dartz sungen, etlich on gesangk mit dreien, von Arnolt Schlicken Pfaltzfravischen Churfürstlichem Organisten Tabulirt, und in den truck in d[er] ursprungklichen stat der truckerei zu Meintz wie hienach volgt verordent*, Mainz 1512, RISM S 1650, vdm 12.
- Schönsperger, Johann, *Furm oder modelbuchlein dar in zu lernen unnd gantz Leüchtich zu begreyffen die recht und war kunst auch die auß teylung, aller Hand gewirck in der ram in der laden und mit der Hand auß zu Nehen ganntz Ney gemacht*, Augsburg [1523], VD16 F 1868.
- Schönsperger, Johann, *Ein New Modelbuch auff außnehen und porten wircken in d[en] Laden und langen gestell, Gemert und gepessert mitt new andern Mödeln*, Zwickau 1524, VD16 N 1320.
- Sibutus, Georg, *De divi Maximiliani Cesaris adventu in Coloniam deque gestis suis cum admiranda virtute et Maiestate*, [Leipzig] [1506], VD16 S 6269.
- Sibutus, Georg, *Georgij Sibuti Deripini Poete et oratoris laureati Silvula in Albiorim illustratam*, Leipzig 1505, VD16 ZV 14406.
- Sleidanus, Johannes und Pantaleon, Heinrich, *Wahrhafftige Beschreibung Geistlicher unnd Weltlicher sachen, under dem großmechtigen Keyser Carolo dem fünfften verloffent, erstlichen von dem hochgelehrten Herren Johansen Sleidan in Latein fleißig zusammen getragen nun aber zu gutem der Teütschen nation, auff das treuwlichet verteütschet, durch Doctor Heinrichen Pantaleon*, Basel 1556, VD16 S 6690.
- Spalatin, Georg, *Handlung so mit doctor Martin Luther Uff dem Keyßerlichen Reichs tag zu Worms ergangen ist, vom anfang bis zum end, uff das kürztzest begriffen*, [Straßburg] [1522], VD16 S 7419.
- Stainhofer, Kaspar, *Gründtliche und khürtze beschreibung des alten unnd jungen Zugs, welche bede zu Einbeleittung [...] Kaiser Maximiliani des Anndern [...] sampt derselben geliebsten Gemahl und Kindern von der Crönung von Franckfurt zu Wienn den 16. Martii richtet worden, sambt aller schönen und zierlichen Ehrenporten Prunnen und anderer Solenniteten warhafftigen angehaenckten Contrafacturn [et]c.*, Wien 1566, VD16 S 8519.
- Staphylus, Friedrich, *Aigentliche, unnd warhafftige Beschreibung, weiß bey der herrlichen Besingknuff, so die Röm. Kay. May. Kaiser Ferdinand etc. irer May. lieben Bruder unnd Kayser Carlen dem fünfften, Hochlöblichster Gedächtnus, am 24. u. 25. Februarij, des 59. Jars zu Augspurg ordentlich und zierlich gehalten, sich allenthalben verloffent und zugetragen*, Dillingen 1559, VD16 E 706.
- Staphylus, Friedrich, *De Exequiis Caroli V. Maximi, Imperatoris, quas Ferdinandus Augustissimus Imperator germano fratri suo charissimo, Augustae Vindellicorum fecit fieri*, Augsburg 1559, VD16 S 8583.
- Sturm, Caspar, *Ain kurtze anzeygung und beschreybung Römischer Kayserlicher Maiestat einreyten, Erstlich von Innßpruck gen Schwatz, volgendt zu München, un[d] zuletzt gen Augspurg auf den Reyhtag, und was sich mittler zeyt daselbst täglich verlauffen unnd zugetragen hatt*, [Augsburg] [1530], VD16 ZV 26691, VD16 S 10013, VD16 ZV 18490.
- Sturm, Caspar, *Geschichts beschreybung, Unsers aller gnedigisten Herren, des Rö. Kayser Carls des fünfften Belehnung, umb das Hochloblich Ertzhertzogthumb Osterreich, sampt desselbigen zugehörigen benannten Fürstenthumb, Land und Herrschafftten, durch irer Kai. Maie. Bruder, König Ferdinand zu Hungern und Beham etc. als Regierenden Ertzhertzogen und Landtsfürsten in Oster-*

- reich [et]c. für sich selbs, und an statt hochgedachter Kai. Maie. empfangen: sampt anzaigung der Kai. Kü. un[d] Fürstlichen Ritterspil [...] den fünfften[n] tag Septembris [...] in zeyt des Reichstags, im 1530. Jar zu Augspurg gehalten, [Augsburg] 1530, VD16 S 10011.
- Sturm, Caspar, *Kayserlicher maiestat Einreyttung zu München, den X. tag Junij Im M.CCCCC. und xxx. Jar. Wie Kayserliche May. von den Churfürsten und Fürsten, in irer Mayestat eyneyttung vor Augspurg den xv. Junij empfangen ist [...]*, [Nürnberg] [1530], VD16 K 37, VD16 K 38, VD16 ZV 8836.
- Sturm, Caspar, *Warhafftig anzaigung, wie Kaiser Carl der fünft ettlichen Fürsten auff dem Reychstag zu Augspurg im M.CCCCC.XXX. jar gehalten, Regalia und Lehen under dem fan gelihen, was auch ir Kai. Maie. und der selben bruder König Ferdinand zu Hungern und Behem [et]c. Auch anndere Churfürsten, Fürsten unnd Stende des Reichs für Rätthe und Adels personen auff solchem Reichstag gehept haben*, Augsburg 1530, VD16 S 10017.
- Tengler, Ulrich, *Der neu Layenspiegel. Von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen und peinlichen Regimenten. Mit Addition. Auch der guldin Bulla. Königlich Reformation, landfriden. Auch Bewärung gemainer recht un[d] andern antzaigen*, Augsburg 1512, VD16 T 342.
- Tengler, Ulrich, *Layen Spiegel. Von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen und peinlichen regimenten*, [Augsburg] 1509, VD16 T 337.
- Tengler, Ulrich, *Layen-Spiegel. Von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen und peinlichen regimenten mit allegatio[n] un[d] bewerungen ausz geschribnen rechten unnd gesetzen*, Straßburg 1510, VD16 T 338.
- Tethinger, Johann Pedius, *Wirtembergiae libri duo, quibus illustrissimi Wirtembergorum Principis Huldrici, Ducis à Theck, Comitis à Monte Pelegardi etc. Inclytissimi, Res militiae domique gestae, in eo potissimum bello quod illi à Foederatis, aetate nostra, Sueuis illatum fuit, carmine delineantur. Commentarius iisdem de rebus in tres libros diuisus, amanti prosam magis adpositus*, Freiburg i. Br. 1545, VD16 T 602.
- Utenhove, Karl, *Xenia seu Ad illustrium aliquot Europae hominum nomina, Allusionum, (intertexis alicubi Ioach. Bellaii eiusdem argumenti versibus) Liber primus*, Basel 1568, VD16 U 390.
- Virdung, Sebastian, *Musica getutscht und ausgezoge[n] durch Sebastianu[m] virdung Priesters von Amberg und alles gesang ausz den note[n] in die tabulature[n] diser benante[n] dryer Instrume[n]te[n] der Orgeln: der Laute[n]: und d[er] Flöten transferieren zu lerne[n]. Kurtzlich gemacht zu erende[n] hochwirdige[n] hochgebornen fürsten unnd herren: herr wilhalmen Bischove zü Straszburg seynem gnedige[n] herren*, Basel 1511, VD16 V 1329, vdm 3.
- Vom Berg, Marquard, *Ritus ecclesiastici Augustensis episcopatus, tribus partibus*, Dillingen 1580, VD16 A 666.
- Watzdorf, Peter, *Eyn New Lied, des Frommen, Christlichen Alten Churfürsten, Hertzog Hans Friderichs des Eltern. Durch Pet. Watz. zusammen gesetzt, Anno. M.D.xlvij. Im Thon, Die Sonn die Ist verblichen, [...] F[ü]r die Gelerten mit vier Styimmen, Im Thon des Lieds von Maximiliano, Wach auff inn Gottes namen.*, Erfurt 1548, VD16 W 1318.
- Welser, Marcus u. a., *Ander Theil, der weiterümpften Keyserlichen freyen Reichßstatt Augspurg in Schwaben historischen Beschreibung und Chronicen*, Basel 1595, VD16 G 507.
- Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

Zollern, Friedrich von, *Obsequiale Augustense*, Augsburg 1487, istc: i000001000.

Zoppino, Nicolò, *Convivio delle Belle Donne*, Venedig 1531.

Sekundärliteratur

Aber, Adolf, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921.

Amendola, Andrea, *Polyphone Herrschermessen (1500–1650). Kontext und Symbolizität* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 26), Göttingen 2013.

Angermeier, Heinz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstag von Worms 1495* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 5), Göttingen 1981.

Angermeier, Heinz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstag zu Frankfurt 1486* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 1), Göttingen 1989.

Appuhn, Horst (Hrsg.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, Dortmund 1979.

Arnold, Wilhelm (Hrsg.), *Wormser Chronik von Friedrich Zorn. Mit den Zusätzen Franz Bertholds von Flersheim*, Stuttgart 1857.

Ascham, Roger, *The Whole Works of Roger Ascham*, Band 1.2, London 1865.

Atlas, Allan, *The Capella Giulia Chansonier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, Band 1, Dissertation, Minden (Westfalen) 1975.

Augustyn, Wolfgang, »Historisches Interesse und Chronistik in St. Ulrich und Afra in Augsburg im Umfeld von monastischer Reform und städtischem Humanismus. Wilhelm Wittwer und sein ›Catalogus abbatum‹«, in: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*, hrsg. von Gernot Michael Müller, Berlin und New York 2010, S. 329–387.

Aulinger, Rosemarie, »Augsburg und die Reichstage des 16. Jahrhunderts«, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hrsg. von Städtische Kunstsammlungen Augsburg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Band 3, Augsburg 1980, S. 9–24.

Aulinger, Rosemarie, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen* (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 18), Göttingen 1980.

Aulinger, Rosemarie, »Reichsstädtischer Alltag und obrigkeitliche Disziplinierung. Zur Analyse der Reichstagsordnungen im 16. Jahrhundert«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 258–290.

Aulinger, Rosemarie u. a., *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1555* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 20), München 2009.

Aurnhammer, Achim und Däuble, Friedrich, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 62/63 (1980/81), S. 101–157.

Bach, Max, »Paul Jenisch und seine Stammbücher«, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 9 (1905/1906), S. 221–226.

- Balsano, Maria Antonella, »Et a Dresda Martin diventò Ianni. Le canzoni napolitane di Antonio Scandello«, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte (Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag)*, hrsg. von Frank Heidlberger u. a., Kassel u. a. 1991, S. 139–153.
- Barack, Karl August (Hrsg.), *Die Chronik der Grafen von Zimmern*, Band 2 (= Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart 81–84), Freiburg i. Br. und Tübingen 1881.
- Bartelmeß, Albert, »Der Reichsherold Caspar Sturm und Nürnberg«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 69 (1982), S. 189–195.
- Bator, Angelika, »Das Chorbuchdruck Liber selectarum cantionum (Augsburg 1520). Ein drucktechnischer Vergleich der Exemplare aus Augsburg, München und Stuttgart«, in: *Musik in Bayern* 67 (2004), S. 5–38.
- Bauer, Joachim und Hellmann, Birgitt (Hrsg.), *Verlust und Gewinn. Johann Friedrich I., Kurfürst von Sachsen*, Ausstellungskatalog, Weimar 2003.
- Beatis, Antonio de, *Die Reise des Kardinals Luigi D'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518. Als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erleutert von Ludwig Pastor*, Freiburg i. Br. 1905.
- Becker, Moriz Alois, »Die letzten Tage und der Tod Maximilians II.«, in: *Blätter des Vereins für Landeskunde in Niederösterreich* 11 (1877), S. 308–343.
- Becker, Jürgen und Ulrich, Luz, *Die Briefe an die Galater, Epheser und Kolosser* (= Das Neue Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk 8/1), Göttingen 1998.
- Becker-Glauch, Irmgard, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 6), Kassel und Basel 1951.
- Beheim, Michel, »Reimchronik«, in: *Quellen zur Geschichte Friedrich's des Siegreichen*, Band 2, hrsg. von Konrad Hofmann (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte 3), München 1863, S. 1–258.
- Bente, Martin, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.
- Bente, Martin u. a., *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989.
- Berger, Christian, »Fortuna d'un gran tempo«. Musik und Politik in Europa um 1500«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 173–185.
- Bergmans, Paul, »Deux amis de Roland de Lassus. Les humanistes Charles Utenhove et Paul Melissus Schede«, in: *Bulletin of the International Comitee of Historical Sciences* 15 (1933), S. 101–112.
- Berns, Jörg Jochen, »Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit«, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Tohmas Rahn, Tübingen 1995, S. 157–173.
- Biba, Otto, »Orgeln und Organisten rund um Kaiser Maximilian I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 213–226.

