

ein größerer Abstand, als zwischen den übrigen auf dem Instrumententubus liegenden Fingern. Auch diese Spielhaltung ist auf antiken Vasen dargestellt.

Somit sind wenigstens zwei verschiedene Spielhaltungen beim antiken Aulos zu unterscheiden:

1. der einfache Dreilochgriff mit stützendem Kleinfinger,
2. der Vierlochgriff unter Einbeziehung des Daumens.

Ein Vierlochgriff ohne Benutzung des Daumens, jedoch mit Gebrauch des Kleinfingers ist selbstverständlich denkbar, läßt sich aber ikonographisch nicht eindeutig beweisen. Der Fünfllochgriff scheidet jedoch ohne jeden Zweifel aus.

Jetzt wird auch die Unsicherheit verständlich, mit der bereits die Schriftsteller der Spätantike der Grifflochfrage gegenüberstanden. So spricht der Scholast Acro von vier Grifflöchern, fügt aber hinzu: „*alii dicunt non plus quam tria*“, und der im zweiten nachchristlichen Jahrhundert schreibende Pollux erwähnt in seinem *Onomasticon* „*τέτταρα τρυπήματα*“. Da wir aber schon aus geometrischer Zeit Instrumente mit fünf frontalen Bohrlöchern kennen, so ist die Schallochbohrung für eine sehr frühe Zeit erwiesen.

Welcher Schluß läßt sich nun aus diesen Spielhaltungen ziehen? Die verschiedenen Griffstellungen sind nicht nur ein Anhalt für heterogene Spielpraktiken, sie sind auch ein Indiz für die gleichzeitige Existenz voneinander abweichender Aulostypen. Sie beweisen ferner, daß sich aus der Anzahl der Bohrlöcher kein Chronologikum gewinnen läßt; die Fesselstellung des Kleinfingers deutet schließlich darauf hin, daß es sich bei der griechischen Auletik um eine folkloristische Spielpraxis handelte. So wie es gelang, Spuren des antiken Reigens in den heutigen griechischen Volkstänzen zu entdecken, so müssen die Rudimente der antiken Aulosmusik dort gesucht werden, wo sich noch das Spiel auf gedoppelten Blasinstrumenten lebendig erhalten hat. Überall, wo wir ihnen begegnen, treffen wir auf ein Musizieren in parallelen Intervallen oder auf engstufiges Spiel über einem Bordungrund. Nicht anders kann die Musik der griechischen Aulosinstrumente geklungen haben.

Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß zwischen der antiken Aulospraxis und dem hochentwickelten theoretischen Musiksystem der griechischen Denker eine tiefe Kluft bestand. Schreibt doch bereits ein Kenner wie Aristoxenos, daß die Melodie nicht in den Auloi gründe, allein schon wegen ihrer verschiedenen Herstellungsarten, wegen der unterschiedlichen Handhabung und überhaupt ihrer besonderen Natur nach: *σχεδὸν δὴ φανερόν, ὅτι δι' οὐδεμίαν αἰτίαν εἰς τοὺς αὐλοὺς ἀνακτέον τὸ μέλος . . . καὶ κατὰ τὴν αὐλοποιίαν καὶ κατὰ τὴν χειρουργίαν καὶ κατὰ τὴν ἰδίαν φύσιν*⁷.

DAGMAR DROYSEN / HAMBURG

Die Darstellungen von Saiteninstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Instrumentenkunde

Die bisherigen Forschungen auf dem Gebiet der Instrumentenkunde haben für den Zeitraum des frühen und hohen Mittelalters noch immer nicht zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Der Mangel an erhaltenen Instrumenten aus dieser Epoche und die nur bescheidene Anzahl theoretischer Schriften, die über die damals gespielten Instrumente Auskunft geben, bringen die Versuche, den dunklen Fleck in der Instrumentengeschichte auszulöschen, stets wieder zum Scheitern. Zwar findet man in den zeitgenössischen Quellen eine Fülle von Instrumenten-

⁷ *Aristoxeni elementa harmonica*, ed. Rosetta da Rios 43, 15, Rom 1954.

namen, doch sind diese mit Sicherheit nicht einem bestimmten Typ zuzuordnen. Die Instrumentenbezeichnungen sind mehrdeutig; sie haben in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedliche Bedeutungen. Daher sind sie vage und nahezu unbrauchbar für die Klassifikation des tatsächlich vorhandenen Musikinstrumentariums.

