

Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz

VON STEPHAN COSACCHI, KUSEL (PFALZ)

Die mittelalterlichen Totentänze, also die Bilderreihen der Handschriftenkompilationen sowie auch die Fresken der Kirchen und Friedhöfe, die nach 1350 und vor 1538, dem Erscheinungsjahr der ersten Lyoner Ausgabe des Totentanzwerkes von Hans Holbein d. J., entstanden, zeigen eine merkwürdige Übereinstimmung nicht nur in der Absicht, den verschiedenen Ständevertretern vom Papst und Kaiser bis zum Bettler und Kind je ein tanzendes Hautskelett gegenüberzustellen, sondern sie sind auch in der Art der Verwendung von Musikinstrumenten einander ähnlich, da sie diese als Embleme der Toten- und Todesgestalt und als ein besonderes Kennzeichen des unter Tanz und Musik ins Verderben gelockten Lebenden auffassen. Die Bedeutung dieses auch musikgeschichtlich nicht uninteressanten Zuges wird dadurch noch unterstrichen, daß seine Quellen schon in der Vortotentanzzeit, also vor 1350, einigermaßen aufgedeckt werden können und daß seine späteren Ausläufer auch im neuzeitlichen Totentanz und in seinen kunst- und literaturgeschichtlichen Varianten nicht fehlen.

Wenn nun hier im engen Rahmen einer Studie über das Vorkommen der Musikinstrumente im Totentanz in gedrängter Form das Wichtigste gesagt werden soll, so kann dies selbstverständlich nicht ohne einen Hinweis auf die schon veröffentlichten drei Bände meines Werkes über „Die Geschichte der Totentänze“ geschehen, in denen ich die Resultate einer zwanzigjährigen Forschungsarbeit in Bildern und Texten zusammengetragen habe, und auf die ich mit dem Zeichen GTT Bd. I, II, Einl. und III Bezug nehmen möchte¹.

Die brennendsten Probleme der Geschichte der Totentänze beschäftigen schon seit etwa zwei Jahrhunderten die Kunst- und Literaturforscher. Wie die Leichen- und Skelettgestalt des Todes sowie die dreifache Gysant-Typ-Form der Totendarstellungen entstand, wie sich die Everymangestalt auf dem „Lebensrad“ entwickelte, wie sich Tanz und Musik mit den verschiedensten Vergänglichkeitsdarstellungen in Kunst und Literatur verbinden konnten, warum gewisse legendarische Elemente vorzugsweise den „mittelalterlichen Totentanz“ charakterisieren, was ihm vorausging und was aus ihm nach Holbeins d. J. Totentanz später wurde: dies alles wuchs, besonders nach den sehr wertvollen Forschungsergebnissen seit dem ersten Weltkrieg, zu

¹ Stephan Kozáky: Geschichte der Totentänze. Erste Lieferung: Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems; veröffentl. vom Ungarischen Historischen Museum Budapest i. J. 1936 als erster Band in der Reihe „Bibliotheca Humanitatis Historica“; 342 Quartseiten mit 8 Tafeln und zwei Karten als Beilagen. Auf diese erste Lieferung, in welcher die Vorgeschichte der Totentanzmotive bis etwa 1350 dargestellt wird, bezieht sich das Zeichen GTT Bd. I. — Vom zweiten Band meines deutschsprachigen Totentanzwerkes, — mit dem Zeichen GTT Bd. II Einl. vermerkt, — ist leider nur der einleitende Teil erschienen als 5. Stück der Reihe Bibl. Human. Hist., u. zw. unter dem Titel „Geschichte der Totentänze, Zweite Lieferung, Danse Macabre. Einleitung: Die Todesdidaktik der Vortotentanzzeit. Budapest 1944, hg. vom Ungar. Histor. Museum; 203 Quartseiten mit einem Anhang über die daselbst veröffentlichten 17 Bildertafeln. Weitere drei Bände dieser zweiten Lieferung blieben infolge des zweiten Weltkrieges unveröffentlicht, sind aber in der Form eines druckfertigen Manuskripts in meinem Besitze. — Der dritte Band meiner „Geschichte der Totentänze“, also GTT Bd. III, ist als 7. Stück der Reihe Bibl. Human. Hist., im Umfange von 269 Seiten in 4^o mit einem Bilderschmuck von 87 Tafeln unter dem Titel „Geschichte der Totentänze. Dritte Lieferung: Der Totentanz von heute“ vollständig erschienen: Budapest 1941, hg. vom Ungar. Histor. Museum.

einem ungeheuren Komplex von Fragen und Lösungsversuchen, wobei es zur wichtigsten Aufgabe des Totentanzforschers wurde, durch eingehende Analyse erstmals eine halbwegs mögliche Ordnung in das zeitliche Nacheinander der Erscheinungsformen zu bringen. So hat sich im Laufe der Forschungsarbeit herausgestellt, daß sich die Everymantodesgestalt mit der Gestalt Everymans gleichzeitig am „Lebensrad“ entwickelte, daß sich durch die Vermittlung der Apokryphliteratur, der deutschen Mystik und der Volksbräuche klassisches, christliches und germanisches Erbgut mit orientalischen Motiven vermengten und daß es eine wichtige legendarische Vorstufe der Totentanzform gegeben hat, die sog. „Gesamtlegende“, auf welche dann die drei Haupterscheinungsformen des Totentanzes, der Todes-Tanz², der Toten-Tanz³ und der deutsche Todten-Tanz⁴ zurückgingen. Denn es wird heute als eine Selbstverständlichkeit betrachtet, daß der Todes-Tanz, in dem ausschließlich die Everymantodesgestalt als Akteur auftritt, eine andere Entstehungsgeschichte hat als der Toten-Tanz, dessen Quelle in einer Totenlegendenform der „Gesamtlegende“ der Vortotentanzzeit zu suchen ist, während die deutsche Mischform, der Todten-Tanz, in dem die Leichen- oder Skelettgestalt bald den Tod, bald die Toten der sog. „Basler Totenlegende“ bedeutet, auf textliche Vorbilder verschiedener Blockbücher zurückweist.

Der grundsätzliche Unterschied, welcher sich aus der verschiedenartigen Entstehungsform dieser drei Totentanzarten ergab, beeinflusst auch die Gesichtspunkte, welche uns bei der Betrachtung der in den Totentänzen verwendeten Musikinstrumente maßgeblich werden sollen. Nicht immer sind die in den Totentänzen vorkommenden Musikinstrumente nur charakteristische Embleme, die den einzelnen Ständen beigelegt werden, weil sie einfach zu ihrer „Ausrüstung“ gehören (wie z. B. beim Pfeifer der Dudelsack, beim Junker die Laute und beim Bettler das Hackbrett usw.). Im ursprünglichen Sinne hat ein Musikinstrument in den Händen des Todes symbolisch-weltanschaulichen Hintergrund, während die Totengestalt ihr Instrument aus der Basler Totenlegende durch die Vermittlung des „Makabertanzes“ geerbt hat.

Daß die Musik im weltanschaulichen System des Mittelalters infolge einer teils orientalischen, teils griechisch-römisch-klassischen Überlieferung eine besonders vornehme Stellung eingenommen hat, ist eine viel zu bekannte Tatsache, als daß man darüber in diesem Rahmen weiter sprechen müßte⁵. Doch sind gewisse grundlegende Tatsachen auch hier zu erwähnen, deren Bedeutung erst seit neuestem mit der Geschichte des Totentanzes in Verbindung gebracht wurde. Es herrscht im Laufe des ganzen Mittelalters, besonders aber im byzantinischen Raum, eine Tradition, welche schon bei den Alpythagoräern einsetzt und die Zahlenmystik zum Grundsatz der Musikbetrachtung erhebt, und zwar von Aristoteles, Stobaios, Philolaos und Ptolemaios angefangen bis zu Strabo, Quintilianus und Seneca. Nach dieser traditionellen Auffassung wird im Mikro- und Makrokosmos gleichsam die musikalische Harmonie zur Quelle des Lebens gemacht. Man glaubt nicht nur an die mystisch-magische Heilkraft der Musiktöne, sondern man ist sogar überzeugt, daß

² Der spanische Todes-Tanz-Text „Danca general de la Muerte“ gegen Ende des XIV Jahrhunderts.

³ La Chaise-Dieu in der II. H. des XIV. Jahrhunderts und Paris ca. 1410.

⁴ In Groß-Basel ca. 1440.

⁵ Vgl. Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905, besonders S. 19 ff., 35 ff., 43 ff., 52 ff., 68–128, 132 ff.

die Zahlenverhältnisse der Intervalle mit den Zahlenverhältnissen der Planeten und der weltbewegenden Urkräfte der Natur identisch sind. Ja, man geht so weit, daß man aus den musikalischen Zahlenverhältnissen die Zukunft errechnen zu können meint. Es ist herrlich, wie diese magisch-mystische Deutung der Zahlenverhältnisse der Intervalle von der Nonne Hrosvitha in ihrem Drama „*Paphnutius*“ in einem Gespräch des Eremiten mit seinen Schülern dargestellt wird⁶, wie ja auch schon M. Tullius Cicero in den Kapiteln 9,9 — 26,29 des VI. Buches in seinem Werke „*De re publica*“ unter dem Titel „*Somnium Scipionis*“ (Kap. V) u. a. über den kugelförmigen Erdball und seine zwei Eispole sowie über die Auswirkungen der „Sphärenmusik“ spricht⁷.

Aus musikweltanschaulichen Gründen besteht zwischen dem Orient und dem Abendland ein grundsätzlicher Unterschied. Die abendländischen Kirchenväter vergleichen das Weltall und den menschlichen Körper mit der siebensaitigen Lyra und mit dem zehnsaitigen Psalterium, während Athanasius für das griechische Frühmittelalter einen völlig anders gearteten Weg zeigt. Er geht von der harmonisch gestimmten Aulosflöte aus, die eine einheitliche Konsonanz hervorbringt⁸. Durch die Vermittlung der „*Hochzeit der Philologie*“ von Marcius Capella befaßt sich auch unser Notker Labeo mit den musikalischen Zahlenverhältnissen (besonders in der Zahlenreihe 4—6—8—12 zum Ausdruck gebracht) und mit der „*Ogdoas*“, diesem klassischen Symbol der Gottheit⁹ nach ihm, so daß über das Bild der kosmischen Gewalten in der Gestalt einer „neunsaitigen Lyra“ eine westliche Tradition entsteht, die bis zur „*Occulta philosophia*“ des Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim (1533) lebendig erhalten wird. Hinter den lyrenartigen Zupfinstrumenten und den aulosähnlichen Pfeifen der Totentänze scheint aber trotzdem eine eigenartige Mischung westlicher und östlicher Auffassung zu stecken¹⁰.

