

Von „Soundscape“ und „Klangaura“ zu einer Geschichte der Stadtmusik

1. Ein Rückblick auf die Stadtmusikforschung

Die Erforschung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadtmusik (*urban music*) verdient heute eine kritische Aufarbeitung: Viel ist geleistet worden, manches blieb in Enthusiasmus stecken, epistemologische Reflektion lässt auf sich warten. Hier soll ein Überblick über die Entwicklung der Forschung, ihre Probleme und ihre Chancen versucht werden.

„Stadtmusik / Städtische Musik / Musik in der Stadt / Musiker in der Stadt“ ist eine Themengruppe mit Analogien zur Themengruppe „Literatur in der Stadt“. Ein beiden Bereichen gemeinsames Problem ist zum Beispiel das Verhältnis zwischen der Stadt als Darstellungsgegenstand von Literatur bzw. Musik und dem viel weiteren Gebiet von Literatur bzw. Musik „in der Stadt“, also der Stadt als soziokultureller Bühne des Dichtens, Sprechens, Schreibens und Musizierens.

Mit Stadtmusikforschung, im Sinne der zweiten Definition, habe ich mich seit 1976 beschäftigt. Meine damaligen Ansätze¹ waren einerseits beeinflusst von den seit ca. 1977 einflussreichen Diskursen zu „Soundscape“ (R. Murray Schafer) und „Klangaura“ (Walter Salmen).² Andererseits war Vorbild die reiche Tradition musikhistorischer Arbeiten zu bestimmten Repertoires, Gattungen und Autoren, die immer wieder auch in den Rahmen einer Institution, Stadt oder Region gestellt worden waren.³ Diese Vorgaben und deren spätere Konzepterweiterungen sollen hier zunächst kritisch vorgestellt werden. Es folgt ein Überblick über charakteristische Situationen, Akteure und Repertoires von Musik „in der Stadt“, wie sie u. a. in Beiträgen zum online-Projekt „Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich“ mit Fokus auf diese Region dargestellt worden sind.⁴ Abschließend sei gefragt, ob und wie solche Beobachtungen und Forschungen zu einer neuen, umfassenderen Stadtmusikforschung, ja einer „Geschichte der Stadtmusik“ entwickelt werden könnten.

1 Strohm 1985.

2 Schafer 1977; Salmen 1980.

3 Maßgebliche Beispiele waren Wustmann 1909 (Leipzig); Lockwood 1984 (Ferrara); Wright 1989 (Notre Dame, Paris).

4 Strohm 2016.

„Was man in der Stadt hörte“ – nämlich eine historisch erforschbare, jedoch auch immer nur imaginär vorgestellte „akustische Umwelt“ – schwebte Walter Salmen vor, der in seinem Aufsatz „Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt“ den Begriff der „Klang-Aura“ prägte.⁵ Seine Darstellung städtischen Musizierens war eingebettet in die von Harry Kühnel am Institut für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs begründete Alltagsforschung, die den Produktions- und Lebensbereich „Stadt“ aus Archivadokumenten historisch erfassen oder sogar rekonstruieren wollte. R. Murray Schafer entwickelte ein globaleres Interesse an der akustischen Umwelt, die er (nach dem Vorgang des Stadtplaners Michael Southworth) als „soundscape“ bezeichnete. Unter „soundscape“ versteht Schafer vor allem heutige Klangumgebungen, die entweder von der Natur verursacht oder von Menschen, auch z. B. als Kompositionen, gestaltet sind. Es ging ihm jedoch weder um eine spezifisch *urbane* Klangwelt noch um die Ermittlung und Rekonstruktion *historischer* Lebenssituationen. Beide Initiativen, diejenige Salmens und diejenige Schafers, hingen mit dem sogenannten „spatial turn“ in der Kulturwissenschaft zusammen, sowie in der Musik mit der Interessenwende vom kunstvollen Musikwerk zum „Musicking“⁶ oder überhaupt zu Geräusch und Lärm, ähnlich wie auch die Kunstgeschichte etwa seit Hans Belting (1989) von Werkgeschichte zu Bildgeschichte avancierte.⁷

In „Music in Late Medieval Bruges“ (1985)⁸ stellte ich meiner auf Archivquellen und Musiknotationen gestützten historischen Studie ein mehr imaginatives Einleitungskapitel voraus, das die akustische Umwelt des mittelalterlichen Brügge charakterisieren sollte. Der Titel „Townscape-Soundscape“ für dieses Kapitel verknüpfte zum ersten Mal im Englischen den Begriff „Stadt“ mit dem der hörbaren Umwelt. Im Gegensatz zur historiographischen Konvention interessierte mich Musik hier als Praxis, Ritual oder Erlebnis, nicht nur als Werk- und Autorensérie.

Arbeiten zum historischen „Stadtklang“, wie man es bald auch nannte, sind seither zahlreich geworden. Das frühere Interesse der Musikforschung an geschichtlichen Identitäten („Leipzig“), Zeremonialtraditionen („Notre Dame“) und bedeutenden komponierten Repertoires („Ferrara“) wurde durch Erforschung kultureller Bedingungen für Musik als soziale Praxis erweitert. Wichtigstes Modell war die auf Archivquellen gestützte Stadtforschung selbst;⁹ ortsübergreifende und vergleichende Studien erreichten schließlich auch die Heimatregion

5 Salmen 1980.

6 Small 1998.

7 Belting/Blume 1989.

8 Strohm 1985.

9 Vgl. z. B. Carter 2018, wo „Listening“ zur Forschungsaufgabe geworden ist und das Projekt einer *Urban Musicology* erläutert wird.

Oswalds von Wolkenstein,¹⁰ wo die Alltagsforschung von Harry Kühnel, Walter Salmen und anderen begonnen hatte.

