

**Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt**

herausgegeben von Martin Kirnbauer

Dieser Band versammelt Texte von über 45 Kollegen, Freunden und Schülern von Wulf Arlt, der von 1971 bis 1978 als Leiter der Schola Cantorum Basiliensis und später als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel wirkte. Die Bandbreite der behandelten Themen reicht vom Mittelalter bis zur Musik der Gegenwart, von philologischen Fragen bis zur Interpretation und Aufführungspraxis – stets aber geht es um Konversationen mit der Musik und ihrer Geschichte in ihren vielfältigen Ausprägungen.

**Zur Reihe**

Seit ihrer Gründung 1933 beschäftigt sich die Schola Cantorum Basiliensis (Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel) mit der Erforschung historischer Musikpraxis. Die Reihe *Schola Cantorum Basiliensis Scripta* präsentiert aktuelle Themen und Forschungsergebnisse vorwiegend in monographischer Form, wobei ein breites Spektrum an Fragestellungen und Darstellungsweisen gepflegt wird. Die Publikationen sollen nicht nur Spezialisten, sondern auch Studierende sowie interessierte Personen außerhalb der engeren Fachgrenzen erreichen und damit zu einer vertieften Beschäftigung mit der Vielfalt der Alten Musik anregen.

Schwabe Verlag Basel  
[www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch)

Beredte Musik – Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe

**Beredte Musik**

Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe



# Schola Cantorum Basiliensis

## Scripta

Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis  
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel  
Hochschule für Musik

Band 8

Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer

Martin Kirnbauer (Hg.)

# Beredte Musik

Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe Verlag

Publiziert mit freundlicher Unterstützung  
der Basler Ortsgruppe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft

**SMG**  Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**SSM**  Ortsgruppe Basel

Abbildung auf dem Umschlag: Ars Nova-Fragment der Universitätsbibliothek Leipzig,  
fragm. lat. 223-a



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Copyright © 2019 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Lektorat: Martin Kirnbauer, Schola Cantorum Basiliensis; Florian Henri Besthorn, Schwabe Verlag

Satz: Schwabe Verlag, Berlin

Druck: Die Medienmacher AG, MuttENZ, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-7965-3838-4

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch)

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	X
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	XI
The Short, Happy Life of <i>Agnus dei ... Eia et eia</i> .....	I
CHARLES M. ATKINSON	
Mayshuet and the <i>Deo gratias</i> Motets in the Old Hall Manuscript .....	II
MARGARET BENT	
Warum drei? Modus-Notation in Machauts Balladen .....	29
CHRISTIAN BERGER	
«Da droben auf jenem Berge» und der Schein des Bekannten. <i>Schäfers Klagelied</i> in den Vertonungen von Franz Schubert und Sigismund Neukomm .....	37
GUNDELA BOBETH	
<i>A sequentia unica</i> from 11 <sup>th</sup> -Century Trier: Some Thoughts on its Character and Formation .....	59
CALVIN BOWER	
Chant Quote in <i>Ludus Danielis: Merito hec patimur</i> revisited .....	71
AGNIESZKA BUDZIŃSKA-BENNETT	
New Light on the Reprint of Johann Rosenmüller's <i>Sonate da camera</i> (1670) .....	79
LUIGI COLLARILE	
<i>Ich grolle, ich grolle nicht ...</i> Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis .....	91
FELIX DIERGARTEN	
«Poi le parole!». Duos von Eustachio Romano (1521) mit Textierungen von Erasmus Rotenbacher (1549) .....	105
THOMAS DRESCHER	
Ciconia's Earliest Songs .....	117
DAVID FALLOWS	

<i>La flors enversa</i> . Poetisch-musikalische Elemente der Gegenwart im 14. und frühen 15. Jahrhundert . . . . .	125
NICOLETTA GOSSEN	
<i>O Maria, Maria!</i> Stapelstrukturen in einem Marienlied um 1600 . . . . .	135
ULRIKE HASCHER-BURGER	
Zeittafel zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte der Karolingerzeit . .	143
ANDREAS HAUG	
Morgenröte im Treppenhaus. Beobachtungen zu <i>Ave consugens aurora</i> im Festoffizium von Le Puy . . . . .	153
FELIX HEINZER	
La plique et sa survivance que XIV <sup>e</sup> siècle: conséquences pour l'interprétation de l'œuvre de Guillaume de Machaut . . . . .	167
CAROLA HERTEL	
«Er muss Führungskraft, unendliche Leidensfähigkeit, grenzenlose Geduld und echte psychologische Begabung haben». Zur Psychologie des Dirigenten-Berufes . . . . .	177
DAGMAR HOFMANN-AXTHELM	
Ein rätselhafter Tropentext . . . . .	189
RITVA JACOBSSON	
«ad haec sollempnia». Zur Aufführungspraxis eines zweistimmig überlieferten Refrains in einer Handschrift von Le Puy . . . . .	195
MARKUS JANS	
Die Nachtigall und nicht die Lerche. Beobachtungen zu einem Basler Fragment des frühen 15. Jahrhunderts (Klosterarchiv Prediger M 1) . . . . .	205
MARTIN KIRNBAUER	
Musicians in Motion. Workplace Mobility, Charitable Giving, and the Erasmus Foundation at the University of Basel (1533–1633) . . . . .	217
JOHN KMETZ	
<i>Adsit Iohannis baptiste</i> . An «Hidden» <i>Benedicamus Domino</i> ? . . . . .	229
KELLY LANDERKIN	

Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! D'Annunzio, Malipiero und das <i>Lamento d'Arianna</i> . . . . .	237
SILKE LEOPOLD	
Singing Praises and Smoothing Over Hockets. Gautier de Coinci and the <i>Benedicamus domino</i> . . . . .	247
JEREMY LEWELLYN	
Entfernte Einbandfragmente aus Altzelle und <i>Ars nova</i> -Fragmente auf Papier und Pergament. Neue Entdeckungen in der Universitätsbibliothek Leipzig . . . . .	261
EVA MASCHKE	
Vision, Abenteuer und Auftrag. Wulf Arlts historische Satzlehre . . . . .	277
JOHANNES MENKE	
«Simple Polyphony» im Rostocker Liederbuch . . . . .	283
HARTMUT MÖLLER	
Musik als Geste. Reflexionen über <i>Jelek VI (Zeichen VI; 1961/1995)</i> von György Kurtág . . . . .	291
ULRICH MOSCH	
Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen. Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten-Ensembles 1528/1529 . . . . .	305
MARTINA PAPIRO	
Notationskunde «von unten» – ein Beispiel . . . . .	319
KARIN PAULSMEIER	
Noch ein Porträt von Du Fay? Eine <i>postilla</i> zu Martin Le Francs <i>Le Champion des Dames</i> (F-Pn, ms. français 12476) . . . . .	323
AGNESE PAVANELLO	
A Tenth-Century Fleury <i>Organum</i> . . . . .	335
SUSAN RANKIN	
Kreneks Monteverdi. Alte Musik in den 1930er Jahren . . . . .	345
PETER REIDEMEISTER	

«Dem Instrumente und seiner rechten Behandlung gemäss». Überlegungen zur Musik für Blasinstrument und Streicher von Wolfgang Amadeus Mozart . . . . .	359
DOMINIK SACKMANN	
«Como pasto para ingenios elevados, sutiles, y especulativos». Legitimationsstrategien zu den «enigmas musicales» in Pietro Cerones <i>El Melopeo y maestro</i> . . . . .	369
KATELIJNE SCHILTZ	
Zu einigen aufführungspraktischen Zeichen der Visbyer Orgeltabulatur . . . . .	377
MATTHIAS SCHNEIDER	
<i>Das Studio der frühen Musik.</i> A Case-Study in the Transmission of Stylistic Ideas in the Early Music Movement . . . . .	389
ANNE SMITH	
«Ei mihi qualis erat!» L'hexamètre virgilien dans l'une de ses mises en musique médiévales . . .	401
LAURE SPALTENSTEIN	
Petrarca, Marenzio und der Klang Lauras . . . . .	407
JOACHIM STEINHEUER	
Ferne und Gegenwart. Zwischen Perotinus und Bernd Alois Zimmermann . . . . .	427
JÜRIG STENZL	
<i>Congaudeat ecclesia, Da laudis und Hallelujah.</i> Strophenlied und Semantik um 1100 . . . . .	437
KONSTANTIN VOIGT	
Dantes Höllenmusik. Eine Notiz über das Groteske im Erhabenen . . . . .	449
ACHATZ VON MÜLLER	
<i>Novum sidus orientis: New Identification Perspectives</i> . . . . .	457
HANA VLHOVÁ-WÖRNER	
«Ain anefangk» oder: Vom Ende des Individuallieds . . . . .	467
LORENZ WELKER	

Magnificat-Intonation? Jupiter-Motiv? Allusionen in der «Symphonie-Cantate» <i>Lobgesang</i> von Felix Mendelssohn Bartholdy . . . . .	483
JOSEPH WILLIMANN	
A Tale of Two Tunes. Johann Jacob Froberger's «Auff die Mayerin», Johann Adam Reinken's «Schweiget mir vom Weibernehmen», and Johann Christoph Bach's «Aria pro dormiente Camillo» . . . . .	507
PETER WOLLNY	
<i>Salve Fami!</i> Beneath the Letter and the Fiction . . . . .	517
CRAWFORD YOUNG	
Klassisches bei Bach . . . . .	529
JEAN-CLAUDE ZEHNDER	
Das Offizium für das Fest der <i>Transfiguratio domini</i> im Benediktinerkloster Prüfening. Ein Quellenbericht . . . . .	539
HANNA ZÜHLKE	
Schriftenverzeichnis Wulf Arlt . . . . .	551

# Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten- Ensembles 1528/1529

Martina Papiro

Die Frühgeschichte der italienischen Viola da gamba bzw. der nordalpinen Groß Geige war jüngst Gegenstand zweier Forschungsprojekte der Schola Cantorum Basiliensis.<sup>1</sup> Dabei wurde auch die Entstehung von Streichinstrumenten-Ensembles nördlich der Alpen untersucht. Für diese tiefen, mit Bünden versehenen Streichinstrumente mit meist fünf oder sechs Saiten gibt es ab ca. 1510 Belege im höfischen Umfeld Kaiser Maximilians I. und der Reichsstädte wie Nürnberg oder Augsburg und ebenso in den oberrheinischen Zentren zwischen Basel und Straßburg.<sup>2</sup> Doch die schriftlichen Quellen sind meist nicht eindeutig hinsichtlich der Beschaffenheit, Größe und Spielhaltung und in den ikonographischen Quellen setzt die explizite Darstellung von Streichinstrumenten-Ensembles erst später ein.<sup>3</sup> So überraschten mich zwei Funde, die am Rande der genannten geographischen und kulturellen Kontexte stehen: Zum einen ein Brief von 1528 an Huldrych Zwingli, den Reformator Zürichs, und

1 «Transformationen instrumentaler Klanglichkeit. Die Entwicklung der Streichinstrumente im Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit am Beispiel der frühen italienischen Viola da gamba» (gefördert vom SFBI, 2011–2013) und «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben. Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis» (gefördert vom SNF, 2013–2015); siehe auch *BjbHM* 35/36 (2011/2012) und 39 (2015; in Vorbereitung).

2 Siehe etwa Keith Polk, «Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century», in: *JAMS* 42 (1989), H. 3, 504–546; Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben. Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in: *BjbHM* 39 (2015) in Vorbereitung; Martin Kirnbauer, «von saidtenspil gar mancherley» – Rybeben am Hofe Maximilians», in: ebd.; Martina Papiro: «Gespielt von Engeln, gehört von Narren. Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)», in: ebd.; Ian Woodfield, «The Basel Groß Geigen: an Early German Viol?», in: Johannes Boer und Guido van Oorschot (Hgg.), *A Viola da Gamba Miscellany. Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1994, 1–14.

