

Moritz Kelber

# **Troubadix und der Kaiser. Zur bildlichen Darstellung von Klang und Stille**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Moritz Kelber

## Troubadix und der Kaiser. Zur bildlichen Darstellung von Klang und Stille

Die Frage, wie Bilder klingen oder wie sich Klang in Bildern darstellen lässt, berührt die Grundfragen der bildenden Kunst und der Musik gleichermaßen. Wie visualisiert man den Klang einer Geschichte oder eines Geschehens im Bild? Fotografie, Grafik und Malerei erscheinen auf den ersten Blick nur eingeschränkt dazu geeignet zu sein, Musik und Klang zu beschreiben – auch aufgrund ihres verschiedenartigen Umgangs mit dem Phänomen der Zeit. Doch insbesondere dort, wo Musik für den Fortgang eines Erzählstrangs essentiell ist oder der Klang von besonderer symbolischer Bedeutung ist, stößt man auf bemerkenswerte Darstellungen von akustischen Eindrücken.

### I

Eines der prominentesten Beispiele für die Visualisierung von Klang führt uns ins antike, nur beinahe vollständig von römischen Legionen besetzte Gallien. Im Dorf der Comic-Helden Asterix und Obelix lebt unter anderem der Barde Troubadix (französisch Assurancetourix). Zum Missfallen der gallischen Dorfbewohner pflegt der Troubadour jede öffentliche Gelegenheit mit seiner misstönenden Musik zu begleiten, was – in der Regel – zu seiner gewaltsamen Fesselung und Knebelung führt.

Die Auftritte des missverstandenen Avantgardisten Troubadix sind bei weitem nicht die einzigen Musikreferenzen in den Comics. Der Autor René Goscinny und der Zeichner Albert Uderzo adaptieren an zahlreichen Stellen populäre Chansons und Songs.<sup>1</sup> Im Band *Asterix bei den Briten* (Band 8) lassen die Autoren sogar die *Beatles* auftreten.<sup>2</sup> Bemerkenswert ist im Zusammenhang mit der Gestalt des Troubadix weniger die Drastik der *Musikkritik* im antiken Gallien, sondern die Art, wie Gesang und Harfenspiel des Troubadix visualisiert werden. Troubadix' Singen wird meist als Sprechblase oder als Schriftzug dargestellt. Während die Größe der Lettern die Lautstärke des Sängers anzeigt, wird die Disharmonie durch Verzerrung der Schrift ausgedrückt.<sup>3</sup> Aus seiner Harfe strömen einzelne Notenzeichen, die das Zupfen der Saiten darstellen. Durch die gekräuselte Form der Noten wird der Missklang der Töne wirkungsvoll und griffig ins Bild gesetzt.

Die verschiedenen Formen der Visualisierung von Musik und Klang dienen nicht bloß dem Verweis auf bekanntes Liedgut, oftmals strukturiert die Darstellung eines Liedes auch die Handlung. So erstreckt sich das Marschlied, das die teutonischen Soldaten in *Asterix und die Goten* (Band 7) singen, über eine ganze Seite und strukturiert dabei den zeitlichen Verlauf der Bildfolge.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ein Beispiel für eine Anspielung auf ein berühmtes Chanson findet sich im Band *Asterix als Legionär*, in dem Asterix und Obelix auf einer Galeere rudern das Chanson *Je me souviens des beaux dimanches* mit leicht verändertem Text anstimmen. Eine Übersicht findet sich auf der Website eines Forschungsprojekts an der Universität Mulhouse-Colmar; <http://www.mage.fst.uha.fr/asterix/chanson/chanson.html> (aufgerufen am 5.4.2016).

<sup>2</sup> René Goscinny, Albert Uderzo, *Asterix bei den Briten*, französisches Original *Astérix chez les Bretons*, Paris 1966/1971.

<sup>3</sup> Eine grundlegende Studie zum Thema Musik in Comics veröffentlichte Tim Summers im Jahr 2013: Tim Summers, »Sparks of Meaning. Comics, Music and Alan Moore«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 140 (2015), S. 121–162.

