David und Saul - Über die tröstende Wirkung der Musik

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dagmar**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **20 (1996)**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869070

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAVID UND SAUL – ÜBER DIE TRÖSTENDE WIRKUNG DER MUSIK*

von Dagmar Hoffmann-Axthelm

1.

„Der Graf [Keyserlingk] kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm zu Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten etwas aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten mit Variationen erfüllen zu können ...".[1]

Mit diesen Worten erzählt Johann Nikolaus Forkel die nachmals berühmt gewordene Geschichte von der Entstehung der „Goldberg-Variationen." Ganz nebenbei formuliert er in seinem Bericht einen „Urgedanken der Menschheit:"[2] den Gedanken, daß Schlaflosigkeit, dunkle Stimmungen, Schwermut, daß also Krankheitsbilder, die zusammengefaßt werden unter dem Begriff der Melancholie, beeinflußt oder sogar geheilt werden können durch die beruhigende, tröstende oder auch aufheiternde Wirkung der Musik. Graf Keyserlingk wurde zwar weiter von Schlaflosigkeit verfolgt, aber er vergaß sie, wenn er hingerissen Bachs Musik zuhörte. Forkel berichtet, er habe das Werk später nur noch „*seine* Variationen" genannt: „Er konnte sich nicht satthören, und lange Zeit hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen."

Unter tiefer Melancholie litt eine Pariser Dame, von deren wunderbarer Heilung durch die Musik um 1650 Jean Denis in seinem Cembalo-Traktat berichtet. Nachdem man alles nur Mögliche ohne Erfolg versucht hatte, bestellte der Ehemann der Dame das berühmte Streichensemble des Königs, *Les vingt-quatre violons du roi,* zu sich ins Haus und bat die Musiker, sich leise hinter einer Tapetenwand aufzustellen, hinter der seine Frau im Bett lag. Denis erzählt: „Alle Violinen begannen zusammen. Die 24 Männer spielten auf ihren Instrumenten mit großer Kraft und Intensität. Die Wirkung, die sie damit erzielten, überraschte die Dame aufs

* Angeregt wurde ich zu diesem Thema durch das Symposion „Music images and the Bible", das vom Department of Musicology der Bar-Ilan-University in Zusammenarbeit mit dem Israel Museum und der AIMCC Study Group zur Jahreswende 1994/95 in Jerusalem abgehalten wurde.

1 Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig 1802; Nachdruck Kassel etc. o.J., 89.

2 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst,* dt. Ausgabe Stuttgart 1992, 98 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1010).

höchste – denn *das* hatte sie zu allerletzt erwartet. Diese Harmonie beeindruckte sie so nachhaltig, daß augenblicklich ihre schlimme Melancholie verschwunden war. Sie wurde wieder so gesund und fröhlich wie früher."[3]

Beide Geschichten folgen dem „Urgedanken" von der Heilkraft der Musik auch in einem weiteren Aspekt. Wo immer ein schlafloser, gemütskranker oder auf andere Art bedrückter Mensch durch Musik getröstet wird, geschieht dies, wenn nicht durch Gesang, durch ein besaitetes Instrument – nie durch ein Blasinstrument. Eine frühe Gestaltung findet dieser Urgedanke in der biblischen Geschichte von David und Saul. Die Erzählung vom jungen David, der mit seinem Cithara-Spiel König Saul vorübergehend von der Schwermut befreit, wurde durch die Jahrhunderte und bis in unserer Tage oft – und mit sich wandelnder Gewichtung – in Malerei, Theologie, im musiktheoretischen Schrifttum, in der musikalischen Praxis und in der Medizin rezipiert. Meist galt sie als exemplarischer Casus dafür, ob, wie und warum dem Melancholiker durch die Musik geholfen werden kann. Hier möchte ich versuchen, die Kontinuität dieses Topos an Hand von Samuel 1, 16 und 18 sowie einige seiner Wandlungen bis in die Zeit des Barock zu skizzieren, und dies auf den genannten Ebenen: durch Bildwerke, durch Texte und durch „Davids-Musik."

Der Topos, daß die Melancholie beeinflußbar oder sogar heilbar ist durch Saitenspiel, findet seine theoretischen Grundlagen im ganzheitlichen, harmonie-orientierten Menschenbild, das die antike Philosophie und Medizin entwickelt haben und das bis in die frühere Neuzeit Gültigkeit besaß. Über mehr als 2000 Jahre galt die hippokratische „Vier-Säfte-Lehre" oder „Humoraltherapie" als verbindliches medizinisches System, auf dessen Basis Gesundheit und Krankheit sowie mehr oder weniger gesunde oder pathologische Charaktersteigenschaften der Menschen definiert wurden. Diese Definitionen erfolgten in Analogie zum antiken Weltbild: So, wie man annahm, daß der Kosmos von den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft zusammengehalten werde, so galt für den Menschen, daß er durch vier Säfte seine Lebensimpulse erhalte: durch das Blut, durch gelbe und schwarze Galle – zwei bittere Säfte – und durch das Phlegma, einen saueren Saft. Diese Säfte sollten sich im menschlichen Körper idealiter im Ausgleich miteinander befinden – in diesem Fall hätte man es mit einem harmonischen, psychisch und physisch gesunden und gleichmäßig begabten Menschen zu tun. Realiter aber dominiert – so die Theorie – im einzelnen Menschen jeweils „ein ganz besonderer Saft," und diese Erkenntnis führt, analog zu den vier kosmischen Elementen, auf mikrokosmischer Ebene zur Einteilung in die vier Temperamente. Bei der Sanguinikerin überwiegt das Blut. Sie wird dem Element der Luft zugeordnet und zeich-

[3] Zit. nach Neal Zaslaw, „The origins of the classical orchestra", *BJbHM* 17 (1993) 15.

net sich durch Leichtsinn und Hochmut aus. Beim Choleriker dominiert die gelbe Galle. Er ist feurig und charakterlich aggressiv. Die Melancholikerin, die zu viel vom bitteren Saft der schwarzen Galle in sich trägt, ist ein schwermütiger Erdenmensch. Der Phlegmatiker ist ein Wassertyp von ruhiger, etwas langweiliger Wesensart. Und weil nach Platonischer Anschauung nichts Lebendiges isoliert dasteht, sondern sich alles miteinander in Bezug befindet, spiegeln sich die vier Temperamente auch in den vier Jahreszeiten. Der blutvolle und fröhliche Sanguiniker ist ein kindlicher Frühlingsmensch, die gelbgallige Cholerikerin eine jugendliche Sommernatur, die schwarze Galle des Melancholikers gehört zur herbstlichen Reife des alternden Menschen und das Phlegma entspricht der Winterzeit und damit dem Greisenalter.[4]

Auf der Welt herrscht – folgt man der Auffassung der Humoraltherapie – nur dann Harmonie, wenn sich die Qualitäten der einzelnen Elemente entweder im Ausgleich befinden oder, analog zu den vier Jahreszeiten, zwar dominieren, in ihrer Dominanz die anderen Elemente aber nicht zerstören. Überwältigt ein Element die anderen, so ist der Kosmos „krank", es ereignet sich eine Naturkatastrophe. Analog ist ein Mensch dann im wesentlichen gesund, wenn alle vier Säfte trotz Überwiegens des charakteristischen „Humor" spürbar sind. Ein solcher Mensch wird von seinem „Temperament" im Sinne einer maßvollen Mischung bestimmt, die ihn charakterlich prägt, aber nicht über ein normales Maß leiden läßt oder andere Menschen leiden macht. Im folgenden wird es, dem Thema entsprechend, um die Mischung der schwarzen Galle – der Melancholie – gehen.

Ein antiker Schriftsteller – seine Schrift ist unter dem Namen des Aristoteles überliefert – beschreibt den Melancholiker als ausgesprochen ambivalent. Seine schwarze Galle sei zwar von Natur aus kalt und feucht, aber in besonderem Maße der Einwirkung von Kälte und Hitze unterworfen. Folgerichtig könne dieser Mensch – bei kalter Beschaffenheit der schwarzen Galle – zurückgezogen, lethargisch und stumpfsinnig sein, aber auch – ist die schwarze Galle erhitzt – zornig, lebhaft, erotisch, aufbrausend und scharfsinnig. Bei einem ausgewogenem Quantum schwarzen Saftes sei der Melancholiker zu hervorragenden Leistungen imstande und habe einen zwar besonderen, aber prinzipiell gesunden Charakter. Müsse er demgegenüber mit einem Übermaß an schwarzer Galle zurechtkommen, dann schlüge das Hervorragende ins Negative um: Aus Melancholie würden Starrkrämpfe, Lähmung, Depression, Angstzustände oder auch jede Art von Unbeherrschtheit: Raserei, Jähzorn, Irrsinn.[5] In einem solchen Fall müsse der Mediziner tätig werden. Im Hinblick auf die ärztliche Behandlung setzt der römische Enzyklopädist Celsus[6] um 40 n. Chr. vor allem auf psycho-

[4] Klibansky et alii, op. cit., 114.
[5] Klibansky et alii, op. cit., 55–92.
[6] Er rezipiert Asklepiades von Bithyniern, einen Freund Ciceros.

hygienische und psychische Heilfaktoren: Er empfiehlt für den erkrankten Melancholiker helle Räume, Massagen, Bäder, Reisen, Ablenkung durch heiteres Gespräch, Eingehen auf Wahnvorstellungen, plätscherndes Wasser bei Schlaflosigkeit und – als nahezu wichtigstes Therapeutikum zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes – die Musik.[7]