3 Für die Aussagen zur Ikonographie der Viola da gamba bzw. Groß Geige stütze ich mich auf meine Forschungen im Rahmen der in Anm. 1 genannten Forschungsprojekte und der hierbei aufgebauten Bilddatenbank zur Ikonographie früher Streichinstrumente. Für die schriftlichen Quellen vgl. Thomas Drescher, «Bellezza e bontà. Zur Transformation klanglicher Konzeptionen um 1500 am Beispiel der Viola da gamba in Italien – eine Einleitung», in: *BjbHM* 35/36 (2011/2012), 187–202.

zum anderen ein Glasgemälde von etwa 1529 aus dem säkularisierten Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Zwei Quellen aus dem Kontext der eidgenössischen Reformation also, die beide ein Ensemble aus Groß Geigen erwähnen bzw. zeigen. Weder der Brief an Zwingli noch das Glasgemälde aus dem Schaffhauser Kloster wurden bisher in Hinblick auf ihren instrumentenkundlichen Gehalt ausgewertet. Das soll mit diesem Beitrag geschehen, einschliesslich einer Kontextualisierung innerhalb der Frühgeschichte der Groß Geigen-Ensembles.

### Der Brief an Huldrych Zwingli vom 7. Oktober 1528

Huldrych Zwingli (1484–1531) stellte sich als Reformator radikal gegen die Musik in der Kirche und tolerierte während des Gottesdienstes nur das gesprochene Wort.<sup>4</sup> Anders hielt er es aber mit der Musik außerhalb des Kirchenraums. Selbst musikalisch begabt und ausgebildet, beherrschte Zwingli verschiedene Instrumente meisterhaft.<sup>5</sup> Für ihn gehörte das Musizieren zur Geselligkeit mit Familie und Freunden – womit er seinen Gegnern reichlich Angriffsfläche bot.<sup>6</sup> Insofern ist es nicht erstaunlich, wenn in der Korrespondenz Zwinglis gelegentlich von Musik die Rede ist. Die einzige spezifische Erwähnung von Musikinstrumenten betrifft aber vier «fyolen oder gross gigen». Hier der vollständige Brief:<sup>7</sup>

4 Markus Jenny, *Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst*, Zürich: Zwingli 1966 (Schriftenreihe des Arbeitskreises für evangelischen Kirchenmusik 3); Gerhard Aeschbacher: «Zwingli und die Musik im Gottesdienst», in: *Zwingliana* 1993, 1–11.

5 Der Chronist und Freund Zwinglis Bernhard Wyss zählt neben dem «gsang» folgende Instrumente auf: «luthen, harpfen, gigen, rabögli, pfffen, schwäglen, – als guet als ein Eidgnoß – das trummschit, hackprätt, den zinken und das waldhorn» (Georg Finsler [Hg.], *Die Chronik des Bernhard Wyss 1519–1530*, Basel: Basler Buch- und Antiquariats-Handlung 1901, 4–7). Für Zwingli und die Musik vgl. Arnold Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werk von Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher, Cosmas Alder*, Aarau: H. R. Sauerländer 1933 (*SJbMW* 6), 43–51; Hannes Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker», in: *AfMw* 17 (1960), H. 2–3, 126–141.

6 Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz* (wie Anm. 5), 43–45; Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker» (wie Anm. 5), 129–130.

7 Brief von Hans Ludwig Ammann an Huldrych Zwingli vom 7. Oktober 1528, Zürich, Staatsarchiv: E I 3,2, Nr. 108. Facsimile in: *Geschichte der Familie Ammann* von Zürich, im Auftrag des August Ferdinand Ammann, Zürich: Amberger 1904–1913, Kunstbeilage Nr. 21. Moderne Edition in: *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 9: Die Briefe von 1527–1528*, Leipzig: Heinsius 1925 (*Corpus Reformatorum* 96), 571–572, Nr. 765. Siehe auch <http://www.irg.uzh.ch/static/zwingli-briefe/?n=Brief.765> [24.01.2018]; zitiert auch in Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker» (wie Anm. 5), 130.

Min früntlich gruos und willig dienst zuovor, lieber herr.  
 Als ir dann begärt haben, mitt meistern Jörgen dem tischmacher  
 zuo verschaffen, das er üch vier fiolen oder groß gigen, zuosamen ge=  
 stimpt, welte machen, haben Michel, der helffer alhie, und ich solichs  
 mitt imm geredt, und wäre guotwillig gewäsen, dann das er sagt, er könne  
 die mässen, wie dann die fyolen den stimmen nach sollen gemacht werden  
 – je eine kleiner dann die ander – nitt treffen, darumb er sich dero zuo  
 machen nitt törrffe understan; so aber Humbert Enier von Huinen,  
 des künigs lutenschlacher, so dick harkumpt, aber harus käme,<sup>8</sup> wurde er  
 imm die kunst anzeigen und er üch alldann gern willfarenn. Ich bin  
 aber sidhar zuo fryburg gesin; da hab ich bim Wannenmacher,  
 der kilchen cantor, dry oder vier gesächen, fast guot, die er sagt von  
 Straßburg beschickt haben. Dannenhar irs ouch wol mogen über=  
 kommenn. Wolt ich üch alles imm besten unverkündt nitt lüssen; dann  
 üch lieb und dienst zuo bewisen, sollen ir mich allzitt guotwillig finden. Unser  
 nüwe mer, achten ich, üch sin zuokommen.  
 Der herr welle üch in sinem vertrüwen enthalten.  
 Datum zuo Bern, vij. Octobris anno etc. xxviiij°.  
 Üwer ganz guotwilliger  
 Hans Ludwig Ammann.  
 An den frommen christenlichen lerer des göttlichen worts,  
 Meistern Uolrichen Zwinglin, predicanten Zürich.

Diesem Brief entnehmen wir, dass Zwingli vor Oktober 1528 über seinen Bekannten Ammann von einem Tischler in Bern ein Ensemble aus vier aufeinander abgestimmten, auch in der Größe skalierten Groß Geigen bestellte. Der Tischler weiß aber offenbar nicht, wie die Proportionierung der Instrumente vorzunehmen ist. Ammann bietet daher zwei Alternativen an. Die erste: Sich Unterstützung durch einen Lautenisten in königlichen Diensten holen, der aber zu dem Zeitpunkt nicht in Bern weilt. Die zweite: In Straßburg ein Ensemble zu besorgen, woher auch dasjenige des in Freiburg im Uechtland amtierenden Kantors Johannes Wannenmacher (vor 1490 – vor 1551) stammen soll. Auch letzterer war mit Zwingli befreundet, ebenso wie der Musiktheoretiker Heinrich Glarean (1488–1563) oder der Organist Johannes Vogler, der 1528 auf Zwinglis Veranlassung im Zürcher Barfüßerkloster eine Musikschule eröffnete, wo 28 Schüler «allerlay saitenspiel» erlernten.<sup>9</sup>

Warum sich Zwingli in dieser Angelegenheit nicht direkt an seine Musikerfreunde wandte, ist unbekannt. Vielleicht verfügte der Ratsherr Ammann, der

8 In der Briefedition von 1925 (wie Anm. 7) wird zu «dick» und «aber» angemerkt: «oft» und «wiederum». Eine mögliche Transkription wäre also: «Sobald der Lautenist, der oft herkomme, wieder herkäme, könnte er dem Tischler die Kunst des Abstimmens zeigen.»