<sup>4</sup> René Goscinny, Albert Uderzo, *Asterix und die Goten*, französisches Original *Astérix et les Goths*, Paris 1963/1970, S. 27. Das Lied »Sur tout les routes il y a des cailloux« spielt auf ein Lied der französischen Fremdenlegion an.

An dieser Stelle möchte ich jedoch weniger das Repertoire diskutieren, das seinen Weg in die Asterix-Hefte gefunden hat, sondern auf die Visualisierungspraktiken des Instrumentalspiels zu sprechen kommen.<sup>5</sup> Ganz im Sinne der Comictradition, in der charakteristische Geräusche oft durch Schriftzüge und Symbole dargestellt werden, wird auch das Spiel von Harfe, Fanfare, Naturhorn oder Bucina durch eine Mischung von Schriftzügen und Symbolen (mitunter auch Notenzeichen) illustriert. Die Bewegtheit des Klangs, d. h. das Ausströmen aus dem Instrument, ist hierbei zentrales Element der Illustrationen. Ziel dieser Praxis ist nicht das Evozieren einer spezifischen Klangvorstellung, sondern das Erzeugen einer multisensuellen Eingebundenheit in die Handlung, die eine Aufmerksamkeitssteigerung hervorrufen soll – Tim Summers spricht von »anempathetic music«.<sup>6</sup>

Bilderfolgen, die eine fiktive Geschichte erzählen oder ein spezifisches Ereignis beschreiben, finden sich bereits in vormoderner Zeit. So könnte man die im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit populären und teilweise äußerst umfangreichen Holzschnittserien als frühneuzeitliches Pendant zum modernen Comic verstehen. Eine der bekanntesten Grafikfolgen dürfte der *Triumphzug Kaiser Maximilians* sein. Die Serie wurde von verschiedenen Künstlern der Aetas Maximiliana – unter ihnen Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Albrecht Altdorfer – gestaltet.<sup>7</sup> Die zentrale Rolle der Musik in jenem zu Lebzeiten des Kaisers unvollendet gebliebenen Monument der maximilianischen Repräsentationspolitik wurde bereits vielfach herausgearbeitet.<sup>8</sup> Die Wagen und Reiterkolonnen, die der habsburgischen Hofmusik von der Hofkantorei bis hin zu den burgundischen Pfeifern eine Bühne boten, dürfen dabei nicht nur als Präsentation der Musiker verstanden werden, sondern auch als Mittel, der Serie durch die Einbindung von Sängern und Instrumentalisten klingende Performativität zu verleihen.

Auch in den Holzschnittserien aus dem näheren zeitlichen Umfeld des maximilianischen Triumphzugs spielen Musik und Klang eine nicht zu unterschätzende Rolle. Meist entstanden die Grafikfolgen anlässlich wichtiger Ereignisse wie der Kaiserkrönung Karls V. in Bologna 1530 oder seines Einzugs in Augsburg im gleichen Jahr.<sup>9</sup> Die Repräsentativität wichtiger Anlässe sollte über die zeitlichen und geografischen Grenzen des Geschehens hinaus einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert werden. Eine monumentale Holzschnittfolge, die im Kontext der Kaiserkrönung 1530 entstanden ist, stammt von Nicolas Hogenberg, einem am Hof Margarethes von Österreich in Mecheln angestellten Künstler.<sup>10</sup> Die komplexe Entstehungsgeschichte dieser eindrucklichen Darstellung der prunkvollen Prozession, die anlässlich der Krönung Karls V. durch Papst Clemens VII. im Februar 1530 stattfand, wurde bereits von Christian von

<sup>5</sup> Näheres zu den antiken Musikinstrumenten in den Asterix-Comics und eine große Zahl von Ausschnitten aus den Comics siehe: Daniel A. Russel, »Musical Instruments of Antiquity as Illustrated in *The Adventures of Asterix the Gauls*«, <http://www.acs.psu.edu/drussell/Asterix-Music.html> (aufgerufen am 5.4.2016).