Mit einer esoterischen Form der klassischen Tradition dieser merkwürdigen Zahlenspielerei steht Lucius Apuleius Madaurensis (geb. 125 n. Chr.) in Verbindung, der sich in seiner Apologie gegen die Angriffe seiner Feinde verteidigt, die ihn als einen gefährlichen Magier und Zauberer angezeigt haben, weil er angeblich eine Merkurstatue in Skelettform bei sich verborgen hatte¹¹. Es war eines der interessantesten Kapitel meiner Totentanzforschungen, auf den wahren Sinn jenes rhombusartigen „*Zauberorganiolus*“ der „*Sphaera Apulei Platonici*“ zu kommen, der sich in dem „*Missal of Bishop Leofric*“, einer merkwürdigen Handschrift des XI. Jahrhunderts in Oxford¹², und auch in einem lateinischen Psalterium des Brit. Mus. in London¹³ befindet. Im ersten Falle ist es die Satyrgestalt des Teufels-Todes, im zweiten Falle die beflügelte Todesfurie, die ein rhombusartiges Diagramm

⁶ GTT Bd. II. Einl. S. 75 ff.

⁷ Vgl. GTT Bd. I. S. 245 ff.

⁸ Vgl. Abert, a. a. O. S. 79 ff.

⁹ Vgl. GTT Bd. I. S. 182; GTT Bd. II. Einl. S. 67b und weiter S. 72 ff.; siehe u. a. auch Paul Th. Hoffmann: Der mittelalterliche Mensch usw. Gotha 1922, S. 216 ff., 248—249, 277—280; vgl. Paul Piper: Schriften Notkers und seiner Schule, Bd. I. S. 839, 3—9; 741, 19—23.

¹⁰ Vgl. GTT Bd. I. S. 182 b ff.; vgl. die Kap. 24, 25 und 26 der *Occulta Philosophia*: De musicali harmonia eiusque uiribus ac potentia, De sono atque concentu, et unde illis mirabilitas in operando, De conuenientia eorum cum coelestibus: et qui concentus quique soni singulis stellis respondent.

¹¹ Vgl. L. Apulei Mad. Apologia etc. Rec. J. Van der Vliet. Leipzig 1900 S. 79—81, cap. LXIII, LXIV; — s. GTT Bd. I. S. 135 ff., 137 ff.

¹² Bodley's Library. Arch. F. E. 4. f. fol. 50a, Anf. d. XI. Jhs. — GTT Bd. I. S. 338, Taf. IV. Fig. 3, vgl. daselbst S. 163 ff.

¹³ Mscr. Cotton Tib. Cod. VI. fol. 6v, saec. XI. vgl. GTT Bd. I. S. 164 und Taf. IV Fig. 4, S. 338; weiter GTT Bd. II. Einl. S. 56—57, Abb. 8—9.

mit geheimnisvollen „Zahlen des Todes“ in der Hand hält und damit der personifizierten „Vita“, die sich mit den „Zahlen des Lebens“ bewaffnet hat, entgegnetritt. Wie ich GTT Bd. I, S. 176 ff. dargestellt habe, wurde dieses zauberhafte Zahlensystem aus den Zahlenverhältnissen der ptolemäischen und platonischen Intervallenlehre gewonnen und diente nach dem erläuternden Originaltext der Oxforder Handschrift dazu, mit gewissen Zahlen und Daten der fragenden Person kombiniert, die Zukunft, vorzugsweise den Zeitpunkt der Sterbestunde, vorauszusagen. Eines solchen Zauberorakels bedient sich schon bei Martianus Capella die „Philologie“, um ihre Zukunft zu erfahren¹⁴, und ein solches Zauberdiagramm in den Händen der Gnostiker beschreibt auch Origenes in seiner Schrift „*Contra Celsum*“ Kap. VI, 25, wo es sich nicht nur um ein Kreissystem, sondern ausdrücklich um eine rhombusartige Figur¹⁵ handelt, die dort den musikalischen Kosmos und den überirdischen Seelenweg bedeutet. Alle diese Zahlenspielerien gehen eigentlich auf das Kreis- und Zahlensystem Platons zurück, welches dieser in seiner „*Politeia*“, Buch 8, Kap. 3, erörtert¹⁶.

Auf dem Wege von der hier nur skizzenhaft entworfenen musikalischen Weltanschauung des Altertums und Mittelalters bis zum Totentanz steht als wichtigster Meilenstein das berühmte Kreuzbild des Evangeliars der Nonnenäbtissin Uta von Niedermünster in einem Kodex des Klosters St. Emmeram aus der Mitte des XI. Jahrhunderts¹⁷. Da die ausgebreiteten sechs Flächen des „symphonischen Würfels“, des „*cubus symphonicus*“, das Bild des Kreuzes ergeben, hat der geniale Illustrator dieses Evangeliars — auch im Sinne des beigefügten lateinischen Begleittextes ohne Zweifel inschriftlich beweisbar — unter den zwei Armen des Kreuzes in vier Monogrammen die Zahlen IV, VI, VIII und XII als die Verhältniszahlen der Oktave (4 : 8 und 6 : 12), der Quinte (4 : 6 und 8 : 12) und der Quarte (6 : 8) symbolisch angebracht, und zwar so, daß (vom Beschauer aus) links vom Längsbalken des Kreuzes, also auf der rechten Seite des Gekreuzigten, die Zahl IV mit dem rhombusartig gezeichneten Monogramm des Todes (*MORS*), weiter die Zahl VI mit dem kreuzförmigen Monogramm der Welt (*MUNDUS*) erscheint, während auf der anderen Seite des Kreuzes (d. h. rechts vom Beschauer aus und links vom Gekreuzigten) die Zahl VIII vom viereckigen Monogramm des Hades (*INFERNUS*) und die Zahl XII vom spulenartig gezeichneten Monogramm des „*UNIVERSUM*“ näher erläutert wird. Dieses letztere Monogramm wurde aus den Anfangsbuchstaben der griechischen Namen sämtlicher Töne des mittelalterlichen Tonbereichs (Nete, Paranete, Triten hyperbolaion usw. usw.) in der Formel „*PLIN(M)TES-PILON*“ zusammengefügt. Die Zahlen 4, 6, 8 und 12 sind freilich nicht nur die Verhältniszahlen der „konsonanten“ Intervalle, sondern sie bedeuten gleichzeitig auch die vier Diagonalen, sechs Flächen, acht Ecken und zwölf Kanten des „*cubus symphonicus*“, und in diesen vier musikalisch-symbolischen Zahlen des „symphonischen Würfels“ besiegt nach der esoterischen Weltanschauung des Hand-

¹⁴ Vgl. Paul Th. Hoffmann, a. a. O. S. 225 ff.; GTT Bd. II. Einl. S. 72b.

¹⁵ Kap. VI 38; — vgl. GTT Bd. I. S. 197 und 199.

¹⁶ Vgl. GTT Bd. I, S. 187–189.

¹⁷ München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 13601. Cim. 54. fol. 3b; vgl. G. Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901. Hiersemann. S. 88 ff. — s. weiter GTT Bd. I. S. 169 ff. und Taf. V. Fig. 3; außerdem GTT Bd. II. Einl. S. 94 ff., besonders Abb. 15 S. 85 und Abb. 27 S. 95.

schriftenmalers Christus „sterbend“ den „Tod“. Denn — und das ist von entscheidender Bedeutung! — rechts vom Gekreuzigten (vom Beschauer aus freilich links vom Längsbalken des Kreuzes) triumphiert die mit einem mystisch deutbaren Monogramm gekennzeichnete „VITA“, während auf der linken Seite des Gekreuzigten (also vom Beschauer aus rechts) und unter den Monogrammen „*INFERNUS*“ und „*PLIN-~~TES~~-PILON*“, diesen beiden Aggregaten der Zahlen VI und XII, der vom Heiland am Kreuze besiegte Leichnamstod steht, dessen Lanze, gebrochen, sich gegen sein eigenes Haupt wendet, und aus dessen Munde die höllischen Flammen lodernd emporschießen. Mag sein, daß man mir auf Grund meiner Erklärungen in GTT Bd. I, S. 169 ff. und GTT Bd. II, Einl. S. 94 ff. übereilte und allzu weitgehende Folgerungen vorwerfen dürfte, doch glaube ich, daß ich mit beiden Erklärungen, die ich zu verschiedenen Zeiten in zwei verschiedenen Bänden meines Totentanzwerkes gegeben habe, wenigstens so viel zeigen konnte, daß man die vom Maler im Bilde eingetragenen Texte zur Erläuterung des Bildes ohne Zweifel herbeiziehen kann, daß man weiter schon im XI. Jahrhundert auf Grund der mittelalterlichen Intervallenlehre zumindest theoretisch auch auf die Gesetze der Obertonreihe aufmerksam wurde und durch einen merkwürdigen Zufall die Dreiklänge der Dur- und der Moll-Säule entdeckte, ohne sich dessen bewußt zu sein, daß es sich hier um harmonische Gebilde einer polyphonen Musikkunst der Zukunft handelt. Es soll ja eigentlich schon hier jene mystische „*Harmonia*“ mit ihren beiden Seiten, der „*allegrezza*“ und der „*tristezza*“ angedeutet werden, die später Zarlino in seinen „*Istituzioni harmoniche*“ (1558) für den Zusammenklang und für die lineare Struktur so entscheidend betont und wobei an Instrumente wie auch an die „fundamentale“ Rolle des Gesangs gleichsam gedacht wurde¹⁸. Besonders die Lösung des Rätsels, welches uns durch das Monogramm der Zahl XII („*PLIN-~~TES~~-PILON*“) aufgeben wird, das im Evangeliar der Uta — in Spulenform gezeichnet — das „*UNIVERSUM*“, das klassische Urbild des Weltalls, bedeutet, führte mich zu einem entscheidenden Schritt in meiner Forschung nach dem musikalischen Sinn des Totentanzes¹⁹, vornehmlich in bezug auf die Quellen, die uns die altchristliche Apokryphliteratur aufbewahrt hat. Aber darauf soll noch weiter unten hingewiesen werden.

Hier möchte ich nur noch auf Einzelfälle aufmerksam machen, in denen ein Musikinstrument symbolische Bedeutung und eine allegorische Beziehung zu den im Totentanz vorkommenden Geschehnissen hat. Auf dem Kreuzbild des Evangeliiars der Uta, welches auch als Triumphbild des Gekreuzigten und der „VITA“ aufgefaßt werden könnte, ist der Zusammenhang mit der Musik nur theoretisch, durch die symbolische Deutbarkeit der Zahlenverhältnisse der Intervalle, begrifflich gemacht worden. Wenn aber auf anderen „Triumphbildern“ der Triumph des Todes, des Teufels, besonders aber der Sieg des Auferstandenen mit einem musikalischen Element zum Ausdruck gebracht werden soll, so geschieht dies selbstverständlich am leichtesten durch Zupf- oder Streichinstrumente, deren Saiten ja meistens in Quartan, Quinten und Oktaven gestimmt werden und bei denen dann auch die

¹⁸ Vgl. Jos. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Bärenreiter-Verlag Kassel 1931, S. 29/30.
¹⁹ Vgl. die Darstellung der Jenseitsvision des Soldaten Er in den Kapiteln 13–16 des X. Buches der *Politeia* von Platon, wo sich das Weltall ebenfalls in der Gestalt einer gigantischen Spule dreht; s. GTT Bd. I, S. 243 ff.