9 Siehe die erhaltene Korrespondenz unter <http://www.irg.uzh.ch/static/zwingli-briefe/> [24.01.18]. Zur Musikschule siehe Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz* (wie Anm. 5), 50 und Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker» (wie Anm. 5), 131.

als Sohn eines Zürcher Stadtschreibers 1501/02 in Paris studiert hatte, über einschlägige Kontakte?<sup>10</sup> Oder vielleicht kannte Zwingli den besagten «Tischmacher» Jörg aus seiner Berner Jugendzeit und wusste, dass er auch Streichinstrumente bauen konnte?<sup>11</sup> Jedenfalls liefert der Brief eine Reihe von interessanten Informationen: Zwingli, Ammann und wohl auch der Berner Tischler scheinen eine genaue Vorstellung von einem Streichinstrumenten-Ensemble als einem Ensemble zu haben, das aus gleichartigen bzw. gleichförmigen Instrumenten in skalierter Größe besteht. Obschon ein Ensemble «fiolen oder groß geigen» noch relativ neu in dieser Zeit ist, scheint es ihnen vertraut, ebenso wie seine Zusammensetzung aus vier Instrumenten, die auf eine moderne Verteilung der Stimmregister und kontrapunktisch-polyphone Musikpraxis hinweist.<sup>12</sup>

Die Verweise auf einen im Streichinstrumentenbau kundigen Hof-Laute-nisten<sup>13</sup> und auf Straßburg als Ort, wo ein Ensemble bestellt werden könnte, offenbaren zwei Kontexte für Groß Geigen-Ensembles: einerseits das höfische Musikleben mit seinen professionellen Instrumentalisten und repräsentativen Hofkapellen, das international die Standards setzt und Motor für Innovationen ist;<sup>14</sup> andererseits das Musikleben der Aristokratie und einer aufstrebenden Bürgerschicht in einer Stadt – neben Straßburg sind auch Nürnberg oder Augsburg denkbar –, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen und kulturellen Blüte und ihres internationalen Netzwerks die Innovationen aufnimmt.<sup>15</sup> Mit beiden Kontex-

10 Zu Hans Ludwig Ammann siehe die Briefedition von 1925 (wie Anm. 7), 571 (Brief Nr. 765), Anm. 1.

11 Ein «Jörg tischmacher» ist in der Bernischen Gesellschaft der Zimmerleute für das Jahr 1497/98 belegt, näheres ist nicht zu finden; siehe die Briefedition von 1925 (wie Anm. 7), Anm. 2.

12 Siehe dazu Victor Coelho und Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600. Players of Function and Fantasy*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, 26, 35; Keith Polk: «Instrumental Music c. 1500: Players, Makers, and Musical Contexts», in: *BJbHM* 29 (2005), 21–34, 21–22 und 26–28. Den Vergleich dazu bieten die Blasinstrumenten-Ensembles aus Schalmei(en), Pommer und Posaune, bei denen also verschiedenartige Blasinstrumente die Register bestücken, siehe Myers, «The Rise of the «Family-Principle» in Instrument Building», in: *BJbHM* 39 (2015), in Vorbereitung. Auch Martin Agricola geht in seiner *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg 1529 und 1532, Kap. 8, fols. 44–46r) von vier Registern für das Groß Geigen Ensemble aus, wobei in der Ikonographie meist drei verschieden große Groß Geigen oder Viole da gamba zu sehen sind.

13 Die Identität von «Humbert Einer von Huinen» konnte bisher nicht geklärt werden. Der Name figuriert weder in den Berner Akten noch in französischen Quellen, siehe *Zwingli Briefe* (wie Anm. 7), 571–572. Ich danke Christelle Cazaux-Kowalski für ihre Auskünfte zu den Lautenisten am Hof des französischen Königs François I.

14 Coelho und Polk, *Instrumentalists* (wie Anm. 12), 17 und passim; Keith Polk, *German Instrumental Music in the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, 115–116.

15 Wohl nicht zufällig finden sich in der bildenden Kunst aus diesen Städten auch die meisten Darstellungen von einzelnen Groß Geigen, vgl. für Straßburg und den Oberrhein Papiro,

ten dürfte Zwingli, der in Wien und Basel studiert hatte und mit Humanisten in Straßburg und den Reichsstädten in Verbindung stand, in Kontakt gekommen sein und die Groß Geige und ihre Musikpraxis kennengelernt haben.

Doch wofür wollte Zwingli die Groß Geigen verwenden? Ein Zweck könnte die Unterstützung der vorhin erwähnten Musikschule Johannes Voglers gewesen sein, denn vielleicht brauchten die 28 Schüler auch Ensemble-Instrumente.<sup>16</sup> Dass Vogler 1539 sowohl vier Knaben als auch den Herzog Georg von Montbéliard im Gambenspiel unterrichtete, bezeugt seine Vertrautheit mit diesem Instrument, die er möglicherweise während seiner Zürcher Zeit erwerben konnte.<sup>17</sup> Über einen anderen Verwendungszweck mutmaßte bereits 1879 Emil Egli, nämlich dass das vierteilige Ensemble im Rahmen von studentischen Theater-Aufführungen in Zürich gespielt wurde.<sup>18</sup> Zwingli betrieb ab 1523 auch die Reform des Schulwesens und der theologischen Ausbildung. In der sogenannten «Prophezei» im Grossmünsterstift erlernten die angehenden Pfarrer die Biblexegese ausgehend von hebräischen und griechischen Übersetzungen.<sup>19</sup> Die praktische Beherrschung der antiken Sprachen wurde auch anhand anderer Texte geübt – beispielsweise am 1. Januar 1531 mit der Aufführung einer Komödie von Aristophanes in griechischer Sprache, für die Zwingli die Verse des Chors vertonte.<sup>20</sup> Vermutlich orientierte er sich dafür am Vorbild der humanistisch geprägten Theateraufführungen und Dichterkrönungen aus dem Umkreis

«Groß Geige am Oberrhein» (wie Anm. 2); Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger. Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)», in: *BjbHM* 39 (2015), in Vorbereitung; für Augsburg und Nürnberg vgl. das Werk der Künstler wie Albrecht Dürer, Hans Burgkmair oder Albrecht Altdorfer sowie Kirnbauer, «Rybeben am Hofe Maximilians» (wie Anm. 2).

