

Title: »Suavibus plena sonis et cantibus« : Musik in der römischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Author(s): Philine Helas

Source: *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance*, ed. by Klaus Pietschmann; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 11), p. 45–90.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20122842>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Philine Helas

»Suavibus plena sonis et cantibus«
Musik in der römischen Kunst
in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Musik in Malerei oder Skulptur umzusetzen, impliziert einen medialen Übergang mit unlösbarem Widerspruch: Unsichtbar und flüchtig sollen Klänge in einem stummen, die Zeit festhaltenden Bildwerk sichtbar und die durch sie ausgelösten Empfindungen nacherlebbar werden.¹ Dies geschieht in der christlichen mittelalterlichen Kunst zumeist in der Darstellung singender, musizierender oder tanzender Figuren. Die Klang und Melodie unterschiedlichster Art evozierenden Darstellungen verleihen Kirchenportalen und Kapellenräumen, aber auch Handschriften und liturgischem Gerät eine synästhetische Dimension. Doch inwieweit solche Bilder von Instrumenten oder Musikerformationen als Abbild einer Realität begriffen werden können, bleibt zumeist offen, auch auf Grund des ambivalenten Verhältnisses der Kirche zur Musik: Von dieser wurde sie einerseits als Ausdruck der Luxuria, als die leiblichen Sinne ansprechend und verführend und als Teufelsprodukt verdammt, zugleich aber war die himmlische Musik der Engel und Seligen sowohl als literarischer wie bildlicher Topos seit dem Mittelalter weit verbreitet, im Rahmen des Quadriviums galt die Musica als ein Weg der Gotteserkenntnis.² Singende und musizierende Engel waren im Mittelalter ein ubiquitäres Bildpersonal, wobei sie seit etwa 1300 auf allen erdenklichen, wahrscheinlich real existierenden Instrumenten spielen.³ Wenn es in

- 1 Zu den symbolischen und theoretischen Implikationen solcher Darstellungen für den hier verhandelten Zeitraum vgl. u.a. Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art. Studies in musical iconology*, New Haven u.a. 1979; *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand 2001, sowie *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, hrsg. von Susanne Pollack, Florenz 2012.
- 2 Vgl. unter anderem *Atlante storico della musica nel Medioevo*, hrsg. von Vera Minazzi u. Cesarino Ruini, Mailand 2011 (dt. Übers.: *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*, Freiburg u.a. 2011).
- 3 Vgl. unter anderem Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikan-schauung des Mittelalters*, Bern 1962; Luca Seravalle, *Angelicus Concentus. Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII–XVII*, Grosseto 2006. Für die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts, in der marianische Themen als Ort musikalischer Darbietungen

der Praxis eine Unterscheidung gegeben hatte zwischen den frommen, die Liturgie begleitenden Gesängen und den Instrumenten, die eher zu profanen Anlässen wie Tanz und Schlacht aufspielten, so setzen sich die bildenden Künste darüber hinweg. Bis um 1500 sind es neben den himmlischen Musikanten nur wenige Bildthemen, die einer Darstellung von Musik bzw. Musizierenden Raum geben – so etwa König David mit seiner Leier, Orpheus, dem selbst die Tiere und Steine lauschen, oder die Personifikation der Musik.⁴

In Rom lässt sich erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine Verdichtung von Musik thematisierenden Darstellungen diagnostizieren, die nicht zuletzt der Tatsache geschuldet ist, dass die Stadt in der zweiten Hälfte des Quattrocento, befördert durch den päpstlichen Hof und die Kurie, eine verstärkte Bautätigkeit und die Ausstattung von bestehenden oder neuen Bauten zu verzeichnen hatte, mithin aus dieser Zeit eine größere Anzahl von Kunstwerken erhalten ist, während mittelalterliche Ausstattungen vielfach verloren sind. Zugleich entspricht dies der Tendenz, dem Musizieren bzw. Spielen eines Instrumentes eine neue gesellschaftlich-kulturelle Rolle zu verleihen: Musik gewann größeres Gewicht im sakralen, liturgischen Bereich und wurde zum Ausweis einer profanen höfisch-humanistischen Bildung.⁵ Auch Maler sollten, wollten sie sich im Ambiente ihrer Mäzene angemessen bewegen, möglichst diese Kunst beherrschen. Bereits ab der Mitte der 1480er-Jahre waren Musizierende zu einem eigenen Bildgegenstand der Malerei geworden.⁶ Mit dem venezianischen Maler Giorgione, in dessen Ge-

überwiegen, vgl. Howard Mayer Brown, »Catalogus: A Corpus of Trecento pictures with musical subject matter (part I)«, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 189–201; part I, instalment 2, in: *Imago musicae* 2 (1985), S. 179–281; part I, instalment 3, in: *Imago musicae* 3 (1986), S. 103–187.

- 4 Zu David und Orpheus siehe zuletzt Il dolce potere 2012 (wie Anm. 1); zur Musica siehe Albert Pomme de Mirimonde, »Les allégories de la musique 1: La musique parmi les arts libéraux«, in: *Gazette des beaux-arts* 6. Pér., 72 (1968), S. 295–324, im Rahmen von Zyklus Michael Stolz, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bde., Tübingen u.a. 2004.
- 5 Vgl. Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln 1970 (Analecta musicologica, 10), insbes. S. 11–38. Die Fähigkeit, ein Instrument zu spielen, gilt Baldassare Castiglione in seinem zwischen 1508 und 1516 geschriebenen und 1528 erstmals gedruckten *Cortegiano* als erstrebenswert für den »gentiluomo« (Baldassare Castiglione, *Il cortigiano*, hrsg. von Amedeo Quondam, 2 Bde., Mailand 2002. Vgl. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003, S. 65–96: S. 83.
- 6 Zwei frühe Musikerporträts finden sich als Reliefs an Grabmalen: Der 1397 verstorbene blinde Francesco Landini ist in San Lorenzo in Florenz mit einer Portativorgel dargestellt und der ebenfalls blinde Conrad Paumann, der 1473 starb, ist in der Münchner Frauenkirche Orgel

mälden man über die unmittelbare Darstellung Musizierender hinaus auch klangliche Qualitäten malerisch umgesetzt sehen kann, tritt die Annäherung – oder auch der Wettstreit – der Künste um 1500 in eine neue Dimension ein.⁷ Eine solche theoretische Auseinandersetzung lässt sich in Rom zu diesem Zeitpunkt schwerlich festmachen, hier manifestieren sich Innovationen eher auf der ikonographischen Ebene. Eroberten zunächst Darstellungen musizierender Engel die Kirchenräume, so entstanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts Darstellungen der Personifikation der Musik, welche sich durch ihre ungewöhnliche Ikonographie auszeichnen. Diese Bildwerke, die zum Großteil im Umfeld von Papst und Kurie entstanden, sollen im Folgenden vorgestellt und nach ihrem Bezug zum gleichzeitigen Musikgeschehen in Rom befragt werden.⁸

I. Musizierende Engel

Die spektakulärste Darstellung musizierender Engel, deren Vorbildwirkung sich die folgende Verbreitung nicht unwesentlich verdanken dürfte, entstand in den 1470er-Jahren in der Kirche der Santi Dodici Apostoli.⁹ Es handelte

spielend von weiteren Instrumenten umgeben zu sehen. Walter Salmen, *Musiker im Porträt*, Bd. I.: *Von der Spätantike bis 1900*, München 1982, S. 46–47: S. 60f. Als das erste »autonome« Porträt eines Musikers mit Instrument kann das Gemälde von Filippino Lippi gelten, dessen Datierung um 1483–1485 sich allerdings nicht auf Dokumente stützen kann (siehe unten, Anm. 105). Als erstes Konzertbild ist jenes von Lorenzo Costa zu nennen, das zwischen 1490 und 1505 datiert wird (siehe unten, Anm. 66).

- 7 Claudia Bertling Biaggini, *Giorgione pictor et musicus amatus – Vom Klang seiner Bilder. Eine musikalische Kompositionsästhetik in der Malerei gegen die Aporie der Norm um 1500*, Hildesheim u.a. 2011. Zum Paragone, den vor allem Leonardo ausarbeitet, Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a musician*, New Haven u.a. 1982, S. 204–223.
- 8 Zu letzterem vgl. Adalbert Roth, »*Primus in Petri aedem Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit*. Alcune osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV.«, in: *Un pontificato e una città. Kongressakten Rom 1984*, hrsg. von Massimo Miglio u.a. Rom 1986, S. 217–241; Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*, hrsg. von Bernhard Janz, Vatikanstadt 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 4), S. 175–224, und Richard Sherr, »Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 607–629; Christopher A. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380–1513*, Berkeley / Los Angeles / London 1995, S. 66f.
- 9 Zu den Fresken und ihrem Auftraggeber vgl. Isabelle Frank, »Cardinal Giuliano della Rovere and Melozzo da Forlì at SS. Apostoli«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S. 97–122, sowie zuletzt Mauro Minardi, »Decorazione del catino absidiale della basilica dei Santi Apostoli

sich um eine der größten Ausstattungskampagnen der Zeit, und die von Melozzo da Forlì in der Hauptapsis geschaffenen Fresken erlangten auf Grund ihrer auf die Untersicht berechneten perspektivischen Komposition Berühmtheit. Die Ausmalung wurde bei der Barockisierung der Kirche weitgehend zerstört. Einige Fragmente, darunter die Halbfiguren der auf Triangel, Tamburin, Laute, Fidel, Viola, Trommel und Galubet musizierenden Engel, werden heute in den Vatikanischen Museen bewahrt (siehe Abbildung 1).¹⁰



Abbildung 1:
Melozzo da Forlì,
Auf einer Viola
musizierender
Engel, um 1477,
Rom, ursprünglich
Santi Apostoli,
heute Rom, Musei
Vaticani (nach
*Melozzo da Forlì.
La sua città e il
suo tempo*,
Ausstellung Forlì
1994-1995, hrsg.
von Marina Foschi
und Luciana Prati,
Mailand 1994,
S. 97)

a Roma«, in: *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, hrsg. von Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, S. 208–217.

10 Abbildung siehe bei Minardi, *Decorazione* (wie Anm. 9), S. 212–216. Die Viola ist leider nur partiell erhalten, das Griffbrett ist zerstört. Sie verfügt über vier Saiten und kommt – auch in der Art, wie sie gespielt wird – der Lira da braccio recht nah. Sehr ähnlich präsentiert sich das Streichinstrument eines Engels in den Fresken in Valencia (zu diesen siehe unten, Anm. 32).

Der Auftraggeber der Fresken ist nicht dokumentiert, in Frage kommen Kardinal Pietro Riario, Papst Sixtus IV. und Kardinal Giuliano della Rovere, der zukünftige Julius II. Den Viten Vasaris zufolge habe Kardinal Riario den Maler Melozzo mit den Fresken beauftragt, auch zeigt eine Zeichnung des 18. Jahrhunderts sein Wappen. Jedoch ist vor allem für Sixtus IV. das Engagement in der Kirche nachgewiesen: Er hatte Mitte der 1470er-Jahre die Tribuna restaurieren und von Andrea Bregno ein Grabmal für seinen 1474 verstorbenen Nepoten Pietro Riario errichten lassen. Giuliano della Rovere wiederum wird von Platina als Mäzen der Kirche genannt, wo er Riario als Titelkardinal gefolgt war. Eine Inschrift, die besagt, er habe die Basilika restauriert, die fast zur Ruine verfallen gewesen sei, zeugt noch heute davon, und sein Vater, Raffaele della Rovere, war dort ebenfalls begrabene.¹¹ Angesichts dieser möglichen Auftraggeber ergibt sich eine Datierung zwischen 1473–74 und spätestens 1480–81. Denkbar ist auch, dass die Initiative von Pietro Riario ausging, nach dessen überraschendem Tod die Ausmalung aber erst unter Sixtus IV. begonnen und von Giuliano weitergetrieben wurde. Ein Interesse an musikalischen Darbietungen lässt sich zeitnah vor allem für Pietro Riario festmachen: Er hatte 1473 in den Tagen des Karneval ein Bankett zu Ehren des Kardinals Carafa gegeben, bei dem im Rahmen eines Spektakels »piffari e trombe«, »arpa e chitarino«, »flautti e viola«, »due violi«, »uno clavicinvallo«, »chitarino, arpe e viola insieme« und »una arpa sorda«, mithin ein großes Panorama an Instrumenten zu hören war.¹² Er war es auch, der die Feste für die zu ihrer Eheschließung in Ferrara im Juni desselben Jahres durch Rom reisende Eleonara d’Aragona ausrichten ließ, die ebenfalls musikalisch begleitet waren.¹³ Mit dem Papstnepoten bewegen wir uns im unmittelbaren Umfeld des Papstes und der Kurie, und es waren wohl solche Feste, die unter Sixtus IV. zum Plan einer kurialen Reform Anlass gaben, die auch die musikalischen Darbietungen einschränken sollte: »Non soni musici, non cantus saeculares, non histrionum fabulae«.¹⁴ Vielleicht sollten die musizierenden Engel in der Freskendekoration solcher

11 Frank, Cardinal Giuliano (wie Anm. 9), S. 116–119.

12 Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450–1550*, Rom 1983, S. 170f. Es handelte sich um die Darstellung eines »Königs von Mazedonien«, der am folgenden Tag eine »giostra« gegen den »Türken« bestritt, erinnernd an den Einzug des Kardinals Carafa im Januar desselben Jahres, der 25 gefangene Türken nach Rom geführt hatte (ebda., S. 165–171).

13 Vgl. hierzu Costantino Corvisieri, »Il trionfo romano di Eleonora d’Aragona nel giugno del 1473«, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* I (1878), S. 476–491, X (1887), S. 629–643; Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 151–164.

14 Corvisieri, *Il trionfo romano* (wie Anm. 13), S. 479.

Kritik etwas entgegensetzen, indem sie auf der religiösen Dimension der Musik insistierten, die sich letztlich derselben Instrumente bediente.

Im Chor der Santi Apostoli rahmten die auf Schlag-, Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten spielenden Engel einen Christus in Glorie. Dies kann als eine neuartige Bildfindung gelten, wenngleich das textliche Fundament für ein musikalisches Lob Gottes bereits in den Psalmen zu finden ist. Dort heißt es in Psalm 150, 3–5: »Lobt ihn mit dem Schall der Hörner, / lobt ihn mit Harfe und Zither! Lobt ihn mit Pauken und Tanz, / lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel! Lobt ihn mit hellen Zimbeln, / lobt ihn mit klingenden Zimbeln!«¹⁵ Der Kirchenvater Augustinus kommentierte dies: »Ihr seid die Posaune, das Psalterium, die Zither, die Pauke, der Chor, das Saitenspiel, die Orgel und die Zimbeln des Jubelns, die (alle gar) herrlich klingen, weil sie zusammenklingen« und lässt die Instrumente zu einer Metapher für das Gottesvolk werden.¹⁶ Evoziert der Psalmist in seiner Aufzählung von Blas-, Schlag- und Saiteninstrumenten die im Tempelkult verwendeten Instrumente, so geht Augustinus in seiner Ausdeutung darüber hinaus: Er aktualisiert die Instrumente nicht nur und erweitert sie um die menschliche Stimme, sondern insistiert auf dem harmonischen Zusammenspiel. Insofern kann der musikalische Lobpreis als eingeführter Topos gelten, dennoch zeigen Darstellungen Christi in Glorie, wie sie in Rom beispielsweise das frühchristliche Apsismosaik der Kirche Santi Cosma e Damiano überliefert, keine Musizierenden. Dieses Begleitpersonal findet sich seit dem Trecento besonders in der toskanischen Kunst in den Bildern der Himmelfahrt bzw. Krönung Mariens.¹⁷ Hierfür lassen sich allerdings kaum schriftliche Quellen anführen. Zwar wird das Motiv des Engelsgesanges in theologischen Schriften, der Visionsliteratur und dem geistlichen Spiel immer wieder auf-

15 Bereits der vorgängige Psalm 149,3 leitet die musikalische Huldigung Gottes ein: »Seinen Namen sollen sie loben beim Reigentanz, ihm spielen auf Pauken und Harfen.«

16 Augustinus, *Enarrationes in Psalmos* 150,8: »Vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordae, et organum, et cymbala iubilationis bene sonantia, quia consonantia.«