Saitenzahl symbolischen Sinn haben kann²⁰. Auf dem doppelten Triumphbild des Grabes Erzbischof Friedrichs von Braunschweig im Halberstädter St. Stephansdom hat der Meister Johann Schenk 1558 rechts den Triumph des Todes über Adam und Eva nach dem Sündenfall und links den Triumph des auferstandenen Heilands über den Tod und den Teufel und über den Abaddon, den Satan, den Herrn der Unterwelt, in Stein gehauen. Rechts von der Gestalt des Erzbischofs wurden die Ureltern von der versuchenden Satanschlange am Paradiesbaum (hier eine Säule) soben festgeschnürt. Daneben, in einer von zierlichen Säulen umrahmten Nische, schreitet, in ein Leinentuch gehüllt, die Skelettgestalt des Todes nach links, blickt aber nach rechts auf Adam und Eva zurück und scheint diese entführen zu wollen. Weiter rechts, ganz am äußersten Ende des Planums, steht ein Teufel und spielt auf seiner Laute zu diesem merkwürdigen „Todestanz“ des ersten Menschenpaares seine magischen Weisen auf²¹. Als eine Parallelszene auf der linken Seite (vom Beschauer aus) zeigt uns der Meister den Auferstandenen mit seiner Fahne, und zwar in der gleichen Nische, in welcher vorher der Tod seinen Triumph über Adam und Eva feierte, während das Todesskelett und die vorherige Teufelsgestalt an dieselbe Säule gekettet sind, welche auf der anderen Seite den Baum des Sündenfalls angedeutet hat. Das eine Ende der Kette, welche Tod und Teufel an die Säule bindet, hält der Heiland in der rechten Hand, an das andere Ende wurde aber ganz links der König des Hades, Beelzebub, gebunden²². Es ist dies eine Szene, die aus der Apokryphschrift „*Evangelium Nicodemi*“ stammt und eigentlich die Höllenfahrt Christi darstellt. Daß zum Triumph des Todes der Teufel musiziert, während den Triumph Christi der Gesang der Engel begleitet, hat eigentlich dieselbe Bedeutung wie das Zahlen- und Monogramm-System des Evangeliiars der Uta. Die Intervalle des Universums, des Mikro- und Makrokosmos, in denen erst der Tod, dann aber die durch Christus siegende „*Vita*“ triumphiert, werden durch die u. a. in Quarten, Quinten und Oktaven gestimmten Saiten der Laute, auf welcher der Teufel musiziert²³, geheimnisvoll angedeutet. Abgesehen davon, daß die magischen Kräfte der Lautenmusik im Zusammenhang mit der Orpheussage auch aus dem im Mittelalter weitverbreiteten Gedicht „*Theoduli Ecloga*“ des Mönches Gottschalk von Orbais (etwas nach 849) belegt sind und daß dieses Gedicht samt einem im XII. Jahrhundert verfaßten Kommentar von Bernhard Sylvester von Utrecht in der Handschrift saec. XIII. Cod. 512 (fol. 142b) der Berner Stadt- und Hochschul-

²⁰ Vgl. Curt Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente. Verl. Jul. Bard, Berlin 1913 über die Laute S. 239 mit der Stimmung aufwärts d, g, h, e', a'; oder gegen 1500 aufwärts A, d, g, h, e', a'; das Instrument ist durch stark zurückgebogenen Wirbelkopf gekennzeichnet; weiter vgl. die *Ausg. des „Tractatus de Mus.“* v. Hier. de Moravia 1935 in den *Freib. Studien z. Musikwissensch.* 2. Reihe, H. 2, S. LXXIII, S. 288 ff. H. D. Bruger: *Schule des Lautenspiels* 1. Teil, Heft 1, Wolfenbüttel 1938, Taf. III. Theorben und doppel- sowie einhörige Lauten, S. VII: Stimmung G, c, f, a, d' oder c', f, a, d'; S. XIII: franz. Stimmung: A, d, f, a, d', f'; XV.—XVI. Jh. A, d, g, h, e' a'.

²¹ Vgl. auch eine Theorbe mit S-förmigem Wirbelkopf; C. Sachs: a. a. O. S. 389; weiter siehe Curt Sachs: *Handbuch der Musikinstrumente*, Leipzig 1920, Mandola mit stark zurückgebogenem Wirbelkopf S. 212, Laute S. 214, Abb. 81, im Nürnberg. *Germ. Mus.*; S. 215, Abb. 84—85; Theorben und Erzlauten S. 219 und Lautengitarre S. 227, Abb. 93, Nürnberg. *Germ. Mus.*; Laute und Cister S. 346 in Curt Sachs: *The History of Musical Instruments*, New York 1940; weiter über Cister und Laute bei Tobias Norlind: *Musikinstrumentens Historia*, 1941, Taf. 103, 107 und 108; vgl. auch Hans Joachim Moser: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Hesses Handbücher der Musik, Bd. 2/3, Berlin 1936, S. 136.

²² Vgl. GTT Bd. I, S. 339, Taf. V, Fig. 5—6—7; daselbst S. 150/51.

²³ Vgl. R. P. Wülcker, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn 1872, S. 17; — GTT Bd. I, S. 139; vgl. z. B. die Stimmung der Mandola aufwärts C, G, c, g, oder C, G, c, g, c'; die Saiten der Quinterne: aufwärts C, F, c, f, c'; s. C. Sachs, *Real-Lex.* a. a. O. S. 252.

bibliothek mit einem *Vadomorigedicht* vereinigt wird²⁴, läßt sich mit Sicherheit feststellen, daß nicht nur die verschiedenen Apokryphschriften, sondern auch die Lieder der Mimen und Goliarden, sowie das schon erwähnte Werk des Marcianus Capella in dieser Hinsicht zu einer Tradition beigetragen haben, die ja u. a. auch der Dichter der lateinischen Ekloga gekannt und benützt hat²⁵. Interessant ist, daß der Handschriftenkompilator des erwähnten Berner Manuskripts die im *Vadomori* sprechenden sterbenden Ständevertreter für einen Reigen von Totengeistern hält, die, der magischen Kraft der Laute folgend, der Unterwelt entweichen. Ähnliche mystische Auffassung zeigen auch Walter Mapes²⁶ und der Zisterzienser Hélinant von Froimont, nicht nur in seinen lateinischen Werken, sondern besonders in seinem weltberühmten Todesgedicht „*Les Vers de la Mort*“²⁷, in dem er das Urbild der „Gesamtlegende“ erfindet und in dessen II. Strophe er für ein Ständelied Propaganda macht, das den Sterbenden magische Kraft gegen den Tod schenken soll. In dem noch unedierten Teil meiner GTT gelang es mir, unwiderlegbare Beweise zu liefern, daß dieser französische Dichter des XII. Jahrhunderts nicht nur der Schöpfer der Gesamtlegende in ihrer Todes- und Totenlegendenform, sondern auch der Dichter des ersten *Vadomorigedichtes* ist, dessen Text er bei den zu seiner Zeit noch üblichen Kirchhofstänzen gesungen wünscht²⁸. Damit hat er eigentlich eine Idee seines Vorgängers, des Benediktiners Bernhard von Morlay, fortgeführt, der in seinem „*Contemptus Mundi*“ um 1140 schon mit Nachdruck feststellt, daß die Stände „zum *Decachord*“ falsch singen, d. h. sündhaft leben. Auch dieser Bernhard von Morlay vereinigt schon in seinem Dichtwerk die Elemente der Todes- und Totensagen in allen ihren für den Todes- und Totentanz wichtigen Einzelheiten mit einer *vadomori*artigen Ständereihe²⁹. Auch hier also ein Saiteninstrument, das zum Symbol des sündhaften Lebens und zum Gegenstand des Teufels- und Todestriumphes wird, wie ja auch schon auf antiken Gemmen und Vasen die quer übereinander gelegten Flöten den „carpediem“-Rat Epikurs andeuten³⁰.

Nach diesen weltanschaulichen Grundlagen der Beziehung des Totentanzes zu den Musikinstrumenten und zur Musik überhaupt möchte ich eine zweite, nicht minder wichtige Quelle wenigstens oberflächlich berühren, um die allergrößten Zusammenhänge zu zeigen. Diese zweite Quelle gehört in den Bereich der Folklore und ist ein urmenschlicher Brauch, der auch im Mittelalter als Volksbrauch weiterlebte und seit dem XII. Jahrhundert zeitweise auch unter dem arabischen Namen „*tanz maqabiri*“ (nach dem ursprünglichen Sinn „Kirchhofsversammlung“) bekannt war³¹, wie ja auch das Wort „Tanz“ mit diesem seinem Namen gleichzeitig die Bedeutung der rhythmischen Bewegung erhielt. Bei allen primitiven Völkern

²⁴ Vgl. GTT Bd. II, S. 190 ff., besonders S. 203.

²⁵ Vgl. Paul Winterfeld: Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen, hrsg. v. H. Reich, München 1913, S. 485.

²⁶ Mitte des XII. Jahrhunderts; vgl. die Ausgabe seiner lateinischen Werke von Thomas Wright, London 1841; u. a. auch GTT Bd. II, Einl. S. 119 ff.

²⁷ Im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts, ca. 1194.

²⁸ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 154 ff. und besonders über das *Vadomori* von Hélinant S. 180.

²⁹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 125 ff., besonders S. 129b und 176b; vgl. noch Thomas Wright: The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the twelfth century, London 1872, S. 50–51, in der Reihe *Rerum Britannicarum Medii aevi Scriptores*, Bd. I, S. XIV–XVIII; S. 3–102.

³⁰ Vgl. GTT Bd. I, S. 123 ff.