16 Brief vom 13. Juli 1528, Johannes Vogler in Zürich an David von Watt in St. Gallen. Moderne Edition in: *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, Bd. 4: 1526–1530, hg. von Emil Arbenz, St. Gallen: Fehr'sche Buchhandlung 1902, 123, Nr. 529.

17 Brief vom 17. März 1539, Johannes Vogler in Montbéliard an Joachim Vadian (von Watt) in ebd., *Bd. 5, 2. Hälfte*, 1536–1540, St. Gallen: Fehr'sche Buchhandlung, 1903, 542–544: 544, Nr. 1049. Ich danke Martin Kirnbauer für den Hinweis zu diesem Brief.

18 Im Kommentar zum Brief Ammanns vom 7. Oktober 1528 schreibt Egli: «Am Neujahrstage 1531 führten die Studenten in der griechischen Ursprache des Aristophanes *Plutos* im Lectorium des Grossmünsters auf. Die musikalische Begleitung für zwölf Spiele componirte Zwingli selbst; unter den Mitspielenden finden sich vier Studenten. Ob die oben erwähnten Geigen bei einem derartigen Anlasse zu Verwendung kommen sollten?» (Emil Egli [Hg.], *Actensammlung zur Geschichte der Zürcher Reformation in den Jahren 1519–1533*, Zürich: J. Schabelitz 1879, 644–645).

19 Spillmann, «Zwingli Schulverhältnisse» (wie Anm. 12), 427–448. Zu Zwinglis Bildungszielen und der Musik ebd. 429–431, zum Lehrplan der Prophezei (theologische Hochschule), 437–441.

20 Zur Aufführung siehe Arnold Hug, *Aufführung einer griechischen Komödie in Zürich am 1. Januar 1531. Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung des Schweizerischen Gymnasiallehrervereins den 4. Oktober 1873*, Zürich: S. Höhr 1874, bes. 19–36.

von Conrad Celtis.<sup>21</sup> Ob und wie an der Zürcher Aufführung (Streich-)Instrumente zur Begleitung der von Zwingli vertonten Chorlieder oder in Zwischenspielen zum Einsatz kamen, ist ungewiss. Jedenfalls weist die konkrete Bestellung darauf hin, dass das Groß Geigen Ensemble in seinem Umfeld gespielt werden sollte, ob im privaten häuslichen oder im direkt benachbarten schulischen, das ihm sehr am Herzen lag.

### «Salomo und die Königin von Saba», ein Glasgemälde aus dem Kloster Allerheiligen in Schaffhausen

In Schaffhausen, knapp 40 km nördlich von Zürich, findet sich ein anderer schweizerischer Beleg für das Groß Geige-Ensemble: Es handelt sich um eine Lienhard Brun<sup>22</sup> zugeschriebene Glasmalerei, die vermutlich 1529 für das säkularisierte Kloster Allerheiligen entstand (Abb. 1).<sup>23</sup> Gemeinsam mit zwei Wappenscheiben und einer weiteren Figurescheibe gleichen Formats soll das Glasgemälde mit Salomo und der Königin von Saba die Fenster der sogenannten Neuen Abtei bzw. Propstei geschmückt haben. Dort wohnte ab 1529 der Klosterpfleger Wilhelm Schupp, Stifter der einen Wappenscheibe.<sup>24</sup> Das Glasgemälde zeigt ein Konglomerat verschiedener Szenen: Im Zentrum thront König Salomo an einer prunkvoll gedeckten Tafel sitzend, während Diener Speis und Trank auftragen. Salomo wendet sich mit empfangender Geste zu seiner Rechten, wo die Königin

21 Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker» (wie Anm. 5), 128 und Anm. 1. «Gigen», die eine Aufführung begleiten, werden generisch auch im Prolog des Spiels vom reichen Mann und dem armen Lazarus erwähnt, das 1529 in Zürich aufgeführt wurde (siehe ebd., 131 und Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz* [wie Anm. 5], 68). Und ob in Vogels Musikschule unter den «allerlay saitenpfil» auch Groß Geigen dabei waren, muss offenbleiben (siehe ebd., 50 und Reimann, «Huldrych Zwingli – der Musiker», 131).

22 Lienhard Brun wird erstmals 1514 in Zürich aktenkundig. 1520 zog er nach Schaffhausen, wo er das Bürgerrecht erwarb und eine florierende Glaserwerkstatt aufbaute. Er starb 1552 in Schaffhausen. Siehe Rebekka Gysel-Köppel, «Brun, Lienhard» in: <http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=12368724> [30.01.2018]; Rolf Hasler, *Die Schaffhauser Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bern: Peter Lang 2010 (Corpus Vitrearum, Schweiz, Reihe Neuzeit 5), 50–51, 64 und 73–75.

23 Lienhard Brun zugeschrieben: Gastmahl des Königs Salomo, um 1529, Glasgemälde, Schwarzlot-/Silbergelbmalerei, 585 × 585mm. Die Scheibe hängt im Museum Allerheiligen in Schaffhausen, als Dauerleihgabe des Schweizerischen Nationalmuseums, Inv. 6924 b. Vgl. Jenny Schneider, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich. Band 1*, Stäfa: Th. Gut & Co. [1971], 74.

24 Zu den vier Scheiben und insbesondere der Wappenscheibe Schlupps siehe Hasler, *Schaffhauser Glasmalerei* (wie Anm. 22), 18, 188–190; Jenny Schneider, «Lienhard Bruns Glasgemälde von 1529 für das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen», in: *Museumsverein Schaffhausen, Jahresbericht* 1960, 9–14.



