

IMAGO MUSICAE. MUSIKKULTUR IM SPIEGEL DER BILDENDEN KUNST

11. Internationale Tagung zur Musikikonographie. Hamburg, Hochschule für Musik und Museum für Kunst und Gewerbe, 21. bis 24. August 1991.

(mit einer Figur)

Veranstalter waren das ‚Répertoire International des Sources Musicales (RISM) München‘ in Zusammenarbeit mit der Hamburger Hochschule für Musik und dem Museum für Kunst und Gewerbe. Die Leitung lag bei Harald Heckmann (Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/M.), die Organisation bei Monika Holl (RISM, München). Das überraschend große Interesse an der Veranstaltung führte zu einem umfang- und abwechslungsreichen Vortragsprogramm mit über fünfzig Referenten aus neunzehn Ländern. Ein Sonderband des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* soll einen ansehnlichen Teil der Beiträge veröffentlichen.

Die Musikikonographie, jener Zweig der Musikgeschichte, der sich mit der Analyse und Interpretation von musikalischen Motiven und Themen in Werken der bildenden Kunst beschäftigt, galt lange als irrelevant. Hugo Leichtentritt beschäftigte sich als einer der ersten genauer damit (Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft* 7, 1905/6, S. 315-364). Eric Blom betonte in seiner Einleitung zu Georg Kinskys *A History of Music in Pictures*, London 1930, Nutzen und Wichtigkeit von Bildquellen für den Musikhistoriker. Doch abgesehen von wenigen Arbeiten wie Valentin Denis' *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun Afbeelding in de 15e-eeuwse Kunst*, Antwerpen 1944, und der glanzvollen Ausnahme eines Emanuel Winternitz blieb die Musikikonographie weiterhin ein wenig erschlossenes Gebiet, dessen Erforschung Methodik und Systematik vermissen ließ.

In Hamburg würdigte Barry S. Brook, Direktor des New Yorker ‚Center for Music Research and Documentation‘, einleitend die organisatorischen Fortschritte der letzten Jahrzehnte: Auf dem Treffen der ‚Internat. Association of Music Libraries‘ in St. Gallen 1971 wurde eine Organisation zur Förderung musikikonographischer Studien, das ‚Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIDIM)‘, ins Leben gerufen, das unter dem Patronat der Internat. Gesellschaft für Musikikonographie, der Internat. Vereinigung der Musikbibliotheken und des Internat. Musikrates steht. Seit 1973 finden musikikonographische Tagungen statt, die in New York herausgegebenen *Newsletters* und insbesondere die seit 1984 jährlich erscheinende Zeitschrift *Imago Musicae* stehen als Publikationsorgane zur Verfügung. Die Notwendigkeit dieser Hilfswissenschaft für die Musikgeschichte im allgemeinen, Instrumentenkunde und Aufführungspraxis im besonderen ist anerkannt; jedoch führte die Vielfalt des Materials und der methodischen Ansätze nicht nur in der Vergangenheit zu Problemen: RIDIM hat sich

zwar zur Aufgabe gemacht, ein umfassendes Verzeichnis der musikikonographischen Quellen weltweit zusammenzutragen, doch unterscheiden sich Ansätze und Intensität der diversen Arbeitsgruppen von Land zu Land sehr.

An dieser Stelle kann nur eine kleine, mitunter willkürliche Auswahl aus den Beiträgen zur Sprache kommen, die, in teils einander zeitlich überschneidenden Sektionen zusammengefaßt, den unterschiedlichsten Themen und Fragestellungen gewidmet waren.

Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel) bot die vertiefende Interpretation eines Autorenbildes der Heidelberger Manessischen Handschrift: *Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile (Codex Manesse, fol. 13). Zum höfischen Minne-, Schach- und Instrumentalspiel im frühen 14. Jahrhundert*: „Die Darstellung formuliert ein ‚klassisches‘ höfisches Thema – den Konflikt des ritterlichen Mannes zwischen Heldentum und Minne (bzw. dessen Lösung) – auf drei Ebenen: 1. Durch die Mythologisierung der historischen Persönlichkeit Otto IV. nach dem Modell eines antiken Helden, 2. durch das Schachspiel und 3. durch die Instrumente der ‚haute musique‘“ (Zusammenfassung ihrer Ergebnisse im Programmheft der Tagung).

