

Jürgen Heidrich

Virtuosenkult um 1500: Zur Konstruktion künstlerischer Identität am Beispiel des Organisten Paul Hofhaimer

I Einleitung

Anders als bildende Künstler oder Literaten, deren Ruhm und Wertschätzung sich in der Regel vor allem auf die Zurschaustellung bzw. Publikation des fertigen (oder mitunter auch fragmentarischen) Produkts gründet (Portraits, Plastiken, Tafelbilder, literarische Erzeugnisse jeglicher Couleur), ist die Situation des Musikers – heute wie im Spätmittelalter – eine differenzierte: Es ist zu unterscheiden zwischen der ingeniosen bzw. intellektuellen Erschaffung samt nachfolgender Publikation des musikalischen Artefakts einerseits und dessen – davon unabhängiger – Exekution vor einem Auditorium, dessen eigentlicher Realisierung in einem performativen Akt also, andererseits.

Mit dieser Differenzierung einher geht die werkästhetische Einsicht, dass eine musikalische Komposition erst im Erklingen ihre eigentliche Gestalt annehme, ihren eigentlichen Werkbegriff rechtfertige. Mit Blick darauf wird die Fähigkeit, ein bereits vorhandenes Musikstück zu reproduzieren, zu interpretieren, die Autormeinung zu repräsentieren, ja, sich dem Ingenium des Komponisten so weit als möglich anzunähern und sich in seine Tonsprache, seine künstlerische Rhetorik so weit als möglich einzufühlen, im Verlauf der Musikgeschichte dem eigentlichen Schöpfungs- und Erfindungsprozess sukzessive zumindest gleichrangig zur Seite gestellt: Ja, man gewinnt angesichts des absurden Personenkults im heutigen kommerzialisierten Konzertbetrieb sogar den Eindruck, nicht die Komposition sei primär wichtig, sondern deren möglichst originelle und spektakuläre Zurschaustellung.

Auch die Suche nach Identitätsbildern und -entwürfen mit Blick auf die Verhältnisse um 1500 hat diese – seinerzeit freilich noch nicht so scharfe – Trennung von Komponist und Interpret als Denkfigur im Blick zu behalten; gleiches gilt für externe Parameter, die im weitesten Sinne der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zugehören, mit ihren historischen, sozialen, institutionellen, auch immanent kompositionsgeschichtlichen Implikationen.¹

¹ Die sozialmusikgeschichtliche, ästhetische und philosophische Tragweite dieses Phänomens dokumentiert anschaulich, freilich mit Blick auf neuzeitliche Verhältnisse, der von Otto Kolleritsch herausgegebene Sammelband *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*. Wien/Graz 2003 (Studien zur Wertungsforschung, Band 43).

II Biographie

Die biographischen Gerüstinformationen zu Leben und Wirken des Organisten und Komponisten Paul Hofhaimer sind rasch skizziert.² Dass er 1459 in Radstadt im Salzburger Land in eine dort angesehene Organistenfamilie hineingeboren wurde, lässt sich archivalisch belegen, dass er seine organistische Grundausbildung am Hofe Kaiser Friedrichs III. erhalten habe, geht indes einzig auf ein Lobgedicht des Conrad Celtis zurück, wird zwar seither kolportiert, ist aber als hinterfragungsbedürftig anzusehen. Wie auch immer: 1478 taucht Hofhaimer am Hofe Erzherzog Sigismunds von Tirol auf, wo er im September 1480 „In sein Lebtag bestellt“ wurde, nach modernem Verständnis also eine entfristete Dauerstelle innehatte.³ Auf dem Reichstag in Nürnberg 1481 sodann dürfte es zu einer ersten Begegnung mit den Herzögen Ernst und Albrecht von Sachsen gekommen sein; Hofhaimer hat diese, ungeachtet seiner festen Tiroler Bestallung, für mehrere Wochen nach Dresden begleitet und auch in späteren Jahren den Kontakt zur musikgeschichtlichen Peripherie des Reiches aufrechterhalten, wie durch Reisen nach Torgau zumindest 1495/1496 und 1518 belegt ist.⁴ 1486 reiste Hofhaimer, nun wiederum in Diensten Erzherzog Sigismunds, zur Königswahl des Habsburgers Maximilian nach Frankfurt, und die Reise sollte für seine weitere Karriere folgenreich werden: Denn kaum vier Jahre später versah er seinen Dienst im Gefolge des Königs, damit in einem Umfeld, das, gemessen an den sonstigen Bedingungen jedweder Musikpflege im deutschen Sprachgebiet, als elitär zu gelten hatte. Die bereits zu diesem Zeitpunkt europäische Strahlkraft der Kunst Hofhaimers ist etwa daran ablesbar, dass die Königin von Ungarn Beatrix von Aragón diverse Abwerbungsversuche unternahm.

