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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 39 (2019)

Artikel: Gespielt von Engeln, gehört von Narren : die Gross Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)

Autor: Papiro, Martina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961724

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: 12.07.2025

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

Gespielt von Engeln, gehört von Narren

Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)

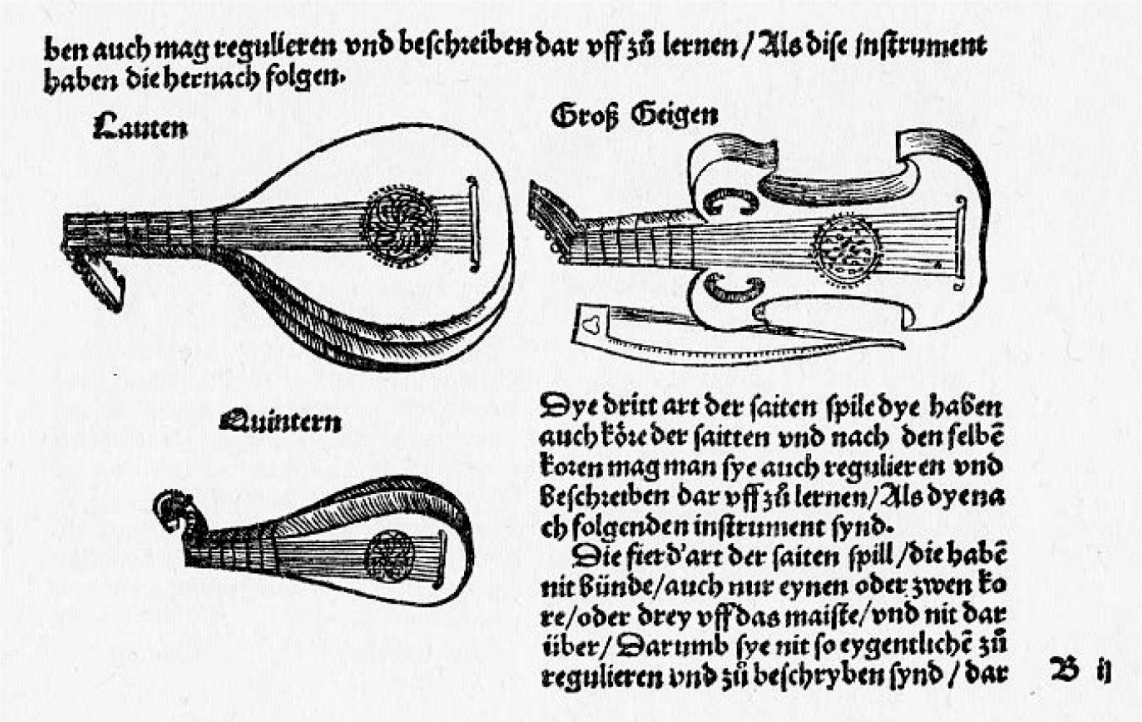
Martina Papiro

Die früheste erhaltene Darstellung einer «Groß Geigen» am Oberrhein findet sich in Sebastian Virdungs *Musica getutscht,* gedruckt in Basel 1511. Schon bald danach erscheinen größere Streichinstrumente in den Werken der bekanntesten Künstler, die am Oberrhein wirkten: der Goldschmied und Graphiker Urs Graf, die Maler Matthias Grünewald, Hans Baldung und Hans Holbein der Jüngere. Doch jeder von ihnen integrierte die Groß Geige auf andere Weise in unterschiedliche Bildmedien und Bildgattungen, sodass sie in der bildenden Kunst vielseitige Bedeutungen und Funktionen erhielt. Zudem unterscheiden sich die dargestellten Instrumente hinsichtlich der Gestalt und Proportion. Es bietet sich daher an, die oberrheinischen Bildquellen und ihren Kontext übergreifend aus kunsthistorischer Sicht zu untersuchen: Welche Formen und Funktionen hat die Groß Geige in der bildenden Kunst am Oberrhein? Welche musikalischen und semantischen Konnotationen erhält sie dort?

Die Illustration der «Groß Geigen» in der *Musica getutscht*

In Sebastian Virdungs Lehrschrift *Musica getutscht* ist die «Groß Geigen» gemeinsam mit einer Laute und einer Quinterne abgebildet (Abb. 1). Von diesen bauchigen, birnenförmigen Zupfinstrumenten setzt sie sich ab durch ihre einprägsame Form mit gedehnten Mittelbügeln und mit eingezogenen kurzen Oberbügeln. Zur «Groß Geigen» schreibt Virdung nur, dass es sich um ein Saiteninstrument mit Bünden handelt und daher die Griffposition

Ich danke Sabine Söll-Tauchert, Elke A. Werner und Martin Kirnbauer für Gedankenaustausch und Anregungen zu diesem Beitrag.


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. 1: Anonym (Urs Graf?): Illustration zur Groß Geige, in: Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. B ij. Foto: public domain.

leicht zu finden sei.[1] Über Stimmung, Tonumfang, Spielweise oder Repertoire sagt Virdung nichts. Dass es sich um ein Streichinstrument handelt, muss aus dem abgebildeten Bogen abgeleitet werden. Den kundigen Betrachtern fällt aber auch Merkwürdiges auf: Anstelle eines separaten Stegs und eines Saitenhalters hat das Instrument einen für die Laute üblichen Querriegel und anstatt fünf oder sechs Saiten sind neun davon auf die Groß Geige

1 «Die ander art der saite(n)spil dye selben haben nit schlüssel. Aber bünde un(d) sunst gewise zile oder gemercke / do man sicher griff mag haben / Als uff den koren und bünden / nach welchem man die selben auch mag regulieren und beschreiben dar uff zuo lernen» 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, fol. B v–Bij. Für die baulichen und formalen Merkmale der «Groß Geigen» bei Virdung verweise ich auf den Beitrag von Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben. Nordalpine Viola da gamba-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert», in diesem Band.

gespannt. Die Interpretation dieser formalen Merkmale hat unter Organologen kontroverse Debatten ausgelöst.[2] Aus der Darstellungslogik in Virdungs Publikation heraus könnte man diese Hybridisierung der Groß Geige so deuten, dass die Korpusform und der Streichbogen das Instrument identifizieren, während die hohe Saitenanzahl, der Querriegel und die Rosette die Verwandtschaft zur Laute veranschaulichen – fasst doch Virdung die Laute, Quinterne und Groß Geige unter eine Kategorie zusammen.[3] Inwiefern die Darstellung der «Groß Geigen» bei Virdung realistisch ist und welchem Typus der da gamba-Instrumente sie entspricht, kann hier nicht geklärt werden. Hingegen lassen sich Thesen zur Herkunft dieser Abbildung bzw. ihrer Vorlage formulieren.

Virdungs Schrift wurde 1511 in Basel in der Offizin von Michael Furter gedruckt. Doch dies bedeutet nicht zwingend, dass auch ihre Bildvorlagen in Basel entstanden, zumal Virdung nicht dort tätig war, sondern u.a. in Heidelberg, Stuttgart, Konstanz und Augsburg.[4] Das sehr enge Verhältnis zwischen Text und Bild in der *Musica getutscht* lässt vermuten, dass Virdung selbst Art und Anzahl der Abbildungen bestimmte und die Vorlagen dafür vorab fertigte oder fertigen ließ. Die Vorlagen könnten beispielsweise aus sei-

2 Vgl. Hirsch, ebd.; Martin Greulich, *Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert*, Dissertationsschrift, Berlin 1934, 25, Anm. 41; Gerhard Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500. Dargestellt an Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (Basel, 1511)*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1983 (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 4/I), 170–181; Ian Woodfield, «The Basel 'gross Geigen': an early German viol?», in: Johannes Boer und Guido van Oorschot (Hgg.), *A viola da gamba miscellany. Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1994, 1–14; ders., *The early history of the viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, 100.

3 Zur Verwandtschaft von Laute und Geige vgl. den Beitrag 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.

4 Daher wird auch kein spezifischer Basler Typus der Groß Geige abgebildet sein, wie es Ian Woodfield vermutete: «The Basel 'gross Geigen'» (wie Anm. 2), besonders 5. Zu Sebastian Virdung vgl. Martin Kirnbauer, «Virdungiana – zu Sebastian Virdungs 'Musica getutscht' (Basel 1511)», in: *Glareana* 60/2 (2011), 52–70: 53–56 und dort die weiterführende Bibliographie.

nem vielleicht sogar eigenhändig illustrierten Manuskript des «gedicht der deutschen musica» stammen, das Virdung in der Widmung der *Musica getutscht* erwähnt. Dort beschreibt Virdung, wie er dem Widmungsträger, dem Straßburger Bischof Wilhelm III. von Honstein, in Augsburg 1510 anlässlich des Reichstags sein umfangreiches Gedicht gezeigt habe und dass er aus Zeit- und Kostengründen nicht dieses, sondern einen Auszug daraus – eben die *Musica getutscht* – habe drucken lassen.[5] Bei der zweiten Erwähnung der ursprünglichen Vorlage (bei fol. [Aiv v]–B) nennt Virdung explizit die «gemele der figuren». Im ausführlichen Manuskript wie in der gekürzten und gedruckten Prosaversion sollen die Illustrationen dem Betrachter die Musikinstrumente auch visuell bzw. bildlich «kenntlich» machen, weshalb er ihnen einen großen (Erkenntnis-)Wert beimisst.

