

Marina Haiduk

Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene *cithara* in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance

In antiken Texten beschriebene Musikinstrumente werden oft als Instrumente der eigenen Zeit des Künstlers dargestellt. Sowohl die griechische κιθάρα als auch die lateinische cithara wurden in der Bildwelt des Mittelalters und der Renaissance als Saiteninstrumente in sehr unterschiedlichen Formen gezeigt. In biblischen Darstellungen von König David und den 24 Ältesten, die wie die mythologische Muse Terpsichore die cithara spielen, wurden sie meist als harfenähnliche Zupfinstrumente interpretiert, aber auch als kleine Streichinstrumente dargestellt. Die Untersuchung der komplexen Beziehung zwischen 1) einem verschwundenen antiken Musikinstrument, 2) seiner begrifflichen Bezeichnung in den konsultierten Texten und 3) seiner Darstellung zeigt den Nutzen eines philologischen Ansatzes für verschiedene Disziplinen.

In the Field of Tension Between Word and Image. The Painted *Cithara* in the Visual Arts of the Middle Ages and the Early Renaissance

Musical instruments described in ancient texts are often depicted as instruments of the artist's own time. Both the Greek κιθάρα and the Latin cithara have been shown in mediaeval and Renaissance imagery as string instruments with very different shapes. In biblical subjects such as King David and the 24 Elders, who are described as playing the cithara like the mythological muse Terpsichore, their instruments were mostly depicted as harp-like plucked string instruments, though on occasion also as small, bowed ones. Examining the complex relationship between 1) a lost ancient musical instrument, 2) the term used to designate it in the texts consulted and 3) its depiction can reveal the benefits of a philological approach in different disciplines.

Ein die Harfe zupfender bärtiger König – diese Ikonographie der alttestamentlichen Gestalt David prägt dessen bildliche Darstellungen als Musiker wesentlich. Aus heutiger Sicht ist die Harfe das als Attribut Davids mit Abstand am häufigsten dargestellte Musikinstrument. Auf mittelalterliche Darstellungen bezogen fällt dieser Befund jedoch weitaus weniger deutlich aus. Dort beschränkt sich David nicht auf die Harfe, sondern stimmt ebenso andere Zupf- sowie Streichinstrumente an. Der Grund dafür liegt nicht etwa darin, dass David als geübter Spieler ganz unterschiedlicher Instrumentengattungen gilt – im Gegenteil: im hebräischen Bibeltext des Alten Testaments ist ihm vor allem der *kînôr* (כִּנּוֹר) als Musikinstrument zugeordnet. Moderne archäologische Erkenntnisse deuten diesen als Leier beziehungsweise Jochlaute,¹ die zwar ein Zupfinstrument wie die Harfe ist, dieser jedoch durch die abweichende Anordnung der Saiten in Bezug auf den Resonanzkörper nicht entspricht. Diese Diskrepanz beruht einerseits auf der

1 Dazu erstmals Sellers (1941, S. 36–38).

Tatsache, dass es sich beim *kînôr* um ein Instrument handelt, das bereits kein Bestandteil der materiellen Kultur und daher nurmehr in schriftlichen Quellen überliefert war, als es in der christlichen Ikonographie zum Attribut Davids wurde. Andererseits wurden die den bildlichen Darstellungen zugrunde liegenden Texte im europäischen Mittelalter bereits in Übersetzungen rezipiert, in denen der hebräische *kînôr* der späten Bronzezeit in der Antike mit verschiedenen griechischen und lateinischen Instrumentennamen belegt wurde.² Dabei entsprechen die griechische Bezeichnung *kithara* (κίθάρα) und die lateinische Bezeichnung *cithara* als häufigste Übersetzung des *kînôr* einander fast genau. Betrachten wir deren bildliche Darstellungen, muss uns dementsprechend klar sein, dass es sich um Ergebnisse mehrfacher Übersetzungsprozesse handelt. In ihrem Zentrum steht der mehr oder minder abstrakte Begriff als einzige Konstante. Dies erklärt den Variationsspielraum der Instrumentendarstellungen, als noch keine archäologischen Befunde vorlagen und allem Anschein nach allein darüber Einigkeit bestand, dass es sich bei dem damit bezeichneten Musikinstrument um ein Saiteninstrument handelte.

Während der Bibeltext auf die Wirkung der mit den genannten Musikinstrumenten erzeugten Töne und ihren Funktionszusammenhang im Gotteslob abzielt, bleiben Gestalt, Spielweise und Klang unbestimmt.³ Die Instrumentenmorphologie ist daher Teil eines schwer einlösbaren Rekonstruktionsprozesses, und das Bild, das man sich von dem Instrument im Mittelalter machen konnte, war dementsprechend vage. Nichtsdestotrotz wurde es auch in die stummen Medien der bildenden Kunst transportiert. Dabei versuchten die Künstler, die von der fehlenden Überlieferung gerissene Lücke mit Darstellungen aus der materiellen Kultur der eigenen Lebenswirklichkeit zu füllen und das verstummte Musikinstrument so wiederzubeleben. Dies konnte auch mit einem Zwischenschritt geschehen, indem Texte konsultiert wurden, die die *cithara* mit einem zeitgenössischen Instrumentennamen überlagerten.⁴ Das miteinander verwobene Geflecht von Namen und Bedeutungen soll in diesem Beitrag anhand von exemplarischen Beispielen dreier Sujets beleuchtet werden, die einen klaren Textbezug zur *cithara* aufweisen: König David und seine Musiker im Bibeltext des Alten Testaments, die 24 Ältesten der neutestamentlichen Apokalypse sowie Apoll und die Musen in der Lyrik der klassischen Antike.

In der Fülle der Darstellungen werden jene in den Fokus rücken, bei denen die Denotation der *cithara* im Bildmedium selbst durch eine Inschrift oder den in den Handschriften unmittelbar nebenstehenden Text evoziert wird. Der zweite Fokus gilt Darstellungen, in denen die *cithara* als Streichinstrument aufgefasst wird und jenen Instrumenten entspricht, zu deren Gemeinsamkeiten ein kleiner birnen- oder keulenförmiger Korpus gehört, der fließend in den Instrumentenhals übergeht. Eine solche Fokussierung auf frühe Streichinstrumente, die durch ihre Korpusform dem europäischen Rabab und Rebec nahestehen,⁵ scheint mir geeignet, ein Bewusstsein für die verschlungenen Wege der Instrumentenbezeichnungen zu schaffen und gerade für die Rezeption innerhalb der Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, wo eher wenig Vertrautheit damit besteht. Eine kritische philologische Bestandsaufnahme ist daher sowohl für die Auseinandersetzung mit dem Instrument in der historischen Musikwissenschaft als auch für die Beschäftigung mit seinen Darstellungen in der Kunstgeschichte von großem Nutzen.

2 Den 42 Nennungen des *kînôr* im Alten Testament entsprechen in der Septuaginta 19 Übersetzungen als κίθάρα und in der Vulgata 37 Übersetzungen als *cithara*. Vgl. Braun 1999, S. 40.

