

Der Spielmann als Pfau

Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei

Thilo Hirsch

Wenn wir heute, im 21. Jahrhundert, Musik des Mittelalters hören, sind wir uns nur selten der Tatsache bewusst, dass die in der historischen Aufführungspraxis verwendeten Musikinstrumente meist auf der Basis von Bild- und Textquellen rekonstruiert wurden, da fast keine mittelalterlichen Originalinstrumente erhalten sind. Bei den als Vorlagen herangezogenen Bildquellen handelt es sich jedoch nicht um naturalistische Abbildungen realer Musikinstrumente, sondern um künstlerische Darstellungen, in denen häufig auch organologische Unstimmigkeiten sichtbar sind, die sich nicht auf den ersten Blick erklären lassen. So können beispielsweise Saiteninstrumente manchmal mit viel mehr Saiten dargestellt sein, als in den entsprechenden Textquellen beschrieben, oder die Saitenanzahl stimmt nicht mit der Zahl der Wirbel überein. Ein erster Erklärungsversuch lautet dann oft, dass dies wohl ›symbolisch‹ gemeint sei bzw. ein Unvermögen oder Desinteresse des Künstlers oder der Künstlerin vorliege.

An dieser Stelle ist es hilfreich, nochmals einen Schritt zurückzugehen – denn kann man wirklich davon ausgehen, dass der Zweck eines mittelalterlichen Bildes darin bestanden hätte, die enthaltenen Objekte (wie z. B. Musikinstrumente) zu rekonstruieren? Handelt es sich nicht viel eher um eine künstlerische Darstellung von Ideen der jeweiligen Zeit, deren Bezug zur ›Wirklichkeit‹ jedes Mal aufs Neue hinterfragt werden muss? In diesem Fall ist die Beweislast nämlich umgedreht. Statt zu urteilen, ob Elemente ›falsch‹ dargestellt sind, geht es vielmehr darum, zu ermitteln, welche Elemente mit welcher Wahrscheinlichkeit einen Bezug zur ›Realität‹ haben könnten.¹

Die Untersuchung musikalischer ›Realien‹ in Bildquellen ist ein Teilgebiet der Musikikonographie, die sich wiederum auf kunsthistorische Methoden wie z. B. das Dreistufen-Modell zur ikonographischen Analyse von Erwin Panofsky

1 James W. Mc Kinnon: »Musical Iconography: A Definition«, in: *RIDIM/RCMI Newsletter 2* (1977) 2, S. 15–18.

aus den 1930er Jahren stützt.² Dieses Modell, das sich hauptsächlich auf europäische gegenständliche Bildwerke mit starkem Textbezug anwenden lässt und auf die Untersuchung von Symbolik und Bedeutung fokussiert ist, wurde im Zuge neuer bildwissenschaftlicher Entwicklungen jedoch auch immer wieder kritisiert. In der Einleitung zur Neuausgabe von Panofskys *Studien zur Ikonologie der Renaissance* schreibt der Kunsthistoriker Jan Białostocki dazu:

»Panofsky und seine [...] Methode wurden bewundert, nachgeahmt – aber auch kritisiert. So sind verschiedene Vorbehalte formuliert worden, die auf die schwachen Punkte des Systems aufmerksam machen. Inzwischen hat die jüngere Forschung alle Schichten der Interpretation kritisch beleuchtet; allerdings wurden dabei Verbesserungsvorschläge nur selten gemacht. Die einen vermißten das Irrationale, die anderen das Ästhetische, man sprach von der Vorherrschaft des Wortes und fand einige wichtige Bereiche der Kunst, wie das Kunstgewerbe, ganz ausgespart. [...] Auch jene Kritiker, die [...] von den ›*iconological diminutions*‹ sprachen, durch die der Kunsthistoriker statt auf die Erforschung künstlerischer Probleme auf die Untersuchung von Symbolik und Bedeutung gelenkt werde, haben nie die tragende Bedeutung, die die wissenschaftliche Arbeit Panofskys besitzt, in Frage gestellt.«³

Inwieweit Panofskys Modell noch heute für die Musikikonographie und speziell für die Untersuchung von dargestellten Musikinstrumenten hilfreich sein kann, soll im Folgenden anhand einer mittelalterlichen Buchmalerei untersucht werden.

Voraussetzungen für eine ikonographische Analyse

»Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« lautet der Titel eines 1932 erschienenen Artikels des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, in dem er seine Methode zur Analyse von Bildquellen erstmals vorgestellt hat.⁴ Sein Interpretationsmodell beruht auf den drei aufeinander aufbauenden Schritten »vorikonographische Beschreibung«,

2 Tilman Seebass: »Musikikonographie«, in: *MGG Online* (2016), auf: www.mgg-online.com/mgg/stable/13378 (letzter Zugriff: 09.03.2021).

3 Jan Białostocki: »Studien zu Ikonologie« nach vierzig Jahren«, in: Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln: DuMont 1997 (2. Auflage), S. 7–16, hier S. 13f. Siehe hierzu auch Peter J. Schneemann: »Ikonologie, Ikonographie«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 204–214 und Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003, S. 7f.

4 Erwin Panofsky: »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, in: *Logos* 21 (1932), S. 103–119.

»ikonographische Analyse« und »ikonologische Interpretation«,⁵ von denen jedoch schon Panofsky selbst geschrieben hat, dass sie in der Praxis oft »zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozeß verschmelzen«.⁶

Da Panofskys Methode direkt beim *eikón* (griechisch für »Bild«) bzw. dem Bildinhalt ansetzt, ist es als Voraussetzung notwendig, zuerst eine sogenannte Gegenstandssicherung des Kunstwerks vorzunehmen. Diese umfasst die Recherchen zum Künstler oder zur Künstlerin, zur Datierung, zum Ort der Herstellung und dem aktuellen Aufbewahrungsort sowie die Erfassung der Angaben zur Gattung, zu den Materialien, den verwendeten Techniken und den Maßen des Kunstwerks. Auch technische Analysen (wie z. B. Infrarot-Reflektogramme und Röntgenaufnahmen) können im Zweifelsfall wichtig sein, um eventuelle spätere Veränderungen – durch den Künstler selbst oder durch Restaurierungen – zu untersuchen, da Letztere die Inhaltsdeutung wesentlich beeinflussen können. In seinem Artikel zur Gegenstandssicherung beschreibt Willibald Sauerländer dies folgendermaßen:

