

## REZENSIONEN

GÜNTER BANDMANN, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*. (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen). Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1960. 196 S., 61 Abb.

Die dem Nachleben der Spätantike in der Kunst, besonders auch ihrer gnostischen und magistischen Wunschbilder gewidmeten Forschungen der Bibliothek Warburg haben der bisher wesentlich auf die religiösen Inhalte beschränkten Ikonographie eine neue Dimension eröffnet. Panofskys und Saxl's Studien zu Dürers „Melencolia I“ (1923; die erweiterte Neuauflage ist u. W. bisher nicht erschienen) gaben nicht nur einen neuen, in der Hauptsache wohl endgültigen Deutungsversuch des rätselreichen Blattes, sondern entwickelten auch seine Allegorik vor einem überraschenden geistesgeschichtlichen Hintergrund, in welchem die zuerst von Warburg selbst für die Kunstgeschichte entdeckte Astrologie mit ihrer Temperamentenlehre eine besondere Rolle spielte. Von dem reichen Abbildungsteil des Werkes gingen und gehen Anregungen aus, die weit über die teilweise nur kurzen Streiflichter des Textes hinaus eine Erhellung versprechen. So fand Günter Bandmann in verschiedenen Bildern die Personifikation der *Melancholie* mit spezifisch *musikalischen* Erscheinungen verknüpft – eine Kombination, die bei Dürer selbst fehlt und auch von Panofsky-Saxl nicht weiter verfolgt worden ist. B. meint freilich im Vorwort, der „kunsthistorische Ertrag“ seiner Arbeit bestehe nur darin, daß einige Kunstwerke genauer als bisher gedeutet, bei anderen das Interpretationsproblem wenigstens neu aufgerollt worden sei. Dieses Urteil ist allzu bescheiden – schon darum, weil der Autor, wenn auch wohl ohne erneutes Quellenstudium, ein ikonographisches Problem, das bisher auch von den Musikhistorikern noch kaum gesichtet worden war, zum erstenmal auf breiter Grundlage, unter Heranziehung vieler verstreuter Fachliteratur als *Ganzen* erfaßt hat.

Die Melancholie (Schwermut, depressive Gemütsverfassung) begegnet uns von jeher in zwei, wenigstens grundsätzlich unterscheidbaren Formen. Einerseits als (wie wir heute sagen würden) konstitutionelles, angeborenes „Temperament“ neben anderen Gemüts- und Geblütsarten, und zwar in der mehr apathischen (*acedia*) und in der manischen („rasenden“) Spielart. Die antike Medizin sprach von einem Übermaß der schwarzen Galle (*atra bilis*) als Ursache; später wollte man die krankhafte Anlage auch mit dem Einfluß der Gestirne, speziell dem des Planeten Saturn, in Verbindung bringen – sowohl aus mythologischen wie aus „quasi-astronomischen“ Gründen. Da man bereits im Altertum neben den niederen Formen der Schwermut auch eine *höhere Melancholie* kannte (alle *ingeniosi*, das heißt Genies, seien Melancholiker gewesen, heißt es bei Cicero unter Berufung auf Aristoteles), mußte auch von höheren „Saturnkindern“ die Rede sein – eine esoterische Lehre, die besonders von dem Florentiner Humanisten Ficino propagiert wurde und in den intellektuellen Kreisen der Renaissance viele Anhänger fand. Auf der anderen Seite können auch *einzelne Erfahrungen* das Gemüt verdüstern. Beides, die mehr kasuistische wie die konstitutionelle Schwermut können sich schließlich denkerisch und religiös zu

einem melancholischen Weltbild verdichten, häufig einem solchen, das sich auf die allgemeine „Eitelkeit“, Hinfälligkeit, Unzuverlässigkeit alles Irdischen beruft. Diese Vanitas-Einsicht, welcher das ganze diesseitige Leben schon für den Tod und das letzte Gericht transparent wird, hat bekanntlich ihren klassischen Ausdruck schon im Alten Testament (Prediger Salomonis) gefunden und bleibt im christlichen Bereich immer mitbestimmend. Vanitas-Gedanken und -Stimmungen kommen nah an die eigentlich melancholische Seelenverfassung heran, wenn sie auch nicht mit ihr identisch sind. – Indem der Verfasser beides, dazu auch die Übergangsformen, mit einbezog, gab er seinen Untersuchungen gerade im Hinblick auf die Dokumente der bildenden Kunst ein breiteres Fundament. Davon mag hier ein kurzes Referat mit wenigen Ergänzungen eine Vorstellung vermitteln.

