

## „Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst“ oder die Säulen des Jubal\*

Die ersten Literaturempfehlungen eines Doktorvaters oder einer Doktormutter sind besonders prägend. Als junge Wissenschaftlerin oder als junger Wissenschaftler ist man begierig, auf möglichst direktem Weg in die Forschung zum eigenen Großprojekt einzutauchen. Mein Doktorvater Franz Körndle nannte mir als ersten Titel Bertha Antonia Wallners Studie *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst* aus dem Jahr 1912.<sup>1</sup> Vermutlich wusste er bis zur Lektüre dieses Beitrags nicht, was er mit seiner Empfehlung, die zu diesem Zeitpunkt wohl nicht ganz ernst gemeint war, anrichtete. Das Thema dieses Buchs, Steintische des 16. Jahrhunderts mit eingezätzten Noten, ließ mich seither nicht los, und so scheint es geradezu folgerichtig, dass in einem Franz Körndle gewidmeten Heft ein Text zu geätzten Musikalien erscheint.<sup>2</sup>

Wallners Dissertation – sie war die erste Frau, die in München im Fach Musikwissenschaft promoviert wurde<sup>3</sup> – ist in der musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft des frühen 20. Jahrhunderts aus vielerlei Gründen einzigartig, denn sie ist viel mehr als eine akribische Dokumentation einer extravaganten Gruppe von Musikalien: Es handelt sich um eine ausführliche Studie über das Musikleben im 16. Jahrhundert. Lange Passagen beleuchten das kompositions- und sozialgeschichtliche Umfeld der „Liedertische“ und die Autorin betreibt gleichermaßen Grundlagenforschung im engeren Sinn. Das verdeutlicht auch der Blick in den Nachlass der Musikwissenschaftlerin, der in der Bayerischen

---

\* Für die zahlreichen hilfreichen Anmerkungen gilt mein herzlicher Dank Stefanie Maier, Clara Reinecke und Bernhold Schmid.

<sup>1</sup> Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst*, München 1912.

<sup>2</sup> Die Doktorarbeit des Autors dieses Textes ist inzwischen erschienen: Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, München 2018.

<sup>3</sup> Anonym, Art. „Wallner, Bertha Antonia“, in: *Kürschners deutscher Musiker-Kalender 1954. 2. Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons*, hrsg. von Hedwig Mueller von Asow, Berlin 1954; Alfons Ott, Art. „Wallner, Bertha Antonia“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 177f.; Anonym, Art. „Wallner, Bertha Antonia“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001, 2. Aufl., S. 44.

Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird.<sup>4</sup> In den Jahren 1907 bis 1909 fragte sie (wohl auf Verdacht und deshalb oft erfolglos) postalisch bei Museen in ganz Europa an, ob sich in deren Beständen für sie interessante Objekte befänden. Auf diese Weise gelang es ihr, einen umfangreichen Katalog der erhaltenen Steinplatten des 16. Jahrhunderts zu erstellen, in die Noten eingearbeitet wurden. *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst* ist eine Studie, die heute, in einer Zeit, in der Fragen der Materialität vermehrt in den musikwissenschaftlichen Forschungsfokus rücken, bemerkenswerte Aktualität gewinnt. Umso erstaunlicher ist, dass in den vergangenen Jahren nur wenige Arbeiten erschienen sind, in denen die geätzten Tische genauer diskutiert werden.<sup>5</sup>

In der Literatur wurden die Steintische des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts häufig als Kuriosität wahrgenommen. Neuere Forschung kommt in der Regel eher aus dem musealen Bereich als aus der akademischen Musikwissenschaft, in der die Objekte zwar regelmäßig erwähnt, jedoch selten eingehend in den Blick genommen werden.<sup>6</sup> Die beiden einzigen neueren Einzelbetrachtungen zum Tisch in Kassel (Tab. 1, Nr. 13) und zur Platte aus Rosegg in Oberösterreich (Tab. 1, Nr. 3) stammen aus den Fächern Kunstgeschichte<sup>7</sup> und Theologie<sup>8</sup>. Wertvolle Erschließungsarbeit wurde in den vergangenen Jahren im Rahmen des Projekts *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) geleistet.<sup>9</sup> Vor allem die Einordnung der Objekte in das Spannungsfeld von Musik und Material, von Ephemeralität und Beständigkeit ist bislang kaum erfolgt. Dieser Beitrag versucht, die Musiktische in den ideen- und materialgeschichtlichen Kontext ihrer Zeit einzuordnen. Dabei wird deutlich, dass die Objekte Teil eines vielschichtigen

<sup>4</sup> D-Mbs BSB-Hss Wallneriana.

<sup>5</sup> Eine Ausnahme stellt hier der Liedertisch in Kassel dar: Irmtraud Baier, *„Musica noster amor!“ Der Musiktisch des Landgrafen Moritz von Hessen*, Kassel 2014.

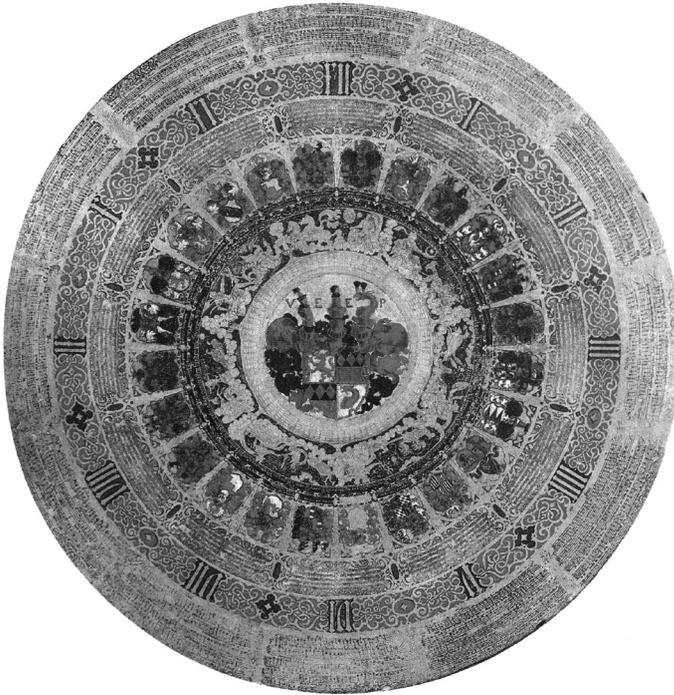
<sup>6</sup> So etwa im Fall des Stuttgarter Tisches: Joachim Kremer, „Englische Musiker am württembergischen Hof in Stuttgart. Musikermobilität und der strukturelle Wandel der Hofkantorei um 1600“, in: ders., Söhnke Lorenz und Peter Rückert (Hrsg.), *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld* (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte, Bd. 15), Ostfildern 2010, S. 235–256; Dörte Schmidt, „Zwischen Wissen, Repräsentation und Kommunikation. Moritz von Hessen-Kassel und die Bedeutung der Musik für das Herrscherbild der Zeit“, in: ebd., S. 279–298; Thomas Schmidt-Beste, „Eine Randerscheinung. Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600“, *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), S. 108–132; zum Forschungsstand mit Blick auf die Steinätzung im Allgemeinen: Christine Steininger, „Steinätzplatten – ein Forschungsbericht“, *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 59 (2013), S. 637–654.

<sup>7</sup> Baier, *„Musica noster amor!“*.

<sup>8</sup> Yvonne Silke Jäger, *Die Steinätzung von Rosegg. Ein Beitrag zur Ars moriendi des 16. Jahrhunderts*, Diplomarbeit, Universität Wien 2010.

<sup>9</sup> Mein herzlicher Dank gilt Dr. Helmut Lauterwasser für seine freundliche Unterstützung und die informativen Gespräche.

Diskurses sind, der nach den Ursprüngen der Musik und ihrer grundlegenden Natur fragt. Sie sind also weit mehr als ein Kuriosum oder ein gescheitertes medientechnologisches Experiment, sondern ein wichtiger Beitrag zu einer europaweit geführten Debatte um die Fundamente von Kunst und Musik.