»Erst wenn ich den materiellen Befund eines historischen Kunstwerks als echt oder teilweise echt gesichert habe, kann ich dieses Kunstwerk deuten. Jede Deutung, die nicht auf einer gewissenhaften Sicherung des Befundes aufbaut, läuft Gefahr, Gefälschtes, Unehliches zum Ausgangspunkt unhaltbarer oder phantastischer Hypothesen zu machen.«⁷

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Inhaltsdeutung ist der Einbezug der medialen Eigenschaften des Kunstwerks. Dabei unterliegt jede Gattung ganz eigenen Gesetzen, die einen Einfluss auf den Malstil und die Darstellungsweise der verschiedenen Gegenstände und Ereignisse haben können. Genauso sollten die intermedialen Bezüge eines Kunstwerks von Anfang an berücksichtigt werden.⁸ Oft wird in der Musikikonographie nur ein Bildausschnitt betrachtet, teilweise sogar nur das jeweilige Musikinstrument. Dadurch besteht die Gefahr, dass

5 Die Dreiteilung (Triade) als idealtypisches Modell taucht schon in der antiken griechischen Philosophie auf und wird bis heute als Grundlage für zahlreiche epistemologische Modelle verwendet.

6 Für den vorliegenden Beitrag wurde folgende Version von Panofskys Artikel verwendet: Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln: DuMont 1997 (2. Auflage), S. 30–61, hier S. 40.

7 Willibald Sauerländer: »Die Gegenstandssicherung – allgemein«, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1986 (2. Auflage), S. 47–57, hier S. 48.

8 Zur Medientheorie und Intermedialität siehe beispielsweise Till A. Heilmann/Jens Schröter (Hg.): *Medien verstehen: Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg: Meson 2017 und Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1 Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

der Bezug des Ausschnitts zum Gesamtbild und darüber hinaus auch der intermediale Kontext nicht ausreichend berücksichtigt werden. So lässt sich beispielsweise eine Buchmalerei nur im Zusammenspiel von Bild und Text – sowohl im Hinblick auf die einzelne Seite wie auch auf das gesamte Buch – interpretieren, wobei die Beziehung von einer wörtlichen Textillustration über Allegorien bis hin zu grotesken ›Drollerien‹ und dekorativen Elementen reichen kann.

Die Silos-Apokalypse

Bei der Bildquelle, die hier als Beispiel herangezogen werden soll, handelt es sich um eine Buchmalerei in einer Abschrift des Apokalypsenkommentars des Beatus von Liébana (ca. 730–ca. 800), die zwischen 1091 und 1109 im nordspanischen Benediktiner-Kloster Santo Domingo de Silos angefertigt wurde. Diese sogenannte Silos-Apokalypse ist Teil einer umfangreichen mittelalterlichen Überlieferung von 29 erhaltenen illustrierten Beatus-Kommentaren, die alle zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert im Norden der Iberischen Halbinsel entstanden. Im Kolophon⁹ werden die beiden Schreiber Munnus und Dominicus sowie der Illustrator Petrus genannt,¹⁰ wobei die beiden Schreiber die Funktion hatten, den ca. 775 entstandenen Text des Beatus möglichst genau zu kopieren. Im Gegensatz dazu war die Funktion des Buchmalers eine ganz andere. Obwohl sich in den Buchmalereien der erhaltenen Silos-Apokalypsen verschiedene ikonographische Entwicklungslinien ausmachen lassen, wurden die Bilder nie kopiert, sondern immer wieder neu gestaltet. Der Illustrator Petrus ist deshalb, im Unterschied zu den beiden Schreibern, als eigenständiger ›Künstler‹ zu verstehen.

Die im Folgenden untersuchte Buchmalerei befindet sich auf Folio 86r der Silos-Apokalypse am unteren Ende der rechten Spalte und ist optisch durch die farbigen Majuskeln »Explicit [i]stori[a]«, die das Ende des vorhergehenden Bibel-Zitats anzeigen, das in diesem Fall aus dem vierten und fünften Kapitel der Johannesapokalypse¹¹ stammt, vom Text getrennt (Abbildungen 1 und 2).¹²

9 Nachschrift am Ende eines Buches, die ergänzende Angaben zu dessen Herstellung enthalten kann.

10 John Williams: *Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, hg. von Therese Martin, Amsterdam: Amsterdam University 2017, S. 112–115.

11 Die *Johannesapokalypse* oder *Offenbarung des Johannes* ist das letzte Buch des Neuen Testaments.

12 Die andeutungsweise sichtbaren konzentrischen Kreise auf der Seite gehören nicht zu diesem Bild, sondern zu einer durch das Pergament hindurchscheinenden Darstellung der Anbetung des Lamms durch die 24 Ältesten auf der Verso-Seite desselben Folios.



Abbildung 1 und 2: Petrus: Buchmalerei auf fol. 86r der Silos-Apokalypse, 1091/109 (378 x 235 mm), ganze Seite und Ausschnitt, London, British Library, Add MS 11695. © The British Library Board

Das Medium der Buchmalerei hat für die musikikonographische Analyse den großen Vorteil, dass – im Unterschied zur Ölmalerei – Pentimenti¹³ oder Restaurierungen der einzelnen Bilder eher selten sind. Im vorliegenden Fall sind keine späteren Veränderungen erkennbar.

I. Vorikonographische Beschreibung

Panofskys erster Interpretationsschritt, die vorikonographische Beschreibung, beschäftigt sich mit dem »primären oder natürlichen Sujet, das (A) tatsachenhaft und (B) ausdruckschaft die Welt der künstlerischen Motive bildet«. Voraussetzung dafür ist nur »praktische Erfahrung und Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen«. ¹⁴

13 Veränderungen und Korrekturen durch den Maler selbst.

14 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

(A) Tatsachenhaftes Sujet

Eine tatsächliche Beschreibung der oben gezeigten Buchmalerei könnte folgendermaßen lauten: Zu sehen sind zwei einander zugewandte, jeweils auf einem Bein stehende menschliche Figuren, die durch ihre Bärte als männlich charakterisiert sind. Beide tragen bunte Kleidung (mit Streifen und Punkten) und hohe Schuhe. Die rechte Figur hält in der einen Hand den Hals eines großen Vogels, der sich anhand seines Kopfschmucks als Pfau identifizieren lässt, und in der anderen, hoch erhobenen Hand ein gekrümmtes Messer. Auffallend ist, dass sowohl der gepunktete Pfauenschwanz und das gepunktete Gewand als auch der Vogelschnabel und der Mund der Figur ineinander überzugehen scheinen. Das Streifenmuster und die Farben der Pfauenflügel entsprechen wiederum dem Gewand der linken Figur. Diese stützt ein Saiteninstrument vertikal auf den linken Oberschenkel und streicht es mit einem im Obergriff gehaltenen, stark gekrümmten Bogen.