Die Umsetzung der Vorlagen in Holzschnitte könnte durchaus in Basel erfolgt sein. Zwar ist bislang ungeklärt, wer die Holzschnitte für Abbildungen, Notenbeispiele und Tabulaturen fertigte. Nur ein Holzschnitt in der *Musica getutscht* ist signiert (Abb. 2): Die Darstellung des Lautenisten auf fol. [Jij v] trägt das ligierte Monogramm VG des Basler Graphikers und Goldschmieds Urs Graf. Daher schrieb die Forschung alle anderen Holzschnitte auch diesem Künstler zu.[6] Gerade dieser Holzschnitt entstand jedoch kaum eigens für Virdungs Druck, denn es wurden Zierleisten angestückt, um dem zu kleinen Bild auf der Seite mehr Gewicht zu verleihen. Der Basler Verleger Michael Furter folgt hier wie in anderen seiner Bücher einer gängigen Praxis, indem er Holzschnitte verschiedener Herkunft innerhalb desselben Buchs (wieder)verwendete.[7] Bei der «Busaun» und «Felttru(m) met» auf fol. [B4v], dem «Tympanum Iheronimi» auf fol. [C4 v] und dem «Chorus» auf fol. [Dv], wo die Inschriften ausnahmsweise Teil des Holz-

5 Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 1), fol. Aij. Dieser Text hat sich nicht erhalten. S. auch Kirnbauer, «Virdungiana» (wie Anm. 4), 55.

6 Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium* (wie Anm. 1), 12.

7 Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration*, Basel: Universitätsbibliothek 1984, Bd. 2, VI. Die Bordüren um den Lautenspieler-Holzschnitt hatte Furter z. B. bereits für Drucke von ca. 1495 verwendet, s. ebd., 47. Die Tabelle zur Guidonischen Solmisation auf fol. Fiij v stammt aus einem 1496 bei Furter gedruckten Musiktraktat (M. Kleinspeck, *Lilium musicae planae*, a iij), s. www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/5787406 (27. 10. 2018) und Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium* (wie Anm. 1), 33–34.

Abb. 2: Urs Graf: Sitzender Lautenspieler, Holzschnitt, in: Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. [J2v]. Foto: public domain.

schnitts sind, stellt sich daher die Frage, ob diese Abbildungen nach einem anderen Konzept oder von anderer Hand gefertigt wurden.

Allerdings enthalten weitere Drucke Michael Furters ab 1503 bis zu seinem Tod 1517 Illustrationen von Urs Graf (ca. 1475–1527/28).[8] Der Schweizer Graphiker, Goldschmied und Söldner lebte ab 1509 in Basel und war ein gefragter Buchillustrator bei den Basler und Straßburger Druckern.[9] Vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass Urs Graf mit der Fertigung der

8 Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), VI.

9 1511 hielt sich Graf in Basel auf und war dort für mehrere Drucker tätig, s. Christiane Andersson: www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022809 (11.12.2018).

Holzschnitte für das außergewöhnliche Buchprojekt der *Musica getutscht* betraut wurde. Auch entspricht die Qualität der meisten Instrumentendarstellungen hinsichtlich der Gestaltung und Linienführung durchaus den gesicherten Drucken Urs Grafs aus jener Zeit.[10] Und sollte er nicht der Urheber der Illustrationen der *Musica getutscht* gewesen sein, so wird er diesen Druck aufgrund seiner engen Beziehung zu den Basler Verlegern ziemlich sicher gekannt haben. Jedenfalls erscheint in zwei seiner Zeichnungen eine Groß Geige nach dem Vorbild aus dieser Schrift.

Von Geigen, Trieben und Narren – Urs Graf

Während die «Groß Geigen» in Virdungs Schrift nur funktional beschrieben wird, erhält sie in den Zeichnungen Grafs anrüchige Konnotationen, denn dort ist dieses Instrument mit Grafs Lieblingssujets verbunden: der Welt der Söldner und Dirnen, dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern, dem Eros und der menschlichen Torheit.

Die frühere Zeichnung (Abb. 3) entstand um 1513/1515.[11] Die Groß Geige nach Virdungs Modell – erkennbar an den gedehnten Mittelbügeln und eingezogenen Oberbügeln – wird hier von einem der neun schwebenden Putten gehalten, allerdings nicht zum Musizieren. Die Putten hantieren auf karikierende Weise mit ihren Attributen: Die Feldflasche mit dem Basler Wappen baumelt am Fußknöchel des ersten Putto links; der Streichbogen und der Stab mit dem geflügelten Putto-Kopf sind als Waffen umfunktioniert – die entsprechenden Putti holen gerade zum Hieb aus; der Deckelpokal wird sehr labil gehalten und würde realiter umkippen; die Pfeilspitze beim Schießbogen ist übertrieben groß; der Putto mit dem Rocken hat mit

10 Vgl. z. B. die Titelillustration von Urs Graf in Daniel Agricola, *Almi confessoris et anachorete Beati: Helveciorum primi evangelistae et apostoli: a sancto Petro missi vita: iam pridem exarata*, Basel: Adam Petri 1511.

11 Urs Graf: *Neun schwebende Putten mit Objekten*, um 1513–1515. Feder mit schwarzbrauner Tusche, 102×292 mm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.119. Vgl. Christian Müller, *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*, Basel: Schwabe 2001 (Beschreibender Katalog der Zeichnungen, 3: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 2 B), 128.

Abb. 3: Urs Graf: *Neun schwebende Putten mit Objekten.* Feder mit schwarzbrauner Tusche, um 1513–1515. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.119. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

der Spindel auch gleich den Faden der Konzentration verloren und der zentrale Putto bietet dem Betrachter eine Ansicht seiner Genitalien und seines Hinterteils dar.

Wie ist dieses unverschämte Treiben der Putten zu verstehen und welche Rolle spielt die Groß Geige dabei? Zum einen bezieht sich Urs Graf auf die seinerzeit übliche Charakterisierung der Putten: In der Renaissancekunst wurden sie der Liebesgöttin Venus und Dionysos, dem Gott des Rausches und der Ekstase, zugeordnet und galten als Sinnbild der menschlichen Triebhaftigkeit.[12] Zum anderen hantieren die Putten unsachgemäß mit Objekten, die aus verschiedenen sozialen und geschlechtlichen Kontexten stammen – dem weiblichen/häuslichen (Spinnrocken, Spindel)[13], dem männlichen/kriegerischen (Feldflasche, Schießbogen, 'Waffen') während Groß Geige und Pokal ambivalent sind.[14] Graf lässt die Putten ihr Spiel mit Geschlechterrollen und Verhaltensnormen treiben und verleiht diesem in seiner Zeichnung eine ornamentale, verschmitzte Ordnung.[15]

Interessant ist, dass die Attribute und Aktion der Putten auf den Künstler selbst bezogen werden können: Das Wappen verortet die Zeichnung und ihr Personal nach Basel und die Feldflasche mag auf das unstete Leben verweisen, das Graf als Söldner bei verschiedenen Feldzügen führte; der Pokal

12 Christian Müller, «*Spiritelli.* Zu einer neu aufgefundenen Zeichnung von Urs Graf in der Martinus-Bibliothek des Bistums Mainz», in: *Mainzer Zeitschrift* 107/108 (2011/2012), 236 und dort Anm. 13.

13 Christiane Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel: GS Verlag 1978, 41. Der Spinnrocken kann auch auf die Häuslichkeit der Ehefrau hinweisen oder, im volkstümlichen Kontext seit dem 15. Jahrhundert, auch verschleierter Ausdruck für den Geschlechtsverkehr sein, s. Christiane Andersson, «Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 37 (1980), 279 und Anm. 27.

14 In der Ikonographie wird die Groß Geige Männern wie Frauen zugeordnet ebenso der Pokal. Der labil gehaltene Pokal figuriert oft als Sinnbild der Vergänglichkeit materieller Fülle, vgl. Albrecht Dürers Kupferstich «Nemesis (Das große Glück)», ca. 1501 (Bartsch 77), hier hält die Personifikation der Fortuna mit ihren Fingerspitzen einen Pokal.