Der Beitrag imponierte durch sein Reflexionsniveau und die Präzision seiner Fragestellung. Im einzelnen vermochte nicht jede Hypothese im gleichen Maß zu überzeugen. So scheint die Behauptung, Otto sei in der Miniatur auf den trojanischen Helden und Ahnen der Römer Äneas hinstilisiert, der Prüfung nicht standzuhalten. Die Referentin sucht ferner die Motive Schachspiel und Pfeil als „Archetypen von Minne und Männlichkeit“ zu belegen; auch erinnert sie daran, daß Äneas mit Pfeilen und Minne zu tun bekam. In der Berliner Handschrift von Heinrich von Veldekes Eneasroman (Ms. germ. fol. 282) zeigt fol. 6r außerdem – abweichend vom Text – den Helden beim Schachspiel mit einem Gefährten, während seine Boten von ihrer Gesandtschaft zu Königin Dido zurückkommen. Als bewußte Weiterführung dieses Bildes deutet die Referentin die Manesse-Miniatur. Zum Bedeutungshorizont bezieht sie sich zudem auf die Schachepisode in Ulrichs von dem Türlin *Arabel* (einer später hinzugedichteten Vorgeschichte zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach), wo Willehalm gegen die Sarazenenkönigin verliert, „im selben Zug“ aber ihre Zuneigung und ihre Bekehrung zum Christentum gewinnt.

Jedoch lassen sich diese verschiedenen Beobachtungen nur unter Zwang zu einer stringenten Erklärung der Manesse-Miniatur bündeln. Wo die um 1230 im Raum Regensburg entstandene, spätestens während des 16. Jahrhunderts in süddeutschem, vermutlich bayerischem Laienbesitz liegende Berliner Handschrift im Mittelalter aufbewahrt wurde, ist unbekannt; daß ihre Bilder im frühen 14. Jahrhundert einem Züricher Buchmaler hätten bekannt sein können, ist ohne konkrete Anhaltspunkte kaum wahrscheinlich zu machen. Vor allem aber warnt der Kontext in der Berliner Handschrift davor, die Schachdarstellung überzuinterpretieren. Auch an anderen Stellen unterlaufen dem Miniator Irrtümer, die erkennen lassen, daß er nicht selbst den Roman kannte, sondern auf Grund von Maleranweisungen arbeitete. Schon deswegen ist auf fol. 6r ein Hinweis auf „Schachsymbolik im Zusammenhang mit Heldentum und Minne“, sprich: eine Vorahnung der

in Person der Dido bevorstehenden Turbulenzen, entschieden weniger plausibel als die Vermutung, der mit dem Text nicht vertraute Maler habe den auf die Rückkehr der Boten wartenden Äneas beim höfischen Zeitvertreib schlechthin dargestellt (Veldeke läßt ihn den Boten entgegengehen). Mit diesen kritischen Anmerkungen soll nicht bestritten werden, daß dem Schachspiel und seiner Abbildung im Mittelalter symbolische Bedeutung beigegeben werden konnte.

Die Musikdarstellung des Bildes darf nicht – berechtigte Mahnung an manche kunsthistorischen Beschreibungen – als angenehme Geräuschkulisse von Spiel und Konversation des Paares mißverstanden werden, zumal die Instrumente – falls sie überhaupt als simultan spielend gemeint sein sollten – durch ihre Lautstärke die Konzentration der Schachspieler gelähmt haben müßten. Die Buisinen links, typische „Adelsinstrumente“, tragen eine Konnotation von Herrschaftlichkeit, vielleicht auch Kampf, die Sackpfeife dagegen gehört zu Tanz und Pastourelle, während die Trommel mit der einen wie der anderen Sphäre zu verbinden ist. Die Referentin betont, daß die abgebildeten Instrumente sämtlich der „haute musique“ zugeordnet wurden und „potentiell“ kombinierbar waren, was sie metaphorisch versteht: Die Welten des Mannes (vertreten durch die Buisinen) und der Frau (Sackpfeife) seien als harmoniefähig dargestellt.

Manfred Hermann Schmid erhellte *Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der Margarita philosophica von Gregor Reisch 1503*. Er legte dar, daß der Holzschnitt zur „Musica“ keineswegs eine „Musikaufführung“ zeigt, sondern das Einteilungsschema, die *divisiones* der Wissenschaftsdisziplin Musik, und entzifferte die in ihrer Komplexität einer wissenschaftlichen Enzyklopädie angemessene Abbildung. Dabei erwies er die bisher als frühes Bild eines Dirigenten angesehene Gestalt auf dem Holzschnitt der Buchausgaben von 1503 (Freiburg, Schott) und 1504 (Straßburg, Grüninger; *Fig. 1*) als Anführer eines Tanzes; im Zusammenhang des Holzschnitts personifiziert der Tänzer den Rhythmus.

