

| | |
|---------------------|--|
| 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: | 11 (1987) |
| Artikel: | Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter |
| Autor: | Seebass, Tilman |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-869190 |

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: 13.01.2026

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

IDEE UND STATUS DER HARFE IM EUROPÄISCHEN MITTELALTER*

von TILMAN SEEBASS

I. Idee

1. Die Harfe in der mittelalterlichen Theologie und Literatur

Am Anfang der Geschichte der Harfe im europäischen Mittelalter steht ein Bruch zwischen Namen und Sache. In der Antike stimmen die Namen *nevel*, *asor*, *psalṭerion*, *trigonon* usw. mit den gleichzeitig gebräuchlichen Zupfinstrumenten überein. Dieser Zusammenhang geht im Laufe der lateinischen Spätantike verloren. Für unsern Zusammenhang ist das *psalṭerion* am wichtigsten, eine Harfe mit horizontaler Basis und schräg nach oben laufendem Resonanzkörper. Es muß im östlichen Mittelmeer im 5. Jh. v. Chr. bekannt gewesen sein. Bei den Griechen ist es durch Texte und Vasenbilder bezeugt.¹ In der Septuagintaübersetzung steht es meistens für *nevel*² und noch in der Spätantike ist es den griechischen Kirchenvätern in Kleinasien und der Levante bekannt, da sie in ihren Psalmkommentaren auf seine besondere Form und Konstruktion eingehen.³ Dagegen scheint im westlichen Mittelmeer die vorderasiatische Harfe nur als Import und vereinzelt vorgekommen zu sein⁴; und so übernehmen die westlichen theologischen und wissenschaftlichen Autoren den griechischen Begriff als Lehnwort *psalterium*⁵ und mit ihm die Auslegungen der östlichen Väter ohne sichere Verbindung zur musikalischen Wirklichkeit. Der Bruch zwischen Namen und Dingen konnte sich im Westen während der Völkerwanderung nur verschärfen, denn im Gegensatz zum Osten, wo die Sprache des Klerus gleichzeitig auch die Sprache weiter Bevölkerungsteile war, blieb im

* Die etwas kürzere Originalfassung dieses Textes wurde als Vortrag an dem Symposium der Schola Cantorum Basiliensis „Grundlagenforschung auf dem Gebiet historischer Harfen“ im Oktober 1986 gehalten. Den Organisatoren sei mein herzlicher Dank für die Einladung gesagt.

¹ Um die Literatur über *psalṭerion* ist es schlecht bestellt. In Paulys *Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, ist es nicht einmal erwähnt. Günther Wille bespricht die Harfe in seinem Artikel „Musikinstrumente“ im *Lexikon der Alten Welt*, Zürich etc., 1965, col. 2024–2031 (besonders 2026f.) mit einigen wenigen Nachweisen. Ein guter kurzer Abriß des Forschungsstandes, was Namen und Sache angeht, findet sich im Artikel „Psaltery“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 15, 383–387 von James W. McKinnon und Mary Remnant.

² Liste in Helmut Giesel, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert)* = *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 94, Regensburg 1978, 136.

³ Giesel, ebenda, 136–159.

⁴ Man trifft sie in Rom, wo orientalische Musik als exotische Mode vorkam. Siehe Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967.

⁵ Siehe etwa P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968ff., 1510 (früheste Textbelege bei P. Cornelius Scipio Minor und Cicero).

Westen Latein vorerst nur die Sprache der Kirche und der im Schoße der Kirche ausgebildeten Intellektuellen. Am Ende des 8. Jahrhunderts, das heißt zu dem Zeitpunkt, da das erste Bilddenkmal des Westens die Existenz einer westlichen Harfe (mit der Basis oben) bezeugt, besteht im Lateinischen für dieses Instrument kein Ausdruck. Das antike Psalterium muß vollkommen in Vergessenheit geraten sein, sonst hätten die Autoren den Begriff gewiß übernommen. Für die mittelalterliche Harfe kristallisiert sich erst allmählich vom 9. bis zum 11. Jahrhundert ein Name, *cithara*, heraus. Im Falle von *psalterium* werden Name und Sache erst zwischen 1000 und 1300 wieder näher zueinander geführt, als in Südeuropa die arabischen Kastenzithern *qanūn* und *nūzha* bekannt werden. Beide Instrumente wurden senkrecht gehalten, existierten in drei- und viereckiger Form und besaßen großes Ansehen.⁶ Sie passen daher in das Bedeutungsfeld des Begriffes *psalterium*.

Während beinah tausend Jahren also schweben die lateinischen Erklärungen des Psalterium im Leeren. Stellen wir uns einen Studiosus in einer karolingischen Klosterschule vor, der mit Davids Musikspiel auf *cithara* und *psalterium* bekannt gemacht wird. Zwar ist für ihn gewiß, daß diese Instrumente heilig sind, von ihrer organologischen Realität wird er aber nur eine äußerst verschwommene um nicht zu sagen konfuse Vorstellung haben. Dies muß ihn an sich nicht besonders gestört haben, denn seit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels im Jahr 70 n. Chr. ist sakrale Instrumentalmusik ohnehin vollkommen aus der jüdischen und christlichen Kultmusik verschwunden. Schon Origenes bemerkt, daß zwar alles in der Bibel eine spirituelle Bedeutung habe, jedoch nicht alles eine wörtliche, wirklichkeitsbezogene.⁷ Die Abtrennung der Instrumentalmusik vom Gottesdienst liegt so weit zurück, daß der karolingische Leser von sich aus den liturgischen Gesang nicht mit Instrumenten in Verbindung bringt. Die östlichen und westlichen Exegeten und Enzyklopädisten kümmerten sich nicht um Klang und bauliche Einzelheiten von Cithara und Psalterium. Sie gehören zu den Gegenständen und Namen im Alten Testament, für die man sich höchstens ihres allegorischen Wertes halber interessiert, d. h. weil sie auf das Neue Testament vorausweisen oder wegen ihrer Bedeutung als moralisches oder eschatologisches Symbol. So bezieht sich zum Beispiel bei Hrabanus Maurus, bei dem verschiedene Traditionen zusammenfließen, die deltaförmige Dreieckigkeit der Cithara und ihre Bespannung mit 24 Saiten auf die Trinität und die Stimmen der 24 Ältesten der Apokalypse⁸ und der dreieckige Psalter

⁶ Die Namen sind nachgewiesen in Lois Ibsen al Faruqi, *An annotated glossary of Arabic musical terms*, Westport and London 1981, Artikel *nūzha* S. 245 und *qanūn* S. 254f. Bildmaterial bei Henry George Farmer, *Islam = Musikgeschichte in Bildern* Band III, Lieferung 2. Leipzig 1966.