Um einer Klärung näherzukommen, ist man somit auf die indirekten Quellen angewiesen. Immer wieder sind Instrumente in Plastik, Glas- oder Wandmalerei dargestellt worden — im größten Umfang aber in der Buchmalerei. Sie enthält einen reichen Bestand an geeigneten Darstellungen, die im Gegensatz zu den anderen Kunstgattungen meist gut erhalten sind. Die liturgischen Handschriften des Mittelalters bilden die bedeutendste und am besten ausgestattete Gruppe illuminierter Bücher. Instrumentendarstellungen finden sich vor allem in Bibelhandschriften, Psaltern und Psalterkommentaren, Brevieren, Stundenbüchern und Apokalypsenhandschriften. Im hohen Mittelalter kommen dazu noch Historienbibeln, Bestiare und vereinzelt auch Liederhandschriften als profane Bücher.

Die nähere Untersuchung zeigt, daß Instrumentendarstellungen meist in einem bestimmten thematischen Zusammenhang stehen. Sie sind bevorzugt mit der Gestalt des David verbunden, vereinzelt aber auch mit anderen Situationsschilderungen aus dem Alten, seltener aus dem Neuen Testament. Allgemein findet man Instrumente in solchen Szenen dargestellt, in denen sie namentlich erwähnt werden oder in denen zumindest vom Musizieren die Rede ist. Doch lassen sich keine eindeutigen Beziehungen zwischen dem Namen und dem dargestellten Instrument herstellen.

Während die Instrumentendarstellungen zur Apokalypse an den textlichen Zusammenhang gebunden bleiben, werden alttestamentarische Themen herausgelöst und zum Schema standardisiert. Sie dienen dann vornehmlich zur Ausschmückung des Psalmtexts. Trotz offensichtlicher Schematisierung solcher Bildszenen ändern sich die dargestellten Instrumente. Mit großer Vorsicht könnte man damit auf das jeweils wirksame musikalische Leitbild schließen. Eine Wertung der Instrumentendarstellungen ist indessen nur dann möglich, wenn die Bedingungen berücksichtigt werden, unter denen die Buchmalerei entstanden ist.

Aus der vorkarolingischen Epoche sind nur wenige Miniaturen mit Instrumentendarstellungen überliefert. Obwohl die Beispiele auf Vorbilder der spätrömischen Schule zurückgehen, lehnen sich die Instrumente vermutlich an zeitgenössische Vorbilder an. Sie sind jedoch nur als Darstellung, als Attribut „Instrument“ zu werten, nicht aber als Abbildung¹.

Mit dem Ende des 8. Jahrhunderts entstehen die großen Malschulen der karolingischen Epoche mit ihren Schwerpunkten im Nordosten des heutigen Frankreich. Man greift auf frühchristlich-östliche oder spätantike Vorbilder zurück, seltener auf die viel näher liegenden der fränkischen und insularen Handschriften der vorangegangenen Epoche. Zu unterscheiden sind zwei Gruppen, von denen die erste die großen, im Auftrag der Könige entstandenen Prachthandschriften umfaßt². Die hier dargestellten Instrumente dürften nach einer Vorlage kopiert sein, nicht aber auf zeitgenössische Modelle zurückgehen. In einem gewissen Gegensatz stehen hierzu die Darstellungen der zweiten Gruppe — so die quasi expressionistischen Federzeichnungen, wie sie aus dem Utrechtpsalter bekannt sind. Diese für den Klostergebrauch illuminierten Handschriften scheinen sich wenigstens teilweise dem lebenden Instrumentarium zu nähern. Doch auch sie wollen nicht die Wirklichkeit nachahmen, sondern stellen nur ein Attribut dar, das der Charakterisierung der betreffenden Person dient.

Um die Mitte des 10. Jahrhunderts erlebt die Buchmalerei eine neue Blütezeit. Sie greift auf fast alle europäischen Länder über — immer noch unter dem Einfluß der karolingischen Technik: weiterhin werden spätantike und byzantinische Vorbilder teilweise kopiert oder ge-

¹ London, B. M., Cott. MS Vesp. A I, f. 30v.

² Paris, B. N., MS lat. 1, f. 215 v.

ringförmig modifiziert, daneben überwiegen aber Instrumentendarstellungen, die eine Verbindung zur Wirklichkeit ahnen lassen³. Die modifizierte karolingische Tradition lebt in Mittel- und Südfrankreich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts weiter⁴. Auch diese Darstellungen dürfen noch nicht als Abbildung eines zeitgenössischen Modells gewertet werden. Im Gegensatz dazu kommen die Beispiele aus den angelsächsischen Handschriften — vor allem in den Harfendarstellungen — einer natürlichen Wiedergabe wahrscheinlich sehr nahe⁵. Die spanischen Darstellungen des 10.—12. Jahrhunderts, wie wir sie aus den zahlreichen Beatuskommentaren und katalanischen Bibelillustrationen kennen, sind demgegenüber wirklichkeitsfremd. Sie bewahren ihren Symbolcharakter und sollen lediglich Vorstellungen, nicht aber Wahrnehmungen charakterisieren.

