

Maximilians

Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500

BÄRENREITER
METZLER

Lieder

Nicole Schwindt



Nicole Schwindt

Maximilians Lieder

Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500

Bärenreiter
Metzler

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der VolkswagenStiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN** (unter Verwendung eines Bildes aus
dem Tiroler Fischereibuch, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962, fol. 26^r.)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Layout: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

Notensatz: Ina Rapp

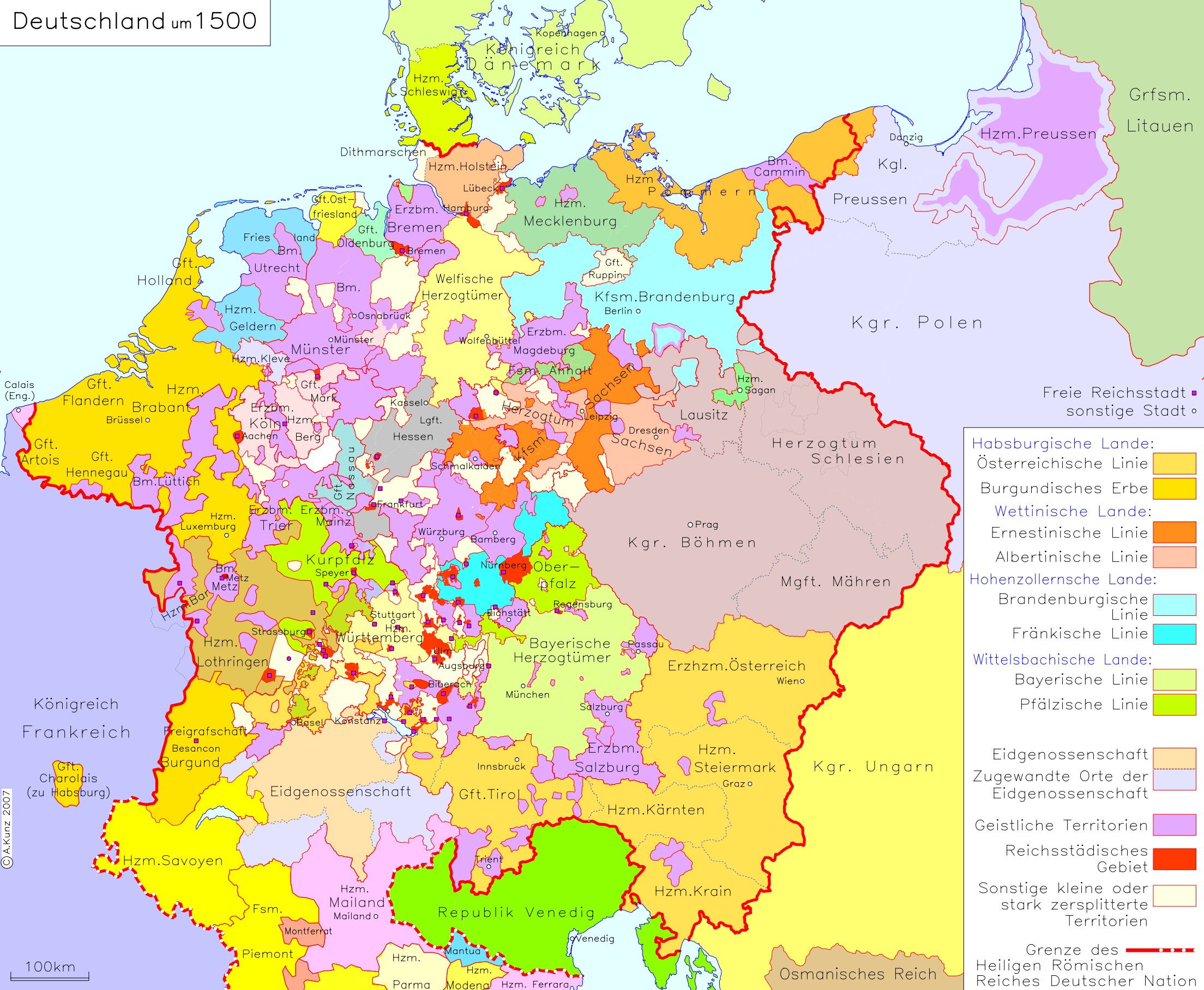
ISBN 978-3-7618-7168-3

DBV 213-01

www.baerenreiter.com · www.metzlerverlag.de

Meinen Enkelkindern

Deutschland um 1500



- Habsburgische Lande:**
 - Österreichische Linie
 - Burgundisches Erbe
 - Wettinische Lande:**
 - Ernestinische Linie
 - Albertinische Linie
 - Hohenzollernsche Lande:**
 - Brandenburgische Linie
 - Fränkische Linie
 - Wittelsbachische Lande:**
 - Bayerische Linie
 - Pfälzische Linie
 - Eidgenossenschaft
 - Zugewandte Orte der Eidgenossenschaft
 - Geistliche Territorien
 - Reichsstädtisches Gebiet
 - Sonstige kleine oder stark zersplitterte Territorien
- Grenze des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation

© A.Kunz 2007

100km

Inhalt

I. Einleitung: »Maximilians Lieder«	11
1. Forschungsgeschichtlicher Kontext I: Musik in Maximilians Umfeld	16
2. Forschungsgeschichtlicher Kontext II: Das mehrstimmige deutsche Lied um 1500	24
a. Lieder des »deutschen Volkes«	26
b. Streitpunkt »Tenor-Liedweise«	31
c. Ordnungswille: Klassifikationen, Taxonomien, Kategorisierungen, Typologien	37
d. Soziokulturelle Aspekte: Hof oder Bürgertum?	41
3. Ein neuer Forschungskontext: Das Lied im Umfeld Maximilians	44
II. Maximilian und Musik: Zwischen Repräsentation, Kunstpoltik, Vergnügen und Passion	47
1. Bei Hof leben – mit und ohne Musik	49
a. Der alltägliche Hof	51
b. Das Hoflager zwischen Wanderhof und Residenz	53
c. Das Frauenzimmer	69
d. Im Freien	80
e. Feste und Tanz	81
f. Tafel, Tisch, Bankett	85
g. Humanistentheater	87
h. Kirche	90
2. Kunst und die Ästhetisierung des Lebens	98
3. Das Bild der Musik	113
a. Herrschaftliche Repräsentation im politischen Kontext	113
b. Fest, Tanz und andere »Kurzweil«	120
c. Die virtuelle musikalische Institution	126
d. Musikalische Wissensordnung	147
e. Mythos und Aktualität	152
III. Maximilian, seine Musiker und die Rezipienten ihrer Musik	155
1. Politische und geographische Räume der Entfaltung	155
a. Der Süden des Reichs: Die oberen Lande	155
b. Burgund: Die niederen Lande	164

2. Soziale Ambivalenzen: Der Hof und die Stadt	172
a. An der Peripherie des Hofes: Basel, Freiburg, Straßburg	173
b. Zentrum auf Zeit: Konstanz	187
c. Die heimliche Hauptstadt: Augsburg	197
d. Ort des modernen Wissens: Wien	212
3. Fern- und Nahbeziehungen: Künstler, Denker, Politiker, Beamte	224
a. Maximilians Musikliebe: Phantom oder Realität?	226
b. Musikaffinität bei Hofe	229
c. Musiker von Profession	250
IV. Lieder texten	283
1. »in teutscher gezung«: Dichtung in deutscher Sprache	284
2. Liedinhalte als Grundlage für individuelle, soziale und literarische Diskurse	298
a. Frömmigkeit	301
b. Edle Liebe	307
c. Alternative Liebeskonzepte	320
d. Fortuna, »gelück« und »schanz«	324
e. Politik und Gesellschaftskritik	328
f. Didaxe	335
g. »Schimpf und Scherz«	337
h. Geschlechterperspektiven	340
i. Musikalische Selbstreflexion	343
3. Poetische Konzepte und Verfahren der Textherstellung	349
4. Vers und Form	360
a. Sprache und Versmetrum	361
b. Versgestaltung	367
c. Strophenfolge und Strophenbildung	373
V. Lieder komponieren	381
1. Statt einer musikalischen Poetik	381
2. Gattungsvoraussetzungen	385
a. Probleme der Chronologie	385
b. Vorlauf in Tirol	387
c. Flämische Lieder	396
d. Frühe Augsburger Lieder	406
3. Kompositorische Standards und die Potenziale der Gattung	416
a. Länge	416
b. Bewegungsformen und Deklamation	420

c. Melodien und modale Tonräume	434
d. Cantus firmi außerhalb des Tenors	445
e. Stimmenzahl	449
f. Texturen und ihre formale Funktion	461
g. Kanon und Quasi-Kanon	475
4. Individuen – Intertextualität – Werkstätten	481
a. Individuelle Lösungen	482
b. Zitate und Nicht-Zitate	488
c. Werkstatt-Produkte	497
VI. Lieder als Medien – Medien des Liedes	505
1. Zentrale und flankierende Quellen	509
a. Drucke – ein neuer Distributionsweg	514
b. Handschriften – vor, neben und nach den Liederdrucken	533
2. Präsentationspraktiken	559
Coda	573
Verzeichnis der Abkürzungen, Quellen und Abbildungen	577
1. Abkürzungen, Sigel und Symbole	577
a. Allgemeine Abkürzungen	577
b. Quellensigel	578
c. Bibliothekssigel	579
d. Archivsigel	580
e. Symbole in der Textdarstellung	580
2. Quellen	580
a. Zitierte Notenausgaben	580
b. Zitierte Primär- und Sekundärliteratur	581
3. Abbildungsnachweis	607
Dank	609
Liedregister	611
Personenregister	615
Zusatzmaterial: Liedverzeichnisse	

I. Einleitung: »Maximilians Lieder«

Dieses Buch nimmt seinen Ausgang von einer vorderhand trivial und zugleich reichlich irrelevant erscheinenden Frage: Wie kam es um 1500 im deutschen Sprachraum zu einem so massiven und nachhaltigen Zuwachs an mehrstimmigen Liedern? Diese Frage könnte im geschützten Reservat musikwissenschaftlicher Bestandsaufnahme trefflich diskutiert und erhellt werden und erschiene noch immer als gefälliges, aber marginales Thema für Spezialisten. War es das vielleicht schon immer? Brüteten an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit einige »happy few« Lied um Lied aus, das sie mit ein paar Gleichgesinnten teilten, um sich dann wieder den großen Aufgaben, die ihnen das Leben stellte, zu widmen? Oder war es eine Mode, an der zu partizipieren dem Zeitgeist entsprach und die von anderen Zeiterscheinungen abgelöst wurde?

