

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	8 (1984)
Artikel:	Instrumente des 15. Jahrhunderts und Ikonographie
Autor:	Bowles, Edmund A.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869123

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

INSTRUMENTE DES 15. JAHRHUNDERTS UND IKONOGRAPHIE

von EDMUND A. BOWLES

Es ist ein Glücksfall, daß das Thema dieses Symposiums zeitlich genau mit der Hochblüte mittelalterlicher Buchillustration und Tafelmalerei zusammenfällt. So können die Hilfsmittel der Ikonographie den Wissenschaftlern, Interpreten und Instrumentenbauern besonders dienlich sein bei der Erkundung von Bau und Aussehen sowie der Verwendung von Musikinstrumenten dieses bedeutsamen Zeiträums.¹

Das grundlegende Problem, vor dem alle stehen, die Instrumente und Aufführungspraxis des Mittelalters wieder zum Leben erwecken wollen, ist zweischichtig: Erstens sind nur noch sehr wenige Instrumente vorhanden, weshalb sie meist nicht genau untersucht oder gar in ihrer Bauweise detailliert bestimmt werden können²; zum zweiten gibt uns die Musik keinerlei Hinweis darauf, wie sie klingen oder gespielt werden sollte. Natürlich eröffnen zeitgenössische schriftliche Aufzeichnungen wie Chroniken, Dichtungen, verschiedenste Abhandlungen sowie Rechnungen einiges über die Musik, auch wohl über die Instrumente, auf denen sie ausgeführt wurde. Aber wer daran interessiert ist, diese Musik wiederzubeleben, dem fehlen, von ein, zwei bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen, einfach mittelalterliche Bücher mit genauen Arbeitszeichnungen, wie zum Beispiel eine Fiedel oder eine Schalmei zu bauen sei.³

Hier kommt nun das bildliche Quellenmaterial ins Spiel. Mit entsprechender Vorsicht eingesetzt, kann gerade die Malerei bedeutendes Licht auf die Instrumente und ihren Gebrauch werfen. Allerdings tritt hier eine gewisse Spaltung auf: für den Instrumentenforscher sind Skulpturen wegen ihrer dreidimensionalen Wiedergabe der Instrumentenform wertvoller; dem Musikwissenschaftler oder Interpreten hingegen ist die Malerei aufgrund ihrer Aussagen über den Gesamtrahmen, in dem das Instrument gespielt wurde, ganz gewiß von größerer Bedeutung.

¹ Siehe die Einführung zu Erwin Panofskys fruchtbaren Arbeit, *Studies in iconology*, Oxford 1959. „Iconography ... concerns itself with subject matter or meaning of works of art as opposed to their form.“ Ikonologie dagegen – das Stadium, das am meisten interpretiert – hat es zu tun mit „intrinsic meaning or content, constituting the world of symbolical values.“

² In dieser Hinsicht ist Frederick Crane, *Extant medieval musical instruments: a provisional catalogue by types*, Iowa City 1972, eine wertvolle Hilfe. Allerdings sind die meisten der über 500 genannten Beispiele volkstümliche Instrumente. Siehe auch William Lichtenwangner, *A survey of musical instrument collections in the United States and Canada*, Ann Arbor 1974. Es sind insgesamt 35 Sammlungen angeführt, doch sind die Angaben zu allgemein gehalten, als daß man Beispiele aus dem 15. Jahrhundert herausfinden könnte.

³ Vielleicht die einzige wichtige Quelle dafür ist der von G. Le Cerf & Edmond René Labande veröffentlichte Traktat *Instruments de musique au XV^e siècle: les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris 1932.



Abb. 1: Oxford, Bodleian Library, MS. Ashmole 1525, fol. 79'. Psalter (ca. 1290).

Im ausgehenden Mittelalter ist es die Buchillustration, die die Szene der gesellschaftlichen Dokumentation beherrscht. Dieses reiche und einzigartige Erbe, das glücklicherweise in zahllosen Bibliotheken und Museen geschützt und erhalten wird, ist für unsere Betrachtung äußerst wichtig. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden diese kostbaren Handschriften – hauptsächlich im frankoflämischen Umkreis – in unerhörter Zahl geschaffen, um den Forderungen eines wohlhabenden Kundenkreises zu begegnen, der schöne Dinge zu schätzen wußte

und „en masse“ sammelte.⁴ Ein unablässiger Fluß von Stundenbüchern und Psaltern wurde in Auftrag gegeben, vornehmlich für die Verwendung in privaten Andachtsgottesdiensten.⁵ Unzählige neue Texte ebenso wie Übersetzungen von klassischen Autoren des Altertums wurden mit dieser literarischen Schwemme herausgebracht. Unter den zahlreichen Arten von Schriften sind die Geschichtschroniken, Epen, Ritterromane und die Werke griechischer und römischer Dichter und Denker von besonderem Wert für den Musikforscher wegen der überreichlich illustrierten dramatischen Ereignisse und Szenen.⁶

Jedem von uns ist selbstverständlich bekannt, daß die Verwendung ikonographischen Materials durch Instrumentenforscher und Musikwissenschaftler nichts Neues ist; die Arbeiten von Buhle, Leichtentritt, Kinsky und Besseler waren in dieser Hinsicht wegweisend.⁷

Wohl wissend, daß vielerlei Arten von Kunstgegenständen wie Skulpturen, Tapisserien und Glasmalereien wertvolle konkrete Zeugnisse liefern, werde ich mich in erster Linie darauf beschränken zu erwägen, welche Rolle die Handschriftenillustration zur Beleuchtung der Fragen und Probleme dieses Seminars spielt. Ich gehe davon aus, daß jene exquisiten Gemälde auf Pergament aus der Zeit zwischen ca. 1350 und 1500 mit ihrer realistischen und juwelartigen Wiedergabe von weltlichen wie religiösen Themen die ergiebigste Fülle optischen Quellenmaterials darstellen und von ebensolcher Aussagekraft sind wie schriftliche Dokumente.⁸

Andererseits läßt sich leicht erkennen, warum dem Wert von Handschriftenillustrationen (ja von Malerei ganz allgemein) Grenzen gesetzt sind, wenn man zwei Beispiele der Hochgotik (ca. 1250–1300) betrachtet. Gewiß liefert uns ein Bild König Davids mit seiner Harfe, typisch für mittelalterliche Psalterillustration,

⁴ Siehe beispielsweise John Plummers Einleitung zu *The hours of Catherine of Cleves*, London 1961, 8f. Diese Sammelleidenschaft bespöttelte der Dichter Eustache Deschamps: „Heures me fault de Nostre Dame ..., / Qui soient de soutil ouvraige/D'or et d'azur, riches et cointes, / Bien ordonnées et bien pointes,/ De fin drap d'or tresbien couvertes ...“ *Œuvres complètes*, ed. A. Queux de St. Hilaire & Gaston Raynaud, Paris 1894, IX, 45f.

⁵ Für eine gute allgemeine Beschreibung siehe John Harthan, *The book of hours*, New York 1977, 11–39, und Robert G. Calkins, *Illuminated books of the Middle Ages*, Ithaca 1984.

⁶ Zu den hilfreichen Quellen zählen: *A critical bibliography of french literature I*, ed. Urban Tigner Holmes, Syracuse 1952; und William Thomas Hobdell Jackson, *The literature of the Middle Ages*, New York 1960, vor allem die Bibliographie auf den Seiten 369–414.

⁷ Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters I*, Leipzig 1907; Hugo Leichtentritt, „Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?“, *SIMG VII* (1905–06) 315–364; Georg Kinsky, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1929, und Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931.

⁸ In Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977, sammelt ein Anhang über 1000 besondere Beispiele, geordnet nach gesellschaftlicher Schicht und Funktion. Eine weitere Liste ist in dem Index zu seinem *La pratique musical au moyen âge/Musical performance in the late Middle Ages*, Genf 1983, gegeben, die sich mit dem ausgehenden Mittelalter befaßt. Jedoch berühren diese bescheidenen Aufzählungen nur die Oberfläche und enthalten keine Darstellungen von Instrumenten an sich (losgelöst aus dem Rahmen der Aufführung), keine Marginalien oder musizierenden Engel.

Ansichten von verschiedenen zeitgenössischen Musikinstrumenten⁹; doch wäre es schwierig und sicherlich riskant, den Bau einer Nachbildung einzig auf der Basis dieser Abbildung zu versuchen. Und natürlich gibt die Szene selbst nicht die mindeste Information über zeitgenössische Aufführungspraktiken – außer der Tatsache, daß diese Instrumente vermutlich alle zu jener Zeit in Gebrauch waren. Dieser Sachverhalt ist noch offensichtlicher in den ziemlich grob ausgeführten Initialen der wenige Jahrzehnte später entstandenen Handschrift, um 1290 (Abb. 1).

Die Blüte der Miniaturmalerei des ausgehenden Mittelalters begann in Pariser Künstlerkreisen. Während dieser Zeit gab es eine bemerkenswerte Zusammensetzung von Künstlern an den größeren Höfen. Diese Fachleute – z. B. Buchmaler, Goldschmiede, Designer von Tapisserien, Bildhauer, Architekten, Sänger und Instrumentalisten – bereisten ganz Europa und brachten den neuen Stil mit. Schon gegen 1345 macht sich ein Fortschritt in der Art der räumlichen Darstellung von Personen und Gegenständen bemerkbar, auch wenn diese – einigermaßen fragwürdig – auf sehr engem Raum mit flachem Hintergrund erscheinen. Künstler aus dem Norden strömten nach Paris und in die entsprechenden königlichen Hoheitsgebiete, wo sie Beschäftigung am französischen Hofe fanden. So stellte auch König Karl V. (1364–80) flämische Maler ein; Jean Bondol aus Brügge war einer seiner valets de chambre. In der folgenden Szene aus einem Stundenbuch, das Bondol für die Königin schuf, sind winzige, sehr sorgfältig dargestellte musizierende Engel zu sehen, die auf einer Galerie oberhalb der zentralen Szene spielen – eine Anordnung, die allgemein üblich wurde (Abb. 2). Auch niederländische Musiker gehörten zu den zahlreichen adligen Haushalten. Doch im frühen 15. Jahrhundert kehrte sich dieser Prozeß um, und der Schwerpunkt verlagerte sich nach Flandern, dem Zentrum einer neuen kulturellen Belebung. Kunsthändler aller Arten, die es zuvor nach Paris gelockt hatte, zogen nun nach Norden, vornehmlich an den Burgundischen Hof und in den Dienst verschiedener Prinzen und Adliger. Andere suchten Betätigungsmöglichkeiten in Deutschland, ja sogar in Spanien und Italien. Überall waren frankoflämische Maler und Musiker gefragt und füllten scharenweise die aristokratischen Häuser. Lorenzo de Medici in Florenz, Alfonso d’Aragón in Neapel und die Familie d’Este in Ferrara, sie alle sammelten flämische Kunst. Der päpstliche Chor bestand einmal größtenteils aus Niederländern, und der große Josquin des Prez war eine Zeitlang Sänger an der Mailänder Kathedrale. Kaiser Karl IV. von Böhmen hatte Guillaume de Machaut in seinen Diensten. Ein bekanntes Beispiel dieser Brennpunktverlagerung waren die Gebrüder Limburg, deren einer diese extrem realistische Szene in den berühmten Très Riches Heures für den Duc de Berry um 1410 malte (Abb. 3).

Trotz ihres frankoflämischen Ursprungs wurden diese künstlerischen Leistungen bekannt als der „internationale Stil“, gipfelnd in den Beispielen, die unserer Untersuchung zugrundeliegen. Diese Werke zeichnen sich aus durch blendende Technik und einen neuen Realismus, der die wirkliche Welt spiegelt, als wäre sie „nicht durch die Kunstfertigkeit menschlicher Hände geschaffen, sondern durch die alles-

⁹ Vgl. die Abb. in Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration*, Bern 1973, 21.