3 Siehe ebd., S. 14: »Die organologische Information der Bibeltexte ist dürftig; nur an drei Stellen ist das Material der Instrumente genannt (4. Mose 10,2; 1. Könige 10,12; 1. Chronik 15,19) und nur einmal die Spieltechnik (1. Samuel 16,23)«.

4 Zum komplexen Beziehungsgeflecht aus Instrumenten, deren Namen sowie Begriffsüberlagerungen siehe grundlegend Steger 1971.

5 Für den Anstoß zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der *cithara* in Verbindung mit bildlichen Darstellungen möchte ich Thilo Hirsch und Cristina Urchueguía herzlich danken.

I. König David und seine Musiker

Trotz seines schlechten Erhaltungszustands kann man auf einem Kapitell im Kreuzgang der Abtei von Saint-Pierre in Moissac deutlich erkennen,⁶ dass eines der dort gezeigten Instrumente dem obengenannten Typus entspricht. Das auf circa 1100 datierte Kapitell zeigt auf seiner zum Kreuzgang hin ausgerichteten Südseite zwei Musiker, von denen einer sitzt und der andere steht (Abb. 1). Obwohl nur noch Teile der Instrumente vorhanden sind, kann man aus der mutmaßlichen Spielhaltung des Spielers links schließen, dass der unbekannte Künstler ein Streichinstrument dargestellt hat, das mit der rechten Hand gestrichen und mit der linken Hand in *da braccio*-Haltung gegen die Brust gestützt wird. Zwischen diesem und dem Musiker gegenüber, der den Korpus eines Saiteninstruments – wahrscheinlich eine Art Leier – vor dem Bauch hält, fehlt jegliche räumliche Kontextualisierung der Szene;⁷ stattdessen ist die folgende Inschrift zu lesen: »D[AVI]D CI[TH]AR[AM] P[ER]CUTIEBAT IN DOMO D[OMI]NI / ASAPH CV[M] LIRA«, womit die beiden Männer als David und Asaph identifiziert werden. Auch auf den anderen drei Seiten des Kapitells sind Musiker mit ihren Instrumenten dargestellt, die durch die entsprechenden Inschriften als »EMAN CVM ROTA / ETAM CV[M] TIMPhANO / ET IDITVN CVM CIMBALIS« benannt werden. In dieser Kombination von David, Asaph, Aeman, Aethan und Idithun handelt es sich beim Sujet des gesamten Kapitells um *König David und seine Musiker*.

Die Rolle, die der biblische König David in der mittelalterlichen Ikonographie einnimmt – Dichter, Komponist und Musiker in einem –, geht auf seine traditionelle Zuschreibung als Verfasser der Psalmen zurück, die man sich als von einem Saiteninstrument begleiteten Gesang vorstellt.⁸ Die ganzseitige Titelminiatur des in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrten Bobbio-Psalter aus dem 10. Jahrhundert zeigt David beim Stimmen einer Leier, die trotz ihrer abstrahierten Darstellung dem Typus der europäischen Zupfleiern des Frühmittelalters entsprechen dürfte.⁹ König David ist umgeben von vier Männern, die im Akt des Schreibens zu sehen sind (Abb. 2). Die Inschriften identifizieren sie als Asaph, Aeman, Aethan und Idithun. Auf dem nebenstehenden Folio bestätigt der lateinische Text nach der *Origo Prophetiae David Regis Psalmorum* des Pseudo-Beda nicht nur die Namen der vier Schreiber, sondern bezeugt auch, dass sie von David ausgewählt wurden, um gemeinsam mit ihm die Psalmen zu verfassen.¹⁰ Deshalb wurden sie in einer späteren Tradition selbst zu Dichtern, Komponisten und Musikern und fungierten als Mitverfasser der Psalmen. Der Winchcombe-Psalter beispiels-

6 In der Forschung ist eine Verbindung dieses Kapitells zu einem anderen mit dem gleichen Sujet hergestellt worden, das ehemals im Kreuzgang des Klosters Sainte-Marie-de-la-Daurade verbaut war und heute im Musée des Augustins in Toulouse aufbewahrt wird. Es wurde vom *premier atelier de la Daurade* gefertigt, einer offenbar etwa zeitgleich an beiden Orten tätigen und zur Bauhütte gehörenden Bildhauerwerkstatt. Auch dieses um 1100/10 datierte Kapitell ist stark beschädigt. Auf beiden Kapitellen ist der mit Tunika und Mantel bekleidete David auf einem Faldistorium mit Löwenklauen sitzend und die Füße auf einem Schemel aufgestellt gezeigt, wobei die sehr ähnlich gestaltete runde Mantelschließe auffällig ist. Die Krone des über Eck platzierten König David wurde für das Toulouser Kapitell z. B. noch 1938 von Marie Lafargue explizit benannt (Lafargue 1938, S. 198). Sie ist heute aber kaum noch erkennbar. Dies mag der Grund dafür sein, dass Tilman Seebass die Figur des David nicht erkannte und den mittig an der Längsseite platzierten Musiker mit harfenförmigem Delta-Psalterium, dem *psalterium triangulum*, für seine Darstellung hielt, vgl. Seebass 1973, Bd. 1, S. 51 (als Δ -Psalter) und S. 174 (als Rotte).

7 Debais (2018, S. 18) liest den nur beschriebenen, sonst aber keine Verortung durch figürliche Darstellungen erlaubenden Stein als Verkörperung des in der Inschrift erwähnten *Domus Domini*. Bei dieser Formulierung handelt es sich vermutlich um die Abänderung eines Responsorius, das der Liturgie des zweiten Sonntags nach Ostern zugeordnet ist: »Et David cum cantoribus citharam percutiebat in domo Domini. Et laudes Deo canebat«. CAO 1970, S. 102, Nr. 6400.

8 Mertens 1966, S. 48.

9 Zu ihren heute bekannten archäologischen Nachweisen siehe Bommes 2018.

10 *PsaltAmB*, fol. 13r: »DAVID FILIVS HIESSE CVM ESSET IN REGNO SVO QVATTVOR ELEGIT qui psalmos facerent / id est asaph / aeman / aethan / et idithun. Ergo septuagintanovem dicebant psalmos / et ducenta svb(p)salma / et

weise zeigt sie bereits im 11. Jahrhundert in dieser modifizierten Ikonographie (Abb. 3), wobei jeder ein anderes Musikinstrument spielt: Asaph ein kleines, birnenförmiges Streichinstrument, Aeman eine Zupfleier, Aethan ein Blasinstrument mit Grifflöchern und Idithun anscheinend ein Perkussionsinstrument. Vergleiche des Themas zeigen, dass es im Fall von Davids Musikern keine spezifische Zuordnung von bestimmten Instrumenten gibt. Anders verhält es sich mit dem Instrument, das David spielt, dem *kinôr* bzw. der *cithara*. Mit der *cithara* wird im Bobbio-Psalter das Instrument bezeichnet, zu dem die Psalmen komponiert wurden: »cithara[m] percutiebat«. ¹¹ Da dies auf dem Folio gegenüber der Darstellung von *David und seinen Musikern* zu lesen ist, können wir davon ausgehen, dass die Instrumentendarstellung als bildliche Entsprechung der schriftlichen *cithara* gemeint ist.

