

STM 1963

Zwei singende Narren im Schloss Gripsholm

Von Gunnar Larsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Zwei singende Narren im Schloss Gripsholm

von Gunnar Larsson

"It is in the search for intrinsic meanings or content that the various humanistic disciplines meet on a common plane instead of serving as handmaidens to each other." Erwin Panofsky, *Iconography and Iconology*.

Herzog Karls Kammer im Schloss Gripsholm zeigt mit ihren reichen und wohlbewahrten Dekorationsmalereien die vielleicht am besten konservierte Zimmereinrichtung aus der Wasazeit in unserm Lande. Das Zimmer, offenbar als Schlafgemach des Herzogs gedacht, ist Gegenstand mehrerer kunstgeschichtlicher Studien gewesen. Früher hat man in den farbenfrohen Blumenarabesken, die sich über die Decke und Holzvertäfelungen des Raumes verzweigen, Beweise für einen schwedischen Renaissancestil sehen wollen, der etwas von der Naivität der volkstümlichen Kürbismaler mit der Bildphantasie der mittelalterlichen Kirchenmaler verbinden sollte. „Vor dessen frohem Farbenspiel fühlt man sich vom Schwedentum ziemlich überzeugt“, schreibt Andreas Lindblom in *Sveriges Konsthistoria* (1944, Teil II, S. 379). Dass die Dekorationen zum ursprünglichen Milieu des Schlosses gehören, ist auch nachgewiesen worden. Der Kunsthistoriker Per Olof Westlund¹ hat ihre Entstehungszeit auf 1573–1578 festgesetzt und geltend gemacht, dass sie von Hans Eriksson in Strängnäs („Altmeister Hans“) — dem vom Herzog oft in Anspruch genommenen Maler — ausgeführt worden seien. Derselbe Forscher hat auch nachgewiesen, dass der Maler für die Kalkgemälde der Decke in hohem Grade Motive aus niederländischen Musterbüchern mit Ornamenten von Cornelius Floris und Hans Vredeman de Vries verwertet hat. Was die Paneelgemälde betrifft, vermutet man eine spätere Entstehungszeit — ca. 1590². Auf zwei der Paneelfelder sind zwei Wappen gemalt, Herzog Karls und das seiner zweiten Gemahlin. Jenes trägt die Initialen G I M T C D mit der Bedeutung Gott ist mein Trost Carl Dux. Die Wappen können als eine Art Namenszeichen angesehen werden. Durch sie wird die

¹ Per Olof Westlund, Om dekorationsmålningarna i hertig Karls kammare... (i: *Fornvännen* 1943).

² Gripsholm-Slottet och dess samlingar. Stockholm 1537–1937. Bild. 17–27 mit Kommentaren.

Richtigkeit der Tradition bestätigt, die dem Fürstengemach seinen Namen gegeben hat.