17 Viele Beispiele bei Brown, *Catalogus* (wie Anm. 3); Seravalle, *Angelicus Concentus* (wie Anm. 3). In Siena dürfte dabei ein Zusammenhang mit der theatralischen Inszenierung des Festes bestehen. Vgl. Andrea Campbell, »A spectacular celebration of the Assumption in Siena«, in: *Renaissance quarterly* 58 (2005), S. 435–463. Für Beispiele in Süditalien siehe Pietro Di Lorenzo, »Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: Il Medioevo tardogotico (metà sec. XIV – metà sec. XV)«, in: *Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino online dell'Archivio di Stato di Caserta* III (2008), sowie eine neapolitanische Version des 15. Jahrhunderts bei Anna Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Mailand 2011, Abb. 50 und 52.

gegriffen, die Instrumente finden aber ihren Eingang offenbar über andere Wege in die Bilder.¹⁸

In Rom war die von Engeln musikalisch begleitete Himmelfahrt und Krönung Mariens in der kleinen Hospitalskirche San Giacomo al Colosseo dargestellt gewesen. Das nicht erhaltene Fresko entstand wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts und schließt ikonographisch an die entsprechenden toskanischen Darstellungen an. Soweit sich dies aus den Nachzeichnungen schließen lässt, war eine auffällig große Anzahl von Musikinstrumenten, wie Dudelsack, Trompete, Schalmel, zwei verschiedene Typen des Psalteriums, Laute und Portativorgel, dargestellt (siehe Abbildung 2). Diese Evokation einer musikalischen Inszenierung dürfte die Prozession anlässlich von Mariae Himmelfahrt reflektieren, die in Rom zwischen dem 9. und der Mitte des 16. Jahrhundert als die wichtigste städtische Prozession gelten kann.¹⁹ Sie führte in der Nacht zum 15. August das hochverehrte Bild des Salvators der Sancta Sanctorum vom Lateran nach Santa Maria Maggiore, wo es dem dortigen Madonnenbild, das seinerseits als Lukasbild verehrt wurde, begegnete. Über Bild und Prozession wachte eine Laienbruderschaft, die »Societas Reccomendatorum Ymaginis Sanctissimi Salvatoris ad Sancta Sanctorum«, die sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Verehrung des Lateransalvator gebildet hatte und seit 1336 ein sich stetig vergrößerndes Hospital betrieb. San Giacomo al Colosseo war seit den 1360er-Jahren seine den Frauen vorbehaltene Filiale. Die Freskendekoration nahm also Bezug auf das Fest, das abgesehen von Glockengeläut und Gesängen, durch laikale Bruderschaften bzw. die städtischen Vereinigungen musikalisch untermalt wurde.²⁰ Der ausführlichsten Beschreibung von 1462 zufolge erklangen hier »Trompeten, Doppelpauken und Flöten im harmonischen Zusammenspiel der verschiedenen Musiker«,²¹ also jene Instrumente, die sich auf Grund ihrer Lautstärke

18 Hammerstein, *Die Musik der Engel* (wie Anm. 3), S. 91–99 zu Gesängen bei Mariae Himmelfahrt, S. 222–223 sowie S. 232–235 zu den Musikinstrumenten in den Bildern, die er als eine »Gewinnung neuer Wirklichkeit« charakterisiert.

19 Philine Helas und Gerhard Wolf, *Die Nacht der Bilder. Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011.

20 Die Musik beschränkte sich nicht auf den religiösen Bereich: Um 1145 kritisiert Maniacutus, vermutlich Laterankanoniker, dass man anlässlich des Festes Musik spiele und sich nur zum Tanz erheben würde (ebda., S. 22).

21 Die Prozession umfaßte mehrere Stationen, an jener vor San Clemente versammelte sich das meiste Volk, um das Bild zu verehren. »Auch die Raccomandati di Maria sempre Vergine tun dies, nach den einzelnen Rioni durch die jeweiligen Vertreter der Rioni und ihre Würdenträger in festgelegter Ordnung getrennt, mit Trompeten, Doppelpauken, und Flöten im harmonischen

für einen solchen Zweck eigneten und die traditionell auch bei profanen Einzügen und Zeremonien zum Einsatz kamen.²²



Abbildung 2:
Himmelfahrt und
Krönung Mariens,
Nachzeichnung eines
verlorenen Freskos,
San Giacomo al
Colosseo, Rom (Città
del Vaticano,
Biblioteca Apostolica
Vaticana, Barb. lat.
4408, Fol. XXX, 10)

Zusammenspiel der verschiedenen Musiker.« Helas / Wolf, *Die Nacht der Bilder* (wie Anm. 19), S. 69–71 und 116.

- 22 Die Darstellung einer solchen Prozession (angeführt von einer Trommel und begleitet von Bläsern und Dudelsack), der *Cavalcata dell'Assunta* in Fermo, findet sich im *Messale de Firmo-nibus*, das 1436 von Giovanni di Ugolino da Milano illuminiert wurde. Abbildung in: *Le Marche viste e pensate*, hrsg. von Claudio Nardini, Florenz 2011, S. 26–27. Schlag- und Blasinstrumente sind auch in der Darstellung der Krönung Pius III. im Dom zu Siena zu sehen, Abbildung unter anderem in: *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, hrsg. von Salvatore Settis und Donatella Toracca, Modena 1998, S. 42. Siehe auch unten, Anm. 69.

Zu verweisen ist darüber hinaus auf die Fronleichnamsprozession, die Pius II. 1462 in Viterbo abhalten ließ, und die ihren Höhepunkt in einer Inszenierung von Maria Himmelfahrt fand, bei der im Moment ihres Niedersitzens auf dem Thron neben ihrem Sohn die »himmlischen Geister zu singen und Instrumente zu spielen« begannen.²³

In diesen Zeitraum fallen die musizierenden Engel, die sich im Bildprogramm der Kapelle von Tor de' Specchi erhalten haben. Die bis 1468 fertig gestellten Fresken sind dem Leben der Cecolella Bussa, späterhin Santa Francesca Romana, der Gründerin des ordensähnlichen Instituts beim Kapitol gewidmet.²⁴ Der Moment ihres Todes am 9. März 1440 ist – vergleichbar dem Marientod – als die Aufnahme ihrer Seele durch Christus geschildert, welcher, als himmlische Erscheinung begleitet von Engeln und Heiligen, über ihrem Totenbett schwebt (siehe Abbildung 3). Die zwölf Engel präsentieren dabei bilderbuchartig unterschiedliche Instrumente.²⁵ Der Instrumentenreichtum als solcher könnte seine Anregung den Fresken von San Giacomo al Colosseo verdanken, befand sich die Kirche doch nicht weit entfernt und die Familie der Cecolella Bussa stand der Societas nahe.²⁶ In jedem Fall gehen die Fresken in Tor de' Specchi jenen in den Santi Apostoli

23 Enea Silvio Piccolomini, *Papa Pio II, I: commentarii*, hrsg. von Luigi Totaro, Mailand 2008, 2 Bde, Bd. 2, S. 1608f. Übersetzt lautet der Passus: »Mit süßer Stimme singend wurde sie in den Himmel getragen, wo ihr ihr Sohn entgegen kam, der auch ihr Vater und Herr ist, der seine Mutter auf die Stirn küßte und sie dem ewigen Vater präsentierte, und sie zu seiner Rechten niedersitzen ließ. In diesem Moment begannen die Scharen der himmlischen Geister zu singen und Instrumente zu spielen, um ihre Fröhlichkeit zu zeigen, und ihre Freude auszudrücken und um im ganzen Himmel ihren Jubel hören zu lassen. Und damit war das Fest zu Ende.« Es ist hier wohl ein Zusammenhang mit einer sienesischen Tradition zu vermuten, zu dieser Campbell, *A spectacular celebration* (wie Anm. 17), S. 435–463. Im Moment der Himmelfahrt wurden hier »rithmi et numeri ad id compositi canebatur«, also »Gesänge und Musik, die für diesen Anlaß komponiert wurden, gesungen«, ebda., S. 446.

24 Zu diesen Anna Cavallaro, *Antoniazza Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, S. 44–49 und 211–216, sowie Kristin Böse, *Gemalte Heiligkeit: Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2008, S. 34–89.

25 Die Vielfalt der Instrumente begegnet häufig bei der Krönung oder Himmelfahrt Mariens, im frühen 15. Jahrhundert im Baptisterium in Siena ebenso wie Neapel (Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole*, wie Anm. 17); ungewöhnlich in Tor de' Specchi ist das schematische Nebeneinander, als habe der Künstler bewusst alle Instrumente unverdeckt und gut sichtbar zeigen wollen.

26 Zu Santa Francesca Romana und der Societas vgl. Philine Helas, »Bilder und Rituale der Caritas in Rom im 14. und 15. Jahrhundert: Orte, Institutionen, Akteure«, in: *Städtische Kulte im Mittelalter*, hrsg. von Susanne Ehrich und Jörg Oberste, Regensburg 2010, S. 271–307: S. 289–292.

voraus, und sie zeigen – wie diese – Christus umgeben von musizierenden Engeln.²⁷



Abbildung 3: Antoniazio Romano (zugeschrieben), Tod der Santa Francesca Romana, Detail: Engelschor, Rom, Tor de' Specchi, Chiesa vecchia, um 1468 (Archiv der Autorin)

Für alle drei Fresken gilt, dass die dargestellten Instrumente den von Boethius aufgestellten Kanon von Klängen umfassen: Es sind die Klänge, die auf Saiten erzeugt werden (Fidel, Laute, Psalter), solche, die durch Luft erzeugt werden (Orgel, Flöten, Trompeten etc.) und schließlich jene, die durch Schläge erzeugt werden (Tambourin, Klappern).²⁸ Insofern mögen Auftraggeber wie Künstler im Sinn gehabt haben, die himmlische Musik mit der Varietas der instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten zu repräsentieren.

Im Kontext des Kirchenraumes der Santi Apostoli begegneten die Fresken von Melozzo der angrenzenden Kapelle des Kardinals Bessarion, die dieser von Antoniazio Romano 1464–1468 mit Szenen der Wundertaten des Erzengels Michael hatte ausmalen lassen.²⁹ Hier ist unter anderem die Traumvision von S. Aubert, Bischof von Avranches, zu sehen, die eine Pro-

27 Format und Komposition sind ebenso wie die Prominenz im Kirchenraum zu unterschiedlich, um eine unmittelbare Inspiration zu unterstellen, doch ist festzuhalten, dass Tor de' Specchi eine explizit kommunale Heilige repräsentiert, die Fresken in den Santi Apostoli aus dem Umfeld von Papst und Kurie in Auftrag gegeben wurden, mithin vielleicht durchaus der Gedanke der Konkurrenz eine Rolle spielte: Die Engel, die in Tor de' Specchi der Heiligen zu Ehren spielen, loben in der Apostelkirche ausschließlich Christus, dessen Stellvertreter auf Erden der Papst ist.

28 Vgl. die Darstellung in einem neapolitanischen Codex aus dem 14. Jahrhundert, die »De institutione musicae« des Boethius illustriert: Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. V. A. 14, f. 47^r, Abbildung unter anderem in: *Atlante storico della musica* (wie Anm. 2), S. 207.

29 Cavallaro, Antoniazio Romano (wie Anm. 24), S. 42–49 und Abb. 14, S. 300.

zession am Gestade des Mont Saint Michel zeigt, die von einem singenden Kleriker angeführt wird. Die realistisch anmutende Darstellung des mit Gesangbuch ausgestatteten Sängers in so prominenter Position im großen Format eines Freskenzyklus ist ihrerseits ungewöhnlich und könnte auf das musiktheoretische Interesse des griechischen Kardinals verweisen.³⁰

Waren es also diese stadtrömischen Bilder, welche Auftraggeber oder Künstler bewogen, Christus in den Santi Apostoli in dieser auffälligen Weise synästhetisch zu inszenieren? Spielte die Assumptio-Prozession insofern hinein, als der Papst bei dieser nur eine eingeschränkte Rolle spielte, da er nicht mit vom Lateran zu Santa Maria Maggiore zog, sondern dort erst am Morgen danach die Messe feierte? Kompensieren die Fresken damit möglicherweise dieses Manco, indem sie Christus in Glorie gleichsam in einem musikalisch untermalten Festakt verewigen?³¹ Oder war es das Interesse an der Musik, wie man es Pietro Riario unterstellen kann, das die Ikonographie der Fresken von Melozzo bestimmte?

Eine weitere Motivation für die Darstellung der Musikinstrumente ließe sich vorstellen, eine Konkurrenz, die sowohl Künstler wie Auftraggeber motiviert haben könnte: Im selben Moment wie die Chorfresken der Santi Apostoli in Rom entstand eine spektakuläre Gewölbeausmalung in der Kathedrale von Valencia, die in ganz ähnlicher Weise in starker Untersicht musizierende Engel zeigt (siehe Abbildung 4).³² Vermutlich bildete die Darstel-

30 Gabriele Frings, »Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance«, in: *Imago musicae* 9/12 (1992/95), S. 159–203. Bessarion besaß ein »liber musicae novus« mit Texten griechischer Musiktheoretiker, ebda., S. 163, Anm. 3. Zu Bessarions Musikinteresse vgl. auch Daniel Glowotz, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus. Musikauffassung – Vermittlung antiker Musiktheorie – Exil und Integration*, Schneverdingen 2006, S. 114f. und passim. Vergleichbare Darstellungen von Prozessionen mit singenden Klerikern finden sich vor allem in der Buchmalerei, siehe beispielsweise das Graduale D 42 in Salò aus den 1380er-Jahren, Abbildung in: *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età romantica*, hrsg. von Gino Castiglioni, Verona 2011, S. 72, Abb. III.74.

31 Sixtus IV. scheint allerdings in einem guten Verhältnis zur Societas gestanden zu haben, 1473 war er ihr beigetreten (Pietro Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia Romana*, hrsg. von Pietro Egidi, 2 Bde., Rom 1908–1914, Bd. 2, S. 456). Insofern könnte man die Christusinszenierung auch als komplementär begreifen.

32 Zu den Fresken vgl. Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia 2007, S. 211–258; ders., *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo 2009, S. 90–123; *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli Angeli musicanti della cattedrale di Valencia. Atti del convegno internazionale di studi Roma, 24–26 gennaio 2008*, hrsg. von Massimo Miglio und Anna Maria Oliva, Rom 2011. Zu den Instrumenten besonders Jordi Ballester, »An unexpected discovery: the fifteenth-century angel musicians of the Valencia ca-



Abbildung 4: Paolo da San Leocadio, Musizierender Engel, um 1477, Valencia, Kathedrale, Chorkapelle (nach *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, wie Anm. 32, Abb. 6)

lung der in den Himmel aufgenommenen Maria auf dem Schlussstein das Zentrum der Komposition.³³ In der Zone darunter waren Christus in Glorie sowie die Apostel zu sehen, mithin handelte es sich auch um ein ähnliches Bildprogramm.³⁴ Dieses parallele Entstehen dürfte kaum ein reiner Zufall gewesen sein: Wie im Fall der Fresken in den Santi Apostoli stand auch in Valencia ein Mann der Kurie hinter dem Auftrag: Rodrigo Borgia, seit 1456 Kardinal, Vizkanzler unter fünf Päpsten und zukünftiger Papst Alexander VI. Im Jahr 1431 geboren, war er nach dem Tod seines Vaters mit Mutter und Geschwistern im Bischofspalast von Valencia aufgewachsen, ab 1453 hatte er unter der Protektion seines Onkels, Kalixt III., in Bologna kanonisches Recht studiert und in der Folge an der Kurie Karriere gemacht. Seine

thedral«, in: *Music in art* XXXIII 1–2 (2008), S. 11–29, sowie Laura Mauri Vigevani, »Gli strumenti musicali degli angeli affrescati nella cattedrale di Valencia: preziosa fonte per la musica del Quattrocento«, in: *Rinascimento italiano* (wie oben), S. 159–191.

33 Mauri Vigevani, *Gli strumenti musicali* (wie Anm. 32), S. 160.

34 Company, *Il Rinascimento* (wie Anm. 32), S. 91–93. Die bereits erwähnte Kapelle des Kardinals Bessarion (siehe Anm. 29) mit ihrem Gewölbe in Form eines Sternenhimmels mit Engelscharen könnte wiederum bei der Dekoration in Valencia eine Anregung für Rodrigo Borgia gewesen sein. Vgl. Adele Condorelli, »Il coro angelico di Rodrigo Borgia«, in: *Rinascimento italiano* (wie Anm. 32), S. 57–87: S. 60, Abb. 43.