Mit dem 12. Jahrhundert wendet man sich mehr und mehr der realen Wirklichkeit zu. Damit wächst auch zugleich die Fähigkeit, den Gegenstand richtig darzustellen⁶. Diese Strömung, die sich in Mittel- und Westeuropa schnell ausbreitet, wird im Süden nur zögernd aufgenommen. Hier findet man noch im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts Darstellungen, die der alten Tradition verhaftet sind⁷.

Im 13. Jahrhundert wächst die Zahl der illuminierten Handschriften ins Unübersehbare. An die Stelle der großen Prachtbibeln des 12. Jahrhunderts treten jetzt Andachtsbücher kleineren Formats, die nicht mehr nur ausschließlich in Klöstern, sondern auch in kommerziell organisierten Laienwerkstätten entstehen. Neben Miniatur und Bildinitiale tritt nun die Randleiste mit figürlichen, häufig profanen Darstellungen. So zahlreich gerade diese Beispiele auch sein mögen, für instrumentenkundliche Betrachtungen müssen sie weitgehend ausscheiden, weil sie meist zu klein dargestellt oder ganz in den dekorativen Zusammenhang einbezogen sind. Allgemein wird im 13. Jahrhundert die Instrumentendarstellung so schematisch, daß wenige Beispiele genügen, um die Entwicklung aufzuzeigen⁸. Sie findet ihren Höhepunkt und gleichzeitigen Abschluß in den großen Psalterillustrationen der sogenannten ostenglischen Schule in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts⁹. Bis zu diesem Zeitpunkt bemühen sich die Illuminatoren um eine realistische Darstellung, eine naturgetreue Abbildung des Gegenständlichen wird aber in vollem Umfange erst mit der Hochgotik oder der Renaissance erreicht.

Ich habe versucht, mit wenigen Beispielen die geschichtliche Entwicklung der Instrumentendarstellungen in der Buchmalerei von den Anfängen bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts aufzuzeigen. Dabei ergaben sich zwei große Abschnitte:

Bis zum 12. Jahrhundert ist das Kunstschaffen von der Leitvorstellung — dem Symbol — beherrscht. Die dargestellten Instrumente sind nicht Nachahmungen, sondern Vorstellungsbilder eines konkreten Gegenstands. Sofern nicht Vorlagen aus einer früheren Epoche kopiert wurden, gingen die herrschenden Leitbilder zweifellos auf das zeitgenössische Instrument zurück, nur waren die konstruktiven Details gegenüber dem Typus ohne Belang.

Mit dem 12. Jahrhundert beginnt man, den Gegenstand nachzuahmen. Diese Entwicklung bahnt sich bereits im 11. Jahrhundert in den angelsächsischen Manuskripten an. Die Instrumente dieser Epoche sind teilweise bis ins Detail genau wiedergegeben, doch tritt diese fast naturgetreue Nachahmung in den Handschriften des 13. und frühen 14. Jahrhunderts zugunsten eines bloßen Schematismus wieder in den Hintergrund. Daher werden Einzelheiten für die instrumentenkundliche Forschung wieder fragwürdig.

³ München, Bayer. Staatsbibl., Clm 7355, f. 5v; Paris, B. N., MS lat. 11550, f. 7v.

⁴ London, B. M., Harl. MS 4951, ff. 295v und 297v; Paris, B. N., MS lat. 1118, ff. 104 und 110.

⁵ London, B. M., Cott. MS Claud. B IV, f. 9v; London, B. M., Cott. MS Tib. C VI, ff. 10 und 30v.

⁶ Dijon, Bibl. mun., MS 14, f. 13v; London, B. M., Harl. MS 2804, f. 3v; Moulins, Bibl. mun., MS 1, f. 215.

⁷ London, B. M., Add. MS 9350, f. 1.

⁸ Paris, B. N., MSS lat. 1023, f. 36v und 10434, f. 17.

