

Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dagmar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **7 (1983)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869144>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZU IKONOGRAPHIE UND BEDEUTUNGSGESCHICHTE VON FLÖTE UND TROMMEL IN MITTELALTER UND RENAISSANCE

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Der folgende Beitrag ist einem Ensemble gewidmet, das im Bewußtsein der Musikwissenschaft bislang eher ein Schattendasein führt. Jedermann kennt die Bläseralta, jenen Abkömmling der mittelalterlichen Haute Musique, bestehend aus Zugtrompete oder Posaune, Schalmei und Pommer. Abbildungen von zu Alta-Musik tanzenden, tanzenden oder hochzeitenden Fürsten und Bürgern illustrieren musikgeschichtliche und instrumentenkundliche Fachbücher. Daneben aber gibt es ein reiches Bildmaterial, das bei gleichen Anlässen – also beim Tafeln, Tanzen, Hochzeiten, daneben auch beim Turnier und im Kriegsgeschehen – eine andere Instrumentenkombination zeigt, nämlich Flöte und Trommel.¹



Abb. 1: Meister des Hausbuches (um 1480), Vorbereitung zum Turnier (Ausschnitt; nach dem Faksimile hg. von R. Gaul, Leipzig o. J., Tf. 14–15)

¹ An einschlägiger Literatur ist zu nennen: Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 6 (1957) 154–161 sowie Erich Stockmann, „Funktion und Bedeutung von Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg 1525/26“, *BM* 21 (1979) 105–122.

Dies Ensemble soll hier – vor allem an Hand von Bildmaterial – vorgestellt werden. Im Zentrum der Betrachtung stehen dabei zum einen die verschiedenen instrumentenbaulichen Formen, in denen das Ensemble erscheint, zum anderen sein sozialer Rahmen. Bei vielen der Belege wird deutlich, daß das Auftreten beider Instrumente im jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen nicht zufällig oder aus äußeren Gründen erfolgt, sondern daß dabei alte Symbolbedeutungen mitschwingen, die mit der Flöte einerseits und mit der Trommel andererseits verbunden sind. Entsprechend soll versucht werden, auch diese Verbindungen aufzuzeigen. Und schließlich möchte ich mir einige Spekulationen über die Qualität erlauben, die beide Instrumente zu einer offenkundig außerordentlich tragfähigen Partnerschaft disponiert, einer Partnerschaft, die ja auch heute noch – beispielsweise in der Basler Fasnacht – ihre Lebensfähigkeit beweist.

Grundsätzlich begegnen Flöte und Trommel in zweierlei Form; zum einen als Einhandflöte und Kleintrommel – von nur einem Musiker gespielt (vgl. Abb. 1), zum anderen mit getrennten Funktionen: ein Spieler handhabt die Flöte, der andere die Trommel (vgl. Abb. 2). Bei der Flöte kann es sich um eine Längs- oder um eine Querflöte handeln, wobei die Querflöte erheblich häufiger auftritt. Deswegen möchte ich mich hier auf diese Instrumentenkombination beschränken.



Abb. 2: Hartmann, Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, f. 187.

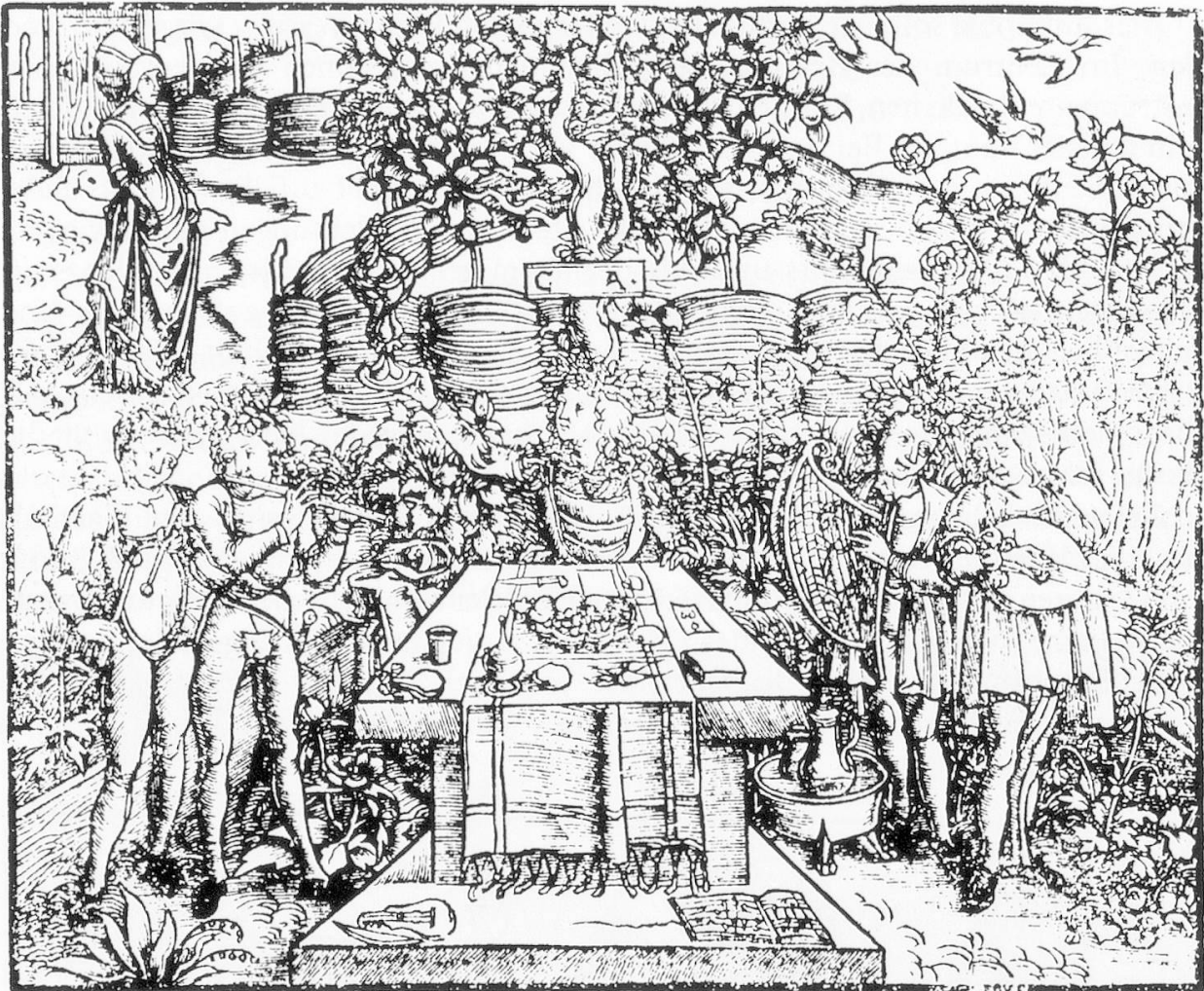


Abb. 3: Monogrammist C. A. (um 1500), Tafelmusik. (Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg)

I DAS ENSEMBLE QUERFLÖTE / TROMMEL

Querflöte und Trommel begegnen im 15. und vermehrt noch im 16. Jahrhundert in unterschiedlichem sozialem Rahmen; so beim Tanz (vgl. Abb. 2), bei der Tafel (vgl. Abb. 3), als Instrumentarium der Stadtpfeifer (vgl. Abb. 4) sowie beim Militär in den Händen der Landsknechte (vgl. Abb. 5). – Hier soll nur vom Flöte/Trommel-Ensemble als Instrumentarium der Landsknechte und als solches der Stadtpfeifer die Rede sein.

Querflöte und Trommel als Ensemble der Landsknechte

Die Verbindung von Trommel- und Pfeifenklang mit Militärmusik ist alt. Es scheint, daß bereits die mittelalterlichen Ritterheere u. a. mit Trommeln und Pfeifen in den Krieg gezogen sind.² Jedenfalls ist schon im *Willehalm* des Wolfram von Eschenbach von „vil pûken, vil tambûren, busînen und floytieren“³ die Rede, was bereits an die

² Vgl. *Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 9, Kassel etc. 1961, Sp. 310 (Artikel Militärmusik).

³ Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938, 14.



Abb. 4: Georg Penz (um 1520), Die sieben Nürnberger Stadtpfeifer. (Nach H.-J. Moser, *Tönende Volkeraltertümer*, Berlin 1935, Tf. II)

später übliche Zuweisung von Pauken und Trompeten zum Reiterheer und Flöte und Trommel zum Fußvolk denken läßt.

Diese Zuweisung ist seit dem 15. Jahrhundert überall in Europa belegt. Schon im Mittelalter war zumindest der Trompetenklang Attribut von Rittern und Adel. Er war die obligatorische Begleitmusik bei Turnieren und ritterlicher Kriegsführung zu Pferde. Querpfeife und Trommel als Begleitinstrumente für das Fußvolk gehen demgegenüber wahrscheinlich auf eine Tradition der Schweizer Bürger- und Bauernheere zurück.

Gleichzeitig wirft die so häufige Verwendung beider Instrumente in diesem Rahmen ein bezeichnendes Licht auf die Wichtigkeit, die das Fußvolk im Militärwesen der Renaissance erlangte.⁴ Denn rekrutierten sich die mittelalterlichen Ritterheere im wesentlichen aus den Rittern und ihren zum Kriegsdienst verpflichteten Vasallen, so rückten mit den gesellschaftlichen Umschichtungen der Renaissance – dem Erstarken von Städten und Bürgertum – an die Stelle der ritterlichen Krieger gekaufte Söldner, die sich anheuern ließen, wo immer Bedarf bestand. Unter diesen Söldnern waren bei den europäischen Kriegsherren vor allem die Schweizer beliebt, denn sie galten als zuverlässig und schlagkräftig. Diese Qualitäten hatten sie in ihrer Heimat erlernt, denn die Eidgenossenschaft hatte sich im 15. Jahrhundert zu einer

⁴ Vgl. hierzu Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III, 9, Leipzig 1976, 96.

Fistulator & Tympanista,
Der Pfeiffer vnd Trumenschlager.

*M*agnanimus nostram vexillifer eligit artem
Militibusq; in:ber ludere saepe suis.



*Cuius & in castris nos inueniemur ab omni
Milite, qui nostræ munere vocis eget.
Cùm mutare locum vult signifer, illicet illi
Ludimus, & cantus edimus arte nouos.*

R 4 Toss

Abb. 5: Jost Amman, *Das Ständebuch*, Frankfurt/M. 1568. (Nach dem Faksimile hg. von A. Lemmer, Frankfurt 1975)

gefürchteten Kriegsmacht entwickelt. In zahlreichen Schlachten hatten sich die kleinen Bürger- und Bauernheere gegen eine oft große Mehrheit durchgesetzt, was vor allem dem mit Speißen und Hellebarden bewaffneten Fußvolk zu danken war. Dies verfügte über eine ebenso wirksame Angriffs- wie erfolgreiche Verteidigungsstrategie: „In schwierigen Lagen formierten sich die Schweizer Haufen zu ‚Igeln‘, indem sie die Speiße nach allen Seiten hin ausstreckten, so daß sie vom Gegner höchstens unter schwersten Verlusten auseinandergesprengt werden konnten.“⁵

Das Schweizer Fußvolk war in drei „Haufen“ – Vorhut, Gewalthaufe, Nachhut – eingeteilt und diese wiederum in „Fähnlein“, Gruppierungen von je 400 Landsknechten. Jedem dieser Fähnlein waren zwei bis drei „Veldspile“ zugeordnet, d. h.

⁵ Zitiert nach Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III, 8, Leipzig 1977, 84.