- Biehl, Ludwig, *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Kirche und Staat*, Paderborn 1937.
- Bilmayer-Frank, Stefanie, *Widmungsdrucke an die Fugger*, Augsburg 2014.
- Birkendorf, Rainer, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studie zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburg 1994.
- Birkendorf, Rainer, »Bemerkungen zur Entstehung des Codex Prenner. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Cod. ms. C 120-1«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 169–177.
- Blackburn, Bonnie, »Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 51–87.
- Blankenburg, Walter, *Johann Walter. Leben und Werk*, Tutzing 1991.
- Bocher, Emmanuel und Amand-Durand (Hrsg.), Charles, *Livres a dentelles & dessins d'ornements*, Faksimile, [Paris] 1882.
- Böckem, Beate, »Contrafeter und Illuminist. Jacopo de' Barbari im Dienst Maximilians I.«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 218–242.
- Boetticher, Wolfgang, *Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, (= Band 1), Kassel u. a. 1958.
- Böhm, Christoph, *Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit*, Sigmaringen 1998.
- Bojcov, Michail A., »Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 87–107.
- Bölling, Jörg, »Musicae utilitatis. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 229–266.
- Boos, Heinrich, *Monumenta Wormatiensia. Annalen und Chroniken* (= Quellen zur Geschichte der Stadt Worms 3), Berlin 1893.
- Bossert, Gustav, »Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich«, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* 25 (1916), S. 383–430.
- Bossuyt, Ignace, »Charles V and the Composers of the Capilla Flamenca«, in: *The Empire Resounds*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 141–150.
- Bossuyt, Ignace, »Nicolas Payen, an unknown Chapelmaster of Charles V and Philipp II«, in: *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs*, hrsg. von Juan José Carreras und Bernardo Garcia Garcia, Woodbridge 2005, S. 121–132.
- Bott, Gerhard (Hrsg.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 1983.
- Braun, Werner, »Stammbuchnotationen und ihr Mittelungscharakter«, in: *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock. XIV. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 15. Juni 1997*, hrsg. von Günter Fleischhauer u. a., Michaelstein 2001, S. 111–124.

- Bredenkamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Bredenkamp, Horst, »Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten«, in: *Phantasmen der Moderne*, hrsg. von Müller-Tamm und Sykora Katharina, Köln 1999.
- Brewer, John Sherren, *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, The British Museum, and Elsewhere in England*, Band 2/1, London 1864.
- Brnzing, Armin, »Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. München, 2.-4. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 20–46.
- Bruck, Robert, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Strassburg 1903.
- Brückner, Olga, *Nachdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts zu Belehnungen im Deutschen Reich*, Dissertation, Hamburg 1993.
- Brunner, Luitpold P., *Kaiser Maximilian und die Reichsstadt Augsburg* (= Programm der königl. kathol. Studien-Anstalt St. Stephan in Augsburg zum Schlusse des Schuljahres 1876/77), Augsburg 1877.
- Buck, Thomas Martin, *Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental*, Ostfildern 2010.
- Burke, Peter, *Die Geschehnisse des Hofmanns. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996 [1995].
- Burn, David J., »What Did Isaac Write for Constance?«, in: *JMS* 20 (2003), S. 45–72.
- Bushart, Bruno, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994.
- Butz, Reinhardt und Dannenberg, Lars-Arne, »Überlegungen zu Theoriebildungen eines Hofes«, in: *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, hrsg. von Reinhardt Butz u. a., Köln u. a. 2004, S. 1–42.
- Castiglione, Baldesar, *Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione*, übers. von Albert Wesselski, Band 1, München und Leipzig 1907.
- Castiglione, Baldesar, *Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione*, übers. von Albert Wesselski, Band 2, München und Leipzig 1907.
- Castiglione, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, hrsg. von Giulio Preti, Turin 1965.
- Charteris, Richard, *Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A Major Collector of Early Music Prints*, Sterling Heights (Michigan) 2006.
- Clasen, Claus-Peter, »Textilherstellung in Augsburg in der Frühen Neuzeit«, in: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, hrsg. von Jochen Brüning und Friedrich Niewöhner, Berlin 1995, S. 373–383.
- Classen, Albrecht, »Neuentdeckungen zur Frauenliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge von Frauen zu Liederbüchern und Liederhandschriften, ein lang verschollenes Erbe«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 44 (1999), S. 34–67.
- Crook, David, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *JAMS* 62 (2009), S. 1–78.
- Cummings, Anthony M., *The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537*, Princeton 1992.

- Cusick, Suzanne G., »Music as torture/Music as weapon«, in: *TRANS-Transcultural Music Review* 10 (2006), <<http://www.sibetrans.com/trans/article/152/music-as-torture-music-as-weapon>>.
- Cuyler, Louise, »Musical Activity in Augsburg and its Annakirche, ca. 1470–1630«, in: *Cantors at the Crossroads. Essays on Church Music in Honor of Walter E. Buszin*, hrsg. von Johannes Riedel, St. Louis 1967, S. 33–43.
- Cuyler, Louise, *The Emperor Maximilian I and Music*, London, New York, Toronto 1973.
- Da Costa-Kaufmann, Thomas, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, Chicago 1995.
- Dammann, Rolf, »Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.«, in: *AfMw* 31 (1974), S. 245–289.
- Davis, Natalie Zemon, *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance*, übersetzt von Wolfgang Kaiser, München 2002 [2000].
- Deile, Lars, »Feste. Eine Definition«, in: *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, hrsg. von Michael Maurer, Köln u. a. 2004, S. 1–17.
- Demandt, Alexander, »Was ist ein historisches Ereignis?«, in: *Ereignis: eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, hrsg. von Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2003, S. 63–77.
- Dörfler-Dierken, Angelika, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 1992.
- Dorn, Ernst, *Der Sang der Wittenberger Nachtigall in München. Eine Geschichte des Protestantismus in Bayerns Hauptstadt in der Zeit der Reformation und Gegenreformation des 16. Jahrhunderts*, München 1917.
- Dotzauer, Winfried, »Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche »Einzug« in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reichs)«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 55 (1973), S. 245–288.
- Dotzauer, Winfried, »Anrufung und Messe zum Heiligen Geist bei Königswahl und Reichstagen im Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 33 (1981), S. 11–44.
- Drabek, Anna Maria, *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Herrscher im Spätmittelalter*, Wien 1964.
- Dreher, Derick, »Die Maximilians-Darstellungen in der Basilika St. Ulrich und Afra. Historismus in der Augsburger Malerei des Frühbarock«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.* 31 (1997), S. 87–104.
- Duhm, Bernhard, *Das Buch Jesaja*, Göttingen 1968.
- Dunning, Albert, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Amsterdam 1969.
- Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.), *Scambio culturale con il nemico religioso*, Mailand 2007.
- Edelmayer, Friedrich, *Philipp II. Biographie eines Weltherrschers*, Stuttgart 2009.
- Eikelmann, Renate (Hrsg.), »Lautenschlagen lernen und ieben«. *Die Fugger und die Musik*, Ausstellungskatalog, Augsburg 1993.
- Einem, Herbert von, *Karl V. und Tizian*, Köln u. a. 1960.
- Einstein, Alfred, »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Granz«, in: *StMw* 21 (1934), S. 3–52.
- Eitner, Robert, »Ein Liederkodex aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts«, in: *MfM* 5 (1873), S. 117–122.

- Eitner, Robert, »5 Briefe von Lukas Wagenrieder von 1536–1538«, in: *MfM* 8 (1876), S. 25–29.
- Eltz, Erwin (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1550/51* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 19), München 2005.
- Eltz, Erwin, »Die Reise zum Reichstag«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 195–221.
- Embach, Michael, »Die Rolle Kaiser Maximilians I. (1459–1519) im Rahmen der Trierer Heilig-Rock-Ausstellung von 1512«, in: *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte* 21 (1995), S. 409–438.
- Endermann, Heinz (Hrsg.), *Herzog Moritz von Sachsen in Dichtung und Prosa. Texte aus einer Jenaer reformationsgeschichtlichen Sammelhandschrift*, Aachen 1999.
- Engels, Stefan, »Todes- und Totenmusik im Mittelalter. Einstimmige liturgische Totengesänge aus dem mittelalterlichen Salzburg«, in: *Den Tod Tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001*, hrsg. von Renate Hausner und Schwab Winfried, Anif bei Salzburg 2002, S. 153–166.
- Fellner, Thomas und Kretschmayr, Heinrich (Hrsg.), *Die österreichische Zentralverwaltung I/2. Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der Österreichischen und Böhmisches Hofkanzlei (1749)*, Band 2, Wien 1907.
- Fenlon, Ian, »Giaches de Wert. The Early Years«, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 52 (1998), S. 377–399.
- Fenlon, Ian, *Giaches de Wert. Letters and Documents*, Paris 1999.
- Fenlon, Ian, »Music and Festival«, in: *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von Ronnie Mulryne u. a., Adlershot 2004, S. 47–55.
- Ferer, Mary Tiffany, *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion* (= Studies in Medieval and Renaissance Music 12), Woodbridge 2012.
- Fink, Monika, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Walter Salmen (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 37–45.
- Finscher, Ludwig, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1), Laaber 1989, S. 193–275.
- Fischel, Lilli, »Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils«, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 107 (1959), S. 321–337.
- Fischer, Bonifatius u. a., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1994.
- Fisher, Alexander J., *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Adlershot 2004.
- Fitch, Fabrice, »Virtual Ascriptions in Ms. Augsburg 142a. A Window on Alexander Agricola's Late Style«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 4 (2012), S. 114–138.
- Foucault, Michel, »Von anderen Räumen (1967)«, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Hermann Doetsch, Frankfurt a.M. 2006, S. 317–329.
- Franke, Birgit und Welzel, Barbara, »Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer?«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 15–51.

- Freise, Dorothea, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt, Friedberg, Alsfeld, Göttingen 2002.
- Freyberg, Maximilian Prokop von (Hrsg.), *Sammlung historischer Schriften und Urkunden geschöpft aus Handschriften*, Band 4, Stuttgart u. a. 1834/35.
- Froning, Richard (Hrsg.), *Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters* (= Quellen zur Frankfurter Geschichte 1), Frankfurt a. M. 1884.
- Fröschl, Thomas, »Der Alltag einer ständischen Gesellschaft: Stadt und Reichstag. Rahmenbedingungen des stadtbürgerlichen Alltags im 16. Jahrhundert«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 174–194.
- Fuhrmann, Wolfgang, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 309–345.
- Funck, Heinz, »Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesang auf das Augsburger Interim«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97.
- Fürstenau, Moritz, *Beiträge zur Geschichte der königlich sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849.
- Fürstenau, Moritz, »Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonius Scandellus. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert«, in: *Archiv für die sächsische Geschichte* 4 (1866), S. 167–203.
- Fürstenau, Moritz, »Die Cantoreiordnung Kurfürst August's von Sachsen vom Jahre 1555«, in: *Mittheilungen des königlich sächsischen Altertumsvereins* 17 (1867), S. 51–67.
- Gasch, Stefan, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 389–442.
- Geffcken, Peter, *Soziale Schichtung in Augsburg 1396 bis 1521. Beitrag zu einer Strukturanalyse Augsburgs im Spätmittelalter*, Dissertation, München 1983.
- Gemeiner, Carl Theodor, *Der Regensburgischen Chroniken vierter und letzter Band* (= Stadt Regensburgische Jahrbücher vom Jahre 1497 bis zum Jahre 1525), Regensburg 1824.
- Georgiades, Thrasybulos G., *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, hrsg. von Irmgard Bengen, Göttingen 1985.
- Gerber, Rebecca L., *Sacred Music from the Cathedral at Trent. Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (Olim 88)*, Chicago und London 2007.
- Gerber, Stefan, »Landesherr, Reichsfürst und Märtyrer. Zur Rezeption des Kurfürsten Johann Friedrich I. von Sachsen im 19. Jahrhundert«, in: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Portrait um 1500*, hrsg. von Sabine Haag u. a., München 2011, S. 61–84.
- Gerstenberg, Walter, »Senfliana«, in: *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hucke, Tutzing 1961, S. 39–46.
- Gier, Helmut, »Das Oster- und Passionsspiel in Augsburg«, in: *Das Passionsspiel, einst und heute. Vorträge bei einer Tagung der Katholischen Akademie Augsburg*, hrsg. von Wilhelm Liebhart u. a., Augsburg 1988, S. 50–65.

