

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 8 (1984)

Artikel: Zur Ikonographie der Querflöte im Mittelalter

Autor: Ehlich, Liane

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZUR IKONOGRAPHIE DER QUERFLÖTE IM MITTELALTER

VON LIANE EHLICH

„Die Zwerchpfeiff erstlich Midas macht
Aus Kranichbeinen ungeschlacht.
Die man darnach macht aus den Roren
Heut' kann man sie zum schönsten boren.“

So naiv diese Bildunterschrift zu einem Holzschnitt von Tobias Stimmer (1578) zunächst erscheinen mag, soviel Interessantes liegt darin, beschreibt sie doch in Kurzfassung eine mögliche Entwicklungsgeschichte der Querflöte – nicht aus heutiger Sicht, sondern aus der eines Menschen der Spätrenaissance.

Bis heute ist die Querflöte ein Stiefkind der ikonographischen Forschung des Mittelalters geblieben. Vorsichtig formulierte Vermutungen, nach denen sie ihren Weg von Byzanz aus in die Länder nördlich der Alpen genommen habe, sind in fast allen Erörterungen zu diesem Thema zu finden. Detaillierte Angaben zu Bildquellen geben hauptsächlich Buhle, Remnant und Meylan¹, aber auch sie zeigen uns nicht mehr als insgesamt ein knappes Dutzend Abbildungen.

Originalinstrumente sind uns erst aus dem 16. Jahrhundert erhalten.² Kein Instrumentenbau- oder Musiktheorietraktat vor 1511 (Virdung: *Musica getutscht*) erwähnt die Querflöte ausdrücklich, und die früheste für die „fleuste dallemant“ bestimmte Musik druckt Attaignant in seinen *Chansons musicales a quatre parties* (1533) in Paris. Wir sind also neben den literarischen Zeugnissen in hohem Maße auf die Interpretation bildlicher Darstellungen angewiesen, um uns ein Bild von Vorkommen und Verwendung der Querflöte in der Zeit zwischen ca. 1150 und 1450 in Zentraleuropa machen zu können.

¹ Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903

Mary Remnant, *Musical instruments of the West*, London 1978

Raymond Meylan, *Die Flöte*, Mainz 1984.

² Z. B. Wien, Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, Inv. Nr. 174; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Instrumentensammlung; Brüssel, Musée Instrumental; Verona, L'Accademia Filarmonica; Graz, Landeszeughaus, M1 + M2. Vgl. Gerhard Stradner, „Die Musikinstrumente im Steiermärkischen Landeszeughaus in Graz“, in: *Veröffentlichungen des LZH Graz* Nr. 6, 1977, 33–34.