³¹ Vgl. die Auslegung von „Danse Macabre“ GTT Bd. I, S. 144 ff.

herrschte der Glaube, daß zur Zeit des Winter-Solstitium, also in den „zwölf heiligen Nächten“ der Weihnachtszeit, in denen die Geister der Unterwelt und der Finsternis die Erdenbewohner am meisten beunruhigen, die Drehung des Weltalls in der Form eines Rundtanzes um eine Lanze, einen hohen Baum, einen Menhir oder einen Grabstein nachgeahmt werden muß, um dadurch dem All wieder die Kraft der Erneuerung zu schenken und den Sieg des Lichtes über die Finsternis zu erleichtern. Dieselbe Vorstellung begleitete auch den Reigen im Kreise um ein Grabmal (vgl. „*Beowulf*“!) gelegentlich des Begräbnisses, um nicht nur die Aufnahme der Seele des soeben Verstorbenen in die Reihe der Ahnenseelen tänzerisch und szenisch-zeremoniell darzustellen, sondern dem Toten durch diesen magischen Zaubertanz auch die Kraft der Reinkarnation zu vermitteln. Das bedeutendste Zeugnis für das Vorhandensein einer solchen urmenschlichen Vorstellung sind die Zeichnungen des Grabes von Kivik aus der Zeit um 1400 vor Christus³². Diese sind für uns nicht nur deswegen wichtig, weil sie einen urmenschlichen Gräberritus wiedergeben mit Tanz, Menschenopfer und Feuerquirlung, sondern auch weil hier die später so beliebte „Vogelmaske“ der Seelendarstellung schon unwiderlegbar erscheint und der Tanz mit dem Wirbel der Handtrommeln und dem Getöse der Luren, dieser aus der Urzeit überlieferten Krummhörner, begleitet wird³³. Es ist von ganz besonderer Wichtigkeit, daß diese Tanzbräuche auch nach griechisch-römischer Überlieferung bis ins späte Mittelalter in ganz Europa weiterlebten und daß die römische Kirche gegen sie bis ins XVI.—XVII. Jahrhundert mit besonderen Erlässen vorgehen mußte und dabei wenig Erfolg hatte³⁴. Während ich im II. Band meiner GTT, S. 31 ff., dann S. 38 ff., 48 ff., besonders aber auch S. 53 ff. die Ergebnisse meiner diesbezüglichen Forschungen eingehend behandelt habe, möchte ich dem noch unedierten Teil meines Werkes nicht vorgreifen, wenn ich schon hier auf gewisse folkloristisch bedeutungsvolle Erscheinungen des mittelalterlichen Geisteslebens und Brauchtums hinweise, die bis zu dem berühmtesten „*Makabertanz*“ gegen Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts in Paris, sowie zu dem verufenen Umzug des „*duc de Bedford*“ daselbst 1424 und bis zum inszenierten Büberlied des Pietro di Cosimo (1512) die Beziehungen zwischen Totentanzbegriff und Musik teils begründeten teils befestigten³⁵. Denn in dem hoffentlich bald zur Veröffentlichung gelangenden weiteren Teil meines Totentanzwerkes werde ich noch viele bedeutende Angaben zur Geschichte dieses Brauches anführen und hoffe, daß ich damit zur tieferen Erkenntnis in der Totentanzforschung wesentlich beizutragen vermag. Hier soll nur noch hervorgehoben werden, daß die typischen Instrumente für diesen „*Makabertanz*“ Handtrommel und Dudelsack waren³⁶.

³² Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 28 ff., besonders S. 38 ff. — Vgl. H. Güntert: Altgermanischer Glaube. Heidelberg 1937, S. 4 ff., Abb. Nr. 13, Taf. 7; S. 8—9, Abb. 26, Taf. 11; S. 8, Abb. 22, Taf. 10; Nr. 23, Taf. 10; Abb. 27, Taf. 11 usw. — weiter auch GTT Bd. II, Einl. Abb. 2—3.

³³ Vgl. Hans Joachim Moser: Tönende Volksaltertümer, M. Hesse Verl. Berlin 1935, S. 69 und Taf. III.

³⁴ Vgl. über diesen Brauch und über den beim Tanz am Julabend von den „Tänzern zu Kölbick“ gesungenen Text: Jos. Müller-Blattau, Geschichte der deut. Musik. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin 1938, S. 25; in dem noch unveröffentlichten Teil meiner GTT widme ich mehrere Kapitel diesen Tanzbräuchen!

³⁵ Vgl. GTT Bd. I, S. 104.

³⁶ Vgl. C. Sachs: Handb. d. Musikinstr. a. a. O.: die Faßtrommel S. 96, Abb. 22; Saitentambourin in Begleitung der Einhandflöte S. 138; Tambourin du Béarn in Violaform mit Schwegel und Einhandflöte: C. Sachs, Real.-Lex. a. a. O. S. 142; Sackpfeifen: C. Sachs: The History of M. Instr. a. a. O. S. 282, weiter E. Naumann: Illustr. MG, Stuttgart 1921/8, S. 94/95.

Die Diablerien, Charivari-Polterprozessionen, die ketzerischen Umzüge der Geißler und der gnostisch-mystischen „*dealbari*“, welche im Zusammenhange mit chiliastischen und abergläubischen Strömungen die Sagen vom „Wilden Heer“ einerseits und die Karnevalsumzüge andererseits hervorgebracht haben, scheinen aber auch von einer orientalischen Überlieferung befruchtet worden zu sein³⁷. Die Zentral-Asien-Expedition von E. Trinkler hat z. B. im lamaistischen Kloster Hemis-Gumpa in Tibet vor 1928 Teufels- und Todes-Tänze gesehen, die mit Sicherheit noch vor der Einführung des Buddhismus in Tibet 747 n. Chr. entstanden, und nicht nur deswegen interessant sind, weil in ihnen die Tänzer Stierköpfe und Skelettbilder auf ihren bunten Masken tragen, sondern weil da der sog. „Todes-Priester“ auf die magischen Töne der Pfeifen und Trommeln inmitten eines Zauberkreises der „Todes-Tänzer“ steht und diese der Reihe nach in die Mitte des Kreises lockt, nachdem vorher im Mittelpunkt des Kreises die rotbestrichene Teufelspuppe lag, welche dann vom Priester zerschnitten und unter den Tänzern verteilt wurde. Hier dient der „Todes-Tanz“ zur Darstellung des Triumphes des Buddhismus über die heidnische Bön-Religion³⁸. Wenn dann das Gedicht „*La Danse aux aveugles*“, ein merkwürdiges Produkt des Pierre Michault, in einer Pariser Handschrift³⁹ des XV. Jahrhunderts noch immer so illustriert wird, daß der „blinde“ Tod, auf einem Stier oder einem Ochsen reitend, den „Tanz der Blinden“ inmitten einer kreisförmigen Umhegung anführt, wobei sich die Tänzer, Vertreter verschiedener Stände, zu den Tönen einer Schalmei oder Einhandflöte und einer Handtrommel im Kreise bewegen⁴⁰, und wenn dann auch Grimmelshausen in seinem *Simplificissimus* einen ähnlichen „*ungarischen Todes-Tanz*“ beschreibt⁴¹, in dem einer der Tänzer als „Toter“ in der Mitte des magischen Tanzkreises liegt, so ist dies unmöglich nur ein Zufall, sondern es handelt sich hier um späte Ausläufer einer uralten, sicherlich auch vom Orient aus genährten Tradition. Es spielt ja schon auf einem römischen Achat ein bärtiger Alter, ein „*larvans*“, auf seiner Doppelflöte⁴² einem tanzenden Skelett auf⁴³, und in den drei Szenen eines berühmten Grabsteins zu Cumä tanzt ja auch eine Tänzerin erst im Kreise der zu einem Gastmahl versammelten Gäste, dann als Lemure unter zwei Lemuren und endlich als Schatten in der Runde der Unterweltsgeister⁴⁴.

Wie dieser Weg des Tanzmotivs aus dem Orient in die Welt europäischer Todesvorstellungen hinüberleitet, kann an Hand einer sehr interessanten Apokryphschrift handgreiflich demonstriert werden. Es handelt sich um das wichtige

³⁷ Vgl. H. J. Moser: *Tönende VA.*, S. 176 ff., 205 ff., 219 ff., 319 ff.

³⁸ Vgl. GTT Bd. I, S. 147–148.

³⁹ Paris, Bibl. Nat. ma. fr. 1989, fol. 34, saec. XV

⁴⁰ Vgl. Comte A. de Laborde, *La Mort chevauchant un boeuf dans les Livres d'heures de la fin du XV siècle*, Paris 1923, Planché X.; s. GTT Bd. I, S. 151, S. 340, Taf. VI Fig. 5–6 — auch in einem *Livre d'heures*, Chantilly, Musée Condé ms. 1513.

⁴¹ GTT Bd. I, S. 151.

⁴² Vgl. dasselbe im XII. Jh.: Neumann, a. a. O. S. 93, Abb. 87

⁴³ Vgl. GTT Bd. I, S. 52a, 135b.

⁴⁴ GTT Bd. I, S. 48; vgl. mit Bezug auf Einhandflöte und Handtrommel Tobias Norlind: *Musikinstrumententent Hist.* 1941, Taf. 60a und Oboe Taf. 61a: auf einem Fresko im etruskischen Grabmal „*Tomba delle Leonesse*“ steht in der Mitte eine Urne mit der Asche der Toten. Zwei schwarze Unterweltsgeister musizieren links und rechts, zur Urne gekehrt. Der linke Geist spielt auf einer siebensaitigen Lyra und der rechte auf einer Doppelflöte, während links eine Gewandfigur einer Tänzerin auf die Töne der teuflischen Musik zu hüpfen gezwungen wird, rechts aber springt eine vollkommen nackte und nur mit einem leichten Schleier verhüllte Tänzerin mit einem ebenfalls schwarzen Dämon, der einen Aschenkrug in der linken Hand hält, während er mit der Rechten sein Opfer zu ergreifen trachtet; s. Ed. Alinari Nr. 26 087.

und überraschende Zeugnis der Apokryphschrift „Acta Joannis“ aus dem III. Jahrhundert n. Chr.⁴⁵, wo der Heiland nach dem letzten Abendmahl auf einen stark rhythmischen Text einen ekstatischen Kultanz nach orientalischem Zeremoniell mit seinen Aposteln aufführt, indem er diese auffordert, sich gegenseitig die Hände zu einem magischen Zirkel zu reichen, sich in einem Zauberkreis aufzustellen, und wo er dann diese seine „Todes-Tänzer“ während ihres langsam dahinschreitenden, magischen Tanzes auf die einzelnen Sätze seines Hymnus mit „Amen“ antworten läßt. Er aber stellt sich in die Mitte des Zauberkreises und singt, selbst im Reigen den Tanz führend: „*Tibia canere volo, saltate omnes.* (Antwort:) *Amen. Universus saltari debet. Amen. Qui non saltat, ignorat ventura. Amen.*“ Dieser merkwürdige apokryphe Gesang Christi vor seinem Todesgang am Kreuzwege soll eigentlich seinen Triumph über den Teufel und den Tod zum Ausdruck bringen, und hören wir ihm nur zu, was er nach dem Bericht dieser esoterischen Apokryphschrift der „Acta Joannis“ unter anderem sagt:

„Die Gnade tanzt den Reigen:
Flöten will ich, tanzt alle. Amen.
Klagen will ich, jammert alle. Amen.
Die einzige Achtzahl lobsingt mit uns. Amen.
(Im Original: Ogdoas, die eine, sie rührt uns die Saiten! — nämlich Ogdoas, die Gottheit der Gnostiker!)
Die Zwölfzahl tanzt oben den Reigen. Amen.
Dem All wird zuteil, oben zu tanzen. Amen.
Wer nicht tanzt, erkennt nicht, was geschieht. Amen...“

Weiter sagt der seinen „Todes-Tanz“ triumphierend tanzende und dem Tod geweihte Heiland noch:

„Wenn du aber meinem Reigen Folge leistest,
sieh dich in mir, dem Redenden,
und wenn du siehst, was ich treibe,
so verschweige meine Mysterien!
Wenn du tanzest, bedenke, was ich tue,
daß es dein (Leid) ist, dies Menschenleid (der Tod),
welches ich leiden will! . . .
Ich hüpfte, du aber bedenke das Ganze,
und wenn du's bedacht hast, sprich:
Preis dir, Vater! . . .“⁴⁶.