Es kann sich dabei allerdings nicht um eine beliebige Musik handeln. Hilfreich ist nur ein Musizieren, das einfühlsam und beruhigend auf die Bedürfnisse des Kranken abgestimmt ist. Denn Musik, so lehrt Platon in der *Politeia*, dringt von allen Künsten am tiefsten in die Seele ein, und das kann je nachdem eine wohltuende oder auch schädliche Wirkung auf die Innenwelt des Hörers haben. Wohltuend ist die Musik, wenn sie das Gute und das Schöne bewirkt, und das tut sie, wenn sie auf der harmonischen Maß- und Zahlhaftigkeit beruht, die die Pythagoreer in ihr aufgespürt und nachgewiesen haben. Deswegen ist es nach sokratisch-platonischer Auffassung für die Bildung aufrechter Charaktere unverzichtbar, diejenigen Tonarten, Rhythmen und Instrumente zu meiden, die die Seele zu Lasziviität, zu Feigheit, Hochmut, Faulheit und Tollheit verleiten können. Statt dessen sollen Klänge gewählt werden, die Mut, Klarheit, Ordnung sowie Harmonie zwischen Leib und Seele bewirken. Im Hinblick auf die Musikinstrumente bedeutet dies, daß Instrumente mit zu vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten im platonischen Staat nicht zugelassen werden: Während die Hirten auf dem Felde sich an der Syrinx erfreuen mögen, sind die Bewohner des Stadtstaates nach Meinung des Sokrates auf lediglich zwei Saiteninstrumente zu beschränken – auf Lyra und Kithara. In dieser Auffassung fühlt Sokrates sich durchaus im Einklang mit den Göttern. Dem Glaukon gegenüber verweist er auf einen berühmten Wettstreit zwischen Aulos und Kithara: „Wir tun da übrigens nichts Außergewöhnliches, mein Freund, ... wenn wir dem Apollon und seinen Instrumenten den Vorzug geben vor Marsyas und seinen Instrumenten."[8]

Es ist also die Ordnung und Harmonie spiegelnde und damit auch stiftende Wirkung, die das Saiteninstrument zum musikalischen Medikament für rast- und schlaflose Melancholiker disponiert. Das meint auch – 1000 Jahre nach Platon – ein großer Melancholiker der Renaissance, der Neuplatoniker Marsilio Ficino (1433–1499). Seinem Freund, dem Historiker Giovanni Cavalcanti berichtet er über den Trost, den er durch die Musik findet: „Mercurius [als der Erfinder der Cithara DHA], Pythagoras und Plato heißen, das verstimmte Gemüt durch das Spiel der Kithara und durch den Gesang wieder aufzurichten und in Einklang zu bringen. Auch David, der heilige Dichter, hat ja durch Harfenspiel und Psalmengesang Saul von seiner Krankheit befreit. Auch ich, wenn ich mich nennen darf, habe oft erfahren, was die Süßigkeit der Lyra und der Gesang gegen die schwarze

[7] Klibansky et alii, op. cit. 97f.
[8] Platon, *Der Staat*, übersetzt von Rudolf Rufener, Zürich und München 1974, 180 und 379.

bittere Melancholie vermögen."[9] Auch für Albrecht Dürer, den Schöpfer des berühmten „Melencolia"-Stiches von 1514, ist das harmoniestiftende Saitenspiel eine wesentliche Gegenmaßnahme gegen das Übermaß des schwarzen Saftes: Falls sich ein Lehrjunge in der Malerei „zu viel übte, davon ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzwelig Saitenspiel zu lehren davon gezogen werde zu Ergetzlichkeit seins Geblüts."[10]

2.

Musik – im besonderen Maße das Saitenspiel – kann einem durch ein schweres Gemüt belasteten Menschen Trost spenden. Dieser gedankliche Archetypus ist schon bei den Sumerern belegt.[11] In der jüdisch-biblischen Tradition ist er in der Geschichte vom jungen Hirten David gestaltet, der den schwermütigen König Saul durch sein Spiel auf dem Kînôr, also auf einem Lyra-Instrument, beruhigt.

Die Vulgata übersetzt Kînôr mit Cithara,[12] was in der Bildüberlieferung unterschiedlich, meistens mit einer Harfe, immer aber im Sinne eines Saiteninstrumentes umgesetzt wird. Ich halte mich im folgenden an den Sprachgebrauch der Vulgata und zitiere aus dem 1. Buch Samuel, Kapitel 16, Vers 14–23:

> Der Geist Gottes war von Saul gewichen, und es beunruhigte ihn ein böser Geist, den Gott geschickt hatte. Die Knechte Sauls sprachen zu ihm: „Siehe, es erschreckt dich ein böser Geist Gottes. Unser Herr braucht nur zu reden – deine Knechte stehen zu deinen Diensten. Sie werden jemanden suchen, der sich auf das Saitenspiel versteht. Sooft dann der böse Geist Gottes über dich kommt, spiele er mit seiner Hand. Dann wird dir wohl zumute." Saul befahl seinen Knechten: „Seht euch um nach jemandem für mich, der sich auf das Saitenspiel versteht, und bringt ihn her zu mir." Da antwortete einer von den jungen Männern: „Ich kenne einen Sohn Isais aus Bethlehem, der gut spielen kann. Er ist auch sonst ein Held, kriegstüchtig, redegewandt, von schöner Gestalt und Gott ist mit ihm." Saul sandte Boten zu Isai und ließ ihm sagen: „Schicke mir deinen Sohn David, der die Schafe hütet." Isai nahm einen mit Brot beladenen Esel, einen Schlauch Wein und ein Ziegenböcklein und schickte sie mit seinem Sohn David zu Saul. Als David zu Saul kam und vor seinem Angesicht stand, faßte dieser so große Zuneigung zu ihm, daß er ihn zu seinem Waffenträger machte. ... Sooft nun der böse Geist Gottes über Saul kam, nahm David die Cithara und spielte. Saul wurde es leichter zumute, sein Zustand besserte sich, und der böse Geist wich von ihm.

[9] Zit. nach Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen 1960, 31f.
[10] Klibansky et alii, op. cit., 403.
[11] Freundlicher Hinweis von Frau Prof. Dr. Anne Kilmer, Berkeley.
[12] Die insgesamt 42 Nennungen des Kînôr im Alten Testament übersetzt die Vulgata 37 mal mit Cithara; vgl. Joachim Braun, Artikel „Biblische Instrumente", in: Neue MGG, Bd 1, Kassel etc. 1994, Sp. 1516.

Zunächst also ist die Therapie erfolgreich. Der junge David, auf dem sichtbar Gottes Segen ruht, kann mit seinem Saitenspiel den bösen Geist vertreiben. Dieser Heilungsprozeß ist jedoch nicht von Dauer – im Gegenteil: das Übel verschlimmert sich. David als der Auserwählte Gottes tötet Goliat und ermöglicht dadurch einen gloriosen Sieg der Israeliten über die Philister. Dafür wird er vom ganzen Volke Israel geliebt und umjubelt. Die Frauen singen: „Saul hat seine Tausend erschlagen, David aber seine Zehntausend." Je mehr Davids Glanz erstrahlt, desto dunkler und böser wird Sauls von Gott verlassener Geist; 1. Samuel 18, 8–16 heißt es:

> Saul ergrimmte sehr, denn diese Worte mißfielen ihm. Er sagte: „Zehntausend hat man dem David gegeben, mir aber nur Tausend; ihm fehlt nur noch das Königtum." Von diesem Tag an betrachtete er David nur noch mit Argwohn. Am nächsten Tag kam ein böser Geist Gottes über Saul, und er benahm sich in seinem Haus wie ein Rasender. David aber spielte die Cithara, wie er es täglich tat. Saul hatte eine Lanze in der Hand, schleuderte sie gegen David und dachte: „Ich will David an die Wand spießen." David aber wich ihm zweimal aus.

Die biblischen Autoren sind in ihrer Diagnose recht klar: Gott, der Saul einst zum König auserwählt hatte, hat seinen Segen von ihm genommen und läßt sein Licht nun auf einen Jüngeren scheinen. Anders als später Hiob will Saul dieses Unheil jedoch nicht annehmen und wird in seiner Gottverlassenheit fast zum Mörder an David. Dem Kînôr-Spiel geben die Autoren die Funktion eines beruhigenden und tröstenden Medikamentes, das aber keinerlei überirdische Wirkungskraft besitzt. Ist der Kranke zu heftig in seine inneren Kämpfe verstrickt, dann kann auch das Saitenspiel nicht mehr helfen.

Im ersten nachchristlichen Jahrhundert erzählt der Historiker Josephus das Ereignis in seiner *Geschichte des jüdischen Volkes* mehr oder weniger in diesem Sinne. Für ihn ist Saul ein klinischer Fall, der ärztlicher Unterstützung bedarf. Folglich werden in seiner Erzählung aus den Knechten, die Saul das Saitenspiel als therapeutische Maßnahme raten, Ärzte, die einen Patienten zu betreuen haben, der unter einer Krankheit des Geistes leidet. Ausdrücklich gibt Josephus im übrigen an, daß die „Musiktherapie" nicht nur durch Saitenspiel, sondern durch das vom Kînôr begleitete Singen frommer Lieder vonstatten gehen soll. Er schreibt: „Den Saul aber plagten allerhand Unruhen und böse Geister, die ihn ersticken und erwürgen wollten. Hiergegen wußten die Ärzte keinen besseren Rat, als daß man einen erfahrenen Sänger und [Kînôr-] Spieler suchen müsse, der, sobald den Saul sein Übel befalle und die bösen Geister ihn heimsuchten, sich zu seinen Häupten hinstellen, den ... [Kînôr] spielen und Lieder singen sollte."[13]

[13] „... λέγων τε τοὺσ ὕμνουσ καὶ ψάλλων ἐν τῇ κινύρᾳ"; Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae* VI, 8, 2, hg. von Benedict Niese, Bd. 2, Berlin 1885, 40. Diesen wie auch viele der folgen-

Diese realitätsbezogene jüdische Sichtweise wird im Mittelalter christlich ausgestaltet. Schon früh setzt sich hier die Lesart durch, nach der aus Davids Citharaspiel Gottes überirdisches Wirken zu erkennen sei. Im vierten Jahrhundert verbindet der griechische Kirchenvater Basilius von Caesarea die antik-platonische Auffassung von der harmonisch proportionierten Musik mit christlich adaptiertem Psalmengesang. Schlechte, unethische Musik wirke verderblich auf die Seele, während sich Davids heilige Lieder segensreich auf das verdunkelte königliche Gemüt ausgewirkt hätten: „Denn Leidenschaften, unfrei und niedrig, pflegen aus [schlechten Melodien] zu entstehen. Dagegen müssen wir die andere Art von Musik aufsuchen, die besser ist und zum besseren führt, der sich David, der Dichter der hl. Lieder, bediente, um den König ... von der Schwermut zu befreien."[14]