Die Spielhaltung, die morphologischen Eigenschaften und die Darstellungsweise des Instruments wurden schon von Werner Bachmann in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* von 1964 detailliert beschrieben:

»Ein Spielmann, der auf hohem Kothurn einherschreitet, spielt hier ein [...] Streichinstrument in der typisch orientalischen Haltung senkrecht vor seinem Körper. Es weist einen [...] schlanken Hals auf [...]. [...] eine rechtwinkelig zum Hals verlaufende Querleiste [nimmt] die fünf Wirbel auf. Ihrer Anzahl entsprechend sind auf dem elliptischen Korpus fünf Saiten dargestellt, von denen jedoch nur eine über den Hals des Instruments geführt wird. Bei der stilisierten Darstellungsweise der mozarabischen Kopisten der Beatus-Handschriften, die häufig die Vorder- und Seitenansicht der Gegenstände gleichzeitig wiederzugeben versuchten, ist es durchaus wahrscheinlich, daß die Querleiste mit den aufrechtstehenden Wirbeln als Querschnittzeichnung einer runden Wirbelplatte mit vorderständigen Sagittalwirbeln¹⁵ aufzufassen ist, während Hals und Korpus des Instruments in Frontalansicht gezeichnet wurden.«¹⁶

Mit der gleichzeitigen Wiedergabe von Vorder- und Seitenansicht ist bei Bachmann eine sogenannte aspektivische Darstellungsweise gemeint, wie sie auch aus der altägyptischen Malerei bekannt ist. Hier wurde oft der Oberkörper einer menschlichen Figur frontal, der Kopf hingegen 90 Grad um die Längsachse verdreht im Profil

15 Mit Sagittalwirbel [*sagitta*, lateinisch für: Pfeil] ist eine Wirbelausrichtung gemeint, bei der die Wirbel senkrecht zur Wirbelplatte stehen und direkt nach vorne weisen, wie der Pfeil auf einem zum Schuss gespannten Bogen.

16 Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1964, S. 40 f. Da Bachmann in seinem Text das Instrument mit einer anderen Darstellung vergleicht, wurden die entsprechenden Stellen ausgelassen und mit eckigen Klammern markiert.

dargestellt. Bachmann leitet daraus die Hypothese ab, dass eine solche Verdrehung auch um die Querachse möglich wäre, indem der Wirbelkasten nach hinten »geklappt« dargestellt sei. Was damit gemeint ist, soll Abbildung 3 verdeutlichen.¹⁷

Auf die seltsam »verdrehte« Darstellung der Greifhand des Spielers geht Bachmann hingegen gar nicht ein. Da der Daumen oberhalb der anderen Finger dargestellt ist, müsste eigentlich der Handrücken nach vorne weisen. Zudem greift die Hand nicht um den Instrumentenhals herum, sondern ist eindeutig davor positioniert. Dass es sich dabei sehr wahrscheinlich nicht um ein Unvermögen des Illustrators handelt, kann man an der rechten Figur erkennen, deren Griffhaltung um den Pfauenhals ganz realistisch¹⁸ dargestellt ist.

Bestimmte Begriffe bei Bachmann wie »Spielmann«, »Kothurn« und »orientalische Haltung« gehen schon über Panofskys Beschreibung der künstlerischen Motive hinaus, da sie eine weitergehende Interpretation beinhalten (s. u.). Dies zeigt, wie in der Praxis die verschiedenen Analyseschritte häufig miteinander verschmelzen. Zu einer vorikonographischen Beschreibung würde nur die reine Benennung gehören, für die allerdings laut Panofsky auch weitere Informationsquellen – beispielsweise für die Identifizierung eines Vogels als Pfau – herangezogen werden können:

»Natürlich ist es möglich, daß in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt sind. In solchen Fällen müssen wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solchen.«¹⁹

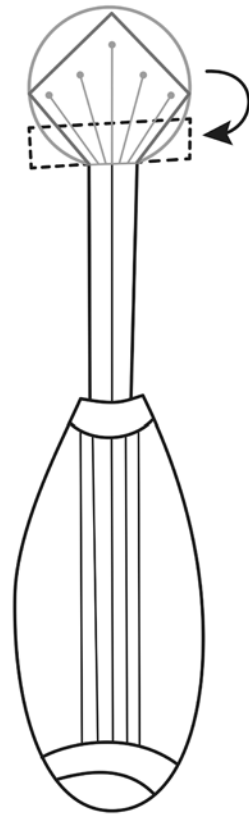


Abbildung 3: Bachmanns Hypothese zur Wirbelkastendarstellung. Grafik: Thilo Hirsch

17 Wie aus anderen Bildquellen ersichtlich, könnte es sich sowohl um eine runde als auch um eine trapezförmige Wirbelplatte handeln. Deswegen sind hier beide Möglichkeiten angedeutet.

18 Das Begriffspaar »realistisch/unrealistisch« wird im vorliegenden Artikel im generischen Sinne einer Nachahmung der Natur bzw. möglichen »Wirklichkeit« verwendet. Zu den je nach Zeitpunkt und Ort verschiedenen Bedeutungen der Begriffe »Realismus« und »Naturalismus« vgl. Boris Röhr: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus: Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim u. a.: Olms 2014 (2. Auflage).

19 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 35.

(B) Ausdruckshafte Sujet

Der von Panofsky »ausdruckshafte« genannte Teil der vorikonographischen Beschreibung soll durch »Einfühlung« erfasst werden, die Bestandteil der praktischen Erfahrung des Betrachtenden ist, so wie »jedermann [...] ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden« und Bewegungen als »Ereignisse« erkennen kann.²⁰

In der Beatus-Buchmalerei haben beide Figuren durch die nach unten gezogenen Mundwinkel einen ernsten, fast grimmigen Gesichtsausdruck, wobei sie sich mit großen Augen gegenseitig beobachten. Die rechte Figur wirkt durch das erhobene Messer beinahe bedrohlich, als ob sie beabsichtige, dem Pfau im nächsten Moment den Kopf abzuschlagen. Gleichzeitig entsteht durch die angehobenen Füße der beiden Figuren ein schreitender oder sogar tänzerischer Eindruck.