⁷ Zitiert bei James W. McKinnon, „Musical instruments in medieval Psalm commentaries and psalters“, *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968) 5.

⁸ Hrabanus Maurus, Musikkapitel in „*De rerum naturis*“, Buch 18, Kapitel 4: „Cithara autem, de qua sermo est, Ecclesiae spiritualiter typum habet, quae cum viginti quator seniorum dogmatibus trinam formam habens in modum deltae litterae fidem sanctae Trinitatis significat et per manus apostolici ordinis, qui praedicator illius est, in diversos modulos Veteris et Novi Testamenti aliter in littera, aliter in sensu figurate concitatur.“, ed. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus ... Series Latina*, Paris 1878ff., CXI, col. 498.

auf Sakrament und Trinität⁹ und seine zehnsaitige Bespannung auf die Zehn Gebote¹⁰.

Am meisten Schwierigkeiten hatten die lateinischen Autoren mit der Exegese der Resonanzkörper der beiden Instrumente, die sie vom Osten übernahmen, wie gesagt, ohne ihren organischen Hintergrund zu kennen. Das *psalterion* besitzt den Resonanzkörper über den Saiten, die *kithára* darunter. Demgemäß spricht beispielsweise bei Origenes beim Spiel auf der griechischen Harfe der „reine Verstand, der von der spirituellen Einsicht in Erregung versetzt wird“, auf der *kithára* dagegen „die praktische Seele die von Christi Geboten in Erregung versetzt wird“.¹¹ Schon Hieronymus versteht den organologischen Zusammenhang nicht mehr. Dennoch werden Auslegungen nach dem Modell des Origenes und der lateinischen Väter in der karolinger Zeit (Hraban: „Psalterium canat deo, cithara cum reliquis sponso“¹²) weitergeführt und auch noch im Spätmittelalter gepflegt.¹³

Das Psalterium ist nicht der einzige Fall, in welchem sich allegorische und symbolische Auslegungen über Jahrhunderte hielten und auch noch in einer Zeit abgeschrieben oder gar mit Zusätzen versehen wurden, als die antike Bedeutung der Namen längst durch moderne ersetzt worden war. Der prominenteste Text der Karolingerzeit, in welchem die Auslegungen vereinigt sind, ist der sogenannte Dardanusbrief, den man dem Hieronymus unterschob. Dieser Traktat entstand vermutlich im 9. Jahrhundert und besteht aus Exzerpten von älteren Psalmkommentaren und Isidor von Sevillas Enzyklopädie. Er war ungemein populär und ist uns

⁹ Hrabanus Maurus, „Commentarii in Ecclesiasticum“, lib. VIII: „Decachordum vero psalterium (sicut veteres dixerunt) et illud nobis indicat sacramentum, ut referamus tria ad Deum, quia Trinitas est.“, ed. Migne, a. a. O., CIX, col. 1042.

¹⁰ Dieselbe Textstelle wie in Fußnote 8: „Psalterium autem Hebraei decachordon usi sunt propter numerum decalogum legis.“ – Eine quadratische Form des Psalteriums tritt erstmals im sogenannten Dardanusbrief auf (siehe unten), den Hraban in seine Enzyklopädie integriert. – Eine Übersicht über die zahlreichen Textstellen bei Giesel, a. a. O., 229–273 (der übrigens fälschlicherweise diesen Dardanusbrief und die Textstellen eines Pseudohieronymus trennt aufführt, obwohl es sich um ein und denselben Text handelt).

¹¹ Origenes von Alexandria, „Εξηγητικὰ εἰς Ψαλμόν“. Ps. 91.4: „Ψαλτήριόν ἔστι νοῦς καθαρὸς ὑπὸ πνευματικῆς κινούμενος γνώσεως· κινάρα δέ ἔστι ψυχὴ πρακτικὴ ὑπὸ τῶν ἐντολῶν τοῦ Χριστοῦ κινούμενη.“ ed. J. P. Migne, *Patrologia cursus completus ... Series Graeca*, Paris 1857–1866, XII, col. 1552.

¹² Gleiche Textstelle wie in Fußnote 8, ed. Migne, a. a. O., CXI, col. 498.

¹³ Belege bei Giesel, a. a. O., 256–273. – Noch Jean de Gerson schließt eine Bemerkung zur Lage der Resonanzkörper in seinen *Tractatus de Canticis* ein. Er interpretiert den Sachverhalt in einem neuen Lichte, indem er von der Lage der Saiten ausgeht: „Haec autem est distantia psalterii cum cithara, quia psalterium sonat a superiori procedens a gravioribus sonis ad acutiores descendendo ... Citharae vero formam ad psalterium videabis eversam; cuius sonitus a gravioribus deorsum, ad acutiores sursum sonos tendit ...“, siehe die Teiledition des Traktats in Christopher Page, „Early writings on music 3: Early 15th-century instruments in Jean de Gerson’s *Tractatus de Canticis*“, *Early Music* 6 (1978) 339–349, das Zitat auf S. 346.

in mehr als 75 Handschriften vom 9. bis zum 15. Jahrhundert überliefert.¹⁴ Er ist in Hrabans *Universalenzyklopädie* aufgenommen, taucht in musiktheoretischen Sammelhandschriften auf, ferner als eines der Vorworte, die man dem Buch der Psalmen vorausschickt und wird außerdem mitunter in die Werke des Hieronymus eingereiht. Obwohl der Text von der Aufzählung der Instrumente im Buch Daniel ausgeht und als Kommentar dazu ausgegeben wird, hat ihn die Forschung bisher noch nicht in einem Kommentar zum Buch Daniel nachgewiesen.

Wie soll man das Interesse gerade für diesen Text erklären? Es bestand wohl zweierlei Bedarf an ihm: einmal um die vielen im Buch der Psalmen und besonders im 150. Psalm erwähnten Instrumente zusammenfassend zu erklären, zweitens um die musiktheoretischen Erklärungen des Boethius und Isidor auf ein allegorisches, ausschließlich theologisches Fundament zu stellen. Dabei war es den Autoren von damals nicht nur um eine Ausbreitung aller bekannten Daten zu tun, sondern wohl mindestens so sehr um eine exemplarische Demonstration allegorischer Textauslegung.