*Abb. 1: Caspar von der Sitt, Passauer Liedertisch, 1590, Sammlung alter Musikinstrumente, Kunsthistorisches Museum Wien.*

## Musiktische

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erfreuten sich steinerne Platten, in die Verzierungen eingätzt wurden, insbesondere im süddeutschen Sprachraum zunehmender Beliebtheit. Bei der Ätzung in Stein wurde ein Muster mit einem wasserabweisenden Abdecklack auf eine geschliffene Steinplatte aufgetragen und die Platte mit einem Wachsrand gerahmt. In die so entstandene Wanne wurde Säure aufgebracht, die den nichtlackierten Stein abtrug. Diese vertieften Bereiche wurden oft naturbelassen, mitunter auch schwarz ausgemalt, um die auf den aus-

geätzten Stegen aufgetragenen Kolorierungen besser sichtbar werden zu lassen.<sup>10</sup> Die Steinätztechnik, die Jahrhunderte später zur Herstellung von lithografischen Druckplatten angewendet wurde, kam in der Zeit um 1600 für ganz verschiedene Objektarten zum Einsatz. An erster Stelle sind hier sicherlich Grabsteine und Sonnenuhren zu nennen. Tische waren nur einer von vielen Verwendungskontexten für diese Form des Kunsthandwerks und nur auf einem Bruchteil der erhaltenen Tische sind Noten abgebildet. Viele Tafeln beschränken sich auf die Darstellung von Kalendarien und Sinnsprüchen oder bilden vollwertige Astrolabien nach. Musiktische, also Tische mit Noten, sind folglich lediglich eine Variante einer im oberdeutschen Raum verbreiteten Kunsthandwerkstradition. Aber gerade deshalb sind sie wertvolles Dokument eines Musiklebens, das eng mit den bildenden Künsten verbunden war.

Zeitgenössische Betrachter eines Musiktischs konnten um eine rechteckige oder runde Steintafel platziert essen, trinken, spielen, lesen und eine oder mehrere mehrstimmige Kompositionen singen oder spielen. Insgesamt ist die Existenz von 18 Liedertischen belegt, von denen jedoch einige zerstört oder verschollen sind (Tab. 1). Die älteste erhaltene geätzte Steinplatte mit Noten, die als Tisch Verwendung fand, datiert auf das Jahr 1567. Sie wird heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt. Es handelt sich um eine Tafel, die anlässlich der Silberhochzeit des Nürnberger Patrizierpaares Ursula und Stefan II. Praun angefertigt wurde (Tab. 1, Nr. 2).<sup>11</sup>

Während der Künstler des Praun'schen Tisches unbekannt ist, treten beim Blick auf das sonstige Objektcorpus vor allem zwei Namen hervor: Andreas Pleninger und Caspar von der Sitt.<sup>12</sup> Beide Künstler vereint eine für das späte 16. Jahrhun-

<sup>10</sup> Für eine genaue Beschreibung des Verfahrens siehe: Alois Kieslinger, „Steinätzungen in Oberösterreich. I. Teil: 16. und 17. Jahrhundert“, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1967, S. 73–105, hier S. 74; Alice Bethe-Kränzer, Art. „Ätzung“, in: *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1 (1937), Sp. 1223–1226, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89222>> [abgerufen am 31.8.2019].

<sup>11</sup> Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventarnummer: HG9412; Eine Abbildung des Objekts ist in der Onlinedatenbank des Germanischen Nationalmuseums zugänglich: <<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG9412>> [zuletzt abgerufen am 19.8.2019]; Katrin Achilles-Syndram, Bernd Mayer und Rainer Schoch (Hrsg.) *Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett*, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 3.3.–15.5.1994, S. 370f.

<sup>12</sup> Reinhard Folk, P. Altman Poetsch, „Die Bildvorlagen der Kalendertische des Andreas Pleninger“, *Jahrbuch der Gesellschaft für Landeskunde und Denkmalpflege Oberösterreichs* 161 (2016), S. 47–120; Dies., „Die Bildvorlagen der Epitaphien Andreas Pleningers“, *Jahrbuch der Gesellschaft für Landeskunde und Denkmalpflege Oberösterreich* 159 (2014), S. 181–234; Reinhard Folk, „Der steinerne Kosmos des Andreas Pleninger (1555–1607). Astronomie und Zeitmessung um 1600“, in: Gudrun Wolfschmidt (Hrsg.), *Astronomie in Franken. Von den Anfängen bis zur modernen Astrophysik. 125 Jahre Dr. Karl Remeis-Sternwarte Bamberg*

dert nicht untypische Bildungsbiografie: Der gebürtige Regensburger Pleninger war Schüler des dortigen Gymnasium Poeticum, wo er vermutlich auch seine musikalische Ausbildung als Organist erhielt.<sup>13</sup> Unklar ist, wann Pleninger nach Nürnberg übersiedelte, wo er in der zweiten Hälfte der 1570er-Jahre erste Platten im Steinätzverfahren fertigte. Zwischen 1585 und den späten 1590er-Jahren war er als Organist in Gmunden (Oberösterreich) angestellt. Auch in dieser Zeit setzte er seine Tätigkeit als Steinätzer fort, fokussierte sich aber offenbar vor allem auf Grabsteine. Ebenfalls aus seiner Gmundener Zeit stammt eine Orgeltabulatur mit Pleningers Namen, die heute in der Regensburger Proskebibliothek aufbewahrt wird (D-Rp, C 119).<sup>14</sup> Im Jahr 1599 musste der Protestant Pleninger Oberösterreich verlassen und kehrte nach Regensburg zurück, wo er sich weiter der Steinätzkunst widmete.

Über die Biografie von Caspar von der Sitt ist wenig mehr bekannt, als dass er wie Pleninger Protestant war.<sup>15</sup> Doch auch er scheint mindestens über grundlegende humanistische Bildung verfügt zu haben. Er tritt zum ersten Mal in den Rechnungen seiner Heimatstadt Amberg in Erscheinung und auch seine Übersiedelung nach Passau um das Jahr 1590 lässt sich zunächst nur aus Archivalien erschließen. Anders als Pleninger war Sitt wohl kein ausgebildeter Musiker. Er bezeichnet sich selbst als „kaiserlicher Notar“, wobei es für eine derartige Tätigkeit keine archivalischen Belege gibt.<sup>16</sup> Widmungsträger, Adressaten und auch Auftraggeber der Liedertische Sitts waren (wie bei Pleninger) geistliche und weltliche Würdenträger gleichermaßen. Von der Sitt fertigte Musiktische für Kurfürst Friedrich von der Pfalz, den bayerischen und den württembergischen Herzog, den Rat seiner Heimatstadt Amberg, für den Abt des Reichsstifts Kaisheim und den Passauer Bischof. Die Aufzählung liest sich wie das *who-is-who* des süddeutschen Adels gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Dass Sitt keineswegs immer auf Auftrag produzierte, sondern durchaus in Vorleistung ging, zeigen die schwierigen Verhandlungen um den heute in Berchtesgaden befindlichen Tisch für Wilhelm V.<sup>17</sup> Die sieben erhaltenen Sitt'schen Musiktische, die alle aus Solnhofen

---

(1889) (Nuncius Hamburgensis, Bd. 31), Hamburg 2015, S. 115–138; Alois Kieslinger, „Der Steinätzer Andreas Pleninger und sein Werk in Österreich“, *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften – Philosophisch-Historische Klasse* 102 (1965), S. 303–309.

<sup>13</sup> Zum Gymnasium poeticum siehe unter anderem: Raimund Sterl, „Das Gymnasium poeticum, die Praezeptoren und die Alumnen. Zur Schulmusikgeschichte Regensburgs im 16. und 17. Jahrhundert“, *Musik in Bayern* 55 (1998), S. 5–33.

<sup>14</sup> Josef Moser, „Der Gmundner Organist Andreas Pleninger (1555–1607) und Abrahamus Schußflingus, Kantor zu Vöcklabruck“, *Oberösterreichische Heimatblätter* 34 (1980), Nr. 3/4, S. 197–199.

<sup>15</sup> Wallner, *Steinätzkunst*, S. 303.

<sup>16</sup> Ebd., S. 307.

<sup>17</sup> Ebd., S. 303f.

