

Veröffentlichungen findet sich in der Auswahl-Sammlung ihrer Artikel *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Universität Tel-Aviv, 1980. Aus all diesem wird verständlich, wie sich ihr großes Ansehen als maßgebliche Wortführerin vor allem der jüdischen Ethnomusikologie entwickelt hat. Dies wird auch durch ihre Mitgliedschaft in Leitungs-Ausschüssen belegt wie z.B. in denen des International Folk Music Council (jetzt International Council for Traditional Music), der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und des International Institute for Comparative Music Studies in Berlin. Zu verzeichnen sind auch ihre vielen Gastvorlesungen an Universitäten in Europa und den U.S.A. In Israel bekam sie 1970 den Joel-Engel-Preis der Stadt Tel-Aviv. 1979 ernannte die Israelische Musikwissenschaftliche Gesellschaft Edith Gerson-Kiwi, zusammen mit Hanoach Avenary, zu Ehrenpräsidenten.

Zu Beginn dieser Würdigung des Lebens und Lebenswerkes von Edith Gerson-Kiwi wurde gesagt, daß es ihr beschieden war, sich mit einer Kluft zwischen grundverschiedenen Welten auseinanderzusetzen. In solchen Auseinandersetzungen ist immer, trotz allem, auch etwas vom Begriff der Brücke. Und so, im Sinne des komplexen Symbols der Brücke und des Überbrückens, werden auch Edith Gerson-Kiwis Kollegen in Israel und im Ausland sowie ihre zahlreichen Schüler ihrer stets gedenken.

Dürer und die Musik Das Rätsel der »nicht entzifferten Aufzeichnungen« im schriftlichen Nachlaß

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Der handschriftliche Nachlaß Dürers hat seine Geheimnisse schrittweise preisgegeben. Als ihn Hans Rupprich in seinem monumentalen Werk von 1956—1969 komplett edierte, blieben nur vier Fälle „Nicht entziffertter Aufzeichnungen“, die der Schlußrubrik „Verschiedenes“ im dritten Band zugeordnet und auf Tafel 96 faksimiliert wurden¹. In diesen vier Einträgen verbirgt sich Musik, allerdings in einer speziellen und nicht ohne weiteres geläufigen Technik instrumentaler Notierung, der sogenannten deutschen Orgeltabulatur². Darauf haben erstmals Jean Michel Massing und Christian Meyer hingewiesen³. Kontext, Überlieferung und Schriftmerkmale sprechen

¹ Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde, Berlin 1956, 1966 und 1969.

² Zu dieser Schrifttechnik vgl. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1919, Bd. 2, S. 3ff.; Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 24ff.

³ Jean Michel Massing et Christian Meyer, *Autour de quelques essais musicaux inédits de Dürer* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), S. 248f. Den Hinweis auf die Studie danke ich Herrn Prof. Dr. Georg Kauffmann, Münster.

zweifelsfrei für die Handschrift Albrecht Dürers. Rupprich datiert die Blätter um 1513 oder wenig früher, Massing/Meyer in die Jahre nach 1520.

Albrecht Dürer war spätestens seit seiner Auseinandersetzung mit italienischer Kunst um eine theoretische Fundierung seines Schaffens bemüht. Gedanken und Skizzen dazu begleiteten ihn ein Leben lang⁴. Der frühe Plan zu einem universalen Lehrbuch der Malerei wurde freilich nie realisiert. Wenigstens Teilbereiche konnte Dürer aber gegen Ende seines Lebens zum Druck bringen, nämlich zunächst die *Unterweisung der Messung* 1525, dann die *Vier Bücher von menschlicher Proportion* im Todesjahr 1528⁵. Zu beiden Werken sind, bekannt als der handschriftliche Nachlaß Dürers, Vorarbeiten und umfangreiches Material erhalten, das heute auf fünf verschiedene Bibliotheken verstreut ist⁶. Die musikalischen Aufzeichnungen finden sich in drei Überlieferungskomplexen, einer Nürnberger und zwei Londoner Handschriften⁷:

Tabulatur 1: GNM Nürnberg, 2° Hs. Merkel 1a, XIV, f. 7 v (= Rupprich III, Nr. 314)

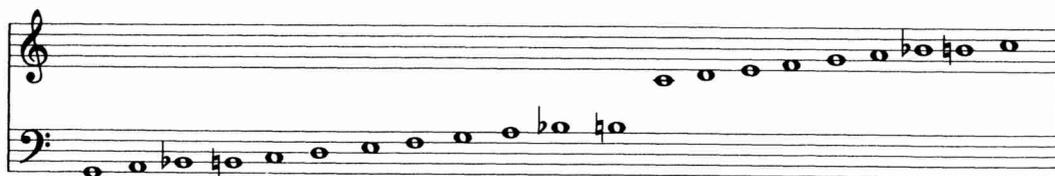
Tabulatur 2: British Library London, 5229, f. 58 r (= Rupprich III, Nr. 315)

Tabulatur 3: British Library London, 5229, f. 58 v (= Rupprich III, Nr. 316)

Tabulatur 4: British Library London, 5229, f. 161 v (= Rupprich III, Nr. 317)

Tabulatur 5: British Museum London, Ms. Dürer, f. 261 v (Rupprich deest)⁸

In seinen Einträgen folgt Dürer den üblichen Schriftkonventionen. Zur Kennzeichnung der Tonhöhen benutzt er Buchstaben, wobei die untersten Töne mit Großbuchstaben, die mittleren mit Kleinbuchstaben und die höheren mit zusätzlichem Querstrich gekennzeichnet sind. Die höchsten Töne werden gedoppelt notiert.



Beispiel 1

⁴ Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915.

⁵ Beide Werke sind in neueren Faksimileausgaben zugänglich: Albrecht Dürer, *Unterweisung der messung*, Nürnberg 1525, Faks. hrsg. von Alvin Jaeggli, Zürich 1966; Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, Faks. hrsg. von G. M. Wagner, London 1970, f. Ziii, verso: „[...] auf verlegung Albrecht Dürers verlassen wtitib [...]“.

⁶ Von der Forschung gewürdigt wurden die Skizzen und Texte erstmals von Konrad Lange und Franz Fuhse, *Dürers Schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften herausgegeben*, Halle 1893. Ausführliche Handschriftenbeschreibungen gibt Hans Rupprich II, S. 11ff.

⁷ Der Londoner Codex 5229 ist der zweite einer Serie von fünf Dürer-Handschriften mit insgesamt etwa eintausend Blättern, die aus der Bibliothek Hans Sloane (1660–1753) stammen.

⁸ Aus der Handschrift hat Walter L. Strauss (*The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, vol. 4: 1520-1528, New York 1974, vgl. VI, S. 3187: »cryptographic alphabet«) ediert. Den musikalischen Kontext haben erstmals Massing und Meyer erkannt (vgl. Anm. 3).

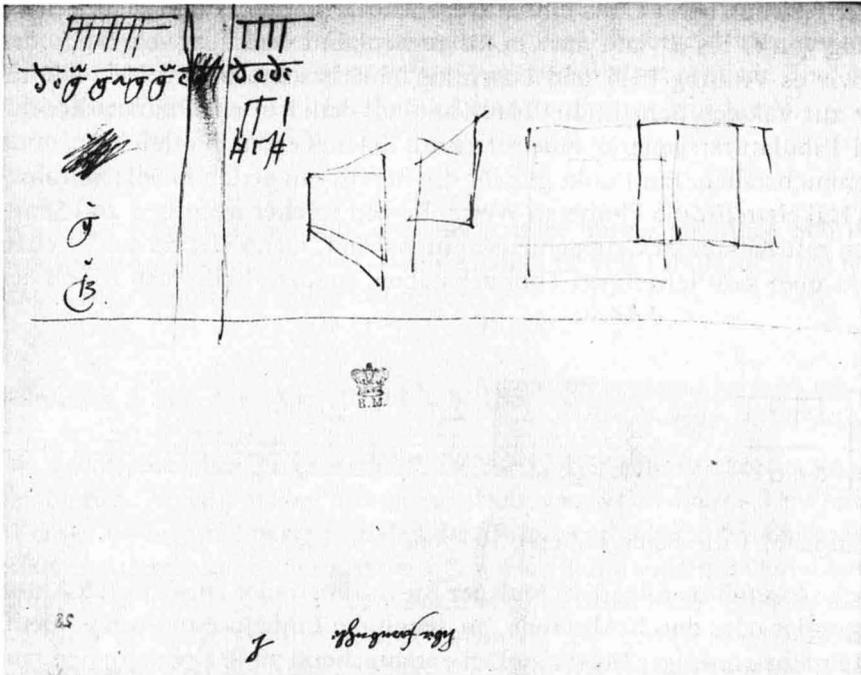


Abb. 1

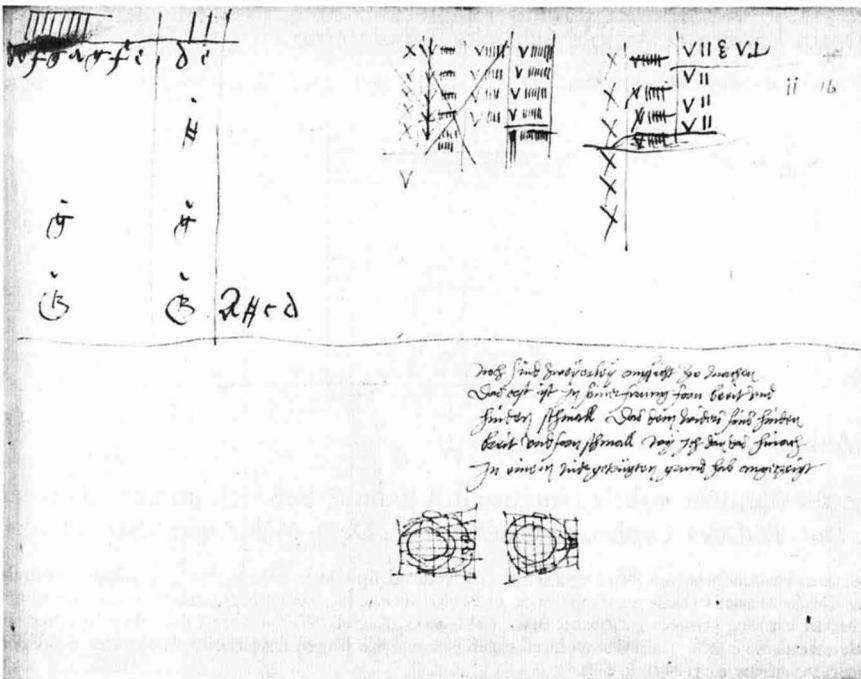


Abb. 2

Alle Oktaven wechseln in der Tradition Hofhaimers, des schulebildenden kaiserlichen Organisten, jeweils beim C als einem wesentlichen Hexachord-Basiston⁹. Der verlangte Umfang von G bis d'' läßt auf ein Instrument mit drei Oktaven G-g'' oder F-f'' schließen, wie es Virdung 1511 und Luscinius 1536 beschreiben und abbilden.