⁴⁵ Vgl. die Ausgabe von Karl Thilo: Acta S. Thomae Apostoli, Lipsiae 1823 und Edgar Hennecke: Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1923², S. 171–191; — s. weiter GTT Bd. I, S. 148–150, dann S. 186.
⁴⁶ Es bestehen sichere Beweise dafür, daß dieser Hymnus von Priszillianern und von gnostischen Sekten überhaupt schon im IV. Jahrhundert gesungen und an der Stelle Matth. 26, 30 in den Text der Evangelien eingefügt wurde: Edgar Hennecke, Neutestamentl. Apokr. Tüb. 1923², S. 171–191; der griechische Originaltext des wichtigsten Teiles aus dem „Todes-Hymnus“ Christi in der apokryphen „Acta Joannis“ lautet:

Ἡ χάρις χορεύει ἀλλήσαι θέλω
ὀρχήσασθε πάντες. Ἀμήν.
Θρηνησαι θέλω κόψασθε πάντες. Ἀμήν.
Ὁγδοὰς μία ἡμῖν συμφάλλει. Ἀμήν.
Ὁ δωδέκατος ἀριθμὸς ἄνω χορεύει. Ἀμήν.
Τῷ δὲ ὅλων ὁ χορεύειν ὑπάρχει. Ἀμήν.
Ὁ μὴ χορεύων τὸ γιγνόμενον ἀγνοεῖ. Ἀμήν.

Was hat uns also die Apokryphschrift „*Acta Joannis*“ endgültig bewiesen und klargemacht? — Es herrschte in esoterischen Kreisen des Frühchristentums unter Manichäern, Gnostikern und Doketen der Glaube, daß Christus kurz vor seinem Tode mit seinen Aposteln einen orientalischen Zauber-Todes-Tanz aufgeführt hat, vielleicht sogar unter der Begleitung der „*tibia*“⁴⁷, und daß jeder wahre Christ, jeder „Eingeweihte“, diesen Zaubertanz schon in seinem Leben wiederholen muß, wenn er „der Mysterien teilhaftig werden“ will, wobei die „heiligen Zahlen“ Vier, Acht und Zwölf ihre besondere Bedeutung haben, insbesondere die Zahl Zwölf, welche auch hier mit dem All, dem Universum identisch ist, während die „*Ogdoas*“ bei den Gnostikern das Symbol der Gottheit und der Vollkommenheit im allgemeinen war. Dieser „Todes-Tanz Christi“ in den „*Acta Joannis*“ ist also schon eine ebensolche „Triumphszene“ des sterbenden und gekreuzigten Heilands, wie sie beinahe tausend Jahre später auf dem oben beschriebenen Kreuzbilde des Evangeliars der Uta mit musikalischen Zahlensymbolen dargestellt wurde, wo allerdings die Zahl Acht beim Monogramm für „*Mundus*“ steht. Daß nun die auch dort vorkommenden Zahlen der Intervallverhältnisse in den „*Acta Joannis*“ im Zusammenhang mit einem mystischen Zauber-Todes-Tanz textlich ebenfalls belegt sind, beweist, daß der spätere Todes- und Toten-Tanz eigentlich nichts anderes sein kann als eine wörtliche Befolgung der Aufforderung Christi in diesem Hymnustext, die Macht des Todes durch Musik, Tanz und Zauber zu brechen.

Hypollitus von Rom meldet bezeichnenderweise⁴⁸, daß bei den Gnostikern der Heiland, Soter, einfach der „Rohrpfeifer“, d. h. *Syriktas*, heißt, und die Gestalt dieses „Rohrpfeifer-Soter“ zog auch in die Jenseitsvorstellungen des christlichen Mittelalters ein, indem das Sterben als eine Hochzeit, als ein Reigen der Seele im Kreise der Engel und Heiligen aufgefaßt wurde. Christus und Maria sind dann die „Vortänzer“ des „Todesreigens“ der Seele eines Sterbenden⁴⁹. Und zu diesem überirdischen Todes-Tanz Christi und Mariae mit der Seele wird von Engeln musiziert. In einer Handschrift der „*sibyllen Weissagung*“ (1428) wird ein „*saitenspiel*“ erwähnt, und im 48. Brief des Heinrich von Nördlingen (1346) wird sogar „*der tantz eines wahrhaften lebens . . . nach der suszen pifen . . . Jhesu Christi . . .*“ zum Lebensziel des guten Christen erhoben!

Denselben Gedanken illustrieren dann aber auch die verschiedenen Drollerien mittelalterlicher Handschriften, wobei die Violine und die Sackpfeife fast zu einem ständigen Emblem der Teufels-, Tier- und Skelettgestalten werden⁵⁰. Eine der interessantesten Drollerien muß hier besonders erwähnt werden. Sie befindet sich in einer Haager Handschrift⁵¹ des XIV. Jahrhunderts. Hier wird „der Mensch“, *Everyman*, in der Gestalt eines Skeletts mit Kentaurenunterkörper von einer ande-

⁴⁷ Das Wort „*tibia*“ bedeutet lat. „Knochen“; dieses Blasinstrument des Altertums wurde nämlich aus Kranichschienbein geschnitzt, mit doppeltem Rohrblatt versehen, so ähnlich wie bei einer Klarinette; es war ein Volksinstrument, welches wie die Klarinette quintierte und aus dem Orient nach Griechenland gebracht wurde; vgl. die „*Aulos*“-Schalmei: H. J. Moser, *Musiklexikon*, Hamburg 1951, S. 52; H. Riemann, *Musiklex.*, ed. A. Einstein, Berlin 1929, S. 79.

⁴⁸ *Philosophumena*, V 9; *Bibl. d. Kircheng.* Bd. 40, übers. von K. Preysing, München 1922, S. 107/08; — vgl. *GTT* Bd. I, S. 192.

⁴⁹ Vgl. die wertvollen Angaben bei Wolfgang Stammer: *Die Totentänze des Mittelalters*. München 1922. Horst Strobbe. In „*Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde*“ Georg Leidinger. Bd. IV, S. 22—24; — s. auch weiter *GTT* Bd. I, S. 144—147.

⁵⁰ vgl. *GTT* Bd. I, S. 202—203.

⁵¹ Vgl. *GTT* Bd. I, S. 185—186; S. 341, Taf. VII, Fig. 9; — Haag, *Koninklijke Bibl. Cod. Nr. 78. D. 40. fol. 160v.* *Missale des Petr. de Raimbaucourt* aus dem Jahre 1323.

ren, ähnlichen Gestalt in den Tod gelockt. Auch diese andere Gestalt, welche mit verführerischen Gebärden die Vielle spielt⁵² und ihr kentaurartig gezeichnetes Totenskelett-Opfer dadurch magisch zu verzaubern sucht, hat einen Kentaurerunterleib und ist bis zu den Hüften ein Skelett. Nur ihr Schweif endet in einem Drachenkopf, so daß dieser Kentaur-Tod hiemit als ein Teufel gekennzeichnet wird. Die Kentaurgestalt Everymans und der Everymantodesgestalt will die doppelte, geistige und tierische, Wesenheit des Menschen andeuten. Daß der Kentaur-Tod über sein Opfer Herr wird und dieses den Tönen seiner Violine mit verrenkten Tanzbewegungen und ausgebreiteten Knochenarmen unwiderstehlich folgen muß, bewirkt freilich der magische Einfluß der Violine, deren Saiten ja in Quinten gestimmt werden. Nach der Form des Instrumentenkastens und des Bogens ist es eigentlich eine Fiedel, deren Stimmung nach Hieronymus de Moravia (1. Hälfte des XIII. Jh.) aufwärts G, c, g, d' oder mit fünf Saiten d, G (nach unten), g (in der Oktave) und d', d' war, also die Intervalle Quarte und Quinte in der einen, Quinte, Oktave und Quinte in der anderen Stimmung aufwies⁵³. Es ist also auch hier der Zusammenhang mit den Zahlen der Intervallverhältnisse unverkennbar vorhanden.

Bevor ich von dieser zweiten, aus dem Bereich der Folklore stammenden Quelle der musikalischen Beziehungen des Totentanzes zur dritten, zur legendarischen Quelle schreite, möchte ich noch betonen, daß die Darstellung des Sterbens als eines Tanzes auf die verführerisch lockenden Töne eines Teufels- oder Todesinstruments besonders von den deutschen Mystikern verwendet und weiter umgedeutet wurde. Dies ließe sich nicht nur an Hand der schon erwähnten und von Wolfgang Stämmler in seiner Totentanzstudie zusammengetragenen Zitate beweisen, sondern wir besitzen sogar ein ganz hervorragendes Zeugnis dafür in einer Berliner Seuse-Handschrift des XIV. Jahrhunderts, wo auf einer symbolischen Konstruktion des Ausgangs von Gott und der Rückkehr zu ihm die Skelettgestalt des Everymantodes (mit einer Sense bewaffnet) in einer volkstümlichen „*danse-macabre*“-Szene erscheint. Ein tanzendes Paar, ein Ritter und seine Dame, stellen hier „*die Minne dieser Welt*“ dar. Im eigensten Sinn des Wortes sind die beiden also jene „*Makaberleute*“, die dann später im Todes- und Toten-Tanz so tragikomisch an den Pranger gestellt werden⁵⁴.

Wenn wir das Vorkommen von Musikinstrumenten im Totentanz wirklich lückenlos verstehen wollen, dürfen wir auch die dritte Quelle dieses Motivs nicht vernachlässigen. Vom Alten Testament her und über eine Reihe von arabischen Quellen läßt sich eine sog. „*Gisant-Typ-Totenlegende*“ ableiten⁵⁵, in der eine und dieselbe Leichnamsgestalt eines Toten in drei verschiedenen Stadien der Verwesung einander gegenübergestellt wird. In dieser Totenlegendenform sowie auch in der daraus entstandenen „*Legende von den drei Lebenden und Toten*“⁵⁶ kommen keine Musikinstrumente vor, außer wenn sie schon mit der sog. Everymanlegende ver-

⁵² Vgl. Naumann: a. a. O. S. 86, Abb. 74.