Lieder sind Kleinigkeiten. Deshalb gab und gibt es so viele davon. Und dennoch haben immer wieder einige dieser Petitesse große Bedeutung erlangt: weil sie einen Nerv getroffen haben, weil sie ideal zu gebrauchen waren, weil sie Geistesblitzen Gestalt gaben. Lieder sind vor allem anpassungsfähig. Zwischen genial und banal, zwischen unpräzise und fulminant, zwischen hochkomplex und äußerst schlicht, zwischen dumm und gescheit, zwischen Kunst und Trash sind alle Stufen möglich. Die Spielart des dichterisch in deutscher Sprache gestalteten, polyphon komponierten und medial konservierten Liedes erlebte im süddeutsch-österreichischen Raum in den Jahrzehnten um die Wende zum 16. Jahrhundert eine Konjunktur, die nicht nur achselzuckend unter dem Schlagwort »anthropologische Konstante« abgetan werden kann. Denn so invariabel ist die Konstante nicht, Formeln wie »Liederjahrhundert« und »liederlose Zeit« wären sonst nie aufgekommen.

Für wen genau war genau diese Art von Liedern attraktiv? Kann man über die Menschen, die offenbar dieser Äußerungsform etwas (und immer mehr) abgewannen, etwas erfahren, was in den Liedern steckt? Und kann man über die Art, wie die Lieder gemacht sind, etwas über die Menschen, denen sie von Bedeutung waren, erfahren? Diese Fragen nehmen Kontur an, wenn man Namen ins Spiel bringt. Einer der bekanntesten und bedeutendsten Komponisten um 1500 war Heinrich Isaac. Schon die Zeitgenossen waren uneins, ob er oder Josquin Desprez der Fürst der Töne sei, jedenfalls rangierte Isaac im europäischen Ansehen der Zeit ganz oben, und bis heute hat sich an dieser Einschätzung wenig geändert. Von Isaac, dem Komponisten von »Weltformat«, stammt jenes Lied, das vielen Generationen des späten 19., 20. und auch noch des 21. Jahrhunderts als Inkarnation des »altdeutschen« Liedes gilt: *Innsbruck ich muss dich lassen*. Dass dieses Lied nur bedingt typisch für die Gattung ist, spielt eine untergeordnete Rolle, ebenso dass sein Nimbus erst posthum ent-

stand und Jahrhunderte später kulminierte. Auch mag die Annahme verwegen oder gar fragwürdig sein, die spontane Anmutung dieses anrührenden Liedes sei überzeitlich. Unbestreitbar ist jedoch, dass sich darin eine Lebensdisposition ausdrückt: Es musste der Hofgesellschaft um Maximilian I., die so oft von der Residenz in Innsbruck Abschied nehmen musste, um die deutschen Lande mit ihrem Herrscher zu durchreisen, aus der Seele sprechen. Und eine Kapazität wie Isaac, der aus Flandern stammte und als Hofkomponist aus seiner Wirkungsstätte Florenz für den Hof des deutschen Königs angeheuert wurde, hat neben vielen großformatigen und glanzvollen Werken ganz selbstverständlich auch diese Befindlichkeit in Töne gefasst. Wer die eindeutigen Worte beige-steuert hat, bleibt hingegen ungewiss.

Was das Innsbrucklied so flagrant illustriert, dürfte sich in hundert und aberhundert Situationen so und ähnlich oder auch anders ereignet haben. Isaac war keinesfalls der einzige, der am Habsburgerhof komponiert hat, und die Texte spiegeln nicht nur derartige Situationen. Aber Lieder in bisher ungekannter Zahl entstanden in einem meist engeren, gelegentlich weiteren Kontext jenes Potentaten, der zwischen 1477 und 1519 die Geschehnisse der globalen Politik ganz entscheidend mitbestimmte und Myriaden von normalen, kleinen und alltäglichen Dingen beeinflusste, der es verstand, der Welt eine plastische Vorstellung von seinen Ideen und seiner Grandeur zu vermitteln, und der immer an den Begrenzungen des Machbaren laborierte. Kunst war ihm Mittel zum Zweck, und sie war ihm Bedürfnis. Er zog Menschen in seine Umgebung, die ihm helfen sollten, seine Pläne zu realisieren, und solche, die seine Passionen teilten. Vielen von ihnen war Musik wichtig. Der Humus, auf dem eine neue und bedeutende Facette der Musik- und damit auch der Liedkultur gedieh, war mit zahlreichen unwirtlichen Gesteinsbrocken durchsetzt, aber er beförderte eine Musikpraxis, die weit mehr war als ein Strohfeuer im Gang der Musikgeschichte und als ein nebensächlicher Zeitvertreib für die zeitgenössischen Rezipienten. Die maximilianische Musik setzte bemerkenswerte Potenziale frei, die in Form von Kompositionen und als ästhetischer Anspruch, als Reflexion über Musik, bei der Neudefinition des Künstlertums, im Instrumentenbau wie als Spiel- und Gesangstechnik, im musikalischen Organisationswesen einschließlich des medialen Austauschs, in der Verankerung von Kunst im Leben und Denken über den Hofradius hinaus in urbane und bürgerliche Sphären ausstrahlten.

Als Binsenweisheit will erscheinen, dass neben ganz grundlegenden ökonomischen und politischen Rahmenvoraussetzungen auch engere soziokulturelle und ideengeschichtliche Faktoren die Vernachlässigung oder Ankurbelung von kulturellen Aktivitäten bedingen. Im 15. und 16. Jahrhundert waren mehrstimmige Lieder – nicht nur deutsche – einesteils Ableger eines musikalischen Produktionssystems, das von einer zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung geprägt war und sich in der Einrichtung größerer oder kleinerer Kapellen manifestierte; sie sind andererseits als nicht-repräsentative, informelle, kleindimensionierte Musik einer vielfältigen Rezeption nicht zuletzt jenseits der großen Institutionen wie Hof und Kirche in besonderem Maße zugänglich. Folglich konnte diese Kunstsparte von beiden Prozessen profitieren: von

der kontinuierlichen Verfestigung institutioneller (Musik-)Strukturen im Zuge der Formierung des frühmodernen Staates wie vom Entwicklungsschub, den städtisch-bürgerliche Lebensformen mit der frühneuzeitlichen Expansion von Wirtschaft und Handel erfuhren. Auf beiden Ebenen war das wachsende Interesse an Musik und die damit verbundene Bereitschaft, in Musik Zeit, Geld und aktive Anteilnahme zu investieren, vom allgemein-zivilisatorischen Wandel und von ideengeschichtlichen Impulsen wie dem Humanismus begünstigt. Dass mit dem gewichtigen Königs-, später Kaiserhof Maximilians I. ein politisches und geistiges Gravitationszentrum, das dynastisch und im Tagesgeschäft eng mit den Kulturen jenseits seiner Grenzen im Nordwesten, im Osten und im Süden verknüpft war, über drei Jahrzehnte die deutschen Verhältnisse prägte, stellt eine solche Rahmenbedingung dar; nicht weniger aber der Sachverhalt, dass dieser Hof ein Wanderhof war, permanent das Reich durchmaß und ständig im direkten Austausch mit den Akteuren der geistlichen wie weltlichen Residenz-, Universitäts- und insbesondere Reichs- und Freien Städte stand.

Dennoch stehen und fallen historische Entwicklungen mit der Existenz oder eben Absenz konkreter Personen. Welchen Gang hätten die Dinge genommen, wenn Maximilian, der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise oder der württembergische Herzog Ulrich Musikbanausen bzw. bar musikalischer Begabung gewesen wären und sich allenfalls im Rahmen der öffentlichen Repräsentation zu notgedrungener Musikpatronage bereitgefunden hätten? Läse sich die Geschichte des deutschen Liedes anders, wenn von den zwei Kollegen Heinrich Isaac und Georg Slatkonja, die jahrzehntelang als Hofkomponist und als Hofkapellmeister die Doppelspitze der maximilianischen Musik bildeten, sich nicht nur ersterer als gebürtiger Flame motiviert gefühlt hätte, zu dieser Sorte Musik beizutragen, sondern auch der aus Laibach/Ljubljana stammende Slatkonja? Welchen Impuls hätte das Lied erfahren, wenn gekrönte Dichter wie Konrad Celtis ihren poetischen Ehrgeiz nicht so apodiktisch ausschließlich auf Gedichte in lateinischer Sprache gerichtet hätten? Kontingenz ist nicht systematisierbar. Bei der Analyse historischer Sachverhalte und Entwicklungen sind Zufälligkeiten lediglich als punktuelle Faktoren zu konstatieren, auch wenn sie bisweilen ganz entscheidende Weichen stellen.

Gesteht man der Existenz von Quellen eine Aussagekraft für die geschichtliche Wirklichkeit zu – im aktuellen Zusammenhang übrigens unabhängig davon, ob diese als faktisch oder als konstruiert angesehen wird –, führt bei der Suche nach Umständen und Ursachen der Liedkonjunktur die Bestandsaufnahme sehr schnell zu konkreten geographischen, personellen und überlieferungstechnischen Konstellationen. Die Belege stammen ganz überwiegend aus einer Großregion, die pauschal mit süddeutsch, österreichisch, oberrheinisch und schweizerisch umrissen werden kann. Was von dieser Warte aus – vor allem wenn man heutige staatstopographische Kategorien im Hinterkopf hat – bereits als peripher zu bezeichnen ist, etwa der wichtige Liederdruck des Arnt von Aich, der in Köln herauskam, oder der nach Torgau-Wittenberg gehörende Liederkomponist Adam von Fulda, kann fast immer in einen konkreten Zusammenhang mit dem im weiteren Sinn süddeutschen Geschehen gebracht bzw. in

seiner Ausnahmerolle erklärt werden. So handelt es sich beim Kölner Druck um eine singuläre Eins-zu-eins-Reproduktion zweier Lieddruck-Exemplare, die über das Namensakrostichon des Schlussliedes mit der Person des Augsburger Bischofs Friedrich von Zollern, einem der zuverlässigsten Unterstützer und Vertrauten Maximilians, verknüpft ist. Adam von Fulda, dessen Lieder in den frühen süddeutschen Quellen zum allgegenwärtigen Vorrat gehören, war zentraler Kopf der Kantorei des jungen sächsischen Kurfürsten, der sich seinerseits zwei Jahre lang, mit hohen Ämtern betraut, in Maximilians Gefolge aufhielt. Diese beiden Fälle mögen bereits illustrieren, wie selbst scheinbar am regionalen und personellen Rand liegende Spuren oft genug in das maximilianische Umfeld führen.