- Giselbrecht, Elisabeth, »Glittering Woodcuts and Moveable Music. Decoding the Elaborate Printing Techniques, Purpose, and Patronage of the Liber Selectarum Cantionum«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 17–68.
- Glück, Paul, »Ewald Creutzners Diarium über den Reichstag zu Augsburg 1547–1548. Ein Beitrag zur Geschichte des Würzburger Fürstbischofs Melchior Zobel«, in: *Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg* 47 (1905), S. 297–329.
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007.
- Gold, Renate, *Ehrenpforten Baldachine Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg 1990.
- Gollwitzer, Heinz (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Reichstage von Lindau, Worms und Freiburg 1486–1498* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 6), Göttingen 1979.
- Gottwald, Clytus, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)* (= Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1), Wiesbaden 1974.
- Graf, Karina, *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465–1520). Eine Biographie*, Dissertation, München 2000.
- Grassl, Markus, »Zur instrumentalen Ensemblesmusik am Hof Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 201–212.
- Grassl, Markus, »Die Musiker Ferdinands I. Addenda und Corrigenda zur Kapelle«, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 5 (2012), S. 24–50.
- Green, Helen, »Musiker zwischen Stadt und Hof. Die Stadtpfeifer der bayerischen Reichsstädte und ihre Arbeitsstätten zur Zeit Maximilians I.«, in: *Musik in Bayern* 69 (2005), S. 5–28.
- Green, Helen, »Defining the City ›Trumpeter‹. German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c. 1500«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 136 (2011), S. 1–31.
- Griesheimer, James C., *The Antiphon-, Responsory-, and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, Dissertation, Bloomington 1990.
- Groebner, Valentin, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Konstanz 2000.
- Groote, Inga Mai, »Kain Gwalt uff diser Erd« als Hypoaeolische lateinische Ode. Eine unbeachtete Sprachpolemik Heinrich Glareans«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 72 (2010), S. 397–401.
- Grundmann, Herbert (Hrsg.), *Valentin von Teteleben. Protokoll des Augsburger Reichstages 1530*, Göttingen 1958.
- Grüny, Christian, »Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), S. 68–83.
- Günter, Heinrich (Bearb.), *Gerwig Blarer Abt von Weingarten und Ochsenhausen. Briefe und Akten. Zweiter Band 1547–1567*, Stuttgart 1921.

- Gurlitt, Willibald, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit. Sonderdruck aus dem Lutherjahrbuch 15*, München 1933.
- Gustavson, Royston Robert, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537–1538)*, Dissertation, Band 1, Melbourne 1998.
- H. Lowen Marshall, *The Four-Voice Motets of Thomas Crecquillon*, Dissertation, Rochester 1968.
- Haag, Sabine u. a. (Hrsg.), *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Portrait um 1500*, Ausstellungskatalog, München 2011.
- Haar, James, »Le Muse in Germania«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt u. a. (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 47–72.
- Häberlein, Mark, »Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart«, in: *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünstedel u. a., Augsburg ²1998, S. 146–161.
- Häberlein, Mark, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie*, Stuttgart 2006.
- Hadriga, Franz, *Die Trautson. Paladine Habsburgs*, Graz u. a. 1996.
- Haggh, Barbara, »The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 120 (1995), S. 1–43.
- Haggh, Barbara, »The Order of the Golden Fleece«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), S. 268–270.
- Hamm, Charles, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Band 3, Neuhausen-Stuttgart 1984.
- Hamm, Joachim, »De victoria VVirtembergensi. Die Restitution Herzog Ulrichs von Württemberg (1534) im Spiegel der neulateinischen Dichtung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998), S. 74–99.
- Hammond, Susan Lewis, *The Madrigal. A Research and Information Guide*, New York und London 2011.
- Hampe, Theodor, »Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modelbücher aus den Jahren 1534 und 1535«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1909), S. 59–86.
- Haslinger, Ingrid, »Der Kaiser speist en public. Die Geschichte der öffentlichen Tafel bei den Habsburgern vom 16. bis ins 20. Jahrhundert«, in: *Die österreichische Zentralverwaltung I/2. Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der Österreichischen und Böhmisches Hofkanzlei (1749). Bd. 2, Aktenstücke 1491 - 1681*, hrsg. von Thomas Fellner und Heinrich Kretschmayr, Wien 1907, S. 48–57.
- Haug-Moritz, Gabriele, »Zur Konstruktion von Kriegsniederlagen in den frühneuzeitlichen Massenmedien. Das Beispiel des Schmalkaldischen Krieges (1547–1552)«, in: *Kriegsniederlagen. Erfahrung und Erinnerungen*, hrsg. von Horst Carl u. a., Berlin 2004, S. 345–374.
- Haug-Moritz, Gabriele, »Der Schmalkaldische Krieg (1546/47). Ein kaiserlicher Religionskrieg?«, in: *Religionskriege im Alten Reich und in Alteuropa*, hrsg. von Franz Brendle und Anton Schindling, Münster 2006, S. 93–105.

- Haug-Moritz, Gabriele, »Zu Lob und Ehre Römischer Kaiserlicher Majestät. Karl V. in der pro-kaiserlichen Liedpublizistik des Schmalkaldischen Krieges (1546/47)«, in: *Plus ultra: Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Edelmayer u. a., Münster 2008, S. 103–122.
- Haug-Moritz, Gabriele, »Lieder in der Flugschriftenpublizistik des Schmalkaldischen Krieges«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen u. a., Münster u. a. 2012, S. 109–125.
- Hauerland, Winfried, »Ist alles Liturgie? Theologische Unterscheidungen aus praktischem Interesse«, in: *Liturgie und Kirche. Studien zu Geschichte, Theologie und Praxis des Gottesdienstes*, hrsg. von dems., Regensburg 2016, S. 287–310.
- Hegel, Karl von, *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 15 (= Die Chroniken der bayerischen Städte), Leipzig 1878.
- Hegel, Karl von, *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 22 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 3), Leipzig 1892.
- Hegel, Karl von, *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 23 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 4), Leipzig 1894.
- Heidrich, Jürgen, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Dissertation, Baden-Baden 1993.
- Heil, Dietmar (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Der Reichstag zu Köln 1505* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 8), München 2008.
- Heil, Dietmar (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. Der Reichstag zu Konstanz 1507* (= Deutsche Reichstagsakten, Mittlere Reihe 9), München 2014.
- Held, Wieland, *1547, die Schlacht bei Mühlberg, Elbe. Entscheidungen auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen*, Beucha 1997.
- Helms, Dietrich, »Der Humanismus und die musikalische Erziehung der Frau in der Renaissance«, in: *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte*, hrsg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen 2001, S. 63–81.
- Henkel, Nikolaus, »Inszenierte Höllenfahrt. Der ›Descensus ad inferos‹ im geistlichen ›Drama‹ des Mittelalters«, in: *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, hrsg. von Markwart Herzog, Stuttgart 2006, S. 87–108.
- Hentig, Hans von, »Gerichtliche Klänge und Geräusche. Eine kriminalgeschichtliche Studie«, in: *Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht* 63 (1948), S. 121–138.
- Hermann, Matthias, *Untersuchungen zur Geschichte der Dresdner Hofmusik*, Dissertation, Leipzig 1987.
- Herrmann, Matthias, »... dass die Kunst durch die Freigiebigkeit der Fürsten erhalten wird ...«. Moritz von Sachsen und die Musik«, in: *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, hrsg. von André Thieme und Jochen Vötsch, Beucha 2004, S. 137–146.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise, »He Plays on the Pillory«. The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era«, in: *Torture – Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* 23/2 (2013), S. 14–23.

- Heuchemer, Dane, *Italian musicians in Dresden in the second half of the sixteenth century. With an emphasis on the lives and works of Antonio Scandello and Giovanni Battista Pinello di Ghirardi*, Dissertation, Cincinnati 1997.
- Hildebrandt, Maria, »Sie spielten gar nicht so übel zusammen ...«. Die Geschichte der Stadtpfeifer und Stadtmusikanten in München«, in: *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München (= Volksmusik in München 17), München 1993, S. 3–28.
- Hilscher, Elisabeth Theresia, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz u. a. 2000.
- Hindrichs, Thorsten, »Die Hofkapelle Kaiser Maximilians II. auf dem Reichstag zu Speyer 1570 und während seiner Wahl zum polnischen König in Wien 1576«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Geschichte* 74/75 (2002), S. 191–209.
- Hindrichs, Thorsten, »Bemerkungen zur politischen Funktion der Hofkapelle im 16. Jahrhundert am Beispiel der Habsburger Hofkapelle unter Filippo di Monte«, in: *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*, hrsg. von Ludolf Pelizaeus, Frankfurt a. M. 2008, S. 89–103.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar, *Henricus Finck. Musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982.
- Hollweg, Walter, *Der Augsburger Reichstag von 1566 und seine Bedeutung für die Entstehung der Reformierten Kirche und ihres Bekenntnisses*, Neukirchen-Vluyn 1964.
- Holzschuh-Hofer, Renate, »Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem Guten bis Kaiser Ferdinand I.«, in: *Journal of Research Institutes in the History of Art* 0006 (2010), <<http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer-feuereisen-im-dienst-politischer-propaganda>>.
- Hortschansky, Klaus, »Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Überlegungen zu Tradition und Innovation an den Höfen in Prag und Dresden«, in: *Revista de Musicologia* 16 (1993), S. 535–551.
- Horz, Andrea, »Imago Senflij. Komponieren im Zeitalter der Reformation«, in: *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 43–76.
- Jacobi, Stephen Dunn, *The Salminger Anthologies*, Dissertation, Columbus 1985.
- Janota, Johannes, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23), München 1968.
- Janssen, Johannes, *Frankfurts Reichsrespondenz nebst andern verwandten Aktenstücken 1376–1519. Zweiter Band*, Freiburg i. Br. 1872.
- Janssen, Willem, *Charles Utenhove, Sa Vie et son Oeuvre (1536–1600)*, Dissertation, Maastricht 1939.
- Jas, Eric und Kellman, Herbert, »Catalogue of Manuscripts and Fragments«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent und Amsterdam 1999, S. 63–167.
- Jonas, Luise, *Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142 a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 21), München und Salzburg 1983.

- Jungmann, Irmgard, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Musiksoziologie 11), Kassel u. a. 2002.
- Kade, Reinhard, »Antonius Scandellus. 1517–1580. Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1914), S. 535–565.
- Kantorowicz, Ernst, »The »King's Advent« and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina«, in: *The Art Bulletin* 26 (1944), S. 207–231.
- Kantorowicz, Ernst, *Laudes Regiae. A study in liturgical acclamations and mediaeval ruler worship; with a study of the music of the laudes and musical transcriptions*, Berkely u. a. 1946.
- Karg, Franz, »Die Fugger im 16. und 17. Jahrhundert«, in: »Lautenschlagen lernen und ieben«. *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993, S. 99–110.
- Katzler, Günter, »Was erzählen Rechnungsbücher von der Stadt? Das Beispiel des Rechnungsbuchs Bichschof Bertholds von Freising«, in: *Pro Civitate Austriae. Informationen zur Stadtgeschichtsforschung in Österreich* Neue Folge 13 (2008), S. 37–61.
- Kelber, Moritz, »Troubadix und der Kaiser. Zur bildlichen Darstellung von Klang und Stille«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015. Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016.
- Kelber, Moritz, »Advenisti desiderabilis. Emperor Charles V as Saviour of the True Faith«, in: *Performing Medieval Text*, hrsg. von Ardis Butterfield u. a., Oxford 2017, S. 122–135.
- Kelber, Moritz, »Drucker, Herausgeber und Verleger. Netzwerke der Augsburger Musikpublizistik in der Reformationszeit«, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Kassel, 27.–30.9.2017*, hrsg. von Jan Hemming und Annette van Dyck-Hemming, Wiesbaden 2018, S. 48–58.
- Keller, Adalbert von (Hrsg.), *Cyriacus Spangenberg. Von der Musica und den Meistersängern* (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 62), Stuttgart 1861.
- Kellman, Herbert (Hrsg.), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemisch Court Manuscripts 1500–1535*, Gent und Amsterdam 1999.
- Kellner, Beate, »Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 52–103.
- Kempers, Bernet, »Zur Biographie Clemens non Papa's«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926/27), S. 620–627.
- Kempers, Bernet, *Clemens non Papa und seine Motetten*, Kassel u. a. 1928.
- Kern, Theodor von, *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 11 (= Die Chroniken der Fränkischen Städte 5), Leipzig 1874.
- Kießling, Rolf, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im 14. und 15. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der spätmittelalterlichen Stadt*, Dissertation, München 1971.
- Kießling, Rolf, »Augsburg in der Reformationszeit«, in: »Wider Laster und Sünde«. *Augsburgs Weg in der Reformation*, hrsg. von Josef Kirmeier u. a., Köln 1997, S. 17–43.