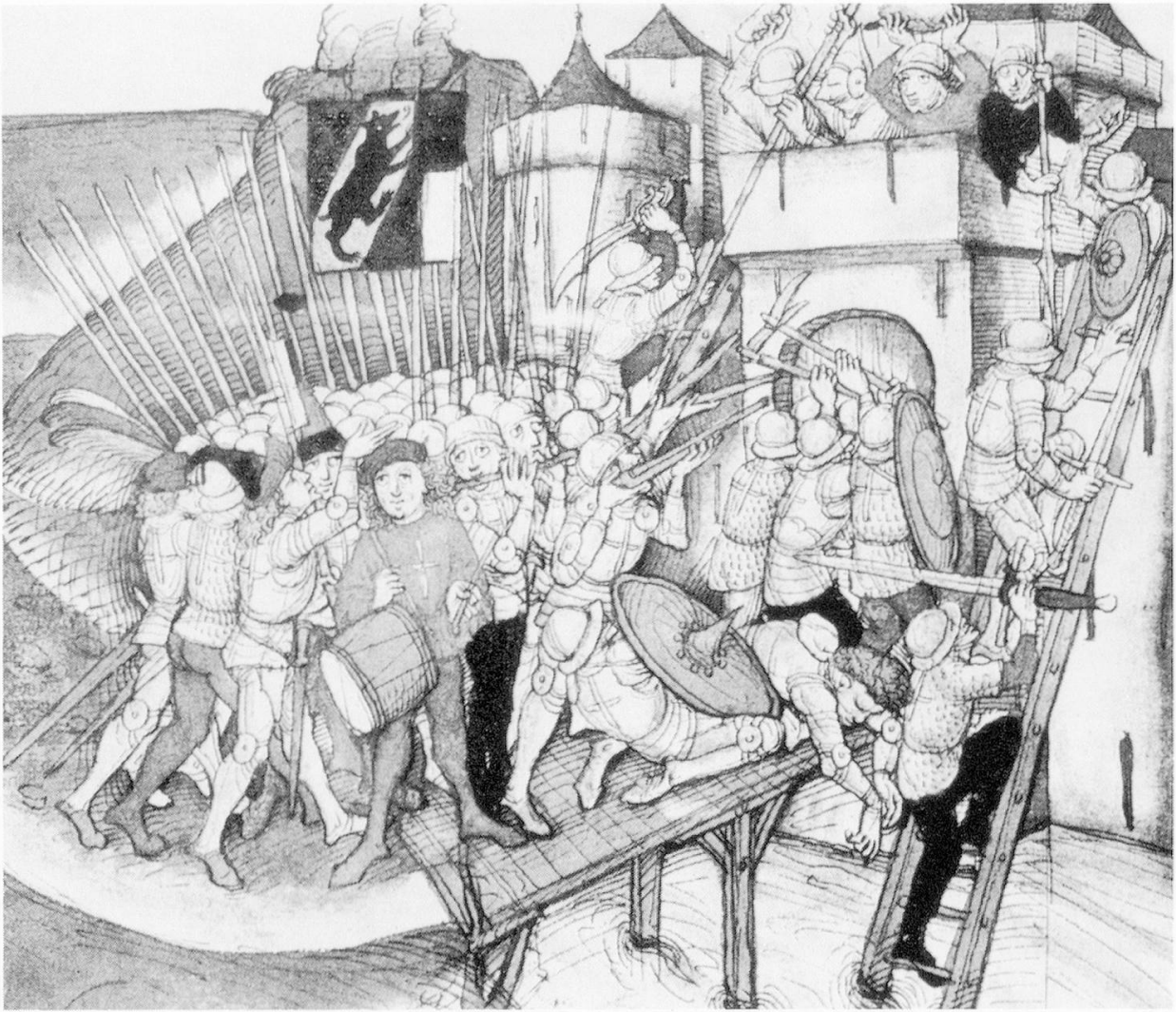


Abb. 6: Chronik des Diebold Schilling (Bern 1484–85), Schweizer Fußvolk beim Angriff auf Landshut. (Nach Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III/8, Leipzig 1977, Abb. 69)

je zwei Soldatenmusiker, von denen der eine Trommel, der andere Querflöte spielte (vgl. Abb. 6). Die Trommel war eine zweifellige Röhrentrommel, die durch eine im Zickzack an den Zargen entlanggeführte Leine gespannt wurde und über deren untere Membran häufig eine Schnarrrsaite lief. Die Querpfeife bestand aus einem engmensurierten, mit sechs Grifflöchern versehenen zylindrischen Rohr. Die enge Bohrung vereinfachte das Überblasen und bewirkte einen scharfen, durchdringenden Klang. Sebastian Virdung spricht in seiner 1511 in Basel gedruckten *Musica getutscht* von „zwerch pfeiffen / als die kriegs knecht haben“ und gibt an, daß man sie zu den „Paucken“ schlägt.⁶ Hundert Jahre später äußert sich Michael Praetorius folgendermaßen „Hierher [nämlich zu den Querpfeifen] gehöret auch die Schweitserpfeiff / sonsten Feldtpfeiff genand / ... dieselbige hat ihre absonderliche Griffe / welche mit der Querflöten ganz nicht uberein kommet: Unnd allein bey der Sol-

⁶ Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, Nachdruck Kassel 1931, o. S.



Abb. 7: Anonymus, Schweiz (1. Hälfte 16. Jahrhundert), Zechende und musizierende Landsknechte mit Mädchen. (Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.25)

daten Trummeln gebraucht wird.“⁷ Die Militärflöte war also so eng mit der Nationalität der Schweizer verbunden, daß sie dem Instrument ihren Namen gab.⁸

Die Aufgaben des Feldspiels waren vielfältig: Beim Marschieren mußte es im wörtlichen Sinne „den Marsch blasen“, d.h. den Soldaten den Schrittrhythmus angeben. Während der Schlacht bliesen und trommelten die Musiker das sogenannte „feldtgeschrey“, das den Feinden Angst, den Freunden Mut machen sollte – anschaulich dargestellt in der Chronik des Diebold Schilling, wo das Feldspiel ein Feldgeschrei zum Sturm auf Landshut erhebt (vgl. Abb. 6). Ferner diente das Feldspiel der Übermittlung von Signalen. So gab es das Signal des „Lermens“, das dazu diente, die Soldaten zum Kampf „zusammenezutrommeln“. In einem Landsknechtslied von 1525 heißt es:

Lermen, lermen, lermen!
 thät uns die Trommel und die Pfeife sprechen.
 Her, her, her, ihr frummen deutschen Landsknecht gut,
 laßt uns in die Schlachtordnung stan.⁹

⁷ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Tomus II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel 1929, 35.

⁸ So auch Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1596, Nachdruck Genève 1972, 17', wo es heißt: „Nous appellons le fifre vne petite flutte trauserse à six trouz, de laquelle vsent les Allemantz & Suysses ...“

⁹ Zitiert nach Erich Stockmann, a. a. O., 109.

Schließlich waren die Militärmusiker angehalten, den Landsknechten im Lager die Zeit zu vertreiben, sei es beim Würfeln, beim Trinken oder beim Flirt (vgl. Abb. 7).¹⁰

Und wie hat die Musik des Feldspiels geklungen? Darüber wissen wir naturgemäß wenig, handelt es sich doch um Stücke, die improvisiert – oder jedenfalls nicht aufgeschrieben – wurden. Immerhin besitzen wir aus der Mitte des 16. Jahrhunderts einen kurzen Satz in Lautentabulatur – ein „Feldgeschrey“ –, das in der Unterstimme einen bordunierenden Rhythmuspart, in der Oberstimme eine linear geführte Melodie aufweist¹¹ – offensichtlich ein Lautenarrangement, das auf ein Querflöten/Trommel-Duo zurückgeht.

Einige interessante Angaben zum Klangcharakter dieser Musik finden sich in der 1596 erschienenen *Orchésographie* von Thoinot Arbeau. Arbeau führt dort aus, der Flötist habe viele improvisatorische Freiheiten – er sei einzig an den vom Trommler vorgegebenen Rhythmus gebunden. Außerdem stünde diese Musik häufig im phrygischen Modus, der mit dem Affekt der Aggressivität verbunden sei, was Arbeau mit Beispielen aus Historie und Mythos zu belegen versucht.¹² Sodann gibt er als Beispiel die Melodiestimme eines Stückes, von dem er berichtet, er habe es von dem Organisten Isaac Huguet erhalten. Dieser spiele das Stück auf dem Cembalo, wobei er den Trommelklang dadurch imitiere, daß er mit der linken Hand fortlaufend c–g–c' anschlage.¹³

Auch andere Komponisten imitieren den Flöten- und Trommelklang – und bedienen sich dabei des von Arbeau beschriebenen Musters. In der *Battle* von William Byrd (1543–1623), einer für ein Tasteninstrument komponierten, nach dem Battaglia-Prinzip ausgerichteten Anordnung von Stücken, die das Kriegsgeschehen musikalisch illustrieren (u.a. „The marche before the battell“, „The souldiers' sommons“, „The marche of footemen“, „The marche to the fighte – Tantara“, „The buriing of the dead“) findet sich ein Satz „The flute and the droome“. Die Trommel-

¹⁰ Weitere Bildbelege in *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 16 (Zechende Landsknechte); *MiB* III, 9, 116 (Landsknechtsmusik auf der Wappenscheibe des Grafen von Lupfen); dasselbe Sujet bei Max F. Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941, 35.

¹¹ Martin Staehelin, „Notierte Militärmusik des 16. Jahrhunderts. Unbekannte Quellenerzeugnisse“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 31. 7. 1976; vgl. auch Raymond Meylan, *Die Flöte*, Bern 1974, 66f.

¹² Ceulx qui en sonnent iouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour, toutesfois nous lisons que le ton Phrygien que les musiciens appellent le troisieme ton, incite naturellement à coler, & d'iceluy vsoient les Lydians allans en la guerre: L'hystoire rapporte que quand Thimothee en iouoit sur la Tibie, aussi tost Alexandre le Grand se leuoit comme furieux & enragé de combatre ... A. a. O., 17'f.

¹³ Le vous ay dit que la musique du fifre ou arigot se compose au plaisir du ioueur: Toutefois ie vous en donneray icy vng petit extrait que i'ay retiré de M Ysaac HUGUET Organiste, lequel l'extend sur son Espinette depuis C sol fa vt, ou B fa B my, iusques en E la: Et pour Basse-contre en lieu de tabour, il tient le poulce de sa main gauche C fa vt, & du petit dougt l'octaue en bas, lesquelz il touche par rechange, sçauoir l'octaue en bas sur la premiere minime blanche, & C fa vt sur la cinquieme, tenant tousiours ferme le doigt demonstrant sur le G vt, qui faict l'accord parfaict d'vne quinte avec ladicte octaue en bas, & vne quarte contre ledict C fa vt. A. a. O., 18.

Imitation erfolgt genau in der von Arbeau beschriebenen Art, und die „Flötenstimme“ macht mit ihren zahlreichen Binnenschlüssen auf e” deutlich ein phrygisches Element spürbar.¹⁴

The image displays a musical score for a piece by William Byrd. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The top staff of each system is the 'Flötenstimme' (flute voice), which begins with a whole rest and then plays a melodic line characterized by frequent internal intervals (Binnenschlüssen) and a phrygian element. The bottom staff is the lute accompaniment, featuring a steady, rhythmic pattern of chords. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with the flute part showing a clear phrygian mode in its intervals.

¹⁴ *The collected works of William Byrd*, hg. von Edmund H. Fellowes, Bd. XVIII, London 1950, 116–118. Mein herzlicher Dank für diesen Hinweis gilt Herrn Willem de Waal, Utrecht.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a dense accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some double bass notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a continuous eighth-note melodic line. The bass clef staff continues with the chordal accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with some eighth-note patterns and a few quarter notes. The bass clef staff maintains the chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with quarter and eighth notes. The bass clef staff continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff continues with the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff continues with the accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with quarter notes and rests. The bass clef staff continues with the accompaniment.