Dass die Autornamen, die mit Abstand am häufigsten in Verbindung mit Liedsätzen der Hochkonjunkturperiode kurz nach 1500 genannt werden können – Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl, um nur die drei bekanntesten anzuführen –, Musiker benennen, die über lange Zeit im offiziellen Hofdienst des Königs bzw. Kaisers standen, ist nur allzu bekannt.

Nimmt man die Vielzahl und das Spektrum der kleineren und größeren Belege als Indikatoren einer ganz besonderen Bedeutung, die der Kultivierung von Liedern am maximilianischen Hof und den davon tangierten Milieus beigemessen wurde, zusammen, drängt sich je länger je mehr die Vermutung auf, dass es sich hier um eine ganz besondere historische Situation handelte, in der ein großer Repertoirekomplex entstand, der durchaus nicht entstehen »musste« und unter anderen Umständen wohl auch nicht, zumindest nicht in dieser Form entstanden wäre.

Freilich ist nicht jede textliche oder musikalische Verlautbarung im Liedformat dem direkten Orbit des habsburgischen Herrschers zuzuschlagen. Manche Teile des Bestands sind (zumindest nach aktuellem Kenntnisstand) nicht in Verbindung mit Maximilians musikalischer Umgebung zu bringen, andere nur über ein, zwei Zwischenstationen. Das betrifft insbesondere einige Schweizer Quellen, bei denen ein Konnex auf der offiziellen politisch-administrativen Ebene keineswegs herzustellen ist und ein Werktransfer ausschließlich auf der persönlichen Ebene von Musikern und Musikliebhabern rekonstruiert werden kann. Manches wird auch völlig isoliert nur an Ort und Stelle existiert haben. Auch sind Neben-Zentren wie der Stuttgarter Hof, die Wiener Universität und das oberrheinische Gelehrtennetzwerk zu konstatieren, die zwar zum greifbaren maximilianischen Kontext gehören, aber zeitweise eine beträchtliche Eigenständigkeit im Umgang mit Liedern aufweisen. All das kann jedoch als Proliferation einer facettenreichen Liedidee verstanden werden, die ihr Epizentrum in den mehr oder weniger engen konzentrischen Kreisen um die Figur Maximilians I. hatte.

Nun mag es als Schönheitsfehler erscheinen, dass nicht ein einziger Beleg dafür bekannt ist, wie Maximilian einen Liedsatz (geschweige mehrere) sang, spielte, hörte, in Auftrag gab, honorierte, aufschreiben oder drucken ließ, wo er doch in seinen sonstigen visuellen und literarischen Kunstunternehmungen, für die er bekannt ist, immer persönlich involviert war. Genau genommen ist gar

nichts beizuziehen, das aufzeigen könnte, wie er polyphone Lieder zur Kenntnis nahm. Und selbst die handfesten Indizien, dass Textdichter und Komponisten mit Liedern ihn als konkreten Rezipienten von Liedern ansprachen, sind, gelinde gesagt, rar. Andererseits stehen Herrscherfiguren auch sonst üblicherweise nicht im Verdacht, Auslöser für konkrete Kunstbewegungen gewesen zu sein, selbst wenn sie große Patrone waren. Und es kann fast als Glücksfall gewertet werden, dass im Unterschied zu den literarischen, romanhaften Texten, in denen Maximilian in Wirklichkeit nur das Zentrum eines großen Mitarbeiterstabs war, von dem Impulse, aber keine konkreten Texte ausgingen, in den musikalischen Produkten kein fiktiver Urheber eliminiert werden muss.

Auf den ersten Blick mag es den Anschein haben, dass die nachfolgenden Ausführungen in dem Dilemma stehen, sich zwischen einer relativ beliebigen, lediglich personifizierten chronologischen Referenzgröße (»Liedkomposition zur Zeit Maximilians«) und einer unhaltbaren personellen Kausalität (»Lieder für Maximilian«) zu bewegen. Doch zielt die Darstellung genau auf den hier zu lokalisierenden Zwischenbereich, den es systematisch auszuschreiten gilt. Thema und Forschungshypothese ist die Annahme einer permanenten Wechselwirkung, dergestalt, dass einerseits die Inhalte und die konkrete musikalische Faktur der Lieder als Texte und Kompositionen sowie die Art ihrer medialen Präsentation maßgeblich daran beteiligt waren, eine kulturelle Identität in der maximilianisch durchsetzten Lebenswelt anhaltend zu formen und auch durch musikalische Praxis zu unterhalten, und dass andererseits diese Identität die Produktion vieler Lieder anspornte und in der differenzierten Ausgestaltung des Liedkorpus die stilistische Entwicklung begleitete und steuerte. Salopp ausgedrückt, frage ich zum einen danach, inwiefern die Lieder in der musikalischen Alltagspraxis zum soziokulturellen »Kitt« des maximilianischen Hoflebens und der in Kontakt damit stehenden Höfe sowie assoziierter Kreise in den Städten gehörten, und zum anderen, wie dieses Bindemittel beschaffen war, um seine Aufgabe zu erfüllen und wodurch es, ganz wesentlich, zugleich autonomen künstlerischen Ansprüchen gerecht wurde, denen sich auch hochmögende Musiker vom Schlage eines Heinrich Isaac widmeten.

Mein methodischer Ansatz verbindet daher im Sinne einer unauflösbaren Notwendigkeit eine Kultur- und eine Sachgeschichte des deutschen Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In der bisherigen musikhistoriographischen Forschung blieben die beiden Perspektiven weitgehend getrennt. Die Liedgeschichte der deutschen Renaissance fand seit jeher starkes Interesse, wenngleich in streckenweise wechselnden Graden; und auch die Relevanz der Musik für Maximilians Politik und Lebenswelt, aber auch umgekehrt die Bedeutung Maximilians für musikhistorische Prozesse wurden in der Musikwissenschaft nie verkannt. Dennoch mangelt es bis auf den heutigen Tag an einer konzentrierten Darstellung des deutschen mehrstimmigen Liedes für die prägende Phase der drei Jahrzehnte zwischen 1490 und 1520, wie gleichermaßen eine habsburgische Musikgeschichte der Zeit um 1500 fehlt, die, statt primär an den großformatigen, repräsentativen und spektakulären Objekten, Werken, Plänen und Taten anzusetzen, gleichermaßen die kleineren Stellschrauben der weltlichen Musik fokussiert,

deren wichtigste Plattform wiederum die Lieder waren.¹ Eine Skizze der Forschungsgeschichte muss daher eine doppelte sein, da sich die Blickrichtungen nur punktuell kreuzen.

1. Forschungsgeschichtlicher Kontext I: Musik in Maximilians Umfeld

Das anhaltende Interesse, das der faszinierenden, aber auch schillernden und widersprüchlichen Figur Erzherzog, König und schließlich Kaiser Maximilians I. entgegengebracht wird, bestand und besteht nicht nur auf Seiten der allgemeinen Geschichte. Freilich liegt das Zentrum der Maximilian-Forschung dort, wo er als habsburgischer Regent zur Auseinandersetzung mit seinen gelungenen wie gleichermaßen gescheiterten politischen Ambitionen und militärischen Aktionen, seinen soziopolitischen Maßnahmen und seinen auf das Reich bezogenen Ideen auffordert. Das mehrtausendseitige Standardwerk Hermann Wiesfleckers² hat auch nach dem Tod des Historikers eine intensive Fortführung der quellenorientierten Forschungsarbeiten gefunden, die ihrerseits eine kontinuierliche Diskussion und Einordnung der Herrscherfigur in unterschiedlichen geschichtlichen Kontexten provozieren.³

Dieses Interesse an der Person Maximilians wie an seinem engeren und weiteren Wirkungsumfeld besteht auch sehr stark auf Seiten der allgemeinen Kulturgeschichte, die einen Konnex zwischen politischem Handeln und kulturellen Strukturen postuliert. Jüngere Sammelbände wie *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit* (2009), *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I* (2013) und *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. zwischen Innovation und Tradition* (2018) werfen Schlaglichter auf den anhaltenden Diskurs. Darüber hinaus wenden sich einzelne kunsthistorische Disziplinen jenem Fürsten zu, der wie wenige andere in die Außenwirkung seiner Person selbst eingriff und somit ein breites Tableau seiner Ideen in Form von Sprach- und Bildtexten hinterließ. Die bis heute Maßstäbe setzende literaturwissenschaftliche Arbeit Jan-Dirk Müllers

1 Eine gewisse Ausnahme stellt Hans Joachim Moser dar, der im Rahmen seiner enzyklopädischen Interessen und reichlichen Ausführungen zur deutschen Musik dem Lied einen hohen Stellenwert beimaß. Seine Monographie zu Hofhaimer ließ ihn auch das maximilianische Umfeld stark berücksichtigen. Dennoch konvergieren die beiden Gegenstandsbereiche nicht planvoll, und nur in der Überarbeitung seiner deutschen Musikgeschichte rücken die beiden Betrachtungsweisen erzähltechnisch in direkte Nachbarschaft, wenn der Schilderung des »Hofweisen«-Jahrhunderts unvermittelt die Ausführungen zum »bedeutendste[n] musikalische[n] Brennpunkt Deutschlands in jener Zeit«, dem »wandernde[n] Hoflager Maximilians I.« folgen. (H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 1930, S. 419). H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters*, 1931, S. 260 und 267, paraphrasiert Mosers Juxtaposition, ebenfalls ohne ein explizites Junktim herzustellen.