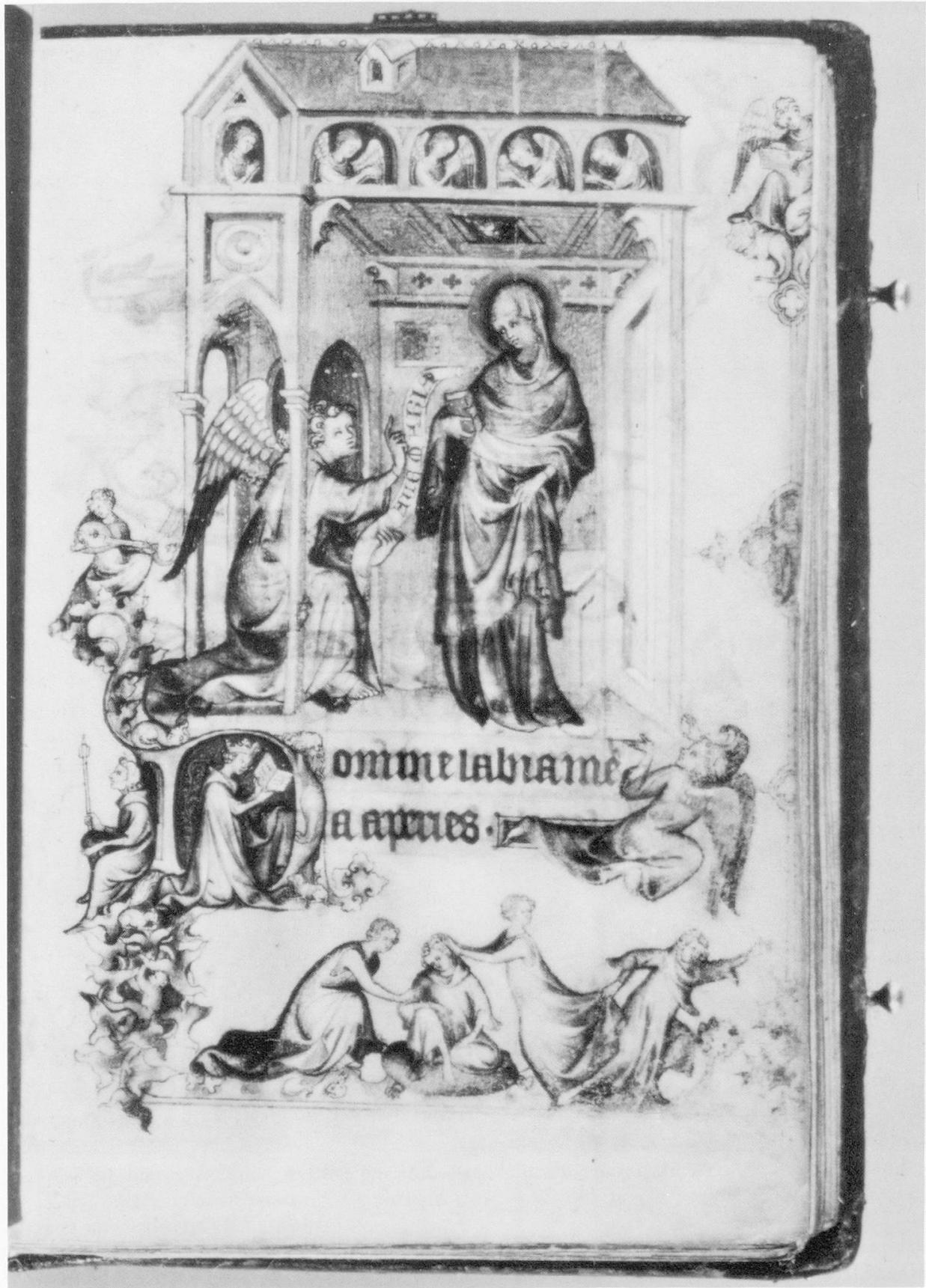


Abb. 2: New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. No. 54.1.2, Frontispiz.
Stundenbuch der Jeanne d'Evreux (1325–28).



Abb. 3: Chantilly, Musée Condé, MS. 65, fol. 26'.
Très riches heures des Herzogs von Berry (1410–20).

gebärende Natur selbst.“¹⁰ Es war genau diese realistische Betrachtungsweise des menschlichen Lebensraums, charakterisiert durch den Einsatz perspektivischen Sehens, – zuerst zögernd, versuchsweise und ambivalent, wie wir bemerkten – die die Künstler des späten Mittelalters in die Lage versetzte, Gegenstände und ganze Szenen wie durch ein offenes Fenster betrachtet darzustellen. Dies ist für denjenigen durchaus von Wichtigkeit, der sich auf ikonographisches Quellenmaterial stützt, da auf diese Weise erstmals verlässliche Abbildungen von Musikinstrumenten und ihrer Verwendung in einem realistischen dreidimensionalen Rahmen geboten werden.¹¹

Ein weiterer bedeutender Gesichtspunkt in bezug auf diesen Teil der Malerei ist die mittelalterliche Einstellung gegenüber Geschichte und Vergangenheit. Ob die Themen der Buchmaler nun aus der biblischen oder römischen Vergangenheit stammten, ob aus der Zeit Karls des Großen oder Ludwigs des Heiligen, jede Szene wurde aus ihrer Zeit in die des Malers verpflanzt. Mit einer bezaubernd naiven, aber grenzenlosen Mißachtung der Vergangenheit porträtierten die Maler diese geschichtlichen Vorgänge, als fänden sie in ihrer eigenen unmittelbaren Umgebung statt. Jeglicher dargestellte Gegenstand, einschließlich aller musikalischen Belange, wurde „modernisiert“, um einer universellen Wirklichkeit zu genügen. Und wenn auch dieser Mangel an historischer Perspektive unangemessen erscheint im Lichte der neuen Perspektive im malerischen Sehen, so bringt es uns nichtsdestoweniger einzigartige, unschätzbare Hinweise auf Musikinstrumente und Aufführungspraktiken des 15. Jahrhunderts. Kurz gesagt, was in bezug auf historische Wahrscheinlichkeit verlorengeht, ist gewonnen hinsichtlich musikwissenschaftlicher Wertigkeit.

Ikonographie ist ein bedeutsames, nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel, doch sollte es mit Bedacht eingesetzt werden. Man muß sich ständig bewußt sein, daß diese Kunstwerke nicht als geschichtliche Dokumente für den Scharfblick zukünftiger Wissenschaftler gedacht und geschaffen waren. Folglich ist das, was man für einen eindeutigen Befund hält, abzuwagen gegen all jenes, was in der vorliegenden Szene wirklich dargestellt ist ebenso wie gegen deren symbolischen Gehalt. Ja selbst der Begriff Ikonographie impliziert Bedeutung, weshalb es denn eine grundlegende Voraussetzung ist, so viel wie nur möglich über jede einzelne Bildquelle in Erfahrung zu bringen.¹² So mag beispielsweise eine religiöse Szene, die mit genauen Details auf verschiedenen Instrumenten musizierende Engel darstellt, für Instrumentenforscher von höchster Beweiskraft sein bezüglich des Baus dieser

¹⁰ Cyricus von Ancona (1449), zitiert in Friedrich Winkler, *Die Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Straßburg 1913, 182.

¹¹ Kunsthistorische Quellen zu diesem Gesamtthema sind zu zahlreich und leicht zugänglich, als daß sie hier aufgeführt werden müßten. Das vielleicht wichtigste Werk ist Erwin Panofskys *Early Netherlandish painting*, Cambridge 1966, I, Einführung. Über die Parallelentwicklung des musikalischen Stils, siehe 149–153.

¹² Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, New York 1955, 16f., „The recreative experience of a work of art depends, therefore, not only on the natural sensitivity and the visual training of the spectator, but also on his cultural equipment ... The naive beholder differs from the art historian in that the latter is conscious of the situation. He *knows* that his cultural equipment, such as it is, would not be in harmony with that of a people in another land and of a



Abb. 4: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 2643, fol. 157'. Jean Froissart, Chroniques (ca. 1460).

mittelalterlichen Instrumente und sogar ihrer Spielweise, doch stellt sie für den Musikwissenschaftler keinen großen Wert dar, wenn er auf der Suche ist nach Informationen über Aufführungen in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen. Auch kann eine Illustration völlig fehlinterpretiert werden, weil man – durch realistische Details verwirrt – ihre eigentliche Aussage oder verborgene Bedeutung gänzlich ignorierte oder mißverstand.

Weiterhin besteht noch die lästige Streitfrage, wieviel diese Künstler wirklich wußten über die Instrumente, die sie abbildeten. Wie wirklichkeitstreuen waren ihre Darstellungen? Wie viele von ihnen waren so scharfsichtig und gewissenhaft wie Jan van Eyck, der die Tastatur der Orgel und die Handhaltung des musizierenden Engels auf dem berühmten, von seinem Bruder Hubert gemalten Genter Altarbild genau zu dem Zeitpunkt änderte, zu dem sich Orgelbauweise und Spieltechnik wandelten?¹³ Viele Illustrationen weisen nämlich „Phantasieinstrumente“ auf oder zumindest solche mit sehr fragwürdigen Zügen, was nahelegt, daß der Künstler entweder die Details in der Bauweise des Instruments nicht kannte oder aber sich nicht um sie kümmerte. In solchen Fällen ist es wichtig, sich nicht von den Bildern verführen zu lassen, die künstlerischen Darstellungen als das Evangelium zu betrachten. Tatsächlich sind viele prinzipiell interessante Bilder zu verwerfen, entweder wegen künstlerischer Grenzen, oder aufgrund einer Symbolik, die das unverfälschte realistische Abbild völlig trübt oder verändert.

Ein Charakteristikum der Buchmalerei besteht darin, daß sie in höchstem Maße diszipliniert war, sowohl was die Themen und Gegenstände der Darstellung betrifft als auch die Darstellungsweise selbst. Aber vielleicht fand der mittelalterliche Künstler gerade wegen dieser Restriktionen und starren Parameter sein Schlupfloch in den unzähligen drôleries, marginalia und bas-de-pages, von denen es in diesen Handschriften in großartiger Fülle wimmelt. Sie entwickelten sich aus kleinen zweidimensionalen Figuren gothischer Buchmalereien zu wirklichkeitnahen dreidimensionalen Figuren (Abb. 4).

different period. He tries, therefore, to make adjustments by learning as much as he possibly can of the circumstances under which the objects of his studies were created. Not only will he collect and verify all the available factual information, ... he will read books ... in order to identify its subject matter, and he will further try to determine its historical locus ... He will observe the interplay between the influences of literary sources and the effect of self-dependent representational traditions ... And he will do his best to familiarize himself with the social, religious and philosophical attitudes ... in order to correct his own subjective feeling for content.“

¹³ Siehe Edwin M. Ripin, „The Norrlanda organ and the Ghent altarpiece“, *Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday*, ed. Gustaf Hilleström, Stockholm 1974, 193–196 und Abbildungen 286–288.

¹⁴ Ein Standardwerk zu diesem Thema mitsamt ausgiebigem Schlagwortregister ist Lillian M. C. Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley/Los Angeles 1966. Leider gibt es keine vergleichbare Abhandlung für das spätere Mittelalter. Allerdings sind diese Quellen inventarisiert in den verschiedenen Auflistungen des Verfassers von Musikinstrumenten aus den illustrierten Handschriften des 15. Jahrhunderts in der British Library (*Notes* 29 [1973] 694–703), Bibliothèque Nationale (*Notes* 30 [1974] 474–491), Pierpont Morgan Library (*Notes* 30 [1974] 759–765), und Walters Art Gallery (*Notes* 32 [1976] 719–726).

