



# Europäische Totentanz-Vereinigung

Sektion Schweiz

Präsident: Franz Egger, Hist. Museum, Steinenberg 4, 4051 Basel  
Kassier: Walter Matti, Mädergutstr. 37, 3018 Bern  
Sekretär: Josef Brülisauer, Brunnhalde 7a, 6006 Luzern

Basel, 1. März 2014

Liebe Mitglieder

Mit dem Rundbrief erhalten Sie auch die Einladung zur Jahresversammlung unserer Vereinigung am 5. April in Muttenz. Thema des Rundbriefes sind die künstlerisch hochstehenden Kopien nach den Todesbildern von Hans Holbein d. J. im bischöflichen Schloss von Chur, genauer die musikalischen Aspekte in diesen Bildern. Da in den Totentänzen getanzt wird, spielen Musikinstrumente fast immer eine hervorragende Rolle. Weil Holbein mit seinen Todesbildern einen markanten Umbruch zu den mittelalterlichen Totentänzen vollzog – er stellte die Figuren nicht mehr in einem tanzenden Reigen vor, sondern bei alltäglichen Verrichtungen – wird die Frage nach der Rolle von Musikinstrumenten in seinen Todesbildern besonders spannend. Autorin des Aufsatzes ist Gaby Weber, Mitglied unserer Vereinigung. Ich danke Gaby Weber für die Erlaubnis, den Aufsatz abdrucken zu dürfen. Er war erschienen in der Festschrift für Prof. Dr. Georges Descoedres: Fund-Stücke – Spurensuche. Hg. von Adriano Boschetti-Maradi et al., Berlin 2011, S. 426-443.

Ich wünsche Ihnen viel Lesevergnügen und hoffe, dass möglichst viele Mitglieder an der Jahresversammlung und an der spannenden Führung durch Wehrkirche und Beinhaus in Muttenz am 5. April teilnehmen werden.

Wie jedes Jahr um diese Zeit bitten wir Sie auch freundlich um die Überweisung des Jahresbeitrags mit dem beigelegten Einzahlungsschein. Besten Dank.

Mit freundlichen Grüßen  
Franz Egger, Präsident





Abb. 1: Hans Lützelburger, nach Hans Holbein:  
Alte Frau. Holzschnitt, vor 1526.

## Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur

Musikalische Aspekte

Gaby Weber

Die Wandmalereien von 1543 aus dem bischöflichen Schloss in Chur sind eine Kopie der Holzschnittfolge mit den »Bildern des Todes« von Hans Holbein dem Jüngeren. Sie wurden im ausgehenden 19. Jahrhundert ausgebaut und waren einige Jahrzehnte im Rätischen Museum in Chur ausgestellt, bevor sie – 1980 in einen Kulturgüterschutzraum überführt – in Vergessenheit gerieten. Der monumentale Zyklus soll restauriert und in wenigen Jahren gemeinsam mit dem bedeutenden Churer Domschatz in einem neuen Museum in Chur der Öffentlichkeit präsentiert werden.<sup>[1]</sup>

### Das bischöfliche Schloss in Chur

Das bischöfliche Schloss befindet sich in der nordöstlichen Ecke des sogenannten Hofes, eines seit der Bronzezeit besiedelten Geländesporns am rechten Ufer des Flusses Plessur. Aus römischer Zeit ist an diesem Ort ein Kastell archäologisch fassbar, aus dem sich die Residenz der 451 n. Chr. erstmals schriftlich bezeugten Churer Bischöfe entwickelte. Die Umfassungsmauern des römischen Kastells sind in karolingischer Zeit wohl verstärkt und im Hoch- und Spätmittelalter erneuert worden. Von der mittelalterlichen Befestigung des Hofes haben sich nebst Mauerresten in den an die Ringmauer stossenden Gebäuden der Marsölturm in der Nordostecke der Anlage und ein Torturm im Westen erhalten. Die meisten der bestehenden Häuser gehen auf das 19. Jahrhundert zurück.

Die mittelalterliche Stadt Chur bildete sich am Füsse des Hofes heraus. Sie erlangte grosse Bedeutung als Warenumserschlagplatz und als Ausgangspunkt

für die Passübergänge nach Italien.<sup>[2]</sup> Die spätromanische Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt in der südöstlichen Ecke des Hofes weist eine reiche Ausstattung auf, die von der karolingischen Zeit bis in die Gegenwart reicht. 1921 fassten Archäologen bei Ausgrabungen die Reste eines frühchristlichen und eines karolingischen Vorgängerbaus. Letztmals renoviert wurde die Kathedrale 2000–2007.<sup>[3]</sup>

Das bischöfliche Schloss besteht aus mehreren Baukörpern, die sich um einen trapezförmigen Innenhof gruppieren (Abb. 2). Seine Baugeschichte ist nicht vollständig geklärt; archäologische Untersuchungen stehen aus. Als ältester Teil der 1200 erstmals schriftlich erwähnten Anlage gilt der südliche, schwarz markierte Flügel. Bischof Heinrich von Hewen (1491–1505) liess auf der Nordseite dieses Trakts einen turmartigen Anbau (B) errichten, der zeitweise auch als Kapelle genutzt wurde.<sup>[4]</sup> Unter Bischof Luzius Iler (1541–1549) wurde die Residenz renoviert und neu ausgestattet. Im ersten Obergeschoss des südlichen Gebäudes trennte er einen Saal ab, den ein schmaler abgewinkelter Korridor erschloss (Abb. 2: »B«). Die südliche Wand dieses Gangs liess Iler mit dem Zyklus der Todesbilder bemalen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden sie anlässlich eines eingreifenden Umbaus ausgebaut und anstelle von Saal und Korridor eine Schwesternwohnung eingerichtet.<sup>[5]</sup>

### Beschreibung der Todesbilder in Chur

Nach einem vom Zürcher Altertumsprofessor Friedrich Salomon Vögelin 1878 veröffentlichten Über-

sichtsschema zierten die Todesbilder 17 gemauerte Ausfachungen einer Fachwerkwand (Abb. 3).<sup>[6]</sup> Diese trennte wie erwähnt einen schmalen Korridor von einem Saal und erstreckte sich bis zu einem Eckzimmer im Ostteil des Gebäudes. Im Westen winkelte sie parallel zur Flucht des Bauwerks ab (vgl. Abb. 2). Die Gesamtfläche des in drei Registern angeordneten Zyklus betrug 3,42 mal 15,25 Meter,<sup>[7]</sup> diejenige eines einzelnen Gefachs durchschnittlich 90 mal 120 Zentimeter. Die Maltechnik der Todesbilder ist nicht geklärt.<sup>[8]</sup> Die Grisaillemalereien werden durch blaue, ockergelbe, rote und grüne Farbtöne akzentuiert.