Spätere Autoren folgen Basilius darin, daß sie die antike Sicht vom ordnenden Musikethos mit spezifisch christlichen Inhalten verbinden. Für Isidor von Sevilla ist im 7. Jahrhundert der wohlgeordnete musikalische Klang ein Sinnbild für die Einheit der Kirche und die Cithara ein formal und klanglich das Leiden Christi am Kreuz symbolisierendes Instrument. Aber er und andere Kirchenväter setzen einen neuen Akzent, wenn sie Saul nicht mehr nur als hilfebedürftigen Kranken, sondern als einen von Teufeln und Dämonen Besessenen deuten. Folgerichtig ist nun auch nicht mehr die Qualität von Davids Spiel, sondern die aus Kreuzessymbolik und christlichem Ordnungsprinzip erwachsene Mystik dafür verantwortlich, daß der böse Geist von Saul weicht. Keineswegs reichen hierfür die Kräfte der Musik oder die Möglichkeiten des Instruments aus. Die Cithara, so Isidor, „hatte diese Wirkungsmacht nicht aus sich heraus, sondern darum, weil sowohl die Form des Kreuzes Christi, die sich auf mystische Art aus dem Holz und dem Verlauf der Saiten ergab, als auch das Leiden, das aus ihr klang, die Geister des Dämons unterdrückte."[15]

Der zweite Teil der Geschichte – Sauls Haß gegen David respective das Scheitern der „Musiktherapie" – wird im frühen Mittelalter dazu benutzt, polemisch den christlichen Glauben, die „fides christiana" gegen die „perfidia

medizinhistorischen Hinweise entnahm ich dem Aufsatz von Werner Kümmel, „Melancholie und die Macht der Musik. Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion", in: *Medizinhistorisches Journal* 8 (1969) 189–209.

[14] Zit. nach Johannes Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930, 192. Spätere Autoren, die gleichfalls den platonischen Ordnungsgedanken pflegen, sind u.a. Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina* (GS 1, 30a), Regino von Prüm, *De harmonica institutione* (GS 1, 235b f.) und Guido von Arezzo, *Micrologus* (ed. Smits van Waesberghe, 161).

[15] „Iste adhuc puer in cithara suaviter, imo fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, jam tunc spiritus daemonis oprimebat." J.-P. Migne, *PL* 83, Paris 1850, 401.

iudaica", die „Blindheit und Verstocktheit der Juden" abzugrenzen: David steht – umgedeutet zum präfigurierten Christus – für die Gnade Gottes und Saul als jüdischer König für die Blindheit und Verstocktheit der Juden. Beda Venerabilis setzt in seiner Exegese des 18. Kapitels den speerwerfenden Saul gleich mit den Juden, die Christus ans Kreuz geschlagen haben. Demgegenüber steht David, der sich wehrlos den Angriffen Sauls aussetzt, weil er ihm helfen will, für Christus, der sich freiwillig dem Feind ausliefert und unschuldig leidet und stirbt.[16]

Im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte finden sich andere Polarisierungen. Während David nach wie vor mit der Sphäre Christi verbunden bleibt, wird Saul vermehrt als Symbol für Tod und Teufel gesehen. Er wird also in die christliche Symbolwelt aufgenommen als dämonischer Widersacher Christi. Bei Honorius von Autun heißt es im Kommentar zu Psalm 51 in diesem Sinne kurz und schlicht: „Per Saul significatur mors, per David vita Christi ..." – „Durch Saul wird der Tod benannt, durch David das Leben Jesu."[17]

Die frühchristlichen und mittelalterlichen Künstler, die die David-Saul-Geschichte gestalten, greifen diesen Gedanken auf. Das früheste erhaltenen Bildzeugnis stammt von der Eingangstür der Kirche S. Ambrogio in Milano, auf der ein Davids-Zyklus dargestellt ist. Die Tür ist aus Holz und wird in das 4. Jahrhundert datiert. In einem der Türfelder sitzt Saul auf seinem Thron und David spielt die Cithara, die hier noch als Lyra, also als ein dem Kînôr verwandtes Instrument dargestellt ist. Der böse Geist ist in Gestalt einer Schlange zugegen, die sich um ein Stuhlbein windet.[18]

Ähnlich wird auch in hoch- und spätmittelalterlichen Psalter-Illustrationen der „spiritus malus" durch Reptilien oder schwarze Teufelchen dargestellt, die dem Saul böse Einflüsterungen machen.

In diesen Miniaturen ist sichtlich die Episode von Samuel 16 dargestellt; David ist noch nicht der Held, der den Goliat erschlagen hat; er ist gerade mit Esel und Ziegenböcklein vom Feld gekommen und vertreibt nun mit seiner Cithara Sauls teuflischen Dämon. Der Musiktheoretiker Lambertus faßt diese Episode um 1270 in den Vers:

„Sic David in Saule sedavit daemonis iram
Ostendens citharae virtutem carmine miram."
„David dämpfte in Saul des Dämons Wut,
sein Lied erweist die Wunder, die die Cithara tut."[19]

[16] J.–P. Migne, *PL* 91, Paris 1862, 627f. Weitere Stellen bei Kümmel (1969), 191.

[17] Zit. nach Martin van Schaik, *The harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument*, Amsterdam 1992, 104.

[18] Die Tür wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrfach überarbeitet So sind Sauls Kopf und Turban, der Schlangenkopf und die meisten der Architekturelemente spätere Ergänzungen. Vgl. Adolph Goldschmidt, *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand*, Straßburg 1902, 13. Abb. bei Bandmann, a.a.O.

[19] GS III, 189b f.

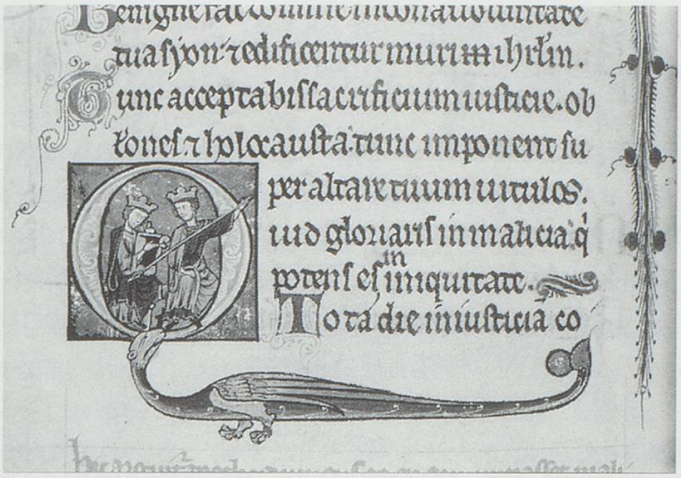


Abb. 1: Quid-Initiale zum 51. Psalm „Quid gloriaris in malitia" „Was rühmst du dich der Bosheit, Tyrann". Free Library of Philadephia, Rare Book Department, Lewis Collection, E185, fol. 77.' Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.[20]

Abb. 2: Beatus-Seite des Psalters der englischen Königin Isabella aus dem frühen 14. Jahrhundert. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall 16, fol. 8. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer. [21]

[20] Ein Psalm, den David nach seiner erfolgreichen Flucht aus dem Hause des Ahimelech singt. Der Wort-Bild-Zusammenhang ist hier also klar. Der Gut-Böse-Gegensatz ist durch Sauls Speer symbolisiert. In zeitlicher Verschiebung sind die beiden Kontrahenten als gekrönte Könige dargestellt, Saul ist mit dem Speer und dem Reptil zu seinen Füßen als Exponent des Todes gekennzeichnet, David mit der Cithara demgegenüber als von Gott Gesegneter.

[21] Ein anderes Beispiel: Ein Blatt aus dem Psalterium der englischen Königin Mary aus dem frühen 14. Jh. London, British Library, Royal Ms. 2B.BII, fol. 51'. Abb. bei Kümmel, a.a.O., 195. Andere Miniaturen haben Samuel 18 zum Thema. Hier ist kein Teufel mehr nötig, die Verworfenheit Sauls zu zeigen. Der König, sichtlich vom bösen Geist besessen, schleudert den Speer gegen den unbewaffneten, aber unter Gottes Schutz stehenden Musiker David, so im Titelfolio zum *Buch der Könige* aus einer verlorenen Bibel des späten 12. Jahrhunderts, die stilistisch in die Tradition der berühmten Winchester-Bibel gehört. Saul will David mit dem Speer „an die Wand spießen", doch dieser entflieht „auf Wolken". New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 619, 12. Jh.; Abb. in P. d'Ancona/E. Aeschlimann, Die *Kunst der Buchmalerei*, Köln-Marienburg 1969, 217. Dasselbe Motiv findet sich in einer D-Initiale zum 52. Psalm „Dixit insipiens in corde suo non est Deus" – „Die Toren sprechen in ihrem Herzen: ‚Es ist kein Gott'". Der Text-Bild-Zusammenhang besteht vielleicht darin, daß der Illuminator Saul in seiner Gottverlassenheit als einen „Toren" deuten wollte. Oxford, Bodleian Library, Ms. Liturgical 407, fol. 77'. Abb. bei van Schaik, a.a.O., 218, 8. Vgl. auch die Quid-Initiale in London, British Library, Add. Ms. 50 000, fol. 83, 2. Hälfte 13. Jh. Der Gut-Böse-Gegensatz ist hier aggressiv zugespitzt: Saul zieht das Schwert – sichtlich in der Absicht, den harfespielenden David zu durchbohren. Ein Knecht – vielleicht Doeg, der Mörder des Ahimelech – hat ihn beim Schopf gepackt und macht damit das Macht-Ohnmacht-Gefälle umso deutlicher. Abb. bei van Schaik, a.a.O., 233, 36.

Die Cithara hat hier also magische Kraft, sie ist in dieser Interpretation ein eigentliches Exorzismus-Instrument und ein Symbol für Gottes wunderbares Wirken.

Knapp 200 Jahre später taucht der Vers des Lambertus in dem Traktat *Complexus effectuum musices* wieder auf, in dem Johannes Tinctoris zwanzig Wirkungsweisen der Musik beschreibt. Eine dieser Wirkungsweisen ist: „Musica diabolum fugat" – „Die Musik treibt den Teufel aus" – und in diesem Zusammenhang zitiert der Autor Samuel 16 und den genannten Merkvers.[22]

3.