Abb. 1: Lienhard Brun, «Salomo und die Königin von Saba»; Glasgemälde [1529], Schwarzlot-/Silbergelbmalerei, 585 × 585mm (Museum Allerheiligen, Schaffhausen; Dauerleihgabe des Schweizerischen Nationalmuseums, Inv. 6924 b; Foto: Schweizerischen Nationalmuseum, DIG-6220)

von Saba kniet und ihm, gefolgt von einer Dienerin, Geschenke darbringt.<sup>25</sup> Der hinter ihnen stehende Beamte drückt mit dem Ziehen des Baretts Ehrerbietung für die Königin aus. Zu Salomos Linken versucht eine dunkelhäutige Frau, die Aufmerksamkeit auf ihre Seite zu lenken, indem sie auf die Statue einer «Mohrin» oben auf der Säule zeigt – eine Andeutung auf den Götzendienst, dem Salomo, verleitet durch seine Ehefrauen, im Alter verfiel.<sup>26</sup> Aber keiner nimmt von

25 Vgl. 1. Könige 10, 1–13, 2. Chronik 9, 1–12: Die Königin von Saba stellt Salomo mit Rätseln auf die Probe, die Salomo glänzend besteht, worauf sie seine Weisheit und Reichtum anerkennt. Sie bringt wertvolle Gaben mit, darunter Sandelholz, aus dem Salomo auch «Lauten und Harfen für die Sänger» fabrizieren lässt (1. Könige 10, 12).

26 Vgl. 1. Könige 11, 1–13.

der Frau und der Statue Notiz, auch die neben ihr stehenden drei Höflinge nicht. Der Bildraum – eine Halle mit Landschaftsausblicken – wird oben abgeschlossen durch eine Empore. Mittig hängt links das Wappen des Klosters Allerheiligen und rechts dasjenige des Michael Eggenstorfer, letzter Abt des Klosters und Stifter der Scheibe.<sup>27</sup> Darüber blickt ein junger Mann auf die Tafel herunter. Außer ihm befinden sich Musiker auf der Empore: Rechts vier Männer mit Blasinstrumenten einer *alta cappella*, also Trompeten, Pommer und Schalmei, wobei der erste sein Instrument nicht spielt und ebenfalls nach unten schaut; links spielen drei Männer auf Groß Geigen, hinter der Säule steht eine Frau mit einer Harfe (die Säule verdeckt ihre Hände, weshalb unklar ist, ob die Frau ebenfalls spielt).

Die drei Groß Geigen haben die gleiche Form und sind in der Größe abgestuft (vgl. Abb. 2). Sie weisen alle einen sichelförmigen Wirbelkasten mit fünf Wirbeln, vier Saiten über einem langen Hals ohne Griffbrett und Bünde<sup>28</sup> sowie eingezogene Ober- und Unterbügel auf, wobei die obere Korpushälfte schmaler als die untere ist. Die Höhe der Zargen vermindert sich mit der Größe des Instruments, sodass die kleinste Groß Geige auch die niedrigsten Zargen aufweist. Nur bei der Groß Geige ganz links und derjenigen in der Mitte sind zudem die nach außen gewendeten C-Schalllöcher sowie der Saitenhalter zu sehen.<sup>29</sup> Da die Balustrade die betreffende Stelle verdeckt, sind Aussagen über die Beschaffenheit des Stegs nicht möglich. Die Streichbögen sind zum Spielen unrealistisch hoch angesetzt, vermutlich um sie deutlich darstellen zu können. Dabei ist bemerkenswert, dass der Spieler links den Bogen im Obergriff hält, derjenige in

27 Michael Eggenstorfer (Konstanz, um 1475–1552 Schaffhausen) amtierte von 1501–1524 als Abt des Klosters Allerheiligen. Er leitete dessen Umwandlung in einen Chorherrenstift ein, dem er vorstand bis 1529, als Schaffhausen zur Reformation übertrat, vgl. Beat von Scarpatetti, «Michael Eggenstorfer», in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 58 (1981), 49–61; ausführlich, aber nicht immer korrekt in der Interpretation der Quellen Jakob Wipf, «Michael Eggenstorfer, der letzte Abt des Klosters Allerheiligen, und die Anfänge der Reformation in Schaffhausen», in: *Zwingliana* 2 (1922), 97–111; ders., «Eggenstorfer (Fortsetzung)», in: *Zwingliana* 1 (1923), 129–144 und ders., «Eggenstorfer (Schluss)», in: *Zwingliana* 2 (1923), 161–173. Zu Eggenstorfers Wappen – einem Steinbohrer – und demjenigen des Klosters Allerheiligen (das nicht mit demjenigen der Stadt Schaffhausen zu verwechseln ist) siehe Berty Bruckner-Herbstreit, «Das Wappen des Klosters Allerheiligen», in: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte* 26 (1949), 269–287, 274–276. Zu Eggenstorfer als Träger und Stifter von Wappenscheiben siehe Hasler, *Schaffhauser Glasmalerei* (wie Anm. 22), 18–19.

28 Das Fehlen von Griffbrett und Bünde könnte allerdings daran liegen, dass es bei diesem Größenmaßstab im Medium der Glasmalerei schlicht nicht möglich ist, diese Elemente auch noch darzustellen (die größte Groß Geige misst auf der Scheibe nur ca. 10cm).

29 Die kleinste Groß Geige, die größtenteils von der Balustrade verdeckt ist, erscheint perspektivisch nicht korrekt. Der Glasmaler entschied sich dafür, kein Schallloch darzustellen, dafür aber die Saiten (ohne Halter bzw. äußere Saiten werden zu den Rändern des Saitenhalters), die Ziervolute des Unterbügels und den «Stachel».



Abb. 2: Detail aus Lienhard Bruns Glasmalerei; drei Groß Geigen

der Mitte aber im Untergriff. Die mittlere und die kleinste Groß Geige werden mit einem deutlich ausgeprägten Stachel auf dem Boden abgestützt – eine selten gesehene Vorrichtung! Im Vergleich zu den Blasinstrumenten sind die Streichinstrumente detaillierter und korrekter dargestellt (bis auf übliche perspektivische Unstimmigkeiten bei den Wirbelkästen oder den Zargen). So befindet sich etwa die Fontanelle des Pommers oben anstatt am Ende des Instruments, die Schalmee scheint noch auf dem Trichter Grifflöcher zu haben und der Rohrdurchmesser der Trompete ist im Verhältnis zum Instrument zu groß.