Ich möchte anhand des Inhaltes und der Textüberlieferung des Dardanusbriefs annehmen, daß das Begriffspaar *cithara/psalterium* gerade dank seiner Abgelöstheit von der Instrumentenrealität eine solche Beliebtheit genießt. Es mag die Fachleute des Harfenspiels stören, daß ausgerechnet das Undingliche, Abstrakte der Begriffe ihre Verbreitung förderte, doch kann es sie andererseits trösten, daß die heiligen Namen gerade dadurch, daß sie mit einem zeitgenössischen Instrument ausschließlich in Verbindung gebracht wurden, freiblieben, um später zum Bedeutungsträger für die Harfe zu werden.

Selbstverständlich sind der Dardanustext und andere frühmittelalterliche Auslegungen wie etwa die Amalars von Metz¹⁵ nicht die einzigen Zeugen für allegorische und symbolische Auslegungen geblieben. Die Tradition wird weitergeführt und reicht bis zur Reformation, obwohl inzwischen die Namen Cithara und Psalterium wieder mit konkreten Bedeutungen gefüllt worden waren. Besonders die Bedeutung der Cithara als Symbol für den menschlichen Körper, die Abtötung des Fleisches und die Idee des Kreuzes, auf die der leidende Christus ausgespannt ist wie die Saiten auf den Holzrahmen, wären zu erwähnen.¹⁶ Solche Texte nehmen nur den

¹⁴ Diese Zahl schließt die gekürzten Fassungen ein, in welchen nur die Zeichnungen – jedoch mit ausführlichen Beischriften – überliefert sind. Nicht eingerechnet sind jedoch die Handschriften von Hrabans *De rerum naturis*. Eine unvollständige Liste findet sich bei Bernard Lambert, *Bibliotheca Hieronymiana Manuscripta*, Bd. III A, = *Documenta Patristica* IV, Den Haag 1970, Nr. 323 (S. 108–111). – Zum Traktat selbst siehe Reinhold Hammerstein, „Instrumenta Hieronymi“, *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959) 117–134; Hanoch Avenary, „Hieronymus‘ Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen“, *Anuario musical* 16 (1961) 55–80; Tilman Seebaß, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, I, 141–147; Christopher Page, „Biblical instruments in medieval manuscript illustration“, *Early Music* 5 (1977) 299–309.

¹⁵ *Liber officialis* III, cap. 3, 8–13, ed. Johann Michael Hanssens = *Studi e Testi* 138–140, Rom 1948–50, Bd. II, 268f.

¹⁶ Materialauswahl bei Giesel, a.a.O., 126–135.

Namen und unspezifische Eigenschaften der Saiteninstrumente zum Anlaß und beziehen sich im übrigen auf patristische Autoritäten. Auf diese Weise führen mittelalterliche Allegorese und symbolische Auslegung ein von der Instrumentalmusik abgelöstes Eigenleben. Sie scheinen sich geradezu von der Wirklichkeit abzukapseln.

Einer ganz anders gearteten Harfensymbolik oder -metaphorik huldigen die mittelalterlichen Dichter. Dazu drei Beispiele: Machaut vergleicht in seinem „Le Dit de la harpe“ seine Geliebte mit einer Harfe¹⁷:

„Je sais trop bien ma dame comparer
a la harpë, et son gent corps parer
de .xxv. cordes que la harpe a,
dont roys David par maintes fois harpa ...“ (V. 1–5)

Kein anderes Instrument ist gut genug, um mit seiner Dame verglichen zu werden:

„Si que je puis legierement prouver
qu'on ne pourroit pas instrument trouver
de si plaisant ne de si cointe touche,
quant blanche main de belle et bonne y touche,
ne qu'en douceur a elle se compere ...“ (V. 25–29)

Der Vergleich wird weitergeführt mit der Aufzählung der 25 Tugenden der Dame, die den 25 Saiten der Harfe entsprechen. Jakob von Senlenches vergleicht den harmonischen Klang einer Chanson mit der Harfenmelodie.¹⁸ Und Chaucer zieht die Parallelie zwischen der Geliebten, die die Gefühle im Herzen des Dichters kontrolliert wie der Harfenist die Töne seines Instruments.¹⁹

2. Name und Bild²⁰

Wenden wir uns nunmehr dem mittelalterlichen Instrument selbst zu. Leider vermitteln uns frühmittelalterliche Übersetzungen bis heute nicht genügend Aufschlüsse für eine eindeutige Bestimmung. Der Begriff *harpa* scheint nirgends eindeutig nur der Harfe zuweisbar zu sein, er muß zumindest anfänglich die Leier ein-

¹⁷ Karl Young, „The *Dit de la harpe* of Guillaume de Machaut“, in *Essays in Honor of Albert Feuillerat = Yale Romanic Studies* 22, New Haven (1943), 1–20.

¹⁸ Siehe Gordon Greenes Edition in *French secular music = Polyphonic Music of the Fourteenth Century XIX*, Monaco 1982, Nr. 67.

¹⁹ Siehe Young, a. a. O., 17. Christopher Page gab dafür in seinem Vortrag am Basler Symposium eine Menge weiterer Beispiele.

²⁰ Ich verwende im Folgenden leicht zugängliches Abbildungsmaterial aus Hugo Steger, *David Rex et Propheta = Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunsthistorie VI*, Nürnberg 1961 und Seebaß, *Musikdarstellung*, a. a. O.

geschlossen haben.²¹ Bisher herrscht die Annahme vor, daß beide Instrumente auf den britischen Inseln und Irland, in Skandinavien und in Germanien heimisch waren, wobei auf den Inseln vielleicht die Harfe, in Südgermanien die durch Gräberfunde nachgewiesene Leier bevorzugt wurde²²; dies entspricht einer Unterscheidung in einem verbrannten Codex des 12. Jahrhunderts, wo die Harfe als *cithara anglica* und die Leier als *cithara teutonica* bezeichnet wird.²³ In den althochdeutschen und angelsächsischen Glossen und Übersetzungen wird *cithara* mit *harpa/beapa* übersetzt; beim *psalterium* war man sich im Unklaren: In den Bildern des Psalters London, British Library Cotton Tiberius C VI wird David zweimal mit einer englischen Harfe dargestellt²⁴ und einmal – mit der Beischrift *hec est forma psalterii* versehen – mit einem unwirklichen *psalterium*²⁵ und in den altenglischen Glossen zum Psalmtext in derselben Handschrift wird *cithara* mit *beapa* übersetzt, *psalterium* dagegen einmal gar nicht und einmal mit dem lateinischen Fremdwort *saltere*.²⁶ Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Notker der Deutsche, der *psalterium* mit Rotte glossiert. Sonst aber bildet sich die Gleichsetzung erst im Hochmittelalter aus, während sie bei der *cithara* = Harfe schon im 11. Jahrhundert feststeht.²⁷