Hofhaimer, nun *obrigster organist* des späteren Kaisers Maximilian I.,⁵ wurde in dessen Gefolge eine erhebliche Mobilität abverlangt, denn er war zunächst permanent auf Reisen, die ihn nachweislich nach Linz, Wels, Wien, Augsburg, Ulm, Konstanz, Füssen und Freiburg führten. *Wie ein Zigeuner* habe er durchs Land ziehen müssen, beklagte er sich selbstbewusst rückblickend in einem Brief vom 14. Mai 1525.⁶ Gewisse Stationen der Ruhe lassen sich erst im frühen 16. Jahrhundert ausmachen: 1504 übersiedelte Hofhaimer zunächst nach Passau, 1507 dann nach Augsburg,

² Noch immer maßgeblich im Blick auf die Biographie Hofhaimers sowie die Zusammenstellung einschlägiger Quellen ist trotz mitunter fragwürdiger Argumentation und Hypothesen: HANS JOACHIM MOSER: Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus. Stuttgart/Berlin 1929. 2. Aufl. Hildesheim 1966. Die nachfolgenden biographischen Gerüstinformationen sind sämtlich diesem Band entnommen.

³ WALTER SENN: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck 1954, S. 12.

⁴ MATTHIAS HERRMANN: Der Torgauer „Orgelkongreß“ und Paul Hofhaimer. In: Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Hg. von WALTER SALMEN. Innsbruck 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16), S. 169–178.

⁵ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 37.

⁶ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 60.

wo er bemerkenswerterweise, wie der Kaiser verfügte, *kainer handtierung dann allein der freyen kunst und unsers diennsts betragen*⁷ war, abgesehen von den dienstlichen Verpflichtungen demnach als freier Musiker lebte, was um 1500 ein beispielloses Privileg bedeutete und einer sozialmusikgeschichtlichen Sensation gleichkommt. Diese Informationen werfen bereits ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis zwischen Kaiser und Organist: Die unbedingte Verehrung des Musikers durch den Kaiser gipfelte schließlich im Ritterschlag samt der Verleihung eines eigenen Wappens zu Wien im Juli 1514.

Nach dem Tode Maximilians 1519 werden die Informationen spärlicher: Offenbar gab Hofhaimer seine Augsburger Wohnung auf, denn 1522 ist er in Diensten des Kardinals Matthäus Lang in Salzburg belegt, zugleich nahm er dort das Amt des Domorganisten wahr, mit dem Zugewinn einer weiteren Lebensrente. Offenbar aufgrund der schwierigen politischen Situation als Folge der Bauernkriege geriet Hofhaimer dennoch in eine prekäre Situation, wie ein Bittbrief an Kaiser Ferdinand I. nahelegt; im Jahre 1537 starb der Organist in Salzburg.

Die zeitgenössische Panegyrik ist kaum überschaubar: Paul Hofhaimer wurde aufgrund seines offenbar als ‚überirdisch‘ wahrgenommenen Orgelspiels mit Zeus und Homer verglichen, anderen erschien er im künstlerischen Range Albrecht Dürer als ebenbürtig, sogar als *musicorum princeps* schlechthin, der „in ganz Deutschland nicht seinesgleichen hat“, wurde er bezeichnet.⁸ Die Einschätzung auch der modernen Forschung, Paul Hofhaimer sei der bedeutendste Organist um 1500 gewesen, erscheint vor diesem Hintergrund konsequent.

III Identitätskonstruktion

Auf dieser biographischen Folie lassen sich nun diverse Zugänge im Blick auf die Konstruktion künstlerischer Identität beschreiten: Ohne weiteres wird klar, dass vom Denkmodell einer polyvalenten Identitätsbildung im Falle Hofhaimers auszugehen ist, wobei einzelne, dabei unterschiedlich zu gewichtende Facetten seiner Wirkmacht in den Blick zu nehmen sind: Hofhaimer als Komponist und als Virtuose, Hofhaimer als Lehrer und – so sei er vorläufig betitelt – als Humanist; schließlich ist seine Vita im Kontext von höfischen Ritualen, symbolischer Kommunikation, kaiserlichem Repräsentationsbedürfnis und absichtsvoller Selbstinszenierung zu beleuchten.