Der Zyklus umfasst 35 Szenen, die Begegnungen von Lebenden mit dem Tod zeigen sowie im Sockelbereich von der Forschung bisher nicht beachtete Tiere hinter vergitterten Bogenstellungen. Als Vorlage für die Todesbilder dienten dem unbekanntem Künstler die Holzschnitte nach Holbein. Eine einzelne Szene bildet den 1513 datierten Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« von Albrecht Dürer nach. Laut Friedrich Salomon Vögelin, der die Maleien 1878 noch in situ sah, verlief die Bilderfolge im oberen Register von links nach rechts und setzte sich im mittleren Register wiederum von links nach rechts fort.

Die Ausfachungen weisen meist zwei Sterbeszenen auf, die im oberen Register durch Säulen, im mittleren Register dagegen durch Ornamentbänder getrennt werden. Vögelin gibt im Übersichtsplan zwei Türen wieder, die beide verloren sind. Die Balken der Fachwerkwand waren mit profilierten Brettern verkleidet. Auf den horizontalen Brettern nehmen

lateinische Inschriften<sup>[9]</sup> auf die jeweiligen Szenen Bezug, die vertikalen Bretter sind ornamental verziert oder gemasert.

#### Holzschnittfolge mit Bildern des Todes nach Hans Holbein

In der Entwicklung der Totentänze stellt die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein einen künstlerischen Höhepunkt dar. Der 1497 geborene Augsburger ist seit 1515 gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius in Basel nachweisbar. In den Jahren 1521 bis 1524 setzte er sich intensiv mit Motiven des Todes auseinander, beispielsweise im Gemälde des Leichnams Christi, einem achtteiligen Passionszyklus, einem Totentanz auf einer Dolchscheide und im sogenannten Todesalphabet (alle Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum).<sup>[10]</sup>

Damals dürften auch Zeichnungen entstanden sein, die dem 1526 verstorbenen Formschneider Hans Lützelburger als Vorlage für eine Serie von 41 kleinformatigen Holzschnitten (65 mal 48 Millimeter) dienten. 1538 wurde die Szenenfolge unter dem Titel »Les simulachres & historiées faces de la mort« (»Trugbilder und szenisch gefasste Gesichter des Todes«) von den Brüdern Melchior und Gaspard Trechsel für die Verleger und Buchhändler Jean und François Frelon als kleinformatiges Buch in Lyon gedruckt.<sup>[11]</sup> Erstere fügten den Holzschnitten lateinische Bibelzitate und französische Epigramme hinzu.<sup>[12]</sup>



Nach vier alttestamentlichen Szenen (Erschaffung der Eva, Sündenfall, Vertreibung und Arbeit der ersten Eltern) und dem Beinhaus folgen 34 Darstellungen mit todgeweihten Menschen. Den Abschluss bilden das Weltgericht und das Wappen des Todes.<sup>[13]</sup> Als Neuerung gegenüber mittelalterlichen Totentanzzyklen teilte Holbein den reigenartigen Aufzug der Sterbenden in voneinander unabhängige Einzelbilder. Er zeigt den personifizierten Tod, der Menschen verschiedener Stände im Alltag begegnet und vom Leben abberuft. Die Todesfigur tanzt nicht mit den Menschen, sondern führt oder reißt sie in ihrer vertrauten Umgebung und bei ihren alltäglichen Verrichtungen aus dem Leben. Der Künstler kritisiert dabei teilweise das sittenwidrige Verhalten der Menschen. Den Grundgedanken der mittelalterlichen Totentänze, die Gleichheit aller Ständevertreter vor dem Tod, behält er bei.<sup>[14]</sup>

1542 veröffentlichten Jean und François Frelon in Lyon unter dem Titel »Imagines de Morte«<sup>[15]</sup> eine zweite Ausgabe der Holzschnitte nach Holbein, die sich in ganz Europa verbreitete.<sup>[16]</sup> Die Bilder des Todes wurden mehrmals in der Druckgraphik<sup>[17]</sup> kopiert und dienten auch als Vorlagen für monumentale Wandmalereien, wie zum Beispiel an der Fassade des Rathauses im böhmischen Prachatitz (1571), in der Friedhofskapelle von Haselbach bei Straubing (um 1670) und in der Leichenhalle in Wasserburg am Inn (1838).<sup>[18]</sup> Das Fehlen des Tanzmotivs, die Struktur der Darstellungen als Einzelbilder und das jederzeit mögliche Eindringen des Todes in alltägliche Szenen prägen die gesamte weitere Entwicklung der Totentänze.<sup>[19]</sup>

### Musikalische Aspekte

Die folgenden Ausführungen sind der Musik im Totentanz gewidmet. Obschon diese für das Verständnis der (mittelalterlichen) Totentänze ein wichtiges Thema ist, haben sich seit den grundlegenden Publikationen von Reinhold Hammerstein<sup>[20]</sup> nur wenige Forschende mit ihr auseinandergesetzt.<sup>[21]</sup>

In den Totentanztexten lässt sich anfänglich nur die »hellisch pfeiff«<sup>[22]</sup> (Flöten- oder Rohrblattinstrument) belegen, erst allmählich werden in den mittelalterlichen Bildzyklen auch andere Instrumente gezeigt. Während die Gerippe in den französischen und niederdeutschen Totentänzen nur einleitend zum Tanz aufspielen (sogenanntes Spielmann-Motiv), musizieren sie in den oberdeutschen Totentänzen auch in den Ständereihen. Hier entwickelte sich die musikalische Begleitung im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einem wichtigen Motiv, wobei gleichzeitig eine Differenzierung der Instrumente erfolgte.<sup>[23]</sup> Die Voraussetzung dazu bildete eine Veränderung der Tänze: Die frühen Darstellungen geben einen sich von rechts nach links bewegenden, lebhaft gesprungenen Kettenreigen<sup>[24]</sup> aus Paaren wieder, die jeweils aus einer Todesgestalt und einem Vertreter eines Standes, eines Berufes oder eines Lebensalters gebildet werden. Da sich alle Tanzenden an den Händen halten, führen nur wenige Gerippe Musikinstrumente mit sich.<sup>[25]</sup> Am linken Rand befinden sich häufig ein Prediger, der zur Busse mahnt, und ein musizierendes Gerippe.<sup>[26]</sup>

Spätere oberrheinische Zyklen zeigen anstelle

des Reigens einen ruhigen Aufzug der Paare<sup>[27]</sup> zum Friedhof, bzw. dem Beinhaus.<sup>[28]</sup> Dieses meist auf den Prediger folgende Motiv zeigt musizierende Ge-rippe vor einem Beinhaus und tritt an die Stelle des Spielmanns in den älteren Totentänzen. Das Beinhaus symbolisiert das Ende des irdischen Lebens und die Gleichheit aller Menschen im Tode.<sup>[29]</sup> Beim paarweisen Aufzug haben die Todesfiguren ihre Hände frei und tragen vermehrt Musikinstrumente oder andere Attribute mit sich.<sup>[30]</sup> Für die Zuweisung der Musikinstrumente an die Stände lässt sich bei den Totentänzen des 15. Jahrhunderts noch kein verbindliches Prinzip feststellen. Im 16. Jahrhundert scheinen sie sich nach Reinhold Hammerstein auf den sozialen Stand der Ständevertreter zu beziehen.<sup>[31]</sup> So wird zum Beispiel die Trompete mit dem Kaiser oder König in Verbindung gebracht.<sup>[32]</sup>

