

ISTITUTO INTERNAZIONALE STUDI PICENI

---

SASSOFERRATO

---

---

STUDI UMANISTICI  
PICENI

**XIII**

**1993**

# Die Macht der Musik: Das mythologische Universum der Gedichte an Paul Hofheimer in den "Harmoniae poeticae"

JOHANN RAMMINGER

... *Nec fabula mendax  
Parrhasio lapides movisse Amphiona plectro,  
Orpheos atque lyram curva de valle secutas  
In caput isse retro liquido pede fluminis undas.*  
Polizian, *Nutricia* 283-286.<sup>1</sup>

Der Musiker und Komponist Paul Hofheimer wurde im Jahr 1459 in Radstadt, südlich von Salzburg, geboren. Seit 1480 Organist am Hof Sigmunds von Tirol, erreichte er bald beträchtliche Berühmtheit und trat 1490 in den Dienst König Maximilians. Im *Triumphzug* des Kaisers (1512) erschien Hofheimer in einer Einzeldarstellung auf dem Orgelwagen, der von einem Kamel gezogen wurde.<sup>2</sup> Sein sozialer Aufstieg kulminierte in der Standeserhöhung zum *eques auratus* anlässlich des Wiener Kongresses von 1515. Nach Maximilians Tod 1519 trat Hofheimer in den Dienst des Erzbischofs von Salzburg, Kardinal Matthäus Lang, der unter Maximilian einer der einflussreichsten Politiker am Hof gewesen und als Mäzen hervorgetreten war. Hofheimer starb in Salzburg im Jahr 1537 im Alter von 78 Jahren.

In seinen letzten Jahren beschäftigte sich Hofheimer mit metrischen Kompositionen zu Texten aus der klassischen lateinischen Dichtung, vor allem aus Horaz.<sup>3</sup> Diese Kompositionen wurden 1539 posthum unter dem Titel "Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri" in drei Stimmen für *alta*, *media*, und *infima vox* veröffentlicht. Als Vorwort der *media vox* erscheint eine Sammlung von Prosastücken und Gedichten, die Hofheimer und seine Kunst rühmten. Die Stücke haben, soweit datierbar, ganz verschiedenes Entstehungsdatum; ihre Verfasser sind süddeutsche Humanisten, die in Verbindung mit dem Kaiserhof oder der Wiener Universität standen. Es gibt u.a. Beiträge von Willibald Pirckheimer, Conrad Celtis, Joachim Vadianus, Professor für Poetik in Wien, Petrus Bonomus, kaiserlicher Sekretär und später Bischof von Triest, Richardus Sbrulius, und Philipp Gundelius, Vadians Nachfolger an der Wiener Universität. Der Herausgeber, Johannes Stomius, war ein Salzburger Humanist und Musiklehrer.

Viele der Texte sind kurze Epigramme, Fingerübungen in einem beliebten Genre der Humanisten, dem Grabepigramm. Daneben gibt es einige Beiträge von beträchtlicher Länge: Zunächst den Widmungsbrief von Stomius an Kardinal Lang (1539), dann ein Empfehlungsschreiben Vadians an denselben (1517, vielleicht später überarbeitet), einen Brief des Venezianers Fantinus Memmus, dessen Bruder ein Schüler Hofheimers gewesen war, an Hofheimer, begleitet von einem Gedicht von ca. 130 Versen, das Memmus bei Vadian in Auftrag gegeben hatte (beide ca. 1510), schließlich ein metrischer Brief des Philipp Gundelius (ca. 1515).

Diese Stücke preisen Hofheimer zwar auf unterschiedliche Art, haben aber ein Charakteristikum gemeinsam, das das Thema dieser Untersuchung bildet. Sie benützen ei-

ne mythologisch-historisches Universum, agglomeriert aus griechischer und römischer Mythologie, Geschichte und Kultur, um Hofheimers künstlerische Leistung adäquat zu beschreiben und daraus Folgerungen für die soziale Position des Musikers abzuleiten. Dieses Konglomerat soll im Folgenden dargestellt und in seinen Besonderheiten analysiert werden.

Die Untersuchung der Preisstrategie in den oben genannten Stücken kann zwei Stufen unterscheiden: zunächst wird die Musik selbst am Beispiel der Antike als Kunst von fundamentaler Bedeutung begründet, dann darauf aufbauend die Leistungen des Musikers an Künstlern der Antike gemessen. Der Preis der Musik, *laus musicas*, ist in der Renaissance ein etabliertes Genre mit einer Reihe von Topoi, die aus einem reichen Reservoir antiker und biblischer Materialien geschöpft wurden. Exemplarisch für das zur Verfügung stehende Instrumentarium sind etwa zwei Kapitel des *De occulta philosophia* von Hofheimers Zeitgenossen Cornelius Agrippa (2.24-25).<sup>4</sup> Agrippa bringt zugunsten der Musik folgende Argumente vor: Verschiedene Tiere lassen sich von Musik beeinflussen, ebenso auch unbeseelte Gegenstände (der *Halesius fons*, die *Nympharum insulae*); Musik kann Frieden, Freude, Verzweiflung, Zorn hervorrufen. Als *cantores famosissimi* nennt Agrippa Terpander, Arion, Ismenias, der Musik therapeutisch einsetzte, Opheus, Amphion, David, Pythagoras, Empedocles, Asclepiades, Timotheus, die alle mit ihrer Kunst Außergewöhnliches geleistet hatten. Schließlich hatten Pythagoras und Plato sogar bewiesen, daß die Himmel selbst sich *harmonicis [...] tonis atque motibus* bewegten.