2 H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, 1971–1986; ders., *Maximilian I.*, 1991.

3 Stellvertretend sei genannt M. Hollegger, *Maximilian I.*, 2005.

(*Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*)⁴ von 1982 und die pointierte kunstgeschichtliche Darstellung Larry Silvers (*Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*)⁵ aus dem Jahr 2008 greifen jeweils die von Maximilian selbst initiierten, von der Kaiseridee geleiteten großen Kunstprojekte auf: den *Triumphzug*, das *Grabmal*, die *Ehrenpforte*, den *Theuerdank* und den *Weißkunig* – um nur die spektakulärsten zu nennen. Ihre Intention ist, den vom Herrscher selbst geschaffenen Kult zu durchleuchten und auch zu dekonstruieren. Sie erweisen sich als unentbehrliche Ausgangspunkte für ein integrales Verständnis einer komplexen Persönlichkeit in einer vom grundsätzlichen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandel geprägten Zeit.

Ein Gegenstück zu Müllers und Silvers problemorientierten Arbeiten aus musikwissenschaftlicher Perspektive existiert nicht. Das heißt nicht, dass die Bedeutung der Musik für Maximilian und noch weniger, dass Maximilians Relevanz für die Musikgeschichte unerkannt geblieben wären. Doch wurde bislang erst ein Mal gewagt, das Junktum zwischen der Person und der Kunstdisziplin in Form einer Buchmonographie herzustellen, als Louise Cuyler vor einem halben Jahrhundert aus der amerikanischen Außenperspektive ihren Abriss *The Emperor Maximilian I and Music* veröffentlichte.⁶ Selbst von der Beschäftigung mit Isaacs großem Proprienzyklus des *Choralis Constantinus* herkommend, war sie bei dieser eigentlich monumentalen Aufgabe mit denselben Schwierigkeiten konfrontiert, die sich schon vorher zeigten. Bereits Otto zur Nedden hatte das Fehlen einer zusammenfassenden Darstellung – obwohl die »Musikpflege am Hofe Kaiser Maximilians I., des großen Mäzens der Tonkunst, [...] eines der anziehendsten Forschungsgebiete der neueren Musikgeschichtsschreibung« bilde – auf die Menge und gleichzeitig die Disparatheit des Quellenmaterials eines nicht an einen Ort gebundenen Kaisers zurückgeführt.⁷ Die Erschließung der verstreuten Archivalien band die Kräfte der fachlichen Maximilian-Forschung weitgehend, ohne Energie für eine Synthese zu lassen, so dass auch noch Walter Senn kurz vor dem Erscheinen von Cuylers Buch konstatieren musste: »Ein Gesamtüberblick über Musiker und Musik am Hof des letzten Ritters gehört zu den noch ungelösten Aufgaben der Musikforschung.«⁸ Auch der aktuelle Anlauf für eine solche durch Grantley McDonald muss sich vorerst auf die Institution der Kapelle konzentrieren, die – immer schon im Zentrum der zahlreichen archiva-lischen Einzelpublikationen stehend – nun einer geschlossenen Gesamtschau entgegensieht.⁹

Cuylers Programm für ihren an ein breiteres Publikum gerichteten Band war charakteristisch für eine Zeit, in der man das Verhältnis zwischen Kunst und

4 J.-D. Müller, *Gedechnus*, 1982. Die Arbeit wurde 1976 als Habilitationsschrift an der Universität Heidelberg eingereicht.

5 L. Silver, *Marketing Maximilian*, 2008.

6 L. Cuyler, *The Emperor Maximilian*, 1973.

7 O. zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik«, 1932/33, S. 24. Er selbst liefert im Anschluss an diese Diagnose auch nur einige weitere Einzelinformationen.

8 W. Senn, »Maximilian und die Musik«, 1969, S. 74.

9 G. McDonald, *The court chapel*, in Vorb.

Politik noch mit dem Begriff des (selbstlosen) Mäzenatentums und noch nicht unter dem Lemma der (von wechselseitigem Nutzen bestimmten) Patronage beschrieb. Dementsprechend postuliert sie Maximilians persönliches Interesse an Musik als ganz generell vorhandene Neigung und versteht seine daraus resultierende Musikpflege als Anstoß für musikhistorische Prozesse: »Music was the Emperor's greatest joy throughout life, and his most significant achievement was probably the transmission of his own enthusiasm for the arts and learning to the German folk. The rise of art music in Germany is set down in these chapters intermingled with the activities of Maximilian's life, since music did indeed enlighten every stage of his life's journey.«¹⁰ Ohne auf konkrete Belege für Maximilians musikliebendes Naturell zurückgreifen zu können, verfolgt Cuyler die Lebensstationen des Regenten und ordnet diesen politisch-historischen Etappen die erreichbaren Fakten zu, die sich aus den von ihm durch Anstellung patronierten Musikern und den institutionellen Gegebenheiten wie Einrichtung, Unterhaltung und Einsatz der Kapelle ergeben.

Der Blick auf die Institutionen justiert automatisch Cuylers Bewertung der musikalischen Hervorbringungen: »The mettle of a composer of the early sixteenth century must be judged first in his sacred works«.¹¹ Die offiziellen liturgischen Gebrauchs- und Repräsentationswerke bestimmen auch den Buchteil über »Music by Maximilian's composers«, die an Exempla und vorwiegend in Form von Partituren illustriert wird: zwei Propriumsvertonungen, zwei Messen und eine Motette; komplettiert wird die Auswahl durch vokale und instrumentale Bearbeitungen von drei Liedtexten. Wenngleich Cuyler innerhalb ihrer äußerst knappen Bemerkungen zur Musik bereits mutmaßt, dass die Sänger, die im Hintergrund der berühmten Holzschnitt-Darstellung Maximilians unter seinen Musikern im *Weißkunig* »probably a polyphonic Lied«¹² vortragen, verlagert sie die Aufgabe von Liedern in den Bereich eines fast sozialpsychologischen Heilmittels: »many of the same skilled composers who composed Masses and motets also wrote a less ascetic type of music which, while it shared many traits with their sacred, liturgical works, yet incorporated a musical resource dear to the hearts of the German people. [...] Polyphony which may have seemed too rigorous for enjoyment when accompanied a Latin text probably became pleasant, even homely, when it was based upon a familiar *Volkslied* with a German text.«¹³ Zwei der drei Lieder, die Cuyler nach dieser Funktionsbestimmung mitteilt und kurz bespricht (*Ich stund an einem Morgen, Es wollt ein Meidlein grasen gan* und vier Sätze über *Ein frölich Wesen*), sind mithin populären Zuschnitts.

Der Zeit argloser oder panegyrischer Quellenexegese folgte eine Phase der Beruhigung. Walter Senns ausgeglichener Überblick aus Anlass einer Ausstellung 1969¹⁴ geht zwar bei Maximilians Musikförderung ebenfalls von einem inneren

10 L. Cuyler, *The Emperor Maximilian*, 1973, S. vi.

11 Ebda., S. 112.

12 Ebda., S. 226.

13 Ebda., S. 225.

14 W. Senn, »Maximilian und die Musik«, 1969.

Antrieb aus, im Ganzen aber trägt er Informationen zu einem allem Anschein nach durchaus komplexen Musiksystem zusammen. Senn berücksichtigt mit nicht unkritischem Abstand die Selbstdarstellung des Kaisers, die auch den Faktor Musik instrumentalisierte, die beteiligten Musikerpersönlichkeiten, die Strukturen einer diffizil organisierten Musikinstitution, die entlang historischer und repräsentativer Anlässe ihre Aufgaben erfüllte, das Interesse an technischen Dingen, das sich auf Begünstigung von instrumentalen Ideen auswirkte, und er verweist erstmals ausdrücklich auf den Umgang mit der musikalischen Schriftkultur, die im geistlichen Bereich zu Kodizes, im weltlichen zu Lieddrucken führte. Senns panoramatischer Blick öffnet sich für die Diversität der historiographischen Zugänge, die man dem Gegenstand der maximilianischen Musik entgegenbringen kann; eine Evaluation ihrer Eigenart sollte indes erst Jahrzehnte später unternommen werden. Es zeigt sich aber bereits ein grundsätzliches Problem: Stärker als bei anderen musikalischen Zentren, etwa dem burgundischen Hof, der päpstlichen Kurie oder den norditalienischen Stadtstaaten, ist der maximilianische Musikkosmos zwar auch in lokale, regionale und nationale Spielräume mit ihren je eigenen Traditionen und Bedingungen eingebunden, allerdings aufgrund der extrem peripatetischen Lebensweise des Herrschers mit seinem Wanderhof zwischen Wien, Elsass und Flandern in eine Vielzahl derer. Darüber hinaus ist der Grad von Maximilians überregionaler bzw. internationaler Verflechtung einerseits durch die Doppelfunktion eines Landesherren habsburgischer Stammlande und Oberhaupt des Heiligen Römischen Reiches, andererseits aufgrund der sich vervielfältigenden dynastischen Verbindungen besonders hoch. Das setzte auch die musikalischen Erfahrungs- und Aktionsräume einer Vielzahl von Optionen wie auch einer Reihe von Anforderungen aus. Die Berücksichtigung der in süddeutsch-österreichischen Diözesen gepflegten liturgischen Alternativ-Praxis war, um nur ein Beispiel herauszugreifen, mit den globalen Standards eines Messvollzugs zu vereinbaren, wenn Maximilians Musiker mit denen anderer fürstlicher Kapellen gemeinsam bei einem Gottesdienst amtierten. Es galt also, lokale Praktiken, die zweifellos dem Identitätsbewusstsein zuträglich waren, mit solchen zu harmonisieren, die universalen Ansprüchen genügen konnten.