Gleich im ersten Hauptkapitel, das sich „Melancholie als Leiden, Musik als Hilfe“ betitelt, stoßen wir auf einen exemplarischen Fall innerhalb der Malerei: auf die von Rembrandt dargestellte Depression König Sauls, dem der junge David mit seinem Saitenspiel zu helfen sucht. Lukas van Leyden hatte diesen Versuch als vergeblich, die – wohl aus dem Neid gegenüber seinem so großzügigen Nachfolger zu erklärende – Gemütskrankheit als unheilbar gekennzeichnet, während Rembrandt in seinem berühmten Gemälde des Mauritshuis umgekehrt nur die kathartische, menschlich-lösende Wirkung des Saitenspiels auf den Schwermütigen betont – weswegen sich B. mit Recht gegen die Vermutungen ausspricht, das Bild habe zu einer Folge der Fünf Sinne gehört oder es sei gar eine zeitgeschichtlich-politische Anspielung in ihm zu suchen. Mehr mythisch-antikisch, als ein biblischer Orpheus, der mit seinen Tönen die ganze Natur bezaubert, erscheint uns David schließlich in einer frühen Buchmalerei (Stuttgarter Psalter, 9. Jahrhundert), wo dem Psalmisten eine Frau lauscht, in melancholischer Attitude auf einem Hügel sitzend. Daneben gibt es auch g e n e r e l l e Beziehungen. So galten die Adepten der Alchemie wegen ihres manischen und fruchtlosen Tuns als typische Melancholiker, denen aus bestimmten Gründen gerade die Musik Heilung versprach. B. zeigt uns einen Holzschnitt aus Brunschwigs Destillierbuch, auf welchem ein musizierender Jüngling einen verzweifelten Laboranten (Goldschmied?) zu erheitern versucht, dazu einen bisher nur von den Alchemiehistorikern beachteten Stich des Hans Vredemann de Vries, ein Lehrbild vielleicht nach einem verlorenen Wandgemälde, welches die exoterische und die esoterische (rosenkreuzerische?) Läuterungskunst einander gegenüberstellt, wobei zwar nicht eigentlich die Melancholie, wohl aber – in einem großen Instrumentenstillleben des Vordergrundes – die Musik sichtbar gemacht worden ist: hier offenbar als Hinweis auf ihre therapeutische Wirkung auf den Geist der Suchenden, zugleich aber auch darum, weil der „königlichen Kunst“ der Alchemie und der Tonkunst die läuternde, kathartische Absicht a priori gemeinsam ist.

Eine z w e i t e S t u d i e behandelt gewisse mehr atypische Darstellungen, die im Gegensatz zu den gezeigten Bildern vielmehr von der Vergeblichkeit, Fruchtlosigkeit der Töne bei gewissen Melancholikern ausgehen. An der Heilwirkung der Musik, die Boethius ja in anderen Schriften selbst an das Mittelalter weitergegeben hat, sind seine

berühmten „Consolationes“ nicht beteiligt: an Stelle der Musen erscheint hier die Philosophie als Trösterin. Bei Hiob, dessen Beziehungen zur Musik aus einer apokryphen Quelle abzuleiten sind, hilft auch die Weisheit nicht; nur auf die G n a d e darf er hoffen. Die beiden Flügel von Dürers Jabach-Altar, deren Rückseiten sich zu einer Hiobszene zusammenschlossen, zeigen, wie die beiden Musikanten mit ihrer Trommel und ihrer Pfeife noch quälender wirken als der Wasserguß durch die Frau, gleichviel, ob dieser spöttisch oder therapeutisch zu verstehen ist.