²¹ Die beste Arbeit über frühmittelalterliche Instrumentennamen und ihre Verbindung zu den Instrumenten selbst ist Hugo Stegers *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel* = Münstersche Mittelalter – Schriften II, München 1971. Diese Schrift enthält den Wiederabdruck des Aufsatzes „Die Rotte. Studien über ein germanisches Musikinstrument im Mittelalter“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft* 35 (1961) 96–147. Was in diesem an sich brillanten Aufsatz nicht unterschieden wird, ist der verschiedene Sprachgebrauch bei den griechischen und lateinischen Kirchenvätern und die Ablösung der Instrumentenbegriffe von der Wirklichkeit. Ein Beispiel für die Unsicherheit im Sprachgebrauch – oder ein Auseinanderklaffen von Bild und Text – liefert der Psalter London, B. L. Cotton Vespasian A I (Canterbury, Ende 8. Jh.), der einen David mit der Leier auf dem Titelbild (fol. 30v) zeigt (abgebildet bei Steger, *David*, a. a. O., Denkmal 3) und in welchem das „psalterium decachordum“ mit „hearpa“ glossiert wird, *The Oxford English Dictionary*, s. v. „harp“.

²² Cf. Joachim Werner, „Leier und Harfe im germanischen Frühmittelalter“, *Festschrift Theodor Mayer*, Lindau & Konstanz 1954, Bd. I, 9–15, und die beiden Veröffentlichungen Stegers, a. a. O.

²³ Codex St. Blasien. Siehe dazu Steger, „Die Rotte“, a. a. O., 101.

²⁴ Fol. 10 und fol. 30v, abgebildet in Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafeln 119 und 117.

²⁵ Fol. 17v, abgebildet bei Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafel 118.

²⁶ Psalm 32.2 auf fol. 53' mit stellenweiser Glossierung:

„Gaudettap on heapan tyn strenga singad him“

„Confitemini dō in cytharam in psalterio decem cordarum psallite illi“

Psalm 91.4 auf fol. 108: „on tynstrengedum saltere und cantice on heapan“

„... in decacordo psalterio cum cantico in cythara.“

²⁷ Kurios muten die Bemühungen des Kalabresen Joachim de Fiore an (12. Jh.). Er versteht die „cithara“ als dreisaitiges Rebec oder Lauteninstrument und das zehnsaitige „psalterium“ in den Texten als dreieckig, wogegen in Bildern die antike Dreieckigkeit einmal und die moderne Trapezform öfter vorkommen. Siehe die Reproduktionen bei Marjorie Reeves und Beatrice Reich-Hirsch, *The figurae of Joachim de Fiore = Oxford Warburg Studies*, Oxford 1972, Kapitel XII, S. 199–211, sowie fol. 226v, 228 und 269v (alle trapezförmig) des Druckes

Von hier aus können wir einen Blick auf die Denkmäler der Karolingerzeit werfen. Das erste Bilddenkmal, der elfenbeinerne Buchdeckel des Dagulpsalters, stammt, wie erwähnt, vom Ende des 8. Jahrhunderts.²⁸ Es wird gefolgt von einigen Darstellungen im Utrechtpsalter.²⁹ Zu Diskussionen Anlaß in diesen Bildern gibt das Fehlen einer ausgeprägten Vorderstange und der teilweise viereckige Rahmen. Hierüber vermitteln erst die Denkmäler des 11. Jahrhunderts ein klares Bild.³⁰ Wie es sich auch bei den karolingischen Zeugnissen verhalten mag, jedenfalls befindet sich beide Male das Instrument in der Hand des Psalmisten. Doch ist dies in der Zeit vor 1000 die große Ausnahme. Im selben Utrechtpsalter findet sich auch die alemannische Leier (in der Hand des Psalmisten oder seiner Assistenten)³¹ und dieses oder ein antikes Leierinstrument oder ein Fantasieinstrument sind sonst die Regel.³² Erst mit dem 11. Jahrhundert ändert sich die Lage, als einerseits die Leier ausstirbt und andererseits unter dem Einfluß der byzantinisch-arabischen Kultur eine erstaunliche Menge von neuen Instrumenten sich in Europa ausbreitet. Da wie gesagt um diese Zeit kein Instrument den einen oder anderen der beiden antiken Begriffe abdeckt, stehen sie quasi den Interpreten zur Verfügung und dementsprechend finden wir David mit allen möglichen Saiteninstrumenten dargestellt. Es ist die Harfe, die im Wettbewerb über die Streich- und Zupfinstrumente oben ausschwingt und bis ins Spätmittelalter die Davidbilder beherrscht.

Während in der Psalterillustration die Anlehnung an die Antike oder an schematisch abstrakte Zeichnungen mehr und mehr einem Interesse an der modernen Wirklichkeit weicht und Harfendarstellungen in diesem Kontext an Symbolhaftigkeit einbüßen, scheint sich die Traktatillustration im Ganzen konservativer zu verhalten. Man könnte beinah versucht sein, im hartnäckigen Festhalten ein bewußtes Vermeiden des Realitätsbezuges zu vermuten, würden nicht die meist organologisch unverständlichen Texte es von vornehmerein unmöglich machen, ein richtiges Instrument bildlich vorzustellen, so daß die Illustratoren beinahe faute de mieux gezwungen sind, sich sklavisch an die Modelle zu halten. Aber ich glaube,

Psalterium decem cordarum Abbatis Joachim ... Venedig, Francesco Bindoni und Mapheo Pasino, 1527 (Reprint Frankfurt 1965). — Die Textstelle zur „cithara“ lautet auf fol. 230 (recte: 231v): „Cithara novum hominem qui secundum deum creatus est: simul cum suo corpore: quod est ecclesia manifeste designat: cuius summa mysterij in tribus superextensis cordis et concavitate consistit. Concavitas cithare que sit audiamus ...“²⁸

²⁸ Paris, Louvre Inv. Nr. Mr. 370, Abbildung bei Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafel 97.