Ernennung zum päpstlichen Legaten Spaniens war ein vorläufiger Höhepunkt seiner Karriere, er dürfte 1472 mit Stolz und Freude zu dem Besuch in seiner Heimatstadt aufgebrochen sein, deren Bischof er zudem seit 1458 gewesen war. Die Neuausstattung der Domkapelle, deren Retabel und Fresken bei einem Brand 1469 zerstört worden waren, muss ihm ein besonderes Anliegen gewesen sein, ebenso als Dank für die einstige Aufnahme, wie als Memoria seiner Person.³⁵ In seinem Gefolge befanden sich zwei italienische Künstler, die er dem Domkapitel vermittelte: der etwas ältere und erfahrenere Francesco Pagano (dokumentiert 1471–1489) aus Neapel und Paolo da San Leocadio (ca. 1445–1514), der aus Reggio stammend wahrscheinlich in Ferrara gelernt hatte.

Die Ausmalung war wohl 1476 weitgehend fertiggestellt, 1481 erfolgte die abschließende Bezahlung.³⁶ Damit entstanden die musizierenden Engel zeitgleich bzw. sogar früher als jene in den Santi Apostoli, man kann also nicht die naheliegende Vorbildwirkung eines römischen Modells für ein peripheres Zentrum postulieren. Vielmehr spricht die Chronologie für einen umgekehrten Weg: Das Projekt der Ausmalung der Kathedrale in Valencia geht mindestens bis in das Jahr 1469 zurück, als man sich mit der Bitte um Hilfe an Rodrigo Borgia wandte, der beim Papst eine Indulgenz für das folgende Annunziata-Fest erwirkte. Der noch im selben Jahr für die Erneuerung der Altarwand engagierte Nicola Fiorentino starb 1471, so dass die Arbeiten stagnierten.³⁷ Als Rodrigo Borgia 1472 die beiden Künstler aus Italien mitbrachte, dürfte er konkrete Pläne gehabt haben und in die ikonographische Gestaltung involviert gewesen sein. Möglicherweise befanden sich in seinem Gefolge auch Musiker, und es ist nicht auszuschließen, dass der Kardinal tatsächlich solch prachtvolle Instrumente mitführte.³⁸ Sein Interesse an der Musik, auch in seinem späteren Amt als Papst, ist vielfach belegt.³⁹ In die Zeit vor der Entstehung der Fresken fallen zwei Ereignisse, bei

35 Miguel Navarro Sorní, »El cardenal Rodrigo de Borja y la importancia y significado histórico del encargo por él realizado«, in: *Rinascimento italiano* (wie Anm. 32), S. 21–46, insbes. S. 35–37; Condorelli, *Il coro angelico* (wie Anm. 34), S. 59.

36 Company, *Il Rinascimento* (wie Anm. 32), S. 95.

37 Navarro Sorní, *El cardenal Rodrigo de Borja* (wie Anm. 35), S. 36–37.

38 Mauri Vigevani, *Gli strumenti musicali* (wie Anm. 32), zufolge sind die dargestellten Instrumente keineswegs Phantasieprodukte, sondern spielbar, und wären – so reich und im aktuellen Stil der Renaissance dekoriert – zugleich Repräsentationsobjekte gewesen.

39 Vgl. Manfred Schuler, »Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500«, in: *Anuario Musical* 25 (1970), S. 27–36. Schuler verweist darauf, dass sich der spanische Einfluss in der sakralen Musik auch durch die Verwendung von Instrumenten auszeichnet (S. 35). So berichtet Agostino Vespucci an Niccolò Macchiavelli über eine Messe in San Luigi am 25. August 1501 in Rom:

denen er sich entsprechend hervor tat: Beim Einzug des Hauptes des Apostels Andreas in Rom 1462 hatte er die Umgebung seines Palastes geschmückt, dass diese eine »Art Paradies schien, so wie sie von Tönen und süßen Gesängen erfüllt war«. ⁴⁰ Bei der Corpus Domini-Prozession in Viterbo im selben Jahr gestaltete er eine Darbietung, bei der zwei singende, als Engel gekleidete Knaben ein Tor öffnen »und gleichzeitig hörte man die Trompeten, Orgeln und zahlreiche Instrumente der Musiker spielen«, während mit »harmonischer und süßer Stimme« Verse zum Lobe des Papstes rezitiert wurden. ⁴¹

Rodrigo Borgia kehrte 1473 nach Rom zurück, und als Vertrauter von Sixtus IV. mag er dem Papst selbst von seinen Aktivitäten und dem Ausstattungsprogramm in Valencia berichtet und die Gestaltung der Apsis der Santi Apostoli mit beeinflusst haben, vielleicht kamen sogar wiederum in seinem Gefolge Skizzenblätter oder Entwürfe mit nach Rom. Die Komposition ist auf Grund der Felder des Kreuzrippengewölbes zwar eine andere, dennoch fällt die Übereinstimmung in der Untersicht der Musizierenden, insbesondere bei dem Laute spielenden Engel, ins Auge (vgl. Abbildungen 1 und 4). ⁴²

Sicher unter dem Eindruck, den die Fresken von Melozzo gemacht hatten, vermehrten sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts musizierende Engel sowohl in der römischen Monumentalmalerei wie in Altarbildern, wobei sie sowohl Maria wie Christus flankierend in Erscheinung treten. Eine solche von Perugino um 1480 gemalte Himmelfahrt Mariens diente (bis sie von der Ausmalung Michelangelos verdrängt wurde) als Altarbild in der Sixtinischen Kapelle. Sie ist in einer Zeichnung (möglicherweise von Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, oder seiner Werkstatt) überliefert, welche die in einer Mandorla aufsteigende Maria von insgesamt

»Fuvi la Capella del Papa, che è cosa mirabile; li sua piffieri che ad ogni cardinale, arrivando facevano lor dovere; tutti li trombecti, altri delicatissimi istrumenti, id est l'armonia papale, che è cosa dulcisona et quasi divina; non so per hora nominare nissuno de' sei instrumenti per nome, di che non credo Boetio facci mentione, quia ex Hispaniae« (ebda., S. 36, Anm. 57). Zum üppigen Instrumentarium bei Feierlichkeiten der spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli um 1500 vgl. Klaus Pietschmann, »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi Musicali* 31 (2002), S. 109–144.

40 »... ita ut platea circumducta Paradisus quaedam videretur, suavibus plena sonis et cantibus«, Enea Silvio Piccolomini, I commentarii (wie Anm. 23), Bd. 2, S. 1538–1541.

41 Ebda., Bd. 2, S. 1600–1601.

42 Abbildung bei Minardi, Decorazione del catino absidiale (wie Anm. 9), S. 215, Abb. f, sowie Rinascimento italiano (wie Anm. 32), Abb. 6.

acht musizierenden Engeln in Zweiergruppen flankiert zeigt (siehe Abbildung 5).⁴³ Auf der linken Seite unten wird ein Lautenspieler vom Rhythmus eines Tamburins begleitet, darüber finden sich Violine und Flöte vereint, auf der rechten Seite unten spielen Harfe und Flöte zusammen, darüber wird eine weitere Laute gespielt, auch diese mit den Fingern ohne Plektrum, zusammen mit einem kleineren Streichinstrument. Wiederum umfassen sie damit Streich-, Blas- und Schlaginstrumente und entsprechen dem von Boethius aufgestellten Kanon. In der etwa gleichzeitig von Pinturicchio ausgemalten Cappella Bufalini in der Kirche Santa Maria in Aracoeli ist es Christus, der (über dem heiligen Bernhardin schwebend) von solchen musizierenden Engeln flankiert wird.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass der Engel, der etwas unengelhaft das Bein aufstellt, um besser auf der Laute spielen zu können, offenbar von Perugino und Pinturicchio von den Fresken aus Santi Apostoli übernommen wurde.

Aus den Werkstätten bzw. in Nachfolge dieser beiden umbrischen Künstler ließen sich zahlreiche weitere Werke anführen, die in der Folge solche Engelsfiguren tradieren. In Rom wäre dies etwa die Himmelfahrt Mariens von Pinturicchio, die sich in einem der Räume des Appartamento Borgia und damit im Herzen der päpstlichen Gemächer befindet,⁴⁵ sowie ein Fresko des gleichen Themas in einer Kapelle in Santa Maria del Popolo, die 1484 von Kardinal Gerolamo Basso della Rovere, einem Nepoten Sixtus IV. als Grablege seines Vaters gekauft wurde.⁴⁶ Im Sanktuarium der Madonna del Sorbo in Campagnano di Roma, dessen Apsis in Anlehnung an die in den Santi Apostoli gegen Ende des 15. Jahrhunderts freskiert wurde, begleitet ein Chor zum Teil singender, zum Teil musizierender Engel den

43 Ursprünglich war auf der Westwand, unterhalb der Zone der beiden Zyklen mit dem Leben Mose und dem Leben Christi, zentral die Himmelfahrt Mariens dargestellt. Eine Miniatur (Chantilly, Musée Condé) mit eingeschränkt dokumentarischem Charakter gibt die Situation wieder, allerdings ohne dass die musizierenden Engel erkennbar wären. Siehe: *Enluminures italiennes. Chefs-d'œuvre du Musée Condé*, hrsg. von Teresa d'Urso (Ausstellung Musée Condé Chantilly 2000/2001), Paris 2000, Kat.-Nr. 12, S. 48–50. Zur Zeichnung: Wien, Graphische Sammlung, inv. 4861; vgl. Claudia La Malfa, in: *Pinturicchio*, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini (Ausstellung Perugia / Spello 2008), Mailand 2008, S. 374–375, Kat.-Nr. 16, mit Zuschreibung an einen anonymen Künstler aus der Werkstatt von Perugino oder Pinturicchio, sowie Pietro Scarpellini und Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Cinisello Balsamo 2004, S. 74, mit Zuschreibung an den Umkreis von Pinturicchio.

44 Abbildung bei Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 60, Abb. 3.

45 Ebda., S. 161, Abb. 37.

46 Ebda., S. 221 und 225, Abb. 24.

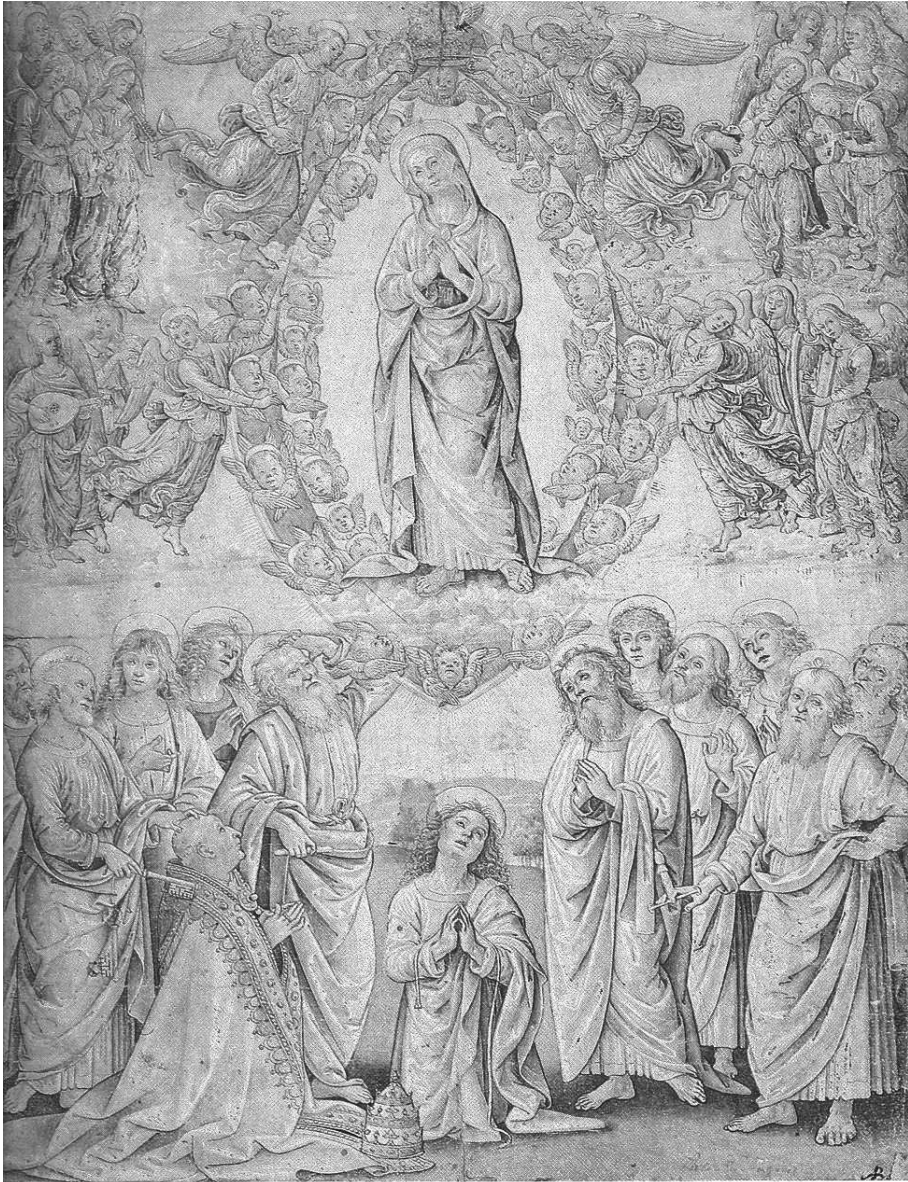


Abbildung 5: Pinturicchio oder Umkreis, Himmelfahrt Mariens, Kopie nach dem Altarbild von Perugino um 1480 für die Cappella Sistina, Wien, Graphische Sammlung (nach *Pinturicchio*, Ausstellung Perugia / Spello 2008, wie Anm. 43, S. 374, Abb. 16)

Aufstieg Mariens.⁴⁷

Das bemerkenswerteste Bild, das diesen Reigen musizierender Engel beschließen soll, ist das Fresko wiederum des gleichen Themas, das Filippino Lippi in der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva zwischen 1488 und 1493 malte.⁴⁸ Es handelt sich nicht um einen päpstlichen Auftrag, aber wiederum um einen Auftraggeber aus dem engsten Umfeld der Kurie, Kardinal Oliviero Carafa. Papst Alexander VI. zelebrierte am 25. März 1493 anlässlich des Annunziata-Festes die Messe vor dem Hochaltar der Kirche und sah spätestens bei dieser Gelegenheit die gerade fertig gestellten Fresken. Hier ist es ein Engelsreigen, der in dynamischer Bewegung die Madonna umgibt; die sechs Musikanten scheinen mit ihren partikularen Instrumenten die Himmelfahrt geradezu in Gang zu halten (siehe Abbildung 6). Auffällig ist, dass es sich im Gegensatz zu allen vorhergehenden Beispielen und ebenso abweichend zu den älteren Darstellungen ausschließlich um Rhythmusinstrumente – Tamburin, Triangel, Trommel, Tambourin de Béarn und Galoubet – und solche mit einer gewissen Lautstärke – Trompete und Dudelsack – handelt. Die zarten und melodiöseren, durch Streichen und Zupfen mit Laute, Fidel oder Harfe erzeugten Klänge, ansonsten unverzichtbare Elemente der Engelsmusikanten, aber fehlen. Sollen die ausgewählten Instrumente also einen Bezug zu einer entsprechenden öffentlichen Aufführung herstellen, bei der eher kräftige Klänge gefordert waren? Man könnte dies zu einem Argument für die These machen, dass wiederum ein Bezug zur Assumptio-Prozession gesucht wurde, deren reale Erscheinung im Stadtbild mit der malerischen Inszenierung der Instrumente und ihrer dynamisierten Spieler in einer dauerhaften synästhetischen Inszenierung überboten werden sollte. Weder Oliviero Carafa noch Alexander VI. waren Mitglieder der Societas, und die laikal und kommunal geprägte Organisation sollte von der Kurie zunehmend als Konkurrenz empfunden werden.

47 *La Madonna del Sorbo. Arte e storia di un Santuario della Campagna Romana*, hrsg. von Lanfranco Mazzotti und Mario Sciarra, Rom 2012, S. 147–163, insbes. Abb. S. 150f. und 157. Datierung und Zuschreibung sind unsicher, viel spricht für eine Entstehungszeit zwischen 1480 und 1490 und den umbrischen Künstler Pier Matteo d'Amelia, der in diesem Zeitraum auch in Rom und an der Kurie tätig war, sowie Giovan Battista Orsini, seit 1484 Kardinal, als Auftraggeber.

48 Zu den Fresken vgl. Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997, S. 202–229, sowie zuletzt Jonathan Katz Nelson, »La cappella Carafa. Un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento«, in: *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, hrsg. von Alessandro Cecchi (Ausstellung Rom, Scuderie del Quirinale, 2011–2012), Rom 2011, S. 41–49.