### Musikinstrumente der Renaissance

Unser Wissen über Renaissance-Musikinstrumente stützt sich auf zeitgenössische Quellen: Sebastian Virdung beschreibt 1511 im Buch »Musica getutscht und ausgezogen« erstmals alle bekannten Musikinstrumente, einschliesslich solche der Volksmusik, und illustriert sie mit Holzschnitten von Urs Graf.<sup>[33]</sup> Eine weitere frühe Bildquelle ist die Holzschnittfolge von Hans Burgkmair, die den Triumphzug Kaiser Maximilians I. zeigt (um 1520).<sup>[34]</sup> Als wichtigste Quelle zur frühen Geschichte der Musikinstrumente gilt das 1615–1619 erschienene, dreibändige Werk »Syntagma musicum« von Michael

Praetorius. Der Komponist und Musiktheoretiker informiert umfassend über geistliche und weltliche Musik, ihre Aufführungspraxis sowie Instrumente und Terminologie.<sup>[35]</sup>

Aus Bildquellen und einigen erhaltenen Exemplaren ergibt sich folgende Übersicht der Renaissance-Instrumente: Holzblasinstrumente (Blockflöte, Krummhorn, Schalmei), Blechblasinstrumente (Trompete, Posaune, Zink, Horn), Schlaginstrumente (Pauke, Trommel, Xylophon, Triangel, Glocke), Saiteninstrumente (Fidel, Violine, Gambe, Trumscheit, Drehleier, Hackbrett, Harfe, Laute, Cister, Gitarre,) Tasteninstrumente (Chlavichord, Cembalo, Virginal, Orgel, Regal).<sup>[36]</sup> Sie wurden häufig in verschiedenen Grössen gebaut und als »Instrumenten-Familien« zusammen gespielt.<sup>[37]</sup>

### Tanz und Musik in der Holzschnittfolge nach Hans Holbein

Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein stellt wie schon erwähnt einen markanten Umbruch in der Entwicklung der Totentänze dar. Der Künstler lässt das Tanzmotiv weg und verlegt die als Einzelbilder konzipierten Darstellungen in den Alltag der todgeweihten Ständevertreter. Holbein behält die Wiedergabe von Musikinstrumenten bei, reduziert aber ihre Anzahl. Folgende Instrumente bildet er ab: Fidel, Pauke, Krummhorn, Trompete, Drehleier, Laute, Xylophon, Hackbrett, Trumscheit, Glocke und Schellenkappe. Dabei fällt auf, dass sonst häufig abgebildete Instrumente fehlen.



Abb. 4: Chur, bischöfliches Schloss. Todesbilder. Szene Nr. 5, Beinhaus.

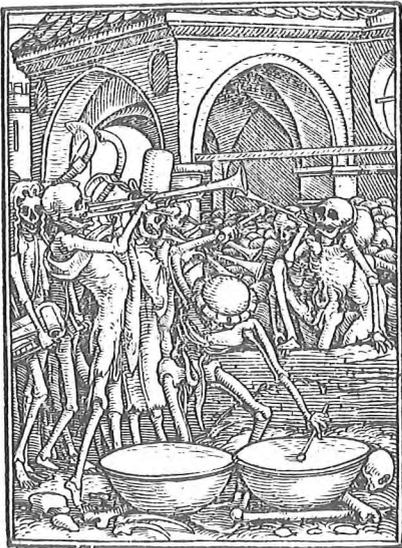
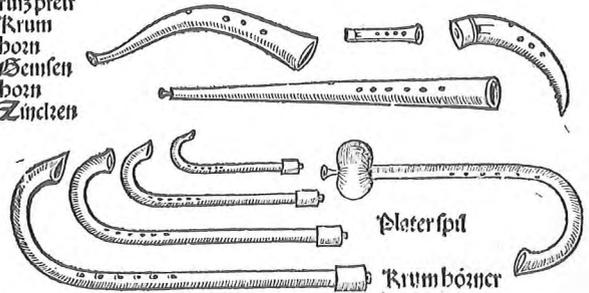


Abb. 5: Hans Lützelburger, nach Hans Holbein: Gebeine aller Menschen. Holzschnitt, vor 1526.

Abb. 6: Urs Graf, Holzschnitt mit Krummhörnern in der unteren linken Ecke, publiziert in: Virdung, Sebastian, »Musica getutscht und ausgezogen«, 1511.

rußpfeif  
Krum  
horn  
Bemsen  
horn  
Zimelzen



Platerpfil

Krumhörner

Die ander art des zweire geschlechts ist in den hölzernen die nie gelochet synde die doch ein mensch erblasen mag welche aber von den selbē zu regulierē synde vñ wie man dar vff lehren werd mögen dar von will ich hie nit mer sagē aber indē andern büch will ich etwas niwrs vñ ongegründes dar von sagen vñ schreiben.

## Tanz und Musik im Zyklus der Churer Todesbilder

Der Maler der Churer Todesbilder übernimmt alle Szenen der Holzschnittfolge, die Musikinstrumente aufweisen. Im Folgenden werden drei Szenen herausgegriffen: zum einen die Beinhauszene mit ihrer Vielzahl abgebildeter Instrumente, zum andern die beiden Szenen mit der Jungfrau, bzw. der Alten Frau, da hier je ein sozialgeschichtlich besonders interessantes Musikinstrument dargestellt ist.

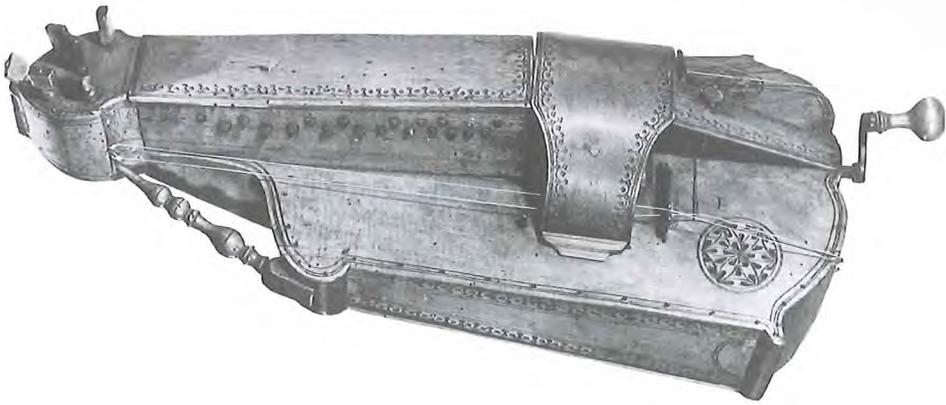
### Musikinstrumente in der Beinhauszene