15 Für die Attribute der Putten und ihrer Verbindung zum Thema der Geschlechterrollen, Lust/Voluptas und Torheit vgl. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13) und Müller, *Spiritelli* (wie Anm. 12).

könnte auch auf Grafs Beruf als Goldschmied hindeuten und der Putto mit der Groß Geige könnte sogar mit dem Künstler selbst in Verbindung gebracht werden, da er mit einer echten Waffe, dem Schweizerdolch als typischem Attribut der Schweizer Söldner ausgestattet ist. In der Zeichnung ist der Dolch an einen Gurt geknotet, dessen ornamental geschwungenen Bänder Urs Grafs Monogramm evozieren – damit signierte Graf bereits 1512 eine Zeichnung und spätestens ab 1518 verwandte er regelmäßig Monogramm und Schweizerdolch als Signatur (wie in Abb. 4).[16]

In der um 1525 entstandenen Zeichnung karikierte Graf einen Narren, der den Reizen einer Frau 'auf den Leim' gegangen ist (Abb. 4).[17] Die Groß Geige – wiederum nach dem Modell Virdungs – liegt diesmal auf dem Boden. Wie die anderen Motive auf der Zeichnung hat sie vor allem eine symbolische Bedeutung, über welche Graf die Beziehung zwischen der Frau und dem Mann charakterisiert. Dieser ist durch seine Schellenkappe mit Eselsohren, die Hahnfedern und den Kuckuck auf seiner Schulter als betrogener Narr gekennzeichnet, der übergroße Holzlöffel soll auf seine (sexuelle) Gier verweisen und indem er tänzelnd sein Geschlecht entblößt, macht er sich zusätzlich lächerlich.[18] Dass es mit der Sittlichkeit der Frau nicht weit her ist, zeigen ihr praller Geldbeutel und ihr entblößtes Bein.[19] Der Hund links neben ihr soll hier ein «Sinnbild des Liebhabers oder der Geilheit schlechthin» sein, Hinweise darauf sind seine aufgerichtete Haltung und die

16 Für die Zeichnung mit Urs Grafs Schweizerdolch-Monogramm siehe Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), Abbildung auf S. 20; für die Verwendung dieses Monogramms ab 1518 siehe Müller: *Spiritelli* (wie Anm. 12), 235.

17 Urs Graf: *Frau mit Kind und Narr*, um 1525. Feder mit schwarzer Tusche, 186×148 mm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur U.X.108. Vgl. Müller, *Graf Zeichnungen* (wie Anm. 11), 233; Ariane Mensger (Hg.), *Weibsbilder. Eros Macht und Tod um 1500* (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel), Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2017, 66.

18 Ebd. Graf bedient sich hier eines geläufigen Topos: Bereits in Sebastian Brants *Narrenschiff* (Erstdruck Basel, 1494) spricht Venus im Kapitel «Von Buolschafft», mit entsprechender Illustration: «[…] Ich züch zuo mir der narren vil / Und mach eyn gouch us wem ich will / […]». «Gouch» ist ein Synonym für «Narr».

19 Zu entblößten weiblichen Beinen und zur Gebärde des Rockhebens als Anzeige von Unkeuschheit s. Andersson, «Symbolik und Gebärdensprache» (wie Anm. 13), 282–284.

Abb. 4: Urs Graf: *Frau mit Säugling und Narr.* Feder mit schwarzer Tusche, um 1525. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Signatur: U.X.108. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

emporstrebenden Grashalme zwischen seinen Läufen.[20] Am Boden vor dem ungleichen Paar platzierte der Künstler sein Monogramm und eine Groß Geige. Diese bilden ein Pendant zu Narr und Frau. Die Groß Geige entlarvt in diesem Kontext die Frau als liederliche Person, denn Urs Graf spielt mit dieser Anordnung auf die erotische Semantik der Geige an: «geigen», «gīge(n)» lässt sich etymologisch ableiten von «hin und her bewegen», was in diesem Sinne auch den Geschlechtsakt bezeichnen kann. Ebenso konnte mit einer «Geige/Gīge» auch eine Prostituierte gemeint sein.[21] In den zeitgenössischen Fastnachtspielen finden sich «geige» und «fidelpogen» als Metaphern für Vagina und Penis bzw. das Musizieren mit der Geige als Umschreibung des Koitus.[22]

Über sein Monogramm stellt Graf vielleicht einen Bezug zu seiner Person her:[23] Der Dolch im Monogramm weist auf Grafs Söldner-Beruf hin, hat phallische Konnotationen und vertritt hier auch – angedeutet durch das Schlingenornament, das von seiner Spitze ausgeht – die Zeichenfeder.[24] So häufen sich in dieser Zeichnung sexuelle Anspielungen (phallisch konnotierter Streichbogen und Schweizerdolch/Schreibfeder und explizit die Genitalien des Narren), die mit Produktivität bzw. Kreativität verknüpft sind – womöglich eine ironische Selbstreflexion Urs Grafs über sein künstlerisches Tun?

20 Ebd., 276–277 und dort Anm. 2–8.

21 Schweizerisches *Idiotikon* II, Sp. 149–151 (Stichworte: geiglen, gigen, Gige). S. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), 68 und Anm. 95.

22 Johannes Müller, *Schwert und Scheide. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Bern u. a.: Lang 1988, 53–55.

23 Zur Rolle des Monogramms in den Zeichnungen von Urs Graf und seiner Zeitgenossen vgl. Maike Christadler: «Abwesend anwesend. Spuren des Künstlers in der Kunstgeschichte und in seinem Werk», in: Kaspar von Greyerz (Hg.), *Selbstzeugnisse in der Frühen Neuzeit. Individualisierungsweisen in interdisziplinärer Perspektive*, München: R. Oldenburg 2007, 72–76. Für die Selbstdarstellung/-reflexion Urs Grafs durch die Figur des triebgeleiteten Narren vgl. dies.: «Das Narrenspiel mit der Identität. Urs Grafs zeichnerische Selbstentwürfe», in: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, hg. von Andreas Tacke u. a., Petersberg: Michael Imhof 2001, 245–262: 254–260.

24 S. Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren* (wie Anm. 13), 68 und Anm. 90.

Bemerkenswert ist abschließend, dass Grafs gezeichnete Groß Geige realitätsnäher ist als der Holzschnitt in Virdungs Schrift. Denn selbst wenn Graf in seinen Zeichnungen das Instrument vereinfacht, versieht er es mit einem Saitenhalter, deutet einen Steg an und zeichnet drei bzw. fünf Saiten (zwar kommen in der Zeichnung «Narr und Frau» auf die fünf Saiten nur vier Saitenhalterlöcher und dafür sieben Wirbel). Daraus kann man entweder schließen, dass Graf selbst über Kenntnisse des Instruments verfügte oder auch, dass er sich an anderen ikonographischen Modellen orientierte, wie etwa dem Straßburger Druck von Hans Wechtlin, der um 1510 datiert wird.[25] Der *chiaroscuro*-Holzschnitt zeigt Orpheus, der eine dreisaitige, bundlose Geige in Armhaltung spielt. Dieses Streichinstrument hat dieselbe einprägsame Gestalt wie Virdungs «Groß Geigen», ist aber korrekt mit Saitenhalter und Steg ausgestattet und zudem mit Blattornamenten versehen, was sie besonders mit Grafs älterer Zeichnung (Abb. 3) verbindet.

Ein Seitenblick: Der sogenannte Holbein-Tisch

Die Darstellung einer (Groß?) Geige, die vermutlich von der *Musica getutscht* abgeleitet ist, findet sich auf dem sogenannten Holbein-Tisch des in Basel niedergelassenen Malers Hans Herbst (1470–1552).[26] Dabei handelt es sich um eine Tischplatte, die Herbst im Frühjahr 1515 im Auftrag des Basler Kaufmanns Hans Bär d. J. und seiner Frau Barbara Brunner bemalte (Abb. 5a). Verschiedene Szenen und Geschichten sind darauf abgebildet, darunter die Parabel von Nemo/Niemand: Er sitzt mit verdrossener Miene

25 Hans Wechtlin: Orpheus, ca. 1510. Chiaroscuro Holzschnitt, 269×181 mm. London, British Museum, Inv. 1842,0806.90. Für eine kunsthistorische Einordung dieses Drucks vgl. Giulia Bartrum: *German Renaissance prints 1490–1550*, London: British Museum Press 1995, Kat. 51.

26 Die Tischplatte (Malerei auf Lindenholz, 102×138 cm) befindet sich heute im Depot des Schweizerischen Nationalmuseums, Inv. Dep. 527. Einführend zu dieser Tischplatte s. Lucas Wüthrich, *Der sogenannte «Holbein-Tisch». Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633*, Zürich: Verlag Hans Rohr 1990 (Miteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich in Zürich 57). Für Kontextinformation s. Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters*, Köln u. a.: Böhlau 2016, 61–70 für den Tisch von Herbst.

(a)

(b)

Abb. 5: (a) Hans Herbst: sog. Holbein-Tisch. Ölfarbe auf schwarzem Leingrund und Lindenholz, 1515. (b) Detail: Groß (?) Geige neben Strohfiedel. Schweizerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. DEP 527. Foto: Schweizerisches Nationalmuseum, DIG-3657.

da, um ihn herum liegen Alltagsgegenstände – Pfanne, Schere, Stuhl, Bohrer, Federkiel, Sackpfeife, dreisaitige Geige mit Bogen und vieles mehr –, fast alle in irgendeiner Form beschädigt. Ein Schloss an seinem Mund hindert Nemo/

Niemand am Sprechen, sodass er sich nicht gegen die Beschuldigungen der Mägde und Knechte wehren kann, «Niemand» habe die Gegenstände kaputt gemacht.