²⁹ Fol. 63v und fol. 83 (oben und unten), abgebildet in Tilman Seebaß, „Die Bedeutung des Utrechtpsalters für die Musikgeschichte“, in J. H. A. Engelbregt und Tilman Seebaß, *Kunst — en muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium*, Utrecht 1973, Fig. 2, 6 und 7.

³⁰ Diskussion der Quellen und der älteren Sekundarliteratur bei Rosalyn Rensch Erbes, „The development of the medieval harp: A pre-examination of the evidence of the Utrecht Psalter and its progeny“, *Gesta* 11 '2 (1972) 27–36.

³¹ Z. B. fol. 83 oben, siehe oben Fußnote 29.

³² Siehe die Bildersammlung in Stegers *David*, a. a. O., oder in Seebaß, *Musikdarstellung*, a. a. O.

sie bezeugen noch etwas anderes. Die Neigung der Zeichner zu Schemata, Diagrammen und Figuren entspringt nicht nur der Notwendigkeit oder dem Autoritätsglauben. In ihr klingt auch die im Frühmittelalter noch ausgeprägtere Vorliebe für abstrakte und dekorative Muster nach und für die Verschmelzung von Wort und Bild. Nicht nur die Musiktraktate, auch solche der Schwesternkünste Arithmetik, Geometrie und Astronomie boten den Mönchen in den Skriptorien vielfach Gelegenheit, dieser Neigung zu huldigen, weil der Inhalt der Texte die Kombination von Wort, Figur, Schema und Bild verlangte.

Es wäre eine besondere Studie wert, den früh- und hochmittelalterlichen Musikillustrationen einmal unter diesem Gesichtspunkt nachzugehen und sie mit der Geometrie und geometrischer Dekoration in Verbindung zu bringen. So gesehen sind gewisse Psalterillustrationen wie etwa fol. 17v in dem schon herangezogenen Psalter Cotton Tiberius³³ und die Dardanusbilder³⁴ autonome Verbildlichungen von Textallegorien. Sie übersetzen Worte in Zeichen und bestätigen auf ihre Weise, daß die Instrumente hier Werkzeuge der spirituellen Allegorie, nicht der Musikpraxis sind und sie erinnern uns daran, daß im Griechischen und im klassischen und mittelalterlichen Latein *organon* und *instrumentum* ganz allgemein das Werkzeug bedeuten, nicht nur das Mittel, um Klang zu erzeugen. Es ist wohl gerade diese Qualität des Begriffs, der dazu führt, daß alle Volkssprachen *instrumentum* als Lehnwort einführen.³⁵ Vorher besaßen sie „nur“ Eigennamen, ähnlich vielen außereuropäischen Sprachen.

Die Dardanusillustrationen sind sicher das langlebigste und verbreitetste Beispiel für das Eigenleben des *instrumentum*-Begriffs in der bildenden Kunst. Andere Bilder, wie z.B. die bei Joachim de Fiore, treten eher hinter die Texte zurück. Ein typisches Lehr- und Erbauungsbild befindet sich in Petrus Lombardus' Psalmkommentar (London, Library of A. Chester Beatty) in einer süddeutschen Handschrift des 12. Jahrhunderts.³⁶

³³ Siehe Fußnote 21.

³⁴ Die reichste Sammlung von Abbildungen bei Hammerstein, „Instrumenta“, a.a.O., und Seebaß, *Musikdarstellung*, a.a.O., Tafeln 112–119.

³⁵ Im Französischen gehört die Bedeutung ‚Musikinstrument‘ zur frühesten Schicht (ab 1138) des Fremdwortes „estrument“, siehe Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel 1948ff. (die ersten Druckbogen 1922), Bd. 4 (1952), 726f.; im Deutschen taucht der Begriff zuerst in der Rechtssprache auf und kommt erst im 16. Jahrhundert in musikalischer Bedeutung vor, siehe Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Bd. 4, 2 (1877), 2146; im Englischen ist er von ca. 1300 an belegt, siehe Sherman M. Kuhn and John Reidy (eds.), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor/Michigan 1956ff., Bd. V, 1 (1968), 230.

³⁶ Reproduziert und besprochen bei Steger, *David*, a.a.O., Denkmal 53a. – Zur Verbindung Harfe – Christus in der Theologie und den Bilddenkmälern siehe Giesel, a.a.O., 130; F. P. Pickering, „Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen“, *Euphorion* 47 (1953) 16–37, besonders 22–37, und Roslyn Rensch, *Symbolism and form of the harp in European manuscript illumination of the 9th to the 16th century*, Ph. D. dissertation, University of Wisconsin – Madison, 1964.

Mit diesen wenigen Beispielen soll es sein Bewenden haben. Es geht mir ja im Zusammenhang mit diesem Essay nicht um die Aufarbeitung des Text- und Bildmaterials als solches, sondern um den gedanklichen und methodischen Kontext. Diesem hat sich die Harfenforschung meines Wissens noch kaum zugewandt.³⁷ Eine Frage freilich muß zum Abschluß aufgeworfen werden: „Woran liegt es denn, daß sich das Interesse der Theoretiker und Illustratoren von der Leier auf die Harfe als Symbolträger verlagert?“ Die Tradition einer Allegorese des *psalterion* kann dafür unmöglich ausgereicht haben. Wir müssen die Antwort in der Musikpraxis und den gesellschaftlichen oder ständischen Assoziationen suchen, mit denen Harfe und Harfenspiel belegt werden. Symbolfähigkeit und Status der Harfe sind voneinander abhängig.