Die zweite Ausfachsung in der oberen Reihe des Zyklus zeigt links die Vertreibung der ersten Eltern aus dem Paradies und rechts die Arbeit derselben. Die beiden Darstellungen werden durch einen Baumstamm getrennt, der sich über die gesamte Höhe des Bildfeldes erstreckt. In die obere rechte Ecke des zweiten Bildfeldes ist die kleinformatige Beinhauszene eingefügt (Abb. 4 und 5). Die musizierenden Gerippe vor dem Beinhaus leiten zu den Begegnungen der Ständevertreter mit dem Tod über. Da in den Churer Todesbildern, bzw. in der Holzschnittfolge nach Holbein, nicht mehr getanzt wird, hat die Tanzmusik als Auftakt zu den Sterbeszenen ihre Bedeutung verloren,<sup>[38]</sup> wohl deshalb ist sie im Churer Zyklus deutlich kleiner abgebildet (23,5 mal 22 Zentimeter). Das Konzert der Gerippe findet vor einer offenen Halle statt. Sie spielen gerade und S-förmig gewundene Trompeten, Pauken und ein Krummhorn. Das Skelett am linken Bildrand hält einen unbestimmbaren

zylinderförmigen Gegenstand, der in der geschnittenen Vorlage als Drehleier identifiziert werden kann.<sup>[39]</sup> Der Churer Maler hat diese im Holzschnitt mit Brüsten und langen Haaren als weiblich charakterisierte Figur männlich wiedergegeben. Im Vordergrund der Szene schlägt ein Gerippe heftig bewegt mit Schlegeln auf zwei Pauken.

Ein Skelett im Hintergrund spielt ein Krummhorn, dessen gebogenes Ende in der linken Bildhälfte in die Höhe ragt. Der Ton dieses hölzernen Blasinstruments wird von einem doppelten Rohrblatt erzeugt. Eine hölzerne Windkapsel mit Anblasloch umgibt das Doppelrohrblatt. Das Krummhorn ist zylinderförmig und dehnt sich am unteren, gekrümmten Ende leicht aus. Es weist wie eine Blockflöte mehrere Grifflöcher auf.<sup>[40]</sup> Sein Klang wird als »sanft schnarrend«<sup>[41]</sup> oder »laut nasal«<sup>[42]</sup> beschrieben. Krummhörner wurden in verschiedenen Grössen, bzw. Stimmlagen gebaut und häufig in Ensembles gespielt.<sup>[43]</sup> Sie sind seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert schriftlich nachgewiesen und erlangten, wohl von Italien ausgehend, bis etwa 1650 besonders in Deutschland eine starke Verbreitung.<sup>[44]</sup> Als älteste bildliche Quellen des Krummhorns gelten ein Holzschnitt von Urs Graf, den Sebastian Virdung 1511 publizierte (Abb. 6)<sup>[45]</sup> und die Holzschnittfolge von Hans Burgkmair (um 1520), welche den Triumphzug Kaiser Maximilians I. zeigt.<sup>[46]</sup>

Die Drehleier besteht aus einem gitarren- oder violinförmigen Kasten aus Holz, der mit Darm-Saiten bespannt ist. Diese werden von einem mit Kolophonium (Baumharz) bestrichenen, scheibenförmigen Holzrad in Schwingungen versetzt. Der Musikant



trägt das mit einem Riemen befestigte Instrument vor dem Bauch. Mit der rechten Hand dreht er das Holzrad mit einer Kurbel, mit der linken betätigt er eine Tastatur, mit der das Abgreifen der Saiten mechanisiert ist (Abb. 7).<sup>[47]</sup> Das seit dem 10. Jahrhundert belegte Instrument stand im Mittelalter als »organistrum« oder »symphonia«<sup>[48]</sup> im kirchlichen und weltlichen Bereich in hohem Ansehen; es wurde als Melodieinstrument zum Tanz und als Begleitinstrument zum Gesang eingesetzt.<sup>[49]</sup> Seit dem 15. Jahrhundert verlor die Drehleier an Bedeutung. Sie wurde im 16. und 17. Jahrhundert vorwiegend von Volks- und Strassenmusikanten gespielt und erhielt die Namen »Bauern-« oder »Bettlerleier«.<sup>[50]</sup> Als leises Instrument wäre die Drehleier von den in der Beinhauszene abgebildeten Pauken, Trompeten und Krummhörnern in Wirklichkeit übertönt worden. Holbein beabsichtigte folglich keine realistische Wiedergabe eines Konzerts, sondern er zeigt die Drehleier als negativ besetztes Instrument.<sup>[51]</sup>

Die beiden Pauken im Vordergrund bestehen aus einem schalenförmigen, wohl hölzernen Resonanzkörper, der mit Tierhaut bespannt ist. Das auch als »Tympanum« bezeichnete Schlaginstrument stammt aus Asien, bzw. dem Orient, und gelangte im 13. Jahrhundert nach Europa. Die mittelalterlichen Pauken wiesen mit einem Durchmesser von etwa 30 Zentimetern eine geringe Ausdehnung auf und wurden vom Spieler paarweise an einem Gürtel um die Taille herum getragen.<sup>[52]</sup> Seit dem 15. Jahrhundert vergrösserte sich ihr Umfang. Beispiele sind zunächst in Frankreich, später auch in Deutschland belegt. Als

frühe Bildquellen sei wiederum auf einen Holzschnitt von Urs Graf im 1511 erschienenen Buch »Musica getutscht und ausgezogen« von Sebastian Virdung und die Holzschnittfolge von Hans Burgkmair mit dem Triumphzug Kaiser Maximilians I. (um 1520) hingewiesen (Abb. 9).<sup>[53]</sup> Die ehemalige Spannung der Tierhaut mit Schnur wurde im 16. Jahrhundert durch die stabilere Schraubenmechanik<sup>[54]</sup> abgelöst. In der Churer Beinhauszene und im Holzschnitt nach Holbein sind die Pauken zwar ziemlich gross abgebildet, es werden aber weder Schnüre noch Schrauben zur Spannung der Tierhaut gezeigt. Bis am Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte der Anschlag mit hölzernen Schlegeln, die mit Leder oder Holz überzogen waren.<sup>[55]</sup> Pauken wurden häufig paarweise mit Trompeten kombiniert.