Auch in späterer Zeit – im 17. Jahrhundert – finden sich noch Anklänge an diese alte Kriegsmusik, wenn auch auf parodistischer Ebene, so im *Capriccio stravagante*, dem *Kurtzweiligen Quodlibet* für Streicher von Carlo Farina (um 1600–1640), Konzertmeister der Dresdener Hofkapelle unter Heinrich Schütz. In diesem kunstvollen Neben- und Durcheinander von Tanz, Hundegebell, Hähnekrähen, Katzenmiauen, Trompetebölen und manchem mehr gibt es auch einen vierstimmigen Satz „Fiferino della Soldatesca, la tamburo“, also eine Soldatenpfeife mit Trommelbegleitung.¹⁵ Und in Heinrich Bibers (1644–1704) berühmter, kurioser *Battalia* imitiert im dritten Satz, dem „Marsch“, der Kontrabaß die Trommel, die Solovioline die Querpfeife. Damit die „Trommel“ möglichst authentisch schnarrt, verlangt Biber: „Wo die Druml geht im Bass muß man an die Saite ein Papier machen“.¹⁶ – Beide Beispiele zeigen die für diese Musik typische Struktur: Eine zwar lebhaft, aber recht stereotype Melodiestimme unterlegt mit einem rhythmischen Bordun.

Querflöte und Trommel als Ensemble der Stadtpfeifer

Wie bereits erwähnt, begegnen Flöte und Trommel nicht nur im militärischen, sondern auch im bürgerlich-zivilen Bereich. Bei den Spielern handelt es sich hier wie dort teilweise um dieselben Leute: Freie Reichsstädte – so etwa Basel oder Nürnberg – hatten ihre eigenen Truppen, mit denen sie Feldzüge unternahmen oder ihre Souveräne unterstützten. Aber nicht immer war Krieg, nicht immer bestand der Bedarf, Landsknechtszüge mit Feldspielen auszurüsten. So geschah es, daß die Städte Militärmusiker auch im Dienste der Stadt und umgekehrt Stadtmusiker im Feld einsetzten. Wir wissen z. B. von einem „Munsch, dem pffifer“, der vom Basler Rat 1507 für den Romfeldzug aufgeboten worden war und der 1514 eine Anstellung als Basler Stadtpfeifer erhielt.¹⁷

¹⁵ *Anderer Theil Newer Paduanen, Gagliarden, Couranten, Frantzösischen Arien benebenst einem Kurtzweiligen Quodlibet ... bestellet durch Carlo Farina*, Dresden 1627.

¹⁶ Nikolaus Harnoncourt, Plattentext zu *Höfische Konzertmusik des Barock*, Archiv-Produktion, Hamburg 1965. Die *Battalia* ist nicht ediert, das Manuskript liegt in Kromeriz, CSSR.

¹⁷ Fritz Ernst, „Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550)“, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 44 (1945) 211.

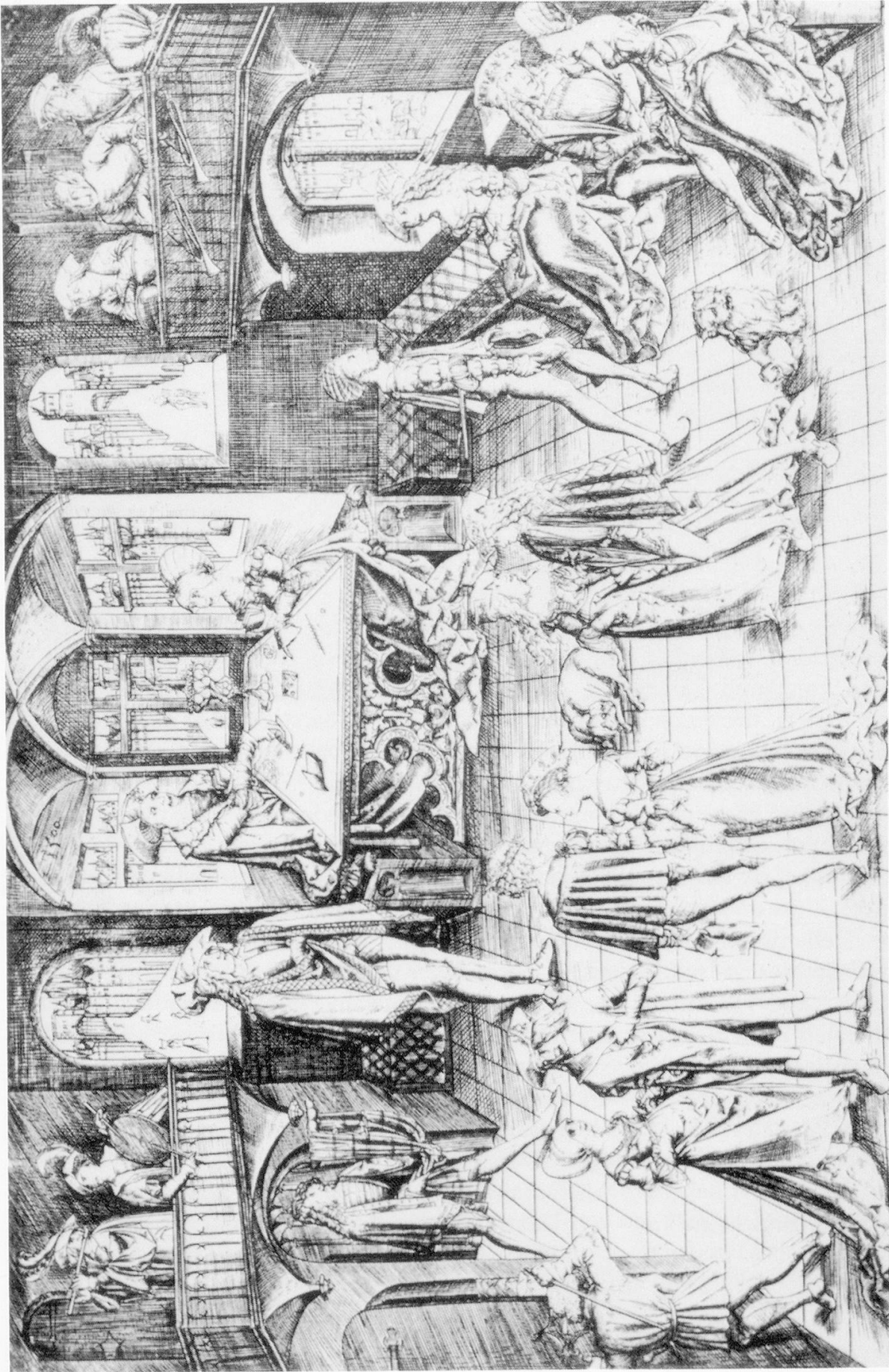


Abb. 8: Matthäus Zaiser (um 1500), Ball am Hofe Albrechts IV. (Dresden, Kupferstichkabinett; nach: R. Wangermée, *Flemish music in the fifteenth and sixteenth centuries*, New York 1968, Tf. 60)

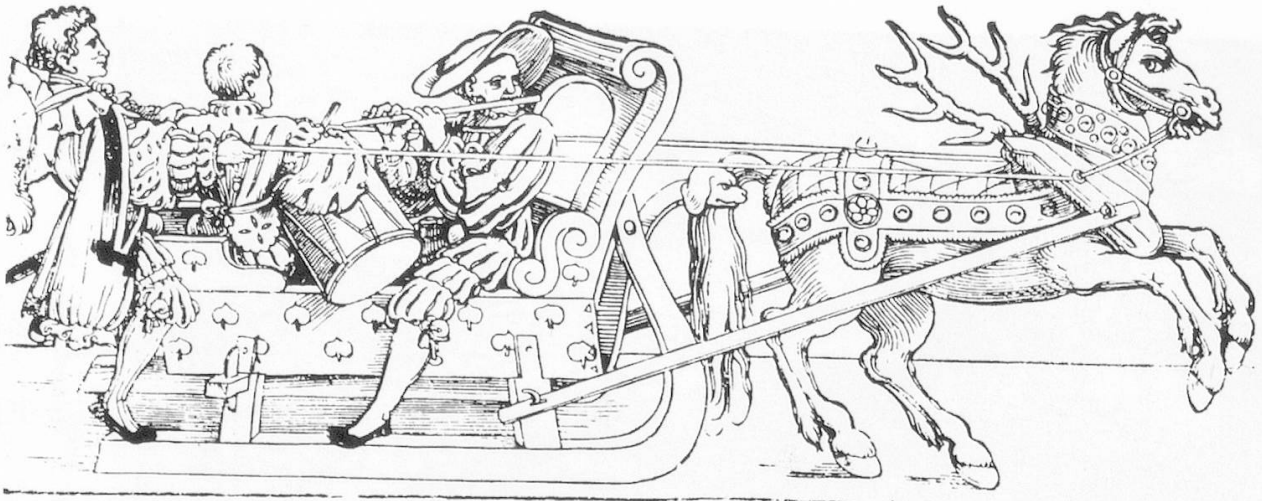


Abb. 9: Sebald Beham (um 1530), Schlittenfahrt. (Ausschnitt; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. H. 157a)

Ein schöner, im letzten Krieg leider zerstörter¹⁸ Bildbeleg für die Existenz trommelnder und pfeifender Stadtpfeifer ist mit einem Fresko im Nürnberger Rathaus gegeben, der auf einen Entwurf von Albrecht Dürer zurückgeht und von Georg Penz ca. 1520 ausgeführt wurde (vgl. Abb. 4). Das Bild zeigt im Vordergrund eine Bläseralta – bestehend aus einem Schalmeybläser, zwei Pommerspielern und zwei Posaunisten – beim Musizieren, und dahinter einen Trommler und einen Flötisten – beide pausierend. Bläseralta und Querflöte/Trommel begegnen auch auf Bildern, auf denen Tanz und Tanzmusik dargestellt ist, so auf einem Kupferstich des Matthäus Zasiger, der einen Ball am Hofe Albrechts IV. darstellt. Hier schweigt die Haute Musique, während Flöte und Trommel spielen (vgl. Abb. 8). Beide Instrumente wurden also offenbar alternativ verwendet.

Dies wirft eine Frage auf: Im militärischen Bereich findet sich – wie oben schon erwähnt wurde – ebenfalls das Nebeneinander zweier Ensembles. Das eine, Trompete und Pauke, ist das Ensemble der Reiter; es steht in hohem sozialen Ansehen. Das andere, Flöte und Trommel, ist das Ensemble des Fußvolkes mit minder hohem sozialem Stellenwert. Gibt es im stadtmusikalischen Bereich eine Entsprechung zu dieser Hierarchie? Ist die Bläseralta, die ja bereits vom personellen Aufwand her kostspieliger und vom Klang her voller und grundtöniger ist, das Ensemble der wohlhabenden Schichten, während Flöte und Trommel, billiger vom Aufgebot her und klanglich weniger voll, eher das Ensemble der Ärmern ist? Diese Frage wird sich bei der Besprechung von Einhandflöte und Trommel nochmals stellen.

Für diese These spricht, daß Flöte und Trommel häufig in wenig repräsentativem Rahmen begegnen: Bei recht legerem Gelage, bei dem Landsknechte mit Bürgermädchen scherzen¹⁹, bei der Schlittenfahrt (vgl. Abb. 9), beim Fischerstechen auf der Pegnitz²⁰ und beim Tanz von Hexen und Teufeln, wie er anschaulich in der

¹⁸ Freundliche Auskunft von Herrn Prof. Dr. Rudolf Lindner, Nürnberg.

¹⁹ Vgl. Anm. 10.

²⁰ Bildbeleg bei Georg Schünemann, „Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg“, *Musik und Bild. Festschrift für Max Seiffert*, Kassel 1938, Tf. 8.



Abb. 10: Chronik des J.J. Wick (1568), Tanz von Hexen und Teufeln. (Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. F 18, f. 145)

Chronik des Zürcher Chorherren J. J. Wick dargestellt ist (vgl. Abb. 10). Das Repertoire mag dabei dem des Militärs gleich oder ähnlich gewesen sein, schöpften doch Landsknechte und Stadtpfeifer häufig aus derselben Quelle.