Die Melancholie wurde im Mittelalter im Zusammenhang mit Saul als Walten finsterer Mächte gedeutet, gegen das es sich zu behaupten galt. Saul gelang dies nicht, und so sah man in ihm ein Geschöpf des Todes. Die Auffassung, Saul sei von einem bösen Dämon besessen gewesen, der sich im überreichlich vorhandenen schwarzen Gallensaft festgesetzt und wohlgefühlt habe, hält sich bis weit ins 18. Jahrhundert.[23]

Gleichwohl hört man bereits im Spätmittelalter auch andere Stimmen, nach denen es nicht unbedingt nur Gottes Segen oder die mystische Kreuzeswirkung der Cithara gewesen sei, die zu Sauls vorübergehender Beruhigung geführt hätten. Vielmehr sei dieser Erfolg – und hier folgen diese Autoren der platonischen Perspektive – auf die Qualität der Musik zurückzuführen. So rückt Marchettus von Padua im frühen 14. Jahrhundert die Geschichte unter der Kapitelüberschrift „De utilitate musicae" – „Vom Nutzen der Musik" in sein *Lucidarium* ein und läßt keinen Zweifel daran, daß es Davids Cithara-Spiel war, das Saul Linderung verschaffte: „David schlug die Cithara. Saul wurde weniger vom bösen Geist geplagt, und dies geschah wegen der Süße des musikalischen Tones."[24]

Vermehrt knüpfen Denker der Renaissance am Wissen der Antike um die Heilkraft der Musik an und werten damit sowohl die Melancholie als auch die Persönlichkeit Sauls auf. Marsilio Ficino arbeitet im 15. Jahrhundert heraus, daß die Melancholie gegebenenfalls eine niederdrückende, lähmende, selbstschädigende Krankheit ist;[25] daß sie sich aber, nimmt der betrof-

[22] Thomas A. Schmid, „Der COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES des Johannes Tinctoris", *BJbHM* 10 (1986) 150f.

[23] Nachweise bei Kümmel, op. cit., 202ff. Vgl. 1706 die Äußerung des Arztes Christian Franz Paullini, der beschreibt, wie der böse Geist dank „andächtig schöner Lieder" und Harfenspiels ausgetrieben wurde. „Natürlicher Weise aber wurden durch den anmuthigen Harffen-Klang die melancholischen Humoren, worin der böse Geist seine Badstuben hatte, mercklich verändert und auffgewieglet." Zit. nach Kümmel, op. cit., 206.

[24] „David citharam percutiebat. Saul minus vexabatur, & hoc erat ob dulcedinem musicalis soni." GS III, 66b.

[25] Diese Variante, die „Melancholia adusta", wird als Geisteskrankheit scharf gegen die „Melancholia naturalis" als die Fähigkeit zu tieferer Einsicht abgegrenzt. Vgl. Klibansky et alii, 377.

fene Mensch sie als einen Teil seiner Persönlichkeit an, als „einzigartige und göttliche Gabe“[26] erweisen kann. Denn der Saft der schwarzen Galle nötigt, so Ficino, trotz gefährdeter Gemütslage „das Denken, forschend ins Zentrum seiner Gegenstände einzudringen, weil die schwarze Galle selbst dem Zentrum der Erde verwandt ist. Ebenso erhebt sie das Denken zum Verständnis des Höchsten, weil sie dem Höchsten unter den Planeten [sc. Saturn] entspricht.“[27] Der charismatische Denker Ficino war selbst das beste Beispiel für diese Sichtweise. Seinem Freund Cavalcanti berichtet er über den Trost, den er durch die Musik findet: „Wegen meiner allzu großen Furchtsamkeit, die Du gelegentlich an mir tadelst, klage ich mein melancholisches Temperament an, das mir als etwas äußerst Bitteres erscheint und das ich nur durch häufiges Lyra-Spiel ein wenig lindern und versüßen kann.“[28]

Die Melancholie wird von Ficino nicht nur ent-dämonisiert und entteufelt, sondern nach antikem Vorbild als eine besondere, schöpferische Charaktereigenschaft verstanden. Davon ist auch die Einschätzung Sauls betroffen. Anknüpfend an Josephus ist für Ficino wie für andere Autoren Sauls Melancholie die Krankheit eines besonderen, grüblerischen Menschen. Und die Saiten-Musik, mit der man dem Kranken zu helfen sucht, gilt als eine Art klingendes Antidepressivum. Ähnlich sieht der Musiktheoretiker Adam von Fulda um 1490 Saul einerseits zwar vom teuflischen „daemonium“ besessen.[29] Andererseits aber führt er ihn als Bespiel eines königlichen Melancholikers an, der, wie andere große Herren auch, schwer an der Bürde der auf ihm lastenden Verantwortung zu tragen hat und deswegen mit Musik auf andere, heitere Gedanken gebracht werden soll.[30] 1531 attestiert der Theologe und Luther-Gegenspieler Thomas Cajetanus Saul mit seiner Melancholie eine „natürliche Krankheit,“ sieht in ihm also eher einen medizinischen als einen theologischen Fall. Cajetanus schreibt in gut aristotelischer Manier, es sei keineswegs erstaunlich, daß die Musik bei solchen Menschen „die Bewegung des melancholischen spiritus nicht nur dämpft, sondern auch völlig zur Ruhe bringt. Denn die körperliche Erkrankung greift auf die Geistestätigkeit über, wohlgeordnete Musik erquickt den Geist und beruhigt die erregten Bewegungen des Geistes und des Körpers.“[31]

Diese Haltung bestätigt sich in Bildzeugnissen der Zeit. Eine Miniatur aus der berühmten Bibel des Borso d'Este aus der Mitte des 15. Jahrhunderts illustriert den Text Samuel 16. Saul wird hier nicht mehr als von Dämonen Besessener mit Teufeln, Schlange oder Fabel-Reptilien darge-

[26] Klibansky et alii, op. cit., 373.
[27] Klibansky et alii, op. cit., 374.
[28] Klibansky et alii, op. cit, 372.
[29] GS III, 334b.
[30] GS III, 336b.
[31] Zit. nach Kümmel, op. cit., 194.

stellt, sondern denkbar unspektakulär als bettlägeriger Kranker, wobei David im gegebenen Fall nicht als Harfen- sondern als Lautenspieler erscheint. Der Illuminator bedient sich einer Bildformel, die keinerlei magischen oder dämonischen Beigeschmack hat und die schon von Künstlern des Spätmittelalters im Zusammenhang mit Schlaf und Schlaflosigkeit entwickelt wurde.[32]

Abb. 3: David und Saul. Bibbia di Borso d'Este, Modena, Bibl. Estense, fol. 119 verso. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Estense Universitaria su concessione del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali.

[32] Beispiele finden sich: Erfurt, Bibliotheca Amploniana, Ms. CA 2°.32, fol. 47', zwischen 1260 und 1290, unbekannte Provenienz: Eine D-Initiale zum Prolog einer lateinischen Fassung von Buch 1 des Werkes *De somno et vigilia* des Aristoteles: Ein König wird mit Weihrauch umräuchert und mit Fidelklängen in den Schlaf gespielt. – Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Cent. V 59, fol. 23: Dasselbe Motiv, das ebenfalls *De Somno et vigilia* einleitet, findet sich in dieser französischen Handschrift. Hier ist es ein Schlafloser, den ein Fidel-Spieler in den Schlaf zu geleiten sucht. – Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Codex Vindobonensis S.N. 2644, Tacuinum Sanitatis in Medicina: Dasselbe Motiv aus dem berühmten Hausbuch der Cerruti aus dem späten 14. Jahrhundert: Wieder macht ein Viellaspieler Begleitmusik zum Schlaf. Im kommentierenden Text wird darauf hingewiesen, daß ausreichender Schlaf wichtig für die Phlegmatiker und die Melancholiker sei: „Schlaf. Natur: Unbeweglichkeit der Sinne, macht warm und feucht, aber wenn er mäßig ist. Vorzuziehen: acht Stunden lang schlafen, zwischen den ersten beiden und letzten beiden der Nacht. Nutzen: um die Sinne und den Körper wiederherzustellen und die Speisen zu verdauen. Schaden: wenn er allzu lange dauert, trocknet er den Körper aus und löst die Kräfte auf, hauptsächlich weil der Magen leer bleibt. Verhütung des Schadens: mit befeuchtenden Speisen. Besonders zuträglich für Phlegmatiker, nach anderen für Melancholiker und besser für Geschwächte, zu jeder Jahreszeit, in allen Gegenden." Zit. nach Franz Unterkircher (Hg.), *Das Hausbuch der Cerruti*, Dortmund 1979, 197.

Auch spätere Darstellungen der David-Saul-Geschichte deuten den „spiritus malus“ als inneres, pathologisches Geschehen. In einem Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem frühen 16. Jahrhundert möchte man tatsächlich eher einen kranken, „zwischen Haß und Liebe“ – wie Günter Bandmann sagt – hin- und hergerissenen Mann sehen als ein von Dämonen besessenes Werkzeug des Teufels.

Abb. 4: Lucas van Leyden, David spielt vor Saul. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Bd. M 19, fol. 6. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer. Foto: M. Bühler.

4.