Die Trompete ist ein Blasinstrument aus Blech mit einer zylindrischen Röhre und ausladendem Ende. Sie ist seit der Antike überliefert, wobei die Abgrenzung ihrer Vorläufer zum Horn oft nicht eindeutig ist. Die Röhre wurde zunächst aus natürlichen Materialien, später aus verschiedenen Metallen angefertigt. Sie verlief gerade (Busine) oder leicht gekrümmt. Seit etwa 1400 konnte sie gebogen werden, was eine Verlängerung und einfachere Handhabung möglich machte. Nebst bizarr geformten Modellen setzte sich nun die Trompete in S-Form oder mit schlaufenartiger Windung durch, die bis zur Erfindung der Ventile im 19. Jahrhundert keine wesentliche Veränderung erfuhr (Abb. 8).<sup>[56]</sup> Eine Trompete mit schlaufenartiger Windung ist im Triumphzug Kaiser Maximilians I. (um 1520) von Hans Burgkmair abgebildet.<sup>[57]</sup> Von



Abb. 7: Drehleier, Frankreich, 16. Jahrhundert. Paris, Musée du Conservatoire, E.2057.

Abb. 8: Anton Schnitzer d. Ä., Trompete, Nürnberg, 1581. Wien, Kunsthistorisches Museum, A258.

Abb. 9: Pauken und Trompeten. Hans Burgkmair, Holzschnitt mit Triumphzug Kaiser Maximilians I., um 1520.

Abb. 10: Chur, bischöfliches Schloss. Todesbilder. Szenen Nr. 23 und 24, links Jungfrau, rechts Alte Frau.

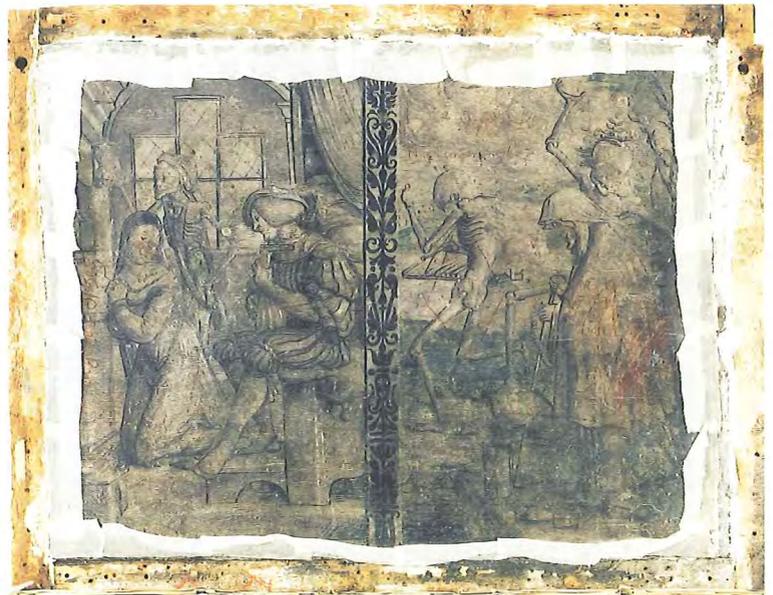
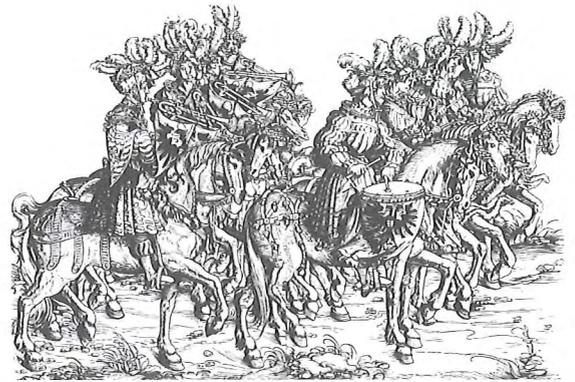
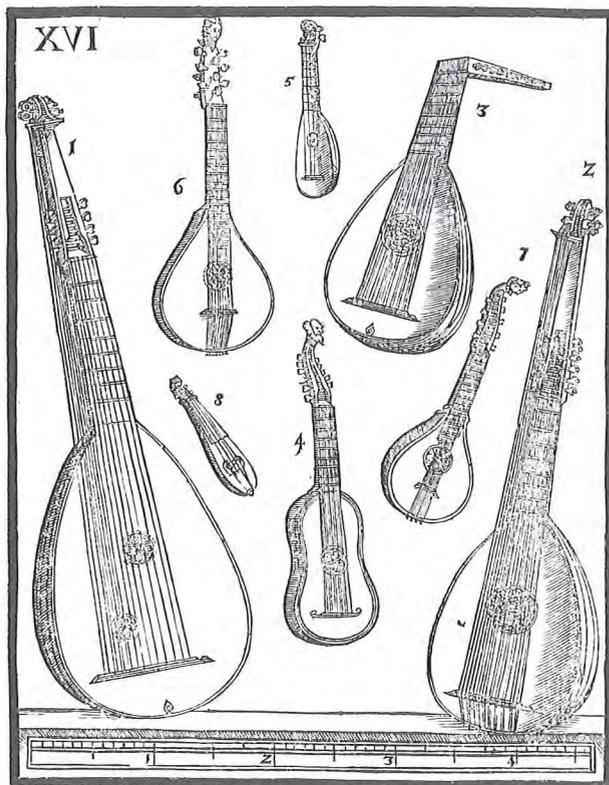




Abb. 11: Hans Lützelburger, nach Hans Holbein: Nonne. Holzschnitt, vor 1526.

Abb. 12: Laute. Michael Praetorius, »Syntagma musicum«, 1619.



1. Paduanische Theorba. 2. Laute mit Abzügen oder Testudo Theorbata. 3. Choralaute.  
 4. Quinterna. 5. Mandorac. 6. Sechs Thörliche Chor Zitter. 7. Klein  
 Englisch Zitterlein. 8. Klein Weig Pofche genant.

der Posaune unterscheidet sich die Trompete durch das Fehlen einer Zugvorrichtung, die es dem Bläser ermöglicht, mittels Verkürzung und Verlängerung der zylindrischen Röhre chromatische Skalen (Tonleitern aus zwölf Halbtönen) zu spielen.<sup>[58]</sup> Nachdem die Trompete im Hochmittelalter vermutlich von fahrenden Musikanten gespielt worden war, liessen sich die Trompeter im Spätmittelalter in den Städten und an den Fürstenhöfen nieder.<sup>[59]</sup> 1548 hielt Kaiser Karl V. in der Reichspolizeiverordnung gewisse Vorrechte der Trompeter fest und schränkte das Spiel des Blasinstruments auf adlige und kirchliche Kreise ein.<sup>[60]</sup> Pauken und Trompeten bildeten gemeinsam das Instrumentarium der berittenen Truppen. Vom 16. bis 19. Jahrhundert bestanden gemeinsame Zünfte der Pauken- und Trompetenspieler.<sup>[61]</sup> Die Pauke verbreitete sich nun an allen europäischen Höfen; sie war ein bedeutendes Symbol staatlicher und königlicher Macht.<sup>[62]</sup>

### Musikinstrumente in der Ausfuchung mit Jungfrau und Alter Frau

In der dritten Ausfuchung der unteren Reihe des Zyklus repräsentieren die Jungfrau (23) und die Alte Frau (24) verschiedene Lebensalter (Abb. 10). Die weiblichen Gestalten sind einander zugewandt. Ein senkrechttes Band mit symmetrischen schwarzen Ornamenten im Renaissance-Stil trennt die beiden Motive voneinander.