<sup>6</sup> Ebd., S. 129.

<sup>7</sup> *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, hrsg. von Horst Appuhn, Dortmund 1979.

<sup>8</sup> Siehe vor allem Rolf Dammann, »Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.«, in: *AJMw* 31 (1974), S. 245–289; Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Oxford 2008; Beate Kellner, »Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2013, S. 52–103; Arnold Myers, »The Musical Miniatures of the Triumphzug of Maximilian I«, in: *GJLX* (2007), S. 3–28.

<sup>9</sup> Zu Serien, die anlässlich dieses Ereignisses entstanden, vgl. Christian von Heusinger, »Einige Bemerkungen zur Editions-geschichte des Triumphzugs Kaiser Karls V. und Papst Clemens VII. nach der Kaiserkrönung am 24. Februar 1530 in Bologna von Nicolas Hogenberg. Mit einem Anhang: Der Holzschnittfries Von Robert Peril«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (2001), S. 63–108, hier: S. 64.

<sup>10</sup> Zu Nicolas Hogenberg siehe Max J. Friedländer, »Nicolas Hogenberg und Frans Crabbe, die Maler von Mecheln«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 42 (1921), S. 161–168.

Heusinger eingehend erörtert.<sup>11</sup> In dieser Studie soll das Hauptaugenmerk auf der Darstellung der Trompeter und Pauker liegen, die an zwei Stellen des Zugs abgebildet sind. Die Musiker rahmen den zentralen Abschnitt der Prozession mit den Reliquien, der Geistlichkeit sowie mit Papst und Kaiser (Abbildung 1).



**Abbildung 1** Nicolas Hogenberg, *Tubinices*, Holzschnitt aus der Serie *Triumphzug Kaiser Karls V. in Bologna 1530*, Mecheln ca. 1532, British Museum London, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des British Museum (CC-NC-ShareAlike); [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=329816001&objectId=3044799&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=329816001&objectId=3044799&partId=1) (aufgerufen am 11.4.2016).

Ihre Darstellung ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert: Die Trompeten, an denen großformatige Banner mit dem kaiserlichen Wappen angebracht sind, werden von den Reitern weit in die Höhe gestreckt und die Körperhaltung der Musiker – unter anderem die aufgeblähten Backen – bringt ihre Aktivität zum Ausdruck. Aus den Instrumenten scheint Rauch oder Dampf auszuströmen. Der Klang, der physikalisch gesehen nichts anderes ist, als bewegte Luft, wird als ebensolche dargestellt. Diese Visualisierung der materiellen Qualität von Schall durch Hogenberg, die auf die Darstellung von Füllhörnern (italienisch Cornucopia) zu verweisen scheint, stellt im Vergleich zu anderen Holzschnittfolgen der Zeit eine Rarität dar. Andere Serien zu Ehren Karls V. – exemplarisch sei hier der Triumphzug Hans Schäufeleins aus dem Jahr 1537 genannt – zeigen zwar Musiker in einer Körperhaltung, die offensichtlich ihr Spiel ausdrücken soll, die materielle Manifestation des Klangs im Bild bleibt jedoch meist aus – sofern man das Aufblasen der Backen durch die Trompeter nicht als Verweis auf die Verdichtung der Luft lesen will.<sup>12</sup> Auch im *Triumphzug Kaiser Maximilians* zeigen Haltung und Gruppierung der Hofmusiker zwar ihr Spiel an, die Instrumente

<sup>11</sup> Heusinger, »Einige Bemerkungen zur Editions-geschichte«.