Kalkstein gefertigt sind, folgen einem ähnlichen Schema, in dessen Zentrum stets das Wappen des Widmungsträgers steht.<sup>18</sup> Anders als die meist rechteckigen oder quadratischen Notentische Pleningers sind die erhalten Notentische Sitts alle rund und messen im Durchmesser stattliche 122 bis 165 cm. Die Noten mit den Musikstimmen sind stets im äußersten Ring angebracht, im Falle des Stuttgarter Tisches sogar auf Messingplatten im Holzrahmen (Abb. 2).



*Abb. 2: Caspar von der Sitt, Musiktisch, um 1599, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart (Foto: public domain).*

## Stein

Marmor und Alabaster wurden im 16. Jahrhundert als Material für Skulpturen zunehmend populär.<sup>19</sup> Die künstlerische Bearbeitung lokal abgebauter Gesteinsarten oder anderer natürlicher Ressourcen in einer Skulptur oder einem Gefäß begann in ganz Europa zu einem Schlüsselement von Kunstpolitik zu werden. Wertvolle Objekte aus eigenen Minen und Steinbrüchen repräsentierten den

---

<sup>18</sup> Eine großformatige Abbildung des Passauer Liedertisches, der heute im Wiener Musikinstrumentenmuseum aufbewahrt wird, ist in einem MGG-Artikel enthalten: Martin Kluge, Art. „Musiktische und musikalische Spielkarten“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a., Sp. 1750–1760, hier Sp. 1753.

<sup>19</sup> Aleksandra Lipińska, „Alabasterdiplomatie. Material als Medium herrschaftlicher Repräsentation und als Vernetzungsinstrument in Mittel- und Osteuropa des 16. Jahrhunderts“, *kunsttexte.de* 2/2014-1, S. 2f.

Wohlstand des Herrschaftsbereichs eines Fürsten. Kostbarer Stein symbolisierte beständige weltliche Macht und so waren Marmor und Alabaster als architektonisches Dekorationsmittel repräsentativer Räume besonders beliebt. Beispielfähig ist hier etwa die nicht erhaltene Fassade der Fuggerhäuser im Zentrum von Augsburg zu nennen, die von Zeitgenossen vor allem für ihre Marmordekoration gepriesen wurde.<sup>20</sup> Materialien waren – nicht nur als Kunstobjekte – Teil von Kunstkammern. So bemerkt etwa Gabriel Kaldemarck im Jahr 1587 in seinen *Bedenken wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte*:

„In einer wohlbestelten Kunstcammer sollen fürnehmlich dreierlei sachen zu finden sein. Erstlich runde Bilder. Zum andern Gemele [sic!], und zum dritten wunderbarliche In- und auslendische Gewechse- von Metallen, stein, Holcz, Kreutern, so uff der Erden, in der Erden, in Wasser und Meer gefunden wirdt [...]“<sup>21</sup>

Bemerkenswert erscheint, dass Kaldemarck ausdrücklich „inlendische Gewechse nennt“ und damit unterstreicht, dass die Kunstkammer nicht nur zur Dokumentation des Fremden oder Exotischen, sondern auch des Eigenen dienen solle. Auch Samuel Quicquelberg, einer der wichtigsten kunstpolitischen Berater des bayerischen Herzogs Albrecht V., geht in seinem Kunstkammertraktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* ausführlich auf das Medium Stein ein.

„Lapides insigniores, post illos praeciosos, ut insigniora marmora, iaspides, alabastrum. &c. itaque marmor Porphyrite, Donysium, Ophiticum. etc. haec quidem non pellucida, sed valde ornata. Sunt & medicinales hoc loco non pellucidi: ut haematites, aetites, magnes, theamedes. &c.“

Recht auffällige Steine, nach jenen kostbaren, zum Beispiel besonders vorzüglicher Marmor, Jaspis, Alabaster und andere, so auch Porphyrmarmor, donusischer Marmor und Schlangenstein etc. Diese sind natürlich nicht durchscheinend, sondern sehr verziert. Es gibt an diesem Ort auch heilkräftige, nicht durchsichtige Steine, zum Beispiel Hämatiten, Adlersteine, Magneten, Eisen abstoßende Steine etc.“<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Bern Röck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Göttingen 2004 S. 54.

<sup>21</sup> Barbara Gutfleisch, Joachim Menzhausen, „How a Kunstcammer should be formed. Gabriel Kaltemarck's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, 1587“, *Journal of the History of Collections* 1989, Bd. 1, S. 3–32, hier S. 11.

<sup>22</sup> Zitiert nach Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quicquelberg*, Berlin 2000, S. 58f.

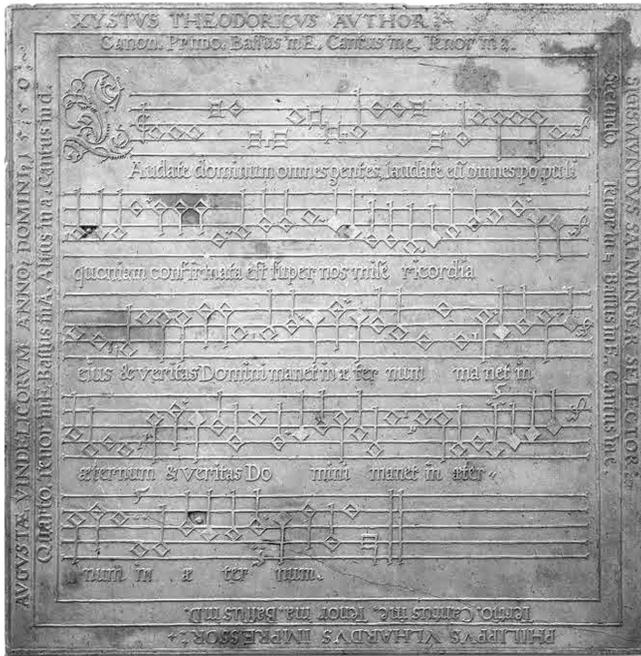


Abb. 3: *Sixt Dietrich*, *Laudate dominum omnes gentes*, 1550, Augsburg, Maximilianmuseum (Foto: Maximilianmuseum Augsburg).

Der Blick in das erhaltene Kunstkammerinventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer aus der Feder Johann Baptist Ficklers verdeutlicht, dass Kalkstein aus der Region – das Material aus dem die geätzten Tische gefertigt wurden – fester Bestandteil der Sammlung der bayerischen Herzöge im späten 16. Jahrhundert war.<sup>23</sup> Eine ganze Sektion des zeitgenössischen Kunstkammerinventars listet verschiedenste Objekte aus „Aichsteter“ oder „Kelhaimer“ Stein auf.<sup>24</sup> Offenbar wurden die Gegenstände hier gezielt nach Herkunft des Materials gruppiert. Nicht nur kunstvoll bearbeitete Objekte wurden in die Sammlung der bayerischen Herzöge aufgenommen, sondern auch Fossilienfunde aus dem Gebiet rund um Kelheim.<sup>25</sup> Auch einer der Liedertische findet im Inventar – allerdings

<sup>23</sup> Katharina Pilaski Kaliardos, *The Munich Kunstammer. Art, Nature, and the Representation of Knowledge in Courtly Contexts*, Tübingen 2012, S. 29.

<sup>24</sup> Peter Diemer (Hrsg.), *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598* (Abhandlungen der Philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Neue Folge, Heft 125), München 2004, S. 145f. (Nr. 1776–1781 und 1795–1797).

<sup>25</sup> „Große und claine stuckh von Christall montan, darunder auch etliche Khelhaimer stain, mit von Natur gestallten Vischen, welches alles anzusehen, als sey es (A: fol. 141<sup>r</sup>) im Sündt-

an anderer Stelle – Erwähnung: Eine „runde weiß stainene dafl von gesang, wap-  
pen, Planeten mit dem Bayrischen wappen, geezt und mit farben außgestrichen,  
in holz eingefaßt“.<sup>26</sup> Darüber listet das Register weitere geätzte Platten, wie Kalen-  
darien, Landkarten<sup>27</sup> und Astrolabien auf.