In seiner dritten Untersuchung führt uns der Verfasser zu Bildbeispielen, die nach seiner Ansicht geradezu einen Gegensatz von Melancholie und Musik illustrieren („Melancholie als Schicksal; Musik als weltliches Treiben“), – wobei er sich vor allem mit den drei von Panofsky und Saxl nur wenig ausgewerteten Melancholie-Allegorien des Lukas C r a n a c h auseinandersetzt. Cranachs Bilder scheinen einer volkstümlich dämonologischen Tradition zu folgen. Der Künstler hat sie wahrscheinlich in einem bewußten Gegensatz zu Dürer ausgeführt, welcher ja nach seiner ersten Skizze einer noch kleinbürgerlichen Frauengestalt bei der Ausführung seines Kupferstichs immer mehr in eine mythisch-humanistische Sinngebung hineingewachsen ist: der Genius oder Engel der Melancholie wird hier vor allem, neben den Attributen der mehr praktisch-saturnischen Tätigkeit, als düstere divinatorische S e h e r i n gefeiert. Der Putto auf dem emblematischen Mühlrad, bei Dürer zwar noch schreibend, aber schon in einem Halbschlaf, hat sich bei Cranach in eine ganze Kinderschar verwandelt, die sich in verschiedener Weise unterhält: tanzend, zum Teil aber auch einschlafend, dann wieder mit einer großen Kugel beschäftigt, die spielerisch durch einen allzu kleinen Reifen getrieben werden soll – wohl ein bilderschriftliches Zeichen –, endlich auch bemüht, mit einem ziemlich bössartigen Hunde zu spielen. Die Melancholiegestalt selber, obschon in einem der Bilder wie bei Dürer geflügelt, hat wenig von einem Genius oder Engel; eher gleicht sie, die so emsig an einem Stocke schnitzt (Zauberrute, wie sie B. auch auf verschiedenen Phantasiebildern mit Zauberafrauen nachweist, oder vielmehr divinatorische Wünschelrute?), einer Hexe, wenn auch ihr Gesichtsausdruck nichts Bössartiges verrät. Daß auf den drei Darstellungen eine schwarze Wolke aufzieht, in der schlimme Wesen einer nordischen Walpurgisnacht sich nahen, scheint die Frau so wenig zu merken, wie die Kinder es tun, doch bedeutet eine solche Annäherung gewiß nichts Gutes. In einem Fall zeigt sich zudem in der Wolke auch ein Greisenhaupt, offenbar Saturnus selbst, der, einem Windgott gleich, den Atem der Melancholie (Beischrift) herabhaucht: hier also offenbar eine dämonische oder diabolische Gabe. B. läßt sich – im Anschluß auch an das, was wir von einem verlorenen Mantegnabilde der Melancholie wissen – in eine vergleichende Betrachtung solcher Kindermotive ein. Er neigt dazu, in ihnen, wie sie ahnungslos tanzen, spielen und schlafen, Repräsentanten des ursprünglichen, noch unschuldigen Menschengeschlechts zu erkennen, denen sich aber schon das Verhängnis (die Dämonen, die Wirkung der Zauberrute) nähert; eine Auslegung, die mehr anregt als endgültig befriedigt. Da wir die unheilvolle Gestirnsmacht zugleich auch als eine Vorbotin des T o d e s und womöglich der ewigen Verdammnis verstehen könnten, findet B. an die-

ser Stelle bereits den Übergang von der Melancholie im engeren (antiken) Sinne zu jener christlichen Idee der *Vanitas* als *memento mori*. Damit rückt die Musik auf die Seite der „eitlen“ Lebensfreude, während die Schwermut naturgemäß nicht mehr selbst als Person auftritt, sondern nur die Stimmung dessen kennzeichnet, der sich des Lebens, der Liebe, der Musik freuen möchte, aber doch schon von der Ahnung ihrer Vergänglichkeit beschattet wird. B. hätte seine Beispielreihe zu diesem Thema, die er mit einem drastischen Florentiner Kupferstich (Liebespaar, Musikanten und Tod) beginnt, auch mit der schwärmerisch musizierenden Gruppe im Liebeshain eröffnen können, über der unbemerkt der Tod seine Sense schwingt (Triumph des Todes im Camposanto, Pisa). Im Italien der Renaissance tritt dann, wie B. zeigt, für einen an sich nur kurzen entwicklungsgeschichtlichen Moment das Didaktisch-Moralische oft ganz zurück. Vor allem bei Giorgione! In einem kleinen giorgionesken Gemälde (Washington) hält zwar ein Greis dem in abendlicher Landschaft einsam geigespielenden Jüngling das mahnende Stundenglas vor, aber es scheint, als ob die mitschwingende Ahnung der Vergänglichkeit das Musizieren eher noch verüße. Dürer hat diese Art von Verzückung selbst beobachtet. „Ihr wäret gut zu unseren Geigern hie“ – schreibt er an Pirckheimer – „die machen's so lieblich, daß sie selbst weinen.“ Auch das Holbein d. J. zugeschriebene Porträt des Harfe spielenden Johannes Xylotectus (Zimmermann) hätte herangezogen werden können, der in seiner ersten Schwärmerei den Tod und das Todesstilleben im Hintergrund nicht zu bemerken, aber als geheime Anregung zu fühlen scheint – woran sich dann sinngemäß auch das Selbstbildnis Böcklins mit dem geigenden Tod hätte anschließen lassen. Auch bei G. C a m p a g n o l a, dem Giorgione-Steher, scheint das *Vanitas*-Motiv einmal anzuklingen, aber sein Kupferstich eines melancholischen Jünglings mit dem Totenkopf war wohl trotz der nachträglichen Inschrift ursprünglich mehr als eine ärztlich-alchemistische Meditation gemeint, die von der Verwesung (*putrefactio*) gerade nicht den endgültigen physischen Tod, sondern eine mystische Lebenserneuerung erwartet.