Schließlich sei noch einer besonderen Art der Freiluft-Unterhaltung gedacht, deren musikalische Begleitung in den Händen flötender und trommelnder Stadtpfeifer lag, des Schwerttanzes (vgl. Abb. 11).²¹ Der Schwerttanz wurde zur Fastnachtszeit von einer Gruppe lediger junger Männer getanzt. Diese gehörten einer bestimmten Zunft an – in Nürnberg waren es die „Messerer“, die Messerschmiede.²² Die Gruppe wurde von zwei Vortänzern angeführt; meist war auch noch ein Narr dabei. Gelegentlich schwärzten sich die Tänzer das Gesicht, wie man es auf der Zürcher Schwerttanz-Darstellung sieht (vgl. Abb. 11). Kurt Sachs beschreibt den Ablauf des Schwerttanzes folgendermaßen: „Eine Huldigung eröffnete den Reigen; künstliche Schrittfiguren, Rundgänge, Achter, Ketten, Schlangenlinien, Brücken, Lauben und Sprünge über das Schwert bildeten ihn. Dann kam als Mittelteil der eigentliche Kampftanz,

²¹ Vgl. auch den Nürnberger Schwerttanz, reproduziert bei Schünemann, a. a. O., Tf. 7.

²² Schünemann, a. a. O., 55.



Abb. 11: Chronik des J. J. Wick (1568), Schwerttanz in Zürich. (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. F 27, f. 62')

die ‚Schlacht‘, und als Schlußteil die ‚Rose‘, die den Namen übrigens nicht von der Blume ... sondern genau wie die ‚Rose‘ der alten Lauten offenbar von mhd. *râz*, ‚Geflecht‘ hat: die Tänzer flochten die Schwerter kunstvoll zu einem engmaschigen, festen Geflecht, das auf die Erde gelegt und umtanzte oder hochgehoben wurde, um ... den Vortänzer als eine Art Triumphator zu tragen. Gelegentlich verbanden sie damit die ‚Tötung‘ des Narren und oft seine Wiedererweckung. Das Ganze fand sein Ende in besonderen Fechtkunststücken, Rundtanz und ‚Gruß‘.²³ Pfeife und Trommel machten die Musik dazu.

Zur Bedeutung des Schwerttanzes weist Sachs darauf hin, daß der Waffentanz einerseits eine „tänzerische Stilisierung des Gefechts ist“, und daß er zum anderen „die beiden Kräfte der Wachstumsförderung vereinigt, die negativ-abwehrende“ – also das Zerstörerische der durchs Schwert symbolisierten Gewalt – „und die positiv-phallische“ – den Aspekt kraftvoller Neuschöpfung. Dies verweist nach Sachs nebst Gesichtsschwärzung, Narrenfigur, Schellenbehang und – wie ich hinzufügen möchte – Flöte/Trommel-Ensemble auf den großen Zusammenhang der archaischen Fruchtbarkeitstänze. Ich werde im Zusammenhang mit den Moriskentänzen darauf zurückkommen.

²³ Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, 82f.

II. DAS ENSEMBLE EINHANDFLÖTE / KLEINTROMMEL

Die Überlieferung für das Einmann-Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel setzt um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein. Der früheste mir bekannte Beleg findet sich in den *Cantigas de Santa Maria*, d.h. um 1260. Zwei Spielleute spielen Einhandflöte und eine um den Hals gehängte flache Trommel (vgl. Abb. 12).

Interessant ist, daß der früheste bekannte Textbeleg ebenfalls aus Spanien stammt, aus einem Land, in dem man ja auch heute noch diese nun *Txistu* genannte Kombination hören kann. Aegidius Zamorensis definiert – ebenfalls um 1260 – in seinem Musiktraktat das *tympanum* folgendermaßen: „Tympanum est pellis sive corium ligno ex utraque parte extensum ... & ungula percutitur ... Cui si iuncta



Abb. 12: *Cantigas de Santa Maria* (um 1260), Spielleute mit Einhandflöte und Kleintrommel. (El Escorial, Códice j. b. 2, f. 333)

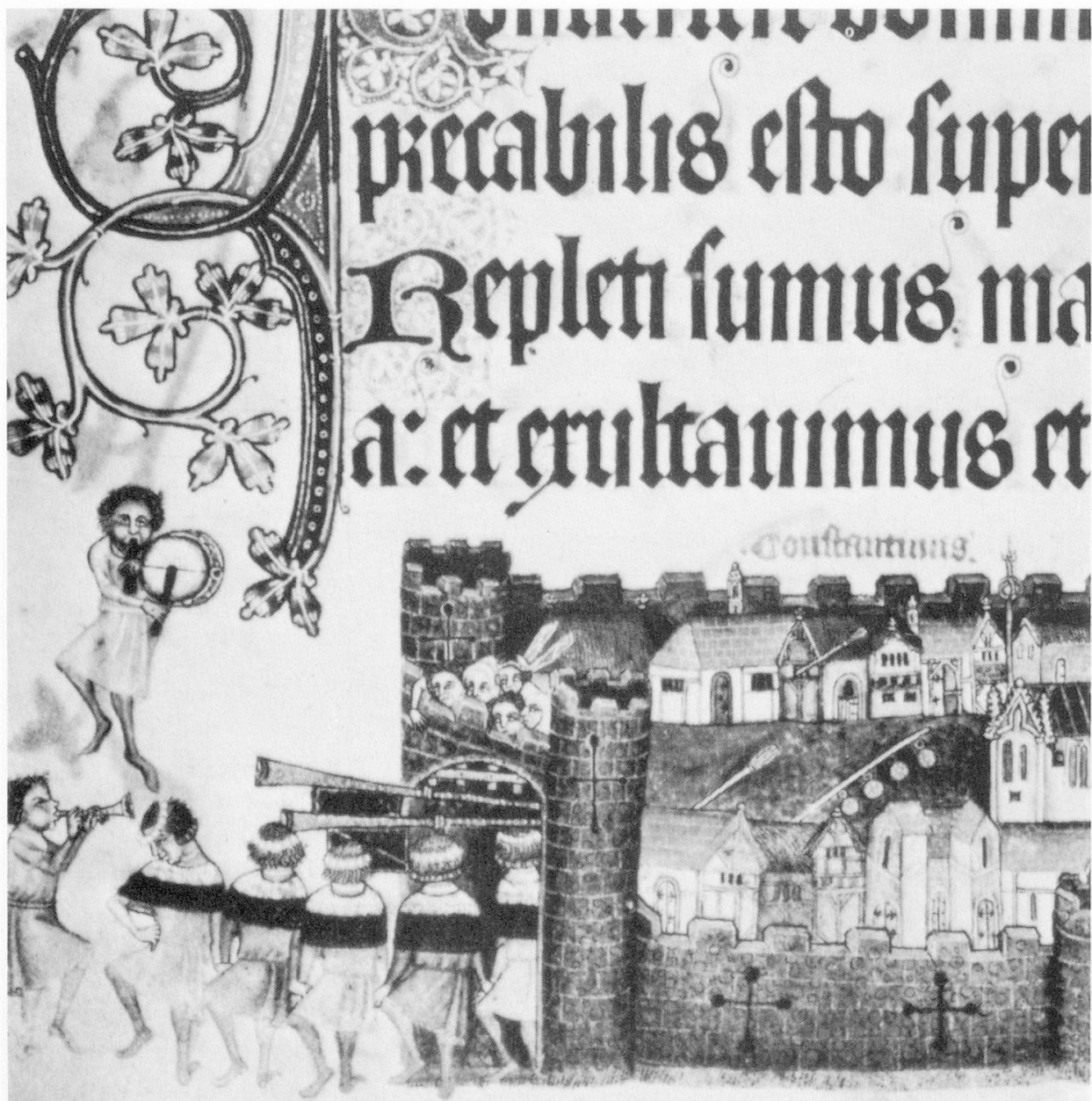


Abb. 13: Spielmann mit Einhandflöte und Kleintrommel. (London, British Library, Add. Ms. 42130, f. 164')

fuerit fistula, dulciorem reddit melodiam.“²⁴ „Das *tympanum* ist eine Haut bzw. ein Tierfell, das beidseitig über ein Holz gespannt ist ... und es wird mit einem Schlägel geschlagen ... Wenn ihm eine *fistula* hinzugefügt wird, ergibt das eine lieblichere Melodie.“ *Fistula* kann „Flöte“ bedeuten, wird aber im Mittellateinischen für unterschiedliche Blasinstrumente, so auch für Schalmei und Dudelsack gebraucht. Auch geht aus dem Text nicht hervor, ob *fistula* und *tympanum* von zwei oder nur von einem Musiker gespielt wurden. Eindeutig ist hingegen, daß Aegidius die zeitlose Verbindung von melodieführendem Blasinstrument mit einer in irgendeiner

²⁴ Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* II, St. Blasien 1784, Nachdruck Hildesheim 1963, 290b f.



Abb. 14: Engelschor der Kathedrale von Lincoln (um 1270), Engel mit Einhandflöte und Kleintrummel. (Nach J. Montagu, *The world of medieval and Renaissance musical instruments*, Newton Abbot 1976, Abb. 39)



Abb. 15: Tierbändiger mit Einhandflöte und Kleintrommel (Paris, Bibliothèque Nationale, f. frç. 95, f. 152; spätes 13. Jahrhundert)

Form bordunierenden Trommel anspricht. Im gegebenen Zusammenhang geht man aber wohl doch nicht fehl, wenn man den Text im Sinne des Einhandflöte/Trommel-Ensembles interpretiert. Denn der Franziskaner Aegidius von Zamora lebte am Hofe von Alfonso X., auf dessen Betreiben der Cantigas-Codex entstand. Er war der Lehrer von Sancho, dem Sohn des Königs, und er ist uns auch als Autor einer kurzen Biographie von Alfonso el Sabio bekannt. Wir dürfen in Aegidius also nicht nur einen Musiktheoretiker, sondern auch einen Kenner der Instrumentenpraxis sehen, wie sie um 1260 am Hofe von Alfonso dem Weisen gelebt wurde und wie sie – zumindest bildlich – in den berühmten Miniaturen der Cantigas-Handschrift bezeugt ist.

Im späten 13. und im 14. Jahrhundert begegnet die Kombination in den Händen von irdischen und himmlischen Spielleuten (vgl. Abb. 13 und 14), von Tierbändigern (vgl. Abb. 15), Gauklern (vgl. Abb. 16) von Monstren (vgl. Abb. 17), sowie als Begleitmusik zum Tanz der Salome.²⁵

Vereinzelt findet sich ein Engelsmusikant, der Einhandflöte und Kleintrommel spielt, wie etwa der Engel am Engelschor der Kathedrale von Lincoln (vgl. Abb. 14). Im übrigen aber ist es auffallend, wie häufig das Einmann-Ensemble in den Händen derjenigen erscheint, die im Mittelalter als Außenseiter gemieden wurden: der Spiel-

²⁵ Reinhold Hammerstein, „Die Musik am Freiburger Münster“, *AfMW* 9 (1952) Abb. 10.

siq; ulla uacet ne
one uisit iſtruat

les meliores et san
uiderint ut nulla u

ut tanqm̄ uicariu
deuandare uices
pe. s. a. d. u. h. e. s. p.
uiderit p. t. u. e. a. d. o. f.
nar. c. c. a. r. i. m. p. e. d. i. t. a.
e. o. f. f. i. o. s. a. c. t. e.
o. r. s. a. c. r. o. r. s. o. p. a. r. c. h.
e. a. q. l. i. m. i. n. a. r. i. a.
u. t. u. r. s. i. i. n. c. e. r. a. q. u. a.
t. e. t. p. t. u. e. r. e. a. d. o. f. f. i. u.
s. u. e. u. t. s. e. p. i. o. t. e. m. e. s. t.

et aut. de monach. y. ord
ut. s. de eccl. cum nob o
y. p. t. e. f. e. t. u. e. t. 1. d. e. p. l. e. n.
f. l. o. r. e. n. t. i. u. e. t. a. r. f. f. d. e. l.
t. i. o. r. i. s. i. o. r. t. e. l. e. t. e. l. i. g. i. t.
m. e. l. i. o. r. s. u. f. f. i. a. t. q. d. s. i. t. s. i.
f. i. a. t. u. p. l. a. t. o. s. d. e. r. e. m. i. n.
s. d. e. e. l. c. c. u. m. n. o. b. o. l. i. m.
n. i. s. z. e. l. u. s. e. t. m. a. l. u. s.
b. o. n. i. s. z. o. l. u. s. e. t. m. a. l. u. s.