Abbildung 6: Filippino Lippi, Himmelfahrt Mariens, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (nach Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance*, wie Anm. 48, Bd. 2, Tafel 105)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass musizierende Engel in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zu einem häufigen Sujet werden, wobei die Künstler und ihre Werkstätten offensichtlich Figuren und Instrumente tradierten. Eine partikuläre Darstellungsweise findet sich vor allem in dem Fresko in Tor de' Specchi mit der katalogartigen Präsentation von 12 verschiedenen Instrumenten (vgl. Abbildung 3) sowie in Santa Maria sopra Minerva mit der prominenten Inszenierung und der Wahl ungewöhnlicher Instrumente im Fresko von Filippino Lippi (vgl. Abbildung 6). Zu bemerken ist die Veränderung der dargestellten Instrumente: Waren in den Fresken des Trecento und in jenen in Tor de' Specchi Psalterium, Portativorgel, Schalmel und Dudelsack präsent, so konzentrieren sich die (erhaltenen) Fresken von Melozzo auf Lauten und Streichinstrumente, in den Versionen der Himmelfahrt Mariens sind neben Laute und Fidel zumeist auch Flöte

und Harfe anzutreffen.⁴⁹ Zudem scheint eine Neuerung in der Instrumentalmusik reflektiert zu sein: Möglicherweise bereits von einem der Engel in den Fresken von Melozzo und mit Sicherheit dann in dem Altarbild der Sistina (vgl. Abbildung 5), den Fresken von Pinturicchio in der Cappella Bufalini 1486 und im Appartamento Borgia 1492–94, wird die Laute mit den Fingern, und nicht mehr mit dem Plektrum angeschlagen. Diese Technik machte das mehrstimmige Spiel möglich. Mit dem Instrument begleiteten sich nicht zuletzt die Sänger profaner Lieder, und in der Tat wirkt der Habitus der Engel mit aufgestelltem Bein dem weltlichen Vergnügen entlehnt.⁵⁰ Doch die Bilder strebten wohl kaum die Abbildung musikalischer Praxis an, vielmehr sollten die Vielfalt und Schönheit der Instrumente sowie der zu assoziierende Klang den himmlischen Sphären entsprechen. Auch ein direkter Bezug zum zeitgenössischen Fest- oder Prozessionswesen lässt sich kaum konkretisieren, die Assumptio-Prozession aber ist in ihrem Ereignischarakter als Inspirationsquelle anzunehmen.

II. Die Personifikation der Musica

Während musizierende Engel die römischen Kirchenräume erobern, scheinen andere musikalische Themen in Rom zunächst nicht dargestellt worden zu sein. Zwischen 1484 und 1494 entstanden jedoch in dichter Folge am päpstlichen Hofe drei allegorische Darstellungen der Musik, jeweils als Teil eines Zyklus der Sieben Freien Künste, welche der Personifikation eine herausgehobene Rolle zubilligten.

Die Darstellung der *Septem Artes Liberales* inspiriert sich an Martianus Capella, in dessen Werk *De Nuptiis Philologiae et Mercurii, et de septem artibus*

49 Dies entspricht den von Ravizza gemachten Beobachtungen, der auf einer umfassenden Statistik von analysierten Bildern aufbaut. Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien*, Bern 1970. Diesem zufolge sind Psalterium, Portativ und Fidel zunächst die häufigsten Instrumente, die im Untersuchungszeitraum immer weniger werden, bis sie gar nicht mehr auftauchen (S. 76). Die Schalmel verliert ebenfalls an Präsenz, verschwindet aber nicht ganz. Es nehmen hingegen die Violen und die Lira da braccio zu, zusammen mit der Flöte, zunehmend nach 1500. Der Klang um 1400 sei charakterisiert durch deutlich abgesetzte Klangstufen, additiv ohne ausgeprägte Bassregion, um 1550 hingegen dominiert ein synthetischer Klang. Der Wechsel tritt zwischen 1470 und 1500 ein und korrespondiert mit dem Wechsel von der Lokalfarbe zum »sfumato«, zur atmosphärischen Farbigkeit der Venezianer in der bildenden Kunst.

50 Allerdings spielen die weltlichen Sänger in den Darstellungen zumeist im Sitzen, vgl. Emanuel Winternitz, »The lira da braccio (1960)«, in: ders., *Musical instruments* (wie Anm. 1), S. 86–98, Abb. 17.

liberalibus libri novem (Die Hochzeit der Philologie mit Merkur) sich erstmals die personifizierten Studienfächer finden, die als weiblich, unterschiedlichen Alters, mit Attributen und ihren Vertretern beschrieben werden. Martianus Capella nennt an letzter Stelle »Harmonia«, aber aus seiner Beschreibung geht hervor, dass diese Rhythmus und Metrik in sich vereinigt und daher die Musik verkörpert.⁵¹ Aus der heidnischen, sensualistischen Interpretation wird in der Folge ein christianisiertes Konzept, in dem die Musik als ein Mittel der Gotteserkenntnis legitimiert ist. Dem antiken Mythos folgend galt Pythagoras als Erfinder der Musik. Macrobius läßt in seinem Kommentar zum *Somnium Scipionis* Pythagoras an einer Schmiede vorbeigehen und beim Klang der Hämmer auf die unterschiedlichen Töne aufmerksam werden, um sodann mit einem Saiteninstrument, der Lyra, weiter zu experimentieren. Boethius, die musiktheoretische Autorität für Mittelalter und Renaissance, überliefert ebenfalls die Pythagoraslegende basierend auf Nikomachos.⁵² Der alttestamentarische Jubal hingegen wird erstmals von Isidor von Sevilla zu den *inventores musicae* gezählt und Pythagoras an die Seite gestellt.⁵³ Jubal, der Sohn Lamechs, wird in der Genesis als Erfinder von Musikinstrumenten erwähnt, die in der Vulgata als »cithara et organo« bezeichnet werden.⁵⁴ Sein Bruder hingegen, Tubalkain, Begründer des Schmiedehandwerkes und erster Handwerker, tritt (wohl auch durch Verschreibungsfehler) in eine Verschränkung und Verwechslung mit seinem Bruder.⁵⁵ Comestor begründet im 12. Jahrhundert in seiner *Historia Scho-*

51 Vgl. Lucio Cristante, »Musica e grammatica nella Enciclopedia di Marziano Capella e nella tradizione anteriori«, in: *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 87 (1974/75), S. 353–379, sowie Sabine Grebe, *Martianus Capella »De nuptiis Philologiae et Mercurii«. Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart u.a. 1999; Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*, hrsg. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, S. 297–330.

52 Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik (wie Anm. 30), S. 162–164.

53 »Moses sagt, dass Jubal aus dem Stamme Kains vor den Fluten der Sintflut der Erfinder der Musik gewesen sei. Die Griechen sagen freilich, dass Pythagoras der erste gewesen sei, der diese Kunst aus dem Klang der Hämmer und der gespannten Saiten erfunden habe.« Ebd., S. 164, Anm. 11.

54 Gen. 4,19-22: 19. In der Septuaginta werden die Instrumente Psalterion und Kithara genannt, in der Vulgata heißt es: »Et nomen fratris ejus Jubal: ipse fuit pater canentium cithara et organo. Sella quoque genuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta opera æris et ferri.« Bildliche Darstellungen siehe im Internet: <http://www.examenapium.it/banchieri/jubal/jubal.htm> sowie <http://www.philso.uni-augsburg.de/lmz/institute/mmm/musikwiss/downloads/InventoresMusicae03-1.pdf>.

55 Die Verwechslung von Jubal/Tubal und Tubal(kain) hat sich wahrscheinlich in frühen Abschriften der lateinischen Bibelübersetzungen eingeschlichen. Frings, Dosso Dossis Allegorie der Mu-

lastica eine Erfindungsgeschichte, die im 14. Jahrhundert in die bildlichen Darstellungen der Musica Einzug hält: Jubal sei der Vater der Saiten- und Blasinstrumente und er habe zufällig in der Schmiede Tubalkains die Klänge der Hämmer gehört und die Harmoniegesetze entdeckt, die fälschlicherweise Pythagoras zugeschrieben würden. So entsteht in der bildenden Kunst der Typus des hämmernden J/Tubal, der sich der Schmiede seines Bruders bedient. Comestor unterstreicht die Rolle Jubals, da er diesen seine Erkenntnisse schriftlich festhalten lässt: »Und weil Adam zwei Gerichte geweissagt hatte, schrieb er sie vollständig, damit die erfundene Kunst nicht verloren ginge, auf zwei Säulen, wie Josephus sagt, die eine war aus Marmor, die andere aus Ziegelsteinen, weil die eine [Marmor] nicht durch eine Flut zerstört wird, die andere [Ziegel] sich nicht in Feuer auflöst. Die marmorne, sagt Josephus, befindet sich noch heute in Syrien.«⁵⁶ Auf dieser Legende basierend wird der Allegorie der Musik als Exemplum häufig ein Mann beigelegt, der mit zwei Hämmern auf einen Amboss einschlägt. Gelegentlich sind auch die beiden Säulen dargestellt und identifizieren diesen als Jubal, auch wenn die Beschriftung fälschlicherweise Tubal oder Tubalkain ist.

Unterschiedlich sind die Instrumente, mit welchen die Musica in der mittelalterlichen Kunst ausgestattet wird: In Rom hat sich ein früher Freskenzyklus aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in der sogenannten Aula gotica der Kirche Santi Quattro Coronati erhalten, der ein enzyklopädisches Programm entfaltet (siehe Abbildung 7).⁵⁷ Musica, mit einer Schriftrolle »Musica est motus vocum scientia modulandi« in der Hand, schlägt hier gleichsam tanzend die Glocken, während zwei Knaben die Orgel bedienen.⁵⁸ Eine weitere Figur mit einem größtenteils zerstörten Spruchband saß

sik (wie Anm. 30), S. 165.

56 Ebda., S. 166. In der Folge wird die Legende von Jubal in der Schmiede und die Säulengeschichte von den mittelalterlichen Autoren übernommen, in den meisten mittelalterlichen enzyklopädischen Kompendien werden sowohl Pythagoras wie Jubal erwähnt. Vgl. zu dieser Entwicklung und zugehörigen Bildarstellungen auch Christel Meier, »Die Musik in der Enzyklopädie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Bartholomäus Anglicus – Reisch – Siderocrates – Alsted«, in: *Grenzgebiete. Festschrift Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Michael Zywiets, Eisenach 2000, S. 55–96. Zur J/Tubal-Ikonographie in der Renaissance vgl. ferner auch *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*, hrsg. von Howard Mayer Brown, 2 Bde., Chicago 1983.

57 Als Entstehungszeitraum wird nach 1235 und vor 1246 angenommen. Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Mailand u. a. 2006, S. 14.

58 Ebda., S. 205–213.

links davon auf einem mit Edelsteinen geschmückten Thron und spielte eine *citola*, eine mittelalterliche Gitarre. Erhalten sind hier nur der Griff und ein Teil des Instrumentenkörpers, auf dem Saiten zu erkennen sind.⁵⁹ Möglicherweise war hier Jubal, als Erfinder von »organo et cithara« dargestellt.⁶⁰



Abbildung 7: Allegorie der Musik, Rom, Santi Quattro Coronati, Aula gotica, (nach Draghi, Gli affreschi dell'Aula gotica, wie Anm. 57, S. 207)

Die Septem Artes Liberales waren im Mittelalter häufig zu sehen, hinsichtlich der Darstellung der Musica ist vor allem auf die Handschriften des 14. Jahrhunderts zu verweisen: In einer Version des Lobgedichtes für Robert d'Anjou von Convevevole da Prato um 1334–1343⁶¹ und einer Handschrift des *Canzone delle virtù e delle scienze* von Bartolomeo di Bartoli da

59 Vgl. solche Instrumente etwa in den gleichzeitigen Cantigas de Santa Maria, wenngleich hier die Instrumentenkörper weniger »auszupfeln«. *Atlante storico della musica* (wie Anm. 2), S. 205, Abb. 9d.

60 »Nomen fratris ejus Tubal [Iubal], pater canentium in cithara, et organo.« »Organum«, ein Begriff, der auch in Psalm 150,4 auftritt, steht hier allgemein für Musikinstrument.

61 Aus der Bibliothek in Ambras, heute ÖNAB, cod. ser. n. 2639, fol. 36', Abbildung in: Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 76f., Bd. 2, Abb. 119.

Bologna für Bruzio Visconti um 1355,⁶² spielt die Personifikation nicht, sondern stimmt ihre Laute, während sie eine Rebec auf den Knien hält.⁶³ In der späteren Handschrift hat sie zudem zahlreiche weitere Instrumente auf ihrem Thron versammelt, darunter eine Portativ-Orgel. Diese ist das andere Instrument, das häufig von der Musica selbst gespielt wird, wie in der neapolitanischen Handschrift des Textes *De institutione musica* von Boethius,⁶⁴ aber auch im großen Format in dem 1362 geschaffenen Fresko des Triumphes des Heiligen Thomas von Aquin von Andrea di Buonaiuto in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz oder in den Fresken im Palazzo Trinci in Foligno aus dem frühen 15. Jahrhundert. Es existiert ein weiterer Codex mit einer Artes-Serie, der wahrscheinlich gegen Ende des Trecento entstand und eine Variante der Musica-Allegorie enthält (siehe Abbildung 8). Er dürfte sich im 15. Jahrhundert in Rom befunden

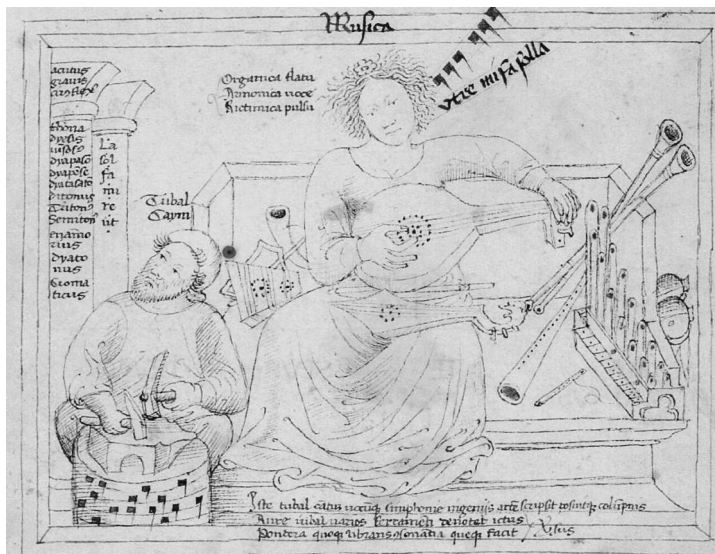


Abbildung 8:
Musica,
Handschrift
(Rom, Istituto
Nazionale per la
Grafica –
Gabinetto
disegni e
stampe,
inv. 2831^v)

- 62 Chantilly, Musée Condé, Ms. 599. Zu dieser vgl. *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna. Testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé*, hrsg. von Leone Dorez, Bergamo 1904, sowie *Enluminures italiennes* (wie Anm. 43), S. 12–16. Die Miniaturen werden Nicolò di Bologna zugeschrieben.
- 63 Zum Motiv des Stimmens vgl. Volker Scherliess, »Notizen zur musikalischen Ikonographie I: Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie«, in: *Analecta musicologica* 1 (1974), S. 1–16.
- 64 Vgl. Anm. 28.

haben, denn die Rückseiten der Blätter dienten einem unbekanntem Künstler in diesem Zeitraum, um die *uomini illustri* im Palazzo Orsini zu zeichnen. Man kann daher annehmen, dass dem Codex der Charakter eines Musterbuches zukam, mithin auch die älteren Miniaturen einer Werkstatt bzw. mehreren Künstlern zugänglich gewesen sein könnten. Als die im Folgenden besprochenen Bilder der Musica ihrerseits im Rahmen enzyklopädischer Programme entstanden, griffen die Künstler auf diese mittelalterlichen Bildprägungen zurück, transformierten und aktualisierten diese jedoch in recht unterschiedlicher Weise.

