

Humanistische *amicitia* in musikdisziplinärem Kontext – Hans Judenkünigs Lehrbücher (1523) und ihre Rezeption im 16. Jahrhundert

Ab 1511 erschienen in der Offizin von Hieronymus Victor und Johannes Singriener in Wien mehrere Auflagen von Ciceros *Laelius sive De Amicitia Dialogus*,¹ eines der im Humanismus meistrezipierten und symbolreichen Werke, in dem eines der wiederkehrenden Themen des Humanismus – gepflegte Freundschaft – ausgiebig zum Ausdruck kommt. Die Freundschaft (»amicitia«) repräsentierte den Humanismus nicht nur als eine besondere Kommunikationsgemeinschaft – erinnern wir uns an die Sodalitäten oder die humanistische Briefkultur² – sie verkörperte auch die Ideale, die die Musikkultur des 16. Jahrhunderts, unter anderem die instrumentale Musikkultur, beeinflussten. Die *amicitia*, die nach Cicero »allen anderen menschlichen Gütern vorzuziehen« war (Cic. *Laelius*, 17),³ bildete »die vollkommenste soziale Lebensform« (Johannes Altenstaig, *Opusculum de amicitia*, 1519) und »das Ziel des Lebens« (Mutianus Rufus, 1510–1520er Jahre).⁴ Ihre

- 1 *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* (www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/): VD16 C 2867, VD16 C 2880.
- 2 Harald Müller, »Specimen eruditionis«. Zum Habitus der Renaissance-Humanisten und seiner sozialen Bedeutung«, in: *Beiträge zur Kulturgeschichte der Gelehrten im späten Mittelalter*, hrsg. von Frank Rexroth, Ostfildern 2010 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen, 73), S. 117–151; Johannes Klaus Kipf, »Humanistische Freundschaft im Brief – Zur Bedeutung von »amicus«, »amicitia« und verwandter Begriffe in Briefcorpora deutscher Humanisten 1480–1520«, in: *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter*, hrsg. von Gerhard Krieger, Berlin 2009, S. 491–509. Ein bekanntes Beispiel der humanistischen »amicitia« sind die *Epistolae et carmina sodalitatis litterariae ab a. 1491 usque ad a. 1505* von Konrad Celtis um 1500 (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3448).
- 3 Diese und weitere Übersetzungen von Cicero folgen Wilhelm Matthäus Pahl: www.gottwein.de/Lat/cic_philos/Lael01.php (27.05.2021).
- 4 Franz Josef Worstbrock, »Altenstaig, Johannes«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, hrsg. von dems., Bd. 1, Berlin 2008, Sp. 36–46: Sp. 43. Diese These hat bei Altenstaig allerdings eine ausgeprägt christliche Begründung

Mechanismen – mit einigen Variationen bei verschiedenen Humanisten – stützten sich auf die Übereinstimmung mit der Natur, die Tugend, den freien Willen, die selige Suche nach eigener Identität unter Gleichdenkenden, auch über soziale Hürden hinaus, sowie auf seelische Erneuerung. Die humanistische *amicitia* wurde unter zweierlei Aspekten verstanden: im Sinne einer persönlichen Bekanntschaft, wie sie in etwa unserem heutigen Verständnis von Freundschaft entspricht, aber auch – und diese Bedeutung ist inzwischen verloren gegangen – als »Einigung in gleichen Interessen« ohne persönliches Kennenlernen.⁵ Sie setzte die Bekanntschaft nicht zwingend voraus, sie kann als Selbststilisierung, als ein Instrument zur Identitätsfindung mit einer gleichgesinnten Gruppe oder Person, einem abwesenden oder auch nie gesehenen Freund verstanden werden (»aus mehreren Seelen wird gleichsam eine«).⁶ Cicero schrieb: »im wahren Freund erblickt jeder das Abbild seines eigenen Ichs. ... Deswegen sind abwesende Freunde anwesend, ... verstorbene Freunde leben.« Und in Bezug auf die Tugend als Grundlage der Freundschaft setzte er fort: »denn um der Tugend und Rechtschaffenheit willen lieben wir in gewissem Maße selbst solche Personen, die wir noch nie gesehen haben.«⁷ Der Universalgelehrte Agrippa von Nettesheim (1486–1535) sprach seine Briefadressaten größtenteils nur als »amicis« an, ohne die Namen zu verwenden.⁸ Diese Suche nach Gruppenidentität und der direkten oder indirekten Zugehörigkeit zu einem Kreis aufgrund gleichgerichteter Interessen und

(*Opusculum de amicitia*, Hagenau: Heinrich Gran 1519, VD 16 A 1979). Fidel Rädle, »Rufus, Mutianus«, in: ebda., Bd. 2, Berlin 2013, Sp. 377–400: Sp. 391. Matianus Rufus formulierte unter den Zielen des Lebens »iusticia, temperantia, patientia, concordia, veritas et unanimes amicitia« (»Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Geduld, Einheit, Wahrheit und liebevolle Freundschaft«).

5 J. K. Kipf, Humanistische Freundschaft (wie Anm. 2), S. 497 und 501.

6 »Nam cum amicitiae vis sit in eo, ut unus quasi animus fiat ex pluribus« (»Das Wesen der Freundschaft besteht ja gerade darin, dass aus mehreren Seelen gleichsam eine wird«), Cic., *Laelius*, 92 (wie Anm. 3). J. K. Kipf, ebda., S. 496, siehe auch die dort zitierte Literatur.

7 Passagen aus Ciceros *Laelius*: »Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt et egentes abundant et imbecilli valent et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt.« (»Denn im wahren Freund erblickt jeder das Abbild seines eigenen Ichs. Deswegen sind abwesende Freunde anwesend, haben dürftige Überfluss, sind schwache stark, und – was noch seltsamer klingt – verstorbene Freunde leben.«). »Nihil est enim virtute amabilius, nihil, quod magis adiciat ad diligendum, quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos, quos numquam vidimus, quodam modo diligamus.« (»Nichts ist ja liebenswürdiger als die Tugend; nichts zieht das Herz mehr zur Liebe an; denn um der Tugend und Rechtschaffenheit willen lieben wir in gewissem Maße selbst solche Personen, die wir noch nie gesehen haben.«) Cic., *Laelius*, 23, 28 (wie Anm. 3).

8 Siehe Wolf-Dieter Müller-Jahncke, »Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius«, in: F. J. Worstbrock (Hrsg.), Die deutsche Literatur (wie Anm. 4), Bd. 1, Sp. 23–36: Sp. 27.

Einstellungen eröffnet in der Forschung die Perspektive für das Verständnis von Paratexten in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts und erklärt bisher so gut wie nicht erforschte soziokulturelle Kontexte, nämlich die Motivation der Entstehung, die historische Rezeption und die Überlieferung dieser Quellen im kulturhistorischen Diskurs. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei pädagogische Werke, denn *amicitia* stand auch in der Pädagogik für gemeinsame Einstellungen und Einigkeit in der Methodik und den Zielen.⁹

Hans Judenkünigs Drucke *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide bei Johannes Singriener in Wien 1523 erschienen, gehören neben den Publikationen von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511) und Arnolt Schlick (*Tabulaturen etlicher Lobgesang*, Mainz 1512) zu den ersten Lehrbüchern für Instrumentalmusik und sind die ersten gedruckten Sammlungen von in deutscher Lautentabulatur gesetzten Stücken für »Lautten und Geygen«.¹⁰ Die Ergebnisse der bisherigen Forschung beziehen sich vor allem auf die Analyse der Lautentechnik von Judenkünig.¹¹ Die Drucke bekamen nur eine erste knappe Beschreibung, wobei die biographischen Daten zu Judenkünig nach wie vor spärlich und zum Teil fehlerhaft blieben.¹² Es ist nicht bekannt, ob und

9 Die Anleitung zur Methode des Lernens von Erasmus von Rotterdam trug beispielsweise den Titel »De ratione studii ad amicum quendam epistola«, in: *Familiarium colloquiorum formulae*, Köln: Peter Quentel 1522, VD16 (wie *Anm. 1*) E 2336, E 3590, Bg. e i^r-e ii^r.

10 Hier wird Bezug auf das Exemplar von Judenkünig aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (MS47356) genommen: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338>. In diesem Band sind beide Werke zusammengebunden. Die manuelle Folierung (Tinte), die in der handschriftlichen Lautentabulatur des Stephan Craus (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 18688) fortgesetzt wird, weist darauf hin, dass auch dieses Heft zu den beiden Drucken von Judenkünig gehörte. Vgl. das Vorwort des Herausgebers in: *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Adolf Kocirz, Wien 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 37), S. XLV–XLVI. Zur einheitlichen Datierung beider Drucke im Jahr 1523 siehe die einleitenden Texte von Martin Kirnbauer in: *Frühe Lautentabulaturen in Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und dems., Winterthur 2003 (Practica musicale, 6), S. 271f. Zur früheren Diskussion der Datierung der *Introductio* siehe Adolf Kocirz, »Der Lautenist Hans Judenkünig«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6 (1905), S. 237–249: S. 243.

11 Vgl. vor allem Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 11), Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901 (Beihefte der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, 3), und Hans Radke, »Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts«, in: *Acta Musicologica* 52 (1980), S. 134–147.

12 Siehe in: A. Kocirz (Hrsg.), *Österreichische Lautenmusik* (wie *Anm. 10*), S. XVII–XXIII, und A. Kocirz, *Der Lautenist* (wie *Anm. 10*). Aus der Biographie Judenkünigs ist bekannt, dass er aufgrund seiner belegbaren Mitgliedschaft in der Gottsleichnams- bzw. Fronleichnamsbruderschaft bei St. Stephan 1518 bis 1525 in Wien im so genannten Gundlachhaus (ab 1548 »Köllner

inwiefern Judenkünig humanistische Einstellungen teilte, und ob er sich zu einem humanistischen Kreis zugehörig zeigte, obgleich in der Musikwissenschaft die Idee kursiert, dass der Lautenist wegen seiner zwanzig Horaz-Oden in der *Introductio* zum Kreis von Konrad Celtis gehöre.¹³ Doch was schrieb Judenkünig in seinem Paratext zur *Introductio*? Welche ästhetischen und pädagogischen Ideale und Ziele vermittelte er tatsächlich? Zu fragen ist auch, welche Vorbilder Judenkünig hatte und in welchem Zusammenhang seine Einsichten mit der humanistischen *amicitia* standen. Die Bilder (Holzschnitte) aus den Büchern Judenkünigs sprechen für die Ideale, welche Singriener und Judenkünig zu realisieren suchten und die auf die repräsentative Musikkultur zur Zeit Maximilians I. zurückgingen. Diesen Fragen ist der erste Teil dieses Beitrages gewidmet.