<sup>12</sup> Hans Schäufelein, *Triumphzug Kaiser Karls V.*, Holzschnittserie mit 9 Stöcken, Nürnberg 1537, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig; <http://kk.haum-bs.de/?id=h-schaeufelein-ab2-0007> (aufgerufen am 11.4.2016).

selbst bleiben jedoch *stumm*. Nur in der ersten Grafik der Serie findet sich eine bemerkenswerte Ausnahme: Der einen Greifen reitende und Preco genannte Herold, der die Prozession eröffnet, lässt aus seinem gewundenen Horn, das auf seine Zugehörigkeit in die Welt der Sagen und Mythen zu verweisen scheint, kleine Wolken bewegter Elemente hervorströmen (Abbildung 2).<sup>13</sup> Man mag in dieser innerhalb des *Triumphzugs* herausragenden Abbildung des Schalls den Sonderstatus ablesen, der dem voranschreitenden mythischen Herold beigemessen wurde.



**Abbildung 2** Hans Burgkmair, *Preco, Verkünder der Triumphs*, Holzschnitt aus der Serie *Der Triumphzug Kaiser Maximilians*, Augsburg 1526, handkoloriertes Exemplar der Universitätsbibliothek Graz, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Graz; [http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/triumphzug/content/images/large/78\\_79.jpg](http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/triumphzug/content/images/large/78_79.jpg) (aufgerufen am 11.4.2016).

Die Darstellung des Trompetenklangs ist in eine Abbildungstradition eingebettet, die sich nicht nur im Bereich der Druckgrafik, sondern auch in der mittelalterlichen Buchmalerei nachverfolgen lässt, etwa im *Graduale des Johannes von Valkenburg* aus dem späten 13. Jahrhundert (siehe Abbildung 3 auf S. 5). Strahlen oder auch geschwungene Linien illustrieren die Präsenz des Klangs im Bild und evozieren beim Betrachter eine unmittelbare Klangvorstellung. Sie sorgen so für dessen multisensuelle Eingebundenheit in die Dramaturgie eines Bildes oder einer Buchseite. Wie in den Triumphzügen zu Ehren Maximilians I. und Karls V. steht der ins Bild gesetzte Klang auch im Kölner Graduale im Kontext des Herrscherlobs – in diesem Fall wird dem auferstandenen Christus gehuldigt.

Die niederländische Neuausgabe der *Iconologia* des Cesare Ripa aus dem Jahr 1644 beschäftigt sich ausführlich mit dem Topos Herrscherlob. Der ikonologische Traktat wurde 1593 erstmals gedruckt und erfuhr im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts mehrere Neuauflagen und Überarbeitungen. Die Personifikation des Herrscherlobs tritt als weibliche Figur auf:

»Eine wunderschöne Frau mit einem herrlichen luftigen Kleid aus weißem Satin, die ein wertvolles Medaillon um ihren Hals trägt, in dessen Mitte ein Iaspis, wie bereits Plinius sagte, ein klarer grüner Stein. Auf ihrem Haupt trägt sie einen Rosenkranz und in ihrer Hand hält sie – um darauf zu blasen – eine Trompete, aus der

<sup>13</sup> Zum Eröffnungsholzchnitt des Triumphzugs und der Musik siehe Dammann, »Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.«, S. 262f.

große Schwaden ausfließen. Sie streckt ihren linken Arm und weist mit ihren Fingern auf einige herausragende Persönlichkeiten.«<sup>14</sup>

Der metaphorischen Beschreibung der Personifikation des Herrscherlobes ist eine Illustration beigegeben, in der auch die Schwaden ins Bild gesetzt sind, die laut Text aus der Trompete ausströmen sollen (siehe Abbildung 4 auf S. 6). Bereits in Ripas italienischsprachiger Erstaussgabe der *Iconologia* finden sich ähnliche Vorstellungen bildhaften Klangs, allerdings im Zusammenhang mit der Darstellung der Furien in Dantes *Inferno*.<sup>15</sup> Durch die Verbildlichung des Klangs selbst, wird die Trompete mehr als ein bloßes Attribut einer allegorischen Figur: Die musikalische Praxis selbst wird hier zum Bedeutungsträger erhoben und dem ikonografischen Topos eingeschrieben.