- Király, Peter, »Maria von Habsburg und die Musik«, in: *Maria von Ungarn (1505–1558). Eine Renaissancefürstin*, hrsg. von Martina Fuchs und Réthelyi Orsola, Münster 2007, S. 363–379.
- Kirsch, Winfried, »Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel 1963, S. 117–119.
- Kirsch, Winfried, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966.
- Kirsch, Winfried, *Die Motetten des Andreas de Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert*, Tutzing 1977.
- Kisby, Fiona (Hrsg.) *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge 2001.
- Kisby, Fiona, »Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe«, in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. von ders., Cambridge 2001, S. 1–14.
- Kleckler, Elisabeth und Römer, Franz, »Die Kaiserproklamation Ferdinands I. im Spiegel eines lateinischen Huldigungsgedichts. Zur Austria des Rocco Boni (Wien 1559)«, in: *Kaiser Ferdinand I. Aspekte eines Herrscherlebens*, hrsg. von Martina Fuchs und Alfred Kohler (= Geschichte in der Epoche Karls V. 2), Münster 2003, S. 217–233.
- Gluckhohn, A. (Bearb.), *Briefe Friedrich des Frommen Kurfürsten von der Pfalz. Erster Band 1559–1566*, Braunschweig 1868.
- Klüpfel, Karl, *Urkunden zur Geschichte des Schwäbischen Bundes (1488–1533)*, Band 1, Stuttgart 1846.
- Kmetz, John, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Basel 1988.
- Köchel, Ludwig von, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869.
- Kohler, Alfred, »Wohnen und Essen auf den Reichstagen des 16. Jahrhunderts«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 222–257.
- Kohler, Alfred, »Vom Habsburgischen Gesamtsystem Karls V. zu den Teilsystemen Philipps II. und Maximilians II.«, in: *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayr (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 13–37.
- Kohler, Alfred, *Ferdinand I.: 1503–1564. Fürst, König und Kaiser*, München 2003.
- Kohler, Alfred, »Philipp der Schöne. Zum Tod eines jungen Königs vor 500 Jahren«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 11–21.
- Kohler, Alfred, *Karl V. Eine Biographie*, München 2014.
- Kölbl, Bernhard, »Zwischen lectio und recreatio. Das deutsche Lied als Exemplum in Heinrich Glareans Musikunterricht«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 77–97.
- Koldau, Linda Maria, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2005.

- Kölderer, Georg, *Beschreibung unnd Kurtze Vertzaichnus Fürnemer Lob unnd gedenckhwürdiger Historien. Eine Chronik der Stadt Augsburg der Jahre 1576 bis 1607*, hrsg. von Wolfgang E. J. Weber (= Documenta Augustana 26), Augsburg 2013.
- König, Erich (Hrsg.), *Konrad Peutingers Briefwechsel*, München 1923.
- Körndle, Franz, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, Druck in Vorbereitung.
- Körndle, Franz, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324.
- Körndle, Franz, »Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber 1998, S. 91–153.
- Körndle, Franz, »Orlando di Lasso's ›Fireworks‹ Music«, in: *Early Music* 32 (2004), S. 96–116.
- Körndle, Franz, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben«. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 87–109.
- Körndle, Franz, »Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Antonio de Cabezón and the European instrumental music in the 16th and 17th century; Antonio de Cabezón y la música instrumental europea de los siglos XVI y XVII)«, in: *Anuario Musical* 69 (2014), S. 83–97.
- Körndle, Franz und Schmid, Bernhold, »Neue Quellen zur Musikgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts aus Gotha«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1991), S. 71–113.
- Körndle, Franz und Tremmel, Erich, »Nil pace est melius. Friedensthematik in der konfessionell geprägten Musik des 16. Jahrhunderts«, in: *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, hrsg. von Carl A. Hoffmann u. a., Regensburg 2005, S. 253–257.
- Kramer-Schlette, Carla, *Vier Augsburger Chronisten der Reformationszeit. Die Behandlung und Deutung der Zeitgeschichte bei Clemens Sender, Wilhelm Rem, Georg Preu und Paul Hektor Mair*, Lübeck und Hamburg 1979.
- Kratz, Leonore, »Orlandus Coryphaeus in Arte Harmonica«. Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600«, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), S. 109–133.
- Krautwurst, Franz, »Neues zur Biographie Konrad Paumanns«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 22 (1962), S. 141–156.
- Krautwurst, Franz, »Die Fugger und die Musik«, in: »Lautenschlagen lernen und ieben«. *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Augsburg 1993, S. 41–48.
- Krautwurst, Franz, »Melchior Neusidler und die Fugger«, in: *Musik in Bayern* 54 (1997), S. 5–25.
- Krones, Hartmut, »Krisenzeiten der Hofmusikkapellen: musikalisch-stilistische Auswirkungen«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 2006, S. 13–21.

- Kümper, Hiram, »Groth Gethone« schallt ins Reich. Ein Versuch über Königswahl und -krönung Maximilians I. als vormodernes Medienereignis an der Schwelle zur Neuzeit«, in: *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*, hrsg. von Ludolf Pelizaeus, Frankfurt a. M. 2008, S. 7–21.
- Künast, Hans-Jörg, »Augsburger Buchdrucker und Verleger«, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, S. 1205–1340.
- Kunstein, Elisabeth, *Die Höllenfahrtszene im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitsgeschichte*, Dissertation, Köln 1972.
- Laemmer, Hugo, *Monumenta Vaticana. Historiam ecclesiasticam saeculi XVI illustrantia*, Freiburg i. Br. 1861.
- Lambrecht, Jutta, *Das ›Heidelberger Kapellinventar‹ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*, Heidelberg 1987.
- Lampen, Angelika, »Das Stadttor als Bühne. Architektur und Zeremoniell«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 1–36.
- Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, *1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms*, Ausstellungskatalog, Koblenz 1995.
- Lanzinner, Maximilian und Heil, Dietmar, »Der Augsburger Reichstag 1566. Ergebnisse einer Edition«, in: *Historische Zeitschrift* 274 (2002), S. 603–632.
- Latzke, Irmgard, *Hofamt, Erzamt und Erbamt im mittelalterlichen deutschen Reich*, Dissertation, Frankfurt a. M. 1970.
- Laubach, Ernst, *Ferdinand I. als Kaiser. Politik und Herrscherauffassung des Nachfolgers Karls V.*, Münster 2001.
- Layer, Adolf, *Musik und Musiker der Fuggerzeit. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt Augsburg 1959*, Augsburg 1959.
- Leaver, Robin A., *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Grand Rapids (Michigan) u. a. 2007.
- Leeb, Josef (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Kurfürstentag zu Frankfurt 1558 und der Reichstag zu Augsburg 1559* (= Deutsche Reichstagsakten, Reichsversammlungen 1556–1662 3), Göttingen 1999.
- Leeb, Josef, »Das Reichstagsgeschehen von 1559 und die Problematik der Kaiserwahl Ferdinands I.«, in: *Reichstage und Kirche. Kolloquium der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hrsg. von Erich Meuthen, Göttingen 1991, S. 236–256.
- Lefebvre, Henri, »Die Produktion des Raums (1974)«, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Hermann Doetsch, Frankfurt a. M. 2006, S. 330–342.
- Leitmeir, Christian, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2008.
- Leopold, Silke, »Der politische Ton. Musik in der öffentlichen Repräsentation«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011, S. 21–39.

- Leuchtmann, Horst, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, Wiesbaden 1976.
- Leuchtmann, Horst, *Orlando di Lasso. Briefe*, Wiesbaden 1977.
- Leuchtmann, Horst und Schmid, Bernhard, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Band 1, Kassel u. a. 2001.
- Lewis, Mary S., »The Printed Music Book in Context. Observations on some Sixteenth-Century Editions«, in: *Notes* 46 (1990), S. 899–918.
- Liliencron, Rochus von, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Band 3, Leipzig 1867.
- Liliencron, Rochus von, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Band 4, Leipzig 1869.
- Lindell, Robert, »Die Neubesetzung der Hofkapellemeisterstelle am Kaiserhof in den Jahren 1567–1568: Palestrina oder Monte?«, in: *StMw* 36 (1985), S. 35–52.
- Lindell, Robert, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«, in: *Early Music* 18 (1990), S. 253–269.
- Lindell, Robert, »New Findings on Music at the Court of Maximilian II«, in: *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayer (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 231–245.
- Lindell, Robert, »Music and the Religious Crisis of Maximilian II. From Vaet's Qui operatus est Petro to Lasso's Pacis amans«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt u. a. (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 129–138.
- Lindell, Robert, »Music at the Imperial Court After Charles V«, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes Tour, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. 1–11 juillet 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 273–285.
- Lindell, Robert, »Helden. Musik bei kaiserlichen Festen im späten 16. Jahrhundert«, in: *Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance*, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2005, S. 15–19.
- Lindmayr-Brandl, Andrea, *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (= Handbuch der Musik der Renaissance 3), Laaber 2014.
- Lipburger, Peter Michael, »De prodigiis et ostentis que mortem Friderici imperatoris precesserunt. Zum Tod Kaiser Friedrichs III.«, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hrsg. von Lothar Kolmer, Paderborn u. a. 1997, S. 125–135.
- Lipphardt, Walther, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Band 3, Berlin und New York 1976.
- Lodes, Birgit, »Zur katholischen Psalmotette der 1520er Jahre. Othmar Luscinius und die Fugger«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012, S. 347–387.
- Lodes, Birgit, »Translation panegyricorum. Eine Begrüßungsmotette Senfls (?) für Kaiser Karl V. (1530)«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 189–255.
- Lotz, Arthur, *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*, Leipzig 1941.

- Lotz, Arthur, *Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1963.
- Ludolph, Ingetraud, *Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. 1463–1525*, Göttingen 1984.
- Lünig, Johann Christian, *Das Teutsche Reichsarchiv*, Band 1, Leipzig 1710.
- Luther, Martin, *Briefwechsel. Zweiter Band 1520–1522* (= D. Martin Luthers Werke – Kritische Gesamtausgabe 3/2), Stuttgart 1931.
- Luther, Martin, *Briefwechsel. Fünfter Band 1529–1530* (= D. Martin Luthers Werke – Kritische Gesamtausgabe 3/5), Weimar 1934.
- Lütteken, Laurenz, »Abgrenzung versus Verflechtung. Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. München, 2.–4. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 7–19.
- Lütteken, Laurenz, »Musikalische Identitäten. Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians um 1500«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 15–26.
- Luttenberger, Albrecht P., »Pracht und Ehre. Gesellschaftliche Repräsentation und Zeremoniell auf dem Reichstag«, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 291–326.
- Lutz, Heinrich, »Karl V. und Bayern. Umriss einer Entscheidung«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41.
- Lutz, Elmar, *Die rechtliche Struktur süddeutscher Handelsgesellschaften in der Zeit der Fugger*, Band 2 (Urkunden), Tübingen 1976.
- Lutz, Heinrich, »Kaiser, Reich und Christenheit. Zur weltgeschichtlichen Würdigung des Augsburger Reichstages 1530«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 7–35.
- Machiavelli, Niccolò, »Bericht über Deutschland. Erstattet den 27. Juni 1508«, in: *Gesammelte Werke in einem Band*, Frankfurt a. M. 2008, S. 890–898.
- Machiavelli, Niccolò, »Über den Kaiser Maximilian (1509)«, in: *Gesammelte Werke in einem Band*, Frankfurt a. M. 2008, S. 899–900.
- Machoczek, Ursula (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Augsburg 1547/48* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 18), München 2006.
- Maier, Peter, »Von dem Richtigstage zu Trier gehalten, anno 1512, tempore Maximiliani«, in: *Coblenz, die Stadt. Historisch und topographisch dargestellt*, hrsg. von Stramberg Chr. v. (= Denkwürdiger und nützlicher Rheinischer Antiquarius [...] 1, 2), Coblenz 1853, S. 343–357.
- Marbach, Carl, *Carmina scripturarum*, Strassburg 1907 [Nachdruck: Hildesheim 1963].