Kontrollprinzip Stilgeschichte

Als Kontrollprinzip für die vorikonographische Beschreibung nennt Panofsky die Stilgeschichte, als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden«. ²¹ Das von Panofsky zur Verdeutlichung herangezogene Beispiel der »schwebenden Gegenstände«²² lässt sich auch gut auf die Beatus-Buchmalerei übertragen. Nur aus dem Wissen heraus, dass es in der mittelalterlichen Buchmalerei häufig vorkommt, dass Gegenstände ohne Hintergrund bzw. eine Standfläche dargestellt sind, identifizieren wir die beiden Figuren nicht als im Raum schwebende magische Erscheinungen, sondern als auf einem imaginären Boden stehende oder sogar tanzende menschliche Wesen.

In Bezug auf das dargestellte Streichinstrument hatte Bachmann versucht, die auf den ersten Blick unrealistisch erscheinende Querleiste am oberen Ende des Halses als nach hinten umgeklappte Wirbelplatte zu interpretieren. Die von ihm zur Begründung herangezogene aspektivische Darstellungsweise wurde zwar vom 11. bis ins 17. Jahrhundert häufig für die Darstellung von Streichinstrumenten verwendet, um beispielsweise gleichzeitig den frontalen Deckenumriss und eine Seitenansicht des Wirbelkastens zeigen zu können. Für eine gleichzeitige Vorder- und Querschnittsansicht, wie sie Bachmann für das Instrument in der Beatus-Buchmalerei annimmt, ist hingegen kein weiteres Beispiel bekannt. Die Stilgeschichte würde hier demnach eher gegen Bachmanns Interpretation sprechen.

²⁰ Ebd., S. 32 und 35.

²¹ Ebd., S. 41.

²² Ebd., S. 36.

Für andere Elemente des Instruments bzw. der Spielhaltung, wie die eindeutig unrealistische unterschiedliche Saitenanzahl über der Decke resp. dem Hals und die seltsam »verdrehte«, vor dem Instrument dargestellte Greifhand, finden sich mehrere ähnliche Belege in den erhaltenen illustrierten Beatus-Manuskripten²³ und anderen Bildquellen (siehe z. B. Abbildung 8). Deswegen ist anzunehmen, dass diese Elemente dem Zeitstil entsprechen.

II. Ikonographische Analyse

Der zweite Interpretationsschritt wurde von Panofsky als »ikonographische Analyse« bezeichnet. Es handelt sich dabei um die Identifizierung des »konventionalen Sujets«, d. h. eines Sujets, das einer bestimmten Konvention entspricht. Voraussetzung dafür ist die »Kenntnis literarischer Quellen und die Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen«.²⁴

Bachmann hatte die linke Figur der Beatus-Buchmalerei schon als »Spielmann, der auf hohem Kothurn einherschreitet«²⁵ beschrieben. Obwohl er dies nicht weiter erläutert, ist seine Interpretation aus der Verbindung der Elemente »Spiel eines Musikinstruments«, »hohe Bühnenschuhe« und »schreitende (bzw. tänzerische) Bewegung« gut nachvollziehbar. Die von Bachmann genannte »typisch orientalische Haltung« bezeichnet eine Spielhaltung, bei der das Instrument vertikal mit dem unteren Ende auf den Oberschenkel gestützt wird. Da diese Spielhaltung durch mehrere Bildquellen aus dem arabisch-islamischen Raum für das gestrichene Saiteninstrument *rabāb* belegt ist²⁶ und die Silos-Apokalypse zu den Beatus-Manuskripten mit mozarabischen Einflüssen gezählt wird, erscheint diese Deutung schlüssig.²⁷

23 Eine weitere Darstellung eines Streichinstruments mit abweichender Saitenanzahl über der Decke resp. dem Griffbrett findet sich beispielsweise auch im sogenannten Vitrina 14-1 Beatus (Mitte 10. Jahrhundert), fol. 130r, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr/14/1.

24 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

25 Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, S. 40.

26 Siehe hierzu beispielsweise die Streichinstrumentendarstellungen aus dem 12. Jahrhundert in der Cappella Palatina in Palermo. Ernst J. Crube/Jeremy Johns: *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*, London: Saffron Books 2005, S. 128–130 und Abbildungen auf S. 52, 55, 70.

27 Mozaraber nannte man in Spanien im Mittelalter Christen, die unter den arabischen Herrschern deren Sitten, Sprache und auch arabische Namen angenommen hatten. In seiner Studie zu den illustrierten Beatus-Manuskripten nennt John Willams folgende mozarabische Stilelemente in der Silos-Apokalypse: »banded backgrounds and the rejection of the illusion of depth and corporeality«. Williams: *Visions of the End in Medieval Spain*, S. 112.

Doch wie sieht es mit dem gesamten Sujet aus, das im Katalog der British Library als »Two jugglers« bezeichnet ist?²⁸ Aus Spanien ist im 13. Jahrhundert der Begriff »joglar« für Spielleute, Jongleur*innen und Gaukler*innen überliefert.²⁹ Wie schon oben erwähnt, kann man bei einer Buchmalerei eigentlich davon ausgehen, dass zwischen Text und Bild eine intermediale Verbindung besteht. Doch weder im Text der Johannesapokalypse noch im Kommentar des Beatus von Liébana werden »joglar« oder Ähnliches erwähnt, und auch sonst ist mir keine Textquelle bekannt, die bei der Identifizierung des Gesamtsujets »Spielmann mit Musikinstrument und Gaukler mit Pfau und Schwert« weiterhelfen könnte. Zum Vergleich könnten allenfalls weitere Bildquellen herangezogen werden. Hier finden sich zwar einige mittelalterliche Darstellungen von Spielmännern und Jongleuren, jedoch stimmen weder deren Attribute noch der Kontext überein.³⁰ So sieht man beispielsweise im sogenannten Tiberius-Psalter aus dem 11.–12. Jahrhundert³¹ eine mit Messern und Bällen jonglierende Figur neben einem Spielmann mit einer birnenförmigen Fidel. Dabei handelt es sich allerdings um zwei Musiker König Davids, die über ihren Köpfen namentlich mit »Ethan« und »Idithun« bezeichnet sind (Abbildung 4).³² Auch eine Buchmalerei mit zwei Spielmännern (mit einer birnenförmigen Fidel und einem nicht eindeutig identifizierbaren Blasinstrument) im sogenannten Tropar von Nevers aus dem 11. Jahrhundert³³ hilft hier nicht weiter, da sie als Illustration der dabeistehenden Sentenz »consonancia – cuncta musica« (»Der Zusammenklang ist der Inbegriff der Musik«) dient (Abbildung 5).³⁴

28 British Library: »Add MS 11695 [fol. 86r]« (s. a.), auf: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11695_fo86r (letzter Zugriff: 30.08.2022).

