

Thilo Hirsch/Marina Haiduk

Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen

Um die Musik des Mittelalters und der Renaissance adäquat aufführen zu können, ist es in Ermangelung erhaltener Originalinstrumente oft notwendig, für deren Rekonstruktion auf Bildquellen zurückzugreifen. Diese scheinen zwar einerseits zahlreiche musikwissenschaftlich und organologisch relevante Informationen zu enthalten, sind aber andererseits immer mit Vorsicht zu behandeln, da es zu den Eigenheiten der bildenden Kunst gehört, dass Gegenstände aus verschiedenen Gründen nicht zwingend realistisch bzw. »gegenstandsnah« dargestellt sein müssen. Im vorliegenden Artikel schlagen wir für die Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen deshalb – basierend auf bestehenden kunstwissenschaftlichen Methoden – eine Vorgehensweise in vier Schritten vor, die einen strukturierten und durch zahlreiche Beispiele veranschaulichten Einstieg in die komplexe Thematik der Musikikonographie ermöglicht. Das Glossar am Ende des Artikels dient dem Verständnis verschiedener Fachbegriffe – in der Art und Weise, wie wir sie hier verwenden.

From the Depiction to the Sounding Object. A Practical Methodological Guide to the Interpretation and Reconstruction of Musical Instruments in Pictorial Sources

The absence of original instruments from the Middle Ages and the Renaissance often makes it necessary to resort to pictorial sources if we want to reconstruct them and play their music appropriately. Although these sources seem to contain a great deal of information relevant to musicology and organology, they should always be treated with caution, as one of the peculiarities of the visual arts is that there are various reasons why objects did not necessarily have to be depicted realistically. In this essay, we use several examples to propose a four-step approach to interpreting and reconstructing musical instruments found in pictorial sources that is based on existing methods from art history. This enables us to provide a structured introduction to the complex topic of music iconography, while the glossary at the end of the article helps the reader to understand various technical terms as they are used here.

Ohne die Rekonstruktion von Musikinstrumenten auf der Basis von →Bildquellen¹ wäre der zunehmende Erfolg der Alte-Musik-Szene seit Beginn des 20. Jahrhunderts kaum möglich gewesen. Insbesondere bei den mittelalterlichen Streichinstrumenten hatte man in Ermangelung von erhaltenen Originalinstrumenten schon früh begonnen, sich auf Bildquellen zu stützen, wobei jedoch meist nur einige charakteristische Merkmale des äußeren Erscheinungsbilds für eine Rekonstruktion übernommen wurden. Die Bauweise, die Art der Innenkonstruktion und die spieltechnische Einrichtung basierten damals noch größtenteils auf dem Vorbild der modernen Violinfamilie. Als Beispiel soll hier die Rekonstruktion einer Fidel nach einem Gemälde Hans Memlings dienen (Abb. 1 und 2).



Abb. 1 Fidel von Rudolf Eras nach Hans Memling, um 1950,² Basel, Privatsammlung (Foto: T. Hirsch).



Abb. 2 Hans Memling, *Gottvater mit singenden und musizierenden Engeln*,³ 1483/94, Öl auf Holz, 165 x 672 cm, Ausschnitt, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 780 (Foto: Public Domain (CCO) / Sammlung KMSKA – Flämische Gemeinschaft).

1 Mit einem Pfeil markierte Wörter werden im Glossar am Ende dieses Beitrags (S. 81–85) besprochen.

2 Im Instrumenteninneren befindet sich ein gedruckter Zettel ohne Jahresangabe »H / RUDOLF ERAS« mit der Darstellung einer brennenden Kerze über dem Buchstaben H, der sich wahrscheinlich auf die sog. Hell-Werkstatt bezieht. Basel, Privatsammlung.

3 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der rechten von drei Tafeln mit diesem Sujet, die wahrscheinlich das oberste Register des Altarretabels von Santa María la Real in Najera bildeten. Siehe Fransen 2018.

Inzwischen wird bei Symposien mit musikikonographischen und organologischen Themen regelmäßig erwähnt, dass Bildquellen mit Vorsicht zu behandeln sind, da es zu den Eigenheiten der bildenden Kunst gehört, dass →Gegenstände entweder aufgrund einer →symbolischen Bedeutung, der →künstlerischen Freiheit, einer bestimmten →Darstellungspraxis, der fehlenden Vertrautheit mit dem Gegenstand oder eines Desinteresses bzw. Unvermögens des Künstlers oder der Künstlerin nicht zwingend →realistisch bzw. →gegenstandsnah dargestellt sein müssen. Trotzdem werden bei solchen Anlässen nach wie vor häufig Serien von Bildausschnitten mit Musikinstrumenten gezeigt, die direkt in die Rekonstruktion eines Instruments bzw. eines aus verschiedenen Merkmalen zusammengesetzten →Archetyps münden.

Doch wie könnte man in der Praxis besser mit dem Problem umgehen, dass es einerseits so erscheint, als enthielten Bildquellen einen reichen Schatz an musikwissenschaftlich und organologisch relevanten Informationen, diese aber andererseits mit den schon genannten Unsicherheiten behaftet sind? Dies betrifft allerdings fast alle Arten von Quellen – es wäre ein Irrtum zu glauben, dass schriftliche Quellen an sich ›objektiver‹ seien. Auch dort stellt sich die Frage, wer hier eigentlich für wen, mit welchem Wissen und warum schreibt. So ist zum Beispiel ein schriftlicher Bericht von einem historischen höfischen Fest, genauso wie seine bildliche Darstellung, meist ebenso als Propaganda für den jeweiligen Herrscher zu verstehen.

Auch wenn ein anwendungsorientierter Leitfaden, wie wir ihn hier vorstellen, vielleicht den Anschein einer Checkliste erweckt, die man nur abarbeiten müsse, um zu einem gültigen Ergebnis zu kommen, ist dies natürlich nicht der Fall. Es handelt sich vielmehr um einen idealisierten Ablauf, dessen einzelne Schritte sich oft nur teilweise realisieren lassen (wie zum Beispiel im Fall von materialtechnischen Untersuchungen eines Kunstwerks, die nicht immer möglich beziehungsweise finanzierbar sind), die sich in der Praxis häufig miteinander vermischen und stark auf den persönlichen Erfahrungen, den Absichten, den Perspektiven, dem Wissen und der Intuition der interpretierenden Person beruhen. Trotzdem erschien uns die Unterteilung in verschiedene Schritte sinnvoll, da diese einen strukturierten Einstieg in die komplexe Thematik der Musikikonographie ermöglichen, auch wenn die Beurteilung der Gegenstandsnähe der Darstellung eines Musikinstruments in einer Bildquelle immer nur eine kritische Abschätzung eines Wahrscheinlichkeitsgrads sein kann.

Das Zielpublikum dieses Leitfadens sind all diejenigen, die sich mit organologischen Fragen in Bildquellen beschäftigen, insbesondere Musikwissenschaftler:innen, Organolog:innen, Musiker:innen und Instrumentenbauer:innen. Neben einer rein theoretischen Analyse liegt der spezielle Fokus hier jedoch auf der Untersuchung der Frage, wie sich aus künstlerischen Darstellungen in Bildquellen Informationen zur praktischen Rekonstruktion eines klingenden Musikinstruments und seiner Spieltechnik gewinnen lassen.

Dabei basieren viele Elemente auf schon bestehenden kunstwissenschaftlichen Methoden zur Erfassung, Einordnung und Interpretation von Bildquellen. Da es sich jedoch um einen anwendungsorientierten Leitfaden handelt, haben wir ganz bewusst den theoretischen Hintergrund ausgeklammert. Für eine weiterführende Beschäftigung mit der Methodenvielfalt in der kunstwissenschaftlichen Interpretation von Kunstwerken sei auf die Literaturliste im Anhang dieses Artikels verwiesen.

Eine Grundidee dieses Leitfadens war es, ihn durch zahlreiche Beispiele und Abbildungen möglichst anschaulich zu gestalten. Dabei hätten wir im Idealfall jede Bildquelle nach denselben Schritten analysiert und interpretiert. Da dies jedoch den Umfang dieses Artikels gesprengt hätte, haben wir uns, wenn möglich, auf Bildquellen beschränkt, für die – von uns selbst oder anderen Autor:innen – schon detaillierte Analysen veröffentlicht wurden. Im Glossar am Ende

des Artikels werden verschiedene Fachbegriffe – in der Art und Weise wie wir sie verwenden – und ihre Unterschiede erklärt.

1 Gegenstandssicherung, mediale Eigenschaften und intermedialer Kontext

1.1 Gegenstandssicherung

Der erste Schritt unseres Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen beginnt mit der sogenannten Gegenstandssicherung des Kunstwerks. Diese umfasst die Recherchen zum Künstler oder zur Künstlerin, zum Bildtitel, zur Authentifizierung, zur Datierung, zur Provenienz (idealerweise vom Ort der Herstellung bis zum aktuellen Aufbewahrungsort) sowie die Erfassung der Angaben zur →Gattung, zur Funktion, zu den Materialien, den verwendeten Techniken, den Maßen und zum Erhaltungszustand des Kunstwerks.

In unserem Forschungsprojekt zu den frühen Streichinstrumenten Rabab und Rebec⁴ wurden alle Bildquellen in einer Bilddatenbank erfasst, in der sich die erwähnten Metadaten auf der obersten Ebene befinden (Abb. 3).

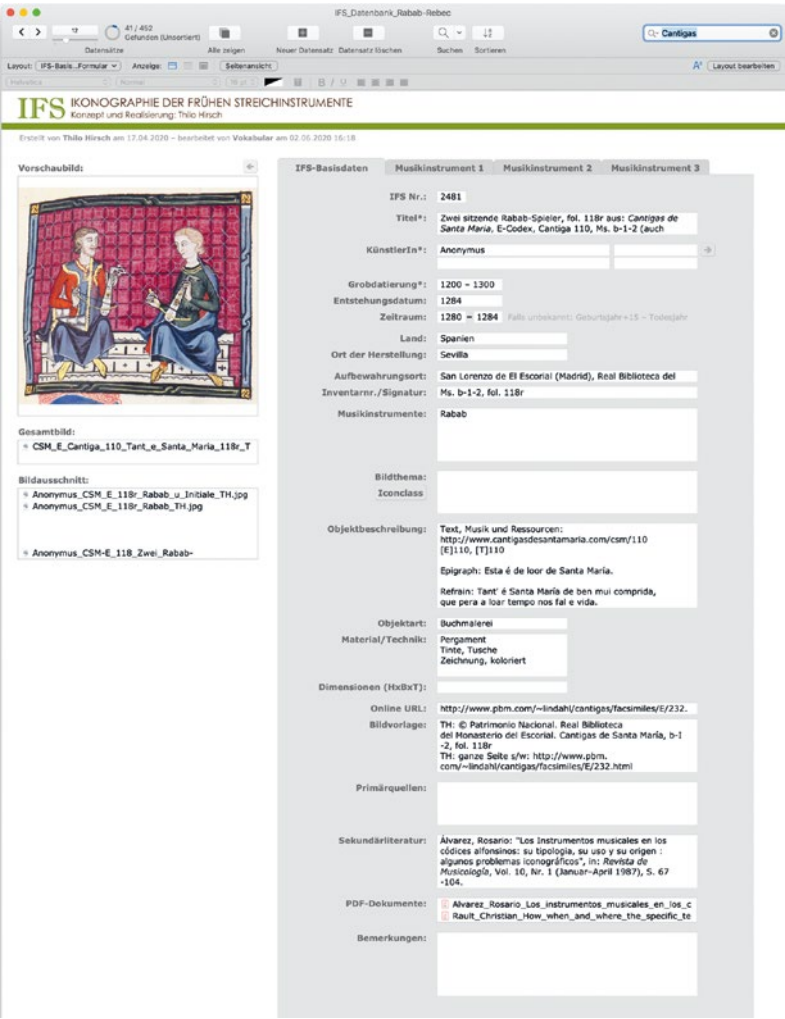


Abb. 3 Datenbank zur Ikonographie früher Streichinstrumente (IFS), Projekt Rabab & Rebec, 2021

4 Vgl. Institut Interpretation 2023.

Ein weiteres wichtiges, aber nicht immer realisierbares Element der Gegenstandssicherung sind kunsttechnologische Analysen wie C14-Datierungen, Reflektographien, Röntgenaufnahmen, Computertomographien, chemische und mikroskopische Untersuchungen. Diese können entscheidend sein, um beispielsweise spätere Veränderungen (durch Künstler:innen selbst oder durch Restaurierungen) zu identifizieren, die die Inhaltsdeutung eines Kunstwerks wesentlich beeinflussen können.