Die aus betont landesgeschichtlicher Perspektive konzipierte *Musikgeschichte Österreichs*, deren Kapitel über den »Beginn der Neuzeit« Gernot Gruber verfasste,¹⁵ trennt auf diplomatische Weise im Abschnitt »I. Höfisch dominierte Musik« das Unterkapitel »3. Maximilian I. und seine Zeit« von einem weiteren Abschnitt mit dem Titel »III. Neue Musizierformen«. So werden faktenorientierte Ausführungen zur »Musikpflege« und Aussagen zum »Musiziergut« durch die formale Disposition einander beigeordnet und nicht das eine dem anderen subsumiert. Dennoch kommt Gruber bei den als innovativ qualifizierten Genres wie der Humanistenode, dem Tenor- bzw. Gesellschaftslied und der instrumentalen Kunstmusik immer wieder auf Maximilian und seine humanismus- und liedfreundliche Grundhaltung zu sprechen. Lieder – und gemeint sind polyphone

15 G. Gruber, »Beginn der Neuzeit«, ¹1977, ²1995.

Kompositionen – werden ausdrücklich in »einer sich heimatverbunden gerierenden Hofkultur«¹⁶ verortet. Allerdings legt Gruber bei der Darstellung der spezifisch maximilianischen Musikkultur großen Wert auf die Erfahrungen des jungen Herrschers in Burgund und auf die Kontakte, die er über seine Kinder zu dieser Region zeitlebens behalten hat. Zumindest mit Blick auf die weltliche Musik – die geistliche wird nur gestreift – stellt er einen bemerkenswerten neuen, europäischen Bezugsrahmen her, der nicht ausschließlich auf die Adaption des Niederländer-Stils ausgerichtet ist: »Schließlich verhinderten die dynastisch bedingten Kontakte der Habsburger nach außen sowie die unterschiedliche Herkunft der entscheidenden Komponisten, daß sich das deutsche Gesellschaftslied zu isoliert entwickelt hätte. In der höfischen Kammer wurden nicht nur Gesellschaftslieder gesungen, sondern wohl auch Fremdländisches (Eleonore von Portugal, Burgund). So sammelte z. B. [Lucas] Wagenrieder [nach heutigem Wissensstand Bernhart Rem] neben deutschen Liedern auch französische Chansons. Sicher auf den Wunsch Maximilians hin dominierte dann allerdings das deutsche Gesellschaftslied mehr und mehr.«¹⁷ Wenngleich die letzte Aussage hypothetisch bleiben muss, erscheint Maximilian als graue Eminenz im Hintergrund eines Musikbetriebs, der nationale Besonderheiten pflegt, dies aber im Dialog mit anderen Tendenzen, denn man war über Musik an anderen Orten sehr wohl informiert. Und als Gattungsgrundlage für diesen musikalischen Diskurs sieht Gruber den informellen Musikbereich an. Leider ist der Sachverhalt nicht weiter ausgeführt.

Eine neue Facette der Einschätzung bringt Keith Polk ins Spiel, der für die 2001 erschienene *Musikgeschichte Tirols* das – freilich über die engere Region hinausgehende – Kapitel »Musik am Hof Maximilians I.« besteuerte.¹⁸ Von seinem eigenen Forschungshintergrund, der Bläsermusik des 15. Jahrhunderts, herkommend, liegt der Fokus seiner Betrachtung auf den weltlichen Musikaktivitäten, und hier wiederum mit einem besonderen Schwerpunkt auf der archivalischen Dokumentation von Musikerentlohnungen. Es ist indes nicht nur die Breite der instrumentalen Aktionen, auf die Polk als Grundsicht der maximilianischen Musikpraxis verweist und die ihn ausdrücklich zur »Einschätzung Maximilians als Förderer der Instrumentalmusik« führt,¹⁹ vielmehr macht er auch auf die bislang unterbelichtete Funktion der »Sprecher« aufmerksam, die de facto Solosänger in der Nachfolge von Dichtermusikern wie Michel Behaim waren. Von der Faktur ihrer musikalischen Hervorbringungen kann man sich allerdings, weil schriftlos, nur eine sehr ungenaue Vorstellung machen. Dasselbe gilt für die Spielpraxis der vielen Instrumentalisten, von denen man Kunde hat, nicht zuletzt über die berühmten Bildzeugnisse im Panorama des *Triumphzugs* mit seinen fünf reichhaltig besetzten Musikerwagen, die sich ihres plastischen Zugriffs wegen eines anhaltenden Forschungsinteresses von

16 Ebda., ¹1977, S. 221, ²1995, S. 206.

17 Ebda., ¹1977, S. 222, ²1995, S. 206f.

18 K. Polk, »Musik am Hof Maximilians«, 2001.

19 Ebda., S. 639.

ikonographischer und organologischer Seite erfreuen.²⁰ Diese Dimension von Musik als (schriftloser) Praxis – neben Musik als institutioneller Struktur und Musik als schriftgebundenen Werken – im Zusammenhang mit der deutschen Kultur vor und um 1500 in den Blick gerückt zu haben, gehört zu den wichtigsten Ergebnissen von Polks Forschung.

Was die Position und die allgemeine Bedeutung von Musik im maximilianischen Umfeld angeht, äußert sich Polk hinsichtlich der geistlichen Musik nicht eigens, hinsichtlich der Instrumentalmusik mutmaßt er jedoch, dass der Aufbau »dieses hervorragende[n] Ensemble[s] von Musikern ein persönliches Interesse Maximilians reflektiert«, »daß die Kapelle wohl in die Staatspolitik eingebunden wurde, genauer: Maximilian scheint Musiker von Innsbruck zu seinem Sohn Philipp gesandt zu haben, um dessen Prestige zu unterstützen« (angeführt werden dann der Spieler von Blas- und Lauteninstrumenten Augustin Schubinger und der Lautenist Lionhart).²¹ Neben diesem (in seiner Isoliertheit eher irreführenden) Indiz für eine Funktionszuweisung der Musik, die über unreflektierte gewohnheitsmäßige Musikpraxis hinausgeht, bleibt Polk auch im Blick auf die kleinformatige weltliche Musik bei der tradierten Annahme, dass die persönliche Musikliebe des Potentaten die Repertoirepflege steuerte: »Maximilian war offensichtlich zur polyphonen weltlichen Musik hingezogen, die umfangreiche Produktion kontrapunktischer deutscher Lieder seiner Komponisten Isaac und Senfl spiegelte offensichtlich des Herrschers Vorlieben und dessen persönlichen Geschmack.«²² Als originelle Erklärung für den (allerdings fälschlich angenommenen) Wechsel der Bezeichnung Georg Sailer von »Sprecher« zu »Singer« ab 1490²³ vermutet Polk, »daß sich eine neue Art zur Hinwendung zu weltlichen Musiktexten entwickelte, die wohl auch von Maximilians Kunstinteressen beeinflusst sein könnte.«²⁴ »Tatsächlich reflektiert eine gesteigerte Hinwendung zu diesem [polyphonen] Repertoire höchstwahrscheinlich den Rückgang des Interesses an den Aktivitäten des monophonen ›Sprechers‹ (was wohl etwa um 1490 stattfand [...]). Von Maximilian selbst kam nach seiner Rückkehr nach Österreich offenbar enthusiastische Unterstützung in diesem Bereich.«²⁵ Vor dem inneren Auge des Lesers entsteht ein lebensnahes Szenario, in dem der Fürst die Hofmusiker ermuntert, eine ihm sympathische Gattung zu bedienen. Diese in ihrer Pauschalität kaum zu verifizierende Lesart des Werkbestands an mehrstimmigen Liedern folgt einer eingewurzelten Logik, die musikhistorische Prozesse entweder als autonome Entwicklungen versteht (Kompositionstraditionen generieren aus sich heraus neue Werke) oder als Resultat eines

20 Unter anderem C.K. Mather, »Maximilian I and his instruments«; R. Dammann, »Die Musik im Triumphzug«, 1974; H. Myers, »The Musical Miniatures«, 2007; M. Kirnbauer, »von saidtenspil«, in Vorb.

21 K. Polk, »Musik am Hof Maximilians«, 2001, S. 639.

22 Ebda., S. 634.

23 Es gibt nur einen Beleg für Sailer als »Sprecher« (am 6. Februar 1490 in den Rechnungsbüchern der Augsburger Ratsherren), alle sonstigen Archivalien zwischen 1482 bis 1500 bezeichnen ihn als Sänger. Siehe dazu Kapitel III.3.c., S. 272.

24 K. Polk, »Musik am Hof Maximilians«, 2001, S. 634.

25 Ebda., S. 643.

Stimulus betrachtet, der von einer autoritativen Person ausgeht. Letzteres käme fast einem absolutistischen Individualismus nach Art des Sonnenkönigs gleich. Doch Maximilian griff – nach allem, was man weiß – nicht in die Fachentscheidungen der Musiker ein, auch wenn es gelegentlich in Missiven seiner Kanzlei Detailanweisungen zum Orgelbau gibt, die mutmaßlich vom Organisten Hofhaimer den Sekretären in die Feder diktiert wurden. Vielmehr schuf er institutionelle, personelle und von den höfischen Praktiken her performative Strukturen, die den Musikern Entfaltungsspielräume boten.

Die verklärende Auszeichnung Maximilians als Musenfreund, als musikalisch begabt, beschlagen, interessiert und musikliebend wurde immer wieder hinterfragt. Die radikalste Relativierung findet sich in den Worten der Ikonographin Uta Henning: »Maximilian I. als kunstbewandelter Mäzen, dem die Förderung der Musik besonders am Herzen lag: das ist das Image, das wir gemeinhin von ihm haben. Dazu gleich am Anfang eine einschränkende Feststellung: die Musik als Sache dürfte in Maximilians Leben eine wesentlich geringere Rolle gespielt haben als bisher angenommen. [...] Ihre Förderung diente zunächst wie den Fürsten aller Zeiten dem Machthunger und der Selbstverherrlichung.«²⁶ Diese holzschnittartigen Formulierungen wird sich nicht jeder zu eigen machen wollen, doch verweisen sie in ihrer heroismuskritischen Haltung auf eine Änderung der Blickrichtung, die in den 1980er-Jahren, nicht zuletzt durch die breite Rezeption von Müllers »Gedechtnus«-Buch einsetzte und auch die Musikwissenschaft erreichte.