H. Colin Slim (Irvine, CA), *Lasso's 'La cortesia voi donne predicate', a villanesca printed, penned, plucked, and depicted*, gelang es, einem von der Kunstgeschichte bisher wegen seiner provinziellen Qualität ignorierten Gemälde des 16. Jahrhunderts in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum) wesentliche Informationen zu entlocken. Es zeigt eine Gruppe von Sängern mit einem Notenblatt, als dessen Inhalt Slim eine auch aus anderen Quellen bekannte Villanesca von Orlando di Lasso erkannt hat, hier aber ist ein sonst unbekannter Druck mit einer anderweitig nicht überlieferten Oberstimmenverzierung wiedergegeben. Das auf den ersten Blick konventionelle Sujet erweist sich als Abbildung einer konkreten Aufführungssituation mit Quellenwert.

Nur in wenigen Fällen noch wurde ein Kunstwerk vergleichbar einläßlich auf seinen Darstellungsinhalt oder seine Bedeutung untersucht. Ein suggestives Referat von Gian Casper Bott (Poschiavo), „*Ut pictura musica*“: *Zu Evaristo Baschenis' 'Ricercata quinta'* näherte sich dem Brüsseler Musikstilleben des Malers von Bergamo. Mittels subtiler Beschreibung, der die Überschrift eines gemalten Notenblattes als „Schlüsselbegriff“ diente, suchte Bott eine nicht nur motivische,



Fig. 1 Musica. Holzschnitt in: Gregor Reisch, *Margarita philosophica*. Straßburg, Grüninger 1504 (nach: Dupeux, Lévy, Wirth, *La gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle*, Bd. 1, Nr. 567)

sondern auch „strukturelle Annäherung“ der Bildanlage an die Musik deutlich zu machen; der Künstler transponiere verschiedene Begriffe der Musiksprache seiner Zeit in eine bildlich-räumliche und daher malbare Dimension, das Bild sei eine Art gemaltes Ricercar (dies eine von Imitation und Abwandlung geprägte, zur Entstehungszeit des Bildes jedoch veraltende Instrumentalform). Sonstige denkbare Sinn-schichten des Stillebens, z.B. das Vanitas-Motiv (?) der Äpfel, blieben im Vortrag ausgespart. Dieser ist Teil eines strukturanalytischen Forschungsvorhabens, dessen Erprobung anhand der Werke insgesamt, nicht nur bei einem ausgewählten Einzel-fall, zu erwarten bleibt: Der Gegensatz in der Einschätzung der Arbeitsweise zu Marco Rosci, *Baschenis Bettera & Co, produzione e mercato della natura morta del seicento in Italia* (Mailand 1971), könnte kaum größer sein.

Dagegen führte Daniel Hartz (Berkeley, CA), *The Portrait of Carlo Scalzi Attributed to Charles-Joseph Flipart* mitten hinein in die tatsächlich weitreichen- den Querverbindungen zwischen Künstlern und Musikern im 18. Jahrhundert. Der von 1729 bis 1739 erfolgreich in England tätige Jacopo Amigoni portraitierte zweimal den befreundeten Opernstar Carlo Broschi Farinelli (der Bilder Ami-gonis besaß) und unternahm gemeinsam mit ihm im Sommer 1736 eine Reise nach Paris. Amigoni unterhielt noch weitere Kontakte zum Musikmilieu; 1738 gestaltete er die Titelseite des Drucks von Domenico Scarlattis *Essercizi*. Seinem 1721 geborenen Schüler Jean-Charles Flipart schreibt Hartz die „Flipart“ si-gnierte, 1735 datierte Kupferstichreproduktion von André Bouys Bildnis des François Couperin zu.

Ein im Wadsworth Atheneum (Hartford, CT) aufbewahrtes Bildnis, das Flipart zugeschrieben werden kann, zeigt den Soprankastraten Carlo Scalzi, nach einem Engagement in London 1733/4 bei Händel (selbst Gemäldesammler wie der gleichfalls auf den britischen Inseln heimisch gewordene Geigenvirtuose Fran-cesco Geminiani) 1737-79 *primo uomo* des Teatro San Grisostomo in Venedig, in einer seiner großen Rollen (Arbace in Leonardo Vincis Oper *Artaserse*, Text von Metastasio), in der Hand eine mutmaßlich selbstkomponierte Arie zu einer dramatischen Szene. Möglicherweise war der Portraitauftrag durch die Farinelli-Bildnisse Amigonis angeregt und der noch junge Flipart von seinem vielbeschäftigten Lehrmeister empfohlen. Unter solchen Umständen wird die Notwendigkeit, aber auch der Lohn fachübergreifender Forschung unmittelbar anschaulich.