- Marx, Barbara, »Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur. Dresden im Kontext«, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Marx, Dresden 2000, S. 7–29.
- Marx, Barbara, »Kunst und Repräsentation an der kursächsischen Höfen«, in: *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, hrsg. von ders., München und Berlin 2005, S. 9–39.
- Maurer, Michael, »Feste zwischen Memoria und Exzess. Kulturwissenschaftliche und psychoanalytische Ansätze einer Theorie des Festes«, in: *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, hrsg. von Michael Maurer, Köln u. a. 2004, S. 115–134.
- McDonald, Grantley, »The Life and Trials of Lutheran Musicians at the Courts of Wilhelm IV and Ludwig X of Bavaria«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 23–42.
- Meier, Bernhard, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.
- Meixner, Christoph, »Musik und Theater in der Zeit der Reichstage«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hrsg. von Thomas Emmerig, Regensburg 2006, S. 131–185.
- Meixner, Christoph, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*, Sinzing 2008.
- Menčík, Ferdinand, »Die Reise Maximilians II. nach Spanien im Jahre 1548«, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 86 (1899), S. 293–308.
- Menger, Reinhardt, *Das Regal*, Tutzing 1973.
- Mertens, Dieter, »Uß notdurften der hl. christenheit, reichs und sonderlich deutscher nation«. Der Freiburger Reichstag in der Geschichte der Hof- und Reichstage des späten Mittelalters«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 30–54.
- Mertens, Dieter, »Universität, Humanisten, Hof und Reichstag zu Freiburg 1497/98«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 315–332.
- Mertens, Dieter, »Der Preis der Patronage. Humanismus und Höfe«, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hrsg. von Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 125–154.
- Meyer, Petra Maria, »Vorwort«, in: *Acoustic turn*, hrsg. von ders., München 2008, S. 11–31.
- Miller, Ross James, *John Calvin and the Reformation of Church Music in the Sixteenth Century*, Dissertation, Claremont 1970.
- Miller, Matthias und Zimmermann, Karin, *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495)* (= Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), Wiesbaden 2007.
- Missfelder, Jan-Friedrich, »Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47.
- Mitchell, Robert J., »The Advenisti/Lauda Syon Composer and his Likely Contributions to the later Trent Codices«, in: *Plainsong and Medieval Music* 13 (1999), S. 63–85.

- Mittler, Elmar (Hrsg.), *Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli bis 2. November 1986 Heiliggeistkirche Heidelberg*, Ausstellungskatalog, Heidelberg 1986.
- Mittler, Elmar, »Ulrich Fugger. Persönlichkeit«, in: *Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli bis 2. November 1986 Heiliggeistkirche Heidelberg*, hrsg. von dems., Heidelberg 1986, S. 368–369.
- Mohnike, Gottlieb Christoph Friedrich, *Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauff seines gantzen Lebens auch was sich in dem Denckerdiges zugetragen, so er mehrentheils selbst gesehen und gegenwärtig mit angehöret hat, Band 2*, Greifswald 1824.
- Möncke, Gisela, »Eine neu entdeckte zeitgenössische Flugschrift über Luther in Worms«, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1989), S. 24–40.
- Monnet, Pierre, »Die Stadt, ein Ort der politischen Öffentlichkeit im Spätmittelalter? Ein Thesenpapier«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011, S. 329–359.
- Morat, Daniel, »Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft«, in: *Kunsttexte.de/ Auditive Perspektiven* 4 (2010), <<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/morat-daniel-3/PDF/morat.pdf>>.
- Moraw, Peter, »Versuch über die Entstehung des Reichstags«, in: *Politische Ordnung und soziale Kräfte im Alten Reich*, hrsg. von Hermann Weber, Wiesbaden 1980, S. 1–36.
- Moraw, Peter, »Der Reichstag zu Worms von 1495«, in: *1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms. Katalog zur Ausstellung des Landeshauptarchivs Koblenz in Verbindung mit der Stadt Worms*, hrsg. von Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Koblenz 1995, S. 25–37.
- Moser, Hans Joachim, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart und Berlin 1929.
- Moser, Hans Joachim, »Der Altmünchner Tonmeister Ludwig Senfl«, in: *Süddeutsche Monatshefte* 28 (1931), S. 531–534.
- Müller, Konrad, *Die Goldene Bulle Kaiser Karls IV. 1356. Lateinischer Text mit Übersetzung*, Bern 1957.
- Müller, Matthias, »Märtyrer Christi und Beschützer des lutherischen Erbes. Bildliche Deutungskonzepte von Lucas Cranach dem Jüngeren für Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen nach der Schlacht bei Mühlberg«, in: *Lutherjahrbuch* 81 (2014), S. 303–330.
- Müller, Jan-Dirk, »Johannes Cuspinians ›Diarium‹ über den Pressburg-Wiener Fürstentag. Ein Beitrag zum politischen Humanismus in Deutschland«, in: *Maximilians Ruhmeswerk: Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von dems. und Hans Joachim Ziegeler, Berlin und Boston 2015, S. 57–68.
- Müller, Matthias u. a., *Kulturtransfer am Fürstenhof*, Berlin 2013.
- Müller, Matthias u. a., »Einleitung«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von dems., Berlin 2013, S. 7–14.
- Nehlsen, Eberhard, »Der Sammelband 12 Bud. Sax. 6 der UB Jena. Ein verschollener Liedflugschriften-Sammelband wieder entdeckt«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2003), S. 49–83.

- Neri, Daniela (Bearb.), *Nuntiaturlberichte aus Deutschland. Nuntiaturl Giovanni Dolflns (1575–1576)* (= Nuntiaturlberichte aus Deutschland – Dritte Abteilung 8), Tübingen 1997.
- Neumann, Bernd, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, Band 1, München 1997.
- Niemöller, Klaus Wolfgang, »Othmar Luscinius, Musiker und Humanist«, in: *AfMw* 15 (1958), S. 41–59.
- Noflatscher, Heinz, »Sprache und Politik. Die Italienexperten Kaiser Maximilians II.«, in: *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Edelmayer (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), München 1992, S. 143–169.
- Oeschger, Bernhard, »Von der ›Überflüssigkeit der Kleydung‹. Kulturgeschichtliche Aspekte der Policeygesetzgebung des Freiburger Reichstags«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 135–170.
- Ottomeyer, Hans und Völkel, Michaela, *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Ausstellungskatalog, Wolfratshausen 2002.
- Ozimic, Dolores, *Der pseudoaugustinische Sermo CLX. Hieronymus als sein vermutlicher Verfasser, seine dogmengeschichtliche Einordnung und seine Bedeutung für das österliche Canticum triumphale ›Cum rex gloriae‹*, Graz 1979.
- Panagl, Victoria, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. u. a. 2004.
- Panzer, Marianne, *Tanz und Recht*, Frankfurt a. M. 1938.
- Pass, Walter, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.*, Tutzing 1980.
- Pezzi, Francesco, »[...] ein guette sehr stattliche und herrliche Music, weit besser, allß des khaisers Music ist«. Musik und Feste im Italien-Reisetagebuch Ferdinands von Bayern (1579)«, in: *Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Meine u. a., Regensburg 2016, S. 145–154.
- Philipp, Marion, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation*, Berlin 2011.
- Picker, Martin, »Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm&Wirsung, 1520). A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 149–168.
- Pietschmann, Klaus, »A Motet by Constanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354.
- Pietschmann, Klaus, »Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformationszeit«, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg. Ein kulturelles Zentrum der mitteldeutschen Musiklandschaft*, hrsg. von Peter Wollny (= Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2005), Beeskow 2006, S. 23–33.
- Pietschmann, Klaus, »Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell: Heinrich Isaacs ›Optime Pastor‹«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 129–142.

- Pietzsch, Gerhard, »Zur Geschichte der Musik in Worms. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Der Wormsgau* 3 (1956), S. 249–282.
- Pietzsch, Gerhard, »Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 160–168.
- Pietzsch, Gerhard, »Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen«, in: *Annuario Musical* 15 (1960), S. 21–62.
- Pietzsch, Gerhard, »Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622«, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* (1963), S. 583–763.
- Polizotti, Mark, *Fashion & Virtue. Textile Patterns and the Print Revolution, 1520–1620* (= The Metropolitan Museum of Art Bulletin 73.2), New York 2015.
- Polk, Keith, »Augustein Schubinger and the Zinck. Innovation in Performance Practice«, in: *Historic Brass Society Journal* 1 (1989), S. 83–92.
- Polk, Keith, *Geman Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992.
- Polk, Keith, »Patronage, Imperial Image, and the Emperor's Musical Retinue. On the Road with Maximilian I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Walter Salmen (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 79–88.
- Pölnitz, Götz, *Anton Fugger*, Band 2/1 (1536–1543), Tübingen 1963.
- Pölnitz, Götz, *Anton Fugger*, Band 2/2 (1544–1548), Tübingen 1967.
- Prizer, William F., »Music and Ceremonial in the Low Countries. Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece«, in: *Early Music History* 5 (1985), S. 113–135.
- Prizer, William F., »Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, hrsg. von Barbara Haggh, Paris und Tours 2001, S. 161–188.
- Quidde, Ludwig (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III. Zweite Abteilung 1441–1442* (= Deutsche Reichstagsakten, Ältere Reihe 16), Gotha u. a. 1921–1928.
- Rabe, Horst, »Befunde und Überlegungen zur Religionspolitik Karls V. am Vorabend des Augsburger Reichstags 1530«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 101–112.
- Rabe, Horst, »Karl V. und die deutschen Protestanten. Wege, Ziele und Grenzen der kaiserlichen Religionspolitik«, in: *Karl V. Politik und politisches System. Berichte und Studien aus der Arbeit an der politischen Korrespondenz des Kaisers*, hrsg. von Horst Rabe, Konstanz 1996, S. 317–345.
- Rabe, Horst, »Zur Interimspolitik Karls V.«, in: *Das Interim 1548/50. Herrschaftskrise und Glaubenskonflikt*, hrsg. von Luise Schorn-Schütte, Heidelberg 2005, S. 127–146.
- Radlkofer, Max, »Jakob Dachser und Sigmund Salminger«, in: *Beiträge zur Bayerischen Kirchengeschichte* 6 (1900), S. 1–30.
- Ragotzky, Hedda und Wenzel, Horst, »Einführung«, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. von dens., Tübingen 1990, S. 1–15.

- Rahn, Thomas, »Herrschaft als Zeichen. Zum Zeremoniell als Zeichensystem«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 22–31.
- Rahn, Thomas, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006.
- Rauch, Karl, *Traktat über den Reichstag im 16. Jahrhundert. Eine offiziöse Darstellung aus der Kurmainzischen Kanzlei*, Weimar 1905.
- Rautenberg, Ursula, »Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit«, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. vom Vorstand der Maximilian-Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1999, S. 339–376.
- Rees, Owen, »Guerrero's L'homme armé Masses and their Models«, in: *Early Music History* 12 (1993), S. 19–54.
- Reimer, Erich, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991.
- Reimer, Erich, »Deutsche Hofkantoreien um 1500: Zum Umfeld der Kantorei Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek u. a., Wien u. a. 1999, S. 23–34.
- Reinhard, Wolfgang, »Die kirchenpolitischen Vorstellungen Karls V.«, in: *Confessio Augustana und Confutatio. Der Augsburger Reichstag 1530 und die Einheit der Kirche*, hrsg. von Erwin Iserloh, Münster 1980, S. 62–100.
- Reinhard, Wolfgang und Häberlein, Mark, *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, Berlin 1996.
- Reuter, Fritz, »Worms als Reichstagsstadt 1495«, in: *1495 – Kaiser, Reich, Reformen: Der Reichstag zu Worms. Katalog zur Ausstellung des Landeshauptarchivs Koblenz in Verbindung mit der Stadt Worms*, hrsg. von Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Koblenz 1995, S. 123–138.
- Richental, Ulrich, *Chronik des Konzils zu Konstanz 1414–1418. Faksimile der Konstanzer Handschrift*, Darmstadt 2013.
- Riezler, Sigmund von, *Geschichte Baierns*, Band 4 (von 1508 bis 1597) (= Geschichte der europäischen Staaten), Gotha 1899.
- Rimek, Tobias, *Das mehrstimmige Repertoire der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1549–1632)*, Stuttgart 2015.
- Robert, Jörg, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003.
- Röder, Thomas, »Innovation and Misfortune. Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century«, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997).
- Röder, Thomas, »Verborgene Botschaften? Augsburger Kanons von 1548«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie Blackburn, Leuven 2007, S. 235–251.

- Röder, Thomas und Wohnhaas, Theodor, »Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges«, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, S. 291–321.
- Rohr, Adelheidis von, »Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A. Augusteus 2°«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198.
- Roser, Sebastian und Ruhland, Armin, »Trauerfeierlichkeiten«, in: *Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart*, hrsg. von Karl Mösenender, Regensburg 1986, S. 57–67.
- Ros-Fábregas, Emilio, »Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona«, in: *Early Music* 23 (1995), S. 374–391.
- Roth, Friedrich (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 25 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 5), Leipzig 1896.
- Roth, Friedrich (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Band 32 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 7), Leipzig 1917 [Neudruck: Göttingen 1966].
- Roth, Friedrich (Hrsg.), *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Band 33 (= Die Chroniken der schwäbischen Städte 8), Stuttgart und Gotha 1928.
- Rothenberg, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Scular Sing in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011.
- Rothenberg, David J., »The Most Prudent Virgin and the Wise King. Isaac's Virgo prudentissima: Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I«, in: *JMS* 28 (2011), S. 34–80.
- Rudolf, Homer, *The Life and Works of Cornelius Canis*, Dissertation, Urbana-Champaign 1977.
- Rudolph, Harriet, »Moritz von Sachsen. Formen und Funktionen der Herrschaftsrepräsentation eines Fürsten an der Zeitenwende«, in: *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbilde und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550)*, hrsg. von Oliver Auge u. a., Ostfildern 2009, S. 367–504.
- Rudolph, Harriet, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinzenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011.
- Rudolph, Harriet, »Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich«, in: *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Häberlein u. a., Konstanz 2012, S. 5–28.
- Ruhnke, Martin, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963.
- Rummel, Peter, »Besondere Feiern zur Verehrung des heiligen Ulrich in Augsburg«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.* 7 (1973), S. 249–274.
- Salmen, Walter (Hrsg.), *Imperiale Musik von Schloß Ambras aus der Regierungszeit Karls V. und Ferdinands I.*, Innsbruck 1992.
- Salmen, Walter (Hrsg.), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.* (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992.
- Salmen, Walter, *Musikleben im 16. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern 3), Leipzig 1976.