Im Gegensatz zur vokalen Schrift, die Tonhöhe und -dauer in ein Zeichen kombiniert, gibt es bei Tabulaturen generell eine getrennte Zeichenebene für den Rhythmus oberhalb der Tonbuchstaben. Ein Punkt gilt für die Brevis, ein Strich für die Semibrevis, Striche mit Häkchen für die kleineren Werte. Ketten solcher Miniminen und Semiminiminen werden mit Balken zu Gruppen zusammengefaßt. Dann stehen die Zeichen nicht mehr exakt über dem jeweiligen Tonbuchstaben, sondern beim ersten Ton der Gruppe.



Beispiel 2 (vgl. in Abb. 1 die beiden oberen Reihen; s. S. 133)

Die rhythmische Einteilung folgt dem Maß der Brevis. Entweder ist sie durch Abteilungsstriche angezeigt oder durch Abstände, an denen die Einheiten optisch verdeutlicht werden. Bei mehrstimmiger Musik stehen entsprechend viele Doppelreihen partiturmäßig untereinander. Für die Stimmen-Reihenfolge ist bei Dürer im Gegensatz zu Hofhaimer, der den Baß gleich unter den Diskant stellt, die Lage im Tonraum ausschlaggebend. Darin könnte er Arnold Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang* von 1512 folgen.



Beispiel 3 (vgl. Abb. 3, zweites System, Brevis 1)

Daß Dürer die gewöhnliche vokale Notenschrift kannte, ließ sich immer schon seiner Zeichnung *Der Tod des Orpheus* entnehmen¹⁰. Dem Maler war aber offenbar

⁹ Das hat Othmas Luscinius besonders betont (*Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536, S. 36: "[...] quia in c naturalis quaedam harmonia, ut Guido Musicus tradit, exoritur: unde et Paulus noster [= Hofhaimer] omnem concentus seriem auspicatur [...]"). Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511; Faks. Kassel 1970) wechselt die Oktaven einerseits bei f (e/f und e'/f'), andererseits bei c (h'/c'). Zu Oktaveinteilungen generell vgl. Jürgen Eppelsheim, *Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 57ff.

¹⁰ Vgl. dazu Wolfgang Osthoff, *Das Musikbuch auf Dürers Zeichnung „Der Tod des Orpheus“*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1971/72, S. 40f.

außerdem instrumentale Aufzeichnung geläufig. Auch das ist als Faktum bei einem wissenschaftlich und künstlerisch vielfältig gebildeten Mann vom Schlage Dürers nicht weiter verwunderlich, der Gesellenjahre in Basel verbracht hat, einem Zentrum bürgerlicher Musikpflege mit besonderer Vorliebe für Tastenmusik. Eine ganze Reihe von Tabulaturen aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt von hier¹¹.

*

Aus Dürers Tabulaturen geht aber noch mehr hervor als bloße Schriftkenntnis. Die Dokumente sind im folgenden — mit Ausnahme von Tabulatur 5, die ich nicht im Original sehen konnte — näher diskutiert.

Tabulatur 2 und 3 (s. Abb. 1 und 2, S. 133)

Die Tabulaturen Nr. 2 und 3 stehen auf der Vorder- und Rückseite des gleichen Londoner Blattes. Anders als bei Textaufzeichnungen wählt Dürer das Querformat (16,1 x 21 cm). Das legt in Analogie zu den drei Tabulaturbüchern des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach aus der gleichen Zeit eine Benutzung am Clavichord nahe, wo die Noten gewöhnlich flach auf den Tisch vor das Instrument gelegt wurden. Was Dürer notiert, sind kurze vierstimmige Ausschnitte. Die beiden Fragmente könnten zusammengehören, aber auch als alternative Fassungen für die gleiche Stelle gedacht sein. Tabulatur 2 auf der Vorderseite wäre dann eine Verbesserung mit der richtigen Doppelbalkung und einer Auszierung der beiden oberen Stimmen in Brevis 3. Aber auch die neue Version zeigt mit zwei durchstrichenen Tönen (*c* und *d*) ein Arbeitsstadium. Der Diskant weist beim *g'* zweimal statt des einfachen Oktavstrichleins einen kleinen

BL London 5229, f. 58
Vorderseite

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">d e g̃ g a g̃ g̃ e</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">-e</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">g</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">G</td> </tr> </table>		d e g̃ g a g̃ g̃ e	·	-e	·	g	·	G	d
d e g̃ g a g̃ g̃ e									
·									
-e									
·									
g									
·									
G									

BL London 5229, f. 58
Rückseite

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">d e f g a g f e</td> </tr> </table>		d e f g a g f e	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">d e d c</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">h c h</td> </tr> </table>		d e d c		h c h	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">d e</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">g</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">·</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">G</td> </tr> </table>		d e	·	h	·	g	·	G
d e f g a g f e																
d e d c																
h c h																
d e																
·																
h																
·																
g																
·																
G																

A H c d

Beispiel 4

¹¹ Vgl. die Editionen mit ihren Vorworten von Hans Joachim Marx, in: *Schweizerische Musikdenkmäler* 6, Basel 1967, und 7, Basel 1970.

doppelten Haken auf. Dabei kann es sich um ein Verzierungszeichen mit *f* oder *fis* handeln, einem Ton, der bezeichnenderweise im Skalengang nicht vorkommt (in Tabulatur 4 wird das Doppelhäkchen bei der Oktavkennzeichnung alterierter Töne wiederkehren).

Beide Niederschriften blieben unfertig. Den freien Platz hat Dürer später für andere Skizzen benutzt, die recto-Seite für geometrische Entwürfe, die verso-Seite für einen Text mit erläuternder Zeichnung zu Proportionsvarianten in der Form des menschlichen Kopfes entsprechend dem 3. Buch folio P6 der 1528 veröffentlichten Proportionslehre¹². Für die verschiedenen Aufzeichnungen dürfte folgende Reihenfolge gelten:

- [1] f. 58': Tabulatur 3
- [2] f. 58: Tabulatur 2
- [3] f. 58: Geometrische Skizzen
- [4] f. 58': Textentwurf mit Zeichnung eines Kopfes
- [5] f. 58': Tabellen (mit römischen Ziffern?)

Schließlich wurde das Blatt auf den Kopf gestellt und für einen Text bestimmt, von dem aber nur die Überschrift »Liber formbuchle« zur Ausführung kam (f. 58). Diese eine Textzeile wurde bei der Bindung des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend für recto/verso und oben/unten. Für das Binden war ein Papierfalz vonnöten, der den ersten Ton der Oberstimme in Tabulatur 3 teilweise verdeckt¹³. Das Blättchen dürfte noch einen weiteren Eintrag enthalten haben, denn ein Stück Papier im Format von ca. 9 x 7,5 cm wurde herausgeschnitten und bei einer Restaurierung mit leerem Papier ersetzt.

Tabulatur 1 (s. Abb. 3, S. 138)

Ließ schon der Zusammenhang zwischen Tabulatur 2 und 3 vermuten, daß es sich bei den Aufzeichnungen eher um Neuschrift als um Abschrift handelt, so lassen unterscheidbare Schichten den Schreibvorgang und damit auch die Intentionen bei der Nürnberger Tabulatur Nr. 1 noch klarer werden. Sie steht auf einem Einzelblatt, das später mit vierzehn anderen zu einer gebundenen Handschrift vereinigt wurde, die aus frei zusammengehängten Doppelblättern besteht. Blatt 7 enthält drei verschiedene Einträge:

- [1] verso die Tabulatur und
- [2] recto eine Textpassage, die zur Arbeit über die menschliche Proportion gehört, und zwar in das letzte Kapitel „Kind“¹⁴,
- [3] verso eine Rötelzeichnung, die jenes Instrument zum Kurvenzeichnen andeutet, wie es später im ersten Buch der Unterweisung der Messung von 1525 als Fig. 42 erscheint¹⁵.

¹² Der Text ist bei Rupprich II, S. 454, ediert und kommentiert.

¹³ Das Faksimile bei Rupprich III (Tafel 96) ist unvollständig. An der linken Kante fehlen mit dem ersten halben Zentimeter drei Töne zu Beginn.

¹⁴ Faksimile bei Rupprich II, Tafel 50, Textedition II, S. 343. Zugehörige Zeichnungen sind in London erhalten (Faksimile bei Rupprich II, Tafel 50).

¹⁵ Diese Deutung geben bereits Lange/Fuhse S. 249; vgl. Rupprich II, S. 342 und III, S. 433 (seine Angabe „Kohle“ ist in Röteln zu korrigieren).

Dürer benutzt — wieder im Querformat — das gleiche Papier wie in den Tabulaturen 2 und 3, nur in größeren Abmessungen. Er beschreibt ein vollständiges, 21,9 cm hohes und 29,7 cm breites Einzelblatt, während das Papier der anderen zwei Tabulaturen halbiert war. Doch beide Papiere sind im Wasserzeichen identisch, das ein bekröntes Wappenschild mit zweifachen Lilien, den Buchstaben G am unteren Schildbogen sowie eine vierblättrige Blüte über der Krone zeigt. Dieses Wasserzeichen, singulär in der Nürnberger Handschrift, wiederholt sich mehrfach im Londoner Kontext, und zwar vorzugsweise in den Skizzen zur Befestigungslehre (f. 2—29) und vereinzelt denen zur Meßlehre (f. 92, 98, 128, 181). All diesen Aufzeichnungen ist auch die gleiche schwärzlichgraue Tintenfarbe gemeinsam, während sonst ein Branton überwiegt.