In diesem Werk Herbsts ist der Einbezug mehrerer Musikinstrumente – Strohfiedel (Xylophon), Maultrommel, (Groß) Geige mit Streichbogen, Laute, Trumscheit, Hackbrett, Blockflöte und Pommer – ungewöhnlich, denn auf Darstellungen der Parabel in zeitgenössischen illustrierten Flugblättern ist allenfalls eine Laute zu sehen.[27] Ob diese Vielfalt auf Herbsts Kenntnis der *Musica getutscht* zurück geht, ist schwer zu sagen, zumal die Strohfiedel dort nicht abgebildet ist. Die Geige (Abb. 5b) weist zwar dieselben gedehnten Mittelbügel, C-Schalllöcher und Rosette wie Virdungs Groß Geige auf, hat aber eben nur drei Saiten, keine Bünde und weicht in weiteren Details von Virdungs «Groß Geigen» ab (wie die Geige in der früheren Zeichnung von Urs Graf, Abb. 3). Zudem fällt bei der Betrachtung der Geige auf, dass sie intakt ist! Das einzig Merkwürdige dieser Darstellung besteht im zweiten Steg beim Halsansatz.

Wichtig ist für unseren Zusammenhang, dass eine (Groß) Geige einen Platz in einem Auftragswerk erhält, auf dem Objekte – vom Kochgeschirr über Mobiliar bis hin zu Utensilien der Körperpflege und Schreibwerkzeug – dargestellt werden, die offenbar zur standesgemäßen Repräsentation des Hausstands wohlhabender Basler Bürger gehörten.[28]

Engelskonzert mit Groß Geigen – Matthias Grünewald

Ab spätestens 1516 figurieren Groß Geigen auch in Gemälden im öffentlichen Raum, und zwar auf den Hauptaltären des Münsters in Freiburg im Breisgau (Abb. 4–5 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band, S. 211–212) respektive der Antoniter-Konventskirche in Isenheim (heute in Colmar, Musée Unterlinden, Abb. 6).[29] Beide Altäre entstanden zwischen ca. 1512–

27 Wüthrich, *Holbein-Tisch* (wie Anm. 26), 108–115, 128–129 und Abb. 56–59.

28 Ebd., 128–129.

29 Zum Freiburger Hochaltar von Hans Baldung Grien vgl. den Ausstellungskatalog *Hans Baldung Grien in Freiburg*, Freiburg i. B.: Rombach 2001; Sabine Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Köln u. a.:

Abb. 6: Matthias Grünewald: Engelskonzert, Detail aus dem Isenheimer Altar, um 1512–1516. © Colmar, Musée d'Unterlinden.

Böhlau 2010, 180–189; zum Isenheimer Altar, seiner Entstehungsgeschichte, originalen Aufstellung und liturgischen Einbindung s. einführend Pantxika Béguerie-De Paepe u. a.: *Grünewald und der Isenheimer Altar: ein Meisterwerk im Blick,* Paris: Somogy éditions d'art 2007, 12–13, 54–60, 69–72. Die mittleren Tafeln haben eine Höhe von ca. 2,9 m und im geöffneten Zustand erreicht der Altar eine Breite von über 6 m, ebd., 68.

1516. Es handelte sich damals um die prominentesten Auftragswerke in der Region, für die renommierte Maler gewonnen wurden: Hans Baldung (um 1475/80–1528) für den Freiburger und Matthias Grünewald (um 1484/85–1545) für den Isenheimer Altar. Die Altarretabel waren insofern auch Prestige-Objekte, mit denen sich die Auftraggeber profilierten.[30] Für die Darstellung der Groß Geige in Baldungs Freiburger Altar verweise ich auf den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert in diesem Band.[31] Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit dem prominenten 'Auftritt' der Groß Geige in Grünewalds Engelskonzert des Isenheimer Altars.[32]

Die zweite Schauseite des Isenheimer Altars ist der Erfüllung des Heilsversprechens durch die Menschwerdung Christi gewidmet. So umfasst das ikonographische Programm die Verkündigung an Maria auf dem linken Flügel, die Geburt Christi im Mittelteil, Christi Auferstehung auf dem rechten Flügel, und ergänzend die Beweinung Christi in der Predella.[33] Während die Flügel narrative biblische Szenen zeigen, enthält der Mittelteil eine zweigeteilte Szene mit kontrastierenden Bildhälften: Auf der rechten Bildhälfte ein

30 Zum Auftraggeber des Isenheimer Altars s. Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim» in: *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 29), 46–53. Für die Auftraggeber des Freiburger Hochaltars s. Söll-Tauchert, *Hans Baldung* (wie Anm. 29), 173–175. Für einen Überblick zu den Altären am Oberrhein um 1475 bis 1525 siehe die Einträge im Ausstellungskatalog *Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg*, Teil 1: *Maler und Werkstätten 1450–1525*, hg. von Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart: Jan Thorbecke 2001, 251–265.

31 Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger: Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85–1545)».

32 Für eine ausführliche Untersuchung s. Martina Papiro, «Diesseits und Jenseits. Das Engelskonzert des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (vor 1516)», in: Christina Urchueguía, Karolina Zgraja (Hgg.): *Klang und Stille im Bild*, Basel: Schwabe Verlag 2019, im Druck.

33 Zu den verschiedenen Deutungen des Bildprogramms vgl. einführend Béguerie-De Paepe, *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 29), 68–73. Ewald M. Vetter, «Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald», in: *Grünewald. Die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie*, Weißendorn: Anton H. Konrad 2009, 69–102; Dagmar Hoffmann-Axthelm, «Bildbetrachtung: Matthias Grünewald, das 'Engelskonzert' vom Isenheimer Altar (vor 1516 vollendet)», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), VII–XIX und zur Visionsdarstellung insb. XII–XV.

'irdischer' Raum, hier sitzt die Muttergottes mit dem Jesuskind vor einer Landschaft, im Hintergrund darüber die Erscheinung Gottvaters. Auf der linken Bildhälfte ein 'visionärer' Raum, wo sich ein Baldachin erhebt, der erfüllt ist von der Erscheinung Marias mit Flammenkrone und einer Schar vielgestaltiger Himmelswesen (Abb. 6).[34] Die drei vordersten Engel stechen aus der Schar der Himmelswesen heraus, denn als einzige spielen sie je ein Streichinstrument und haben wie zum Singen geöffnete Lippen. Der größte Engel hat die Schwelle des visionären Raums überwunden und kniet – eine Groß Geige spielend – im irdischen Raum der Maria mit dem Jesuskind, die von hölzernen Alltagsgegenständen wie einem Waschzuber oder einer Wiege umgeben sind. Diesen ist die Groß Geige durch dieselben blassen Farbtöne angeglichen. Durch realistische Elemente wie die unterschiedlichen Holzarten, den detaillierten Saitenhalter oder die Deckenstärke, die sich bei den Schalllöchern ablesen lässt, hebt Grünewald die handwerkliche Bearbeitung des Instruments hervor.

Diese Dinghaftigkeit kennzeichnet auch die zwei Streichinstrumente der Engel im visionären Bereich. Gleichwohl heben sich alle drei Streichinstrumente ab von den anderen hölzernen Artefakten im Gemälde. Denn zum einen weisen ihre Korpora wie die Gliedmaßen der Engel verzerrte Proportionen auf; auch die Spielhaltung ist irreal, nicht zuletzt aufgrund der vielen Fingerringe an den Händen, die realiter das Abgreifen der Saiten und das adäquate Halten des Streichbogens behindern würden.[35] Zum anderen verweisen die Goldringe sowie die Vergoldungen an Streichbogen und Wirbel-

34 Vgl. Hoffmann-Axthelm, ebd.; Papiro, «Diesseits und Jenseits» (wie Anm. 32), Anm. 13–16; für eine ausführliche Analyse der Bildstruktur und der Art, wie diese dem Betrachter Sinnzusammenhänge erschließt, s. Karen van den Berg: *Die Passion zu malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*, Duisburg/Berlin: pict.im 1997, 69–90. Ich danke Anne Smith für die Anregungen zur Interpretation des Engelskonzerts.

35 Eine Vielzahl Goldringe an den Fingern tragen Portraitierte zur Veranschaulichung ihres Reichtums (z. B. in Hans Baldungs Gemälde, das den Markgraphen Christoph I. von Baden und seine Familie in Anbetung der Hl. Anna Selbdritt zeigt, um 1509/10, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 88). Auch wenn Grünewald die goldenen Fingerringe der Engel 'vergeistigend' umgedeutet, bleibt dennoch die Konnotation mit Pracht und Reichtum erhalten, was in zusätzlichem Kontrast zur Einfachheit des Zubers, des Krugs und der Wiege steht.

kasten (als Markierungen für das Transzendente, Göttliche) auf die himmlische Herkunft der Engel und ihrer Musik.[36] So fungieren die drei musizierenden Engel und ihre Streichinstrumente gleichsam als Vermittler zwischen der himmlischen und der irdischen Dimension und werden damit zu wichtigen Bezugsfiguren für die Bildbetrachter.

