

mit denjenigen in Stuttgart und Barletta ist insgesamt eine jerusalemitanische Herkunft auch des Scheyrer Reliquiars wahrscheinlicher als eine süditalienische. Auf jeden Fall stellt die Arbeit für die Kreuzzugsforschung eine kleine Sensation dar, denn bisher hatten wir überhaupt keine Goldschmiedearbeiten aus den Kreuzfahrerstaaten.

H. E. M.

Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Bd. 1: From the sixth to the tenth Century*. With photographs by John Galey, Princeton 1976, University Press, XVII u. 107 S., 122 Taf., davon 38 farbige, 16 unnummerierte Tafeln mit 35 Abb. — Nachdem durch die Publikation von G. und M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai* (Athen 1956—1958) erstmals ein Einblick in die Reichhaltigkeit dieser bedeutendsten Ikonensammlung der Welt vermittelt worden war, unternimmt der Vf. mit der ihm eigenen Energie und Akribie die vollständige Publikation der Sammlung als Corpus, und er kann am ersten Band seine ganze Gelehrsamkeit und sein ganzes handwerkliches Können entfalten. Der Mediävist westlicher Ausrichtung wird vor allem auf den zweiten Band warten, wo die schwierigen Fragen der auf den Sinai gebrachten Ikonen und ihrer Herkunft (Akkon oder Zypern?) zu klären sein werden, aber die absoluten Prunkstücke, die dann erst wieder in der späten Palaiologenzeit ihre Parallelen haben, sind die vorikonoklastischen Ikonen des ersten Bandes, vor allem die grandiose Petrus-Ikone, die Weitzmann mit guten Gründen in Konstantinopel entstanden sehen will (bisher Alexandrien). Die nach Kiev verschlagenen Ikonen werden mit aufgenommen, soweit sie den zweiten Weltkrieg überlebt haben. Das Buch ist eine kulturhistorische Tat, die auch in der Technik der Farbtafeln von höchster Vollendung ist.

H. E. M.

Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6) Bern und München 1974, Francke Verlag, 144 S., 199 Abb., DM 65. — Die vorliegende Untersuchung vermittelt durch zahlreiche bildliche Belege mit über Jahrhunderte hinweg stereotyp bleibenden Motiven, die Teufel, Dämonen, Monstren und Tiere mit Musikinstrumenten oder auch beim Tanz darstellen, einen tiefen Einblick in die ma. Anschauung von einer Musik als Zeichen des Bösen und als Werkzeug des Teufels, die seit den Kirchenvätern aus Mißtrauen gegen die sinnliche und ekstasierende Macht der Musik und aus Furcht vor dem Fortleben heidnischer Traditionen als Negation und Kontrast der himmlischen und irdischen liturgischen Musik gegenübergestellt wurde. Als Teufelsinstrumente begegnen häufig die vielerlei Blasinstrumente bedeutenden *Fistula* bzw. *Tibia*, sowie das für eine Reihe von Schlaginstrumenten stehende *Tympanum*, gelegentlich auch das Horn oder hornartige Instrumente. Um den teuflischen Charakter zu betonen, wurden die Instrumente oft in ihrer Funktion, Form und ihrem Aussehen verändert und pervertiert, indem sie z. B. zu Marterwerkzeugen wurden, mit denen ein Verdammter bestraft wird. In einem abschließenden Kapitel über das musikalische Pandämonium des Hieronymus Bosch zeigt Hammerstein, daß darin traditionelle ma. Motive weiterwirken.

A. G.

Joachim Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts* (SB Wien 287,5) Wien 1974, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 176 S., 1 Karte, DM 44. — Der Vf. setzt sich mit der Frage auseinander, ob sich die Melker Reform auch auf den liturgisch-musikalischen Bereich erstreckte. Nachdem er einen Überblick über Verlauf und Ausbreitung der Melker Reform gegeben hat, zeigt er an mehreren Bei-