Rechts vom Kamin in Herzog Karls Kammer ist auf einem andern Paneel (kiefern) das hier reproduzierte Bild (Fig. 1) von zwei Narren gemalt, die von einem Notenblatt — einen Rotulus — singen. Beide Narren tragen über der Narrentracht ein weisse Kleidung — wahrscheinlich haben sie ein Mönchsgewand an. Der rechts sitzende Narr zeigt auf die geschorene Tonsur des andern, als gäbe er damit einen Fingerzeig über das närrische Wesen der Mönche³. Der linke Mönchnarr hebt warnend den Zeigefinger, vielleicht hier als Solmisationsgeste zu verstehen. August Hahr ist — soviel ich weiß — unter Kunsthistorikern der einzige, der dem Narrenbild Interesse gewidmet hat⁴. Er bemerkt u. a., dass die Narren schräge, chinesenähnliche Augenbrauen haben und schliesst daraus, dass das Bild eher dem frühen 18. Jahrhundert mit seinem Interesse für Chinoiserien zuzuschreiben ist, was sich z. B. bei Königin Ulrike Eleonore d. J. in Sammeln chinesischer Lackkästchen äusserte. Diese Kästchen wurden gerade im Schloss Gripsholm aufbewahrt. Dass diese Bestimmung unrichtig ist, kann verschiedenartig erwiesen werden. Interessiert man sich für das Bild aus musikgeschichtlichem Gesichtspunkt, liegt ein Hinweis auf die typischen Renaissancezüge der Notenschrift am nächsten. Der Notentext des Rotulus — dem Raume zugekehrt und demnach für den Betrachter des Bildes abgesehen — hat 4 Liniensysteme mit erkennbaren C-Schlüsseln (in der Reihenfolge Alt, Sopran, Bass und zuunterst Alt). Unter den Notenzeichen kann man auch Formen wie Brevis und Miniman sehen. Das Bild ist zweifellos gleichzeitig mit den übrigen Paneelgemälden entstanden; möglicherweise kann es, worauf A. Hahr hinweist, in späterer Zeit verbessert worden sein. Weitere Versuche, das Notenbild zu deuten, stossen auf grosse Schwierigkeiten. Es war ursprünglich völlig leserlich, ist aber jetzt an mehreren Stellen abgeblättert.

Es gibt selbstverständlich starke Gründe, eine ausländische Vorlage zu diesem Bild wie auch zu den übrigen Dekorationen in Verdacht zu haben. Bilder, auf denen zwei oder mehr Personen um ein nach aussen gekehrtes Notenbild herum versammelt stehen, sind im Mittelalter und in der Renaissance nicht ungewöhnlich. Man kann sie in Handschriftinitialen, in Viguetten und Bordüren und als Illustrationen in damaligen musikpädagogischen Lehrbüchern wiederfinden. Sie sind auch oft in musikgeschichtlicher Literatur



Reproduziert mit Genehmigung von dem Nationalmuseum, Stockholm.

Fig. 1. Paneelbild in Herzog Karls Kammer.

³ Karl Friedrich Flögel, Geschichte der Hofnarren, Leipzig 1789, S. 51, „Dass den Narren ehemals die Köpfe beschoren worden, erhellt daraus, weil man die Mönche wegen ihrer Tonsur mit den Narren verglichen hat“.

⁴ August Hahr, Nya Gripsholmsstudier, Uppsala 1943, S. 91.

reproduziert⁵. Eine weitere Gattung sind die Bildsatiren des 16. Jahrhunderts, auf denen bisweilen gerade Mönche und Narren um das Notenblatt herum versammelt stehen. Auch in italienischen Fürstengemächern sind Paneelgemälde mit Notenblättern bewahrt, auf denen die Noten entweder zu einem bekannten Liedtext gehören oder eventuell einen *soggetto cavato* wiedergeben⁶. Auf der Jagd nach dem Lied der Gripsholmer Narren habe ich auch in der reichen Narrenliteratur des 16. Jahrhunderts gesucht. Auf dem Titelblatt zu Sebastian Brandt berühmtem *Narrenschiff* kann man z. B. auf dem Mast des Narrenschiffes eine Notenemblem mit dem Text *Gaudemus omnes* ablesen, dessen Noten ein deutsche Variante der bekannten Introitusmelodie mit demselben Textbeginn wiedergeben; doch scheint dieses auch keine Entsprechung im Gripsholmer Gemälde zu haben.