Die älteste heute erhaltene Steinplatte mit eingezätzten Noten ist ein im Augsbur-  
ger Maximilianmuseum aufbewahrtes Objekt aus Solnhofener Stein (Tab. 1, Nr. 1).<sup>28</sup>  
Die Notentafel aus Augsburg, das als Ausgangspunkt für die Steinätztechnik gilt,<sup>29</sup>  
ist das einzige Beispiel, für das sich eine Vorlage in einem anderen Medium er-  
halten hat. Die rahmende Inschrift weist ausdrücklich auf einen in der Augsburger  
Druckerei von Philipp Ulhart publizierten Einblattdruck aus dem Jahr 1547 hin.<sup>30</sup>  
Das Fehlen farbiger Dekoration und pompöser Verzierungs-elemente sorgte in der  
Forschung für einige Verwunderung über mögliche Benutzungskontexte. Da die  
Buchstaben nicht in die Platte eingezätzt wurden, sondern wie bei einer Druckplatte  
aus dem Stein hervorgehoben sind, ist die Textur des Objekts recht unregelmäßig  
und es eignet sich kaum als Tisch (Abb. 3). Auch eine Verwendung in einer Drucke-  
rei ist auszuschließen, da hierfür die Schrift spiegelverkehrt abgebildet sein müsste.  
Vermutlich führt die Frage nach einem konkreten Benutzungskontext jedoch in die  
Irre: Die Platte dürfte gerade aufgrund der Verbindung von musikalischer Notation  
mit dem Medium Stein als typisches Kunst- oder Wunderkammerobjekt zu verste-  
hen sein und dürfte wegen der innovativen Technik des Produktionsprozesses auf  
Interesse gestoßen sein: In Augsburg und Umgebung experimentierten Drucker,  
Instrumentenbauer und Kunsthandwerk zu Beginn des 16. Jahrhunderts immer  
wieder mit neuen Gestaltungs- und Reproduktionstechniken und weckten damit  
nicht selten die Sammelleidenschaft wohlhabender Bürger und Adeliger.<sup>31</sup>

---

fluß also im Erdrich durcheinander gemischt, und zu stain worden“ (Diemer, *Inventar*,  
S. 157, Nr. 1996).

<sup>26</sup> Ebd., S. 223 (Nr. 3371); es handelt sich hier wohl um den Tisch, der heute im Berchtesgade-  
ner Schloss aufbewahrt wird (Tab. 1, Nr. 7).

<sup>27</sup> Ebd., S. 223 (Nr. 3370).

<sup>28</sup> Wallner, *Steinätzkunst*, S. 19–37.

<sup>29</sup> Kieslinger, „Oberösterreich“, S. 73.

<sup>30</sup> Sixt Dietrich, *Laudate dominum omnes gentes*, hrsg. von Sigmund Salming, Augsburg  
1547, vdm 1176, RISM A/I D 3019; Thomas Röder, „Verborgene Botschaften? Augsburger  
Kanons von 1548“, in: Katelijne Schiltz, Bonnie Blackburn (Hrsg.), *Canons and Canonic  
Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice and Reception History*, Leuven 2007,  
S. 235–251.

<sup>31</sup> Einführend dazu: Hannelore Müller, „Zur Augsburger Goldschmiedekunst des 16. Jahr-  
hunderts“, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Städtische Kunstsammlungen  
Augsburg (Hrsg.), *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, 3 Bde.,  
Augsburg 1980, Bd. 2, S. 51–54; Helmut Seling, „Silberhandel und Goldschmiedekunst in  
Augsburg im 16. Jahrhundert, in: ebd., Bd. 3, S. 162–170.

## Tafelmusik

Einige Musiktische thematisieren ihre eigene Materialität mehr oder weniger explizit. Sie diskutieren in Zitaten und Andeutungen sowohl das Material, aus dem sie gemacht sind, als auch die Form, in die sie gebracht wurden und treten so in einen Dialog mit ihren Betrachtern. Der zerstörte Nürnberger Tisch (Tab. 1, Nr. 1) und der Eferdinger Tisch (Tab. 1, Nr. 4) zitieren beide in einem umlaufenden Schriftband eine Passage aus Jesus Sirach (32, 13 und 5), in der die um einen Tisch sitzenden Betrachter direkt angesprochen werden:<sup>32</sup>

„Der Eltest soll reden, dann es gebüret Im, als der erfarn ist. / Vnd Irre die Spilleuth nicht, vnd wen man Lieder / singet, so wasche nit darein, vnd spare dein weysheit zur andern / Zeit. Wie ein Rubin in seinem Gold leucht, also zieret ein gesang das mahl. Wie ein Smaragt in / schönem Gold stehet, also zieren die lieder beim gueten wein.“<sup>33</sup>

Betrachtet man den Abschnitt aus Sirach im Zusammenhang, wird deutlich, dass die Passage in erster Linie als Verhaltensregel für eine festliche Tischgesellschaft zu lesen ist.<sup>34</sup> Gäste müssen umsorgt werden, und man solle darauf achten, nur so viel zu sprechen, wie es der gesellschaftliche Rang zulässt. Auf einem Musiktisch dürfte aber vor allem Sirachs Plädoyer für die Tafelmusik von Bedeutung sein, die von der Tischgesellschaft nicht durch Geschwätz unterbrochen werden sollte.<sup>35</sup> Der Sirach'sche Vergleich von Tafelmusik mit Gold, Rubinen und Smaragden verknüpft den ephemeren Klang, der in den Noten lediglich als Möglichkeit verkörpert wird, mit der Gestaltung des geätzten und prachtvoll eingefärbten Sand-

---

<sup>32</sup> Die ersten sieben Verse von Sirach 32 lauten in der aktuellen Fassung der Luther-Bibel (2017): „(1) Du sollst ein Gastmahl leiten? Erhebe dich nicht über die andern, sondern stelle dich ihnen gleich. Sorge erst für sie, dann setze dich. (2) Und wenn du alles getan hast, was notwendig war, dann setz dich zu ihnen, damit sie dich loben und du einen Kranz erhältst, weil du alles so wohl geordnet hast. (3) Der du zu den Älteren zählst, ergreife das Wort, rede mit Bedacht, denn es steht dir zu; aber hindere die Spielleute nicht. (4) Wenn man ihnen lauscht, so schwatz nicht dazwischen und spare dir deine Weisheit für andere Zeiten. (5) Wie ein Rubin auf einem Goldring leuchtet, so ziert Musik das Festmahl. (6) Wie ein Smaragd auf schönem Gold, so wirken Lieder bei gutem Wein. (7) Du aber, junger Mann, rede nur, wenn du musst, aber ein zweites Mal höchstens, wenn man dich fragt.“

<sup>33</sup> Textgestalt des Eferdinger Tisches siehe: Baier, *„Musica noster amor!“*, S. 121.

<sup>34</sup> Wallner, *Steinätzkunst*, S. 50–52.

<sup>35</sup> Die Verse aus Sirach 32 werden unter anderem auch im Vorwort zu Giovanni Battista Pinellos 1584 in Dresden erschienenen Druck mit deutschen Liedern zitiert (RISM A/I P 2389); vgl. auch Katharina Bruns, *Das deutsche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel u. a. 2008, S. 25; für weitere Sirachbezüge in Musikdrucken der Zeit siehe: Wallner, *Steinätzkunst*, S. 52.

steins.<sup>36</sup> Die Textpassage harmonisiert gewissermaßen die üppige visuelle Gestalt mit der Musikalität der Steintische.

Auch der Praun'sche Tisch aus dem Germanischen Nationalmuseum verweist in Form eines Bibelzitats gleich mehrfach auf die Materialität des Objekts (Tab. 1, Nr. 2). Im großformatigen Textfeld im Zentrum der quadratischen Steinplatte sind die ersten acht Verse von Psalm 34 in der Übersetzung Martin Luthers zu lesen. Vers acht „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist“ – der letzte vollständig im Textfeld untergebrachte Abschnitt – mag von zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachtern als Anspielung auf ihre eigene Situation, um eine Tafel herum stehend oder sitzend, und damit als direkte Handlungsanweisung an die oder den Gläubigen verstanden worden sein. In ähnlicher Weise könnten die ersten Worte des Psalms, „Ich will den Herrn loben allezeit“, als Verweis auf das beständige Material des Aufzeichnungsmediums gedeutet worden sein.

Ein ähnlicher Hinweis verbirgt sich in der Widmungsinschrift des dem Kaiserlicher Abt gewidmeten Tisches, der heute im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt wird und der Sitt'schen Werkstatt entstammt (Tab. 1, Nr. 9). Er ist dem Geistlichen „zu sondern Ehren vnnnd genedigen gefallen, [und] auch dem Erwürdigen Capitel zu gutem vnd ewigen angedencken“ zugeeignet.<sup>37</sup> Die Tafel wird zum Monument, das den mäzenatischen Ruhm des Klosters konservieren und ihn an nachfolgende Generationen kommunizieren soll.