Wenig später ist das früheste mir bekannte musikalische Zeugnis überliefert, das explizit im Sinne einer Davidsmusik komponiert zu sein scheint.[33] Schon im späten 14. Jahrhundert hatte Jacob de Senleches in seiner „Harpe de melodie“ darauf hingewiesen, daß dieses Harfenstück *ohne* Melancholie gefertigt worden sei und daß es jeden Hörer auf dreierlei Art erfreuen solle: durch das Hören, das Spielen und das Sehen der Harmonie dieses Saiteninstrumentes:[34] „Die *harpe de mélodie*, ohne Melancholie zur Freude gemacht, soll jeden damit aufs höchste erfreuen, die Harmonie zu hören, sie erklingen zu lassen und sie zu sehen.“[35]

Senleches hatte mit der Erwähnung der „Melancholie“ nur indirekt auf die David-Saul-Geschichte verwiesen. Explizit tut dies zwei Generationen später Alfonso Mudarra, der spanische Vihuela-Spieler, der 1546 sein Kompendium der Vihuela-Musik veröffentlichte – *Tres libros de musica en cifras para vihuela*.[36] Die ansonsten nur für Vihuela solo und Vihuela mit Singstimme komponierte Sammlung schließt mit einem kleinen Werk „para

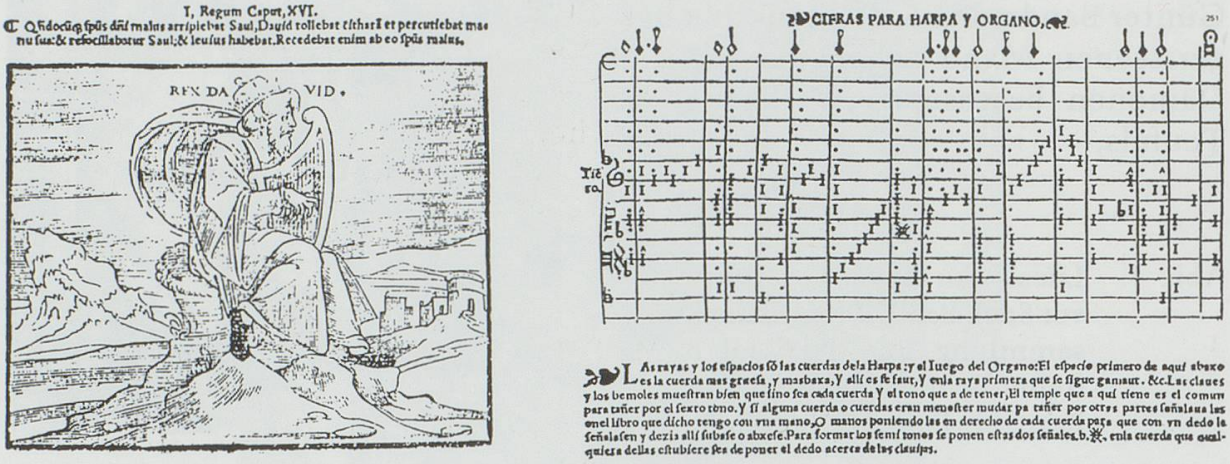
[33] Ich verdanke diesen Hinweis Anne und Anthony Bailes sowie Heidrun Rosenzweig.

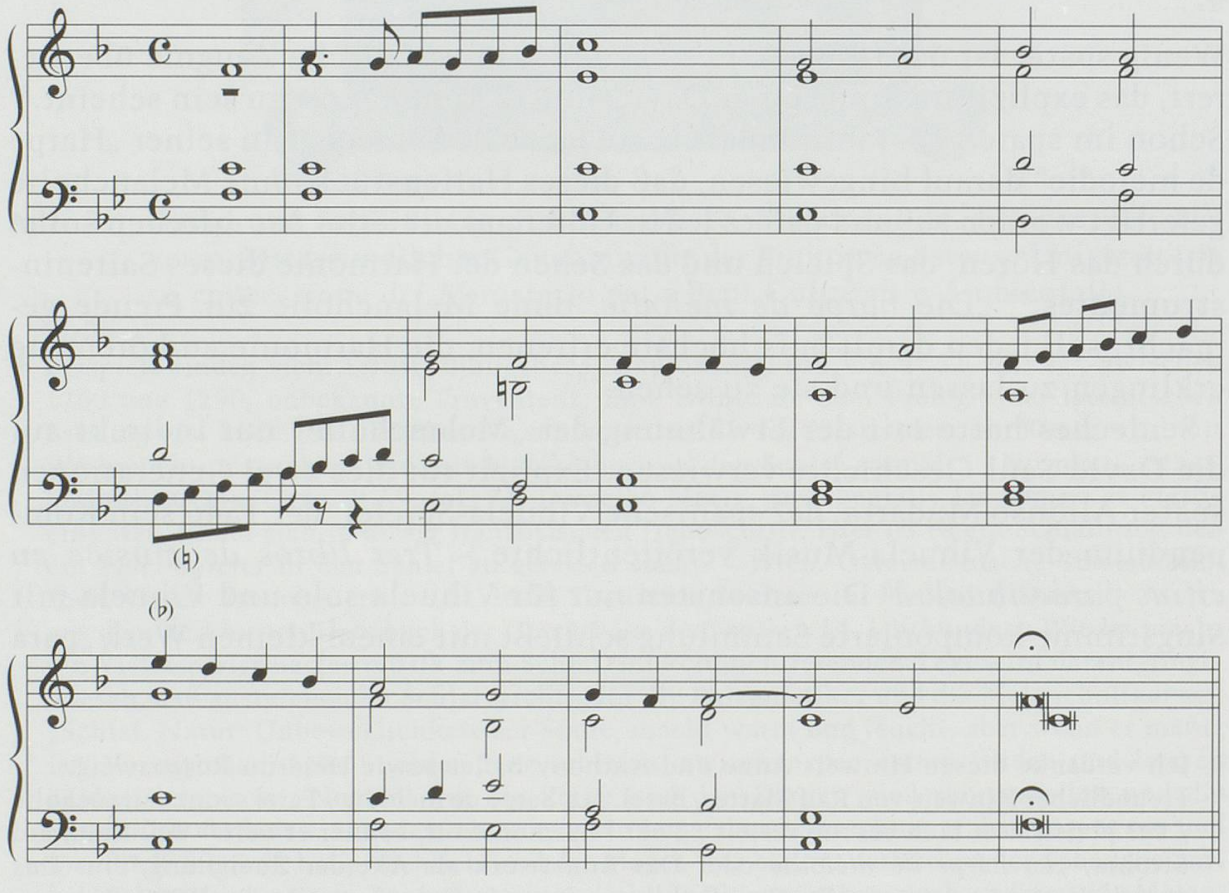
[34] Freundlicher Hinweis von Ralf Mattes, Basel. „La harpe de mélodie / Faite saunz mirancholie / Par plaisir doit bien cescun resjoir / Pour l'harmonie oir, sonner et veir.“ Vgl. Reinhard Strohm, „*La harpe de mélodie* oder Das Kunstwerk als Akt der Zueignung,“ in: *Das musikalische Kunstwerk, Fs. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, 311.

[35] Nach Richard H. Hoppin (Hg.), *Anthology of Medieval music*, New York 1978, 171.

[36] Ein Faksimile erschien 1980 in den Editions Chanterelle in Monaco.

Harpa u órgano.“ Auf der der Tabulatur gegenüberliegenden Seite ist David dargestellt, als König einsam auf einem Hügel sitzend und die Harfe spielend – eher also dem Typus des Psalmisten als dem des jugendlichen David vor Saul folgend. Aber überschrieben ist die Darstellung mit dem Text aus Samuel 16, Vers 23: „Igitur quandocumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus.“





Bsp 1: Alonso Mudarra, Cifras para harpa y organo.

Im 17. Jahrhundert wird die Diskussion über Sauls Übel und die Heilkraft der Musik auf breiter Basis geführt – neben der Dämonen-Theorie behauptet sich der medizinische Standpunkt. Den einen ist Davids Musik Symbol der übernatürlichen Einwirkung Gottes, den anderen ein brauchbares Medikament.[37]

Aus dieser Materialfülle möchte ich hier nur einen niederländischen, unorthodox calvinistischen Theologen zitieren. Um 1650 gibt Johannes de Mey als Grund für Sauls Melancholie eine differenzierte psychologische Deutung: Saul sei durch den Verlust seines Königtums in eine schwarzgallige Krankheit, in Traurigkeit und Wut geraten, die durch sein schlechtes Gewissen noch vermehrt worden sei. Durch heftige und plötzliche Angst habe sich eine schwere melancholische Verstimmung des Körpers entwickelt, auf die die Musik auf Grund des engen wechselseitigen Zusammenhanges zwischen Seele und Körper eine starke, beruhigende Wirkung ausgeübt habe."[38]

Nach dieser Deutung verursacht also das schwere Schicksal Sauls sein Leiden, und die Musik vermag tröstenden Einfluß darauf zu nehmen. Diese Auffassung hat offenbar auch den großen Rembrandt geleitet, der sich in zwei Werken mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Kunsthistoriker haben den geistigen Boden erforscht, aus dem diese Bilder wahrscheinlich erwachsen sind. Danach diente Rembrandt als Textvorlage eine deutsche Ausgabe der *Antiquitates Judaicae* des Josephus, die sich in seinem Besitz befand.[39] Nach Josephus ist Sauls Leiden durch sein schweres Schicksal verursacht worden, und die Musik vermag tröstenden Einfluß darauf zu nehmen.[40] Im früheren der beiden Werke von 1630 wählt Rembrandt dasselbe Stimmungsmoment wie Lucas van Leyden. Der König und der Musiker sind denkbar weit voneinander entfernt, die Musik Davids erreicht das Gemüt Sauls nicht. Steif und angespannt, abgewandt von Spieler und Harfe, den Speer umklammernd, denkt Saul offenbar gerade den Gedanken aus Samuel 18: „Ich will David an die Wand spießen."

Ganz anders das spätere Bild, das um 1655 in Rembrandts Werkstatt entstand. Nach dem derzeitigen Stand der Forschung wurde es von Rembrandt wohl konzipiert, wahrscheinlich aber von einem Schüler ausgeführt. Es zeigt König und Musiker eng aufeinander bezogen. Die Musik hat Saul in seinem Inneren erreicht und sein versteinertes Gemüt gelöst. Er kann sich der Trauer öffnen und trocknet seine Tränen an einem schweren, dunklen Samtvorhang.[41] Oder, um mit Josephus zu sprechen – ich zitiere die deut-

[37] Eine in ihrer Vielfalt bewundernswerte Quellenübersicht gibt Werner Kümmel in seinem genannten Aufsatz über David und Saul im *Medizinhistorischen Journal.*

[38] Kümmel, op. cit., 205 und Anm. 58.

[39] Christian Tümpel, *Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Zwolle 1994, 194ff.

[40] Vgl. oben, S. 66 und Anm. 13. Zur deutschen Josephus–Ausgabe vgl. Tümpel, op. cit., 419.

[41] Vgl. die schönen Ausführungen zu diesem Bild von Günter Bandmann, op. cit., 14.

Abb. 5: Rembrandt: „David, vor Saul die Harfe spielend", Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/M. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer. Foto: U. Edelmann.