29 Im deutschsprachigen Bereich wurde um 1200 hingegen häufig die Bezeichnung »spilman« verwendet. Siehe Achim Diehr: *Literatur und Musik im Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 24–32.

30 Zur Musikikonographie der mittelalterlichen Spielleute siehe auch Reinhold Hammerstein: *Diabolus in Musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München: Francke 1974, S. 50–61.

31 London, British Library, Cotton MS Tiberius C VI, fol. 30v, auf: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Tiberius_C_VI (letzter Zugriff: 28.02.2021).

32 Ethan und Idithun gehörten zu den Musikern und Sängern König Davids und werden im Alten Testament mehrfach genannt. Miriam von Nordheim-Diehl: Art. »Jeduthun«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (2010), auf: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/22259> (letzter Zugriff: 28.02.2021).

33 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 9449, fol. 34v, auf: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422992k> (letzter Zugriff: 16.06.2020).

34 Siehe Andreas Holschneider: »Consonancia – cuncta musica: Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers, Codex Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 9449«, in: *Die Musikforschung* 22 (1969) 2, S. 186–189. Deutsche Übersetzung: A. Holschneider.



Abbildung 4: Anonymus: König David und seine Musiker (11.–12. Jahrhundert), Tiberius-Psalter, fol. 30v (Ausschnitt), London, British Library, Cotton MS Tiberius C VI. © The British Library Board



Abbildung 5: Anonymus: Zwei Spielmänner als Allegorie der Konsonanz (um 1060), Tropar von Nevers, fol. 34v (Ausschnitt), Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 9449. Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Nachdem sich das Gesamtsujet der fraglichen Beatus-Buchmalerei weder über Text- noch über weitere Bildquellen identifizieren lässt, bleibt nur noch die Möglichkeit, es mit den Einzelementen zu versuchen.

Der Apokalypsenkommentar des Beatus von Liébana ist so aufgebaut, dass immer zuerst ein Ausschnitt aus der Johannesapokalypse zitiert wird und danach der Kommentar des Beatus folgt. Direkt vor der hier besprochenen Buchmalerei steht ein Text aus dem vierten und fünften Kapitel der Johannesapokalypse, in dem von den vier vieläugigen geflügelten Tierwesen und der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten die Rede ist.³⁵ Welche Verbindung könnte dieses Bibelzitat zu den beiden Spielern haben?

Eine Assoziation, die sich hier ergeben könnte, basiert auf den im Bibeltext erwähnten vieläugigen geflügelten Tierwesen, da ja auch der Spielmann rechts mit dem Pfau ein solches in der Hand hält. Aber welche Bedeutung hatte der Pfau im Mittelalter? Im *Physiologus*, einer vom zweiten bis zum vierten Jahrhundert entstandenen anonymen Sammlung von Texten zur Tiersymbolik, wird der Pfau folgendermaßen charakterisiert:

»Der Pfau nämlich ist ein sehr hübscher Vogel vor allen Vögeln des Himmels. Dieser Pfau hat sehr schöne Farben und prächtige Flügel, spaziert hierhin und dorthin, hat Freude an seinem Aussehen, schüttelt sein Gefieder, macht ein Rad und be-

35 Beato de Liébana: *Obras completas y complementarias*, hg. von Joaquin Gonzalez Echegaray/Alber-to del Campo/Leslie G. Freeman, Madrid: Bibliotheca de Autores Cristianos 2004, S. 284–286.

trachtet sich wohlgefällig. Doch wenn er nach seinen Füßen sieht, schreit er wild und klagend auf, denn seine Füße passen nicht zu seiner sonstigen Gestalt.«³⁶

Wie schon in der vorikonographischen Beschreibung der Buchmalerei erwähnt, scheinen der Pfau und sein Träger über das gepunktete Gewand und den in den Mund reichenden Schnabel miteinander verbunden zu sein. So könnte sich daraus folgende Interpretation ergeben: Wie der eitle Pfau ist auch der Gaukler farbenprächtig gekleidet und schreitet stolz herum.

Bei der Erwähnung der Pfauenfüße im *Physiologus* fällt allerdings noch ein weiteres Detail der Buchmalerei ins Auge, das man bis dahin vielleicht für eine bunte Verzierung gehalten hatte: Das Muster im rechten Schuh des musizierenden Spielmanns ließe sich auch als rote Vogelkrallen interpretieren. Der Spielmann würde demnach – über die Ähnlichkeit des Musters seiner Kleidung mit den Pfauenflügeln hinaus – die Eigenschaften des Pfaus buchstäblich »verkörpern«.³⁷

Auch das drohend erhobene gekrümmte Messer der rechten Figur könnte einen Pfauen-Bezug haben, wenn man die antike Mythologie einbezieht. So findet sich in den *Metamorphosen* Ovids die Geschichte des hundertäugigen Riesen Argus,³⁸ dem Merkur mit einem krummen Schwert den Kopf abschlug. Daraufhin übertrug die Göttin Juno die hundert Augen des Argus auf die Federn ihres Pfaus.³⁹

Über das Thema der Vieläugigkeit bzw. des Pfaus hätten wir somit schon ikonographische Interpretationsmöglichkeiten für mehrere Einzelsujets gefunden. Doch was hat es mit dem Streichinstrument des linken Spielmanns auf sich? Steht es für die wilden und klagenden Schreie des Pfaus, wenn er seine Füße erblickt?

Im oben erwähnten Text der Johannesapokalypse werden als einzige Saiteninstrumente die »citharas« der 24 Ältesten genannt. Da sich im selben Manuskript, auf der Verso-Seite des Folios mit den beiden Spielmännern, eine Darstellung der Anbetung des Lamms durch die 24 Ältesten findet, liegt es nahe, deren »citharas« mit dem Streichinstrument des Spielmanns zu vergleichen (Abbildung 6 und 7).