Wir wollen beginnen, mehrere solcher Gebiete musikalischer Forschung zu betrachten, für die der Einsatz von ikonographischem Quellenmaterial hilfreich sein kann zur Beantwortung einiger typischer, die Funktion der Instrumente betreffender Fragen. Es ist nicht beabsichtigt, diese wichtigen Probleme ein für alle mal zu lösen, sondern eher durch Beispiele Interesse dafür zu wecken und andere anzuregen, sich dieses enormen Brachlandes von Bilddokumenten, das nur auf Bearbeitung wartet, anzunehmen.

Die Schalmei war, wie wir wissen, der grundlegende Bestandteil der spätmittelalterlichen Blasinstrumentenformation, der *alta capella*. Der Theoretiker Johannes Tinctoris schrieb, daß „wenn all diese Instrumente [der Schalmeienfamilie] zugleich erklingen, dies laute Musik genannt wird.“¹⁵ Die Verwendung solcher Trompeten- und Schalmeiensembles wuchs im Laufe der Zeit auf ein beträchtliches Maß, hauptsächlich infolge eines gesteigerten Gefallens an pompösem Gepränge sowohl an den feudalen Höfen als auch innerhalb der blühenden städtischen Zentren.¹⁶ Tatsächlich hatte sich schon gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts die Spieltechnik der Schalmei gewandelt und verfeinert. Dies bedeutete gewiß sowohl eine Verbesserung der Instrumente als auch deren gewichtiger werdende Funktion innerhalb der mittelalterlichen Polyphonie. Tielman von Wolfhagen schreibt zum Beispiel: „Und gleichermaßen änderte sich die Spielweise der Schalmei, und ihr Ansehen wuchs, das zuvor nicht in Ehren gestanden hatte, (wie schon erwähnt). Alldieweil jemand, der noch fünf, sechs Jahre zuvor hierzulande als guter Spieler betrachtet wurde, heutigentags nichts mehr zählt.“¹⁷

Es stellt sich da eine interessante Frage zu diesem Instrument, die nach weiterer Beschäftigung mit Bilddokumenten beantwortet werden könnte. Wir wissen aus zahlreichen schriftlichen Quellen, die auf die Zahl der Instrumentalmusiker in fürstlichen oder städtischen Diensten oder innerhalb der Gilden verweisen, daß ein Quartett von drei Schalmeien und einem Trompeter das typische Blasensemble ausmachte. Doch der größte Teil der aufgeführten Musik ist für drei Stimmen geschrieben. Was also tat der vierte Musiker, und wer von ihnen war es? Es scheint

¹⁵ „Quorum omnium [sc. tibiarum] omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta.“ Zitiert nach: Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, Tutzing 1961, 37.

¹⁶ Richard Rastall, „Some English consort-groupings of the late Middle Ages“, *ML* (1974) besonders 190–192. Rastall glaubt aufgrund von Hinweisen auf Lohnzahlungen in Haushaltsrechnungsbüchern, daß diese Instrumente paarweise gespielt wurden. Siehe ebenfalls: *Libeaus Desconus*, ed. M. Mills, London 1969, 184f.: „Trompes, schalmuses/He seygh be-fore the hyegh deys [dais]/ Stonde yn hys sygthe.“ John Lydgate, *Reson and Sensuallyte*, ed. Ernst Sieper, London 1901, Zeilen 5590ff.: Ther were trumpes and trumpetes, / Lowde shallys and doucetes ...“ William Caxton, *The history of Reynard the fox*, ed. Edward Arber, London 1880, xli 112: „They blewe up trompetts and pyped with shalymoyses.“ König Edward IV beschäftigte beispielsweise „Minstrelles thirteene ... whereof some use trompettes, some shalmes.“ Liber Domus Regis, in Alec Reginald Myers, *The household of Edward IV*, Manchester 1959, 132.

¹⁷ Limburger Chronik, in: *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert* = Mon. Germ. Deutsche Chroniken, ed. H. Hegel & Georg von Below, IV, Leipzig 1881.



Abb. 5: Turin, Museo Civico, Mailänder Stundenbuch, fol. 113' (1440).

keinen einzigen Text zu geben, der dieses Phänomen auf befriedigende Weise erhellt. Verdoppelte zum Beispiel die Tenorschalmei eine Stimme, vielleicht um eine Oktave tiefer, oder improvisierte sie einfach ihren Part? Begann der zusätzliche Schalmeispieler zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Stückes zu blasen, oder löste er bloß einen seiner Kollegen ab, wie dies die Holz- und Blechbläser in modernen Orchestern zu tun pflegen? Spielte jede der drei Schalmeien eine eigene Stimme und die Posaune hatte die Baßlinie zu improvisieren?

Die bekannte Kopie aus dem 16. Jahrhundert eines verlorenen Gemäldes von Jan van Eyck stellt eine Szene dar, die Picknick und Jagd am Hofe Philipps des Guten von Burgund wiedergibt. Auf dem linken Teil des Bildes befindet sich ein Ensemble von drei Schalmeien und einem Instrument, das aussieht wie eine Zugtrompete.¹⁸ Doch einer der drei Schalmeispieler macht nicht mit, sondern hält sein Rohrblatt zwischen den Lippen, so wie es auch heute noch getan wird. Da wir es vermutlich mit dreistimmiger Musik zu tun haben, lässt sich offenbar daraus schließen, daß dieser Spielmann seine Lippen ausruht und vielleicht beim nächsten Stück wieder einen Part übernimmt.¹⁹ Diese Vorgehensweise ist einleuchtend angesichts des hohen Registers und der anspruchsvollen Technik dieses Doppelrohrblattinstruments sowie der Notwendigkeit, sich im Freien Gehör zu verschaffen.

Das zweite Beispiel ist vielleicht noch bekannter.²⁰ Es stammt aus dem Jahre 1450 und fängt eine Tanzszene ein von der Hochzeit des wohlhabenden Florentiners Boccaccio Adimari mit Lisa d'Albertaccio. Eine alta mit zwei Schalmeien und Posaune spielt zum Tanz auf und ein dritter Instrumentalist, etwas im Hintergrund zwischen ihnen stehend, wartet, bis er wieder an der Reihe ist. Es ist also wiederum dieselbe Situation; und wenn man annimmt, daß typische dreistimmige Tanzmusik aufgeführt wurde, dann wäre ein vierter Spieler gewiß überflüssig gewesen, teilte er sich nicht in die anstrengende musikalische Arbeit.

Eine Miniatur aus einem gelehrteten Traktat, das zwanzig Jahre später entstand, zeigt einen ummauerten Garten mit Springbrunnen innerhalb eines Hofes, vielleicht dem der Sforza in Mailand oder einer Stadt in der Lombardei. Zwei Schalmeien spielen zusammen mit einer Zugtrompete, während ein vierter Musiker mit einem Rohrblatt zwischen den Lippen pausiert.²¹

Was auch immer die überzeugendste Antwort auf diese Frage sein mag, ohne schriftliche Quellen bleibt, wie so häufig der Fall, die visuelle Urkunde der einzig verlässliche Beweis. Und da es zu dieser Zeit so viel dreistimmige Musik gibt,

¹⁸ Robert Wangermée, *Flemish music and society in the fifteenth and sixteenth centuries*, Brüssel 1968, Abb. 40.

¹⁹ So kaufte zum Beispiel der Burgundische Hof im Jahre 1423 von einem Instrumentenbauer in Brügge neben weiteren Instrumenten „deux chalemyes, deux bombardes à clef, un contre.“ Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Straßburg 1939, 102. Nähere Angaben über die zu der Zeit am Hofe beschäftigten Ménestrels sind auf den Seiten 109–124 und 266 zu finden.

²⁰ Vgl. die Abb. bei Lorenz Welker, „Alta Capella“. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert“, *BjHM* 7 (1983), 134.

²¹ Robert Wangermée, a.a.O., Abb. 84



Abb. 6: Oxford, Bodleian Library, MS. Astor A.12, fol. 12.
Le Roman de la Rose (frühes 14. Jahrhundert).

erscheint es als höchst wahrscheinlich, daß der vierte Schalmeispieler einen seiner Kollegen entweder zu einem verabredeten Zeitpunkt während eines Musikstücks oder aber für die gesamte nachfolgende Komposition ablöste.

Eine hochinteressante und aufschlußreiche Weise, Bildmaterial einzusetzen, besteht darin, ein geschichtliches oder literarisches Werk auszuwählen, das sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreute und auf Musikinstrumente verweist, und dann über einen großen Zeitraum hinweg zu vergleichen, wie die verschiedenen Maler eine bestimmte Szene überliefern. Da die mittelalterlichen Künstler – wie gesagt – ihre zu malenden Gegenstände dem neusten Stand ihrer eigenen Zeit anpaßten, spiegeln ihre Bilder eher die zeitgenössischen Aufführungspraktiken als jene, welche zur Entstehungszeit des literarischen Werks in Gebrauch waren. So könnte sich, wenn man eine durch Jahrhunderte immer wieder kopierte Handschrift untersuchte, ein recht klares Bild über den Bedeutungswandel von Musikinstrumenten ergeben.

Eines der beliebtesten solcher Werke war der *Roman de la Rose*, gegen 1225 begonnen von Guillaume de Lorris und gut fünfzig Jahre später in anderem Stil

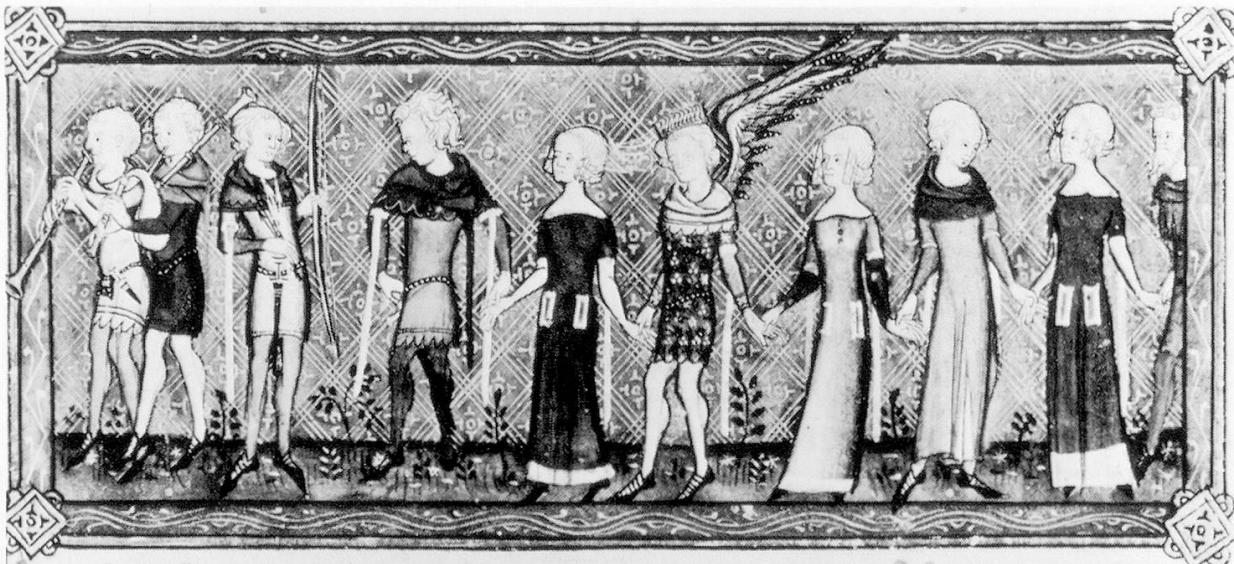


Abb. 7: Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 11187, fol. 1. *Le Roman de la Rose* (ca. 1360).

von Jean de Meun vollendet. Obwohl allegorischer Natur, ist diese ausgedehnte Dichtung voll von Geschichten, romantischer und höfischer Liebe und Skizzen französischen Lebens. Sie erfreute sich langer Lebensdauer, und noch heute existieren nicht weniger als 215 Kopien dieser Handschrift.²² In einer der bekanntesten Szenen zu Anfang tanzen verschiedene Personen zusammen in einem üppigen Garten: „Now see them dancing the carol ... / At that spot where the harpers and flutists, / And minstrels and many jongleurs ... / And they bounced, jumped and danced.“²³ Der eindeutige Hinweis auf die Ausgelassenheit der Teilnehmer lässt weniger auf die formalisierten langsameren höfischen Tänze schließen, als vielmehr an jene denken, die auf sommerlichen Wiesen viel freier und ungehemmter getanzt wurden.²⁴ Es ist auffällig, daß der Dichter nirgendwo gesondert auf laute Instru-

²² Ernest Langlois, *Les manuscrits du Roman de la Rose, description et classement*, Paris/Lille 1910, Über die Dichtung selbst siehe zum Beispiel Louis Thuasne, *Le Roman de la Rose*, Paris 1929, und Elie Decahors, *Histoire de la littérature française, I Le Moyen Age*, Paris 1949, 162–175.