Zur Verdeutlichung soll hier ein für die Frühgeschichte der Viola da gamba wichtiges Gemälde herangezogen werden: Raffaels *Heilige Cäcilia* von circa 1515/18 (Abb. 4). Hier gab es die Hypothese, dass die am unteren Bildrand dargestellte Viola da gamba zuerst symmetrisch gemalt und ihre Diskantseite nachträglich verschmälert wurde, um den später hinzugefügten Fuß der Heiligen Cäcilia nicht zu verdecken.⁵ Diese Annahme zum Malprozess konnte durch 2005 publizierte Infrarot-Reflektogramme widerlegt werden, die deutlich zeigen, dass die Musikinstrumente erst *nach* den Figuren ausgeführt wurden.⁶



Abb. 4 Raffael, *Heilige Cäcilia*, ca. 1515/18, Öl auf Leinwand, von Holz übertragen, 236 × 149 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 577 (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Musei nazionali di Bologna – Direzione regionale musei nazionali Emilia-Romagna).

⁵ Vgl. Moonen 1993, S. 21.

⁶ Vgl. Bellucci et al. 2005. Siehe hierzu auch Hirsch et al. 2021.

1.2 Gattungsspezifische mediale Eigenschaften und Funktionszusammenhänge

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Inhaltsdeutung ist die Berücksichtigung der gattungsspezifischen → medialen Eigenschaften des Kunstwerks. Dabei unterliegt jede Gattung ganz eigenen ›Gesetzen‹, die einen Einfluss auf den Stil und die Darstellungsweise der verschiedenen Gegenstände und → Ereignisse haben können. Auch die Häufigkeit von späteren Veränderungen ist je nach Gattung unterschiedlich. So sind beispielsweise in der Buchmalerei im Vergleich zu Gemälden spätere Veränderungen eher selten und lassen sich meist gut erkennen. Wieder anders sieht es bei der Bauplastik aus. Zwar sind hier die Abmessungen oft relativ groß, andererseits kann die Darstellung, je nach Härte des Materials, manchmal viel weniger detailliert sein. Zudem sind Steinskulpturen im Außenbereich, wie zum Beispiel an mittelalterlichen Portalen, oft der Witterung ausgesetzt, sodass sie meist schon mehrfach restauriert wurden. Sofern keine Restaurierungsberichte vorliegen, ist es hier in vielen Fällen sehr schwierig, spätere Veränderungen eindeutig zu identifizieren.

Im Hinblick auf den künstlerischen Schaffensprozess sehr aufschlussreich sind Bildquellen, in denen derselbe Gegenstand in verschiedenen Funktionszusammenhängen mit unterschiedlichen medialen Eigenschaften überliefert ist, wie zum Beispiel die Viola da gamba in Hans Baldung Grien's Skizzenbuch (um 1513),⁷ die sich später in seinem → Tafelbild der *Marienkrönung* (1516) im Freiburger Münster wiederfindet.



Abb. 5 Hans Baldung Grien, *Viola da gamba mit Bogen und Instrumentenkasten*, um 1513, Silberstift auf Papier, 148 x 95 mm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VIII 1062, sog. Karlsruher Skizzenbuch (Foto: Public Domain/CC0).



Abb. 6 Hans Baldung Grien, *Marienkrönung*, 1516, Tempera auf mit Leinwand beklebtes Holz, 293 x 232,5 cm, Ausschnitt, Freiburg i. Br., Münster, Mitteltafel des Hochaltars (Foto: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i.Br., Bildarchiv/Peter Trenkle).

⁷ Siehe Baldung Grien 1959, S. 33.

Im Skizzenbuch scheint das Instrument nach einem real existierenden Vorbild gezeichnet zu sein – ein Eindruck, der durch den rechts dahinter angedeuteten Instrumentenkasten unterstützt wird (Abb. 5). Im Altargemälde hat Baldung Grien hingegen verschiedene instrumentenbauliche Elemente frei gestaltet und beispielsweise im Wirbelkasten statt sechs Wirbel, wie in der Skizze zu sehen und in zeitgenössischen Textquellen belegt,⁸ nur zwei Wirbel gemalt, obwohl acht bis zehn Saiten sichtbar sind. Andererseits sind viele Elemente des Instruments, wie zum Beispiel die Holzmaserung von Zargen und Decke, sehr realistisch ausgeführt (Abb. 6).

1.3 Intermedialer Kontext

Neben den medialen Eigenschaften sollten auch die intermedialen Bezüge eines Kunstwerks von Anfang an berücksichtigt werden.⁹ Oft wird in der Musikikonographie nur ein Ausschnitt eines Kunstwerks betrachtet, teilweise sogar nur das jeweilige Musikinstrument. Dadurch besteht die Gefahr, dass der Bezug des Ausschnitts zum Gesamtbild und darüber hinaus auch der intermediale Kontext nicht ausreichend berücksichtigt wird. Eine Buchmalerei lässt sich meist nur im Zusammenspiel von Bild und Text (sowohl im Hinblick auf die einzelne Seite als auch auf das gesamte Buch) interpretieren, wobei sich die Beziehung zwischen den Polen von Illustration und Dekoration bewegen kann. Es sind aber genauso noch andere intermediale Verbindungen denkbar, wie zum Beispiel der Bezug eines Altarbildes zur Kirche, für die es gemalt wurde. So findet sich beispielsweise in derselben Kirche, für die Raffael seine *Heilige Cäcilia* gemalt hat, ein Altarbild von Lorenzo Costa aus dem Jahr 1497 mit der frühesten bekannten Darstellung von *Viola da gamba* in Italien.¹⁰ Das Wissen um diese Tatsache könnte für den übernächsten Schritt dieses Leitfadens, die ikonographische Analyse und Interpretation, wichtig sein. Es wäre nämlich durchaus denkbar, dass die bei Raffael zerbrochen am Boden liegende Gambe, die hier ein Symbol für die Vergänglichkeit der weltlichen Musik darstellt, Bezug auf die bei Costa noch »neuen« Instrumente nimmt.

2 Allgemeine Beschreibung der dargestellten Bildelemente und Untersuchung der Gegenstandsnahe

Nach der Gegenstandssicherung schlagen wir als zweiten Schritt eine Beschreibung der dargestellten Bildelemente vor, die sich in Gegenstände, →Affekte und Ereignisse unterteilen lässt. Diese Aufteilung mag auf den ersten Blick etwas überraschend erscheinen, bietet bei genauerer Betrachtung jedoch eine sinnvolle Hilfestellung zur Erfassung der Gegenstände im Unterschied zu den dargestellten »Affekten« und zeitlichen Elementen im statischen Medium des Bildes. Die Frage für diese allgemeine Beschreibung lautet: »Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« Für unsere musikikonographische Zielsetzung haben wir dies noch durch die Frage ergänzt: »Wie ist es dargestellt?« Eine wichtige Voraussetzung für diesen Schritt ist ein Grundwissen, wie die genannten Elemente zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen geografischen Regionen dargestellt wurden. Dies könnte man auch als Kenntnis der →Stilgeschichte und der Darstellungspraxis bezeichnen.

8 So erwähnt etwa Gerle (1532, fol. Aijv–[A4]r) *Viola da gamba* (»grosse Geygen«) mit fünf oder sechs Saiten.

9 Zur Medientheorie und zu Intermedialität siehe Heilmann/Schröter 2017 und Wirth 2007.

10 Lorenzo Costa, *Thronende Madonna mit Kind und den Hll. Augustinus, Johannes, Franziskus und Posidonius*, 1497, Öl auf Holz, 220 x 140 cm, Bologna, S. Giovanni in Monte, Cappella Ghedini.

2.1 Gegenstände

Wenn man die Frage »Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« auf ein Bild wie Raffaels *Heilige Cäcilia* anwendet, würde man beispielsweise zuerst nur von einer zwischen anderen menschlichen Figuren stehenden Frau sprechen, die eine kleine tragbare Orgel hält. Im Unterschied zu einer genaueren Benennung dieses Instrumententyps als Portativ oder Organetto ginge die Identifizierung der Frauenfigur als Heilige Cäcilia über die reine Beschreibung hinaus, da sich diese ikonographische Deutungsmöglichkeit erst aus der Verknüpfung der Frauenfigur mit der Orgel ergibt.

Eine wichtige Rolle bei der Analyse und Beschreibung der dargestellten Musikinstrumente spielt der Grad der Gegenstandsnahe beziehungsweise Gegenstandsferne (das heißt wie realistisch/unrealistisch ein Gegenstand dargestellt ist). Für dessen Einschätzung sollen im Folgenden einige Kriterien genannt werden, die sowohl in Hinblick auf das Gesamtbild als auch auf die zu untersuchenden Musikinstrumente hilfreich sein können. Dies sind die perspektivische Darstellung (wie zum Beispiel Zentral- oder 2-Punkt-Perspektive sowie Luft- und Farbperspektive¹¹), die Schattenwürfe, die Darstellung der Stofflichkeit (wie zum Beispiel von Textilien oder Holztexturen bei Musikinstrumenten), die allgemeine Detailgenauigkeit, die anatomische Genauigkeit und die »Richtigkeit« der Farben. Als Beispiel soll nochmals Raffaels *Heilige Cäcilia* dienen (Abb. 7).

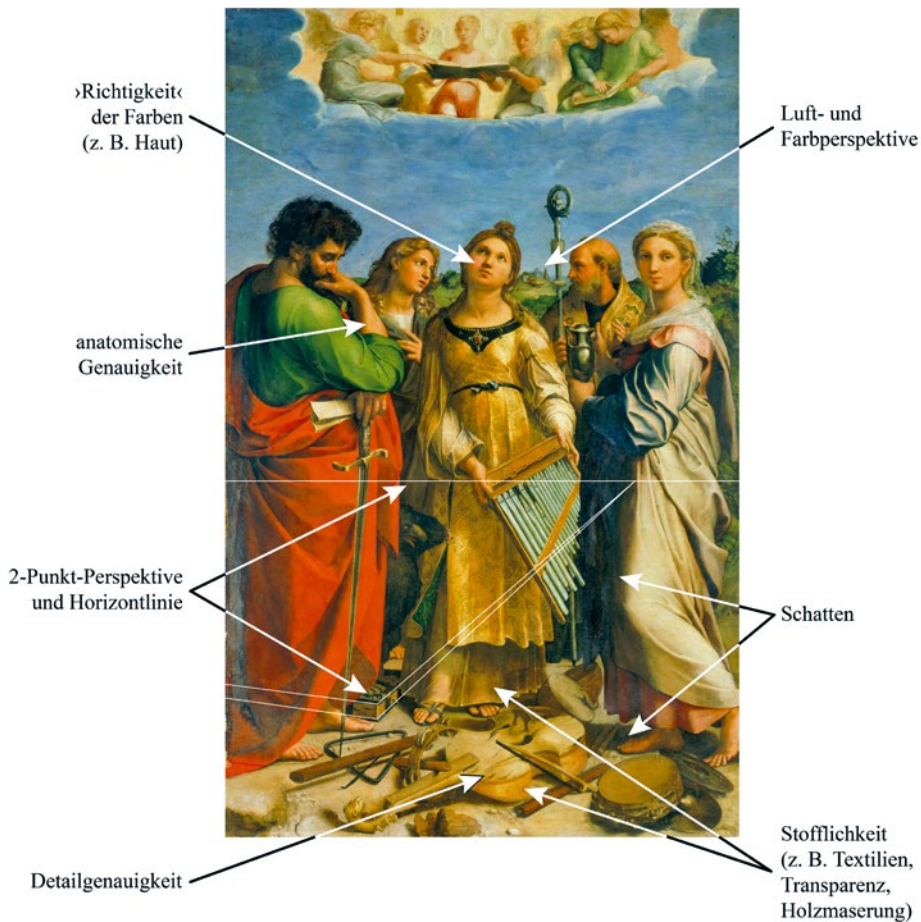


Abb. 7 Raffael, *Heilige Cäcilia*, ca. 1515/18 (Grafik: T. Hirsch).

11 Merkmale der Luft- und Farbperspektive sind, dass die Farben in der Ferne matter und kontrastärmer und meistens etwas heller und bläulicher erscheinen.

Dabei sollte nicht vergessen werden, dass die verschiedenen in einem Kunstwerk dargestellten Gegenstände unterschiedliche Grade von Gegenstandsnähe aufweisen können. Ein Maler oder eine Malerin könnte beispielsweise auf menschliche Gesichter oder Landschaften spezialisiert gewesen sein, sich jedoch mit Musikinstrumenten gar nicht ausgekannt haben. Andererseits wurde diese Spezialisierung wohl auch bewusst eingesetzt. So wird beispielsweise vermutet, dass in Raffaels *Heiliger Cäcilia* ein anderer Maler, nämlich Giovanni da Udine, die Musikinstrumente gemalt hat.¹²

2.2 Affekte und Ereignisse

Der mit den Affekten befasste Teil der allgemeinen Beschreibung beschäftigt sich mit den sichtbaren Emotionen wie Gestik und Mimik der dargestellten menschlichen Wesen. In einer Gegenstandsbeschreibung würde man beispielsweise für den Paulus in Raffaels *Heiliger Cäcilia* möglicherweise nur erwähnen, dass er seinen Blick nach unten richtet und seinen Kopf auf die rechte Hand stützt. Eine Beschreibung als ›nachdenklich‹ für diese Pose ist nur durch den Vergleich mit der eigenen praktischen Erfahrung möglich (Abb. 8).