III. Der »Sängerchor« im Belvedere von Innozenz VIII. (1484–1487)

Papst Innozenz VIII. hatte sich zwischen 1484 und 1487 im Vatikan einen ob seines Ausblicks Belvedere genannten Bau errichten lassen. Dessen Wände und Lünetten wurden mit Fresken geschmückt, von deren Originalsubstanz durch Umbauten und Übermalungen heute nur noch wenig erhalten ist.⁶⁵ In der langen Galerie befand sich ein Zyklus von Stadtansichten, in den Lünetten wechseln sich noch heute wappentragende mit musizierenden Putten ab. In den angrenzenden kleineren Räumen befanden sich in den Lünetten weitere Darstellungen zumeist von männlichen Halbfiguren, darunter die Apostel. Das ungewöhnlichste Bildfeld befindet sich in der nach außen gewandten Lünette der Risalitloggia (siehe Abbildung 9). Hier sind acht Personen *en buste* dargestellt, die sich um einen älteren, bärtigen Mann mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand gruppieren. Dieser wird in der Sekundärliteratur als »Mönch« bezeichnet, doch lässt die grünliche Farbe seines Gewandes keinen Rückschluss auf einen Orden zu, das fehlende Haupthaar könnte, wie auch bei dem ebenfalls bärtigen Alten rechts neben ihm, dem Alter geschuldet sein. Rechts von ihm hält ein junger Mann ein längliches Notenblatt in der Hand, das er zu studieren scheint. Nur bei drei der Personen wird durch den geöffneten Mund sichtbar, dass es sich um Singende handelt, aber durch das Aufeinanderbezogensein der Gruppe ergibt sich der Eindruck eines Chores. Die Figuren wirken etwas stereotyp:

65 Vgl. Sven Sandström, »The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII«, in: *Konsthistorisk tidskrift* 29 (1960), 1/2, S. 35–75; David R. Coffin, »Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere«, in: *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, hrsg. von Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, 2 Bde. Bd. 1, S. 88–97; Jutta Alekotte, *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470–1527)*, Diss. Bonn 2011 (<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2011/2706/2706a.pdf>).



Abbildung 9: Pinturicchio (bzw. Werkstatt), Sängerkhor, Rom, Vatikanpalast, Belvedere Innozenz VIII., Lünette der Risalittoggia (Photo: Musei Vaticani)

Die beiden bärtigen Alten entsprechen dem Typus der Propheten, die jungen Männer präsentieren sich untereinander ähnlich blondgelockt. Lediglich der glatzköpfige Mann ist durch sein fehlendes Haar individualisiert, und an ihm wird das Singen durch den weitgeöffneten Mund auch am deutlichsten vorgeführt. Möglicherweise zeichnete das geschorene Haar den professionellen Sänger aus, denn in dem wenig später entstandenen Gemälde der singenden Bentivoglio-Sprösslinge von Lorenzo Costa sind im Hintergrund ebenfalls zwei glatzköpfige Männer dargestellt, die in der Bildlegende nicht wie die übrigen mit Namen, sondern als »cantori« bezeichnet werden.⁶⁶

Die jungen Männer auf der linken Seite sind durch einen recht finsternen Gesichtsausdruck charakterisiert, der wohl auch durch den Versuch zu erklären ist, die Anstrengung des Singens physiognomisch zu visualisieren. So wirken auch die Sänger in einer römischen Miniatur vom Beginn des 15. Jahrhunderts fast wie Karikaturen.⁶⁷ Dennoch zeigen andere Werke, dass

66 Zu dem Gemälde, das die Kinder des Giovanni Bentivoglio II. von Bologna zeigt, heute Madrid, Thyssen-Bornemisza, vgl. Katherine Wallace, »Lorenzo Costa's Concert: a fresh look at a familiar portrait«, in: *Music in art* 33 (2008), 1/2, S. 53–67, sowie im Internet: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/487.

67 Francesca Manzari, »The international context of Boniface IX's court and the marginal drawings

bereits ein leicht geöffneter Mund und ein Blatt in der Hand beim Betrachter die Vorstellung von Gesang evozieren können, das prominenteste Vorbild dürfte hier die Sängerkanzel sein, die Luca della Robbia 1432–1435 für den Florentiner Dom geschaffen hatte.⁶⁸ Während im Fall der Kanzel der Bezug klar ist und durch die Inschrift als Gotteslob ausgewiesen wird, ist die Rolle der Sänger in der Risalitloggia nicht einfach zu bestimmen. Sie sind nicht sehr prominent inszeniert, da sie sich an der Innenwand befinden und man nicht weit zurücktreten kann, und dürften auch von den seitlich Eintretenden schwer zu sehen gewesen sein.

Die Darstellung einer musikalischen Darbietung stellt zum einen den Bezug zu den musizierenden Putten in der Hauptloggia her. Diese spielen auf tendenziell kräftigen Instrumenten, die geeignet waren, einen festlichen Auftritt des Papstes zu begleiten, wie auch die Wappen einer öffentlichen Selbstdarstellung dienen.⁶⁹ Zum anderen ist vorgeschlagen worden, die Darstellung in Zusammenhang mit der Ausmalung des unmittelbar angrenzenden Raumes zu sehen. Dort befinden sich in den Lünetten männliche Halbfiguren, zumeist ältere bärtige Männer, die durch verschiedene Attribute als Vertreter der freien Künste identifiziert wurden.⁷⁰ Entsprechend wäre der bärtige Mann in der Mitte des Sängerkchores als Exemplum der Musica, die ihn begleitenden Sänger attributiv zu verstehen. Damit hätten Künstler

in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château, Ms. 564)«, in: *Recercare* 22 (2010), S. 10–33, Abb. 13 und 15. Eine gewisse Anstrengung drückt sich auch auf den Gesichtern der singenden Coelestiner Mönche in einer Miniatur von Liberale da Verona aus, Abbildung in: *La parola illuminata* 2011 (wie Anm. 30), S. 186, Abb. VI.15.

68 Siehe beispielsweise *La Madonna del Sorbo* 2012 (wie Anm. 47), Abb. S. 157, oder eine über der Geburt Christi singende Engelsgruppe von Pinturicchio in Spello, in: Scarpellini / Silvestrelli, *Pintoricchio* (wie Anm. 43), S. 220, Abb. 19.

69 Die Aufzählung solcher Instrumente bei Einzügen findet sich immer wieder. So berichtet ein Chronist anlässlich des Einzuges von Borso d'Este in Rom 1471: »... la rebondante resonantia de le trombette, piphere et cornomuse longissime quale si spandevano sopra il ponte per tuta Roma«, Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 138. Beim Hochzeitszug von Annibale und Lucrezia d'Este 1487 spielten »100 trombita e 70 piffari e trombuni e chorni e flauti e tamburrini e zamamele«, Wallace, *Lorenzo Costa's Concert* (wie Anm. 66), S. 63. Im Rahmen von Empfangszeremonien von Kardinälen tauchen sie in den Abrechnungen in Rom im 15. und 16. Jahrhundert auf, vgl. Pietschmann, *Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation* (wie Anm. 39), insbes. S. 119–121. Siehe auch oben, Anm. 22.

70 Allerdings sind die Bildfelder zum Teil übermalt, was die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands erschwert. Die Repräsentation der Sieben Freien Künste durch männliche Vertreter findet sich in dem Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffenen Bildprogramm des Campanile in Florenz.

und/oder Auftraggeber eine ungewöhnliche Ikonographie gewählt, denn hier wäre etwa der mythische Jubal oder auch Orpheus zu erwarten gewesen, wie am Florentiner Campanile zu sehen. Die Entscheidung, einen singenden Mann darzustellen, wäre somit explizit als eine Betonung des Gesangs und nicht der Instrumentalmusik zu verstehen. Da dieser einen Chor anführt, dessen Mitglieder angesichts der unterschiedlichen Mundbewegungen nicht den gleichen Ton singen und sich zudem – im Gegensatz zu den Darstellungen singender Kleriker, wie sie sich in der Buchmalerei zahlreich finden - nicht gemeinsam an einem Choralbuch orientieren, sondern mit Buch und Notenblatt an zwei unterschiedlichen Musiknotaten, könnte man hier also eine Repräsentation polyphonen Gesangs vermuten. In der Tat fällt die Entstehung der Fresken in denselben Zeitraum, in dem polyphone Musik in Rom an Bedeutung gewann. Dies lässt sich beispielsweise an den Rechnungen ablesen, in denen die Stimmlagen der Sänger des Chores von Sankt Peter vermerkt werden.⁷¹

Innozenz VIII. war von langer Krankheit gezeichnet, und die luftigen Räume des Belvedere sollten seiner Genesung dienen. Musik, deren therapeutische Wirkung bereits in der Antike beschrieben wurde, dürfte hier häufiger erklingen sein.⁷² Überliefert ist, dass ein Violinist in das Vorzimmer des Papstes gerufen wurde, um den Bettlägrigen mit seinem Spiel zu erfreuen.⁷³ Insofern kann man von einem Bezug der Wanddekoration zur Raumnutzung ausgehen, die auch eine besondere Hervorhebung der Musik rechtfertigen würde. Ob darüber hinaus konkrete Personen, also Sänger aus dem Umfeld des Papstes, porträtiert wurden, muss offen bleiben.

IV. Die Musica am Grabmal für Sixtus IV. (1484–1493)

Der Florentiner Künstler Antonio Pollaiuolo war wohl bald nach dem Tod Sixtus' IV. 1484 nach Rom gekommen und hatte im Auftrag von dessen Neffen, Giuliano della Rovere, späterhin Julius II., ein Grabmonument für den Verstorbenen geschaffen.⁷⁴ Ursprünglich war es für die Chorkapelle be-

71 Vgl. Reynolds, *Papal Patronage* (wie Anm. 8), S. 55–56.

72 Zur Musik als Mittel, die Gesundheit zu erhalten oder wiederherzustellen, vgl. unter anderen Capella, *Die Hochzeit der Philologia* (wie Anm. 51), S. 311; *Atlante storico della musica 2011* (wie Anm. 2), S. 182–189; zum *Theatrum sanitatis*, Rom, Biblioteca Casanatense 4182, S. 257.

73 Carlo Carneseccchi, »Il ritratto Leonardesco di Ginevra Benci«, in: *Rivista d'arte* 6 (1909), S. 281–296.

74 Vgl. Leopold D. Ettlinger, »Pollaiuolo's tomb of Pope Sixtus IV«, in: *Journal of the Warburg*

stimmt, die durch den Neubau von Sankt Peter zerstört wurde, in deren Dekoration wiederum musizierende Engel nicht fehlten.⁷⁵

Das in Bronze ausgeführte Bodengrab, das Pollaiuolo laut Inschrift 1493 vollendete, inszeniert die Liegefigur von Sixtus IV. auf einem erhöhten Podest. Dessen eingewölbt abfallende Seiten sind mit den Darstellungen der Sieben Freien Künste, erweitert um die Perspektive auf acht, verziert, während der Papst von den etwas kleiner gehaltenen Reliefs der Tugenden umgeben ist. Die Musik ist dabei der *Temperantia* zugeordnet als der für das rechte Maß sorgenden Tugend. Die Künste präsentieren sich jeweils als junge Frauen mit den entsprechenden Attributen ihrer Disziplin.⁷⁶

Die Darstellung der *Musica* greift das in den oben erwähnten Handschriften (vgl. Abbildung 8) überlieferte Kompositionsschema auf. Sie sitzt auf der Ecke eines linksseitig postierten Thrones, der hauptsächlich dazu dient, Musikinstrumente zur Schau zu stellen. Den rechten Bereich nimmt eine Orgel ein, die auf den ersten Blick ein Portativ darzustellen scheint, das jedoch gewöhnlich stehend oder auf dem Schoß gehalten mit der rechten Hand gespielt wurde, während die linke den Blasebalg bediente. Hier wird das Instrument hingegen wie ein Positiv von der *Musica* mit beiden Händen angeschlagen, während ein geflügelter Putto als Kalkant den Blasebalg bedient (siehe Abbildung 10). Pollaiuolo knüpft an die mittelalterliche Tradition an, indem er die Personifikation als isolierte Gestalt inszeniert. Seine Modernisierung des Themas besteht in der antikisierenden Formensprache und der Dynamisierung der Protagonistin durch die wehenden Gewänder. Zudem führt er mit der *Lira da braccio* in die Auswahl der Instrumente ei-

and Courtauld Institutes 16 (1954), S. 239–274; Stephanie Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der artes liberales*, Mainz u.a. 1998; Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005, S. 358–387.

75 Die Beschreibung der Kapelle von Grimaldi siehe bei Armando Schiavo, »La cappella vaticana del Coro e vicende dei sepolcri di Sisto IV e Giulio II«, in: *Studi romani* 6 (1958), S. 269–307: S. 299. Diesem zufolge befand sich dort ein Fresko von Pietro Perugino, das den Papst zeigte, präsentiert von den Heiligen Franziskus, Petrus, Antonius von Padua und Paulus, in Anbetung der Muttergottes mit dem Jesusknaben, die ihrerseits von zwei auf »testuggine« und »lira« musizierenden Engeln flankiert war. Hinsichtlich der Adressanten des Grabmals ist auf die eingeschränkte Zugänglichkeit der Chorkapelle zu verweisen: Frauen war der Zutritt verboten und die hauptsächlichlichen Betrachter waren wohl Kanoniker und Kaplane: Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 358–387: S. 375 und 387.

76 Ettlinger, *Pollaiuolo's tomb* (wie Anm. 74), S. 249. Ein möglicher Referenzpunkt für dieses Programm von Tugenden und Artes ist das Grabmal für Robert d'Anjou († 1343) in Santa Chiara in Neapel; vgl. Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV.* (wie Anm. 74), S. 192–199; Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 379.



Abbildung 10: Pollaiuolo, Allegorie der Musik, Grab Sixtus IV., Rom, Sankt Peter
(Photo: Archiv der Autorin)

nes ein, das gerade in diesem Moment an Popularität gewann. Es handelt sich dabei in der Regel um eine fünfsaitige Viola, bei der seitlich zwei freischwingende Saiten angebracht sind.⁷⁷ Hier weist sie vier Wirbel auf dem Griffbrett und einen für die in der Bronzeskulptur allerdings nicht realisierte Bordunsaite auf, der Bogen liegt neben ihr auf der Sitzfläche des Thrones. Die Lira da braccio bietet sich dem Betrachter gut sichtbar dar und ist abgesehen von der Orgel das prominenteste unter den Instrumenten.⁷⁸

77 Zur Lira da braccio vgl. Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50); Sterling Scott Jones, *The lira da braccio*, Bloomington / Indianapolis 1995, sowie Antonio Baldassarre, »Die Lira da braccio im humanistischen Kontext Italiens«, in: *Music in art* 24 (1999), 1/2, S. 5–28. Ein frühes, reich verziertes Instrument, das eine seitliche Bordüre aufzuweisen scheint, findet sich in einem Gemälde von Giovanni di Paolo von 1426, Abbildung bei Seravalle, *Angelicus Conventus* (wie Anm. 3), S. 68f.

78 Möglicherweise hatte der Künstler das Instrument bereits zuvor im Gemälde einer Madonna mit Kind, heute Petersburg, Ermitage dargestellt. Abbildung in Bernard Ravenel, »Rebec und Fidel. Ikonographie und Spielweise«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1984 (Mit-

Unter den Künsten ist die Musica insofern hervorgehoben, als sie am stärksten den vorgegebenen Bildrahmen sprengt. Ihre Orgel berührt nicht nur oben den Rahmen, sondern ragt auch weit in den Betrachtterraum hinein und zieht durch ihre dreidimensionale Ausbildung und die kurvige, dem Bildträger angepasste Form, die gleichsam einen perspektivischen Effekt bewirkt, den Blick auf sich. Zudem ist diese in dreifacher Weise kodiert. Ihr Sockel wiederholt die Form und Dekoration des Grabmals und setzt den Klangkörper somit in Analogie zum Leib des Verstorbenen, im Bewusstsein der philosophischen, medizinischen und literarischen Metaphorik, die den menschlichen Körper mit einem Instrument vergleicht oder sein Funktionieren analog zur Musik begreift.⁷⁹ An ihrer Frontseite trägt sie das Wappen des Papstes, das nur hier in dieser Form am Grabmal angebracht ist.⁸⁰ An den Längsseiten des Instrumentes hingegen erscheint das Rovere-Wappen mit dem Kardinalshut wie es auch in der Grabinschrift den Auftraggeber, Giuliano della Rovere, zu diesem Zeitpunkt Kardinal von San Pietro in Vincoli, repräsentiert.⁸¹ Die heraldische Besetzung des Instruments dürfte als Verweis darauf zu lesen sein, dass Sixtus IV. 1475 die Errichtung von zwei Orgeln in Sankt Peter veranlasst hatte.⁸² Im Kontext des Grabmals, das den

relaterliche Musikinstrumente – Ikonographie und Spielpraxis), S. 105–130: S. 123, Abb. 15. Es handelt sich um eine lira da braccio mit vier Saiten und einer seitlichen Bordunsaite.