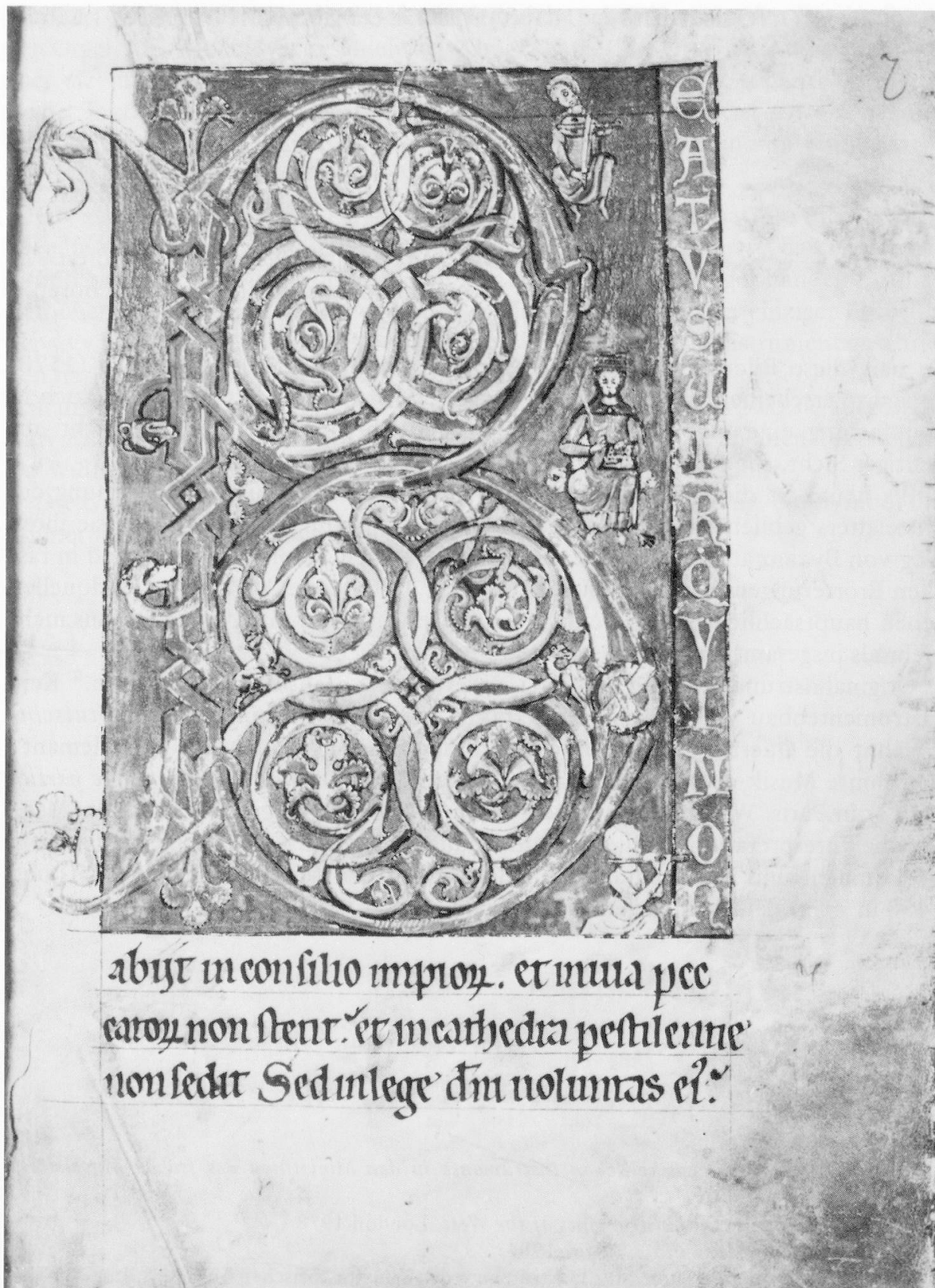


Abb. 1: Initiale des Wiblinger Psalters (12. Jahrhundert), David und zwei Musikanten; Leiden, Universitätsbibliothek, Kodex BPL, 136b.



Abb. 2a und Abb. 2b (Ausschnitt aus 2a):
Tafelrunde mit musikalischer Umrahmung
aus *Der starke Rennewart* des Ulrich von
Türheim (um 1300); München, Staatsbib-
liothek, Ms. Cgm 193/V, fol. 10'.



Abb. 3: Initiale des Würzburg-Ebracher Psalters (13. Jahrhundert), David und seine Musikanten; München, Universitätsbibliothek, Cim. 15, fol. 2 (Ausschnitt).

GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

Die Querflöte nimmt insofern eine Sonderstellung unter den Flöteninstrumenten ein, als sie relativ spät in unseren Kulturbereich eindringt und sich in einzelnen Ländern nur langsam durchsetzt. Die Kernspaltflöte hingegen hat auch ihre frühe Entwicklungsphase in Europa gehabt, was zahlreiche Knochenfunde aus dem Altertum beweisen.³

Bevor die Querflöte in Mitteleuropa erscheint, hat sie im Byzantinischen Reich schon eine wichtige und häufig dokumentierte Rolle gespielt. Aus dem 10. und 11. Jahrhundert sind uns zahlreiche Beispiele von Flöten in byzantinischen Quellen bekannt. Allein die Zahl der in Manuskripten dargestellten Querflöten dürfte in die Hunderte gehen.⁴ Sie erscheint hier häufig, z. B. im Darstellungstypus der „Geburt des Zeus“ im Verein mit Trommel, Lira und Zymbeln zu Gesang und Tanz. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß sich die Kombination Saiten-

³ Eine Liste der überlieferten Instrumente findet sich in: Frederick Crane, *Extant medieval musical instruments*, Iowa City 1972. Siehe auch Włodzimierz Kaminski, „Beiträge zur Erforschung der frühmittelalterlichen Musikinstrumente der Nordwest- und Ostslaven“, in: *Anfänge der slavischen Musik*, Bratislava 1966, 139–146.