Die Jungfrau kniet in einer gewölbten Kammer betend vor dem Hausaltar am linken Bildrand. Sie

wendet sich zurück zum Geliebten, der auf dem Bett sitzt, und hört seinem Lautenspiel zu. Im Hintergrund nähert sich unbemerkt eine Todesgestalt mit einer Sanduhr in der erhobenen rechten Hand. Während der Holzschnitt eine Nonne mit ihrem Liebhaber zeigt (Abb. 11), vermeidet der Maler des Churer Zyklus eine standeskritische Aussage, indem er – wohl auf Veranlassung seines Auftraggebers Bischof Luzius Iler – eine weltliche junge Frau mit ihrem Geliebten abbildet. Das Motiv des Auslöschens einer Kerze durch das Gerippe ersetzt er durch ein Stundenglas, in dem der Sand herunter geronnen ist.<sup>[63]</sup>

Der musizierende Geliebte ist der einzige Mensch, der im Zyklus der Todesbilder mit einem Instrument abgebildet ist. Stefanie Knöll schreibt zum Holzschnitt nach Holbein, dass die »Aufteilung des musizierenden Todes in zwei Personen« später »innerhalb und ausserhalb der Totentänze immer wieder rezipiert« werde und dass die Musik als »verführerisch und lasterhaft« gekennzeichnet sei.<sup>[64]</sup> Reinhold Hammerstein charakterisiert die Laute explizit als »Instrument feiner weltlicher Kultur, hier zugleich Zeichen der Galanterie und Verführung«.<sup>[65]</sup> Dies entspricht der historischen Bedeutung des Saiteninstruments: Vom ausgehenden Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war die Laute das nobelste Zupfinstrument und galt als »Königin der Instrumente«<sup>[66]</sup> (Abb. 12). Sie genoss an den europäischen Fürstenhöfen und im Bürgertum als Virtuosen- wie als Dilettanteninstrument hohes Ansehen.<sup>[67]</sup> Seit der Renaissance übertraf ihr Repertoire jenes aller anderen Instrumente sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht.<sup>[68]</sup>

---

Die Alte Frau geht in einer hügeligen Landschaft gekrümmt einen steinigen Weg entlang. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen Stock, in der linken hält sie einen Rosenkranz. Ein hüpfendes Skelett mit einem Blätterkranz auf dem Kopf hakt sich rechts unter und führt die Greisin weg. Eine zweite Todesfigur schreitet gebeugt voran und spielt mit zwei Schlegeln ein Xylophon aus Bambusstäben. Das Xylophon ist mit einem um den Hals des Skeletts gelegten Band als Wanderinstrument charakterisiert.<sup>[69]</sup> Beim Holzschnitt nach Hans Holbein handelt es sich um den ersten bildlichen Beleg eines Xylophons in Europa (Abb. 1).<sup>[70]</sup> Das Instrument stammt ursprünglich aus Asien und kam im Laufe des 15. Jahrhunderts aus dem Osten oder Südosten nach Mitteleuropa.<sup>[71]</sup> 1511 wird es im Orgelbautraktat »Spiegel der Orgelmacher« von Arnolt Schlick als »hultze glechter« (hölzernes Gelächter<sup>[72]</sup>) erstmals schriftlich erwähnt.<sup>[73]</sup> Als weitere historische Bezeichnungen sind »Strohfidel«<sup>[74]</sup>, »Holzfidel«, »Holzharmonika«, »Holz«- und »Strohinstrument« oder »psalterium ligneum« überliefert.<sup>[75]</sup> Dem Xylophon kam ein geringer Stellenwert zu. Sebastian Virdung bezeichnet es 1511 als »törichtes Instrument« und auch Michael Praetorius nennt es 1619 ein »Lumpeninstrument«.<sup>[76]</sup> Das hölzerne Gelächter war als Volksinstrument beliebt; es wurde von armen Leuten, Wandermusikanten und Bettlern gespielt.<sup>[77]</sup> Sein resonanzarmer, an Knochengeklapper erinnernder Klang inspirierte 1875 wohl Camille Saint-Saens zum Musikstück »Danse macabre«.<sup>[78]</sup>

Mit meinen Ausführungen zu den musikalischen Aspekten der Todesbilder im bischöflichen Schloss

---

in Chur habe ich versucht, Erkenntnisse von Musikwissenschaftlern in die kunsthistorische Auseinandersetzung mit den Churer Todesbildern einzubeziehen. Die Bereitschaft, bei Forschungsvorhaben den Dialog mit Fachpersonen anderer wissenschaftlicher Disziplinen zu führen, hat uns Prof. Dr. Georges Descoedres während seiner Zeit als Inhaber des Lehrstuhls für Mittelalterarchäologie und mittelalterliche Kunstgeschichte an der Universität Zürich vermittelt und vorgelebt. Dafür bin ich sehr dankbar.

#### Abbildungsnachweis

Foto Ralph Feiner, 2005: Abb. 10; Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 88, 90, 86–102, 87: Abb. 6–9; Praetorius, Michael, »Syntagma musicum«, 1619, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Willibald Gurlitt, Kassel/Basel/London 1985, Tafel XVI: Abb. 12; Les simulachres & historiées faces de la mort, Lyon 1538, Eigentümer: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett: Abb. 1, 5, 11; Vögelin 1878 (wie Anm. 4), S. 4, Anhang: Abb. 2, 3; Foto Gaby Weber, 2010: Abb. 4.

- [1] Weber, Gaby, *Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur*, in: L'Art Macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung 11, 2010, S. 261–274. Der vorliegende Text behandelt einen Aspekt meiner Dissertation, die von Prof. Dr. Georges Descœudres am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich betreut wird.
- [2] Seifert-Uherkovich, Ludmila/Dosch, Leza, *Kunstführer durch Graubünden*, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, in Verbindung mit der kantonalen Denkmalpflege Graubünden und dem Verein für Bündner Kulturforschung, Zürich 2008, S. 17.
- [3] Seifert-Uherkovich/Dosch 2008 (wie Anm. 2), S. 17–23.
- [4] Vögelin, F.[riedrich] Salomon, *Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von F. Salomon Vögelin*, (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 20, Abtheilung 2, Heft 1), Zürich 1878, S. 4–5.
- [5] Poeschel, Erwin, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 7: *Chur und der Kreis Fünf Dörfer*, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 20), Basel 1948, S. 206, 214.
- [6] Vögelin 1878 (wie Anm. 4), Anhang.
- [7] Vögelin 1878 (wie Anm. 4), S. 6.
- [8] Als Temperamalerei bestimmt in Knoepfli, Albert/Emmenegger, Oskar/Koller, Manfred/Meyer, André, *Wandmalerei, Mosaik. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2, Stuttgart 1990, Nachdruck 2002, S. 194. – Eine Ausführung »al fresco und mit Seccoanteilen« vermuten hingegen Doris Warger und Jörg Joos: Warger, Doris/Joos, Jörg, *Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss. Bericht Transport und Voruntersuchung, November 2005*, Typoskript im Besitz der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Loëstrasse 14, 7001 Chur, S. 7.