Hier ist wichtig hervorzuheben, dass Grünewald mit dem Ensemble aus drei Streichinstrumenten eine damals neuartige Instrumentenfamilie prominent ins Bild setzte. Damit spiegelt er nicht nur jüngste Entwicklungen der Musik und ihrer Instrumente, die mit der modernen polyphonen Musikpraxis einhergingen.[37] Vielmehr nutzt Grünewald das 'Familienprinzip' der Musikinstrumente für den Bildzusammenhang, denn sie sind wechselseitig attributiv mit ihren Spielern, den Engeln, verbunden:[38] So, wie Diskant-, Tenor- und Bass-Instrument in Größe und erforderlicher Spielhaltung variieren, aber dennoch als 'Familie' eine einheitliche Gruppe bilden, so unterscheiden sich die drei Engel hinsichtlich Gestalt, Charakter, Ausrichtung und Farbgebung erheblich voneinander und sind doch als Himmelswesen alle gleichartig.[39] Ihre Zusammengehörigkeit als 'Familie' wird beispielweise betont durch Variationen der Armhaltung oder des Farbakkords Rot-Blau-Weiß, der bei allen dreien unterschiedlich nuanciert auftritt, und durch ihr koordiniertes Musizieren. Die variierten, anmutigen Körperhaltungen und

36 Siehe auch Hoffmann-Axthelm, «Bildbetrachtung» (wie Anm. 33), XVI–XVII. Dennoch war es möglich, eine spielbare Groß Geige nach dem 'Modell' des Isenheimer Altars zu rekonstruieren: vgl. Wolfgang Wenke, «Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), 77–84.

37 Zur Entwicklung der Streichinstrumente im nordalpinen Raum siehe Keith Polk: *German instrumental music of the Late Middle Ages. Players, patrons and performance practice,* Cambridge: Cambridge University Press 1992, 30–39; ders., «Instrumental music c. 1500. Players, makers, and musical contexts», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), 21–34: 26–28 sowie die Beiträge im ersten Teil dieses Bands.

38 Zu den Instrumentenfamilien um 1500 s. den Beitrag von Herbert W. Myers, «The rise of the 'family princple' of instrument building», in diesem Band.

39 Den Zusammenhang zwischen himmlischer Natur der drei Engel, ihrem Ensemble-Spiel auf Groß Geigen und dem Konzept der *discordia concors* hat erstmals Dagmar Hoffmann-Axthelm herausgearbeitet in «Bildbetrachtung» (wie Anm. 33), XVI–XIX.

Gesten der Engel bieten daher eine präzise Visualisierung der Harmonie polyphoner Musik – das Engelskonzert verkörpert gewissermaßen die Qualitäten des Klangs, den es hervorbringt und macht ihn so für die Betrachter sichtbar. Dasselbe leistet das exponierte Motiv des Streichens mit den vergoldeten Bögen, denn nur mit Streichinstrumenten kann in einem Bild derart klar eine koordinierte Bewegung angedeutet werden. Die visuelle Suggestion der Klangerzeugung durch das Auf- und Abstreichen verweist auf die musikalische Bewegung, die sich in messbarer Zeit abspielt, also in der irdischen Zeitlichkeit der Bildbetrachter.[40]

Das Engelskonzert fiel seinen zeitgenössischen Betrachtern vielleicht auch deshalb auf, weil es ein damals noch kaum bekanntes, reines Streichinstrumenten-Ensemble mit zwei tiefen Groß Geigen zeigt – noch heute ist dies die früheste bekannte nordalpine Darstellung eines solchen Ensembles.[41] Grünewald führte damit also auf seinem Altargemälde neuartige, mit der weltlichen, höfischen Musikpraxis verknüpfte Instrumente ein: Die Musikaffinen Betrachter mögen dies auf einen Repräsentationsanspruch des Auftraggebers – des Präzeptors des Isenheimer Antoniter-Konvents Guy Guers – bezogen haben, der damit seine Kenntnis der aktuellen gehobenen Musikkultur zur Schau stellte.[42] Dafür spricht auch die oben erwähnte gesamthaft realistische Darstellung der Instrumente, die keine Abhängigkeit von Virdungs schematischer Illustration von 1511 aufweist. Die realistisch dargestellten Einzelteile wie die Wirbelkästen, Saitenaufhängung etc. lassen vermuten, dass Grünewald ein reales Instrument studieren konnte. Wo er das

40 Für eine ausführliche Interpretation des Streichinstrumenten-Ensembles im Engelskonzert siehe Papiro, «Diesseits und Jenseits» (wie Anm. 32).

41 Die früheste mir bekannte italienische Darstellung eines Ensembles mit drei Viole da gamba stammt von Bernardino Zenale: Drei Putti mit Streichinstrumenten, vor 1508 (siehe Francesco Porzio [Hg.], *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Mailand: Electa 1982, 159 und Katalogeinträge Nr. 158–164 [von Paola Astrua]). Zur nordalpinen Ikonographie der Streichinstrumenten-Ensembles vgl. den Beitrag von Thilo Hirsch (wie Anm. 1).

42 Für die Verortung der Viola da gamba in der Musikkultur der Eliten vgl. Ian Woodfield: *The early history of the viol,* Cambridge: Cambridge University Press 1984, 182–185, sowie die Beiträge zur frühen Viola da gamba in Italien im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35 (2009) 187–290.

tat, welche Art von Instrument er vor sich hatte und welche Kenntnisse der entsprechenden Musikpraxis er hatte, darüber kann nur spekuliert werden: Vielleicht wurde dem Maler in Isenheim ein Instrument zur Verfügung gestellt oder Grünewald hatte direkten Zugang dazu in Straßburg – wo nachweislich Groß Geigen verkauft wurden.[43] Auch der Auftraggeber Guy Guers, hatte das Straßburger Bürgerrecht erworben und besaß dort ein Haus, wo er sich regelmäßig aufhielt.[44] Er könnte daher die Streichinstrumente vermittelt haben. In der jüngeren Forschung wird zudem vermutet, dass Grünewald den Altar in Straßburg malte, in der Werkstatt des Bildhauers Nikolaus von Hagenau, der seinerseits den Altarrahmen und -schrein fertigte.[45]

43 Dies lässt sich dem Briefwechsel zwischen Huldrych Zwingli und dem Berner Hans Ludwig Ammann entnehmen. Letzterer bemühte sich 1528 im Auftrag Zwinglis um die Beschaffung eines Ensembles von Groß Geigen. Während er in Bern keinen kundigen Instrumentenbauer fand, erhielt Ammann Hinweise, dass solche Ensembles vielleicht in Straßburg erhältlich seien, siehe: Brief von Hans Ludwig Ammann an Huldrych Zwingli vom 7.10.1528, in: *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. 9, Leipzig: Heinsius 1925, 571–572, Nr. 765 (Corpus Reformatorum 96). Siehe auch unter: www.irg.uzh.ch/static/zwingli-briefe/?n=Brief.765 (12.10.2018). Für eine ausführliche Auswertung dieser Quelle s. Martina Papiro, «Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen. Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten-Ensembles um 1528/1529, in: *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe Verlag 2018, 307–319.

44 Elisabeth Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze», in: *Grünewald und der Isenheimer Altar: ein Meisterwerk im Blick,* hg. von Pantxika Béguerie-De Paepe u.a., Paris: Somogny 2007, 46–53: 52. Für die Bedeutung des Antoniter-Hospitals in Isenheim s. ebd., 46–48; dies., *Les Antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel,* Straßburg: Société savante d'Alsace 1998, bes. 70–73.

45 Pantxika Béguerie-De Paepe und Philippe Lorentz, «Neue Hypothesen über die Entstehung des Isenheimer Altars. Grünewald und Straßburg?», in dies: *Grünewald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 33), 12–15. Siehe auch Clementz, «Die Präzeptoren von Isenheim» (wie Anm. 44) und für die Belege aus dem 15. Jahrhundert dies., «Die Antoniter von Isenheim und Straßburg zwischen Stadt und Land», in: *Kloster und Stadt am südlichen Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. von Thomas Zotz u.a., Schopfheim: Uehlin Print & Medien 2011 (= Das Markgräfler-Land 2/2011), 125–139.

Die Basler Humanistenpresse und die Groß Geige – Hans Holbein d. J.