Judenkünigs Lehrbücher entstanden in einer Phase der zunehmenden Aufwertung der *musica practica* innerhalb der *ars musica* gegenüber der *musica theoretica*. Es war notwendig, die eigentlichen praktisch-musikalischen Kenntnisse und das praktische Können (*exercitium, usus*) als Unterrichtsstoff aufzubereiten. Das verlangte die Schaffung eines neuen Lehrbuchtyps – einer instrumentalen Schule. Am Beispiel von Judenkünigs Büchern in Wien kann man sehen, wie eng man an der etablierten universitären spekulativen Musikdisziplin mit dem entsprechenden Unterrichtsmaterial festhielt, gleichzeitig aber nach alternativen Wegen, einer maximal einfachen, jedem verständlichen Anleitung zum Instrumentenspielen suchte. Auch die neue humanistische Pädagogik wirkte auf die Herausbildung eines neuen Lehrbuchtyps.¹⁴ Instrumentales *exercitium* und manueller

Hof«), einem der Handelszentren Wiens, nahe der Universität wohnte. Es wird vermutet, dass er auch vor 1518 in Wien oder der Wiener Gegend war und 1526 starb. Im Gedenkbuch der Gottleihnamsbruderschaft gibt es Eintragungen zu Hans Judenkünig vom zweiten Quartal 1518 bis zum zweiten Quartal 1525 (nicht 1526!): Wien, Diözesanarchiv, Handschriften, Rechnungsbuch der Gottleihnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1513, ohne fol. Hans Singriener wurde dort fast gleichzeitig, vom ersten Quartal 1518 bis zum dritten Quartal 1525, eingetragen, allerdings dann noch einmal vom zweiten bis zum vierten Quartal 1528, derweil Judenkünigs Name mit dem Sterbekreuz markiert ist. Die fehlerhafte Behauptung, Judenkünig sei bis zum zweiten Quartal 1526 ins Buch eingetragen, zieht sich von den erwähnten Schriften Koczirzs bis hin zu Martin Just, »Judenkünig, Hans«, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 10, Berlin 1974, S. 638, und über spätere Arbeiten hinaus.

13 A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie *Anm. 10*), S. 241.

14 Über die Musik als Wissensfach im 16. Jahrhundert, das sich ausbreitende Verständnis der *musica* als *exercitium* und *usus* statt *disciplina* oder *scientia* und zeitgenössische sachliche Erörterungen über Musik siehe Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 243–257. Zur Wirkung des Humanismus auf die Musiklehre siehe auch ders., »Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 40 (1985), S. 313–320;

usus wurden somit neue Bildungswerte. Inwieweit Judenkünigs Werke in dieser Entwicklung verankert waren, wird im zweiten Teil dieses Beitrags dargestellt.

War Hans Judenkünig ein Humanist?

Auf diese Frage gibt es keine eindeutige Antwort, zumindest zeigen seine Bücher, dass Judenkünig sich selbst als einem humanistischen Kreis zugehörig betrachtete. Seine Einleitung zur *Introductio* knüpft an viele humanistische Motive und Symbole an. Gleich zu Beginn verwendet Judenkünig eine typisch humanistische Passage und geht auf die Vorfahren und deren umfassende Studien (»variis studiorum generibus«) ein, in denen er die Vorbilder und Quellen für das Bestehende, aber auch für das zu Erfindende sieht.¹⁵ Weiter geht er auf die Motive der Tugend, des Fleißes und harter Arbeit ein und deutet sie als unabdingbaren Weg zum Erreichen seines Ideals, umfassender Bildung. Der Spruch »zur Lampe des Kleantes arbeiten« leitet zu einem der weit verbreiteten Commonplace-Bücher des frühen 16. Jahrhunderts über – *De honesta disciplina* (1504) des florentinischen Humanisten Petrus Crinitus – und symbolisiert humanistisch fundierte, gründliche Studien.¹⁶ Der damit konnotierte Begriff »Licht« als Metapher für das Aufkommen neuen Wissens erscheint eigentlich erst in späteren Abhandlungen. Interessanterweise beziehen sich die beiden folgenden Beispiele auf frühere Zeiten bzw. sogar auf Wiener Quellen, die Judenkünig wahrscheinlich gekannt hat: Mit Georg Rhaus Anmerkung »si tuo sub nomine in lucem prodiret« (»wenn es unter deinem Namen ans Licht käme«) zu Václav Philomathes' *Musicorum Musices* (Wien 1512) ist im oben ausgeführten Kontext nicht nur der allgemeine Ausdruck »im Druck erscheinen lassen« gemeint, sondern auch ganz speziell das neue

ders., *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54), S. 649–686, sowie ders., »Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8/1), S. 69–98: S. 77–79.

15 Die Einleitung zur *Introductio* mit Übersetzung befindet sich im Anhang.

16 Petrus Crinitus, *Commentarii de honesta disciplina*, Florenz: Philippus de Giunta 1504, Bg. A [1]^r (»ad Cleantis lucernam«) und eine lateinische Edition in <http://asklepios.chez.com/crinitus> (30.12.2021). In der Sammlung Lateinischer Sprichwörter von Johann B. Anger wird der Ausdruck »ad Cleantis lucernam« mit dem Öl der Lampe konnotiert, denn es solle nach einem »mit dem höchsten Fleiße ausgearbeiteten Werke« riechen. Der Spruch bezieht sich auf jene, »welche beim Lichte studieren und gelehrte Werke verfertigen. *Ad Cleantis lucernam (olet)* [heißt,] es riecht nach der Lampe des Kleantes, der ein sehr fleißiger Philosoph, und Nachfolger des Zeno war.« Johann B. Anger, *Wörtliche und ursprüngliche Erklärung, nebst Anwendung der, in dem zweyten Grammatikal-Schulbuche enthaltenen lateinischen Sprichwörter*, Wien 1798, Nr. 99, S. 29f.

humanistische Lehrbuch.¹⁷ Martin Agricola verwendete das Wort Licht für die humanistische *musica poetica*, die unter den freien Künsten »nicht allein für sehr nützlich/ sondern auch nötig geachtet wird« und »bisher [vor 1528] gleich wie ein liecht / unter einem scheffel / verborgen gelegen hat«. In diesem Zusammenhang ist auch der Ausdruck zu verstehen, dass fleißiges Üben die Musik heller und klarer macht.¹⁹ Das Gleichnis vom »Licht unterm Scheffel« aus der Bergpredigt ist hier jedoch auch mit biblischer (lutherischer) Bedeutung beladen, völlig im Einklang mit den protestantischen Ansichten von Martin Agricola.

Ein anschließender Textabschnitt aus Judenkünigs *Introductio* mahnt (wieder einmal mit Bezug auf die Gelehrten), »für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben« (siehe Anhang). Hierin lässt sich ein indirekter Hinweis auf Ciceros *De officiis* und *De Amicitia Dialogus* sehen, die schon 1512 unter dem Titel *De officiis libri tres, dein Laelius* bei Vietor & Singriener in Wien erschienen waren.²⁰ Das drei Jahre früher in Wien bei Johann Winterburger gedruckte *Opusculum Musices* von Simon de Quercu, ein Vorgänger von Judenkünigs Lehrbüchern, prunkt ebenso mit einem Zitat über den Wert der beständigen *exercitatio*, diesmal mit einem direkten Hinweis auf das Werk des römischen Autors (»Cicerone in officiis«).²¹ Wenn Judenkünig zur musikalischen Ausbildung übergeht, kommt das in musiktheoretischen Werken des 16. Jahrhunderts oft präsenste Thema der therapeutischen Wirkung der Musik vor²² (siehe Anhang, zweiter Absatz). Von Belang sind hier die sinnliche Bindung zwischen Musik und menschlicher Natur, die seelische Erneuerung und die Erholung von »lähmenden Gefahren« und »ermüdender Beschäftigung«. Tugend und Sittlichkeit seien die erstrebenswerten Ziele jeder Ausbildung, auch in der Instrumentalmusik. Dies soll die

17 *Venceslai Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quattuor*, Wittenberg: Georg Rhau 1534, siehe die Widmung des Druckers an Johann Brossen, Bg. A iij^r, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/tit/BV001466133>.

18 Martin Agricola, *Musica instrumentalis*, Wittenberg: Georg Rhau 1528, Einleitungsbrief an Georg Rhau, Bg. A ij^r <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10187555.html>.

19 »die Musica auch/ wie andere künste/ mit der zeit durch stete vbung und gebrauch/ heller vnd klerer herfür an tag komen«. Ebda., Bg. A ij^v.

20 VD16 (wie Anm. 1) C 3158.

21 Simon de Quercu, *Opusculum Musices*, Wien: Johann Winterburger 1509, Peroratio, Bg. [f iiiij]^v, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10990053?page=60,61.

22 K.W. Niemöller, Die Musik (wie Anm. 14), S. 252f.

23 Ähnlich erscheint diese Passage in dem eben erwähnten Quercus *Opusculum* und später in der Lautenlehre von Hans Newsidler: S. de Quercu, *Opusculum* (wie Anm. 21), Bg. a ii; Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Kuenstlich Lautenbuch*, Nürnberg: Johann Petreius 1536, VD16 (wie Anm. 1) ZV 11665, Teil II, Bg. A ii^v–A iii^r, <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5126430> (30.12.2021).

Menschen mit den Vorfahren und den Nachkommen vereinen, und die Bildung von Kindern bzw. Jugendlichen und den Bezug zwischen den Lernenden und Lehrenden regeln. Das Üben in der Instrumentalmusik ist somit ein Bindeglied zwischen den sozialen Ständen, denn, wie Judenkünig schreibt »*wer auch immer du bist*, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser [Lauten-, Geigen-]Instrumente« (siehe Anhang, letzter Absatz). Hier zeigt sich eine Parallele zu der in humanistischer Bildung begründeten Identität unter Gleichgesinnten und damit zu der humanistischen *amicitia*. Nicht zufällig erwähnt Judenkünig in seinen Büchern das »freuntlich sayttenspil«. ²⁴

Sein Wiener Umfeld weist außerdem eine blühende *amicitia* auf, und es ist anzunehmen, dass Judenkünig in diese Kreise selbst involviert war. Sein Verständnis der Aufgaben von Bildung und dem Musizieren verbindet ihn darüber hinaus sowohl mit früheren als auch mit späteren musikalischen Abhandlungen, die auf *amicitia* auf verschiedene Weise explizit eingehen. Ottmar Luscinius, der 1505 an der Universität Wien immatrikuliert wurde und später dort Musikvorlesungen hielt, pflegte Freundschaft mit Nikolaus Gerbel, der ab 1502 und erneut ab 1512 an der Universität Wien studierte und zum Kreis der Celtis-Schüler und den Mitgliedern des *Collegium poetarum* (1505–1506) gehörte. ²⁵ Luscinius begleitete seine *Musicae institutiones* (Straßburg 1515) mit einem Hexastichon Gerbels und widmete sein Werk den »geschätzten Freunden Symphorian Altbießfer (Pollio) und Johannes Rudolphinger« (»charissimis amicis Symphoriano Pollioni, & Ioanni Rudolphingio«) in Straßburg. Eingeleitet wird das Buch mit der Wendung, von Freunden zur Publikation aufgefordert worden zu sein (»ROgatus aliquoties ab amicis«). ²⁶ Die *amicitia* strahlt hier auf einen breiten Kreis von Interessenten aus, die nicht näher benannt werden, und bezieht sich explizit auf den Unterricht an der Wiener Universität und die dortigen Studenten. Die *Musicae institutiones* entstanden offenbar in Anbetracht des Mangels an Lehrmaterialien und mit Rück-

24 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geeygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 (wie Anm. 1) J 1030, Bg. a ij^r. Zum Digitalisat siehe Anm. 10.

25 Klaus Wolfgang Niemöller, »Othmar Luscinius, Musiker und Humanist«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), S. 41–59: S. 45f.; Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1971, S. 33; Heinrich Grimm, »Gerbellius, Nikolaus«, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 249f., www.deutsche-biographie.de/pnd118985949.html#ndbcontent (30.12.2021).

26 Othmar Nachtgall (Luscinius), *Musicae institutiones*, Straßburg: Johannes Knobloch 1515, VD16 (wie Anm. 1) N 29, Bg. a ii^r; vgl. K. W. Niemöller, Othmar Luscinius (wie Anm. 25), S. 50. <https://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00008160/images/index.html?id=00008160&groesser=&fip=qrseneayaeayanztzytzeayaxsqrs&no=33&seite=7> (30.12.2021).

bezug auf Luscinius' eigene Lehrtätigkeit an der Wiener Universität.²⁷ Judenkünig war wohl mit dieser Problematik vertraut. Beide, Judenkünig und Luscinius, beschwerten sich über den verschwenderischen Lebensstil der Studenten. Außerdem kannte Judenkünig Nicolaus Gerbel womöglich durch die Offizin von Victor und Singriener in Wien, denn Gerbel arbeitete 1512–1514 zusammen mit Alantsee und Singriener und betreute im humanistischen Sinne publizierte Texte.²⁸

Das erstmals 1512 in dieser Offizin publizierte *Musicorum Musices* von Philomathes erwähnt in der zweiten, Leipziger Auflage 1518 im Epigramm von Christoph Hegendorf: »lector amice«, die Formel, die oft als »geneigter Leser« übersetzt wird, die aber wohl auch eine nicht näher bezeichnete Gruppe von Gleichgesinnten meint.²⁹ Johann Frosch appelliert in *Rerum musicarum opusculum* (Straßburg 1535) ebenso an den »geneigten Leser« (»Lector amice«).³⁰ Im Musiklehrbuch des 16. Jahrhunderts ist des Öfteren die aktive Beteiligung von Verbündeten oder Freunden sichtbar, die in personifizierter, abstrakter oder abwesender Form lesen, rezipieren, empfehlen und auffordern. Stärker wird das Motiv im oben erwähnten Widmungsbrief von Georg Rhau in Václav Philomathes' Ausgabe (1534) deutlich, in welchem die Aufgabe und die schon erbrachten Leistungen »unseres Freundschaftsbundes« (»amicicæ nostræ«) angesprochen

27 »Rogatus aliquoties ab amicis, ut musicas institutiones, quas olim in freque[n]ti Vienen[s]is Academię auditorio p[ro]fessus sum, hic in natali solo æreis notis excribi curarem, quo studiosa iuuentus hanc disciplinam tanqua[m] aliarum omniu[m] altricem & ornamentum, studiorum suoru[m] suppellectili adjiceret, diu ut id agerem, non suppetebat ocium.« (»Mehrfach wurde ich von Freunden gebeten, die musikalischen Unterweisungen, die ich einstmals vor der zahlreichen Zuhörerschaft der Wiener Akademie gelehrt habe, hier zurück in der Heimat in metallenen Zeichen [d. h. mit Drucklettern] zu fixieren, damit die eifrige Jugend diese Lehre gleichsam als Nahrung und Schmuck aller anderen der Ausstattung ihrer Studien hinzufüge. Lange fehlte mir die Zeit, das zu tun.« Ebda., Bg. a ij^r. Begrifflich geht der Wunsch, eine institutio zu verfassen, sicherlich auch auf Boethius' *De institutione musica*, einen Standardunterrichtsstoff der musica speculativa, zurück. In der Tat überliefert die Universität Wien aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert nur spärliche Hinweise auf die Musiklehrbücher innerhalb des Quadriviums. Susana Zapke, »Musik«, in: *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart 2018, S. 491–509: S. 498.

28 H. Grimm, Gerbellius (wie *Anm.* 25).

29 *Wenceslai Philomathis de Nova Domo Liber Musicorum Quartus*, Leipzig: Valentin Schumann 1518, VD16 (wie *Anm.* 1) ZV 12450, Bg. [a i]^v, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000209D000000000> (30.12.2021).

30 Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Straßburg: Peter Schöffer 1535, Præfatio, ohne Bogensignatur, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ259716800 (30.12.2021).

werden.³¹ In der noch eindeutiger humanistisch formulierten Einleitung von Michael Toxites Rheticus zu Philomathes' Buch (Straßburg 1543) wird der Freundschaftsschluss (»amicitias[ue] iungit«) als eine der heilenden Eigenschaften der Musik aufgezählt.³² Auch eines der weit verbreiteten Lehrbücher des Jahrhunderts, die *Musica* von Nikolaus Listenius (Wittenberg 1537 und Nürnberg 1549), beginnt mit dem Satz: »I have put together the elements of music since my friends have demanded their publication.«³³ Fordernde amici bilden seinen humanistischen Kreis, zu dem unter anderen Valentin Chuden gehörte, der die Ansprache an die Leser in der *Musica* gänzlich in der humanistischen Common-place-Tradition dichtete.³⁴

Auch die instrumentalen Lehren machen hier keine Ausnahme. Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511) spricht seinen Dialogpartner, Andreas Silvanus (Waldner), als »güte[n] freünd« an.³⁵ Martin Agricola »wil ... vleissig vnd freundlich gebeten vnd vermanet haben alle namhafftige Musicos vnd solcher kunst erfarne / sie wöllen jnn Christlicher meinung diese edle kunst jhren nehisten zu nutz herfür an tag zubringen mütlichen vleis fürwenden.«³⁶ Seine »Freundlichkeit« ist freilich für *alle* ausgebildeten Musiker bestimmt, obgleich die Bitte christlich gefärbt ist.

Zur Identität unter humanistischen Gemeinschaften gehört die Selbstrepräsentation durch das eigene Werk und dessen Verortung im Rahmen ähnlicher Werke. Im Fall von Judenkünig bedeutet das die Angleichung seiner Lehrbücher an die zeitgenössischen humanistischen Drucke, unter anderem durch die Verwendung

31 V. Philomathes, *Muscorum* (wie *Anm. 17*), Bg. A ij^v. Dies ist von der persönlichen Dedikation an Johann Brossen als »integerrimo viro ... Monasterij ... prefecto, amico & Patrono suo singulari« (»dem höchst rechtschaffenen Mann ... Klostervorstand, Freund und einzigartigen Schutzherrn«) zu unterscheiden.

32 *Venceslai Philomathis de Nova Domo Mysicorum libri quattuor*, Straßburg: Jacob Frölich 1543, Bg. A iij^v http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ254863107 (30.12.2021).

33 Zur Benutzung des Buches von Listenius während des 16. Jahrhunderts siehe K. W. Niemöller, *Untersuchungen* (wie *Anm. 14*), S. 54; Übersetzung des Zitats nach Nicolaus Listenius, *Musica*, übers. von Albert Seay, Colorado 1975 (Colorado Collge music press translations, 6), S. 1. Im Original lautet der Satz: »Collegi elementa Musices, quorum æditionem cu[m] à me flagitassent amici, duxi libellum tibi potissimum, illustris Princeps, dedicandum esse, ut nominis tui auspicio foelicius exiret in publicum.« Nikolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg: Johann Petreius 1549, Bg. a 2^r https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11283963_00003.html (30.12.2021).

34 Ebda., Bg. [a 1]^v.

35 Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel: Michael Furter 1511, Bg. A iij^r, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011703-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011703-7).

36 Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1532, im »Beschluss dis Büchleins«, ohne Bogensignatur.



Abbildung 1: Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaris introductio*, Wien: Hans Singriener [1523], VD16 J 1031, Holzschnitt fol. 1^r/Bg. [A i]^r; identisch mit dem Holzschnitt fol. 13^r/vor Bg. [a i]^r aus Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 J 1030, beide Drucke Österreichische Nationalbibliothek Wien, MS47356; <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338> (Bild 8 und 32)

von weiteren, damals sofort erkennbaren Zeichen und Symbolen. Diese können sowohl abstrakte Leitthemen (Tugend, Fleiß, Symbolik der Laute usw.) als auch personifizierte Motive (»Eigentumsmarken«) darstellen.

Die *Introductio* und *Uunderweisung* sind jeweils mit zwei großen identischen Holzschnitten versehen: Einer zeigt den jeweiligen Titel, fol. 1^r und 13^r,³⁷ und der andere eine Musizierszene, fol. 4^v und 14^f (Abbildung 1 und 2). Das erste Bild (siehe Abbildung 1) zeigt einen architektonischen Rahmen, eine für Renaissance-Drucke typische Titelbordüre, die hier mit vier Wappen an jeder Ecke und Judenkünigs Schild mit seinen Initialen »H I« (unten mittig) dekoriert ist. Nicht jedes

³⁷ Die Folio-Angaben hier und im Folgenden beziehen sich auf die moderne Bleistift-Folierung in der unteren linken Ecke des Wiener Exemplars.

dieser Wappen lässt sich deuten. Es ist jedoch klar, dass der Druck seine Repräsentationsfunktion auf zwei Ebenen zu erfüllen versucht: Die Verwendung von österreichischen Elementen des Reichswappens deutet nicht nur auf den 1523 regierenden Landesfürsten, Ferdinand I., hin. Sie platzieren das Werk in einer Reihe hochangesehener Literatur und verbinden es mit der Tätigkeit des *Collegium poetarum* in Wien (seit 1501) und den humanistischen Drucken, die Singriener (bis 1514 Singriener & Vietor) in der zweiten und dritten Dekade des Jahrhunderts herausgegeben hat. Der österreichische Bindenschild (oben links) findet sich seit 1388 im Siegel der Wiener Artistenfakultät.³⁸ Das Allianzwappen für Neu-Österreich und Altburgund (unten rechts) ist ein Teil des Wappenschildes Maximilians I. In dieser Gestalt, als Zentrum des Doppeladlers im Reichswappen, kommt es auch in den Insignien des *Collegium poetarum* von 1504 (Szepter, Dichterlorbeer) vor.³⁹ Beide Wappen sieht man auch an den Seiten der sogenannten Celtiskiste (1508).⁴⁰ Das Allianzwappen für Altburgund und Altungarn (unten links) wurde ebenfalls von Maximilian I. geführt. Das Wappen in der oberen rechten Ecke ist leider nicht recherchierbar. Holzschnitte mit Kombinationen von vier oder fünf Wappen nutzte Singriener überwiegend für humanistische, unter anderem panegyrische Drucke. Der Bindenschild nahm dabei stets die Position in der oberen linken Ecke ein, z. B. in Adrian Wolfhard, *Panegyris ad Caesarem Maximilianum* (1512), *Pindari ... Bellum Troianum, ex Homeri* (1513) und Chelidonium, *Voluptatis cum virtute disceptatio* (1515). Prachtvolle Holzschnitte mit einem viereckigen Wappenensemble, allerdings anderen als bei Judenkünig, zeigen sich auch im oben erwähnten *Laelius, Sive De Amicitia Dialogus* von Cicero (1511), Erasmus' Übersetzung von Euripides (1511) und in den Ausgaben von Sallust und Ovid (1511 und 1513).

38 Für die Konsultation in Fragen der Heraldik und die mühsame Suche nach unbekanntem Wappen bedanke ich mich ganz herzlich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajic, Institut für Mittelalterforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zum Siegel der Artistenfakultät siehe *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/wappen-siegel-und-fahnen> (30.12.2021).

39 Ebda., <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum> (30.12.2021) Adolf Koczirz erwähnte zwei Wappen, das obere links und das untere rechts, ohne die anderen zu deuten. Das vorhandene österreich-burgundische Wappen veranlasste Koczirz, den Druck der *Introductio*, des ohne Datum erschienenen Buches von Judenkünig, in die Zeiten von Maximilian I., 1515–1519, zu datieren. Diese Hypothese ist insofern fraglich, als das Wappen auch später von Ferdinand I. geführt wurde. Vgl. A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 243.

40 Ebda., <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum> (30.12.2021).

Eine andere Tendenz in der Repräsentation zeigt sich durch das Anbringen des personifizierten Schildes von Judenkünig inmitten der Reichswappen. Wie ein Überblick über die Drucke der Offizin von Singriener zeigt, war dies ein außergewöhnliches Vorgehen. In den 1520er Jahren hinterließen vor allem die Drucker oder Buchhändler eine »Eigentumsmarke«, wie z. B. die Brüder Alantsee oder Singriener selbst, nicht aber die Autoren. Die Druckerwappen wurden außerdem in das Laub- oder Puttenwerk oder in die Säulenensembles integriert, und nicht in einer Reihe mit den Reichswappen oder gar größer als die anderen Wappen dargestellt.⁴¹ Judenkünigs Wappen ist ein demonstratives Zeichen für die Repräsentation des Ichs als Autor und mindestens gleichberechtigtem Teilnehmer im Verkehr von neuen, vor allem humanistischen Drucken. Ohne Zweifel verfolgten Singriener und Judenkünig damit kommerzielle Zwecke. Doch diese Position steht auch im Einklang mit der Ideenwelt Judenkünigs. Seine Anrede an *alle* und die Verwendung der Du-Form in der *Introductio* – »Egal wer Du bist, fange mit dem Ausüben (exercitium) der musikalischen Instrumente an« (siehe Anhang) – ist vereinbar mit dem Anspruch auf Gleichrangigkeit der abgebildeten Wappen des Titelholzschnitts untereinander und zielt auf die Identität in einer die sozialen Schichten übergreifenden humanistischen Gemeinschaft.⁴² Das für diese Gemeinschaft geltende wesentliche Wertekriterium »Tugend«, erreicht durch Arbeitsleistung, unter anderem auch handwerkliche Fertigkeit, wurde im Wappen des Lautenisten selbst festgehalten. Das Erscheinungsbild des Wappens ist den so genannten »Hausmarken« oder »Steinmetzzeichen« ähnlich. Es hatte damals eindeutig Zunftcharakter und wies zusätzlich auf Allianzbildungen und handwerkliche Arbeit hin. Es ist dabei irrelevant, dass dieses Wappen mit großer Wahrscheinlichkeit eine Nachahmung und kein tatsächlich von Judenkünig geführtes Zeichen war.⁴³

41 Vgl. das Insigne »IS« (S um I geschlungen) für Johannes Singriener im Impressum oder auf den Titelholzschnitten in Johannes Andreae, *Lecture* (1520), [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022480-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022480-7) (Scan 4); Johann Fabri, *Ettliche Sermon* (1528); Joachim Vadianus, *Aegloga, cui titulus. Faustus* (1517); der gleiche Druckstock in Drucken von Bartholomaeus Coloniensis, *Dialogus Mythologicus* (1518), Plinius, *Liber Septimus Naturalis Historiae* (1519) usw. Zur anderen Variante, bei der Singrieners Druckerzeichen mitten unter die Säulenrahmen eingefügt ist, siehe Johann A. Brassicanus, *In Gallum Nuper Profligatum* (1525). Das Alantsee-Wappen findet sich zum Beispiel bei Leonardo Bruni, *Comedia Poliscene* (1516).

42 Harald Müller beschreibt die Verwendung der Du-Form (»Tuismus«) als Demonstration eines Erkennungswertes. H. Müller, *Specimen eruditionis* (wie [Anm. 2](#)), S. 130.

43 Die Deutung von »Judenkünigs Wappen« bei Musikhistorikern ist sehr unterschiedlich und fantasie reich. Für Adolf Koczirz ist es »ein »redendes« [Buchwappen]. Die drei mystischen Zeichen des Mittelstücks in griechischer Kreuzform« hielt er »für drei verschieden gestaltete Schlagfedern

Der zweite Holzschnitt wird in der Literatur als eine Musizierszene mit zwei Musikern, einem Lautenisten und einem Gambisten mit einer »Geyge« oder »Großgeige«, in einer »mittelalterlichen deutschen Stube« beschrieben (siehe Abbildung 2).⁴⁴ Neben der bloßen Darstellung eines spielenden Duos (auch einer, im humanistischen Sinne, Allianz von zwei Musikern), verdeutlicht das Bild durch seine Symbolik soziale Räume und die Rolle der instrumentalen Musik im

(ohne und mit Handgriffen), also die altherwürdigen Sinnbilder des Saitenspiels und zugleich Hinweise auf den Beruf des Mannes, dessen Name durch die lateinischen Initialen angedeutet ist.« Interessant für den humanistischen Aspekt ist weiterhin die Existenz von griechischen Buchstaben im Zeichen, was aber mit keiner anderen Verwendung des Griechischen bei Judenkünig belegt werden kann: »Nicht zu übersehen ist auch das durch das griechische Kreuzzeichen ausgedrückte Symbol, das die Anfangsbuchstaben des Namens des ›Judenkünigs‹, I und X, in sich begreift.« A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 242. Weder lassen sich die Zeichen genau deuten, noch ist ihre Herkunft zu klären. Das der Hausmarke ähnliche Zeichen ist atypisch. Die Hausmarke besteht aus zwei Grundfiguren, einem Schaft und einem Schrägkreuz, die in der Regel nicht kombiniert wurden. Außerdem ist der Schaft nicht abgeknickt, abgewinkelt oder mit anderen Schrägschäften versehen, was eine echte Hausmarke ausmachen könnte. (Für diese Auskunft bedanke mich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajc.) Einzelne, sehr ähnliche Elemente in Judenkünigs Zeichens finden sich unter den Grundzeichen für Hausmarken und Steinmetzzeichen vom Donauraum bis nach Skandinavien. Vgl. Andreas Ludwig Jacob Michelsen, *Die Hausmarke. Eine germanistische Abhandlung*, Jena 1853, Taf. I, Nr. 18, und Nr. 36, Taf. II., Nr. 11, Taf. III, Nr. 22; A. Maria Frank, *Hausmarken und Hauszeichen*, St. Pölten 1944 (Niederdonau, 106), S. 9, Nr. 38. Nicht feststellbar ist, ob Judenkünigs Zeichen irgendeinen Bezug zu den zahlreichen Wiener Zünften hat. Festzuhalten ist dagegen die Funktion, die Judenkünigs Zeichen hatte, auch wenn es ein Pseudozeichen war: Traditionsgemäß wurden die Hausmarken von stadtbürgerlichen Personen geführt, die diese als Eigentums- oder Unterschriftzeichen verwendeten. Im 16. Jahrhundert hatten die Zeichen sowohl handwerkliche wie auch repräsentative Bedeutung. Siehe z. B. Andreas Eiyneck, »Hausmarken – geheimnisvolle Zeichen an Häusern und Antiquitäten«, in: *Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes* 58 (2012), S. 175–214. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Judenkünig hier seine »Berufsbezeichnung« als Musiker hinterließ. Parallel dazu kann das »Wappen« von Hans Gerle auf dem Titelholzschnitt vom 1530 in seiner *Musica Teusch* 1532 gesehen werden: Es stellt eine Laute mit den Initialen »H. G.« dar.

- 44 A. Koczirz, *Der Lautenist* (wie Anm. 10), S. 242: »Diese Holzschnitte zeigen das Milieu einer mittelalterlichen deutschen Stube. Das schmale Fenster vorn ist geschlossen; nebenan auf einer Wandstelle steht die Sanduhr. Auf dem linken Fuße des Tisches sind die Buchstaben HR (Name des Künstlers?), auf dem rechten VA (*Viennae Austriae*) zu lesen. Der am Tische sitzende betagte Mann (Judenkünig?) mit deutscher Barttracht greift in die Laute. Neben ihm steht ein Jüngling (Schüler) die ›Großgeige‹ streichend. Über dem Bilde befindet sich die Inschrift: HANS ^ IV-DENKINIG ^ BIRTIG ^ VON ^ S ^ G ^ LVTENIST ^ I ^ Z ^ W. Die Abbriviaturen = ›Schwäb. Gmünd‹ und ›Jetzt zu Wien‹«. Koczirz sah in der »Geyge« mit Bezug auf Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin 1878, eine »Viole« italienischen Typs, ebda., S. 248. Der Name des Holzschnitzers mit den Initialen »HR« lässt sich nicht recherchieren, jedenfalls findet er sich nicht unter überlieferten Künstlernamen des frühen 16. Jahrhunderts.



Abbildung 2: Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Hans Singriener [1523], VD16 J 1031, Holzschnitt fol. 4^r/Bg. [A iv]^r; identisch mit dem Holzschnitt fol. 14^r/Bg. [a i]^r aus Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem buechlein/ leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen*, Wien: Hans Singriener 1523, VD16 J 1030, beide Drucke Österreichische Nationalbibliothek Wien, MS47356; <http://data.onb.ac.at/rec/AC09185338> (Bild 15 und 34)

humanistischen Kontext. Die Darstellung einer Laute war im 16. Jahrhundert a priori humanistisch, denn in der Reihe apollinischer Instrumente wurde die Laute neben Lyra und Kithara fest mit der humanistischen Tätigkeit konnotiert und in das humanistische Lehrbuch integriert.⁴⁵ Ein Teilaspekt der Deutung lag

⁴⁵ Lauten, Kitharas und Lyras sind omnipräsent im Kontext der mythologischen Erklärung der Herkunft und Heilkraft der Musik: als Begleitinstrumente von Poeten und Musen in mystischer und realer Welt. Die Instrumente wurden bekanntlich oft in Dichtungen gepriesen. Vgl. beispielsweise panegyrische Dichtungen in Johannes Cochläus' *Tetrachordum musices*, Nürnberg: Johann Stuchs 1511, Bg. B^{r-v}, Heinrich Glarean, *Isagoge in musicen*, Basel: Johann Froben 1516, Bg. E 3^{r-v}, S. de Quercu, *Opusculum* (wie Anm. 21), Bg. [a]^r, und die einleitenden Erklärungen über die Musik in Václav Philomathes, *Musicatorum Musices libri quattuor*, Wien: Vietor und Singriener 1512, Buch I, Bg. a ij^r. Einen Höhepunkt dieser Tendenz verkörpert das 1572 publizierte Poem *Ain Artliches Lob der Lautten* von Johann Fischart. Unter den Darstellungen ist zumindest der

im Verständnis der Laute als Symbol des Bündnisses, im staatlichen, freundschaftlichen oder privaten Sinne. Mit der Abbildung der Laute im *Emblematum Liber* des italienischen Juristen und Humanisten Andrea Alciato, das im ganzen 16. Jahrhundert als common place book bekannt war, wird ebenfalls die humanistisch verstandene foedera, das Bündnis, illustriert.⁴⁶ Allianz bzw. humanistische amicitia versinnbildlicht auch die zwischen Andreas Silvanus und Sebastian Virdung liegende Laute (Quinterne) in einer Abbildung in Virdungs *Musica getutscht* (Basel 1511), einem der ersten Lehrbücher zur Instrumentalmusik, welches Judenkünig vermutlich gekannt hat.⁴⁷

Die bildliche Darstellung der Laute im Bildungskontext hat zwei Aspekte: Einerseits zeigt sie die Nutzung von Instrumenten beim Unterricht (*musica disciplina*), andererseits deutet sie aber auch auf die Rolle des Instrumentes in der Freizeit, bei der Erholung (*recreatio*) von Studien hin. Beides steht im Zusammenhang mit dem Studentenmilieu und der Studienzzeit, und beides wird in Judenkünigs Duo-Szene vermittelt. Den Bezug zur Lautenmusik, wie auch generell den würdigen Platz der instrumentalen Musik unter anderen Lehrdisziplinen, hat Judenkünig in der Einleitung zur *Introductio*, zusätzlich zum Bild verbalisiert: »denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren« (siehe Anhang, dritter Absatz). Die »Musikausbildung« inkludiert in diesem Fall die Ausbildung an verschiedenen Instrumenten (»*instrumentis variis*«). Hier zeigt sich das Bestreben Judenkünigs, jede Musikart als *disciplina* zu unterrichten und die instrumentale Musik in einem akademischen Kontext zu etablieren (siehe dazu den zweiten Teil dieses Beitrages). Die Nutzung

Holzschnitt mit Kalliope mit einer Laute in Petrus Tritonius' *Melopoiae*, Augsburg: Erhard Öglin 1507, ohne fol., zu erwähnen, da Judenkünig das Buch durch seine Arbeit mit Oden kennen konnte.

46 Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburg: Heinrich Steyner 1531; Paris: Christian Wechel 1542, S. 20f., <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10206910.html> (30.12.2020). Vgl. Kateryna Schöning, »Lautenisten und Lautenspiel in der bürgerlichen Gesellschaft des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/lautenisten-und-lautenspiel-der-buergerlichen-gesellschaft-des-fruehen-16-jahrhunderts> (30.12.2020).

47 Bg. [A iv]^r. Auf die Symbolik der Laute im Zusammenhang mit Frauen wird im vorliegenden Beitrag nicht eingegangen, weil es außerhalb des Themas liegt. Anzumerken ist nur, dass auch solche Darstellungen Kennzeichen von verschiedenartigen Bündnissen waren. Sie unterlagen vielfältigen, mitunter gegensätzlichen Interpretationen, von Eheschließung bis hin zur Sünde, Untreue und Tod (verstumme Laute als Ende der Allianz). Eine Frau mit Laute kann aber auch wie Frau Musica, eine Allegorie, auftreten, und dadurch wiederum ein Bindeglied zur *musica poetica* und zu den *foederibus* sein.

der Laute, wie auch anderer Instrumente, beim Unterricht in *musica theorica* ist in den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts mehrfach belegt. In einem der am weitesten verbreiteten humanistischen Musiklehrbücher des 16. Jahrhunderts – *De arte canendi* von Sebald Heyden (Nürnberg 1537, 1540) – wird beschrieben, dass der Schüler die Laute (*testudo*) nehmen und an einer ihrer Saiten die Platzierung von Tonbuchstaben (*claves*) und erklingende Intervalle praktisch erfahren kann.⁴⁸

Der auf dem Tisch stehende Kelch im Bild aus Judenkünigs Büchern verdeutlicht hingegen die Freizeit und das studentische Leben. Instrumentale Musik des 16. Jahrhunderts als Spiel und Erholung ist ein in der Musikwissenschaft bekanntes Thema.⁴⁹ Das Besondere an diesem Holzschnitt ist die Tatsache, dass der verbalen Anleitung des Lehrbuchs die bildliche hinzugefügt wird. Diese Anschauung und deren Symbolik findet sich in mehreren Quellen weit über das 16. Jahrhundert hinaus und bezieht sich in der Regel auf das studentische und humanistische Milieu. Ein Beispiel: Im ersten Stück des *Tabulaturbuchs des Johannes Arpinus (Arpin-Codex)*⁵⁰ sieht man eine Reihe von gezeichneten Symbolen, darunter zwei nebeneinanderstehende Kelche und eine Laute. Der Text bei den Zeichnungen weist auf eine der Devisen des studentischen Lebens hin: »Nympha, Calix, Pietas, Musica noster Amor« (»Braut und Kelch und Respekt; unsere Liebe: Musik«).⁵¹

48 »Quam rem ut pueri rectius intelliga[n]t, eam ipsorum manibus, ac auribus experiu[n]dam dabimus. Linea, quam hic à latere ob chartæ breuitatem bipertita[m] adiunximus, integræ Chordæ exemplar est, suas certas dissectiones habens. Eam si puer in cuiusuis testudinis magadio quintæ Chordæ, ut uocant, subscribat, ac suppositis utrobique fulcris, per gradatim promotum, ac remotu[m] alteru[m] examinet, utique quid uere Claves sint, quidque interuallorum inter se habeant, certissimo aurium sensu percipiet.« Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg: Johann Petreus 1540, S. 7. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10164949_00027.html?zoom=0.5 (30.12.2021). (»So that young boys may understand this procedure [tones on the monochord – KS] more accurately we will let them produce the sound by hand and so experience it by ear. ... If a boy marks it on the soundboard of a lute, under the fifth string, as they say, and places a bridge at each end, by moving one bridge forward and backward step by step he will hear very clearly which keys are correct and what intervals occur between them.«) Die Übersetzung nach Sebald Heyden, *De arte canendi*, übers. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972 (*Musicological studies and documents*, 26), S. 29. – Bei der Erläuterung der Tonverhältnisse schlug Heinrich Grammateus in seiner *Arithmetica applicirt oder gezogene[n] auff die edel kunst Musica* die Übung zur Teilung der Orgelpfeifen vor, in: Heinrich Schreiber [= Heinrich Grammateus], *Ayn new künstlich Buech*, Wien: Lucas Alanse, Nürnberg: Johann Stuchs [1518], Bg. M iiiij^v, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11267704-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11267704-5) (Scan 192).

49 K.W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie *Anm. 14*), S. 251f.

50 Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 115.3, S. 1; siehe die Faksimileausgabe *Das Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin)*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Leipzig 1983.

51 S. 1. *Lautenbuch des Johannes Arpinus (ca. 1590–1600)*, übers. von Mathias Rösel, Lübeck 2007, S. [4]. Die Entstehung dieses Tabulaturbuchs (Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 115.3) führt

Judenkünig wendet sich gegen leeren Zeitvertreib (»unlöbliches Nichtstun«), für ihn sollte die Zeit »vernünftig und ehrenhaft« gestaltet werden (siehe Anhang, dritter Absatz). Direkter sieht die Passage bei Hans Gerle (1532) aus, der sein Lehrbuch schrieb, »der iugent zu gut/ damit sie auch sich zu ebner zeit belustigen vnd ergetzen mügen und anders vbels dadurch vergeß«. ⁵² Die Beschäftigung mit der Musik in unterschiedlicher Weise und die Grenzen der »Belustigung« oder des »Ergötzens« bestimmt letztlich ein ewiger Wächter – die Zeit. Im Holzschnitt aus Judenkünigs Büchern wird sie durch eine Sanduhr symbolisiert, die im Vergleich zu den Musikern überproportional dargestellt ist. Die Vergänglichkeit ist wiederum ein Topos, der oft auf den Titelblättern der humanistischen Lehrbücher und später in humanistischen alba amicorum vorkommt. ⁵³

Das Ziel, »eine leichtere Methode für die Lernenden zu schaffen«

Die Aufgabe, im Musikunterricht unter anderem »instrumentis variis«, »einen sehr bequemen Weg zu zeigen«, löste Judenkünig hervorragend, indem er zum ersten Mal in der Geschichte der instrumentalen Musik drei Lehrbuchtypen zur Instrumentalmusik gleichzeitig anbot. Er verband in seinem Lehrbuch *musica disciplina* mit instrumentaler Praxis und trug damit zur Etablierung der pädagogischen humanistischen Tradition im musikdisziplinären Diskurs bei. Sein Bestreben, einen möglichst breiten Kreis an Rezipienten anzusprechen, gab dazu die entscheidenden Impulse. Er unterteilte seine beiden Bücher in drei Teile, von denen jeder als ein selbstständiges Lehrbuch (»büechlein«) verwendet werden konnte und jeweils eigene Prioritäten in Methodik und Material hatte. Der erste Druck – *Utilis et compendiaria introductio* – ist für das universitäre oder jedenfalls akademische Milieu gedacht. Er ist in Latein verfasst und wird mit einer humanistischen Vorrede eingeleitet. Der zweite Druck – *Ain schone kunstliche vnderweisung* – ist auf Deutsch und in zwei Varianten niedergeschrieben: für denjenigen, der »an dem anfang gar nichts« ⁵⁴ weiß und unter anderem »nit singen kann« ⁵⁵

zu den studentischen Kreisen der Leipziger und Wittenberger Universität. Jan Arpin stammt zudem aus einer humanistischen Familie. Dazu siehe das Vorwort des Herausgebers der Faksimileausgabe (wie Anm. 50), S. 1f.

52 Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532, fol. [62]^r, Bg. [Q iij]^r.

53 Eine Laute mit darauf stehender Sanduhr ist das Emblem für gute Bildung und Ausgewogenheit bei Christian-Albert Meisch, *Neu-erfundene Sinnbilder*, Frankfurt a. M.: Johann Wilhelm Ammon und Wilhelm Serlin 1661, S. 25.

54 H. Judenkünig, *Ain schon kunstliche vnderweisung* (wie Anm. 24), Bg. b ij^r.

55 Ebda., Bg. i iij^v.

(Bg. [a]^v–[i iv]^v) und als »das ander puechlein« für einen Fortgeschrittenen (Bg. k^r–[l iv]^v).⁵⁶

Die Forschung zur die musikalischen Bildung in Wien um 1500 hat belegt, dass im Rahmen des offiziellen, zunehmend humanistisch ausgerichteten Curriculums an der Universität Wien keine praktische Ausbildung angeboten wurde, obwohl akademische und bürgerliche kulturelle Räume wie auch universitäre und außeruniversitäre sozialen Stände eng miteinander verwoben waren. Es wird angenommen, dass im Umfeld der Wiener Universität Praxis nur als externes Lehrangebot (»lectio extraordinaria sowie in Form des legere«, eine Art externe Vorlesungen, die außerhalb des offiziellen Curriculums standen und keinen Prüfungsstoff enthielten) vorhanden war.⁵⁷ Es verwundert daher nicht, dass Judenkünig die bittere Lage in der Instrumentalmusik – »unordenliche wilde Tabalatur«, »unerfarne setzer« – und den Mangel an Bildung und Lehre beklagte.⁵⁸ Dem Instrumentalisten, der um 1520 im Zentrum des studentischen Lebens in Wien lebte,⁵⁹ standen wie auch Judenkünig selbst überwiegend universitäre Lehrtexte zur Verfügung. Dabei handelte es sich vor allem um fragmentarische Wiedergaben aus Boethius' *De institutione musica* und Johannes de Muris' *Musica* in Form von Textexzerpten, kompilatorischen Miszellen und Glossen in diversen Vorlesungsschriften, sporadischen Skizzen der Guidonischen Hand und Erklärungen zur Mensuralnotation und Solmisation.⁶⁰ Dieses Sammelsurium

56 Im ersten deutschen »puechlein« verändert Judenkünig seine Ansprache entsprechend: Statt humanistischer Motivation akzentuiert er nun die Aufmerksamkeit auf seine Autorität und die Option, durch das Lernen »ain lieb gewinnen« sowie berühmt und wohlhabend zu werden: »hab ich vil meiner schuler gantz guet vnd fertig gemacht/ dardurch sy beriebt/ vnnd wolgehoben sein«, ebda. Bg. a^v.

57 S. Zapke, *Musik* (wie *Anm. 27*), S. 495, 498.

58 »darumb ich mich in dise müe gegeben hab/ ainen begreiff vnd kuertze ler gemacht/ als vil mier müglich ist an den tag zübringen/ allen den züguet/ die ayn lieb zü dieser kunst haben/ vnd bißher gar wenig/ die des rechte[n] grunts bericht sein/ dardurch das holdselig vnd freuntlich sayttenspiel schier gantz vndergedruckt worden ist/ durch so vil vnordenliche wilde Tabalatur/ die von vnerfarnten setzer/ der gemainen Lautenschlaher/ auffkhumen ist/ die selbs ain pöße Applicatz brauchen/ vnd des gesangs vnverstendig sein/ vnd die stimen durch ainander flicken/ vnd my für fa/ oder fa für my setzen«, ebda. Bg. a^v–a ij^r.

59 Wie *Anm. 12*.

60 Zeitlich dicht an Judenkünig ist z. B. Wie, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274 mit einem kommentierten Muris-Fragment von 1503/1506. Einen Überblick über die Wiener Quellen im akademischen Bereich bietet S. Zapke, *Musik* (wie *Anm. 27*). Vgl. auch Susana Zapke, »Musikalische Bildungs- und Ausbildungsprofile im Wissensraum Wien, 15. Jahrhundert. Dokumente zu ihrer Erschließung«, in: *Musicalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hrsg. von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien 2014 (Wiener

wurde zusätzlich durch die allgemeine universitäre Tradition gefördert, Lehrbuchtexte nicht zu erwerben, sondern in eigener Abschrift, oft kommentiert, zu verfertigen.⁶¹ Die auf diese Weise entstandenen Textkompendien wurden individuell aufgebaut und waren im humanistischen Sinne *Commonplace*-Bücher mit den jeweils nötigen Exzerpten und Übungen. Nur noch ein Schritt war es dann zu einem neuen humanistischen Lehrbuch, das sich durch möglichst viele kurze, verständliche und idiomatische Beispiele, wenige oder gar keine Erklärungen, einen allgemeinen Exzerpt-Charakter sowie verstärkte mnemotechnische Komponenten wie Bilder, Tafeln, Schemata und Emblemata auszeichnete. Waren die Rezipienten eindeutig Anfänger, so überwogen optische *Memoria*-Momente.⁶²

1523 hat Judenkünig in allen seinen Büchern diese Tendenzen genau getroffen, auch wenn die Konzeption von Büchern je nach Zielgruppe variieren musste.⁶³ Spannend ist es zu sehen, wie virtuos Judenkünig seine Kommentare im Text an die jeweilige Zielgruppe anpasste, obwohl mehrere Abbildungen von Buch zu Buch identisch blieben. Die lateinische *Introductio* ist eine kurze Ergänzung zu der curricularen *musica disciplina* (*musica speculativa*), daher besteht sie ausschließlich aus den im akademischen Unterricht fehlenden Texten: Einführungen in das Aussehen der Lautentabulatur und ihrer rhythmischen Zeichen sowie Information über die Stimmung der Laute. Die Texte sind knapp und dienen vor allem der Erläuterung von Tafeln, die sie aber nicht vollständig deuten, sondern eher Assoziationen und Vorkenntnisse aus dem Bereich der *musica disciplina* hervorrufen. Die Tabelle mit *Mensuren* (Tafel, fol. 4^r) zeigt sehr anschaulich, bei

Musikwissenschaftliche Beiträge, 26), S. 347–375: S. 364; K. W. Niemöller, *Musik als Lehrgegenstand* (wie *Anm.* 14).

61 Maximilian Schuh, »Kolleghefte, Vorlesungsmitschriften«, in: *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart 2018, S. 255–263: S. 256.

62 Einen beeindruckenden Einblick in die noch auf das Mittelalter zurückgehende Tradition der Nutzung von Tafeln und Tabellen in den Schulen gibt Wolfgang K. Niemöller: »Die Tafel als Hilfsmittel des Musikunterrichts muß also über das Mittelalter hinaus ... besonders hervorgehoben werden. Aus den ... Anweisungen des Hamburger Lektionsplanes von 1537 geht hervor, daß die vorgegebenen »vulgaria praecepta« zur besseren gedächtnismäßigen Aneignung als »summa« an ein oder zwei Tafeln geschrieben wurden, die in der Schule aushingen. So konnte schließlich der gesamte Lehrstoff des Musikunterrichts in Form von Schemata und Figuren auf einblättrigen gedruckten Anschauungstafeln niedergelegt werden.« K. W. Niemöller, *Untersuchungen* (wie *Anm.* 14), S. 664f.

63 Ebda., S. 54. Eingehend untersucht ist das Phänomen des neuen humanistischen Lehrbuches bzw. *Commonplace*-Buches in der Musik nur in den Lehrbüchern von Glarean (1547) und Heyden (1537, 1540), siehe Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (*Cambridge studies in music theory and analysis*, 14).

welchen Messuren die imperfekte und perfekte Notenteilung in einem Tactus («auff ein schlag») gewonnen werden kann. Weder Grundmessur, Diminution, Proportion (hier tempus imperfectum diminutum prolatio minor und sesquialtera proportio), noch Kolorierung (geschwärzte Noten in unterem Teil der Tafel) sind erläutert. Als ebenso selbsterklärend mussten für den Leser die mathematischen Proportionen (mittlere Spalte) gelten, denn im Text ging Judenkünig nur auf die Entsprechung von rhythmischen Tabulatur-Symbolen und mensuralen Notenwerten ein. Die Darstellung der Hand mit Fingernamen⁶⁴ und darunter platziertem Lautenkragen sollte bei Zeitgenossen offenbar mit der Guidonischen Hand und der tabellarischen Darstellung des gesamten Tonraums, wie er in einer scala decemlinealis dargestellt werden kann, assoziiert werden. Genau wie bei den Exzerpten von Lehrtexten waren diese mnemotechnischen Mittel enorm einprägsam.⁶⁵

Das erste »büchlein« in der deutschen Unterweisung ist eine elementare Anweisung, die keinerlei Vorkenntnisse in musica disciplina erforderte. Judenkünig variierte seine Erklärungen. Die rein auf die Praxis gerichteten Schwerpunkte, die Messur und die richtigen Griffpositionen («Applicatz»), sind wiederum durch Messur-Tafeln und Hände-Bilder erklärt. Es sind keine ausführlichen Erläuterungen zu finden. Der Schüler wird immer wieder aufgefordert, anhand von Bildern («mit vleys im exempel», fol. 17^r) die Regeln herauszufinden und sich einzuprägen. Der Messur-Tafel aus der Introductio, die sich hier wiederholt, fol. 16^v, sollte man – anders als in der Introductio – nur die Zahlenverhältnisse der Notenwerte («brevis« bis »Semyfuselen«, fol. 17^r) entnehmen und zwar nach einer einfachen Regel: zu zählen, wie viele Noten »ain lanngen schlag«, d. h. eine Brevis, ausmachen. Ähnlich werden »proportion Tripla« und »Swartzen noten« erklärt. Nur anhand des Bildes sollten die rhythmischen Äquivalente zwischen

64 Die Fingerbezeichnung sind auf Deutsch, weil dieser Holzschnitt zweifach verwendet wurde, sowohl in der lateinischen Introductio als auch in der deutschen Unterweisung.

65 Es wird in diesem Beitrag nicht auf das Repertoire eingegangen. Die Introductio besteht außerdem aus einer Reihe von idiomatischen Übungsbeispielen ohne eine einzige Erklärung dazu. Auch das erste »büchlein« aus der Unterweisung ist ein Exempla-Buch mit vielen Stücken, die zum Teil in der Introductio vorkommen. Alle diese Übungen bildeten im frühen 16. Jahrhundert das Basisrepertoire, welches hier freilich, wie auch die verbalen Commonplaces, maximal einfach und klar notiert ist. Besonders lapidar, zweistimmig (bis auf die zwei letzten dreistimmigen Stücke), sind die Beispiele aus der Introductio. Erwartungsgemäß wurden alle Gattungen gesammelt, die als erster Übungsstoff für Laute in akademischen Kreisen geeignet waren: humanistische Oden, deutsches Lied und deutscher Tanz. Alle Stücke in den genannten »büchlein« unterliegen der allgemeinen pädagogisch fundierten Dynamik von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit. Vgl. Literaturreferenzen in [Anm. 10](#).

Tabulatur- und Mensur-Zeichen sowie zwischen vokalem (mensuralem) Takt und dem Tabulatur-Takt verstanden werden. Die Tafel ermöglichte es, ohne Kenntnisse der Mensur vielfältige vokale Messuren in die wenigen Varianten des Tabulatur-Taktes zu übertragen (vgl. linke und rechte Seite der Tabelle). Um das Material noch mehr zu vereinfachen, ließ Judenkünig nur die Brevis als Zählgrundeinheit und blieb bei der *prolatio minor*. Für diese Schüler blieb die Teilung grundsätzlich binär.

Die Idee mit den Händen entwickelte sich insoweit, dass die Hand mit Tabulatur-Buchstaben versehen wurde. Jede der fünf Hände-Abbildungen enthielt unterschiedliche Kombinationen von Buchstaben, je nach den gerade zu erlernenden Grifflagen.⁶⁶ Judenkünig realisierte auf diese Weise bildlich das Programm, welches sein unmittelbarer Vorgänger im Bereich des instrumentalen Lehrbuchs, Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), seinem Freund Silvanus schilderte: Auf die Frage von Silvanus, wie er nun »auff die laute lernen tabulieren« solle, antwortete Virdung, dass man nach dem »kragen beschreiben/ oder bezaichen lernen« »Dye selben zaichen der bûchstaben/ in der laittern[n] od[er] in der hend Guidonis ... durch zwayerlay geschlecht der musica« lernen solle, indem man also die Tabulatur-Buchstaben in die *scala decimlinialis* oder in die Hand übertrug.⁶⁷ So entstand ein instrumentales Analogon zur Guidonischen Hand und ein Mittel für das Studium des ganzen Tonumfangs auf dem Instrument, ohne Solmisation zu kennen oder sie beherrschen zu müssen.

Das »ander büchlein« (fol. 49^r) der Unterweisung ist anders konzipiert: Die instrumentale Lehre hat Judenkünig hier in die *musica disciplina* integriert. Das Buch lehrt die Instrumentalmusik im Zusammenhang mit allen grundsätzlichen Themen, die als Lehrstoff für Fortgeschrittene in der (vokalen) *musica practica* kursierten. Anhand von Judenkünigs Buch sollte der Schüler Noten, Pausen und andere Zeichen, Ligaturen und Kolorierung sowie Messuren samt Imperfektions- und Alterationsregeln, dazu Solmisation lernen, damit er den Gesang verstehen

66 Die Hand vor der ersten Priamel (fol. 17^v) zeichnete Judenkünig, damit der Schüler sich einprägt, »wie die pûchstaben in den fingern geschriben sein«, und damit er die ersten drei Bünde technisch beherrschen kann: »also greif sy in den ersten dreyen pindten«, fol. 21^{r-v}. Die darauf folgende Hand an der zweiten Priamel ist für den zweiten bis fünften Bund vorgesehen, fol. 25^{r-v}. Die nächste Hand, fol. 31^v, bildet den dritten bis sechsten Bund ab, und von den folgenden zwei Händen, fol. 36^v und 42^v, erfährt man, wo die linke Hand sich befindet und wo die Finger das Griffbrett fassen, wenn man auf dem vierten bis siebten und fünften bis achten Bund spielt. Somit werden der ganze Tonumfang und das ganze Griffbrett durchstudiert: »daru[m]b hab ich auf yeder hand ayn pryamel gesetzt/ das du des gantzen lawtten hals/ bericht werdest/ wan[n] dier ain stuck für kumbt/ das du aller griff gewiß seist«, fol. 25^r.

67 S. Virdung, *Musica getutscht* (wie *Anm.* 35), Bg. J iij^r.

und ihn fehlerfrei in die Tabulatur übertragen kann. Diese Idee der Kompilation von disciplina und instrumentaler Praxis ist an sich nicht neu, Judenkünig geht jedoch den Weg, den Viridung zwar erwähnt, aber absichtlich nicht nutzt. Wenn Viridung die Intavolierung lehrt, erklärt er eindeutig, dass es zwei Methoden gibt: die Sache in der Tafel (»figuren«) oder in der Hand zu zeigen, was leichter ist, oder alles zu beschreiben, wie er das eben tut.⁶⁸ Den eigenartigen Charakter erhält das »büchlein« von Judenkünig durch den Exzerpt-Charakter und vor allem durch die »sprechenden« und sich wiederholenden Tafeln. Zwölf Seiten des Buches sind mit sechs Tafeln versehen: je zwei Mensur-Tafeln, Scala-Tafeln sowie den Tafeln für mensurale Pausen und Noten samt Ligaturen.

Die Kunst, in der Tafel das zu zeigen, was nicht erklärt wird, und die grafische Darstellung und Erlernbarkeit des Materials aus den Tafeln genau an die Praxis und die nötige Zielgruppe anzupassen, lässt sich bei Judenkünig in voller Blüte erleben. Weil mithilfe der ersten Mensur-Tafel, die Judenkünig schon doppelt verwendet hat, nicht alle vokalen Originalkompositionen übertragbar waren, benötigte der Schüler eine andere Tabelle, die vokale Messuren und ihre Entsprechungen in der Instrumentalmusik in vollem Umfang anschaulich darstellen kann, fol. 50^v.⁶⁹ Zu lernen war nun die in der Vokalmusik übliche ternäre und binäre Teilung des Tempus und der Prolatio (rechte Spalte) und ihre häufigste praktische Realisierung in allen vier Grundmessungen und in der proportio sesquialtera (linke Spalte). Hier kommt eine tabellarische Tactus- und Proportionslehre in der Instrumentalmusik zustande, die Judenkünig im Text nur andeutet. Der vokale Takt (»schlag«) kann drei Längen haben – eine Semibrevis, eine um eine Minima verlängerte Semibrevis und eine Minima (obere, mittige und untere Teile der Tabelle). Die erste und die dritte Variante entsprechen aber nur einer Variante im Tabulatur-Takt – dieser ist der imperfekten Semibrevis gleich (mittige Spalte im oberen und unteren Teil der Tabelle). Bei der proportio tripla (fol. 50^v, mittlere Zeile) verkürzt sich das Zeitmaß, denn der vokale Takt aus einer

68 »will ich dich lernen alle stymmen der obgemelte[n] zwayer geschlecht zû finde[n]/ vn[d] bezeichne[n] hin auff zû gan/ gradatim oder nacheinand[er]/ biß in die höchst stim des sibende[n] bunds des sechste[n] kors/ d[er] die quintsaitt gena[n]t ist/ vnd wie wol ich dir das gnugsam in den figuren oder von der hende zaigen mochte leichtlich zû verstan/ So müß ich doch den andern zû gefallen dise ding gar beschreiben/ Uff das/ dz eyn iettlicher der sich solchs auß den figuren nit verrichten mocht/ das er die figuren für sich lege vnd darnach daß büchlin darüber lese biß er das verstan mag.« Ebda., Bg. L^r.

69 Den Kommentar zur ersten Mensur-Tafel hat Judenkünig in dem Fall auch etwas verändert. Er geht kurz auf die begrifflich korrekt erfassten Messurzeichen ein: »volkhumen« bzw. »vnuolkhume[n] modus«, »proportion Tripla« und den »gemain brauch in perfect« (Proportion). Was sich aus dieser Tabelle noch herauslesen lässt, siehe oben.

Semibrevis und einer Minima (linke Spalte) wird zu einem Tabulatur-Takt aus einer Minima und einer Semiminima (rechte Spalte) gedeutet. Dadurch zeigt Judenkünig die realistische Beschleunigung des Tempos in der *proportio tripla*, wie z. B. in den Tänzen, die der Schüler zu sehen hatte.

In der Darstellung der Tabulatur-Buchstaben im Gamut, Tafel fol. 51^v, 52^v folgte Judenkünig im Prinzip Virdung.⁷⁰ Nicht zu übersehen ist hier die allgemeine Tendenz des frühen 16. Jahrhunderts, die Scala in zwei Varianten, als *scala vera* und *scala ficta* darzustellen, die ein 12-stufiges chromatisches Oktavsystem ergeben (so auch Nicolaus Wollick 1501, Johannes Cochlaeus 1511, Andreas Ornitoparch 1517). Judenkünig produzierte, abweichend von allen anderen, gleich zwei Tafeln für die Laute mit Stimmung in A und G im Tonumfang *A – e''* und *G – d''*. Anhand dieser Grafik hatte der Schüler die Möglichkeit, je nach Tonumfang des vokalen Originals, beim Intavolieren differenziert und an sein technisches Niveau angepasst vorzugehen, indem er von den linken zu den rechten Spalten überging und nach und nach die höheren Bünde auswählen konnte.

Ein Blick in den Wiener Universitätslehrstoff zur Zeit Judenkünigs zeigt, dass wahrscheinlich nicht nur die oben genannten Autoren zu seinen Vorbildern gehörten. Auch aus seiner unmittelbaren Umgebung in Wien fallen Namen unter anderem von Humanisten ins Auge. Experimentiergeist mit optischen Komponenten zeigt sich beispielsweise in Stephan Monetarius' *Epitoma utriusque musicae practicae* (Krakau 1515): Die Scala ist auf vier zusammengewachsenen Baumstämmen abgebildet. Den in diesem Buch publizierten Stoff unterrichtete Monetarius zuvor an der Wiener Universität.⁷¹ Die 1503/1506 aus Leipzig nach Wien gebrachte Muris-Lehrschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274) hat ein sehr auffälliges Merkmal – die Scala in einer dem Psalterium ähnlichen Form, in der neben den Solmisationssilben und Tonbuchstaben noch eine alphabetische Reihe vorhanden ist. Die »Saiten« sind durchgehend mit den Alphabet-Buchstaben von B bis u versehen, als handele es sich um einen Versuch, die Scala in die instrumentale Tabulatur zu transliterieren.⁷² Die tabellarische Idee von mutierter Scala – parallel zu Judenkünigs Scala in versetzten Tonlagen von A und G – findet sich auch in Philomathes' *Musicatorum Musices* (Wien 1512) und im Vorlesungsmanuskript *Musica choralis* von Wolfgang Khainer (Wien,

70 S. Virdung, *Musica getuscht* (wie *Anm. 35*), Bg. [L iiiij]^v.

71 Stephan Monetarius, *Epithoma utriusque musices practice*, Krakau: Florian Ungler 1515; K. W. Niemöller, *Deutsche Musiktheorie* (wie *Anm. 14*), S. 73–74.

72 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5274, fol. 154^f, <http://data.onb.ac.at/rec/AC13961460> (26.8.2021).

Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4787), der für 1518 in den Matrikeln der Wiener Artistenfakultät belegbar ist.⁷³ Die Verbindung zu Philomathes' Werk wird durch die praktische Ausübung von humanistischen Metren, parallel zu Judenkünigs Oden, bekräftigt. Die Schrift von Khainer ist besonders interessant, denn sie ist eine typische Zusammenstellung von Exempla mit mehreren Tabellen, unter anderem sechs Skalen, ohne Texte, ein Zeugnis des praktischen Unterrichts und einer Vorlesungsmitschrift an der Universität Wien.⁷⁴ Der humanistische Bezug wird außerdem durch die Tatsache deutlich, dass die Blätter der *Musica choralis* in dieser Sammelhandschrift in Loci-communes-Sammlungen vorkommen. Es handelt sich um Aristoteles' Schriften sowie Zusammenstellungen von alphabetisch und thematisch geordneten Sentenzen.⁷⁵ Bei Judenkünig und Luscinius (*Musicae institutiones*, 1515) fällt wiederum die Ähnlichkeit in ihrer graphischen Scala-Darstellung auf. Bei beiden ist sie vereinfacht mit *B/b*, ohne *H/h* als Äquivalent der Solmisationssilben *fa* und *mi* dargestellt.