Diese Beispiele weisen darauf hin, dass sich die süddeutschen Steinätzer des späten 16. Jahrhunderts der Extravaganz ihrer Handwerkskunst und der von ihnen geschaffenen Objekte durchaus bewusst gewesen sein dürften. In einigen Fällen treten sie jedenfalls in einen anspielungsreichen Dialog mit den Betrachterinnen und Betrachtern. Thematisiert wird dabei nicht nur deren Situation als Tischgemeinschaft, sondern auch das Medium Stein.

## Ewigkeit

Blickt man auf die kunsttheoretischen Hintergründe rund um Stein als Medium in verschiedenen Kunstformen, tritt der Paragone ins Zentrum des Interesses, der Wettstreit der Künste. Das *Traktat über die Malerei* von Leonardo da Vinci wird heute als Schlüsseltext einer Debatte gesehen, die das Schrifttum zur bildenden

---

<sup>36</sup> Die Passage aus Sirach taucht auch in einer Tischplatte ohne Noten aus dem Regensburger Historischen Museum, der ins Jahr 1575 datiert, und in einem verwandten Tisch auf, der einst im bayerischen Vornbach aufbewahrt wurde; Alois Kiesinger, „Der Steinätzer Andreas Plening und sein Werk in Österreich“, in: *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 102 (1966), S. 305 (Nr. 2 und 3).

<sup>37</sup> Hervorhebung des Autors. Vgl. auch Baier, *„Musica noster amor!“*, S. 125.

Kunst im 15. und 16. Jahrhundert nachhaltig prägte.<sup>38</sup> Der Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker und gefeierte Wissenschaftler beeinflusste mit seinen Ideen zahlreiche Intellektuelle der Zeit. Einer von ihnen war Baldessare Castiglione, der einige von Leonardos Ideen in seinen *Cortegiano* einfließen ließ, eines der einflussreichsten Bücher im Europa der Frühen Neuzeit.<sup>39</sup> Leonardos *Traktat*, das zu Lebzeiten des Künstlers unveröffentlicht blieb, fokussiert die fiktionale Rivalität zwischen Skulptur und Malerei. Obwohl das Kapitel zur Musik eher kurz gehalten ist, sind gerade hier für unseren Zusammenhang bemerkenswerte Gedanken enthalten.<sup>40</sup>

„Quella cosa e più degna, che satisfa a miglior senso. adonque la pittura, satisfatrice al senso del vedere, e più nobile della musica, che solo satisfa all'udito. quella cosa e più nobile, che ha più eternità. adonque la musica, che si va con sumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con uetri si fa eterna.“<sup>41</sup>

Diejenige Sache ist würdiger, die den höheren Sinn anspricht. Folglich ist die Malerei, die den Sehnsinn befriedigt edler als die Musik, die nur das Ohr befriedigt. Die Sache ist vornehmer, die von größerer Dauer ist. Die Musik, die im gleichen Moment verklingt, in dem sie geboren wurde, ist also weniger wert als die Malerei, die mit der Hilfe von Lack ewig bestehen kann.“

Die Idee, dass der Wert oder die Würde einer Sache direkt mit ihrer Beständigkeit verbunden ist, wurzelt tief in Leonardos Argumentation. Mehrfach wiederholt er diesen Gedanken, etwa wenn er den Wettstreit zwischen Skulptur und Malerei aufgrund der „eternità“ zugunsten ersterer entscheidet.<sup>42</sup> In seinen Ausführungen zur Musik übergeht er die Diskussion schriftlich notierter Musik vollständig und fokussiert sich auf den Klang und seine Vergänglichkeit. Damit ignoriert er freilich die – ihm selbst bestens vertraute – Grundlage der europäischen Musik der Zeit: Den Dualismus von Klang und Schrift. Ihm geht es darum, die Malerei und Skulptur als gleichrangig zu den traditionellen Freien Künsten zu etablieren, zu denen die Musik gehörte. Der Blick auf Sonderformen musikalischer Notation mag hier eine Lücke im ästhetischen Diskurs des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zumindest teilweise füllen. Steinerne Notentische waren – auch wenn

---

<sup>38</sup> Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex vaticanus (Urbin A8) 1270*, übers. und hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882.

<sup>39</sup> Siehe unter anderem: Peter Burke, *Die Geschicke des Hofmann. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996 [1995].

<sup>40</sup> Tim Shephard, „Leonardo and the Paragone“, in: Ders., Anne Leonard (Hrsg.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, Oxon 2013, S. 229–237.

<sup>41</sup> Leonardo, *Das Buch von der Malerei*, S. 63f. (31b).

<sup>42</sup> Ebd., S. 100f. (45).

sie niemals internationale Massenware wurden – an zahlreichen Höfen im süddeutschen Raum verfügbar und dürften, als Versuch, die vergänglichste Kunstform im beständigsten Material zu fassen, das Nachdenken über Kunst zumindest in dieser Region mit beeinflusst haben.

## Vergänglichkeit

Zeit und Vergänglichkeit sind wiederkehrende Topoi auf den steinernen Liedertischen. Besonders prägend ist das Vanitas-Motiv für den *Passauer Liedertisch*, der im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird (Tab. 1, Nr. 6).<sup>43</sup> Das Wappen des Passauer Bischofs Urban von Trennbach im Zentrum des Tisches wird gerahmt von einem kreisrunden ewigen Kalender, einer Tabelle, die dabei hilft, den Wochentag an einem bestimmten Datum zu ermitteln (Abb. 1). Der nächste Ring zeigt die die sieben Wochentage repräsentierenden Planeten. Die als allegorische Figuren gestalteten Himmelskörper sind auf Wägen positioniert, die von fantastischen Tieren gezogen werden und Grafiken von Virgil Solis nachempfunden wurden.<sup>44</sup> Der in Leserichtung von innen nach außen folgende Ring enthält die Widmungsinschrift und einen kurzen Kommentar über die Natur von Tag und Nacht. Nach dem Ring mit den 24 Wappen und Namen der Dekane des Passauer Doms folgt ein Ring mit zwölf verzierten Textfenstern: Sie enthalten ein zwölfstrophiges Gedicht über die Wirkung der Zeit auf das Leben des Menschen. Besonders die dritte Strophe bezieht sich auf die Materialität des Lebens selbst:

„Alles, das in Zeit wirdt geboren,  
Hat on Zweifel den hals verlorn;  
Mensch, du desselben leders bist;  
Deins leibs ein kurtze werschaft ist;  
Die welt mit Ir begirt zergeth;  
Warumb hast nach guet so not,  
Biss dich dauon scheid der tod;  
Wa es dir zuertzen ging,  
Du hieltst das zeitlich gar gering.“

---

<sup>43</sup> In einem Forschungsprojekt der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wurde eine multimediale Onlinepräsentation des Passauer Liedertisches erarbeitet: <[http://www.digital-musicology.at/de-at/edi\\_thttp://www.digital-musicology.at/de-at/edi\\_tisch.html](http://www.digital-musicology.at/de-at/edi_thttp://www.digital-musicology.at/de-at/edi_tisch.html)> [zuletzt abgerufen am 20.8.2019].

<sup>44</sup> Wallner, *Steinätzkunst*, S. 315f.

Jeder Mensch – so die unzweideutige Botschaft des Gedichts – ist schon aufgrund der physischen Beschaffenheit seines Körpers zum Tod verdammt. Gerahmt wird das Gedicht von einem weiteren Ring, der die Zahlen eins bis zwölf trägt und damit anmutet wie eine Uhr. Schon Wallner wies auf die komplexe symbolische Interaktion der Ringe des Passauer Liedertischs hin. Der uhrenartige Ring könnte etwa als direkter Kommentar zum Gedicht gelesen werden. Auch ohne Uhrzeiger kann der Betrachter die Zeit beinahe zerrinnen sehen.