Jedoch ist die Beschreibung von Klängen und Geräuschen als „Umwelt“ insofern unrealistisch oder sogar unzutreffend, als sie den Eindruck vermitteln kann, solche Phänomene ereigneten sich ohne gezieltes menschliches Zutun. Schafer hatte sich mit menschlicher Verursachung durchaus beschäftigt; er verzichtete nur darauf, Musik und Geräusch als zweckgerichtete menschliche Kommunikationen historisch zu interpretieren. In neueren Darstellungen jedoch ist die Verantwortung historischer Menschen manchmal noch mehr an den Rand des Interesses gerückt: Die Stadt „klingt“, man „hört die Stadt“, sie ist somit – anthropomorph – als *Verursacherin* von Klängen angesprochen.¹¹ Ist in der Literaturforschung schon jemand auf den Gedanken gekommen, die Stadt als Urheberin von Texten zu betrachten? Die online-Aktion „Stadtklang/Mitmachen“ des Wissenschaftsministeriums der Bundesrepublik Deutschland (2015) sollte Benutzer:innen zum Einspielen von Umweltklängen der eigenen Stadt anregen; es wurde impliziert, dass jede Stadt ihren eigenen Klang habe. Dies wurde in der Folgezeit zu „Wie klingt Ihr Lieblingsort in der Stadt?“ umformuliert.¹² Es fehlte diesen Verlautbarungen sowohl an Tatsachenbewusstsein (Autolärm macht alle Städte gleich), als auch an Wissen darüber, wie Musik, Klang und Geräusch zwischen Menschen vermitteln.¹³

Mithilfe der bekannten Unterscheidung von Kenneth L. Pike zwischen „emischen“ und „etischen“ Betrachtungsweisen versuchte ich dann 2020 die Bereiche der Stadtmusik(er)forschung folgendermaßen neu zu ordnen:

Es gibt erstens die „etische“, auch einem ortsfremden Touristen mögliche, Erfahrung der akustisch-musikalischen Umwelt, wie sie in Kenntnis manch anderer vergleichbarer Umwelten erlebt werden kann; zweitens das „emische“ Nachvollziehen des Lebens von seinen inneren kollektiven Bedingungen her, wenn Hörer z. B. durch das Glockenläuten etwas ganz Bestimmtes, ihrem Leben Zugehöriges erfahren sollen, und drittens – von mir hinzugefügt – ein langfristig „historisches“ Erzählen und Aufsuchen von Ereignissen und Entwicklungen, fokussiert auf bestimmte Institutionen und Zeitabschnitte.¹⁴

10 Strohm 2001.

11 So z. B. Knighton/Mazuela-Anguita 2018, wo unter dem Titel „Hearing the City“ allerdings soziokulturelle Zusammenhänge berücksichtigt sind. Fenlon 2019 untersucht in „Urban Soundscapes“ auch institutionelle und soziale Voraussetzungen des Musizierens.

12 Vgl. <https://www.wissenschaftsjahr.de/2015/stadtklang/startseite.html> [12.3.2024].

13 Letzteres war schon ein Hauptthema von Small 1998; inzwischen mehren sich Veröffentlichungen, die menschliche Ein- und Mitwirkung vorrangig beschreiben, z. B. Kusitzky 2021.

14 Strohm 2020a.

Die sinnlich-momentane Erfahrung des Musikhörens in der Stadt in anthropomorphischen Formulierungen wie „Hearing the City“ entspricht dem Horizont des außenstehenden Forschers oder Geschichtstouristen, ist also „etisch“. Eine „emische“ Betrachtung, die die Erfahrungen damaliger Menschen zu rekonstruieren versucht, könnte dazu ein Gegengewicht herstellen. In Ludwig Senfls Komposition *Das Geläut zu Speyer*,¹⁵ die dem fremden Besucher einen soundscape vorzuspielen scheint, werden nicht nur verbale Informationen zum Vorgang des Lätens angeboten, sondern dieses Klangensemble dürfte auch konkrete Klangsignale für den einheimischen Stadtbewohner reproduzieren, denen „emisch“ nachzuspüren wäre.

Hauptaufgabe bleibt jedoch die „historische“ Berichterstattung über langfristige, gesellschaftlich-ästhetische Strukturen und Praxen: über kirchliches und ziviles Ritual, Korporationen, Stadtpfeifer, Meistersinger, Prozession und Repräsentation, Konzertwesen, Kriegsmusik usw. Hier müsste dann auch unterschieden werden, inwieweit Musik überhaupt stadtbedingt war oder „Stadt“ reflektierte, im Gegensatz etwa zu Hof, Region, Profession, Individuum. Zu den Quellen einer solchen Historie gehört außer den (musikfremden) Archiven, den ikonographischen Zeugnissen und den erst in Klang zu verwandelnden Musiknotationen erst recht auch das Sprechen der chronikalen, didaktischen, lyrischen Literatur. Über städtische Musik und Musiker zu dichten, vielleicht als Ergebnis eines Hörens, war wohl selbst ein Teil damaliger urbaner Identitätsbildung.¹⁶

2. Ausgewählte Ergebnisse zur sozialen Einbettung von Stadtmusik, u. a. aus dem Projekt *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*¹⁷

2.1 Soziale Strukturen und Stadtmusik

Die Anzahl, Größe, Lage und Zugänglichkeit musikalisch aktiver Institutionen bestimmten damals wie heute das städtische Musikleben. Die Kirchen trugen z. B. nicht nur durch Glockenläuten und Prozessionen zur allgemeinen Klang-Aura bei, sondern waren auch lokale Identifikationszentren, die eine soziale, wirtschaftliche und politische Grundlage für das Musikleben boten.