Gleichzeitig mit der leider ergebnislosen Suche nach Vorlagen was es verlockend darauf zu spekulieren, ob das Bild doch nicht schwedischer Herkunft sei und vielleicht zwei schwedische Hofnarren darstelle. Man muss wohl doch voraussetzen, dass das Motiv, wie auch die obenerwähnten Wappenzeichen nicht durch Zufall oder aus rein dekorativen Gründen dort hingemalt wurden, sondern dass das Bild irgendeine Art Zusammenhörigkeit mit dem Zimmer-eigentümer hatte und das Notenbild eine emblematische „Mitteilung“ oder ein „Memento“ an denselben enthielt. Hier liegt offenbar der Anfang einer vierstimmigen Komposition vor, ausserdem die in unserm Land erste bekannte in Partituraufstellung. Wer ist der Komponist? Ein Schwede? Vielleicht Erich XIV.? Welches ist der Inhalt der eventuellen „Mitteilung“ dieser Komposition? Die Antworten auf diese Fragen können möglicherweise gegeben werden, wenn es einem gelingt, das Bild in seinen musik- und kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Man steht hier vor derselben Art Schwierigkeiten wie bei der Entzifferung der in unserm Land zahlreichen Musikmotive auf den mittelalterlichen Kirchengemälden. Eine wissenschaftliche Analyse erfordert quellenkritische Vorsicht, Bestätigungen und Belege. Hypothesen müssen getestet werden können. Aber da Stoff und Belegmaterial im allgemeinen äusserst mager sind, müssen sie wenigstens mit einleuchtenden Hypothesen komplettiert werden, wenn man überhaupt zu irgendwelchen Ergebnissen kommen will. Im Folgenden sind die Hypothesen, Aufzeichnungen und Beobachtungen, die ich vom Narrenbild gemacht habe, ungefähr in der Reihenfolge zusammengestellt, in der die Einsicht in den

⁵ Mehrere Beispiele in R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, und Karl Storck, Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Oldenburg 1910.

⁶ Gustave Reese, Music in the Renaissance. New York 1954. Beispiele von Paneelmalereien mit Notenblättern, Tafel II. In derselben Arbeit zahlreiche Beispiele von *soggetto cavato* mit Literaturhinweisen.

wirklichen Bildinhalt hervorgewachsen ist. Ich habe auch versucht, obwohl amateurmässig, etwas von Erwin Panofskys⁷ analytischer „Zirkelmethode“ zu verwerten, die mit Hilfe korrigierender Rückgriffe und Ausblicke mit kulturgeschichtlichen Perspektiven die Beobachtungen von einfacher Bildbeschreibung bis zu ikonographischer Analyse und schliesslich zu ikonologischer Deutung ordnet, welche versucht, die „symbolischen Werte“ des Bildes klarzulegen.

1562–69 war ein musikalisch gebildeter Hofnarr namens Hercules Therenio am schwedischen Hof angestellt⁸. Er ist in den Hofrechnungen unter Fiedlern und 1565–68 unter den Kantoren zu finden. 1565 steht sein Name allein mit dem Johan Bastons unter der Rubrik „Cantores“. Eine Notiz in den Rechnungen von 19. Dezember 1562 berichtet, dass Hercules 8 Mark erhalten hat, „för det han lärde hans nåd spela på fydla“ (weil er den gnädigen Herrn das Fiedelspielen lehrte). Gnädiger Herr bezieht sich auf den damals elfjährigen Herzog Karl. Von Herzog Karl hat man, Tobias Norlinds Beurteilung nach, angenommen, dass er als Erwachsener und während seiner Regierungszeit wenig Interesse für Musik gezeigt hat. Die Annahme ist willkürlich und beruht offenbar teils darauf, dass die Rechnungspapiere für Herzog Karls Hofkapelle T. Norlind unbekannt waren (es gibt sie doch, aber nicht in der gewöhnlichen Rechenschaftsserie), teils darauf, dass die Hofkapelle während Karls Regierungszeit in Anzahl schrumpfte. Unabgesehen davon ob Herzog Karl sich persönlich für Musik interessierte oder nicht, bedurfte er doch aus damals repräsentativen Gründen schon eines Kreises Hofmusiker. Kürzlich hat Erik Wikland⁹ in einer theatergeschichtlichen Studie Archivangaben über die englische Musikertruppe zusammengestellt, die ein gutes Jahr an Herzog Karls Hof in Nyköping 1591–1592 angestellt war. Diese Arbeit gibt beleuchtende Beispiele vom Musikleben in Karls Herzogtum, das die Provinzen Nericke, Westmanland und Södermanland umfasste und seine Residenz in Nyköping hatte. Im Sommer 1592 waren in Nyköping einige dreissig englische und schwedische Musiker versammelt, wozu der Knabenchor von 18 Schülern kommt, den Cantor Wulf (Wolfgang Burchardt) von der Schule der deutschen Kirche in Stockholm mitgebracht hatte. Dass der Herzog persönliches Interesse an seinen Hofmusikern gehabt haben kann, zeigen seine Tagebuchnotizen, die an einigen Stellen den Lautenschläger Daniel nennen. Der Vermerk über den Tod Daniels im Jahre 1584 lässt auf