Der äußerste Ring präsentiert schließlich die Musik: In zwölf Feldern sind drei vierstimmige Kompositionen abgebildet. Sie stammen von zwei verschiedenen Komponisten und sind in drei Sprachen abgefasst. Bei Marc'Antonio Ingegneris italienischem Madrigal *Fugga longa da me torment'è noia* handelt es sich um eine Komposition über Lust und Begierde – auf den ersten Blick ein bemerkenswertes Thema für den Steintisch eines für seine Sittenstrenge bekannten Bischofs.<sup>45</sup> Die anderen zwei Stücke – ein lateinisches Trinklied und ein deutsches Lied von Orlando di Lasso – fallen ebenfalls nicht durch ihre sittliche Zugeknöpftheit auf. Zudem werden regionale Klischees bedient: Gegenstand des deutschen Lieds ist, anders als beim amourösen italienischen Madrigal, allein das Trinken. Stumpf wiederholt der Refrain die in ihrer Pauschalität wohl auch im 16. Jahrhundert durchaus gewagte These, Wein sei besser als Bier. Auf den ersten Blick erscheint Lassos Lied ein für die Zeit typischer Satz zu sein. Unter anderem finden sich die eingeschobenen lateinischen Halbsätze, die für Lassos Trinklieder so typisch sind.<sup>46</sup>

„Seitt frisch auf ihr Lieben geste, *date nobis bibere*. Besser ist ein gutter Wein dan Biere. Last uns fröhlich sein in allen Ehren, Gott der Herr der wel uns dies bescheren; *levate* das gläselein; Umbher geh; *date nobis bibere*. Besser ist ein guter Wein dan Biere. Ghabt euch alle wel und seit Freiden vol: *bibite* das gläselein: Umbher gehe: *date nobis bibere*. Besser ist ein gutter Wein dan Biere.“

---

<sup>45</sup> *Fugga longe da me torment'è noia, poi che la donna mia, tutta cortes'è pia, gli accesi spirti miei nutrisc'in gioia. Alma, ch'ardendo d'infocat'ardore, di speme vòta et colma di desire bramasti di morire. Cant'or con liet'è con ridente core. Poi che la donna mia, tutta cortes'è pia, gli accesi spirti miei nutrisc'in gioia.*

Fieht weg von mir Qual und Pein, weil meine Frau sehr barmherzig und wohlwollend, meine in Freude glühenden Geister ernähre. Seele, indem du angefacht vom Feuer brennst, hoffnungsleer und voll des Begehrens, ersehntest Du Dir den Tod. Jetzt singe ich mit frohem und lachendem Herzen, weil meine Frau sehr barmherzig und wohlwollend, meine glühenden in Freude Geister ernähre (Für die Übersetzung gilt mein herzlicher Dank Herrn Dr. Carlo Bosi).

<sup>46</sup> Grundlegend: Bruns, *Das deutsche Lied*.

Der Text des deutschen Lieds *Seitt frisch auf ihr Lieben geste, date nobis bibere* spricht den Betrachter direkt an.<sup>47</sup> Er lädt zum Verweilen ein und fordert gewissermaßen dazu auf, den Tisch als Ort zum Tafeln zu nutzen. Die direkte Kommunikation mit dem Betrachter ist keineswegs auf den *Passauer Liedertisch* beschränkt, es handelt sich um ein Grundprinzip der Musikische. Mittel der Kontaktaufnahme ist dabei immer wieder der Rekurs auf die Situation einer Gruppe von Betrachterinnen und Betrachtern, die am Tisch sitzt, trinkt oder speist. Gerade im Hinblick auf die babylonische Vielsprachigkeit der auf dem Tisch vertretenen Kompositionen erscheint es bemerkenswert, dass es sich bei *Seitt frisch auf* um eine deutsche Neutextierung einer französischen Chanson Lassos handelt, die 1582 von Johann Pühler, einem Schüler Lassos, herausgegeben wurde.<sup>48</sup>

In seiner feinen Ironie beinahe gotteslästerlich könnte man das lateinische Stück deuten. Die Eingangsworte des 1565 (allerdings in einer anderen Textfassung) erstmals veröffentlichten Stücks „*Deus qui bonum vinum creavit*“ machen schnell klar, dass es sich nicht um eine Motette, sondern um eine sogenannte ‚Chanson latine‘ handelt, das die Kopfschmerzen thematisiert, die durch den übermäßigen Konsum von Alkohol auftreten können.<sup>49</sup> Beinahe scheint es, als wolle die Komposition ihren Lesern vor den Gefahren warnen, die am Tisch auf ihn lauern. Lateinische Sätze wie dieser waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie stießen bei den kirchlichen Autoritäten jedoch auf Ablehnung und landeten teilweise sogar auf dem Index.<sup>50</sup> Die weltliche Natur der Musik wird durch ihre Rahmung noch unterstrichen. Die zwölf Notenfelder werden von leicht bekleideten Karyatiden getrennt. Es wird deutlich, dass das Thema des äußersten Rings des *Passauer Liedertischs* Sünde und Laster sind, dies aber durchaus in einem dialektischen Sinn: Die Praxis des sinnenfrohen Tafelns wird durch die visuelle Pracht des Tisches und die Noten zum gemeinsamen Musizieren ermöglicht, um dann gleich wieder als vergänglich demaskiert zu werden.

Eine Eigenheit des *Passauer Liedertischs* ist die visuelle Gestaltung der Notation, die in den Stein eingätzt wurde. Sie verkörpert gewissermaßen die Vergänglichkeit der besungenen Lustbarkeiten. Während in den anderen Ringen des Tisches die leeren Flächen ausgeätzt wurden, hat es den Anschein, als sei die Notation in den Tisch eingeritzt worden. Daraus resultiert ein Erscheinungsbild, das an eine musikalische Gebrauchshandschrift erinnert (Abb. 1a). Der ebenfalls

---

<sup>47</sup> Wallner, *Steinätzkunst*, S. 135–145.

<sup>48</sup> Renate Federhofer-Königs, Art. „Pühler, Johann“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, London 2001, 2. Aufl., S. 593.

<sup>49</sup> Zur komplexen Überlieferungsgeschichte der ‚Chanson latine‘ siehe: Wallner, *Steinätzkunst*, S. 129–135.

<sup>50</sup> David Crook, „A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music“, *JAMS* 62 (2009), S. 1–78.



Abb. 1a: Caspar von der Sitt, Passauer Liedertisch, 1590, *Sammlung alter Musikinstrumente, Kunsthistorisches Museum Wien (Detail)*.

von Caspar von der Sitt gestalteten Berchtesgadener Liedertisch präsentiert seine fromme lateinische Motette dagegen in einem weitaus eleganteren Erscheinungsbild, das sich deutlich an einen Musikdruck anlehnt (Tab. 1, Nr. 7). Von der Sitt spielt hier mit der Medialität von Notation und damit mit der Materialität von Musik selbst, ihrer Ephemeralität.

## Die Säulen des Jubal

Eine Deutungsebene, die in den erhaltenen Steintischen nicht direkt angesprochen wird, die aber durchaus im Bewusstsein von Zeitgenossen präsent gewesen sein mag, ist die christliche Legende rund um die ‚Erfindung der Musik‘.<sup>51</sup> Die Geschichte über den antiken Philosophen Pythagoras und seine Entdeckung der grundlegenden Funktionsweisen der Musik ist Gegenstand jedes musikhistorischen Überblickswerks. Heute weit weniger bekannt ist die biblische Herleitung der Ursprünge der Musik. Laut dem Buch Genesis (4, 21 und 22) gilt Jubal, der Sohn des Lamech, „von dem sind hergekommen alle Zither- und Flötenspieler“, als Urvater der Tonkunst.<sup>52</sup> Die Überlieferung der alttestamentarischen Geschich-

---

<sup>51</sup> Grundlegend dazu: Franz Körndle, „Inventores et excultores musicae“. Von der Kunst der Geiger und Pfeifer am Beginn der Neuzeit“, in: Sascha Wegner (Hrsg.), *Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*, Würzburg 2017, S. 73–97; Einführend: Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u. a. 2007, S. 192–194.