Es ging beim Musizieren zuallererst um die Frage, *wer* es ausführte, veranlasste, bezahlte, hörte, lehrte und lernte, verbot oder gestattete; zweitens darum, innerhalb welcher sozialen Strukturen und Institutionen dies geschah, und erst

15 Senfl (cpdl.org).

16 Hierzu gehört Hans Rosenplüts Lobspruch auf die Stadt Nürnberg, 1447, der den Organisten Conrad Paumann erwähnt, oder die ausführliche Darstellung Francesco Landinis in *Il Paradiso degli Alberti* von Giovanni Gherardi da Prato, 1389.

17 Strohm u. a. 2016.

drittens um die raumzeitliche Situierung. Musik und Topographie sind zwar unmittelbar aufeinander bezogen, wenn z. B. ein Straßenmusikant in einer Straße spielt. Doch die wichtige Frage, ob es jedesmal irgendeine andere Straße ist oder immer dieselbe – z. B. eine „Pfeifergasse“ oder „Trompetergasse“, wie es sie in mehreren Städten gab – hängt von sozialen Vorgaben ab, wie etwa einer Verordnung des Stadtrats. Kirchliche Prozessionen, sofern sie außerhalb von Kirche und Friedhof durch die Straßen der Stadt verliefen, konnten das städtische Raumbewusstsein beeinflussen. Freilich ist dies nur aus solchen Quellen erschließbar, die tatsächliche Aussagen zur Topographie enthalten.

2.2 Signalsysteme: Uhren, Glocken, Trompeten, Hornwerke, Nachtwächter und Ausrufer

Zur städtischen Klang-Aura gehörten neben Uhren, Glocken und Blasinstrumenten auch die in Österreich beliebten Hornwerke – Orgeln, die auf Kirchtürmen oder sogar auf Fahrzeugen angebracht waren – sowie städtische Nachtwächter. Aus Salzburg haben wir eine städtische Vorschrift für den nächtlichen Fußumgang dieser Sicherheitsbeamten (1503).¹⁸ Über ihren regulären Dienst in Wien ist wenig bekannt. Zahlreicher sind die Belege über öffentliche Ausrufer, die vor allem bei besonderen Gelegenheiten und zur polizeilichen Sicherung eingesetzt wurden. Gemäß einer Verordnung von 1453 wirkten sie mit dem Hornwerk auf dem Kirchturm von St. Stephan sozusagen in Tandem: Der Ausrufer sollte den Einwohnern mitteilen, dass nachts nach dem „hornplosen“ (Hornblasen) keiner mehr bewaffnet auf die Straße gehen dürfe. Dazu rief er aus:

*Es gebietet unser gnädigster Herr Lasslaw, zu Böhmen und Ungarn König, Herzog zu Österreich, Markgraf zu Mähren, sein oberster Hauptmann, Graf Wolfgang von Wallsee, sein Regierender Landmarschall in Österreich, auch der Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt hier zu Wien, allen Personen, welcher Art und welchen Standes sie auch seien, und einer soll das dem andern sagen, dass niemand, er sei geistlich oder weltlich, adelig oder unadelig, nachts nach dem Hornblasen mehr mit Waffen auf der Gasse gehen soll, oder mit wehrhafter Hand [mit versteckten Waffen oder Messern?], und ohne ein offenes Licht. Welche dem aber zuwiderhandeln und dabei ertappt werden, die wird man wie schädliche Leute behandeln und ohne alle Gnade bestrafen. Das ist gerufen worden am Samstag vor St. Martinstag anno 1453.*¹⁹

Am 14. Jänner 1458 wurde mit denselben obrigkeitlichen Präambeln ausgerufen, „dass keiner üble, unehrbare, schändliche, ungehörige, unzüchtige Worte von nie-

18 Strohm 2020b.

19 Zeibig 1853, 12–13 (Wortlaut modernisiert).

mand hier reden, schreiben, dichten oder singen solle, bei Tag oder bei Nacht“; wer solche Leute anzeigte, dem wurden je 32 Gulden Lohn versprochen, während dem Übeltäter gnadenlose Strafe an Leib und Gut angedroht wurde. Und weiter:

*Es soll auch keiner Schlittenfahrten, Saitenspiel, Tänze und alle anderen öffentliche Vergnügungen im Freien abhalten, und keiner soll auf der Gasse in irgendeiner Art von Verkleidung gehen; wer aber dabei ertappt wird, den soll man schwer bestrafen.*²⁰

Wegen der Kriegsläufe wurde also im ersten Fall das Waffentragen nachts auf der Straße streng verboten, im zweiten Fall aber ein ganzes Bündel von Handlungen: üble Nachrede, Spottlieder, Verkleidungen, alle öffentlichen Vergnügungen einschließlich des Musizierens. Man darf davon ablesen, dass – gerade zur Winterzeit im Krieg – in der Bevölkerung ein Bedürfnis nach solchen Dingen bestand. Auf der Seite der Behörden vermischten sich hingegen Sicherheitserwägungen (vor allem gegenüber der notorischen Streitlust der Wiener) mit moralischen und womöglich sogar ästhetischen Vorurteilen. Obwohl die Ausrufer das öffentliche Singen und Spielen verbieten mussten, ist ihr eigener Vortrag ohne eine musikalische Komponente kaum vorstellbar.

2.3 Repräsentation und Festkultur

Die höfischen, bürgerlichen und kirchlichen Kulturträger von Städten hatten trotz vieler Konflikte im Lauf der Zeiten auch ein gemeinsames Interesse: die öffentliche Zurschaustellung von Herrschaft, Reichtum, Recht und Frieden, die oft mit musikalischen Mitteln vor sich ging. Die Stadtväter benötigten musikalische Repräsentation besonders dort, wo man rivalisierenden Gesellschaftsgruppen und Ansprüchen gegenüberstand und wo man entweder Frieden und Offenheit oder Macht und Willenskraft zu demonstrieren hatte. Waffengewalt konnte nur das Letztere besorgen, Musik offenbar beides. Die musikalische Festkultur der Epoche erinnert letztlich noch an Rituale des Vertreibens böser Geister aus dem Gemeinschaftsleben.

Viele Zeremonien zu politischen Anlässen wurden in Wien von den Fürsten angeordnet. Als im Jahre 1417 das Konklave des Konstanzer Konzils Papst Martin V. erwählt und damit das päpstliche Schisma beendet hatte, berichtete der Wiener Theologe Nikolaus von Dinkelsbühl in einer Predigt, dass man auf Befehl von Herzog Albrecht V. in allen Wiener Kirchen die Glocken geläutet und zwei Tage lang feierliche Dankmessen zelebriert habe. Unter dem Jubel der Gläubigen sei in einer Kirche an acht verschiedenen Orten gleichzeitig das *Te Deum* gesun-

20 Ebd., 73 (Wortlaut modernisiert).

gen worden, unter Teilnahme jeder Art musikalischer Instrumente. Am dritten Tag gab es eine feierliche Prozession des gesamten Klerus und der Universität zu den Kirchen mit vielen Messfeiern, an denen der Fürst mit seinem ganzen Hof und den Stadtbewohnern teilnahm.²¹

In vielen Städten Europas waren Fürstenempfänge (*joyeuses entrées*) eine feststehende Sitte.²² Zu diesen Anlässen kamen immer auch Gäste von anderswoher zusammen, jeweils mit ihren Musikern. Als Kaiser Sigismund im Jahre 1435 Wien besuchte (zum ersten Mal nach seiner Kaiserkrönung in Rom, 1433), wurde er am Tor begrüßt und unter einem eigens angefertigten Baldachin in die Stadt geleitet; die Trompeter des Kaisers sowie der Stadt wurden entlohnt; die fürstlichen Besucher erhielten Geschenke und wurden „von den Frauen geehrt“. Unter Sigismunds Begleitern befanden sich der Graf von Cili und der König von Bosnien, Stjepan Trvtko II.²³

Die Musiker mussten aufspielen und wurden sowohl von ihren eigenen Herren als auch der Stadtverwaltung belohnt. Trompeter, Pauker, Lautenisten, Pfeifer, Posaunisten, Herolde, „Sprecher“, „Persevanten“ (Tanz- und Zeremonienmeister), Hofnarren, Türhüter und Gaukler wurden ebenso wie ihre Herren willkommen geheißen. Niemand scheint bisher zu wissen, wie die Musiker sich akustisch aufeinander einstellten bzw. inwieweit dies überhaupt möglich war. Die Wiener Stadtrechnungen ordnen diese Vorgänge unter „Schankung und Erung“ ein, weil nicht nur die vornehmen Gäste, sondern auch ihre Musiker mit Geschenken geehrt wurden. Diese aus der feudalen Fürstentradition stammende Praxis kontrastierte erheblich mit der Respektlosigkeit, die die herrschende Theologie dieser Berufsgruppe entgegenbrachte.

2.4 Prozessionen in der Stadt

Glocken und Prozessionen haben raumakustische Wirkung; es gab aber noch viele andere Relationen zwischen Raum und Klang, die willkürlich und gezielt hergestellt wurden. In Brügge sang man in der Hl. Blutprozession am 3. Mai Choräle für diejenigen Heiligen, an deren Kirchen man gerade vorbeiwanderte.²⁴ In Bozen durften die Schüler beim sonntäglichen Umgang vor dem Pfarrhof die Marienanthiphon *Nigra sum sed formosa* zum Lobe der Marienkirche singen.²⁵

Umgänge in der Stadt, die von solchen in und um die Kirche zu unterscheiden sind, waren schon im 14. Jahrhundert oft mit Abbildern, Reliquien und le-

21 Strohm 2016, Kap. Feiern zu kirchlichen und politischen Ereignissen.

22 Scharrer 2023.

23 Strohm 2016, Kap. Freudenempfänge.

24 Strohm 1985, 4–6; vgl. Saucier 2013 zu Liège.

25 Gabrielli 2023, Kap. The School Regulation of Bolzano, 1424: Ansingens and *Recordatum*.

benden Bildern ausgestattet, was zu Mysterienspielen ausgebaut wurde. Ein europaweites Beispiel ist die Darstellung der Marienklage (*Planctus*), die man in Wien seit spätestens 1400 musikalisch ausführte und wohl mit einem Pietà-Bild begleitete. Die Bozener Bürger gingen zur Passionszeit mit einem gemalten Lindwurm um, der symbolisch getötet wurde.²⁶ Palmsonntag, die Rogationstage und Fronleichnam waren liturgisch die wichtigsten städtischen Prozessionsdaten. An Weihnachten und Neujahr sang die Schülerschaft, später Kurrende genannt, vor den Bürgerhäusern um Geld. Im Bozener Kirchprobstbuch ist der genaue Vorgang mit den Gehrouten aufgezeichnet, auch der des vierten Tages (29. Dezember), an dem die Schüler zu Dörfern auf dem Berg hinaufsteigen mussten; der Kirchenvorsteher Christoph Hasler notiert dazu in seinem Buch: *do get kain kirchpräbst nicht mitt*.²⁷

2.5 Akteure

Die musikalische Stadtforschung betrachtet selbstverständlich die Biographien, Lebensbedingungen, Mentalitäten, Aktionen und Errungenschaften von in Städten wirkenden Musikern. Das gehört nicht unbedingt zum Stadtklang, aber zur Stadtmusik. Institutionen, die sich an der städtischen Musikpflege beteiligten, waren der Fürstenhof, die Stadtverwaltung, die Schule, die Kirche, das Militär, Gilden und noch andere. Die oft tragende Rolle von Bruderschaften und Schwesternschaften im Musikleben habe ich schon 1985 betont.²⁸ Viele weitere Archive sind inzwischen ausgewertet worden, besonders in Flandern und England.

Die Wiener Trompetergasse außerhalb des Widmertors war vermutlich ohne viel öffentlichen Trompetenklang; hier waren die Musiker zuhause. Allerdings dürften sie zu Hause geübt und ihre Kinder unterrichtet haben. Die Brügger *spelmansstraat* hinter dem Karmeliterkloster, die heute noch existiert, war der Treffpunkt sogenannter jährlicher Spielmanns-Schulen mit Studenten auch aus fernen Regionen.²⁹ Spielleuteschulen waren oft an Klöster angeschlossen, auch zur Unterbringung der herangereisten Teilnehmer.

Ob permanent oder kurzfristig angestellt, viele Musiker verdankten ihren Lebensunterhalt der Stadtverwaltung und der urbanen Erwerbsgemeinschaft. Nebeneinnahmen – auch in Naturalien – waren für viele das Haupteinkommen. Trompeter, Pfeifer und Lautenisten wurden besonders in der Fronleichnamsprozession beschäftigt und dafür mit Geld oder Trank und Speise belohnt, z. B. in Bozen. Entweder der Stadtrat oder die Kirche konnten hier der Dienstgeber sein.

26 Strohm 2014a, Kap. Geistliches Spiel und Umzug.

27 Gabrielli 2023, Kap. Ansingens Itineraries at Christmas Time.

28 Strohm 1985, Kap. Convents and Confraternities, 60–73.

29 Ebd., 67 u. 78.

Festangestellte Musiker erhielten wie andere städtische Beamte saisonbedingte Zuschläge.

Das Hamburger Pfeiferhaus, erstmals erwähnt 1466, war wohl ein geschäftlicher Sitz, wie ein Handelskontor oder eine Bourse. Der Hamburger Magistrat, wie vielerorts üblich, bewirtete die eigenen Stadtspieleute jährlich mit einem Festessen.³⁰

Soziale Absicherungen der Berufsmusiker waren einerseits die in Städten rasch voranschreitende Verbeamtung, andererseits die traditionelle Bruderschaftsorganisation, deren rechtliche Sonderstellung durch eigene Rechtsinhaber wie „Spielgrafen“ oder „Pfeiferkönige“ repräsentiert wurde. Der Innsbrucker Spielgraf Hans Lander von Überlingen hatte, fast wie ein Adliger, seinen eigenen „Trompeterknecht“. Zum Haus- und sonstigen Privatbesitz von Musikern gibt es Forschungen von Gabriele Busch-Salmen sowie von Clive Burgess und Andrew Wathey.³¹

Zur Stadtmusik gehört selbstverständlich das Wirken von Instrumentenmachern, wie es z. B. in Wien und Innsbruck belegt ist. Orgelbauer waren so spezialisiert, dass sie oft überregional gefragt waren, z. B. Burkhard Distlinger aus Ingolstadt, der in ganz Österreich und in Oberitalien tätig war. Die von Stadtbevölkerungen für den Orgelbau aufgebrachten Geldsummen waren bei weitem größer als für alle anderen musikalischen Dienste.

Die Kaufmanns-Bruderschaften der Englandfahrer bzw. Flandernfahrer in den Hansestädten Hamburg und Wismar statterten ihre Kapellen und Altäre mit bedeutenden Kunstwerken aus. Die Hamburger Englandfahrer gaben Meister Francke 1436 den Auftrag zu einem gemalten Altarretabel für ihre Kapelle von St. Thomas Becket (von Canterbury) in St. Johannis. Damals waren die hanseatischen Kaufleute bereits im Brügger Karmeliterkloster in der St. Thomas Becket-Kapelle etabliert, die sie u. a. mit den Englischen Merchant Adventurers teilten, für die das umfangreiche Lucca-Chorbuch mit polyphonen Messen und Motetten angefertigt wurde.³²

Weitere städtische und private Förderung von Musik betraf die Musikausbildung. In Padua gab es 1372 eine Vereinigung mit dem Zweck

tenere stacionem sive scolas ad pulsandum lautos et citaras prout ad presens sunt et de quolibet alio instrumento de quo sciunt docere unumquemque adiscere.

(eine Station oder Schule zu halten zum Spielen von Laute und Cetra, wie sie derzeit existieren, und von jedem beliebigen anderen Musikinstrument, das sie kennen, jedermann zu unterrichten.)³³

30 Koppmann Bd. 3, 1878, LXX u. CXXX–CXXXII.

31 Busch-Salmen 1992; Burgess/Wathey 2000.

32 Strohm 1985, 120–136.

33 Cattin 1981, 281.

Musikausbildung von Laien der städtischen Mittelklasse ist vielfach belegt, in Wien schon im 14. Jahrhundert. Selbstverständlich konnten Berufsmusiker auch privat angemietet werden: für bürgerliche Hochzeiten und Tanzveranstaltungen, Empfänge, Serenaden und Liebeswerbung.³⁴ Hochzeiten, Zunftveranstaltungen und Ratswahlen mit ihrer Musik wurden bereits im 15., und noch viel deutlicher im 16. Jahrhundert, ein Maßstab städtischen Selbstbewusstseins.³⁵

2.6 Fürstliche Musiker in Städten

Reisende Musiker waren oft in Städten zu Besuch, sowohl im Fürstengefolge, wie vielfach bezeugt,³⁶ als auch im Krieg und mit Handelsgesellschaften. Ein Wiener Kartenspiel (Tarock), das sog. „Hofämterspiel“, hat zum Thema die Darstellung höfischer Anstellungen und Berufe; es bietet Abbildungen von zwei berittenen Trompetern, einer aus Ungarn, der andere aus Böhmen (beide Spielkarten sind gleichviel wert, 4 d.). Beide Trompeter führen ein Äffchen mit.³⁷ Das um 1455 datierte Spiel reflektiert wahrscheinlich die in diesem Jahr besonders häufigen Besuche auswärtiger Musiker, die u. a. zu Empfängen für König Ladislaus von Böhmen und Ungarn anwesend waren und belohnt wurden.

Die Beteiligung von Hof und Kirche an der Finanzierung städtischer Feste und umgekehrt, diejenige der Stadt an der Finanzierung höfischer und kirchlicher Feste, hat allerdings geschwankt. Der Organist von St. Stephan wurde bis 1436 für das Spielen bei Kirchenfesten von der Wiener Stadtverwaltung bezahlt; anschließend sollte jedoch der Kirchmeister von St. Stephan dafür aufkommen. 1417 entlohnte der Kirchmeister die „Trompeter und Pauker am Fronleichnamstag“ mit ½ tl. Eine solche Zahlung ist sonst nicht belegbar; die Musiker waren sicher städtische Angestellte.³⁸ Die Salzburger Stadtpfarrkirche entlohnte 1487 den erzbischöflichen Hoftrompeter, der *vor dem sacrament dient* (für die Teilnahme an der Fronleichnamsprozession) sowie zwei Lautenschlager und andere, was *die zech zu ordnen hatte*: nämlich städtische Musiker im Dienst der Fronleichnambruderschaft.³⁹

34 Strohm 2020a, Kap. Musik im Dienst des städtischen Bürgertums.

35 Eine reiche bildliche Darstellung ist Wilhelm Zieglers Gemälde *Patrizierhochzeit in Rothenburg o.d.T.*, 1538. © Schlossmuseum Linz, Inv. Nr. G 57, vgl. Strohm 2020a, Abb. Patrizierfest mit Musik, Tanz und Turnier.

36 Grundlegend: Pietzsch 1966.

37 Strohm 2016, Abb. Berittener Trompeter, Böhmen, und Abb. Berittener Trompeter, Ungarn.

38 Strohm 2014b, Kap. Kirchen- und Stadtrechnungen.

39 Archiv der Stadt Salzburg (A-Ss), BU 263, fol. 29v (1487).

Auch Hofmusiker gehörten in vieler Hinsicht zur Stadtbevölkerung, zumindest wenn sie außerhalb der Hofburg wohnten. Die topographische Lage des Hofes im Verhältnis zur Stadt spielte wohl eine Rolle. Wo der Hof außerhalb der Stadt, z. B. auf einer Burg, residierte, wie in Prag, Passau, Salzburg, Meran und Landshut, dürften die Hofmusiker dort untergebracht gewesen sein. In Wien, Innsbruck, München und Ingolstadt, deren Residenzen sich in der Stadt befanden, lebten Hofmusiker oft außerhalb des Hofes in der Stadt in bestimmten Vierteln, z. B. in Wien vorzugsweise vor dem Widmertor. 1398 waren dort und anderswo in der Stadt sechzehn Musiker Herzog Albrechts IV. dem Schottenkloster zins- bzw. mietpflichtig: drei *flutulatores* (Flötenspieler), drei Pfeifer, zwei Trompeter, zwei Posauner, drei Pauker, ein *leyrer* (Drehleierspieler), ein Fidelspieler und ein Lautenschlager.⁴⁰

Die höfische Gesellschaft veranstaltete seit dem 14. Jahrhundert ihre Tänze, Turniere und Hochzeiten oft in der Stadt, nicht nur in den eigenen Palästen oder Burgen.⁴¹ Was Turniere betrifft, hatten Stadtbewohner sowohl den Ehrgeiz als auch ein finanzielles Interesse, an diesem privilegierten Sport rahmgebend teilzunehmen. Vielerorts (z. B. in Hall in Tirol) konnten sie den Marktplatz als Austragungsort anbieten. Musikalische Dienste zum Turnier selbst und den begleitenden Zeremonien (öffentliche Ankündigung, Einzug der Teilnehmer, Überprüfung der Wettkämpfer usw.) wurden nicht allein von den Herrschaften angeordnet: Musiker aus der gastgebenden Stadt und aus dem Gefolge des anwesenden Feudaladels, zu denen sich oft wandernde Musikanten gesellten, trugen zu dem festlichen Gepränge bei. So kann nicht immer entschieden werden, ob bei Hoffesten abgebildete Musiker wirklich Hofdiener, Stadtmusiker oder „Fahrende“ waren.

Stadtmusiker erhielten einerseits Trinkgelder von Fürsten für das Aufspielen in der Stadt, andererseits wurden besuchende fürstliche Musiker für ihre dortigen Darbietungen vom Stadtrat belohnt – und schließlich traten Stadtmusiker, seien sie offiziell besoldet oder nicht, in fremden Städten auf, um dort ihr heimatliches Einkommen aufzubessern. Das taten sie auch dann, wenn sie in einem Auftrag reisten, z. B. als Boten. Im Ergebnis waren in den Städten häufig öffentliche Klänge fremder Musiker zu hören; die Kunst selbst und ihre Voraussetzungen (wie z. B. die Instrumente) müssen sich europaweit verbreitet haben.

40 Žak 1979, 299–300.

41 Strohm 2020a, Kap. Musiker zwischen Stadt, Kirche und Hofgesellschaft.

3. Zu einer Geschichte der Stadtmusik

An dem großen Forschungsgebiet der Stadtgeschichte sind Arbeiten zur Musik erheblich beteiligt. Trotzdem ist noch nicht der Versuch gemacht worden, eine Geschichte der Stadtmusik insgesamt (oder wenigstens im Rahmen Europas) zu schreiben. Die größte bisherige Forschungsmenge besteht aus Einzeluntersuchungen zu bestimmten Städten oder zu Komponisten, Quellen oder Musikgattungen, die im Rahmen von Stadtgeschichte präsentiert werden; es gibt ferner – und zunehmend – Sammelbände mit Beiträgen zu Musikpflege oder Repertoire verschiedener Städte, die ggf. als Beispielsammlungen dienen können.⁴² Was fehlt, ist deutlich: umfassendere, gezielte und systematische *Vergleiche*, in denen auch ein Grad von Pertinenz (inhaltlicher Analogie) gewährt bleibt. Es muss Gleiches mit (annähernd) Gleichem verglichen werden; dazu sollten jedoch so viele wie mögliche Fälle herangezogen werden. Wenn die hervorragende Monographie Frank D'Accone's zu Siena Vergleiche mit analogen italienischen Stadtschicksalen angeboten hätte, wäre sie vermutlich einer Geschichte der Stadtmusik Italiens in dieser Epoche näher gekommen.⁴³ Obwohl es einige gezielte Vergleichsstudien auch von Individuen gibt,⁴⁴ sind wegen der stark divergierenden Quellenüberlieferung internationale Zusammenarbeit und gemeinsame Methodologien unumgänglich.

Ein kollektives und vergleichendes Vorgehen würde auch neue *regionale* und *diachrone* Studien ermöglichen. Eine Übersicht musikalischer Stadtgeschichte vor allem des mediterranen Raums im 16. Jahrhundert hat Iain Fenlon vorgelegt.⁴⁵ Die jahrhundertrelange Geschichte des Stadtpfeifertums hat vielleicht schon ihre Historiker.⁴⁶ Keith Polk, der umfassendste Kenner früher Instrumentalrepertoires,⁴⁷ machte mich darauf aufmerksam, dass die offizielle Bestallung von Stadtpfeifern, wie wir sie von Freien Reichs- und Hansestädten kennen, in Österreich offenbar nicht üblich gewesen sei. Wir einigten uns darauf, dass nicht eine regionale Präferenz vorlag, sondern der Widerstand fürstlicher Territorialverwaltungen in Zentren wie Wien, Salzburg oder München gegen städtische Autoritätsbekundungen. Die Einstellung von Stadttrompetern dagegen hing von kaiserlichen Privilegien ab und war deshalb auch in österreichischen Städten häufiger. Das Beispiel mag zeigen, dass die Geschichte der Stadtmusik in raumübergreifenden Zusammenhängen verstanden werden muss.

42 Vgl. Kisby 2001; Knighton/Mazueta-Anguita 2018.

43 D'Accone 1997.

44 Strohm 2001; Peters 2016.

45 Fenlon 2019.

46 Schwab 1982 überblickt die ersten Jahrhunderte.

47 Vgl. u. a. Polk 1992.

Am dringendsten scheint derzeit die Frage, was überhaupt unter „Stadtmusik“ verstanden werden darf und ob es sich um etwas inhaltlich Definierbares handelt. Die Frage ist vielleicht eine interdisziplinäre, denn auch die Literatur ist mit der Stadt seltener inhaltlich, öfter nur akzidentiell durch Entstehungs- oder Überlieferungsumstände verbunden. Städte waren Entstehungsort, Schauplatz und akustische Bühne höfischer, rustikaler, klösterlicher oder gar himmlischer Musik und Literatur, vorzugsweise der Letzteren beiden. Was in Burgen gedichtet und gesungen wurde, hat man in Städten kopiert und gedruckt. Wurde es dadurch „Stadtmusik“? Es sei vorgeschlagen, als „Stadtmusik“ nicht nur solche Werke anzuerkennen, die sich inhaltlich auf das Thema „Stadt“ beziehen, sondern auch andere, deren Entstehung, Aufführung oder Überlieferung die Stadt nur als ermöglichenden Rahmen voraussetzt – jedoch mit der Bedingung, dass dieser Rahmen irgendwie in der musikalischen und vielleicht poetischen Faktur zu erkennen wäre.

Ein abschließendes Beispiel soll zeigen, wie selbst das Thema „Stadt“ nur gleichsam als vorüberziehender Gast in der Musik und Dichtung von Städten Platz gefunden hat: nämlich in der Gattung des literarisch-musikalischen *Städtelobs*.⁴⁸ Bis zum 14. Jahrhundert waren musikalisch-poetische Apostrophierungen oder Beschreibungen von Städten in zwei ganz verschiedenen Gattungen zu finden: In der kirchlichen Heiligenliteratur, die seit *O Roma nobilis* (9./10. Jahrhundert) die Wirkungs- oder Begräbnisstätten ihrer Schutzpatrone feiert, und andererseits in der weltlichen „Straßenruf-Motette“ des 13. Jahrhunderts., in der Umweltklänge, Signale oder Rufe (z. B. „Fraises nouvelles!“) realistisch zitiert werden. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden für Musikvortrag bestimmte weltliche Dichtungen, die eine Stadt preisen. Das erste mir bekannte Werk dieser Art ist Johannes Ciconias Motette *O Padua, sidus praeclarum* (ca. 1408),⁴⁹ deren beschreibender Text weder liturgisch noch umweltrealistisch ist, sondern sich auf die humanistische Tradition des literarischen Städtelobs, z. B. von Leonardo Bruni, stützt. Weitere Kompositionen dieser Art im 15. Jahrhundert preisen Winchester, Florenz, Bern, Ravensburg, Siena; manche wurden als städtische Selbstdarstellungen notiert und vorgezeigt. Jedoch wurde diese Gattung im 16. Jahrhundert unter dem Einfluss der Höfe immer mehr für Zwecke des Fürstenlobs verwendet. Musikhistoriker haben die Gattung als „Staatsmotette“ bezeichnet und bereits auf das 15. Jahrhundert zurückgeführt, da die textlichen und musikalischen Stileme dieselben geblieben waren.⁵⁰ Doch ursprünglich war sie „Stadtmotette“ gewesen; erst im 16. Jahrhundert wurde sie von den Territorialherren adoptiert.

48 Näheres hierzu in einer geplanten Studie des Autors.

49 Ciconia 1984.

50 Dunning 1970; Schmidt 1994.

Bibliographie

I. Primärliteratur

Hans Rosenplüt: Hi in disem puchlein findet ir gar ein loblichen spruch von der erentreichen stat nurnberg (1447), Nürnberg 1490.

II. Sekundärliteratur

D'Accone, Frank: *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago 1997.

Belting, Hans/Blume, Dieter (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*. München 1989.

Burgess, Clive/Wathey, Andrew B.: *Mapping the Soundscape: Church music in English Towns, 1450–1550*. In: *Early Music History* 19 (2000), 1–46.

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung: *Wissenschaftsjahr-Zukunftsstadt/ Stadtklang/Mitmachen*. [www.wissenschaftsjahr-zukunftsstadt.de/stadtklang/mitmachen.html] (Zugang 12.3.2024).

Busch-Salmen, Gabriele: *Hausbesitz von Musikern um 1500*. In: Walter Salmen (Hrsg.): *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I. Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*. Innsbruck 1992, 59–70.

Carter, Tim: *Listening to Music in Early Modern Italy: Some Problems for the Urban Musicologist*. In: Tess Knighton und Ascención Mazuela-Anguita (Hrsg.): *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout 2018, 25–49.

Cattin, Giulio: *Formazione e attività delle cappelle polifoniche nelle cattedrali. La musica nelle città*. In: Girolamo Arnaldi und Manlio Pastore Stocchi (Hrsg.): *Dal primo quattrocento al concilio di Trento*. Vicenza 1981, 267–296.

Dunning, Albert: *Die Staatsmotette, 1480–1555*. Leiden 1970.

Fenlon, Iain: *Urban Soundscapes*. In: Iain Fenlon und Richard Wistreich (Hrsg.): *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Cambridge 2019, 209–259.

Gabrielli, Giulia: *Children's Processions in Tyrol (2023)*. In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/childrens-processions-tyrol> [12.03.2024].

Gherardi da Prato, Giovanni: *Il Paradiso degli Alberti (1389)*. Rome 1975.

Knighton, Tess/Mazuela-Anguita, Ascención (Hrsg.): *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout 2018.

Koppmann, Karl: *Kämmereirechnungen der Stadt Hamburg 1471–1500*. Hrsg. vom Verein für Hamburgische Geschichte, 4 Bde. und 10 Registerbde. Hamburg 1839–1905.

- Kusitzky, Thomas: *Stadt Klang Gestaltung: Konditionen einer neuen Entwurfs-, Planungs- und Entwicklungspraxis*. Bielefeld 2021.
- Lockwood, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*. Oxford 1984.
- Peters, Gretchen: *The Musical Sounds of Medieval French Cities: Players, Patrons and Politics*. Cambridge 2016.
- Pietzsch, Gerhard: *Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln. Quellen und Studien*. Köln 1966.
- Polk, Keith: *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*. Cambridge 1992.
- Salmen, Walter: *Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt*. In: Heinrich Appelt (Hrsg.): *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*. Internationaler Kongress Krems an der Donau. 20. bis 23. September 1976. Wien 1980, 77–88.
- Saucier, Cathérine: *Johannes Brassart's Civic Motet: Voicing the Biblical Topography of Medieval Liège*. In: *Acta Musicologica* 85, no. 1 (2013), 1–20.
- Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*. New York 1977; Ndr. als: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (NY) 1994.
- Scharrer, Margret: *Joyeuses entrées in den niederen Landen (2023)*. In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/joyeuses-entrees-den-niederen-landen> [12.03.2024].
- Schmidt, Thomas Christian: *„Carmina gratulatoria“ – Humanistische Dichtung in der Staatsmotette des 15. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 51/2 (1994), 83–109.
- Schwab, Heinrich W.: *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt: Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*. Kassel 1982.
- Senfl, Ludwig: *Das Geläut zu Speyer*. In: *Das Geläut zu Speyer (Ludwig Senfl) – Choral-Wiki (cpdl.org)* (11.3.2024).
- Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover (NH) 1998.
- Strohm, Reinhard: *Music in late medieval Bruges*. Oxford 1985.
- Strohm, Reinhard: *Music and urban culture in Austria: comparing profiles*. In: Fiona Kisby (Hrsg.): *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*. Cambridge 2001, 14–27.
- Strohm, Reinhard: *Bozen/Bolzano: Musik im Umkreis der Kirche (2014a)*. In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/bozen-bolzano-musik-im-umkreis-der-kirche> [12.03.2024].

- Strohm, Reinhard: Musik im Gottesdienst: Wien (2014b). In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/musik-im-gottesdienst-wien> [12.03.2024].
- Strohm, Reinhard u. a.: E. Musik in der Stadt (2016). In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/themen/e-musik-der-stadt> [12.03.2024].
- Strohm, Reinhard: Musiker in der Stadt (2020a). In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/musiker-der-stadt> [12.03.2024].
- Strohm, Reinhard: Schlaglicht: Dienstregelung der Salzburger Nachtwächter, 1503 (2020b). In: Birgit Lodes, Marc Lewon und Reinhard Strohm (Hrsg.): Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/kapitel-schlaglicht-dienstregelung-der-salzbuerger-nachtwaechter-1503> [12.03.2024].
- Wright, Craig: Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550. Cambridge 1989.
- Wustmann, Rudolf: Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. Bd. 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Leipzig und Berlin 1909 (die dreibändige Ausgabe mit Bd. 2 und 3 von Arnold Schering erschien 1926 bzw. 1941 in Leipzig).
- Žak, Sabine: Musik als „Ehr und Zier“ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss 1979.
- Zeibig, Hartmann Joseph (Hrsg.): Copey-Buch der gemainen Stat Wienn. 1454–1464 (Fontes rerum Austriacarum. Österreichische Geschichts-Quellen. Zweite Abtheilung. Diplomataria et acta 7). Wien 1853.

Reinhard Strohm
 19 Hunt Close
 Bicester, OX26 6HX, U.K.
reinhard.strohm@music.ox.ac.uk