Fig. 2. Das Katzenklavier. Stich wahrscheinlich von Joh. Kellenthaler d. J. (Nach Karl Storck, Musik und Musiker in Karikatur und Satire, S. 187.)

⁷ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1962 (Torchbook Edition), S. 11 ff.

⁸ Tobias Norlind & Emil Trobäck, *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926*, Sthlm 1926, S. 22.

⁹ Erik Wikland, *Elizabethan Players in Sweden 1591–92*, Sthlm 1962, S. 47.

Hochschätzung schliessen¹⁰. Bei Herzog Karl muss man auf Grund der Angabe über seine instrumentalen Studien doch voraussetzen, dass er standesgemässen musikalischen Unterricht erhielt, Notenkenntnis besass und imstande war, beispielsweise das Notenbild in seinem Schlafgemach auszudeuten.

Stellt das Bild etwa Hercules und Johan Baston dar? Will es den Herzog scherhaft an den Musiklehrer seiner Jugend erinnern, oder will es seine eventuelle Abneigung der Musik gegenüber ausdrücken, eine Auffassung über das Närrische, sich mit Musik zu beschäftigen? Eine Möglichkeit, diese bestätigt zu bekommen, würde vorliegen, wenn man beweisen könnte, dass das Notenbild in Form eines *soggetto cavato* auf die Namen der Narren anspielte. Man kann nämlich aus der Oberstimme des undeutlichen Notenbildes einen Anfang *ut re...* herauslesen, also die Solmisationssilben, mit denen das in der Renaissance oft benutzte Hercules-Motiv beginnt. (Hercules = *re ut re*.) Leider ist es unmöglich, die Fortsetzung zu entziffern. Nach einer Reihe von Versuchen, das Notenbild mit Ausgangspunkt von einem möglichen Hercules-Motiv und eventuellen Kanonkombinationen zu deuten, blieb das Problem ungelöst, bis durch Zufall eine Vorlage zum Bild auftauchte. Damit wurde die Hercules-Hypothese, gelinde ausgedrückt, korrigierungsbedürftig. Die Vorlage bot indessen eine Lösung des Notenbildrätsels und gab auch Anlass zu einer angemessenen Erklärung für die Anbringung des Bildes in Herzog Karls Kammer.

Die zwei Narren stellen einen Detail eines grösseren Narrenbildes dar, das *Katzenklavier* genannt ist, das in Kupferstichform aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt ist. Das Bild ist u. a. in Karl Storcks Musik und Musiker in Karikatur und Satire (S. 187) reproduziert (Fig. 2). Es wird dort und in anderer Literatur J. Callot, Joh. Kellerthaler d. J., J. T. de Bry und de la Vigne zugeschrieben. Es Callot zuzuschreiben ist falsch, und aus stilistischen Gründen ist es zweifelhaft, es de Bry und de la Vigne zuzuschreiben. Was Kellerthaler betrifft, hat die zugängliche Literatur auch nichts bestätigt. Doch scheint es angemessen, es ihm zu attribuieren. Damit ist nicht gesagt, dass der Kupferstich nicht eine weitere Vorlage gehabt haben kann.