Nach dem Blick auf Gemälde richtet sich der Fokus abschließend auf den Basler Buchdruck, insbesondere auf die Editionen der antiken griechischen und hebräischen Texte und der Schriften von Humanisten und Theologen wie Erasmus von Rotterdam.[46] Für solche Drucke entwarfen unter anderen Urs Graf und später Hans Holbein d. J. (1497–1543) eigens Titeleinfassungen, Initialen und Zierleisten.[47] Doch während Graf in seinem Buchschmuck kaum Musikinstrumente integrierte, häufen sie sich in den Entwürfen Holbeins. Ab 1520 finden sich auch größere Streichinstrumente, vorwiegend in den Initialen und Titeleinfassungen mit mythologischem Thema: Mal ist es ein Putto (Abb. 7),[48] mal eine Muse (Abb. 8b)[49] und mehrfach ist es

46 Vgl. einführend Christine Christ-von Wedel, Sven Große und Berndt Hamm (Hgg.), *Basel als Zentrum des geistigen Austauschs in der frühen Reformationszeit*, Tübingen: Mohr Siebeck 2014. Für einen Überblick zu Verhältnis der Druckorte am Oberrhein vgl. Frank Muller, «Notes sur l'imprimérie et l'illustration dans le Rhin-Supérieur dans la première moitié du XVIe siècle», in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 57/1 (2006), 6–15; Susanne Schuster, «Flugschriftenkonjunktur am Oberrhein», in: *Kirche und Politik am Oberrhein im 16. Jahrhundert. Reformation und Macht im Südwesten des Reiches*, hg. von Ulrich A. Wien und Volker Leppin, Tübingen: Mohr Siebeck 2015, 271–284: 274–281.

47 Vgl. einführend Frank Hieronymus, «Basler Buchillustrationen zwischen 1500 und 1545: Marginalien zu einer kommenden Ausstellung», in: *Philobiblion* 28/1 (1984), 18–29; ausführlich ders., *Oberrheinische Buchillustration* (wie Anm. 7).

48 Anonym nach Hans Holbein d. J.: A-Initiale: Putti mit Musikinstrumenten, Metallschnitt, 48×48 mm. Erstverwendung (?) in: Strabo u. a., *Geographicorum libri XVII* […], Basel: Valentin Curio, März 1523, 271. (Auf dem Titelblatt lautet der Titel des Drucks: VALENTINVS CVRIO LECTORI. EN TIBI LECTOR STVDIOSE STRA=bonis geographicorum cõmẽtarios, olim, ut putatur, à Guarino Veronense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam uero denuo à Conrado Heresbachio […]). Vgl. Tilman Falk (Hg.), *Hollstein's German engravings, etchings an woodcuts, 1400–1700. Hans Holbein the Younger*, Bd. XIV B, Roosendaal: Koninklijke van Poll, Nr. 122 (dort auf Frühjahr 1520 datiert).

49 Iacob Faber nach Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung aus vier Leisten, Metallschnitt. Untere Leiste: Dichterweihe Homers mit den neun Musen, 78×189 mm. Erstverwendung

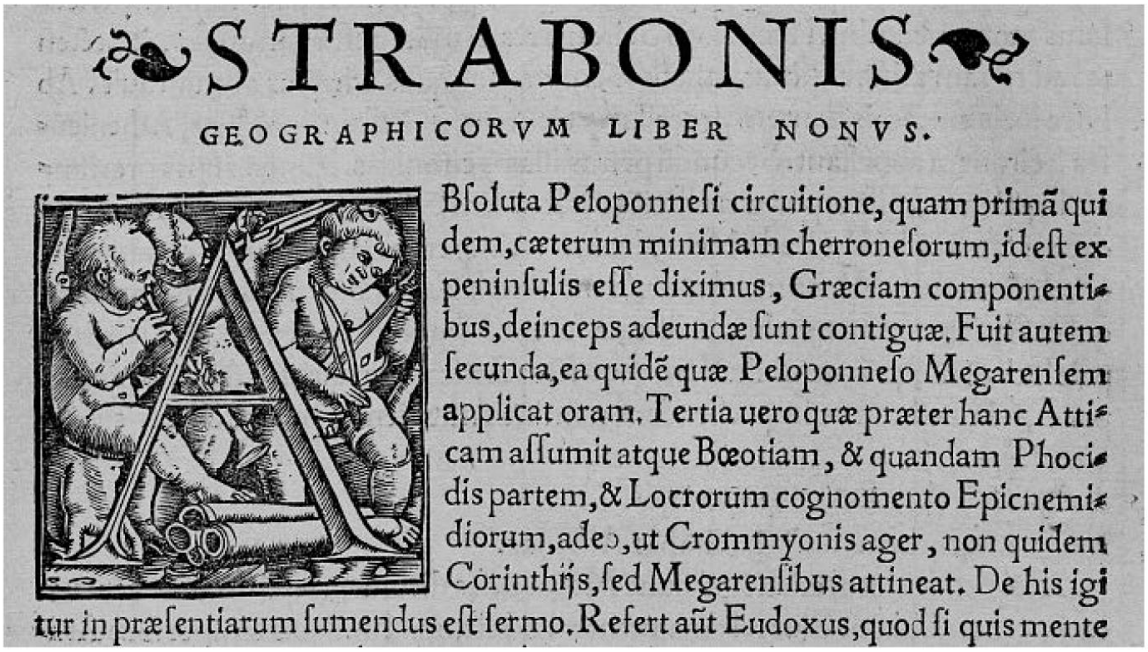

STRABONIS
GEOGRAPHICORVM LIBER NONVS.
Bſoluta Peloponneſi circuitione, quam primã qui dem, cæterum minimam cherroneſorum, id eſt ex peninſulis eſſe diximus, Græciam componenti bus, deinceps adeundæ ſunt contiguæ. Fuit autem ſecunda, ea quidẽ quæ Peloponneſo Megarenſem applicat oram. Tertia uero quæ præter hanc Atti cam aſſumit atque Bœotiam, & quandam Phoci dis partem, & Locrorum cognomento Epicnemi diorum, adeo, ut Crommyonis ager, non quidem Corinthijs, ſed Megarenſibus attineat. De his igi tur in præſentiarum ſumendus eſt ſermo. Refert aũt Eudoxus, quod ſi quis mente

Abb. 7: Anonym nach Hans Holbein d. J.: A-Initiale: Putti mit Musikinstrumenten, in: *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio 1523, 271. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: Frey-Gryn L II, 11:2.

Orpheus,[50] dem ein Streichinstrument beigefügt ist (Abb. 9). Solche Darstellungen sind sehr klein – eine Initiale misst zwischen 1,5 und 5 cm Höhe –, wobei die Geigeninstrumente verschiedene Formen aufweisen: In den Beispielen von 1520–1521 überwiegen solche mit zusätzlichen Ecken bzw. konkaven Oberbügeln am Halsansatz (wie Abb. 7), ein ikonographischer Typus, der sonst eher im Umkreis Kaiser Maximilians I., in Nürnberg oder Augsburg verbreitet ist.[51] Ab 1521–1525 finden sich Beispiele mit eingezogenen oder fallenden Oberbügeln (Abb. 8b–9). Besonders letztere ähneln der Groß

in: Strabo u.a., *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio, März 1523. Vgl. Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), Nr. 419.

50 Anonym nach Hans Holbein d. J.: E-Initiale: Orpheus mit Musikinstrumenten und Hirschkuh. Metallschnitt, 66×54 mm. Erstverwendung in: *Graduale Speciale noviter impressum* [...], Basel: Thomas Wolff 1521, fol. 144. Vgl. Hieronymus, *Buchillustration* (wie Anm. 7), Nr. 364.

51 Für Abbildungen und Besprechungen dazu siehe die Beiträge von Martin Kirnbauer, «'von saidtenspil gar mancherleÿ' – Rybeben am Hofe Maximilians» und Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben» (wie Anm. 1), beide in diesem Band.

Geige auf der bemalten Tischplatte von Hans Herbst (Abb. 5), sodass diese als Vorbild gedient haben könnte, zumal Hans Holbein d. J. gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius ab 1515 Malergeselle bei Hans Herbst war.[52] Ein expliziter Bezug zu Virdungs Groß Geige, z. B. über die identische Korpusform, ist nicht gegeben.

Jedenfalls finden sich mindestens 15 Darstellungen von Streichinstrumenten in Hans Holbeins Buchillustrationen: Alle Streichinstrumente bis auf eines haben drei Saiten, gedehnte Mittelbügel, einen kurzen Hals ohne Bünde und einen eingerollten bzw. kopfförmigen Wirbelkasten. Nur vier davon sind tendenziell in da gamba-Spielhaltung gezeigt (also nicht mit dem Arm abgestützt) und nur eines davon ist deutlich groß und hat mehr als drei Saiten.[53] Bei allen anderen ist die Instrumentengröße eher klein oder nicht ermittelbar.

Angesichts der Darstellungsgröße sind hier allerdings nicht die organologischen Details entscheidend, sondern der Kontext, in dem diese Instrumente erscheinen: Es sind prestigeträchtige und innovative Drucke europäischer Humanisten. Deren kulturelle und geistige Referenzen spiegeln sich in Layout, Typen und Bildschmuck der Drucke, für die man sich an der Kunst der italienischen Renaissance und der römischen Antike orientierte. So schufen die nordalpinen Graphiker und Verleger ein spezifisches humanistisches Bild- und Motivrepertoire.[54]

Doch obschon sich nun in den Titeleinfassungen, Zierleisten und Initialen musizierende mythologische Figuren tummeln – etwa Apoll, Orpheus oder die Musen – bleiben die Streichinstrumente widerständig gegen die

52 Zur Vita Hans Holbeins d. J. siehe www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022819 (8. 6. 2018). Holbein d. J. kannte wahrscheinlich auch Urs Graf persönlich, zumal der jüngere, mit seinem Vater aus Augsburg zugezogene Maler den älteren Graphiker als favorisierten Illustrator der Basler Drucker ablöste. Zudem könnte er auch Grünewalds Isenheimer Altar gekannt haben, zumal sein Vater Hans Holbein d. Ä. ab 1516 in Isenheim lebte. Zur Vita Holbeins d. Ä. siehe http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D18323.php (8. 6. 2018).