⁴ Persönliche Mitteilung von Prof. Marcel Restle (Institut für Byzantinistik, Universität München), dem an dieser Stelle für seine hilfreichen Auskünfte gedankt sei. Vgl. auch die bei Meylan, a. a. O., 38f. und 58 reproduzierten byzantinischen Quellen.

instrument, Querflöte und Gesang im 12. Jahrhundert auch im *Hortus Deliciarum* (siehe Anhang) und in der Manesse-Handschrift⁵ findet.

Konrad von Megenberg, ein Gelehrter aus Regensburg, sagt in seiner *Yconomica* (ca. 1350), daß Flöten (wohl jeglicher Art) mit Fiedeln zusammenspielen: „... flautillas ..., unde fidulis quandoque proporcionando in concinendo.“⁶ Möglicherweise können wir – mit der gebotenen Vorsicht – aus der byzantinischen Besetzungspraxis im 11. Jahrhundert Schlüsse ziehen auf die Verwendung der Flöten im frühen Mittelalter. Da die byzantinischen darstellenden Künste, was die Genauigkeit in der Wiedergabe von Haltung und Bewegung betrifft, auf einer höheren Entwicklungsstufe stehen als die deutsche Buchmalerei im 12. Jahrhundert (durch die uns die frühesten mitteleuropäischen Belege erhalten sind), sind diese Abbildungen besonders wichtig für die Rekonstruktion europäischer Instrumente, nicht zuletzt deshalb, weil diese mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem Vorbild byzantinischer Instrumente gebaut wurden.⁷ Herrad von Landsberg, deren *Hortus deliciarum* eine in diesem Zusammenhang vielzitierte Quelle ist⁸, kannte offensichtlich byzantinische Manuskripte und Kunstwerke, die ihr Illuminator möglicherweise als Vorlage benutzt hat.⁹ Die Ähnlichkeit der Haltung der Spieler ist auffallend. Daß Herrad von Landsberg jedoch im Begleittext dem Instrument neben dem lateinischen Namen „Tibia“ auch eine deutsche Bezeichnung gibt, nämlich „Swegel“ (althochdeutsch: Rohr, Flöte), läßt auf eine bereits vollzogene Integration der Querflöte im süddeutschen Raum schließen. Weitere, zeitlich kurz darauf folgende Bildbelege aus dem süddeutschen Raum (Abb. 1–3) bestätigen diese Annahme.

Sehr bald muß die Querflöte im übrigen auch jenseits des Rheines Liebhaber gefunden haben. Es gibt zahlreiche Bild- und Textbelege aus dem flämischen und französischen Raum, so etwa das folgende Zitat aus Vincent Charles' *Memoires* (1615), in dem dieser Autor den Deutschen das Recht auf die Erfindung der Flöte streitig macht:

„..., et une fleuste traverse, que l'on appelle a grand tort fleuste d'Allemand: car les François s'en aydent mieulx et plus musicalement que toute autre nation et jamais en Allemagne n'en fut pas joué à quatre parties, ...“¹⁰

⁵ Vgl. die Reproduktion bei Meylan, a. a. O., 81

⁶ Siehe Christopher Page, „German musicians and their instruments“, *EM* 10 (1982) 192–200

⁷ Im (seit längerer Zeit in Vorbereitung befindlichen Band „Byzanz“) der Serie *Musikgeschichte in Bildern* (hg. von Werner Bachmann) wird sich vermutlich eine größere Anzahl von byzantinischen Querflötendarstellungen finden.

⁸ Die Handschrift (Elsaß, 12. Jh.) wurde zerstört. Reproduktion durch Maria Heinsius, *Das Lustgärtlein der Herrad v. Landesberg*, Kolmar o. J.

⁹ Vgl. Otto Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin 1931

¹⁰ Vincent Carloix, *Memoires* III, 187; zitiert nach Fritz Brücker, *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Gießen 1926, 31.