Der Kupferstich stellt eine musizierende Narrenkantorei dar. Sechs Narren sind um einen klavichordähnlichen Kasten mit eingespernten Katzen und Katern versammelt. Einer der Narren ist als „Kalkant“ beschäftigt. Es wäre richtiger, das Instrument Katzenorgel zu nennen. Das Bild ist seinem Inhalt nach satirisch. Es spielt u. a. auf Tranksucht bei Musikern an und kritisiert mit mehr oder weniger kryptischen Allusionen die Musikausübung wie Abras-

ham a Santa Clara in einer Musiksatire Über die Musiknarren (ca. 1700)¹¹ es getan hat. Dort wird mit Witz davon gesprochen, dass cantharus (Becher) nicht mit cantus (Gesang) verglichen werden könne. Auch wird dort von Musiknarren als *Saunarren* geredet. Dieselbe Anspielung hat auch Kellerthalers Bild, auf dem ja auch das Schwein ein Notenblatt hält. Das Bild ist mit einem erklärenden niederdeutschen Text versehen, der u. a. erwähnt, dass der spielende Narr am Klavichord „Der Bas in der cantry“ sei. (Vielleicht als Witz Kantorei/country gedacht.) Der lautenspielende Narr hat, dem Text unter dem Kupferstich gemäss, „drei abgesprungenen Seiten“ und wird von einer Katze assistiert — „dem bliest sein Katz die Kantrey ein“. Dies spielt wahrscheinlich auf den gewöhnlichen Namen „Katzensaita“, die höchste Saite der Laute, an (vgl. engl. catlin, catling)¹².

Der Kupferstich gehört mit seinen grotesken Zügen zum manieristischen Ausdrucksstil mit dessen Hang zu symbolischen und esoterischen Allusionen. Beim klavierspielenden Narren kann man weiterhin die Beobachtung machen, dass er im Gegensatz zu den anderen Narren fürstlich gekleidet und mit fürstlichen Symbolen, u. a. dem Löwenkopf an seiner Seite, versehen ist. Auch die eigentümliche Kopfbedeckung gehört hierzu — der Fruchtkorb mit dem Fischkopf, der an eine gewöhnliche Manier bei Giuseppe Arcimboldi erinnert. Mit anderen Worten kann dieser Narr als verkleideter Fürst angesehen werden. In Vertumnus-Gestalt¹³ kann er auf einen regierenden Fürsten anspielen oder — was glaubwürdiger scheint — einen *Princeps Musicorum*. Das Bild kann also eine politische, eine musikalische und, als dritte Möglichkeit, eine mythische Anspielung haben. Es kann auch auf humanistische Bildertraditionen über Apollon und Orpheus anspielen. Man kann es auch als satirisches Gegenstück zu den zahlreichen Cäcilien- oder Frau Musicadarstellungen der Renaissance auffassen. Ein Vergleich zwischen dem Katzenklavier und Frans Floris Musica-Allegorie (Fig. 3) zeigt Ähnlichkeiten in der Gruppierung, wie z. B. der Platz des Lautenisten. Frau Musicas Symboltier — der Singschwan — entspricht hier dem des Musiknarren — dem Schwein.

Der Kalkantnarr trägt einen sogenannten Kardinalshut. Daraus kann man schliessen, dass hier eine katholische Kantorei gemeint ist. Dieses und die als Mönche angezogenen Narren mit dem Notenblatt geben dem Bilde eine

¹⁰ Wiedergegeben in H. J. Moser, Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 82 ff.
¹¹ Jeffrey Pulver, A Dictionary of Old English Music..., London 1923, S. 32.

¹² Über Vertumnus als manieristisches Verwandlungssymbol siehe Gustav René Hockes, Die Welt als Labyrinth, (Rowohlt), Hamburg 1957, S. 146. Dieselbe Arbeit behandelt im Kap. „Das rudolphinische Prag“ auch Giuseppe Arcimboldis Stellung am Prager Hof und auch arcimboldische Stilmerkmale wie die hier berührte Fruchtkorb-Kopfbedeckung (S. 144–156).