Das Glasgemälde zeigt ein ausdrücklich modernes Ensemble aus einer einzigen Streichinstrumentenfamilie, denn auch das kleinste, höchste Instrument wird da *gamba* bzw. vertikal gehalten und ist also eindeutig eine Groß Geige.<sup>30</sup> Vielleicht ist hier also ein Groß Geigen-Ensemble zu sehen, wie Zwingli es sich wünschte, abgesehen davon, dass es aus drei anstatt vier Streichinstrumenten besteht. Wie sich die Harfe zum Ensemble verhält, muss offenbleiben. Eindeutig besteht im Bild eine Trennung nach Saiten- und Blasinstrumenten bzw. *bassa* und *alta cappella*, wobei sie als einander ergänzende, wenn nicht kontrastierende, klangliche Entitäten dargestellt werden. Wie sind sie mit der Szene unterhalb der Empore verbunden?

<sup>30</sup> Damit unterscheidet sich diese Glasmalerei von anderen ikonographischen Quellen aus dieser Zeit, wo der Diskant mit einer «Geige» besetzt ist. Siehe bspw. das Engelskonzert des Isenheimer Altars (1516 vollendet) oder die Wandmalereien im Rittersaal des Schlosses Goldegg, Österreich (1536). In der italienischen Ikonographie finden sich Darstellungen von reinen Viola da gamba-Ensemble bereits früher und häufiger.



Abb. 3: Detail aus Lienhard Bruns Glasmalerei; drei Höflinge

Ob im unteren Bereich musiziert wird ist unklar: Zwar halten die drei Höflinge rechts von Salomo weißes Tuch, dessen vertikale Striche und Punkte für Musiknotation stehen könnten (vgl. Abb. 3).<sup>31</sup> Aber dessen umlaufender Goldrand und die fallenden weichen Faltenwürfe weisen nicht auf ein ausgerolltes Papier- oder Pergamentblatt hin – den üblichen Trägern für Musiknoten –, sondern eben auf Stoff, etwa ein (besticktes?) Kissen. Zudem macht der linke Mann eine argumentierende oder erklärende Geste und die Lippen der drei sind geschlossen. Es ist daher unwahrscheinlich, dass diese Gruppe singt oder für die Vokalmusik steht und auf eine Gegenüberstellung von Sängern und Instrumentalisten zielt. Die Ensembles auf der Empore spielen während eines Gastmahls und eines Empfangs. Wie das wertvolle Geschmeide, die Geschenke und das Tafelgeschirr, wie die prächtigen Brokatstoffe und wie das architektonische Dekor repräsentieren die Musiker die Pracht am Hofe Salomos.<sup>32</sup> Und dieser ist im Glasgemälde nicht historisierend, sondern zeitgenössisch gestaltet, wie ein Vergleich mit der Darstellung höfischer Unterhaltung am Hofe

31 Jenny Schneider deutete das Objekt als Notenblatt (wie Anm. 24), 12.

32 Die Schilderung von Pracht und Reichtum Salomos dominiert auch die biblische Darstellung in 1. Könige 10 bzw. 2. Chronik 9.



Abb. 4: Matthias Zäsinger: Tanz und Kartenspiel am Hofe Albrechts IV.; Kupferstich (1500), 221 × 316 mm (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-981)

Herzog Albrechts IV. in München zeigt (vgl. Abb. 4).<sup>33</sup> Die Präsenz verschiedener Instrumentalensembles, die bei offiziellen und repräsentativen Anlässen aufspielen, gehörte zur höfischen Musikpraxis.<sup>34</sup> Dabei zählen Streichinstrumenten-Ensembles zu den modernen Formationen. Wer die Vorlage für diese Glasmalerei konzipiert hat, zeigt sich daher über aktuelle höfische Musikpraxis informiert.

Wie passt aber diese Darstellung prunkvoller höfischer Repräsentation zum reformierten Kontext dieser Figurescheibe? 1529, im mutmaßlichen Entstehungsjahr der Figurescheibe, trat Schaffhausen zur Reformation über, das bereits 1524 in einen Chorherrenstift umgewandelte Kloster wurde säkularisiert und von einem von der Stadt bezahlten Klosterpfleger verwaltet und der letzte Abt Michael Eggenstorfer, der 1524 als Propst weiter amtiert hatte, war inzwischen ebenfalls reformiert, vermögendes Mitglied der Schaffhauser Kaufleutenzunft und Vater zweier Söhne, deren Mutter (eine ehemalige Nonne)

33 Monogrammist MZ [Matthias Zäsinger]: Tanz und Kartenspiel am Hofe Albrechts IV., 1500, Kupferstich, 221 × 316mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-981.

34 Polk, *German Music* (wie Anm. 15), 115–131, 120–121; Coelho und Polk, *Instrumentalists* (wie Anm. 12), passim.

er 1529 heiratete.<sup>35</sup> Während der Stifter der Scheibe Michael Eggenstorfer als Abt wohl ein «bescheideneres» Sujet gewählt hätte,<sup>36</sup> mag die Szene mit dem weisen, prächtigen biblischen König durchaus seinem neuen weltlichen Status und Selbstverständnis entsprochen haben: Er markierte an seinem ehemaligen Amtssitz seine Präsenz als derjenige, der in weiser Voraussicht das Kloster der neuen Konfession zugeführt hatte. Für diese Interpretation spricht auch die ungewöhnliche Zusammenführung der Szenen des Besuchs der Königin von Saba, höfisches Gastmahl und Salomos Götzenanbetung. Während im linken Zwickelfeld der Wappenscheibe des Klosterpflegers Wilhelm Schupp Salomo als altertümlicher König mit zwei seiner Frauen vor der Statue einer heidnischen Göttin kniet,<sup>37</sup> ignoriert der Salomo in der von Eggenstorfer gestifteten Scheibe die Frau und die Statue neben ihm – er lässt sich nicht zum Götzendienst verleiten, sondern empfängt die Königin von Saba, die ihrerseits Salomos Weisheit preisen wird.<sup>38</sup> Zudem bietet das Gastmahl Salomos Gelegenheit zur Darstellung legitimer weltlicher Prachtentfaltung.