⁵³ Vgl. über die Fiedel: C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 139; daselbst S. 252; über die schon erwähnte Stimmung der Mandola und Quinterne; auch C. Sachs: Handb. a. a. O. S. 174 Fiedel mit fünf Saiten; ders.: The History etc. a. a. O. Taf. XVII, S. 288; K. Geiringer: Musical Instruments a. a. O. S. 53.

⁵⁴ Vgl. GTT Bd. II, Einl. S. 103; — Johannes Bühler, Das deutsche Geistesleben im Mittelalter. Leipzig 1927, S. 270—271.

⁵⁵ GTT Bd. I, S. 42 ff.

⁵⁶ Vgl. GTT Bd. I, S. 311 ff.

mengt wird, wie z. B. im Kap. VI. der Barlaam- und Josaphat-Legende, wo der Tod als „Herold des Königs“, also als Gesandter und Gerichtsvollzieher Gottes, am Hause seines Opfers mit einer Trompete (lat. eigentlich „*tuba*“) sein gefürchtetes Signal ertönen läßt⁵⁷. In der Everymanlegende dagegen kommen häufiger Musikinstrumente vor, allerdings nicht in ihrer Urform, wie sie uns in der „*Disciplina clericalis*“ von Petrus Alphonsus überliefert wird⁵⁸, wo der Mensch seine drei Freunde auf die Probe stellt und von ihnen in der Gefahr verlassen wird. Nur der dritte Freund, den der Mensch am wenigsten beachtet hat, ist bereit, für ihn einzutreten. Es sind „die guten Werke“, während die anderen zwei Freunde, „Welt“ und „Verwandtschaft“, ihn verlassen. Auch in der apokryphen „*Historia Josephi Fabri Lignarii*“⁵⁹ kommen keine Musikinstrumente vor. In der christianisierten Form der Everymanlegende, in der sog. „*Migne-Legende*“ dagegen, welche den Tod des reichen Sünders und die selige Sterbestunde des armen Guten schildert, schickt Gott den König David mit der Kythara und eine Schar von musizierenden und singenden Engeln unter der Führung des Erzengels Michael zum selig sterbenden Armen, um seine Seele in den Himmel zu holen⁶⁰. In beiden Formen der Everymanlegende ist auch eine Ader klassischer Tradition zu entdecken, wenn man ihre Motivelemente mit denen der Totengespräche des Lukianos von Samosata vergleicht⁶¹.

Nachdem sich beide Legendenarten vermengt hatten und die sog. „Gesamtlegende“ entstand, erschienen stellenweise auch in der Todeslegendenform dieser Legendenkompilation Musikinstrumente. Auf dem berühmten Todes-Triumphbild in Petrarca's Manier im Camposanto zu Pisa⁶² aus der II. Hälfte des XIV. Jahrhunderts spielt auf der rechten Seite des Gesamtlegendenbildes, welches schon Totenlegende und Everyman-Todeslegende verbindet und die klassisch-orientalische Todesfurie mit ihrer furchtbaren Sense erscheinen läßt, eine junge Dame ein Psalterium, wozu ein Junker die Violine^{62a} streicht. Eine elegante Gesellschaft hat sich hier rechts von der heranfliegenden Todesfurie in einem freundlichen Blumenhain versammelt, um dem kleinen Renaissancekonzert zuzuhören und anscheinend auch mitzusingen. Dieses kleine Konzert im Kreise adeliger Humanisten der Frührenaissance will die Eitelkeit des sorglosen und das Herannahen des Todes nicht merkenden irdischen Treibens allegorisch darstellen. Die Dame, welche das Psalterium spielt, hält dieses sehr interessante Zupfinstrument vor sich in ihrem Schoß aufrecht und spielt mit der Rechten auf den Saiten, während sie sich mit der Linken auf den kunstvoll geschnitzten und verzierten Schallkasten stützt⁶³. An gleicher

⁵⁷ Vgl. GTT Bd. I, S. 65, Migne, Patr. Lat. LXXIII. Vitae Patrum. I. Sp. 463, 254 A—D. cp. VI.

⁵⁸ Vgl. GTT Bd. I, S. 101 ff und Migne, Patr. Lat. CLVII, Sp. 673—674, Fabula I.

⁵⁹ Vgl. GTT Bd. I, S. 91.

⁶⁰ Migne: Patr. Lat. LXXIII. Vitae Patrum. Nr. 13. Sp. 1011 ff. — GTT Bd. I, S. 87—88.

⁶¹ GTT Bd. I, S. 52 ff und 82 ff.

⁶² Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. IV—V. Taf. V, Fig. 1 und Taf. VI.

^{62a} Vgl. die Viola da Braccia und da Gamba in der Renaissancezeit: K. Geiringer, Musical Instruments etc. a. a. O. S. 86.

⁶³ Vgl. C. Sachs: Real-Lex. etc. a. a. O. S. 306/07: ders.: Handbuch d. Musikinstr. a. a. O. S. 135 ff.; T. Norlind, a. a. O. Taf. 82, Nr. 2—5; K. Geiringer, a. a. O. S. 58, daselbst Taf. VI—VII, und C. Sachs: The History of M. Instr. a. a. O. Taf. XVIII, eine wundervolle Gruppe von musizierenden Engeln auf dem Altar für Najera von Hans Memling aus dem Jahre 1480 im Museum von Antwerpen: Engel mit Zither, Psalterium, Trumscheit, Laute, Oboe, Trompete, Portativorgel, Harfe, Fiedel. ähnlich auch das Konzert der Engel von Gaudenzio Ferrari a. d. XVI. Jh. im Dom von Saronno: K. Geiringer, a. a. O. Taf. VI; vgl. auch das „Halbpsalterium“ aus dem XIII.—XIV Jh. bei C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 137, Abb. 36; weiter Naumann, a. a. O. S. 83, Abb. 64: Psalterium aus dem IX Jh

Stelle der Todeslegende von Antonio Crescenzo⁶⁴ scheint zu Füßen des triumphierenden Reitertodes ein Jüngling noch seine Laute oder vielleicht Lira da braccio⁶⁵ im letzten Augenblick vor dem Dahinscheiden stimmen zu wollen. Er greift mit der Linken zum Stimmschlüssel der höchsten Saite und zupft diese mit der rechten Hand. Im Hintergrund, wo der „visionäre Mann“ an einem Brunnen steht und den mystischen Erscheinungen lauscht, spielt rechts ein Engel die Spitzharfe. Irdische und himmlische Musik stehen hier einander gegenüber als Symbole weltlicher und geistlicher Lebensformung.

An der Grenze zwischen der Deutbarkeit der Todes- und Toten-Legende steht dann der Bilderzyklus der Gesamtlegende in einem flandrischen Livre d'heures als Randverzierung der Handschrift Cod. Nr. 1761, fol. 122v und 123r in der Biblioteca Comunale zu Trient⁶⁶. In dieser Fassung der Gesamtlegende erscheinen schon die Szenen der einstigen Everymanlegende von den untreuen Freunden mit der sog. „Basler Totenlegende“ vermengt. Während also auf der Darstellung im Camposanto di Pisa sowie auch in der Felsenkirche Sacro Speco zu Subiaco eine reine Todeslegendenform der Gesamtlegende entwickelt wurde, erweicht sich diese Todeslegende in der Trienter Handschrift mit einer Reihe von Totenszenen, die aus einer anderen Quelle stammen. Es ist mir auf dem Wege zur Lösung des mit dieser Totenlegende zusammenhängenden Geheimnisses gelungen, nicht nur die typischste Form in dem Kirchlein St. Jakob an der Birs bei Basel zu entdecken und die ganze Legende nach diesem heute zwar nur in Kopien vorhandenen Bilde die „Basler Totenlegende“ zu benennen, sondern ich fand die entsprechenden Varianten in der „Legenda Aurea“, im „Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis“ und in der sog. „Hieronymuslegende“, mit deren Geschichte ich mich in diesem Zusammenhange sehr eingehend beschäftigt habe⁶⁷. In der Basler Totenlegende erscheinen auf das Gebet des bekehrten Everyman, der gegen seine Feinde im Friedhof eine sichere Zuflucht zu finden hofft, die Toten aus ihren Gräbern und vertreiben die heranrückenden Feinde des Bekehrten mit Schaufeln, Pickeln, mit ihren einstigen Arbeitswerkzeugen, mit Hämmern, Scheren, Spießen, ja sogar mit Sargdeckeln, mit Bogen und Pfeil. Es ist mir aber nicht bekannt, daß in dieser Basler Totenlegende die Toten auch Musikinstrumente mitführten, was ich aber für sehr leicht möglich halte, da an manchen Bildern und in einigen Texten derartige Ansätze vorkommen. Auf den erwähnten Gesamtlegendenbildern der flandrischen Handschrift in Trient erscheint also der Tod und will „den Menschen“, einen Jüngling, d. h. Everyman, mit einem Schwerte niederschlagen. Da aber erhält „Jedermann“ durch die Gnade des auf dem Bilde dargestellten auferstandenen Heilands nach der Art der Everymangeschichten eine Frist. Die Todesgestalt zeigt ihm einen Spiegel, und in diesem Zauberspiegel sieht er in Vision den Untergang seiner bisherigen drei Freunde. Der erste Freund, die „Fortitudo“, ein schwer bewaffneter und bepanzelter Ritter, wird von einem Totengespenst überfallen. Der zweite Freund, die „Pulchritudo“, eine schöne, junge Dame, wird von einem zweiten auf einer Handtrommel und Einhandflöte spielenden Leichengespenst in den Reigen der Toten gelockt. Zwei weitere Jüng-

⁶⁴ GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XI, Taf. XVII, Fig. 1.

⁶⁵ Vgl. C. Sachs: The History etc. a. a. O. Taf. XVII.

⁶⁶ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. II, Taf. II, Fig. 4–5.

⁶⁷ Vgl. GTT Bd. I, S. 276 ff.; die Basler Totenlegende daselbst S. 303 ff.; vgl. die entsprechenden Bilder in GTT Bd. II, Einl. Anhang S. II ff. und Taf. II, Fig. 4–5, Taf. III, Fig. 1–3, weiter Taf. V, Fig. 2 usw.

lingsgestalten, von denen man eigentlich schon wegen der auffälligen Gleichheiten der Darstellung annehmen dürfte, daß in ihnen der Zeichner einen und denselben Jüngling zweimal in zwei verschiedenen Szenen nebeneinander gezeichnet hat, werden von drei Totenskeletten überfallen, die soeben aus ihren Särgen und Gräbern gestiegen sind. Der eine Tote verfolgt den Jüngling mit einem Speiß. Der andere Tote aber spielt auf einem Dudelsack zum magischen Zaubertanz auf, der die zweite Jünglingsgestalt in einem wilden Wirbel mit sich reißt. Handtrommel, Schalmei oder Pfeife, auf welcher man auch nur mit einer Hand spielen kann, und Sackpfeife mit einem längeren Rohr nach oben (Brummer) und einem kürzeren Spielrohr nach unten, auf welchem das Totengespenst mit der linken Hand allein die Schalllöcher bedient, sind nun jene charakteristischen Instrumente, die vom volkstümlichen „*danse-macabre*“-Reigen her in die Totenlegendenform der Gesamtlegende aufgenommen wurden und später in allen Totentänzen so oft wiederkehren⁶⁸. Nach dieser zusammenfassenden Darstellung der weltanschaulichen, folkloristischen und legendarischen Quellen des Motivs der Musikinstrumente in den Totentänzen bleibt mir zum Abschluß noch die Aufgabe, jene Vorkommnisse zu registrieren, bei denen es sich mit Sicherheit um eine künstlerische Anwendung des bisher Gesagten handelt.