53 Siehe Hollstein XIV B, 71, Nr. 122: «Roman majuscule alphabet», D2 (das Instrument wird dort fälschlich als Cello beschrieben). Ein Abzug dieser Initiale findet sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, ohne Inventarnummer; Signatur: Sch.r.29.

54 Vgl. auch Frank Hieronymus, «Das Aufkommen der Renaissancemotive und -formen in Basel», in: *Gutenberg-Jahrbuch* 61 (1986), 68–90.

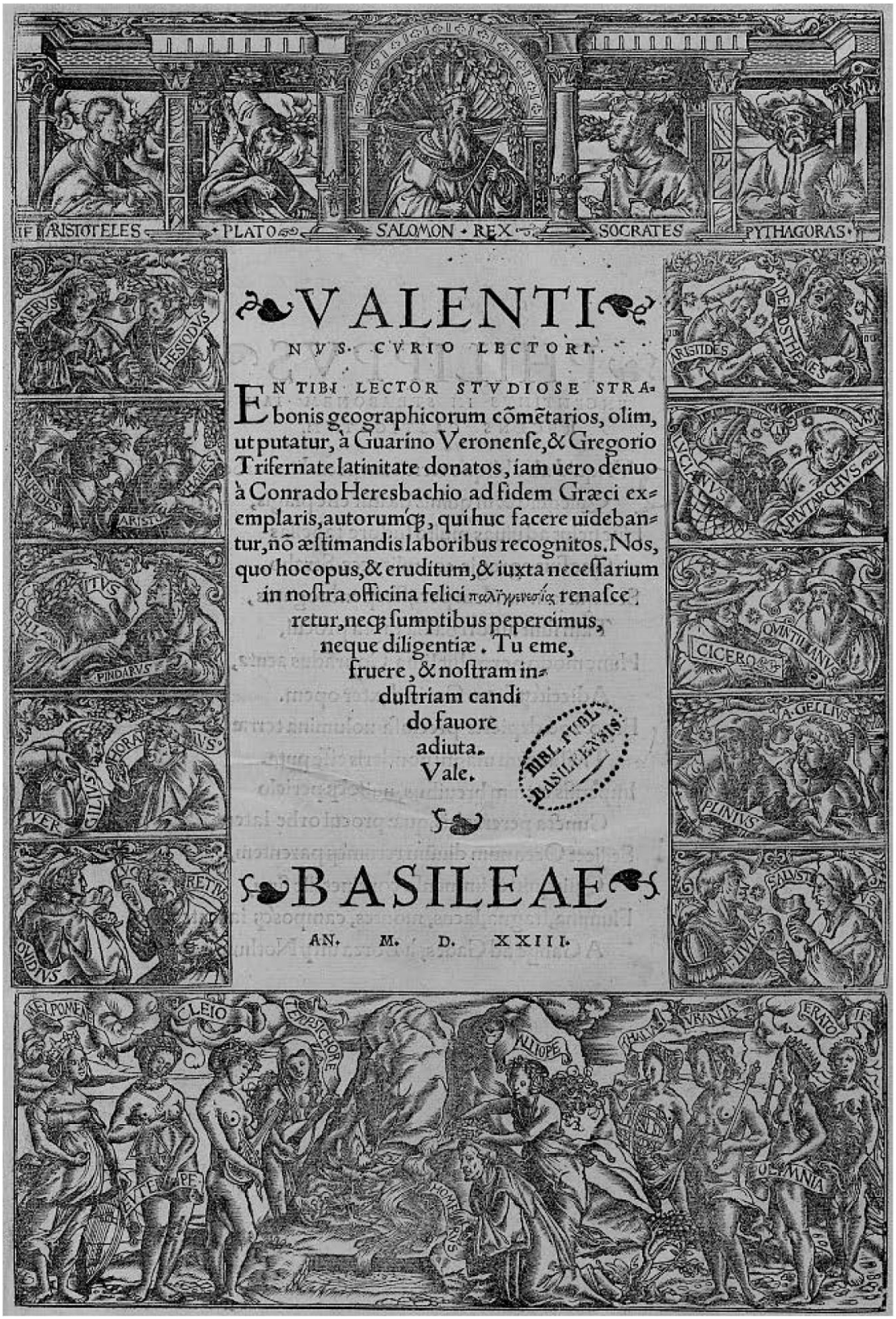


Abb. 8a: Iacob Faber nach Hans Holbein d. J: Titeleinfassung mit Dichterweihe Homers und den Musen, in: *Geographicorum libri XVII* [...], Basel: Valentin Curio 1523. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: Frey-Gryn L II, 11:2.

Abb. 8b: Detail aus Abb. 8a: Muse Clio mit Streichinstrument.

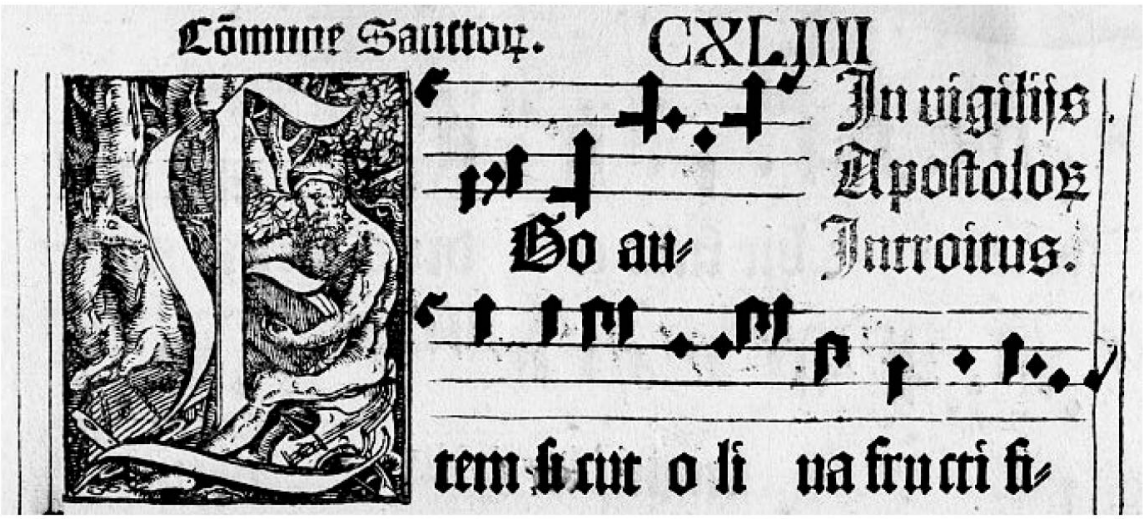


Abb. 9: Anonym nach Hans Holbein d. J.: E-Initiale: Orpheus mit Musikinstrumenten und Hirschkuh, in: *Graduale Speciale noviter impressum* [...], Basel: Thomas Wolff 1521, fol. 144. Basel, Universitätsbibliothek, Signatur: AN VIII 13.

'Antikisierung' oder 'Italianisierung' nach Renaissance-Manier. Zwar rezipiert Holbein d. J. wie die anderen oberrheinischen Graphiker italienische

Vorbilder. Aber wenn dort eine Lira da braccio dargestellt ist (charakterisiert durch meist sieben Saiten, davon zwei als Bordun, und den blattförmigen Wirbelkasten), passt er diese den nordalpinen Formen des Streichinstruments an, die tendenziell diejenigen der (Groß) Geige sind.[55] Analog dazu 'übersetzten' Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer und andere Künstler aus den Reichsstädten in ihren graphischen Arbeiten die italienischen Streichinstrumente in die dort üblichen Formen der (Groß) Geige oder «Rybebe».[56]

Für die Groß Geige im Kontext der oberrheinischen Druckgraphik bzw. Buchillustration hat Holbeins künstlerischer Aneignungsprozess zwei Folgen: Erstens wird die Groß Geige als zeitgenössisches Streichinstrument eingebettet in die Bildwelt des nordalpinen Renaissance-Humanismus; hier bildet sie gewissermaßen das Pendant zur Lira da braccio, sodass deren kulturelle und symbolische Bedeutung auf die Groß Geige übertragen werden. Zweitens wurden über die Basler Drucke, die in ganz Europa zirkulierten, gleichsam beiläufig die nordalpinen Varianten der größeren Streichinstrumente ikonographisch verbreitet.