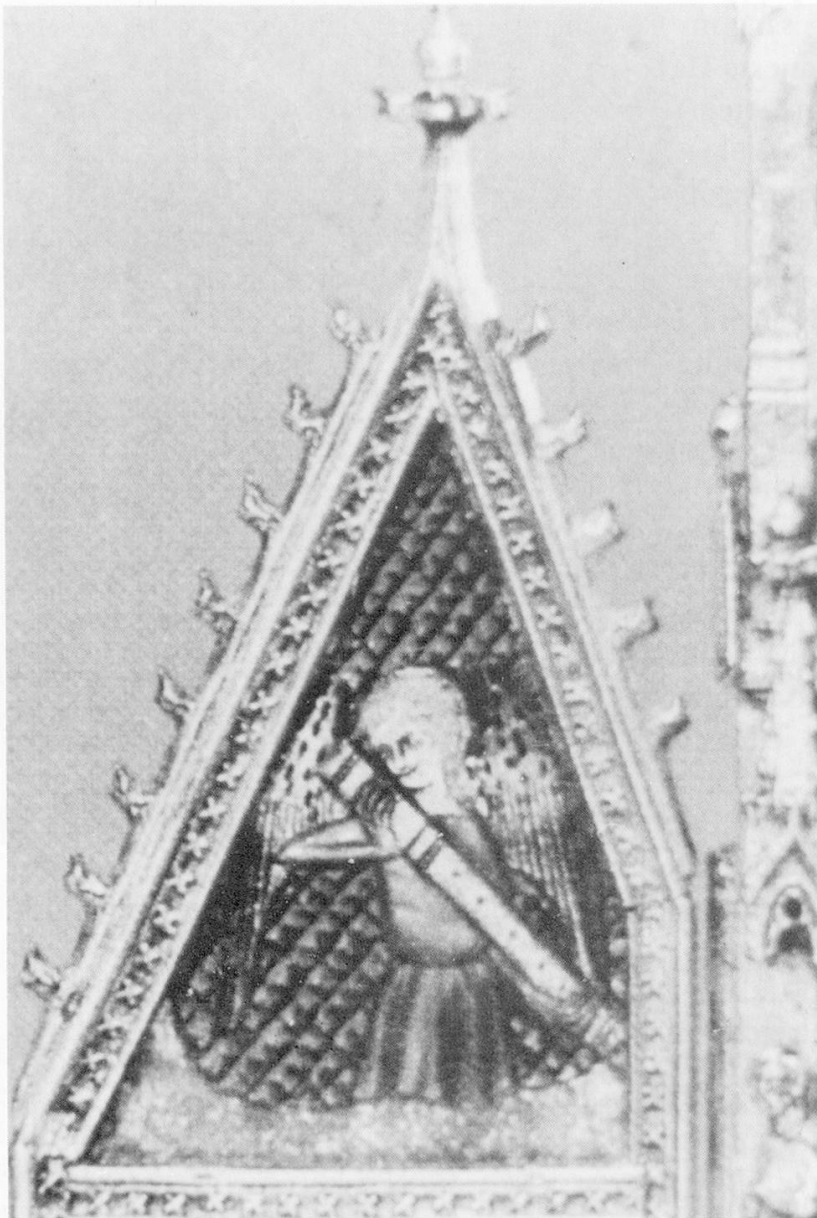


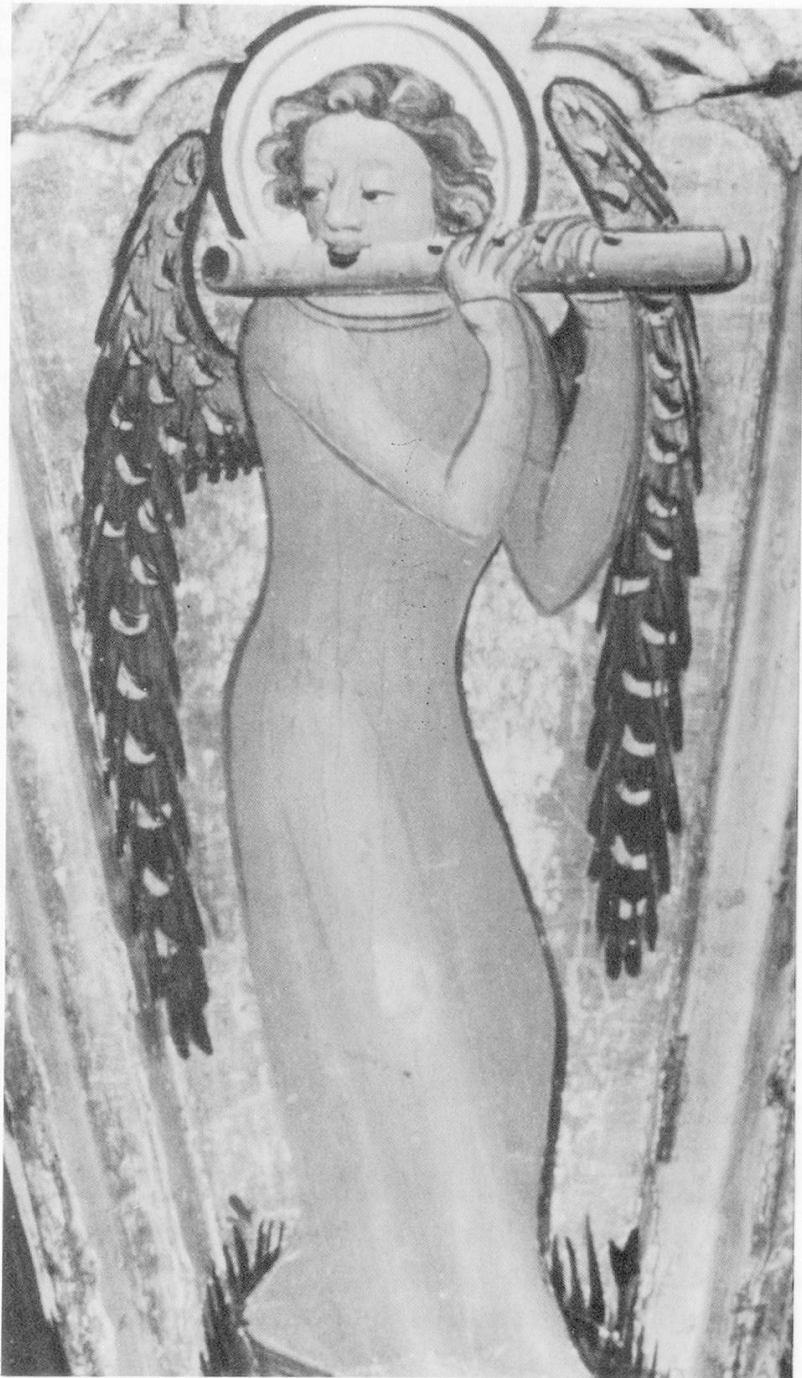
Abb. 4: Sakristeischrein mit Flötenengel (Email) aus Paris (um 1350); New York, Metropolitan Museum (nach Howard Hibbard, *The Metropolitan Museum of Art*, New York 1980).

BAU UND MATERIAL

Zunächst ist zu klären, aus welchem Material die Flöten hergestellt wurden. In Frage kommen Bambus, Schilfrohr, Knochen und Holz. Weiterhin ist im Falle von Holzflöten die Frage nach der Holzart wichtig. Und schließlich soll nach Größe und Stimmung gefragt werden. Es ist anzunehmen, daß wenigstens einige der byzantinischen Flöten aus Bambus gefertigt wurden, da diese Art von Rohr im östlichen Mittelmeerraum und in Kleinasien leicht zu finden ist. Im übrigen konnte der Bambus über die Handelsverbindungen der Seidenstraßen aus Innerasien importiert werden. Bei manchen Abbildungen ist auch ein helleres Material an beiden Enden der Flöte zu sehen¹¹; es könnte sich um Elfenbeinkappen handeln, die als

¹¹ Z.B. Paris, BN, MS grec. 533, fol. 34'

Abb. 5: Flötespielender Engel auf einer Prozessionslaterne des Klosters Wienhausen bei Hannover (14. Jahrhundert).