36 *Physiologus*, übers. u. hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018, S. 97. Eine weitere antike Geschichte zur Eitelkeit des Pfaus findet sich bei Phaëdrus. Hier beklagt sich der Pfau bei Juno, dass seine Stimme nicht so schön sei wie diejenige der Nachtigall und er deswegen oft ausgelacht werde. Phaëdrus: *Fabeln*, hg. von Eberhard Oberg, Berlin: Akademie 2011, S. 103 (Lib. III, Nr. 18).

37 Die kleinen »Verzierungen« am Instrument des Spielmanns (an den Ecken des Wirbel-Querbalpens und am Halsansatz) sind den einzelnen Federn des Pfauen-Kopfschmucks sehr ähnlich und könnten als weitere Anspielung auf das Pfauen-Thema interpretiert werden.

38 Daher stammt der Begriff *Argusaugen*.

39 Ovid: *Metamorphosen*, übers. von Erich Rösch, München: dtv 1997, S. 48.



Abbildung 6: Petrus, Spielmann mit Streichinstrument, fol. 86r der Silos-Apokalypse, Ausschnitt. © The British Library Board



Abbildung 7: Petrus, Ältester mit »cithara«, fol. 86v der Silos-Apokalypse, Ausschnitt. © The British Library Board

Abgesehen davon, dass die »citharas« der Ältesten nicht gestrichen, sondern gezupft werden (verdeutlicht durch den übergroß dargestellten Zeigefinger) und über der Decke nur drei statt fünf Saiten aufweisen, sind die Übereinstimmungen auffallend: Beide Instrumente werden annähernd senkrecht vor dem Körper gehalten, wobei die Greifhände bei beiden Spielern seltsam »verdreht« dargestellt sind.⁴⁰ Sowohl die Instrumentengröße als auch die ovale Korpusform und der deutlich abgesetzte Hals sind sehr ähnlich. Über dem Griffbrett ist jeweils nur eine Saite sichtbar und am oberen Instrumentenende stecken die Wirbel in einem T-förmigen Querbalken.

Wie oben gezeigt, hatte Bachmann in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* diesen T-förmigen Querbalken als aspektivisch »umgeklappte« Wirbelplatte interpretiert, wofür sich allerdings stilgeschichtlich keine weiteren Belege

40 Bei dem Ältesten sind der Daumen vor dem Hals und die restlichen Finger dahinter gezeichnet, was den Eindruck eines Herumgreifens erweckt. Andererseits wäre es spieltechnisch viel logischer, wenn sich der Daumen hinter dem Hals und die anderen Finger davor befänden, um die Saite abgreifen zu können. Wie beim Spielmann ist auch hier der Daumen oberhalb der restlichen Finger dargestellt, was anatomisch eigentlich zur Folge hätte, dass der Handrücken (und nicht die Handinnenfläche) nach vorne weist.

finden lassen. Im Gegensatz dazu erscheint mir eine andere, in der Literatur meines Wissens bisher nicht erwähnte Hypothese, die auf der für die Buchmalerei typischen intermedialen Verbindung von Bild und Text beruht, viel wahrscheinlicher.

Neben der Erwähnung der »cithara« im Bibeltext findet sich nämlich im Apokalypsenkommentar des Beatus von Liébana noch folgender Hinweis: »Die Cithara hat nämlich eine über ein Holz gespannte Saite. Das Holz steht für das Kreuz.«⁴¹ Die erste Hälfte dieses Zitats bietet eine einleuchtende Erklärung dafür, warum in den oben gezeigten Beatus-Buchmalereien die »citharas« jeweils nur mit *einer* über den Hals gespannten Saite dargestellt sind. Wenn man darüber hinaus das »Holz« im Sinne von Hals und Querbalken auffasst, ergibt sich auch hier eine neue Interpretation: Es handelt sich eben nicht um eine realistische aspektivische Darstellung einer Saitenbefestigung, sondern um ein in der christlichen Ikonographie häufig anzutreffendes T-förmiges sogenanntes Antoniuskreuz.⁴²

Kontrollprinzip Typengeschichte

Nach Panofsky ist nicht nur für die vorikonographische Beschreibung, sondern auch für die ikonographische Analyse ein Kontrollprinzip notwendig, das er als »Typengeschichte« bezeichnet. Er definiert diese als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden«.⁴³ Allerdings lassen sich Analyse und Kontrollprinzip in diesem Interpretationsschritt kaum mehr voneinander trennen, da dieser ja auf dem Vergleich der dargestellten Sujets mit weiteren Quellen beruht, die dann meist direkt besprochen werden. Man könnte das Kontrollprinzip aber auch so verstehen, dass hier noch zusätzliche Vergleichsquellen herangezogen werden sollten, um die Analyseresultate abzusichern.

In Bezug auf das Sujet des »Pfaus« sind zwar zahlreiche Darstellungen des Tiers an sich bekannt, jedoch nicht in Verbindung mit einem Spielmann oder Gaukler.⁴⁴ Als weiteres Vergleichsbeispiel für das »cithara«-Sujet könnte man eventuell noch ein Kapitell aus der Kathedrale von Jaca aus dem späten 11. Jahrhundert heran-

41 Beato de Liébana: *Obras completas*, 2004, S. 502: »Cithara enim corda extensa in ligno est. Per lignum cruz intelligitur.« (Übersetzung: Thilo Hirsch).

42 Als weiteres »Kreuz-Element« könnte man den die Saiten »kreuzenden« Streichbogen des Spielmanns mit seinen auf das Bogenholz gespannten Haaren auslegen.

43 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

44 Siehe hierzu Rosario Álvarez Martínez: »Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors' Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerías in Santiago de Compostela, and San Isidoro de León«, in: *Music in Art* 27 (2002) 1/2, S. 16–27 und Tilman Seebass: *Musikdarstellungen und Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, Bern: Francke 1973, Textband, S. 146–150.

ziehen (Abbildung 8). Hier ist es zwar kein Spielmann, sondern König David, der ein annähernd senkrecht auf das linke Bein gestütztes Streichinstrument spielt. Auffallend ist jedoch, dass auch an dieser Skulptur die »cithara« mit nur einer Saite über dem Hals und drei Saiten über der Decke dargestellt ist.