Etwas komplizierter ist der Fall bei den zeitlich verlaufenden Ereignissen, zu denen auch angedeutete Bewegungen gehören. Ein gutes Beispiel bietet hier das Organetto in Raffaels *Heiliger Cäcilia*. Indem die Heilige das Instrument in ihrer Verzückung über die himmlische Musik nach unten sinken lässt, beginnen sich die Pfeifen daraus zu lösen und ›krachen‹ wohl im nächsten Moment auf die darunter liegenden Musikinstrumente. Die angedeutete Bewegung der Pfeifen löst so ein Ereignis aus, das es zu erfassen und zu beschreiben gilt (Abb. 9).

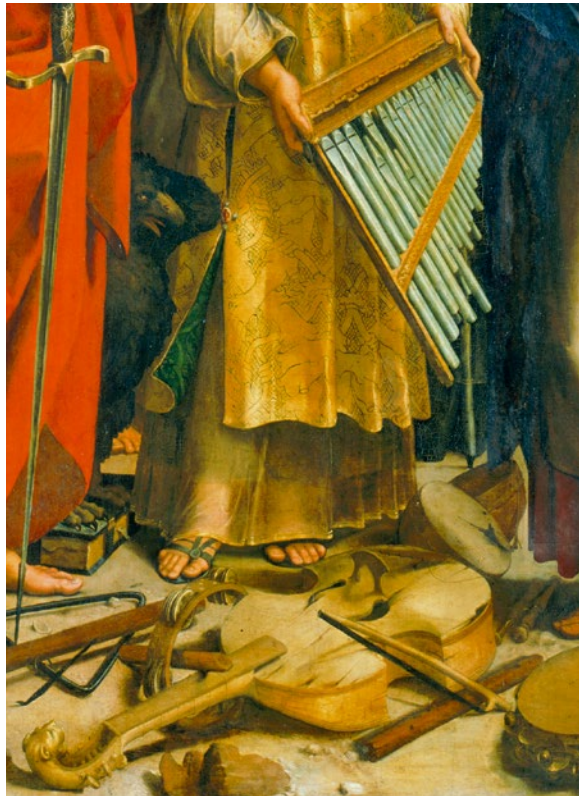


Abb. 8 und 9 Raffael, *Heilige Cäcilia*, ca. 1515/18, Ausschnitte (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 577).

12 Vgl. Hirsch et al. 2021, S. 331.

In einer allgemeinen Beschreibung einer Bildquelle kann den dargestellten Musikinstrumenten naturgemäß nur ein kleinerer Teil gewidmet sein. Sobald das Ziel der Analyse jedoch die Rekonstruktion eines dargestellten Musikinstruments ist, sollte dieses möglichst detailliert beschrieben werden.

2.3 Instrumentenbauliche und spieltechnische Charakteristika der dargestellten Musikinstrumente im Besonderen

Neben einer generellen Kenntnis von Gegenständen für die allgemeine Beschreibung kommen bei der Untersuchung eines dargestellten Musikinstruments noch organologische, instrumentenbauliche und spieltechnische Erfahrungen als weitere Voraussetzungen dazu. Diese ermöglichen – neben einer detaillierten Beschreibung – auch eine Abschätzung der Gegenstandsnahe, das heißt inwieweit ein dargestelltes Musikinstrument überhaupt physikalisch-akustisch sinnvoll und darüber hinaus spielbar wäre. Dabei können die Gründe für eine ›Unspielbarkeit‹ vielfältig sein. Sie reichen von einem Unvermögen oder einer Unkenntnis des Malers beziehungsweise der Malerin über die schon oben erwähnte ›künstlerische Freiheit‹ bis hin zu stilgeschichtlichen, darstellungspraktischen und symbolischen Gründen.

Neben den genannten Kriterien zur Abschätzung der Gegenstandsnahe, die größtenteils auch für Musikinstrumente gelten (siehe oben), soll hier noch ein spezielles perspektivisches Element erwähnt werden, das insbesondere bei Musikinstrumenten häufig anzutreffen ist: die →aspektivische Darstellungsweise. Diese bezeichnet eine gleichzeitige Wiedergabe von mehreren Ansichten (meist Vorder- und Seitenansicht), wie sie zum Beispiel aus der altägyptischen Malerei bekannt ist. Dort wurde der Oberkörper einer menschlichen Figur oft frontal, der Kopf hingegen 90 Grad um die Längsachse verdreht im Profil gezeigt. Bei Musikinstrumenten betrifft dies sehr häufig die Darstellung des Wirbelkastens, der im Verhältnis zum Instrumentenkörper verdreht ist.

Als Beispiel hierfür soll eine Miniatur aus den *Cantigas de Santa María*, einer circa 1284 am Hof Alfons' X. entstandenen Pracht-Musikhandschrift, mit zwei Rabab-Spielern (Abb. 10) dienen.¹³ An beiden Instrumenten ist der Korpus frontal zu sehen, der Wirbelkasten jedoch um circa 90 Grad zur Seite verdreht. Hätte der Maler den Wirbelkasten perspektivisch ›richtig‹ dargestellt, wäre er hinter dem Instrument fast nicht zu sehen. Das Wissen um diese weitverbreitete aspektivische Darstellungspraxis, die eine Gleichzeitigkeit verschiedener Instrumentenansichten ermöglicht, ist demnach wichtig für eine Einschätzung der Gegenstandsnahe von Musikinstrumenten in Bildquellen.¹⁴

Der Vollständigkeit halber, sozusagen als Negativbeispiel, soll hier auch noch eine Bildquelle erwähnt werden, in der ein Musikinstrument zu sehen ist, das sowohl perspektivisch als auch in seinen stofflichen, farblichen und instrumentenbaulichen Details auf den ersten Blick sehr gegenstandsnahe wirkt, jedoch aus der Erfahrung und Vertrautheit mit Musikinstrumenten und ihrer Spieltechnik trotzdem eine fantastische Fiktion zu sein scheint: die Gambendarstellung im Vordergrund von Matthias Grünewalds *Engelskonzert* im Isenheimer Altar von 1512/16.¹⁵ Es sind hier insbesondere die seltsame Korpusform mit ihrem überdimensionierten Unterteil und den verhältnismäßig kleinen Oberbügeln, die sehr großen und zu weit eingeschnittenen Mittelbügel, das ungewöhnlich lange, viel zu weit über die Decke ragende Griffbrett und die seltsame Bogenhaltung, die eine gegenstandsferne Darstellung nahelegen (Abb. 11).¹⁶

13 Siehe hierzu den Beitrag von Thilo Hirsch im vorliegenden Band S. 125–144 (Hirsch 2025).

14 Erstaunlich ist, dass viele Betrachter:innen an diese aspektivische Darstellungspraxis so gewöhnt sind, dass sie ihnen gar nicht besonders auffällt.

15 Für eine detaillierte Beschreibung des Bildes siehe Papiro 2020.

16 Trotzdem wurde auch schon eine Rekonstruktion dieses Instruments versucht. Siehe Wenke 2005.



Abb. 10 Anonym, *Zwei Rabab-Spieler*, ca. 1284, Pergament, Buchmalerei zu *Cantiga* 110 in: CSM-E, fol. 118r (Patrimonio Nacional de España, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2).



Abb. 11 Matthias Grünewald, *Engelskonzert*,¹⁷ um 1512/16, Öl und Tempera auf Holz, 265 x 165 cm, Ausschnitt, Colmar, Musée Unterlinden, Inv.-Nr. 88.RP.139 (Foto: © GrandPalaisRmn, Musée Unterlinden/ Stéphane Maréchalle/Mathieu Rabeau).

17 Linker Außenflügel des Isenheimer Altars, der zusammen mit der *Geburt Christi* auf dem rechten Außenflügel die zweite Schauseite bildet.

Dieses Bild zeigt eindrücklich die Möglichkeit des Malers, aus verschiedenen gegenstandsnahen Elementen etwas Neues zu erschaffen, das in seiner Gesamtheit gegenstandsfern ist.¹⁸ Eine solche Interpretation des Instruments wird zudem durch die ›unrealistische‹ Bogenhaltung und Bogenführung des musizierenden Engels unterstützt, die, im Unterschied zu den instrumentenbaulichen Details, so auffällig ist, dass sie schon mehrfach als ›symbolisch‹ bzw. im Sinne von ›nur Engel können auf diese Art spielen‹ gedeutet wurde.¹⁹ Andererseits darf man auch nicht aus dem Blick verlieren, dass auch Instrumentenbauer immer wieder Neues und deswegen Ungewohntes ausprobiert haben. Ein schönes Beispiel dafür sind die asymmetrischen Violinen von Thomas Zach aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 12). Würde man heute, ohne eines der Originalinstrumente zu kennen, eine Bildquelle mit einer noch so gegenstandsnahen Darstellung eines solchen Instruments finden, würde man es sicher viel eher für ein verrücktes, an die zerfließenden Uhren von Salvador Dalí erinnerndes Fantasieobjekt halten, als es für eine Instrumenten-Rekonstruktion heranzuziehen.



Abb. 12 Thomas Zach (1812–1892), *Violino arpa*, Wien 1873, Brüssel, Musée des instruments de musique, Inv.-Nr. 1359 (Foto: CC-BY-SA 4.0 – © ImageStudio MRAH Bruxelles).

3 Ikonographische Analyse und Interpretation

Als dritter Interpretationsschritt dieses Leitfadens folgt die ikonographische Analyse. Im Unterschied zum vorhergehenden Interpretationsschritt, in dem die dargestellten Gegenstände, Affekte und Ereignisse in ihrer äußeren Erscheinung beschrieben worden sind, geht es hier um die dahinterliegende Bedeutung. Man könnte diesen Schritt auch in der Frage zusammenfassen: »Wie kann ich die dargestellten Bildelemente identifizieren und einordnen?« Diese Einordnung

¹⁸ Wobei dasselbe auch auf den das Instrument spielenden Engel zutrifft. Sowohl dessen menschliche Figur als auch die Flügel sind gegenstandsnah dargestellt, insgesamt ist ein Engel jedoch wohl immer eine gegenstandsferne Fiktion.

¹⁹ Siehe z. B. Gardner/Springfeld 2016, S. 137.

in wiedererkennbare Bildthemen, die in der Kunstwissenschaft als →Sujets bezeichnet werden, ermöglicht auch eine Vergleichbarkeit verschiedener Bildquellen mit demselben oder einem ähnlichen Sujet. Für eine weitergehende ikonographische Analyse stellt sich dann noch die Frage nach den Besonderheiten der Darstellung in ihrem spezifischen kulturgeschichtlichen Kontext.

Voraussetzung für diesen Interpretationsschritt ist die Kenntnis der wichtigsten Sujets (inklusive →Attribute, →Symbole, →Personifikationen und →Allegorien) beziehungsweise das Wissen, wo man die notwendigen Informationen dazu findet. Gerade bei historischen europäischen Bildquellen beruhen die Sujets oft auf schriftlichen Quellen, ohne deren Kenntnis eine sinnvolle ikonographische Analyse nicht möglich ist. Sehr hilfreich im Bereich der christlichen Kunst ist das *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), in welchem die Sujets und ihre Bestandteile (wie zum Beispiel die Attribute der verschiedenen Heiligen) nachgeschlagen werden können. Eine weitere Möglichkeit, Sujets zu identifizieren, bietet die *Iconclass*-Datenbank (https://iconclass.org/de/_). Gibt man hier beispielsweise ›Frau mit Orgel‹ ein, so erscheint als erster Eintrag die ›Heilige Cäcilia‹.

3.1 Identifizierung und Einordnung der Sujets

Bekannte Sujets in der Musikikonographie, die oft auch als Titel des Kunstwerks verwendet werden, sind zum Beispiel ›König David (und seine Musiker)‹ oder die schon oben erwähnte ›Heilige Cäcilia‹. In beiden Fällen wird eine menschliche Figur durch die jeweiligen Attribute zu einem Sujet, das auch in anderen Text- und Bildquellen belegt ist. Im Fall des alttestamentarischen ›König David‹ handelt es sich meist um eine sitzende männliche Figur mit Krone und Saiteninstrument, während bei der ›Heiligen Cäcilia‹ eine weibliche Figur (seit der Renaissance oft mit himmelndem Blick) mit einer Orgel das Sujet auf der Basis der Überlieferung in der mittelalterlichen *Passio sanctae Caeciliae* charakterisiert.²⁰

3.1.1 Analyse in Bezug auf Einzelsujets

Neben dem →Gesamtsujet kann ein Kunstwerk auch noch verschiedene weitere →Einzelsujets beinhalten.²¹ Im Fall von Raffaels *Heiliger Cäcilia* wäre zum Beispiel die Figur des Heiligen Paulus am linken Bildrand, die durch ein Schwert und einen Brief gekennzeichnet ist, solch ein Einzelsujet, das auf dem Neuen Testament beruht. Auch Musikinstrumente können Einzelsujets mit einer über sie selbst hinausweisenden Bedeutung sein. So lässt sich beispielsweise die zerbrochene und mit zerrissenen Saiten am Boden liegende Viola da gamba in Raffaels *Heiliger Cäcilia* als →Vanitas-Symbol deuten.