Spätestens mit der Auseinandersetzung mit Silvers Studie werden die symbolischen und repräsentativen Strategien, die sich auch mit der Musik verbinden, zum breiten Forschungsansatz der musikalischen Maximilianforschung. Das bezieht auch vermehrt die gezielte Analyse geistlicher Musik ein, die daraufhin befragt wird, wie sie – jenseits auftrumpfender Trompetenklänge – geeignet war, Maximilians Ambition, der weltliche Führer der Christenheit zu sein, eindrucksvoll und gleichzeitig subtil zu untermauern. Exemplarisch führt dies David Rothenberg durch, indem er Georg Slatkonias Text und Heinrich Isaacs Vertonung der Motette *Virgo prudentissima* sowie zwei Folgekompositionen in die politischen und visuell-künstlerischen Unternehmungen einbettet, mit denen Maximilians fortwährender Anspruch auf die Kaiserkrone performativ erhoben wird. Ob der zu Krönende diese Werke inspiriert, beauftragt, überwacht, adäquat registriert hat (und falls ja, ob er es aus Liebe zur Musik oder aus taktischen Erwägungen heraus tat) oder ob es eine Maßnahme der beiden beteiligten Autoren war, mit denen sie Politik und Weltsicht ihres Dienstherren flankierten, gilt es vorderhand nicht zu entscheiden – »the symbolism of Isaac's compositions helped Maximilian.«²⁷ Offensichtlich wird, dass es sich um einen breiter angelegten Diskurs handelte, in den Slatkonias und Isaac sich mit musikspezifischen Mitteln einklinkten.

26 U. Henning, *Musica Maximiliana*, 1987, S. 7.

27 D. J. Rothenberg, »The Most Prudent Virgin«, 2011, S. 80.

Trotz vermehrter Einzelstudien vor allem zu speziellen Gattungen und/oder einzelnen Komponisten kam es bisher noch nicht zu einer zusammenfassenden Darstellung, wie das »doing music«, nicht zuletzt auch im Bereich des geistlichen Repertoires, die Physiognomie der maximilianischen Kulturpolitik entstehen ließ. In einem bemerkenswerten Aufriss hat allerdings Laurenz Lütteken vor einem Jahrzehnt Identität als grundsätzliche Kategorie ins Spiel gebracht: »Begrift man die Musikförderung als Teil der herrscherlichen Identität Maximilians, so stellt sich die Frage, worauf diese Identität gründet, was also eigentlich Gegenstand der Musikförderung ist.«²⁸ Lüttekens Inventur führt ihn vor allem auf scheinbare Oppositionen, die allerdings gerade das charakteristische Profil der maximilianischen Musikkultur modellieren und es »um 1500 ebenso einzigartig wie vergleichs- und vorbildlos«²⁹ machen: Die Kapelle ist in verschiedene, aber nicht klar definierte örtliche wie funktionale Teilkomplexe segmentiert und weist auch sonst einige vom Standard abweichende Besonderheiten auf, etwa dass ihr Organist, Hofhaimer, zusehends zum unabhängig agierenden Entrepreneur mit weitreichenden Privilegien wird oder dass es eine zu dieser Zeit singuläre Teilung der Kapelleitung gibt. Denn einerseits hält Maximilian am traditionellen klerikalen Kapellmeister fest, andererseits installiert er einen Nicht-Kleriker als Komponisten, der zudem nur bedingt residenzpflichtig war, was zu »organisatorischen Binnenspannungen«³⁰ hat führen können. Zu ergänzen wäre, dass ganz vergleichbare unorthodoxe Entscheidungen auch Maximilians nicht-musikalische Personalpolitik prägten, da ihm Effizienz durch vertrauensvolle Zusammenarbeit wichtiger war als die Einhaltung von Standesgrenzen.

Auch registriert Lütteken die starke strukturelle Einbindung von Instrumentalisten und damit von Instrumentalmusik in die engere vokale Kapellaktivität als Neuland. Neben-, vielleicht auch gegeneinander stehen weiters die Anstrengungen, die Maximilian in ephemere Musikereignisse im Rahmen von Festen setzt, während gleichzeitig unter ihm die Verschriftlichung, ja Kodifizierung von Musik als »nachdrückliche Sicherung des musikalischen Kunstwerks in der Aufzeichnung«³¹ intensiviert wird, so dass Musik »ihr eigenes Gedächtnis« entfalten kann.³² »Der vermeintliche Widerspruch erweist sich nicht als Konfrontation gewissermaßen altertümlicher mit »modernen« Zügen von Musikkultur, sondern als eine offenbar systematische Differenzierung«,³³ in der sich die dabei zu Tage tretenden verschiedenen musikalischen Identitäten niederschlagen.

Man muss gar nicht so weit wie Lütteken gehen und Maximilian eine »vorsätzliche, weitreichende Musikpolitik«³⁴ unterstellen, sondern kann sich damit zufrieden geben, mit ihm das wahrscheinliche Ineinandergreifen dieser

28 L. Lütteken, »Musikalische Identitäten«, 2010, S. 16.

29 Ebda., S. 24.

30 Ebda., S. 19.

31 Ebda., S. 23.

32 Ebda.

33 Ebda.

34 Ebda., S. 25.

Identitäten anzunehmen. Mit Bestimmtheit kann man jedoch sagen, dass in Maximilians Umkreis für die Dauer von mehr als vier Jahrzehnten eine wechselvolle, aber intensive und nachhaltige Auseinandersetzung mit Musik stattfand. Heterogene und ungewöhnliche Elemente scheinen im Ergebnis nicht destruktiv gewirkt zu haben, sondern haben offensichtlich eine eher fruchtbare Dynamik entfaltet. Einer der Nutznießer dieses musikalischen Energiefeldes war das deutsche Lied.

2. Forschungsgeschichtlicher Kontext II: Das mehrstimmige deutsche Lied um 1500

Ohne Frage: Lieder gab es zu allen Zeiten, und in der komponierten Kunstmusik spielten sie von Anfang an eine Rolle, auch wenn diese Rolle in der traditionellen Historiographie die eines – gleichwohl unentbehrlichen – Nebendarstellers zu sein pflegt.³⁵ Doch gab es immer auch Konjunkturen. Perioden, in denen Liedkompositionen starke Aufmerksamkeit erfuhren, erscheinen im Wechsel mit solchen, in denen sich das Hauptinteresse auf andere musikalische Formate verlagert. Zu- und Abwendung verläuft in den einzelnen geographischen und soziologischen Teilkulturen nicht unbedingt synchron. Ähnlich wie beispielsweise im 19. Jahrhundert das Verhältnis zu den Kunstformen Lied und Oper in den beiden jeweils höchst entwickelten Musikkulturen auf deutschem und auf italienischem Boden durchaus divergierende Gestalt annehmen konnte, erfährt das Lied als Teil artifizierender Musikausübung im 15. Jahrhundert sehr unterschiedliche Hingabe im frankophonen und im sonstigen europäischen Raum.³⁶ Denn während seit Guillaume de Machauts magistralen Beiträgen zu einem sich am Ende des 14. Jahrhunderts formierenden Kunstlied-System kaum ein Komponist aus französisch sprechenden Regionen darauf verzichtete, neben seinen Werken für Liturgie, Andacht und Repräsentation immer wieder auch Chansons zu setzen und diese – je nach Antrieb – mit Witz, Sentiment oder intellektuellem Anspruch auszustatten, verstand man andernorts die Sphären als weit weniger durchlässig. Dass Liedschöpfungen ihren kleinen Dimensionen zum Trotz einen ebenbürtigen Anteil an den anspruchsvollen musikalischen Kulturtechniken wie rationaler kompositorischer Kontrolle und Schriftlichkeit haben sollten, war nicht überall selbstverständlich.

Die Gründe für derartige gestaffelte Geschwindigkeiten und Präferenzen bilden – wie könnte es bei historischen Prozessen anders sein – ein äußerst komplexes Bündel. Lineare Geschichtsentwürfe allein helfen zur Erklärung kaum weiter. So war das italienische Trecento eine Epoche großer Liedaffinität, die im Quattrocento von anderen, der kompositorischen Elaboration weniger

35 Diesem Bild eine differenzierte Geschichte der liedartigen Komposition als »Hauptakteur« zur Seite zu stellen, strebt der Doppelband *Musikalische Lyrik*, 2004, an.

36 Zum Überblick über die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. N. Schwindt, »Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: ebda.

zugeneigten Liedkonzepten abgelöst wurde. Musikkulturelle Leistungsfähigkeit als solche wird nicht automatisch auch ausgefeilter Liedkunst zuteil, wie die geistliche Musik der englischen Tudor-Zeit demonstriert. Traditionen wie die des deutschen Minnesangs können als Anreiz, Lieder zu kreieren, ihre Wirksamkeit einbüßen. Geschichtserzählungen vertrauen dennoch mit Vorliebe auf monokausale Entwicklungslinien. Je nach historiographischem Ansatz wird auch der Zuwachs an deutschen Liedern um 1500 mit verschiedenen Sachverhalten verknüpft, die nicht selten wie schicksalhaft obwaltende Mechanismen verstanden werden.

Für die Zeit des 15. Jahrhunderts beschränken sich die erhaltenen Quellen zum mehrstimmigen deutschen Lied noch auf drei größere Sammelmanuskripte, die einen proportional wesentlichen Teil deutscher polyphoner Lieder aufweisen, und einen überschaubaren Streubestand. Seit der Wende zum 16. Jahrhundert vervielfältigen sich dagegen die Überlieferungsträger in Form von Handschriften und nun auch Drucken ganz immens. Auch wenn, wie immer, mit starken Quellenverlusten gerechnet werden muss und man die Wechselfälle der Überlieferungsfortüne mitbedenkt, ist unübersehbar, dass nicht nur die Zahl der materiellen Dokumente, sondern auch das darin gesamthaft überlieferte Repertoire an Liedern exponentiell anwächst. Es gibt zwar bis heute kein Repertorium, das es erlauben würde, die Akkumulation von Liedern als Einzelwerke zu beziffern,³⁷ doch kann man sich eine grobe Vorstellung von der Bestandsvermehrung machen, wenn man die von David Fallows zusammengestellte Liste mit Musik überlieferter mehrstimmiger flämischer und deutscher Lieder der Zeit bis 1480,³⁸ die sich auf 307 Einträge beläuft, mit einem privaten, heute wohl nicht mehr vorhandenen Katalog vergleicht, den sich einst Hans Joachim Moser für den Zeitraum von 1450 bis 1550 angelegt hat und der angeblich 1.500 Liedsätze verzeichnete.³⁹ Obwohl diese quantitativen Stichproben schon allein aufgrund ihrer ungleichen Zeitfenster nur eine Ahnung vom Aufschwung vermitteln, bestätigen sie von Seiten des ungefähr taxierbaren Bestands an individuellen Liedern den Eindruck, den die Vermehrung der liedspezifischen Quellen seit jeher nahegelegt haben und was durch jüngere Erkenntnisse zum meist retrospektiven Inhalt der einzelnen handschriftlichen und gedruckten Sammlungen erhärtet wurde: Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts setzte ein fortdauernder Konjunkturanstieg des deutschen polyphonen Liedes ein.