II. Status

1. Die Harfe beim Adel und gehobenen Bürgertum

Obzwar keine Klarheit darüber besteht, welche Instrumente mit *cithara*, *psalterium* und Harfe im Frühmittelalter gemeint sind, so haben doch mehrere Generationen von Archäologen, Sprach-, Literatur- und Musikwissenschaftlern genug Beweise für die Tatsache beigebracht, daß es in jener Epoche zu den Tätigkeiten eines Adligen gehörte, ein Zupfinstrument zu spielen.³⁸ Abbildungen haben wir davon nicht, weil weltliche höfische Musik kein bildfähiges Thema jener Zeit ist. Doch bietet uns die häufige Analogie mittelalterlicher Herrscher mit dem Vorbild König Davids, die bis in die Lobgedichte, Akklamationen und Insignia oder Porträthälichkeit reicht, genug Gewähr dafür, daß, wo immer auf einem Davidbild eine frühmittelalterliche Harfe oder Leier gezeigt wird, mitgedacht werden muß, daß für den damaligen Betrachter David nicht nur als Herrscher und Büßer, sondern auch als Musiker ein echtes Vorbild gewesen ist. Gäbe es nicht zu seinem Musizieren eine zeitgenössische Entsprechung, hätten sich die Künstler strikter an antike Instrumente oder schematische Zeichen gehalten. Wahrscheinlich gilt die Analogie sogar noch für das 11. Jahrhundert, wenn man Bilder wie etwa jene im Tiberius-Psalter bedenkt.³⁹

Vom 12. Jahrhundert an scheint aber eine solche Schlußfolgerung nur noch mit Einschränkungen gültig. Das Interesse an der Darstellung des Menschen und an historischen Szenen, mit zeitgenössischen Elementen aktualisiert, wird in der bil-

³⁷ Für Ausnahmen siehe die vorausgehende Fußnote.

³⁸ Siehe oben Fußnote 22: Werner, Steger.

³⁹ Diskussion des Realitätsgrades in Musikbildern bei Seebaß, *Musikdarstellung*, a. a. O., passim, und James W. McKinnon, „Fifteenth-century northern book painting and the *a capella* question: an essay in iconographic method“, *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. Stanley Boorman, Cambridge 1983, 1–17.

denden Kunst immer größer. Das hieratische Psalterbild verliert seine prominente Stellung als Vorbild des zeitlichen Herrschers. David wird eine Art Vorspann und seine Darstellung dem zeitgenössischen Herrscher angeglichen. Dies bedeutet auch im Falle der Attribute, daß solche der Praxis angeglichen werden. Der Harfenbilder und der Musikbilder in der sakralen Bilderwelt der Buchmalerei sind Legion; und darüber hinaus entwickelt sich in der spätmittelalterlichen Fresken- und Tafelmalerei mit dem Engelskonzert ein geistliches Bildthema, in welchem die Musik dominiert. Freilich lassen weder diese noch die Zeugnisse der Buchmalerei eine präzise Lokalisierung der Harfe auf einen bestimmten Stand zu. Die einzige Schlußfolgerung, die ich wagen würde, ist, daß die Saiteninstrumente – und unter ihnen besonders Harfe und Psalter wegen ihrer freien Verfügbarkeit für Sakralbilder – zu den angesehensten Instrumenten gehört haben müssen. Sie werden den Streichinstrumenten aufs Ganze gesehen vorgezogen.

Konkretere Einsicht vermitteln uns die Texte und Illustrationen weltlicher Romane und Epen. Aus ihnen entnehmen wir, daß die Harfe in höfischen Kreisen und beim gehobenen Bürgertum bei Männern und Frauen beliebt war. Eine Heldenfigur wie Tristan wird als halbprofessioneller Instrumentalist hingestellt; man hat geradezu den Eindruck einer Harfenmanie in den Hofkreisen. Schon vor dem zweiten Weltkrieg haben Forscher mit Erfolg die Texte im Hinblick auf die Musikpflege ausgebeutet⁴⁰, wobei sie freilich oft die Toposforschung außer acht ließen. Neuerdings hat man diesem Gebiet wieder mehr Beachtung geschenkt. Martin van Schaiks Untersuchung von Gottfried von Straßburgs *Tristan* ist eine Fundgrube an Information.⁴¹ Was aber immer noch weitgehend der Auswertung harrt, ist das Korpus spätmittelalterlicher Texte und ihrer Illustrationen.⁴²

⁴⁰ Für den nordeuropäischen Bereich allein sei an die folgenden Arbeiten erinnert: G. Schad, *Musik und Musikausdrücke in der mittelenglischen Literatur*, Diss. Gießen 1911; F. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1932; Dorothea Treder, *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit*, Diss. Greifswald, Hamburg 1933; Ian F. Finlay, „Musical instruments in Gottfried von Strassburg's 'Tristan und Isolde'“, *Galpin Society Journal* 5 (1952) 39–43; Lars Elfving, *Etude lexicographique sur les séquences limousines = Acta Universitatis Stockholmensis, Studia latina* VII, Stockholm 1962.

⁴¹ Martin van Schaik, „Appendix Musik – Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg“, in Lambertus Okken, *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg*, Bd. 2 = *Amsterdammer Publikationen zur Sprache und Literatur* 58, Amsterdam 1985, 164–224. Van Schaik ist dabei, seine Dissertation über dieses Thema abzuschließen. Siehe auch sein *Muziekinstrumenten en instrumentenkombinaties in de Duitse literatuur uit de Middleeeuwen (ca. 800–1350) = Scripta Musicologica Ultrajectina* VII, Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap, 1983. – Für den ‚Tristan en prose‘ siehe Jean Maillard, „Coutumes musicales au moyen âge d'après le Tristan en prose“, *Cahiers de civilisation médiévale* II (1959), 341–353.

⁴² Diesem Themengebiet war Christopher Pages Beitrag am Symposium gewidmet.

Als Bildbeispiel aus dem 15. Jahrhundert sei an den bekannten Arraser Teppich erinnert⁴³, auf dem ein Harfe spielendes Edelfräulein in einem Schloßgarten dargestellt ist zusammen mit einem eine Notenrolle haltenden Edelmann. Der Teppich gehört zu einer Serie von mindestens fünf, die Szenen aus einem unidentifizierten *roman* darstellen. Der Topos hat eine zweihundertjährige Tradition – was aber seine Wichtigkeit als Denkmal für eine Musikpflege mit Harfenspiel nicht schmälert, da der Künstler das Thema ganz aus seiner Anschauung heraus angeht. Die Darstellung könnte nicht eleganter, subtiler und emotionsgeladener sein.

