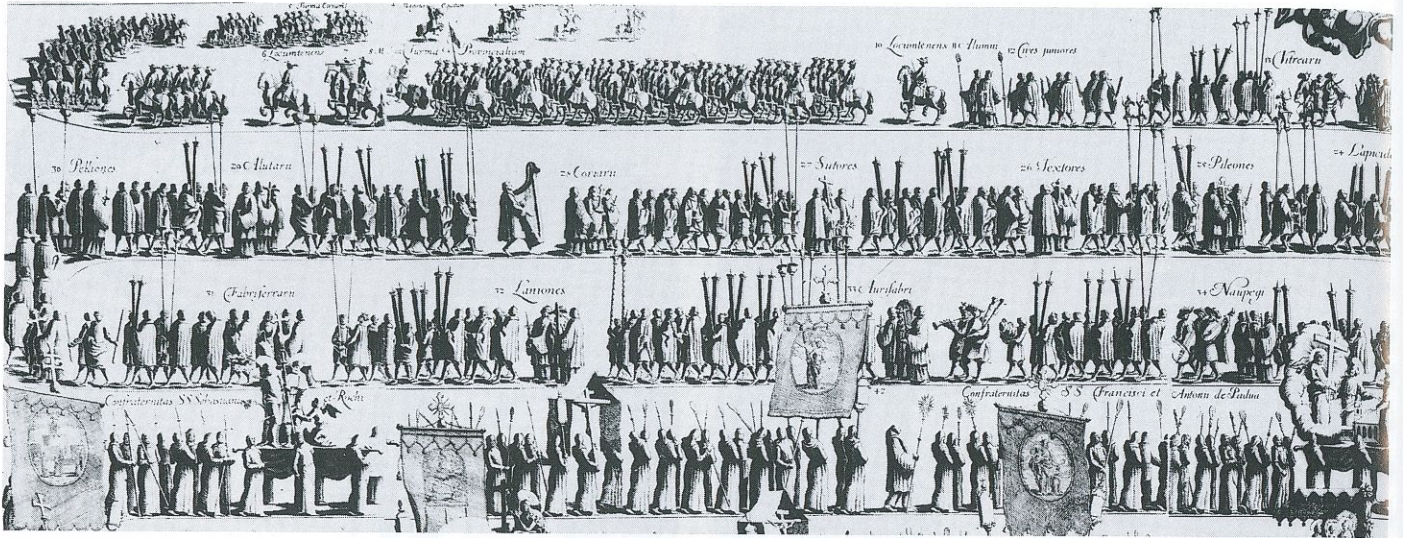




18/19

# BAROCKBERICHTE



Kurt Birsak

## Die Musikinstrumente in Salzburgs barocken Umzügen

Während der Epoche, in der Salzburgs barocke Kirchen und Paläste entstanden, fanden hier wie in den vielen anderen Residenzstädten Europas geistliche und weltliche Feste statt, wie sie dem Selbstverständnis, dem Willen zur Repräsentation, der Frömmigkeit und auch der Freude am Spiel der verschiedenen historischen Träger jener Gesellschaft entsprachen: Geistlicher Reichsfürst, Domkapitel, Abteien, Hof und Adel, Universität und Bürgertum. Mit solchen Feierlichkeiten, etwa zum Einritt eines neugewählten Landesfürsten<sup>1</sup> oder zu den besonderen Jubiläen, waren entsprechende Veranstaltungen verbunden, festliche Gottesdienste (die dabei gehaltenen Predigten erschienen dann im Druck), Theater- und Opernaufführungen, vor allem aber Handlungen, die nach außen wirken und alle Bewohner der Stadt einschließen sollten – umfangreiche Prozessionen also, für die noch dazu an zum Durchschreiten (und auch als Ruhepunkte) an wichtigen Stellen) Triumphporten als ephemere („eintägige“) Schaugerüste errichtet wurden.<sup>2</sup>

Ein für Salzburg besonders wichtiges Ereignis war die Säkularfeier von 1682. Entsprechend der älteren Salzburger Geschichtsschreibung glaubte man damals, daß der hl. Rupert im Jahre 582 in Salzburg angekommen sei und die Salzburger Kirche gegründet habe. So wurde 1682 das 1100-Jahre-Jubiläum dieses Ereignisses gefeiert; Höhepunkt des Festes, das in ausführlichen Beschreibungen<sup>3-4</sup> überliefert ist, war die große Prozession vom 18. Oktober 1682, in der nicht nur die Reliquien der beiden Patrone Rupert und Virgil mitgeführt wurden, sondern auch die anderer für Salzburg wichtiger Heiliger,

nämlich die der hl. Martin, Vincentius, Hermes, Chrysanthus und Daria (deren Gebeine beim Abbruch des mittelalterlichen Domes gefunden worden waren) sowie der hl. Erentrudis, der ersten Äbtissin und Patronin des Klosters Nonnberg, und des hl. Amand, dessen Reliquien das Kloster St. Peter besitzt. Dabei trugen als Engel verkleidete Knaben vor jedem Reliquienschrein die Attribute der jeweiligen Heiligen und, in Anlehnung an den Ritus der Heiligsprechung, seine Standarte. Wie auch sonst hatte in dieser Prozession jeder Teilnehmer seiner sozialen Hierarchie nach seinen festen Platz. Auf die eröffnenden Heerpauker und Trompeter, der Reiterei der Stadt und der Landschaft, folgten die Zünfte, dann die Bruderschaften mit ihren religiösen Triumphwagen, die Ordensgeistlichen, die Universität und der hohe Klerus mit den Reliquien, schließlich der Erzbischof und sein Hofstaat. (Selbst in der Reihung der Reliquien, der sie tragenden Geistlichen und ihrer liturgischen Gewänder, von den einfachen Priestern im Meßkleid mit den Gebeinen der Heiligen Chrysanthus und Daria bis zu den Prälaten *in habitu pontificali* mit dem Schrein der Heiligen Rupert und Virgil gab es „entsprechende“ Stufungen.) Die Ehrenporten, deren Aufstellung meist kurzfristig vom Landesfürsten befohlen wurde und deren Kosten von den Errichtern getragen werden mußten, wurden in druckgraphischen Blättern festgehalten und in hohen Auflagen veröffentlicht, ebenso die große Prozession selbst, diese sogar in zwei Blattgrößen: Einmal unter dem Titel *Graphica figuratio solennis processionis . . .* (1146 × 1555 mm, SMCA Inv.-Nr. 5173/49, im folgenden als A bezeichnet), zweitens als *Eigent-*

*liche Abbildung der Procession . . .* (560 × 825 mm, SMCA Inv.-Nr. 3795/49), im folgenden als B bezeichnet, beide nach Zeichnungen des Salzburger Hofmalers Christoph Lederwasch von einem noch unbekanntem Stecher radiert. Es war zu vermuten, daß die Darstellung einem älteren Schema folgte. Der Beweis dazu war erbracht, als am 24. Oktober 1982 Prälat Dr. Johannes Neuhardt in der Sakristei der lodronischen Patronatspfarrkirche von Villa Lagarina das bisher einzige bekannte Exemplar der Darstellung der großen Prozession anlässlich der Weihe des Salzburger Doms 1628 fand, das dann im Salzburger Landesarchiv sorgfältig restauriert, fotografiert und ausgestellt werden konnte. Im Katalog dieser Ausstellung<sup>5</sup> wurde auf die Restaurierung des Blattes ebenso eingegangen wie auf die Darstellung und die zeitgenössischen Beschreibungen der historischen Sachverhalte. Kaum beachtet wurde, daß die Musik in beiden Prozessionen eine wichtige Rolle gespielt haben muß. Auch deshalb sind die Druckgraphiken von 1628 und 1682 wertvolle Bilddokumente und eine wichtige Quelle für eine Musiksparte, die sonst in der damaligen Berichterstattung kaum angesprochen wurde. Hier aber gehen mit den Handwerkszünften Spielmannsmusiken mit, die ausnahmsweise nicht aus der Distanziertheit des höfischen Lebens, sondern ganz naturalistisch wiedergegeben werden. Nicht nur im Kostüm, auch in den Musikerdarstellungen der beiden Bilddokumente erweist sich, daß der formale Aufbau der Darstellung gewiß einer alten Tradition folgt, im Inhalt jedoch den wirklichen Ablauf spiegelt. Unsere erste Übersicht soll zeigen, wie die Musiken im Zug eingeordnet waren:

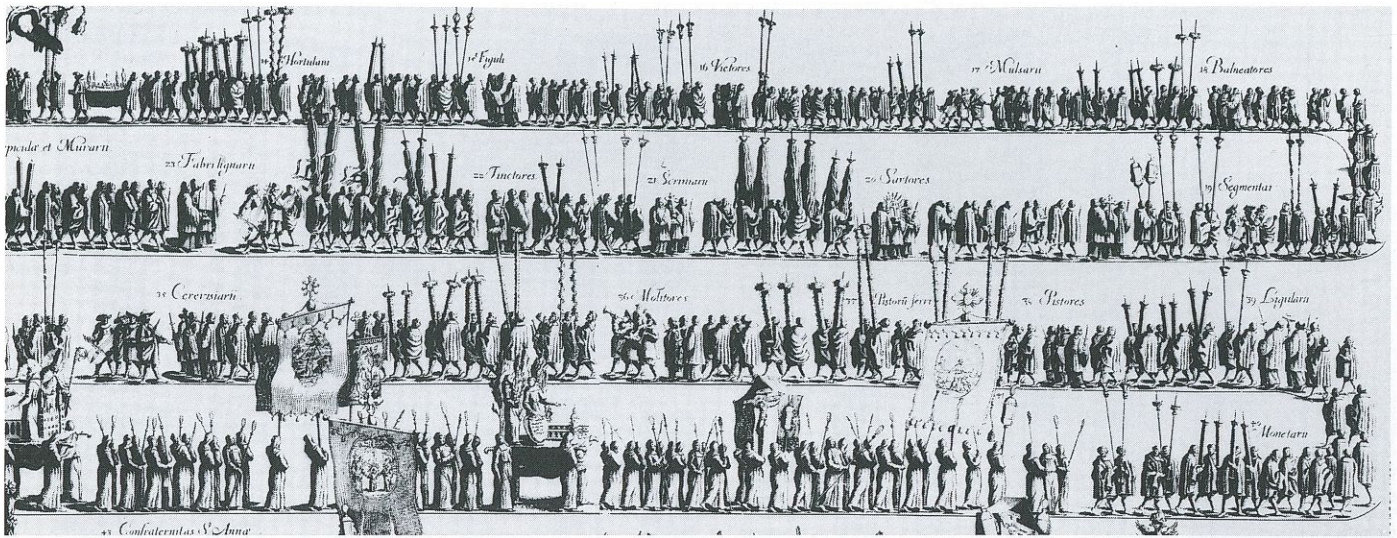


Abb. 1 (links und rechts): Die Darstellung der Zünfte und ihrer Musiken von 1682 in den vier obersten Zeilen der Abb. 3 auf S. 137.

1628, Stich Umzug zum Domweihfest lateinische Beschriftung im Bild // Besetzung der Musik	1628, Relation und Beschreibung (zum Domweihfest 1628, mit Auflistung der Zünfte, ergänzt aus 1629 <i>Dedicatio</i> und 1666, <i>Chronica</i> )	1682, Radierung A groß. Umzug zur 1100-Jahr-Feier. Zählung und Beschriftung im (Zünfte mit Musik sind kursiv)	Bild und Legende in Deutsch:	1682, Radierung B klein. Umzug zur 1100-Jahr-Feier. Zählung im Bild, dt. Legende // Besetzung der Musik
<i>Tympanista</i> <i>Tubicines</i> <i>Tubicines</i> <i>Tubicines</i>	ein Heerpauker mit 10 Trompetern (und 2x je) 3 Trompeter	1 <i>Tubicines</i> 2 <i>Tympanista</i> (3 <i>unbezeichnet</i> ) (7 <i>unbezeichnet</i> )	Zween Trompeter Ein Heerpauker Zween Trompeter Zween Trompeter	1 2. <i>Trompeter</i> 2 1. <i>Hörpauker</i> 3 2. <i>Trompeter</i> 7 2. <i>Trompeter</i>
<i>Balneatores</i> // Geige, Laute, Baßgeige	1 Die Bader	13 <i>Vitrearii</i>	Glaser	12 Die Glaser
Figuli	2 Die Haffner	14 Hertulani	Gartner	13 <i>Die Gartner</i> // 2 Geigen, Baßgeige
Vietores	3 Faßbinder	15 Figuli	Haffner	14 Die Haffner
Scrinarii	4 Tischler	16 Vietores	Faßbinder	15 Die Faßbinder
Tinctores	5 Schwartzferber	17 <i>Mularii</i>	Lebzelter	16 Die Lebzelter
Fabri lignarii	6 Zimmerleuth	18 Balneatores	Bader	17 <i>Die Bader</i> // 2 Geigen, Baßgeige
<i>Lapidariae et Murarii</i> // 2 G., Laute, Baß	7 Steinmetzen und Maurer	19 <i>Segmentarii</i>	Bortenmacher	18 Die Portenmacher
Pileones	8 Huetmacher	20 Sartores	Schneider	19 <i>Die Schneider</i> // Geige, Laute, Baßgeige
Textores	9 Parchenter	21 Scrinarii	Dischler	20 Die Tischler
Sutores	10 Schuechmacher	22 Tinctores	Färber	21 Die Färber
Coriarii	11 Lederer	23 <i>Fabrilignarii</i>	Zimmerleuth	22 Die Zimerleuth
Alutarii	12 Weißgärber	24 <i>Lapidariae et Murarii</i>	Steinmetz und Maurer	23 <i>Die Steinmetz und Maurer</i> // Geige, Laute, Baßgeige
Pelliones	13 Kürschner	25 Pileones	Hueter	24 Die Hueter
<i>Segmentarii</i> // 2 Geigen, Laute, Baßgeige	14 Bortenmacher	26 Textores	Weber	25 Die Weber
<i>unbenannt</i> // 2 G., Laute, Baßgeige	15 Schneider	27 Sutores	Schuhmacher	26 Die Schuhmacher
Fabri	16 Schmidt	28 <i>Coriarii</i>	Lederer	27 <i>Die Loderer</i> // Harfe
Laniones	17 Metzger	29 Alutarii	Weißgerber	28 Die Weisgerber
Auri fabri	18 Goldschmidt	30 Pelliones	Kürschner	29 Die Kürschner
<i>Naupegi</i> // Schalmey, Dudelsack	19 Schopper oder Schiffmacher	31 <i>Fabriferrarii</i>	Schmid	30 Die Schmid
<i>Cerevisarii</i> // Geige, Laute, Baßgeige	20 Bierprewer	32 Laniones	Metzger	31 Die Metzger
<i>Molitores</i> // Geige, Laute, Baßgeige	21 Müllner	33 <i>Aurifabri</i>	Goldschmid	32 Die Goldschmid
<i>unbenannt</i> // 2 Schalm., Dudelsack	22 Beckenknecht	34 <i>Naupegi</i>	Schopper	33 <i>Die Schopper</i> // Schalmey, Dudelsack
Pistores	23 Becken oder Meister	35 <i>Cerevisarii</i>	Bierbreuer	34 <i>Die Bierpreu</i> // Geige, Laute, Baßgeige
Ligularii	24 Nestler	36 <i>Molitores</i>	Mullner	35 <i>Die Müllner</i> // 2 Geigen, Laute, Baßgeige
Monetarii	25 Müntzer	37 <i>Pistori servi</i>	Beckenknecht	36 <i>Die Beckenknecht</i> // 2 Schalmeyen, Dudelsack
		38 Pistores	Becken	37 Die Becken
		39 Ligularii	Nestler (oder Nöstler)	38 Die Nöstler
		40 Monetarii	Müntzer	39 Die Müntzer
	Bruderschaften mit ... Sängern	(Bruderschaften)	Bruderschaften	40-48 Bruderschaften
<i>unbenannt</i> // Gesang	Die Chorknaben Die Choralisten	45 <i>unbenannt</i> 63 <i>unbenannt</i>	Die Stadt-Thurner Ein Heerpauker und 12 Hf. Trompeter	44 <i>Die Stadt Thurner albie</i> // Zink, 4 Posaunen 61 1 <i>Hörpauker</i> , und 12 <i>Hochfürst. Trompeter</i>
<i>Musica</i> // Gesang	Die Hoch-Fürstl. Music.	64 <i>Musica Aulica</i>	Hochfürstliche Musica	62 <i>Die Hochfürst. Musica</i> // Chor
<i>Angeli</i> ... // Gesang, Harfe, Hackbrett	Engel ... „Lob-Gesäng auff 2. Chören.“ Engel „So auff der Harpfen geschlagen“ Engel „so auff dem Instrument geschlagen“	116 <i>unbenannt</i>	„4 Engel, welche unter der Procession musicirt haben“	
	... Hoffstat und gantz Gemein	endet mit Nr. 129		endet mit Nr. 83 „Cavallier und gantz Hoffstatt“