37 Der als Hilfsmittel in seiner Bedeutung insgesamt kaum zu überschätzende Katalog *Das Tenorlied*, 1979, 1982 und 1986, ist zu dieser Frage nur bedingt konsultierbar, da er nicht Lieder verzeichnet, sondern Depouillements von Liedquellen bereitstellt. Mehrfach überlieferte Lieder erscheinen somit in mehreren Einträgen, die aufgrund ihrer textlichen und musikalischen Varianzen nur mit großem Aufwand zu einem Werkverzeichnis zusammengeführt werden könnten.

38 D. Fallows, *A catalogue of polyphonic songs*, 1999, S. 412–498: »German, with Flemish and Czech«.

39 H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, 1929, S. 73: »die (zurzeit in meinem Katalog auf rund 1500 Nummern angesammelten) »Hofweisen« des Jahrhunderts 1450–1550«. An dieser Stelle benutzt Moser den Ausdruck »Hofweise« stellvertretend für musikalische Bearbeitungen von Lieddichtung, die »Volkslied, Meistersang, Kirchenlied und Humanistengedicht« ausschließt.

Die Optionen, welche Verstehenskontexte für eine solche Vermehrung aufgerufen werden können, sind verschiedenartig. Zu denken wäre an eine Produktionssteigerung, die im Rahmen einer generellen Ausweitung des Komponierens stattfand. So wie sich ganz allgemein die Herstellung werkhafter Kompositionen nicht nur quantitativ, sondern insbesondere qualitativ intensivierte, indem sich Kompositionsansätze ausdifferenzierten, erscheint es nur konsequent, wenn im Zuge einer Erweiterung der Gattungsbereiche auch Liedkompositionen und innerhalb dieser auch solche, die auf Texten in deutscher Sprache basieren, an der Entfaltung des musikalischen Materials partizipierten. Lieder wären somit natürlicher Teil einer Weiterentwicklung der Kompositionstechnik, die sich autonom vollzieht.

Erwägenswert wäre auch, die Zunahme medialer und informationstechnischer Speichermöglichkeiten um 1500 für die Liedvermehrung mitverantwortlich zu machen. Die wachsende Selbstverständlichkeit, mit der Kompositionen schriftlich niedergelegt und auch bereits mithilfe von Schrift konzipiert wurden, hätten dann einerseits die serienweise, an Modellen orientierte und damit mengenmäßig gesteigerte Herstellung von artifiziellen Gebilden verstärkt und andererseits die Schaffung origineller, innovativer Elaborate unterstützt, die ihrerseits die kontinuierliche Entfaltung der Gattung stimulierten. Vor allem aber kann davon ausgegangen werden, dass durch vermehrte Distribution und entsprechend erweiterte Kenntnisnahme eine spezielle Dynamik entstanden ist. Dass der Notendruck 1507 auch im deutschsprachigen Raum auf mehrstimmige Kompositionen ausgeweitet wurde, war gerade für diesen Aspekt bedeutsam.

Während derartige Strukturbedingungen erst in jüngerer Zeit Aufnahme ins Begründungsspektrum fanden, wurde in der früheren Historiographie insbesondere eine spezifisch nationale Erklärungsweise herangezogen, um das Wachstum des Repertoires im Rahmen einer allgemeinen kulturellen »Aufholjagd« plausibel zu machen.

a. Lieder des »deutschen Volkes«

1868 hat der in Wien wirkende August Wilhelm Ambros als erster Musikhistoriker dem deutschen Lied der Renaissancezeit in seinem Konzept einer Musikgeschichte breiten Raum gegeben. Geleitet von teils klimatologischen, teils biologistischen und psychologistischen Geschichtsprämissen postuliert er ein Lehrer-Schüler-Verhältnis der deutschen Kunst zu den umgebenden Kulturen, insbesondere zur Musik der so genannten Niederländer, deren zivilisatorischen und technischen Vorsprung sie »erst gegen das 16. Jahrhundert hin«⁴⁰ aufzuholen bestrebt und in der Lage ist. Jenseits des historiographischen Topos der »Verspätung« der deutschen Musik ist es Ambros dann insbesondere daran gelegen, die Emanzipation eines eigenen deutschen Weges bzw. die Idiosynkrasie der deutschen Musik aus der Kombination von übernommenem technischem Musikwissen mit einer nationalen Charaktereigentümlichkeit, einer Mentalität

40 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 1868, S. 5.

herzuleiten. Dies exemplifiziert er nicht an Messen oder an Motetten, sondern an Liedkompositionen. Zwischen den Belegen von Adams von Fulda *Ach hilf mich Leid* und dem *Lochamer-Liederbuch* (somit in chronologisch retrograder Richtung zwischen ca. 1500 und 1460) benennt er den entscheidenden Anstoß: »Was die deutsche Kunst so eigen erfreulich macht, ist ihre gesunde Kraft, ihre mannhaftige Tüchtigkeit, in der sich gleichwohl reine, zarte Innigkeit und tiefe Empfindung ausspricht, die schlichte Bravheit, naive Tiefsinnigkeit, welcher sich gelegentlich ein eigenthümlich phantastischer Zug gesellt, Treue, Herzlichkeit, Frömmigkeit. [...] Das deutsche Volk hat sich nicht leicht ein schöneres Zeugniß gegeben, als in diesen Kunstwerken.«⁴¹ Der Standard der Niederländer in der Kompositionsentwicklung (als Sender) trifft in diesem Modell kultureller Kommunikation auf einen (empfangenden) »Volkscharakter«, woraus ein Schaffensimpuls entsteht. Zwei abstrakte und anonyme Kräfte, internationaler Stil und nationales Wesen, generieren ein spezifisches Produkt: das deutsche polyphone Lied am Ende des 15. Jahrhunderts.

Diese Denkfigur, dass der muskzivilisatorische Rückstand der Deutschen gegenüber denjenigen, die den Standard der Entwicklung vorgaben,⁴² zuerst in der Liedkomposition aufgeholt wurde – und eben nicht in den repräsentativen Gattungen auf sozusagen supranationale lateinische Texte –, sollte die Beschäftigung mit deutscher Musik der Zeit noch lange und unter Wiederholung je ganz ähnlicher Formulierungen verfolgen. Dabei wirkt das Narrativ von der Impulswirkung der Liedkomposition bei der Entfaltung unabhängiger deutscher Kunstmusik noch fast bis heute nach. Explizit wird es als Differenzkriterium zu anderen Musiknationen benannt, wenn beispielsweise überkommene Aussagen in einem Lexikonartikel nachhallen. So heißt es in der Neubearbeitung der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* vom »Typus des deutschen Tenorliedsatzes«, er sei »zweifelloso der erste selbständige Beitrag deutscher Komponisten zur kunstvollen europäischen Mehrstimmigkeit.«⁴³ Und implizit tritt die Deutungslinie in ihren Auswirkungen zu Tage, wenn wie im Falle Ludwig Senfls die 1903 einsetzenden, aber Torso gebliebenen Gesamtausgaben seiner Werke bis 1974 das Liedschaffen in fünf Bänden praktisch vollständig edierten, bei den lateinisch-geistlichen Sätzen hingegen in sieben Bänden nicht über einen Anteil von rund fünfzig Prozent hinauskamen.

41 Ebd., S. 367.

42 Seit Raphael Georg Kiesewetters und François-Joseph Fétis' Antworten auf die 1826 von der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften und der Schönen Künste auf Flämisches und Französisches gestellten Preisfrage »Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderts, im Fache der Tonkunst erworben? Und in wie weit können die Niederländischen Tonkünstler dieser Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einfluss auf die Musikschulen gehabt haben, welche kurz nachher dort entstanden sind?« (gedruckt Amsterdam 1829) repräsentiert die zu enormer musikhistoriographischer Bedeutung aufgestiegene Pars-pro-toto-Bezeichnung »Niederländer« einen sprachlichen Reflex auf die Perspektive, geschichtliche Prozesse als Geschichte nationaler Identitäten zu entwerfen, die komplizierte Fragen wie die des Territoriums, der politischen Zugehörigkeit, der soziokulturellen Strukturen, der Sprache usw. im Vagen lässt. Die Musik der Niederländer ist daher weder niederländische Musik noch die Musik der Niederlande.

43 P. Jost, Art. »Lied«, 1996, Sp. 1273.

Ohne dass Ambros den Begriff der »Nation« als Kategorie entschieden einsetzen würde,⁴⁴ ist es hinfort das »Deutsche« (und das heißt die deutsche Wesensart), was er an seinen Fallbeispielen hervorhebt. Der erste Teil des Kapitels »Die Musik in Deutschland und England« setzt sich im Inhaltsverzeichnis aus 14 Komponistenporträts aus der Zeit zwischen 1450 und 1550 und fünf Darstellungen von bemerkenswert selektionierten Gattungsfeldern zusammen: Humanistenoden, Lieder, Evangelische Passionsmusik, Instrumental- und speziell Orgelmusik. Auch außerhalb des engeren Kapitels »Deutsche Lieder und Liedercomponisten« erfolgt seine Schilderung der »Tüchtigkeit« – als immerwiederkehrendes Kennwort für kompositionstechnische Kompetenz und Aufnahme-fähigkeit – bei den ausführlicher besprochenen Autoren überwiegend anhand ihrer Lieder. Manches ästhetische Manko und gelegentlich noch einzuräumende Defizite in tonsetzerischer Hinsicht, die Ambros abermals und abermals in Archaismen aufspürt, werden aufgewogen durch einen kollektiven Charakter, der aus den Liedern herauftönt: »es klingt fremd, zuweilen wunderlich, und hat doch einen gewissen treuen warm zum Herzen sprechenden Zug.«⁴⁵ Indes wird Heinrich Isaac als erklärter Kosmopolit ausführlich im Spannungsfeld mehrerer weltlicher und geistlicher Gattungen gewürdigt und seine »Werke in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe« geschieden.⁴⁶ Ambros weiß zwar von Isaacs Wirkungsstätten im Florenz Lorenzos de' Medici und bei Maximilian, kennt seine flandrische Herkunft allerdings noch nicht. Vielmehr sympathisiert er, selbst aus Prag stammend, mit einer kolportierten Prager Herkunft Isaacs.⁴⁷ Das Niederländische kann Ambros folgerichtig nur als »Bildungselement«⁴⁸ reklamieren.