Ein noch stärkerer innermedialer Wort-Bild-Bezug zeigt sich auf dem Kapitell von Moissac, wo wir denselben Wortlaut in der auf dem Kunstwerk selbst eingemeißelten Inschrift in direkter Relation dazu finden. Hier steht die Inschrift, die die *cithara* durch das Verb *percutere* als Zupfinstrument ausweist, allerdings in Kontrast zu ihrer Darstellung als Streichinstrument. Diese Diskrepanz lässt sich auf die generische Auslegung des biblischen Instrumentennamens als Saiteninstrument zurückführen. Aufgrund der unbestimmten Nennungen dieses und anderer Instrumente in der Bibel, zum Beispiel in Psalm 150, waren mittelalterliche Psalmenkommentatoren ab dem 13. Jahrhundert vermehrt bestrebt, Gestalt und Spielweise anschaulich zu »rekonstruieren« und sich nicht mehr mit den mehr oder weniger abstrakten Instrumentennamen zufriedenzugeben. Als weltliche Musikinstrumente der Zeit so mehr und mehr die visuelle Leerstelle der biblischen und antiken Begriffe füllten, kam es ebenfalls zu Begriffsüberlagerungen von alten wie neuen Instrumentennamen, die vor dem 13. Jahrhundert selten waren. ¹² So wollte sich der Dominikaner Petrus von Palude (ca. 1275/80–1342) der Vorstellung der Instrumente *psalterium* und *cithara* aus Psalm 150 ¹³ durch einen Vergleich mit einem zeitgenössischen Streichinstrument annähern, der *viella*. Als Referenz seiner Überlegungen gibt er Isidor von Sevilas (ca. 560–636) *De musica* aus dem *Etymologarium sive originum* an, dem Versuch einer enzyklopädischen Zusammenstellung des Wissens am Übergang der Spätantike zum Frühmittelalter. Oft bleibt

cithara percutiebat abiud cum dauid rege.« Eine ähnliche Konstellation weist der verwandte Psalter der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek auf (*PsaltAmA*, fol. XIIv–XIIIr).

- 11 Auch das mit dem Bobbio-Psalter verwandte *Psalterium Ambrosianum* der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek benutzt diese Formulierung. Braun (1999, S. 14) verweist auf die einzige Bibelstelle, in der das Zupfen der *cithara* mit der Hand explizit erwähnt wird, Davids Spiel vor Saul (1. Samuel 16,23), siehe Anm. 3. BSV 1994, S. 391: »igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refocilabatur Saul et levius habebat recedebat enim ab eo spiritus malus«.
- 12 Page 1987, S. 53. Die bereits im 8. Jahrhundert fertiggestellte *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* des Beda Venerabilis überliefert einen Brief des Abts Cuthbert von Canterbury an den Mainzer Erzbischof Lullus, in dem die Vorstellung von der *cithara* mit dem Namen der Rota überlagert wird: »cithara, quam nos appellamus rot-tae« (zit. nach Steger 1971, S. 95). Auch eine aus dem 11. Jahrhundert stammende Randnotiz zum Psalmenkommentar des Remigius von Auxerre (um 841–um 908) nennt die Rota als Entsprechung der *cithara*: »cithara genus est musice artis que vulgo »rota« appellatur« (Remigius o. J., fol. 221v, zit. nach Page 1987, S. 253 f., Anm. 6). Auch hier weist Steger (1971, S. 108) darauf hin, dass »das Mittelalter mit den biblischen Instrumentennamen die verschiedensten einheimischen Instrumente belegt«.
- 13 Petrus o. J., fol. 262v. Eine Transkription findet sich bei Page 1987, S. 254, Anm. 8. Sowohl Isidor als auch Petrus gehen von einer Übereinstimmung des *kinôr* mit der *cithara* und des *nével* mit dem *psalterium* aus. Das Zusammentreffen der Saiteninstrumentenbezeichnungen in Psalm 150 und an 21 weiteren Bibelstellen ist dadurch erschwert, dass auch dem *kinôr* in der Septuaginta fünf Übersetzungen als ψαλτήριον und in der Vulgata zwei Übersetzungen als *psalterium* entsprechen (siehe Braun 1999, S. 40 und 44). Was Tilman Seebass (1987, S. 144 f., Anm. 27) dazu bewegt hat, in Joachim de Fiores *Psalterium decem chordarum* einen Hinweis für dessen Auslegung der *cithara* als Rebec zu lesen – »Kurius muten die Bemühungen des Kalabresen Joachim de Fiore an (12. Jh.). Er versteht die »cithara« als dreisaitiges Rebec oder Lauteninstrument« –, erschließt sich auch nach Konsultation der von ihm angegebenen Sekundärliteratur nicht. Ich danke Thilo Hirsch für den Hinweis, dass es für die Verwendung der Instrumentenbezeichnung Rebec zu Lebzeiten Joachims (ca. 1135–1202) noch keinerlei Textquellen gibt.

jedoch trotz ihres ausgeprägten philologischen Interesses unklar, unter welchen Voraussetzungen die mittelalterlichen Autoren zu ihren Schlüssen gelangt sind. So sind ihre Kommentare und Glossierungen eher als subjektive Einschätzungen zu werten, die auf der Grundlage der ihnen zur Verfügung stehenden Informationen getroffen wurden. Eine gegenseitige Beeinflussung von einem nur vage konnotierten Begriff und künstlerischen Darstellungen, die *per se* keinen dokumentarischen Charakter haben, sind als ›Kreuzkontaminationen‹ ebenfalls nicht auszuschließen. Bei beiden Zuordnungen des überlieferten Begriffs, der unklaren Vorstellung von dessen Denotation¹⁴ und der Umwandlung in eine bildliche Darstellung, handelt es sich um Übersetzungsprozesse, die mit einem gewissen Bedeutungsverlust einhergehen.

Auch unter den Kunstwerken selbst sind uneindeutige, der Interpretation bedürftige Darstellungen keine Seltenheit. Bereits seit dem 11. Jahrhundert wird David in Psalterhandschriften, die maßgeblich zur Verbreitung seiner Darstellungen als Musiker beigetragen haben,¹⁵ nicht nur mit Zupfinstrumenten, sondern auch mit den neu aufkommenden Streichinstrumenten gezeigt. Eine Doppelseite einer aus dem Hennegau stammenden Handschrift zeigt direkt vor dem Beginn des *Psalterium de David* die Darstellung von *König David und seinen Musikern*. David hält in seiner Rechten ein Szepter als Insignie des Königs und stützt sein dreisaitiges, birnenförmiges Instrument auf dem linken Oberschenkel ab (Abb. 4a). Daher ist unklar, ob es sich um ein gezupftes oder gestrichenes Instrument handelt. Die geringe Anzahl der Saiten und der Vergleich mit der Morphologie des dezidiert als gestrichen gezeigten Instruments in den Händen des Musikers auf dem benachbarten Folio ganz rechts (Abb. 4b) deuten auf ein Streichinstrument hin.