- 79 Vgl. Franchino Gaffurio, den Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts, der sich auf den griechischen Arzt Herophilus von Chalkedon beruft, der Messungen über den Zusammenhang von menschlichem Puls und Musik anstellte: »Dunque, proprio come l'anima è unita al corpo per mezzo di numeri, così non c'è dubbio che non solo l'anima ma anche i suoi elementi e moti sono uniti al corpo per mezzo di armonie musicali che, è dimostrato, risultano dagli stessi numeri con un ordine naturale e con un appropriato accordo. Da qui credo che derivi il detto di Ierofilo, famosissimo nell'arte della medicina: Quando si dice qualcosa o quando si è mossi internamente dalle pulsazioni delle vene, è provato che si è collegati alle proprietà dell'armonia tramite ritmi musicali.« Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, eingel. von Ilde Illuminati und Cesarino Ruini, übers. und komm. von Ilde Illuminati, Florenz 2005, S. 50–51. Gaffurius baut das Argument der Analogien zwischen Körper und Musik im Zusammenhang mit der Erläuterung der »musica humana« weiter aus. Zur Analogie von Streichinstrument und Körper vgl. Susanne Pollack, »Il suono delle corde genera immagini. La lira nelle rappresentazioni italiane di Apollo e Orfeo (XV-XVI sec.)«, in: *Il dolce potere 2012* (wie Anm. 1), S. 11–24: S. 16–17.
- 80 Heraldische Verweise finden sich auch bei drei anderen Künsten: Rhetorik, Dialektik und Perspektive halten verschlungene Eichenzweige in der Form des roverischen Wappenbildes in der Hand.
- 81 Die beiden Kardinalshüte neben der Inschrift des Stifters zeigen die vorgesehenen 30 Quasten, bei dem Wappen auf der Orgel fehlt die unterste Reihe von 5 Quasten, was aber vermutlich mit dem beschränkten Platz zu erklären ist.
- 82 1476 begann man regelmäßig einen Orgelspieler für Sankt Peter zu bezahlen. Vgl. Roth, *Primus in Petri* (wie Anm. 8), S. 234. Reynolds, *Papal Patronage* (wie Anm. 8), S. 66f., zitiert

Papst als Förderer der Künste würdigt, wenn nicht gar als neuem Apoll huldigt,⁸³ wächst der Musica mit ihrer gleichsam den Papst selbst repräsentierenden Orgel eine besondere Rolle zu: An ihr konkretisiert sich die Förderung der Künste, sie erwacht gewissermaßen mit jedem Klang der realen Orgel in Sankt Peter zum Leben und dient der Memoria der Rovere-Dynastie.

V. Die Musica im Appartamento Borgia (1492–1494)

In den Jahren 1492-1494 ließ Alexander VI. seine Privatgemächer im Vatikan, heute bekannt als Appartamento Borgia, wiederum von dem bereits im Vatikan tätigen Pinturicchio mit Freskenzyklen religiös-enzyklopädischen Charakters ausstatten. Ein Raum ist den Septem Artes Liberales gewidmet, und nicht zuletzt auf diesem Bildprogramm basiert die Annahme, er habe als Studierzimmer bzw. Privatbibliothek des Papstes gedient. Der päpstliche Zeremonienmeister Burckhardt berichtet, dass der Papst nach seinem Tode hier aufgebahrt worden sei.⁸⁴ Bei diesem Zyklus der Freien Künste handelt es sich um den vom Format her größten und umfangreichsten erhaltenen des Quattrocento in Italien, den letzten, der dieses Thema so ausführlich behandelt. Die Bildkomposition greift auf das mittelalterliche Schema der thronenden Personifikationen zurück, transformiert dieses jedoch, indem die Künste nicht von einem, sondern einer ganze Gruppe von Exempla begleitet werden. Damit orientierte sich Pinturicchio eher an der Darstellungstradition der Planetenkinder, welche die Gestirne mit ihren jeweiligen charakteristischen Tätigkeiten repräsentieren. Im Unterschied zu diesen wiederum sitzen aber die »Künste« gleich Madonnen auf steinernen, tabernakelartigen Thronen und werden von ihren Exempla sowie nackten Engelsputten flankiert, sodass die Bildkomposition an eine Sacra Conversazione erinnert. Die sie begleitenden Personen sind teils antikisierend oder orientalisierend gekleidet, teils zeitgenössisch porträthaft geschildert, woraus zu schließen ist,

darüberhinaus ein Lobgedicht von Antonio de Thomeis auf Sixtus IV., das die die Dekoration des Hauptaltars »colli organi in opposito si eccellenti / che pargono serena sopra el mare« erwähnt. Vgl. ebda., S. 60–79, auch allgemein zu den Orgeln in Sankt Peter. Ob sich auch Giuliano della Rovere in seiner Zeit als Kardinal diesbezüglich engagierte, ist in Ermangelung von Dokumenten nicht zu beurteilen. Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 372.

83 Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV.* (wie Anm. 74), S. 311–322.

84 Sabine Poeschel, *Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999, S. 81f. Unter Julius II. diente es als Speisezimmer, in dem der Papst hochgestellte Personen traf.

dass es sich jeweils um Vertreter aus unterschiedlichen Epochen und Kulturen handelt. Die Präsenz der Figuren ergibt sich nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch ihre Erscheinung oberhalb einer Art Brüstung, hinter der sie erst ab Kniehöhe sichtbar sind, als befänden sie sich in einem zwar höhergelegenen, aber mit dem realen Raum verbundenen Bereich. Hier vervollständigte der Papst gewissermaßen das Programm, in dem er sich selbst als idealen Vertreter und Protektor aller Freien Künste in deren Mitte präsentierte.

Der Entwurf für die Bildfelder geht auf Pinturicchio zurück, die ausführenden Künstler waren aber wohl Mitarbeiter seiner Werkstatt. Die »Allegorie der Musik«, die sich an prominenter Stelle gegenüber dem Eingang befindet, wird Antonio da Viterbo, genannt Pastura, zugeschrieben (siehe Abbildung 11).⁸⁵ Die »Musica« wird von sieben Personen begleitet. Auf der linken Seite befinden sich drei junge Männer, von denen zwei ein Instrument spielen, der dritte mit leicht geöffnetem Mund zu singen scheint. Unter diesen fällt insbesondere der Mann im roten Gewand ins Auge, dessen Kleidung zeitgenössisch ist und dessen individuelle Gesichtszüge auf ein Porträt deuten. Er spielt eine *guitarra landina*, deren spanische Herkunft einen Bezug zum Heimatland Alexander VI. herstellt.⁸⁶ Ein solches aufwendiger gestaltetes Instrument findet sich auch in den Fresken der von dem Borgia ausgestatteten Chorkapelle in Valencia.⁸⁷ Es ist vorgeschlagen worden, den Musiker mit Serafino Aquilano zu identifizieren.⁸⁸ Der Dichter, eigentlich Serafino de' Ciminelli, geboren in L'Aquila 1466, feierte als Musiker und Improvisator Erfolge an den Höfen Italiens.⁸⁹ 1484 trat er in die Dienste des Kardinals Ascanio Sforza in Rom und schloss sich dort zu Beginn der 90er-Jahre einer Gruppe von Literaten um den apostolischen Sekretär Paolo Cortese an. Er befreundete sich mit Vincenzo Colli, genannt

85 Poeschel, Alexander Maximus (wie Anm. 84), S. 183.

86 Eugenio Albini, »La musica e gli strumenti musicali nell'appartamento Borgia«, in: *Illustrazione vaticana* IV (1933), S. 539–544: S. 544; Poeschel, Alexander Maximus (wie Anm. 84), S. 195.

87 Rinascimento italiano 2011 (wie Anm. 32), Abb. 9.

88 Vgl. Scarpellini / Silvestrelli, Pinturicchio (wie Anm. 43), S. 119, 124, Abb. 26. Albini, La musica (wie Anm. 86), S. 544, hatte ihn mit Francesco Borgia, Sohn von Calixtus III., identifiziert.

89 Zu diesem Barbara Bauer-Formiconi, *Die Strambotti des Serafino Aquilano*, München 1967; *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, hrsg. von Giuseppina La Face Bianconi und Antonio Rossi, Florenz 1999; Serafino Aquilano, *Strambotti*, hrsg. von Antonio Rossi, Parma 2002; Serafino Aquilano, *Sonetti e altre Rime*, hrsg. von Antonio Rossi, Rom 2005; Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009, S. 67–75.



Abbildung 11: Pinturicchio, Allegorie der Musik, Rom, Vatikanpalast, Appartamento Borgia (Photo: Musei Vaticani)

Calmeta, der in der Folge sein Biograph werden sollte.⁹⁰ Anlässlich der Karnevalsfeste (1489 oder 1490) rezitierte Serafino im Hause des Kardinals Giovanni Colonna eine Ekloge, in der die Protagonisten Menandro und Tittiro eine Satire über den Geiz und die Korruption der römischen Kurie vortragen. Ascanio Sforza fühlte sich persönlich beleidigt und entließ ihn aus seinen Diensten, Serafino verblieb in Rom ohne Protektion und geriet in eine Intrige, die ihn fast das Leben kostete.⁹¹ 1491 söhnte er sich mit Ascanio Sforza aus, trat jedoch dann bald in die Dienste des Ferdinand von Kalabrien, Fürst von Capua.⁹² 1493 trat er anlässlich der Hochzeit der Tochter des Papstes, Lucrezia Borgia mit Giovanni Sforza, mit einer »favola pasto-

90 Die Biographie wurde 1504 erstmals publiziert, hrsg. in: *Vincenzo Calmeta, Prose e lettere edite e inedite, con due appendici di altri inediti*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959.

91 Bauer-Formiconi, *Die Strambotti* (wie Anm. 89), S. 14.

92 1493 trat er in die Dienste von Ferdinando II. d'Aragona in Neapel, später rief ihn Elisabetta Gonzaga nach Urbino, dann Isabella d'Este nach Mantua, im Anschluß war er erneut in Mailand. Bauer-Formiconi zufolge weilte er Ende 1491 bis Mitte 1494 in Neapel, ebda., S. 14f.

rale« auf. Die Festlichkeiten fanden in einer »aula nova«, also just in den Räumen statt, die der Borgia-Papst in jenen Jahren von Pinturicchio freskieren ließ.⁹³ Späterhin, 1499, sollte sich Serafino unter die Protektion von Cesare Borgia, Sohn Alexanders VI., begeben, der ihm Zugang zu den Jerusalemer Rittern verschaffte. An deren Pfründen konnte er sich jedoch nur kurz erfreuen, da er 1500 in Rom an Tertianafieber starb.⁹⁴

Serafino war nicht nur zum Zeitpunkt der Ausmalung des Appartamento Borgia im Umkreis des Papstes aktiv, er war auch mit Pinturicchio befreundet, dem er drei Sonette widmete, in denen es um ein Porträt geht, das der Maler von ihm gefertigt hat.⁹⁵ Ein authentisches Bildnis von Serafino hat sich jedoch nicht erhalten, die Identifizierung bleibt damit eine Hypothese.⁹⁶ Beschrieben wird er als kleiner, untersetzter und kräftiger Mann mit schwarzen Haaren und dunklen lebhaften Augen.⁹⁷ Dies entspräche dem etwas rundlichen, dunkelhaarigen Gitarrenspieler, ebenso wie das Alter des Dargestellten dem zum Zeitpunkt der Ausführung der Fresken etwa 25jährigen.

Die beiden blonden jungen Männer an seiner Seite folgen stärker den idealisierten Typen, wie sie vielfach in den Fresken von Pinturicchio anzutreffen sind.⁹⁸ Während der Singende zeitgenössisch gekleidet ist, trägt der Harfenspieler ein phantasievolles Kostüm. Dessen leicht orientalischer Charakter und die Harfe könnten als Verweis auf den alttestamentarischen König David gelesen werden. Auch wenn dieser in der Regel als bärtiger Alter dargestellt wird, so war er es doch als junger Hirte, der mit seinem Spiel den

93 Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 256–262. Ein Teilnehmer der Festlichkeiten, Pietro Varano, der Berichterstatter der Gonzaga, versprach dem Markgrafen von Mantua eine Kopie der Ekloge zu besorgen.

94 Bauer-Formiconi, *Die Strambotti* (wie Anm. 89), S. 17. Cesare Borgia ließ ihm ein prunkvolles Begräbnis ausrichten. Sein Grab soll sich in Santa Maria del Popolo befunden haben, Bibiena spricht hingegen von einer Kirche San Pietro.

95 Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 119; Serafino Aquilano ed. Rossi, *Sonetti e altre Rime* (wie Anm. 89), S. 101–105, Sonette 15–17, bei dem ersten ist vermerkt »Ad Berar[dino] pictor che non avia ben ritracto el Seraphino«.

96 Kürzlich wurde vorgeschlagen, ein Perugino zugeschriebenes Porträt eines Mannes als Serafino zu identifizieren, basierend allerdings auf der Ähnlichkeit zu dem Gitarrenspieler in dem Fresko des Appartamento Borgia. Siehe den Katalogeintrag in: *Perugino il divin pittore*, hrsg. von Vittoria Garibaldi u.a. (Ausstellung Perugia 2004), Cinisello Balsamo 2004, S. 248f.

97 Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 119.

98 Albini, *La musica* (wie Anm. 86), S. 542 sieht hier zwei weibliche Sängerinnen. Poeschel, *Alexander Maximus* (wie Anm. 84), S. 194f., deutet die rechte Figur auf den Stufen als Sängerin. Jedoch entsprechen weder Kleidung noch Haartracht den weiblichen Figuren in der Malerei des Quattrocento.

bösen Geist des Königs Saul vertrieben hatte.⁹⁹ Die drei Personen bilden trotz der unterschiedlichen Referenzebenen eine aufeinander bezogene Gruppe, die man sich als gemeinsam musizierend denken kann. Die Schar auf der rechten Seite der Musica präsentiert sich heterogener. Zum einen ist einer der Männer am rechten Bildrand durch seine Position von den anderen etwas abgerückt und stärker am vorderen Bildrand beschnitten. Durch die beiden Hämmer, mit denen er auf den nicht mehr erkennbaren Amboss einschlägt, und das wirre Haar, ist er als der biblische Musikerfinder Jubal (Tubalkain) ausgewiesen. Die drei anderen Figuren sind unterschiedlich gedeutet worden, beispielsweise als drei Lebensalter. Keiner von ihnen spielt ein Instrument, und sie scheinen nicht zusammenzugehören, sondern vielmehr zwei Gruppen zu bilden: Der junge Mann links auf der Treppe ist spiegelbildlich zum Harfenspieler postiert – eine formale Lösung, die sich nur in diesem Bildfeld findet –, und durch seine Körperdrehung scheint er sich dem Ensemble auf der anderen Seite anschließen zu wollen. Er hält ein Notenblatt in der Hand, seine Lippen könnten leicht geöffnet sein und ein Singen andeuten. Mit den Fingern der linken Hand klopft er den Takt auf sein aufgestelltes Bein. Die beiden übrigen Männer bilden hingegen ein aufeinander bezogenes Paar: während der jüngere ein Blatt vorweist, blickt er über seine Schulter zu dem Alten hinter sich, der dieses Blatt wiederum zu betrachten scheint. Obgleich Pythagoras im Reigen der sieben Freien Künste in der Regel als Vertreter der Arithmetik dargestellt wird, wäre er am ehesten in dem Alten zu vermuten.¹⁰⁰ Für die gemeinsame Darstellung mit Jubal ließe sich auf Ugolino da Orvieto (um 1380–1460) verweisen, der um 1430–1435 in Ferrara in seiner *Declaratio musicae disciplinae* beiden eine Rolle gibt, indem er schreibt, Jubal sei der Erfinder der Musikinstrumente, Pythagoras hingegen habe die proportionalen Tonverhältnisse entdeckt, welche die süßen Melodien erzeugen.¹⁰¹ Der jüngere Mann in einem etwas unbestimmbar orientalisierenden Gewand hingegen könnte vielleicht Philaus intendieren, der bei Gaffurius mit Jubal und Pythagoras zu den Musikerfindern gerechnet wird und in der Edition der *Theorica musicae* von

99 Siehe Ildikó Ember, *Musik in der Malerei. Musik als Symbol in der Malerei der europäischen Renaissance und des Barock*, Budapest 1984, Abb. 1 (»Der junge David musiziert vor der qualvollen Seele«, 9. Jh.).

100 Vgl. Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik (wie Anm. 30), S. 167f. In der Folge von Comestor werden in den meisten mittelalterlichen Kompendien sowohl Pythagoras wie Jubal als inventores musicae erwähnt.

101 Ugolino da Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, hrsg. von Albertus Seay, Rom (American Institute of Musicology) 1959-1962, Bd. III, S. 185–188.