Abbildung 8: Meister von Jaca, Kapitell des Königs David (um 1085), Ausschnitt, Jaca, Museo Diocesano. Foto: el Viaje de la Libélula/Guadalupe Ferrández

III. Ikonologische Interpretation

Den dritten Interpretationsschritt nennt Panofsky »ikonographische Interpretation im tieferen Sinne« bzw. »ikonologische Interpretation«. Hier geht es um die »eigentliche Bedeutung oder den Gehalt, der die Welt »symbolischer« Werte bildet«. Voraussetzung dafür ist eine »synthetische Intuition«, die eine »Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, geprägt durch persönliche Psychologie und »Weltanschauung« erfordert.⁴⁵

Im Unterschied zu den beiden vorhergehenden Analyseschritten ist Panofskys Erklärung hier nicht ganz eindeutig, da er einerseits schreibt, dass die für diesen Schritt erforderliche synthetische Intuition »in einem begabten Laien besser entwickelt sein kann als in einem belesenen Gelehrten«, andererseits aber dafür eine größtmögliche interdisziplinäre Kenntnis von »Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen«, notwendig ist.⁴⁶

Für die Buchmalerei mit den zwei Spielmännern konnte im zweiten Interpretationsschritt, der ikonographischen Analyse, noch kein übergeordnetes Gesamt-

45 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

46 Ebd., S. 40. In ihrem Buch *Ikonographie und Ikonologie* von 2004 ergänzt Gabriele Kopp-Schmidt die für die ikonologische Analyse heranzuziehenden Themenbereiche, indem sie sich auf den Kunsthistoriker Aby Warburg beruft, dessen Arbeiten die Basis von Panofskys Methode bilden: »Er [Warburg] schlägt vor, über die bislang benutzten »klassischen« Texte und Dokumente hinaus zu allen Randgebieten, auch den nicht-wissenschaftlichen wie Astrologie, Aberglaube, Alchemie, Brauchtum etc. vorzustoßen und sie nutzbar zu machen.« In einer tabellarischen Übersicht werden zusätzlich noch »Festwesen« und »Magie« genannt. Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie*, Köln: Deubner 2004, S. 56 und 60.

sujet identifiziert werden. Durch die herangezogenen Textquellen war es jedoch möglich, die beiden Einzelsujets ›Pfau‹ und ›cithara‹ schlüssig zu interpretieren. Glücklicherweise muss man die Dokumentensuche für eine ikonologische Interpretation im vorliegenden Fall gar nicht so sehr ausweiten, da in den schon oben genannten Textquellen jeweils auch der symbolische Wert besprochen wird. So findet sich im *Physiologus* die folgende christliche Deutung des Tiersymbols ›Pfau‹:

»Auch du also, Christenmensch, wenn du deine Bestimmung ansiehst und das Gute, das Gott dir verlieh, freue dich und sei glücklich und stolz in deiner Seele. Blickst du aber auf deine Füße, das sind deine Sünden, schreie und klage zu Gott und hasse dein Unrecht wie auch der Pfau seine Füße, damit du gerecht vor dem Bräutigam erscheinst.«⁴⁷

Der Pfau steht demnach in seiner Eitelkeit als Symbol für die menschlichen Sünden, die ein guter Christ ›hassen‹ sollte, um am Tag des Jüngsten Gerichts (Apokalypse) ›gerecht‹ vor Jesus Christus, den Bräutigam, zu treten.⁴⁸ Wie bereits dargelegt, ist der Pfau über verschiedene Elemente wie die Kleidung, die Schnabel-Mund-Überlappung und die Vogelkrallen im Schuh mit den beiden Spielmännern verbunden, die demnach als zwei Sünder interpretiert werden könnten.

Zur christlichen Symbolik der ›cithara‹ schreibt Beatus von Liébana in seinem Kommentar zur Anbetung des Lamms durch die 24 Ältesten: »Denn die cithara, mit ihrer über ein Holz gespannten Saite, steht für das ans Kreuz geschlagene Fleisch Christi.«⁴⁹ Da Christus zur Vergebung der Sünden ans Kreuz geschlagen wurde, ergibt sich daraus eine ikonologische Deutungsmöglichkeit für das Gesamtsujet: Die zwei Spielmänner bzw. die zwei Sünder könnten als Allegorie für das Alte und das Neue Testament stehen, wobei die rechte Figur mit dem krummen Messer die alttestamentarische Bestrafung der Sünden repräsentiert und die linke Figur mit der ›cithara‹ deren Vergebung durch den ans Kreuz geschlagenen Jesus.

47 *Physiologus*, übers. u. hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018, S. 97.

48 Siehe auch Joachim Kramer: »Pfau«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. B.: Herder 1994, Bd. 3, Sp. 409–411. Neben der Bedeutung des Pfau als Symbols der Laster (Eitelkeit und Hochmut) wird hier noch der Pfau in der Ikonographie der römischen Antike (als Attribut der Juno und der Apotheose) sowie der Pfau in Paradiesdarstellungen als Symbol der Vermittlung ewigen Lebens genannt.

49 Beato de Liébana: *Obras completas*, 2004, S. 334: »Cithara enim chorda in ligno extensa significat carnem Christi passionis ligno coniunctam« (Übersetzung: T. Hirsch). Es handelt sich dabei um eine Übernahme aus dem Apokalypsenkommentar des Augustinus (354–430). Augustinus: *Expositio In Apocalypsim Beati Joanni*, Homilia IV, auf: https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430,_Augustinus,_Expositio_In_Apocalypsim_Beati_Joanni,_MLT.pdf (letzter Zugriff: 28.03.2021).

Diese Hypothese wird noch durch weitere Details unterstützt. Da wäre zuerst die verdreht dargestellte Greifhand des Spielmanns zu nennen, die mit dem Handrücken auf dem Hals liegt. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Allusion auf die ans Kreuz genagelten Hände Christi.⁵⁰ Auch die bisher ungeklärte Frage der Saitenanzahl der »cithara«, wie sie in Abbildung 6 und 7 dargestellt ist, weist in dieselbe Richtung. Obwohl eine zahlensymbolische Interpretation immer nur mit Vorsicht erfolgen sollte, könnte die mittlere Decken-Saite – wie auch die einzelne Saite über dem Hals – jeweils symbolisch für Christus stehen. Die vier zusätzlichen Saiten auf der Decke der »cithara« des Spielmanns (Abbildung 6) stünden dann für die vier vieläugigen geflügelten Tierwesen, die wiederum die vier Evangelisten des Neuen Testaments symbolisieren. Bei der »cithara« des Ältesten (Abbildung 7) könnten die zwei zusätzlichen Saiten hingegen Gottvater und den Heiligen Geist symbolisieren und würden zusammen mit der für Christus stehenden mittleren Saite auf die Trinität verweisen.⁵¹

Kontrollprinzip Symbolgeschichte

Das Kontrollprinzip für den letzten Interpretationsschritt nennt Panofsky die »Geschichte kultureller Symptome oder ›Symbole‹ allgemein«. Er erklärt es als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden.«⁵² Um die ikonologische Interpretation eines einzelnen Kunstwerks zu überprüfen, ist es demnach notwendig, zu hinterfragen, ob es ein übergeordnetes »kulturelles Symptom« gibt, das die Interpretation unterstützt.