Häufiger jedenfalls sind Szenen im Giorgione-Kreis, wo an die Stelle des Todesreichs im christlichen Sinne das klassische *Arkadien* und seine pastorale Idyllyk tritt: auch hier melancholisch überschattet, denn aus der Perspektive der Nachgeborenen handelt es sich ja um Vergangenes, das nur die Sehnsucht sich noch träumt. Das bukolische Wunschreich erscheint als verlorenes Paradies, besser als „*Elysium*“ einer Naturharmonie, die nur noch die Kunst, vor allem die Musik, im Sinnbild beschwören kann. B. hätte hier auch *Signorelli's* „Reich des Pan“ erwähnen können, wo wir es mit einer musikalischen Einweihung des Naturgottes zu tun haben. Neben der Feierlichkeit aller Personen auf dieser pagan-numinosen „Konversation“ ist ja im Hintergrund links auch geradezu, wie uns Herbig zugegeben hat, eine typische Melancholie-Personifikation angebracht. Diese besondere Stimmungslyrik Giorgiones und auch noch des jungen Tizian hat bekanntlich ihre Nachfolge bis zu Poussin, Lorrain und Watteau, ja noch bis zu Hans von Marées gefunden, trotz der rasch einsetzenden Gegenreformation, deren asketische Moral am liebsten nur die Melancholie im Sinne der christlichen *Vanitas*-Betrachtung geduldet hätte (Bilder von Miradori, Feti und

Castiglione). Die Musik, wegen ihrer verführerischen Sinnlichkeit schon immer verächtlich, rückt hier erneut – statt allein die ewige Harmonie ins Gedächtnis zu rufen – auf die Seite der Eitelkeiten und wird darum mit ihren Instrumenten „verworfen“. Melancholie ist hier nichts anderes mehr als Todesfurcht, Reue und Buße. Sie würde als Thema schon den Rahmen dieser Untersuchung überschreiten, wäre nicht auch hier dem schaurigen Vanitas-Erlebnis immer wieder jene heimliche Anhänglichkeit der Künstler (dieser unverbesserlichen „Heiden“) an die verdrängte Weltlust beigemischt.

Von der weiblichen Personifikation der Vanitasmelancholie, diesen angesichts der Todeszeichen entweder immer noch schwermütig weitermusizierenden oder aber bereits einsam über Totenschädeln meditierenden Frauen, die alle Attribute der Freien Künstler, vor allem die Musikinstrumente, abgelegt haben, ist es nur noch ein Schritt zu den Darstellungen der Reuigen Magdalena, deren Ikonographie im ersten Abschnitt der vierten Hauptstudie („Melancholie als reuevolle Schwermut, Musik als weltliche Torheit“) nebst verwandten Darstellungen zur Sprache kommt. Sogar Verwechslungen sind möglich, wie bei Feti. Magdalena, als schöne Sünderin selbst ein Exempel der „Eitelkeit“ im doppelten Sinn, verwirft die Attribute ihrer Weltlust – wiederum vor allem die musikalischen – und ergibt sich büßenden Gedanken im Anblick des Schädels. Anschließend nimmt sich der Verfasser eines merkwürdigen Gemäldes von Serodine (Ascona, † 1631) an: zu den Attributen dieser angeblichen „Trauernden Bacchantin“, die man abwegig als Verkörperung der Milchstraße hat verstehen wollen, gehören hier der Thyrsos, aber auch die Laute, der Himmelsglobus sowie mehrere Bücher – alles natürlich verworfen und aufgegeben. Für B. entscheidend ist die hier ausgetrocknete Brust (ein Motiv, das er – noch lebenspendend – mehrfach in allegorischer Malerei und Glyptik aufweist), die vergeblich die Laute zu benetzen sucht. Eine Nymphe, ein Naturwesen, das ob seiner verlorenen Inspirationsgabe trauert? Umgekehrt als glückliche Eingebung entdeckt B. das emblematische Milchmotiv in einem Gemälde des Hemessen in Toronto. Das reizvoll-ernste Bild schließt sich eng an die sog. „Drei Lebensalter“ des jungen Tizian an, wo in der damals so beliebten allegorischen Motivverschmelzung zugleich ein melancholischer Jüngling (wohl ein Verstorbener) in die ewige Musik eingeweiht wird – nicht anders, wie auf jener von Giorgione begonnenen elysäischen Pastorale des Louvre. Die hier noch kaum von der Vanitassorge belastete schöpferische Kraft der Melancholie im Sinne Ficins leitet über zum letzten Hauptkapitel des Buches, welches nunmehr ganz eindeutig nur der Melancholie als inspirierter Divination, der Musik als Hilfe zu dieser, gewidmet ist. Hier ist sie nicht nur dazu da, Melancholie zu heilen (soweit diese überhaupt von ihr wissen will); sie kann sogar von ihr beflügelt werden, wie auf jenem Xylotectus-Porträt des Holbein. B. greift auf spätantike Inspirationsszenen zurück, untersucht die musikalischen Jenseitsvorstellungen, die kosmische und transkosmische Bedeutung der Harmonie (die als Dreiklangsakkordik, wie wir hinzufügen, immerhin erst zu Giorgiones Zeiten entdeckt worden ist, der sie in dem melancholisch verzückten Spinettspieler des von Tizian vollendeten „Konzerts“ im Pitti gefeiert hat). An dieser