Es gibt auch Fälle, in denen auf den ersten Blick kein bekanntes Gesamtsujet erkennbar ist. Neben der Möglichkeit, einen rein beschreibenden Titel zu verwenden, kann hier die genauere Analyse der Einzelsujets hilfreich sein. Diese Vorgehensweise soll an einer mittelalterlichen Buchmalerei aus der sogenannten Silos-Apokalypse, einem Manuskript aus dem frühen 12. Jahrhundert erläutert werden (Abb. 13 und 14).²²

20 In der mittelalterlichen Cäcilien-Legende heißt es »cantantibus organis«, wobei mit »organis« Instrumente allgemein gemeint waren. Das im 15. Jahrhundert in der bildenden Kunst erschienene Attribut der Orgel für die Heilige Cäcilia beruht demnach wohl auf einem Übersetzungsfehler. Siehe Gurlitt 1938, S. 31 f.

21 Die Begriffe Gesamt- und Einzelsujet finden in der Kunstwissenschaft zwar keine Verwendung, sollen hier aber zur Verdeutlichung dienen.

22 Für eine detaillierte Analyse dieser Buchmalerei siehe Hirsch 2024.



Abb. 13 und 14 Petrus, *Zwei Spielmänner mit Streichinstrument und Vogel*, 1109, Buchmalerei, 378 x 235 mm, ganze Seite und Ausschnitt, *ApkS*, fol. 86r (aus der British Library Collection – Add MS 11695).

Für ein Gesamtsujet ›Zwei Spielmänner mit Streichinstrument und Vogel‹ sind keine vergleichbaren Bild- und Textquellen bekannt. Ganz anders sieht das bei dem Vogel in der Hand der Figur rechts aus, der sich aufgrund seines Kopfschmucks als Pfau identifizieren lässt. Das Einzelsujet ›Pfau‹ ist in zahlreichen Bildquellen überliefert und lässt sich auf der Basis eines Textes im *Physiologus*,²³ einer vom zweiten bis vierten Jahrhundert entstandenen anonymen Sammlung von Texten zur Tiersymbolik, als Symbol des Hochmuts und der Eitelkeit interpretieren.²⁴

3.1.2 Analyse in Bezug auf dargestellte Musikinstrumente

Das Beispiel mit den zwei Spielmännern ist auch deshalb besonders interessant, da sich daran zeigen lässt, inwieweit eine ikonographische Analyse direkten Einfluss auf die organologische Interpretation eines Musikinstruments haben kann.

Der Musikwissenschaftler Werner Bachmann hatte 1964 in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* den T-förmigen Querbalken des Streichinstruments des linken Spielmannes im oben gezeigten Beatus-Manuskript als aspektivisch nach hinten ›umgeklappte‹ Wirbelplatte interpretiert,²⁵ wobei es keine weiteren Bildquellen gibt, die eine solche Darstellungspraxis belegen würden. Wenn man hingegen die intermediale Verbindung zwischen der Buchmalerei und dem Text des Beatus-Manuskripts in die Analyse einbezieht, ergibt sich eine ganz andere Deutungsmöglichkeit.

23 Schönberger 2018, S. 97.

24 Laut *LCI* (Kramer 1994) war der Pfau zudem in der Römischen Antike das Attribut der Juno, das Symbol der Apotheose und des Frühlings. In altchristlicher Zeit erscheint der Pfau auch in Verbindung mit Paradiesdarstellungen als Symbol des ewigen Lebens.

25 Bachmann 1964, S. 40 f.

In seinem Apokalypsenkommentar schreibt Beatus von Liébana, dass »die Cithara²⁶ eine über ein Holz gespannte Saite hat. Das Holz steht für das Kreuz.«²⁷ Dies erklärt die unrealistische Besaitung des Instruments (mit nur einer über den Hals gespannten Saite, obwohl fünf Saiten über der Decke bzw. fünf Wirbel erkennbar sind), und auch der Wirbelkasten in Form eines Antoniuskreuzes bekommt dadurch einen ganz anderen Sinn. Es handelt sich eben nicht um eine besondere Form der aspektivischen Darstellung, die man durch ein »Nach-vorne-Klappen« der Wirbelplatte rekonstruieren könnte, sondern Hals und Wirbelbalken stehen für das christliche Kreuz-Symbol.

Ein anderes Element, das im Zusammenhang mit Musikinstrumenten in Kunstwerken immer wieder diskutiert wird, ist die Zahlensymbolik. In seinem Artikel »Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography« beschreibt Antonio Baldassarre beispielweise den Fall einer von Apollo gespielten neunsaitigen Lira da braccio in Raffaels *Parnass* (1509/11), bei der er überzeugend darlegen konnte, dass es sich eben nicht um eine realistische Saitenanzahl handelt, sondern um einen symbolischen Verweis auf die neun Musen.²⁸ In anderen Fällen, in denen die Zahlensymbolik als Erklärungsmodell herangezogen wird, wenn bestimmte Elemente eines Musikinstruments wie zum Beispiel die Anzahl der Saiten und der Wirbel nicht übereinstimmen, bleiben die Resultate solcher Analysen häufig eher spekulativ.

3.1.3 Zum Wandel der ikonographischen Typen innerhalb von Sujets

In Bezug auf die Einordnung und die Vergleichbarkeit von Sujets gilt es, mögliche Veränderungen der →ikonographischen Typen sowohl regional als auch im zeitlichen Verlauf zu berücksichtigen. Genauso kann der ikonographische Typus eines Sujets aber auch »stagnieren«, indem er beibehalten wird, obwohl er nicht mehr der Lebenswirklichkeit der Künstlerin oder des Künstlers (und der Betrachtenden) entspricht.

Als Beispiel soll hier noch einmal das Sujet der »Heiligen Cäcilia« dienen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war ein Organetto, wie es Raffael als Attribut der Heiligen Cäcilia verwendet, schon ein eher altmodisches Instrument des späten Mittelalters. Die Tatsache, dass es sich dabei um ein tragbares Instrument handelte, ermöglichte Raffael jedoch die Inszenierung der herausfallenden Pfeifen als zeitliches Ereignis. Im Lauf des 16. und 17. Jahrhundert veränderte sich dieser ikonographische Typus des Sujets »Heilige Cäcilia« dann in verschiedene Richtungen. Einerseits gab es Künstler, die ein Organetto als Attribut der Heiligen Cäcilia beibehielten – wobei es sich jedoch nicht mehr wie bei Raffael um ein annähernd gegenstandsnah dargestelltes Instrument handelt, sondern nur um eine Art Tastatur mit darauf stehenden Orgelpfeifen –, oder das Organetto wurde, der musikalischen Entwicklung angepasst, zu einem auf dem Boden stehenden Orgelpositiv. Das bei Raffael so besondere zeitliche Element der herausfallenden Pfeifen kommt in beiden Fällen nicht mehr vor. Es gab jedoch auch Künstler, die das Organetto durch ein Streichinstrument ersetzten, wie zum Beispiel Guido Reni in seiner *Heiligen Cäcilia* von 1606 (Abb. 15). Obwohl der himmelnde Blick der Violin-Spielerin schon ein deutlicher Hinweis auf die Heilige Cäcilia wäre, malte Reni im Hintergrund noch ein Orgelpositiv, wohl um keine Irrtümer über das Sujet aufkommen zu lassen.²⁹

26 Der Instrumentenname *cithara* konnte zu diesem Zeitpunkt sowohl ein Zupf- als auch ein Streichinstrument bezeichnen. Siehe den Beitrag von Haiduk im vorliegenden Band, S. 107–121 (Haiduk 2025).

27 »Cithara enim corda extensa in ligno est. Per lignum cruz intelligitur.« (Beato 2004, S. 502). Dt. Übersetzung: T. Hirsch.

28 Baldassarre 2000, S. 36.

29 Siehe hierzu auch Schüßler 2006.

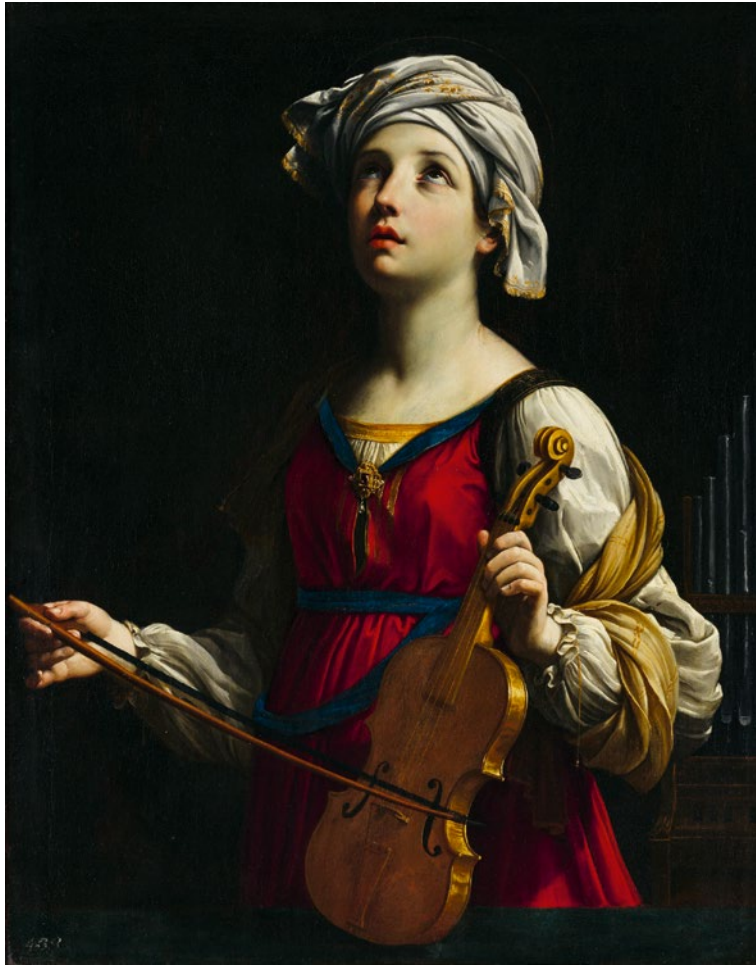


Abb. 15 Guido Reni, *Heilige Cäcilia*, 1606, Öl auf Leinwand, 95,9 x 74,9 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, Inv.-Nr. F.1973.23.P (Foto: The Norton Simon Foundation).

Die Analyse von Musikinstrumenten in vergleichbaren Sujets unter wechselnden historischen Bedingungen kann sowohl für die Abschätzung der Gegenstandsnahe der Instrumentendarstellung wichtig sein als auch für die zeitliche Einordnung des Kunstwerks selbst. So lässt sich immer wieder beobachten, dass Instrumente, die neu in einem Sujet auftauchen, relativ gegenstandsnahe dargestellt sind; sobald sie jedoch nicht mehr dem musikalischen Zeitgeschmack entsprechen, tauchen immer mehr Unstimmigkeiten auf. Die Darstellung einer Violine in einem »Engelskonzert« des 15. Jahrhunderts wäre beispielsweise ein sicherer Hinweis auf eine falsche Datierung oder spätere Veränderung des Kunstwerks, da dieser Instrumententypus zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existierte.

Auch für diesen Interpretationsschritt ist die Erfassung der Gesamt- und Einzelsujets in einer Datenbank sehr hilfreich, da so ein schneller Überblick über die zeitliche Entwicklung der ikonographischen Typen innerhalb der Sujets möglich ist.

3.2 Vertiefende ikonographische Interpretation

Obwohl es sicher wünschenswert wäre, bei der Untersuchung des kulturgeschichtlichen Kontexts jeder Bildquelle möglichst weit in die Tiefe zu gehen, ergeben sich dabei nur in seltenen Fällen Erkenntnisse, die eine direkte Auswirkung auf die Rekonstruktion eines dargestellten

Musikinstrumenten haben. Doch auch hier bestätigt die Ausnahme die Regel, wie am Beispiel der schon oben besprochenen Beatus-Buchmalerei gezeigt werden soll.³⁰

Durch die herangezogenen Textquellen war es dort möglich, zwei Einzelsujets schlüssig zu interpretieren: den ›Pfau‹ als christliches Symbol der Todsünde Hochmut beziehungsweise Eitelkeit und die ›Cithara‹ als Kreuz-Symbol, das die Vergebung der Sünden im Sinne des Neuen Testaments versinnbildlicht. In einer vertiefenden ikonographischen Interpretation könnte man nun die sogenannte Typologie heranziehen. Diese bezeichnet eine seit frühchristlicher Zeit bestehende Auslegungstradition der Bibel, die Bezüge zwischen Personen oder Ereignissen aus der antiken Mythologie, Altem und Neuem Testament herstellt. Erst so ließe sich auch ein Gesamtsujet für diese Buchmalerei identifizieren, indem die zwei Spielmänner für die symbolischen Werte des Alten und Neuen Testaments stehen, wobei die Figur rechts mit dem Pfau und dem hoch erhobenen krummen Schwert die alttestamentarische Bestrafung der Sünden repräsentiert und die linke Figur mit dem Streichinstrument deren Vergebung durch den Opfertod des ans Kreuz geschlagenen Jesus. Diese Interpretation würde den für das Einzelsujet ›Cithara‹ festgestellten gegenstandsfernen Symbolcharakter des dargestellten Streichinstruments noch unterstreichen.