Der erste Todes-Tanz, d. h. die spanische „*Dança general de la Muerte*“⁶⁹, ist nur dem Texte nach bekannt. Hier spricht die Strophe VII ausdrücklich von der „*Schalmei*“ des Todes. In der XXXI. Strophe fordert der „*Tod*“ alle Stände auf, „*seinem Gesang*“ zu lauschen, und in der Strophe II erklärt er sogar, jenes „*re-mi-fa-sol*“ zeigen zu wollen, das er „*komponierte für den herrlichen Gesang*“. Nach dem Zeugnis des Kreuzbildes im Evangeliar der Uta bedeuten die Töne „*fa-sol*“ den Mond und die Sonne auf den Kreuzbildern, während sich „*mi-re*“ im Monogramm des Todes auf die Zahl der im Kreuzsystem des „*cubus symphonicus*“ herabgleitenden Intervalle bezieht⁷⁰. Jene „*eigene Komposition*“ des Todes im spanischen Todes-Tanz also, welche der Tod den Standesvertretern vorsingt, hat im Hinblick auf die üblichen mystischen Kreuzbilder eine ganz merkwürdige magisch-esoterische Bedeutung! Die „*Schalmei des Todes*“ ist ja eigentlich jene „*tibia*“, die auch Christus als sein eigener „*Todes-Priester*“ bei seinem Zaubertanz in den „*Acta Joannis*“ spielt.

Auf den im Jahre 1463 erst auf Holz und später 1701 auf Leinwand übertragenen, und dann im zweiten Weltkriege leider zugrundegegangenen wundervollen Bildern des bedeutendsten deutschen Todes-Tanzes in der Marienkirche zu Lübeck⁷¹ schritt die tanzende Leichengestalt des Todes, in ein Leichentuch gehüllt und mit einem großen, breiten Hut mit Federbusch auf dem Schädel, den Ständevertretern voran und spielte die Querflöte⁷². Nicht nur der Strophenbau, sondern auch der Inhalt der

⁶⁸ Vgl. über die Sackpfeife C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 93. Cornemuse mit einfachen Stimmern unveränderlicher Tonhöhe und mit Mundrohr; ders.: Musette mit Blasbalg, Real-Lex. a. a. O. S. 264; vgl. H. Lapaire: Vieilles et Cornemuses, Moulins, 1902, S. 36 ff.; C. Sachs, Handb. f. Musikinstr. a. a. O. S. 344; T. Norlind, a. a. O. Taf. 58.

⁶⁹ Hrsg. v. Carl Appel in „Beiträgen zur roman. und engl. Philolog.“ dem X. deut. Neuphilologentage überreicht usw. Breslau 1902, S. 1—45; besonders Strophe VII, XXXI und II.

⁷⁰ GTT Bd. II, Einl. S. 94 ff.

⁷¹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. XXVII.

⁷² Vgl. die Querpfeife im „*Hortus deliciarum*“ aus dem XII. Jahrhundert: C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 303, Abb. 133.

Zwiesgespräche dieses Textes stand unter dem Einfluß des erwähnten spanischen Todes-Tanz-Textes.

Der erste Toten-Tanz in der Benediktiner-Abteikirche zu La Chaise-Dieu aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts⁷³ beginnt mit einer Szene des Sündenfalls: Adam und Eva rechts und links vom Paradiesbaum, auf dem sich die Schlange mit Totenschädel emporwindet. Was dies zu bedeuten hat, kann man nach den obigen Ausführungen mit Leichtigkeit erraten. Auch hier handelt es sich um den Sieg über den Satan, also um den Triumph Christi, den der Prediger von der Kanzel aus verkündet. Vor der Kanzel aber sitzt eine nicht mehr klar sichtbare Gestalt und spielt auf einem Dudelsack zum Tanze auf. Die Vertreter der Stände werden von Hautskeletten zum Reigen gezwungen, die durch verschiedene Embleme (Sargdeckel, Schlange, Würmer, Bogen und Pfeil) als die Toten der Basler Totenlegende charakterisiert werden. Zu Füßen des Spielmanns liegt eine Laute oder Lira da braccio⁷⁴. Von weiteren Instrumenten ist hier keine Spur.

Interessant ist, daß in der weiteren Folge der Totentänze auf den ursprünglichen Fresken des Pariser Toten-Tanzes kein Musikinstrument vorkommt. In den Buchausgaben dieses Totentanzes von Peter Desrey ist wenigstens nicht viel von jenen Elementen erkennbar, die wir als spezifisch weltanschaulich oder legendarisch bezeichnet haben. Die Ursache ist, daß zur Zeit der Veröffentlichung dieser Buchausgabe (gegen Ende des XV. Jahrhunderts) die Totentanzreihe schon zu einer ganz schematischen Kunstform wurde, von der man alle ursprünglichen Eigenheiten abgestreift hat. Nur in der einleitenden Szene erscheinen vier Tote, vier halbverweste Leichengestalten, deren jede ein aus den bisherigen Legendenbildern bekanntes Instrument spielt. Das links stehende Totengespenst hält den Dudelsack unter dem linken Arm. Über seine linke Schulter ragt das obere, längere Rohr empor, der den ständig mitklingenden Baßton bringende Brummer. Ein kürzeres Pfeifenrohr mit trichterförmigem Ende und sechs Schallöchern hält der Tote nach unten gekehrt. Er spielt mit der rechten Hand über der linken, welche die unteren Schallöcher bedient. Der zweite Tote in der Reihe spielt eine Handorgel, ein Portativ, dessen Kasten ihm an zwei Riemen über die Brust hängt, mit den kürzeren Pfeifen dem Spieler zugewendet. Im Rahmen, in den die Pfeifen eingebaut sind, stehen in zwei Reihen je acht Pfeifen, denen am unteren Rand des Rahmens acht Tasten entsprechen. Auf diesen spielt der Tote mit der rechten Hand, während er mit der linken den Hebel eines kleinen Blasebalgs bewegt, der auf der entgegengesetzten Seite angebracht ist⁷⁵. Der dritte Tote spielt ein „*decachord*“, eine kleine Spitzharfe mit zehn Saiten. Auch die Harfe hat sich dieser Tote mit einem Lederriemen über die Schulter gehängt, während er mit beiden Händen die Saiten zupft⁷⁶. Und als letztes folgt nun ein Totenskelett mit Handtrommel und Pfeife. Die Handtrommel hängt ihm vom Handgelenk der rechten Hand herab, die

⁷³ GTT Bd. II, Anhang S. XVI–XVIII, Taf. XXI, Fig. 1–2–3.

⁷⁴ Vgl. C. Sachs, Real-Lex. a. a. O. S. 242; Lautengitarre: C. Sachs, Handb. a. a. O. S. 227; vgl. auch die Viola d'amore: T. Norlind, a. a. O. Taf. 101, Br. 8–10.

⁷⁵ Vgl. die Portativ- oder Positiv-Orgel auf dem erwähnten Engelbild von Hans Memling; C. Sachs, Die Musikinstrumente. Jedermanns Bücherei, Breslau 1923, Abb. 38 mit Fiedel; weiter T. Norlind, a. a. O. Taf. 72, Nr. 3–4; C. Sachs, The History of Mus. Instr., a. a. O. S. 186/87; K. Geiringer, a. a. O. S. 52; vgl. Naumann, a. a. O. S. 96/97.

⁷⁶ Vgl. Spitzharfen: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 355; ders.: Handb., a. a. O. S. 234, Abb. 97; S. 139, Abb. 34, Nürnbg. Germ. Mus.; T. Norlind, a. a. O. Taf. 91–92.

zugleich auch die drei Schalllöcher der Einhandflöte bedient, während die Linke mit einem Schlägel die Trommel rührt. Peter Desrey scheint bei seiner Ausgabe auch die einleitenden Szenen des Originaltotentanzes zu Paris beachtet zu haben, wobei es erst seinen Nachfolgern, wie z. B. Guyot Marchant, einfiel, auch weitere Legendenszenen dem Totentanz anzuschließen, die zwar zu den Vorstufen des Totentanzes zählen, doch im Original vielleicht nicht mehr vorhanden waren. Der Pariser Toten-Tanz weist aber auch so noch genug legendarische Elemente auf⁷⁷. Im Todten-Tanz zu Groß-Basel (ca. 1440) steht neben der Szene mit dem Prediger das Beinhaus, aus welchem die leichenhaft gezeichneten Totengespenster hervorstürmen, wobei der eine Tote mit einem Schlägel in der linken Hand auf der Handtrommel spielt, die anscheinend ebenfalls vom Handgelenk der rechten Hand herabhängt. Die Rechte aber hält eine Pfeife mit sieben Schallöchern. Die zweite Totengestalt daneben spielt auf einer Schalmei, mit der rechten Hand am oberen, mit der linken am unteren Rohrstück (diese Spielart war auch möglich, da zu dieser Zeit die Blockflöten für den fünften Finger zwei Löcher hatten nach links und nach rechts, mit der einen oder auch mit der anderen Hand bedienbar, während das unnötige Loch auf der anderen Seite vom Spieler vorher mit Wachs verstopft werden mußte). Einen Schädel als Trommel benützt der Tote des Papstes, als Schlägel dient ihm ein Knochen. Der Tote des Königs bläst eine Heroldstrompete, welche eine flatternde Fahne schmückt⁷⁸. Die Totengestalt bei der Herzogin spielt mit ganz begeisterten und verliebten Gebärden eine orientalische Laute, deren Wirbelkopf stark nach rückwärts gebogen ist. Man sieht leider nur den schön geschwungenen Bauch der Laute. Eine Pfeife mit sieben Schallöchern spielt das Totengespenst bei dem Doktor, und zwar nur mit der rechten Hand. Beim Waldbruder wiederholt sich das Motiv mit der Totenschädel-Trommel und dem Knochen-Schlägel. Dem Kirbepfeifer, der seine lange, trichterförmige Metallpfeife in der linken Hand hält, spielt das Totengespenst auf einer Geige auf. Eine leichenhaft gezeichnete Totengestalt lockt die Heidin mit einer Sackpfeife zum Toten-Tanz. Diese hat zwei Baßpfeifen, und auf der herabhängenden kleineren Pfeife spielt der Tote nur mit seiner rechten Hand, während er den Dudelsack unter den rechten Arm drückt⁷⁹.