Da der Rötelstift von Eintrag [3] im Nürnberger Manuskript über der Tinte der Tabulatur liegt, möchte ich für die Abfolge vermuten, daß Dürer das Blatt ursprünglich allein für die Tabulatur im Querformat bestimmt hat. Als der musikalische Entwurf fertig war und ins Reine geschrieben werden konnte, war das Blatt frei. Dürer wendete es und beschrieb es mit einem Text im Hochformat. Auch diese Skizze wurde hinfällig und gestrichen. Der letzte freie Platz auf dem Blatt war nun der untere Rand auf der Tabulaturseite. Er wurde schließlich für eine rasch hingeworfene Rötelzeichnung genutzt. Spätere Sichtungen wie die der Sammler Colmar und v. Murr haben sich am Text orientiert und dadurch die recto- zur verso-Seite und das Quer- zum Hochformat gemacht.

Innerhalb der Tabulatur ist die Tintenfarbe völlig einheitlich, wenn auch unterschiedlich intensiv, was an einer Tintenverdünnung zur Verlängerung, aber auch einer mehrfach nachgeschnittenen Feder liegen könnte. Die Schrift ist deutlich, allerdings keineswegs kalligraphisch. Dürer schreibt allein für sich und scheint sogar Wischer in Kauf genommen zu haben, wenn ein Schreibfehler rasch mit dem Finger korrigiert werden soll (dreimal im oberen System). Besonders auffällig sind die zahlreichen Verbesserungen. So wurden im System II/Brevis 9 in der Unterstimme die Töne 1—2 überschrieben, die Töne 3—6 hingegen gestrichen und in neuer Version darunter geschrieben.

		
ursprünglich:	g es f d	
neu:	g f es -f d	

Beispiel 5 (System II, Brevis 9)

Im zweiten System finden sich ferner mehrere einzeln eingefügte Töne wie das e' gleich in der ersten Brevisgruppe. Das nebenstehende Schriftprotokoll versucht, den Befund möglichst getreu wiederzugeben und alle Korrekturinträge einzeln nachzuweisen. Die Übertragung in moderne Notenschrift folgt der jeweils letzten Version mit

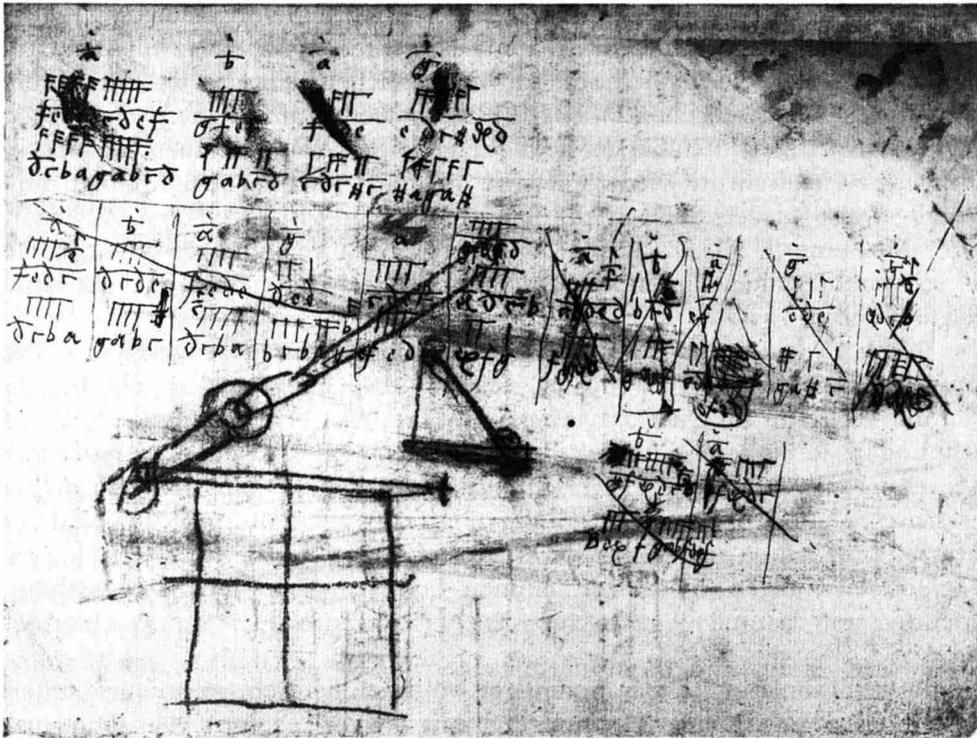


Abb. 3 Tabulatur 1

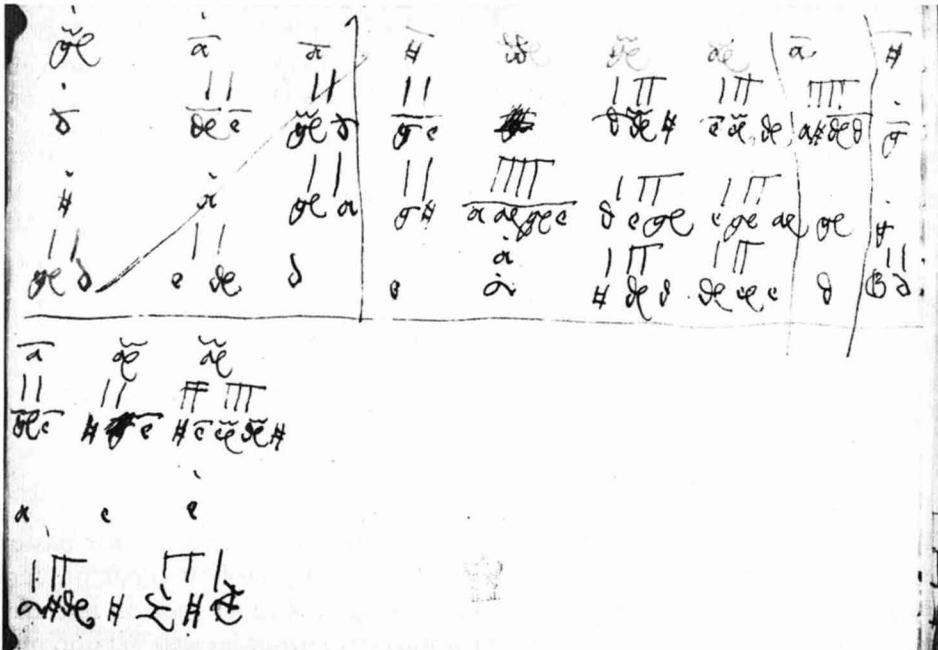


Abb. 4

ā	b̄	ā	ḡ
f f f f m f f	l l l l	f f l l	m f f f f
f e d c d c d e f	g f e f	f e d e	e d c h d d
f f f f m f f	f f l l	f f l l	f f f f f
d c b a g a b c d	g a b c d	c d c h c	h a g a h

ā	b̄	ā	ḡ	a ①	l l l l g f e s d ②	ā	b̄	ā	ḡ	ḡ
l l l l ●	l l l l	l l l l	l l l	l l l l	l l l l	l l l l ●	l l l	f l	l l l	l l l l ●
f e d c	d c d e	f e d e	d e d	c d e f	e s d c b	a b e s d ③	b c d	e f	e d e	e s d c b ④
l l l l	l l l l ●	● l l l l	l l l f ●	l l l l	l l l	l l l l	l l l	l l m f f	f f l l	l l l l
d c b a	g a b c	d c b a	b c b a g	e f e d	e s f g	f g e s d ④	g a g f s ⑤	e d e f e d ⑦	g a h c	c B A G ⑨

b̄	ā
?? m f f ●	l l l l ③
g f e s d c d ①	f e s d c ④
m f ? l f ②	l l l
B e s f g a b f	d e s f

A: Eingefügte Einzelzeichen

- ① e¹ mit Minima-Häkchen
- ② c¹ mit Minima-Häkchen, jedoch wieder gestrichen und auf nächste Gruppe verschoben (vgl. ③)
- ③ c¹ mit Minima-Häkchen (zunächst in der vorausgehenden Gruppe, vgl. ②)
- ④ b mit Semiminima-Doppelhäkchen
- ⑤ f¹ mit Minima-Häkchen
- ⑥ d¹ mit Minima-Häkchen
- ⑦ f¹ ohne Rhythmuszeichen.

B: Schreibversehen und Änderungen System I:

- ① Das c ist aus einem e korrigiert

System II:

- ① Oktavlagenstrichlein und Brevis-Punkt fehlen.
- ② Die Tonfolge lautete erst g-es-f-d (und durchgehendem Oktavstrichlein); das f wurde gestrichen und zwischen g und es neu eingefügt.
- ③ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): c-d-e (mit durchgehendem Oktavstrichlein); dann wurden die ersten beiden überschrieben, das e mit einer Alterationsschleife versehen und der vierte Ton d angefügt. Der Oktavstrich blieb stehen, obwohl er in der neuen Fassung für die ersten beiden Töne a und b keine Gültigkeit mehr hat.

- ④ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): f-g-a(?).
- ⑤ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): g-a-f; dann wurde das zusätzliche g eingeflickt und in der Rhythmuszeile ein Strichlein ergänzt.
- ⑥ Das e scheint später eingeflickt. Deshalb gibt es auch zunächst nur einen Brevispunkt für das f. Die neuen Rhythmuszeichen sind korrigiert und unklar geschrieben.
- ⑦ Die erste Fassung lautete c + Oktavstrichlein mit l und b-a-g-f mit m f f f; der erste Oktavstrich blieb stehen, obwohl er für den neuen Anfangston e nicht mehr gelten dürfte.
- ⑧ Erste Fassung e-d-c-h.
- ⑨ Die erste Fassung lautete vermutlich c-H (l l l), e-gs [= fis] (m f f) und g (l l l).