4 Organologische Interpretation der sichtbaren und Rekonstruktion der nicht sichtbaren Instrumententeile

Das Ziel der bisherigen Schritte war es, zu zeigen, welche Analysen und Interpretationen idealerweise möglich und nötig wären, um den Grad der Gegenstandsnahe eines in einem Kunstwerk dargestellten Musikinstruments besser einschätzen zu können. Dies ist der Ausgangspunkt für den letzten Schritt dieses Leitfadens: die organologische Interpretation der im Kunstwerk sichtbaren Instrumententeile und die Rekonstruktion der nicht sichtbaren Teile. Voraussetzung dafür ist einerseits die Kenntnis der das jeweilige Instrument betreffenden musiktheoretischen und musikalischen Quellen im entsprechenden geografischen und zeitlichen Umfeld und andererseits die Vertrautheit mit organologischen, akustisch-physikalischen, instrumentenbautechnischen und musikpraktischen Themen.

4.1 Erstellung eines ›Archetyps‹

Bevor wir uns den Einzelheiten des vierten Interpretationsschritts zuwenden, soll hier noch kurz eine andere Vorgehensweise diskutiert werden, die auch heute noch häufig zum Einsatz kommt: die Erstellung eines ›Archetyps‹. So hat beispielsweise Bernard Ravenel in seiner umfangreichen Dissertation von 1982 hunderte von morphologischen Details der frühen Streichinstrumente Fidel und Rebec gesammelt und katalogisiert, um schließlich, je nach Region und Zeitraum und auf statistischer Basis, »hypothetische Archetypen« zu »rekonstituieren«.³¹ Diese Vorgehensweise erscheint uns jedoch insofern problematisch, da sie den Grad der Gegenstandsnahe des Musikinstruments im einzelnen Kunstwerk kaum berücksichtigt. Zudem birgt die Erstellung solcher Archetypen die große Gefahr, aus statistisch häufig anzutreffenden Einzelelementen eine Chimäre³² zu erzeugen, für die es in ihrer Gesamtheit keinen einzigen Beleg gibt.

30 Siehe hierzu auch Hirsch 2024.

31 Ravenel 1984, Bd. 3, S. 634.

32 Ein Mischwesen aus der griechischen Mythologie mit einem Löwenkopf, dem Körper einer Ziege und einem Schlangenschwanz.

4.2 Auswahl und Interpretation einer geeigneten Bildquelle

Im Gegensatz dazu erscheint es uns sinnvoller, mehrere repräsentative Bildquellen eines Zeitraums und einer Region im Detail nach den oben genannten vier Schritten zu analysieren und dann diejenige(n) mit der höchsten Wahrscheinlichkeit einer gegenstandsnahen Darstellung des fraglichen Musikinstruments auszuwählen. Diese qualitative Vorgehensweise sollte durch eine quantitative Analyse der Bildquellen im selben geografischen Umfeld und Zeitraum abgesichert werden, da übereinstimmende morphologische Details bei einer größeren Anzahl von Musikinstrumenten aus demselben Zeitraum und demselben geografischen Umfeld ein weiterer Hinweis auf eine gegenstandsnahen Darstellung der Instrumente sein können. Auch dieser Arbeitsschritt wird durch die detaillierte Erfassung der Bildquellen in einer Bilddatenbank sehr erleichtert, da so die Einträge leicht nach Zeit, Region und morphologischen Details sortiert und die Befunde auch mit statistischen Daten unterlegt werden können.

Doch auch nach der Auswahl einer Bildquelle mit einer möglichst gegenstandsnahen Darstellung des zu rekonstruierenden Musikinstruments und einer ›Absicherung‹ der morphologischen Details durch weitere Bildquellen bleiben noch zahlreiche instrumentenbauliche Elemente übrig, die für eine Rekonstruktion erst interpretiert bzw. interpoliert werden müssen.

4.2.1 Interpretation der aspektivischen Darstellung

Wie schon gezeigt, ist die aspektivische Darstellungspraxis bestimmter Bauteile eines Musikinstruments in Bildquellen ein häufig anzutreffendes Phänomen, insbesondere bei Saiteninstrumenten. Meist betrifft dies eine Verdrehung des Wirbelkastens im Verhältnis zum Instrumentenkörper. Zur Veranschaulichung wurden oben die zwei Rababs in den *Cantigas de Santa María* herangezogen, deren Wirbelkästen sowohl um circa 90 Grad zur Seite als auch um ihre horizontale Mittelachse verdreht dargestellt sind. Sehr wahrscheinlich ist dies jedoch nicht das einzige aspektivische Element dieser Instrumentendarstellung. Im unteren Drittel der Decke, im Bereich der Fellbespannung, erscheint der Korpusrand der Instrumente beidseitig



Abb. 16 Rabab aus CSM-E, fol. 118r (Ausschnitt aus Abb. 10).



Abb. 17 Rabab-Nachbau von Jesús Reolid (Foto: J. Reolid).



Abb. 18 Prototyp eines *Cantigas*-Rabab von T. Hirsch 2021 (Foto: T. Hirsch).

leicht eingezogen. Es gäbe nun die Möglichkeit, dies für eine Rekonstruktion eins zu eins zu übernehmen, wie dies auch schon von Instrumentenbauern gemacht wurde.

Wahrscheinlicher ist allerdings auch hier eine aspektivische Darstellungsweise. Wie in zahlreichen anderen Bildquellen belegt, hatten Rababs oft eine in Längsrichtung konkave Decke aus Pergament. Die organologische Erklärung für die konkave Absenkung ist, dass dadurch die Aufstellungsfläche des Stegs tiefer liegt als die Griffbrettebene und so die Saitenhöhe über dem Griffbrett reduziert wird. Wenn man ein in dieser Art rekonstruiertes Rabab leicht um die Längsachse dreht, erscheinen im Deckenbereich ähnliche Einbuchtungen der Seitenwand, wie sie in den *Cantigas* dargestellt sind (Abb. 16–18).

4.2.2 Umriss-Interpretation und Rekonstruktion

Insbesondere die Umriss-Rekonstruktion eines Saiteninstruments aus einer zweidimensionalen Bildquelle ist oft schwierig, da gerade Saiteninstrumente meist nicht ganz frontal dargestellt sind. Hier kann nur eine auch auf Quellenkenntnis und Erfahrungswerten basierende Intuition weiterhelfen.

Eine Besonderheit im Sinne der Instrumentenrekonstruktion sind die ab dem späten 15. Jahrhundert erscheinenden Bildquellen mit einer linearperspektivischen Darstellungsweise. So ist zum Beispiel auch Raffaels *Heilige Cäcilia* auf der Basis der Linearperspektive konzipiert, wobei dies nicht heißt, dass sich der Umriss der am Boden liegende Viola da gamba einfach eins zu eins rekonstruieren ließe. Wie im Artikel »Raphael's ›Imperfect‹ Viol. A Question of Perspective« veranschaulicht, sind noch zahlreiche Interpretationsschritte notwendig, um sich einem möglichen Instrumentenumriss anzunähern.³³ Umso wichtiger ist es, wenn möglich auch dreidimensionale Kunstwerke für eine Rekonstruktion heranzuziehen.

4.2.3 Ungewöhnliche instrumentenbauliche Details und ihre Interpretation

Die Problematik der gegenstandsfernen Darstellung bei der Anzahl bestimmter Details eines Saiteninstruments wie beispielsweise Saiten und Wirbel wurde schon oben anhand der Viola da gamba in Baldung Griens *Marienkrönung* beschrieben. Ideal ist es, wenn man, wie im Fall Baldung Griens, ein gegenstandsnäher dargestelltes Instrument desselben Künstlers zum Vergleich heranziehen kann. Andernfalls müsste man die Suche zeitlich und geografisch ausweiten, wie es hier noch am Saitenhalter der Gambe in Raffaels *Heiliger Cäcilia* veranschaulicht werden soll.

In seinem Artikel »La viole parfaite« von 1993 hatte der Musikforscher und Instrumentenbauer Toon Moonen diesen Saitenhalter mit einer kronenartig gezackten Oberkante rekonstruiert.³⁴ Sobald man jedoch die Gambendarstellung in Luca Longhis Gemälde *Thronende Madonna mit Kind*³⁵ in eine Rekonstruktion miteinbezieht, scheint es eindeutig, dass es sich in beiden Fällen um einen Saitenhalter mit einer treppenförmig abgestuften Oberkante handelt (Abb. 19 und 20).³⁶ Ohne die Kenntnis dieser zweiten Bildquelle wäre diese Form als zu unwahrscheinlich erschienen, um sie überhaupt als gegenstandsnah in Betracht zu ziehen.

33 Siehe Hirsch et al. 2021, S. 338–341.

34 Moonen 1993, S. 22 (Abb. 6).

35 Luca Longhi, *Thronende Madonna mit Kind, zwischen den Hll. Paulus und Antonius von Padua*, 1538, Öl auf Holz, 235 x 175 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 127. Eine vollständige Abbildung des Gemäldes findet sich in Mazza 2006, S. 194 (Abb. 9).

36 Hirsch et al. 2021, S. 341 f.



Abb. 19 Raffael, *Heilige Cäcilia* (Ausschnitt aus Abb. 4).



Abb. 20 Luca Longhi, *Thronende Madonna mit Kind, den Hll. Paulus und Antonius von Padua und einem musizierenden Engel*, 1538, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 127 (Foto: © Pinacoteca di Brera, Milano – MiC).

4.2.4 Indirekte instrumentenbauliche Hinweise

In manchen Fällen kann es genauso gut möglich sein, aus dem Fehlen bestimmter instrumentenbaulicher Elemente in einer Darstellung wichtige Schlüsse zu ziehen, oder es lässt sich durch das Vorhandensein eines Elements ein anderes ausschließen. Als Beispiel soll hier die Frage dienen, ob ein Streichinstrument in einer Bildquelle mit einem Pergament als Decke oder mit einer Holzdecke dargestellt ist. Das erste Erkennungsmerkmal dafür wäre die farbliche Gestaltung, da Pergamentdecken sehr oft einen hellen, fast weißen Farbton aufweisen. Im Idealfall würde man eine Holzdecke zudem an der Maserung erkennen. Oft ist diese Identifizierung jedoch nicht eindeutig, sodass nur eine indirekte Beweisführung weitere Erkenntnisse ermöglicht. Dafür ist es wichtig zu wissen, dass Felldecken meist entweder keine Schalllöcher aufweisen oder nur kleine, runde Schalllöcher haben können. C- und F-Schalllöcher sind bei einer Felldecke unmöglich, da diese Formen Bereiche haben, in denen die nötige Spannung des Pergaments nicht gewährleistet ist. Hat demnach eine Decke, bei der das Material nicht eindeutig erkennbar ist, C- oder F-Schalllöcher, kann es sich – sofern man von einer gegenstandsnahen Darstellung ausgeht – nicht um eine Pergamentdecke handeln.

4.2.5 Nicht sichtbare instrumentenbauliche Elemente und ihre Rekonstruktion

Bis auf wenige Ausnahmen, wie zum Beispiel die musizierenden Engel im Freiburger Dom von circa 1594, die »echte« Instrumente in ihren Händen halten,³⁷ sind in fast allen Kunstwerken, sei es Malerei oder Bildhauerei, bestimmte Elemente an den dargestellten Musikinstrumenten nicht ersichtlich. In der Malerei ist es die zweidimensionale Darstellung, die – abgesehen von

³⁷ Siehe Fontana et al. 2008.

aspektivischen Verdrehungen – nur eine Ansicht des Instruments ermöglicht,³⁸ in der Bildhauerei die Tatsache, dass oft nur die ›Schauseiten‹ des Instruments gegenstandsnah bearbeitet oder bestimmte Elemente aus statischen Gründen gegenstandsfern ausgeführt sind.³⁹

Um die komplette Außenform eines dargestellten Musikinstruments zu rekonstruieren, müssen eigentlich immer weitere Bild- und Textquellen herangezogen werden. Auch hier sollten zuerst die Quellen im näheren zeitlichen und geografischen Umfeld berücksichtigt werden, bevor man die Suche ausweitert. Neben den wenigen erhaltenen kleineren Streichinstrumenten aus dem Mittelalter und der Renaissance, die inzwischen bekannt sind, können auch musikethnologische Quellen (bei aller Vorsicht) hilfreich sein, da es Fälle gibt, in denen ein ähnliches Instrument in einer anderen Kultur verwendet wurde beziehungsweise wird. Das nordafrikanischen *rabāb*, das, wie die Auswertung der Quellen zeigen konnte, zahlreiche instrumentenbauliche und spieltechnische Parallelen zum Rabab des Mittelalters und der frühen Renaissance aufweist, ist hier ein interessantes Beispiel.