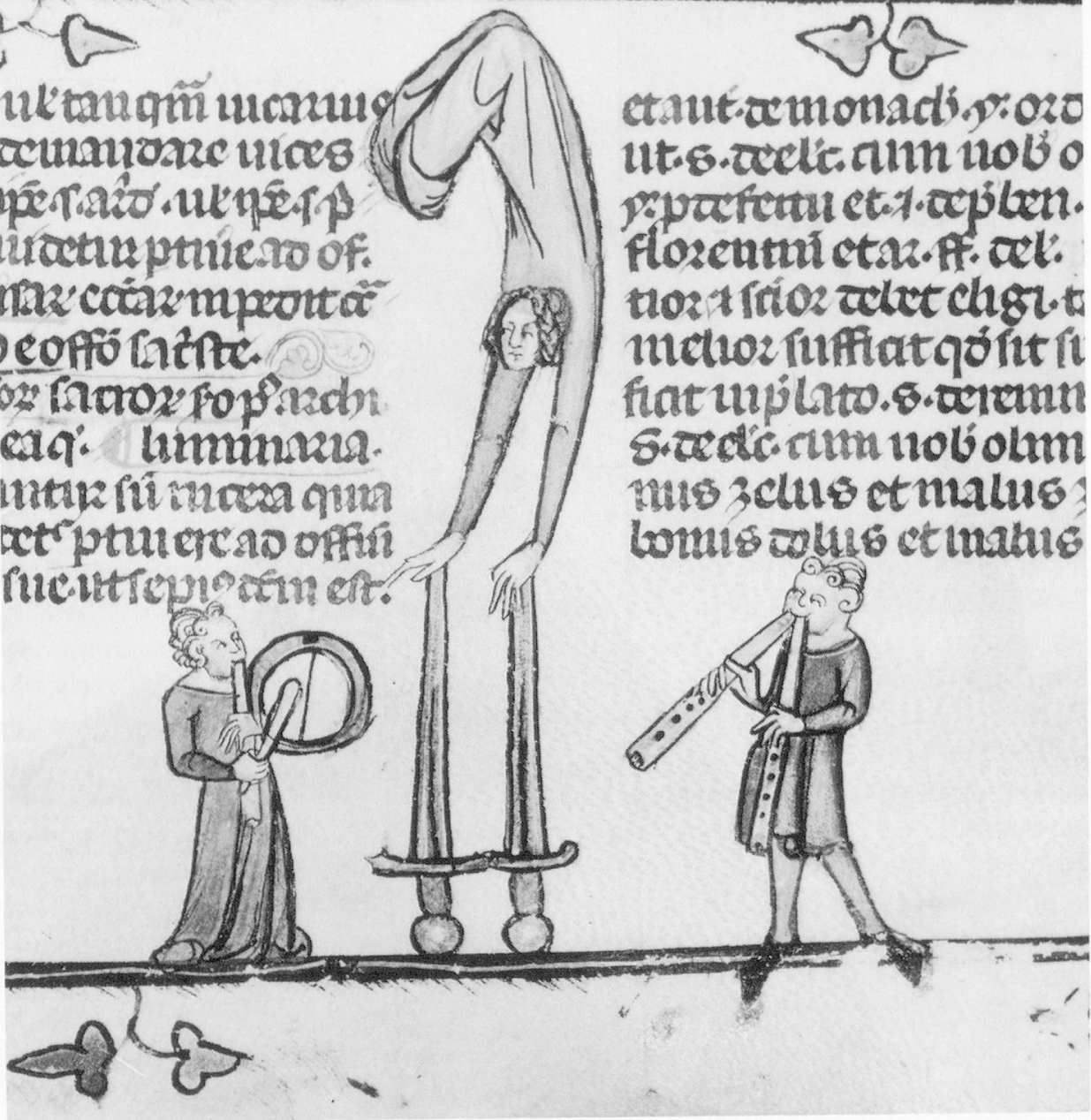


Abb. 16: Gaukler mit Doppelflöte und Einhandflöte / Kleintrommel, einen Balance-Akt auf Schwertern begleitend. (London, British Library, Royal Ms. 10 E IV, f. 58; frühes 14. Jahrhundert)



Abb. 17: Tympanon der Kathedrale von Rouen (um 1280), Monstrum mit Einhandflöte und Kleintrommel. (Nach F. von Glasenapp, *Varia / Rara / Curiosa*, o.O., o.J., Abb. 37)

leute und Gaukler. Bekanntlich galten diese der mittelalterlichen Gesellschaft als Exponenten des Bösen schlechthin. Sie standen nach der herrschenden Anschauung im Dienste des Teufels, von ihm dazu verpflichtet, die Seelen der Frommen mit Musik und Tanz zu Unzucht und Laster zu verführen.²⁶ Sie hatten keine bürgerlichen Rechte und damit keinerlei soziale Sicherheit. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Psalterminiatur süddeutscher Provenienz aus dem späten 13. Jahrhundert (vgl. Abb. 18). Sie zeigt einen tanzenden, Einhandflöte und Trommel spielenden Musiker; bemerkenswert ist sie, weil sie den 52. Psalm einleitet, der mit den Worten beginnt: „Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus. Corrupti sunt et abominabiles facti sunt in iniquitatibus: non est, qui faciat bonum.“ – „Ein Narr spricht in seinem Herzen: Es ist kein Gott. Sie taugen nichts und sind ein Greuel geworden in ihrem bösen Wesen. Da ist keiner, der Gutes tut.“

Mit aller gebotenen Vorsicht kann also die Tendenz ausgemacht werden, daß im Mittelalter Einhandflöte und Kleintrommel bevorzugt in den Händen der Armen, der Gottlosen, der Teufelsdiener begegnen, also der Spielleute, Narren, Gaukler und Monstren.²⁷ Ich werde im Zusammenhang mit dem Totentanz auf diesen Zusammenhang nochmals eingehen.

²⁶ Vgl. zu diesem Themenkreis u.a. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962; ders., *Diabolus in musica*, Bern und München 1974; Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis“, *BJbHM* IV (1980) 9–90.

²⁷ So auch Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, 160.

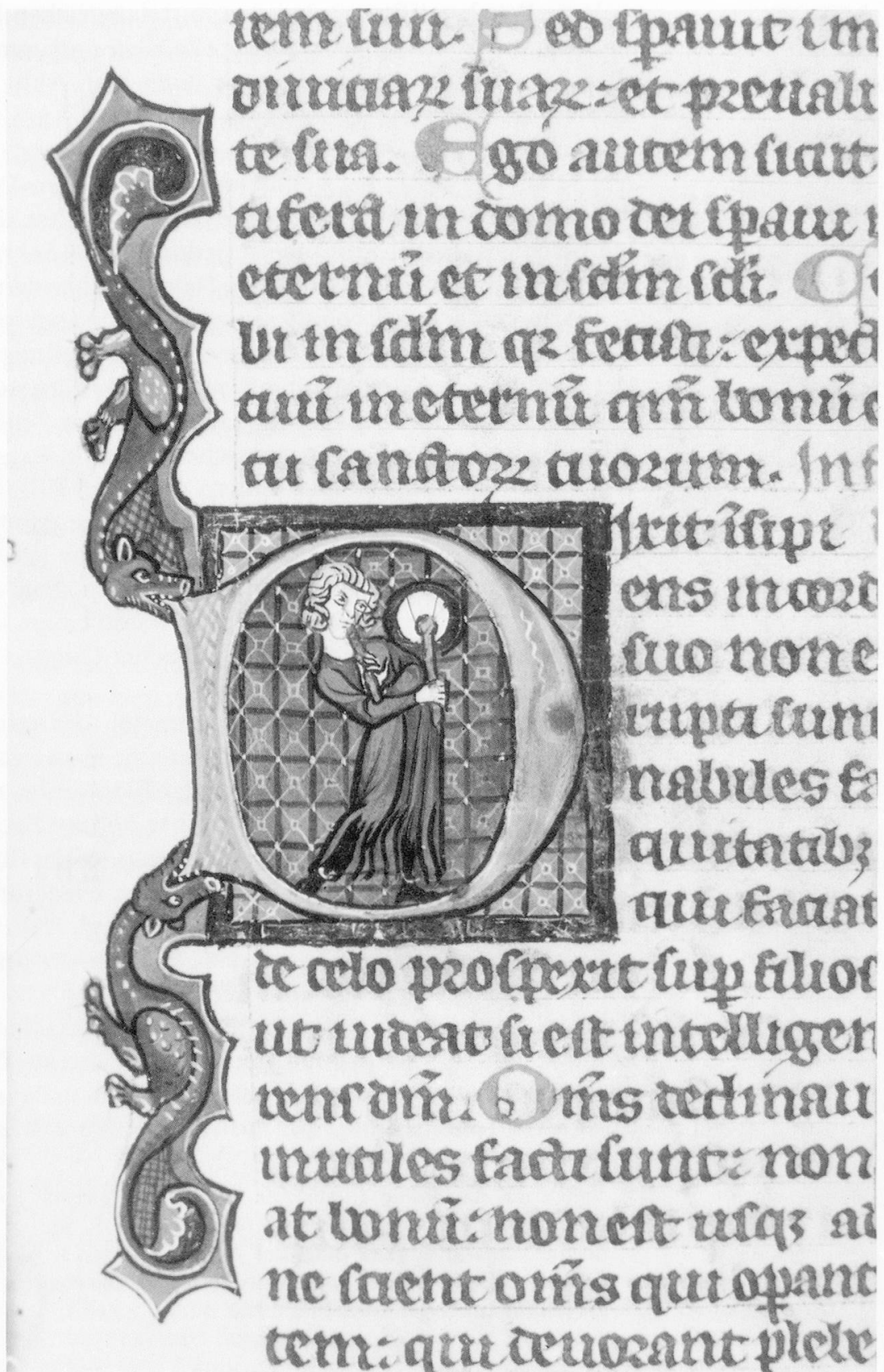


Abb. 18: Psalterminiatur mit Spielmann. (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. 8, 23, f. 39; spätes 13. Jahrhundert)



Vom Bau her läßt sich bei den mittelalterlichen Darstellungen der Instrumente eine große Übereinstimmung ausmachen. Ob in Italien²⁸, in Spanien (vgl. Abb. 12), in Böhmen²⁹, in Deutschland (vgl. Abb. 1 und Anm. 25), in Frankreich (vgl. Abb. 17) oder in England (vergleiche Abb. 14): Die Trommel gehört durchgängig zum Typus der flachen Rahmentrommel; sie ist ein flaches, tambourinartiges Instrument, meist jedoch ohne Schellen. An einer Schnur wird sie um den Hals und über den linken Arm geführt und von diesem gleichzeitig abgestützt. Die Membran nimmt dabei eine senkrechte Stellung ein. Der Durchmesser der Membran variiert etwa zwischen 25 und 30 cm. Mit der rechten Hand wird der Schlägel gehandhabt. Die Verbindung zwischen Fell und Rahmen erfolgt, soweit sich auf den Bildern erkennen läßt, wiederum mittels im Zickzack geführter Leinen, die gelockert und angezogen werden können und damit eine Regulierung der Spannung ermöglichen. – Die linke Hand hält die mit drei Löchern (zwei Grifflöchern und einem Daumenloch) versehene Flöte unterschiedlicher Länge.

Das Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel, das uns im 15. und 16. Jahrhundert begegnet, hat eine etwas veränderte Gestalt (vgl. Abb. 1, 19, 20). Das Flötenrohr ist in der Regel länger, und die Trommel hat höhere Zargen; sie wird meist am kleinen Finger gehalten oder am Gürtel befestigt. Man begegnet diesem Instrument wiederum in Händen der Spielleute, z. B. der Tierdressur (vgl. Abb. 19); es ist also offenbar immer noch das Ensemble der armen Leute. Dafür spricht auch eine Bemerkung von Thoinot Arbeau, der dies als aufgeklärter Renaissance-Mensch freilich nicht auf Teufel und Dämonen, sondern auf ökonomische Sachverhalte zurückführt. Früher sei, so Arbeau, das Flöte/Trommel-Ensemble aus finanziellen Erwägun-

²⁸ Vgl. etwa die Szene „Fahrende Straßenmusikanten“, Ende 14. Jahrhundert; *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 58.