Stelle erscheint sinnvoll die geistes- und musikgeschichtlich so viele Motive zusammenfassende „Heilige Caecilie“ Rafaels, die mit ihrer Heiligen-Begleitung nur noch stumm der musica mundana, Sphärenharmonie der Engel, lauschen kann, während die Instrumente der weltlichen Tonkunst vollends auf den Boden „verworfen“ sind.

Den Beschluß seiner ikonographischen Revue bilden bei B. zwei graphische Kleinbilder unseres romantischen Melancholikers C. D. Friedrich, von welchem eine noch rafaelsch anmutende Zeichnung mit einem der Engelsmusik lauschenden Sänger als Trostblatt, das sich der Zeichner selbst widmet, aufgefaßt wird, während der bedeutendere Holzschnitt von 1817 mit dem verwilderten und hoffnungslosen Mädchen in der Wildnis noch einmal den nur depressiven Aspekt der Melancholie hervorkehrt, also eine Überlieferung der Vanitas-Schwermut fortsetzt, wenn hier auch die alten, konventionell gewordenen Attribute, darunter die musikalischen, durch eigene freie Natursymbole ersetzt worden sind.

Gustav F. Hartlaub

GUDMUND BOESEN, *Venetianske Glas på Rosenborg*. De danske Kongers kronologiske Samling på Rosenborg. I kommission hos G. E. C. Gads Forlag. Kopenhagen 1960. 95 S. Text, 71 Tafeln (4 davon farbig) und 9 Abb. im Text.

Als dritter Band der Kataloge der Kunstsammlungen von Schloß Rosenborg in Kopenhagen liegt nun ein reich ausgestattetes Buch über die venezianische Glassammlung vor. Diese Gläser sind schon vor langer Zeit bekannt geworden nicht zuletzt wegen der verheerenden Erkrankungerscheinungen, denen ein großer Teil der Stücke allmählich zum Opfer fällt. Einige der Hauptwerke hat man zwar längst publiziert, aber der Gesamtbestand war letzten Endes unbearbeitet. Dem Besucher sind ja die Schätze des winzigen Kabinetts von 1714 durch die glücklicherweise erhaltene ursprüngliche Aufstellung einer eingehenderen Betrachtung weitgehend entzogen, und der Raum selbst ist durch eingebaute Wände aus schützendem Maschendraht seit einem Jahrhundert entzaubert.

Der Verfasser gibt in dem vorliegenden Buch die Entstehungsgeschichte des Glaskabinetts von Rosenborg, die zu weitreichenden Ergebnissen für die Geschichte des venezianischen Glases führt.

Zu den köstlichsten Kunstwerken in Schloß Rosenborg gehören zwar auch die beiden schönsten aller farbigen Glasfiguren, die berühmten Morraspieler aus der Zeit um 1600, die sich einst im Besitz Karel van Manders befanden und dann im Jahre 1670 vom König gekauft wurden. Aber den größten Teil des Glases in Rosenborg hat König Friedrich IV. von Dänemark im Jahr 1709 von einer italienischen Reise mitgebracht.

Boesen errechnet, daß damals etwa sechs- bis siebenhundert Gläser aus Venedig nach Kopenhagen geschickt wurden. Ein Inventar von 1718 zählt 957 Objekte aus Glas auf, von denen wahrscheinlich mehr als 700 venezianischen Ursprungs waren. Heute sind es noch 595, von denen der Verfasser nur 143 abzubilden braucht, weil es sich oft um formgleiche Stücke handelt.