Auch Informationen zur Innenkonstruktion der Musikinstrumente lassen sich in Bildquellen nur sehr selten finden. Ausnahmen sind hier etwa die Gambe in Raffaels *Heiliger Cäcilia*, bei der aufgrund der Beschädigungen des Deckenrandes eine Abschätzung der Deckenstärken möglich scheint,⁴⁰ und die erste Darstellung eines Stimmstocks im Instrumenteninneren einer Gambe in Abraham Lambertzoon van den Tempels Gemälde *David Leeuw mit seiner Familie* von 1671.⁴¹

Wie schon oben im Fall der indirekten Hinweise für die Deckenform der Instrumente geschildert, finden sich in den Bild- und Textquellen auch indirekte Hinweise zur Innenkonstruktion. Ein wichtiger Punkt in Bezug auf die Streichinstrumente des Mittelalters und der Renaissance ist dabei die Frage nach der Verwendung von Stimmstock und Bassbalken, da diese Bauteile die akustischen Eigenschaften eines Streichinstruments extrem verändern.⁴² Die ersten direkten Belege für einen Stimmstock (in Textquellen und erhaltenen Instrumenten) stammen vom Ende des 16. Jahrhunderts.⁴³ Schon dies könnte – selbst wenn man davon ausgeht, dass eine Neuerung vielleicht eine gewisse Zeit braucht, bis sie in den Quellen erscheint – zu dem Schluss führen, dass Stimmstöcke vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht bekannt waren. Zudem sind aus dem 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Darstellungen von Streichinstrumenten erhalten, in denen Schalllöcher und Steg so weit voneinander entfernt sind, dass eine Aufstellung eines Stimmstocks in der Nähe des Diskant-Stegfußes unmöglich erscheint.⁴⁴ Genauso ist das Vorhandensein einer Feldecke an einem Streichinstrument (die letzten Belege hierfür finden sich in der europäischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahr-

38 Zwar gab es immer wieder Künstler, die auch in Gemälden versucht haben, mehrere Ansichten desselben Gegenstandes zu zeigen, doch dies ist eher selten. In Bezug auf Musikinstrumente wäre hier ein Stillleben von Bartolomeo Bettera aus dem 17. Jahrhundert zu nennen, in welchem ein Violininstrument derart gegen einen Spiegel gelehnt ist, dass man teilweise beide Korpusseiten sehen kann. Vgl. Bartolomeo Bettera, *Stillleben mit Musikinstrumenten und Spiegel*, um 1670, Öl auf Leinwand, 103 x 147 cm, Privatsammlung, abgebildet in Abate 1997, S. 255 (Nr. 52).

39 So sind z. B. an Steinskulpturen die Saiten eigentlich nie gegenstandsnah dargestellt, die Bögen sind meist viel massiver und haben keine separaten Bogenhaare und die Instrumentenrückseite ist oft mit dem Körper des Spielers oder der Spielerin verbunden.

40 Siehe Hirsch 2018, S. 270–274.

41 Abraham Lambertzoon van den Tempel, *David Leeuw, Kaufmann aus Amsterdam, mit seiner Familie*, 1671, Öl auf Leinwand, 190 x 200 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1972. Abbildung in Rijksmuseum o. J.

42 Für einen akustischen Vergleich von Gamben mit und ohne Bassbalken siehe Campbell/Campbell 2010.

43 Für eine Aufstellung der historischen Quellen zu Stimmstock und Bassbalken siehe Hirsch 2018, S. 266–269.

44 Auch die in Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* (1542, Kap. XI) erwähnte Möglichkeit der Verschiebung des Gamben-Stegs, um das Instrument der geforderten Stimmtonhöhe anzupassen, spricht gegen eine Koppelung von Stimmstock und Steg, wie sie seit dem frühen 17. Jahrhundert in den Quellen beschrieben ist.

hundreds) ein eindeutiges Zeichen für eine Innenkonstruktion ohne Stimmstock, da erstens entsprechend große Schalllöcher notwendig sind, um diesen ins Instrumenteninnere einzuführen und zweitens nur eine stabile Holzdecke das Einklemmen des Stimmstocks zwischen Decke und Boden ermöglicht.

5 Synoptische Zusammenfassung

Als Abschluss dieses methodisch-praktischen Leitfadens werden nochmals alle Elemente in einer synoptischen Tabelle zusammengefasst:

| | Aktion | W-Fragen | Gegenstand der Untersuchung | Voraussetzungen für die Untersuchung |
|---|--|---|---|---|
| 1 | Gegenstandssicherung unter Berücksichtigung der medialen Eigenschaften und des intermedialen Kontexts. | »Wer hat welches Kunstwerk wann, wo und wie erstellt?« »Wo befindet es sich heute und wie ist sein Erhaltungszustand?« | (A) Metadaten des Kunstwerks; (B) gattungsspezifische mediale Eigenschaften und Funktionszusammenhang; (C) intermedialer Kontext. | Kunsttechnologische Kenntnisse; technische Methoden zur Identifizierung von Veränderungen durch den/die Künstler:in, Restaurierungen und anderen Veränderungen sowie Fälschungen; Bewusstsein der medialen und intermedialen Eigenschaften verschiedener Kunstgattungen. |
| 2 | Allgemeine Beschreibung der dargestellten Bildelemente und Abschätzung der Gegenstandsnahe. | »Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« »Wie ist es dargestellt?« | Dargestellte Bildelemente, bestehend aus (A) Gegenständen (insbesondere den Musikinstrumenten) und (B) Affekten und Ereignissen. | Praktische Erfahrung mit Gegenständen, Affekten und Ereignissen; Kenntnis verschiedener Arten der Perspektive und der Kriterien zur Abschätzung des Grades einer gegenstandsnahen Darstellung; insbesondere für die Musikikonographie: Erfahrung mit den physikalisch-akustischen Eigenschaften von Musikinstrumenten und deren Spieltechnik; Grundwissen, wie die genannten Elemente in unterschiedlichen kulturhistorischen Kontexten dargestellt wurden. |
| 3 | Ikonographische Analyse und Interpretation. | »Wie kann ich die dargestellten Bildelemente identifizieren und einordnen?« »Was bedeutet das jeweilige Sujet in seinem speziellen kulturgeschichtlichen Kontext?« | Sujets (Gesamt- und Einzelsujets), Attribute, Symbole, Personifikationen und Allegorien; Bedeutung der Sujets in ihrem Kontext. | Vertrautheit mit den entsprechenden Recherchewerkzeugen (z. B. <i>LCI</i> / <i>Iconclass</i>); Kenntnis von Textquellen (unter besonderer Berücksichtigung der intermedialen Eigenschaften); Vertrautheit mit gesellschaftlich wichtigen Themen und Vorstellungen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Regionen und wie diese in Bildquellen dargestellt wurden. |

| | | | | |
|---|---|---|--|---|
| 4 | Organologische Interpretation der ›sichtbaren‹ und Rekonstruktion der ›nicht sichtbaren‹ Instrumententeile. | »Wie lassen sich die sichtbaren Instrumententeile in Bildquellen sinnvoll interpretieren?« »Wie können die nicht sichtbaren Instrumententeile rekonstruiert werden?« | Alle äußeren und inneren Bestandteile des jeweiligen Musikinstruments. | Organologische, instrumentenbautechnische, materialtechnische und spieltechnische Erfahrung in Verbindung mit musikethnologischen Kenntnissen; Vertrautheit mit verschiedenen perspektivischen Darstellungsarten; Kenntnis der Geschichte der Musikinstrumente und von deren Konstruktionsprinzipien unter wechselnden historischen, geografischen und kulturellen Bedingungen. |
|---|---|---|--|---|

Glossar

Den auf eine Rekonstruktion von Musikinstrumenten praktisch ausgerichteten Leitfaden wollen wir an dieser Stelle um eine Art Glossar erweitern. Es handelt sich dabei nicht um unverrückbare kunsttheoretische Definitionen, die wir an dieser Stelle nicht leisten können. Vielmehr soll auch das Glossar eine praktisch-methodische Hilfestellung für Begrifflichkeiten aus dem Leitfaden bieten. Dort verwendete Begriffe werden hier kurz so definiert, wie wir sie aus der interdisziplinären Perspektive eines Musikwissenschaftlers/Musikers und einer Kunsthistorikerin auf unser Anliegen anwenden. Dies erschien uns nötig, da Begriffe uns zwar erlauben, uns ohne ausschweifende Erklärungen auf einer sprachlichen Ebene über einen Sachverhalt zu verständigen, diese Art Verkürzung aber mit der Gefahr des Missverständnisses verbunden ist, wenn der Begriff unterschiedlich konnotiert wird. Zu vielen Begriffen wird außerdem weiterführende Literatur in einer Fußnote angegeben, die all das sehr viel ausführlicher behandelt, was wir hier nur kurz umreißen können. Die Bibliografie im Anhang des Glossars enthält schließlich methodisch relevante Literatur zur Ikonographie und Musikikonographie allgemein.

Affekte – Bei →Darstellungen von Personen werden über äußere Zeichen wie Körperhaltung, Mimik und Gestik innere Zustände der Figur transportiert, die als Affekte bezeichnet werden können. Dies geschieht einerseits über wiedererkennbare Bildformeln, wie zum Beispiel das Abstützen des Kopfes mit einer Hand als Zeichen für Nachdenklichkeit. Andererseits werden auch die Affekte des Betrachters aktiviert, der seine eigenen Erfahrungen durch den impliziten Vergleich auf die Figuren überträgt. Darstellungen von Affekten werden neben Bildelementen wie →Gegenständen und →Ereignissen als Bedeutungsträger genutzt.⁴⁵

Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol – Sinnbilder, die zeichenhaft für etwas anderes, an sich Bildloses und Abstraktes stehen und diesem eine prägnante visuelle Form geben (Symbole) beziehungsweise Verweischarakter haben (Attribute) oder deren komplexe Kombinationen (Personifikation und Allegorie).⁴⁶

Das Symbol ist die einfachste Form des Sinnbilds. Ein →Vanitas-Symbol nimmt beispielsweise Bezug auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit allen irdischen Lebens.

45 Zu Affekten siehe Herding/Stumpfhaus 2004; Boehm et al. 2008.
46 Biedermann 1989; Gsodam 1994; Warncke 2005; Logemann 2017; Kretschmer 2018; Ubl 2019.

Auch ein selbst nicht symbolbehaftetes Objekt kann als Attribut Sinnbildcharakter erhalten, wenn es innerhalb eines →ikonographischen Typus zur Wiedererkennbarkeit eines Sujets beiträgt. So hat sich im 15. Jahrhundert das Organetto als Attribut der Heiligen Cäcilia herausgebildet.

Musikinstrumente wie das Organetto fungieren auch als Attribute der weiblichen Personifikation der Musik innerhalb der vier an mathematischen Prinzipien orientierten Künste des Quadriviums (Musik, Geometrie, Astronomie, Arithmetik). In Darstellungen zusammen mit den weiteren Personifikationen der drei sprachlich orientierten Künste des Triviums (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) ergibt sich schließlich eine Allegorie auf die sieben freien Künste.

Archetyp – Annäherungsversuch an etwas im Laufe der Zeit Verlorenes, der als Idealtypus angelegt ist, jedoch aus verschiedenen, statistisch häufig anzutreffenden Merkmalen zusammengesetzt wurde und sich daher gleichzeitig von den ursprünglich existierenden Vertretern des Urtyps unterscheidet.

Aspektive – Eine →Darstellungspraxis, die schon in der altägyptischen Malerei Anwendung fand und die gleichzeitige Wiedergabe mehrerer Ansichten eines →Gegenstandes erlaubt. So werden zum Beispiel die Vorderansicht eines Saiteninstrumentes und die Seitenansicht seines Wirbelkastens zum Zwecke besserer Sichtbarkeit der morphologischen Gegebenheiten miteinander kombiniert.