Abb. 6: Rembrandt-Schule, David und Saul, Den Haag, Mauritshuis. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.

sche Ausgabe aus dem frühen 17. Jahrhundert, die Rembrandt gekannt hat: „Sooft nun Saul vom Teuffel geplaget ward / konte ihm niemand besser helffen / den David mit seinem Gesang und Psalterspiel / dadurch er widerumb zu sich selber kam."[42]

5.

Neben der Frage, welcher Ursache die Musik ihre tröstende Wirkung verdankt, richtet sich das Interesse im 17. Jahrhundert vermehrt auch darauf, *wie* eine Musik beschaffen sein sollte, die einen Melancholiker zu erreichen und zu berühren vermag. Die Meinungen sind unterschiedlich. Der berühmte Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) – ein Zeitgenosse Rembrandts – führt aus, daß die Davids-Musik ihre Wirkung zwei Umständen verdankt: Zum einen kannte David Sauls charakterliche Eigenarten und seinen Säftehaushalt genau. Zum anderen war er ein hervorragender Musiker, der es verstand, seine Musik der jeweiligen Verfassung des Kranken anzupassen, und dies unter anderem durch die Verwendung bestimmter „Rhythmen, die Saul liebte."[43] Hier folgt er Platon, der den Rhythmus als auf die Seele wirkendes Ordnungsprinzip beschrieben hatte.

Die ordnungsstiftende Kraft des Rhythmus ist auch für Wolfgang Caspar Printz um 1690 ein ausschlaggebender Faktor für die Wirksamkeit der Davidsmusik auf den melancholischen Geist Sauls, wobei man sich den Charakter der Musik als „lustig" vorstellen solle. Printz schreibt: „Denn weil die Diener des Sauls wohl wußten / daß die Melancholey durch die Music vertrieben werden kunte: so haben sie ihrem Herrn gerathen / daß er eine lustige Music hören solte. Es ist aber gewiß / daß ohne gewisse Abmessung der Zeit jeglicher *Sonorum* keines Weges eine lustige Melodey zu wege gebracht kan werden ... Dahero erscheinet aus der Würckung dieser Music / daß David solche Lieder spielen können / in welchen jegliche *Soni* ihre gewisse und lustige *Quantitatem temporalem* gehabt haben."[44]

[42] *Flavij Josephi ... Historien und Bücher: Von alten jüdischen Geschichten zwantzig ... mit ... schönen Figuren gezieret [von] T[obias] S[timmer]*, Strassburg: Theodosius Rihel 1617, 156. Die wörtliche Übersetzung lautet: „Sobald nun Saul aufgeregt und von den bösen Geistern behelligt wurde, sang David, der sein einziger Arzt war, Lieder und spielte die Harfe, wodurch er den Saul wieder zu sich brachte." *Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer*, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Dr. Heinrich Clementz, Bd. 1, Berlin 1923, 349. Über Rembrandts Rezeption von Flavius Josephus vgl. Tümpel, op. cit.; darin: Die Rezeption der *Jüdischen Altertümer* von Flavius Josephus in den Holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts.

[43] Kümmel, op. cit., 202; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 2, Rom 1650, Nachdruck Hildesheim 1970, 215.

[44] Historische *Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst ... von Wolfgang Caspar Printzen von Waldthurn*, Dresden: Johann Georg 1690, Nachdruck Graz 1964, 37.

Andere Autoren favorisieren die Theorie des Josephus, es sei die Ruhe und Andacht bewirkende musikalische Faktur von Davids Liedern gewesen, die Saul zu sich gebracht habe. So führt im Jahre 1604 der württembergische Hofprediger Balthasar Bidembach Davids Heilerfolg auf das Repertoire und seinen geistlichen Inhalt zurück. Keine Tänze, keine zotigen Liedlein habe David gespielt, sondern er habe die Harfe geschlagen und dazu „einen Psalm oder ein Lied von Gottes Allmacht, Güte und gnädigen Verheißungen“[45] gesungen. 1690 weiß ein sächsischer Theologe namens Heinrich Pipping aus dieser Tradition heraus, daß David Saul durch „pia sacrarum precum hymnorumque devotorum modulatione aut recitatione“, „durch das fromme Singen oder Rezitieren der heiligen Gebete und Hymnen“ wieder zu sich selbst gebracht habe.[46]

Das führt zu der Frage, wie die Komponisten der Zeit mit der Herausforderung umgingen, Musik zu schreiben, die tröstend auf ein verdunkeltes Gemüt wirkt.[47] Im Jahre 1700 veröffentlichte der Thomas-Kantor Johann Kuhnau seine Sammlung *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in sechs Sonaten*. Bei der Komposition reizte ihn vor allem die Herausforderungen, Geschehnisse und Affekte nicht durch wortgebundene Musik, sondern rein instrumental auszudrücken.[48] Die zweite Sonate trägt den Titel „Der von David vermittelst der Music curirte Saul.“ Zur Verdeut-

[45] Kümmel, op. cit., 201.

[46] Heinrich Pipping, *De Saule per musicam curato*, Wittenberg: Christian Schrödter 1688, 59. Den Hinweis auf diese Quelle wie auch manche andere Anregungen verdanke ich dem Aufsatz von Dorothea Schröder, „Johann Kuhnaus ‚Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien‘. Versuch einer Deutung“, *HJbMw* 6 (1983) 31–45.

[47] Eine Übersicht über komponierte „Davids-Musik“ bietet Hans Joachim Zingel, *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst*, Köln 1968, 39ff.

[48] Zur Verdeutlichung stellt Kuhnau jeder Sonate bekanntlich eine Art Programm im Sinne eines deutenden Vorwortes voran. Hier beschreibt der Thomaskantor, als strenger Lutheraner dem mittelalterlich-fundamentalistischen Standpunkt von Satan und Christus näher als der aufklärerischen Perspektive eines Johannes de Mey, in kräftigem Barock–Deutsch Sauls Leiden als Krankheit und Davids Spiel als ein Wunder Gottes: „Wo Gott abwesend, und der boese Feind gegenwaertig ist, da muß freylich eine Behausung alles Ubels seyn. Man kan sich den haeßlichen Anblick dieses Mannes bei seinem Paroxysmo fast einbilden. Die Augen verkehren sich, und springet, so zu reden, ein Feuer Funcke nach dem andern heraus: Das Gesichte siehet zerzerret, daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennet: Das Hertz wirfft als ein ungestuemes und wuetendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen, Eiffer, Neid, Haß und Furcht stuermen hefftig auf ihn zu ... In Summa: Seine Gemueths-Kranckheit ist so groß, daß sich die Spur aller hoellischen Quaalen gar deutlich mercken laesset ... Dieweil aber Gott bißweilen durch Menschen Wunder zu thun pfleget; So schicket er ihm einen herrlichen Musicum, den vortrefflichen Koenig David, und leget auff sein Harffen-Spiel eine ungemeine Krafft. Denn wenn Saul, so zu reden, in der heissen Bad-Stube der Traurigkeit schwitzet, und David nur ein Stuckgen musiciret, so wird der Koenig gleich wieder erquicket, und zur Ruhe gebracht.“ Vgl. die Faksimile-Ausgabe, hg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1973, 22f. sowie *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, hg. von Karl Päsler, Wiesbaden 1958 (DDT 4) 134ff.

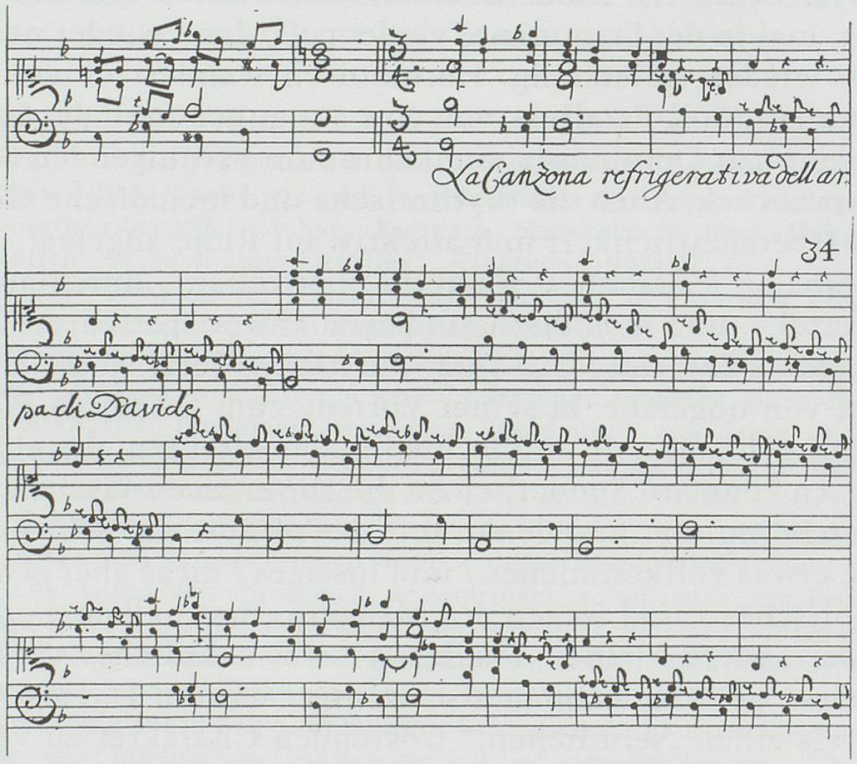
lichung der angestrebten Wirkung versieht Kuhnau jeden Satz mit einer eigenen, die biblische Historie umschreibenden Satzüberschrift: 1. Satz: „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit." 2. Satz: „Davids erquickendes Harffen-Spiel" und 3. Satz: „Des Koenigs zur Ruhe gebrachtes Gemuethe."