²³ Frei übersetzt durch den Verfasser nach der Ausgabe von Langlois (Band II, Paris 1920, S. 39): „Lors i veissiez bien querole aler/E genz mignotement baler ... / La veissiez fleuteors, / E menestreus e jogleors;/ Si chantoit li uns rotreuenges, / Li autres notes loherenges ... / Assez i ot tableterresses/Iluec entor e timberesses, / Qui mont savoient bien joer.“ Siehe ebenfalls die Fassung von Frederick Starridge Ellis (London, 1900), die auch in Curt Sachs, *World history of the dance*, New York 1939, 276, zitiert wird: „Now see the carol go ... / See there the flutists and the minstrel men,/ Performers on the vielle ... / Jugglers thereabout/Well played their parts, and girls with tambourines/Danced jollily ...“.

²⁴ Der hemmungslose Exhibitionismus von im Freien stattfindenden volkstümlichen Tänzen wird bei Sachs erwähnt, ibid., 280f. Konrad von Megeberg beschreibt in seinen *Yconomica* (1348/52) junge Mädchen, die eifrig zu dem lauten Getöse [der Trompeten und Schalmeien] tanzten, wie junges Wild, und nach weibischer Manier recht unfein ihre Hüften schwangen. Zitiert in Christopher Page, „German musicians and their instruments“, *Early Music* 10 (1982) 195.

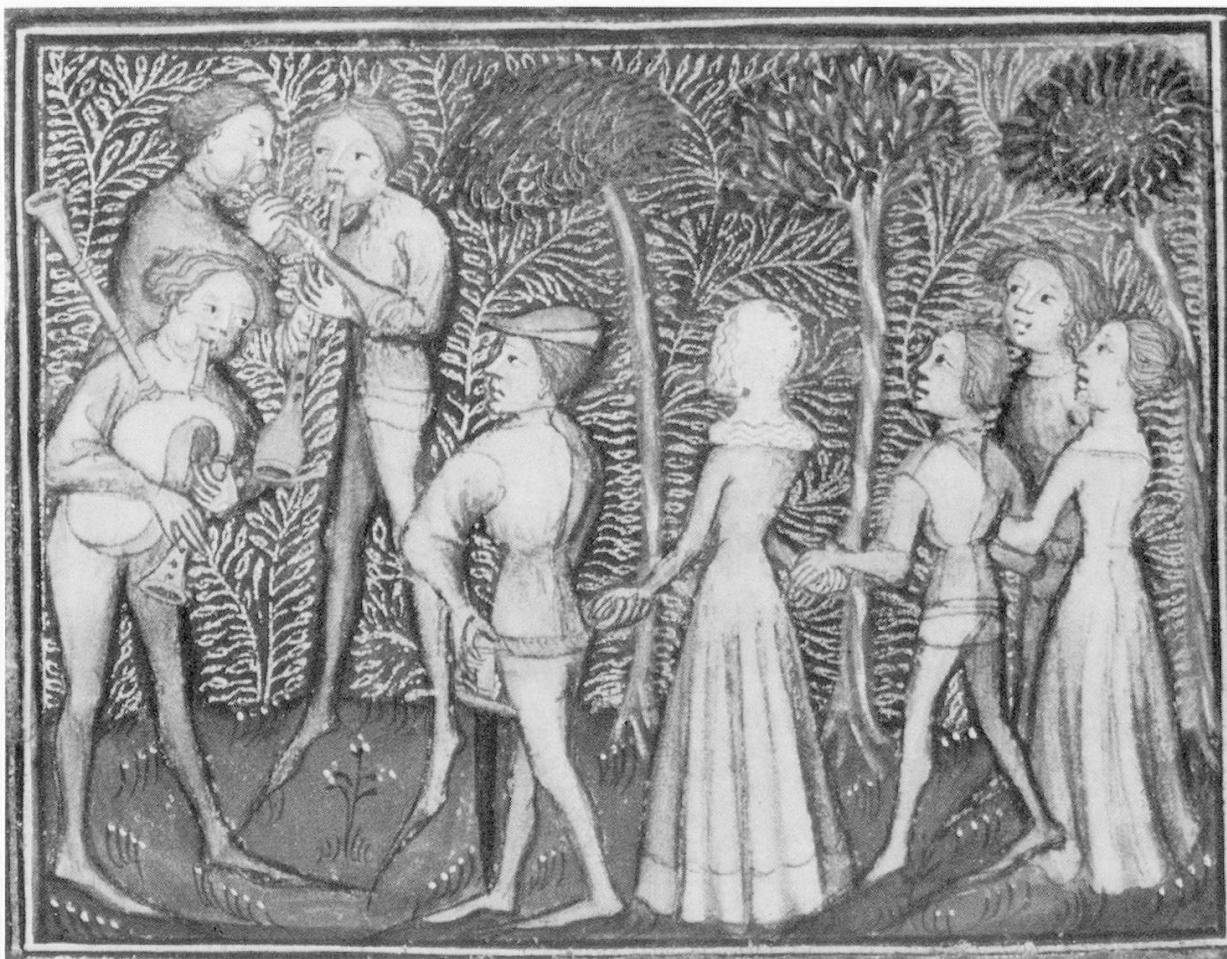


Abb. 8: Oxford, Bodleian Library, MS.Mus. 65, fol. 3'. Le Roman de la Rose (ca. 1380).

mente hinweist — solche, die man erwarten würde zur Begleitung von Tanzveranstaltungen der höheren Schichten. Zweifellos gibt es eine Menge Beweise für die Bevorzugung beispielsweise der Trompeten und Schalmeien für die lebendigeren Springtänze jener Zeit. So erzählt das Gedicht Trojanischer Krieg von der Art, wie Ritter und Damen auf den Wiesen Rundtänze ausführten: „Ez wart nie schoener reige gemacht von deheiner schar, si wunden sich dan und dar und brachen sich her und hin: man hörte lüten under in tambüren, schellen, pfifen.“²⁵

Der unbekannte Verfasser der *Echecs amoureux* sagt, daß Trompeten, Trommeln, Tambourins, Cymbeln, Dudelsäcke, Schalmeien und Hörner „wegen ihrer Lautstärke“ bevorzugt waren.²⁶ Und John Lydgate schreibt in seinem Gedicht *Reson and Sensuallyte*: „And for folkys that lust daunce/There were trumpes and trumpetes,/Lowde shallys and doucetes,/Passing of great melodye.“²⁷

Die erste Illustration stammt aus einer Handschrift, die vermutlich rund 30, 40 Jahre nach Vollendung des Gedichts entstand (Abb. 6). In einer für die Zeit typischen Manier sind die Musikanten, die die Tänzer begleiten, fast wie drôleries

²⁵ Zitiert in Franz Magnus Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, 33.

²⁶ Hermann Albert, „Die Musikästhetik der Echecs Amoureux“, SIMG (1904–05) 354f.

²⁷ John Lydgate, op. cit., I, 146 f.



Abb. 9: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 1665, fol. 7.
Le Roman de la Rose (spätes 14. Jahrhundert).

auf den Blattrand gemalt. Sie spielen auf der Abbildung Naqqara, Dudelsack und Schalmei – eine für das frühe 14. Jahrhundert typische Besetzung zum Amusement im Freien. Auf einer anderen Wiedergabe derselben Szene blasen zwei Instrumentalisten zur Linken Schalmei (man beachte die Pirouette) und Dudelsack (Abb. 7). Ein Trio musiziert mit Sopran- und Tenorschalmei sowie Dudelsack auf einem dritten Exemplar, das um 1380 entstand (Abb. 8). Dieselbe Besetzung scheint auch in einer Handschrift aus dem späten 14. Jahrhundert dargestellt zu sein (Abb. 9). Doch die Illustrationen des folgenden Jahrhunderts machen einen allmählichen Wandel der Begleitensembles sichtbar. Der Dudelsack wird immer häufiger durch die Trompete oder Schalmei ersetzt, wie auf diesem Bilde von ca. 1420 (Abb. 10). Doch in einer Handschrift, die nur gut zehn Jahre später geschaffen wurde, kehrt der Künstler zurück zu den früheren Traditionen und versieht seine Musiker wieder mit zwei Schalmeien und Dudelsack.²⁸ Gegen 1450 fand man dann üblicherweise

²⁸ Vgl. die Abb. bei Edmund A. Bowles, *Musical performance in the late Middle Ages*, [Genf] 1983, 82.



Abb. 10: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS.2568, fol. 10'.

Le Roman de la Rose (ca. 1420).

Ensembles von drei gleichen Instrumenten, wie hier zum Beispiel drei Schalmeien.²⁹ Gegen Ausgang des Jahrhunderts machten die Ensembles, die in einem Lustgarten zum Tanz aufspielten, eine radikale Umschichtung durch. Die lautenden Instrumente verschwanden und traten ihren Platz ab an gemischte Besetzungen von sanfteren Instrumenten wie Blockflöte, Harfe, Pfeife und Handtrommel, so zu sehen in einer Handschrift, die gegen 1490 illustriert wurde (Abb. 11). Genau dieselbe Kombination ist auch auf der von allen vielleicht berühmtesten Abbildung dargestellt; sie wurde zur selben Zeit gemalt.³⁰

Die Gründe für diesen plötzlichen Wandel sind vielschichtig, und ihre Ausführung muß einem anderen Zeitpunkt überlassen bleiben. Es soll aber doch darauf hingewiesen werden, daß sich diese Änderungen in der Besetzung von Freiluftmusiken

²⁹ Vgl. die Abb. bei Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III/8, Leipzig 1978, 61.

³⁰ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 93.



Abb. 11: Petrograd, Stadtbibliothek, MS. 14095 (Polotzoff 2153), fol. 7'.
Le Roman de la Rose (spätes 15. Jahrhundert).

zur Begleitung solcher Tänze, wie wir sie in den verschiedenen Illustrationen des berühmten Roman de la Rose beobachteten, auch in literarischen Hinweisen spiegeln. Und selbstverständlich ist es hier nicht die Aufgabe, den Wandel von Tanzensembles oder die Verwendung der Instrumente zu untersuchen, sondern eine bestimmte Technik zu demonstrieren, die an ikonographischem Material zum Einsatz kommen kann.

Trotz des allgemein anerkannten Vorrangs schriftlicher Berichte zur Information über Aufführungspraktiken bieten uns nur sehr wenige dieser Dokumente präzise Hinweise auf die Zusammensetzung von Ensembles je nach Art der Komposition oder der Veranstaltung. Gewiß gibt es – mehr als genug – Verweise auf Spieler von lauten Instrumenten oder Aufzählungen aller der Ensembles, die am Verlauf einer Feierlichkeit beteiligt waren. Einige übergeneue Schreiber überliefern uns sogar Namen oder Anzahl der Musiker, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem Ort angestellt waren. Doch machen nur die wenigsten Texte detailliertere Angaben zu den genauen Instrumentalkombinationen für ein bestimmtes Stück oder darüber, welche Stimme innerhalb der Komposition, welche Zeile des notierten Stücks sie spielten.³¹ Wie kann man also mit einiger Gewißheit die Ensemblegruppierungen rekonstruieren, die gemäß vereinzelter schriftlicher Andeutungen zu einem bestimmten Anlaß auftraten, vor allem, wenn dort, wie so oft, die übliche variable Mixtur von Musikern versammelt war?