Attribut →Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

Bildquelle – Funktionsbegriff zur Bezeichnung von Werken der Bildenden Kunst, die als Quelle herangezogen werden, wie zum Beispiel in der Musikikonographie aufgrund der →Darstellung von Musikinstrumenten und musikbezogenen Bildelementen.⁴⁷

Analog zur Textquelle als Quelle in Form eines Textes verwenden wir den Begriff der Bildquelle als Quelle in Form eines Bildes.⁴⁸ Damit soll die begriffliche Wendung einer ›ikonographischen Quelle‹, die in der Musikwissenschaft häufig für Bildquellen verwendet wird, bewusst vermieden werden. Der Grund dafür liegt in ihrer Mehrdeutigkeit,⁴⁹ die zu Missverständnissen führen kann. Der Begriff ›ikonographische Quelle‹ bezeichnet zum einen nicht die Art oder →Gattung der Quelle und wird in der Kunstwissenschaft nicht nur für Bildquellen, sondern auch für Textquellen verwendet,⁵⁰ zum Beispiel wenn deren Beschreibungen in ein Bildprogramm umgesetzt werden. Zum anderen sollte bei der Bezeichnung einer Quellenart die zur Interpretation mögliche Methode nicht schon im Begriff festgeschrieben sein. Wenn durch die Wendung der ›ikonographischen Quelle‹ eine allgemeine begriffliche Nähe zur Ikonographie hergestellt wird, ist allerdings unklar, welche Definition von Ikonographie dem Begriff

47 Der Begriff ist nicht unumstritten, da mit seiner Verwendung den verhandelten Bildwerken von vornherein eine Disposition unterstellt wird, die Hans Blumenberg (1969, S. 10) als »Bezug zu einer vorgegebenen Wirklichkeit« bezeichnete. Was Blumenberg anhand der literarischen Gattung des Romans herausarbeitet, ist auf weitere Kunstgattungen übertragbar, die aufgrund ihrer medialen Möglichkeiten als Konstrukte am Grenzbereich zur Fiktion angesiedelt sind.

48 Zum Bildbegriff siehe Boehm 2004.

49 Hier ist darauf hinzuweisen, dass auch der Begriff der ›Bildquelle‹ im Sprachgebrauch eine ähnliche Mehrdeutigkeit aufweisen kann: In seltenen Fällen ist damit ein Bildwerk gemeint, das für ein anderes als Quelle im Sinne eines Vorbilds oder einer Inspiration diene. In diesem Fall bleibt die Quellenart, ein Bildwerk, jedoch dieselbe.

50 Siehe z. B. Lippe-Vernesio 2009, S. 92: »Als ikonographische Quelle für das Gesamtprogramm der Sala di Bacco definierte Russel das 15. Buch von Ovids Metamorphosen«. In diesem Sinne wäre z. B. auch die im Leitfaden erwähnte Textsammlung des *Physiologus* eine ikonographische Quelle. In ihr wird die Natur christologisch gedeutet (→Symbol).

zugrunde gelegt wird – die Methode der Inhaltsdeutung von Kunstwerken anhand ihrer Sujets oder die Genese ihrer →ikonographischen Typen.⁵¹

Darstellung – Musikinstrumente und andere musikbezogene Elemente in Werken der Bildenden Kunst, die für die Musikikonographie als →Bildquellen herangezogen werden, aber auch alle weiteren dort gezeigten →Gegenstände, →Ereignisse und →Affekte sind Darstellungen, die auf dem Prinzip der Repräsentation beruhen. Mit den medialen Mitteln der Kunst wird so zum Beispiel das Bild eines Instruments erzeugt, das allein dem Kunstwerk inhärent ist und außerhalb von diesem nicht existiert, während das stellvertretend repräsentierte Objekt im Bild selbst abwesend ist.⁵²

Darstellungspraxis – Konvention, wie bestimmte Darstellungen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen geografischen Regionen gehandhabt wurden. Eine im Leitfaden besprochene Darstellungspraxis ist die →Aspektive.

Einzelsujet – Einzelner →ikonographischer Typus, der zusammen mit anderen das →Gesamtsujet bildet. Mit der Identifizierung des Einzelsujets als Kombination von verschiedenen →Gegenständen, zum Beispiel einer Figur mit einem ihr als →Attribut zugeordneten Objekt, kann das Gesamtsujet erschlossen werden – oder umgekehrt.

Ereignis – Bildelement in seiner Beziehung zur innerbildlichen Zeit. Die angedeutete Bewegung wäre die vermutlich einfachste Art dieser Bezugnahme dargestellter →Gegenstände zum zeitlichen Element.

Gattung – Als Gattungen der Bildenden Kunst werden deren Unterkategorien bezeichnet, die ihrerseits oft Überbegriffe für Ordnungskategorien sind, die sich über ihre →medialen Eigenschaften definieren. Dazu gehören Malerei (zum Beispiel mit den Bildgattungen Buch-, Wand- oder →Tafelmalerei), Bildhauerei (Plastik und Skulptur), Grafik (zum Beispiel Zeichnung oder Druckgrafik) und angewandte Kunst. Zusätzlich werden Bildmedien gleicher Gattung in weitere Kategorien aufgeteilt, die sich durch ihr Genre (zum Beispiel Historienmalerei) und ihre Funktion (zum Beispiel Bauplastik beziehungsweise Altar-, Andachts- oder Galeriebild) definieren. So gehört Raffaels als Altarbild (Funktion) konzipiertes Tafelgemälde (über das Medium definierte Bildgattung) der *Heiligen Cäcilia* zum Genre der religiösen Historienmalerei.⁵³

Gegenstand – Bildelement, das zur Konstitution des innerbildlichen Raums beiträgt und zu diesem in direkter Beziehung steht, wobei es hier unerheblich ist, ob es sich um →Darstellungen von Personen, Tieren oder Objekten handelt.

Gegenstandsnahe – Ein auf den Kunsthistoriker Georg Schmidt zurückgehender begrifflicher Behelf, der die durch Nachahmung erzeugte Wirklichkeits- oder Wahrnehmungstreue der →Darstellung graduell abzustufen versucht. Einen hohen Grad an Gegenstandsnahe nennt Schmidt »äußere Richtigkeit«.⁵⁴ Die Einschätzung der Gegenstandsnahe mit rein kunstwissenschaftlichen Analyse kategorien ist jedoch ein nicht abschließbarer Prozess ohne definitives Urteil. So kann zum Beispiel bei dem Versuch, die spezifische Gegenstandsnahe einer Instrumentendarstellung im Verhältnis zu jener des Gesamtwerks einzuschätzen, eine Annäherung

51 Burke 2003; Roeck 2004; Jäger/Knauer 2009.

52 Bruhn 2000; Schoell-Glass 2019.

53 KempW 2019.

54 Schmidt 1976, S. 30. Nicka (2022, S. 41) verweist jedoch auf den »zwangsläufigen artifiziellen Status von visuellen Medien«.

nur über das Wahrscheinlichkeitsprinzip erfolgen, das sich auch auf weitere Kriterien stützt, etwa aus der Organologie und der Instrumentengeschichte.⁵⁵

Gesamtsujet – Thema oder Bildgegenstand des Kunstwerks, das mit einem →ikonographischen Typus in Verbindung gebracht wird und so identifiziert werden kann. Oft wird das Gesamtsujet auch als Bildtitel verwendet, wie bei der *Marienkrönung* Hans Baldung Griens. Abweichend dazu hat sich bei Raffaels *Heiliger Cäcilia* das dominante →Einzelsujet als Bildtitel durchgesetzt, obwohl das Gesamtsujet den ikonographischen Typus einer *Sacra Conversazione* zeigt.

Ikonographischer Typus – Eine sich innerhalb der Genese von Einzel- und Gesamtsujets zum Beispiel durch häufige Verwendung bestimmter →Attribute (etwa dem Organetto der Heiligen Cäcilia) herausgebildete Darstellungskonvention, die deren Wiedererkennbarkeit und Zuordnung absichert. Die Entwicklung fällt dabei nicht immer kontinuierlich und konstant aus, variiert in ihrer zeitlichen und geografischen Verbreitung und nimmt oft Bezug auf die im jeweiligen Zeitraum bekannten Textquellen. Die Typengeschichte in ihrer Gesamtheit wird auch als Ikonographie bezeichnet, muss aber von der gleichnamigen Methode unterschieden werden.⁵⁶

Künstlerische Freiheit (lat. *licentia*, vgl. engl. *artistic licence*) – Den Kunschtchaffenden möglicher kalkulierter Verstoß gegen das in der *Poetik* des Aristoteles als Regel postulierte Diktum der Nachahmung (gr. *mimesis*).

Der Begriff der künstlerischen Freiheit geht als *licentia* auf die *Ars poetica* des Horaz zurück. Die dort den Künstler:innen eingeräumte Möglichkeit, sich von einer allzu strengen Nachahmung im Sinne einer →Gegenstandsnahe zu lösen, geht damit einher, dass Künstler:innen die Eigengesetzlichkeiten von Kunst gezielt einzusetzen wussten. Ein Beispiel für einen solchen bewussten Einsatz der →medialen Eigenschaften der jeweiligen →Gattung kann hier vielleicht zur Veranschaulichung dienen: Anders als in der Bildhauerei können verschiedene Ansichten eines →Gegenstandes in der Malerei nur durch den Kunstgriff der →Aspektive oder die Darstellung von Spiegelbildern realisiert werden. Da diese Art der Vielansichtigkeit in den zwei Dimensionen des malerischen Mediums nur vorgetäuscht ist, haben Kunschtchaffende größtmöglichen Einfluss darauf. Sie müssen sich nicht nach den optischen Gesetzmäßigkeiten der Lichtreflexion richten und können verschiedene Ansichten im Gemälde kombinieren.⁵⁷

Mediale Eigenschaften – Im jeweiligen Bildmedium selbst angelegte gattungsspezifische Eigenschaften (→Gattung). Dazu gehören zum Beispiel die zur Anfertigung verwendeten Materialien, die Zwei- beziehungsweise Dreidimensionalität und die Reproduzierbarkeit des Mediums.

Die medialen Eigenschaften bieten den Kunschtchaffenden beispielsweise die Möglichkeit der Nutzung der →Aspektive in der Malerei, setzen ihnen jedoch auch Grenzen, etwa im Format (Größe von Büchern in der Buchmalerei, von Druckplatten in der Druckgrafik), im Arbeitsfortschritt (Tagwerke bei Fresken, Trocknungsprozess bei Malerei in Öl oder Plastiken aus Terrakotta) und der Detailgenauigkeit (erschwerter filigrane Arbeit bei hartem und sprödem Material). Ein weiter gefasster Medienbegriff geht über die technischen und materiellen Grundlagen hinaus und betrachtet daneben auch den Funktionszusammenhang, aus dem sich weitere mediale Eigenschaften ergeben können (Buchmalerei als mögliche intermediale Verbindung

55 Schmidt 1976; Nicka 2022; Kremb 2019.

56 Zur Verdeutlichung soll hier ein Beispiel dienen, in dem Ikonographie als Typengeschichte und nicht als Methode aufgefasst wird: »Die Ikonographie der hl. Cäcilia hat erst spät aus der Märtyrerin eine Musikerin gemacht« (Prater 1984, S. 54). In ebendieser Bedeutung ist die christliche Ikonographie aufzufassen, die im *LCI* behandelt wird. Siehe auch Marek/Schulz 2015.

57 Pfisterer 1996; Schmude 2001.

von Text und Bild im Medium Buch, Altarbild als Bezugnahme auf den umgebenden Kirchenraum und die Liturgie).

Personifikation → Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

realistisch – Begriff, der hier im generischen, ja umgangssprachlichen Sinne der →Gegenstandsnahe als einer mimetischen Nachahmung der Natur beziehungsweise Wirklichkeit verwendet wird, ohne ihn an die je nach Zeit und Ort verschiedenen Bedeutungen der auch einen Stil bezeichnenden Begriffe Realismus und Naturalismus zurückzubinden.⁵⁸

Stilgeschichte – Chronologische Nachzeichnung der Entwicklung beziehungsweise des Wandels von Stil und dessen spezifischer Formsprache als kunsthistorische Ordnungskategorie auf der Ebene einer Epoche oder geografischen Region, wobei einzelne Schulen oder Individualstile mehr oder weniger stark davon abweichen können.⁵⁹

Sujet (→Einzelsujet und →Gesamtsujet) – Das Sujet ist ein ikonographischer Typus, mit dem das Thema der Darstellung auf der inhaltlichen Ebene angegeben wird. Die Angabe standardisierter Sujets ersetzt oftmals den vom Künstler selbst nicht vergebenen Bildtitel. Sowohl der Begriff des →Einzelsujets als auch der des →Gesamtsujets entstammen nicht dem kunstwissenschaftlichen Begriffskanon. Sie dienen im Leitfaden der schrittweisen Annäherung an das Bildthema.

Symbol → Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

Tafelbild – Eine sich über eine spezifische →mediale Eigenschaft – die Holztafel als ortsungebundener Bildträger – definierende Bildgattung, die unterschiedlichen Genres angehören und verschiedene Funktionen bedienen kann (→Gattung). Auch andere starre Bildträger, wie zum Beispiel Kupfer- oder Steintafeln,⁶⁰ werden als Tafelbilder bezeichnet.⁶¹

Vanitas – Der Begriff *vanitas* entstammt der lateinischen Bibelübersetzung des Buchs Kohelet aus dem Alten Testament und entspricht im Deutschen dem ›Windhauch‹. Er nimmt Bezug auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit allen irdischen Lebens. Ein in der Musikikonographie häufig vorkommendes Vanitas-→Symbol sind gerissene Saiten,⁶² wie sie bei Raffaels Gambendarstellung der *Heiligen Cäcilia* vorkommen.