²⁹ So die Miniatur aus der Bibel des Jaroměř, Ende 13. Jahrhundert. Alexander Buchner, *Die Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Prag 1972, 51.

Abb. 19: Hans Holbein d. J., Bärenführer mit Einhandflöte (Schalmei?) / Kleintrommel. (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.132)

gen sehr beliebt gewesen; denn während bei jedem anderen Ensemble mindestens zwei Musiker zu bezahlen seien, sei es hier nur deren einer. Und er fährt leicht kritisch fort: „Heutzutage ist kein Handwerker mehr so bescheiden, daß er bei seiner Hochzeit nicht Pommern und Posaunen hören möchte.“³⁰ Flöte und Trommel, ursprünglich beliebt, weil sie billig waren, erwiesen sich um die Wende zum 17. Jahrhundert als nicht mehr fein genug. Wer immer es sich leisten konnte, bevorzugte die aufwendigere Bläseralta. Diese Hierarchie hatten wir bereits bei den Stadtpfeifern mit Trommel und Querpfeife vermutet. Die Bläseralta – oft unter Verwendung der aristokratischen Trompete und mindestens aus drei Spielern bestehend – wurde höher eingeschätzt als Querpfeife und Trommel, die einen gewissen Landsknechtsgeruch mit sich brachten und damit die Sphäre von Kriegsgeschrei, Gassenhauern und Trinkliedern.

Im frühen 16. Jahrhundert aber war das Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel – wie Arbeau bezeugt – sehr beliebt. Dies bestätigt auch Sebastian Virdung, der 1511 schreibt: „... sunst ist noch ein klein peücklin / das haben die frantzosen und niderlander ser zuo den Schwegeln gebraucht / und sunderlich zuo dantz / oder zu den hochzyten.“³¹ Ein Bildbeleg aus Nürnberg zeigt einen Zug berittener Hochzeitslader, die von einem trommelnden und pfeifenden Spielmann begleitet werden.³²

Der Hauptverwendungsbereich für dies Ensemble scheint, wie ja auch Virdung sagt, der Tanz gewesen zu sein. Ein schöner Beleg findet sich um 1470, eine flämische Miniatur, die einen Tanz am englischen Königshofe darstellt. Die Paare formieren sich vor dem thronenden König zum Tanz, und dominierend in der Mitte steht als einziger Musiker ein Spielmann mit Einhandflöte und Trommel (vgl. Abb. 20). Im übrigen darf man unterstellen, daß sich der englische König – wenn er es gewollt hätte – auch mehr als nur einen Spielmann hätte leisten können. Wenn er dies,

³⁰ Le tabourin accompagné de sa flutte entre aultres instruments, estoit du temps de noz peres employé pource qu'un seul ioueur suffisoit à mener des deux ensemble, & faioient la symphonie accordance entiere sans qu'il fust besoing le faire plus grand despence, & d'auoir plusieurs aultres ioueurs comme violons, & semblables, maintenant il n'est pas si petit manouurier qui ne veuille a ses nopces auoir les haulbois & saqueboutes. A. a. O., 24.

Die Beliebtheit von Einhandflöte/Kleintrommel gilt offenbar bereits für das Mittelalter; vgl. dazu Jean Gagné, „L'erotisme dans la musique médiévale“ = *Études présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, Quebec, o. J., 92, wo es heißt: „Peut-être cette paire galoubet-tabor ou flûte-tambourin constitue-t-elle un symbole de la relation amoureuse accompagnant la noce ou la description des noces ou des fêtes joyeuses. On la retrouve en tout cas dans plusieurs descriptions comme les suivantes, qu'on peut lire chez Colin Muset:

En mai, quant li rossignolez	De toute joie m'est bel,
Chante cler ou vert boissonet,	Et quant j'oi lou flaihutel
Lors m'estuet faire un flajolet,	Soneir aveuc la tabor,
Si le ferai d'un saucelet,	Damoiselles et donzel
Qu'il m'estuet d'amors flajoler ...	Chantent et font grant rivel.

³¹ Sebastian Virdung, a. a. O., o. S.

³² Schünemann, a. a. O., Tf. 12, 2.

zumindest auf jener Miniatur, nicht tat, so ist das ein deutlicher Hinweis, daß man den Armenmusik-Charakter des Ensembles nicht absolut nehmen darf.

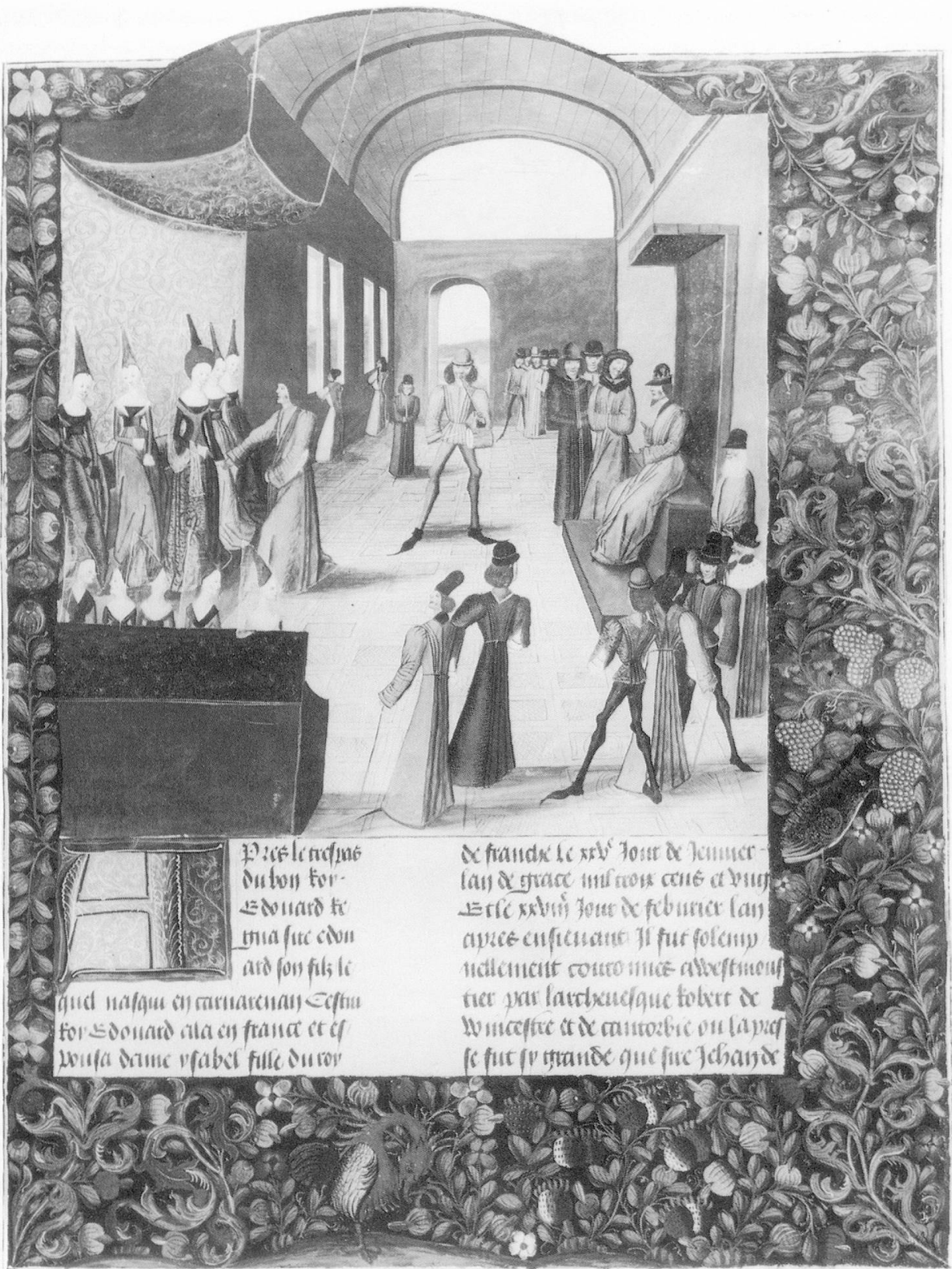
Wenn es darum geht, die Tänze zu spezifizieren, die mit Flöte und Trommel getanzt werden, so erscheint das Ensemble – bereichert manchmal durch eine Gambe – mehrfach dann, wenn eine Gagliarde getanzt wird.³³ Die Gagliarde ist der schnelle Nachtanz zur gravitätischen Pavane. Sie wird, wie Curt Sachs ausgeführt hat, durch einen pantomimischen Zug geprägt: Der Tänzer durchschritt „mit seiner Partnerin ein oder zweimal den Saal, ließ sie los und tanzte vor ihr. Sie entwich tanzend in das entgegengesetzte Saalende, und der Tänzer überbot hier seine bisherigen Künste, und so ging es in beständiger Steigerung, bis die Spielleute ihre Instrumente absetzten – wie man sieht, das altbekannte Werbe- und Spröden-spiel.“³⁴

Nicht von der Tanzform, wohl aber von Gehalt und Ausdruck her der Gagliarde als einem Werbetanz verwandt ist die Moresca (vgl. Abb. 21). Herkunft und Etymologie dieses Tanzes sind umstritten. Folgt man wiederum Curt Sachs, so handelt es sich um eine Erscheinung, die nicht nur aus einer Wurzel gedeutet werden kann. Die Moresca wird von Männern getanzt, die oft Masken tragen oder geschwärzte Gesichter haben. An Strümpfen und Schuhen sind Schellen befestigt. Charakteristisch für die Choreographie sind groteske Körperverrenkungen und bizarre Sprünge. In der Mitte – als umtanztes Zentrum – steht häufig eine Frau, manchmal auch ein Narr. Der Name Moresca kommt wahrscheinlich von spanisch *morisco*. So nannte man die nach der Rückeroberung durch die Reconquista in Spanien gebliebenen und zum Christentum übergetretenen Mauren. Entsprechend stellt der Tanz einen stilisierten Kampf zwischen Christen und Heiden dar. Jedoch wäre es, wie Sachs ausführt, eine zu flache Betrachtungsweise, wollte man den Moriskentanz ausschließlich auf diese maurisch-christlichen Kämpfe zurückführen. Weit entfernt vom Austragungsort dieser Konflikte, in England, begegnet der sog. *Morris dance*, der nicht nur durch seinen Namen, sondern auch durch choreographische und Ausstattungselemente Verbindungen zur Moresca aufweist. Seit dem 15. Jahrhundert ist der *Morris dance* als eine Form überliefert, bei der etwa sechs Männer und ein als Narr verkleideter Junge miteinander tanzen. Die Männer sind phantastisch verkleidet, tragen Schellen an den Füßen und tanzen zum Klang von Einhandflöte und Trommel. Die Choreographie zumindest der älteren Form des *Morris dance* verweist auf uralte Fruchtbarkeitsrituale: So gibt es eine Figur, die sich „Bean setting“ – „Bohnenpflanzen“ nennt. Hierbei wird das taktmäßige Aufstampfen und Hochziehen des Tanzstabes gefordert: „Der Pflanzstock stößt die Löcher in den Boden, die den Samen aufzunehmen haben.“³⁵

³³ Vgl. etwa den Holzschnitt von Jost Amann: Josef Ulsamer, *Musikalisches Tafelkonfekt*, Würzburg 1973, 30. Ferner die Radierung von Hans Asper: *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 66.

³⁴ Sachs, a. a. O., 241.

³⁵ Sachs, a. a. O., 226.



A

Pres le tres
 du bon for-
 Edouard le
 ma sue edou-
 ard son filz le
 quel nasqui en carnarvan. Cest
 for Edouard cila en france et es
 Wulsa dame ysabel fille du roy

de france le xxv^e jour de Janvier
 lan de grace mil trois cens et viij
 Et le xxvij^e jour de fevrier lan
 apres ensuiuant Il fut solemp-
 nellement courtoines advestment
 tier par l'archevesque robert de
 Wincestre et de canorbie ou la pief
 se fut si grande que sue Jehande

Abb. 20: Jean de Wavrin, *Chronique d'Angleterre* (um 1470), Tanz am englischen Königshof. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 2534, f. 331)



Abb. 21: Israel van Meckenem (um 1480), Moriskentanz. (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)

Korrespondierend hierzu begegnet – noch in diesem Jahrhundert – auf den Balearen ein Kirchentanz, in dem sechs Männer, eine verkleidete Dame und ein *Diabolo* schellengeschmückt miteinander tanzen. Auch hier wird die musikalische Begleitung durch Einhandflöte und Trommel besorgt.