**Abbildung 3** *Graduale des Johannes von Valkenburg*, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 1001b, fol. 144r; Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln; [http://www.ceec.uni-koeln.de/ceec-cgi/kleioc/0010/exec/pagesma/%22kn28-1001b\\_287.jpg%22](http://www.ceec.uni-koeln.de/ceec-cgi/kleioc/0010/exec/pagesma/%22kn28-1001b_287.jpg%22) (abgerufen am 11.4.2016).

<sup>14</sup> In Übersetzung des Autors aus der Vorlage von Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 306: »Een seer schoone Vrouwe met een heerlijcke en luchtige kleedinge van wit satijn, en die op de borst een kostlijcke Bagge heeft, alwaer een Iaspis in 't midden staet: en seyt Plinius dat het een klaere en groene steen is. Op 't hoofd salse een Roosekrans hebben, en in haer hand een Trompet om te blaesen, waer uyt een seer groote glans vlieght. Houdende haer slincker arm recht uyt, wijsende mette voorste vinger nae eenige besondere personen.«

<sup>15</sup> »DANTE nell'Inferno dipinge le Furie, donn die bruttissimo aspetto, con vestiti di color negro, macchiate di sangue, cinte con serpi, con capelli serpentici, con vn ramo di cipresso in mani, nell'altra con vna tromba, dalla quale esce fiamma, & fumo nero, & son finte da gli antichi Poeti, donne destinate à tromentare nell'inferno l'anime de'malfattori«; Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descriptione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 175.



**Abbildung 4** Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghem des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 306; online verfügbar unter [https://ia600503.us.archive.org/0/items/iconologiaofuytb00ripa\\_0/iconologiaofuytb00ripa\\_0.pdf](https://ia600503.us.archive.org/0/items/iconologiaofuytb00ripa_0/iconologiaofuytb00ripa_0.pdf).

## II

Während das Herrscherlob, der Ruhm und die Freude gemeinhin Raum für Musik und Klang darstellen, wird der Bereich Tod und Trauer oft mit Stille in Verbindung gebracht. Auch stummes Gedenken wurde von bildenden Künstlern verschiedener Epochen wirkmächtig ins Bild gesetzt. Im Comic-Universum finden sich immer wieder Formen der Visualisierung von Stille. Zahlreiche Comic-Verlage veröffentlichten anlässlich der Anschläge vom 11. September 2001 Hefte, die das Geschehen rund um die Anschläge in New York verarbeiteten. Das Heft *A Moment of Silence* aus dem Haus Marvel fällt vor allem aufgrund seiner besonderen klanglichen Gestaltung auf.<sup>16</sup> Es handelt sich um eine Würdigung der Helden der Geschehnisse am *Ground Zero*, insbesondere der Polizisten und Feuerwehrleute, die ihr Leben beim Versuch ließen, Menschen aus den brennenden Zwillingstürmen zu retten. Das Heft schildert das Geschehen dabei völlig ohne Sprechblasen und Texteinblendungen. Es lässt das Geschehen stumm vor den Augen des Betrachters vorbeiziehen. Der Comic ist Ausdruck der Trauer um die Verstorbenen und verharrt in einer für dieses Genre ungewöhnlichen Stille.

Auch die bildenden Künstler der Frühen Neuzeit sahen sich bei der Gestaltung von Grafikfolgen mit dem Kontrast von Klang und Stille konfrontiert. So fanden im 16. und 17. Jahrhundert keineswegs nur Triumphzüge ihren Weg in die Druckgrafik, sondern auch Trauer- und Begräbnisprozessionen, deren klingende Qualität wesentlich komplexer war, als das triumphierende Getöse eines Herrscheinzuges. Die Exequien für Kaiser Karl V. in den Jahren 1558 und 1559 und ihre grafische Umsetzung sollen hier beispielhaft herangezogen werden.

---

<sup>16</sup> Mark Bagley, *A moment of silence. Saluting the heroes of September 11th*, New York 2001.