Fig. 3. Musica. Kupferstich nach Frans Floris. (Nach R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, S. 132.)

antiklerikale Schärfe in Übereinstimmung mit der damaligen humanistischen Kritik über den Verfall der Kirche und des Kirchengesangs. Man könnte sich auch die Möglichkeit denken, dass der Kupferstich sich auf die Hofkantorei in Prag bezieht, die Hochburg des Manierismus unter Fürsten wie Rudolph II. (dem manieristischen Kaiser) und Maximilian II., an deren Höfen ein Maler wie Arcimboldi und Musiker wie Philipp de Monte, Regnart und Gallus wirkten.

Das zentrale Motiv ist jedoch das Katzenklavier, und damit befinden wir uns in einer umfangreichen Abteilung des musikgeschichtlichen Kuriositätenkabinetts. Für diese eigentümliche Erscheinung, die Berührungspunkte mit der *Charivari* (ungefähr Katzenmusik, ein etymologisch unklares Wort) der Antike und des Mittelalters, also dämonenbeschwörenden lärmenden Streichen in Karnevalszeiten, hat, gibt es zahlreiche Belege. Wie *Harvard Dictionary of Music* (Art. *Charivari*) hervorhebt, ist es möglich gewesen, ein ganzes Buch über *Charivari* bis zum 4. Jahrhundert zu schreiben¹⁴!! Der am nächsten lie-

¹⁴ Sieh Art. Katzenmusik in Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin-Leipzig 1931. Auch Art. Katzenmusik in Deutsches Sprichwörterlexikon, Hrsg. Fr. W. Wander, Leipzig 1870. Darin ist ein für Landgraf Karl von Hessen (reg. 1677–1730) bestimmtes Katzenklavier erwähnt, welches „die landgräflich hessische Katzensymphonie“ ermöglichte.

gende Ausgangspunkt für unser aktuelles Bild dürfte wohl die Katzenorgel gewesen sein, die Philipp II. von Spanien auf seiner Reise in den Niederlanden 1549 in Brüssel vorgeführt wurde. Die früheste Beschreibung dieser Episode finden wir in einer prachtvoll gedruckten Reiseschilderung (1552), von der sich übrigens ein Exemplar in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm befindet¹⁵. Darin wird erwähnt, wie in einem Karnevalszug ein Wagen mit einer von einem Bären gespielten Katzenorgel dem König vorgeführt wurde. Die Orgel gab eine bizarre Harmonie von sich, „qu'elle mit en defaut l'austere gravité de Philippe“. Der Zweck war demnach, die Schwermut des Fürsten zu vertreiben. Das Ereignis gab Anregung zu einer Menge Anekdoten, die sich verbreiteten und in der Kuriosaliteratur des 17. Jahrhunderts wiederholten, und die auch in A. Kirchers *Musurgia* (1650, S. 591) nacherzählt werden. Aus einer dieser Schriften¹⁶ zitiere ich die Anekdote verkürzt: „Zu Rom war ein junger Herr etwas melancholisch worden, diesem halff ein Comoediante mit dieser possierlichen Musik davon. Er kauffte eine grosse Anzahl Katzen zusammen, nahm eine nach der andern und zwickte sie in den Schwanz, und erforschte was sie für eine Stimme hätte; danach machte er ein Clavier mit Stacheln, und darunter einen Kasten mit gewissen Fächern... Auf diesser Katzenorgel spielte er für dem Fürsten, bald brummete ein alter Kater den Bass, eine junge Katze die Discantstimme, nachdem der Organist spielte dieses gab nun eine solche Musik, dass sich die Klugen hätten mögen zu Narren, die närrischen aber klug darüber lachen; unde dadurch brachte er dem Fürsten einen fröhlichen Muth zu Wege.“ In vulgarisierter Form beleuchtet eine Anekdote dieser Art auch damalige Vorstellungen von der krankheitsheilenden Macht der Musik. Hier kommen auch antike Vorstellungen von der Musik als Heilmittel gegen Melancholie zum Ausdruck, wie sie in der Zeit der Renaissance in den gelehrten Diskussionen der Humanisten wieder ins Leben gerufen wurden. Erwin Panofsky hat in seiner Studie über Dürers *Melencolia*¹⁷ zu erforschen versucht, wie sich die aristotelische Melancholiaaffassung in den humanistischen Akademien umgestaltete: „So hat denn Aristoteles den platonischen Gedanken, dass die ‘Mania’ der Urquell aller grossen Leistungen bedeutete, und dass daher die tiefsten Denker im gemeinen Leben wie die Narren wirkten (‘schellig’ nennt es ein deutscher