In diesem Zusammenhang können bildliche Quellenmaterialien in zweierlei Hinsicht großen Nutzen bringen: sie machen die verwendeten Instrumentalkombinationen eindeutiger identifizierbar und können dazu beitragen zu bestimmen, ob über einen Zeitraum von ungefähr hundert Jahren bestimmte Grundmuster wie auch Umwandlungen in diesen Ensemblegruppierungen zu beobachten sind. Weiterhin kann die Methode der ikonographischen Forschung dazu dienen, entweder die schon aus den schriftlichen Quellen gewonnenen Erkenntnisse zu bestätigen oder umgekehrt, grundlegend das Wenige zu ergänzen, was sich aus den Texten selbst erschließen läßt.³²

Was folgt, ist nur ein Fallbeispiel, an dem gezeigt werden soll, wie aus Bildmaterialien gewonnene Daten zu statistischen Zwecken gebraucht wurden, indem man die Resultate registriert und die Ergebnisse so ordnet, daß sich bestimmte Muster

³¹ Es ist typisch, daß mittelalterliche Quellen mit sehr allgemeinen Begriffen auf diese Ensembles verweisen: „With pipis & with trompis & othir melody [sounds]“, „et haulx instrumens semblables“, „joueurs de plusieurs instruments“, „pfifferi e trombettii“, und „trommeter, paughker, und pfeyffer“. Vergleiche auch die Fußnote 32, weiter unten, und B. Bernhard, „Recherches sur l’histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d’instruments de la ville de Paris“, *Bibliothèque de l’Ecole des Chartres*, 4 (1842–43) 526: „Menestrels, joueurs d’instrumens tant hauts que bas“; und die *Recueil des poésies françoises*, ed. Anatole de Montaiglon, III, Paris 1856, 23: „De la musicque et hault et bas.“

³² Siehe den Aufsatz des Verfassers „Iconography as a tool for examining the loud consort in the fifteenth century“, *JAMIS* 3 (1977) passim. Diese Studie untersucht 190 Handschriftenillustrationen, die zwischen 1380 und 1502 gemalt wurden, und ordnet sie nach gesellschaftlichen Zusammenhängen, Instrumentengruppierung, zeitlicher Abfolge und Ursprungsland.

und Entwicklungstendenzen ablesen lassen. Wir wollen bei der *alta capella* im Hinblick auf ihre gesellschaftlichen Hintergründe beginnen.

Bei Krönungsszenen sind Ensembles mit drei und vier Instrumenten gleich häufig abgebildet, doch kommt die gerade Busine oder Heroldstrompete weitaus am häufigsten vor, weil die Teilnahme an solchen Anlässen wohl vornehmlich darin bestand, Fanfaren zu den entsprechenden Zeremonien zu spielen.³³ In dieser Szene aus einer englischen Chronik wird der eigentliche Krönungsaugenblick durch vier Instrumente angekündigt. Ganz nebenbei gesagt, wird das Spielen zu genau diesem Moment oft in solchen Texten erwähnt. Zu Verlobungs- und Hochzeitsfeierlichkeiten wird normalerweise ein gemischtes Trio abgebildet, doch scheint keine bestimmte Instrumentalbesetzung eindeutigen Vorzug zu genießen. Während eines Banketts waren es die Waschzeremonien, die Parade zum Auftragen der Gerichte zu jedem Gang des Menues und die Pausen zwischen den einzelnen Gängen, die jeweils willkommene Gelegenheiten zum Musizieren boten. Sowohl Duos als auch Trios sind in diesen Szenen dargestellt, wobei die letzteren bei weitem überwiegen. Unter diesen Kombinationen finden sich normalerweise eine gerade und eine s-förmige Trompete³⁴ oder zwei Schalmeien und Trompete.³⁵

Die nächsthäufig abgebildeten Instrumentalgruppen sind solche mit Businen oder Schalmeien. Auf Bildern von Bällen, die innerhalb eines Gebäudes stattfinden, sind Trios von Schalmeien viel zahlreicher als jede andere Gruppierung. Wie bei Szenen von Festen, so kann dies auch hier vielleicht als ein Zeugnis dafür gelten, daß ausgewählte, anspruchsvollere Musik gefordert war – zum Beispiel instrumental aufgeführte Chansons, die mit den formal und zeitlich festgelegten Tanzschrittfolgen korrespondierten – und, wie Tinctoris schrieb, ließ sich ja auf der Schalmei unter der Voraussetzung richtig angeordneter Grifflöcher eine jede Komposition ausführen.³⁶ Die sogenannte Galerie der Spielleute oder eine erhöhte Plattform sind ständig auf diesen Illustrationen zu entdecken.³⁷ Während dieser Epoche erzählen viele Texte von den Spielern lauter Instrumente auf ihren kleinen Balkons.³⁸

³³ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musical performance*, 50.

³⁴ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 51.

³⁵ Ein Dokument vom Burgundischen Hof (1423) erwähnt Schalmeien und Bombarde zusammen mit „une trompette servant avec lesdiz instrumens“. Marix, a.a.O. 104f. Die Republik Siena beschäftigte „due buoni pfifferi et uno trombono“. L. Bonelli „Les joueurs de flûte avignonnais au service de la république de Sienna au XV^e siècle“, in: *Actes du Congrès d'Historie de l'Art*, III, Paris 1924, 803.

³⁶ Baines, a.a.O. 20.

³⁷ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 65.

³⁸ Siehe zum Beispiel John Lydgate, *Troy Book* ed. Henry Bergen, I, London 1906, 57: „And after that, on scaffold highe a-lofte/The noyse gan lowde and no thing softe/Both of trompetis and of clarioneries“; and Jean le Fèvre, *Chronique*, ed. François Morand, II, Paris 1881, 160f.: „Dedens la dicte salle y avoit ung moult bel hourdys et hault sur l'un des costez, la où les heraulx se tenoit pour regarder les estatz et pour cryer les festes. Et là jouoient les trompeutes et menestreux pour danses.“

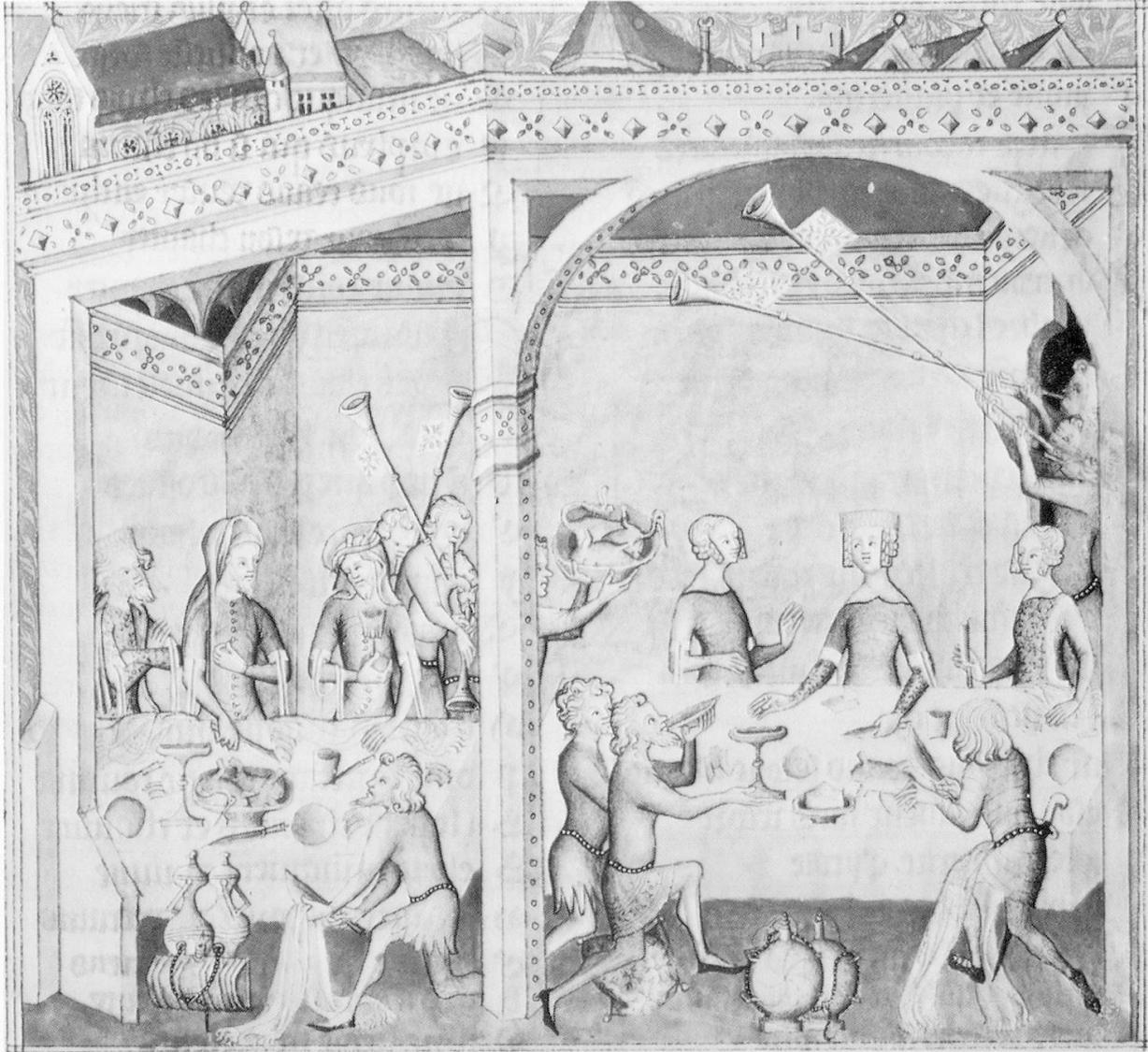


Abb. 12: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 1586, fol. 55.
Guillaume de Machaut, Oeuvres (ca. 1380).

Tanzveranstaltungen im Freien sind die einzige Gelegenheit, in deren Zusammenhang der Dudelsack ununterbrochen zu finden ist, allerdings hauptsächlich während des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts.³⁹ Doch erscheinen hier überwiegend Trios von Trompeten und Schalmeien in den verschiedensten Kombinationen. Was grundsätzlich als Freiluftmusik zu bezeichnen wäre, ist normalerweise illustriert durch ein Ensemble von zwei Schalmeien und Trompete oder Posaune. Instrumente, die bei Prozessionen und Begrüßungszeremonien Verwendung fanden, müssen mit Zurückhaltung angeführt werden, da es sich dort um Fanfarenmusik handelte. Der größte Teil der Szenen zeigt zwei oder vier Businen. Die Instrumente sind aber normalerweise so dargestellt, daß sie waagerecht gehalten werden oder zum Himmel

³⁹ Vgl. die Abb. bei Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis“, *BjHM* 4 (1980) 55.

zeigen, häufig in verschiedene Richtungen weisend, was wiederum darauf schließen lässt, daß es sich eher um einfache Fanfaren als um sogenannte Kunstmusik handelt.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Instrumentalensembles rein auf ihre Besetzung hin zu untersuchen, so ist unter den Duos die Kombination von Busine und Schalmei am häufigsten zu sehen, in jeglichem Zusammenhang außer bei Prozessionen, wo die Musik für die Zeremonien ausschließlich Trompeten erfordert. In Trios mit gleichen Instrumenten kommen die Darstellungen von drei Schalmeien oder drei Businen sich an Häufigkeit gleich. In gemischten Trios gelten zwei Schalmeien und Trompete als die Regel, gefolgt von zwei Businen und Trompete. In diesem Zusammenhang ist die Fähigkeit der Schalmei, Melodien verlässlich und ohne strenge Beschränkung auf Töne der Naturtonreihe wiedergeben zu können, ein Faktor von großem Vorteil. Bei gemischten Quartetten wird meist eine Gruppierung von drei Schalmeien und Trompete abgebildet.⁴⁰