Als einer der Schrittmacher der Musikgeschichtsschreibung spinnt Ambros seine Fäden aufgrund des ihm zugänglichen Notenmaterials, auf das er teils in Form von Sparten und überwiegend in Form der in Wien liegenden Quellen zugreifen konnte. Die Tatsache, dass das Liedrepertoire in vergleichsweise großem Umfang in zeitgenössischen Drucken vorlag, wengleich retrospektiv, proportionierte auch seine Darstellungen. Seinen Auftrag verstand er zuerst einmal als eine Kartographie des vorliegenden Musikbestands. Dabei war er nicht an einer neutralen, katalogartigen Bestandsaufnahme, sondern an einem historiographischen Entwurf interessiert. Die Taxonomie, die er für seine Konzeptionierung anlegte, war eine doppelte: In kompositionstechnischer Hinsicht ging es ihm darum, das Maß der Fortschrittlichkeit bzw. den Grad des Anschlusses der »deutschen Tonsetzer« (so der Kolumnentitel) an das Niveau der als Mess-

44 Erst Otto Kade, der Ambros' unvollendet gebliebene Musikgeschichte ergänzte, führt die Bezeichnung als zentrales Wort ein, wenn er das »beinahe jäh« eintretende Ende »der älteren deutschen Liedcomposition in ihrer reinsten Eigenthümlichkeit« durch das herüberdringende Madrigal konstatiert, so »dass unser Nationalbesitzthum, unser deutsches Lied [gesperrt], wenn auch nicht völlig verdrängt, so doch stark bei Seite geschoben wird.« (O. Kade, *Die deutsche weltliche Liedweise*, 1874, S. 17).

45 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, S. 375.

46 Ebda., S. 382.

47 Ebda., S. 380.

48 Ebda., S. 382, siehe auch S. 369.

latte vorangestellten Niederländer zu bestimmen. Dabei verlor er sich nicht in technischen oder analytischen Einzelheiten, denn sein vordringliches Interesse galt der Bewertung der einzelnen Kunstprodukte. Seine durchaus gemischten Urteile gehen in der Regel auf ästhetische Kriterien zurück, die im Zeitdiskurs geläufig waren: majestätische Erhabenheit, Trockenheit bzw. Sprödigkeit, edle Klarheit, schalkhafte Anmut, unnatürliche Manier und ähnliche Ausdruckselemente. Ultimativer Gradmesser für zeitlose Gültigkeit ist indes die gekonnte künstlerische Einlösung der nationalen Mentalität, wie Ambros' hymnische Beschreibung eines Liedes von Isaac erkennen lässt: »Ein Juwel von unschätzbarem Werthe bleibt sein *Mein Freud allein in aller Welt*. Alles, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges, Herzliches leben mag, kömmt hier zum Ausdruck. Es ist eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten, die Melodie vom herrlichsten Flusse und wunderbarer Wärme der Empfindung zieht sich äusserst schön durch die Stimmen, Tenor und Sopran singen wie im Duett, die anderen beiden Stimmen gehen zur Seite, ohne zur blossen Begleitung herabzusinken.«⁴⁹

Dem Gang der Geschichte wohnt bei Ambros eine Logik inne, die keiner weiteren Erklärung bedarf: Kreative Individuen treffen auf globale Voraussetzungen des Stils und der Struktur und bringen Werke hervor. Fragen nach der detaillierten Beschaffenheit des Korpus, nach dem Informationsfluss des musikalischen Wissens, nach Produktions- und Rezeptionsbedingungen, nach der Funktion und dem »Sitz im Leben« der größeren und kleineren Kunstwerke sollten erst später explizit gestellt werden. Dass Ambros dafür nicht gänzlich taub war, geht aber aus der einen oder anderen prosopographischen Auskunft und einer überraschend eingestreuten Spekulation hervor, wenn er Hofhaimers Lied *Ich hab' heimlich ergeben mich eim schönen Helden* so deutet, dass hier »ein züchtig und christlich erzogenes Hoffräulein in Wien ihrer heimlichen Glut für einen Ritter aus Maximilians Gefolge Luft macht.«⁵⁰

Doch derartige kulturgeschichtliche Aperçus beeinflussten die Geschichte der Erforschung des deutschen Liedes um 1500 nicht weiter. Die Perspektive auf den Gegenstand blieb, auch wenn sie sich sachlich auffächerte, vorrangig die der nationalen Verortung bzw. die Verortung in nationalen Geschichtserzählungen. Aus den zwei fachdisziplinären Richtungen der Text- und der Musikbetrachtung wurde die Aufgabe teils getrennt, teils fächerübergreifend angegangen. Literaten wie Johann Gottfried Herder oder Clemens Brentano und Achim von Arnim, später Literaturhistoriker wie Ludwig Uhland und August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, zuletzt Vertreter des neu institutionalisierten Fachs Germanistik nutzten die überreiche Materialgrundlage in Form von Schriftdokumenten, um den deutschen Zweig der aufblühenden Volksliedforschung zu betreiben. Den Widerspruch zwischen der dezidiert schriftlichen Quellenbasis, die als Grundlage einer Idee von schriftlosem Volkslied herangezogen wurde, hat Nils Grosch unmissverständlich herausgestellt.⁵¹ Allerdings wurde unter dem im 19. Jahr-

49 Ebd., S. 383.

50 Ebd., S. 375.

51 N. Grosch, *Lied und Medienwechsel*, 2013, insbes. »Volkslied« als nonmediales Konstrukt«, S. 8–23.

hundert attraktiven Begriff des Volksliedes, hinter dem eine komplexe Ideologie steht, eine Vielzahl von Liedphänomenen zusammengefasst. Unter der Hand mutierte dabei der Begriffshorizont von »Volkslied« als Lied aus den sei es romantischen Ur-, sei es soziologischen Grundschichten des Volkes zu einem Lied eines nationalen, im speziellen Fall des deutschen Volkes. Damit aber wuchs die Menge des zu berücksichtigenden Korpus exponentiell an.

Zahlreiche Wortschöpfungen dieser Zeit zeugen von der Einsicht und zugleich der Not, die Fülle des immer unübersehbarer werdenden Materials sichten, sachlich ordnen und terminologisch gliedern zu müssen. Exemplarisch seien nur zwei literaturwissenschaftliche Termini in Erinnerung gerufen, an denen sich das Schrifttum noch lange abarbeiten sollte. 1844 setzte Hoffmann von Fallersleben den Ausdruck »Gesellschaftslied« in die Welt,⁵² und 1865 initiierte Rochus von Liliencron die Begriffsfügung »Historisches Volkslied«.⁵³ Dabei ging es Hoffmann von Fallersleben gerade darum, im Titel einer seiner zahlreichen Sammelpublikationen eine Bezeichnung zu finden, die auf alle Arten der nicht eigentlich volkstümlichen, aber gleichwohl dem gesellschaftlichen Beieinander im Bürgerstand dienenden Lieddichtung passte, und Liliencron war sehr wohl bewusst, es mit politisch motivierten Hervorbringungen konkreter Dichter zu tun zu haben. In ihren umfangreichen Kollektionen gab es eine beträchtliche Schnittmenge mit Liedbelegen, die aus anderer Perspektive als »Kunstlied« angesehen werden konnten. Bezeichnend für die Überblendung der Begrifflichkeiten ist Liliencrons gewundene Argumentation, die er 1884 im Vorwort seiner Text- und Melodiensammlung *Deutsches Leben im Volkslied um 1530* anstellt. Nachdem er kritisiert hat, dass der unklare Begriff des Gesellschaftsliedes den mehrstimmig komponierten Liedern um 1500 unangemessen sei, schlägt er die Reaktivierung der historisch verbürgten Bezeichnung »Hoflieder« vor: »Hoflied bedeutet ursprünglich im Gegensatz zu dem im Volke umgehenden das ›zu Hofe‹ d. h. an den Herrenhöfen gesungene, im 13. Jahrhundert also z. B. das höfische Lied der Minnesänger [...]. Nach Ablauf der ritterlichen Poesie der Höfe kehrte nun also das ›Hoflied‹ bei der Volksdichtung ein und ward dabei um ein Teil volkstümlicher, ohne doch seine alte Art zu verlieren. [...] Mittlerweile war übrigens das Wort ›Hof‹ selbst übergegangen in die Bedeutung ›gesellige Zusammenkunft‹; man könnte also deswegen das Wort Gesellschaftslied in diesem Sinne als eine Übersetzung von Hoflied betrachten.«⁵⁴ Dennoch figuriert Liliencrons konkrete Liedauswahl im Editionsteil, die nicht nur auf die Liedüberlieferung als Text oder als einstimmige Melodie, sondern auch auf mehrstimmige Sätze unter anderem von Ludwig Senfl zurückgreift, nach Aussage des Buchtitels unter der Generalbenennung »Volkslied«. Auch Hoffmann von Fallersleben hat seine Gesellschaftslieder genetisch mit dem Volkslied verknüpft (»Anfangs waren es hin und wieder Volkslieder oder denselben durch Form und Inhalt nah

52 A. H. Hoffmann von Fallersleben, *Die deutschen Gesellschaftslieder*, 1844.

53 R. v. Liliencron, *Die historischen Volkslieder*, 1865.

54 R. v. Liliencron, *Deutsches Leben*, 1884, S. XXIVf.