⁹ London, B. M., Add. MS 42130, ff. 13 und 149.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Darstellungen in der mittelalterlichen Buchmalerei für die systematische Instrumentenkunde sehr unterschiedlichen Wert haben. Obwohl sie in den meisten Fällen nur einen stark eingeschränkten, wenn überhaupt vorhandenen Abbildungscharakter besitzen, lassen sie bei genauer Kenntnis der Traditionen und Prinzipien der einzelnen Malschulen anhand der Leitbilder gewisse Rückschlüsse auf das zeitgenössische Gebrauchsinstrumentarium zu.

JOHN HENRY VAN DER MEER / DEN HAAG – NÜRNBERG

Zur Geschichte des Klaviziteriums

„Clavicytherium. Ist forne spitzig / gleich wie ein Clavicymbalum, Allein daß das Corpus und Sangboden mit den Saiten gantz in die höhe gerichtet ist“, schreibt Michael Praetorius im *Syntagma Musicum*¹. Hier wird also das Klaviziterium dem Cembalo gleichgesetzt, nur mit dem Unterschied, daß der Kasten bei diesem waagrecht, bei jenem senkrecht ist. Bonanni², Adlung³, De Castillon⁴ und Hüllmandel⁵ betrachten ebenfalls das Klaviziterium als eine Abart des Cembalos; Bonanni spricht von „Cembalo verticale“ – wenn auch Bonannis Abbildung mit der Beschreibung im Texte nicht übereinstimmt, sondern aus Kircher übernommen wurde – und De Castillon redet von „Clavecin vertical“. Kircher⁶, sowie Bonanni, Adlung und Hüllmandel heben als Vorteil der senkrechten Instrumente hervor, daß „sie wenig Raum einnehmen, auch den Zimmern zur Zierde dienen“. Bonanni erwähnt noch, daß „il suono si propaga meglio“; aus der Praxis geht hervor, daß dieser klangliche Vorzug des Klaviziteriums tatsächlich besteht⁷. Die meisten erhaltenen Instrumente aus dem 17. und 18. Jh. sind solche senkrechten Cembalos⁸.

¹ M. Praetorius, *Syntagma musicum* II, Wolfenbüttel 1619, 66–67, Sciagraph. Col. XV.

² F. Bonanni, *Gabinetto armonico*, Roma 1723, 90.

³ J. Adlung, *Musica mechanica organoedi* II, Bln. 1768, 121–122.

⁴ De Castillon, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...*, Supplément 1776, Art. *Clavecin vertical*.

⁵ N. J. Hüllmandel, in Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie méthodique*; davon Framery-Ginguéné, *Musique*, Paris 1791, Art. *Clavecin*. Vgl. A. Schaeffner, in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Deuxième partie, Paris 1927, Art. *Le clavecin*, 2036–2060, S. 2054. R. Benton, Hüllmandel's article on the Clavecin in the „*Encyclopédie méthodique*“, in *The Galpin Society Journal* XV, 1962, 34–44.

⁶ A. Kircher, *Musurgia universalis* I, Romae 1650, 454 u. Iconismus V. Vgl. C. Krebs, *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, in *VfMw* VIII, 1892, 91–126, S. 111.

⁷ Vgl. C. Sachs, *Das Klavier*, Bln. 1923, 22. C. Sachs, *The history of musical instruments*, New York 1940, 342.

⁸ 1. Ein Instrument aus dem 17. Jh. in New Haven, Yale University Collection of Musical Instruments. W. Skinner, *The Belle Skinner collection of old musical instruments*, Holyoke, Mass., 1933, Nr. 8. 2. Ein italienisches Instrument aus dem 17. Jh. in Lpz., Musikinstrumenten-Sammlung der Karl-Marx-Universität. G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog, I. Band*, Köln 1910, Nr. 72. 3. Ein italienisches Instrument vom Ende des 17. Jh. in New York, Metropolitan Museum. A. J. Hipkins, *A description and history of the pianoforte and of the older keyboard stringed instruments*, London–New York 1896, 73. Crosby Brown Collection, *Catalogue of keyboard instruments in the...* New York 1903, Nr. 1224. Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations. *Catalogue of the...*, I. Europe, New York 1904, Nr. 1224. F. J. Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, 296–297. 4. Ein süd-niederländisches Instrument aus dem 17. Jh. in der Berliner Sammlung. C. Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Beschreibender Katalog*, Bln. 1922, Nr. 2239. 5. Ein vielleicht süd-niederländisches Instrument aus dem 17. Jh. in der Sammlung Dr. Ulrich Rück im Germanischen National-Museum in Nürnberg. J. Wörsching, *Die historischen Saitenklaviere und der moderne Clavichord- und Cembalo-Bau*, Mainz 1946, 56. 6. Ein Instrument aus dem 17. Jh. von Martinus Kaiser in der Sammlung