II. Die 24 Ältesten der Apokalypse

Das gleichzeitige Halten eines zusätzlichen Objektes wie des Zepters Davids bedingt, dass das Instrument nicht gespielt wird – eine Situation, wie sie auch im Sujet der *24 Ältesten der Apokalypse* gegeben ist. Dieses ist vor allem in der Bauplastik und der Buchmalerei verbreitet und zeigt die Ältesten oft mit ihren Instrumenten in der einen und mit Räuchergefäßen in Form von Phiolen oder Schalen in der anderen Hand. Dabei sind die Darstellungen des Sujets wesentlich von seinem textlichen Zusammenhang zur Apokalypse bestimmt, dem das Neue Testament abschließenden Text, der auch als Offenbarung des Johannes bekannt ist. Ein wichtiges Charakteristikum der Offenbarung ist das Schauen des Zukünftigen, wobei die Betonung des Visuellen bei der lobpreisenden Huldigung Gottes in Gestalt der *Majestas Domini* und des Lammes um andere Sinnesebenen ergänzt wird: Die Instrumente stehen für die Musik als auditives und die Räuchergefäße für das Räucherwerk als visuell wahrnehmbares olfaktorisches Element.

Zur Identifizierung der in der Apokalypse nicht namentlich genannten Ältesten gibt es in der Bibelexegese keinen Konsens. Die Illustrationen der Apokalypsenzyklen des *Liber Floridus* können zumindest darüber Aufschluss geben, welche Vorstellung man sich im 12. Jahrhundert davon machte. Zwar hat sich der Apokalypsenzyklus des Originalmanuskripts von 1120 nicht erhalten, die heute in Wolfenbüttel aufbewahrte erste bekannte Kopie aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts mag jedoch einen Eindruck davon geben. Diese in Nordfrankreich, Flandern oder dem Hennegau entstandene Version des *Liber Floridus* ordnet die 24 Ältesten um die *Majestas Domini* und das Lamm in je zwölf hochrechteckigen Bildfeldern auf einer Doppelseite an (Abbildung 5a und 5b).¹⁶ Das geometrische Schema ist ebenso ungewöhnlich wie der

14 Bereits Seebass (1987, S. 139) sprach von einem »Bruch zwischen Namen und Dingen«.

15 Lucchesi-Palli 1959, Sp. 176.

16 Das 1120 fertiggestellte Originalmanuskript des vom flämischen Kanoniker Lambert von Saint-Omer zusam-

Umstand, dass Inschriften alle dargestellten Ältesten namentlich ausweisen – und dies, indem sowohl die Namen der zwölf Propheten und der zwölf Apostel als auch jene der 24 Priester aus 1. Chronik 24,7–18 genannt werden, sodass jedes Bildfeld zwei Namensinschriften trägt.¹⁷ Unter ihnen ist in der rechten unteren Ecke von Folio 10v (Abbildung 5a) auch König David, der als einer der 24 Ältesten agiert und wie weitere sechzehn von ihnen ein nicht gespieltes Saiteninstrument hält. Obwohl diese kleinen Instrumente ohne die Darstellung eines zugehörigen Bogens nicht sicher als Streichinstrumente zu identifizieren sind, ist eine solche Auslegung wahrscheinlich.¹⁸ Allein Aaron und Jakob sind mit eindeutigen Zupfinstrumenten vom Harfentypus ausgestattet: Aaron mit Stimmschlüssel beim Stimmen des Instruments, Jakob beim Spielen.

Jakob spielt mit einem weiteren, unbezeichneten Ältesten auch im heute in Paris aufbewahrten *Liber Floridus* Harfe (Abb. 6). Bei dieser Darstellung der Anbetung der *Majestas Domini* und des Lammes sind die 24 Ältesten in querrchteckigen Bildfeldern auf einem einzigen Folio um Christus und das Lamm herum angeordnet. Sechzehn Älteste sind mit kleinen Saiteninstrumenten in der einen und Kelchen in der anderen Hand gezeigt, darunter auch David. In der deutlich später entstandenen Version des *Liber Floridus* von 1460 in Den Haag ist der Unterschied zwischen Zupf- und Streichinstrumenten eindeutig (Abb. 7). Auf Folio 11v hält diesmal Ezechiel ein Streichinstrument mit keulenförmigem Korpus in der linken, den dazugehörigen langen Streichbogen in der rechten Hand. Auf demselben Folio sieht man mit der Laute Jakobs und der Harfe Davids zwei nicht gespielte Zupfinstrumente. Ursprünglich handelte es sich um eine Doppelseite wie in Wolfenbüttel, das angrenzende Folio mit der *Anbetung des Lammes* ist jedoch nicht erhalten. Es kann aber durch eine 1512 entstandene und heute ebenfalls in Den Haag aufbewahrte Kopie erschlossen werden.¹⁹ Philippus ist hier mit einem ganz ähnlichen Instrument wie Ezechiel gezeigt – ein keulenförmig langgezogener Korpus mit fließendem Übergang zum Hals und sichelförmigem Wirbelkasten –, jedoch ohne Bogen, obwohl seine linke Hand dafür frei wäre. Jakobus sieht man beim Zupfen der Harfe, Bartholomäus beim Zupfen einer kleinen Laute, deren Korpus kürzer ist als beim Instrument des Ezechiel und mit einem abgeknickten Wirbelkasten abgeschlossen wird.

Auch bei den 24 Ältesten begegnet man – ähnlich wie beim *kînôr* König Davids – dem Instrumentennamen mit verschiedenen Darstellungsformen. Da im Text der Apokalypse 5,8 von mehreren *citharas* die Rede ist,²⁰ wird deutlich, dass es sich hier nicht mehr um das Phänomen verschiedener Übersetzungsmöglichkeiten handeln kann. Vielmehr ist davon auszugehen, dass man sich der generischen Offenheit des Begriffs als Saiteninstrument bewusst war und diese zu nutzen wusste, bot sie dem Künstler doch den idealen Spielraum, in seiner Darstellung vom gestalterischen Prinzip der *varietas* Gebrauch zu machen.²¹

mengestellten *Liber Floridus* wird heute ohne die nicht erhaltenen Apokalypsen-Illustrationen in der Universitätsbibliothek von Gent aufbewahrt. Siehe Woodward 2010.

17 Christian Heitzmann und Patrizia Carmassi nennen ebenfalls das spätantike *Liber genealogus* als Quelle für die Priesternamen, vgl. Heitzmann/Carmassi 2014, S. 31.