¹⁵ Juan Christoval Caluete, *El felicissime viaie d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Philippe...*, Antwerpen 1552.

¹⁶ Mich. Wiedemann, *Historisch-Poetische Gefangenschaften*, Leipzig 1689, Teil 6, S. 116. Zitiert nach Irmgard Otto, *Deutsche Musikanschauung im 17. Jahrhundert*, Berlin 1937, S. 93.

¹⁷ Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Dürers Melencolia 1*, Berlin 1922, S. 17. (Die Zitate von M. Ficino ab S. 21.)

des 16. Jahrhunderts gleichsam vom metaphysischen ins psychophysiologische hinüberspielend), denjenigen Begriff geschaffen, der für die Folgezeit von unabsehbarer Bedeutung werden sollte: den Begriff der Melancholie des genialen Menschen.“ Als Heilmittel gegen Melancholie schlagen Philosophen wie Marsiglio Ficino — der Leiter der platonischen Akademie zu Florenz — eine geeignete Diät mit Fisch, Honig und Obst vor (vgl. Kupferstich) „cum diversa musica et vino odirifero claro et subtilissimo“. Von der Musik sagt Ficino: „Glaube mir, es ist vor allem eine Palinodie erforderlich, und wenn du klug bist, singe sie so schnell wie möglich.“ Dieselbe Auffassung von der therapeutischen Wirkung der Musik drückt Luther in seinem *Encomion Musices* aus, worin er die Musik lobpreist „aus der Ursache dass sie aller Bewegung des Menschlichen Herzen ... eine Regiererin ihr mechtig und gewaltig ist durch welche doch oftmals die Menschen gleich als von ihrem Herren regiert und überwunden werden. Denn nichts auff Erden krefftiger ist die traurigen fröhlich, die fröhlichen traurig zu machen ... denn die Musica.“¹⁸

Kehren wir zum Kupferstich zurück und halten uns bei der Notenrolle der zwei singenden Narren auf, können wir feststellen, dass sie hier leserlich ist, und sehen, dass die Melodie mit Text auf dem Notenblatt des Schweines mit der Tenorstimme des Rotulus unserer Narren identisch ist. Auch der Text auf dem Notenblatt des Schweines ist leserlich: „Mein Herz in h...“ (wahrscheinlich mit der Fortsetzung „hohen Freuden steht“). Doch stimmt die Melodie nicht mit den Liedervarianten zu diesem Text überein, wie sie in H. J. Mosers Studie über Hans Ottos erstes Liederbuch¹⁹ mitgeteilt sind. Es war nicht möglich, den Komponisten dieses Liedes zu finden. Der Notentext kann indessen jetzt folgendermassen gedeutet werden.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled "Discantus" and the bottom staff is labeled "Tenor". The lyrics "Mein Herz in ho...hen (Freuden)" are written below the notes in the Tenor staff. The music consists of vertical stems with small circles at the top, indicating pitch. The Discantus staff has four vertical stems, and the Tenor staff has five vertical stems. The lyrics are placed under the fifth stem of the Tenor staff.