Der Arraser Teppich steht als Beleg nicht vereinzelt da. Vor allem durch die ikonographischen Arbeiten Howard Mayer Browns zur Musik des Trecento und des französischen 15. Jahrhunderts kennen wir eine Fülle von Bilddenkmälern, die eine verbreitete instrumentale und gemischt vokal-instrumentale Musikpraxis in den höheren Schichten bezeugen, an der Harfe, Psalter und Lauteninstrumente teilhaben.⁴⁴ Von einer Verminderung der Beliebtheit der Harfe nach 1300, wie sie Edmund Bowles noch glaubte annehmen zu müssen⁴⁵, kann keine Rede sein. Im Gegenteil, Harfen- und Instrumentalmusik im Allgemeinen werden so sehr Synonyme für Musik als hohe und respektable Kunst, daß sie sogar in die Illustration theoretischer Traktate zurückwirken.⁴⁶

2. Die Frau als Harfenspielerin

Während die Quellenbelege im 14. und 15. Jahrhundert vollkommen ausreichen um nachzuweisen, daß bei den höheren Schichten beide Geschlechter am Musizieren teilnehmen, liegen für frühere Jahrhunderte die Verhältnisse anders. In der frühmittelalterlichen Buchmalerei behandeln drei Themen weibliches Musizieren: Mit positivem Vorzeichen die biblischen Szenen der Töchter Israel, die mit Rahmen- trommel, Cymbeln und Sistren Freudentänze ausführen⁴⁷; in negativem Kontext

⁴³ Über diesen zuletzt meine Aufsätze „De l'image à l'objet: deux analyses iconographiques (1924 et 1985). Une hommage à la Comtesse de Chambure“, *Imago musicae* IV (1987), im Druck, und „The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France“, *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. Stanley Boorman, Cambridge 1983, 19–33, besonders 20–27.

⁴⁴ Bibliographie seiner Trecento-Artikel in *Imago musicae* III (1986) 106 (7 Artikel), zur Aufführungspraxis der chanson mit Harfenbegleitung im 15. Jahrhundert siehe sein „Instruments and voices in the fifteenth century chanson“, *Current Thought in Musicology*, Austin/Texas 1976, 89–137.

⁴⁵ „La hiérarchie des instruments dans l'Europe féodale“, in: *Revue de Musicologie* 42 (1958) 155–169.

⁴⁶ Darüber mehr in meinen Aufsätzen „Lady Music and her protégés: from musical allegory to musicians' portraits“, *Musica Disciplina*, im Druck, und „The illustration of theoretical treatises. Some Exempla“, in *Proceedings of the Conference „Music Theory and its sources. Antiquity and the Middle Ages“*, University of Notre Dame/Indiana, 1988.

⁴⁷ Das Thema ist weitgehend unbearbeitet, einiges frühmittelalterliche Material ist ausgewertet in Seebaß, *Musikdarstellung*, 115–122.

der Tanz der Salome beim Bankett des Herodes⁴⁸, und schließlich die Personifikation der Musik als Frau Musica in wissenschaftlichem Zusammenhang, meist ähnlich dargestellt wie David oder Pythagoras, d. h. ein Musikinstrument als Attribut haltend oder allenfalls stimmend. Bemerkenswert ist, daß im Frühmittelalter nirgends Harfenistinnen dargestellt sind. Bei der Bibelillustration hält man sich an die vom Text vorgeschriebenen Instrumente, bei der Artes-Illustration ist Frau Musica mit einem antiken oder phantastischen Instrument oder dem Monochord gezeigt.⁴⁹

Eine Wandlung zeichnet sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts ab, wenn die zeitgenössische Musikpraxis sich vermehrt auf die Artes-Illustration auswirkt. Die Voraussetzung für einen solchen positiven Einfluß auf die Schreiber und Maler im Scriptorium ist, daß die Harfe ein Ansehen genießt, das sie zu einem würdigen Instrument für die Personifikation der Ars Musica macht. Die Übernahme muß unproblematisch gewesen sein.

Das interessanteste Denkmal zu diesem Aspekt ist Herrad von Hohenburgs „Hortus Deliciarum“ aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Darin kommt die Harfe zweimal und die Rotte einmal in Verbindung mit weiblichen Figuren vor.

Das eine Bild illustriert den Triumph der Frauen Israel nach dem Durchzug durch das Rote Meer und zeigt Miriam mit einer Rahmentrommel und Schlägel, gefolgt von einer Harfenistin und anderen Frauen.⁵⁰ Ich kann mir das Bild am besten so erklären, daß der Künstler (oder die Künstlerin?) das Bedürfnis gehabt haben mußte, das von den biblischen Texten zur jubelnden Virgo Israel vorgeschriebene *tympanum*, das zu der damaligen Zeit eine grobe Rahmentrommel mit Schlägel war, mit einem Saiteninstrument zu ergänzen, das weiblicher Ziemlichkeit gemäßer war.

Das zweite Bild ist die berühmteste Darstellung der Sieben Freien Künste, in welchem die Harfe als Attribut der Frau Musica auftaucht und von ihr gespielt wird – nicht bloß gehalten oder gestimmt.⁵¹ Schließlich kommt die in der äußeren Form der Harfe nach verwandte Form der Rotte kombiniert mit Querflöte vor in einer Darstellung der Sirenen – langgewandete, hübsche Musikerinnen, unter deren Kleidersaum häßliche Vogelfüße hervorschauen.⁵² Ob es zeitgenössische ästhetische Vorstellungen waren, in denen Musik mit Querflöte und Rotte als besonders verführerisch galt, oder ob es literarische oder bildliche Vorlagen für diese Kombination gibt, bleibt zu untersuchen.

⁴⁸ Dazu Material in Gabriele Christiane Busch, *Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter* = Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft VII, Innsbruck 1982.

⁴⁹ Siehe Seebaß, „Lady Music“, a. a. O.

⁵⁰ Fol. 38, siehe Rosalie Green et al., *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, Bd. I: Commentary, II Reconstruction = *Studies of the Warburg Institute* 36, London und Leiden 1979, Nr. 54, Tafeln 125, 163 und S. 113; oder Georg Kinsky, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1929, 35.

⁵¹ Fol. 32, siehe Green, a. a. O., Nr. 33, Tafel 18 und S. 104–106; oder Kinsky, a. a. O., 35.

⁵² Fol. 221, siehe Green, a. a. O., Nr. 297, Tafel 25 und S. 202; oder Kinsky, a. a. O., 35. – Leider ist die Neuausgabe ganz unbefriedigend, was den Kommentar zu musikikonographischen Fragen anbelangt.