- Salmen, Walter, »Musik und Tanz bei Hochzeiten um 1500«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von dems. (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), Innsbruck 1992, S. 21–35.
- Salmen, Walter, »Das Freiburger ›Tantzhus oder Kornhus‹ und das Tanzen bei Reichstagen um 1500«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998, S. 187–197.
- Salmen, Walter, »Eine Begrüßungsmotette für Karl V. Betrachtet im Kontext imperialen Musizierens«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, S. 224–225.
- Salmen, Walter, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance* (= Terpsichore 3), Hildesheim 1999.
- Salmen, Walter, »Imperiale Musik beim Konstanzer Reichstag von 1507«, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, hrsg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz (= Band 2: Aufsatzband), Stuttgart 2001, S. 413–414.
- Sandberger, Adolf, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Band 3/1, München 1894.
- Sanuto, Marino, *I Diarii di Marino Sanuto*, Band 53, Venedig 1889.
- Schaal, Richard, »Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts«, in: *Acta Musicologica* 29 (1957), S. 126–137.
- Schäfer, Eckart, »Paul Melissus (Schede)«, in: *Deutsche Dichter der Frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Stephan Füssel, Berlin 1993, S. 545–560.
- Schauerte, Thomas, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.*, München u. a. 2001.
- Schenk, Gerrit Jasper, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003.
- Schestag, Franz, »Kaiser Maximilian I. Triumph«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 154–181.
- Schild, Wolfgang, »Klänge im Rechtsleben. Zu einer Rechts- als Klangwelt«, in: *Paragrana - Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 16/2 (2007), S. 104–124.
- Schilling, Heinz, *Die Stadt in der Frühen Neuzeit* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte 24), München 2004.
- Schiltz, Katelijne, »Rosen, Lilien und Kanons. Die Anthologie Suacissimae et iucundissimae harmoniae (Nürnberg, 1567)«, in: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries*, hrsg. von Paweł Gancarczyk und Agnieszka Leszczyńska, Warschau 2012, S. 107–122.
- Schiltz, Katelijne, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015.
- Schirmacher, Friedrich Wilhelm, *Briefe und Acten zu der Geschichte des Religionsgespräches zu Marburg 1529 und des Reichstages zu Augsburg 1530*, Gotha 1876.
- Schlagel, Stephanie P., »The Liber selectarum cantionum and the ›German Josquin Renaissance‹«, in: *JMS* 19 (2002), S. 564–615.
- Schlecht, Raymund, »Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556«, in: *MfM* 11 (1879), S. 129–141.

- Schmid, Joseph, *Die Urkunden-Regesten des Kollegiatstiftes U. L. Frau zur alten Kapelle in Regensburg*, Band 2, Regensburg 1912.
- Schmid, Bernhold, »Das Alle dei filius aus dem Mensuralcodex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek München (Clm 14274) und sein Umfeld«, in: *Musik in Bayern* 42 (1991), S. 17–50.
- Schmidt, Beate Agnes, »Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen. Michael Praetorius und der Naumburger Fürstenkonvent von 1614«, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Schröter, Sinzing 2012, S. 649–674.
- Schmidt-Beste, Thomas, »Carmina laudatoria. Humanistische Panegyriken als Textvorlagen für Staatsmotetten der Renaissance«, in: *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis. Avila 4.–9. August 1997*, hrsg. von Rhoda Schnur, Tempe (Arizona) 2000, S. 585–596.
- Schmidt-Görg, Joseph, *Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938.
- Schorn-Schütte, Luise, *Karl V. Kaiser zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 2006.
- Schottenloher, Karl, »Kaiserliche Herolde des 16. Jahrhunderts als öffentliche Berichterstatter«, in: *Historisches Jahrbuch* 49 (1929), S. 460–471.
- Schraven, Minou, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham 2014.
- Schubiger, Anselm, *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*, Einsiedeln und New York 1858.
- Schuler, Manfred, »Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *AfMw* 21 (1964), S. 255–286.
- Schuler, Manfred, »Die Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *AfMw* 21 (1964), S. 23–44.
- Schuler, Manfred, »Paul Hofhaimer in seinen Beziehungen zu Augsburg«, in: *Musik in Bayern* 50 (1995), S. 11–21.
- Schultz, Alwin, *Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I.* (= Jahrbuch der historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6.1), Wien 1888.
- Schulze, Winfried, »Augsburg und die Reichstage im späten 16. Jahrhundert«, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hrsg. von Städtische Kunstsammlungen Augsburg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Band 1, Augsburg 1980, S. 43–49.
- Schulze, Ursula, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel*, Berlin 2012.
- Schweers, Regine, »Die Bedeutung des Raumes für das Scheitern oder Gelingen des Adventus«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johanek und Angelika Lampen, Köln u. a. 2009, S. 37–55.
- Schweiger, Hertha, »Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I. (nach den Gedenkbüchern)«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/1932), S. 363–374.
- Schweikhart, Gunter, »Tizian in Augsburg«, in: *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln u. a. 2001, S. 166–187.
- Schwindt, Nicole, »Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls«, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 257–264.

- Schwindt, Nicole, »Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch-flämisch-deutsch«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 8), Kassel u. a. 2010, S. 27–76.
- Schwindt, Nicole, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *Niveau, Nische, Nimbus. Die Anfänge des Notendrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), Tutzing 2010, S. 315–345.
- Schwindt, Nicole, »Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt?«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 121–145.
- Seibrich, Wolfgang, »Die Heilig-Rock-Ausstellung und Heilig-Rock-Wallfahrten von 1512 bis 1765«, in: *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, hrsg. von Erich Aretz u. a., Trier 1995, S. 175–218.
- Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance*, Wien 2005.
- Senckenberg, Heinrich Christian von, *Sammlung von ungedruckt und raren Schriften*, Band 1, Frankfurt a. M. 1745.
- Senn, Walter, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck 1954.
- Senn, Walter, »Maximilian und die Musik«, in: *Maximilian I., Innsbruck. 1. Juni bis 5. Oktober 1969*, hrsg. von Land Tirol Kulturreferat, Innsbruck 1969, S. 73–85.
- Shearman, John, »The Florentine Entrata of Leo X, 1515«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 136–154.
- Shepard, Tim, *Alfonso I d'Este. Music and Identity in Ferrara*, Dissertation, Nottingham 2010.
- Sherr, Richard, »What Were They Thinking? Sola caret monstria at the papal court«, in: *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows. Bon jour, bon mois et bonne estrenne*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel, Woodbridge 2011, S. 163–170.
- Sieh-Burens, Katarina, *Oligarchie, Konfession und Politik im 16. Jahrhundert. Zur sozialen Verflechtung der Augsburger Bürgermeister und Stadtpfleger 1518–1618*, München 1986.
- Sievernich, Gereon, *Das Buch der Feuerwerkskunst. Farbenfeuer am Himmel Asiens und Europas, Nördlingen* 1987.
- Silver, Larry, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton und Oxford 2008.
- Slim, H. Colin, »The Music Library of the Augsburg Patrician Hans Heinrich Herwart (1520–1583)«, in: *Annales Musicologiques* 7 (1964–1977), S. 67–109.
- Smijers, Albert, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. I. Teil«, in: *StMw* 6 (1919), S. 139–186.
- Smijers, Albert, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. II. Teil«, in: *StMw* 7 (1920), S. 102–142.
- Smijers, Albert, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. III. Teil«, in: *StMw* 8 (1921), S. 176–206.
- Smijers, Albert, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619. IV. Schlussteil«, in: *StMw* 9 (1922), S. 43–81.

- Spalatin, Georg, *Georg Spalatin's historischer Nachlaß und Briefe*, Jena 1851.
- Staehelin, Martin, *Die Messen Heinrich Isaacs. Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen Oeuvre*, Band 2, Bern und Stuttgart 1977.
- Staehelin, Martin, »Heinrich Isaacs ›Palle‹. Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226.
- Stahl, Patricia, »Im großen Saal des Römers ward gespeiset in höchstem Grade prächtig. Zur Geschichte der kaiserlichen Krönungsbankette in Frankfurt a.M. «, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 58–71.
- Stein, Fritz, *Zur Geschichte der Musik in Heidelberg*, Dissertation, Heidelberg 1912.
- Steinberg, Sigfrid H., »Zwei Bilder von der Belehnung des Kurfürsten August von Sachsen (1566)«, in: *Bulletin of the International Comitee of Historical Sciences* 6/4 (1934), S. 259–268.
- Steinhardt, Milton, *Jacobus Vaet and his Motets*, East Lansing 1951.
- Steinhardt, Milton, »A Musical Offering to Emperor Maximilian II. A Political and Religious Document of the Renaissance«, in: *StMw* 28 (1977), S. 19–27.
- Sterne, Jonathan (Hrsg.), *The sound studies reader*, London 2012.
- Stetten, Paul von, *Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg. Sowohl in Ansehung ihres besondern Standes als auch in Ansehung einer jeden einzlen Familie*, Augsburg 1762.
- Steude, Wolfram, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974.
- Steude, Wolfram, »Die Hofmusik unter Kurfürst Moritz«, in: *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 64–69.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, »Das Reich als Lehnssystem«, in: *Altes Reich und neue Staaten. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum*, hrsg. von Heinz Schilling und Hans Ottomeyer, Berlin 2006, S. 55–67.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, »Die Symbolik der Reichstage. Überlegungen zu einer Perspektivumkehr«, in: *Der Reichstag 1486–1613. Kommunikation – Wahrnehmung – Öffentlichkeit*, hrsg. von Maximilian Lanzinner und Arno Strohmeyer, Göttingen 2006, S. 77–93.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des alten Reiches*, München 2008.
- Strohm, Reinhard, »European Politics and the Distribution of Music in Early Fifteenth Century«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 305–323.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990.
- Strohm, Reinhard, »Music and Urban Culture in Austria. Comparing Profiles«, in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. von Fiona Kisby, Cambridge 2001, S. 14–27.
- Strong, Roy, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Woodbridge 1984.
- Sutter Fichtner, Paula, *Ferdinand I. Wider Türken und Glaubensspaltung*, Graz u. a. 1986.

- Tammen, Björn, »Die Hand auf der Schulter. Ein Topos der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie«, in: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang um 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt (= troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 10), Kassel u. a. 2013, S. 53–90.
- Tamussino, Ursula, *Maria von Ungarn. Ein Leben im Dienst der Casa de Austria*, Graz u. a. 1998.
- Taruskin, Richard, »Antoine Busnoys and the ›L'homme armé‹ Tradition«, in: *JAMS* 39 (1986), S. 255–293.
- Thomas, Georg Martin, »Der Einzug Kaisers Karl V. in München am 10. Juni 1530. Zwei Briefe eines Venezianers als Augenzeugen«, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 1882*, hrsg. von Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische Klasse, München 1882, S. 363–372.
- Thomas, Heinz, »Herrschersippen und höfische Epik im deutschen Mittelalter«, in: *Wirtschaft, Gesellschaft, Unternehmen. Festschrift Hans Pohl zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Wilfried Feldenkirchen u. a., Stuttgart 1995, S. 757–781.
- Thürlings, Adolf, »Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus«, in: *Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1908*, hrsg. von Internationale Musikgesellschaft, Leipzig 1907, S. 183–194.
- Tracy, James D., *Emperor Charles V, Impresario of War. Campaign Strategy, International Finance, and Domestic Politics*, Cambridge 2002.
- Trauner, Karl Reinhart, *Identität in der Frühen Neuzeit. Die Autobiographie des Bartholomäus Sastrow* (= Geschichte in der Epoche Karls V. 3), Münster 2004.
- Troiano, Massimo, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge*, übers. und hrsg. von Horst Leuchtmann, München und Salzburg 1980.
- Tross, Carl Ludwig Philipp (Hrsg.), *Des Grafen Wolrad von Waldeck Tagebuch während des Reichstages zu Augsburg 1548*, Stuttgart 1861.
- Tröster, Sonja, »Mag ich Unglück nit widerstan. Liebe, Tod und Glaubensfragen als Komponenten einer Lied-Karriere im 16. Jahrhundert«, in: *Senfl-Studien 1*, hrsg. von Stefan Gasch u. a. (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), Tutzing 2012.
- Tröster, Sonja, »Ein gestickter Stimmbuchsatz in Brüssel. Senfl mit Nadel und Faden«, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 149–187.
- Turba, Gustav (Bearb.), *Venetianische Depeschen vom Kaiserhofe*, Band 3, Wien 1898.
- Ungeheuer, Elena, »Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik«, in: *Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld 2008, S. 57–76.
- Ursprung, Otto, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, Dissertation, München 1913.
- van der Vekene, Emil, *Heinrich Mameranus. Ein Luxemburger Drucker des 16. Jahrhunderts in Köln*, Mainz 1973.
- Vander Straeten, Edmond, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. Tome premier*, Brüssel 1867.
- Vander Straeten, Edmond, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. Tome Septième*, Brüssel 1885.