Im Fall der hier untersuchten Buchmalerei könnte dieses übergeordnete kulturelle Symptom die sogenannte Typologie sein. Diese bezeichnet eine seit frühchristlicher Zeit bestehende Auslegungstradition der Bibel, die versucht, Bezüge zwischen Personen oder Ereignissen aus dem Alten Testament (und teilweise auch der antiken Mythologie) und dem Neuen Testament herzustellen.⁵³ Genau dies ist bei der Buchmalerei mit den beiden Spielmännern der Fall, da hier Elemente aus

50 Da die Greifhand des Ältesten auf fol. 86v der Silos-Apokalypse (s. o.) zwar auch verdreht, jedoch teilweise hinter dem Hals dargestellt ist, bleibt diese Hypothese eher unsicher.

51 Siehe hierzu Ursula Großmann: »Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters«, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 76 (1954) 1, S. 19–54 und Antonio Baldassarre: »Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography«, in: *Music in Art* 25 (2000) 1/2, S. 33–38, hier S. 36.

52 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

53 Zur Typologie siehe Joachim Vette: »Bibelauslegung, christliche«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (2007), auf: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/40706> (letzter Zugriff: 25.03.2021).

der antiken Mythologie (Pfau), Altem Testament (Bestrafung der Sünden) und Neuem Testament (Kreuzigung, Vergebung der Sünden) miteinander verknüpft sind. Es handelt sich demnach nicht um einen weltlichen dekorativen Einschub in die Beatus-Apokalypse, sondern um einen gut durchdachten Bildkommentar, dessen Sinn durch die Betrachtenden erst entschlüsselt werden muss.⁵⁴

Fazit

Wie in diesem Artikel gezeigt werden konnte, bietet Panofskys Dreistufen-Modell mit seinen klar definierten Analyseschritten und den dazugehörigen Kontrollprinzipien nach wie vor einen guten methodischen Ansatz für eine musikikonographische Interpretation. Die in den neueren Bildwissenschaften kritisierte Beschränkung auf gegenständliche europäische Bildquellen mit starkem Textbezug ist hier kein Nachteil, da sich die Musikikonographie häufig mit genau diesem Quellentypus beschäftigt. Als weiterer Kritikpunkt an Panofskys Methode wird deren Konzentration auf den ›symbolischen Wert‹ des Bildinhalts genannt. Insbesondere für die Organologie, die sich mit den baulichen Details der Musikinstrumente beschäftigt, ist es jedoch unabdingbar, sich mit dem ›Symbolcharakter‹ bzw. dem ›Realitätsgehalt‹ einer Bildquelle auseinanderzusetzen. Ganz konkret konnte im oben gezeigten Beispiel der »cithara« des linken Spielmanns durch die ikonographische Analyse sowohl Bachmanns Hypothese der Querschnittsdarstellung des Wirbelkastens widerlegt als auch die ›unrealistische‹ Saitenverteilung schlüssig erklärt werden. Die ikonologische Interpretation unterstützt diese Befunde und ermöglichte darüber hinaus eine neue ›Lesart‹ des Gesamtsujets.

Wenn also in der Einleitung dieses Artikels davon die Rede war, dass für die Rekonstruktion von mittelalterlichen Musikinstrumenten meist Bildquellen herangezogen werden müssen, ist die hier besprochene Buchmalerei ein gutes Gegenbeispiel, da sie eben gerade nicht die klangliche Dimension eines ›realen‹ Musikinstrumentes repräsentiert, das sich für eine Rekonstruktion eignen würde.

Obwohl mit den drei Interpretationsschritten nach Panofsky schon ein umfangreiches Netz von Bezügen zwischen Buchmalerei, Text, Ideen und Symbolen aufgezeigt werden konnte, ließe sich dieses Beziehungsgeflecht auch noch viel weiter spannen. So könnte man beispielsweise die Untersuchung auf alle Buchmalereien im selben Manuskript und dann auf alle erhaltenen 29 illuminierten mittel-

54 Diese Art der Verbindung von Bild und Text weist eine Ähnlichkeit zur Emblematik auf, in der ein Bild (*pictura*) von einem Sprichwort (*inscriptio*) begleitet wird, das dem Betrachter ein Rätsel aufgibt. Dieses Rätsel wird dann in einem Text (*subscriptio*) aufgelöst. Vgl. Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1 Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 258.

alterlichen Beatus-Manuskripte⁵⁵ ausweiten und darüber hinaus deren Funktion in Bezug auf ihren sozialen und kulturellen Kontext analysieren. Je nach Untersuchungsrichtung reicht das zur Verfügung stehende methodische Repertoire von kunstsoziologischen, rezeptionsästhetischen und semiotischen Ansätzen in der Kunstwissenschaft⁵⁶ über Medien⁵⁷ und Intertextualitäts⁵⁸ bis hin zu Netzwerktheorien.⁵⁹ Um jedoch zu klären, inwieweit sich daraus – speziell in Bezug auf das Musikinstrument in der hier untersuchten Beatus-Buchmalerei – andere Interpretationen ergeben könnten, wären weitere konkrete Fallstudien notwendig.

55 Williams: *Visions of the End in Medieval Spain*, S. 26.

56 Siehe Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003.

57 Zu Medientheorie und Intermedialität siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Men*, Cambridge (MA): MIT 1997 (5. Auflage) und Till A. Heilmann/Jens Schröter (Hg.): *Medien verstehen: Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg: Meson 2017 sowie Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

58 Zur Intertextualitätstheorie in der Literaturwissenschaft siehe Gérard Genette: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

59 Zur Akteur-Netzwerk-Theorie siehe Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