18 Ich verweise hier auf den im Medium der Bauplastik angewandten Kunstgriff, den Streichbogen im Hintergrund des Bildfelds ohne schlüssigen physikalisch-räumlichen Zusammenhang zu zeigen, wenn die Hände jeweils ein Instrument und eine Phiole halten. Siehe *Die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten der Apokalypse*, ca. 1130/50, Oloron-Sainte-Marie, Sainte-Marie, Westportal, äußere Archivolte des Tympanons, und *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, ca. 1145/50, Morlaàs, Sainte-Foy, Portal, Archivolte des Tympanons. In Oloron werden nur drei, in Morlaàs zwei der Streichinstrumente beim Streichen, aber acht bzw. 20 Bögen als Flachrelief im Hintergrund gezeigt.

19 Unbekannter Künstler, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, 1512, Papier, 320 x 225 mm, in: Lambert 1512, fol. 23v–24r.

20 Apokalypse 5,8: »et cum aperuisset librum quattuor animalia et viginti quattuor seniores ceciderunt coram agno habentes singuli citharas et fialas aureas plenas odoramentorum quae sunt orationes sanctorum« (BSV 1994, S. 1886 f.).

21 Ganz im Gegensatz dazu hat sich der Illuminator der sog. Trinity-Apokalypse für die Darstellung von 24 Har-

Dies geschah auf dem Gebiet der Bauplastik bereits deutlich früher als bei den oben besprochenen Beispielen der *Anbetung der 24 Ältesten* aus dem *Liber Floridus*, in dessen Inschriften die *cithara* zwar nicht genannt wird, aber auf eine Stelle in der Apokalypse 5,5 angespielt wird. Auch die Mandorla der *Majestas Domini* am etwa 1188 entstandenen Tympanon des Südportals von San Esteban im kastilischen Moradillo de Sedano (Burgos) ist mit einer solchen Inschrift versehen. An der inneren Archivolte des Tympanons sind dort die 24 Ältesten paarweise um einen Engel herum angeordnet. Die dargestellten Musikinstrumente sind überaus vielfältig, darunter *da gamba* und *da braccio* gespielte kleine Streichinstrumente, wie sie sich in einer Vielzahl von Beispielen in der Portalskulptur der Zeit finden, darunter Santo Domino in Soria (um 1200), Sainte-Marie in Oloron (ca. 1130/50), Sainte-Foy in Morlaàs (ca. 1145/50) und Saint-Pierre in Moissac (ca. 1110/30) als frühestes Beispiel.

III. Apoll und die Musen

Wolfgang Ruf und Wolfgang Schenkluhn wiesen darauf hin, dass die vermutliche Niederschrift der Apokalypse in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts nach Christus fiel, in eine Zeit der »Hochblüte der griechisch-römischen Kunstmusik«.²² In dieser Zeit gehörte die *cithara* zu den Instrumenten, die vor allem zur Begleitung von Gesang eingesetzt wurden. Das Instrument, das dem griechischsprachigen Autor der Offenbarung in seiner Vision des zukünftigen Weltenendes vor Augen stand, war ein ihm aus seiner Zeit wohlbekanntes. Es wird in der griechischen Lyrik der Sappho oder des Pindar und in den lateinischen Versen von Properz oder Ovid erwähnt. In der antiken Mythologie ist die *cithara* mit Merkur, Orpheus, Amphion und Apoll verknüpft. Die *cithara* als Attribut des musizierenden Apoll wird zum Beispiel beim Sujet des Wettstreits mit Pan bemüht,²³ wobei hier das Blasinstrument von Letzterem in der Beurteilung durch Midas unterliegt, da man im Unterschied zum Saiteninstrument nicht gleichzeitig dazu singen kann. Das gleichzeitige Singen und Spielen kennzeichnet auch das antike Verständnis eines als *Kitharodos* oder *Citharoedus* bezeichneten Musikers.²⁴ Dieses Detail muss beim *Apollon Kitharodos* oder *Apollo Citharoedus*, einem in der Skulptur herausgebildeten Typus Apolls als Anführer der Musen, auch *Musagetes* genannt,²⁵ mitbedacht werden, ist es doch bei Darstellungen der Gottheit der Dichtkunst, des Gesangs und der Musik meist nicht visualisiert.

Anders als beim *kinôr* der späten Bronzezeit, einem im Mittelalter und der Renaissance nur schriftlich belegten Instrument, ist eine Anschauung von Darstellungen des antiken Leiertyps, der als bildliche Entsprechung mit dem Begriff der *cithara* zusammenfällt, für die Künstler der italienischen Frührenaissance nicht gänzlich auszuschließen – waren doch zum Beispiel die Bildwelten der Musensarkophag durch deren Umnutzung teilweise zugänglich.²⁶ Trotz dieser

fen als Interpretation der biblischen *cithara* entschieden (*ApkTrin*, fol. 4r). Im Übrigen weist Friedrich Behn darauf hin, dass auch der Begriff der Harfe im Altgermanischen ein für Saiteninstrumente generisch gebrauchter ist und das Verb *harpfen* die Spieltechnik des Zupfens meinte: »Im Altgermanischen werden alle Saiteninstrumente als ›Harfe‹ bezeichnet, und ›harpfen‹ heißt noch sehr viel später ›die Saiten zupfen‹ im Gegensatz zum Streichen mit dem Bogen« (Behn 1954, S. 152).

22 Ruf/Schenkluhn 2002, S. 11.

23 Siehe z. B. Ovid *Met* 11,169–171.

24 »In classical usage, a citharode or *citharoedus* is one who sings to the [square-based] kithara, not one who merely plays it.« (Blackburn 2018, S. 15).

25 Zu einem unter dem Einfluss von Francesco Petrarca (1304–1374) ausgebildeten nachantiken Wandel der Apollo-Ikonographie hin zu einem *Musagetes* siehe Christian 2014, S. 110.

26 Siehe ebd., S. 106 und 108, wo Christian auf den vor 1465 in das Grabmal Baldassare Spinellis in der römischen Kirche S. Maria del Priorato eingebauten Musensarkophag hinweist und auch den in den 1460er-Jahren in der römischen Basilika von S. Maria Maggiore zugänglichen Musensarkophag nennt, der sich später in der Sammlung Giustiniani befand und sowohl die Muse Terpsichore als auch Erato mit der *cithara* zeigt (Römisch, Mu-

möglichen Denkmälerkenntnis, die bis 1500 kaum vollplastische Skulpturen umfasst haben dürfte,²⁷ wird auch im humanistischen Umfeld der Frührenaissance die in Textquellen überlieferte *cithara* mitunter durch ein zeitgenössisches Saiteninstrument verkörpert.