Es ist unmöglich, hier alle Einzelheiten der mittelalterlichen Totentänze zu besprechen, doch erwähne ich abschließend, daß manche Totentänze mit dem Kreuzbilde Christi beginnen, wie der Berliner Todes-Tanz, der Berner Todten-Tanz von Nikolaus Manuel und das noch sehr legendarisch gehaltene Bild zu Pisogne. Daß in diesem Zuge mancher Totentanzwerke auf den Zauber-Todes-Tanz der „Acta Joannis“ und auf das musikweltanschauliche System des Evangeliers der Uta hingewiesen wird, bedarf vielleicht keiner besonderen Beweise. Freilich ist es auch nicht ausgeschlossen, daß das Kreuzbild vom Kirhhofskreuz der Legende von den drei Lebenden und drei Toten oder sogar von der „danse-macabre“-Szene der Basler Totenlegende her in den Totentanz übernommen wurde. Während die ursprünglichen Legendenmotive in den Totentänzen gegen Ende des XV. Jahrhunderts ihre führende Rolle langsam verlieren, ist ein weiteres Vordringen der Musikinstrumente besonders in den Totentanzhandschriften und -Blockbüchern zu beobachten. Im

⁷⁷ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XVIII, Taf. XXII, Fig. 1—2.

⁷⁸ Vgl. die „Busine“ bei Naumann, a. a. O. S. 92, Abb. 83, XIII. Jh.

⁷⁹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XIX, Taf. XXIV.

Meistersinger-Todtentanz des Augsburger Humanisten Sigismund Gossembrot⁸⁰ werden die Totengestalten nicht einzeln einem jeden Standesvertreter beigegeben, sondern die Vierer- und Fünfergruppen der Lebenden führt je ein Toter zum Tanze an. Vor der ersten Gruppe stehen zwei Volksmusikanten, aus dem Makabertanz bekannt. Sie spielen die Sackpfeife und die Schalmei. Auch die zweite Gruppe der Lebenden in diesem Todtentanz führt eine Leichnamsgestalt zum Tanze und spielt mit der rechten Hand auf einer Einhandflöte. Ganz burlesk und übertrieben sarkastisch sind die Bilder des Ulmer Drucks (ca. 1490), welche den sog. achtzeiligen „Doten-Dantz“-Text schmücken. Hier tanzt am Anfang der Todtentanzreihe eine Gruppe von Skeletten vor dem Beinhaus, wobei drei Tote, die Heroldtrompete blasend, weitere Totengespenster aus ihren Gräbern locken. Auf einem anderen Bilde rührt ein Skelett die Heertrommel, und die dazugehörige Szene mit dem Beinhaus erinnert stark an die Szenen der Basler Totenlegende in Muttenz und Kolberg⁸¹. Auch in der weiteren Folge der in Einzelszenen zerlegten Standesreihe des Ulmer Drucks kommen Musikinstrumente vor: beim Papst spielt das Totengespenst die Heerestrompete (mit zwei Windungen), das Totenskelett beim Kardinal führt sogar ein Trumscheit und Bogen mit⁸². Den Bischof lockt der Tote mit den Tönen einer Sackpfeife zum Tanz, und beim Rechtsgelehrten hält das Skelett die Viola umgekehrt in der rechten Hand. Auch im Heidelberger Blockbuch⁸³ dringt das Motiv der Musikinstrumente ziemlich stark in den Vordergrund: beim Papst z. B. spielt der Tote auf zwei kleinen Trommeln, und dem Kardinal bläst das Totengespenst auf seinem Krummhorn unmittelbar ins Ohr⁸⁴. Ähnliche Verwendung finden die Volksinstrumente des Makabertanzes auch im Münchener Blockbuch Nr. 39 des vierzeiligen oberdeutschen Todtentanzes⁸⁵.

Obwohl die Geschichte des mittelalterlichen Totentanzes mit diesen Blockbüchern aufhört, könnte man die Geschichte der im Totentanz verwendeten Musikinstrumente auch nach dem Totentanzwerk Holbeins des Jüngeren weiter verfolgen. Aber auf Grund des dritten Bandes meiner GTT, wo ich auf 87 Tafelbildern alle wichtigsten Erscheinungen des neuzeitlichen Totentanzes zusammengestellt habe, würde man leicht feststellen können, daß sich da mit Bezug auf die Bedeutung dieses Motivs nicht mehr viel geändert hat. Wenn bei Holbein das Skelett den Blinden in die vor ihm gähnende Grube fallen läßt (Nr. 33) und dabei auf einem kleinen Zymbal, auf einem Hackbrett, spielt⁸⁶, wenn im „Merks Wienn“ von Abraham à Sta. Clara auf den sieben großen Pfeifen der Orgel des Todes eine Kopfbedeckung

⁸⁰ München, Bayer. Staatsbibl. Clm. 3941, von 1480; vgl. Wolfgang Stammer, a. a. O. S. 32 ff. und GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XIX–XX und Taf. XXV, Fig. 1–2–3–4.

⁸¹ Vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. V, Fig. 2, Taf. XVIII, Fig. 2.

⁸² Vgl. das Trumscheit oder die „Tromba Marina“, meist in Nonnenklöstern gebraucht, mit einer Saite, auf keilförmigen Brettern und dreieckiger Decke — an einen Sargdeckel erinnernd: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 397; daselbst Scheitholt-Hommel, ähnlich wie eine Zither, S. 190; ders.: Handb., a. a. O. S. 156, Abb. 42/43; auch auf dem Bilde von H. Memling; ders.: History etc., a. a. O. S. 290/91; K. Geiringer, a. a. O. S. 73; Naumann, a. a. O. S. 90, Abb. 77; Scheitholt, ähnlich wie Trumscheit, nur mit fünf Saiten: C. Sachs, Real-Lex. S. 337.

⁸³ Heidelberg, Cod. pal. 438, anno 1443; — vgl. GTT Bd. II, Einl. Anhang S. XX und Taf. XXV, Fig. 5–8.
⁸⁴ C. Sachs, Handb. etc., a. a. O. S. 255, Abb. 105; Krummer Zink vgl. Naumann, a. a. O. S. 91/92, Stierhorn und Heerhorn; Krummhorn und Klarinette: T. Norlind, a. a. O. Taf. 55, Nr. 4; C. Sachs, The History etc., a. a. O. S. 321, Taf. XIX, Cromorne.

⁸⁵ Dem Papst spielt das Totengespenst z. B. auf dem Dudelsack vor, wobei es auf einem Hocker sitzt; vgl. GTT Bd. II, Einl. Taf. XXV, Fig. 5–8. Es ist eigentlich ein „Psalterspiel“, d. h. „bagpipe“; vgl. K. Geiringer, a. a. O. S. 61, vor 1300; Blaterpfeife: Brummer fehlen, dafür zwei Spielpfeifen: C. Sachs, Real-Lex., a. a. O. S. 302.

⁸⁶ Xylophon: C. Sachs, Die Musikinstr. Jederm. Bücherei, a. a. O. Abb. 3.

je eines Ständevertreeters der Totentanzreihe angebracht ist, wenn in den Einzelstücken des Totentanzes in einer Stuttgarter Trachtenhandschrift der volkstümliche Charakter des Makabertanzes mit Dudelsack, Laute und Schalmei noch mehr betont wird, wenn bei Rethel die verummte Skelettgestalt des Todes als „die Pest“ auf zwei Knochen wie auf einer Violine streicht, so sind das zwar einzelne sehr wertvolle künstlerische Einfälle, dürfen aber nur als späte Varianten der schon im mittelalterlichen Totentanz ausführlich verarbeiteten Musikelemente betrachtet werden.

Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?

VON HEINRICH BESSELER, JENA

Die Ausgabe französischer weltlicher Musik vom Ende des 14. Jahrhunderts durch Willi Apel gehört zu den wichtigsten Quellenveröffentlichungen der Nachkriegszeit¹. Hier werden 81 Liedsätze für Sologesang und Instrumente, in der Hauptsache dreistimmig, zum erstenmal zugänglich. Daß die Übertragung zuverlässig ist, sei als wesentlicher Punkt vorweggenommen. Es handelt sich um die sogenannte französische Spätnotation des 14. Jahrhunderts, den sonst nirgends wiedererreichten Gipfel in der Entwicklung unserer Notenschrift. Schon in einer anderen Arbeit hatte der Herausgeber gezeigt, daß er ihre Feinheiten beherrscht². Die jetzige Ausgabe macht seine Übertragungen wissenschaftlich fruchtbar. Ihre Wichtigkeit wird durch ein Vorwort Paul Hindemiths unterstrichen, der auf den musikalischen Wert jener Epoche zwischen Machaut und Dufay hinweist.

Die 81 Sätze gehören der „französischen Spätzeit“ an, die aus der *Ars nova* hervorging, jedoch einen anderen, durchaus eigenartigen Grundcharakter aufweist³. Es erhöht den Wert der Ausgabe, daß sie stilkritisch vorgeht und das neu erschlossene Material in drei Gruppen ordnet. Für den sogenannten „Machaut-Stil“ setzt Apel die Zeitspanne von etwa 1350–1370 an, für den „manierierten Stil“ 1370–1390 (Introduction, S. 10a). Die Begründung dieses auffallend frühen Ansatzes liegt nun aber nicht etwa in dokumentarisch gesicherten Jahreszahlen, sondern in einer bloßen Kombination, die sich bei näherer Prüfung als nicht stichhaltig erweist. Sie betrifft Matheus de Perusio, den Mailänder Domkantor von 1402 bis 1416, der bei Apel eine dominierende Rolle spielt.

Bisher galt Matteo da Perugia als ein Komponist des frühen 15. Jahrhunderts, der nur durch eine einzige Handschrift bekannt ist: den oberitalienischen Kodex Modena lat. 568. Pirrotta hat wahrscheinlich gemacht, daß dieser Kodex früher im Besitz Matteos war oder aus seinem Kreise hervorgegangen ist, ebenso wie das Fragment Parma, das drei von Matteo stammende Kontratenöre enthält⁴. Wie

¹ W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*, Edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes jr. with foreword by Paul Hindemith, Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1950.

² W. Apel, *The notation of polyphonic music 900–1600*, Cambridge (Mass.) 1942, 4. Aufl. 1950.

³ H. Besseler, Artikel „*Ars nova*“, *MGG* 1, 1949–51, Sp. 722 ff.

⁴ N. Pirrotta, *Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, serie 4, vol. V, parte 2, 1944/45, S. 46 ff.