Der schrittweise politische Rückzug Karls V. in den 1550er-Jahren hatte das Haus Habsburg in eine schwere dynastische Krise gestürzt. Auch nach dem Tod des ehemaligen Kaisers im spanischen Exil im September 1558, sah sich sein Bruder Ferdinand weiter heftigen politischen Angriffen ausgesetzt. Verschiedene Parteien – unter ihnen Papst Paul IV. – stellten Ferdinands Legitimität als Kaiser in Frage.<sup>17</sup> Unter schwierigen Umständen berief Ferdinand seinen ersten Reichstag als Kaiser nach Augsburg ein. In Anwesenheit möglichst vieler Reichsstände plante er prächtige Totenfeiern für seinen verstorbenen Bruder, wohl auch, um die Kontinuität des Hauses Habsburg nachdrücklich zu unterstreichen. Am 24. Februar 1559, an Karls 59. Geburtstag und auf den Tag genau 29 Jahre nach seiner Krönung in Bologna, sollten die Augsburger Exequien beginnen. Die Struktur von Totenfeiern war im Umfeld der Familie Habsburg durch das 16. Jahrhundert hindurch stark standardisiert und orientierte sich eng am traditionellen burgundischen Begräbniszeremoniell.<sup>18</sup> Trotz dieser Kontinuität sollten die Augsburger Exequien modellhaft für spätere Totenfeiern werden.<sup>19</sup> Zwei in Dillingen 1559 gedruckte Chroniken des Theologen Friedrich Staphylus – eine erschien auf Deutsch, die andere in lateinischer Sprache – dokumentieren die umfangreichen Trauerfeiern. Beide Berichte, aber auch die Beschreibungen der Augsburger Stadtchronisten legen ihr Hauptaugenmerk auf die visuelle Inszenierung des Ereignisses, insbesondere auf die ephemere Architektur, die typisch für frühneuzeitliche Totenfeiern – innerhalb und außerhalb der Familie Habsburg – war. Die Hoftrompeter des Kaisers waren genau wie die kaiserliche Hofkapelle in die Augsburger Exequien eingebunden. Staphylus beschreibt die Teilnahme der Instrumentalisten an der Auftaktprozession zum Augsburger Dom – insbesondere ihre Position im Zug und ihre Kleidung schildert er äußerst detailliert:

»Nach welchen allen, der Kay. May. Trummeter erschienen, und jeder die Trummeten das underthail ubersich haltend, und die fanenuber den arm hangend gehabt.«<sup>20</sup>

Insbesondere die Bemerkung des Chronisten über die Körperhaltung der Musiker erscheint zunächst rätselhaft und wird erst durch einen weiteren Bericht von den Augsburger Ereignissen entschlüsselt. Es handelt sich hierbei um eine illustrierte Handschrift, die heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt wird.<sup>21</sup> Eines der hier enthaltenen 24 Aquarelle des Augsburger Trauerkondukts zeigt die kaiserlichen Trompeter in schwarzer Kleidung. Sie halten ihre Trompeten mit dem »underthail ubersich«, also falsch herum. Der Schalltrichter zeigt nach oben und das Mundstück ist auf den Boden gerichtet (siehe Abbildung 5 auf S. 8).

Die Exequien für Karl V., die auf Veranlassung Philipps II. von Spanien am 29. Dezember 1558 in Brüssel gefeiert wurden, waren das Gegenstück der Augsburger Feiern im nun geteilten Reich des verstorbenen Kaisers. Vorbildfunktion hatten die Brüsseler Ereignisse wohl vor allem hinsichtlich der medialen Dokumentation. Die Beschreibungen aus den Niederlanden sind sogar noch umfangreicher und aufwendiger als die erhaltenen Dokumente aus Augsburg. Einer der Drucke wurde in sechs verschiedene Sprachen übersetzt und ist mit aufwändig gestalteten Holzschnitten geschmückt.<sup>22</sup> Philipp II. wollte seine Exequien augenscheinlich zu einem Ereignis von globaler Bedeutung machen. Die Brüsseler Chroniken weisen

<sup>17</sup> Eine detaillierte Darstellung der musikalischen Gestaltung der Augsburger Exequien im Jahr 1559 findet sich bei Moritz Kelber, *Die Musik der Augsburger Reichstage im 16. Jahrhundert*, Dissertation, Augsburg 2016 (Druck in Vorbereitung).