In Anlehnung an Isidor von Sevilla wird die Erfindung der *cithara* in der humanistischen Tradition Apoll zugeschrieben.²⁸ Auch der Text des circa 1420 entstandenen *Libellus de imaginibus deorum* beschreibt Apoll mit der *cithara* in der Hand, »cythara[m] tenebat«.²⁹ Die zugehörige Zeichnung zeigt diese mit birnenförmigem, monoxylem Korpus, der fließend in den Hals übergeht und einen sichelförmigen Wirbelkasten aufweist (Abb. 8). Jean Seznec wählt bei seiner Benennung des Instruments den Begriff der *cithare*, der sich etymologisch direkt aus der *cithara* herleitet, und lässt so offen, ob er es für ein Zupf- oder ein Streichinstrument hält.³⁰ Kathi Meyer-Baer hingegen interpretiert es nicht nur als Rebec, sondern sieht darin auch eine Diskrepanz zum Text,³¹ die es für den zeitgenössischen Betrachter und dessen offenes Begriffsverständnis allerdings nicht gegeben haben dürfte. Dass dem Instrument in der linken Hand Apolls kein Streichbogen hinzugegeben wurde, sondern nur ein zu Pfeilen und Köcher gehöriger Schießbogen in der Rechten, macht eine Auffassung der bis auf den Umriss des Instruments kaum konkrete instrumentenbauliche Details aufweisenden Darstellung als Quinterne möglich, wenn auch nicht zwingend nötig, da der Schießbogen als Analogon verstanden werden könnte.

Anders verhält es sich bei einer Gemäldeserie mit Apoll und den Musen, mit der der *Tempietto delle Muse* im Herzogspalast von Urbino ausgestattet wurde. Dort zeigt Giovanni Santi am Ende des Quattrocento die Muse Terpsichore mit einem gestrichenen Rebec, das allerdings mit dem tieferliegenden unteren Deckenteil und dem Steg, der auf der oberen Deckenebene steht, mehrere organologische Ungereimtheiten aufweist (Abb. 9). Das Rebec gehört zum in der Renaissance verwendeten Instrumentarium und wurde als zeitgenössische Entsprechung der antiken *cithara* verstanden,³² wie die Inschrift am unteren Bildrand zeigt. Hier wird ein in verschiedenen Textquellen seit der Antike tradiertes Musengedicht zitiert, in dem Terpsichore durch das Spiel ihrer *cithara* bewegt, die Affekte beherrscht und verstärkt: »Terpsichore affectvs citharis movet, i[m]perat, avget«.³³ Während der Gemäldezyklus heute nicht mehr Teil der Ausstattung des

sensarkophag, ca. 180–200 n. Chr., Marmor, 67 x 224 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv.-Nr. I 171).

27 Auch Christian (2014, S. 111 f.) bezweifelt die Kenntnis lebensgroßer Ensembles aus Apoll und den Musen im Quattrocento. Zudem muss berücksichtigt werden, dass die Instrumentendarstellung häufig nachträglichen Ergänzungen unterworfen war, wie z. B. im Fall des *Apollo Farnese*. Das genaue Ausgrabungsdatum der Skulptur ist unklar, vor 1537 entstandene Zeichnungen Maerten van Heemskercks belegen den fragmentarischen Zustand der *cithara*, deren oberer Abschluss erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde. Allein Winternitz (1965, S. 272) spricht von einer »misinterpretation of ancient instruments by Renaissance artists« und begründet dies mit der – einem Versäumnis gleichkommenden – Tatsache, dass »the ancient models, abundantly available in statues, reliefs and frescos, were not strictly copied«. Unklar ist, welche im Überfluss vorhandenen Statuen und Fresken Winternitz gemeint haben könnte. Die von ihm zur Veranschaulichung der Morphologie der antiken *cithara* herangezogene Wandmalerei in Pompei war im späten Quattrocento jedenfalls noch längst nicht freigelegt.

28 »Citharae ac psalterii repertor Tubal, ut praedictum est, perhibetur. Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur. Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quo uti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, appellatamque eadem de causa. Nam pectus Dorica lingua κίθάρα vocari.« (Isidor ESO).

29 Albericus o. J., fol. 1v.

30 Seznec 1939, S. 154. Aufgrund des Bildbestands lässt es sich ausschließen, dass Seznec die Zither meinte, für die der Begriff im heutigen Französisch am häufigsten Verwendung findet.

31 »The text says that Apollo holds a kithara in his hand, but in the drawing his instrument is a rebec.« (Meyer-Baer 1970, S. 138).

32 Zur zeitgenössisch üblichen generischen Beschreibung von Saiteninstrumenten durch die lateinische *cithara* siehe Prizer 1982, S. 107, und Salmen 1998, S. 82.

33 Etwa Ausonius *Id* 20,4, oder *Myth Vat* II 24 (Versus VIII Musarum). Zu einem Überblick über die Textquellen

Tempietto ist, verweist ein noch *in situ* den Raum umlaufender Fries mit eingeschriebenem Distichon auf die ursprüngliche Bestimmung des Raums. Hier wird jeder Eintretende aufgefordert, sich an diesem Ort reiner Schönheit den Musen heiter und unschuldig zu zeigen: »Qvisqvis ades laetvs mvsis et candidvs adsis facvndvs citharae nil nisi candor inest«. ³⁴ In ihrer Studie zum *Tempietto delle Muse* misst Claudia Wedepohl dem dort verwendeten Begriff der *cithara* große Bedeutung bei und verknüpft ihn mit der Eigenschaft eloquenter Redlichkeit, die auch dem Besucher abverlangt wird. ³⁵ Vermutlich ist es nicht zuletzt der Darstellung des Apoll innerhalb des Gemäldezyklus geschuldet, die ihn in seiner Funktion als *Musagetes* und zeitgemäßer *Citharoedus* mit der Lira da braccio zeigt, dass Wedepohl dieses Instrument als zeitgenössische Entsprechung der antiken *cithara* ansieht. ³⁶ Die für den selben räumlichen Kontext des *Tempietto delle Muse* verbildlichte Konnotation der *cithara* als Rebec der Muse Terpsichore spricht jedoch gegen eine derartig enggefasste Interpretation und ist nur mit einem generisch offenen Begriffsverständnis der *cithara* zu erklären. ³⁷

Die im Herzogspalast von Urbino beschworene Sphäre des Apollinisch-Musischen ist auf den höfischen Kontext mit seinem repräsentativen Funktionszusammenhang und dem Verständnis des Fürsten als Herrn über die Künste zugeschnitten. Das Bildprogramm und auch die übergeordnete Thematik des Raums erschließt sich jedoch nicht, wenn man allein Kenntnisse der lateinischen Sprache bemüht. Der philologische Zugang zum Begriff der *cithara* verlangt weit mehr als das. Neben der Vertrautheit mit den antiken Textquellen ist jene mit der zeitgenössischen Konnotation des Begriffs mitzubringen, wie sie in den humanistischen Kreisen der italienischen Höfe zirkulierte: als generischer Begriff für allerlei Saiteninstrumente, deren ursprüngliche Funktion die instrumentale Begleitung von Gesang war. Dass der Begriff der *cithara* als rhetorische Figur der Metonymie auf der sprachlichen Ebene die sich gesungen und instrumental begleitet vorzustellende Dichtung der Antike beschreibt, ³⁸ scheint durchaus auch um die Ebene der Darstellung erweiterbar: als bildliche Entsprechung dieser begrifflichen Verquickung steht schließlich das vor Augen gestellte Instrument als Chiffre für das gleichzeitige Singen und Spielen. In diesem Bewusstsein, das auch auf die am Anfang vorgestellten biblischen Sujets übertragbar ist, ³⁹ kann ein Ansatz, der mit Vorsicht nach den den Darstellungen zugrunde liegenden zeitgenössischen Beziehungen zwischen Denotation, Begriff und Konnotation fragt, für die zwischen den Disziplinen der klassischen Musikwissenschaft und der Kunstgeschichte angesiedelte Musikikonographie fruchtbar gemacht werden.