Betrachtet man Wandlungen vom Gesichtspunkt der Chronologie, so ergibt sich für die *alta capella*, daß von ca. 1380 bis 1420 Blasensembles gleichmäßig verteilt waren auf Duos, Trios und Quartette in unterschiedlichen Kombinationen: Busine und Schalmei, Schalmei und Dudelsack, oder die drei Instrumente in verschiedensten Zusammensetzungen (Abb. 12). Auf diesem Bild hat der Künstler den älteren Typ des Ensembles gemalt, bestehend aus den Musikern, wie wir sie von den ersten Roman de la Rose-Handschriften kennen. Bis um 1450 sieht man normalerweise nur Trios, wobei solche mit zwei Schalmeien und Trompete am gebräuchlichsten sind. Mit Ausnahme vereinzelter Exemplare des offenen s-förmigen Instruments während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts ist die Trompete in ihrer geschlossenen Form dargestellt, wobei ihr Rohr um sich selbst gewunden ist.⁴¹ Dieses außergewöhnlich feine Beispiel lässt Sopran- und Tenorschalmeien und eine Zugtrompete erkennen. Manchmal ist es sogar möglich, aufgrund der Handhaltung des Spielers festzustellen, ob das fragile Instrument eine Zugtrompete oder eine Posaune ist. Sind die Finger um das Mundstück gelegt, so handelt es sich um erstere, umfaßt die Hand das Rohr ein Stück weiter unten, ist es letzteres Instrument. Doch bei den winzigen Ausmaßen so vieler Miniaturmalereien jener Zeit ist es oft schwierig wenn nicht unmöglich, solch eine Vermutung durch Informationen abzustützen. Zwischen 1450 und 1500 ist die *alta a tre* in höchstem Maße vorherrschend, mit nur ganz spärlich vertretenen Duos und Quartetten. Während der Zeit werden zwei Schalmeien und Trompete doppelt so oft gemalt wie die nächstgebräuchliche Besetzung von zwei Businen und Trompete. In den meisten Fällen ist eine der Schalmeien eindeutig ein Tenorinstrument.

⁴⁰ Zur Hochzeit des burgundischen Herzogs Karl des Kühnen mit der Prinzessin Margaret of York in Brügge (1468) wurde eine Motette durch ein Trio von Schalmeien und *trompete saicqueboute* aufgeführt. Olivier de la Marche, *Mémoires*, ed. Henri Beaune & Jules d'Arbaumont, III, Paris 1885, 152. Zu jener Zeit erschienen langsam die ersten Hinweise auf den Einsatz solcher Ensembles für spezifische Typen musikalischer Kompositionen.

⁴¹ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 46.



Abb. 13: Paris, Bibliothèque Nationale,
MS. lat. 9473, fol. 137.
Stundenbuch des Louis von Savoyen
(ca. 1420).

Zum Schluß wollen wir noch die geographischen Gebiete, in denen diese Handschriftenillustrationen hergestellt wurden, untersuchen. Ordnet man die gesammelten Ergebnisse, so stellt sich heraus, daß in Frankreich drei Businen bzw. zwei Businen und Trompete die häufigsten Besetzungen waren.⁴² In den Niederlanden hingegen waren Ensembles mit drei Schalmeien, einschließlich der Tenorschalmei oder des Bombard, am beliebtesten; doch folgte die Kombination von zwei Schalmeien mit Trompete dicht darauf. Das Überwiegen von Bläsergruppen in den flämischen Städten mag dazu ebenso beigetragen haben wie der Austausch von Musikern zwischen Hauptstadt und Hof. Sowohl auf italienischen wie auf deutschen Abbildungen ist meistens ein Trio von zwei Schalmeien und Trompete zu sehen.⁴³ Auf diesem Beispiel hat der Künstler Taddeo Crivelli eine alta mit Sopran- und Tenorschalmei und Zugtrompete gemalt. Man kann dort deutlich erkennen, worin sich letztere von der wirklichen Posaune unterscheidet.

⁴² Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 59.

⁴³ Vgl. die Abb. bei Lorenz Welker, „Alta Capella ...“, 130.

Wenn auch ein rascher, auf die genauere Untersuchung von über 200 Bildbeispielen rekurrierender Überblick wie dieser hier keinesfalls als endgültig gedeutet werden darf, so wird er doch manch neuen Einblick auf die Zusammensetzung der *alta capella* eröffnen, den die allgemein recht vagen Textquellen verweigerten. Er deutet hin auf gewisse Veränderungen in der Struktur der Bläsergruppen gemäß der gesellschaftlichen Funktionen, denen sie zu dienen hatten, ebenso wie auf Unterschiede zwischen einzelnen Zeitabschnitten und Ländern. Wenn auch noch viel zu tun bleibt bezüglich Ordnung und Analyse des Beweismaterials, so kann diese Art der Sichtung doch schon den Einsatz der Ikonographie als ein statistisches Hilfsmittel zur Erforschung mittelalterlicher Instrumente demonstrieren.

Obwohl wir wissen, daß während des 15. Jahrhunderts ein reiches Gemisch von Vokalem und Instrumentalem herrschte, verbleiben doch noch viele Fragen, die die Ausführung spätmittelalterlicher weltlicher Polyphonie betreffen. Wie wurden zum Beispiel die vokalen und instrumentalen Kräfte verteilt? Gab es eine klare Trennung zwischen ihnen – wechselten sie einander ab bei der Aufführung einer Chanson?⁴⁴ Welches waren die gebräuchlichsten oder beliebtesten Besetzungen zu einem bestimmten Zeitpunkt? War in rein instrumentalen Wiedergaben die Aufgabe eines bestimmten Instruments auf Monophonie oder Polyphonie festgelegt? Gab es Musiker, die gleichzeitig spielten und sangen?

Viel schon wurde über diese Fragen geschrieben, und sie werden auch hier nicht beantwortet werden, höchstens sehr flüchtig und indirekt berührt durch die Behandlung von Bildmaterial, das die vorhandenen Resultate ein wenig beleuchten kann.⁴⁵

Lassen Sie uns mit einer Illustration beginnen, auf der gewiß simultanes Singen und Spielen dargestellt ist (Abb. 13). Der Mund des musizierenden Engels ist geöffnet, vermutlich zu einem göttlichen Lobgesang, und die Laute wird in Spielposition gehalten. Zupfinstrumente bieten sich zu dieser Praxis geradezu an, eine Tatsache, die auch in zahlreichen literarischen Werken erwähnt wird. So schreibt

⁴⁴ Wie schriftliche Zeugnisse berichten, wechselten Singstimmen und Instrumente einander tatsächlich manchmal ab; und dies kann offensichtlich von keiner Bildquelle hergeleitet werden. Vergleiche beispielsweise die Bühnenanweisungen zur Aufführung einer Chanson in einem Mysterienspiel des 15. Jahrhunderts: „Adonc chantent le premier vers de la chanson qui ensuit. Et puis les joueurs d'instrumens repetent iceluy vers ... Après [ils] chantent le second vers et puis les instrumens repetent trois lignes. Après [ils] chantent le tiers et puis les instrumens tout le premier et puis la fin.“ Jacques Handschin, „Das Weihnachtsmysterium von Rouen als musikgeschichtliche Quelle“, *AMl* 7 (1935) 98.

⁴⁵ Zu den zahlreichen wichtigen Studien gehören Heinrich Besseler, „Die Besetzung der Chanson im 15. Jahrhundert“, in: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht*, 1952 (Amsterdam 1953), bes. 65 f.; Geneviève Thibault, „Le concert instrumentale au XV^e siècle“, in: *La musique instrumentale de la renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris 1955, 23–34; Howard Mayer Brown, „On the performance of fifteenth-century chansons“, *Early Music*, 1 (1973), 3–10 und idem., „Instruments and voices in the fifteenth-century chanson“, in: *Current thoughts in musicology*, ed. John W. Grubbs, Austin 1976.



Abb. 14: London, British Library, MS. Harley 4431, fol. 108.
Christine de Pisan, Oeuvres (ca. 1410).

zum Beispiel John Gower: „Who had an harp of such temper [tuning],/ And thereto of so good measure/He sang ...“, und anderswo: „He tuned his instrument, and in such manner,/Singing, he played the harp forthwith.“⁴⁶ Der Text eines zeitgenössischen Rondeau La plus grande chiere erwähnt, daß die Musiker von Cambrai den Besuch der Komponisten Robert Morton und Hayne von Ghizeghem würdigten durch ihr Spiel auf bas instrumens und Gesang.⁴⁷ Derselbe Usus gilt auch für das Portativ. Wiederum vermag der Roman de la Rose diese Behauptung zu erhärten: „Organs which could be carried in one hand,/Which he himself plays, working the bellows/And sings to his accompaniment/Sweet, full-voiced motets, in tenor or treble strain.“⁴⁸

Eine der beliebtesten Instrumentalkombinationen war Harfe und Blockflöte. Die meisten Darstellungen von Harfenspiel aus dem 15. Jahrhundert zeichnen den Spieler so, daß er die Finger beider Hände an sein Instrument hält – mit anderen Worten, daß er mehr als eine Saite gleichzeitig zupft. Dies stimmt klar überein mit den durch zeitgenössische Literatur belegten Praktiken, daß manchmal eine Reduzierung oder Intavolierung von Stimmen vorgenommen wurde. So verweist zum Beispiel das Gedicht Cleriadus und Meliadice auf einen polyphonen Gesang, der der vokalen Wiedergabe folgend für die Harfe gesetzt wurde.⁴⁹ Tatsächlich gibt es so viele Bilder, die deutlich das gleichzeitige Zupfen zweier Saiten zeigen, daß die Ausführung irgendeiner Art von Polyphonie ganz offenkundig ist. Der Harfenist hier zum Beispiel (es ist Apollo) benutzt die Finger beider Hände zur Begleitung des Blockflötenspielers (Paris) in diesem „Das Urteil des Midas“ genannten musikalischen Wettstreit (Abb. 14).

Das Musizieren von Adligen während einer Bootsfahrt war eine häufig in spätmittelalterlichen kleinen Gebetbüchern anzutreffende Situation auf zum Frühling passenden Kalenderbildern. In dieser friedvollen, anmutigen Umgebung ist laufend die Verbindung Laute mit Blockflöte zu erkennen. Eine dieser Abbildungen zeigt beispielsweise ein Paar, das auf Blockflöte und Laute musiziert (Abb. 15), wobei erstere zweifellos die oberste Stimme spielt, während die Laute die unteren Stimmen einfügt. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ergeben sich offenbar gleichzeitig die Entwicklung der Lautentabulatur, die allmähliche Aufgabe des Plektrums sowie das Aufkommen schriftlicher Belege für wirklich polyphones Spiel. So verweist Tinctoris in einem seiner Traktate auf diese Praxis: „Andere spielen – was viel

⁴⁶ John Gower, *Confessio Amantis*, ed. George C. Macaulay, London/Oxford, 1901, Vorwort und 408. Vergleiche: *The ereymete and the outelawe*, ed. William Fillingham, London 1816, 91: „A man that wylle syng or carpe [recite],/Be hyt wyth geterne or wyth harpe.“

⁴⁷ Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, 99. Chaucer gibt in seinem Manciple's Tale zu verstehen, daß Harfe, Laute, Cister und Psalterium zur Gesangsbegleitung verwandt wurden. *OED* IV 517.

⁴⁸ Guillaume de Lorris & Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. Matthieu M. Gorce, Paris 1933, 15.

⁴⁹ Christopher Page, „The performance of songs in the late medieval France“, *Early Music* 10 (1982) 446f.