<sup>18</sup> Achim Aurnhammer, Friedrich Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 62/63 (1980/81), S. 101–157.

<sup>19</sup> Rosemarie Vocolka, »Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Maximilian II. 1576/1577«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 84 (1976), S. 105–136.

<sup>20</sup> Friedrich Staphylus, *Algentliche, vnnnd warhafft Beschreibung [...]*, Dillingen 1559, VD16 E 706, fol. Biv<sup>r</sup>.

<sup>21</sup> Anonym, *Exequien für Karl V.*, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 7566.

<sup>22</sup> Anonym, *La magnifique et sumptueuse pompe*, Antwerpen 1559; Aurnhammer, Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V.«, S. 117.

zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den Augsburger Berichten auf, auch hinsichtlich der Instrumentation. Einer der Holzschnitte zeigt die Trompeter des spanischen Königs in einer Körperhaltung, die auffallend ähnlich zu der in den Augsburger Aquarellen dargestellten Position ist (Abbildung 6). Von den geschulterten Trompeten hängen die großformatigen Fahnen mit dem kaiserlichen Wappen gut sichtbar über den linken Arm herab. Auch der Heerpauker führt seine Instrumente mit sich, und die sorgfältig darüber gelegten Banner deuten an, dass er nicht beabsichtigt, sie im Rahmen der Prozession zu gebrauchen.



**Abbildung 5** Anonym, *Exequien für Karl V.*, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 7566, o. S.; Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; <http://data.onb.ac.at/rec/AL00168688> (aufgerufen am 11.4.2016).



**Abbildung 6** Anonym, *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre, faite en la ville de Bruxelles, le xxix. iour du mois de decembre, M. D. LVIII. aux obseques de l'empereur Charles V. de tresdigne memoire [...]*, Antwerpen 1559, o. S., handkoloriertes Exemplar, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, 4 EST 252, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art; <http://www.purl.org/yoolib/inha/11431> (aufgerufen am 11.4.2016).

Diese Darstellungsform kaiserlicher, königlicher oder fürstlicher Trompeter lässt sich in zahlreichen weiteren habsburgischen Exequien des späteren 16. Jahrhunderts nachverfolgen. Ein Beispiel ist das Begräbnis Ferdinands I. in Wien im Jahr 1564, das ebenfalls in einem ausführlichen Bericht dokumentiert ist.<sup>23</sup> Hier finden wir erneut eine Darstellung von Trompetern in der beschriebenen Haltung. Sie schultern ihre Instrumente, wie es Soldaten mit Hellebarden oder Spießen zu tun pflegten. Wieder scheint ein klarer Akzent auf den Trompeten, ihrer Platzierung und den überdimensional wirkenden Bannern zu liegen, die auffallend detailliert dargestellt sind. Auch die Holzschnitte, die anlässlich des Begräbnisses Erzherzog Karls in Graz 1590 entstanden sind, zeigen erzherzogliche Hoftrompeter, die ihre Trompeten verkehrt herum, mit dem Mundstück in Richtung Boden zeigend, halten.<sup>24</sup> Auch außerhalb des unmittelbaren habsburgischen Umfeldes lassen sich ähnliche Bildtopoi feststellen. Auf einem Blatt, das heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt wird, ist ein Teil des Trauerzuges anlässlich der Beisetzung des sächsischen Kurfürsten August von Sachsen im Jahre 1586 abgebildet. Wieder sind Trompeter in ihrer für Totenfeiern typischen Körperhaltung zu sehen.<sup>25</sup>

Die Abbildungstradition in den Holzschnittserien, die anlässlich von Trauerfeiern entstanden, ist unzweideutig: Die Künstler dokumentieren mehr als die bloße Teilnahme der Trompeter an der Prozession. Es ist die Darstellung von Stille, als Ausdruck der Trauer für den Verstorbenen. Diese Stille zieht ihre symbolische Kraft aus dem Kontrast mit den zahllosen tönenden Herrschereinzügen, Krönungsfeierlichkeiten und anderen festlichen Ritualen, die das politische und gesellschaftliche Leben des Heiligen Römischen Reichs in der frühen Neuzeit entscheidend prägten.<sup>26</sup> Die Trompete rückt im Rahmen von Trauerfeiern und ihren bildlichen Darstellungen gerade aufgrund ihres Schweigens als eine Art Trauerobjekt in den Fokus.