<sup>52</sup> Übersetzung: Luther 2017.

te der Erfindung der Musik ist keineswegs auf die Musiktheorie im Mittelalter beschränkt. Sie findet sich noch in einer *Bergpostilla* des Luthervertrauten Johann Mathesius aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und in der *Violinschule* Leopold Mozarts von 1756.<sup>53</sup>

Beim römisch-jüdischen Historiker Flavius Josephus (1. Jh. n. Chr.) findet sich eine bemerkenswerte Ergänzung zur ursprünglichen Erzählung von Jubal.<sup>54</sup> In seiner Schrift *Antiquitates Iudaicae* bemüht sich der Philosoph, dem Problem zu begegnen, das Jubal vor der Sintflut lebte: Musik hätte die biblische Katastrophe eigentlich nicht überleben dürfen. Josephus zufolge schrieb Jubal, nachdem er eine Prophezeiung über die bevorstehende Strafe Gottes gehört hatte, seine Erfindung auf zwei Säulen nieder.<sup>55</sup> Die antike Geschichte beeinflusste zahlreiche Theoretiker des Mittelalters, darunter Isidor von Sevilla und Petrus Comestor. Letzterer schreibt in seiner *Historia scholastica*:

„Nomen fratris eius Iubal, pater canentium in cithara et organo. Non instrumentorum quidem que longe post inventa fuerunt, sed inventor fuit musicae, id est consonantiarum, ut labor pastoralis quasi in deliciis verteretur. Et quia audierat Adam prophetasse de duobus iudiciis, ne periret ars inuenta, scripsit eam in duabus columnis, in qualibet totam una marmorea, altera latericia, quarum altera non dilueretur diluvio, altera non solueretur incendio.“<sup>56</sup>

Der Name seines Bruders ist Jubal. Er ist der Vater derer, die zu Kithara und Orgel spielen, nicht aber der Instrumente, die erst viel später erfunden wurden. Aber er war der Erfinder der Musik, jener Harmonie, die bäuerliche Arbeit in Freude zu verwandeln vermag. Und weil er die Prophezeiung des Adams über die zwei Strafen Gottes gehört hatte, schrieb er seine Erfindung auf zwei Säulen, eine aus Marmor und eine aus Backstein, dass seine Kunst nicht verloren ginge. Die erste solle nicht von der Flut und die andere nicht vom Feuer zerstört werden können.“

Die Geschichte von Jubal, der die Musik durch ihre Niederschrift auf zwei Säulen rettete, beschäftigte nicht nur Musiktheoretiker, sondern auch bildende Künstler.

---

<sup>53</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 11; Johann Mathesius, *Bergpostilla*, Nürnberg 1578.

<sup>54</sup> Körndle, „Inventores et excultores musicae“, S. 85–87.

<sup>55</sup> Flavius Josephus, *Antiquitates Iudaicae libri XX*, Basel 1534, S. 6; Für Literaturhinweise und Informationen zur Quellenproblematik bei Flavius Josephus siehe: Körndle, „Inventores et excultores musicae“, S. 85, Fußn. 49.

<sup>56</sup> Petrus Comestor, *Petri Comestoris scolastica historia liber genesis*, hrsg. von Agneta Sylwan (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, Bd. 191), Turnhout 2005, S. 54.

Ein Beispiel für die Rezeption der Legende im Bild ist das Titelblatt der *Flores Musicae*, einem Musiktheoriewerk aus dem späten 15. Jahrhundert (Abb. 4). Im Vordergrund ist Jubals Bruder Tubalcain, der biblische Erfinder der Schmiedekunst, zu sehen; im Hintergrund schreibt Jubal Noten in die steinernen Säulen.<sup>57</sup> Auch in den Flügeln des Rückpositivs der Fuggerorgel in der Augsburger St. Anna-Kirche spielt der Maler Jörg Breu auf die biblischen Ursprünge der Musik an.<sup>58</sup> Wie im Holzschnitt zu den *Flores musicae* ritzt Jubal hier eine aus einem aufsteigenden und abfallenden Hexachord bestehende Skala in einen Marmorstein ein.

Ebenfalls als Anspielung auf Jubals Rettungstat dürfte das Gemälde *Allegorie der Musik* von Dosso Dossi aus dem Jahr 1522 zu lesen sein, das heute im Horne-Museum in Florenz aufbewahrt wird (Abb. 5).<sup>59</sup> Die Entschlüsselung dieses enigmatischen Gemäldes beschäftigt die Forschung bis heute. Es wurden verschiedene Deutungen vorgeschlagen, was das Hauptthema des Kunstwerks sei – von Vulcan, über Pythagoras, bis hin zu Tubalcain.<sup>60</sup> Statt mit einer weiteren Stimme in den Chor der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker einzustimmen, möchte ich mich an dieser Stelle auf zwei der drei Objekte auf dem Gemälde konzentrieren, die Notation abbilden. Neben der Männerfigur in der rechten Bildhälfte ist ein Ambos zu sehen, auf dessen Oberseite einige Noten zu erkennen sind. Die beiden Frauen stützen sich jeweils auf zwei Marmortafeln, auf die Kanons eingraviert sind – einer als Kreis und einer als Dreieck. Bereits Colin H. Slim hat diese beiden Tafeln als Verweis auf die biblische Geschichte von Jubal interpretiert.<sup>61</sup> Anders als bei den Orgelflügeln in St. Anna oder in Illustrationen zu musiktheoretischen Traktaten bildet Dossi hier nicht eine einfache Skala ab. Für ihn ist die metaphorische Quintessenz der Musik, die Jubal einst in Stein ritzte, eine elaborierte kanonische Komposition. Der Dreieckskanon wird keinem Geringeren als Josquin des Prez zugeschrieben, dem berühmtesten Komponisten

<sup>57</sup> Der ganzseitige Holzschnitt fand in allen vier gedruckten Ausgaben von Spechtharts *Flores musicae* Verwendung, jedoch nicht in jedem Fall als Frontispiz. Nähere Informationen zu *Flores musicae* sind im Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke zu finden: <www.vdm.sbg.ac.at> (vdm 865, 1105, 1106, 1417).

<sup>58</sup> Bruno Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994.

<sup>59</sup> Luiz Marques, „Die Ursprünge der Musik“, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 39–45, hier S. 40f.; Gabriele Frings, „Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des *inventor musicae* in Mittelalter und Renaissance“, *Imago Musicae* IX/X (1992–1995), S. 159–197; Volker Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Hamburg 1972, S. 96f.

<sup>60</sup> Colin H. Slim, „Dosso Dossi’s Allegory at Florence about Music“, *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), S. 43–98.

<sup>61</sup> Ebd., hier S. 67f.

# Flores Musicae.



Abb. 4: Hugo Spechtshart, Flores musicae, [Straßburg] [ca. 1492], D-Mbs 4° Mus.th. 700, fol. Ar' (Foto: Bayerische Staatsbibliothek München).

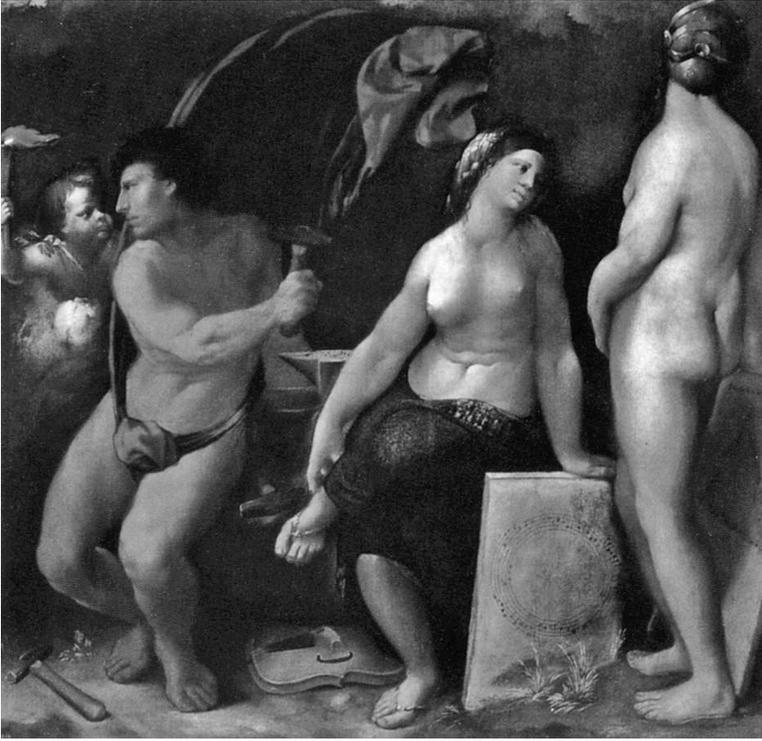


Abb. 5: Dosso Dossi, Allegorie der Musik, ca. 1522, Öl auf Leinwand, 196 x 187 cm, Horne-Museum Florenz (Foto: public domain).

seiner Zeit.<sup>62</sup> Indem er zwei zeitgenössische Kompositionen in den Jubal-Mythos einschreibt, aktualisiert Dossi die Geschichte, jedoch nicht ohne ihre Historizität herauszustellen. Gleichzeitig ist das Gemälde als kontingenter Kommentar zur Doppelnatur von Musik zu lesen. Auf der einen Seite finden sich die für allegorische Darstellungen der Musik typischen Elemente wie das am Boden liegende beschädigte Saiteninstrument, das die Ephemeralität der Musik repräsentiert. Andererseits wird Musik von Dossi in gleich drei sehr beständige Objekte eingeschrieben. In jedem Fall veranschaulicht Dossis *Allegorie der Musik*, wie lebendig die Geschichte von Flavius Josephus bis in das 16. Jahrhundert hinein war.