Darüber hinaus gibt er seinen Sätzen jeweils auch italienische Charakterisierungen, die keine reinen Übersetzungen sind. Den zweiten Satz „Davids erquickendes Harfenspiel" umschreibt er: „La canzona refrigerativa dell'arpa di Davide" – eine erfrischende Harfencanzone also. Das Stück ist freilich keine Canzona in der formalen Tradition von Frescobaldi oder Froberger. Kuhnau will mit seiner Wortwahl wohl eher deutlich machen, daß er sich die tröstende Musik als eine liedhafte Komposition vorstellt, und in der Tat kann man das Stück hören wie einen von Harfenspiel begleiteten Wiegenlied-Refrain. In dem mit 192 Takten längsten aller in den *Biblischen Sonaten* enthaltenen Sätze passiert auch sonst eher wenig. Es gibt nur ein einziges – eben jenes liedhafte – „Wiegenlied"-Thema im 3/4-Takt, eine Vier-Takt-Periode, unterbrochen von Davids Harfenspiel, das vom Cembalo fast durchweg mit sequenzierenden Vierteln und in der Oberterz nachschlagenden Achteln imitiert wird.[49] Vom Vier-Takt-Thema erklingen zunächst nur zwei Takte, als wolle der Spieler dem Kranken nicht zu viel zumuten. Dann erscheint das Thema mal zur Hälfte, mal vollständig, mal in der Dominante verdoppelt, dann wieder nur zur Hälfte, schließlich wieder vollständig. Harmonisch wandert es von der Haupttonart B-Dur zur Moll-Parallele, von dort aus zum c-moll der Subdominant-Parallele, dann zur Dominante und kehrt zum beruhigenden Schluß in die Haupttonart zurück. Auch die rhythmische und melodische Gestaltung ist formal auf Übersichtlichkeit und affektiv auf Ruhe angelegt. Rhythmisch ist das Thema an Einfachheit nicht zu übertreffen – durchlaufend gleichmäßige Viertel –, und melodisch sind zwei abwertsgerichtete Terzsprünge das aufregendste Ereignis. Die Terz, die *kleine* Terz, wählt Kuhnau allerdings nicht von ungefähr. In seiner Vorrede zum gesamten Werk schreibt er im Zusammenhang mit unterschiedlichen Affekten, die einzelne Intervalle auslösen können: „Sonderlich ist die *Difference* zwischen denen *Tonis* mit der *Tertia majore*, und denen mit der *minore* gar sehr empfindlich / indem jene etwas vollkommenes / und lustiges / diese aber etwas trauriges / melancholisches / und wegen des Mangels eines halben *Commatis* ohngefehr / oder andern kleinen Theilgens / was sehnliches vorstellt."[50] Anders als Printz geht es Kuhnau also weniger darum, Davids Musik einen „lustigen" als einen „sehnlichen," tröstenden Charakter zu verleihen.

[49] Wolfgang Reich, op. cit. und nach ihm Jochen Arbogast, *Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722)* Regensburg 1983, haben darauf hingewiesen, daß diese Klangfigur auch in anderen Werken das „Schwinden eines niederdrückenden Affekts" symbolisiert.

[50] Ed. Reich, op. cit., Cf. und Päsler, op. cit., 122.

Willi Apel bemerkt in seiner *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* zu diesem Satz eher unwirsch, Kuhnau ergehe sich nach schon acht Takten in so endlosen Wiederholungen, „daß man ihm höchstens die Heilkraft der Langeweile zubilligen kann."[51] Vielleicht wollte Kuhnau genau das. Er wird gewußt haben, daß es Zeit braucht, einen in Dunkelheit und Verwirrung gefangenen Geist zu erreichen, und es wird ihm klar gewesen sein, daß hierfür eine einfache, übersichtliche Struktur nötig ist. Im Vorwort erklärt er seinem „geneigten Leser" seinen altehrwürdigen, pythagoreischen Standpunkt: „Die Musik gehöret unter die Mathematischen Wissenschaften / und hat folgendlich unfehlbare *Demonstrationes*. Niemand wird mir dieses läugnen / es sei denn / daß er von dem *Monochordo* nichts wisse. Dieses weiset ja die *Genesin* der *Harmonie* nebst allen musikalischen *Intervallis* handgreiflich und zur Verwunderung."[52] Im übrigen habe die Musik, so Kuhnau an anderer Stelle, „die Herzen zu bewegen" und „nach dem Himmel zuzuführen."[53] Damit bewegt sich Kuhnau mit den Stilmitteln seiner Zeit exakt in den Grenzen des Topos: Er sieht für den verwirrten Melancholiker eine Musik als seelenöffnendes Heilmittel vor, die strukturell auf gottgewollte Harmonie und Ordnung und affektiv auf Einfühlung und Trost hin angelegt ist.



Bsp. 2: Johann Kuhnau, „Der von David vermittlst der Musik curirte Saul."

[51] Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, 649.
[52] Ed. Reich, op. cit., B 2 verso und Päsler, op. cit., 121.
[53] Letzteres in Kuhnaus Roman *Der musikalische Quacksalber*; zit. nach Arbogast, op. cit., 203.

Ein späteres Beispiel dieser Art begegnet bei Georg Friedrich Händel, der die Kontinuität des Topos mit *seinen* Stilmitteln ausdrückt. Im Jahre 1738 schrieb er sein Oratorium *Saul*. Das Libretto von Charles Jennens übergeht die Episode Samuel 16, nimmt aber die Szene Samuel 18 – den Speerwurf – auf. Saul wütet über den Lobpreis, den das Volk Israel David nach dem Sieg über Goliat darbringt, dermaßen, daß seine Tochter Michal David in großer Sorge bittet, Saul zu beruhigen. Er möge ihn mit seinem Harfenspiel besänftigen, wie er es schon so oft getan habe, woraufhin David ein schlichtes Lied singt, das Gottes Güte preist und das mit einer typischen Psalm–Formel beginnt: „Oh Lord, whose mercies numberless / O'er all thy works prevail ..."

Nach einem kurzen, klanglich durch Terzparallelen und Vorhalte dominierten Vorspiel folgt Händel dem einfachen Bau des Textes musikalisch mit einem Strophenlied. Er gliedert die Textstrophen in zwei gleichtaktige Perioden, deren erste auf der Dominante und deren zweite in der Grundtonart schließt. Die Singstimme ist eingebettet in die gleichmäßige, reich mit Vorhalten versehene Achtelbewegung, die schon aus dem Vorspiel bekannt ist. Klanglich überwiegen auch hier die „beruhigenden" Terz- bzw. Dezimen-Parallelen. Es ist darüber hinaus bemerkenswert, daß dieses *Air* im gesamten umfangreichen Oratorium das einzige Stück ist, das als reiner Streichersatz ohne Cembalo-, Orgel- oder Fagott-Continuo gesetzt ist. Händel tut noch ein weiteres, um den Saitenspiel-Charakter der Musik hervorzuheben. Dem Air folgt – überschrieben als „Symphony" – nochmals die Melodie, jetzt ohne Text von der Soloharfe gespielt.[54] Damit läßt sich dieses Stück also recht gut als Händelsche Ausformung des musikalischen Urgedankens deuten, nach dem Melancholie beeinflußbar ist durch geordnetes und harmonisches Saitenspiel.

Händel war, wie Percy Young – der Herausgeber des *Saul* – anmerkt, zwischen 1737 und 1738 „Opfer heftiger Depressionen und physischer Unpäßlichkeiten, und die Schatten der Geistesgestörtheit ließen ihn die Tiefe der Leiden Sauls ermessen."[55] Er hatte sich einem gnadenlosen Konkurrenzkampf mit der Adelsoper ausgesetzt und mußte nun erleben, wie sein

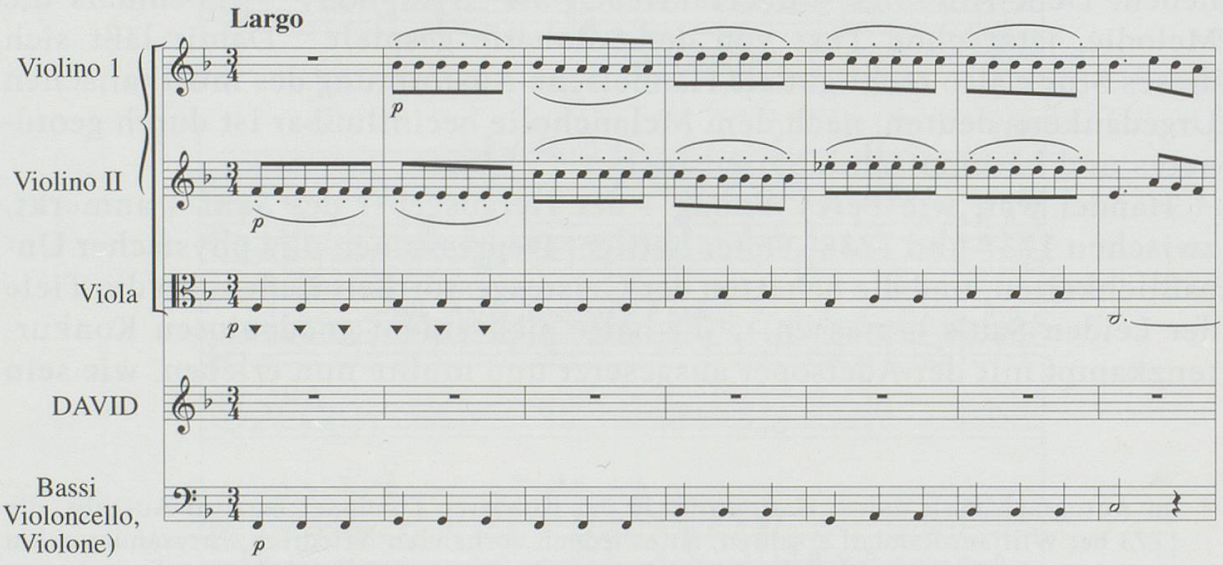
[54] Im Autograph fehlt dieses Harfensolo. In der frühesten Londoner Partitur-Ausgabe, die 1773 bei William Randall erschien, ist es jedoch vorhanden. Friedrich Chrysander nahm es nicht in die Gesamtausgabe auf, und dies mit der Begründung, daß das Stück „nichts ist als die einfache Wiederholung der Melodie in der höheren Octave, auch garnicht von Händel sondern von dem ersten Verleger der Gesänge herrührt und von den späteren Herausgebern gedankenlos nachgedruckt ist." Percy Young, der den *Saul* in der Hallischen Händel-Ausgabe neu herausgegeben hat, zeigt demgegenüber, daß die *Symphony* zwar im Autograph nicht enthalten ist, wohl aber in sieben der insgesamt neun handschriftlich überlieferten Partituren, so daß er es als authentisch in der neuen Gesamtausgabe abdruckte. Vgl. Percy M. Young, *Hallische Händel-Ausgabe, Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Bd. 13: Saul: Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1964, 11.