58 Röhl 2014; Zimmermann 2019.

59 Locher 2019.

60 Zur Malerei auf Stein siehe z. B. Haiduk i. V.

61 Nicolaus 1979; Kühn et al. 1988.

62 Siehe dazu Hammerstein 1994.

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt aufgerufen am 15.9.2025.

- Abate 1997 | *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa* [Ausst.kat.], hg. von Marco Abate, Mailand: Skira 1997.
- ApkS | *Silos-Apokalypse*, London, British Library, Add MS 11695.
- Bachmann 1964 | Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964.
- Baldassarre 2000 | Antonio Baldassarre: Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography, in: *Music in Art* 25/1–2 (Frühjahr–Herbst 2000), S. 33–38.
- Baldassarre 2007 | Antonio Baldassarre: Quo Vadis Music Iconography? The Répertoire International d'Iconographie Musicale as a Case Study, in: *Fontes Artis Musicae* 54/4 (Oktober–Dezember 2007), S. 440–452.
- Baldung Grien 1959 | *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«*, hg. von Kurt Martin, Basel: Phoebus ²1959, Katalog.
- Beato 2004 | Beato de Liébana: *Obras completas y complementarias*, übers. und hg. von Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo Hernández und Leslie G. Freeman, Madrid: Biblioteca de autores cristianos 2004, Bd. 1.
- Bellucci et al. 2005 | Roberto Bellucci/Diego Cauzzi/Claudio Seccaroni: L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello. Novità in merito all'iconografia, alla genesi e all'esecuzione del dipinto, in: *Bollettino d'arte* 131 (Januar–März 2005), S. 101–110.
- Białostocki 1997 | Jan Białostocki: »Studien zur Ikonologie« nach vierzig Jahren, in: Panofsky 1997, S. 7–16.
- Biedermann 1989 | Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München: Droemer Knaur 1989.
- Blumenberg 1966 | Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes, in: *Kritik und Metaphysik. Studien. Heinz Heimsoeth zum 80. Geburtstag*, hg. von Friedrich Kaulbach, Berlin: De Gruyter 1966, S. 174–179.
- Blumenberg 1969 | Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, hg. von Hans Robert Jauf, München: Fink ²1969, S. 9–27.
- Boehm 2004 | *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, Paderborn: Fink 2004.
- Boehm et al. 2008 | *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hg. von Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies, München: Fink 2008.
- Brassat 2017 | *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. von Wolfgang Brassat, Berlin: De Gruyter 2017.
- Brassat/Kohle 2003 | *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, hg. von Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, Köln: Deubner 2003.
- Bruhn 2000 | *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, hg. von Matthias Bruhn, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000 (Visual Intelligence, Bd. 1).
- Burke 2003 | Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin: Wagenbach 2003.
- Büttner/Gottdang 2009 | Frank Büttner/Andrea Gottdang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München: Beck ²2009.
- Campbell/Campbell 2010 | Murray Campbell/Patsy Campbell: Viols and Other Historic Bowed String Instruments, in: *The Science of String Instruments*, hg. von Thomas D. Rossing, New York: Springer 2010, S. 301–315.
- CSM-E | *Cantigas de Santa María – Codex E [Código de los músicos]*, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (RBME), Ms. b-I-2, digitalisierte Version: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>.

- Fontana et al. 2008 | *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, hg. von Eszter Fontana, Veit Heller und Steffen Lieberwirth, Dössel: Stekovics 2008.
- Fransen 2018 | Bart Fransen: Hans Memling's Nájera Altarpiece. New Documentary Evidence, in: *The Burlington Magazine* 160 (September 2018), S. 101–105.
- Ganassi 1542 | Silvestro Ganassi: *Regola Rubertina*, Venedig: Selbstverlag 1542.
- Gardner/Springfeld 2016 | Matthew Gardner/Sara Springfield: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung*, Kassel: Bärenreiter 2016 (eBook-Version).
- Genette 1997 | Gérard Genette: *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, Ithaca: Cornell University Press 1997.
- Gerle 1532 | Hans Gerle: *Musica Teusch*, Nürnberg: Formschneider 1532.
- Gétreau 2017 | Florence Gétreau: *Voir la musique*, Paris: Citadelles & Mazenod 2017.
- Gsodam 1994 | Gertrude Gsodam: Vanitas, in: *LCI* 1994, Bd. 4, Sp. 409–412.
- Gurlitt 1938 | Willibald Gurlitt: Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 45 (1938), S. 84–97, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: ders.: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Steiner 1966, Bd. 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 31–45.
- Haiduk 2025 | Marina Haiduk: Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene kithara in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance, in: Hirsch et al. 2025, S. 107–121, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-107>
- Haiduk i. V. | Marina Haiduk: *Materialsichtigkeit als ästhetische Kommunikation. Die pietra di paragone als Bildträger in Italien um 1600* (in Vorbereitung).
- Hammerstein 1962 | Reinhold Hammerstein: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern: Francke 1962.
- Hammerstein 1994 | Reinhold Hammerstein: *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*, Tübingen: Francke 1994.
- Heilmann/Schröter 2017 | *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*, hg. von Till A. Heilmann und Jens Schröter, Lüneburg: Meson 2017.
- Herding/Stumpfhaus 2004 | *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin: De Gruyter 2004.
- Hirsch 2018 | Thilo Hirsch: Zur nachweisorientierten Rekonstruktion einer Renaissance-Viola da gamba nach Silvestro Ganassi, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2018), S. 245–282.
- Hirsch 2024 | Thilo Hirsch: Der Spielmann als Pfau. Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei, in: *Studies in the Arts II. Künste, Design und Wissenschaft im Austausch*, hg. von Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía und Hannah Ambühl-Baur, Bielefeld: Transcript 2024, S. 235–253.
- Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: *El son del purgamẽo*. Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* und dessen Rekonstruktion, in: Hirsch et al. 2025, S. 125–144, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-125>
- Hirsch et al. 2021 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk/Bilge Sayim: Raphael's ›Imperfect‹ Viol. A Question of Perspective, in: *Early Music* 49/3 (August 2021), S. 329–346, <https://doi.org/10.1093/em/caab047>.
- Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext*, hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), <https://doi.org/10.5771/9783987402302>.
- Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Rabab & Rebec*, online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/projekte/rabab-rebec.
- Jäger/Knauer 2009 | *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, hg. von Jens Jäger und Martin Knauer, Paderborn: Fink 2009.

- KempM 1997 | Martin Kemp: *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln: DuMont 1997.
- KempW 2019 | Wolfgang Kemp: Gattung, in: Pfisterer 2019, S. 135–138.
- Kopp-Schmidt 2004 | Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*, Köln: Deubner 2004.
- Kramer 1994 | Joachim Kramer: Pfau, in: *LCI* 1994, Bd. 3, Sp. 409–411.
- Kremb 2019 | Jens Kremb: *Äußere und innere Form. Ein methodischer Ansatz zum Umgang mit Möbeln in der Malerei*, online, 28.2.2019, <https://doi.org/10.11588/artdok.00006330>.
- Kretschmer 2018 | Hildegard Kretschmer: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2018.
- Kühn et al. 1988 | *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1: *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, hg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub und Manfred Koller, Stuttgart: Reclam 1988.
- LCI 1994 | *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom: Herder 1994.
- Lippe-Vernesio 2009 | Julia Valeska von der Lippe-Vernesio: *Andrea Camassei. Eine Werkmonographie*, Diss., Freie Universität Berlin, 2009, <https://doi.org/10.17169/refubium-14625>.
- Locher 2019 | Hubert Locher: Stil, in: Pfisterer 2019, S. 414–419.
- Logemann 2017 | Cornelia Logemann: Die Allegorie, in: Brassat 2017, S. 555–575.
- Marek/Schulz 2015 | *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke und Methoden*, hg. von Kristin Marek und Martin Schulz, 4 Bde., Paderborn: Fink 2015.
- Mazza 2006 | Angelo Mazza: Padre Martini e lo studio degli strumenti musicali nei dipinti antichi, in: *L'Arciginnasio* 101 (2006), S. 177–225.
- McKinnon 1977 | James W. McKinnon: Musical Iconography. A Definition, in: *RidIM/RCMI Newsletter* 2/2 (1977), S. 15–18.
- Moonen 1993 | Toon Moonen: La Viole parfaite, in: *Cahiers Suisses de Pédagogie Musicale* 1 (1993), S. 18–23.
- Nicka 2022 | Isabella Nicka: *Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters*, Wien: Böhlau 2022.
- Nicolaus 1979 | Knut Nicolaus: *DuMonts Handbuch der Gemäldekunde. Material – Technik – Pflege*, Köln: DuMont 1979.
- Pächt 1994 | Otto Pächt: Kritik der Ikonologie, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln: DuMont 1994, S. 353–376.
- Panofsky 1997 | Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln: DuMont 1997.
- Papiro 2020 | Martina Papiro: Diesseits und jenseits. Das Engelskonzert des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (vor 1516), in: *Klang und Stille in der Bildenden Kunst. Visuelle Manifestationen akustischer Phänomene*, hg. von Cristina Urchueguía und Karolina Zgraja, Basel: Schwabe 2020, S. 87–110.
- Pfisterer 1996 | Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.
- Pfisterer 2019 | *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Berlin: Metzler 2019.
- Prater 1984 | Andreas Prater: *Barock I. Von Caravaggio bis Velázquez*, Herrsching: Schöner 1984.
- Ravenel 1984 | Bernard Ravenel: *Vièles à archet et rebecs en Europe, au Moyen-Age (Fin x^e siècle, début xvi^e siècle). Définition des archétypes en vue de leur reconstitution*, 4-bändiges Typoskript (Neuedition der Diss. von 1982), Nancy : o. V. 1984.
- Rijksmuseum o. J. | Rijksmuseum: *David Leeuw and Cornelia Hooft with their Children, Abraham van den Tempel, 1671*, online, o. J., www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972.

- Roeck 2004 | Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Röhl 2014 | Boris Röhl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Hildesheim: Olms 2014.
- Sauerländer 1986 | Willibald Sauerländer: Die Gegenstandssicherung allgemein, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin: Reimer 1986, S. 47–57.
- Schmidt 1976 | Georg Schmidt: Naturalismus und Realismus [1959], in: ders.: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963*, hg. von Anita Moppert-Schmidt, Basel: Verein der Freunde des Kunstmuseums 1976, S. 27–36.
- Schmude 2001 | Michael P. Schmude: Licentia, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 5: *L–Musi*, Tübingen: Niemeyer 2001, Sp. 253–259.
- Schoell-Glass 2019 | Charlotte Schoell-Glass: Repräsentation, in: Pfisterer 2019, S. 379–382.
- Schönberger 2018 | *Physiologus*, übers. und hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018.
- Schüßler 2006 | Gosbert Schüßler: Guido Renis »S. Cecilia« im Norton Simon Museum in Pasadena, in: *Echo. Studien zur Kunstgeschichte und Musikwissenschaft*, hg. von David Hiley und Gosbert Schüßler, Regensburg: Schnell & Steiner 2006, S. 102–138.
- Seebass 1973 | Tilman Seebass: Musikinstrumente als ikonographisches Problem, in: ders.: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118*, Bern: Francke 1973, S. 138–164.
- Seebass 2016 | Tilman Seebass: Musikikonographie, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/13378.
- Tarnow 2014 | *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn: Fink 2014.
- Ubl 2019 | Ralph Ubl: Symbol, in: Pfisterer 2019, S. 426–433.
- Warnke 2005 | Carsten-Peter Warnke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln: Deubner 2005.
- Wenke 2005 | Wolfgang Wenke: Die Rekonstruktion eines Unikats. Die frühe Tenor-/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), S. 77–83.
- Winternitz 1967 | Emanuel Winternitz: *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London: Faber and Faber 1967.
- Wirth 2007 | Uwe Wirth: Intermedialität, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, hg. von Thomas Anz, Stuttgart: Metzler 2007, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*, S. 254–264.
- Zimmermann 2019 | Anja Zimmermann: Realismus, in: Pfisterer 2019, S. 370–373.

Thilo Hirsch studierte Viola da gamba und Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) sowie Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität Bern. Zwischen 2007 und 2015 war er Co-Projektleiter mehrerer SNF- und SBFJ-Forschungsprojekte der SCB, deren »klingende« Resultate mit Konzerten und CDs des von Thilo Hirsch geleiteten ensemble arcimbollo dokumentiert wurden. Von 2019 bis 2023 war er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema »Rabab & Rebec«, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt. **Marina Haiduk** hat Kunstgeschichte, Publizistik und Osteuropastudien in Berlin und Wien studiert und zur italienischen Malerei und Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf Materialität geforscht. Malerei auf Stein war sowohl Gegenstand ihrer Magisterarbeit als auch ihrer Doktorarbeit. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt »Rabab & Rebec« an der Hochschule der Künste Bern widmete sie sich der Musikikonographie, deren Methodik und medialen Aspekten wie dem Verhältnis von Wort, Klang und materieller Kultur zum Bild.