- Vocelka, Rosemarie, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 84 (1976), S. 105–136.
- Vocelka, Karl, *Habsburgische Hochzeiten, 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien u. a. 1976.
- Vogler, Günter, »Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Moritz von Sachsen. Polemik in Liedern und Flugschriften während des Schmalkaldischen Krieges 1546/47«, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1998), S. 178–206.
- Voigt, Boris, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel u. a. 2008.
- Völkel, Michaela, »Das öffentliche Tafeln an den europäischen Höfen der Frühen Neuzeit«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 10–21.
- Wacker, Gisela, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert*, Dissertation, Tübingen 2002.
- Wagner Oettinger, Rebecca, »Ludwig Senfl and the Judas Trope. Composition and Religious Toleration at the Bavarian Court«, in: *Early Music History* 20 (2001), S. 199–225.
- Wagner Oettinger, Rebecca, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Adlershot u. a. 2001.
- Wallner, Bertha Antonia, »Sebastian Virdung von Amberg. Beiträge zu seiner Lebensgeschichte«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 25 (1911), S. 85–106.
- Wallner, Bertha Antonia, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912.
- Walter, Friedrich, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898.
- Watanabe-O’Kelly, Helen, »The Early Modern Festival Book«, in: *Europa Triumphant Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von Ronnie Mulryne u. a., Adlershot 2004, S. 3–17.
- Wessely, Othmar, »Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes«, in: *StMw* 23 (1956), S. 79–134.
- Wessely, Othmar, »Neue Beiträge zur Lebensgeschichte von Erasmus Lapidica«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 41 (1957), S. 16–19.
- Wessely, Othmar, »Zur Lebensgeschichte von Melchior Neusiedler«, in: *StMw* 36 (1985), S. 17–34.
- Wicks, John D., *The Motets of Pierre de Manchicourt*, Dissertation, Boston 1959.
- Wiesenberger, Dorothea, *Kaiser Maximilian I. und der Augsburger Reichstag im Jahre 1510*, Dissertation, Graz 1976.
- Wiesflecker, Hermann, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 3: Auf der Höhe des Lebens. 1500–1508. Der große Sytemwechsel. Politischer Wiederaufstieg*, Wien 1977.
- Wiesflecker, Hermann, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 4: Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod 1508–1519*, München 1981.

- Wiesflecker, Hermann, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Band 5: Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, Wien 1986.
- Wiesflecker, Hermann, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1990.
- Wiesflecker, Hermann, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 2/1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1993.
- Wiesflecker, Hermann, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 2/2 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1993.
- Wiesflecker, Hermann, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 3/1 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1996.
- Wiesflecker, Hermann, *Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519*, Band 3/2 (= Regesta Imperii XIV), Wien u. a. 1998.
- Wilhelm, Johannes, *Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler Handwerker und Zunft* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 29), Augsburg 1983.
- Winckelmann, Otto, *Politische Correspondenz der Stadt Strassburg im Zeitalter der Reformation. 3. Band 1540–1545* (= Urkunden und Akten der Stadt Strassburg II/3), Straßburg 1898.
- Wind, Thimo, »Musical Participation in Sixteenth-Century Triumphal Entries in the Low Countries«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 37 (1987), S. 111–169.
- Winzinger, Franz, *Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Faksimile, Wien 1972.
- Wolf, Johannes, »Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9–19.
- Wolf, Klaus, »Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichtsschreibung«, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 101 (2008), S. 35–45.
- Wolf, Gabriela, *Menschenbild und Bildungsideal in der italienischen Renaissance. Untersuchungen zu Ficino, Pico della Mirandola und Castiglione*, Köln 2009.
- Wrede, Adolf (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Worms 1521* (= Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 2), Gotha 1896 [Neudruck: 1962].
- Wünsch, Joseph, »Der Einzug Kaiser Maximilians II. in Wien 1563«, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien* 46 (1914), S. 9–34.
- Youens, Laura, »Forgotten Puzzles. Canons by Pieter Maessens«, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 46 (1992), S. 81–144.
- Zaijc, Andreas, »Von deutschen Gesängen, Trommelschlägern und Heerpaukern. Marginale zur Musik bei Trauerfeiern des frühneuzeitlichen Adels«, in: *Tod in Musik und Kultur*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 315–341.
- Žak, Sabine, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979.
- Žak, Sabine, »Das Tedeum als Huldigungsgesang«, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32.

- Žak, Sabine, »Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation«, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 133–148.
- Žak, Sabine, »Die Gründung der Hofkapelle in Heidelberg«, in: *AfMw* 50 (1993), S. 145–163.
- Zanovello, Giovanni, »Master Arigo Ysach, Our Brother«. New Light on Isaac in Florence, 1502–17«, in: *JMS* 25 (2008), S. 287–317.
- Zelfel, Hans Peter, *Abbleben und Begräbnis Friedrichs III.*, Dissertation, Wien 1974.
- Zimmermann, Reiner, *Evangelisch-katholische Fürstenfreundschaft. Korrespondenzen zwischen den Kurfürsten von Sachsen und den Herzögen von Bayern von 1513–1586*, Frankfurt a. M. u. a. 2004.
- Zotz, Thomas, »Präsenz und Repräsentation. Beobachtungen zur königlichen Herrschaftspraxis im hohen und späten Mittelalter«, in: *Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozialanthropologische Studien*, hrsg. von Alf Lüdtke, Göttingen 1991, S. 168–194.
- Zotz, Thomas, »Der Reichstag als Fest. Feiern, Spiele, Kurzweil«, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, hrsg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz (= Band 2: Aufsatzband), Stuttgart 2001, S. 146–170.
- Zulau, Ernst, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Dissertation, Leipzig 1902.
- Zur Nedden, Otto, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur- und Quellenbericht«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932), S. 23–32.

Artikel in Lexika und Nachschlagewerken

Augsburger Stadtlexikon, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg ²1998.

- Geffcken, Peter, Art. »Herrenstube«, S. 492–493.
- Geffcken, Peter, Art. »Patriziat«, S. 703.
- Geffcken, Peter, Art. »Tanzhaus«, S. 868–869.
- Kießling, Rolf, Art. »Augsburg in der Reformationszeit«, S. 64–74.
- Kreuzer, Georg, Art. »Reichstag(e)«, S. 745–746.
- Lengle, Peter, Art. »Augsburger Interim«, S. 252–253.
- Mančal, Josef, Art. »Stadtpfeifer«, S. 836.

Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historische Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bände, München und Leipzig 1875–1912.

- Friedrich Roth, Art. »Rem, Wilhelm«, Band 53 (1907), S. 301–303,
<<https://www.deutsche-biographie.de/pnd132714965.html>>.
- Rietzler, Sigmund Ritter von, Art. »Wilhelm IV. von Baiern«, Band 42 (1897), S. 705–717,
<<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118632868.htm>>.
- Krones, Franz von, Art. »Trautson, Johann Freiherr von«, Band 38 (1894), S. 519–520,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd117406708.html>>.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig Fischer, 29 Bände, 2. Auflage, Kassel u. a. 1994–2008.

- Böllig, Jörg, Art. »Sales«, Personenteil 14 (2005), Sp. 836 f.
- Bossuyt, Ignace, Art. »Payen«, Personenteil 13 (2005), Sp. 216 f.
- Bossuyt, Ignace und Schmid, Bernhold, Art. »Lassus«, Personenteil 10 (2003), Sp. 1244–1310.
- Brusniak, Friedhelm und Mančal, Josef, Art. »Augsburg«, Sachteil 1 (1994), Sp. 997–1027.
- Fisher, Alexander J., Art. »Salminger«, Personenteil 14 (2005), Sp. 867 f.
- Hilscher, Elisabeth, Art. »Habsburg«, Personenteil 8, (2002), Sp. 357–369.
- Franz Körndle, Art. »Peutinger, Conrad«, Personenteil, (2005), Sp. 450 f.
- Lehr, André, u. a., Art. »Glocken und Glockenspiele«, Sachteil, 3 (1995), Sp. 1420–1481.
- Lodes, Birgit, Art. »Senfl«, Personenteil 15 (2006), Sp. 583.
- Martin, Uwe, Art. »Schede«, Personenteil 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 1194–1196.
- Rasch, Rudolf und Schmid Beste, Thomas, Art. »Clemens (non Papa)«, Personenteil 4 (2000), Sp. 1218–1229.
- Sachs, Klaus Jürgen, Art. »Johannes von Soest«, Personenteil 9 (2003), Sp. 1119–1121.
- Schreurs, Eugene, Art. »Crespel«, Personenteil 5 (2001), Sp. 83–85.
- Schmid, Bernhold u. a., Art. »München«, Sachteil 6 (1997), Sp. 583–584.
- Schmidt-Beste, Thomas, Art. »Silva«, Personenteil 15 (2006), Sp. 800–802.
- Staehelin, Martin, Art. »Isaac«, Personenteil 9, (2003), Sp. 672–691.
- Monika Woitas, Art. »Schwerttanz«, Sachteil 8 (1998), Sp. 1207–1216.

Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe, Teilband 1, hrsg. von Werner Paravcini (= Residenzforschung 15/2), Ostfildern 2005.

- Kircher-Kannemann, Anja, Art. »Feuerwerke und Illuminationen«, in: S. 522–525.
- Koal, Valeska, Art. »Tanz [Tanzhaus]«, S. 512–515.
- Löwenstein, Uta, Art. »Bankett«, S. 508–511.

Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Norbert Angermann u. a., 9 Bände, München und Zürich 1980–1998.

- Filip, Václav, Art. »Wappen«, Band 8 (1997), Sp. 2031–2034.
- Gabriel, Erich, Art. »Pyrotechnik«, Band 7 (1997), Sp. 339.
- Moraw, Peter, Art. »Reichstag«, Band 7 (1995), Sp. 642–643.

Neue Deutsche Biographie, 25 Bände, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2013.

- Albus, Mechthild und Schwingenstein, Christoph, Art. »Luscinius, Othmar«, Band 15 (1987), S. 531 f., <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd117320005.html>>.
- Cramer, Claus, Art. »Anna, Landgräfin von Hessen«, Band 1 (1953), S. 300, <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd116013346.html>>.
- Fechner, Jörg-Ulrich und Dehnhard, Hans, Art. »Melissus, Paulus«, Band 17 (1994), S. 15 f., <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118580558.html>>.
- Fuchs, Peter, Art. »Philipp der Aufrichtige«, Band 20 (2001), S. 382, <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd119557843.html>>.

- Klein, Thomas, Art. »Johann Friedrich der Großmütige«, Band 10 (1974), S. 524 f.,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118712373.html>>.
- Persch, Martin, Art. »Maier, Peter«, Band 15 (1987), S. 705,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd12413758X.html>>.
- Volker Press, Art. »Maximilian II.«, Band 16 (1990), S. 471–475,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118579347.html>>.
- Schultze, Friedrichs: Johannes, »Friedrich I.«, Band 5 (1961), S. 494,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11870317X.html>>.
- Wolf, Herbert, Art. »Mathesius, Johann«, Band 16 (1990), S. 369 f.,
<<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118731696.html>>.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bände, London 2001.

- Dunning, Albert, Art. »Maessens«, Band 15 (2001), S. 576 f.
- Heichemer, Dane O., Art. »Pinello«, Band 19 (2001), S. 751–753.
- Lockwood, Lewis, Art. »Soggetto cavato«, Band 23 (2001), S. 620 f.
- Timms, Colin, Art. »Tourney«, Band 25 (2001), S. 657–660.
- Wicks, John D. und Wagner, Lavern J., Art. »Manchicourt«, Band 15 (2001), S. 727 f.