[55] *Hallische Händel-Ausgabe*, Bd. 13, Kassel etc. 1962, VI.

eigenes Opernunternehmen langsam bankrott ging. Sein erster Biograph John Mainwaring schreibt – ich zitiere nach der Übersetzung Matthesons: „Sein Verlust erstreckte sich nicht nur über sein Geld und Gut, sondern auch über seinen Verstand und seine Gesundheit. Sein rechter Arm war vom Schlage unbrauchbar geworden, und wie sehr ihm zu gewissen Stunden, auf lange Zeit, die Sinne verrückt gewesen, davon sind hundert Beyspiele vorhanden, die sich besser zum Verschweigen, als zum Berichten, schikken. ... Während dieses melancholischen Zustandes war es ihm platterdings unmöglich, auf neue Wege, zur Verbesserung seines Glücks, bedacht zu seyn. Seine vornehmste Sorge ging also auf die Schwachheiten seines Leibes." [56]

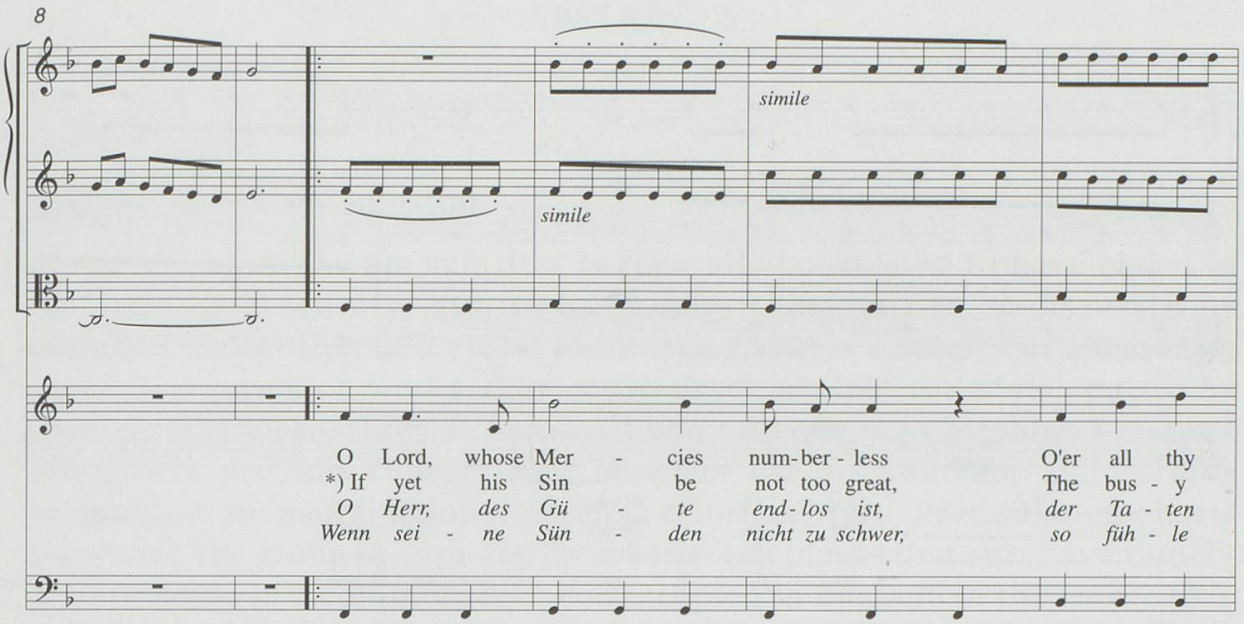
Gegen jede Erwartung und wie durch ein Wunder erholte Händel sich von diesem Zusammenbruch. Zehn Monate nach seiner Genesung begann er mit der Komposition des *Saul*, dessen Libretto schon mehr als drei Jahre lang auf seinem Schreibtisch gelegen hatte.[57] Er mag jetzt besser als zuvor gewußt haben, *wie* eine Musik beschaffen sein sollte, die einen von Anerkennung und Erfolg verlassenen und ins Dunkel der eigenen Hilflosigkeit gestürzten König – oder Komponisten – tröstend zu berühren vermag.

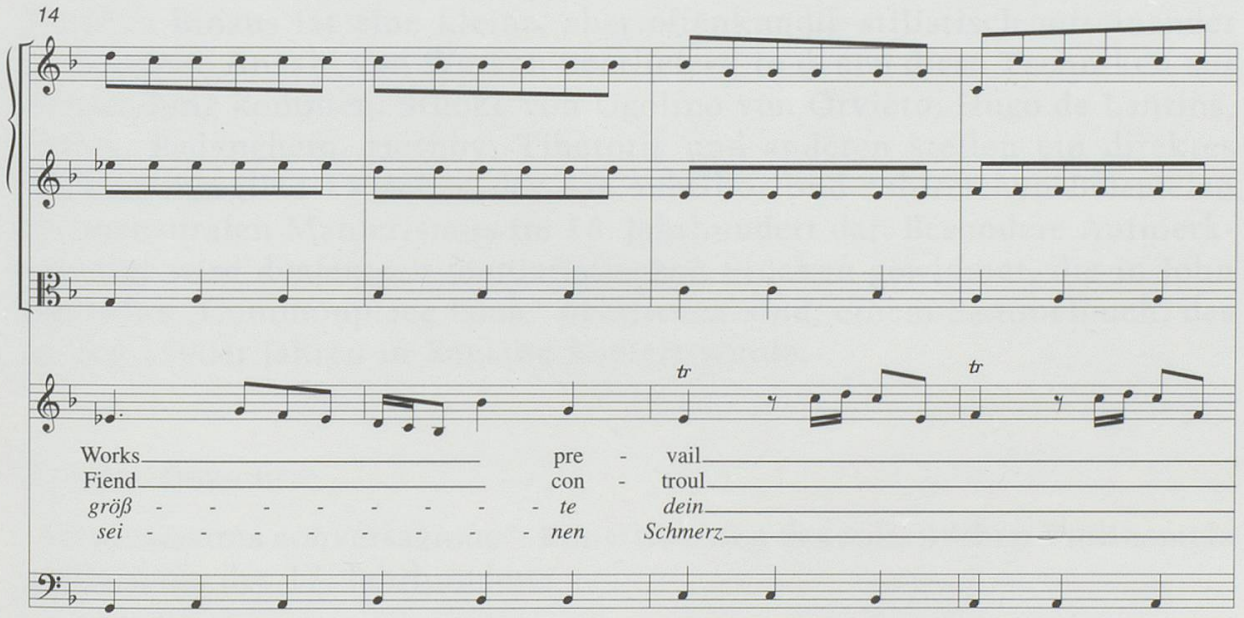
Bsp. 3: Georg Friedrich Händel, „Oh Lord, whose mercies numberless..."

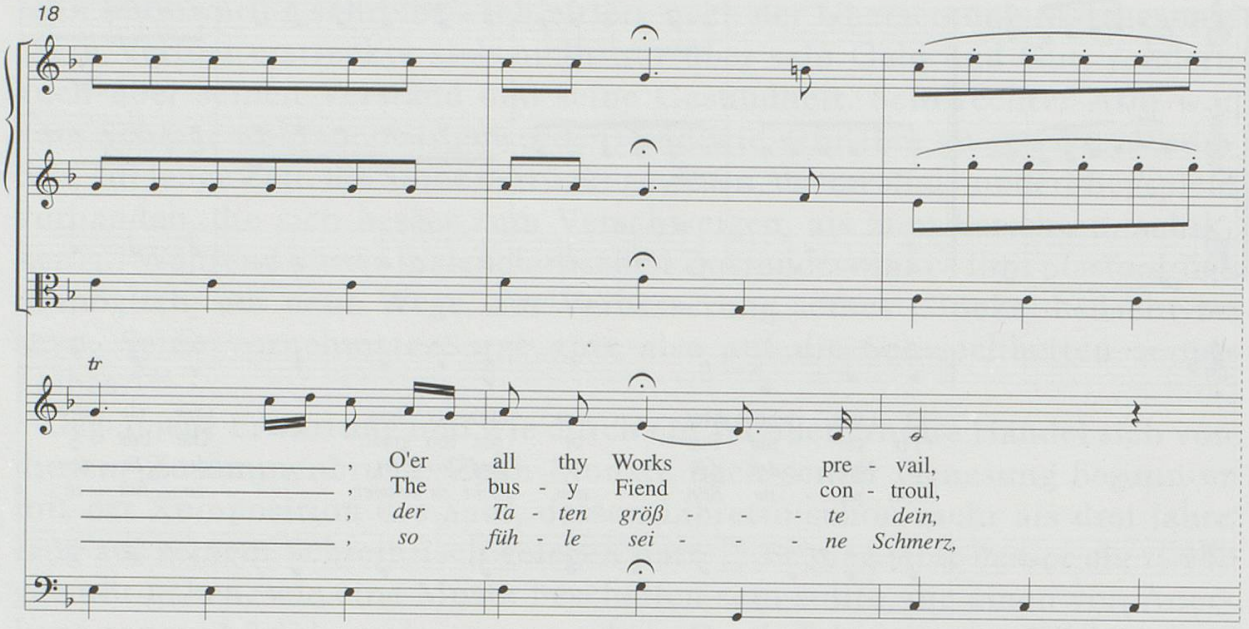


[56] John Mainwaring, *G.F. Händel.* Nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761 mit anderen Dokumenten herausgegeben von Bernhard Paumgartner, Zürich 1947, 95f.

[57] Christopher Hogwood, *Georg Friedrich Händel*, Stuttgart etc. 1992, 185.


8
simile
simile
O Lord, whose Mer - cies num-ber - less O'er all thy
*) If yet his Sin be not too great, The bus - y
O Herr, des Gü - te end-los ist, der Ta - ten
Wenn sei - ne Sün - den nicht zu schwer, so füh - le


14
tr
tr
Works pre - vail
Fiend con - troul
größ - - - - - - - - - te dein
sei - - - - - - - - - nen Schmerz


18
tr
, O'er all thy Works pre - vail,
, The bus - y Fiend con - troul,
, der Ta - ten größ - - - te dein,
, so füh - le sei - - - ne Schmerz,