Abb. 15: London, British Library, MS. Add. 54782, fol. 54 (ca. 1480).

schwieriger ist — nicht nur ein zwei-, sondern sogar ein drei- oder gar vierstimmiges Stück auf sehr kunstvolle Art allein.“⁵⁰

Schließlich gibt es noch gemischte Ensembles für Singstimmen und Instrumente. Auf einem dritten Bild dieser Serie findet sich das übliche Duo Blockflöte/Laute zusammen mit der rätselhaften Figur einer Dame, die möglicherweise dazu singt.⁵¹ In einer weiteren recht bekannten Szene (Rückkehr von der Bootsfahrt) sind Blockflöte und Laute vereint mit einer Dame, die die Noten hält.⁵² Daß sie singt oder dazu im Begriffe ist, erschließt sich aus dem Bild selbst, und die Annahme, das Ensemble musiziere eine Chanson, mag gerechtfertigt sein. Die Blockflöte war wegen ihrer ergänzenden Eigenschaften in idealer Weise zur Liedbegleitung geeignet. Innerhalb dieses beschränkten Rahmens kannte sie keinerlei technische Grenzen; ihr Tonumfang war völlig ausreichend; es gab sie in verschiedenen Größen, so daß sie auch den Notwendigkeiten eines Ensembles genügte, und sie verlangte vom Ausführenden keine virtuos ausgebildete Technik.⁵³

All diese Darstellungen von Bootspartien repräsentieren ein weiteres nützliches Anwendungsgebiet für die Hilfsmittel der musikalischen Ikonographie: die Szenen bleiben während des gesamten untersuchten Zeitraums konstant, wodurch sie eine Kontrollinstanz bilden können. Doch findet sich hier nicht die Art des Besetzungswandels, wie in den Handschriftenillustrationen des *Roman de la Rose* beobachtet, sondern eher das Gegenteil: die Kombination von Laute und Blockflöte wiederholt sich beständig während der ganzen Zeitspanne. So hat uns wieder einmal

⁵⁰ „Alii (quod multo difficilius est) soli: Cantus non modo duarum partium: verum etiam trium et quatuor: artificiosissime promunt.“ Zitiert nach Karl Weinmann, a.a.O., 45.

⁵¹ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musical performance*, 143.

⁵² Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musical performance*, 140.

⁵³ Siehe Dietz Degen, *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel ohne Jahr, besonders 86f. und 125ff. Diese Darstellung diente gewiß als Modell für eine gut 40 Jahre später gemalte Miniatur (Brüssel, Bibl. Royale, MS II 158, fol. 5v). Die Szene ist sozusagen identisch, außer daß die männliche Figur statt einer Blockflöte eine Traversflöte spielt. Ist das nicht bezeichnend für die Vorherrschaft der Blockflöte?

ein Bild etwas erzählt über Aufführungspraktiken, wo schriftliche Quellentexte, aus welchen Gründen auch immer, in solch eindeutiger Manier keinen Aufschluß zu geben vermögen.

Besonders das 15. Jahrhundert war Zeuge einer Hochblüte der Instrumentalmusik. Ein Grund dafür war das Florieren der Instrumentenbaukunst. Neue Formen wurden erfunden, wie Clavichord und Zugtrompete, während andere ältere Instrumente weiterentwickelt wurden, so Fiedel, Laute und Schalmei.⁵⁴ Es stimmt schon, daß dieses enorm umfangreiche Instrumentarium immer wieder von Schreibern aller Arten wie von Dichtern in Vers und Prosa erwähnt wurde. Doch lassen die unveränderlich nüchternen Archivar- und Rechnungsberichte gewöhnlich Angaben darüber vermissen, welche Instrumente in welchen Besetzungen wann benutzt wurden. Chroniken und Dichtung sind in den seltensten Fällen ausgerichtet auf spezifische Details, wenn sie von der Mitwirkung der Instrumente berichten. Und auch poetische Aufzählungen von Instrumenten dienten eher den Zwecken von Klang, Kadenz und Reim, als daß sie mit tatsächlichen Praktiken übereinstimmten. In ähnlicher Weise sind auch Gemälde von Instrumentenfamilien unzuverlässige Beweisquellen für den Musikwissenschaftler, Interpreten und Instrumentenforscher, da sie normalerweise pädagogischer Natur waren und nicht dazu da, die wirkliche Welt der Musikpraxis zu spiegeln.⁵⁵

Es gibt keinerlei Beweisgrundlage, die den Begriff von gigantischen mittelalterlichen „Orchestern“ stützen könnte, und dennoch kann diese ungeheure Fundgrube von Bildmaterial auch hier eine große Hilfe sein für den, der Aussehen und Entwicklung der Instrumente selbst studieren will. Diese Art der Beweisstücke kann eine umfassende, augenblicklich überschaubare Beschreibung einer musikalischen Szene und der gezeigten Instrumente zur Verfügung stellen. In der Tat bieten uns die zahllosen, von musizierenden Engeln nur so wimmelnden Handschriften das Protokoll eines jeden Instruments mit seinen regionalen Varianten sowie den Wandlungen der Form im Verlaufe eines großen Zeitraums. Dies zu illustrieren, kann man die verschiedensten Kategorien von Beweisstücken untersuchen, die auf eine willkürliche Auswahl aus unterschiedlichen Typen von illustrierten Handschriften und von Miniaturen zurückgehen.

Musizierende Engel repräsentieren wahrscheinlich das weitestverbreitete Corpus an Quellenmaterial für das mittelalterliche Instrumentarium. Während die biblischen Texte selbst selten auf musizierende Engel verweisen, waren doch die Künstler dank der das ganze Mittelalter hindurch hervorgebrachten Kommentare und exegetischen Schriften – man denke nur an die äußerst einflußreiche *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine – mit reichlich Material ausgestattet, das zudem oft auf

⁵⁴ Siehe zum Beispiel Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris 1911, 18; Ernest Closson, *La facture des instruments de musique en Belgique*, Brüssel 1935, 15 ff.; Valentin Denis, *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië ...*, Leeuwen, 1944, 275 ff.; und Jeremy Montagu, *The world of medieval and renaissance instruments*, London/Vancouver 1976, bes. Kapitel III.

⁵⁵ Vergleiche zu diesen Fragen Gilbert Reaney, „Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut“, *RBM* 10 (1956) 3 f.



Abb. 16: New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.
Belles Heurs des Herzogs Jean de Berry.

sehr phantasievolle, lebendige Weise formuliert war. Es gab dort manch ein Thema, das sich zur „Ausstaffierung mit Engeln“ anbot: Christus als König, die Verkündigung, die Krönung Mariens und die Mutter mit dem Kinde.⁵⁶

Wir wollen nicht der Versuchung erliegen, mehrere Dutzend von diesen prächtigen Exemplaren jener herrlichen Szenen durchzusehen. Es sollen lieber nur zwei typische Abbildungen besprochen werden; sie stammen aus Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts, der größten Gruppe dieser Art von Bild dokumenten. Ein Beispiel gehört zu einem der größeren Schätze jener Zeit, den sogenannten Belles Heures von Jean, Duc de Berry (Abb. 16). Zwischen den reichlich geschmückten Rändern findet sich eine Anzahl von Engeln mit diversen Instrumenten. In einer weiteren sehr gebräuchlichen Anordnung spielt ein Ensemble von Engeln zu beiden Seiten der Jungfrau mit dem Kinde, während von einem darüberliegenden Balkon hinunter andere Engel einen Lobgesang anstimmen und dazu bezeichnenderweise von einem Portativ begleitet werden (Abb. 17).

Wenden wir uns nun den wissenschaftlichen und didaktischen Traktaten zu, so ist eines der bekanntesten Exemplare die künstlerische Darstellung von Musik und Maß aus dem *Livre des propriétés des choses* von Bartholomeus Anglicus.⁵⁷ Es ist dies eine symbolische Beschwörung von der Bedeutung der Musik im Reich der Zahlen. Die abgebildeten Instrumente stellen eine umfassende Sammlung von lauten und sanfteren Instrumenten dar. Trotz der Tatsache, daß alle Musiker so aussehen, als spielten sie gleichzeitig, war dieses wahllose Gemisch von Instrumenten gewiß nicht als Dokumentation zeitgenössischer Aufführungspraktiken gemeint. Doch gestattet die Szene einen guten Überblick über die damals gebräuchlichen Instrumente.

Das nächste Bild ist ein gelungenes Beispiel dafür, wie die Musikanstrumente in einer wissenschaftlichen Abhandlung vorgestellt werden; diese hier befaßt sich mit Astronomie⁵⁸, und vielleicht ist die äußerst behutsame Zeichnung der Instrumente in der Natur der Handschrift begründet.

Die Person König Davids ließ dem mittelalterlichen Künstler breiten Spielraum für malerische Interpretationen. So gehört der vor der Arche ins Gebet versunkene alttestamentliche Vater zur Gruppe der bedeutenderen Darstellungsgegenstände in den Stundenbüchern. Auf einem Beispiel von künstlerisch besonders hochstehender Qualität wird David beim Gebet im Tempel von Musikern begleitet, die – natürlich – auf Instrumenten des 15. Jahrhunderts spielen (Abb. 18). Eine weitere Version dieses Themas stellt Davids Musiker als ein auf zwei Ebenen musizierendes

⁵⁶ Der gesamte Fragenkomplex „musizierende Engel“ und eine der möglichen Betrachtungsweisen ihres relativen Werts für unsere Art von Forschung wird bei Emanuel Winteritz behandelt: „On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting“, *MQ* 49 (1963) 450ff. Siehe außerdem Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern/München 1962, besonders Teil II („Die Musik der Engel in der Kunst“), Kapitel XI („Die musizierenden Engel im 15. Jahrhundert“), 239–58.

⁵⁷ Vgl. die Abb. bei Bowles, *Musical performance*, 29.

⁵⁸ Vgl. die Abb. bei Jeremy Montagu, *The world of medieval and renaissance musical instruments*, London 1976, Pl. I.



Abb. 17: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9473, fol. 82'.
Stundenbuch des Louis von Savoyen (ca. 1420).