⁷ OTTO ZUR NEDDEN: Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur und Quellenbericht. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1932/1933) S. 24–32, S. 28.

⁸ So äußerte sich der Wiener Hofarzt Cuspinianus anlässlich einer *Te Deum*-Aufführung im Stephansdom zu Wien im Jahre 1515; zit. nach MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 26.

a Komponist

Wenn auch verschiedene, ideengeschichtlich motivierte systematische Perspektiven das historiographische Methodengerüst mittlerweile bereichern, so wird dennoch Musikgeschichte – wie sollte es auch anders sein – insbesondere als Kompositionsgeschichte verstanden. Denn auch um 1500 gewinnen Musiker Profil vor allem als Komponisten; ihr Ansehen, ihre Position in einer oft hierarchisch strukturierten Wahrnehmung, ist gegründet auf ihr kompositorisches Œuvre, nicht so sehr auf ihren möglichen Erfolg auch als ausübende, reproduzierende Virtuosen. Dies ist umso bemerkenswerter, als die meisten Komponisten im Rahmen ihrer Bestallung auch als Ensemble-Sänger tätig waren, diesbezüglich also ebenfalls hätten hervortreten können. Zumindest zwei Argumente für diese Situation lassen sich beibringen:

Einerseits bleibt die traditionelle mittelalterliche Hierarchisierung von *musicus* und *cantor* nach wie vor gültig.⁹ Der *musicus* ist der sozial angesehene verständige, musiktheoretisch im Rahmen der *septem artes liberales* geschulte Gelehrte; aufgrund der permanenten Durchdringung der zeitgenössischen Musiktheorie mit aktuellen Beispielkompositionen hat auch der Komponist als *musicus* zu gelten. Dem steht der *cantor* gegenüber, der als bloß ausübender Musiker tätig ist, dem jeglicher intellektueller Anspruch und Wissenshintergrund fehlt und der, nicht selten noch der sozial randständigen Schicht fahrender Spielleute und Gaukler zugehörig, unverständlich sein Instrument traktiert.

*Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia,*

heißt es unversöhnlich in den frühhochmittelalterlichen «Regulae rhythmicae».¹⁰

Der zweite Grund, warum Karrieremuster als bloße ausübende Musiker noch wenig ausgeprägt sind, liegt darin, dass um 1500 keine entsprechenden institutionalisierten Foren, etwa für einen reisenden Virtuosen, existieren, die Gelegenheit zur Präsentation eigener Fähigkeiten böten. Denn öffentliche, vom ‚Bürgertum‘ getragene Konzerthäuser oder Abonnementskonzerte gibt es noch nicht, ja, im Grunde gilt dies für das ‚Publikum‘ im emphatischen neuzeitlichen Sinne ebenfalls. Die Kirche kommt als Katalysator einer Solistenkarriere nicht in Betracht; es bliebe also lediglich der Adel, der freilich einem Virtuosen ein eher hermetisches denn öffentliches Wirkungsfeld bot. Die Formel ist einfach: Virtuosen werden gehört, Komponisten werden gelesen, d. h., deren Schöpfungen werden, als Notat, auch weit über ihren engeren Wirkungsradius hinaus rezipiert.

⁹ Instruktiv ist der diesbezügliche Artikel von ERICH REIMER: *Musicus – Cantor*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hg. von HANS HEINRICH EGGBRECHT. Wiesbaden 1972–2005, hier: 6. Lieferung, Herbst 1978, S. 1–13.

¹⁰ REIMER: *Musicus* (wie Anm. 9).

Überraschend schmal ist das erhaltene kompositorische Œuvre Hofhaimers. Es liegen vor: Gerade zwei geistliche, motettische Sätze, die in ihrer retrospektiven Dreistimmigkeit nicht mehr als ‚Durchschnittsware‘ sind. Zu verweisen ist sodann auf 20 gesicherte deutsche Lieder, die, kaum originell, mehrheitlich im stereotypen, damals populären Tenorliedsatz gehalten sind. Knapp die Hälfte dieser Stücke liegt zudem als Intabulierung, also als Instrumentalbearbeitung für Orgel, Laute oder Gesang vor. Ferner ist eine posthum in Nürnberg 1539 erschienene Odensammlung «*Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri*» zu nennen, auf die noch zurückzukommen sein wird. Und schließlich besitzen wir aus der Feder des bedeutendsten Orgelvirtuosen um 1500 genau vier (!) originale Orgelstücke, von denen zwei geistlich, zwei weltlich motiviert sind.

Auffällig ist an diesem Werkbestand der völlige Verzicht auf die ‚großen‘, zugleich kompositorisch ambitionierten Gattungen Messe und Motette. Und noch auffälliger ist die eindeutige, geradezu hartnäckige Verortung des Hofhaimer’schen Œuvres in einer vielleicht so zu bezeichnenden ‚deutschen‘ Musiktradition – wodurch implizit eine gewisse Opposition zur seinerzeit tonangebenden, dabei in Europa allgegenwärtigen Musik franko-flämischer Provenienz angedeutet wird. Gemeint sind die auf dem sogenannten *Fundamentum organisandi* stehende spezifisch deutsche Tradition des liturgischen Orgelspiels, sodann das Tenorlied, das als genuin deutscher Beitrag im Kanon musikalischer Gattungen um 1500 gilt, schließlich auch die Humanistennode, die als didaktisches Instrument vor allem im deutschen Schulwesen praktisch während des gesamten 16. Jahrhunderts gepflegt wurde.

b Virtuose

Damit steht insgesamt fest: Das quantitativ wie qualitativ sehr überschaubare kompositorische Œuvre kann keineswegs für den exorbitanten Ruf Hofhaimers verantwortlich gewesen sein. Selbst wenn gewisse Verluste musikalischer Quellen in Rechnung gestellt werden, deutet sich auf Grundlage dieses Befundes bereits an, dass im Falle Hofhaimers die Emanzipation des Interpreten gegenüber dem komponierenden Musiker Gestalt annimmt, damit ein sozialgeschichtlicher Gegenentwurf, wonach der insbesondere ausübende, in der Regel auch reisende Musiker als künstlerische Identität Profil gewinnt.

Diese Perspektive bezeugen zahlreiche Dokumente: Tatsächlich beschwören die zeitgenössischen Stimmen das performative, nicht aber das kompositorische Potenzial Hofhaimers; ausschnitthaft sei aus dreien zitiert:

Nach Othmar Luscinius (1536) habe Hofhaimer als Erneuerer der Musik schlechthin zu gelten, der mit seinem gottesdienstlichen Orgelspiel das Ohr des Kaisers immer wieder aufs Neue verzaubert habe, dies weder durch Weitläufigkeit, noch durch flüchtige Kürze:

Alles floß in weitem Strome von ihm aus, wo er nur Hände und Sinn auf etwas richtete. Nichts erscheint nüchtern. Kalt ermattend in jener engelhaften Harmonie; vollblütig, in offenem Strome erglüht alles und ist voller Kraft. Wunderbar ist seine Fingerfertigkeit, doch ohne der Majestät seiner musikalischen Gestaltung zu schaden. Es genügt ihm nicht, wenn etwas gelehrt klingt. Es soll auch Anmut und Lieblichkeit dabei sein. [...] Er ist so unendlich mannigfaltig, daß man ihn jahrelang spielen hören kann und sich nicht so sehr wundert, woher der Ozean alle Flüsse speist, als woher jener all seine Weisen nimmt.¹¹

Die hier verwendete Wassermetapher könnte antike Wurzeln haben: Horaz etwa hatte Pindars Stofffülle in einer Ode (4,2) mit ähnlichen Worten besungen.

Das Sprachhafte-Rhetorische des Hofhaimerschen Spiels betont dagegen Fantino Memmo (1515):

Denn wer kann sorgfältiger die Orgel schlagen und sich durch sicheren, klaren Fingersatz gelehrter auf ihren Tasten bewegen? Sieht man von den Sprachlauten ab, so glaubt niemand, die Töne, die deine Hände hervorzaubern, unterschieden sich vom Gesang der Menschenstimme. Man sagt, du füllest alle Tonarten so aus, daß du die großen erhaben, die weichen süß, die gemäßigten sanft spielst, und mit wunderbarer Anmut den ganzen Liedertext mit dem Affekt zusammenschmelzen läßt.¹²

Und Joachim Vadian, dem wir die ausführlichste biographische Skizze verdanken, notierte 1517, indem er das liturgische Orgelspiel in den Fokus rückte:

Außerdem weiß er einen Cantus planus, den man heute ‚Choral‘ zu nennen pflegt, in der Abwechslung und Lieblichkeit des musikalischen Satzes, schließlich auch im Unterschied der Takte und der Mensur so verschiedentlich zu gestalten, daß, wenn man von jemand sagen könnte, er tue dasselbe lieblicher und mit größerer Abwechslung, ich diesen nicht mehr zu den Menschen rechnen könnte, sondern ihn weit über die menschliche Natur stellen müßte.¹³

Alles in allem handelt es sich um die erwartete Ansammlung poetisierender Topoi: Permanent wird Hofhaimers Ruhm beschworen, sein organistisches Können gefeiert, sein Genie als exzeptionell beschrieben. Einerseits verwischt die topische Nivellierung einschlägige charakterliche Wesensmerkmale unseres Protagonisten, andererseits ist deren Dichte und weitgehend übereinstimmende Tendenz aussagekräftig.

Von dem schmalen Bestand an Orgelmusik Hofhaimers war schon die Rede. Gerade weil um 1500 die Praxis, Orgelsätze zu kodifizieren, durchaus bereits üblich ist (spätestens seit dem Buxheimer Orgelbuch des späteren 15. Jahrhunderts existieren repräsentative Sammlungen), wirken die lediglich vier erhaltenen Stücke des weitgerühmten *musicorum princeps* in hohem Maße irritierend. Schlimmer noch: Das, was an Orgelstücken überliefert ist, erscheint – analog zur Vokalmusik – ebenfalls nicht geeignet, Hofhaimer überdurchschnittliche kompositorische Fähigkeiten zu

¹¹ Zit. nach der Übersetzung von MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 30.

¹² MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 41.

¹³ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 43.

bescheinigen. Und noch verstörender ist ein anderer Umstand: Sie dokumentieren nicht einmal Hofhaimers exorbitantes virtuoses Potenzial, denn es handelt sich im Grunde um ‚Allerweltswerke‘, die, statisch-formelhaft angelegt, jene auf einem klar vorgegebenen Katalog von Kolorierungsvarianten aufbauende Technik des Umspielens einer vorgegebenen choralen Melodie vorführen, die nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in den sogenannten «Fundamenta organisandi», förmlichen Lehrwerken zur Erlernung des liturgischen Orgelspiels, entwickelt wurde.¹⁴

Die Frage lautet also: Was genau war es, das die Zeitgenossen in derartige Ver-zückung gesetzt hat und Hofhaimers Ruf eines Orgelmeisters begründete, der – laut Cuspinian – „in ganz Deutschland nicht seinesgleichen habe“? Die Antwort ist ebenso schlicht wie alternativlos: Hofhaimer dürfte an der Orgel ein begnadeter Improvisator gewesen sein, fähig, ad hoc brillante Orgelstücke geistlicher wie weltlicher Couleur zu extemporieren und eine – durchaus verständige – Zuhörerschaft in ehrfürchtiges Staunen zu versetzen.

Bis heute zählt ja die Kunst der Improvisation zu den vornehmsten Tugenden eines Organisten: Womöglich lässt sich aus dem Quellenbefund ex negativo herauslesen, dass Paul Hofhaimer ein früher exponierter Repräsentant dieser Kunst gewesen ist. Eben die Kunst, über einer vorgegebenen Choral- oder Liedstimme zu improvisieren, dürfte die eigentliche exzellente Fähigkeit Hofhaimers gewesen sein, indem er die Möglichkeiten eines im Grunde starren didaktischen Musizier- und formelhaften Werkverständnisses bis an die Grenzen ausgeschöpft hat.

So hat vielleicht das zuvor zitierte Privileg Maximilians, wonach Hofhaimer *allein der freyen kunsst* zu leben zugebilligt wurde, im Sinne einer neuartigen musikalischen Identitätsbegründung noch eine subtile Nebenbedeutung: Es fügte sich jedenfalls schön ins Bild, wäre in der Formulierung auch Hofhaimers besondere künstlerische Freiheit angedeutet, infolge seiner außerordentlichen Begabung zu extemporieren und womöglich ‚ingeniös‘ anmutende Improvisationen aus der *freyen* Erfindung zu schöpfen, ohne sich dem ansonsten standardisierten *Procedere* unterwerfen zu müssen, ein Stück zunächst schulmäßig zu „komponieren“ respektive zu „notieren“.

c Humanist

Wesentliche Beiträge zur Identitätsstiftung des ‚Musikers‘ Paul Hofhaimer lieferte – die zuvor vorgetragenen Ausschnitte deuteten es bereits an – die zeitgenössische humanistische Panegyrik. In der Tat ist es beinahe ausnahmslos das Schrifttum der Humanisten: Durch deren Widmungsvorreden, Dedikationsepistel, Gratulationsge-

¹⁴ Vgl. dazu einleitend: WILLI APEL: *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington 2. Aufl. 1997, bes. S. 45–71; CHRISTOPH WOLFF: *Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen*. In: *AfMw* 25,3 (1968) S. 196–222; dort weitere Hinweise auf Literatur und Editionen.

dichte, Wappensprüche, Epitaphien, Briefe, Bildinschriften etc. gewinnt Hofhaimers Identität Konturen. Es gibt praktisch keine literarische Gattung, die zum Zwecke von Hofhaimers Ruhmesverbreitung nicht bemüht worden wäre. Kaum nennenswert sind dagegen zeitgenössische Quellen abseits der topischen Humanistenpanegyrik, in der gleichwohl, wie zuvor schon veranschaulicht, musikalische oder biographische Aussagen wenig konkret erscheinen.

Offenbar hat Hofhaimer sehr gezielt die Nähe gelehrter Literaten gesucht: Gern umgab er sich und korrespondierte mit Humanisten wie Johannes Stomius, Conrad Celtis, Joachim Vadian, mit dem er in einen Briefwechsel trat, Philipp Gundelius, Richard Sbrulius, Willibald Pirckheimer u. a.¹⁵ Ja, Hofhaimer hat seine Position unter den Humanisten regelrecht und absichtsvoll inszeniert: Er erteilte selbst Aufträge für entsprechende Texte, hielt die Autoren dort, wo ihm gewisse Formulierungen nicht angemessen zu sein schienen, nicht ohne anmaßliches Selbstbewusstsein zur Modifizierung an, lancierte unter seinen humanistischen Korrespondenzpartnern eitel Mitteilungen über den eigenen Ritterschlag oder sonstige persönlichen Erfolge.¹⁶ In der vorhin bereits erwähnten Odensammlung «*Harmoniae Poeticae Pauli Hofheimeri*», zwei Jahre nach dem Tode des Virtuosen publiziert, kulminiert das Bemühen um einen selbst gesteuerten und absichtsvoll inszenierten Memoria-Kult. Denn den eigentlichen 35 eigenen Odenvertonungen vorgeschaltet ist ein sogenannter «*Libellus plenus doctissimorum virorum de eodem Domino Paulo testimoniis*» mit insgesamt über 20, zum Teil jahrzehntealten Panegyriken, die nun in einer postumen Gesamtwürdigung, gleichsam als ein wirkmächtiger autoritativer Nachruf aus dem Munde der führenden Gelehrten, gebündelt publiziert werden: Fraglos ist der «*Libellus*» die Hauptquelle für die Betrachtung Hofhaimers durch die humanistische Brille.¹⁷

Werfen wir noch einen Blick auf die musikalische Gestalt der Humanistenode. Sie diente in der Schulausbildung als didaktisches Instrument, um die komplexen antiken Metren, mehrheitlich diejenigen des Horaz, mithilfe musikalischer Verläufe besser zu memorieren. Zugrunde liegt das Prinzip, metrische Längen durch eine – immer die gleiche – lange Note, metrische Kürze dagegen durch eine – wiederum immer gleiche – kurze Note darzustellen, d. h. die musikalischen Sätze kennen überhaupt nur zwei Notenwerte; diese schreiten gleichzeitig in allen Stimmen fort. Das Resultat ist ein satztechnisch recht anspruchsloser homorhythmisch-akkordischer Satz, der mit der gleichzeitigen hochentwickelten komplexen Kunst der Franko-Flamen kaum etwas zu tun hat. Ähnlich wie bei den sonstigen Kompositionen Hofhai-

¹⁵ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 36–44 u. ö.

¹⁶ Vgl. etwa den Briefe an Vadian vom 6. November 1515: Abdruck bei MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 37f.; siehe dazu auch: Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen. Hg. von ERNST ARBENZ Band 2. St. Gallen 1891 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte. Band 25,2), S. 431, 435, 342.

¹⁷ Vgl. dazu: JOCHEN REUTTER: Der *Libellus plenus doctissimorum virorum de eodem D. Paulo testimoniis* in den *Harmoniae Poeticae Paul Hofhaimers* als Zeugnis humanistischer Gelehrsamkeit. In: Heinrich Isaac (wie Anm. 4), S. 113–124.

mers beobachten wir auch hier einen eher überschaubaren Einsatz kompositorischer Originalität: Freilich wird die von Hofhaimer unvollendet hinterlassene, von Ludwig Senfl komplettierte und posthum publizierte denkmalhafte Sammlung durch ihren humanistischen Kontext nobilitiert, ganz im Sinne eben einer humanistisch-memorialen Inszenierung.¹⁸

Mit dem Rekurs auf die didaktisch, nicht so sehr künstlerisch motivierte Humanistenode sei eine weitere Facette der Hofheimer'schen Identität wenigsten noch knapp angesprochen: nämlich sein Selbstverständnis als Lehrer. Bereits sehr frühe Dokumente belegen, dass sich Hofhaimer der Ausbildung von Orgelschülern offenbar in besonderer Weise widmete: Als Ergebnis der erwähnten Begegnung mit den sächsischen Herzögen auf dem Nürnberger Reichstag etwa kommt im Jahre 1516 ein Kontrakt zustande, wonach sich Hofhaimer verpflichtete, zwei Knaben *In Vnderhaltung der Chost auch gepurlicher notturftiger Klayder sambt den Hemden und schuchen [...] zway gantze Jar lang In der Chunst des Orgelschlagens getreulich vnd fleißiglich zu unterrichten*.¹⁹ Die pädagogischen Bemühungen Hofhaimers werden jedenfalls auch in der humanistischen Panegyrik ausgiebig gewürdigt, wobei immerhin auffällig ist, dass eine Quelle demgegenüber in der Absicht elitärer Distanzierung betont, dass Hofhaimer als Autodidakt seine Fähigkeiten erlangt habe. Groß dürfte also im Ganzen die Schar derjenigen gewesen sein, die bei ihm zu lernen sich einstellten. Wenn sich auch das jeweilige Schüler-Lehrer-Verhältnis formal kaum präzisieren, noch weniger aber inhaltlich bestimmen lässt, so kennen wir heute doch eine ganze Reihe von Organisten, die sich explizit in die Tradition des Hofheimer'schen Orgelspiels stellten. Der Humanist Othmar Luscinius bestätigt nicht nur, dass Hofhaimer „eine stattliche Zahl von Schülern ausgebildet“ habe, sondern er bezeichnet diese auch förmlich als „Paulomimen“, darunter sind etwa Hans Kotter, Wolfgang Grefinger oder auch Hans Buchner.²⁰ Vor dem Hintergrund der beschriebenen Neigung Hofhaimers zur publikumswirksamen Selbstinszenierung, dürfte jedenfalls die Idee, durch konsequente (und kritische) Ausbildung etlicher Schüler die eigene Kunst gewissermaßen in die Zukunft zu transferieren, als vergleichbarer Akt prospektiver Identitätssicherung verstanden werden. Und dass Hofhaimer die ihm gewidmete Panegyrik letztlich in einem Odendruck unterbringen ließ, einem Schulbuch also, dem man eine verhältnismäßig starke und gesicherte Verbreitung im intellektuellen Milieu unterstellen konnte, ist überdies ein raffinierter medialer Schachzug.

¹⁸ REUTTER: Libellus (wie Anm. 17), S. 113–124.

¹⁹ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 45.

²⁰ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 30.

d Der Kaiser und der Musiker

Maximilians Repräsentationsbedürfnis ist evident, seine Bemühungen um die absichtsvolle Konstruktion einer spezifischen Herrscheridentität, die spätmittelalterliche wie renaissancehaft-frühneuzeitliche Züge gleichermaßen aufwies, ist bereits vielfach thematisiert worden.²¹ Mit Blick auf unsere Fragestellung ist hier lediglich daran zu erinnern, dass Maximilians Selbstinszenierung in einem künstlerisch-literarisch-musikalischen Milieu besondere Bedeutung zukommt. Paul Hofhaimer, so legen die Quellen nahe, hat sich diesbezüglich bereitwillig funktionalisieren und instrumentalisieren lassen. Seine Identität war konsequent eingebettet in einschlägige kaiserliche Ritual- und Repräsentationsmuster, im Sinne einer Überlagerung der personalen durch eine soziale Identität.

Einerseits erscheinen Hofhaimers Karriereplanung und die Verortung seiner Wirkstationen in den politischen und geistigen Zentren der Zeit geradezu standardisiert, denn auch seine zeitgenössischen Komponistenkollegen suchten sich selbstverständlich in einem adligen Milieu zu positionieren, mit der Aussicht auf sozialen Aufstieg oder doch wenigstens auf Begründung eines Patronageverhältnisses. Andererseits erscheint die plakative Positionierung in kaiserlich-höfischen Repräsentationsmechanismen für Hofhaimers Identität geradezu konstitutiv. Das bestätigt ein Blick auf zeitgenössische ikonographische Quellen, in denen Hofhaimer präsent ist wie kaum ein zeitgenössischer Musiker; selbst von den berühmtesten Komponisten besitzen wir in der Regel keine Darstellung. Im Falle Hofhaimers erleben wir hingegen eine ausgeprägte Inszenierung respektive Selbstinszenierung in unterschiedlichen Bildkategorien.

Zu verweisen ist auf eine berühmte Portrait-Zeichnung von Albrecht Dürer: Man hat mitunter gegargwöhnt, ob die dargestellte Person tatsächlich Hofhaimer sei, doch im Verbund mit den anderen Bildquellen wirken solche Zweifel kaum schlüssig. Ein weiteres Portrait von Lucas Cranach, das in einem Gedicht erwähnt wird, ist heute offenbar verschollen.²²

Wesentlich interessanter ist die bekannte Darstellung einer Maximilians-Messe von Hans Weiditz, die Hofhaimer beim gottesdienstlichen Orgelspiel, also im politisch-liturgischen Kontext zeigt. Es ist hier nicht der Ort, die komplexe Konstruktion kaiserlicher Rituale und die effektvoll inszenierten Bildelemente mit ihren symbolischen Kommunikationsabsichten in Breite abzuhandeln. Doch ist bemerkenswert, dass, im Gegensatz zum vermutlich ebenfalls anwesenden Hofkomponisten Heinrich Isaac, Hofhaimers individuelle Züge klar erkenn- und identifizierbar sind.

²¹ Vgl. dazu nur etwa: THOMAS SCHAUERTE: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. München/Berlin 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien. Band 95), S. 33–41; sowie jüngst: LARRY SILVER: Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton/Oxford 2008.

²² MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 46.

Schließlich ist auf die Darstellung im sogenannten «Triumphzug» von Hans Burgkmair zu verweisen. Hofhaimer erscheint, exponiert und als einziger Musiker auf einem eigenen Wagen, eingebunden in das kaiserliche Bedürfnis nach höfischer Repräsentation und künstlerischer Nobilitierung, instrumentalisiert im Sinne eines exaltierten Herrscherlobs.

Ein noch stärker differenziertes Charakterbild zu zeichnen, erscheint problematisch. Dass Hofhaimer, seinem Dienstherrn gleich, eine gewisse Neigung zu repräsentativem, vielleicht sogar luxuriösem Lebenswandel entwickelte, lässt sich aus den Quellen herauslesen: Er hatte mehrere Häuser und sukzessive vier Frauen, erkennbar war sein Bemühen, auch abseits der eigentlichen Profession seinen Wohlstand zu mehren, sein Auftritt in durchaus auffälligem Gewand dokumentiert Eitelkeit wie Selbstbewusstsein gleichermaßen. Ungeachtet seiner ständigen Sorge um angemessene Wirkung und Außendarstellung, scheint er bisweilen durchaus selbstgefällig, unbescheiden und anmaßend gewesen zu sein, was gewisse Wendungen in der Korrespondenz nahelegen. Ob in dem Namenszusatz *unwürdiger Ritter* einer Wiener Liederhandschrift unverhohlene Kritik anklingt, muss offen bleiben.²³

Alles in allem ist eine mit Blick auf die Zeit perfekte und umfassende mediale Präsenz in Schrift, Bild und Klang zu konstatieren, wobei unterschiedliche Strategien der Selbstdarstellung eingesetzt werden. Diese Präsenz vermittelt uns eine ambivalente Künstleridentität, die sich einerseits unter streng hierarchisch strukturierten Abhängigkeits- und Oboedienzbedingungen entfaltete. Signifikant ist andererseits die neuartige und musikgeschichtlich folgenreiche Emanzipation als *freyer* Virtuose, mithin eine wirkmächtige Identität, in der die Relationen zwischen Ingenium, Improvisation, Komposition und Reproduktion neu vermessen werden.

²³ MOSER: Hofhaimer (wie Anm. 2), S. 29.