Konnotationen der Groß Geige in der oberrheinischen Kunst

Beim Überblick der hier untersuchten Darstellungen der Groß Geige in der oberrheinischen Kunst zeigt sich zunächst eine große Vielfalt: Im Zeitraum von 1511 bis ca. 1530 (also inklusiv der profanen Gemälde Baldungs) tritt die Großgeige in vielfältigen Formen und Medien und mit verschiedenen Konnotationen auf. Im Folgenden möchte ich auf die genannten Parameter einzeln eingehen, um dann abschließend Konstanten aus dieser Vielfalt und

55 Zur Ikonographie der Lira da braccio in der italienischen Druckgraphik vgl. z. B. Laurence C. Witten II, «Apollo, Orpheus, and David. A study of the crucial century in the development of bowed strings in North Italy 1480–1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments», in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (1975); Antonio Baldassarre: «Die *Lira da braccio* im humanistischen Kontext Italiens», in: *Music in art* 24/1–2 (1999), 5–28.

56 Vgl. Martin Kirnbauer, «Rybeben» (wie Anm. 51) und Thilo Hirsch, «Groß Geigen und Rybeben» (wie Anm. 1).

die aus den ikonographischen Quellen gewonnenen Erkenntnisse zusammenzufassen.

Virdungs «Groß Geigen» (Abb. 1) mit ihren gedehnten Mittelbügeln und dem Querriegel ist offenbar nicht das maßgebliche Modell für die Bildkünste. Die *Musica getutscht* scheint nur Urs Graf als Vorlage gedient zu haben. Bei der bemalten Tischplatte von Hans Herbst besteht zwar eine vage Ähnlichkeit, aber wie bei den Drucken Hans Holbeins d. J. lässt sich kein direkter Bezug zu Virdungs «Groß Geigen» nachweisen, während Baldung und Grünewald von anderen – realen oder bildlichen – Vorlagen ausgegangen sind. Trotz wahrscheinlicher persönlicher Kontakte und gegenseitiger Rezeption zeigen alle hier genannten Künstler verschiedenförmige Groß Geigen. Es lässt sich also kein oberrheinischer Groß Geigen-Typus ausmachen. Gerade in den bedeutenden Unterschieden zwischen Virdungs Illustration und Baldungs Studien nach einem realen Instrument (Abb. 2–3 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band) und wiederum zwischen diesen Studien und ihrer Umsetzung in Malerei (Abb. 4–5, 7 ebd.) lässt sich ermessen, wie bedingt die Informationen zu konkreten organologischen und morphologischen Eigenschaften sind, die aus ikonographischen Quellen gewonnen werden können.

Die Groß Geige figuriert in Buchillustrationen, Zeichnungen und sakralen wie profanen Gemälden, also in reproduzierbaren Bildern wie in Unikaten; so reicht die Bandbreite ihrer Sichtbarkeit vom exklusiven privaten Betrachtungsraum bis hin zum öffentlichen Bereich, was wiederum Rezeptionshaltungen von der religiösen Andacht über die gelehrte Kontemplation bis hin zum ästhetischen Genuss umspannt. Letzteres gilt besonders für Baldungs profane Gemälde und Grafs Künstlerzeichnungen, die von Kennern und Liebhabern gesammelt wurden.[57]

Entsprechend weist die Groß Geige verschiedene Kontextualisierungen und Konnotationen auf: Während Virdung kategorial ein Saiteninstrument mit Bünden aus der zweiten «art der saitenspil» beschreibt, tritt die Groß Geige in Baldungs Silberstift-Studien (Abb. 2–3 im Beitrag von Sabine Söll in diesem Band) als komplexes Artefakt in Erscheinung, mit dem sich der

57 Für Urs Grafs Zeichnungen und die Kunstsammler vgl. Müller, *Graf Zeichnungen* (wie Anm. 11), 67.

Künstler zunächst sorgfältig vertraut macht. Bei Hans Herbst figuriert sie unter den Elementen eines wohlhabenden bürgerlichen Hausstands (Abb. 5). In Grafs Zeichnungen (Abb. 3–4) ist die Groß Geige als Attribut von Dirnen und Narren erotisch aufgeladen und eher negativ besetzt. Allerdings decken sich aber Konzept und Ikonographie von Torheit und Geschlechterverhältnis mit denjenigen in der satirischen Narren-Literatur Sebastian Brants, Erasmus' von Rotterdam und Thomas Murners (für die Graf, Holbein u. a. die Buchillustrationen schufen).[58] Daher fügen sich Grafs Darstellungen in einen durchaus gelehrten moralischen Diskurs der führenden deutschsprachigen Intellektuellen ein. In der Buchillustration Hans Holbeins d. J. ist die Groß Geige Attribut von Putten, biblischen sowie mythologischen Gestalten und wird so in die gelehrte humanistische Bildkultur integriert. Passend dazu erscheint die Groß Geige in Baldungs profanen allegorischen Gemälden, die von der neuen Renaissance-Ästhetik geprägt sind: Hier ist sie Attribut von idealtypischen Frauen, Grazien oder Musen.[59] Als Saiteninstrument (in Anlehnung an die antike Lyra bzw. die moderne Lira da braccio) ist die Groß Geige Teil eines antiken Musikkonzepts, das in der humanistischen Kultur überhöhend aufgegriffen wird. Die Darstellung der Groß Geige in Baldungs und besonders in Grünewalds Altargemälde (Abb. 6) tangiert erstmals auch eine praktische Ebene: Das Instrument wird von Engeln *gespielt*. Es ist positiv konnotiert und fungiert als Mittler zwischen himmlischer Harmonie und irdischem Klang. Nicht zuletzt bezieht Grünewald durch die Kontextualisierung der Groß Geige in einem Streichinstrumenten-Ensemble die aktuelle Spielpraxis mit ein.

---

58 Die Illustrationen in Thomas Murners *Narrenbeschwörung* von 1512 stammen mehrheitlich aus Brants *Narrenschiff* (Edition Basel, 1506), teils wurden sie neu erstellt, mehrere davon von Urs Graf, der dort vielleicht auch die Illustration zum Geige spielenden Narren schuf, siehe: *Doctor Murners Narre(n) bschweru(n)g*, Straßburg: Matthias Hupfuff 1512, «Den affen leren gygen» mit entsprechender Illustration (http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ103501101, scan: 223). In der Ausgabe der *Narrenbeschwörung*, Straßburg: Knobloch 1518, wurden die Illustrationen aus dem *Narrenschiff* ersetzt, dabei wurde auch die neue Illustration zum geigenden Narren ersetzt, s. fol. O iiii: «Den affen leren gygen»(http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00089930/image_217).

59 Siehe dazu den Beitrag von Sabine Söll-Tauchert, «Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger» (wie Anm. 31), S. 216–224.

In der Bandbreite der Konnotationen fehlt allerdings die zur Musik der unteren Gesellschaftsschichten – etwa der Bauern oder Bettler. Das heißt, dass sich die Groß Geige über ihre Ikonographie indirekt der weltlichen, zeitgenössischen Musikkultur zuordnen lässt, die von professionellen Musikern wie von Amateuren aus der aristokratischen und gehobenen Bürgerschicht gespielt wird. Diese Zuordnung wird bestätigt durch das Profil der Künstler und Auftraggeber: Es sind teils hochrangige Maler und Graphiker, die für eine gebildete, meist bürgerliche und vermögende Kundschaft arbeiten. Alle hier genannten Zeichnungen, Gemälde und Drucke haben eine hohe bis herausragende künstlerische Qualität. Die Bildkonzepte und Umsetzung der Themen sind intellektuell anspruchsvoll und implizieren gebildete Produzenten und Rezipienten, die den Referenzkontext (er)kennen: etwa vom Geschlechterdiskurs über die humanistische Gedankenwelt und die Mythologie bis hin zur zeitgenössischen Musikpraxis. Und wenn die Künstler in ihren 'intimen' wie exklusiven Zeichnungen, Buchillustrationen für die Basler Humanistenpresse, allegorischen Gemälden für vermögende Kunstsammler oder prestigeträchtigen Altarretabeln ein modernes Instrument wie die Groß Geige prominent integrieren, dann deutet das m. E. auf ihre soziokulturelle Verortung hin: Die Groß Geige scheint mit der gehobenen bürgerlichen, städtischen Gesellschaftsschicht verknüpft als Instrument, das deren kulturelle Werte und Praktiken zu spiegeln und repräsentieren vermag. Dies umso mehr, als die Groß Geige in der Zeit auch als höfisches, aristokratisches Instrument dokumentiert und damit auch Teil des höfischen Musiklebens ist, das die Patrizier und aufstrebenden Bürger einer Stadt über ihr internationales Netzwerk durchaus rezipierten und sich aneigneten.[60]

Das Verhältnis dieser künstlerischen und soziokulturellen Profilierung der Groß Geige in der bildenden Kunst am Oberrhein zu den entsprechenden musikalischen und schriftlichen Quellen bleibt noch zu erforschen.

60 Victor Coelho und Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance culture, 1420–1600. Players of function and fantasy*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, 17 und passim; Polk, *German instrumental Music* (wie Anm. 37), 115–116; Thomas Drescher, «*Bellezza e bontà.* Zur Transformation klanglicher Konzeptionen um 1500 am Beispiel der Viola da gamba in Italien – eine Einleitung», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2011/2012) 187–202.