Die Idee von Stein als einem Schlüsselmedium für die Aufzeichnung von Musik ist also keineswegs auf Texte zur Musiktheorie beschränkt. Sie war – im Gegenteil – Bestandteil der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildsprache. Auch wenn keiner der bekannten Steintische das Motiv Jubals explizit aufgreift,

---

<sup>62</sup> Gaston Allaire, „Two Hidden Canons in the Theoretical Notions of Notation in the Polyphony of the Renaissance“, *International Journal of Musicology* 8 (1999), S. 93–114.

spielt die Legende von den Ursprüngen der Musik bei der Deutung der Objekte eine wichtige Rolle. Es ist davon auszugehen, dass nicht wenige zeitgenössische Betrachter eines Liedertisches mit der antiken Erzählung vertraut waren. Freilich, die Musikstücke sind multimediale Kunstwerke, zwischen Poesie, Astronomie, Wissenschaft und Musik und repräsentative Objekte, die Macht, Bildung und Reichtum des Widmungsträgers kommunizieren sollten. Dennoch liegt der Gedanke durchaus nahe, dass Auftraggeber und Künstler der Liedertische versuchten, dem Beispiel Jubals zu folgen und besonders beständige Erinnerungsmedien zu schaffen.

\*\*\*

Der Buchtitel *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst* erscheint heute aus mehrerlei Gründen aus der Zeit zu fallen. Schon das Wort ‚Denkmäler‘ atmet den Geist des frühen 20. Jahrhunderts, in denen Denkmälerausgaben aus dem Boden schossen. Und auch mit der ‚Steinätzkunst‘ dürften fast ausschließlich Spezialistinnen und Spezialisten für sogenannte angewandte Kunst vertraut sein. In diesem Beitrag wurde versucht, zu verdeutlichen, dass Bertha Antonia Wallners Studie und der von ihr behandelte Gegenstand aber keineswegs als Kuriosum der Musikgeschichte gesehen werden müssen. Im Gegenteil, die oberdeutschen Steintafeln aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geben auf spielerische Art und Weise den Blick auf fundamentale Fragen musikalischer Ideengeschichte frei. Vielleicht sind sie – eben weil sie aus Stein gemacht sind – die einzigen Musikalien, bei denen die Bezeichnung ‚Denkmäler‘ wirklich zutreffend ist.

### Abstract

The musical life of the sixteenth century was influenced by a major technological shift. In this period of technological change, one can observe some interesting experiments with the materials on which music was notated. One particularly interesting group of objects are large stone tables with cauterized staves made in late sixteenth century upper Germany. They are most frequently seen as unusual byproducts of the regular musical life. This contribution investigates the concepts and ideas behind these objects focussing their materiality. It becomes clear that they are part of a larger discourse, asking for the origins and foundation of music itself.

Nr.	Objekt	Hersteller	Ort	Inventarnr.
1	Kanon		Augsburg, Maximilianmuseum	3440
2	Praun'scher Musiktisch	Peter Utz	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum	HG 9412
3	Tischplatte Rosegg		Rosegg, Pfarrkirche St. Michael (Kirchenwand)	
4	Liedertisch	A[ndreas] P[leninger]	Eferding, Schloss Starhemberg (Oberösterreich)	K 1940/79
5	Spieltisch	Michael Holzpecher	Graz, Landesmuseum	855
6	Passauer Liedertisch	Caspar v. d. Sitt	Wien, Kunsthistorisches Museum	KK 2410
7	Musiktisch	Caspar v. d. Sitt	Berchtesgaden, Schloss	M IIIa 121
8	Amberger Liedertisch	Caspar v. d. Sitt/H. L. Deinfelder	Amberg, Städtisches Museum	N 2856
9	Liedertisch	Caspar v. d. Sitt	Landshut, Burg Trausnitz (Bayerisches Nationalmuseum)	27/698.1
10	Musiktisch	Hans von der Sitt	München, Bayerisches Nationalmuseum	R 175(4)
11	Musiktisch	Caspar v. d. Sitt	Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum	1048
12	Liedertisch	Andreas Pleninger	Gotha, Schlossmuseum	K 266
13	Musiktisch	Andreas Pleninger	Kassel, Löwenburg	472.445
14	Platte	Andreas Peschku	Wien, Kunsthistorisches Museum	KK 2402
Zerstörte Tische				
I	Tisch des Grafen Wilčzek	A[ndreas] P[leninger]	Ehem. Burg Kreuzenstein (1915 verbrannt)	
II		Andreas Pleninger	Schloss Pottendorf (Niederösterreich)	
III		Andreas Gundelfinger	Kunstkammer Herzog Wilhelms V. von Bayern	
IV	Münchner Fragmente		1835 wurden bei Bauarbeiten Fragmente einer Tischplatte entdeckt, deren Verbleib jedoch ungeklärt ist.	

Tabelle 1: Übersicht über die erhaltenen Musiktische aus Stein.

Widmungsträger	Material	Maße (cm)	Dat.	Baier	Wallner (1912)
	Kalkstein	22,5 x 22,5	1550		S. 19–37 (1)
Ursula und Stefan II. Praun	Kalkstein	106 x 106	1567	S. 128	
Familie Perkheimer?	Solnhofer Stein	75 x 90	1579	S. 130	
Johann Jörger v. Tollet	Solnhofer oder Kelheimer Stein	79,3 x 124	1579	S. 121f.	
Erzherzogin Maria v. Österreich	Solnhofer oder Kelheimer Stein	76 x 97	1589	S. 124	S. 62–112 (4)
Passauer Fürstbischof Bischof Urban	Solnhofer Stein	ø 127,4	1590	S. 133	S. 113–153 (5)
Herzog Wilhelm V. v. Bayern	Solnhofer oder Kelheimer Stein	ø 127	1591	S. 120f.	S. 154–338 (7)
Stadt Amberg	Solnhofer oder Kelheimer Stein	ø 128	1591	S. 120	S. 154–338 (6)
Kaisheimer Abt Dominikus Steichele	Solnhofer oder Kelheimer Stein	ø 122	1592	S. 125	Wallner 1932
Kurfürst Friedrich IV. v. d. Pfalz	Solnhofer oder Kelheimer Stein	ø 136,5	1597	S. 126	S. 339–395 (8)
Herzog Friedrich I. v. Württemberg	Solnhofener Stein	ø 165	1599	S. 131f.	S. 396–433 (9)
		112,9 x 112,9	1604	S. 122	
Landgraf Moritz v. Hessen-Kassel	Solnhofer oder Kelheimer Stein	ø 154	1605	S. 124f.	
Erzherzog Ferdinand II. v. Österr.	Kelheimer Kalkstein	92 x 103,4	1610	S. 132	S. 434–466 (10)
Nürnberger Familie Löffelholz	Kelheimer Kalkstein	87,5 x 92,5	1575	S. 130	S. 49–61 (3)
Graf Nadasdy			1576	S. 130	S. 38–48 (2)
Herzog Wilhelm V. v. Bayern			1577/78	S. 126	S. 39–48 (2)
					S. 38f. (2)