Weitere Artikel in Nachschlagewerken

- Burkhardt, Johannes, Art. »Religionskrieg (Begriff)«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. von Gerhard Müller, Band 28, Berlin und New York 1997, S. 681–687.
- Ehmer, Hermann Art. »Ulrich, Herzog von Württemberg«, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 12, hrsg. von Traugott Bautz, Herzberg 1997, Sp. 900–902.
- Janota, Johannes, Art. »Geistliches Lied (Mittelalter)«, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 2009,
<http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45460>.
- Kreuzer, Georg, Art. »Knöringen, Johann Eglof (Egolf) von, Bischof«, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 4, Herzberg 1992, Sp. 154–156.
- Podlech, Adalbert, Art. »Repräsentation«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Band 5, Stuttgart 1984, S. 509–547.
- Rausch, Alexander, Art. »Roriff«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Band 4, Wien 2005, S. 1951.
- Schmidt, Konrad, Art. »Tritojesaja«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Auflage, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Band 8, Tübingen 2005, Sp. 625–627.

Verzeichnisse

Abbildungen

- Abb. 1 Anonym, *In dem buchlin findt man*, Titelholzschnitt, Stuttgart [1486], fol. a1^v, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 1861.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026915-9>>.
- Abb. I/1 Paul Hofhaimers Wagen im *Triumphzug Kaiser Maximilians*, Holzschnittserie aus 147 Blättern, zit. nach: Horst Appuhn (Hrsg.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, Dortmund 1979 (= nach der 4. Ausgabe, Wien 1883–1884).
- Abb. I/2 Hans Weiditz, *Kaiser Maximilian hört die Messe*, Holzschnitt, Frankfurt ca. 1520, Metropolitan Museum New York, 20.64.6.
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747302>>.
- Abb. I/3 Hofkapelle im *Triumphzug Kaiser Maximilians*, Holzschnittserie aus 147 Blättern, zit. nach: Horst Appuhn (Hrsg.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, Dortmund 1979 (= nach der 4. Ausgabe, Wien 1883–1884).
- Abb. I/4 Thomas Maurer (?), *Reliquienprozession anlässlich der Grundsteinlegung zum Chor der Basilika von St. Ulrich und Afra im Jahr 1500 und Weihe des Langhauses von St. Ulrich und Afra im Jahr 1500*, Gemälde, 1611–1613, St. Ulrich und Afra Augsburg (Details), zit. nach: Derick Dreher, »Die Maximilians-Darstellungen in der Basilika St. Ulrich und Afra. Historismus in der Augsburger Malerei des Frühbarock«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.* 31 (1997), S. 7–104.
- Abb. I/5 Ulrich Richental, *Belehung beim Konzil zu Konstanz*, fol. 74^v f., zit. nach: Ulrich Richental, *Chronik des Konzils zu Konstanz 1414–1418. Faksimile der Konstanzer Handschrift*, Darmstadt 2013.
- Abb. I/6 Ulrich Tengler, *Layen Spiegel*, [Augsburg] 1509, VD16 T 337, fol.A6^v, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 J.pract. 72 a.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002001-0>>.

- Abb. I/7 Ulrich Tengler, *Der neü Layenspiegel*, Augsburg 1512, VD16 T 342, fol. 74^v, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 2311.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011171-2>>.
- Abb. I/8 Jakob Mennel, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu*, Augsburg 1518, VD16 M 4614, fol. A1^r, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Eur. 331,16.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10200100-4>>.
- Abb. II/1 Sebald Beham, *Der Einzug Kaiser Karls V. in München, 1530*, Holzschnittserie aus fünf Blättern, Metropolitan Museum New York, 54.539.9a-e.
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341682>>.
- Abb. II/2 Christóbal de Morales, *Missarum liber secundus*, Rom 1544, RISM M 3582, fol. 113^v, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Mus pr. 6-1/2.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092963-8>>.
- Abb. II/3 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 37, fol. 10^v f.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079122-8>>.
- Abb. II/4 Stimmhefte mit *Martia terque quater*, Stickerei auf Leinen, ca. 1530, Kunstkammer Schloss Ambras, Inv.-Nr. 5369–5373, zit. nach: Walter Salmen, *Imperiale Musik von Schloß Ambras aus der Regierungszeit Karls V. und Ferdinands I.*, Innsbruck 1992, S. 9–15.
- Abb. II/5 Tenor-Stimmheft mit *Aus guetem Grund*, Stickerei auf Leinen, ca. 1530, Kunstkammer Schloss Ambras, Inv.-Nr. 5376, zit. nach: Walter Salmen, *Imperiale Musik von Schloß Ambras aus der Regierungszeit Karls V. und Ferdinands I.*, Innsbruck 1992, S. 21.
- Abb. II/6 Johann Schwartzenberg, *Ain New Formbüchlin*, Titelholzschnitt, Augsburg 1534, zit. nach: Emmanuel Bocher und Charles Amand-Durand, *Livres a dentelles & dessins d'ornements*, [Paris] 1882.
- Abb. III/1 Pancratz Kempf, *Des Interims und der Interimisten warhafftige abgemalte figur und gestalt*, Holzschnitt, Magdeburg ca. 1548, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, HB 235 Kaps. 1335, zit. nach Gerhard Bott (Hrsg.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 1983, S. 465, Nr. 648.
- Abb. III/2 Abbildung aus *Stammbuch Paul Jenisch* (Band 1), fol. [117^r], Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod.hist.qt.298.
<<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz332487253>>.

- Abb. III/3 Tizian, *La Gloria*, 1551–1554, Öl auf Holz, 346 x 240 cm, Museo del Prado Madrid.
- Abb. III/4 Benedictus Appenzeller, *Sancta Maria succurre miseris – Sentiant omnes*, Augsburg 1548, Bayerische Staatsbibliothek München, 2°Mus. pr. 156#5.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090642-0>>.
- Abb. III/5 Rogier Pathie, *Recodare Domine testamenti tui*; ders., *Sicut lilium*; Clemens non Papa, *Domine nonne bonum semen seminasti*, Augsburg [1548], Bayerische Staatsbibliothek München, 2°Mus. pr. 156#7.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090644-1>>.
- Abb. III/6 Ulrich Brätel, *Fuga octo vocum: Ecce quam bonum*, hrsg. von Sigmund Salminger, Augsburg 1548, Bayerische Staatsbibliothek München, 2°Mus.pr. 156#2.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091390-0>>.
- Abb. IV/1 Anonym, *Descriptio germanica pompae funebris*, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 7566, fol. [9^r].
<<http://data.onb.ac.at/rep/10026D49>>.
- Abb. IV/2 Anonym, *La magnifique et sumtueuse pompe funebré, faite en la ville de Bruxelles*, Antwerpen 1559, o. S., Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 252.
<<http://www.purl.org/yoolib/inha/11431>>.
- Abb. IV/3 Bartholomaeus Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando*, Augsburg 1566, VD16 H 530, o. S., Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Germ.g. 78.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088794-4>>.
- Abb. IV/4 Georg Peham, *Leichenzug für Erzherzog Karl II. in Graz im Jahr 1590*, Kupferstichserie, 1594, Stadtmuseum Graz, Inv. Nr. M48.
- Abb. IV/5 Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae. Liber primus*, Augsburg 1559, RISM C 3203, fol. Aa1^v, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus pr. 74-1/2#1.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088600-5>>.
- Abb. IV/6 Johannes de Cleve, *Cantiones sacrae. Liber primus*, Augsburg 1559, RISM C 3203, fol. aa1^v, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus pr. 74-1/2#1.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088600-5>>.

- Abb. IV/7 Bartholomaeus Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando*, Augsburg 1566, VD16 H 530, o.S., Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Germ.g. 78.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088794-4>>.
- Abb. V/1 Lorenz Landsperger, *Churfürsten, Fürsten, Gaistlich und weltlich*, Augsburg 1541, VD16 L 239, fol. D2^v, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 J. publ.g. 38#Beibd. 12.
<<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00029761-0>>.
- Abb. V/2 Anonym, *Belehnung auf dem Augsburger Weinmarkt*, Holzschnitt, ca. 1566, Universitätsbibliothek Salzburg, Druckgraphiken, G 67 III.
<<http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G67III.jpg>>.
- Abb. V/3 Hans Tirol, *Belehnung Herzog Augusts von Sachsen mit der sächsischen Kurwürde*, teilweise kolorierter Holzschnitt, 1566, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. G14574, zit. nach: Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln u. a. 2011, Abb. 15.
- Abb. V/4 Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 306.

Notenbeispiele

- Bsp. I/1 Andreas de Silva, *Te Deum*, M. 145–150.
- Bsp. I/2 Heinrich Isaac, *Sancti spiritus* (nach: *Opera omnia* 11/2, Nr. 41) M. 68–73.
- Bsp. II/1 Aus Andreas-Offizium von Ludwig Senfl (D-Mbs, Mus.ms. 37).
- Bsp. II/2 Ludwig Senfl, *Ecce bonum quam* (nach: *Sämtliche Werke* 6, Nr. 21).
- Bsp. II/3 Ludwig Senfl, *Ecce quam bonum* (nach: *Sämtliche Werke* 3, Nr. 4), M. 175–188.
- Bsp. III/1 Heinrich Glarean und Ludwig Senfl, *Kain gwalt uff dieser erd*, Freiburg 1547 (VD16 N 1315), M. 1–9.
- Bsp. III/2 Jakobus Vaet, *Quid Christum captive* (RISM 1553¹⁰), M. 109–115.
- Bsp. III/3 Jacobus Vaet, *Quid Christum captive* (RISM 1553¹⁰), M. 1–12.
- Bsp. III/4 Jean Crespel, *Quid Christi captive* (RISM 1555⁴), M. 1–20.
- Bsp. III/5 Jean Crespel, *Quid Christi captive* (RISM 1555⁴), M. 61–76.
- Bsp. III/6 Jean Crespel, *Quid Christi captive* (RISM 1555⁴), M. 133–161.
- Bsp. III/7 Cornelius Canis, *Clama ne cesses* (RISM 1548²) M. 1–12.
- Bsp. III/8 Thomas Crecquillon, *Servus tuus ego sum* (RISM 1548²), M. 1–9.
- Bsp. III/9 Nicolas Payen, *Convertimini ad me* (RISM 1548²), M. 1–5.
- Bsp. IV/1 Soggetti cavati aus den Motetten *Si data conveniunt*, *Principis Ausoniae* und *Carole, sceptrigeri patris* (RISM C 3203, Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 4).
- Bsp. IV/2 Cantus firmus der Motette *Principis Ausoniae* (RISM C 3203, Nr. 3).
- Bsp. IV/3 Johannes de Cleve, *Carole, sceptrigeri patris* (RISM C 3203, Nr. 4), M. 71–77.
- Bsp. IV/4 Johannes de Cleve, *Doctor bonus* (RISM C 3203, Nr. 13), M. 44–48.
- Bsp. IV/5 Johannes de Cleve, *Caesaris haec animo* (RISM C 3204, Nr. 1), secunda pars, M. 23–28.
- Bsp. IV/6 Johannes de Cleve, *Caesaris haec animo* (RISM C 3204, Nr. 12), secunda pars, M. 27–31.

Abkürzungen

- ADB* *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bände, München und Leipzig 1875–1912.
- AfMw* *Archiv für Musikwissenschaft*
- CMM* *Corpus Mensurabilis Musicae*
- DTB* *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*
- DTÖ* *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
- ISTC* *Incunabula Short Title Catalogue*
- JAMS* *Journal of the American Musicological Society*
- JMS* *Journal of Musicology*
- LexMA* *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Norbert Angermann u. a., 9 Bände, München und Zürich 1980–1998.
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, 29 Bände, Kassel u. a. 1994–2008.
- MfM* *Monatshefte für Musikgeschichte*
- NGrove²* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bände, London 2001.
- NDB* *Neue Deutsche Biographie*, 25 Bände, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2013.
- RGG⁴* *Religion in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Hans Dieter Betz u. a., 4. Auflage, 9 Bände, Tübingen 1998–2007.
- RISM* *Repertoire International des Sources Musicales*
- StMw* *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
- VD16* *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*
- vdm* *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*

RISM-Bibliothekssigel

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
A-Gu	Graz, Universitätsbibliothek
B-Br	Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique
CH-Bu	Basel, Universitätsbibliothek
CH-E	Einsiedeln, Musikbibliothek des Klosters
CH-SGs	Stiftsbibliothek St. Gallen
D-Asa	Augsburg, Stadtarchiv
D-As	Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek
D-Au	Augsburg, Universitätsbibliothek
D-Dl	Dresden, Sächsische Universität und Landesbibliothek
D-GOI	Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt
D-Kub	Kassel, Universitätsbibliothek
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-Mu	München, Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität
D-Mhsa	München, Hauptstaatsarchiv
D-Msta	München, Stadtarchiv
D-Ngm	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung
D-Sl	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
DK-Kk	Copenhagen, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen