Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 39 (2019)

Artikel: Gross Geigen und Rybeben : Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert

Autor: Hirsch, Thilo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961721

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

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

Groß Geigen und Rybeben

Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert

Thilo Hirsch

I. Einleitung

Als Sebastian Virdung 1511 in seiner *Musica getutscht*[1] erstmals den Versuch einer Klassifikation der Saiteninstrumente unternahm, konnte er nicht ahnen, dass noch 500 Jahre später Diskussionen darüber stattfinden würden, ob es sich bei der abgebildeten «Groß Geigen» wirklich um ein realistisches Streichinstrument handelt und auf welchen Vorlagen es basieren könnte. Der Zusatz «Groß» scheint zumindest anzudeuten, dass das Instrument größer als die ebenfalls beschriebene «clein Geigen» war. Allerdings ist bei Virdung jeweils nur eine einzelne «Geigen»[2] abgebildet, so dass kein Rückschluss auf eine 'Familienbildung' mit gleichartig konzipierten Instrumenten in verschiedenen Stimmlagen möglich ist. Aber wann und wo sind die ersten größeren Streichinstrumente, als Voraussetzung für eine Erweiterung des spielbaren Tonraums in die Tiefe, entstanden? Und wie haben sie sich in ganz Europa verbreitet?

Eine Kurzversion dieses Artikels in Deutsch und Englisch ist 2015 im Forschungsportal der Schola Cantorum Basiliensis erschienen: www.rimab.ch/content/forschungsprojekte/projekt-fruehe-streichinstrumente/teil-2-nordalpin/ (27.7.2018).

1 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren*, Basel: Michael Furter 1511, Abbildung der «Groß Geigen»: fol. Bij r.

2 «Geigen» wird in den historischen Quellen im Singular wie im Plural verwendet und in unterschiedlichen Schreibweisen. In diesem Artikel wird, sofern es sich nicht um ein Zitat handelt, der Terminus *Groß Geige* verwendet.

Ian Woodfield stellte 1984 in seinem Buch *The early history of the viol* seine Hypothese von einem linearen Verbreitungsweg der Viola da gamba im frühen 16. Jahrhundert von Spanien über Italien in den nordalpinen Raum vor.[3] Wenn man aber die schon vor 1500 bestehende europäische Vernetzung auf verschiedenen Ebenen bedenkt[4] und die (oft nur zufällig erhaltenen) Quellen einer kritischen Betrachtung unterzieht, erscheint mir ein um 1500 in verschiedenen europäischen Ländern annähernd gleichzeitiges Auftreten größerer Streichinstrumente wahrscheinlicher. Durch die damit verbundene Erweiterung des spielbaren Tonumfangs bis ins Bassregister wurde es erstmals möglich ein mehrstimmiges Streicherensemble in drei bzw. vier Stimmlagen zu bilden.

Im Folgenden werden drei Hypothesen zur Rekonstruktion eines frühen nordalpinen 'Viola da gamba'-Ensembles vorgestellt. Sie stützen sich auf die Auswertung der erhaltenen schriftlichen, ikonographischen und musikalischen Quellen und wurden im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben – Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis» entwickelt.[5]

II. Textquellen zu Streichinstrumenten-Ensembles im 15. und 16. Jahrhundert

Für das Verständnis der Textquellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass viele der historischen Bezeichnungen für Saiteninstrumente (wie z. B. Viola, Violone, Vihuela, Geige, Rybebe etc.) weder die Spielart, noch die Instrumentengröße, noch die Art der Saitenun-

3 Ian Woodfield, *The early history of the viol,* Cambridge: Cambridge University Press 1984, 61–117.

4 Zu den engen Verbindungen zwischen Spanien und dem nordalpinen Raum siehe z. B. Klaus Herbers, Nikolas Jaspert (Hgg.), *«Das kommt mir spanisch vor» Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters,* Münster: Lit Verlag 2004.

5 Zur Problematik einer Musikinstrumenten-Rekonstruktion siehe Thilo Hirsch, «Zur nachweisorientierten Rekonstruktion einer Renaissance-Viola da gamba nach Silvestro Ganassi», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 34/35 (2011/2012), 245–282.

terteilung oder die Spielhaltung zweifelsfrei bezeichnen.[6] Aus diesen Gründen lässt sich mit den zahlreichen, schon ab 1418 vorhandenen Quellen für drei «Geiger»/«Gaijger»/«sonatori de viola»/«gygen»/«gigern»[7] nicht das Vorhandensein früher Streicherensembles mit unterschiedlichen Instrumentengrößen und in verschiedenen Stimmlagen belegen. Viel wahrscheinlicher handelt es sich dabei um drei Fidel- oder Rebec-Spieler (mit etwa gleich großen, da braccio gespielten Instrumenten), von welchen wir jedoch nicht einmal sicher sein können, ob sie wirklich zusammen, oder nur am selben Anlass (wie z. B. an verschiedenen Stellen in einer Prozession) gespielt haben. Dies ändert sich erst mit der Nennung von drei «Geigern», bzw. vier «geygern» im Jahr 1516, am Hof Maximilians I.[8] In Verbindung mit den Abbildungen im *Triumphzug* Maximilians I.[9] erscheint es zumindest denkbar, dass hier ein Ensemble von Streichinstrumenten in verschiedenen Größen und Stimmlagen beschrieben ist.

Den ersten eindeutigen Beleg für ein Groß Geigen-Ensemble mit mindestens drei unterschiedlichen Instrumentengrößen stellt das um 1523/24 entstandene sogenannte Wiltzell-Manuskript dar, welches 62 Stücke (hauptsächlich sogenannte Tenorlieder) für vier und fünf «Geygen» enthält.[10] Für einen Großteil dieser Stücke gibt es Konkordanzen in den frühen Liederbüchern,

6 Siehe auch die Beiträge von Martin Kirnbauer, «'von saidtenspil gar mancherleÿ' – Rybeben am Hofe Maximilians» und Nicole Schwindt, «Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof: Spielräume für frühe Geigenensembles», beide in diesem Band.

7 Keith Polk, «Soloists and Ensembles in the 15th Century», in: *Early Music* 18/2 (990), 179–198 und ders., «Vedel and geige – fiddle and viol: German string traditions in the fifteenth century», in: *Journal of the American Musicological Society,* 42/3 (1989), 504–546.

8 Ders., «Soloists and ensembles» (wie Anm. 7), 191: 1515, «Augsburg. BB, f. 28 three 'geigern' of Maximilian I. the players named were Casper and Gregorien Egkern and Jorigen Berner.» und 1516, «Augsburg, BB, f. 28, four 'geygern' of Maximilian I, the players named were Caspar and Gregorien Egkern, Jorigen Berner and Heronimus Hagen.»

9 Zum *Triumphzug* Maximilians I. siehe den Beitrag von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6) in diesem Band.

10 München, Universitätsbibliothek, Ms. 718. Siehe auch: Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1998, 66–91.

die ab ca. 1515 immer öfter auch Hinweise auf die zusätzliche Möglichkeit der rein instrumentalen Ausführung enthalten:

- 1512, *[Liederbuch des Erhard Öglin]*, Augsburg
- 1513, *[Liederbuch des Peter Schöffer]*, Mainz
- um 1515, *[Liederbuch des Arndt von Aich]*, Köln. Hier erscheint erstmals der Hinweis «und anderen Musicalisch Jnstrumenten artlich zu gebrauchen.»
- 1534, *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder,* Nürnberg (Hans Ott): «auff allerley Jnstrument dienstlich»
- 1539–1556, zahlreiche weitere Liederbücher mit dem Hinweis: «auch auf Instrumenten zu gebrauchen»

Die Summe all dieser musikalischen Quellen, die sich direkt oder indirekt einem Groß Geigen-Ensemble zuordnen lassen, ergibt ein umfangreiches eigenständiges Lied-Repertoire, das mit einem vier- respektive fünfstimmigen Groß Geigen-Ensemble gespielt werden konnte.[11] Doch welche morphologischen Charakteristika hatten die nordalpinen Groß Geigen, und wie könnte ein ganzes Ensemble ausgesehen haben, mit dem sich die erhaltene Musik adäquat aufführen ließe?

III. Drei Hypothesen zur Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles

Eine kritische Auseinandersetzung mit den frühen Textquellen bei Sebastian Virdung, Hans Gerle und Martin Agricola in Verbindung mit ausgewählten ikonografischen Belegen bildete die Grundlage für die drei hier vorgestellten Groß Geigen-Ensemble-Varianten.[12] Die zeitliche Vorgehensweise ist dabei

11 Eine Übernahme italienischer oder spanischer Musikstücke für Groß-Geigen ist, im Unterschied zum Lauten-Repertoire, in den nordalpinen musikalischen Quellen nicht belegt.

12 Wobei auch noch weitere Hypothesen möglich gewesen wären, wie z. B. auf der Basis der Streicherensemble-Darstellung im Musée de la Renaissance in Écouen (Umkreis von Hans Burgkmair, *Musikerensemble*, um 1520, Ec. 1949b). Allerdings ist hier m. E. keine Verbindung zum erhaltenen Repertoire und den Textquellen erkennbar.

rückwärts und zugleich von den gesicherteren zu den weniger gesicherten Hypothesen.

III.1. Modell nach Hans Gerle 1532

Bei Hans Gerles *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen* […], Nürnberg 1532 (Abb. 1), handelt es sich um das früheste Lehrwerk, das sich eingehend mit dem Spiel der Viola da gamba (hier die «grossen Geygen» genannt) und deren Repertoire befasst.[13] Anscheinend war die Nachfrage nach solch einem Lehrwerk zu diesem Zeitpunkt (zumindest in Nürnberg) schon groß genug, dass eine Publikation Erfolg versprechend erschien, auch wenn man annehmen kann, dass sie sich vor allem an direkte Kunden und Schüler Gerles richtete.[14]

Ikonographische Hinweise

Auf dem Titelholzschnitt der *Musica Teusch* findet sich in der linken und rechten Umrahmungsleiste jeweils die Jahreszahl 1530. Da es sich bei der 1532 erschienenen *Musica Teusch* jedoch um Gerles erste Publikation handelt, könnte dies ein Hinweis auf einen ursprünglich vorgesehenen früheren Veröffentlichungstermin sein. Neben Gerles 'Markenzeichen', der senkrecht stehenden kleinen Laute mit den Buchstaben HG, sind auf dem Titelholzschnitt der *Musica Teusch* noch vier morphologisch ähnliche Groß Geigen (in mindestens zwei verschiedenen Größen) abgebildet. Das Instrument in der linken Seitenleiste ist nur mit vier Saiten, jedoch fünf Wirbeln versehen, die anderen Groß Geigen sind jeweils fünf- oder sechssaitig und mit sechs Bünden abgebildet. Auf den ersten Blick scheinen alle vier Streichinstrumen-

13 Hans Gerle, *Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen auch Lautten welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist sampt verborgener applicacion vnd kunst / Darynen ein liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so darzu lust vnd neygung tregt on ein sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532.

14 Zu Gerle vgl. den Beitrag von Hans Röder, «Gerle und Nürnberg», in diesem Band.

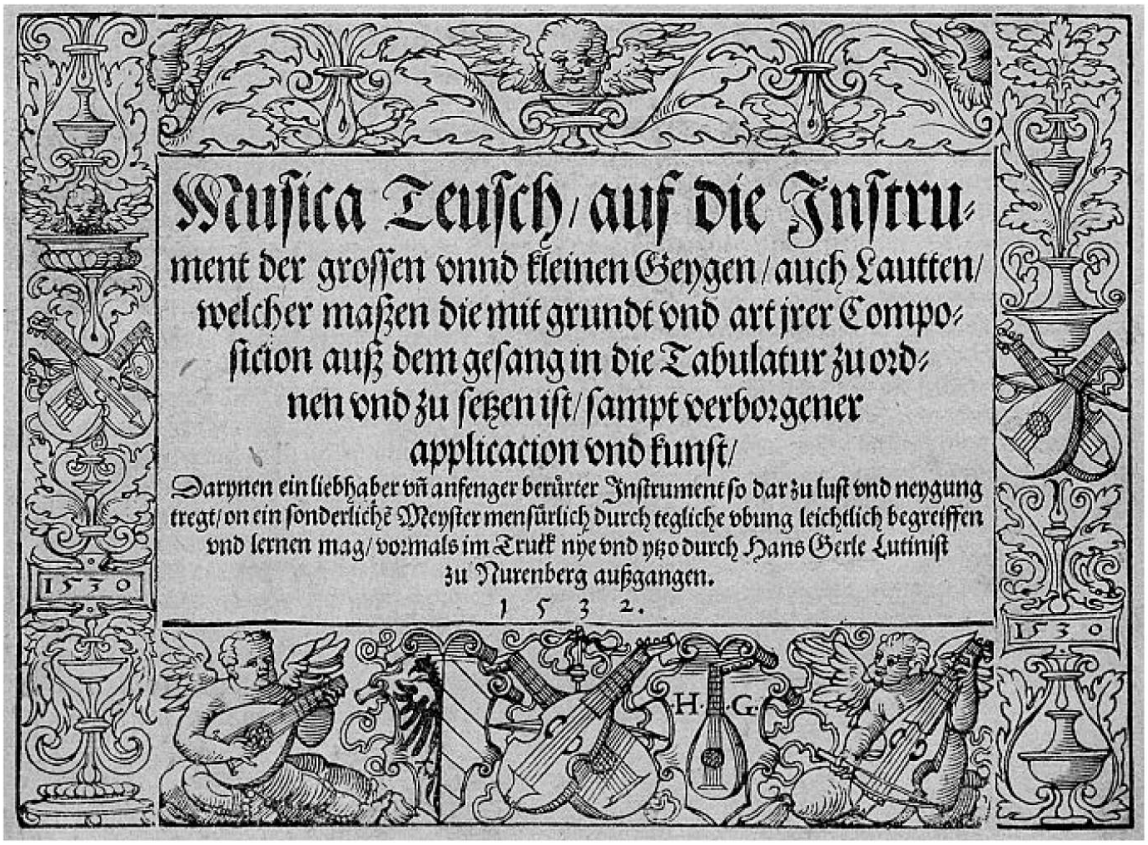

Musica Teusch/ auf die Instru-
ment der grossen vnnd kleinen Geygen/ auch Lautten/
welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Compo-
sicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ord-
nen vnd zu setzen ist/ sampt verborgener
applicacion vnd kunst/
Darynnen ein liebhaber vñ anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung
tregt/ on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen
vnd lernen mag/ vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist
zu Nurenberg außgangen.
1 5 3 2.

Abb. 1: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg 1532, Titelholzschnitt. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – Preu*ßischer* Kulturbesitz, Signatur: Mus.ant.theor. G60. Digitalisierte Sammlungen: persistente URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000.

te keinen Steg aufzuweisen. Bei näherer Betrachtung kann man zumindest bei der Groß Geige unten rechts die Andeutung eines Steges zwischen dem oberen Saitenhalterende und der, die Oberkante des Stegs verdeckenden, Bogenstange erkennen.[15] Auf fol. [A4] der *Musica Teusch* findet sich noch ein weiterer detaillierterer Holzschnitt mit zwei «Geygen» (Abb. 2). Der Zweck dieser Abbildung ist die Erklärung der Saitennamen und der Tabulatur-Buchstaben für «Geygen» mit fünf bzw. sechs Saiten. Die Größe der beiden hier abgebildeten Instrumente ist nicht bestimmbar, wobei es sich wahr-

15 Diese Details sind nur in höher aufgelösten Reproduktionen, wie z. B. dem Digitalisat des Exemplars der *Musica Teusch* in der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ant. theor. G60) zu erkennen: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000 (27.7.18).

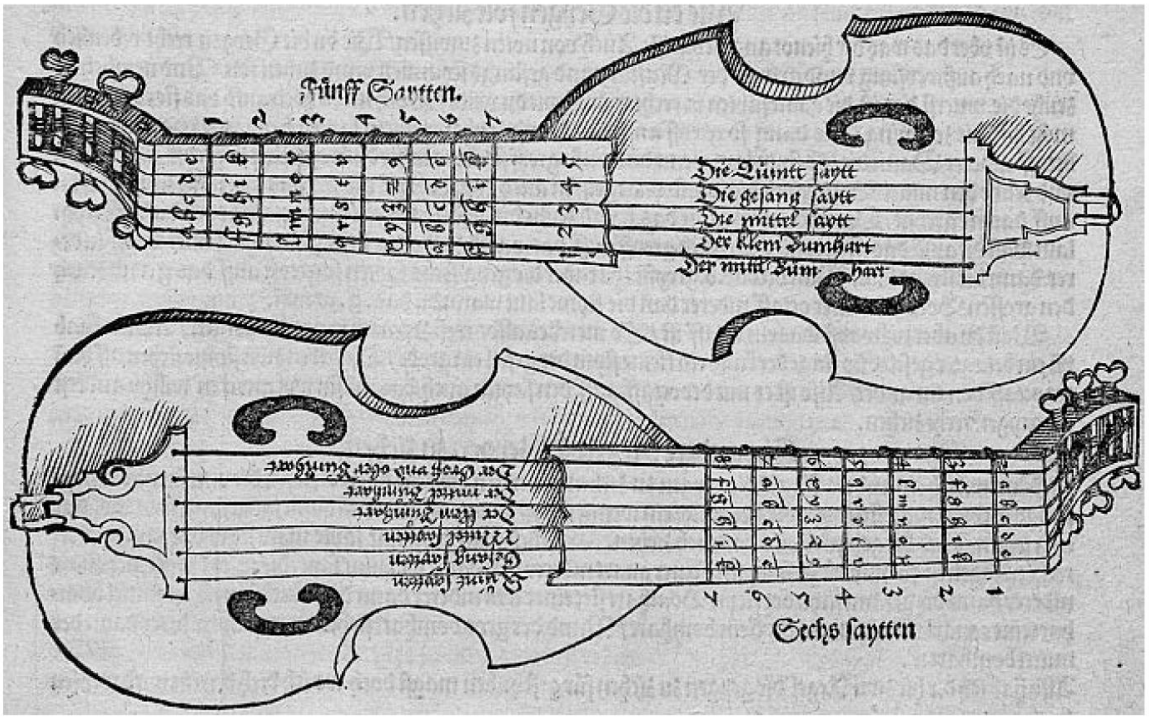


Abb. 2: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg 1532, fol. [A4]r. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur: Mus.ant.theor. G60. Digitalisierte Sammlungen: persistente URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001441A00000000.

scheinlich bei keinem von beiden um das Bass-Instrument handelt, da Gerle für dieses im Text nur fünf Bünde angibt.[16]

Die wichtigsten morphologischen Charakteristika dieser beiden Instrumente sind die am Halsansatz konvexen Oberbügel, die stumpfen oberen und die spitzen unteren Ecken der Mittelbügel, die nach innen gerichteten C-Schalllöcher, der fehlende Steg (der jedoch im Text eindeutig erwähnt wird[17]), der mit einer Anhängesaite am Korpus befestigte Saitenhalter, das mit sieben Doppelbünden versehene Griffbrett und der stark abgeknickte sichelförmige Wirbelkasten ohne Schnecke (oder Ähnlichem) als Abschluss.

16 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. Aiij r.

17 Ebd., fol. B r: «Vnd befleis dich das du den bogen wann du geygst / gerad vnd eben auff den sayten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem steg darauff die sayten ligen fürest».

Angaben im Text

Hans Gerle bezeichnet sich in seinen vier Publikationen zwischen 1532 und 1552[18] als «Bürger zu Nürnberg», «Lutenist» und «Lauttenmacher». Er war in Personalunion sowohl Musiker[19] und Instrumentenbauer, als auch der Autor von Lehrwerken und Musik für Laute und «Geygen».

Zur Saitenanzahl, zu den Instrumentengrößen und zur Stimmung der Groß Geigen macht Gerle folgende Angaben (fol. Aij v): «Welcher Lust vnnd lieb hat auf den grossen Geygen zu lernen / muß erstlich sehen vnnd in acht haben / wieuil die geyg darauff er begert zu lernen sayten hab / dann etlich haben fünff vnd etlich sechs / Vnnd ist gleychwol an den fünffen gnug». Die Stimmungen der drei Instrumentengrößen sind:

- Discant[20]: [A], d, g, h, e′, a′ (7 Bünde)
- Tenor/Alt/Vagant: [D], G, c, e, a, d′ (7 Bünde)
- Bass: [A′], D, G, H, e, a (5 Bünde)

Die Stimmtonhöhe ist, wie bei der Laute, jeweils knapp vor der Reißgrenze der höchsten Saite.[21]

---

18 Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten,* Nürnberg: Jeronymum Formschneider 1533, ders., *Musica vnd Tabulatur auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen,* Nürnberg: Jeronimum Formschneyder 1546, ders., *Ein newes sehr künstlichs Lautenbuch,* Nürnberg: Jeronimus Formschneyder 1552.

19 In Johann Neudörfers *Nürnberger Nachrichten* aus dem Jahr 1547 wird von Gerle berichtet, er sei «auch für sich selbst des Lautenschlagens, Geigens und Gesanges geübt». Überliefert in: Georg Wolfgang Karl Lochner (Hg.), *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden,* Wien: Wilhelm Braumüller 1875 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 10), 162.

20 Da die tiefste Saite laut Gerle nicht notwendig ist, steht sie hier in eckigen Klammern.

21 Gerle, *Musica Teusch,* (wie Anm. 13), fol. [A4v]: «so zeuhe […] die quint sayten in rechter maß wie du wildt / Doch nit zu hoch auff das sie es erleyden mög vnd nit zerspring».

Spieltechnik

Bei Gerle finden sich auch die ersten Angaben zur Spieltechnik der «neuen» Viole da gamba: Die «grossen Geygen» sollen zwischen den Beinen gehalten werden, jedoch nicht zu tief, um mit dem Bogen nicht an die Beine zu stoßen.[22] Die rechte Hand soll den Bogen gerade und im richtigen Abstand zum Steg führen und nur Einzelsaiten streichen (wobei dies impliziert, dass der Steg entsprechend hoch und die Stegoberkante zumindest leicht gerundet sein muss, um das Anstreichen von Einzelsaiten überhaupt zu ermöglichen). Die Finger der linken Hand sollen nicht auf, sondern zwischen den Bünden greifen und die Saite fest genug andrücken, «dann es klingt sonst nicht». Der Fingersatz ist chromatisch und bleibt nur in der ersten Lage (d. h. Zeigefinger 1. Bund, Mittelfinger 2. Bund, Ringfinger 3. Bund, kleiner Finger 4. Bund). Alles, was darüber geht, greift man mit dem (abgestreckten) kleinen Finger.[23]

Repertoire

Als Repertoire für Groß Geigen beinhalten Gerles Drucke folgende Gattungen:

1532, *Musica Teusch:*

- 12 weltliche Lieder
- 2 geistliche Lieder
- 1 Instrumentalstück (vierstimmige Fuge)

1546, *Musica vnd Tabulatur:*

- 8 weltliche Lieder
- 1 geistliches Lied
- 12 Chansons

22 Das Problem der zu tiefen Gambenhaltung ist auch dem heutigen Gambenschüler nicht unbekannt. Um die höchste Saite nahe am Steg streichen zu können, darf die Gambe nicht zu tief gehalten werden, da sonst die Bogenspitze am linken Knie steckenbleibt.

23 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. [B2v].

Das Repertoire besteht somit hauptsächlich aus Vokalwerken, die für die Groß Geigen in die deutsche Lauten-Tabulatur übertragen wurden.[24] Falls ein zu intavolierendes Stück im Diskant die Bundgrenze überschreitet (e″), soll es laut Gerle eine Quarte nach unten transponiert werden.[25] Bei einer instrumentalen Ausführung von Vokalwerken sollten mindestens einfache Kadenz-Diminutionen eingefügt und punktierte Noten 'ausgefüllt' werden.[26] Hans Neusidler schreibt 1536 in seinem *Newgeordneten Lautenbuch*, eine unverzierte Ausführung eines Vokalstücks sei «auffs aller schlechtest»![27]

Neben den Abbildungen der «grossen Geygen» bei Gerle selbst gibt es ein Gemälde von Hans Baldung Grien aus dem Jahr 1529, das ein morphologisch sehr ähnliches Instrument zeigt (Abb. 3).[28]

Beim Vergleich der hier dargestellten Groß Geige (Instrumentendimensionen im Verhältnis zur Körpergröße der daneben stehenden Frau) mit den Angaben in der *Musica Teusch* zu Stimmung, Stimmtonhöhe und Umfang des überlieferten Repertoires ergibt sich, dass das von Baldung Grien gemalte Instrument Gerles Groß Geigen-Diskant entsprechen könnte. Im Unterschied zu dessen Holzschnitten bietet Baldungs Gemälde eine Fülle von Detailinformationen, die, in Verbindung mit weiterem ikonografischem Material, insbesondere Baldungs sogenanntem Skizzenbuch,[29] wertvolle Hin-

24 Siehe hierzu auch den Artikel von Marc Lewon, «'Auf die […] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten'. Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts», in diesem Band.

25 Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 13), fol. Hij r: «Wann aber ein gesang mit den notten höher gyng dann die Tabulatur in der scala außweyst so mustu den selben gesang einer quart niderer anfahen dann es verzeychendt ist.»

26 Ebd., fol. [G4v].

27 Hans Neusidler, *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch* […], Nürnberg: Petreius 1536, fol. Diii v.

28 Zur Ikonographie der Groß Geige bei Hans Baldung vgl. den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger. Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)», in diesem Band.

29 Kurt Martin, *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien «Karlsruher Skizzenbuch»*, Basel: Phoebus-Verlag 1959.

Abb. 3: Hans Baldung Grien, *Frau mit Notenbuch, Viola da gamba und weisser Katze*, Ausschnitt, 1529; München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1423. Foto: T. Hirsch.

weise für die Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles nach Gerle liefern können.

III.2. Altdorfer/Burgkmair-Modell, ca. 1516–18

Die früheste erhaltene Darstellung von zwei nordalpinen großen Streichinstrumenten in derselben Musikergruppe findet sich in Hans Burgkmairs sogenanntem *Triumphzug Maximilians I.* (Druckstock von 1517).[30] Im schriftlichen Konzept zur Bildfolge des *Triumphzugs* von 1512[31] heißt es zu dieser Abbildung: «ain Musica mit Geigen. vnd lautten» und im Vers für die Texttafel: «Der lautten. vnd Ribeben ton».[32] Eine weiteres großes Streichinstrument ist im Wagen der «sueß Meledey» (Druckstock von 1516–18) zu sehen (Abb. 4–5).

Die drei in Burgkmairs *Triumphzug* dargestellten Groß Geigen weisen folgende morphologische Charakteristika auf: Die Oberbügel sind am Halsansatz konkav und weisen charakteristische Ecken in den Oberbügeln auf, die Mittelbügel sind relativ weit und haben angespitzte stumpfen Ecken. Die flache Decke ist mit nach innen gerichteten C-Schalllöchern versehen, wobei der nur an einem Instrument sichtbare mittelhohe Steg relativ weit entfernt von den Schalllöchern im unteren Drittel der Decke steht.[33] Alle drei Groß Geigen weisen eher niedrige plane Zargen auf. In den nach unten verlängerten Halsfuß des von hinten sichtbaren Instruments ist der Boden möglicherweise seitlich eingesetzt. Die Halsdicke nimmt vom Obersattel zum Halsfuß hin nur leicht zu und an zwei Groß Geigen sind eindeutig Bünde zu erkennen. Die Instrumente haben sechs bzw. fünf Saiten, wobei die beim linken

30 Siehe hierzu in diesem Band die Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6), und Nicole Schwindt (wie Anm. 6).

31 Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn Cod. 2835, fol. 3r–25r. Von Marx Treitzsaurwein 1512 aufgezeichnetes Programm des Triumphzuges, welches ihm von Kaiser Maximilian «müntlich angeben» wurde; vgl. Franz Schestag, «Kaiser Maximilian I. Triumph», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), 154–181, 154.

32 Zu den Überlegungen zur Bezeichnung «Ribeben» bzw. «Rybeben» siehe den Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6). Im vorliegenden Artikel werde ich die Instrumente, analog zu Gerles *Musica Teusch*, mit dem Namen Groß Geigen bezeichnen, da es sich auch hier um 'da gamba' gehaltene Streichinstrumente handelt.

33 Der Steg ist mit einer annähernd geraden Oberkante abgebildet ist. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Ungenauigkeit in der Darstellung, da sonst nur ein gleichzeitiges Anstreichen aller 6 (bzw. 7) Saiten möglich wäre.

Abb. 4: Hans Burgkmair, *Triumphzug Maximilians I., Wagen der Lauten und Ribeben Spieler*, Ausschnitt, 1517; Wien, Albertina Museum, Signatur: DG1931/35/18. Foto: T. Hirsch.

Instrument im *Wagen der Lauten und Ribeben Spieler* nur unterhalb der Bogenstange sichtbaren sieben Saiten sehr wahrscheinlich ein Irrtum des Formschneiders sind. Die sichelförmigen Wirbelkästen sind stark nach hinten abgeknickt und mit einer einwindigen Schnecke als Abschluss versehen. Anscheinend ist das nur von hinten zu sehende Instrument etwas kleiner, da sich der Wirbelkasten hier auf Brusthöhe des Spielers befindet, im Unterschied zum zweiten, frontal sichtbaren Instrument, dessen Wirbelkasten vor dem Gesicht des Spielers abgebildet ist.

Insgesamt erscheinen die Instrumente – abgesehen von kleineren Ungenauigkeiten – realistisch abgebildet, wobei bei näherer Betrachtung auch bei anderen Instrumenten geringfügige Unstimmigkeiten auffallen. So ist z. B. an zwei der Lauten im *Wagen der Lauten und Ribeben Spieler* keine Rosette zu erkennen.

Abb. 5: Hans Burgkmair, *Triumphzug Maximilians I., Wagen «sueß Meledey»*, Ausschnitt, 1516–18; Wien, Albertina Museum, Signatur: DG1931/35/24. Foto: T. Hirsch.

Der Miniaturen-Triumphzug

Vor der gedruckten Version des *Triumphzugs* von Burgkmair existierte schon eine auf Pergament gemalte Fassung von Albrecht Altdorfer. Leider ist gerade der erste Teil dieses sogenannten Miniaturen-Triumphzugs mit den Musiker-Wagen verloren gegangen und es sind nur noch verschiedene spätere Kopien davon erhalten. Bei diesen wurden zwar nachweislich zahlreiche Elemente vom Original durchgepaust, andere hingegen vom jeweiligen Zeichner frei ergänzt.[34]

34 Eva Michel, «Kopie nach Albrecht Altdorfer und Werkstatt […]», in: Eva Michel, Maria Luise Sternath (Hg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München etc.: Prestel 2012, 245.

Abb. 6: Anonymus nach Albrecht Altdorfer, sog. Miniaturen-Triumphzug Maximilians I., «*Der Laüthen und Ribeben thon*», Ausschnitt, 1606; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Signatur: Res. 254. Foto: T. Hirsch.

Da die Instrumente in den verschiedenen Kopien in vielen Details voneinander abweichen, ist es schwierig Rückschlüsse auf die originale Vorlage von Altdorfer zu ziehen. Wie in den Holzschnitten gibt es auch hier immer wieder Unstimmigkeiten, wie z. B. das Fehlen der Bünde bei der mittleren Laute (Abb. 6). Es gibt jedoch in allen Versionen des Wagens der «Laüthen und Ribeben»-Spieler auch einige konsistente Merkmale: Die zwei abgebildeten Instrumente haben jeweils einen unterschiedlichen Korpus-Umriss. Das rechte, meist etwas größere Instrument ist mit Bünden versehen und hat immer die charakteristischen Ecken in den Oberbügeln.

Eine Bestätigung, dass es Ribeben/Geigen in verschiedenen Größen – als Voraussetzung für eine 'Familienbildung' – gegeben hat, findet sich im Nachlass von Kardinal Matthäus Lang aus dem Jahr 1540, der Maximilian I. bis zu dessen Tod 1519 als Sekretär gedient und danach einen Teil der Inns-

brucker Hofkapelle und ihrer Instrumente mit nach Salzburg genommen hatte: «Zwey par Rebeben oder Geyge, gross und klain. Syben alte in Fuetralen.»[35] Die in den verschiedenen Triumphzug-Darstellungen immer wieder erscheinenden charakteristischen Ecken in den Oberbügeln sind hingegen kein Alleinstellungsmerkmal für die nordalpinen Groß Geigen am Hof Maximilians I., da sich dieses morphologische Element auch in mehreren italienischen Bildquellen beobachten lässt.[36] Eine dieser Darstellungen befindet sich in Ferrara im Palazzo Costabili, dessen Auftraggeber Antonio Costabili, als Botschafter von Ercole I. d'Este, auch mehrmals den Hof Maximilians I. besucht hatte.[37] In einem Deckenfresko der *Sala del Tesoro* (Abb. 7) von Benvenuto Tisi (gen. Garofalo) ist, neben weiteren sehr realistisch ausgeführten Musikinstrumenten, ein fünfsaitiges Saiteninstrument auf einer Balkonbrüstung liegend abgebildet. Dass es sich dabei um ein eher kleineres Streichinstrument[38] handelt, erschließt sich aus dem danebenliegenden Bogen und der Tatsache, dass nur das Oberteil des Instruments sichtbar ist und die Unterzargen nicht über die Brüstung hinausragen.

Eine weitere Verbindung der Hofkapelle Maximilians I. nach Italien bestand über die Augsburger Musikerfamilie Schubinger. So war etwa Ulrich Schubinger von 1502 bis 1518 Musiker am Hof von Isabella d'Este in Mantua. Im Jahr 1505 stand er jedoch wahrscheinlich ebenso in seiner Heimatstadt Augsburg kurzzeitig im Dienst Maximilians I.[39] 1519 unterzeichnete er einen Anstellungsvertrag mit dem schon oben genannten Kardinal Matthäus Lang, in dessen Salzburger Hofkapelle er unter anderen Instrumenten auch

35 Hermann Spies, «Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit», in: Franz Martin (Hg.), *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde,* Salzburg: Selbstverlag 1941, 71.

36 Z. B. Girolamo da Romano, *Concerto di campagna* (um 1520–30), New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.418; Giulio und Domenico Campagnola, *Musizierende Hirten in einer Landschaft*, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1874.

37 www.treccani.it/enciclopedia/antonio-costabili_(Dizionario_Biografico) (19.09. 2018).

38 Im Unterschied zur Laute daneben weist das Streichinstrument keine Bünde auf.

39 Keith Polk, «Instrumental music in the urban centres of renaissance Germany», in: *Early music history* 7 (1987), 162–163.

Abb. 7: Benvenuto Tisi gen. Garofalo, Deckenfresko im Palazzo Costabili in Ferrara, Sala del Tesoro, Ausschnitt, ca. 1506. Foto: T. Hirsch.

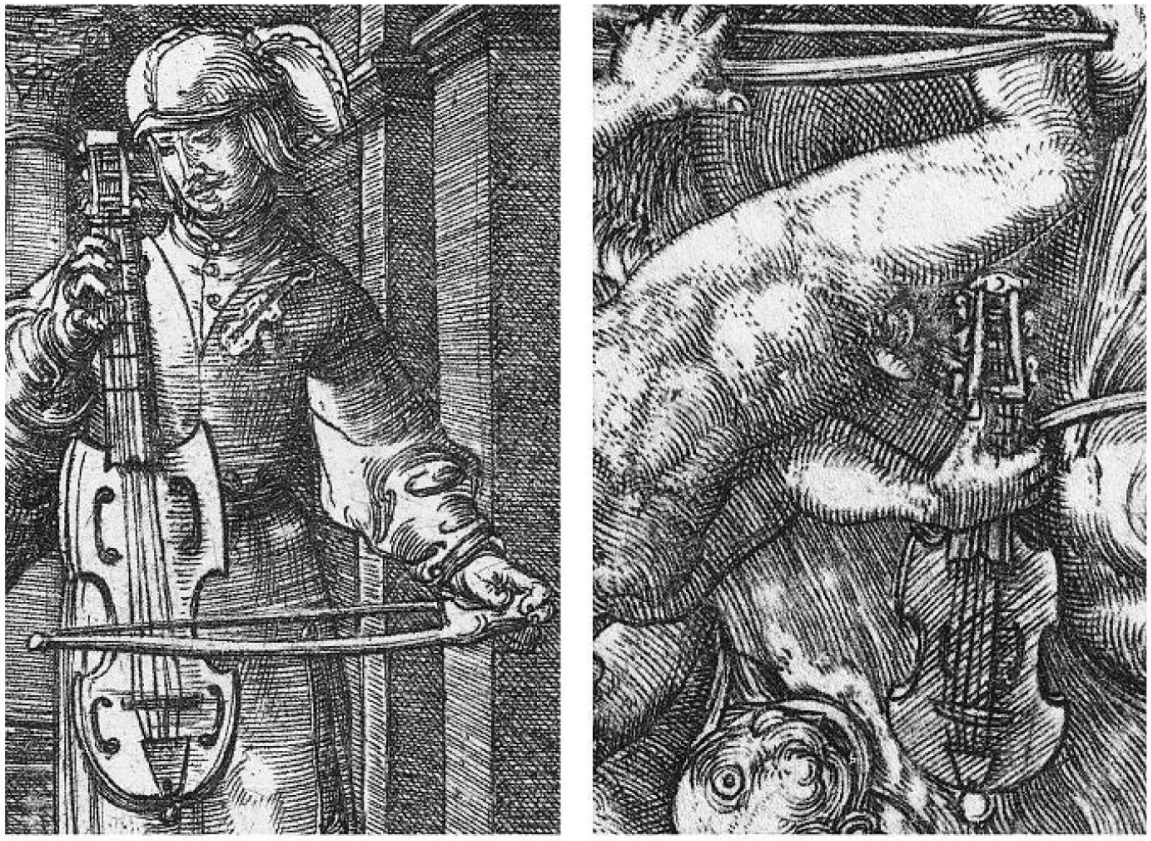
«ribeben» und «geygen»[40] spielen sollte. Ulrichs Bruder Michael Schubinger, ist ab 1499 in Ferrara als «viola»- und 1503 auch als «viola grande»-Spieler belegt.[41]

Trotz intensiver Recherchen bleiben in Bezug auf ein hypothetisches Groß Geigen-Ensemble nach Altdorfer/Burgkmair mehrere Fragen offen und die Unterschiede in den verschiedenen Darstellungen des Triumphzuges machen es sehr schwierig, Rückschlüsse auf ein reales Groß Geigen-Ensemble zu ziehen:

- Welchen Bezug haben die im Triumphzug abgebildeten Groß Geigen zu Italien? Könnte es sein, dass sie von nordalpinen Musikern nach Italien gebracht und dort «viola grande» genannt wurden? Oder kamen die Instrumente ursprünglich aus Italien und wurden deswegen mit den italienisch anmutenden Namen «Ribeben», «Rybeben» oder «Rebeben» bezeichnet?
- In den oben besprochenen Triumphzug-Darstellungen sind jeweils nur zwei Instrumentengrössen abgebildet. Lässt sich aus der Verbindung dieser sehr unterschiedlichen Quellen auf drei 'Familienmitglieder', wie bei Gerle 1532 beschrieben, schließen?

40 Zit. nach Ernst Hintermaier, «Erzbischof Matthäus Lang – Ein Mäzen der Musik im Dienst Kaiser Maximilians I.. Musiker und Musikpflege am Salzburger Fürstenhof von 1519 bis 1540», in: Ernst Hintermeier (Hg.), *Salzburg zur Zeit des Paracelsus: Musiker, Gelehrte, Kirchenfürsten. Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter «Musik in Salzburg zur Zeit des Paracelsus»*, Salzburg: Selke 1993, 29–40: 38: «seines f[ürstlic]h[en] gnaden mit ribeben, geygen, pusawn, pfeiffen, lawtten und annders instrumentn in der musiken, darauf er etwas khann, wann und als offt Ime das von seiner f[ürstlic]h[en] gnaden wegen angesagt wirdet, inner und awsserhalb Salzburg on widerred trewlich und vleissigklich dienen.» Siehe hierzu auch den Artikel von Martin Kirnbauer (wie Anm. 6) in diesem Band.

41 William F. Prizer, «Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana», in: *Rivista italiana di musicologia* 16/2 (1981), 163 und William F. Prizer, «Review», in: *Journal of the American Musicological Society* 40/1 (1987), 100–101.

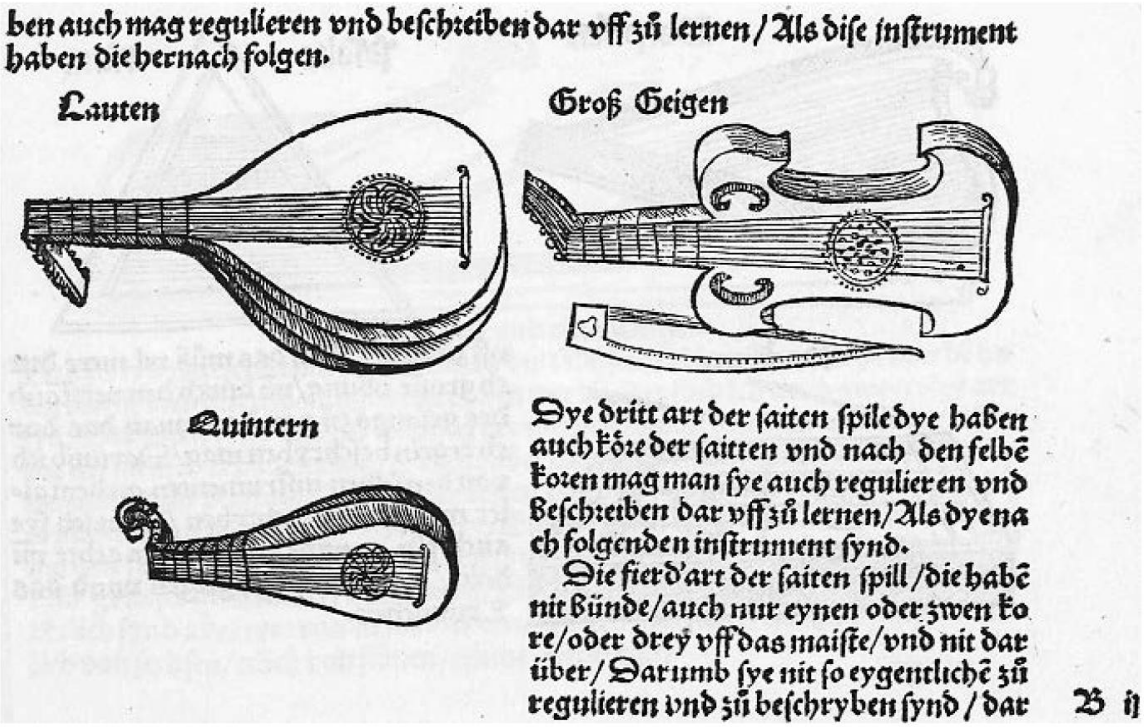


(a) (b)

Abb. 8a–b: (a) Albrecht Altdorfer, *Der Gambenspieler*, Ausschnitt, 1519–1525. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum, Objekt Nr. RP-P-OB-2972, Public domain. (b) Albrecht Altdorfer, *Arion und eine Nereide*, Ausschnitt, 1520–1525. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum, Objekt Nr. RP-P-OB-2963, Public domain.

- Wenn ja, dann stellt sich die nächste Frage, ob dieses Ensemble aus morphologisch ähnlichen oder unterschiedlichen Instrumenten bestand?
- Welches Repertoire wurde gespielt? War es das Gleiche wie in Gerles Drucken und im Wiltzell-Manuskript, da diese auch zahlreiche Werke der Musiker und Komponisten am Hof Maximilians I. beinhalten?

Von dem Instrumentenmodell mit den charakteristischen Ecken in den Oberbügeln gibt es noch weitere Darstellungen von Albrecht Altdorfer (Abb. 8a–b). Da diese jedoch aus unterschiedlichen Kontexten stammen, muss auch die Frage, ob es sich dabei um verschiedene Stimmlagen eines Groß Geigen-Ensembles handeln könnte, offen bleiben.


ben auch mag regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dise instrument haben die hernach folgen.

Lauten

Groß Geigen

Quintern

Dye dritt art der saiten spile dye haben auch köre der saitten vnd nach den selbē koren mag man sye auch regulieren vnd beschreiben dar vff zů lernen / Als dye nach folgenden instrument synd.

Die fierd'art der saiten spill / die habē nit bünde / auch nur eynen oder zwen kore / oder drey vff das maiste / vnd nit dar über / Darumb sye nit so eygentlichē zů regulieren vnd zů beschryben synd / dar

B ij

Abb. 9: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. Bij r. Foto: Public domain.

III.3. Virdung-Modell, 1511

Zahlreiche Musikinstrumente sind in Sebastian Virdungs *Musica getutscht* von 1511 zum ersten Mal abgebildet und benannt. Aber handelt es sich bei der Abbildung der «Groß Geigen»[42] (Abb. 9) in Virdungs Lehrschrift wirklich um ein realistisches Streichinstrument? Besonders die flache Decke mit einem Querriegel als Saitenbefestigung für die neun Saiten würde eher für ein Zupfinstrument sprechen.

Weitere Charakteristika der bei Virdung abgebildeten «Groß Geigen» sind: Am Halsansatz eingezogene konvexe Oberbügel, sehr langgezogene Mittelbügel mit spitzen Ecken (obere Ecken mit Gegenschwung) und mittig leicht eingezogene Unterbügel. Die Decke weist sowohl nach innen gerichtete C-Schalllöcher als auch ein rundes Schallloch mit Rosette auf. Die Zargen sind plan und von geringer Höhe. Der eher kurze Hals ist mit sieben Bünden ausgestattet, wobei das flache Griffbrett (bzw. die Halsoberseite) in einer

42 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 2), fol. Bij r.

Abb. 10: Francesco Pagano, Paolo da San Leocadio, *Musizierende Engel*, 1476. Ausschnitt: Engel mit Vihuela da mano; Valencia, Kathedrale, Fresko in der Apsis-Kuppel. Foto: T. Hirsch.

Ebene mit der Decke liegt. Der stark abgeknickte, leicht sichelförmige Wirbelkasten weist keine Schnecke (oder ein anderes bildnerisches Element) als Abschluss auf.

Wie erwähnt, schien es bis vor kurzem so, als sei ein derartiges Instrument das erste Mal bei Virdung dargestellt worden. 2004 wurde jedoch in der Kathedrale von Valencia ein 1476 fertiggestelltes Fresko der beiden italienischen Maler Francesco Pagano und Paolo da San Leocadio wiederentdeckt, die 1472 im Gefolge Rodrigo Borgias (des späteren Papstes Alexander VI.) nach Spanien gekommen waren.[43]

Die hier abgebildete Vihuela da mano (Abb. 10) ähnelt Virdungs «Groß Geigen» in so vielen Details, dass sich die Frage stellt, ob Virdungs Darstellung ursprünglich vielleicht auf einer Vihuela da mano basierte, von der Johannes

43 Massimo Miglio u. a., *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 2011.

Abb. 11: Peter Vischer der Jüngere, *Musizierende Figuren am Sebaldusgrab*, 1515–1519. Foto aus: S. Meller: *Peter Vischer d. Ä. und seine Werkstatt,* Leipzig 1925, Abb. 117.

Tinctoris ca. 1483 schreibt, sie sei «hispanorum invento», also eine spanische Erfindung.[44] In den nordalpinen schriftlichen Quellen bis ca. 1570 ist eine Vihuela da mano zwar nie namentlich erwähnt, es gibt aber ab ca. 1515 zahlreiche nordalpine Abbildungen von gezupften gitarrenförmigen Instrumenten, wie z. B. unter den musizierenden Figuren am Nürnberger Sebaldusgrab (entstanden 1515–1519) von Peter Vischer dem Jüngeren (Abb. 11).

Es gilt zu beachten, dass Virdung trotz des vermeintlichen Plurals «Geigen» selbst nur eine einzelne Groß Geige darstellt und beschreibt.[45] Zwar multipliziert Martin Agricola 1529 in seiner *Musica instrumentalis deudsch* Virdungs Holzschnitt, indem er vier Instrumente in leicht unterschiedlichen

44 Anthony Baines, «Fifteenth-century instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*», in: *Galpin Society Journal* 3 (1950), 22. Tinctoris' Schrift ist zwischen 1481 und 1483 in Neapel entstanden.

45 Auch andere 'Einzel-Instrumente' werden bei Virdung mit diesem vermeintlichen Plural benannt, wie z. B. «Lauten» und «Harpffen». Zu Virdungs Abbildung der Groß Geigen s. auch den Beitrag von Thomas Drescher, «Groß Geigen, Vyolen, Rybeben. Zur Entstehung großformatiger Streichinstrumente im nordalpinen Raum nach 1500 – ein Überblick», in diesem Band.

Größen abbildet.[46] Allerdings benützt Agricola Virdungs Vorlage nicht um die im Text beschriebenen «großen Geigen» zu veranschaulichen, sondern für eine «ander art grosse odder cleine Geigen» mit nur vier Saiten. Um die Konfusion komplett zu machen wird derselbe Holzschnitt in einer 1545 erschienenen Neuausgabe der *Musica Instrumentalis Deudsch* zur Illustration der «grossen welschen [Anm.: italienischen] Geigen» verwendet.[47] Die Abbildungen bei Agricola können demnach nicht als verlässliche Quellen in Bezug auf nordalpine Groß Geigen-Ensembles herangezogen werden.

Auch für die hypothetische Rekonstruktion eines Groß Geigen-Ensembles nach Virdung bestehen also noch zahlreiche offene Fragen:

- Handelt es sich bei Virdungs «Groß Geigen» wirklich um ein Streichinstrument oder wurde irrtümlich ein Zupfinstrument[48] (Vihuela da mano) mit einem Bogen kombiniert und mit «Groß Geigen» beschriftet?
- Falls es sich bei Virdungs Abbildung wirklich um ein Streichinstrument handelt, diente dieses dann zum Akkordspiel oder konnten, abgesehen von den äußeren Saiten, auch Einzelsaiten gestrichen werden? Letzteres wäre eine Voraussetzung für ein mehrstimmiges Ensemblespiel.
- Falls das Instrument in mehreren Stimmlagen existierte, handelte es sich dann um ein Ensemble aus morphologisch ähnlichen oder unterschiedlichen Instrumenten und in welcher Spielhaltung wurden sie verwendet?
- Welches Repertoire wurde um 1511 mit diesen Instrumenten gespielt? Handelte es sich um dasselbe Lied-Repertoire wie bei Gerle und im Wiltzell-Manuskript?

46 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg: Georg Rhaw 1529, fol. [F5v].

47 Ders., *Musica Instrumentalis Deudsch,* Wittemberg: Georg Rhaw 1545, fol. [E7v].

48 Die Abbildung der «Groß Geigen» kommt bei Virdung direkt nach «Lauten» und «Quintern».

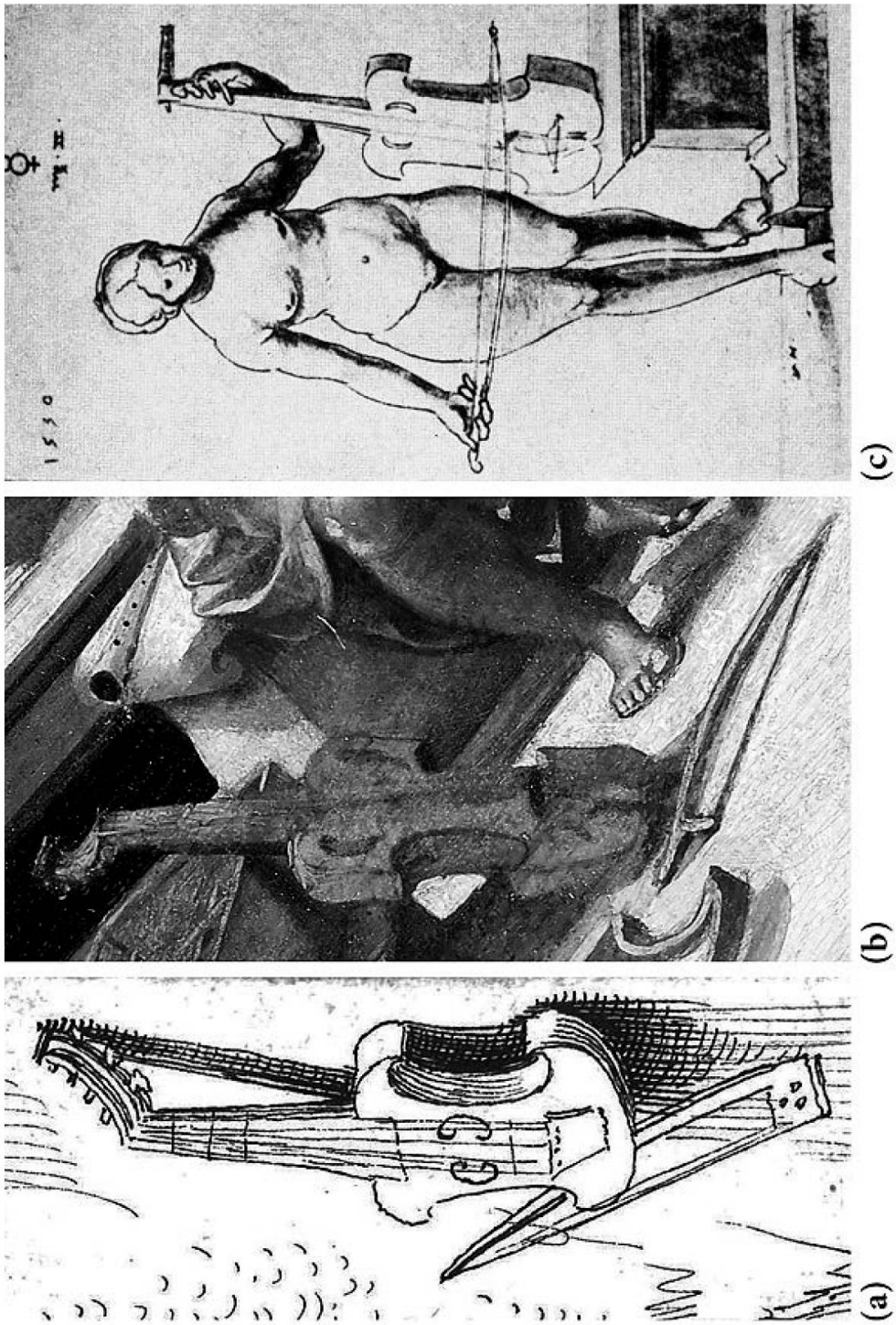


Abb. 12a–c: (a) Urs Graf, *Frau mit Kind und Narr*, Ausschnitt, ca. 1523; Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.108. Foto: Kunstmuseum Basel. (b) Anonymus, *Allegorie auf die Musik*, Ausschnitt, um 1520; LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv.-Nr. GE 202. Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna. (c) Wolf Huber, *Allegorie der Musik*, Ausschnitt, 1530. Abb. aus: Wolfgang Pfeiffer, «Ein Wandgemälde von Wolf Huber», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26/1 (1963), 42.

Mehrere Bilder aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, die eine Groß Geige mit ähnlichen morphologischen Charakteristika wie bei Virdung zeigen, 'korrigieren' Virdungs Holzschnitt, indem der Querriegel durch einen Saitenhalter in Verbindung mit einem (teilweise nur durch eine Linie angedeuteten) erhöhten Steg[49] ersetzt wird, der für das Spiel von Einzelsaiten notwendig ist. Es könnte sich demnach bei den von Urs Graf, Wolf Huber und einem anonymen Maler dargestellten Streichinstrumenten sowohl um realistischer gezeichnete bzw. gemalte Groß Geigen in verschiedenen Stimmlagen handeln als auch um verschiedene mit spieltechnisch sinnvollen Elementen ergänzte Variationen von Virdungs Vorlage (Abb. 12a–c).

IV. Ausblick

Im Vergleich zu den mittelalterlichen Streichinstrumenten ist die Quellenlage für die nordalpinen Groß Geigen nach 1500 geradezu umfangreich: Es existieren erste Instrumentalschulen, zahlreiche Abbildungen und ein umfangreiches Repertoire. Allerdings gibt es Elemente, wie etwa die Innenkonstruktion der Instrumente, zu welchen nach wie vor nur indirekte Schlüsse möglich sind. So spricht beispielsweise die Tatsache, dass in vielen Abbildungen der Steg sehr weit von den Schalllöchern entfernt aufgestellt ist, eher gegen die Verwendung eines Stimmstocks unterhalb des Stegs.[50]

Auch wenn noch zahlreiche Fragen offen sind, scheint mir – in Verbindung mit den im ersten Teil dieses Forschungsprojekts gewonnenen Erkenntnissen zu den frühen italienischen Viole da gamba – eine Ausgangsbasis für eine Rekonstruktion eines frühen nordalpinen Groß Geigen-Ensembles gegeben. Weitere Erkenntnisse lassen sich an diesem Punkt wohl nur durch praktische Versuche in Verbindung mit dem umfangreichen identifizierbaren und musikalisch sehr interessanten Repertoire gewinnen.

---

49 Manchmal auch in Verbindung mit einem erhöhten, über die Decke hinausragenden Griffbrett (Abb. 12a und 12b).

50 Eine detaillierte Diskussion zur Innenkonstruktion der frühen Streichinstrumente und der zu diesem Thema bekannten Quellen findet sich in: Hirsch, «Zur nachweisorientierten Rekonstruktion» (wie Anm. 5), 266–276.