Auch in Rumänien kann Sachs einen Männertanz nachweisen, der die entscheidenden Moresca-Elemente enthält. Wieder ist ein Narr dabei, wieder eine Frau und wieder haben die Tänzer geschwärzte Gesichter – das Ganze verbunden mit einem Schwertkampfspiel. Kampf war ja auch das Urmotiv der spanischen Moresca-Tänzer. Nur kann er in Rumänien kaum mit der spanischen Mauren-Tradition in Zusammenhang gebracht werden. Er verweist auf ältere Verbindungen und gibt damit auch

den bislang genannten Tanzformen einen gemeinsamen Rahmen: Gesichtsschwärzung und Kampf – ggf. um die Frau – verweisen auf den uralten Kampf zwischen Irdisch und Unterirdisch, Gut und Böse, Männlich und Weiblich, also auf archaische Rituale. Die Moresca, so meint Sachs, stellt, unter diesem Blickwinkel betrachtet, eine Anpassung archaischer Inhalte an das Zeitgeschehen dar.

Für den gegebenen Zusammenhang ist festzuhalten, daß sich der Männertanz um die Frau, der seine Wurzeln offenbar in dem Archetypus von „Stirb und Werde“ hat, zur Begleitmusik von Flöte und Trommel vollzieht. Bereits Querflöte und Trommel begegneten – als Begleitinstrumente zum Schwerttanz – in einem Zusammenhang, der auf archaische Inhalte von Werden und Vergehen zurückverwies. Einhandflöte und Kleintrommel als stete Begleiter der Moresca deuten in dieselbe Richtung.

Unter diesen Umständen möchte man es geradezu für folgerichtig halten, daß das Flöte/Trommel-Ensemble in einem Rahmen erscheint, der den zeitlosen Gedanken von Leben und Tod mit aller nur wünschenswerten Klarheit in die Bildwelt der Renaissance kleidet: nämlich im Totentanz. Unlängst hat sich Reinhold Hammerstein ausführlich mit diesem Thema befaßt.³⁶ Für ihn erschließt sich das Verständnis des Totentanzes unter dem Blickwinkel der Musik aus der Verbindung zwischen Tod und Spielmann, und hier wiederum aus der sozialen Stellung, die der Spielmann in der mittelalterlichen Welt einnimmt. Diese Welt wird ja, wie Hammerstein immer wieder herausgearbeitet hat, von den Denkern der Zeit nicht nur als sie selbst verstanden, sondern primär als Spiegelbild göttlicher Ordnung und Wahrheit. Die irdische Kirchenmusik erklingt nicht nur um ihrer selbst willen, sondern als Abbild der himmlischen Liturgie, die den Thronsaal Gottes erfüllt. Die Musiker, die in der Kirche den liturgischen Gesang ausführen, sind gottgefällige irdische Repräsentanten der Engel als der himmlischen Musiker. Umgekehrt ist die weltliche Tanz- und Unterhaltungsmusik irdische Repräsentanz von Teufel und Hölle: Entsprechend sind die Spielleute Verbündete des Teufels.

Aber nicht nur die Spielleute, auch ihre Instrumente werden verteufelt. Diese dienen dem bösen Werk, werden folglich als Teufelswerkzeug angesehen und erfahren entsprechende Versinnbildlichungen. Hierbei erleiden nicht alle Musikinstrumente das gleiche Schicksal. Manche gelten als „teuflischer“ als andere. Besonders teuflisch sind die Instrumente, die zur Tanzmusik gebraucht werden, d.h. *fistula* und *tympanum*, wie sie in der Sprache der Kleriker genannt werden. Hierbei steht *fistula* für Flöteninstrumente aller Art, daneben für Platerspiel, Schalmei und Dudelsack. Mit *tympanum* sind alle Arten von Trommeln angesprochen.³⁷

Der Tod, der im Totentanz der Renaissance als musizierender Spielmann auftritt und mit allen Ständen den Totentanz tanzt, ist der legitime Erbe des mittelalterlichen Teufels. Er kommt nicht als Freund zum Papst wie zum Bettelmann; vielmehr präsentiert er jedermann gnadenlos die Rechnung für ein sündhaftes Leben. Gleichzeitig garantiert er, daß die Strafe auf dem Fuße folgen wird. Er ist direkter Abge-

³⁶ Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern und München 1980.

³⁷ *Tanz und Musik des Todes*, 41 f.

sandter von Hölle und Fegefeuer, mit der Aufgabe betraut, die Seelen der gerechten Strafe zuzuführen.

Was das Instrumentarium des Todesspielmanns betrifft, so wandelt es sich über die Jahrhunderte – Hammerstein hat diese Entwicklung detailliert nachgezeichnet. Im gegebenen Zusammenhang sind die frühesten Totentanz-Belege von besonderem Interesse, weil der Tod hier – noch ganz dem mittelalterlichen Hintergrund verhaftet – Instrumente spielt, die seine teuflische Identität spiegeln. Später verwischt sich dieser Zusammenhang. Mehr und mehr spielt oder führt er attributiv solche Instrumente mit sich, die die Identität bzw. den Sozialstatus des zum Tanz geholten Sünders spiegeln. So wird etwa der Kaiser mit einer Trompete, der Bettler mit der Drehleier geholt.³⁸

Bereits in der ältesten Textfassung des Totentanzes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts begegnet der Tod als Spielmann. Der Text ist lateinisch überliefert und wird von einer zeitgenössischen Übersetzung begleitet. Es heißt dort:

„... Fistula tartarea vos iungit in una chorea,
quae licet inviti saliunt ut stulti periti ...“

Und die zeitgenössische Übersetzung:

„... Mit seiner hellischen pfeifen schreien
bringt er euch all in einen reien,
daran die weisen als die narren
gezwungen in den sprüngen faren ...“³⁹

Die Pfeife, nach der der Tod die Menschen tanzen läßt, ist also *tartarea* bzw. „höllisch“ – ein Teufelswerkzeug.

Auch in anderen frühen Belegen begegnet die Pfeife als Todesinstrument. Im Text des Totentanzes vom Dominikanerinnenkloster Klingental in Kleinbasel sagt der Tod zum Papst:

„Her bopst Merct uff der pffiffen ton
Ir sullent dar noch springen gar schon.“⁴⁰

Aufschlußreich ist eine Textvariante im *Heidelberger Blockbuch*, dem vom Klingental-Totentanz abhängigen Fragment eines Holztafeldrucks – ebenfalls in Basel entstanden. Dort lautet dieselbe Stelle:

„Her papst merk uf myner pawken don
ihr sullet dornoch hie springen schon.“⁴¹

Es dürfte sich hierbei um eine Verwechslung von tieferer Bedeutung handeln: Pfeife und Trommel sind beide Teufelsinstrumente und als solche austauschbar.

³⁸ Vgl. hierzu Hammerstein, a. a. O., 114 et passim.

³⁹ Hammerstein, a. a. O., 31.

⁴⁰ H. F. Massmann, *Die Basler Todtentänze in getreuer Abbildung. Nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bildfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten*, Stuttgart 1847, [Synopsis].

⁴¹ Massmann, a. a. O.



Abb. 22: Knoblochzerdruck (um 1485), Totentanz, „Der konig“. (Nach R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, Bern und München 1980, Abb. 150)

Daß die Trommel ein Teufelsinstrument ist, bestätigt auch ein Musiktheoretiker. 1511 äußert sich Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* in Hinblick auf Heerpauken, Trommeln und kleine Pauken folgendermaßen: „Dise baucken alle synd wie sye wellen / die machen vil onruowe ... / und ich glaub und halt es für war der teufel hab die erdacht und gemacht dann gantz kein holtseligkeit / noch guots daran ist / sunder ein vertempfung / unnd ein nydertruckung aller süssen melodeyen ... Darumb ich wol geachten kan / das das Tympanum [Hieronymi] vil eyn ander ding muß gewesen sein / das man zuo dem dienst gottes gebraucht hatt / dann yetz unser baucken gemacht werden / und das wir on billich den namen dem tüfelischen instrument zuo geben / das doch nit wirdig ist zuo der Musica zuo brauchen ...“⁴²

⁴² A. a. O., D.

Beide, Pfeifen und Trommeln, sind also Teufelsinstrumente. So ist es nur folgerichtig, daß der Tod auf den bildlich überlieferten Totentänzen häufig mit dem Instrumentarium begegnet, das nach dem Gesagten als besonders typisch für ihn angesehen werden darf – mit dem Ensemble Einhandflöte / Kleintrommel. Denn dies verschmilzt beide Teufelsinstrumente zur Einheit (vgl. Abb. 22).⁴³ Ein schöner, erst kürzlich publizierter Beleg findet sich in der Darstellung von Totentanz und Weltgericht auf einer Holztafel in Bar-sur-Loup.⁴⁴ Das Bild zeigt im Vordergrund den Knochenmann, der mit Pfeil und Bogen auf Paare zielt, die eine „folla dansa“ – so der Begleittext – tanzen. Die Tanzmusik besorgt ein auf Einhandflöte und Kleintrommel musizierender Spielmann. Tänzer wie Spielmann sind Tod und Hölle geweiht, was durch ein winziges schwarzes Teufelchen auf den jeweiligen Köpfen angedeutet ist. Im Hintergrund schwebt Christus in einer Wolke, während ein Engel mit der Seelenwaage gerade dabei ist, einen Sünder zu wiegen. Wissend reckt ein Teufel bereits die Zunge nach der Waagschale, um die arme Seele in den Höllenschlingen zu befördern (vgl. Abb. 23). – Ein weiterer Beleg ist mit einem Holzschnitt gegeben, auf dem der Teufel mit den sieben Todsünden dargestellt und mit folgender Überschrift versehen ist (vgl. Abb. 24):⁴⁵

Ich pauck vnd pfeyff euch allen her ein
Hintten in dye helle meyn.

Hinsichtlich des Tanzmotives zeigt Hammerstein im einzelnen, daß die „Totentanzchoreographie ... im großen und ganzen die allgemeine Tanzentwicklung“⁴⁶ mitmacht. Konkret läßt sich an den Bildern die Basse danse- und die Pavanen-Choreographie ablesen oder zumindest vermuten.

Wichtig scheint daneben noch ein weiteres Element zu sein. In der ältesten Textfassung wird der Tod zweimal als „schwarz“ gekennzeichnet: Dem König trägt der Tod des „schwarzen Bruders Tanz“ an, und das Kind weint: „O we liebe mueter mein, ein schwarzer man zeucht mich dahin.“⁴⁷ Im Großbasler Totentanz von der Predigerkirche ist vom „schwarzen Tod“ als Gefährten die Rede. Unter Einbezug der häufig grotesken Körperverrenkungen, mit denen der Tod dargestellt wird, ergeben sich mit Flöte/Trommel, mit der Schwärzung und der Körperverrückung drei Elemente, die bereits im Moriskentanz begegnet sind. Diese Verbindung war den Zeitgenossen offenbar bewußt: Im Berner Totentanz sagt der Tod zum Bürger: „Dein haus und hoff must du verlon / und ein maristgen täntzlin don.“⁴⁸ Der Moriskentanz erwies sich als zeitgenössische Adaptation archaischer Fruchtbarkeitsinhalte. Gilt Ähnliches für den Totentanz?

⁴³ Vgl. auch die Abb. bei Hammerstein, a. a. O., 65, 66, 70, 93, 94, 133, 136, 150, 187, 222, 302, 309.

⁴⁴ Vgl. Jean Maillard, „Danse et jugement dernier au Bar-sur-Loup“, *RBM* 34/35 (1980–1981) 72–80.

⁴⁵ Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, a. a. O., 160.

⁴⁶ A. a. O., 76.

⁴⁷ A. a. O., 38.