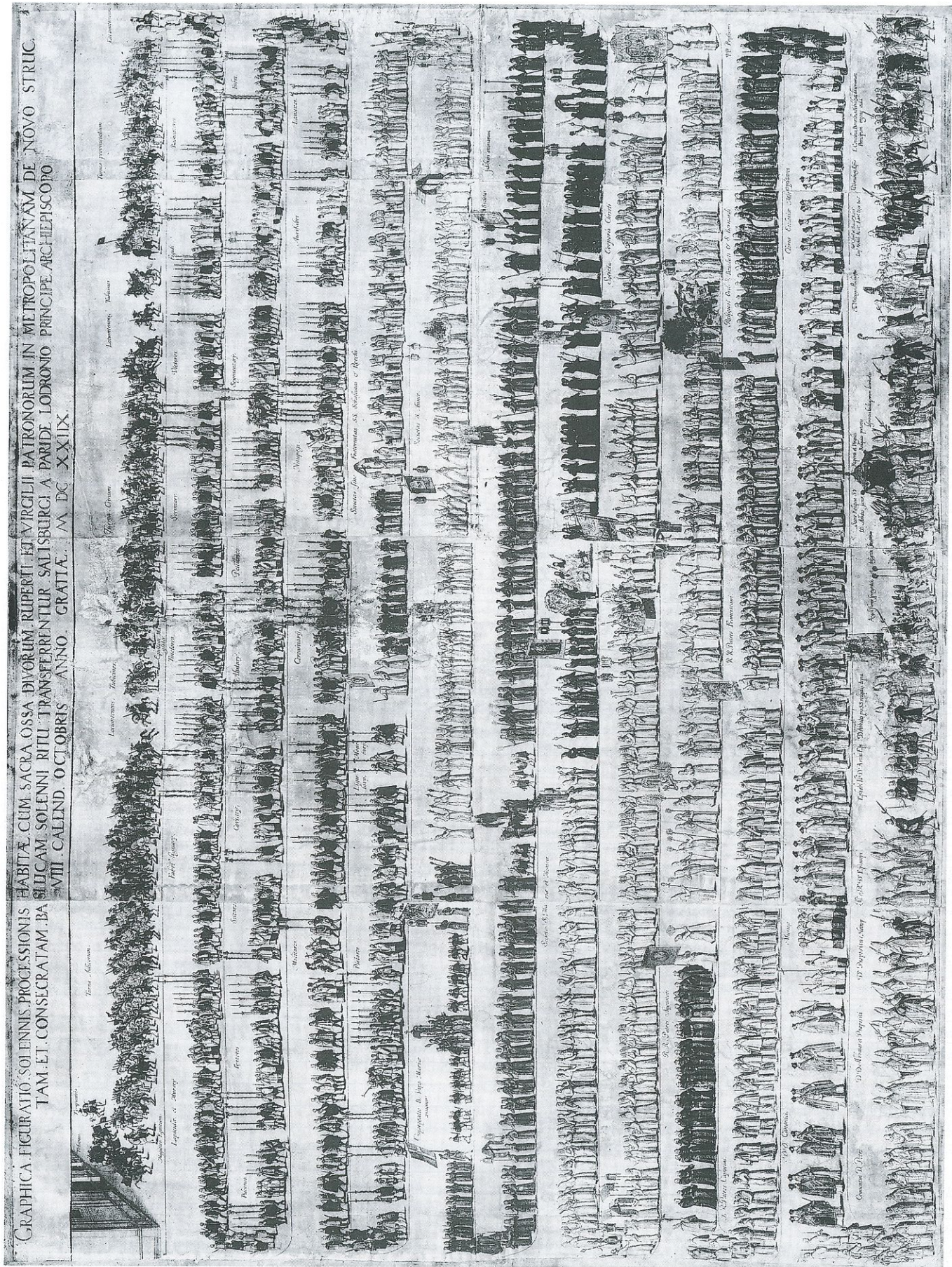
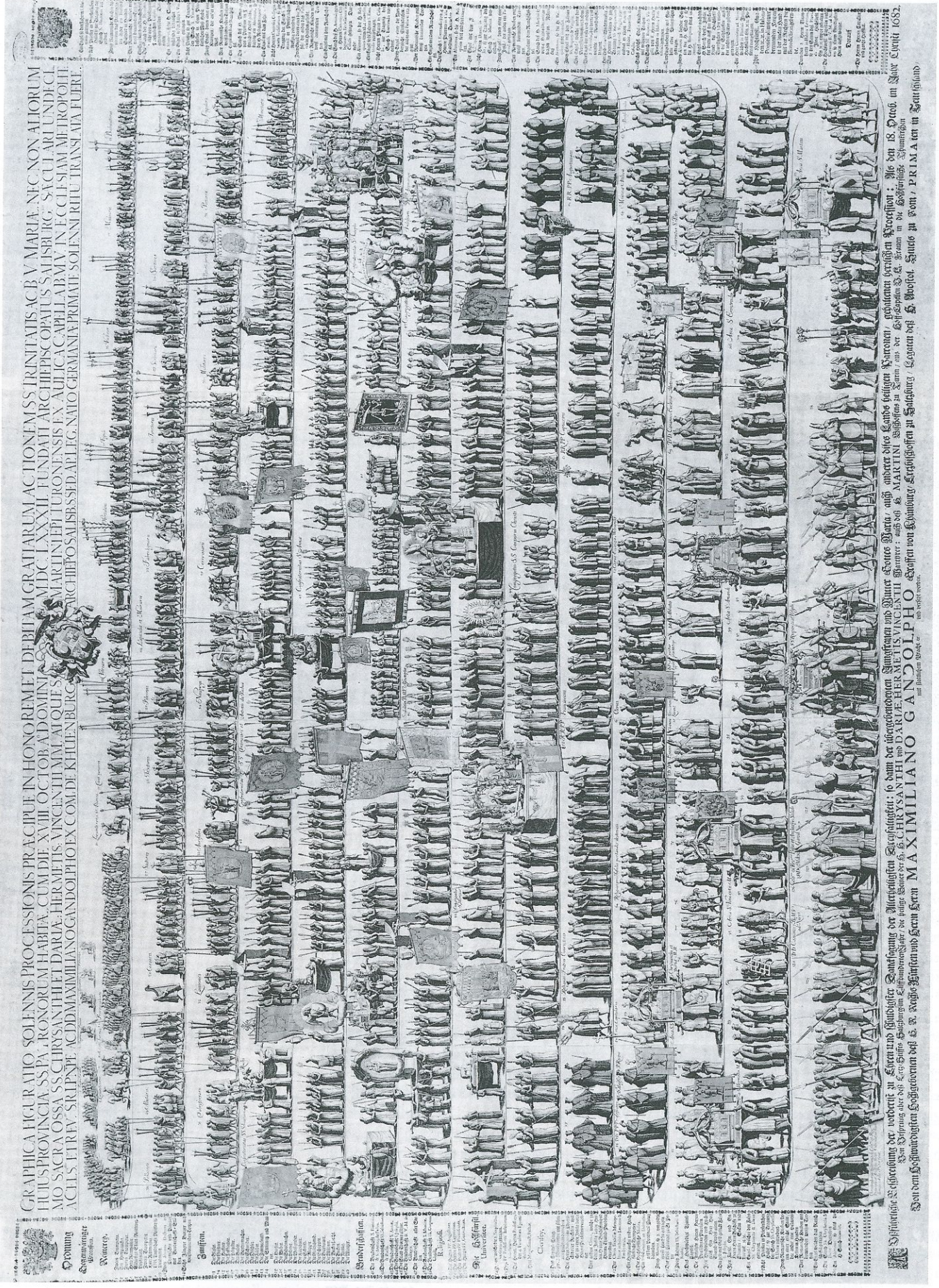
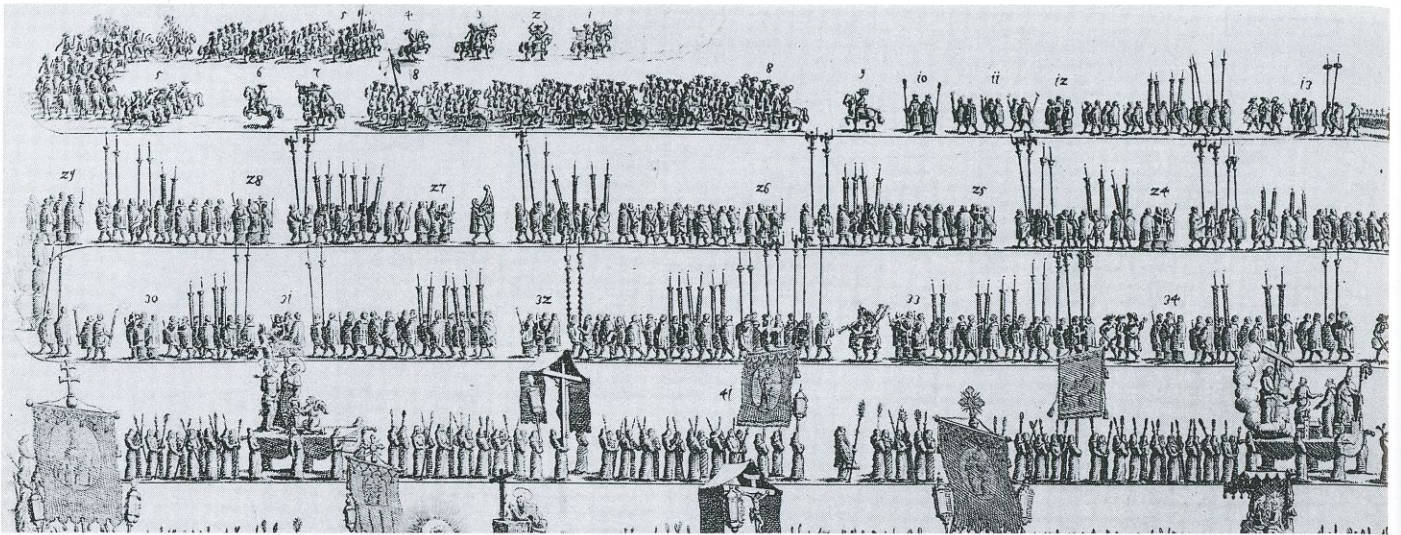


Abb. 2: Die Prozession zur Salzburger Domweihe von 1628. Kupferstich (von 6 Platten): 1125 x 1484 mm im Besitz der Pfarrkirche von Villa Lagarina.



Die Prozession von 1682 zur 1100-Jahr-Feier der Gründung des Salzburger Bistums. Radierung (in der Version A), Gesamtmaß 1146 x 1555 mm. Salzburg, SMCA.



In obiger Tabelle waren alle musizierenden Gruppen einander nach dem tatsächlichen Ablauf der Ereignisse gegenübergestellt. Es muß auffallen, daß die beiden Radierungen A und B, die die Prozession vom Jahre 1682 wiedergeben, in den Numerierungen der Handwerksgruppen und in deren Benennungen nicht übereinstimmen. Will man sie aber inhaltlich interpretieren, so muß man auf ihre Verlässlichkeit vertrauen. Da sie vom selben Künstler, Christoph Lederwasch, hergestellt wurden, ist weiters nach dem Grund der Unterschiede zu fragen. Als Kriterium für die Richtigkeit kann man die drei Herren in Chorrocken heranziehen, die mit jeder Zunft mitgehen und deren mittlerer das Zunftkreuz trägt. Wenn die Zahlen oder Namen im Bild mit diesen übereinstimmen, ist die Zuordnung zweifelsfrei. Diese Regel ist bei der kleinen Radierung B genauest eingehalten. Bei A hingegen stimmt die Setzung bei 13 = Vitrearii und 19 = Segmentarii nicht überein, bei 24 = Lapidariae et Murarii fehlt ein Zunftkreuz überhaupt und zwischen 30 = Pelliones und 31 = Fabriferrarii wird dafür eines ohne erkennbaren Bezug zu einer Personengruppe mitgetragen. Eine weitere unumstößliche Prozessionsordnung verlangt, daß die Spielleute einer Zunft immer vor dem Kreuz gehen, niemals hinterher. Diese Regel wurde schon bei der Domweihe 1628 genau beachtet und findet ihre Entsprechung 1682 nur in Radierung B, jedoch nicht in A. (Die Zählung selbst ist freilich schon am Anfang des Zuges verschoben, da bei A ein Rittmeister mit der Nr. 8 dabei ist, der bei B fehlt. Dadurch haben die Zünfte bei A die Nummern 13–40, bei B aber 12–39.)

Den Grund für diese Ungenauigkeiten in der großformatigen Radierung A mag man ihrer repräsentativen Ausgestaltung, der großzügigen lateinischen Beschriftung, der ausführlichen Darstellung der Geistlichkeit zuschreiben. Nicht zufällig steht das erzbischöfliche Wappen oben an und ist der Zug der Würdenträger in allen Details beschrieben, die im

kleinen Format in der angefügten Legende nur summarisch genannt werden. Ich deute die Situation so, daß die große Radierung wohl für die hohen Herrschaften gedacht war, die kleine dagegen die Bürger ansprechen sollte, denen die Handwerkszünfte wichtig waren und die keine Verwechslung der Zünfte übersehen hätten. Sie sollten die Radierung ja kaufen!

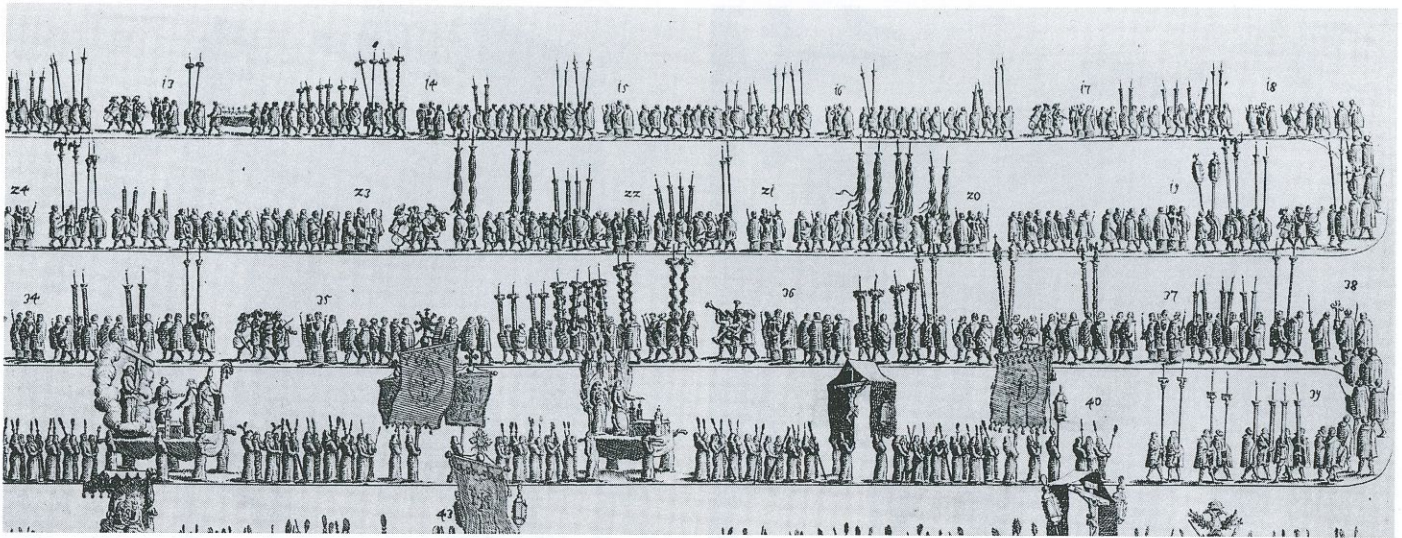
Naturgemäß ist die große Version ausführlicher in den zeichnerischen Einzelheiten der Spielleute, und in den nachstehenden Bildbesprechungen werde ich sie hauptsächlich verwenden. Die richtige Benennung wird jedoch immer aus der kleinen Radierung B zu ergänzen sein (vgl. z. B. Abb. 5 und 6).

Nachdem die Aussagekraft der Bildreportagen von Christoph Lederwasch für das Jahr 1682 soweit geklärt ist, kann man darangehen, die Zünfte und ihre Musik mit der Prozession von 1628 zu vergleichen. Von ihr ist nur der eine, anonyme Stich erhalten, dafür jedoch ausführliche und weitgehend übereinstimmende, gedruckte Berichte. In obiger Tabelle war zu sehen, daß sich die Besetzung der Spielmannsmusiken wenig verändert hat, sehr dagegen die Reihung der Zünfte im Umzug. Drei Zünfte, die Glaser, die Gärtner und die Lebzelter, sind neu hinzugekommen. Es ist nicht überraschend, daß sie weit vorne zu finden sind, nahm die Rangordnung doch zu, je näher zum Erzbischof man in der Prozession rückte. So gesehen haben etwa die Bortenmacher und die Schneider stark an Wertschätzung verloren. Die Lederer dagegen konnten ihren Platz etwas verbessern. Die Bortenmacher haben als einzige Zunft in der neuen Ordnung auch ihre Spielleute eingebüßt, die Lederer dafür einen Harfenspieler dazubekommen. Die Schneider aber konnten trotz der Degradierung ihre Musik behalten. Ich müßte also spekulieren, ob die Musik tatsächlich etwas mit dem gesellschaftlichen Stellenwert einer Zunft zu tun hatte oder nicht einfach zunfteigene Tradition bedeutete.<sup>6</sup>

Abb. 4 (oben links und rechts): Der oberste Teil der ersten vier Zeilen mit den Darstellungen der Zünfte und ihren Musiken aus der mit B bezeichneten Gesamtabbildung des Umzuges von 1682.

Abb. 5 (rechts innen): Die Saitenmusik von 1682 aus der hier fälschlich mit „Naupegi“ bezeichneten Gruppe Nr. 34 aus A – mit Geige, Laute und Baßgeige.

Abb. 6 (rechts außen): Die Saitenmusik von 1682 aus der hier mit „Bierpreu“ bezeichneten Gruppe Nr. 34 aus B – mit Geige, Laute und Baßgeige.



	1628	1682
Gärtner	noch nicht im Umzug	Zwei Geigen, Baßgeige
Bader	Geige, Laute, Baßgeige	Zwei Geigen, Baßgeige
Steinmetz und Maurer	Zwei Geigen, Laute, Baßgeige	Geige, Laute, Baßgeige
Bortenmacher	Zwei Geigen, Laute, Baßgeige	ohne Spielleute
Schneider	Zwei Geigen, Laute, Baßgeige	Geige, Laute, Baßgeige
Schopper und Schiffmacher	Schalmei, Dudelsack	Schalmei, Dudelsack
Bierbrauer	Geige, Laute, Baßgeige	Geige, Laute, Baßgeige
Müller	Geige, Laute, Baßgeige	Zwei Geigen, Laute, Baßgeige
Bäckersknechte	Zwei Schalmeien, Dudelsack	Zwei Schalmeien, Dudelsack
Lederer	ohne Musik	Harfe

In der obigen Gegenüberstellung beschränke ich mich auf jene Zünfte, die Spielleute mitführten, und vergleiche sie nicht mehr nach ihrer Position, sondern nur nach der Besetzung der Musik:

Keine Zunft hat von einer Saitenmusik zu einer Blasmusik gewechselt oder umgekehrt. Die einzige Gruppe, die ihre Musik verlor,

waren also die Bortenmacher. Die Gärtner kamen 1682 mit einer Geigenmusik hinzu, die Lederer erhielten einen Harfner. Bei zwei Saiteninstrumenten verzichtete man 1682 auf das Lauteninstrument.

Alle diese Unterschiede sprechen dafür, daß Lederwasch den tatsächlichen Stand der Musiken abbildete und keineswegs vom

älteren Umzugsbild übernahm. Wir sollten schauen, ob eine solche Aktualisierung auch in den Details stattgefunden hat. Obwohl die Arbeit von Lederwasch gröber und schematischer wirkt als der ältere Stich, sind manche Einzelheiten an den Instrumenten dank der einfacheren Technik besser zu erkennen.



Betrachten wir zuerst die Geigen. 1682 ist die Baßgeige oder Violoncello in allen sechs Darstellungen von vorne in einer Umrißform mit stark ausgeprägten Ecken zu sehen. Bei der Gruppe der Steinmetzen und Maurer, Nr. 23, erkennen wir auch die fLöcher, die im allgemeinen mit dieser Form einhergehen. Wir können im historischen Sinne von einer *Bas-Geig de bracio* oder einfach einer Baßgeige reden, und ich werde der Einheitlichkeit wegen diesen Begriff auch meist einsetzen, obwohl bei Lederwasch der Ausdruck Violoncello ebenso richtig wäre<sup>7</sup>. Auch die Diskantinstrumente in Lederwaschs Radierung, die Geigen oder Bratschen, haben diesen Umriß.

Ganz anders beim Domweihefest 1628. Die vier Frontansichten der Baßgeige zeigen kaum eine Betonung der Ecken, und immer sind die langgestreckten C-Löcher auszumachen (besonders bei den *Molitores*).

Dieser Korpusumriß ist bei Geigendarstellungen im frühen 17. Jahrhundert selten<sup>8</sup> und ein Hinweis, daß unsere „*spilleuth mit geigen*“ (Relation S. 60) wohl mit ihrem Instrumentarium nicht am neuesten Stand des Musikinstrumentenbaues waren. Früher war der Unterschied von Viola da braccio und Viola da gamba ja ohnedies nicht in der Korpusform, sondern in der Saitenzahl und den Bündeln am Griffbrett zu suchen. Auch in dieser Hinsicht sowie in der Haltung der Streichinstrumente zeigt die Radierung zur Domweihe altertümliche Züge, die auf Praktiken des 16. Jahrhunderts hindeuten. Soweit Saiten überhaupt zu erkennen sind, weist der Stich auf das Vorbild eines Geigensatzes hin, der mit nur drei Saiten bezogen war. Martin Agricola hätte von „*kleinen Geigen*“ ge-

sprochen, „*welche nur mit dreien Seyten bezogen, und die quint voneinander gestymmet werden*“<sup>9</sup>. Wie auch immer man die Bilder deutet, es handelt sich gewiß um keine Violen da gamba. Die Größen der Geigen sind in allen Stimmlagen recht unterschiedlich und bieten eine Mischung, die gewiß dem unsteren Spielmannsleben mit seinen Zufälligkeiten zuzuschreiben ist. Die Haltungen der Streichinstrumente sind aber noch weit bunter und lassen jede schulmäßige Normierung vermissen. Der Baß wechselnder Größe wird offenbar mit einem Band um den Hals getragen und von links oben nach rechts unten gehalten. Der Bogen wird mit Obergriff geführt. Soweit liegt noch alles innerhalb der Erwartungen. Bei den Diskant- und Altgeigen herrscht aber Regellosigkeit. Einer stützt die Geige unter das Kinn, drei an die linke Schulter, einer an die rechte Schulter, zwei sehr tief an die Brust, einer geigt seitenverkehrt, also mit dem Bogen in der linken Hand (bei den Bortenmachern), und zwei halten ihr kleines Instrument gar wie ein Violoncello von oben nach unten (bei den Maurern und den Schneidern).

Während des halben Jahrhunderts zwischen Domweihefest und 1100-Jahr-Feier hatte sich scheinbar nicht nur die Violinenform bei den geigenden Spielern durchgesetzt, sondern auch die Besaitung und die Spielhaltung lassen neue Muster erkennen. Bloß die dreisaitigen Diskantgeigen erinnern an die ältere Spielmannspraxis. Die ausgefeilten Baßgeigen mit vier oder fünf Saiten bilden das Baßfundament in einer Zeit, als sich dieses Instrument seine Stellung in Salzburgs Hochkultur erst langsam eroberte. Sie sind alle so wie 1628 von links oben nach rechts

Abb. 7 (oben links): Die Saitenmusik bei den Maurern und Steinmetzen von 1682 aus A – mit der Baßgeige.

Abb. 8 (oben rechts): Die Saitenmusik bei den Müllern von 1628. – Die Baßgeige zum Vergleich.

Abb. 9 (rechts oben außen): Die Saitenmusik der Bader von 1628.

Abb. 10 (rechts oben innen): Die Saitenmusik der Bader von 1682 aus B.

Abb. 11 (rechts unten): Die Saitenmusik der Maurer und Steinmetzen von 1628.





unten gehalten und wahrscheinlich mit einem Band getragen, obwohl ein solches nicht zu sehen ist. Auch mit Band kann das Spiel im Gehen nicht praktisch gewesen sein, war aber in der Spielmannsmusik gängige Praxis. (Diese nicht abgestützte Spielweise kleinerer Baßinstrumente kann man auch schon bei Violon im 16. Jahrhundert finden.) Recht grob dargestellt, aber im Prinzip ebenso glaubhaft wie 1628, sind die Streichbögen mit der starken Biegung und der schuhförmigen Spitze. Anders als bei der Domweiheprozession spielen die Baßgeiger oder Cellisten nun mit Untergriff (vergl. Abb. 7 und 8). Die Geigen sind alle links gehalten und nach oben an die Schulter, etwa in Höhe des Schlüsselbeines, gelehnt. Nur in einem Fall, bei einem etwas größeren Instrument, vielleicht einer Tenorgeige, wird an die rechte Schulter gehalten.

Die Lauten spielten gegenüber den Streichinstrumenten im Freiluftensemble der Spielleute naturgemäß wegen ihrer geringen Lautstärke eine untergeordnete Rolle. Oben habe ich schon vermerkt, daß die Musiker im Umzug von 1682 einige Male überhaupt auf sie verzichteten. Die Bader z. B. haben ihre Saitenmusik auf diese neue Besetzung mit zwei Geigen und Baß umgestellt.

Wie aus dem bisher Gesagten klar wird, hat Lederwasch den älteren Stich keinesfalls kopiert, sondern nur das Schema der Darstellung und einzelne Ideen entlehnt. Er variiert in den Bewegungsabläufen viel weniger als sein Vorgänger. So verwendet er ausschließlich die Frontansicht der Baßgeigen. Oder man beachte die Beinstellungen aller Umzugsteilnehmer, die fast wie im Gleichschritt wirken, wo bei der Domweihe ein dauernder





Wechsel von Gehen, Stehenbleiben, Sichumdrehen usw. zu spüren war. Man kann sich also sicher darauf verlassen, daß Lederwasch die Gegenstände nach seiner eigenen Anschauung gezeichnet hat, sich im Bewegungsablauf aber gewisser eigener oder auch geborgter Schablonen bedient hat. Das heißt, daß die Darstellungen bei allem Formalismus die Aussagekraft von Bildberichten haben<sup>10</sup>.

Dies gilt genauso für die Zupfinstrumente, die ich bis hierher verallgemeinernd als Lauten oder Lauteninstrumente bezeichnet habe. Es zeigen sich jedoch deutliche Eigenheiten und Unterschiede.

Lautenmäßig sind die Instrumente zufolge ihres gebauchten Korpus. Aber die sonstigen Baumerkmale weichen stark von dem Bild ab, das man sich von einer Laute im engeren Sinn im 17. Jahrhundert zu machen hat. Am ehesten entspricht dem noch das Instrument, das der Spielmann der „*Molitores*“ (Müller) beim Domweihfest trägt (vgl. Abb. 8). Es scheint wenigstens fünf Saiten zu haben – eine Unterscheidung von Einzelsaiten und Chören ist bei der Kleinheit dieser Darstellung illusorisch –, die an einem Querriegel hängen, zeigt den typisch birnenförmigen Korpus und einen Knickhals. Alle anderen Darstellungen von 1628 sind zu undeutlich, um daraus Schlüsse zu ziehen. Einzig die „*Lapidariae et Murarii*“ (Steinmetzen und Maurer) fallen mit einem Lautenschläger auf, der leider nur den langen, gestreckten Wirbelkasten seines Instrumentes über die linke Schulter hinweg sehen läßt. Meines Erachtens könnte er ein Instrument von der Art der Mandoren spielen, mit wenigen Einzelsaiten auf einem langen Hals, vielleicht

einen Colascione, ein einst beliebtes, italienisches Volksinstrument (Abb. 11).

Die Ansicht, daß es nicht die „klassische“, mehrhörige Laute war, die von den Spielern im 17. Jahrhundert bevorzugt wurde, wird durch Lederwaschs Umzugsbild von 1682 erhärtet. Seine drei deutlicheren Lautendarstellungen zeigen je vier Einzelsaiten, deren bewußt gewählte Anzahl durch die erkennbare Wirbelzahl etwa bei den „*Naupegi*“ (entspricht den Bierbauern in Radierung B) bestätigt wird (siehe Abb. 5 und 6). Auch wenn ein Wirbelkasten gestreckt ist, ein anderer dagegen lautenmäßig geknickt (vgl. Abb. 7), kann das nicht darüber hinwegtäuschen, daß jedesmal ein einfaches Zupfinstrument in Sinne der volkstümlichen Mandora gemeint ist. Beide Arten von Wirbelkasten sind dafür ja historisch belegt. Zu bemerken bleibt noch, daß Lederwaschs Radierungen die untere Saitenbefestigung nicht an einem Querriegel, sondern an der unteren Wand zeigen, und daß mit den bloßen Fingern und nicht mit einem Plektron gezupft wird.

Die Blasmusik unserer Spielleute besteht nur aus Schalmeein und Dudelsack. Seit dem frühen 16. Jahrhundert war der Dudelsack in den Bildwerken vorwiegend Ausdruck bäuerlichen Lebens. In unserem Raum finden wir fast ausschließlich den Dudelsack mit Doppelrohrblatt, erkennbar am konischen Verlauf der Pfeifen. Dieses Instrument ist in unseren Prozeptionsabbildungen in der Bauweise praktisch unverändert, wie es ja seiner tatsächlichen Geschichte entspricht. Mit dem ledernen Windsack mit Anblasrohr, einer kurzen Spielpfeife und ein oder zwei längeren Dronen (Bordunpfeifen) war er alleine schon ein kleines Blsorchester. Dennoch ge-

Abb. 12 (oben außen): Schalmeein und Dudelsack bei der Musik der Schiffeleute von 1628.

Abb. 13 (oben innen): Schalmeein und Dudelsack von 1682 – in A bei Goldschmieden, in B bei den richtig genannten Schopperrn (Schiffeleuten).



Abb. 14 (oben): Die „Stadt-Thurner“ von 1682  
– hier aus B – mit Zink und vier Posaunen.

sellte sich oft ein zweiter und dritter Spielmann mit einer Schalmey hinzu, die sich im Wesen von der Spielpfeife des Dudelsacks nicht unterschied, außer daß sie unmittelbar mit dem Mund angeblasen wurde. So würde man bei der Schalmey die gleiche Unveränderlichkeit über die Zeiten vermuten wie bei ihrem Spielpartner und ist über den Wandel erstaunt, der sich offenbar von der alten bis zur jüngeren Prozession mit ihr vollzogen hat. Denn war sie zuerst ein relativ langes, schlankes Rohr, das etwa dem Altpommer aus Michael Praetorius' Zeit (1619) entspricht, so ist sie bei Lederwasch nicht länger als die besagte Spielpfeife, bloß so groß wie eine Diskantschalmey, „... Schalmeye (Italis Piffaro, Latinis Gingrina, von dem Kaken so es von sich gibt, gleich einer Gans deren proprium ist gingrire) genennet“ (Praetorius a. a. O. S. 37). Hat sich also diese kleine Schalmey, die wir in der späteren italienischen Volksmusik als Piffaro kennen, gerade in diesem Zeitraum als ständiger Partner der Sackpfeife etabliert, war es nur zufällig einmal diese, einmal jene Kombination, die zum Umzug aufgeboten werden konnte, oder hat Lederwasch gerade dieses Instrument weniger genau beobachtet? (Vielleicht ist bei der Schalmey in Radierung B eine Windkapsel dargestellt?)

Ein ähnlicher Vergleich ist auch für die Instrumentalmusik der Thurner und der Hoftrumpeter angebracht. Im Falle der Thurner ist das Bemerkenswerte, daß sie 1628 weder bildlich dargestellt sind noch in den Beschreibungen erwähnt werden. Zwar gibt es aus diesem Jahr bereits einen Bericht, daß bei einem Einzug in die Stadt ein Turmblasen mit Posaunen stattgefunden hätte<sup>1)</sup>, doch waren die Thurner vielleicht als Stadtmusiker

noch nicht in dem Ausmaß verpflichtet wie in den folgenden Jahrzehnten. Wenn wir zum Vergleich der Aufgaben die gut erschlossenen Halleiner Quellen von 1601 heranziehen, dann zeigt sich, daß neben dem Turmblasen zwar die Verpflichtung zur Kirchenmusik geregelt war und bei den Engagements für Hochzeitsmusiken und dergleichen gegenüber den anderen Spielleuten ein Vorrang bestand, die Mitwirkung bei kirchlichen Umzügen aber erst 1671 ausdrücklich erwähnt wird. Vermutlich waren die Thurner mit Zink und Posaunen zum Anlaß der Domweihe zusammen mit den Instrumentalisten der Hofmusik anderweitig eingesetzt. Gelegenheiten gab es genug. So könnten sie im Dom selbst gewartet haben, wo im Anschluß an den Umzug „das Hochamt mit 12. Chör der Musik gesungen“ wurde<sup>2)</sup>, oder aber sie spielten an einer der Stationen, an denen der Umzug vorbeiführte. Die Relation von 1628 nennt die „Triumph Porten bey Newbaw, auf welcher ein liebliche Instrumental Music gehört worden“ und den Triumphbogen des Domkapitels, „auff welchem auch ein liebliche Music von Instrumenten gehalten worden“ (Relation S. 74). Bekanntlich waren die Thurner ja nicht auf ihre angestammten Instrumente, Zink und Posaunen, beschränkt. 1682 aber finden wir sie im Umzug als Instrumentalensemble mit diesen Instrumenten inmitten der Bruderschaften, die sie gewiß bei den Chorälen unterstützten. Vielleicht hatten sie sogar zu diesem Zweck ihren Platz zugewiesen bekommen.

Ein entscheidender Unterschied zwischen dem Domweihefest und der 1100-Jahr-Feier besteht im Aufzug der Trompeter. 1628 reiten sie unter Führung des *Tympanista* in zwei



Reihen zu je fünf Mann dem Festzug voran. Die Darstellung mit den erhobenen, fahngeschmückten Trompeten ist sehr bewegt. Die Pferde sind in allen möglichen Stellungen gezeigt und scheinbar von den *Tubicines* kaum im Zaum zu halten. Den Hoftrompetern erst folgt die Reiterei des Hofes. Dann schließt die Reiterei der Stadt und der Landschaft an, jeweils von drei Signaltrompetern angeführt. Thomas Weiß schildert sehr lebhaft, wie der voranreitende Pauker die Leute aus den Häusern lockt und die Trompeter mit gemeinsamen Signalen die Feststimmung anreizen („[. . .] *incitante tubarū concentu classico* [. . .]“ *Dedicatio* S. 33).

Ein ganz anderes Bild gewinnen wir vom Umzug 1682. Hier reiten nur vier Trompeter und ein Heerpauker dem Zug voran, und dann folgt schon die Reiterei von Stadt und Land, während die Hoftrompeter zu Fuß im Zug der Kleriker marschieren, die Pauken auf den Rücken eines Trägers geschnallt. Unmittelbar dahinter geht die *Musica*, das ist der Chor. Sechs Trompeter haben ihre Instrumente gesenkt, der Pauker und die folgenden sechs Trompeter spielen, dem Anschein nach im Wechsel mit den Sängern, die ihre Notenblätter schon erhoben haben. Es ist klar, daß sich der Charakter dieser Musik von den Klängen der reitenden Trompeter (dem genannten *classicum*) sehr unterscheiden haben muß. Im langsamen Gehen konnten die Trompeter und der Pauker mühelos kunstvolle Aufzüge musizieren, was den Reitern gewiß nicht möglich war. Von den Thurnern und den Spielleuten der Zünfte waren sie im Zug so weit entfernt, daß eine akustische Störung nicht zu befürchten war. Kann man diese unterschiedliche Einord-

nung der Hoftrompeter bewerten? Es könnte eine Geste der Demut sein, daß sie zu Fuß gehen, anstatt voranreitend fürstlichen Glanz zu verkünden. Es könnte sich aber während des 17. Jahrhunderts auch einfach eingebürgert haben, daß sie sich unter allen Umständen in der Nähe des Erzbischofs aufzuhalten hatten. In jedem der Fälle aber ist der Reliquienumzug bei aller Demonstration der Macht doch von der Devotion geprägt, die den Erzbischof selbst veranlaßt, zu Fuß zu gehen. In der Relation von 1628 (S. 73) kommt dieser Charakter zum Ausdruck, als die hohen Besucher, Churfürsten, Herzöge, „sobald sie der heiligen Reliquien ansichtig worden, sich auch solcher Prozession Persönlich beygefügt, und in der ordnung zu negst hinter Ihr Hoch Fürstl. Gn. dem Herrn Erzbischoffen gangen, und also die Reliquien mit entblösten Häubtern und grosser Ehrerbietung biß in die neue Thumb Kirch begleitet [. . .]“. In dieser Hinsicht unterscheidet sich eine Prozession doch erheblich von den Einritten der Erzbischöfe in Salzburg und hatte in seiner Inszenierung wohl auch andere Vorbilder<sup>13</sup>.

Die Hochfürstliche Musik im Umzug von 1628 bestand nur aus einem kleinen Sängerkor. In unmittelbarer Nähe des Erzbischofs aber gab es noch zwei Musikinstrumente, die von Engeln gespielt wurden. Vor den Reliquien spielt der eine eine kleine gotische Handharfe und der zweite, hinter den Reliquien, ein rechteckiges Hackbrett, das mit einem Band um den Hals hing (Abb. 19).

Die Spielweise des Hackbretts mit Klöppeln ist am Bild gut zu erkennen. In Engelskonzerten des 15. und 16. Jahrhunderts wurden Harfe und Hackbrett häufig zusammen abgebildet. Die Darstellungsweise der Instru-

Abb. 15 (links und rechts): Die Hoftrompeter und der Pauker von 1682 (aus A).

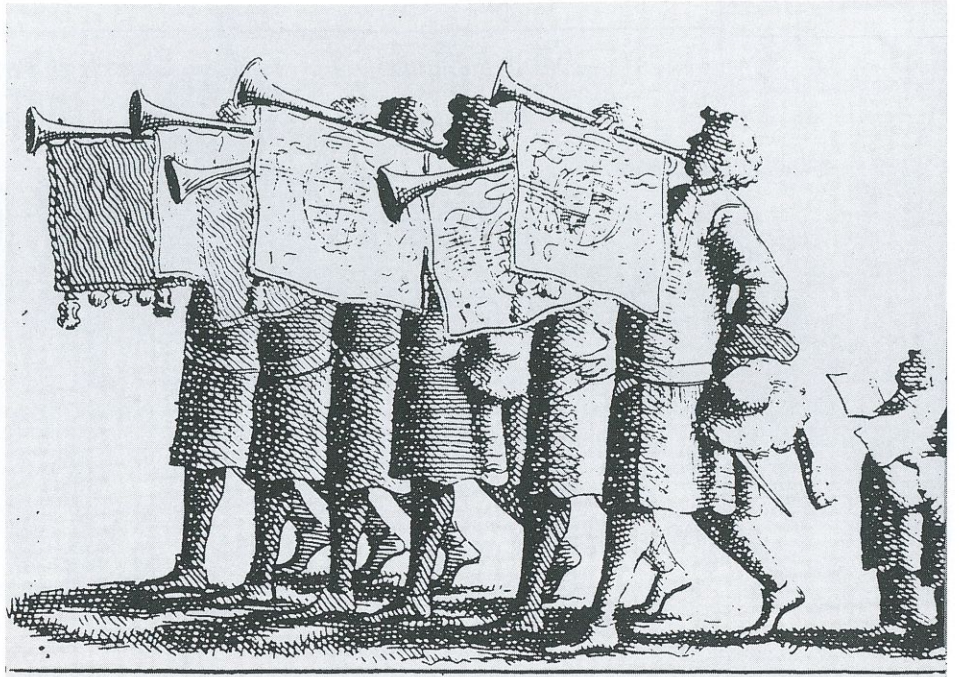


Abb. 16 (unten): Die Hoftrompeter mit dem Heerpauker voran von 1628.





mente gleicht der in unserer Prozession so sehr, daß man eine ikonographische Übernahme der Motive vermuten würde<sup>14</sup>. Es gibt jedoch keinen Grund, sie deshalb als Theaterrequisiten anzusehen. Sowohl die „Harpfen“ als auch das „Instrument“ werden wirklich „geschlagen“ und musizieren mit den sie umgebenden Engeln. Diese singen „ihre Lobgesang auff zweyen unterschiedlichen Choren“ (Relation S. 71). Die Dedicatio (S. 39) könnte andeuten, daß die Instrumente auch zwischen den Lobgesängen alleine gespielt worden sind: „*Hos inter psaltes cum socio fidicine dulcissimos modulus faciebat: caeteri Divorum laudes carmine complexi, arguto concentu aera remulcebant.*“

Die kleine Harfe war zu dieser Zeit tatsächlich sowohl in der Kirchenmusik als auch in der Hausmusik noch in Gebrauch, und so muß ihre Verwendung zur Darstellung dieser Engelsmusik nicht weiter verwundern, ist sie doch seit langem mit biblischer Thematik verbunden<sup>15</sup>. Das Hackbrett wirft dagegen Fragen auf. In weiten Kreisen galt es schon als gesellschaftlich abgesunkenes Musikinstrument, das für den ländlichen Tanzboden gut war, nicht aber für gehobene Musik<sup>16</sup>. In Frankreich und Italien stand man dem Hackbrett keinesfalls so abwertend gegenüber<sup>17</sup>. Wenn Friederike Zaisberger recht vermutet, daß der Hofbaumeister Santino Solari sowohl der Organisator als auch der Zeichner der Prozession gewesen ist<sup>18</sup>, könnte er diese althergebrachte Symbolik der Engelsmusik für die Prozession inszeniert haben.

Das Zeremoniell des Umzuges von 1682 hat jedenfalls beide Instrumente, das Hackbrett wie die Harfe, aus der Umgebung der heiligen Reliquien entfernt. Als musikalischer Be-

gleiter der Lederer hat der Harfner nichts Himmlisches mehr an sich. Gegenüber der Engelsharfe von 1628 zeigt sich sein Instrument recht groß und eigentlich zum Tragen unhandlich. Der Spieler konnte es nur an einem Band umgehängt haben, das aber im Bild nicht zu sehen ist.

Die Bruderschaften zogen laut „Chronica“ „mit ihren absonderlichen Fahnen, Creutzen, Laternen, Engeln, Bildern, Tryumph-Wägen, Figuren und Singern“ und führten keine Musikinstrumente mit sich, wenn man davon absieht, daß im Umzug von 1682 die Thurner unter ihnen gingen und sicherlich mit dem Zink und den vier Posaunen die Gesänge unterstützten. Die Dedicatio von 1629 erwähnt „Musici“ bzw. einen „Chorus Musicus“ ausdrücklich bei SS. Sebastiani & Rochi, S. Monica und Corporis Christi. Die musikalische Gestaltung religiöser Feste gehörte zu ihren Hauptanliegen, und viele Musiker gehörten ihnen wohl schon damals an<sup>19</sup>. Da auch die Hochfürstliche Musik, die Choralisten und die Chorknaben als Gruppen mitzogen, dominierte natürlich der geistliche Gesang das musikalische Geschehen im hinteren Teil der Prozession.

Vorne, nicht weit vom Pauken- und Trompetenlärm, muß es im Zug der Zünfte mit ihren Spielleuten ganz anders geklungen haben. Allerdings waren auch sie bemüht, ihre Musik dem religiösen Anlaß anzupassen, sonst hätte Thomas Weiß nicht geschrieben: „*sed auribus quoque à fidibus & tibiis, clementissimus sonus undiq; accidebat.*“ (Dedicatio S. 34.) Selbst Schalmei und Dudelsack tönnten demnach verhältnismäßig sanft, wohl eher aber durch die Wahl ihrer Stücke als durch ihre Spielweise. In der optischen Dar-

stellung der Spieler ist keinerlei Zurückhaltung zu erkennen, und sie hätte bei diesen Instrumenten auch nicht viel gebracht. Wir müssen uns vielmehr fragen, ob die Zunftmitglieder nicht etwa ebenfalls geistliche Lieder gesungen haben und von den Instrumenten begleitet wurden? Weder von den Geigern noch von den Bläsern ist in diesen Besetzungen kunstvolle, mehrstimmige Musik zu erwarten, sondern nur ein- oder zweistimmige Melodien mit Bordunbegleitung. Was für den Sackpfeifer selbstverständlich war, mußte auch für den Baßgeiger gelten, wenn er sein Instrument während des Spiels zu tragen hatte. Leider können wir zum volkstümlichen Bereich der Aufführungspraxis nicht mehr als diese Hypothesen herauslesen. Die Unterschiede im Bau der Instrumente und in der Besetzung der Saitenmusiken sind als Entwicklungstendenz bemerkenswert, die klanglichen Auswirkungen werden im konkreten Fall aber nicht sehr groß gewesen sein. Im Ablauf dieser Feste waren diese Gruppen ja nur kleine, akustische Farbtupfer, gegenüber den Trompeten und Pauken so unbedeutend wie die einzelne Zunft gegenüber dem Erzbischof und der hohen Geistlichkeit. Auf Vermutungen sind wir auch hinsichtlich der Herkunft der Spielleute angewiesen. Man weiß, daß bei so großen Ereignissen die ansässigen und an sich privilegierten Musikanten nicht ausreichten und regelmäßig viele auswärtige Spielleute herbeiströmten, um die Gelegenheit eines zusätzlichen Verdienstes wahrzunehmen. So wird es sich auch bei diesen beiden Festen abgespielt haben. Auch die Beteiligung von Studenten ist anzunehmen. Die Kleidung der Musiker ist vielfältig und könnte in manchen Fällen Aufschluß ge-



Abb. 17a: Der mit den Lederern mitziehende Harfner von 1682 (aus A).



Abb. 17b: Der mit den Lederern mitziehende Harfner von 1682 (aus B).



Abb. 18: Die Musik der Bäckersknechte mit 2 Schalmeien und Dudelsack, 1628.

Abb. 19 (ganz oben links): Bei den um den Reliquienschrein postierten und als Engel verkleideten Knaben spielt der eine (siehe Pfeil) eine kleine gotische Handharfe, der andere (Pfeil rechts) ein um den Hals gehängtes rechteckiges Hackbrett, 1628.

Abb. 20 (ganz oben rechts): Die hinter dem Erzbischof schreitenden hohen Gäste von 1628: In der ersten Reihe Erzherzog Leopold von Österreich, der Kurfürst von Köln, der Kurfürst von Bayern und Herzog Albrecht von Bayern.

ben. Z. B. fällt im Umzug von 1628 auf, daß unter allen Teilnehmern ausgerechnet der Schalmeybläser bei den Bäckersknechten Stulpenstiefel trägt.

Zur Abrundung des Bildes der Domweihe ist anzumerken, daß sich Musik ja nicht nur im Umzug selbst, sondern auch drum herum er-

eignete. Auf die „lieblichen“ Instrumental- musiken bei den Triumphpforten wurde schon hingewiesen (s. o.). Zuvor aber kam die Prozession am alten Brotmarkt an den dort mit Pfeifen und Trommeln postierten Fußstruppen der Landfahne vorbei (Relation S. 73), und als man zum Schluß die

Schwemme am Kapitelplatz passierte, erscholl „das grosse Weck, so von Pfeiffen wie ein Orgl gemacht unnd durch die gantze Stadt mag gehört werden, ins gemein das Horn genant . . .“ (Relation S. 74). Gemeint ist natürlich der „Salzburger Stier“, der damals über den Fürstenzimmern des Hohen Stok-

kes auf der Festung untergebracht war. Wie das „Spiel“ mit Seitenpfeifen und Trommeln gehörten auch Gewehrsalven und Kanonenschüsse zum festlichen Rahmen der Prozession und fügten der optischen Pracht und den gewiß überwältigenden Gerüchen von Menschen, Pferden und Pulverdampf eine grandiose Klangwolke hinzu. Es muß eine großartig inszenierte Veranstaltung gewesen sein, die nicht nur das Fürsterzbistum vor den herangereisten Besuchern ins rechte Licht rückte, sondern auch der Bevölkerung Raum für Vergnügen, Erbauung und Selbstdarstellung ließ. Sowohl die Gestaltung des Stiches als auch die lebendige Beschreibung von P. Thomas Weiß vermitteln etwas von der Lebenslust und Unbekümmertheit italienischer Renaissancefeste, die ich in den Wiedergaben der 1100-Jahr-Feier von 1682 nicht mehr empfinde. Hier dagegen dominiert trotz aller kleinen Unterschiede die Wiederholung der älteren Inszenierung und die Schematisierung des Ablaufes den Gesamteindruck. Liegt das nun im Stil von Christoph Lederwasch und der „Historia Salisburgensis“, ihrer ausführlichsten schriftlichen Quelle<sup>20</sup>, oder lag der Unterschied doch in der geschichtlichen Situation, in den verschiedenartigen Persönlichkeiten der beiden Fürsterzbischöfe Paris Graf von Lodron und Max Gandolf Graf von Kuenburg und damit in der Stimmung des Festes selbst?

#### Anmerkungen:

- (1) Lore Telsnig, *Schloß Freisaal und der Eintritt der Salzburger Erzbischöfe*, in: *Alte und Moderne Kunst* 12, 1967, Heft 93, S. 2–8. – Für die historische Abrundung der Darstellung in der Einleitung des Aufsatzes danke ich Franz Wagner.
- (2) Wolfgang Steinitz, *Ehrenpforten, Festgerüste und Trionfi*, in: (Johannes Moy ed.) *Festschrift für Hans Sedlmayr*, Salzburg 1977, S. 145–224.
- (3) „Relation und Beschreibung, wie die Translation der Reliquien . . . verrichtet worden ist“, Salzburg 1628. (Nur hier sind die Spielleute in Anzahl und ihrer Stelle im Umzug beschrieben.)
- (4) a) P. Thomas Weiß, „Dedicatio Salisburgensis . . .“, Salzburg 1629. – b) Franz Dückher von Hasslau zu Winckl, „Saltzburgische Chronica“, Salzburg 1666 (Reprint Graz 1979). Weitere Titel zeitgenössischer Beschreibungen bei Steinitz wie Anm. 2, hier Anm. 98 auf S. 217.
- (5) Nikolaus Pfeiffer, *Restaurierung des Kupferstichs über die Domweihe 1628*, in: *AK „Einzüge der Fürsterzbischöfe vom 16. bis 19. Jahrhundert = Schriftenreihe des Salzburger Landesarchivs Nr. 11*, 1995, S. 9–14. – Friederike Zaisberger, *Werkstattbericht über den Kupferstich mit der Reliquienprozession von 1628*, ebenda, S. 15–19.

(6) *Ist es Zufall, daß bei den Nürnberger Zunftumzügen von 1616 (Jahrestant) und 1621 (Urbaniritt) die Bäcker gleichfalls die Sackpfeife mittragen, so wie unsere Bäckersknechte? Siehe: Georg Baling, Zur Geschichte der Sackpfeife in Bayern, Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 1996, S. 4–14, hier S. 7.*

(7) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II. Teil, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619. (Nachdruck Kassel 1929.) Siehe dazu: Kurt Birsak, *Gambe, Cello, Kontrabaß*, in: *Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift* 42, Salzburg 1996, S. 6–71, bes. S. 28 ff. und 43 ff.

(8) Ein Beispiel für die im alten Stich verwendete Geigenform im frühen 17. Jahrhundert sehen wir bei Essias van Hulsen, *Repräsentatio der fürstlichen Aufzug und Ritterspiel*, datiert 1616, *Württembergische Landesbibl. Stuttgart*, W. G. fol. 98. Ex. 1. (Abb. 137 bei Brigitte Geiser, *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern und Stuttgart 1974.)

(9) So stellte Martin Agricola in *Musica instrumentalis deudsch die kleinen Geigen – unter denen wir die Violen da braccio zu verstehen haben – und die großen Geigen – darunter sind die Violen da gamba gemeint – mit nahezu demselben Korpusumriß dar. Allerdings darf man dabei die Details der Zeichnungen nicht genau nehmen. Es handelt sich um Stilisierungen, bei denen es ihm offenbar nicht darauf ankam, ob wirklich Bündel am Griffbrett zu erkennen waren oder ob die Saiten an einem Querriegel oder mit einem Saitenhalter an der Zarge hingen. So sagt Agricola zu den Geigen mit drei Saiten, daß sie „gemenlich one bünd erfunden“, daß er jedoch aus didaktischen Gründen die Bündel angebe. Später möge man sie ruhig wegschneiden. Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529 (Nachdruck 1985), S. 49.*

(10) Dazu bes. Peter Putzer, *Die Salzburger Zünfte auf zwei Stichen aus dem 17. Jahrhundert*, in: *Recht und Geschichte*, Fs. Hermann Balil (Hrsg. H. Valentinitz), Graz 1988, S. 409–439. Im übrigen erklären sich die von Putzer (S. 425) festgestellten Abweichungen zwischen Stich und schriftlichen Quellen bei der Zahl der Zünfte 1628 daraus, daß die Schneider und die Beckenknecht im Stich nicht bezeichnet sind, wenngleich sie als Gruppe durch die drei Herren in Chorröcken und mit Zunftkreuz deutlich ausgemacht werden können, übrigens mit Spielleuten.

(11) Im Jahre 1628 berichtete Margarete Costa von ihrem Besuch in Salzburg: „Als der Einzug über eine schöne gedeckte Brücke über den Salzachfluß ging, hörte man ein großes Konzert von Posaunen, von einem Turm aus veranstaltet.“ Zitiert aus Hermann Spies, *Ein italienischer Bericht über den Besuch des Großherzogs Ferdinand II. v. Toscana in Salzburg im Jahre 1628*, in: *SLK* 86/87 (146/47), S. 36.

(12) Von Stephanus Bernardi. Siehe *Chronica* S. 320, *Relation* S. 75, 76, und P. Joseph Mezger, *Historia Salisburgensis*, Salzburg 1692, S. 742.

(13) Vergl. wie Anm. 1: Telsnig. Die zu Fuß ziehenden Hoftrompeter sehen wir z. B. bei fürstlichen Leichenzügen. Eine schöne Bilddarstellung gibt es vom Leichenzug zu Ehren Erzherzog Karls II. in Graz 1590. Hier gehen der „Hörpaucker unnd Fürstliche Trommeter“ unmittelbar hinter den „Fürstl. Cantores“ (siehe Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert Musikgeschichte in Bildern III/9*, Leipzig 1976, Abb. 143).

(14) Vergleiche z. B. die Harfe und das Hackbrett in Giovanni Boccatis *Thronende Madonna mit Kind* (1473), Perugia, Pinacoteca. (Abgebildet bei Emanuel Winternitz, *Artikel Engelskonzert in MGG* 16, Abb. T. 11.)

(15) Als Musikinstrument König Davids finden wir die kleine Harfe im Salzburger Raum 1536 auf einem Fresko in Schloß Goldegg (Friederike Zaisberger, *Der Rittersaal im Schloß Goldegg*, Salzburg 1981, S. 26, Abb. S. 59). Dagegen spielt König David 1697 im Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche und 1708 auf einem Altarbild in der Kajetanerkirche in Salzburg, beide von Johann Michael Rottmayr, ein wesentlich größeres Instrument (Gabriele Groschner, J. M. Rottmayer, *Barock in Salzburg, Residenzgalerie Salzburg* 1994, S. 28–29 und S. 60–61). Als Bildbeispiele für den praktischen Gebrauch der Handharfe führen wir an: Matthäus Küssel, *Mehrchörige Kirchenmusik im Regensburger Dom 1650*, Kupferstich (siehe *MGG* 5, Tafel 66).

(16) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II. Teil, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Nachdruck Kassel 1929), schreibt dazu (S. 79), derartige Instrumente könnten „wies Sebastian Vibration nennet Dörliche, oder aber Lumpen Instrumenta genennet werden“ (Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen . . .*, Basel 1511. [Nachdruck Kassel 1931]).

(17) Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636. (Nachdruck Paris 1975), S. 173 ff.

(18) Friederike Zaisberger, a. a. O. S. 18.

(19) Siehe Walter Hummel, *Das Bruderschaftsbüchel der Hl.-Kreuz-Bruderschaft an der Bürgerspitalskirche in Salzburg*, *JsM* 1959, Bd. 5, S. 205–221; Rupert Klieber, *Musikalische Implikationen einer Institution, Salzburger Bruderschaften im Ausgang des 17. Jhs am Beispiel St. Joseph u. Hl. Kreuz*, in: H. I. F. Biber, *Musik und Kultur im Hochbarock Salzburg*, Salzburg 1994, S. 141–153.

(20) In der *Historia Salisburgensis* (1692) ist die Domweiheprozession auf S. 733 ff. und die zur 1100-Jahr-Feier 942 ff. beschrieben. Selbst hier wird eine unterschiedliche Rezeption der Ereignisse spürbar, die nicht allein aus der zeitlichen Distanz erklärbar ist.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Kurt Birsak  
Kustos der Musikinstrumentensammlung  
des Museums Carolino Augusteum  
Museumsplatz 6  
A-5020 Salzburg