- [9] Friedrich Salomon Vögelin geht als einziger Autor auf die Inschriften ein. In den letzten Monaten habe ich die Bretter mit Inschriften inventarisiert. Ich übersetze die Texte und prüfe ihre Zuweisung zu den Darstellungen. Da die Auswertung noch nicht abgeschlossen ist, kann ich noch keine Aussagen zum Verhältnis der Texte zu den Buchausgaben mit den Holzschnitten nach Holbein machen.
- [10] Bättschmann, Oskar, *Holbein Hans (der Jüngere)*, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich und Lausanne, Zürich 1998, S. 500–502. – Wunderlich, Uli, *Zwischen Kontinuität und Tradition – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit*, in: Frey, Winfried/Freytag, Hartmut (Hrsg.), »Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen«. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 137. – *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick et al., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 1. Apr.–2. Jul. 2006, München 2006, S. 257–259, 314–315, 324–327 und 486–487.
- [11] Buck, Stephanie, *Die »Bilder des Todes« und der »Triumph des Lebens«*, in: Ausst.-Kat. 2006 (wie Anm. 10), S. 117. – Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 138.
- [12] Urheber der Epigramme war vermutlich Gilles Corrozet, ein Schriftsteller und Übersetzer aus Paris. Die Prosatexte auf den Seiten vor und nach den Bildern werden Jean de Vauzelles, dem Prior des Klosters Montrottier, zugeschrieben. Siehe Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 141–142.
- [13] Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 138–141.
- [14] Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 141.
- [15] Jean und François Frelon fügten in der zweiten Ausgabe reformatorische Trostschriften von Caspar Huberinus und Urbanus Rhegius sowie Predigten der Kirchenväter Chrysostomus und Cyprian ein und ersetzten die Epigramme durch solche des deutschen Theologen Georg Oemler. Siehe Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 143.
- [16] Bis 1562 erschienen 16 weitere rechtmässige Ausgaben der Bilder des Todes in Lyon sowie 15 Raubdrucke, davon drei zwischen 1546 und 1551 in Venedig und zwölf zwischen 1555 und 1573 in Köln. Siehe Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 143.
- [17] Wunderlich 2000 (wie Anm. 10), S. 142–144.
- [18] *Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum*, Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, Museum für Sepulkralkultur, Kassel, 19. Sept.–29. Nov. 1998, hrsg. vom Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur, Dettelbach 1998, S. 194–196, 276–277 und 331.
- [19] *Tanz der Toten* 1998 (wie Anm. 18), S. 137. – Weiterführende Literatur zur Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein mit ausführlichem Literaturverzeichnis: Petersmann, Frank, *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J.*, Bielefeld 1983.
- [20] Hammerstein, Reinhold, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6), Bern/München 1974; Hammerstein, Reinhold, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern/München 1980.
- [21] 2007 wurde anlässlich der von der Europäischen Totentanz-Vereinigung in Zusammenarbeit mit der Düsseldorfer Forschungsstelle für Sepulkralmusik organisierten, interdisziplinären Tagung »Totentänze – Musik und Tanz im Angesicht des Todes« ein neuer Anlauf genommen, die vielfältigen Aspekte der Musik im Totentanz zu untersuchen. Siehe *L'Art Macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung* 9, 2008.

- [22] Heidelberger Handschrift cod. pal. germ. 314, zitiert nach Knöll, Stefanie, »Der Pfeifen Schall verkündet euch des Todes Fall«. Zur Darstellung des musizierenden Todes in Einzelszenen, in: *L'Art Macabre* 9 (wie Anm. 21), S. 95–107, hier 95; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 31.
- [23] Knöll 2008 (wie Anm. 22), S. 95; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 113.
- [24] Der Kettenreigen geht laut Reinhold Hammerstein auf den französischen Branle- (auch Bransle-) Tanz zurück, der in ländlich-bäuerlicher Umgebung entstand und später in städtischem und höfischem Kontext aufgenommen und weiterentwickelt wurde. Die Anzahl der Tanzenden ist nicht festgelegt, männliche und weibliche Personen wechseln sich ab. Der Branle wird als Kreisreigen oder als zielgerichtete Kette getanzt. Die Menschen bewegen sich dabei seitwärts, von einem Fuss auf den anderen. Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 66–67.
- [25] Reinhold Hammerstein vergleicht den Zug der tanzenden Paare mit dem Zug der Verdammten beim Weltgericht, die gegen ihren Willen gezwungen werden, zur Hölle mitzugehen. Als gemeinsame Merkmale hebt er die Bewegungsrichtung von rechts nach links, die Ständedifferenzierung und das vereinzelt Auftreten von Musikinstrumenten hervor. Die in den Totentänzen gezeigten Musikinstrumente, vor allem Blas- und Schlaginstrumente, stellt Hammerstein in den Kontext der »Teufelsmusik« und attestiert ihnen eine negative Bedeutung. Er weist überdies auf die Ablehnung von Musik und Tanz durch die Kirchenväter hin. Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 25–26, 59–60; Hammerstein 1974 (wie Anm. 20), S. 45–49.
- [26] Hochradner, Thomas, *Totentanz in der Musik. Von der Vielfalt musikalischer Tode*, in: Von Hülsen-Esch, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll (Hrsg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Bd. 1: Aufsätze, Ausst.-Kat. Museum Schnütgen, Köln, 6. Sept.–26. Nov. 2006, Regensburg 2006, S. 94–109, hier 94–95.
- [27] Der ruhige Aufzug der Paare entspricht tanzgeschichtlich der »Basse danse« des 15. Jahrhunderts, aus der sich um 1530 die »Pavane« (ruhiger Schreittanz mit anderer Schrittfolge) entwickelte. Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 75–76.
- [28] Hochradner 2006 (wie Anm. 26), S. 95; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 75–76.
- [29] Im Beinhaus warten die Gebeine der Verstorbenen auf die Auferstehung am Jüngsten Tag. Der Tanz geht dem Weltgericht also voraus (vgl. Anm. 25). Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 76–77.
- [30] Die Todesfigur kann beispielsweise mit einer Sense als Schnitter charakterisiert sein oder sich mit bestimmten Objekten – wie mit der Tiara beim Papst – der Person anpassen. Gelegentlich nimmt sie auch die Kleidung oder die Gesichtszüge des jeweiligen Opfers an. Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 112–113.
- [31] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 54; Knöll 2008 (wie Anm. 22), S. 95 und 104–105.
- [32] Knöll 2008 (wie Anm. 22), S. 95.
- [33] Montagu, Jeremy, *Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance*, Freiburg/Basel/Wien 1981, S. 88–89.
- [34] Kaiser Maximilian I. förderte die Künste, indem er an seinem Hof bedeutende Musiker, Maler und Bildhauer verpflichtete. Siehe Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 83.
- [35] Ruf, Wolfgang, *Praetorius*, in: Ruf, Wolfgang (Hrsg.), *Lexikon Musikinstrumente*, Mannheim/Wien/Zürich 1991, S. 405.