Die beiden Drucke von Hans Judenkünig sind ohne die humanistische Bewegung um 1500 nicht vorstellbar. Dafür sprechen vielfältige Indizien sowohl in den Texten als auch in den Bildern. Judenkünigs Bücher sind von einem Geflecht literarischer, pädagogischer, unter anderem auch musikpädagogischer Tendenzen des Humanismus beeinflusst und bestimmt. Insbesondere zeigt sich dies im Wiener Umfeld Judenkünigs (Philomathes, De Quercu, Gerbel, Luscinius).

Die humanistische Komponente kann man schon deshalb nicht außer Acht lassen, weil gerade die beiden hier dargelegten Aspekte – die Anbindung Judenkünigs an die humanistische *amicitia* sowie seine pädagogischen Errungenschaften im Bereich des humanistischen Lehrbuchs des frühen 16. Jahrhunderts – die Rezeption von Judenkünigs Schaffen im Laufe des Jahrhunderts und darüber hinaus bestimmte. Zeitgenössische und spätere Referenzen auf seine Drucke in den Handschriften Breslau, Kapitelbibliothek im Erzbistumsarchiv, MS 352 (1530er–1540er Jahre), und Budapest, Ungarische Akademie der Wissenschaften,

73 Renate Federhofer-König, »Wolfgang Khainer und seine ›Musica choralis‹«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), S. 32–48: S. 33f.

74 Sechs Skalen ergeben sich aus jeweils auf- und abwärts gezeichneter/*m* *scala dura* (von *G*), *scala mollis* (von *F*) und *scala ficta* (von *Es*), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4787, fol. 103^v–105^v. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6731163&order=1&view=SINGLE (30.12.2021).

75 Ebd., fol. 125^r–138^r und 201^v–211^v.

K-53/II (Codex Istvánffy, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), schließen sich an die humanistische Librum- bzw. Alba-amicorum-Tradition an. Sie verkörpern eine Zwischenform zwischen der abstrakt gemeinten, anwesenden oder abwesenden Gemeinschaft von Gleichdenkenden (amicitia, wie bei Judenkünig), dem album amicorum als methaphorischer Bezeichnung des Freundeskreises (einer »spezifischen Personengruppe«) und schließlich dem echten album amicorum.⁷⁶ Die in den erwähnten Quellen zitierten Stücke von Judenkünig fungieren als instrumentale Commonplaces, als Zeugnis der eigenen Ausbildung und der eigenen Fähigkeit, mit Appollos Instrument umzugehen, sowie schließlich der eigenen Belesenheit in den humanistischen Quellen.⁷⁷ Das album amicorum als methaphorische Bezeichnung am Beginn des 16. Jahrhunderts stützte sich unabdingbar auf die humanistisch-universitäre Basis und war daher weder zeitlich noch ideell von Judenkünig entfernt.

Die Rezeption von Judenkünigs Büchern unter studentischen Kommilitonen in deren handschriftlichen Abschriften zeigt letztlich den Umgang mit dem neuen Medientypus, dem humanistischen Lehrbuch. Ein überliefertes Beispiel dazu findet sich daher nicht zufällig im Kontext der humanistisch ausgerichteten Textexzerpte, unter anderem Commonplace-Sammlungen: Von Jakob Thurner, dem Verfasser des sogenannten *Lautenbüchleins des Jakob Thurner* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9704) sind auch *Collectanea* aus Terenz' *Andria* und *Hecyra* sowie aus Erasmus' *Adagia* überliefert (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9680, fol. 40^r–40^v, 44^r–45^v, 62^r–63^v).⁷⁸ Ein vormals unmittelbar an das Wiener Exemplar von Judenkünigs Druck angebundenes Übungsheft, bekannt als *Lautentabulatur des Stephan Craus* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18688), ist eine Art »Commonplace-exercitio« von mehreren Schreibern über Judenkünigs Drucke.

76 J. K. Kipf, Humanistische Freundschaft (wie *Anm. 2*), S. 514; Franz Josef Worstbrock, »Album«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 41 (2006), S. 247–264: S. 256f.

77 Die Verfasserin dieses Beitrages forscht über die Tabulaturen im humanistischen Kontext im Rahmen ihres durch den FWF geförderten Projektes *Solistische Instrumentalmusik im mitteleuropäischen Kulturraum (ca. 1500–ca. 1550): instrumentale Praxis und humanistische Kontexte*: <https://www.tablatures-humanism.at> (30.12.2021).

78 Vgl. auch *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1971, Vorwort des Herausgebers, S. V–X.

Anhang

Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Johannes Singriener [1523], VD16 J 1031, Bg. A^v-A ij^r

Alle Abkürzungen wurden in der Übersetzung aufgelöst. Der u-v-Ausgleich wurde bei der Abschrift des Originals aufgehoben. Ich bedanke mich bei Dr. Friederike Neumeyer, Sprachenzentrum (Latein) der Universität Rostock, für die Hilfe bei der Übersetzung des Textes.

Constat veterum cuiusque saeculi hominum ac maiorum etiam nostrorum, quorum vestigiis nunquam non insistentium est, vitam omnem fuisse sobriam & rationi quam maxime consentaneam, eosque variis studiorum generibus sese exercuisse & in his ipsis vel inveniendis vel inventa meliora prestando, sudasse multum, dies noctesque sepius ducendo insomnes atque ita ad Cleantis lucernam vel didicisse vel alios docuisse lucubrando ut inde publice utilitati, ne sibi ipsis viverent, consulere, aut privatim etiam commodum quibus alioqui res fuit angusta domi curarent, vitae scilicet necessaria victum & amictum quaerere, seque suosque sustentarent facilius, vitam sortirentur longiorem & qui denique vehementissimus artium est stimulus, tanta illa industria studioque se olim vixisse posteris suis commendarent.

Cum primis tamen tot inter artes humanitas inventas musica disciplina eiusque instrumentis variis, plerique non parum prodesse sunt anni si, ut musica illa iucunditate, quae homini naturae quodam sensu est cognata, animos nostros rerum periculis consternatos erigeremus, aut

Es ist bekannt, dass die Menschen früherer Jahrhunderte und auch unsere Vorfahren, deren Vorbild man immer folgen sollte, ein besonnenes und vernünftiges Leben geführt haben. Ebenso ist bekannt, dass sie sich in verschiedenen Künsten geübt und sich mit den Studien oder dem Versuch, bereits Bekanntes zu verbessern sehr abgemüht haben. Während sie oft Tage und Nächte schlaflos zubrachten, sogar bei Tag und Nacht zur Lampe des Kleantes arbeiteten, haben sie entweder gelernt oder andere gelehrt, um für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben. Diejenigen, die in kärglichen Verhältnissen lebten, trugen auch privat für zuhause Sorge und bemühten sich um das Lebensnotwendige, also Nahrung und Kleidung. Es steht fest, dass die Vorfahren sich und ihre Familien leichter ernähren konnten, ein längeres Leben hatten, und dass sie damals mit jenem großen Fleiß und Eifer lebten, den sie als stärksten Antrieb für die Künste schließlich ihren Nachkommen anvertrauten.

Unter den vielen vom Menschen erdachten Künsten ist die Musik besonders und die Jahre der musikalischen Ausbildung an den verschiedenen Instrumenten sehr nutzbringend. Die Musik ist der menschlichen Natur schon von Jugend an sinnlich verbunden, verhilft ihr zur seelischen Erneuerung und der Erholung

alias negotio severiori lassos, reficeremus, ad bonos denique mores & vitae modum concinuiorem nos subinde aptaremus, hocque exemplo etiam nostros quos ex nobis procrearemus liberos, musicam disciplinam capescerent, invitaremus, aut qui iuuenum animos sequaces erudiendi informandique curam desumpserimus, simili instituto incederemus, nec ulla alia re tantum voluptatis quisque caperet, quam liberis suis ut aliis virtutum disciplinis, ita musica quoque bene optimeque instructis:

qua preter alia innumera eius commoda temporis rationem omnem humaniter & bene dirigerent, ocium quoque illud illaudatum fugerent, quo nobis cessantibus vitia quaeque foedissima [Bg. A ii'] irrepere solent, quam quidem veterum erga se suosque propensam & utilem diligentiam, utinam hodie qui sunt parentes, aut illorum loco tenellam aetatem educant & instituunt, officiose observarent, ac suos adolescentes musice discipline indispensande non adeo subtraherent deterrerentque, id quod ut fieret & facilius capescerent foret modus & ego neque sumptibus neque ullo labori parcens musicae instrumentorum & lutine et quod lyrae simillimum est, quodque vulgo Geygen vocant, frugifere tractandorum fundamenta previa viamque commodissimam prebere volui, atque ita hoc meo labore quisque, qui modo volet, adminiculator esse potest nulloque quodammodo preceptore, sed

von lähmenden Gefahren und ermüdender Beschäftigung, und rüstet sie so für Sittlichkeit und Tugend.

Dieses sollte unseren Kindern, die wir gezeugt haben, ein Beispiel geben, sich musikalische Bildung anzueignen. Da wir nun aber die Sorge um die Erziehung und Ausbildung der besonders formbaren Sinne der Jugendlichen auf uns genommen haben, sollten wir mit einer ähnlichen Absicht an diese Aufgabe herantreten, denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren.

Dadurch wird die Zeit vernünftig und ehrenhaft gelenkt und – abgesehen von anderen unzähligen Vorteilen – auch jenes unlöbliche Nichtstun vermieden, da uns, während wir faulzen, einige äußerst schändliche Fehler zu beschleichen pflegen. Diejenigen, die heute Eltern sind, oder die Jugend an derer Stelle erziehen und ausbilden, sollen die wohlwollende und nützliche Sorgfalt der Vorfahren gegenüber sich und ihren Angehörigen respektvoll beachten und ihre Heranwachsenden nicht vom Ergreifen des musikalischen Unterrichts abhalten oder sie abschrecken. Daher habe ich weder Aufwand noch Mühe gescheut, eine leichtere Methode für die Lernenden zu schaffen, die Grundlagen sowie einen sehr bequemen Weg zu zeigen, Musikinstrumente wie die Laute, und das, was der Lyra sehr ähnlich ist und was sie allgemein Geigen nennen, erfolgreich zu handhaben. So kann jeder, der es nur möchte, durch diese meine Arbeit besser gerüstet sein, und ohne

diligentia exercitationis hanc Artem consequi, nec est quod difficultate primum deterrearis, omnia siquidem usu & sedulitate dulcescent.

Quisquis igitur es horum instrumentorum exercitium musicum, hisce meis brevissimis preceptiunculis premunitus tuto accede & ut subsequenter annotatum est, attende.

irgendeinen Lehrer, aber mit sorgfältiger Übung diese Kunst verfolgen. Du wirst nicht gleich durch die Schwierigkeit abgeschreckt, alles wird angenehm sein, sofern mit Übung und Fleiß gearbeitet wird.

Also, wer auch immer du bist, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser Instrumente, durch meine äußerst kurzen Vorschriften gesichert, und halte dich an die Anweisungen.