siehe Strocka 1977, S. 134, Anm. 471. In Urbino wurde das Gedicht einem heute in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek aufbewahrten Manuskript von 1461 entnommen, das sich damals im Herzogspalast befand und die Autorschaft Vergil zuschreibt (MsA, fol. 82v: »Tersicore affectus cytharis mouet, imp[er]at auget«). Zum Gedicht und der von Santi rezipierten Ikonographie der musizierenden Musen siehe Wedepohl 2009, S. 111, 117, 123 und 236, Anm. 661.

34 »Wer immer du zugegen bist, sei den Musen gegenüber frohgestimmt und lauter, denn nichts als eloquente Redlichkeit wohnt der Kithara inne.« Deutsche Übersetzung nach Wedepohl 2009, S. 141. Vgl. auch Wedepohls minimal abweichende Übersetzungen ebd., S. 13 und S. 109.

35 Ebd., S. 141.

36 Ebd., S. 123 und S. 139. Auch im Briefwechsel der als *decima musa* verherrlichten Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, finden sich Hinweise darauf, dass sie den bewusst antikisierenden Begriff der *cithara* für die Lira da braccio verwendet (siehe Prizer 1982, S. 107). Durch einen Besuch des Herzogspalasts von Urbino im Jahr 1494 war Isabella mit der Anlage und Ausstattung der dortigen Räumlichkeiten vertraut.

37 Dieses umfasst im Übrigen nicht nur den Begriff der *cithara*, sondern auch den der *lyra*, von dem sich die Bezeichnung Lira da braccio ableitet: »a humanist would have chosen either *kithara* or *lyra*, both from the Greek: these indicate essentially the same instrument, the ancient lyre« (Blackburn 2018, S. 13).

38 Wedepohl 2009, S. 141 und S. 143.

39 Auch Wedepohl schließt David als göttlich inspirierten biblischen Sänger explizit mit ein, vgl. ebd., S. 143.



Abb. 1 Anonymus, *König David und seine Musiker*, um 1100, Sandstein, Moissac, Abbaye Saint-Pierre, Kreuzgang (Foto: Roberto Sigismondi. Mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut).



Abb. 2 Anonymus, *König David und seine Musiker*, Mailand, letztes Drittel 10. Jahrhundert, Federzeichnung und Deckfarben auf Pergament, 200 x 130 mm (Folio 250 x 175 mm), in: *PsaltAmb*, fol. 12v (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München).

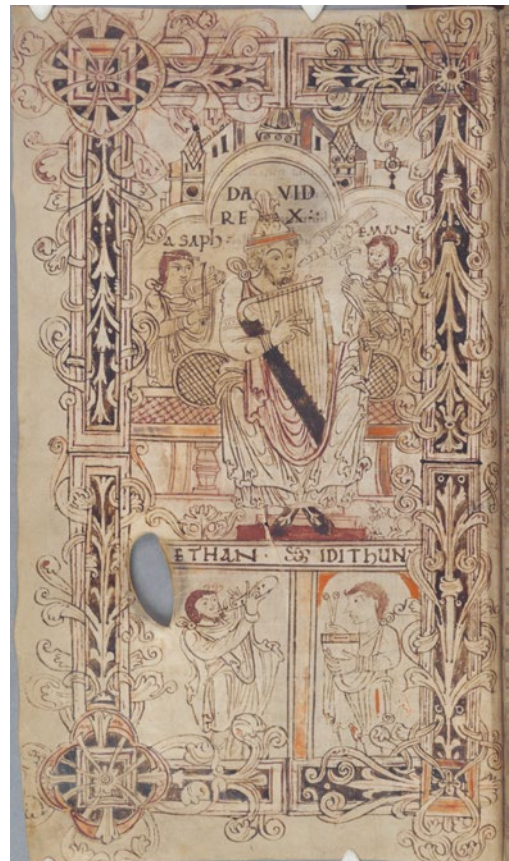


Abb. 3 Anonymus, *König David und seine Musiker*, Winchcombe oder Canterbury, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Pergament, 253 x 115 mm (Folio 271 x 153 mm), in: MsB, fol. 4v (mit freundlicher Genehmigung der Syndics of Cambridge University Library).



Abb. 4a/b Anonymus, *König David und seine Musiker*, Soignies (Hennegau), 3. Drittel des 11. Jahrhunderts, Pergament, 270 x 195 mm, in: MsC, fol. 30v–31r (mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Leipzig).



Abb. 5a/b Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, Nordfrankreich, Flandern oder Hennegau, drittes Viertel des 12. Jahrhunderts, Pergament, 435 x 295 mm, in: Lambert o. J.a, fol. 10v–11r (mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).



Abb. 6 Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, Nordfrankreich, drittes Viertel des 12. Jahrhunderts, Pergament, 465 x 295 mm, in: Lambert o. J.b., fol. 35r (mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France).



Abb. 7 Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini durch die 24 Ältesten*, Lille und Ninove, 1460, Pergament, 408 x 286 (304 x 215) mm, in: Lambert 1460, fol. 11v (mit freundlicher Genehmigung der KB Den Haag – Nationalbibliothek der Niederlande).

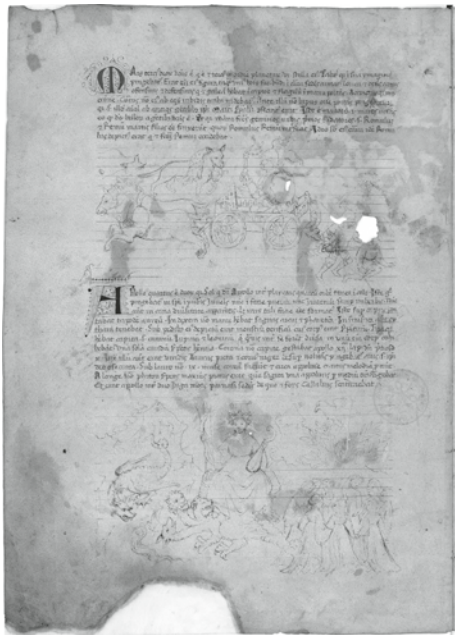


Abb. 8 Anonymus, *Der thronende Apoll mit den Musen*, ca. 1420, Zeichnung auf Pergament, in: Albericus o. J., fol. 1v (Foto: Marie Aline Jacquemard. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana, alle Rechte vorbehalten © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana).