Schutz gegen das Reißen dienten. Generell wurden Flöten aus Bambus wie auch solche aus fragilen Holzarten an beiden Enden und, wenn möglich, in der Nähe des Mundlochs und der Fingerlöcher (wo es das Greifen nicht behinderte) mit Zwirn, Leder, Draht, Rinde usw. umwickelt, da an diesen Stellen die Gefahr des Reißens am größten war. Daneben dienten Kappen aus Horn, Metall oder – wie gesagt – aus Elfenbein als Schutz vor Rissen bzw. der Vertiefung von schon vorhandenen Rissen. Auf vielen der mir zur Verfügung stehenden Abbildungen konnte ich diese Umwicklung, oder zumindest etwas, was sich als solche interpretieren ließe, erkennen. (z. B. Abb. 4–6)



Abb. 6: Drôlerie aus *Manuscript pontificale et benedictionale* (nach Alexander Buchner, *Handbuch der Musikinstrumente*, Prag 1981).

Reminiszenzen an diese Umwicklungen sind noch in der Tradition der Ornamentik an späteren Traversen sichtbar. Eingedrechselte Ringe am Ober- und Unterende sind vor allem im 16. und 17. Jahrhundert üblich. Allerdings läßt sich bei den meisten Bildquellen aus dem Mittelalter nicht deutlich erkennen, ob es sich um Umwicklungen handelt oder um eine bloße Verzierung.

Was die beim Flötenbau verwendeten Holzarten betrifft, so könnten die auf den Bildquellen zur Darstellung der Flöten gewählten Farben einen Hinweis geben: Im 15. Jahrhundert erscheint oft braun, was auf Nußbaum deutet. Auf früheren Bildern sind die Flöten demgegenüber häufig hellgelb oder golden gemalt; diese Färbung läßt auf Buchsbaum, Bambus, Holunder und Ahorn schließen.

Gab es auch Silberflöten? Von „fleustes traversaines d'argent“ spricht Adenet le Roi in seinem Werk „Cleomades“ (13. Jahrhundert)¹², wobei hier nicht klar ist, ob es sich um ein dichterisches Epitheton handelt. Technisch wäre die Herstellung von Silberflöten ohne weiteres möglich gewesen.¹³

Auch Elfenbeinflöten wurden gebaut. 1443 wird der „luthier“ der Spielleute am Hofe Philipps des Guten zu Burgund entlohnt für die Anfertigung von „quatre

¹² Adenet le Roi, *Romans de Cleomades*, V. 7249; zitiert nach Karl Weinhold, *Die deutschen Frauen im dem Mittelalter*, Wien 1851, 358.

¹³ Vgl. Charles Singer (Hg.), *A history of technology*, Vol. II, Oxford 1956, 643 ff.

Abb. 7: Fresko im Kloster
Levoča, Slowakei
(14. Jahrhundert), (nach
Ladislav Galko, „Vzácná
hudobná pamiatka v Levoči“,
Slovenska hudba,
Bratislava 1962, Bd. 6).



flustes d'ivoire, l'une garnie d'or et des pierres et les autres sont non garnies“¹⁴, wobei freilich offen bleiben muß, ob es sich hier um Block- oder Querflöten handelte. Immerhin legt diese Quelle auch Zeugnis davon ab, wie aufwendig und kostspielig Instrumente für die Spielleute an den Höfen gebaut wurden.

Was die Länge der Flöten betrifft, so kristallisiert sich beim Vergleich der Bilder eine bevorzugte Länge heraus: die der Altlage, was für einen Grundton von b, c' oder d' spricht. Diskantflöte scheint nur in Ausnahmefällen gespielt worden zu sein.

Die Anzahl der Löcher betrug vermutlich sechs.¹⁵ Soweit sich erkennen läßt, war die Bohrung zylindrisch und eher weit.

¹⁴ Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg 1939, 106.

¹⁵ Siehe Wolfgang Tuschner, „Die frühen Holzblasinstrumente im Lichte der mittelalterlichen Tonlehren“, *Tibia* 8 (1983) 403.



Abb. 8: Jean Pucelle (um 1330), Randfiguren einer Buchseite aus dem *Bréviaire de Belleville*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 10483–10484, fol. 24 (Ausschnitt; nach Ernst Günther Grimme, *Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei*, Köln 1980).