3. Die Harfe als Instrument des Komponisten

Neben dem Adel und gehobenen Bürgertum lässt sich noch eine zweite Schicht aus dem Gesamtbild herauslösen, die des Komponisten. Wir kennen eine berühmte Textstelle von einem Autoren des 11. Jahrhunderts, Ekkehard IV von Sankt Gallen. Er schreibt dem Mönch Tuotilo des Klosters Sankt Gallen die Komposition von Tropen mit Hilfe eines Saiteninstrumentes zu.⁵³ Nun ist Ekkehard ein im Mischen von Erfundenem und Geschehenem notorisch begabter Autor, und man wird seiner Behauptung, was die Erfindung der Tropen im 9. Jahrhundert angeht, nicht unbesehen Glauben schenken. Da kann es einmal Hauspolitik gewesen sein, die die Entstehung einer wichtigen neuen vokalen Musikgattung gern auf dem eigenen Boden ansiedeln möchte, sodann mag der Topos von David, dem Erfinder der Psalmen und dem Urheber regulierter kirchlicher Musik, mitgewirkt haben.⁵⁴ Vielleicht ist aber doch ein Körnchen Wahrheit dabei. Ich würde es am ehesten darin sehen, daß die Praxis des Komponierens von einstimmiger Musik selbst bei Klerikern unter bestimmten Umständen die Benützung eines Saiteninstrumentes einschloß. Kann sein, daß Ekkehard eine Praxis des 11. Jahrhunderts zurückprojiziert und dabei den Davidtopos zuhilfe nimmt. Ekkehard spricht von einer Rota, der Rotte, die im 11. Jahrhundert ein Psalterinstrument bedeutet.

Mein nächstes Beispiel ist eine in ein Harfenbild eingeschriebenes Chanson aus dem 14. Jahrhundert, auf das ich der Verbindung von Notation mit Bild wegen an anderer Stelle schon eingegangen bin.⁵⁵ Hier soll es uns aus einem etwas anderen Grund interessieren. Die der Harfe eingeschriebene Komposition stammt von Jakob von Senlenches, einem Harfenisten, der sich an südfranzösischen und nordspanischen Höfen aufhielt. Das dreistimmige Virelai heißt „La Harpe de mélodie“; der Text benützt Harfenklang als Metapher für wohlklingende Chansonmusik und beschreibt, wie der Text des Liebeslieds in ein Harfenbild eingefügt ist. Ich sehe in dem Bild einen Beweis dafür, daß professionelles Harfenspiel dem Rufe und der Stellung eines Ars subtilior-Komponisten keineswegs abträglich war, sondern daß er sich im Gegenteil öffentlich darauf berufen durfte. Ein solches Bild mit einer solchen Komposition hat nur einen Sinn, wenn es den Vorstellungen und dem Geschmack einer Zeit entgegenkommt. Senlenches' Bild-Komposition steht Machauts Idee des ‚Dit de la harpe‘ nahe, wo deutlich auf den hohen Status der Harfe hingewiesen wird, mit dem Unterschied, daß bei Senlenches der Gegenstand innerlich mit dem Beruf des Autors verbunden ist. Bemerkenswert ist aber auch,

⁵³ Ekkehards IV Text in den *Casus Sancti Galli*, cap. 3, ed. Ildefons von Arx, *Monumenta Germanicae Historica, Scriptores* (Hannover 1829), II, 101. – Die Neuausgabe mit Übersetzung von H. F. Haefele (1982) ist mir leider nicht zugänglich.

⁵⁴ Eine sehr kurze Biographie Ekkehards findet man in H. F. Haefele's Artikel ‚Ekkehard IV‘ im *Lexikon des Mittelalters*, München und Zürich 1980ff., Bd. III, col. 1767f. – Ich möchte annehmen, daß Ekkehard bei seiner pro domo-Darstellung der Erfindung der Tropen Notkers Darstellung seiner Erfindung der Sequenzen im Ohr hatte.

⁵⁵ Seebaß, „Visualisation“, a.a.O., 27–30, sowie oben Seite 143.

daß wir zu dieser Zeit in Frankreich Komponisten finden, die nicht dem Stand der Cantores oder Organisten angehören, sondern einer weltlichen, instrumentalen Schule entstammen, in der Musik mündlich überliefert wird.⁵⁶ Ich glaube, man muß das Werk auch als Ausdruck des Selbstbewußtseins des Instrumentalisten verstehen; sein Harfenbild und gleichzeitiges Harfenlied ist für ihn Symbol seiner nicht-klerikalen Abkunft.

Zu einem expliziten Symbol weltlicher Musik ist die Harfe in der unzähligen Male abgebildeten Illustration einer Textstelle des „Champion des Dames“ des Martin Le Franc geworden.⁵⁷ Es zeigt Dufay als Kleriker gewandet und mit einem Portativ, und ihm gegenüber Binchois mit einer Harfe. Offensichtlich wird die Harfe mit Binchois' Liedkompositionen in Verbindung gebracht. Nicht daß Dufay nicht auch weltliche Werke und Binchois geistliche geschrieben hätte; es kam dem Miniatur vielmehr darauf an, mit zwei Exponenten ein komplettes Bild zeitgenössischer Musik zu malen, das die weltliche und die geistliche Seite einschließt und als gleichwertig hinstellt. Die Harfe steigt hier zum Vertreter weltlichen Musizierens schlechthin auf, ebenbürtig der ehrwürdigen, durch den Zusammenhang mit der Proportionentheorie geheilgten Orgel. Eine höhere ideelle und soziale Stellung konnte sie sich nicht wünschen.

⁵⁶ Hinter den Namen Baude Fresnel und Baude Cordier könnte sich ein und derselbe Harfenist/ Komponist verbergen. Siehe darüber Craig Wright: „Tapissier and Cordier: New documents and conjectures“, in *Musical Quarterly* 59 (1973) 177–189. Zur sich an diese These anschließenden Diskussion und neuen Ergebnissen siehe Ursula Günther, „Unusual phenomena in the transmission of late fourteenth century polyphonic music“, *Musica Disciplina* 28 (1984) 89–91.

⁵⁷ Mehrfach vergrößerte Farabbildung bei Robert Wangermée, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles*, Brüssel 1966, Fig. 23; Schwarz-weiß in vielen Publikationen über Dufay oder in Seebaß, „Visualisation“, a.a.O., plate 4.