Nur wenige Vorträge allerdings eröffneten derart weitreichende Perspektiven oder boten methodenkritische Ansätze. Hier sind die in ihrer Stoßrichtung kon-vergierenden Beiträge von Rosario Alvarez-Martinez (Santa Cruz de Tenerife, *La iconografía instrumental de la escultura románica como fuente de conocimiento del instrumentario de la época, métodos y problemas*) und Stefan Hirsch (Mün-chen, *Die Ältesten von Oloron und ihr Umkreis. Zur Bewertung restaurierter Bildquellen*) zu nennen. Tatsächlich wird der Authentizitätsgrad romanischer Bauplastik, nicht nur am Außenbau, allzu häufig unkritisch überschätzt mit der Folge, daß phantastische oder anachronistische Instrumentenformen, seien es mißverständene Ergänzungen und Kopien alter Reste oder gar überwiegend Pro-jektionen des jeweiligen Bildungshorizonts der Restauratoren des 19. Jahrhun-

derts, ins Bildrepertoire der Mediävistik geraten. Wie Hirsch feststellte, hat so manche Fehlrekonstruktion unklar gewordener Instrumentendetails ihre Ursache darin, daß die offensichtliche Verwandtschaft mittelalterlicher Instrumente mit späterer authentischer Folklore auch dem 19. Jahrhundert wohl vage bewußt war und inspirierend wirkte, jedoch der Zugang zu den Quellen, zum rezenten Volksmusikinstrumentarium, im ganzen Abendland geradezu verstellt war durch einen antikisch-bildungsbürgerlich gefärbten Folklorismus. Diese Erkenntnis zeichnet sich bisher erst an einzelnen Fallstudien ab. Es lohnte sich, sie auf breiterer Basis zu überprüfen, wozu restauratorisch-technische Befunduntersuchungen und Archivstudien erforderlich wären.

Auch Jana Lengová (Bratislava/Preßburg), *Das Musikleben in der Slowakei im 19. Jahrhundert im Lichte der zeitgenössischen Ikonographie*, beschäftigte sich mit der Frage, bis zu welchem Grad Bildquellen Wirklichkeit ihrer Entstehungszeit spiegeln oder anderen Konventionen und Gesetzen folgen.

Wenigstens drei vortreffliche Referate müssen noch erwähnt werden, obwohl sie aus dem zeitlichen Rahmen der Kunstgeschichte herausfallen: Alexandra Goulaki-Voutira (Athen) besprach *Darstellungen der Siegesgöttin auf musikalischen Darstellungen des 5. Jahrhunderts*, die einen Begriff davon geben, wie weitgehend nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Bereich das Musizieren vom Gedanken des Wettstreits geprägt war. Joachim Braun (Jerusalem) präziserte die *Musikikonographie des Dionysoskultes im römischen Palästina*. Werner Bachmann (Leipzig; *Oströmisch-frühbyzantinische Musikkultur im Spiegel der bildenden Kunst*) vermittelte durch aufmerksamen Vergleich von Text- und Bildzeugnissen einen Einblick in die musikalische Seite der Veranstaltungen im Konstantinopler Hippodrom seit der Spätantike. Die Basis des Theodosiusobelisken in Istanbul (390) und Wandmalereien im Nordwestturm der Kiewer Sophienkathedrale (wohl 1113-25), Schilderungen des Claudius Claudianus von 399 und im Zeremonienbuch des Konstantin VII. Porphyrogenetos geben, im Zusammenhang betrachtet, eine anschauliche Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen, dem Standort und dem im Lauf der Zeit gewandelten Aussehen der Orgeln beider Zirkusparteien – deren Wettstreit hatte außer der sportlichen auch eine musikalische Seite.

Der Gewinn dieser Tagung liegt im wissenschaftlichen Austausch und Erkenntniszuwachs, auch wenn das Materialaufgebot vieler Vorträge noch der vertieften Untersuchung bedürfte. Andererseits fußten viele Ergebnisse auf punktueller Quellenbetrachtung, mitunter zu Lasten der weiteren, zum Verständnis wesentlichen ikonographischen Bedeutungshorizonte und der historischen Zusammenhänge. Die geforderte detaillierte und kompetente Betrachtung der Bildquellen gelingt nur dort, wo „Interdisziplinarität“ kein Schlagwort bleibt. Angesichts des unübersehbar weiten Themengebietes der Tagung war es kein Wunder, daß sich regere Diskussion nur bei punktuell konzentrierten Beiträgen entfaltete. Somit bleiben methodische Probleme in diesem jungen Zweig der Musikwissenschaft – aber wo fehlen solche denn überhaupt?

Ulrike Groos