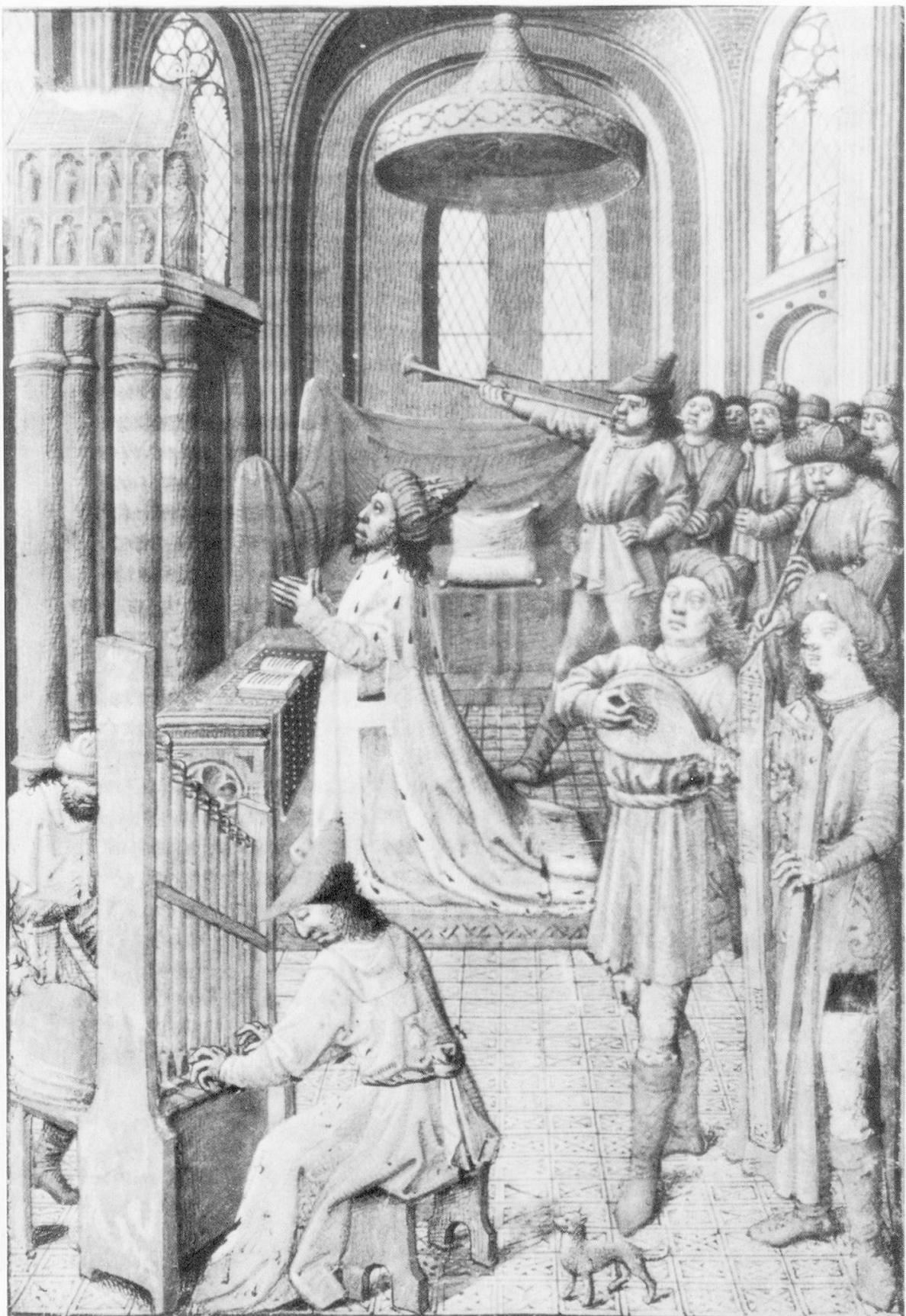


Abb. 18: Lisboa, Gulbenkian Foundation, ex H. Y. T. MS. 10, fol. 47.
Stundenbuch des René von Lothringen (ca. 1450).



Abb. 19: London, British Library, MS. Harley 2917, fol. 93.
Stundenbuch (Mitte 15. Jahrhundert).



Abb. 20: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9473, fol. 76'.
Stundenbuch des Louis von Savoyen (ca. 1420).



Abb. 21: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 772, fol. 63'. Psalter (14. Jahrhundert).

gemischtes Ensemble von lauten und sanfteren Instrumenten dar (Abb. 19). Lediglich die jüdischen Kopfbedeckungen mancher dieser Spieler geben der Szene einen leicht alttestamentarischen Hauch.

Bevorzugt dargestellt wurde auch die Begrüßung Davids durch die Frauen Israels nach dessen Kampf mit Goliath. In dieser 1. Sam. 17 recht wörtlich nehmenden Abbildung zeigt der Maler zwei getrennte Ensembles (Abb. 20). Auf dem obersten Türmchen und hinter der Brüstung über dem Eingang spielen Musiker auf lauten Instrumenten, während unten die Israelitinnen in einer Prozession mit leisen Instrumenten ihrem zurückkehrenden Helden entgegengehen. Eine weitere der zahlreichen Darstellungen dieser Szene aus einer früheren Handschrift zeigt den heimkehrenden David zu Pferde, ihm voranschreitend ein Diener, der Goliaths Haupt auf einer Stange trägt, während die Israelitinnen David mit Instrumentalmusik willkommen heißen (Abb. 21). Zwei männliche Musiker, offenbar eine völlig separate Gruppierung, folgen mehrere Schritte hinter ihnen.

Die Musiker Davids werden in diesen Stundenbüchern häufig bei der Begleitung der Psalmen gezeigt. Diese vielleicht berühmteste umfassende Ansicht von Musikern des 15. Jahrhunderts aus dem Brevier der Königin Isabella von Spanien ist eine symbolische Darstellung des Psalms 119 (Ad Dominum), wo König David als



Abb. 22: London, British Library, MS. Add. 18851, fol. 184'.
Brevier der Königin Isabella (ca. 1497).

Pilger die 15 Stufen des Tempels hinaufsteigt (Abb. 22), umgeben von seinen Musikern, die selbst aber als weltliche Stadtmusiker gekleidet sind und in Wirklichkeit nie alle gemeinsam in einem einzigen Ensemble spielen würden. Dies ist, nebenbei bemerkt, ein hervorragendes Beispiel für die Grenzen ikonographischen Quellenmaterials und zugleich eines, das seiner offenkundig symbolischen Natur wegen sehr vorsichtig verwendet werden muß. Eine andere Fassung derselben Szene, diesmal im Innern des Heiligtums, lässt David mit seiner Harfe auf dem Thron sitzen, umgeben von einem Kreis von Instrumentalisten (Abb. 23). Bezeichnenderweise sind es mit dem König zusammen neun Musiker. Wieder eine andere Miniaturmalerei präsentiert eine völlig andere Symbolik als jene, welche David auf den

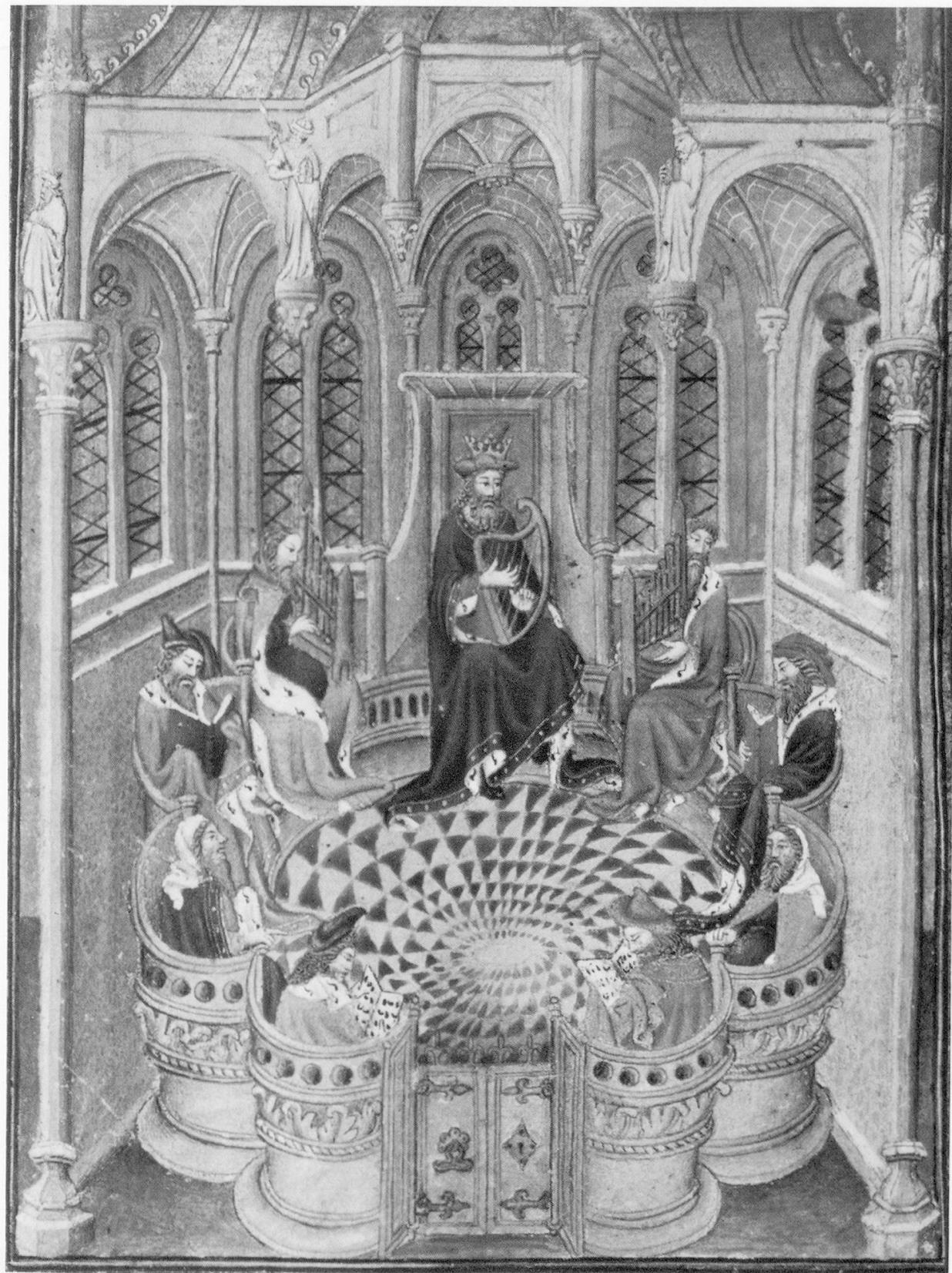


Abb. 23: London, British Library, MS. Cotton Domit. A. XVII, fol. 206'.
Psalter von Heinrich VI. (ca. 1421).



Abb. 24: London, British Library, MS. Add. 18851, fol. 164.
Brevier der Königin Isabella (ca. 1497).

Stufen des Tempels zeigt (Abb. 24). Hier wird er von seinen Musikern begleitet und steht für den Propheten: den hebräischen Vater, der das Kommen Christi verkündet, für das die Neuen Schriften vorausbildende Alte Testament, für die Musik des Tempels im Gegensatz zum *canticum novum*.⁵⁹

⁵⁹ Vgl. J. W. Mckinnon, „Canticum novum in the Isabella book“, *Mediaevalia* 2 (1976) 207–222; ders., „The fifteen temple steps and the gradual psalms“, *Imago Musicalis* 1 (1984) 29–49.



Abb. 25: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 601, fol. 2'.
Brevier von König René II von Anjou (ca. 1442–53).

Es gibt zwei hochinteressante Bilder im Brevier des Königs René II von Anjou. Auf dem ersten wird der berühmte Förderer der Künste dargestellt beim Kopieren der Psalmen nach dem Diktat König Davids, eine offensichtliche Anspielung auf seine Identifizierung mit der Figur des Alten Testaments (Abb. 52); auf dem zweiten erscheinen König David und seine Musiker als das Hof-, „Orchester“ König Renés, eine geistreiche Verknüpfung von Symbol und Wirklichkeit (Abb. 25).⁶⁰

⁶⁰ Diese Szenen entsprechen fast vollständig dem wirklichen Instrumentalensemble am Hofe. Siehe: G. Arnaut d'Angel, *Les comptes du Roi René*, III, Paris 1882, besonders 58–83; und Albert Jacquot, *La musique en Lorraine*, Paris 1882, bes. 5.



Abb. 26: Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, MS 601, fol. 44.
Brevier von König René II von Anjou (ca. 1442–53).

Zusammenfassend lassen Sie uns zum Thema dieser Arbeit zurückkehren und nochmals die Beziehung zwischen der Erforschung von Musikanstrumenten und der Ikonographie wiederholen. Aus den verschiedenen Ergebnissen und Problemkreisen, die ich besprach, und aus den Abbildungen, auf die ich verwies, ergeben sich zwei Kernpunkte in bezug auf die Verwendung von bildlichem Quellenmaterial als einem musikwissenschaftlichen und instrumentenkundlichen Hilfsmittel. 1. Mit Vorsicht eingesetzt, können Bilder eine unschätzbare Hilfe sein, nicht nur zur Bestimmung der Form eines Instruments, sondern auch zur Beantwortung der Frage, wie und in welchen Kombinationen und in welchem gesellschaftlichen Rahmen es gespielt wurde. 2. Ein optisches Beweisstück darf niemals losgelöst betrachtet werden, sondern immer nur in Verbindung mit einer äußerst genauen Prüfung der zeitgenössischen Schriftzeugnisse sowie der besten Urteile von Interpreten und Instrumentenbauern. Nur so kann man zu einer wahrhaft auf Information beruhenden Auffassung über mittelalterliche Instrumente und ihre bedeutsame Rolle in der Musik jener Zeit gelangen.