Die symbolische Wirkmächtigkeit des Kontrastes zwischen Klang und Stille, zwischen Herrscherlob und Trauer, wird beim Blick auf den weiteren Verlauf der Augsburger Exequien deutlich. Die Trompeter schwiegen nicht nur während der Trauerprozession, sondern – trotz ihrer Anwesenheit im Kirchenschiff – auch während der Totenvigil. Am nächsten Morgen kamen die Reichsstände erneut im Augsburger Dom zusammen, diesmal für ein Requiem, auf das eine Trauerpredigt folgte. Direkt im Anschluss an diese *Oratio funebris* begann man eine Dreifaltigkeitsmesse zu Ehren des neuen Herrschers Ferdinand I. zu zelebrieren, die von »fröhlichen gesengen«<sup>27</sup> der kaiserlichen Kapelle, dem Spiel der Orgel und »mit allen Instrumenten«<sup>28</sup> gestaltet wurde. Mit Beginn der abschließenden Messe standen – auch musikalisch – nicht mehr der Verstorbene und die Trauer im Mittelpunkt, sondern das laut tönende Herrscherlob rückte wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Instrumente, die während der Exequien als stilles Symbol der Trauer fungierten hatten, traten nun umso kraftvoller klanglich hervor. In der Kontrastierung von Klang und Stille spiegelte sich dabei der formale Ablauf von Exequien wider. Die Trauer um einen Verwandten war notwendigerweise mit der Repräsentation dynastischer Nachfolge verbunden.

Nicht nur in der frühneuzeitlichen Druckgrafik finden sich immer wieder Ansätze, Erfahrungen von Klang und Stille im Medium des Bildes zu verarbeiten. Die Beschreibungen und die Illustrationen in zeitgenössischen Comics, in frühneuzeitlicher Druckgrafik und mittelalterlicher Buchmalerei verkörpern

<sup>23</sup> Bartholomaeus Hannewald, *Parentalia divo Ferdinando caesari augusto*, Augsburg 1566, VD16 H 530.

<sup>24</sup> Georg Peham, *Leichenzug für Erzherzog Karl II. in Graz im Jahr 1590*, Kupferstichserie, 1594, Stadtmuseum Graz, Inv. Nr. M48.

<sup>25</sup> Anonym, *Leichenzug für Kurfürst August von Sachsen im Jahre 1586*, Radierung (insgesamt 29 Blätter), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventarnummer: HB160, Kapsel 1361.

<sup>26</sup> Kelber, *Die Musik der Augsburger Reichstage*.

<sup>27</sup> Staphylus, *Algentliche, vmd warbaffte Beschreibung*, VD16 E 706, Fol. Für.

<sup>28</sup> Heinrich Günter (Bearb.), »Gerwig Blarer Abt von Weingarten und Ochsenhausen – Briefe und Akten. Zweiter Band 1547-1567«, *Württembergische Geschichtsquellen* 17 (1921), abgerufen am: 16.09.2015, S. 443.

gleichermaßen die Ideen von Klang und Stille, von Leben und Tod. Klang wird in seiner materiellen Gestalt als bewegte Luft oder als bewegtes Element ins Bild gesetzt, während Stille als die Negation einer plastischen Abbildungs- und Inszenierungspraxis dargestellt wird. Epochenübergreifendes Ziel jenes Handelns ist die Herstellung von Unmittelbarkeit, oder besser: Die multisensuelle Einbeziehung des Betrachters ins Bildgeschehen.