¹⁸ Zit. nach Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin 1959, S. 158 wie die genau entgegengesetzte Auffassung der Monodisten: „sie wollen die Traurigen noch trauriger, die Fröhlichen ausgelassen machen. — Die Musik ist für sie nicht, wie Luther, Regiererin der Affekte, sondern Stimulanz, Mittel zur Steigerung aller Gefühle.“ (S. 159.)

¹⁹ H. J. Moser, *Hans Ottos erstes Liederbuch*, AM VII: 1, S. 8–10.

Dies ist also der Beginn des Liedes der Gripsholmer Narren. Man kann es, um Ficinos Ausdruck zu verwenden, als eine Palinodie — also einen therapeutischen „Gegengesang“ — für Melancholiker abgesehen, beschreiben. Das Palinodische sollte wohl vor allem bedeuten, dass man Musik wählte, die einen dem Melancholischen entgegengesetzten Affekt besass — in diesem Fall „hohe Freude“. Als Emblem in einem Schlafgemach muss es etwa die Wirkung eines Amulets bezweckt haben: etwas von der dämonenbeschwörenden Magie des Mittelalters hat sicher in der Vorstellungswelt fortgelebt, als es einst ausgewählt wurde, Herzog Karls Kammer zu schmücken.

Damit das Gripsholmer Gemälde dem Betrachter verständlich wird, müssen wir voraussetzen, dass man im Schloss über den Kupferstich verfügte und dass der oben wiedergegebene Inhalt des Bildes Herzog Karl bekannt war. Es gibt hier auch Anlass an die erbliche Belastung zu erinnern, die allem Anschein nach die Wasasöhne zu „melancholischem Blut“ neigen liess. Von Herzog Karls Halbbruder Erik sagt eine damalige Anklageschrift, „Gott hätte ihn mit rechtem Saulsgeist gestraft“ — mit einem Depressionszustand, der ja zum Ausbruch einer Geisteskrankheit führte. Ein ähnliches Schicksal traf Herzog Magnus. Auch von Herzog Karl wird erwähnt, dass er ein „sehr eigenümliches Gemüt“ hatte. Viktor Wigerts psychiatrische Studie über Erich XIV. teilt auch die Ordination des Hofarztes Benedictus Olavi gegen Melancholie mit, wohl für Erich XIV. gedacht. Sie enthält im grossen ganzen dieselbe Diät wie bei Ficino und Folgendes: „Gegen alles, was Gemütsbewegungen hervorruft, soll er Musik, tröstende Worte und angenehme Gespräche pflegen.“²⁰

Das, was schliesslich das Gripsholmer Bild von den Narren mit dem Katzenklavier unterscheidet, sind die zwei einrahmenden, je mit fünf schwerbestimmbaren Blüten oder Früchten versehenen Pflanzen. Warum gerade fünf? Ein ähnliches ikonographisches Problem hat Günter Bandmann in seiner Arbeit *Melancholie und Musik*²¹ behandelt, in der er ein mittelalterliches Musikbild mit einem andern melancholieheilenden Musikmotiv diskutiert, welches ebenfalls fünf Blüten hat. Er verbindet dieses mit der mittelalterlichen Vorstellung von gemütsheilenden Kräutern. Hildegard von Bingen empfiehlt hier die Mandragora (Alraune) gegen Melancholie, aber auch ein anderes Kraut mit roten Blüten hat dieselbe Wirkung: „Und wer im Herzen leidet und immer traurig ist, der nehme Storchenschnabel ... und sein Herz wird gestärkt werden und fröhlich sein.“

²⁰ Viktor Wigert, *Erik XIV, historisk-pskiatrisk studie*, Stockholm 1920, S. 191. „Contra omnia quae recreant affectus anima amet musicam laetas consolationes et colloquia suavia.“

²¹ Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln 1960, S. 30.