1492 gemeinsam mit diesen dargestellt ist.¹⁰² Nicht auszuschließen ist, dass es sich um das Porträt eines Zeitgenossen handelt, sind doch die Gesichtszüge etwas feist und eher porträtthaft als idealtypisch.¹⁰³

Wie auch immer man die Personen zu Seiten der Musica identifiziert – und ohne eine Quelle zu dem Programm wird sich dies kaum lösen lassen –, Pinturicchio hatte hier vielleicht auch eine Bildgattung vor Augen, die in diesen Jahren erstmals fassbar wird: das sogenannte »Konzertbild«, das Musizierende im gemeinsamen Spiel zeigt. Das früheste erhaltene Exemplar wird Lorenzo Costa zugeschrieben und zwischen 1490 und 1505 datiert.¹⁰⁴

Die musikalische Praxis wird dort als eine verbindende und zugleich intime, familiäre Aktivität dargestellt, als ein höfisches Vergnügen, das die Dargestellten als *virtuosi* (in Übereinstimmung mit den Anforderungen des *Cortegiano*) ausweist. Pinturicchio bzw. seine Werkstatt hatte im Belvedere von Innozenz VIII. eine solche Gruppendarstellung angebracht, wenn es sich dort auch um einen Sängerkorps handelt. In der Loggia haben diese Sänger ebenso wenig wie die musizierenden Putten einen innerbildlichen Adressaten, sie suggerieren einen den realen, Raum füllenden Klang. Bedingt durch die Ausrichtung der Musizierenden auf den Betrachter gilt dies auch für die Allegorie der Musik im Appartamento Borgia. Der Gitarrenspieler nimmt dabei einen Sonderstatus ein, weil er sich als einzige Figur deutlich als Porträt zu erkennen gibt und sein Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Insofern ist er fast als ein Bild im Bild zu begreifen und reiht sich ein unter die ersten autonomen Musikerporträts (siehe Abbildung 12).

102 Gaffurio, *Theorica musicae* (wie Anm. 79), S. 39, 51, 175, 181.

103 Sucht man nach Persönlichkeiten im Umfeld der päpstlichen Kurie, so käme vielleicht Carlo Valgulio in Frage. Er war zunächst 1481–1485 Sekretär des päpstlichen Schatzmeisters Falco Sinibaldo, dann nach 1493 Sekretär von Cesare Borgia, dem er die Übersetzung von *De contemplatione orbium excelsorum* von Cleomede widmete. Vgl. Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Yale University Press, 1985, S. 88–111, sowie Angelo Meriani, *L'occasione ritrovata: Carlo Valgulio interprete del De musica di Plutarco*, Internet: http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/seminari/2005/Meriani_def.pdf.

104 London, National Gallery, Holz, 95,3 x 75,6 cm, NG 2468. Wallace, Lorenzo Costa's Concert (wie Anm. 66), mit der älteren Literatur. Während die Zuschreibung mittlerweile allgemein akzeptiert wird, ist die Datierung weiterhin umstritten. Die Dargestellten identifiziert Wallace mit Hilfe des von Costa wahrscheinlich 1493 gemalten Gruppenbildnisses ebenfalls als Kinder des Giovanni Bentivoglio II. Vgl. auch Nicoletta Guidobaldi, »Musica delle cose invisibili. Le Concert dans la peinture italienne entre le XVe et le XVIe siècle«, in: *Actes du XXXIVe colloque international du CESR, Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, S. 317–332.



Abbildung 12: Pinturicchio, Allegorie der Musik (wie Abbildung 11), Detailausschnitt

Für ein solches steht in exemplarischer Weise ein Bildnis, das zuletzt Filippino Lippi zugeschrieben und um 1483–1485 datiert wurde (siehe Abbildung 13). Zu sehen ist ein junger Mann, möglicherweise der Künstler selbst, der eine Lira da braccio stimmt.¹⁰⁵ Da dieses Instrument ein akkordisches Spiel ermöglicht, diente sie vor allem der improvisierten Begleitung

105 Tempera auf Holz, 51,1 x 36,9 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. 470. Filippino Lippi e Sandro Botticelli 2011 (wie Anm. 48), S. 136, Kat.-Nr. 21. Das Instrument verfügt nur über eine seitliche Bordüre und entspricht mit der tropfenförmigen Form des Kopfes und dem oben relativ schmal und rund beginnenden Klangkörper dem Instrument C-9, um 1500, bei Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 9, bzw. Ambrogio de Predis / Leonardo da Vinci, *Jungfrau auf dem Felsen*, ca. 1500, National Gallery London, bei Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), Tafel 35a.

von Sologesang, oftmals begleitete sich der Sänger auch selbst. Die Lira da braccio wurde so zum Symbol des dichtenden Sängers oder singenden Dichters, eine gesuchte Qualifikation im höfischen und adligen Ambiente ab dem Ende des Quattrocento.¹⁰⁶ Nicht selten betätigten sich auch Maler als Musiker, und Lippi gehörte zu diesen.¹⁰⁷ Die Verse Petrarcas auf dem Instrument »e[ʔ]l comj[n]c[i]ar non fia p[er] tempo omai« sind daher vielleicht ebenso als inhaltliche Anspielung auf die Lebenssituation des Dargestellten zu lesen, wie als Repräsentation gesungener Dichtung, eine Visualisierung der Verbindung von Poesie und Musik.¹⁰⁸ Nun ist in dem Fresko im Appartamento Borgia der als Porträt ausgewiesene Mann mit einer Gitarre ausgestattet. Doch hier spielt die Musica selbst eine Lira da braccio, die in der Form des Klangkörpers mit seinen eingeschwungenen Seiten und dem herzförmigen Griffbrett dem Instrument am Grab Sixtus IV. und im Porträt des Musikers sehr nahe kommt.¹⁰⁹

Der Lira da braccio wächst damit in ihrer bisher kurzen Geschichte eine neue Rolle zu: Ab den 1470er-Jahren sind frühe Formen des Instruments in Gemälden, Intarsien und der Druckgraphik bzw. Buchillustration anzutreffen. Hier tritt sie zunächst als Engelsinstrument oder isoliert dargestelltes Objekt in Erscheinung.¹¹⁰ Dazu gehört auch eines der Streichinstrumente in

106 Vgl. ebda., S. 95–97. Das Instrument wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein auch »viola« genannt, ebda., S. 87. Baldassare Castiglione zählt in seinem *Cortigiano* (wie Anm. 3) die Instrumente auf, die sich für einen *gentiluomo* eignen, um seine Gesänge zu begleiten: »Ma soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette, e con facilità vi si possono far mltre cose e non meno diletta la musica delle quattro viole ad arco, la qual è suavissima ed artificiosa«. Die »viola« bezeichnet hier wahrscheinlich ein Zupfinstrument, wie die Laute oder Gitarre, unterschieden von der »viola ad arco«, die hier als Ensemble aufgerufen werden. Castiglione ed. 2002, Bd. 1, S. 115; Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare* (wie Anm. 5), S. 83 und 85f. Ein erhaltenes Instrument aus dem frühen 16. Jahrhundert von Giovanni d'Andrea aus Verona siehe in: *Dipingere la musica 2001*, (wie Anm. 1), Kat.-Nr. I.49, S. 171 und 175, zu diesem auch Pollack, *Il suono delle corde genera immagini* (wie Anm. 79), S. 17. Zum Violinenensemble vgl. Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik* (wie Anm. 5), S. 81–85.

107 Zu Lippi als Musiker vgl. Timothy McGee, »Filippino Lippi and Music«, in: *Renaissance and Reformation* 30 (2006), S. 5–28.

108 Filippino Lippi e Sandro Botticelli 2011 (wie Anm. 48), S. 136; McGee, *Filippino Lippi and Music* (wie Anm. 107), S. 10f.

109 Allerdings verfügt sie nur über drei Saiten sowie die entsprechenden Wirbel und keine seitliche Bordüre, was nicht dem gängigen Typus entspricht.

110 Als die frühesten sind hier zu nennen mit der Katalogisierung nach Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 20 und 24f.: Zanobi Macchiavelli: *Marienkrönung, 1474 (C-2)*; *Studiolo von Federico da Montefeltro, Urbino, Intarsien um 1476 (C-3)*, sowie unter den

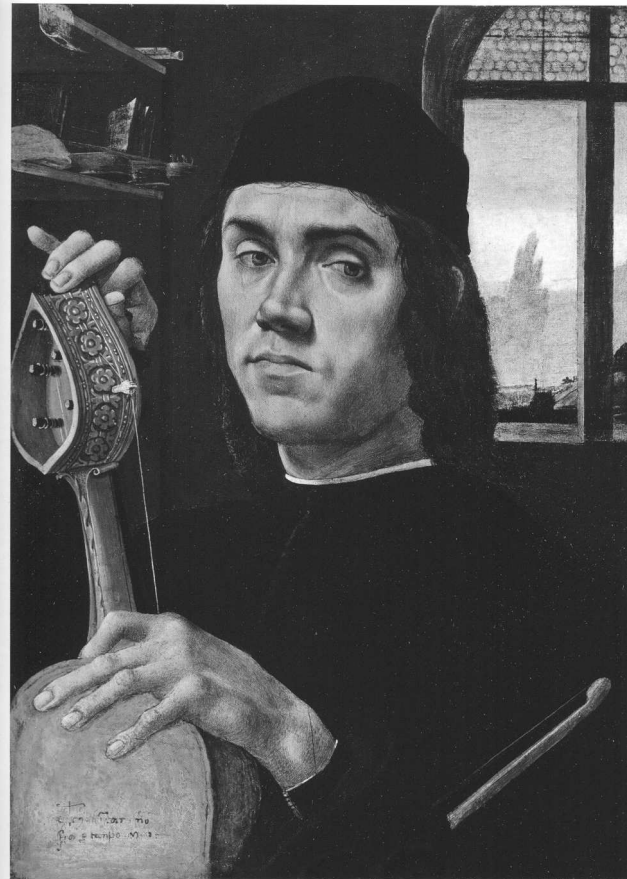


Abbildung 13:
Filippino Lippi,
Porträt eines
Musikers, um 1483–
1485 (?), Dublin,
National Gallery of
Ireland (nach
*Filippino Lippi e
Sandro Botticelli*,
wie Anm. 48,
S. 137)

den Fresken von Melozzo in den Santi Apostoli, das der Lira da braccio schon sehr nahe kommt.¹¹¹ Eine schriftliche Quelle, die im Zusammenhang mit der frühen Geschichte des Instruments angeführt wird, ist Vasaris Erwähnung, Leonardo da Vinci habe sich 1494 mit einer selbstgebauten Lyra

Drucken die Illustration der auf den 5. Juli 1491 datierten Edition der Carmina des Giovanni Aurelio Augurello (B-1) Hierzu vgl. auch Albi Rosenthal, »The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book«, in: *La bibliofilia* 100 (1998), S. 325–330.

111 Es hat vier Saiten und keine seitliche Bordüre, das Griffbrett ist zerstört. Ein Pendant in den Fresken in Valencia wird auf dem hochgestellten Bein vertikal aufgesetzt gespielt. *Rinascimento italiano* 2011 (wie Anm. 32), Abb. 7. Diese Spielweise findet sich auch in den Cantigas de Santa Maria aus dem 13. Jahrhundert. *Atlante storico della Musica* 2011 (wie Anm. 1), S. 37, Abb. 6b und S. 115, Abb. 14.

am Mailänder Hofe eingeführt.¹¹² Abgesehen davon, dass Vasari in seinen Lebensbeschreibungen viele Aspekte konstruiert und auch die musikalische Begabung eines Künstlers gezielt Erwähnung gefunden zu haben scheint,¹¹³ stellt sich aber die Frage, ob es sich tatsächlich um eine Lira da Braccio gehandelt haben kann, da sie als »zum großen Teil aus Silber« gefertigt in Form eines Pferdeschädels beschrieben wird.¹¹⁴ Ab der Mitte der 1490er-Jahre und weit in das 16. Jahrhundert hinein wird die Lira da braccio dann häufig dargestellt, wobei sie nicht mehr nur von Engeln, sondern von allen erdenklichen biblischen und mythologischen Figuren gespielt wird.¹¹⁵ Die beiden römischen Darstellungen am Grab Sixtus' IV. vor 1493 und im Appartamento Borgia um 1492–94 fallen nicht nur in eine frühe Phase, sondern sie sind es, die dem Instrument im Kontext der Musica-Allegorie auch eine exponierte Rolle zuweisen und in den Blickpunkt rücken. Insbesondere das Fresko bricht dabei mit der mittelalterlichen Tradition, welche die Personifikation mit Glocken, Orgel oder Laute ausgestattet hatte. Der Musica wächst damit eine Dimension zu, die über das Musikalische hinausgeht: Sie steht nun, wie auch die Präsenz von Serafino Aquilano, für die Union von Dichtung und Musik. In den privaten Gemächern des Papstes entbehrt die Musik damit einer Betonung ihrer sakralen Dimension, vielmehr präsentiert sie sich mit dem Strambotti-Komponisten als Exemplum und dem Streichinstrument als profane Unterhaltungskunst. In der Öffentlichkeit des römischen Kirchenraumes hingegen trat Alexander VI. als

112 »... Auch der Musik widmete er sich eine Weile und beschloß sehr bald, das Lyraspiel zu erlernen, wie es dem von natur aus erhabenen und anmutigen Geist angemessen ist, und herrlich sang er aus dem Stehgreif zum Klang des Instruments. ... (1494) wurde Leonardo mit großen Ehren nach Mailand und zum Herzog geführt, damit er für ihn die Lyra spielte, deren Klang den herrscher sehr erfreute. Leonardo brachte jenes Instrument mit, das er selbst zum größten teil aus Silber und in Form eines Pferdekopfes gestaltet hatte – ein ungewöhnlicher und neuartiger Einfall, der den Klang kraftvoller und wohltönender machen sollte. Auf diese Weise übertraf er alle anderen Musiker, die sich am Hof versammelt hatten. Darüber hinaus war er der beste Stehgreifdichter seiner Zeit«. Giorgio Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übers. von Victoria Lorini, hrsg., komm. und eingel. von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 18 und 27f.

113 Vasari vermerkt in der ersten Edition seiner *Viten* bei vierzehn Künstlern deren musikalische Praxis, in der zweiten Edition kommen 10 weitere hinzu. Dies scheint er aber strategisch einzusetzen, verbindet er diese Begabung doch mit mangelnder Disziplin und einem lockeren Lebenswandel und erwähnt sie entsprechend nicht bei von ihm favorisierten Künstlern, die dennoch nachweislich gute Musiker waren. Vgl. Jana Graul, »Pittori ›non‹ con tutto il cuore: artisti-musicisti nelle *Vite* di Vasari«, in: *Dolce potere* 2012 (wie Anm. 1), S. 81–83.

114 Siehe Anm. 112. Winternitz 1982 (wie Anm. 7), S. 39–72, argumentiert ausführlich, dass es sich um eine Lira da braccio gehandelt habe.

115 Siehe den Katalog von Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 16–28.

Mäzen religiöser Musik in Erscheinung: 1496 wurde eine Orgel in Sankt Peter errichtet, die aufwendig bemalt und mit dem Borgia-Wappen dekoriert wurde,¹¹⁶ ebenso stiftete er 1499–1500 eine Orgel in Santa Maria del Popolo, jener Kirche, in der seine langjährige Geliebte Vanozza Cattanei ihre Grablege haben sollte.¹¹⁷

VI. Die Lira da braccio im Parnass von Raphael (1509–1511)

Als Raphael 1509–1511 für Julius II. den Raum ausmalte, der als Bibliothek und *studiolo* des Papstes vorgesehen war, dürfte sich das Programm an jenem des Appartamento Borgia orientiert haben.¹¹⁸ Auch die späterhin sogenannte »Stanza della segnatura« zeigt ein enzyklopädisches Programm, das die Theologie (Triumph der Eucharistie / Disputa del Sacramento), die Poesie (Parnass), die Philosophie (Schule von Athen) und die Jurisprudenz (die Kardinaltugenden jeweils in einem Tondo an der Decke) mit den entsprechenden Vertretern repräsentiert. Protagonist und Mittelpunkt des Parnass ist der Gott Apoll umgeben von den Musen. Wie im Fall der Artes Liberales von Pinturicchio, jedoch in weitaus größerer Zahl, begleiten ihn die Vertreter seiner Kunst aus der Antike (Vergil, Sappho, Ovid, Horaz) und der neueren Zeit (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost). Das Instrument des Apoll ist wiederum eine Lira da braccio, die hier mit neun Saiten in Korrespondenz zu den neun Musen ausgestattet ist. In der Antike spielte der Gott eine Kithara (Apollon Kitharodos), bzw. das Instrument, welches wir heute als Lyra verstehen und das mit dem Plektrum angeschlagen wurde. Ein Stich von Marcantonio Raimondi von 1517 gibt das Fresko Raphaels mit Variationen wieder, hier spielt der Gott auf einer solchen antiken Lyra. Es ist umstritten, wie die Veränderungen zu erklären sind – basiert der Stich auf einer nicht realisierten Vorzeichnung Raphaels? Modifizierte Marcantonio allein oder gemeinsam mit Raphael im Sinne des Auftraggebers Leo X. das Werk?¹¹⁹ Die Lira da braccio aktualisiert die Rolle des Apoll, der so nicht als

116 Renato Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze 1958, S. 39f., Tafel 5. Die Orgel wurde bemalt von Simone Mosca und Giovanni Aspertini. Reynolds, Papal Patronage (wie Anm. 8), S. 71f.