Abb. 9 Giovanni Santi, *Die Muse Terpsichore*, ca. 1480/90, Öl auf Holz, 82,7 x 39,8 x 0,88 cm, Florenz, Galleria Corsini (Foto: Claudio Giusti. Mit freundlicher Genehmigung der Galleria Corsini – Firenze).

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt aufgerufen am 18.9.2025.

- Albericus o. J. | Albericus Londoniensis: *Libellus de imaginibus deorum*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. lat. 1290.
- ApkTrin | *The Trinity Apocalypse*, Cambridge, Trinity College, Ms. R.16.2.
- Ausonius Id | Ausonius: *Idyllia*, online, o. J., <https://la.wikisource.org/wiki/Idyllia>.
- Behn 1954 | Friedrich Behn: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann 1954.
- Blackburn 2018 | Bonnie J. Blackburn: »The Foremost Lutenist in the World«, Pietrobono dal Chitarino and His Repertory, in: *Journal of the Lute Society of America* 51 (2018), S. 1–71.
- Bommes 2018 | Mathias Bommes: Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen, in: *Phoibos* 17 (2018), S. 77–96.
- Braun 1999 | Joachim Braun: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen*, Fribourg: Universitätsverlag 1999.
- BSV 1994 | *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, hg. von Robert Weber und Roger Gryson, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1994.
- CAO 1970 | *Corpus Antiphonarium Officii*, hg. von René-Jean Hesbert, Bd. 4, Rom: Herder 1970.
- Christian 2014 | Kathleen Wren Christian: The Multiplicity of the Muses. The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400–1600, in: *The Muses and Their Afterlife in Post-Classical Europe*, hg. von Kathleen Wren Christian, Clare E. L. Guest und Claudia Wedepohl, London: Warburg 2014, S. 103–153.
- Debiais 2018 | Vincent Debiais: Images of Letters. Writing and Image Making in Western Europe Romanesque Sculpture, in: *Inmunkwahak. The Journal of the Humanities* 114 (2018), S. 1–25.
- Heitzmann/Carmassi 2014 | Christian Heitzmann/Patrizia Carmassi: *Der Liber Floridus in Wolfenbüttel. Eine Prachthandschrift über Himmel und Erde*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014.
- Isidor ESO | Isidor von Sevilla: *Etymologarium sive originum*, Liber III, hg. von Angus Graham, online, o. J., www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Isidorus/isi_et03.html#c321.
- Lafargue 1938 | Marie Lafargue: Les sculptures du premier atelier de la Daurade et les chapiteaux du cloître de Moissac, in: *Bulletin Monumental* 97 (1938), S. 195–216.
- Lambert o. J.a | Lambert von Saint-Omer: *Liber floridus*, Ms., Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf 1 Gud. lat., digitalisiert unter: <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=1-gud-lat>.
- Lambert o. J.b | Lambert von Saint-Omer: *Liber Floridus*, Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Ms. Latin 8865, digitalisiert unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000541b>.
- Lambert 1460 | Lambert von Saint-Omer, *Liber Floridus*, Lille/Ninove, 1460, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 72 A 23, digitalisiert unter: <https://manuscripts.kb.nl/show/manuscript/72+A+23>.
- Lambert 1512 | Lambert von Saint-Omer: *Liber Floridus*, 1512, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 128 C 4.
- Lucchesi-Palli 1959 | Elisabetta Lucchesi-Palli: David. Ikonographie, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg: Herder 1959, Bd. 3, Sp. 176.
- Mertens 1966 | Heinrich A. Mertens: *Handbuch der Bibelkunde. Literarische, historische, archäologische, religionsgeschichtliche, kulturkundliche, geographische Aspekte der Heiligen Schrift des Alten und Neuen Testaments geboten für Unterricht und Predigt*, Düsseldorf: Patmos 1966.
- Meyer-Baer 1970 | Kathi Meyer-Baer: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton: Princeton University Press 1970.
- MsA | *Manuskript*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Lat. 643, digitalisiert unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.643.

- MsB | *Bilingual Psalter in Old English and Latin*, Ms., Cambridge, Cambridge University Library, Ms. F.f.1.23, digitalisiert unter: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-FF-00001-00023/1>.
- MsC | *Theologische Sammelhandschrift aus Soignies (Hennegau)*, Ms., Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 774, digitalisiert unter: <https://digital.ub.uni-leipzig.de/object/viewid/0000010775>.
- MythVat II* | *Mythographus Vaticanus II*, ed. by digilibLT, online, 2018, <https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?docId=dlt000566/dlt000566.xml>.
- Ovid *Met* | Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses*, online, o. J., [https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_\(Ovidius\)](https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_(Ovidius)).
- Page 1987 | Christopher Page: *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300*, London: Dent 1987.
- Petrus o. J. | Petrus von Palude: *Commentaria super Psalmos. Litteralis, allegorica, anagogica et moralis expositio fratris Petri de Palude, ordinis Prædicatorum, super Psalterium*, Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 45, IX.
- Prizer 1982 | William F. Prizer: Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, »master instrument-maker«, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 87–127.
- PsaltAmA* | *Psalterium Ambrosianum*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 83.
- PsaltAmB* | *Psalterium Ambrosianum*, sog. Bobbio-Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 343.
- Remigius o. J. | Remigius von Auxerre: *Enarrationes in Psalmos*, Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 133 (B. 064).
- Ruf/Schenkluhn 2002 | Wolfgang Ruf/Wolfgang Schenkluhn: Musik als Lobpreis. Zur Darstellung der 24 Ältesten mit der *cithara*, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber 2002, S. 9–23.
- Salmen 1998 | Walter Salmen: The Muse Terpsichore in Pictures and Texts from the 14th to 18th Centuries, in: *Music in Art* 22 (1998), S. 79–85.
- Seebass 1973 | Tilman Seebass: *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118*, 2 Bde., Bern: Francke 1973.
- Seebass 1987 | Tilman Seebass: Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 11 (1987), S. 139–152.
- Sellers 1941 | Ovid R. Sellers: Musical Instruments of Israel, in: *Biblical Archaeologist* 4 (1941), S. 33–47.
- Seznec 1939 | Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London: Warburg 1939.
- Steger 1971 | Hugo Steger: *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters – Lire, Harfe, Rotte und Fidel*, München: Fink 1971.
- Strocka 1977 | Volker Michael Strocka: *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos. Text*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977.
- Wedepohl 2009 | Claudia Wedepohl: *In den glänzenden Reichen des ewigen Himmels. Cappella del Perdono und Tempietto delle Muse im Herzogpalast von Urbino*, München: Scaneg 2009.
- Wille 1967 | Günther Wille: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam: Schippers 1967.
- Winternitz 1965 | Emanuel Winternitz: Muses and Music in a Burial Chapel. An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11/4 (1965), S. 263–286.
- Woodward 2010 | Elizabeth Woodward: *The Illustrated Apocalypse Cycle in the Liber Floridus of Lambert of Saint-Omer*, Diss. Florida State University 2010.

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 Masterarbeit 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.