- [36] Siehe Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 95–130.
- [37] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 95.
- [38] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 93.
- [39] Für die Unterstützung bei der Identifizierung der Musikinstrumente danke ich Jean-Marie Tricoteaux, Praden, Kanton Graubünden.
- [40] Baines, Anthony, *Krummhorn*, in: Baines, Anthony, Lexikon der Musikinstrumente, aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste, Stuttgart/Weimar/Kassel 1996, S. 177–178, hier 177.
- [41] Ruf, Wolfgang, *Krummhorn*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 279–280, hier 280.
- [42] Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 177.
- [43] Restle, Konstantin, *Musikinstrumente*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, München/Zürich 1993, Sp. 955–969, hier 958.
- [44] Ruf 1991 (wie Anm. 41), S. 280.
- [45] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 88.
- [46] Restle 1993 (wie Anm. 43), Sp. 958.
- [47] Baines, Anthony, *Drehleier (Radleier)*, in: Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 74–76, hier 74–75.
- [48] Bezeichnungen für eine grosse, bzw. eine kleine Drehleier. Im Laufe des Mittelalters wurden immer kleinere Drehleiern gebaut. Siehe Baines 1996 (wie Anm. 47), S. 76.
- [49] Ruf, Wolfgang, *Drehleier*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 110–111.
- [50] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 94; Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 89; Ruf, Wolfgang, *Bettlerleier*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 46–47; Ruf 1991 (wie Anm. 49), S. 111; Baines 1996 (wie Anm. 47), S. 76; Restle 1993 (wie Anm. 43), Sp. 963.
- [51] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 94.
- [52] Ruf, Wolfgang, *Pauke*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 387–389, hier 388; Baines, Anthony, *Pauken*, in: Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 244–247, hier 247; Restle 1993 (wie Anm. 43), Sp. 965. – Im Holzschnitt der Edelfrau (Chur: Ehepaar 32) ist eine solche kleine Pauke abgebildet.
- [53] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 107; Ruf 1991 (wie Anm. 52), S. 388.
- [54] Bei der Schraubenmechanik wird die Tierhaut mit Schrauben gespannt, die am Resonanzkörper und an einem Spannreifen befestigt sind. Die sorgfältige Spannung der Tierhaut ermöglichte erst das Spiel mit definierten Tonhöhen. Siehe Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 108.
- [55] Ruf 1991 (wie Anm. 52), S. 388.
- [56] Ruf, Wolfgang, *Trompete*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 528–529, hier 528; Baines, Anthony, *Trompete*, in: Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 334–339, hier 337.
- [57] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 101.
- [58] Restle 1993 (wie Anm. 43), Sp. 959; Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 102–104.
- [59] Ruf 1991 (wie Anm. 56), S. 528.
- [60] Ruf, Wolfgang, *Trompeterprivilegien*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 529–530.
- [61] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 101–102; Ruf 1991 (wie Anm. 52), S. 388.
- [62] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 107; Restle 1993 (wie Anm. 43), Sp. 965. – Im Mittelalter hatte die Pauke nur einen geringen Stellenwert: Sie wurde mit dem Teufel, dem Tod und der Vergänglichkeit in Verbindung gebracht. Siehe Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 94 und Anm. 26.
- [63] Beide Motive sind Vergänglichkeitssymbole.
- [64] Knöll 2008 (wie Anm. 22), S. 99–100.
- [65] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 136.
- [66] Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 118.
- [67] Ruf, Wolfgang, *Laute*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 285–288, hier 288.

- [68] Baines, Anthony, *Laute*, in: Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 182–189, hier 182.
- [69] Stauder, Wilhelm, *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*, Braunschweig 1973, S. 400.
- [70] Sachs, Curt, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Berlin 1929, S. 18; Stauder 1973 (wie Anm. 69), S. 400; Blades, James/Montagu, Jeremy, *Early percussion instruments*, Oxford 1978, S. 25; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 138; Munrow, David, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, Hannover 1980, S. 56.
- [71] Sachs 1929 (wie Anm. 70), S. 18; Stauder 1973 (wie Anm. 69), S. 400; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 138; Ruf, Wolfgang, *Xylophon*, in: Ruf 1991 (wie Anm. 35), S. 572–573, hier 573.
- [72] Laut Curt Sachs darf der Name »Hölzernes Gelächter« nicht mit Lachen in Verbindung gebracht werden. Er ist vielmehr mit dem oberdeutschen Begriff »glächel« oder »klachl« vergleichbar, der mit »Klöppel« synonym ist. Vgl. Sachs, Curt, *Hölzernes Gelächter*, in: Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet, Berlin 1913, S. 188.
- [73] Sachs, 1913 (wie Anm. 72), S. 188; Sachs, Curt, *Xylophon*, in: Sachs 1913 (wie Anm. 72), S. 424–425; Sachs 1929 (wie Anm. 70), S. 18; Stauder 1973 (wie Anm. 69), S. 400; Blades/Montagu 1978 (wie Anm. 70), S. 25; Munrow 1980 (wie Anm. 70), S. 56; Ruf 1991 (wie Anm. 71), S. 573.
- [74] Die hölzernen Klangstäbe des Xylophons lagen ursprünglich auf Stroh auf. Siehe Baines, Anthony, *Xylophon*, in: Baines 1996 (wie Anm. 40), S. 370–371, hier 371.
- [75] Sachs 1913 (wie Anm. 73), S. 424; Riemann, Hugo, *Xylophon*, in: Riemann Musik-Lexikon. Sachteil, Mainz 1967, S. 1069; Stauder 1973 (wie Anm. 69), S. 400; Blades/Montagu 1978 (wie Anm. 70), S. 25; Munrow 1980 (wie Anm. 70), S. 56; Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 108; Ruf 1991 (wie Anm. 71), S. 573.
- [76] Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 138.
- [77] Stauder 1973 (wie Anm. 69), S. 400; Blades/Montagu 1978 (wie Anm. 70), S. 26; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 138; Ruf 1991 (wie Anm. 71), S. 573.
- [78] Sachs 1929 (wie Anm. 70), S. 19; Blades/Montagu 1978 (wie Anm. 70), S. 26; Hammerstein 1980 (wie Anm. 20), S. 138; Montagu 1981 (wie Anm. 33), S. 108, 110; Ruf 1991 (wie Anm. 71), S. 573; Baines 1996 (wie Anm. 74), S. 371.