⁴⁸ Hammerstein, a. a. O., 46.



Omnes peccatores huius gratia recordata
 Que in monnes tancost nō hī fallā doutāla
 Bous ballas souuē e tue nas folla danla
 Bfales autres mals ābe grant segurāla
 Bū w' cōgāt formēt de mortala greuāla
 B nō doutas en re de fan grāt rebellāla
 All grāt rep' resū' cū que soultē māstāla
 L'ingamēt asprēt la vōstra melhūāla
 Si w' moumas ēbu lēs mūr' rep'māla
 Senla doute alcū hūmas malahūāla
 pēlas hī ten lōuē nō fallas d' monnāla
 De w' leuā ben prest de tāt grāda pelāla
 Quai si dūis eū d' rās la tremblā de māla
 Que fan dieu apier la mōn' lēmāla
 De mōrma doulēt quat seza en balā a
 Memāllā sena si nō lēmbias tremblāla
 B' g' rōsīe p' uōe em e mās en nū p' uōla

Huius grāda p' uōu quat calcū iōnt lauāla
 la fin e vōstra mort de mals labourēula
 Siella dūis tena en lōntā de p' lōutāula
 Dous tōlōmā de tūnt en grāt de lēp' rāla
 B' p' ueris dous ballāmas en la tremblā dāla
 La qual capella ben p' p' r' tual cremāla
 Bū falēt plōus e cōtīs e grāda blāstēmāla
 De dieu e mās de w' lēs mās hūm' c' r' tāla
 Hūis tāt que dū' lēs e hūmā la m' p' l' aūla
 hūm' tāt quat p' r' tūh e tāt grāt t' r' uōcāla
 Quai l' dū' m' t' r' a' c' s' u' m' a' t' e' u' t' a' l' d' a' u' l' s'
 Dō en rep' t' n' e' s' m' a' s' t' a' u' t' l' s' p' r' o' u' f' i' c' i' t' a' l' a'
 p' r' e' g' n' a' m' e' l' e' m' b' o' d' u' i' i' d' o' m' e' t' a' l' p' m' i' l' l' a' n' l' a'
 Que ap' u' l' t' e' s' l' o' b' r' e' que dū' a' l' s' m' ā' c' a' n' l' a'
 p' u' e' i' t' o' u' l' t' e' r' s' l' a' u' l' e' s' d' i' e' u' a' i' r' g' r' a' t' a' l' e' m' i' g'
 Dōt lo p' r' i' c' e' de f' e' r' n' hūa' grāt dū' l' e' m' l' a'
 Amen

Abb. 23: Totentanz und Weltgericht von Bar-sur-Loup (Spätes 15. Jahrhundert; nach Jean Maillard, „Danse & jugement dernier au Bar-sur-Loup“, *RBM* 34–35 [1980/81]76)

III. ZUR BEDEUTUNGSGESCHICHTE VON FLÖTE UND TROMMEL

Der Frage, ob der Totentanz eine zeitgemäße Anpassung an archaische Inhalte ist, soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Hinsichtlich der Instrumentenkombination Flöte/Trommel möchte ich jedoch abschließend einige Zusammenhänge aufzeigen, die in diese Richtung deuten.

Zu diesem Zweck sei das vorgestellte Material nochmals zusammengefaßt: Querflöte und Trommel sind in der Renaissance die typischen Instrumente des Krieges, von Landsknechten für Landsknechte gespielt. Daneben erscheinen sie als Instrumente der Stadtpfeifer und begleiten hier u. a. den Schwerttanz. — Einhandflöte und Kleintrommel sind im Mittelalter Instrumente der Außenseiter, der Spielleute und Gaukler, der Narren und Monstren; sie finden sich im geistigen Umkreis von Teufel und Hölle. In der Renaissance begegnet die Kombination bei Hochzeiten, beim Werbetanz Gagliarde, beim Männertanz Moresca und schließlich beim Totentanz.

Verlassen wir die Ebene des unmittelbar Dargestellten und fragen nach seiner Bedeutung, so zeichnet sich ab, daß Flöte und Trommel bei Anlässen erklingen, die in unterschiedlicher Form die Polaritäten von Leben und Tod, Licht und Dunkel, Männlich und Weiblich ausdrücken: den genannten Anlässen — Schwerttanz, Moresca, Totentanz — lassen sich unter diesem Blickwinkel noch weitere Erscheinungsformen anfügen: Der Krieg zentriert das elementare Thema von Leben und Tod; die mittelalterlichen Gaukler, Narren und Monstren stehen für den uralten Kampf der Mächte des Lichts gegen die der Finsternis; und Gagliarde und Moresca rücken die Auseinandersetzung Männlich/Weiblich in den Mittelpunkt.

Hier kann man sich fragen: Warum wird zu all diesen Anlässen vorzugsweise Flöte und Trommel gespielt? Ist dies Zufall, oder steckt mehr dahinter? Eine Antwort, die in die zweite Richtung deutet, liegt bereits vor: Im Mittelalter galten Flöte und Trommel als besonders „teuflich“. Hier freilich kann man wiederum nach dem „Warum“ fragen. Was ist es, das die Flöte einerseits und die Trommel andererseits zum Teufelsinstrument disponiert?

Wiederum ist es Curt Sachs, der in der zunehmend schwerer zu greifenden Materie einen Weg weist. In seinem Buch *Geist und Werden der Musikinstrumente* führt er aus, daß in den sogenannten primitiven Kulturen der Mensch in die Natur hineinhorcht, um aus ihr etwas über sein eigenes Wesen und seine Bestimmung zu erfahren. Der Schall tönt ihm hierbei entgegen als eine zwar nicht greifbare, aber doch sehr bestimmte Antwort auf die entscheidenden Lebensfragen, nämlich „Nahrung, Heilung, Verjüngung, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Vererbung und Wiederkehr.“⁴⁹ Das Musikinstrument, das er sich baut, dient entsprechend nicht dem Ausdruck von Kunst im engeren Sinne; vielmehr ist es ein starkes, mächtiges Kultgerät, Vermittler zwischen wahrnehmbarer und geistiger Welt und als solcher mit magischen Kräften versehen.

⁴⁹ Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1928, Nachdruck Hilversum 1965, 2.



Abb. 24: Der Teufel und die sieben Todsünden (Ausschnitt; um 1470). (Wien, Albertina. Nach: *Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV. Jahrhunderts*, Strassburg 1913, Abb. 52)

In dieser Vorstellungswelt erscheint die Flöte als ein Instrument, dessen Erklängen stets mit Tod und Wiedergeburt in Verbindung steht. So gilt für den Stamm der Banaro in Neu-Guinea folgender Ritus: Ist ein Banaro gestorben, so wird seine Asche für zwei Monate in der Geisterhalle vor die Flöten gestellt; am Tage des Begräbnisses blasen Männer eben jene Flöten und zur selben Zeit schläft die Witwe des Verstorbenen mit einem in bestimmter Weise verwandten Mann. Auf diese Weise möchte man die Wiederkehr des Verstorbenen gewährleisten.⁵⁰ – Im alten Mexiko bliesen die Sklaven, die ihrem Herrn in den Tod folgen mußten, auf ihrem Opfergang die Flöte; und sowohl in Ägypten wie in Peru war es üblich, den Toten Flöten als Opfergaben ins Grab zu legen.⁵¹ Wie es zu dieser Ritualisierung kam, ist offensichtlich: Die lange, schmale Flöte ist von der Form her dem Phallus – dem Ursymbol des Lebens – nahe verwandt.

Die Pauke andererseits erscheint in den Riten der Naturreligionen als Symbol der Fruchtbarkeit. Dahinter steckt das Wissen um die früheste den Augen und dem Tastsinn zugängliche Trommel – den Mutterbauch. Und der wiederum verweist auf ein anderes großes Rundes, auf die Erde, die „Mutter Erde“, wie man ja auch sagt.

⁵⁰ A. a. O., 20.

⁵¹ A. a. O., 22.

So ist es nicht verwunderlich, daß in vielen Volksbräuchen die Trommel den Themenkreis von Mutterbauch, Schwangerschaft und Geborgenheit symbolisiert. Bereits diese gleichsam weibliche Identität erweist sie als Gegenpol zur Flöte, die für den männlichen Bereich von Phallus, Zeugung und Aktivität stand. Bei den afrikanischen Lango z.B. heißt die größte der vorhandenen Trommeln „Mutter“. Bei den indischen Chamar muß bei Hochzeiten die Mutter des Bräutigams der Trommel ein Opfer darbringen. Danach vollzieht sich unter Vorangehen eines trommelschlagenden Mannes ein Umzug der Frauen und die Anbetung der Mutter Erde durch die Ältesten.⁵² – Nun trägt die große Mutter Erde zwar ihre Früchte aus und gibt sie bereitwillig her; aber mit unausweichlicher Konsequenz nimmt sie sie auch wieder zu sich. Sie erlaubt zwar Blühen und Reifen, aber sie sorgt auch für Welken und Sterben; sie waltet über den Kreislauf von Leben und Tod. So kommt es, daß die Trommel nicht nur Fruchtbarkeit, sondern vor allem den Tod symbolisiert.

Auf archaischer, unmittelbar körperhafter Ebene steht also die Flöte für Männlichkeit und Leben, die Trommel für Weiblichkeit und Tod – ein Zusammenhang, der unmittelbar greifbar wird im Tshikona, einem Tanz der afrikanischen Venda. Dieser Tanz, der die Gesamtheit des Venda-Volkes symbolisiert und den alle mittanzen, wird von mindestens 20 Männern ausgeführt, die unterschiedlich gestimmte Flöten blasen, sowie von mindestens vier trommelschlagenden Frauen.⁵³

Es wäre faszinierend, den kulturbedingten Veränderungen und Entwicklungen nachzuspüren, die diese Ursymbolisierungen im Laufe der Geschichte erfuhren – was hier nicht möglich ist. Immerhin kristallisiert sich nun wenigstens *eine* dieser Anpassungen archaischer Inhalte an den herrschenden Zeitgeist mit aller Deutlichkeit heraus: Im Mittelalter, in dem ja die Tendenz bestand, Sexualität und Körperlichkeit als *lascivia* zu verteufeln, galten Flöte und Trommel als Teufelswerkzeug, was vor dem aufgezeigten Hintergrund nur folgerichtig ist.

Im Bewußtsein der Renaissance bleibt davon anscheinend nicht viel mehr als der Geruch der „Billigkeit“ – des Ensembles derer, die sich nichts Besseres leisten können.⁵⁴ Aber die präzise, wenn auch kommentarlose Zuordnung von Flöte und Trommel zu gerade den Anlässen, die mehr oder weniger deutlich jene zeitlosen Inhalte in zeitgenössischer Adaptation ausdrücken, zeigt, daß auf einer tiefen, unausgesprochenen Ebene noch ein Wissen um die alten Zusammenhänge vorhanden ist.

⁵² A. a. O., 54.

⁵³ Vgl. John Blacking, *Process and product in human society*, Johannesburg 1969, 17. Wiederum gilt mein Dank Herrn Willem de Waal, der mich auf diese Veröffentlichung hinwies.

⁵⁴ Etwas von der alten Symbolik – freilich ins Triviale gewandt – bleibt gleichwohl. In den *Canti dei lanzi*, den Liedern deutscher Landsknechte in italienischen Diensten, kann man von Pfeifern und Trommlern lesen, die schöne Damen dazu einladen, diese Musik zu erlernen und sich zu diesem Behufe im Haus mit dem Zeichen von Stab und Loch einzufinden ... Vgl. Timothy McGee und Sylvia Mittler, „Information on instruments in Florentine carnival songs“, *Early Music* 10 (1982) 457 f.

Ein spätes Zeugnis für das Fortleben der Instrumentensymbolik ist mit dem „Marsch für Flöte und Pauke“ aus der *Zauberflöte* gegeben, der ja den „Gang durch Feuer und Wasser“, d. h. den Gang durch den Tod zu neuem Leben, begleitet; vgl. hierzu Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Zur tiefenpsychologischen Bedeutung von Flöte und Pauke*, Liz.-Arbeit Zürich 1980, maschr.