Abschließend stellt sich auch hier die Frage, woher Auftraggeber und/oder Glasmaler das moderne Groß Geigen-Ensemble und dessen Ikonographie kannten. Lienhard Brun, der für die anderen Glasgemälde für Allerheiligen Drucke von Mantegna und Burgkmair rezipierte, könnte über das Medium der Druckgraphik Vorlagen dazu gefunden haben.<sup>39</sup> Michael Eggenstorfer er-

35 Zu den letzten Jahren des Klosters Allerheiligen siehe Kurt Bünteli und Hans Peter Mathis, *Das ehemalige Kloster zu Allerheiligen in Schaffhausen*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2004, 15–17. Zur Biographie Michael Eggenstorfers siehe Scarpatetti, «Eggenstorfer» (wie Anm. 27), 56–58.

36 Das Kloster Allerheiligen war wegen der Unsittlichkeit und Prunksucht des Abtes Konrad Dettikofer (reg. 1466–1488) in Verruf geraten, siehe Bünteli und Mathis, *Das ehemalige Kloster zu Allerheiligen in Schaffhausen* (wie Anm. 35), 17; Wipf, «Eggenstorfer» (wie Anm. 25), 101–105. Abt Michael Eggenstorfer führte das Mönchskonvent ohne Ausschweifungen, beanspruchte aber dennoch die Formen kirchlicher Repräsentation etwa mit der Einrichtung einer Grabkapelle der Klosterkirche (siehe Bünteli, ebd., 16–18 oder Scarpatetti «Eggenstorfer» [wie Anm. 27], 53–54). Für Eggenstorfer als Förderer der Reformation siehe Wipf, «Eggenstorfer (Fortsetzung)» (wie Anm. 27), 129–144.

37 Für eine Abbildung siehe Hasler, *Schaffhauser Glasmalerei* (wie Anm. 20), 189 oder <http://www.sikart.ch/ImgRenderer.aspx?id=13923879> [31.01.2018]. Laut Hasler soll die Götzenanbetung Salomo ein «beliebtes Thema der Reformationskunst gewesen sein, die damit den katholischen Bilderkult an den Pranger stellen wollte» (ebd., 188). Hasler ist entgangen, dass der Glasmaler der Wappenscheibe für diesen Zwickel weitgehend einen Holzschnitt von Hans Burgkmair kopierte. Es handelt sich um die Götzenanbetung Salomos aus der Folge der sog. Weiberlisten, ca. 1519 (siehe Bartsch VII.201.4).

38 Für Salomos Weisheit siehe auch 2. Chronik 1, 1–12.

39 Für die Übernahme von Drucken Hans Burgkmairs siehe Anm. 35. Für die Drucke Mantegnas siehe Schneider, *Glasgemälde* (wie Anm. 23), 75. Zu den Fremdmustern und Vorlagensammlungen der Glasmaler siehe Hasler, *Schaffhauser Glasmalerei* (wie Anm. 27), 60–61.

scheint über seine Stiftungen, seinen Bücherbesitz und seine Korrespondenz als gebildete, kunstliebende Person. Sein persönliches Beziehungsnetz umfasste Geistliche, Weltliche, Reformatoren und Humanisten in Schaffhausen, Zürich, Konstanz, Wien, Wittenberg und Paris.<sup>40</sup> So hatte Eggenstorfer zumindest potentiell Zugang zu einschlägiger Information zum Musikleben in reformierten Gemeinschaften wie auch in den höfischen und urbanen Zentren.

\* \* \*

Der Brief an Zwingli und das Schaffhauser Glasgemälde beziehen sich auf ein vier- bzw. dreiteiliges Groß Geigen-Ensemble. Somit gehören sie zu den frühesten deutschen Quellen, die explizit ein einheitliches Ensemble einer Streichinstrumentenfamilie beschreiben bzw. darstellen. Zudem sind sie beide praxis- und realitätsbezogen – der Brieftext befasst sich mit der Fertigung eines Ensembles und das Glasgemälde stellt eine realistische höfische Musikszene dar.<sup>41</sup> Damit ergänzen sie das Wissen über Stimmung, Beschaffenheit und Repertoire solcher Ensembles, das aus Quellen wie das Tabulatur-Manuskript von Jorg Wiltzell 1524, Martin Agricolas *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg 1529), Hans Gerles *Musica Teusch* (Nürnberg 1532) hervorgeht.<sup>42</sup> Schließlich weisen beide Quellen darauf hin, dass in der reformierten Zürcher Region eine Musikpraxis gepflegt wurde bzw. bekannt war, die ihre Ausprägung in den maßgeblichen höfischen und/oder humanistischen Kontexten erhalten hatte.

40 Für Eggenstorfers weitreichendes Netzwerk siehe Wipf, «Eggenstorfer (Fortsetzung)» (wie Anm. 27 und ders., «Eggenstorfer (Schluss)» (wie Anm. 27), 161–173.

41 In der nordalpinen Ikonographie vor 1530 finden sich Groß Geigen-Ensembles nur allegorisch (Triumphzug Kaiser Maximilians I., Wagen der Lauten und Rybeben) oder in religiösen Gemälden (sog. Engelskonzert des Isenheimer Altars). Beides bildliche Kontexte, die sich nicht unmittelbar auf reale Musikpraxis beziehen lassen; siehe Papiro, «Groß Geige am Oberrhein» (wie Anm. 2).

42 Zu Wiltzell (D-Mu, 4<sup>o</sup> Cod. ms. 718) siehe Martin Kirnbauer und Crawford Young (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early Lute Tablatures in Facsimile*, Winterthur: Amadeus Verlag 2003 (Pratica Musicale 6), 261–274; Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), bes. 66–91; zur Einordnung von Agricolas Aussagen über die Groß Geigen siehe Bettina Hoffmann, *La viola da gamba*, Palermo: L'epos 2010 (Organologia 2), 135–143; zu Hans Gerle siehe Thomas Röder, «Gerle und Nürnberg», in: *BjBHM* 39 (2015), in Vorbereitung; sowie Hirsch, «Ensembles» (wie Anm. 2).