Damit ist ein Kanon der philosophisch-mythologischen Musikgeschichte beschrieben, dessen Rahmen in unseren Texten kaum überschritten wird. Die für uns relevanten Beispiele erscheinen in einem Gedicht des Philipp Gundelius (vv. 11-20, b7r):

Vsque adeo totam dulcis tibi Gratia mentem,  
Vsque adeo insedit pectus amoena Venus,  
Vt nec in Aonio Musis poscentibus antro,  
Doctius auratam tangat Apollo lyram.  
Tam bene nec Lai cantantem Amphiona muri  
Mirati, e saxis sic coiere uagis.  
Orpheus Odrysius permouit carmine syluas,  
Heu quam collatus rusticus ille tibi est.  
Ille Methymneum qui gessit Ariona Delphin,  
Hic quoque Paule tibi quam tulit impar onus.

Die mythologische Musikgeschichte ist hier verdichtet auf Apollo, Amphion, der die Mauern Thebens durch sein Spiel erbaut hatte, Arion, der von einem Delphin gerettet worden war, als ihn Piraten in die See warfen, und schließlich Orpheus, der, um seine Gattin Eurydike zurückzugewinnen, sogar in die Unterwelt gestiegen war, und dessen Klagen die gesamte Natur erschütterten hatten.

Offensichtlich war also Musik eine starke und bedeutende Macht, der Musiker ein Künstler von außergewöhnlicher Bedeutung. Die kühle Reserve allerdings, mit der das mythologische Geschehen vorgetragen wird, verweist auf einen anderen Aspekt der vorgetragenen Argumentation. Der Ruhm der mythischen Musiker beruhte auf außergewöhnlichen Leistungen; sie hatten etwa Bäume und Steine bewegt, also ihre Kunst in einem Maße beherrscht, gegen das sich die Errungenschaften der Musik der Gegenwart recht bescheiden ausnahmen. Der Einwand lag auf der Hand, daß die Mythen wenig

glaubwürdig waren, wollte man sie buchstäblich verstehen. Neue Gültigkeit konnten sie als Metaphern und Symbole des Kultur-Fortschritts erlangen (Gundelius, vv. 23-24, b7r): *Denique seu surdis sensum dat fabula rebus, // Siue sub effectis mystica uera latent...* Gundel spielt damit auf geläufige allegorische Interpretationen an, wie wir sie etwa in der Antrittsrede Celtis' in Ingolstadt 1492 vor uns haben; dort heißt es als Einleitung zu einer *Laus musicae* (§ 100f.):<sup>5</sup>

Quocirca non inhonesta illa poetarum allegoria est, qua Orpheus beluas, Amphion saxa, ille quidem demulsisse, alter commouisse et, quocumque vellet, duxisse <dicitur>: effectum est, ut quaeuis eloquentiae quodve poetae munus esset, metaphora ostenderent, dum truces et immanes intractabilesque animos ad mansuetudinem, animum rectum, patriam animare possunt.<sup>6</sup>

Ähnliche Versuche, dem Mythos Gültigkeit zu verleihen, werden in unseren Stücken zugunsten einer aggressiveren Interpretation zurückgewiesen (Vadian, vv. 9-12. 15-28. 31-35, b4v):

Scilicet obstupeas fidibus delphina citatum  
Lesboae dorsum supposuisse cheli.  
Sitque aliquid mulsisse feras, uaga flumina, quercus,  
Custodesque Herebi, Cerberon, Eumenidas.  
Flexerit esto rudes cithara Rhodopeus agrestes.  
Robora quos propius dixeris et silices, ...  
Si genus hoc hominum laus est traxisse: Menalcas  
Hanc Meliboeus habet, Tityrus et Coridon.  
Hanc habet, errantes quoties e rupe capellas  
Allicit inflatis Mopsus arundinibus.  
Vel chelys Odrysiae ad carmen nemus ipse putet,  
Arboreas quateret cum grauis aura comas.  
Dumque uidebantur nemorosa cacumina flecti  
In latus, et Zephyri uerbere tacta sequi.  
Adde quod induerint citharam tum forsitan astu  
Nimbosis silices cum traherentur aquis.  
Sumpserit unde fidem sibi fabula: traxerit Orpheus  
Amnes, antra, nemus, robora, saxa, feras.  
Sed tibi non humilis tantum nemorarius aures  
Praebuit, ...  
Sed quoties digitis uagus aerea fila pererras, ...  
Agmina nobilium procerumque examina uatum  
Nubila concurrunt te modulante Duces.  
Parua loquor, coeunt diademata, sceptrae, coronae,  
Et qui censentur numina, pontifices.