117 Ebda., S. 75f.; Company, Paolo da San Leocadio (wie Anm. 32), S. 234–238.

118 Vgl. Jonathan B. Riess, »Raphael's Stanze and Pinturicchio's Borgia apartments«, in: *Source 3* (1984), S. 57–67.

119 Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), Abb. 25; Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*, New Haven u.a. 2004, S. 86–94.

Verweis auf eine ferne Vergangenheit und den mythischen Ursprung der Dichtkunst einsteht, sondern für die moderne Praxis.¹²⁰ Als Raphael sich in den Fresken gegen die Kithara entschied, war er keineswegs der erste. In den mittelalterlichen Transformationen des antiken Gottes hatte dieser bereits gelegentlich das Instrument gewechselt und (wie auch Orpheus) eine Laute oder ein Streichinstrument gespielt. So zeigt ihn die partikulare Miniatur in Dantes *Divina Comedia*, die wohl um 1370 im venezianischen Raum entstand, unter einem Bäumchen sitzend die Viola spielen.¹²¹ Der Dichter ruft am Beginn des *Paradiso* den Gott der Musen an, wobei die Miniatur ihn fast wie in Anbetung eines heidnischen Idols vor dem höfisch, entsprechend der Mode des Trecento gekleideten Apoll zeigt, der ihn gleichsam mit den Klängen zu inspirieren scheint. Die erste Darstellung der Lira da braccio als Instrument des Apoll ist vermutlich ebenfalls im Venezianischen in Form einer Buchillustration entstanden. In der von Bonsignori in *Volgare* übersetzten Ausgabe von Ovids *Metamorphosen*, die 1497 in Venedig gedruckt wurde, ist der Gott in zwei Illustrationen mit diesem Instrument dargestellt.¹²² In der ersten, in der im Text die Episode des Wettkampfes aufgerufen wird, hält Apoll die Lira da braccio nachlässig in der Hand, während er zwei Dudelsackspielern lauscht; daneben ist er bereits bei der Schändung des Marsyas zu sehen, während seine Lira da braccio an der Bildkante auf dem Boden neben einem Dudelsack liegt.¹²³ Der Sieg wird so nicht über das

120 Vgl. Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), S. 13.

121 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IX 276 (=6902), fol. 53r. Abbildung in: *Venezia. L'arte nei secoli*, hg. von Giandomenico Romanelli, Udine 1997, 2 Bde., Band 1, S. 311.

122 Für die Illustration der *Metamorphosen* griffen die Künstler auf unterschiedlichste Bildformulare zurück. Neben der Dante-Illustration könnte dies für den im Stehen spielenden Apoll eine Illustration des musizierenden Orpheus gewesen sein, der bereits im Mittelalter gelegentlich im Stehen spielt oder aber auch ein zeitgenössischer »cantastorie« (Abbildung bei Baldassarre, Die Lira da braccio, wie Anm. 77, S. 22, Abb. 24). Zu verweisen ist auch auf die *Hypnerotomachia Poliphili*, die im selben kulturellen Kontext entstand und 1499 gedruckt wurde: Auch hier könnte (in der Hand einer der fünf Nymphen, denen Poliphil am Beginn seines Abenteuers im Garten begegnet) eine Lira da braccio dargestellt sein, die im Text als »lyra« bezeichnet ist: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polyphili*, hrsg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1980, 2 Bde, Bd. 1, S. 67, Abb. S. 68: »La incredibile suavitate dilla modulata voce, dalle temperate et rorifere aure convecte, per il loco dilectoso diffundevase, et cum il dulcissimo sono di lyra consorte riportate.« Im selben Moment um 1499–1501 ist die Lira da braccio in Venedig auch in einer Cima da Conigliano zugeschriebenen »Sacra Conversazione« als Instrument eines Engels anzutreffen. Vgl. *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, hrsg. von Giulio Manieri Elia, Venedig 2010. S. 102–123.

123 Evamarie Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid Venedig 1497 und Mainz*

Spiel, sondern gleichsam über das Instrument selbst repräsentiert. Die eigentliche Erzählung der Episode wird dann mit einer Darstellung des Wettkampfes illustriert, wobei in konsekutorischer Bilderzählung der dem Spiel des Marsyas auf der Panflöte lauschende Apoll und der auf der Lira da braccio spielende Gott vor Midas nebeneinander gestellt sind.¹²⁴ Die Holzschneider der Venezianer Ausgabe orientierten sich an der Übersetzung von Bonsignori, der Apoll auf einem Streichinstrument spielen lässt, während Ovid von einer »cithara« spricht, die mit dem Plektrum angeschlagen wird, und vermutlich auch an Darstellungen wie der Dante-Illustration.¹²⁵ In derselben Ovid-Edition ist auch Orpheus unter den Tieren mit diesem Instrument gezeigt.¹²⁶ Bei der letztgenannten Illustration fällt die übereinstimmende Komposition mit dem Parnass ins Auge – der Sänger sitzt in der Bildmitte in einer Landschaft vor einer Baumgruppe umgeben von den Tieren, wie Raphaels Apoll dann umgeben von den Musen und Vertretern seiner Kunst.¹²⁷ Der Lira da braccio spielende Apoll begegnet wenig später in

1545, München 1998, S. 125, Abb. V.18; Gerlinde Huber-Rebenich, »Die Holzschnitte zum Ovidio Metamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug«, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin 1995, S. 48–57: S. 51f. Die Illustration an dieser Stelle verdankt sich der vom Übersetzer Giovanni Bonsignori ausführlich geschilderten Vorgeschichte. Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, hrsg. v. Erminia Ardissino, Bologna 2001, S. 316–318.

124 Blattner, Holzschnittfolgen (wie Anm. 123), V.37. Nach Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), S. 89, handelt es sich hier um die erste Darstellung des Wettkampfes zwischen Apoll und Marsyas, bei der die antike Lyra durch die Lira da braccio ersetzt ist.

125 Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Hermann Breutenbach, Zürich 1964: Liber X, Vers 167–171, S. 746f.; Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos* (wie Anm. 123), S. 317f., nennt das Instrument Apolls »cetira« und erläutert: »Ma Apollo el vence con la cetira, cioè con li veri argomenti resonanti a corde e non a voce, cioè vuole dire che la vera scienza vene dalli organi del cuore, e ciò ademustra la cetira, la quale se tene da lato manco appoggiata al cuore, e ciò ademustra che la vera scienza vene dalli organi del cuore.« Eine Illustration in Gaffurios *Musica practica* zeigt Apoll im Parnass mit einer Laute und damit ebenfalls nicht das antike Instrument, sondern ein zeitgenössisches Saiteninstrument, das aber gleichfalls gezupft bzw. geschlagen wird. Das Titelblatt ist abgebildet u.a. bei Pollack, *Il suono delle corde genera immagini*, (Anm. 79), S. 12, Abb. 1, und Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare* (wie Anm. 5), Abb. 8, demzufolge (S. 250) das Instrument eine Lira da braccio darstellt, der Griff hat allerdings die typische Form einer Laute und Apoll auch keinen Bogen.

126 Diese Buchillustration diente vermutlich Peruzzi bei der Freskierung eines Frieses in der Farnesina sowie dem in Rom tätigen, als Moderno signierenden Medailleur für eine Medaille als Modell, Orpheus die Lira da braccio spielend darzustellen. Vgl. Elisabeth Schröter, »Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung«, in: *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, hrsg. von Christine Mundt-Espín, Tübingen 2003, S. 109–157: S. 137–139, Abb. 14 und 15.

127 Blattner, Holzschnittfolgen (wie Anm. 122), S. 71, zufolge verbreitet sich das Motiv in der

der Druckgraphik, in einem Stich von Marcantonio Raimondi von 1502–1504, dazu in jener Nacktheit, in der ihn auch Raphael zeigt.¹²⁸ Ob sich Raphael an der Ovid-Ausgabe oder an Marcantonio Raimondis Stichen inspirierte – er studierte jedenfalls das Instrument bzw. einen Lira da braccio-Spieler, der mit dem Blick dem Spiel seiner Finger folgt.¹²⁹

Indem Raphael seinen Apoll mit der Lira da braccio ausstattet, knüpft er aber auch an die etwa fünfzehn Jahre zuvor entstandene Musica-Allegorie von Pinturicchio an und setzt die beiden Fresken zueinander in Bezug: So wie die Personifikation der Musica mit der Lira da braccio zugleich die Dichtkunst verkörperte, so schließt nun auch der Dichtergott die Musik mit ein, und – so scheint es – die profanen Gesänge der höfischen Vergnügungen: Anlässlich der bereits erwähnten Festlichkeiten für Eleonora d’Aragona war 1473 in Rom im Rahmen eines Bankettes ein »junger Mann mit einer Girlande und einer viola in der Hand« aufgetreten und hatte Verse vorgelesen. In diesen gibt er sich als vom Göttervater Jupiter gesandt zu erkennen, unklar bleibt, ob es sich um Apoll oder den Götterboten Merkur handelte.¹³⁰ Die Beschreibung ist zu vage, um sichere Rückschlüsse zu ziehen –

Kunst der Renaissance um 1470 in der Folge Mantegnas, der sich an antiken Mosaiken inspiriert haben dürfte. Vgl. auch Schröter, Orpheus in der Kunst (wie Anm. 126), S. 137f.

128 Die äußeren Frauen halten Flöten in den Händen, welche sie jedoch nicht spielen, die dritte, ohne Instrument, weist nach oben. Zu diesem Stich vgl. Pollack, *Il suono delle corde genera immagini* (wie Anm. 78), S. 14f., welche die Frau unmittelbar neben Apoll als Venus deutet. Im Werk von Marcantonio Raimondi taucht die Lira da braccio viermal vor dem Parnass Raphaels auf, daher könnte man unterstellen, dass sich Raphael an diesem Künstler, der 1510 nach Rom kam, inspirierte. Vgl. Pon, Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi, (wie Anm. 119), S. 89.

129 De Vecchi 2002 (wie Anm. 120), S. 168, Abb. 169, Lille, Musée des Beaux-Arts, 321 x 225 mm Feder mit brauner Tinte. Im ausgeführten Fresko ist die Haltung etwas verändert: Sie scheint etwas unrealistischer, das Instrument liegt instabil auf der Schulter, der Bogen berührt die Saiten unmittelbar vor dem Gesicht – möglicherweise ist dies auf die Untersicht des Betrachters berechnet.

130 Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 158. Eleonora berichtet in ihrem Brief: »In questo venne uno giovane con una jorlanda et una viola in mano et arrivato cantò questi versi: Me pater ethereo voluit descendere olimpo / Atque hec in medium verba referre jubet. Desine mirari nostri convivia celi / Conviva his mensis Iupiter esse solet.« In der Sekundärliteratur wird der Sänger zumeist als Apoll gedeutet, lediglich Giulio Ferroni, »Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario«, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento. Atti del Convegno su »Umanesimo a Roma nel Quattrocento«*, New York 1981, hrsg. von Paolo Brezzi und Maristella De Panizza Lorch, Rom u.a. 1984, S. 47–65: S. 59, interpretiert ihn als den Götterboten Merkur. Eleonora zufolge erschien unmittelbar darauf ein Berg, um den sich viele Tiere gruppieren, die mit ihren Gesängen Orpheus lobten: »Dum celum et summi modulator fata tonantis /

war es Apoll und spielte er ein Instrument, das gezupft oder mit dem Bogen gespielt wurde? Zweifellos handelte es sich um einen Moment der Vitalisierung eines Bildformulars, das seinerseits auf die bildenden Künste zurückgewirkt haben dürfte. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts bedienen sich mythologische oder historische Personen der Antike in den Bildern der Lira da braccio, so dass ihr in Wechselwirkung, schließlich – erstmalig fassbar bei Giovanni Maria Lanfranco 1533 – ein antiker Ursprung zugeschrieben wird.¹³¹ 1580 wird sie in den *Imagini degli Dei degli antichi* von Cartari zum Attribut Jupiters und zum Sinnbild kosmischer Harmonie avancieren und in der *Iconologia* des Cesare Ripa zum Attribut des »diletto«.¹³²

Resumée

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Bilder, die Musik thematisieren, in Rom mit vier Päpsten bzw. deren Familien verdichten: Sixtus IV., Innozenz, VIII., Alexander VI. und Julius II., wobei die beiden letzteren bereits in früheren Phasen ihrer Karriere in dieser Hinsicht auffallen. Ob sich die beauftragten Künstler mit Überlegungen zur Umsetzung von Klangharmonien in Bildkomposition und Farbenspiel, wie es für Giorgione postuliert wird, beschäftigt haben, scheint eher zweifelhaft.¹³³ Vielleicht wäre Melozzo der Versuch zu unterstellen, über seine pastelligen Farbharmonien und sich faltende und bauschende Gewänder klangliche Qualitäten zu vermitteln; der fragmentarische Zustand der Fresken in den Santi Apostoli lässt aber eine Beurteilung vor allem der Gesamtwirkung kaum zu. Weniger als auf die symbolische Dimension scheint sich das Interesse auf die konkrete Wiedergabe von Musikinstrumenten konzentriert zu haben. Hinsichtlich der Engelmusik wäre die Hypothese zu formulieren, dass die in Rom besonders feierlich begangene Prozession zu Mariae Himmelfahrt einen Anteil an der Evokation einer musikalischen, synästhetischen Inszenierung hatte und stimulierend (auf Maler wie Auftraggeber) gewirkt hatte –

Orpheus invente clarus ab arte lire ...«. Bernardino Corio, ein anderer Beobachter des Festes, erkannte hier »Orfeo con la citarra«. Cruciani ebda., S. 158 und 163.

131 Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), S. 14–16. Die Lira da braccio wird erstmalig bei Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di Musica* (1533), Nachdruck Bologna 1988, S. 136, beschrieben, wobei ihr ein antiker Ursprung zugeschrieben wird und die sieben Saiten in Analogie mit den sieben Planeten gesetzt werden. Vgl. ebda, S. 16.

132 Zu Catari vgl. Winternitz, The lira da braccio (wie Anm. 50), S. 93; Scherliess, Notizen zur musikalischen Ikonographie (wie Anm. 63), S. 6.

133 Zu Giorgione vgl. Bertling Biaggini, Giorgione pictor (wie Anm. 7).

sei es um dem ephemeren Ereignis Dauer zu verleihen, sei es um mit diesem in Konkurrenz zu treten.

Hinsichtlich der Neuformulierungen der Musica-Allegorie lässt sich eine anders gelagerte Verankerung im aktuellen Musikgeschehen postulieren: Zum einen könnte die singuläre Darstellung des Sängerkhoes im Belvedere Innozenz VIII. auf die polyphone Musik verweisen. Zum anderen hat die römische Kunst mit der Darstellung der Lira da braccio in den Musica-Allegorien am Grabmal Sixtus IV. und in den Fresken des Appartamento Borgia einen wesentlichen Beitrag zur Nobilitierung des neuen Instrumentes geleistet, wenngleich sich dessen Popularisierung in der Folge nicht in diesem Bildthema vollzog.¹³⁴ Insbesondere das Appartamento Borgia war der Ausgangspunkt für Raphael, dessen Parnass die Rezeption der Lira da braccio als »antikes« Instrument befördert haben dürfte. Vielleicht manifestiert sich in dieser Verdichtung im päpstlichen Ambiente der Wunsch, durch die Darstellung dieses aktuellen »Kulturinstruments« zu zeigen, dass man sich in Rom auf dem kulturellen Niveau berühmter Höfe bzw. Zentren wie Mailand, Ferrara, Mantua, Neapel, Venedig und Florenz bewegte.

134 Nach Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), S. 97, »in the allegorical representations of the Liberal arts, the lira da braccio frequently characterizes Musica«. Doch er nennt lediglich das Fresko im Appartamento Borgia und das Grab von Sixtus IV., die, soweit ich sehe, keine Nachfolge gefunden haben, nicht zuletzt weil die Darstellung der *Septem artes liberales* selbst aus der Mode geriet.