System III:

- ① Die Tonreihe lautete erst g-f-es-d-c-d, dann wurde der letzte Ton mit d + Oktavstrich überschrieben, ferner ein einzelnes f' eingeflickt (vgl. oben ⑦).
- ② Die Rhythmuszeichen sind unklar. Es beginnt mit m f f und endet mit l l l.
- ③ Bei den Rhythmuszeichen ist eine Anfangsgruppe m f gestrichen worden.
- ④ Vor den vier mitgeteilten Tönen steht noch ein erster gestrichener.

Beispiel 6a

Buchstabeneintragungen für die eingefügten Einzeltöne. Solche Übertragungen sind allerdings immer Kompromisse. Entweder wählt man die historische Rhythmuszuordnung, also \boxplus für den Punkt und \bullet für den Strich | bzw. \downarrow für den einfachen Haken Γ . Dann sind die Gruppierungen in der Balkung nicht mehr darstellbar. Oder man wählt für das Balkenmuster die modernen Schein-Analogien. Aus einer Minima (mit ihrem modernen Äquivalent der Halben Note \downarrow) wird so terminologisch in vierfacher Verkürzung ein Achtel. Um die Gruppen darstellen zu können, habe ich mich trotz der Kategoriendifferenz für die zweite Möglichkeit graphischer Übereinstimmung entschieden¹⁶ (s. Beispiel 6a und 6b, S. 139–140).

Die Korrekturen lassen Rückschlüsse auf die Reihenfolge in der Niederschrift zu. Im vielbearbeiteten System II ist der komplette Anfang (Brevis 1–4) gestrichen. Darüber stehen vier unkorrigierte Brevis-Mensuren, die den gleichen Diskant benutzen. Offenbar hat Dürer nach Einzelveränderungen im System II den ganzen Anfang oben nochmals neu geschrieben und zur Abgrenzung eine Querlinie gezogen. Da Federstärke und Tintenfarbe innerhalb von System II einen Bruch nach Brevis 4 anzeigen und die Fortsetzung ab Brevis 5 dem Schriftduktus nach mit System I übereinstimmt, läßt sich als Schriftreihenfolge vermuten:

- | | | |
|----|------------------------|------------------|
| 1: | System II, Brevis 1–4 | (= Brevis 1–4) |
| 2: | System I, Brevis 1–4 | (= Brevis 1a–4a) |
| 3: | System II, Brevis 5–9 | (= Brevis 5–11) |
| 4: | System III, Brevis 1–2 | (= Brevis 8a–9a) |

Das System III birgt wiederum einen Austausch unter Beibehaltung der Diskantöne, jetzt für Brevis 8 und 9. Zu den vier Hauptphasen schreibt Dürer zudem interne Korrekturen, deren Sinn beim Vergleich paralleler Stellen erschließbar wird. Die eingefügten Einzelnoten erweisen sich als Vormerkungen für die neue Fassung. Das *b* in Brevis 4 findet sich prompt im letzten Ton der Unterstimme von System I (wenn auch als *h*), das *c'* entsprechend vor dem *d'* in Brevis 3. Für das *e'* von Brevis 1 sind zwei Bezüge denkbar, nämlich zum vorletzten Ton der Mittelstimme in der neuen Version wie auch zu Brevis 4 des eigenen Systems, wo die gleiche Tonfolge in beiden Unterstimmen wiederkehrt, jetzt aber in veränderter Gestalt mit Schlußnote *e'* statt *c'*.

Hauptanlaß für die größeren Korrekturen nach Brevis 6 sind Akzidentienprobleme. Die Oberstimme beharrt durchgängig auf *b*, während die anderen Stimmen zwischen *b* und *h* wechseln (Baß Brevis 2a: *b*; in 3a: *h*). Mit dem Diskantabstieg von Brevis 6, der zusätzlich ein *es* bringt, wird die Tendenz hin zum *B*-Raum verstärkt. Eine zweite Fassung trägt dem Rechnung (s. Beispiel 8, S. 142).

Sowohl in Brevis 7 wie 11 werden *h* durch *b* und *e* durch *es* ersetzt, was auch zu Änderungen im Stimmverlauf führt. Bei Brevis 7 entstehen dabei fehlerhafte Oktaven zwischen den Unterstimmen, die mit dem *f'* als eingefügtem Austauschton wieder eliminiert werden. Bei den neuen Akzidentien von Brevis 11 ist auf den Vortakt keine Rücksicht genommen worden. Hier dürften aber jetzt *b* und *es* gemeint sein (eingeklammert in der Gesamtübertragung).

¹⁶ Ich verschweige nicht, daß moderne Editionstechnik gewöhnlich weder das eine noch das andere macht, sondern sich genau in die Mitte begibt (Verkürzung: 1:2), zudem die Gruppierung nach Gesichtspunkten des 19. Jahrhunderts normiert und im Interesse einer Angleichung an das Klaviersystem die stimmige Anordnung nach Partiturprinzip aufgibt.

Die Breven 8 und 9 blieben zunächst von der *b*-Verschiebung unberührt. Korrekturen beschränken sich auf Bewegungsverdichtung und Skalenglättung. Schließlich aber werden auch diese Partien von der Ton-Erniedrigung erfaßt. Sie ließen sich wegen der schon verwirrend dichten Korrekturen aber nicht mehr im Ausgangssystem unterbringen. Dürer wich nach unten in ein weiteres System für seine Neuschrift aus, die aber für Brevis 8 immer noch nicht befriedigend war und zusätzlicher Überarbeitung bedurfte, wenn die Anschlüsse in der Stimmführung zum Vorausgehenden und Nachfolgenden verbessert werden sollten.

Der musikalische Fortschritt im ständigen Änderungsprozeß läßt sich am deutlichsten im Vergleich der Versionen des Anfangs ablesen (Brevis 1—4 und 1a—4a). Beide Versuche gehen von ähnlichen Elementen aus, nämlich kreisender Skalenbewegung, die aber anders gestaltet und rhythmisiert wird. Es gibt nun Variation in der Tonfolge (Brevis 1 und 3 kopieren sich nicht mehr gegenseitig) und ebenso Variation der Bewegung, die nicht mehr auf Miniminen beschränkt bleibt, schließlich eine Lösung der totalen Kongruenz. Kleine rhythmische Abweichungen machen die Unterstimmen trotz grundsätzlicher Ähnlichkeit voneinander unabhängig. Das entspricht einem Modell der Handwerkslehre: Ein simpler Satz, bei dem es primär auf die Konsonanzbildung ankommt, wird in einem zweiten Arbeitsgang „koloriert“, nämlich in kleinere Notenwerte und selbständige Stimmen aufgelöst. So beschreibt A. Lampadius 1537 das Kompositionsverfahren¹⁷. Mehrstimmigkeit entsteht in der Dürerschen Tabulatur nach wie vor primär aus Terzenkoppelung der Unterstimmen. Der Satz ist dabei durchaus regelgerecht. Jeweils erste und dritte Minima einer Brevis sind konsonant. Dazwischen bilden sich freie Durchgänge. Der zweite Konsonanzpunkt kann auch ans Ende, also von der dritten auf die vierte Minima verschoben werden (Brevis 2a, Brevis 1, 3 und 7—9); dann kommt es zu einem geschlossenen Rahmen für die Brevis. Das Konsonanzprinzip ist nur einmal in Frage gestellt, nämlich bei Quartsextbildungen, die sich am Rande des Zulässigen bewegen (Brevis 3a und 4a, 5 und 9). Die Aufzeichnung bricht schließlich unfertig und ohne Kadenz ab.

Korrekturen und Veränderungen zeigen, daß Dürers Aufzeichnungen eines nicht sind: mechanische Kopie einer existierenden Komposition. Auch Intavolierung, also das Umkopieren einer vokalen Vorlage, läßt nicht derart viele Varianten erwarten. Dürers Tabulatur zeigt ein Arbeiten mit Tönen, als würde er eine eigene Komposition versuchen wollen — vielleicht unter Anleitung eines Lehrers, der ihn zu Änderungen veranlaßt hat. Es scheint mir, daß Dürers Aufzeichnungen als Dokumente eines musikalischen Unterrichts verstanden werden müssen. Das erklärt den fragmentarischen Charakter, den musikalischen Anspruch und die verschiedenen Korrekturschichten.

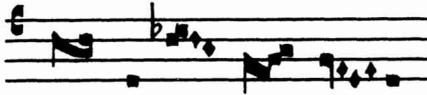
Ein Unterricht in der *ars organistae* nach Tradition der Schule Paul Hofhaimers — das überliefert sein Schüler Hans Buchner¹⁸ — gliederte sich in drei Teile:

¹⁷ A. Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537 (Ex. UB Tübingen), S. 86; vgl. das Faksimile bei Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum*, Tutzing 1960, S. 36 (mit Übertragung S. 170).

¹⁸ Vgl. Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, Frankfurt 1974 (EdM 54 und 55); dort ist der Lehrtext in der kurzen deutschen (EdM 54) wie der ausführlichen lateinischen Version (EdM 55 samt Übersetzung) veröffentlicht; vgl. schon Carl Paesler, *Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz*, in: *VfMw* 5, (1889), S. 1ff.

Fassung 2 (mit *b* bei „Regina“):

Mehrstimmig vokal: Trient 1203, 1206;
Obrecht, Isaac; *Glogauer Liederbuch*
Tabulatur: Schlick 1512, Schrem (Tab. Sicher)



Beispiel 10

Fassung 3 (mit *b* bei „Salve“
und „Regina“):

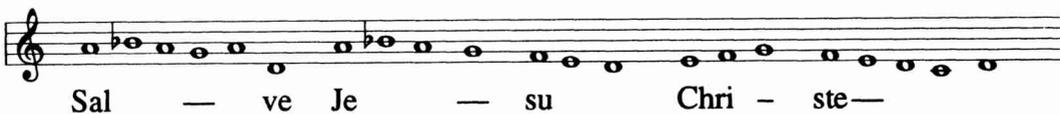
Einstimmig: Antiphonale ÖNB Wien 1915
(15. Jh.)
Mehrstimmig vokal: Trient 1317; Senfl.
Tabulatur: Hofhaimer, Kotter (2x), Dürer



Beispiel 11

Alle drei Formen sind als Vorlagen für Vokalsätze nachweisbar²⁰. Die Kompositionen in den Trienter Codices hat Alfred Orel bereits 1920 ausführlich in ihrer Cantus-firmus-Abhängigkeit beschrieben, dessen Arbeit 1928 durch Johannes Maier eine breitere Basis gegeben wurde²¹. Die Melodie des Salve ist schließlich mehrfach von Organisten bearbeitet worden²².

Dürers Entscheidung für die Melodieversion mit zweifachem *b*, das dann wie beobachtet auf die Akzidentiensetzung des mehrstimmigen Satzes Auswirkungen hat, erklärt sich vermutlich aus der Nürnberger liturgischen Praxis. Für sie gibt es als Beleg einen Nürnberger Choraldruck von 1572 (der nachreformatorisch das „Maria“ gegen „Christe“ austauscht)²³.



Beispiel 12

²⁰ Die genannten Vokalsätze sind in folgenden Ausgaben greifbar: Otto Kade, *Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von A. W. Ambros, nach dessen unvollendet hinterlassenem Notenmaterial mit zahlreichen Vermehrungen*, Leipzig 1881 (3. Aufl. 1911, S. 43f.), S. 46 (Obrecht) und S. 44f (Tenor des Satzes von Aichinger); Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“*, mschr. Diss. Freiburg 1928, gedruckt Regensburg 1939, S. 78 (Glogau) und S. 109ff. (Senfl); *EdM* 85, S. 181 (Glogau), *EdM* 76, S. 202ff. und 77, S. 236ff. (Isaac).

²¹ A. Orel; J. Maier.

²² Editionen der Tabulaturen mit Melodie-Version 2 bieten: Hans Joachim Moser und Fritz Heitmann, *Frühmeister der deutschen Orgelkunst*, Leipzig 1930, S. 28ff. (Schrem); Macario Santiago Kastner, *Hommage à l'empereur Charles-Quint*, Barcelona 1954, S. 23f. (Schlick), vgl. W. Apel, S. 29ff.

²³ „Responsoria, quae annuatim in veteri ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent. Additis etiam quibusdam alijs communibus Canticis, ut in Indice omnia cernere licet, Noribergae M.D.LXXII“. Schlußvermerk: „Impressum Noribergae, apud Valentinum Neuberum (Ex. Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Will 2, 441; vgl. Anm. 54) Veröffentlicht wurde die Melodievariante bereits 1881 durch O. Kade.

Die Melodie dieses *Salve* muß Dürer im Ohr gehabt haben. Seine Tabulatur folgt im Diskant Note für Note der Nürnberger Choralvorlage (Ton 1—10). Sie ist zwar spät überliefert, ihre Veröffentlichung folgt aber einem undatierten älteren Vorgängergedruck, für den Sebald Heyden, ein Mann aus Dürers Nürnberger Bekanntenkreis, das Vorwort geschrieben hatte²⁴.

Die gleiche Melodieversion für das *Salve Regina*, wie es in Nürnberg gesungen wurde, ist freilich auch Paul Hofhaimer und seinem Schülerkreis geläufig. Zum Hofhaimerkreis hatte Dürer über Kaiser Maximilian I. ständigen Kontakt. Paracelsus wird Dürer und Hofhaimer sogar in direkte Beziehung setzen: „Was der Hofhaimer auf der Orgel, ist der Dürer auf der Malerei“²⁵. Im ungewöhnlich schlecht überlieferten Werk Hofhaimers ist just ein *Salve Regina* das einzig verlässlich zugewiesene und erhaltene Orgelstück²⁶. Die Melodie erscheint hier im Tenor, und zwar in der dorischen Quinttransposition auf *g*. Sie schreitet unverzerrt in Brevis-Werten fort. Der Satz ist ebenfalls dreistimmig. Auch diesmal sorgt die Melodie latent für einen Akzidentienkonflikt. Hofhaimer läßt sich auf Tiefalterierung in den anderen Stimmen aber nur ausnahmsweise ein. Im Normalfall notiert er die diatonischen Stufen, selbst wenn im Spiel eine Erniedrigung vorgenommen werden muß²⁷. Dürers Ton *es*, dem in Hofhaimers Quinttransposition ein *as* entspräche, wird generell umgangen.

Ähnlich gestaltet Hofhaimers Schüler Hans Kotter im Fundamentbuch für den Basler Schultheißensohn Oswald Holtzach von 1515 seinen Satz über das *Salve Regina*²⁸. Die Melodie ist — wie bei Dürer — untransponiert *d*-dorisch. Das *b* wird zwar häufig eingesetzt, aber ein *es* bleibt vermieden. Ein zweites *Salve Regina* des damals in Freiburg wirkenden Hans Kotter in der 1513 begonnenen Basler Amerbach-Handschrift

Hans Kotter

Beispiel 13

²⁴ Ebenfalls bei Valentin Neuber erschienen (Ex. Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Will 2, 440).

²⁵ Zitiert nach Walter Senn, *Maximilian und die Musik*, in: *Ausstellung Maximilian I. Innsbruck*, Katalog, Innsbruck [1969], S. 81.

²⁶ Edition bei Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, Notenanhang S. 8ff.

²⁷ Vgl. die eingeklammerten Akzidentien in der Edition Hans Joachim Mosers bei T. 8—10.

²⁸ Edition bei Hans Joachim Marx (s. Anm. 11 oben), Bd. 6, S. 95.

F. IX.22 legt den cantus firmus abermals in die mittlere Stimme; im Diskant erscheint er erst bei späteren Versen (Vers 3 „Ad te clamamus“, Vers 5 „Eia ergo“). Die Komposition verharret tonartlich im gleichen geschlossenen Raum mit der einzigen Alternative *b/h*, steht aber sonst Dürers Experiment auffällig nahe²⁹.

So wird der Quintsprung *a-d* in Brevis 5 beide Male auszierend gefüllt. Die umrahmenden Zusatzstimmen sind in häufiger Parallelbewegung aneinander gebunden, bei Kotter in Dezimen, bei Dürer in Terzen. Einzelne cantus-Töne werden dabei gerne von einer kreisenden Skalenfigur umgeben (Kotter, Brevis 1–2; Dürer, Brevis 1–2 und Brevis 1a). Der Satz von Hans Kotter ist freilich ungleich geschmeidiger in der Führung der Stimmen, die auch andeutungsweise Imitation zwischen Diskant und Baß T. 1–3 kennen, weil eine kluge Pause zur Bildung eines kleinen Motivs führt. Der routinierte Musiker zeigt sich auch im Gliedern durch Binnenzäsuren. Geeignete cantus-Töne werden mit Kadenz hervorgehoben, so das *g* in Brevis 4 und vor allem das *d* von Brevis 5, mit dem ja auch ein Textabschnitt der Vokalvorlage endet.

Dürer ist hier weniger geschickt, sein Satz verläuft absatzlos und ohne herausgearbeitete Motivbildung, die zur Imitation einladen könnte, diesem nächsten Schritt in der Fundamentlehre³⁰. Immerhin ist Dürer aber über das allererste Anfangsstadium mehrstimmiger Versuche hinaus. Er klebt nicht mehr am Satz Note gegen Note, den Buchner als „simplicissima ratio“ lehrt, auch wenn sie „nullam habet gratiam“. Dafür bedürfte es der Kolorierung, also der Verkleinerung der Notenwerte. An diesem kolorierten Modell orientiert sich Dürer.

Tabulatur 4 (s. Abb. 4, S. 138)

Die Tintenfarbe entspricht den übrigen Aufzeichnungen. Auch das Papier dürfte das gleiche sein. Daß ein Wasserzeichen fehlt, hängt mit der Teilung zusammen. Wenn ein komplettes Einzelblatt von etwa 30,5 x 20,5 cm zerschnitten wird, steht das Wasserzeichen nur noch in der oberen Hälfte, die untere zeigt allein die Stege. Es könnte sein, daß die Papierstücke für die Tabulaturen 2/3 und 4 ursprünglich ein zusammenhängendes Blatt gebildet haben, ohne daß ein direkter musikalischer Zusammenhang gegeben wäre. Beide Blättchen sind mit 20,1 cm exakt gleich breit, aber wechselnd hoch (f. 58: 16,1 cm; f. 161: 15,2 cm), was sich ergibt, wenn das Ausgangsblatt nicht genau in der Mitte geteilt wurde. Der äußere Befund legt jedenfalls nahe, daß alle Tabulaturen eng zusammengehören; sie dürften auch zeitlich dicht beieinander liegen. Das Papier ist abermals weiterbenutzt worden, und zwar auf der Rückseite für zwei Bleistiftskizzen von Portalen und einer Rötzelzeichnung mit geometrischer Winkelteilung.

Die Besonderheit der Tabulatur 1 war eine fortschreitende Alteration des Tones *e* zu *es*. Damit verbindet sich auch eine ungewöhnliche Schreibweise. Dürer benutzt zwar das übliche Endungskürzel des Lateinischen (aufzulösen als „is“ und in Verbin-

²⁹ Ebda., S. 44ff.

³⁰ EdM 54, S. 22ff.

$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{a}$	\bar{a}	\bar{h}	$\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{a}$	\bar{h}	
$\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{e}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{g}\bar{e}$	$\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{d}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{h}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{s}$	$\bar{a}\bar{h}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}$
$\overset{\cdot}{h}$	$\overset{\cdot}{a}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{a}$	$\bar{g}\bar{h}$	$\overset{\cdot}{a}$	$\bar{d}\bar{e}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{a}$	$\bar{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}$
$\bar{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{d}$	\bar{d}	?	A	$\bar{h}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{d}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{e}$	\bar{d}	G \bar{d}

\bar{a}	$\overset{\cdot}{a}$	$\overset{\cdot}{a}$
$\bar{g}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{h}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{h}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{h}$
\bar{a}	\bar{e}	\bar{e}
A H \bar{d}	H	? H ?

- ① Im System der 2. Stimme stand zunächst eine Einzelnote \bar{a} , die gestrichen wurde. Der gültige Eintrag rutschte ein Feld tiefer, so daß der Ton a der dritten Stimme ins Rhythmus-System des Basses rückte.
- ② Ein Einzelton \bar{g} ist gestrichen und durchs nachfolgende \bar{e} ersetzt worden.

Beispiel 14

Erhöhte Lesung	Erniedrigte Lesung

Beispiel 15

derung mit Tonbuchstaben bis heute im Deutschen so gesprochen: *c-is* usw.), aber er setzt es nicht erhöhend, sondern erniedrigend ein, schreibt also statt *d∅* (= *dis*) für die betreffende Obertaste ein *e∅* im Sinne von *es*. Seine Parallele hat das in der gut fünfzig Jahre älteren Ileborgh-Tabulatur, wo der Ton *Gis* mit *A∅* angezeigt wird³¹. Als alterierter Ton kommt sonst in Tabulatur 1 bei Dürer nur noch ein *cis* vor (Brevis 4a, Mittelstimme, vorletzter Ton). Im musikalischen Kontext ist die Position eindeutig; man wird aber das Zeichen der doppelten Schleife wegen nur mit Vorbehalt als *c* + Kürzel lesen. Im Vergleich mit Tabulatur 4 erweist sich, daß ein *d* als Ausgangsbuchstabe vorliegt, also auch hier das Kürzel als Zeichen der Erniedrigung verstanden wird (s. Beispiel 14, S. 148).

Nach den als verbindlich angesehenen Regeln gelesen, die generell Hochalteration voraussetzen, ergibt die Tabulatur 4 von Dürer nur musikalischen Nonsens. So irritiert nicht nur der häufige Tritonus und die scheinbare Chromatik *d-dis* und *dis-d* in Brevis 6. Schlimmer noch treffen *gis/a* und *dis/e* ständig aufeinander.

The image shows a musical score for 'Beispiel 16', consisting of 12 numbered measures. The score is written on four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The notation includes various note values, accidentals (sharps and naturals), and rests. A question mark is placed below the staff in measure 4. In the second system, question marks are placed below the staff in measures 12 and 13.

Beispiel 16

³¹ Willi Apel, S. 48.

Musikalischen Sinn ergibt die Tabulatur erst, wenn ausnahmslos alle Endungsschleifen tiefalterierend gelesen werden, also beispielsweise *g*♭ als *ges* (= *fis*) und *d*♭ als *des* (= *cis*). Dann entsteht ein korrekter vierstimmiger Satz einfachster rhythmischer Struktur. Notiert sind gewissermaßen nur Strukturtöne. Eine kolorierte Ausarbeitung, wie sie an Tabulatur 1 verfolgbar war, fehlt noch. Auch diesmal handelt es sich unverkennbar um eine Choralbearbeitung. Die Grundmelodie in gleichmäßigen Breven liegt wieder im Diskant. Bezeichnenderweise ist die Oberstimme von Brevis 1—9 in einem Zug geschrieben, dann für Brevis 1—2 ein vierstimmiger Satz ergänzt. Alles Übrige wurde erst in einer zweiten Phase mit dunklerer Tinte nachgetragen. Da der Quartsext-Beginn vermuten läßt, daß der Anfang fehlt, und der vorhandene Choral-Ausschnitt wenig Besonderheiten hat, ist eine Identifizierung der Vorlage kaum schlüssig zu leisten. Einziges Charakteristikum ist der Quintsprung. Das spricht in Verbindung mit der kleinen Terz für dorischen Melodiecharakter.

Auffällig ist, daß Dürer die Tonart aber nicht wie in Tabulatur 1 systemgerecht notiert, (die Quint liegt dann bei *a—d*), sondern hochtransponiert um eine große Terz. Ein solches Vorgehen kann nur den einen Sinn haben, das Instrument der Tonlage einer Singstimme anzupassen. Dürers Kompositionsversuche sind also nicht nur Studienstücke, sondern rechnen mit konkreter Aufführung. Zurücktransponiert zur Finalis *d* offenbart der Diskant eine gewisse Verwandtschaft zum *Alma redemptoris mater* und zum *Ave maris stella*, ohne daß aber der Zusammenhang gesichert wäre. Die Übereinstimmungen können nicht mehr belegen als die gemeinsame Zugehörigkeit zum dorischen Formelschatz.

Al — ma redempto — ris ma — ter

Ave maris stel — la Dei ma — ter al — ma

Beispiel 17: Rücktransponierte Melodie bei Dürer

Dürers ungewöhnliche Notation alterierter Töne, bei den Oktavstrichlein zusätzlich mit einem Doppelhäkchen angezeigt, steht im Widerspruch zu den sonst bekannten Handschriften und Drucken. Dennoch sollte man sie nicht vorschnell als dilettantischen Eigengebrauch abqualifizieren. Zum einen fehlen uns für eine zuverlässige Beurteilung die Quellen. Zwischen dem *Buxheimer Orgelbuch* um 1470 und

den Basler Tabulaturen ab 1513 klafft eine beträchtliche Überlieferungslücke. Zum anderen kennen die Tabulaturen, wo sie Notenlinien mitbenutzen, seit Paumann um 1450 sehr wohl die zweifache Möglichkeit von Hoch- und Tiefalterierung beim gleichen Zeichen³². Das geht bis hin zum italienischen Klaviersystem bei Marcantonio da Bologna 1523, wo der Punkt Erhöhung oder Vertiefung je nach Kontext signalisiert. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gibt es noch keine alleinverbindlichen Konventionen. Die Schriftentwicklung wird sich erst zum Ende des Jahrhunderts normiert haben. Im historischen Tabulaturverständnis ist zunächst ein Weg so gut wie der andere. Bezeichnet werden nämlich nicht Töne, sondern Tasten. Insofern ist die Schrift von Systemvorstellung frei. Was sie leisten muß, ist richtiges Greifen. Dabei ist eine konsequente Schriftenbindung für die Obertaste an die nächsthöhere Untertaste ebenso sinnvoll wie die später zur Regel gewordene Anbindung an die nächsttiefere Untertaste. Dürer hat die Entscheidung im Fall der beiden Wege kaum selbstherrlich getroffen. Seine Notierung muß meiner Ansicht nach auch von anderen Musikern, vielleicht vorzugsweise in Nürnberg, praktiziert worden sein.

*

Was Dürer musikalisch entwirft, steht trotz einiger Besonderheiten den Grundzügen nach im Kontext einer Praxis süddeutscher Organisten aus der Schule Hofhaimers. Deshalb muß man den berühmten Maler nicht gleich in den erweiterten Kreis der „Paulomimen“ einbeziehen, wie Othmar Luscinius die Schüler Hofhaimers genannt hat³³. Doch Berührungen sind keineswegs undenkbar. Die konkrete Anleitung hat Dürer aber wohl bei Nürnberger Musikern gesucht. Mit Nürnberger Verhältnissen könnte jedenfalls der Tonumfang von Dürers Tabulaturen zusammenhängen. Das berühmte große Orgelwerk in St. Lorenz von 1478 hatte G als tiefste Pfeife. Bei diesem G liegt eben auch die Notierungs-Untergrenze Dürers³⁴. Bekannte Musiker gab es für Dürer genug in Nürnberg: Johannes Cochlaeus, 1510 durch Fürsprache Pirckheimers und Dürers zum Rektor der Schule St. Lorenz ernannt; sein Musiktraktat von 1507 erschien in insgesamt sieben Nürnberger Ausgaben³⁵; Adolf Blindhamer, 1514—1515 in Nürnberg ansässig, von Dürer zu den besten Lautenisten überhaupt gezählt und noch 1520 erwähnt³⁶; Sebald Heyden, 1505—1510 Schüler an St. Lorenz, 1519 Kantor und 1521 Rektor an der Spitalschule zum Hl. Geist; Hieronymus Formschneider, erstmals 1515 in Nürnberg nachweisbar und in mehrfacher Geschäftsverbindung mit Dürer; er hat sogar die Unterweisung in der Messung gedruckt³⁷. In Frage kommen aber auch die Organisten an den verschiedenen Nürnberger Kirchen. 1507—1525 ist an der Spi-

³² Willi Apel, S. 49.

³³ Othmar Luscinius 1535, S. 16; deutsche Übersetzung bei Hans Joachim Moser, S. 29f.

³⁴ Zu den Orgeln an St. Lorenz vgl. Hermann Harrassowitz, *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg [MVGJN]* 60 (1973), S.6 und 13; für die Chororgel ist ein F als tiefster Ton belegt.

³⁵ MGG 2, Sp. 1521.

³⁶ Dürers Porträtzeichnung des Antwerpener Lautenisten Felix Hungersperger trägt den Zusatz: „das sind dy pesten: Felix, Adolff [Blindhamer], Samario“ (vgl. Franz Krautwurst in MGG 15, Suppl., Sp. 851).

³⁷ MGG 4, Sp. 560.

talskirche ein Peter Rauscher und 1503—1518 an St. Sebald ein Sebald Nachtigal nachgewiesen. An St. Lorenz war 1510—1517 Hans Seber tätig. Sein Nachfolger wurde Hans Feller³⁸.

Aber es waren nicht nur Musiker von Profession, die sich als Orgelspieler in Nürnberg einen Namen machten, sondern auch musikalisch gebildete Bürgersöhne. Der Chronist Johann Neudörfer rühmt 1547 rückblickend besonders Sebastian Imhof, Wilhelm Haller und Lorenz Staiber als „die großen Meister im Orgelschlagen“³⁹. Letztgenannter Staiber war Sproß einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie⁴⁰. Sein Vater hatte für St. Sebald 1517 eine kleine Orgel gestiftet; vom Sohn heißt es, daß er das „lautschreiend Pfeiffenwerk“ zum eigenen Vergnügen „etwa an Festtagen“ und bloß „Lusts halber geschlagen“ habe. Auf der Staiberschen Orgel ist archivalisch sogar das Spiel des *Salve Regina* durch Ausgaben an den Organisten belegt: „Item dem der des staubers orgl plect zu dem salfe vnd dem sequenz de trinytate“⁴¹. 1520 war Staiber nach England gereist, wo er zum Ritter geschlagen wurde. Auf dem Rückweg traf er in Antwerpen Albrecht Dürer an, wie dessen Tagebuch aus den Niederlanden zum Monat August berichtet: „Ich hab gessen ein köstlich Mahl mit dem Staiber“⁴². In Aachen, wegen der anstehenden Kaiserkrönung das gemeinsame Ziel ihrer Reise, trafen sich beide im Oktober 1520 nochmals. Dürer zeichnete bei dieser Gelegenheit dem zu Ehren gekommenen ein Wappen mit der Tudorrose und Ehrenkette: „Ich hab dem Staiber sein Wappen auf ein Holz gerissen“⁴³. Später entstanden davon zwei erhaltene Holzschnittversionen⁴⁴. Darauf könnte sich ein letzter Tagebucheintrag Dürers von 1521 beziehen: „Des Staibers und noch ein ander Wappen gemacht“⁴⁵. Interessanterweise befand sich das Blatt mit der ersten Zeichnung ursprünglich im gleichen Konvolut wie die Tabulaturen 2 und 3, nämlich der heutigen Londoner Handschrift 5229⁴⁶. Ein zwingendes Indiz für Staiber als Dürers Präzeptor in Sachen Orgel und Orgeltabulatur ist das freilich nicht. Daß Dürer auch außerhalb Nürnbergs mit Organisten in Kontakt stand, belegt sein Tagebucheintrag vom 10. Februar 1521, wonach er den Antwerpener Hoforganisten Florent Nepotis portraitiert hat⁴⁷.

Die Wahl des cantus firmus hatte allerdings in Nürnberg ihre eigene Bedeutung. Das *Salve Regina*, ursprünglich Schlußantiphon der Komplet, wurde im 15. Jahrhundert

³⁸ Alle Organisten-Angaben nach Moser, S. 89, und Rudolf Wagner, *Rez. Alfred Kosel. Sebald Heyden (1499—1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit, Würzburg 1940*, in: *MVG N* 38, S. 344ff. wie 1949 (*Mf* 2), S. 164ff.

³⁹ Johann Neudörfer, *Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, hrsg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 139.

⁴⁰ Biographische Notizen gibt Rudolf Wagner 1941, S. 344ff. und ders., *Wilhelm Breitengraser und die Nürnberger Kirchen- und Schulmusik seiner Zeit*, in: *Mf* 2 (1949) S. 166, ausführlich dann Marie Glockner, *Lorenz Stauber (1486—1539). Nürnberger Kaufmann, Ritter und Agent König Heinrichs VIII. von England*, in: *MVG N* 52, (1963/64), S. 163ff.

⁴¹ Die Notiz danke ich der freundlichen Hilfe von Herrn Prof. Dr. Franz Krautwurst (briefliche Mitteilung vom 13. Juli 1992: aus der Akte Kirchensachen XV, f. 12 des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Archiv).

⁴² Tagebucheintrag zitiert nach Lange/Fuhse 1893, S. 113.

⁴³ Lange/Fuhse 1893, S. 136.

⁴⁴ Beide abgebildet in: F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400—1700*, Vol 7: *Albrecht and Hans Dürer*, edited by K. G. Boon and R. W. Scheller, Amsterdam 1962, S. 237

⁴⁵ Lange/Fuhse 1893, S. 148.

⁴⁶ Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Vol. 4: *1520—1528*, New York 1974, S. 1954f.

⁴⁷ „Ich hab Flores, der Frau Maragareth Organist mit dem Kohlen conterfet“ (Lange/Fuhse 1893, S. 149).

zum Hauptgesang außerliturgischer Abendandachten. In vielen Städten sind bürgerliche Stiftungen für regelmäßige *Salve*-Andachten belegt⁴⁸. Solche Bruderschaften und Stiftungen gab es besonders auch in Nürnberg. Entsprechende archivalische Nachweise hat Rudolf Wagner 1949 erbracht⁴⁹. An der Marienkirche stiftete 1438 ein Werner Treiber 400 Gulden, damit „alle abent [...] das *Salve Regina* [...] gesungen werde von einem redlichen cantor mit seinen schulern“. An St. Sebald wurde durch Peter Hausdorfer 1480 eine Stiftung eingesetzt, wonach alle Samstagabende „das *Salve* [...] zu singen“ war, und zwar „in Mensuris mit vier stymmen, also das der Tenor bleib in seinen schleichten noten als man in singet Gregorianum“, womit eine spezifische und eben auch in Tabulaturen nachweisbare Satztechnik, den *cantus firmus* selbst nach Art der *sortisatio* nicht in differenzierende Mensurierung einzubeziehen, angesprochen ist. Die Hausdorfer-Stiftung war sogar mit einem Ablass verbunden. Für St. Lorenz erfolgte eine ähnliche Stiftung 1505 durch Peter Imhof und Ulrich Kiefhaber. Jeden Samstag sollten sechs Kapläne und zwei Choralisten, ferner der Schulmeister und sein Kantor mit acht Knaben vierstimmig das *Salve Regina* versweise im Wechsel mit der Orgel singen, in Notzeiten sogar täglich („auf der Orgel mit eingesetzt und ein Vers umb den andern geschlagen“)⁵⁰. Einen Beleg für die Einbeziehung der Orgel und die damit geforderte Alternatimpraxis beim *Salve Regina* gibt bereits das Nürnberger *Fundamentum organisandi* von Konrad Paumann⁵¹.

Die Vielzahl bürgerlicher *Salve*-Andachten veränderten die Bestimmung der alten Antiphon so weit, daß sie außerliturgischen Charakter bekam und von den Antiphonarien gar nicht mehr ohne weiteres aufgeführt wird. Im komplett erhaltenen liturgischen Melodierepertoire des Kartäuserklosters in Nürnberg um 1460 fehlt das *Salve Regina* bezeichnenderweise⁵². Es gilt offenbar einstweilen als ein losgelöstes Andachtslied nach Art der Leich, mit denen es ja den paarweisen Versikelaufbau gemeinsam hat. In einem Miniaturbrevier des 15. Jahrhunderts, das wohl aus Salzburg stammt, aber in Nürnberg in Benutzung war, äußert sich die Sonderstellung des *Salve Regina* an einem Nachtrag. Dem regulären kleinen Marienofficium auf folio 13–46, überschrieben „Cursus B.M.V.“, ist mit folio 12 ein eingehaftetes Zusatzblatt vorangestellt, dessen recto-Seite den kompletten Text des *Salve* enthält⁵³. Im gedruckten Nürnberger Responsoriale von 1572, das die zitierte Melodieversion Dürers wiedergibt, steht das *Salve* unabhängig von spezieller Festzuordnung als allgemeines Begrüßungsstück („salutatio“) in einem Anhang von *Cantica communia* in Nachbarschaft

48 J. Maier 1939, S. 18ff. (mit Edition des Textes einer Stiftungsurkunde von 1489 für Bingen am Rhein, S. 19f.).

49 R. Wagner, S. 141ff. Vgl. auch Max Herold, *Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten*, Gütersloh 1890.

50 Das Zitat nach Hermann Harrassowitz 1973, S. 105f.

51 Faksimile hrsg. von Konrad Ameln, *Lochamer Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann*, Kassel 2. Aufl. 1972, S. 73: dort nur Vers 7 „O clemens“. Eine komplette Alternatim-Ausführung des *Salve Regina* dokumentiert die besprochene zweite Komposition Hans Kotters (s. Anm. 29).

52 Es handelt sich um insgesamt acht großformatige Codices, heute in der Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Cent. V, App. 34p-w; vgl. *Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg II/2: Bibelhandschriften und Liturgica*, bearbeitet von Ingeborg Neske, Wiesbaden 1987, S. 65ff. Auch im *Passauer Antiphonale*, Wien 1519, Faks. als: *Antiphonale Pataviense*, in: EdM 88 fehlt das *Salve Regina*.

53 Stadtbibliothek Nürnberg, Cent. VII,5, vgl. ebenda S. 102ff.

der Sequenz *Laus tibi* und eines *Cantus vulgaris*, dem Bitt- und Begräbnisgesang „*Audi tellus*“⁵⁴.

Der reichsstädtische *Salve*-Kult wird erst durch die Reformation in Frage gestellt. Jene christologische Umdichtung durch Sebald Heyden 1523, die das Responsoriale von 1572 dokumentiert, führte zu heftigen Kontroversen⁵⁵. Vom Rat der Stadt wurde schließlich die marianische Antiphon verboten⁵⁶. Dürers Versuch ist von einer solchen Krise noch unberührt. Er zeigt den Künstler ganz in der blühenden Tradition marianischer Frömmigkeit.

*

Musikalisch sind Dürers Aufzeichnungen nicht unbedingt gewichtig. Dennoch kommt ihnen historisch eine dreifache und außergewöhnliche Bedeutung zu. Sie repräsentieren als Handwerksstudien und Skizzen ein Schriftstadium, das uns gewöhnlich nicht überliefert ist und von dem wir vor dem 18. Jahrhundert kaum je Kenntnis haben. Sie geben ferner ein Beispiel bisher nicht bekannten Ausmaßes für abweichende schriftliche Darstellung chromatischer Töne der Obertasten. Dann aber vor allem dokumentieren sie eine Form der Orgelschrift, die gewöhnlich viel später angesetzt wird. Um 1510 erwarten wir zwar jene Buchstabennotation, aber nicht für den Discant, der ausgespart bleibt und auf Notenlinien zu stehen hat; der erste Druck mit Buchstaben für alle Stimmen stammt erst aus dem Jahr 1571⁵⁷. In der Forschung ist aber immer schon vermutet worden, daß die „neue deutsche Orgeltabulatur“, wie die reine Buchstabenschrift genannt wird, schon weit früher in Gebrauch war⁵⁸. Martin Agricola erwähnt 1529 die Möglichkeit der Aufzeichnung aller Stimmen in Buchstaben⁵⁹. Ältestes bisher bekanntes Beispiel dafür war eine von Hellmut Federhofer 1952 beschriebene handschriftliche Kärtner Tabulatur um die Mitte des 16. Jahrhunderts⁶⁰. Der Überlieferungszufall will es, daß nun der erste Beleg aus der Hand Albrecht Dürers stammt.

Über den konkreten Anlaß Dürers, sich mit Techniken von Komposition und musikalischer Schrift zu beschäftigen, kann man nur Vermutungen anstellen. Anfangsgründe in der Musik gehörten freilich zum Bildungskanon generell. Zudem war das Musizieren eine bevorzugte Unterhaltungsform des Bürgertums in der kunstsinnigen freien Reichsstadt. So sind es wohl zwei Wege, die Dürer zur Musik bringen, der spekulative des quadrivialen Faches *musica* und der praktische einer bürgerlichen Geselligkeit. In den humanistischen Zirkeln, die sich um Schedel oder Pirckheimer bildeten,

⁵⁴ Der Anhang des Druckes (vgl. Anm. 23) enthält nach den *Toni communes* für die kleine Doxologie folgende fünf Gesänge: „*Prosa de Nat. Grates nunc omnes, Prosa de Sacerdotio Christi Laus tibi, Symbolum fidei Te Deum, Salvatoris Nostri Jesu Christi salutatio Salve Christe, Vulgaris cantus de morte Audi tellus*“

⁵⁵ Alfred Kosel, *Sebald Heyden*, Würzburg 1940, S. 8; vgl. R. Wagner, 1941, S. 342.

⁵⁶ R. Wagner 1949, S. 156, und Fr. Krautwurst, Artikel *Heyden*, in: *MGG* 6, 1957, Sp. 362.

⁵⁷ Nikolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571, Nürnberg 2. Aufl. 1583.

⁵⁸ Friedrich Wilhelm Riedel, Artikel *Notation* (Teil C: instrumentale Notationen), in: *MGG* 9 (1961), Sp. 1654.

⁵⁹ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, f. xxi: „Wiewol ich alhie allein hab betracht / Wie der Discant mit noten wird gemacht. / Vnd die andern stymmen mit buchstaben / So soltu das gleichwol von mir haben. / Das offt alle stimmen ynn der gemeyn / Ynn den Buchstaben komen vberlein. / Ein yderman machts wie es ym gefelt“

⁶⁰ Hellmut Federhofer, *Eine Kärtner Orgeltabulatur des 16. Jahrhunderts*, in: *Carinthia* 1 (1952), S. 330ff.

Freunden Dürers, spielte neben Poesie und Rhetorik eben die Musik eine Hauptrolle⁶¹. Dürers Schwiegervater Hanns Frey war „für einen guten Harfenschläger berühmt“⁶². Für Dürer selbst fehlen ähnliche Zeugnisse. Doch liebte er es bekanntlich, sich selbst als Musiker oder im Kreise von Musikern darzustellen. Auf dem Jabach-Altar trägt der Trommler die Züge Dürers⁶³. Der Holzschnitt *Männerbad*, auf dem Mitglieder einer Nürnberger „sodalitas“ einschließlich Dürer selbst vermutet worden sind, zeigt einen Flöten- und Fiedelspieler⁶⁴. Dürers Interesse beschränkte sich aber kaum auf das rein Gesellige. Als Teil der *artes liberales* war Musik untrennbar in ein Gesamtbild von Wissenschaft und Kunst eingebunden. Wer sich wie Dürer als *homo universalis* zeigen möchte, mußte sich unweigerlich der *ars musica* widmen. Ihre prominente Stellung erhält sie von den Zahlen. Deren geordnete Proportionen werden in der Musik sinnlich wahrnehmbar. Zahlengesetzlichkeit war nun für Dürer auf der Suche nach Begründungen für Schönheit ein ständiges Thema. Eine Aufgliederung allen Wissens in ein System, das jedem Teilbereich seinen Platz gibt und sich zum Ganzen fügt, begreift sich aus einer Geschlossenheit aller Weltanschauung, die unverkennbar spätmittelalterliche Züge hat⁶⁵. Auch das gehört zu Dürers Werk. Erst das Streben nach aktiver und schöpferischer Teilhabe an allen Bereichen bildet das spezifische neue Element. Dürers Orgeltabulatur ist möglicherweise aus jenem Streben nach universalem Schöpferium zu verstehen, das sich gleichermaßen in Zeichnung und Malerei wie in Sprache und Musik äußern will. Versuche Dürers in der Dichtung sind seit langem bekannt. Es scheint mir kein Zufall, daß sie einen Bezug zu den musikalischen Experimenten erkennen lassen. Unter den sogenannten Reimen befinden sich zwei Mariengedichte, das eine mit der Anfangszeile „Mutter Gottes, du reine Maid“⁶⁶, das eine deutsche Paraphrasierung marianischer Antiphonen darstellt. Mit solchen deutschen Umdichtungen steht Dürer nicht allein. Die bekannteste Paraphrase des *Salve Regina* stammt vom Nürnberger Meistersinger Hans Sachs aus dem Jahr 1515⁶⁷. Solche Verdeutschungen sind eine Folge der beschriebenen Popularisierung des *Salve Regina* im Zuge der Abendandachten. Für Dürer gehören Gedicht, Tabulatur und schließlich ein Holzschnittzyklus wie das Marienleben vielleicht gemeinschaft-

⁶¹ Vgl. Fr. Krautwurst, Artikel *Nürnberg*, in: *MGG* 9 (1961), Sp. 1751. Von Pirckheimer heißt es, daß er sich mit Eifer dem Singen und Traktieren aller Arten von Instrumenten gewidmet habe („arte canendi et ominimoda instrumentorum tractandorum industria“, so Johannes Cochlaeus, zitiert nach R. Wagner 1949, S. 166 und 168).

⁶² Die Angaben Neudörfers von 1547 zitiert nach G. Lochner 1875, S. 117

⁶³ Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar*, in: *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 10 (1938), S. 166ff.; Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien*, Berlin 1983.

⁶⁴ Vgl. Edgar Wind, *Dürer's „Männerbad“: a dyonisian mystery*, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 2, (1938–39), S. 269ff.; Georg Kauffmann, *Albrecht Dürer*, in: *Meilensteine Europäischer Kunst*, hrsg. von Erich Steingräber, München 1965, S. 255ff. (mit Anm. S. 435f.).

⁶⁵ Das repräsentative Werk spätmittelalterlicher Enzyklopädie ist die *Margarita philosophica* des Freiburger Kartäusers Gregor Reisch (erstmalig gedruckt 1503); sie wurde bereits von Erwin Panofsky mit Dürer und dem Kupferstich *Melancholia* in Verbindung gebracht (*Albrecht Dürer*, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 1, S. 161). Zum Kapitel „Musik“ vgl. Manfred Hermann Schmid, *Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der Margarita philosophica von Gregor Reisch 1503*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1993 (im Druck).

⁶⁶ Ediert bei Lange/Fuhse 1893, S. 94f.

⁶⁷ Edition bei Johannes Maier 1939, S. 54.

lich in eine Tradition Nürnberger Marienverehrung, die nicht zuletzt im *Englischen Gruß* von Veit Stoß ihren Ausdruck gefunden hat.

Das Bemühen Dürers um die Musik hat im beschriebenen Kontext noch einen spezifischen Aspekt. Die Aufzeichnungen finden sich, wie erwähnt, innerhalb von Skizzen und Entwürfen zum großen und nie vollendeten Lehrbuch der Malerei. Eine Reihe von Notizen lassen aber das Konzept klar erkennen⁶⁸. Danach war ein erstes Buch mit allgemeinen Ausbildungs-Anleitungen vorgesehen. Für den sechsten und letzten Abschnitt des Eingangskapitels hat Dürer eine Zusammenfassung formuliert: „Das sext, ob sich der jung zw fill übte, do fan [davon] jm dy Melecoley über hant mocht nemen, daz er durch kurtzweilich seiten spill zw leren do von gezogen werd zw ergetzlichkeit seins geplütz“⁶⁹. Der Passus ist antikem wie alttestamentarischem Gedankengut verpflichtet, das in humanistischer Wiederbelebung innerhalb der Musiktheorie am deutlichsten bei Johannes Tinctoris und seiner Schrift *Complexus effectuum musices* von 1473/74 anklingt. Ein Echo geben aber auch pädagogische Schriften, so die Gesundheitslehre des Marsilius Ficinus von 1489, von der in Straßburg deutsche Übersetzungen erschienen sind. In der Ausgabe von 1508 heißt es unter Berufung auf Plato und Pythagoras einerseits, David und Saul andererseits: „[...] wie vil wider die bitterkeit der bösen melancoly die süßigkeit des clauicordy, der lüten vnd des gesangs vermag vnd nutz bringe“⁷⁰. Dieser Topos wird auch in der ersten gedruckten deutschen Orgeltabulatur aufgegriffen. Das Vorwort zu Arnold Schlicks *Tabulaturen Etlicher Lobgesang* (Mainz 1512), vom Sohn des Organisten verfaßt, rühmt als besondere Kraft der Musik: „von unmut betrübter gedencken das beschwärt gemüt abwenden“.

Im Nachlaß Dürers, innerhalb von Materialien zur Proportion und Meß-Lehre, haben demnach musikalische Aufzeichnungen einen unmittelbaren und zweifach programmatischen Sinn. Musik als remedium bei grüblerischer Ungeselligkeit und Musik als Ausdruck von Zahl. Die 1525 gedruckte Unterweisung der Messung schließt demonstrativ mit einem Hinweis auf Musik. Am Ende steht jener bekannte Holzschnitt zur Erläuterung eines Perspektiv-Apparats. Darstellungsgegenstand ist die Laute. Somit stehen zweifach Zahlen im Hintergrund. Denn optisches Messen bedeutet Sichtbarmachen von Zahlen. Verdeutlicht wird es an einem Musikinstrument, dem klingenden Mittler solch proportionierter Zahlen. Sichtbare Zahlen da, hörbare Zahlen dort — das steckt in Weiterführung musikalischer Gedanken des nie vollendeten Lehrbuchs der Malerei wohl mit als Botschaft in diesem Schlußbild der Dürerschen Meßlehre.

⁶⁸ Vgl. die Tabelle bei Rupprich II, S. 84.

⁶⁹ Nach Rupprich II, S. 92.

⁷⁰ Nach Rupprich II, S. 93.