Der zentrale Orpheusmythos hatte seine Gültigkeit aus der Umkehrung der Naturordnung begründet. Die Macht der Musik hatte die normalerweise Unbeweglichen bewegt, Bäume, Steine, die Götter der Unterwelt. Dem stellt Vadian nüchtern eine soziale Werteskala entgegen, die von unbeseelten Gegenständen zu Tieren und Menschen aufstieg und in den gottähnlichen Bischöfen gipfelte. Eine Kunst, die Menschen beeindruckte,

war höher zu bewerten als eine bloße Störung der Naturordnung, das Urteil der *agmina nobilium* hatte mehr zu gelten als das der *humiles nemorarii*. Hofheimers Musik stand weit über den Tönen, mit denen der primitive Mopsus, sozusagen ein zweiter Orpheus, seine Ziegen herbeirief, denn sie gefiel dem kultiviertesten Publikum auf dem Erdkreis.<sup>7</sup> Vadian stellt den Orpheusmythos auch von einer anderen Seite her in Frage. Er führt seinen Ursprung auf mißverständene und von den Landbewohnern überbewertete Naturvorgänge zurück und reduziert so die Kunst des berühmten Sängers von einer weltbewegenden Kraft zu einer *fabula mendax*,<sup>8</sup> einer einfachen Bauernunterhaltung. Damit wurde der Mythos im Bereich des Übertreffbaren positioniert. Hofheimers Kunst übertraf jedenfalls bei weitem das Geräusch von Wind und Regen, das einfache Schafhirten als Sang des Orpheus aufgefaßt hatten. So ist, wenn auch ohne sonderliches Streben nach innerer Konsistenz, sondern in eher spielerischer Beweisführung, Hofheimers Kunst gegen die berühmten mythischen Musiker gerechtfertigt. Der Mythos konnte damit allerdings nicht mehr zur Begründung der Relevanz der Musik als zivilisatorischer Kraft im kultivierten gesellschaftlichen Leben herangezogen werden.

Ein neuer Ansatzpunkt ließ sich ausgehend von den Naturgesetzen gewinnen, deren wichtiger Bestandteil Musik war. Ein Hinweis von Memmus auf die pythagoräische Sphärenharmonie war nun freilich ein wenig origineller philosophischer Gemeinplatz.<sup>9</sup> Vadian, mit größerer Erudition, nannte Herophilus, der den Puls der Blutzirkulation entdeckt und therapeutische Methoden entwickelt habe, die Musik und Rhythmus verwendeten. Herophilus ist selten,<sup>10</sup> Vadian mag das Beispiel infolge seiner Beschäftigung mit Medizin nahegelegen haben. Offensichtlich wollte er den Topos *musica aegrotos sanat* nicht gänzlich auslassen, zumal er im zeitgenössischen Medizinstudium immer noch eine gewisse Rolle spielte.<sup>11</sup> Generell konnte Musik Menschen tief anrühren. Wir wissen, sagt Vadian, von den Klassischen Autoren ebenso wie aus dem täglichen Leben, daß Klang (*sonus*) Freude, Tränen, Zorn, Milde, Liebe, Scherze und Tanz hervorruft.<sup>12</sup> Auch, so Memmus in seinem Brief an Hofheimer, hatten die Alten die Rolle der Musik in politischem und sozialem Kontext dokumentiert. Hatte nicht Lykurg Musik sogar im harten Sparta zugelassen? Und hatte nicht Epaminondas die Leier perfekt spielen gelernt? Sogar Sokrates, der *philosophorum optimus*, hatte sich einige musikalische Kenntnisse erworben. Aristoteles hatte in seiner *Politik* Musik hochgeschätzt. Andererseits wissen wir aus Cicero und Quintilian, daß Themistokles wegen seines Mangels an musikalischem Talent als "reichlich ungebildet" (*indoctor*) gegolten hatte.<sup>13</sup> Memmus schließt: *Quicunque igitur sapientiae nomine olim commendati fuere, a studio Musices non abhorruerunt.*

Die humanistische Erudition hatte damit die Musik fest im kulturellen Leben verankert. Für den Berufsmusiker Hofheimer war allerdings die Parallelisierung zu Amateuren wie Sokrates und Epaminondas kaum schmeichelhaft, zumal die Analogie wenig dazu beitragen konnte, den Komponisten einem Gönner zu empfehlen. Die Beispiele von Epaminondas, Themistokles usw. *zeigten*, daß Musik eine wichtige soziale Rolle spielte, sie ließen jedoch offen, welche Aufmerksamkeit der kultivierte Fürst dem einzelnen Künstler widmen sollte.

Eine Argumentation, die nicht die Musik im allgemeinen, sondern einen bestimmten in seiner Kunst hervorragenden Musiker preisen und einem Patron empfehlen wollte, sah sich mit einem Mangel an Präzedenzfällen konfrontiert, wenn sie antike Vorbilder nennen wollte. Denn die Musik war, was den Rückbezug auf die Antike betraf, innerhalb der Renaissancekultur in einer anomalen Stellung.<sup>14</sup> Zwar waren die meisten theo-

retische Schriften der Antike am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bekannt,<sup>15</sup> aber kein praktisches Beispiel antiker Musik war vor dem letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts zuverlässig ediert. Klassische Modelle, die ein Musiker nachahmen und/oder mit denen seine Musik verglichen hätte werden können, gab es nicht. Ja, das Lob eines Renaissance-Musikers konnte sich nicht einmal auf einen antiken Musiker, selbst mit unbekanntem Oeuvre, beziehen; anders als Horaz unter den Dichtern oder Apelles unter den bildenden Künstlern hatte keine Berufsmusiker der Antike entsprechenden Ruhm gewonnen. Besonders die *organarii* der Antike sind fast gänzlich unbekannt und gehörten den am wenigsten geachteten Gesellschaftsschichten an.<sup>16</sup> Weiters gibt es antike Testimonien einer (bei gleichzeitiger Wertschätzung der Musik) prononzierten Abneigung gegen den ausübenden und bezahlten Musikvirtuosen, deren bedeutendstes in eben der von Memmus zugunsten Hofheimers so gern in Anspruch genommenen (*quantum uero Aristoteles Musicam commendat, et ad eam perdiscendam iuuenes hortetur, Politici eius libri declarant*) Politik des Aristoteles stand.<sup>17</sup> Dementsprechend kamen verwandte Texte, etwa der einleitende Brief der 1533 erschienenen und bald weitverbreiteten Sammlung von Odenkompositionen Ludwig Senfls, der vom Basler Humanisten Simon Minervius stammt, fast gänzlich ohne Bezüge auf die Antike aus, sobald es sich um das Lob eines Musikers handelte.<sup>18</sup>

Allerdings konnte man sich eine andere Auffassung der Renaissance zunutze machen, derzufolge in der Antike zwischen Musik, Dichtung, und *sapientia* im Allgemeinen eine Einheit bestanden hatte, deren Symbol der Dichter-Musiker Orpheus war.<sup>19</sup> So definierte Gregor Reisch im fünften Buch der *Margarita philosophica* "de principiis musicæ" die Dichter als eine Subkategorie der *musicis* (neben den Instrumentalmusikern und den Musiktheoretikern): *Secundi sunt qui carmina fingunt...; et hos poetas nominant*. Am Anfang des Buchs steht ein Holzschnitt, "Typus musicus", der eine Personifikation der Musik umgeben von Musikern mit verschiedenen Instrumenten zeigt. In der Ausgabe Grüningers, Straßburg 1508, erscheint in der entsprechenden Illustration, dem Text Rechnung tragend, unter den Musikern auch ein mit dem Lorbeer gekrönter *poeta*. Zwar wurde in der Regel Musik als Metapher für die Tätigkeit des Dichtens verwendet,<sup>20</sup> jedoch hinderte nichts daran, umgekehrt geeignete Fälle der Literaturgeschichte auf den Musiker zu übertragen. Dazu kam die semantische Ambivalenz vieler lateinischer Termini, die sich zugleich auf Dichtung und Musik anwenden ließen; *cane-re* bezeichnete ebenso die Komposition und Rezitation von Dichtung wie die Aufführung von Musik, *carmen* bezeichnete Dichtung und Sang, *numerus* den Rhythmus von Dichtung und Musik, schließlich *musicus* ebenso den von den Musen begnadeten Dichter wie den Musiker.

Da die Empfehlung eines Dichters an einen Patron unter Bezug auf klassische Vorbilder zu den Standardsituationen der Renaissancedichtung gehört, stand damit nun allerdings ein wohlbekanntes Repertoire zur Verfügung, dessen Hauptexponenten Maecenas und Horaz, Messalla und Tibull, Varius bzw. Augustus und Vergil waren. Warum Vadian keines dieser Beispiele für seine Argumentation verwendete, läßt sich mit einiger Sicherheit vermuten. Sie alle beziehen sich auf berühmte Dichter mit bekannten literarischen Werken; der Fall eines Musikers, dessen Ruhm ebensosehr auf seinem Spiel und Unterricht wie auf seinen Kompositionen beruhte, war anders gelagert; Hofheimer konnte nicht ohne weiteres mit Vergil oder Horaz verglichen werden. Was nun den Vergleich zwischen Lang und den berühmten Patronen der Augustäischen Zeit betraf, so mochte Vadian mit einer Gleichsetzung zögern, deren politische Implikationen

allzu vordergründig waren. Der Vergleich mit Augustus selbst war am Kaiserhof jedenfalls Maximilian vorbehalten.<sup>21</sup> Andererseits hatte Vadian die "gottähnlichen" Bischöfe, zu denen ja auch Lang gehörte, in seiner Sozialskala sogar noch über die weltlichen Fürsten gestellt. Die Parallele zwischen dem Erzbischof und Privatleuten wie Maecenas oder Gallus mochte also dem zukünftigen Staatsoberhaupt eines mehr oder weniger autonomen Staatsgebildes innerhalb des Reichs nicht besonders schmeicheln (Vadian bezieht sich am Ende seines Briefs explizit auf die bevorstehende Ernennung Langs zum Erzbischof von Salzburg). Stattdessen wählt Vadian eine gelehrtere Argumentation. Am Ende eines Überblicks über Hofheimers Leben sagt er:

Postremo uero, ut in arte sua omnium primus factus est, ita officium operamque non nisi Principum maximo diuo Maximiliano multis iam annis tanta sedulitate praestitit, ut non tam sibi quam Principi suo gloriae fuerit. Solet equidem et Principum nomen utcumque augustum clarius celebriusque insignium uirorum, qui ipsis familiares sint, fama nomineque apud mortales fieri. Id quod Scipio Africanus ille, in quo maximus principis eluxit animus, cognoscens Ennius poetam sibi familiarem esse in gloriae partem reposit. Nec mortuo sibi illud abesse familiaritatis monumentum uoluit, cum Ennii statuam ad busta Scipionum erigi iussisset. Sic Pompeius Magnus Possidonium ueneratus est, sicque alii principes uiros claros alios. Neque est quicquam (ut in summa referam) Principe magis dignum, quam si quibusque ingenuis artibus praestantes animos amet, foueat, tueatur. Datur enim ex hoc aeternae sibi memoriae occasio. Hoc diuus Maximilianus, cum in aliis, tum in Paulo cognouit.

Ausgehend von Hofheimers Position im kaiserlichen Dienst betont er den Vorteil, der sich aus Hofheimers Anstellung nicht nur für Hofheimer selbst, sondern auch für den Kaiser ergeben habe. Dieser habe als Ausgleich für seine Gnadenweisungen jenen Ruhm erlangt, der seit jeher dem Patron eines *vir insignis* zuteil würde. Vadian verweist auf zwei überraschende klassische Beispiele, Scipio-Ennius und Pompeius-Poseidonius. Scipios *doctrina et liberalium artium cura* (Celtis) und seine Verbindung mit Ennius wird auch sonst in der Literatur der Renaissance gern hervorgehoben.<sup>22</sup> Als Präzedenzfälle für Hofheimer scheinen zunächst weder Ennius noch Poseidonius besser passend als die augustäischen Dichter; und noch weniger als Scipio scheint Pompeius als Analog zu Maximilian geeignet. Die Funktion dieser Beispiele läßt sich jedoch anhand einer sprachlichen Analyse demonstrieren. Vadian führt nämlich nicht nur gelehrtes Wissen vor (das Material stammt aus Plinius, nat. 7, 112-114),<sup>23</sup> sondern zollt Kardinal Lang, Hofheimers in Aussicht genommenem Patron, ein subtiles Kompliment, das sich an der Verwendung des Wortes *princeps* festmachen läßt. Vadian bezeichnet mit *princeps* zunächst Maximilian selbst; dann überträgt er das Wort in weiterer Bedeutung auf andere große Männer der römischen Geschichte, die einen "fürstlichen" Sinn gezeigt hätten. Diese ließen sich nun ohne weiteres mit Lang parallelisieren, der damit, ohne in eine explizite und peinlich übertreibende Schmeichelei zu verfallen, dem Kaiser sprachlich gleichgestellt wird. Lang seinerseits könne nun, dies die stillschweigende Implikation in betreff Hofheimers, seine Gunst nach dem Vorbild Maximilians auf Hofheimer ausdehnen. Die Beispiele von Ennius und Poseidonius hatte noch weitere Qualitäten, die für Vadian attraktiv gewesen sein können. Von beiden hatten sich keine größeren Texte erhalten; als literarische Persönlichkeiten waren sie daher weniger scharf definiert als

die großen Augustäischen Dichter. Weiters ließ sich am Beispiel des Philosophen Poseidonius zeigen, daß auch in der Antike Patronage nicht auf Schriftsteller beschränkt gewesen war; sie mochte sich also auch auf einen Musiker erstrecken.

Bei unbefangener Lektüre der Texte erscheint allerdings die Verbindung von antiker Geistesgeschichte oder Mythologie und Hofheimers Musik zu Zeiten reichlich forciert. Diesen Eindruck erweckt etwa eine Passage aus Memmus' Text, die sich mit dem Ruhm von Orpheus und Amphion beschäftigt:

Quorum duo postremi (*d.h. Amphion und Orpheus*) adeo insignes habiti sunt, ut alter Thebanos struxisse muros ad lyram dicatur. Vnde Horatii carmen: "Dicitur et Amphion Thebanae conditor urbis Saxa mouere sono" (*Hor. ars poet. 394-395*). Alter uero ad id celebritatis euasit, ut dulcisono lyrae suae concentu uxorem ab inferis euocasse fabulata sit antiquitas. Quod cum alibi, tum apud Maronem legere est: "Si potuit manes accersere coniugis Orpheus, Thracia fretus cithara fidibusque canoris" (*Verg. Aen. 6, 199-200*).

Beide Zitate in dieser Passage sind überflüssig für den Verlauf der Argumentation; beide sind repetitiv, das zweite dazu syntaktisch unvollständig. Eine zusätzliche Information bieten beide offenkundig nicht. Die Struktur der Passage reflektiert die mittelalterliche Tradition, eine Behauptung durch Verweis auf eine Autorität zu stützen. In unserem Fall allerdings können die Zitate den Mythos nicht mehr stützen, die Mythen sind ja nur Erfindungen, wie derselbe Text zuvor nachgewiesen hatte. Vielmehr soll durch die Präsenz der *doctissimi auctores*, der *classici scriptores* (Vadian, a4v), jener Schriftsteller also, die in der Auffassung der Renaissance den Höhepunkt ihrer Kunst erreicht hatten, offensichtlich Qualität und Zweck des vorliegenden Texts aufgewertet werden, unabhängig von der Plausibilität des Textinhalts.

Wie sehr die Auswahl der zitierten Autoren von einem sich bewußt von traditionellen Argumentationsschemata distanzierenden humanistischen Gestaltungswillen bestimmt ist, wird am Vergleich mit anderen Behandlungen desselben Themas deutlich. Ein Gegenbild bietet Tinctoris' *Complexus effectuum musicæ*, verfaßt um 1476, zu einer Zeit also, als Hofheimer noch ein Orgelschüler war. Dort erscheinen als Autoritäten Cicero, Vergil, Ovid, Statius, die Bibel, Isidor, Avicenna und St. Bernard. Reisch, etwa dreißig Jahre später, nennt am Beginn seines Traktats über die *musica speculativa* Boetius, Plato, Marsilius Ficinus, die Bibel, Augustin, Alfarabius und Petrus Comestor. In unseren Texten ist das Bild gänzlich verschieden. Wir finden Aristoteles und Plutarch, Horaz und Vergil, Cicero, den jüngeren Plinius und Quintilian. Ovid, der so häufig in Tinctoris' Werk auftaucht, ist völlig abwesend. Daß gerade die christlichen Autoritäten in unseren Texten in voller Absicht außer Betracht bleiben, ist evident, wenn wir zeitgenössische Texte vergleichen. In dem oft nachgedruckten Universitätslehrbuch *Opus aureum musicae* von Wollick und Schanppecher (zuerst Köln 1501)<sup>24</sup> lehnt Schanppecher in der *Praefatio* zur *Musica figurata* nicht nur die antiken Mythen ab (S.Xiii, über den Nutzen des Musikstudiums): *Non saxa sua sponte se muris imponunt, nec ab inferis reuocamus quenquam: quod fictum et incongruum est*, sondern stellt explizit dem poetisch-paganen einen christlichen Lebensentwurf gegenüber: *si dei summi laudes decantauerimus: coronam immarcessibilem consequimur: et vitam accipiemus eternam. nempe non modo poetarum ex libris laudes accipere poterimus. sed et in libro vite aureis characteribus nomina nostra scribentur; nec ars nostra a Mercurio ... erit, sed a christo iesu omnium plasma-*



toe. Vonderartiger Argumentation sind unsere Texte weit entfernt, und dies, obwohl die berühmtesten Leistungen des Organisten Hofheimer im Rahmen liturgischer Zeremonien zustande kamen. Natürlich unterbleibt auch jede Benützung mittelalterlicher Orgelsymbolik.<sup>25</sup>

Die konsequente Elimination aller an die scholastisch-mittelalterliche Geisteswelt erinnernden Elemente war auch deshalb für unsere Autoren so wichtig, weil sie Implikationen hatte, die das Bezugsfeld unserer Texte über den Preis Hofheimers ausweiteten. Die nunmehr in den Vordergrund gestellten berühmten Schriftsteller der Antike hatten Kunst und Künstler der alten Geschichte bewahrt; ihre Pendants in der Gegenwart hatten gleichwertige Leistungen ihrer eigenen Zeit zu preisen (Stomius, a2r):

Atque dum ... omni ... capiendae humanitati appositissimus unam ex liberalibus Musicen excolere ... summisque uiris placere studet, suo quodam iure omnia doctorum uirorum, quos ubique sedulo sectatus est, puncta, omnes calculos meruit. Viderunt illi diuinum in eo ingenium, quo rem Musicam primus ... illustrauit, et in ordinem, certaue praecepta uagam coegit, auxitque. Videntur inquam, exosculatique sunt mores suauissimos Musicae ipsius harmoniae respondententes, quibus ... praeter morem eiusmodi hominum ad bonorum sodalicia aspirare annisus est. Constat enim Paulum alioqui tristem ac tetricum, doctorum tamen omnium admiratorem unicum eundemque cum illis iucundum per omnem uitam exitisse. Vnde facile Musas tacito inter sese consensu conspirare omnes iungique ac congruere amicas intellegitur. Quod quam huic prae caeteris contigerit foeliciter, indicio sunt elegantissima utriusque orationis elogia: quibus palam fit Paulum nostrum cum doctissimis uixisse admodum familiariter.

Memmus hatte argumentiert, daß die *sapientes* der Antike den Kontakt mit Musik und Musikern gesucht hatten, weil sie die Tugendhaftigkeit eines solchen Unterfangens einschauten. Stomius schließt nunmehr den Kreis: der gepriesene Musiker hatte seinerseits die Gesellschaft der *doctissimi* gesucht. Wie ihre antiken Vorbilder waren sie die ersten gewesen, die das außergewöhnliche Talent und den hochstehenden Charakter des Komponisten erkannt hatten; sie hatten also eine unersetzliche Bedeutung darin, den Beweis für das hohe kulturelle Niveau ihres Landes zu liefern. Und wie Hofheimer als würdig der Unterstützung erschien, die er in seinem Leben erfahren hatte, so waren auch die, die seinen Ruhm durch ihre Werke verewigt hatten (darunter auch Stomius selbst), der Unterstützung durch einen gebildeten und großzügigen Patron wert (Stomius, a3v):

Vtrumque uero opusculum tibi amplissime Princeps, cum quod ipse destinaret olim Mecoenati liberalissimo, suique admiratori summo, tum quia totius cyclopediae iudicem te candidissimum nouimus, pariter et aequissimum, sacramus: nihil precantes aliud, nisi ut qualis in uiuum illum exitisti, talem non modo in defuncti tuendo nomine, sed etiam studiosis omnibus patronum benignum, ut hactenus, ac liberalem te sentiamus.

Als Zeugen für das Geistesleben am Hof Maximilians I. und für Hofheimers Karriere haben die *Harmoniae poeticae* einen eigentümlichen Status. Die meisten von Hofheimers Kompositionen sind verloren. Seine Sätze der Horazischen Oden werden kaum je aufgeführt, auch eine Aufnahme auf Tonträger existiert nicht. Die Macht der Musik

hatte nicht ausgereicht, Hofheimer den Ruhm zu sichern, den er in den Augen seiner Zeitgenossen verdient hatte. Ironischerweise hat gerade dadurch der Preis von Musik und Musiker sein Ziel erreicht: der Ruhm Hofheimers beruht weitestgehend nicht auf seiner Musik, sondern auf diesen Texten, die sein Ansehen bei den Zeitgenossen für die Nachwelt erhalten haben.

<sup>1</sup> *Sylvae IV*; Zitiert nach: *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*. Raccolte e illustrate da I. del Lungo (Firenze 1867) 386.

<sup>2</sup> L.E. Cuyler, *Music in Biographies of Emperor Maximilian*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*. ed. J. LaRue et al. (New York 1966) 111-121, hier 120-121. Text und Kommentare in: *Triumphzug des Kaisers Maximilian I. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1 (Wien 1883) 154-181.

<sup>3</sup> Dies war ein musikalisches Genre, das das Metrum des Verses als Rhythmus der Musik übernahm. Es war von Conrad Celtis entwickelt worden, als er in den 1490er Jahren Poetik an der Universität Ingolstadt unterrichtete, um die Horazischen Metren mit seinen Studenten einzuüben. Vgl. R.v. Liliencron, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts*. In: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 3, 1887, 26-91, hier 26; H.J. Moser, Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus (Hildesheim 1966) 162ff; W. Trillitzsch, *Augusteische Dichtung im deutschen Renaissancehumanismus. Das dichterische Werk des Erzhumanisten Conrad Celtis*. Klio 67, 1985, 295-301, hier 296. Umfassend E. Weber, *Musique et Théâtre dans les Pays Rhénans*. Bd. 1: La musique mesurée à l'antique en Allemagne, 2. *Études et Commentaires* 85.1, 2 (Lille 1974).

<sup>4</sup> Henrici Cornelii Agrippae ab Nettesheym a Consiliis et Archiuis Inditiarij sacre Caesareae Maiestatis: De Occulta Philosophia libri tres. Cum Gratia et Priuilegio Caesareae Maiestatis ad triennium. MDLI. Das gesamte Genre wurde dargestellt von J. Hutton, *Some English Poems in Praise of Music*. In: *English Miscellany* ed. Mario Paz, II (Roma 1951) 1-63, zu Agrippa S. 6-7. Vgl. auch F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*. Studies of the Warburg Institute 15 (London 1947) 36-42 (antike Materialien).

<sup>5</sup> Conrad Celtis, *Oratio in gymnasio in Ingelstadio publice recitata*. Zitiert nach: Leonard Forster, ed., *Selections from Conrad Celtis*. 1459-1508. Edited with translation and commentary by C.F. (Cambridge 1948), mit der Numerierung der §§ nach H. Rupprich, *Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum*. Red. Ladislaus Juhász, Saecula XV-XVI (Lipsiae 1932). Teilabdruck in: Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. Texte und Zeugnisse. ed. Hedwig Heger. Teilbd. 2 = Die deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert Bd. II/2 (München 1978) 3-11. <dicatur> meine Ergänzung.

<sup>6</sup> Allgemein vgl. E. Winternitz, *Orpheus als Musikallegorie in Renaissance und Frühbarock*. MGG 10 (Kassel al. 1962) 412-5. Von der vielschichtigen Interpretation der Figur des Orpheus in der Renaissance ist in unseren Texten kaum etwas zu erkennen, vgl. D.P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, 100-120, bes. 100f.

<sup>7</sup> Ähnlich formuliert Gundelius (vv. 27-32, b7r):

Scilicet excusae uiuentem germine quercus,  
Ducere quam magna quo uelis artis erat?  
Tu non saxa licet moueas, non lustra ferarum,  
Nulla licet piscis lubrica terga premas.  
Haec tamen inuentis diues melioribus aetas,  
In nomen confert omnia puncta tuum.

<sup>8</sup> Vgl. Polizians *Nec fabula mendax*, s. A. Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*. Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 15 (Krefeld 1961) 16f.

<sup>9</sup> *Quid? Quod Pythagoras, eiusque dogma secuti, tantum huic scientiae detulerunt, ut non alia mundi cardines, eorumque motus ratione constare dicerent*. Siehe C.V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London 1985) 161ff; Eric Werner, *The Last Pythagorean Musician: Johannes Kepler*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (siehe Anm. 2) 867-882, dazu *passim*. D.P. Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. Studies of the Warburg Institute 37 (London 1978) 3.

<sup>10</sup> Liste der wenigen antiken Testimonien bei Sallmann, ed., Censorinus, *De die natali* (Leipzig 1987) zu 12, 4 (Plinius *nat.* 11, 219; 29, 6 u.a.m.).

<sup>11</sup> Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices*, verfaßt ca. 1476, Kap. 14. De facto scheint wenigstens an der Universität Wien im ausgehenden Spätmittelalter ein gewisser Zusammenhang zwischen Musik und Medizin dadurch zum Ausdruck gekommen zu sein, daß die Medizinstudenten verpflichtet waren, eine Vorlesung über einen musiktheoretischen Traktat (Ptolemaeus, Boethius, Johannes de Muris) zu hören, vgl.

N.C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (Norman 1958, repr. New York 1972) 224f. u. Anm. 1.

<sup>12</sup> Vadian (a4v): *Nam ad gaudium, ad lachrymas, ad iram, ad mansuetudinem, amorem, iocum, saltum mouere, sonum solere classicorum scriptorum testimonio clarius certiusque est, quam ut a me hoc in loco referri debeat.* Vgl. Peutingers, *Konrad Peutingers Briefwechsel*, ed. E. König. Veröff. der Komm. f. Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation. Humanistenbriefe I (München 1923) Nr. 204, Empfehlungsbrief des Liber selectarum cantionum von Ludwig Senfl (Augsburg 1520) S. 321f: *Ingenua et praeclarissima illa ars musica, quae feras mitigare et etiam saevientis et furentis animi dolores pacare, amorem conciliare, laborantibus quietem opportunissimam et eiusdem econtra incitamentum praebere ac etiam in bello animos suscitare, in templis quoque cantus et sonitus varii placandorum numinum gratia adhiberi solet.*

<sup>13</sup> Themistokles ist ein Gemeinplatz, den auch Peutingers im oben zitierten Brief verwendet (Anm. 12) S. 322. Memmus paraphrasiert Ciceros Tuskulanen, aus denen er eine Passage wörtlich zitiert (*Tusc.* 1, 4): *De quo in Tusculanis Cicero: "Summam, inquit, eruditionem Graeci sitam censebant in nerutorum uocumque cantibus. Igitur et Epaminundus princeps meo iudicio Graeciae, fidibus praeclare cecinisse dicitur".* Bei Tinctoris lesen wir im neunzehnten Kapitel, das den Effekt *musica peritos in ea glorificat* behandelt, dieselbe Passage. Bei Tinctoris ist der Text noch ziemlich korrupt, bei Vadian erscheint er im wesentlichen in der Gestalt, in der wir ihn auch heute noch lesen. Dieselbe Passage verwendet auch Valla in *De expetendis et fugiendis rebus* (Venedig 1501) "De Musica" I, 1. Siehe Palisca (siehe Anm. 9) 70.

<sup>14</sup> Vgl. Hans Albrecht, *Humanismus und Musik.* MGG VI (Kassel al. 1957) col. 895-918, bes. 896-7.

<sup>15</sup> Palisca (siehe Anm. 9) 23ff.

<sup>16</sup> Tittel, *Hydraulis.* RE IX 60-77, zu Orgelspielern 76-77. G. Wille, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967) 203sq. J. Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.* Étude historique et archéologique (Paris 1965) 1-208 passim. B. Löschhorn, *organum.* TLL IX 2, 922 Sp. 6-55.

<sup>17</sup> Aristoteles, *Pol.* 1341b. Vgl. Carpenter (siehe Anm. 11) 7 Anm. 7 und S. 8; Perrot (siehe Anm. 16) 162 verweist daneben auch auf Cicero, *Tusc.* 3, 43-44, eine Stelle, die ein vernichtendes Urteil über die Orgelmusik ausspricht.

<sup>18</sup> Text bei Weber (siehe Anm. 3) 182-184. Einige von Senfls Odenkompositionen wurden auch in die *Harmoniae poeticae* aufgenommen; auch zeigt Stomius' einleitender Brief zahlreiche wörtliche Anklänge an den des Minervius.

<sup>19</sup> D. Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century.* *Musicological Studies and Documents* 40 (Neuhausen, Stuttgart 1986) 87; A. Michel, *La parole et la musique dans la poésie et la rhétorique des anciens.* In: *Ecumenismo della cultura II: La parola e la musica nel divenire dell'Umanesimo.* Atti del XIII convegno internazionale del Centro di Studi Umanistici, Montepulciano - Palazzo Tarugi - 1976. A cura di G. Tarugi. (Firenze 1981) 63-77. Vgl. zur französischen *musique mesurée* am Ende des Jahrhunderts D.P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert.* Musikwissenschaftliche Arbeiten hg. von der Gesellschaft für Musikforschung 5. (Kassel, Basel 1949) 10. Buck (siehe Anm. 8) 17. Palisca (siehe Anm. 9) 369ff.

<sup>20</sup> Vgl. B. Jeffery, *The Idea of Music in Ronsard's Poetry.* In: *Ronsard the Poet*, ed. T. Cave (London 1973) 209-239, passim, bes. 209ff.

<sup>21</sup> Die politischen Implikationen des Vergleichs eines Patrons mit Augustus bzw. Maecenas hat A. Brown in Fall des Cosimo de Medici nachgewiesen, s. Alison M. Brown, *The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961, 186-221, hier 200f. 205.

<sup>22</sup> Celtis in der Ingolstädter Rede §59. Schon Petrarca betont Scipios Wertschätzung für Ennius, vgl. *vir. ill.* XI (Scipio) 12-14, ed. G. Martellotti (Firenze s.d.) 295. S. auch J. Poesch, *Ennius und Basinio of Parma.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1962, 116-118. In der Bildenden Kunst ist das Thema nicht vorhanden, vgl. G. Lepper-Mainzer, *Die Darstellung des Feldherrn Scipio Africanus* (Böhm 1982) 48 (zu Dürer), 165-168.

<sup>23</sup> Plinius und der von ihm abhängige Solin (1, 121-122) sind die einzigen Stellen in der antiken lateinischen Literatur, an denen beide Beispiele zusammen auftauchen. Vgl. Plin<sup>e</sup> l' Ancien, *Histoire naturelle*, Livre VII. Texte établi, traduit et commenté par R. Schilling. Collection Budé (Paris 1977) Kommentar zu 7, 112 Anm. 2, S. 182. und zu 7, 114 Anm. 1, S. 183. Vadian's Beschäftigung mit Plinius: C.G. Nauert, *Caius Plinius Secundus, CTC IV* (Washington 1980) 378. 420f.; mit Solin: M.E. Milham, C. Julius Solinus, *CTC VI* (Washington 1986) 76.

<sup>24</sup> Schanppechers *Musica figurativa* dann auch eingefügt in die erweiterten Fassung von Reisch's *Margaritha philosophica nova* (Straßburg 1508), aus der ich zitiere.

<sup>25</sup> Dazu E.A. Bowles, *The Symbolism of the Organ in the Middle Ages. A Study in the History of Ideas.* In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (siehe Anm. 2) 27-39.