HALTUNG UND SPIELWEISE

In manchen Publikationen wird die Linkshaltung der Flöte als besonders typisch für das mittelalterliche Flötenspiel hervorgehoben¹⁶, und in der Tat überwiegt auf den mitteleuropäischen Bildquellen diese Haltung. Die meisten der byzantinischen Spieler hingegen halten ihre Flöte nach rechts. Ich würde dieser Frage keine allzu-große Bedeutung beimessen, da sie für die Spieltechnik grundsätzlich belanglos ist. Als wichtiger erscheint demgegenüber die Diskussion der Fingerhaltung. Zwar ist es aufgrund der spärlichen und wenig deutlichen Abbildungen recht gewagt, darüber etwas Konkretes aussagen zu wollen, doch es fällt gleichwohl ins Auge, daß bei manchen Bildern ein oder auch beide Daumen deutlich abgespreizt sind. Das gilt vor allem für byzantinische und frühe mitteleuropäische Quellen (Abb. 3).

¹⁶ Z.B. Buhle, a. a. O., 43 f., sowie Meylan, a. a. O., 29.



Abb. 9: Mopsus und Menalca betrauern den Tod von Daphne (um 1411), Holkham Hall, Ms. 307, fol. 20 (nach Maillard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, New York 1967).

Bei großen Flöten mit entsprechend großen Löchern ergibt sich daraus als mögliche spieltechnische Konsequenz das Spielen mit gestreckten Fingern, da es sonst schwierig wäre, die Löcher ganz zu decken. Und daraus wiederum folgt die Frage, ob diese Art der Fingerhaltung einen Einfluß auf die Spielweise ausübte.

Bei großen Löchern – d.h. bei weiter Bohrung – führt diese Haltung zu einer weicheren Art der Tonverbindung (in extremen Fällen glissandoartig), wie wir sie von der modernen Flöte her gar nicht mehr kennen und vom barocken Traverso nur in Ausnahmefällen. Montéclair beschreibt 1736 ein Glissando für Sänger¹⁷, das auch von dem begleitenden Instrumentalisten (Geiger und Flötisten) imitiert werden soll.¹⁸

¹⁷ Michel Pignolet Montéclair, *Principes de Musique, divisez en quatre parties*, Paris 1736.

¹⁸ Michel Pignolet, *Pan et Syrinx* (BN, Paris, Vm⁷ 166b, fol. 44)



Abb. 10: Sogenannte „Werkstatt für römische Texte“ (um 1411): Mopsus und Menalcas betrauern den Tod von Daphne; Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 27, fol. 9 (nach Maillard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, New York 1967).

Die gestreckte Fingerhaltung ließe im übrigen auch für die Erzeugung leiterfremder Töne eine spezifische Technik zu: Neben der Benutzung von Gabelgriffen wäre Halbdeckung der Löcher möglich, eine Praxis, für die wir erst aus sehr viel späterer Zeit Belege haben.¹⁹ Der Umfang betrug – wie sich aus Rekonstruktionen ersehen läßt – bis zu drei Oktaven, wobei aufgrund der weiten Mensur vor allem die Grundoktave kräftig ansprach.

Auf der Basis des vorgestellten Materials läßt sich damit die mittelalterliche Querflöte als Instrument mit weiter Bohrung, dünner Wandung und einem Umfang von bis zu drei Oktaven beschreiben.²⁰

¹⁹ So läßt sich Blankenburghs Griffabelle für Triller nur aus diesem Blickwinkel verstehen. (Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge*, Amsterdam 1654). Salomon de Caus schreibt 1615, daß auf Querflöten die einzelnen Töne nach Belieben stufenweise durch die Finger, die die Löcher bedecken, erhöht oder erniedrigt werden konnten. (Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes*, Frankfurt 1615, zitiert bei Sibyl Marcuse, *A survey of musical instruments*, London 1975, 566).

²⁰ Mein Dank gilt der Klosterkammer Wienhausen, der Münchner Universitätsbibliothek, der Münchner Staatsbibliothek sowie der Universitätsbibliothek Leiden für freundliche Unterstützung.



Abb. 11: Der heilige Hieronymus in seinem Studierzimmer (um 1420, Ausschnitt); *Bible moralisée*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 166, fol. 1 (nach Maillard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, New York 1967).

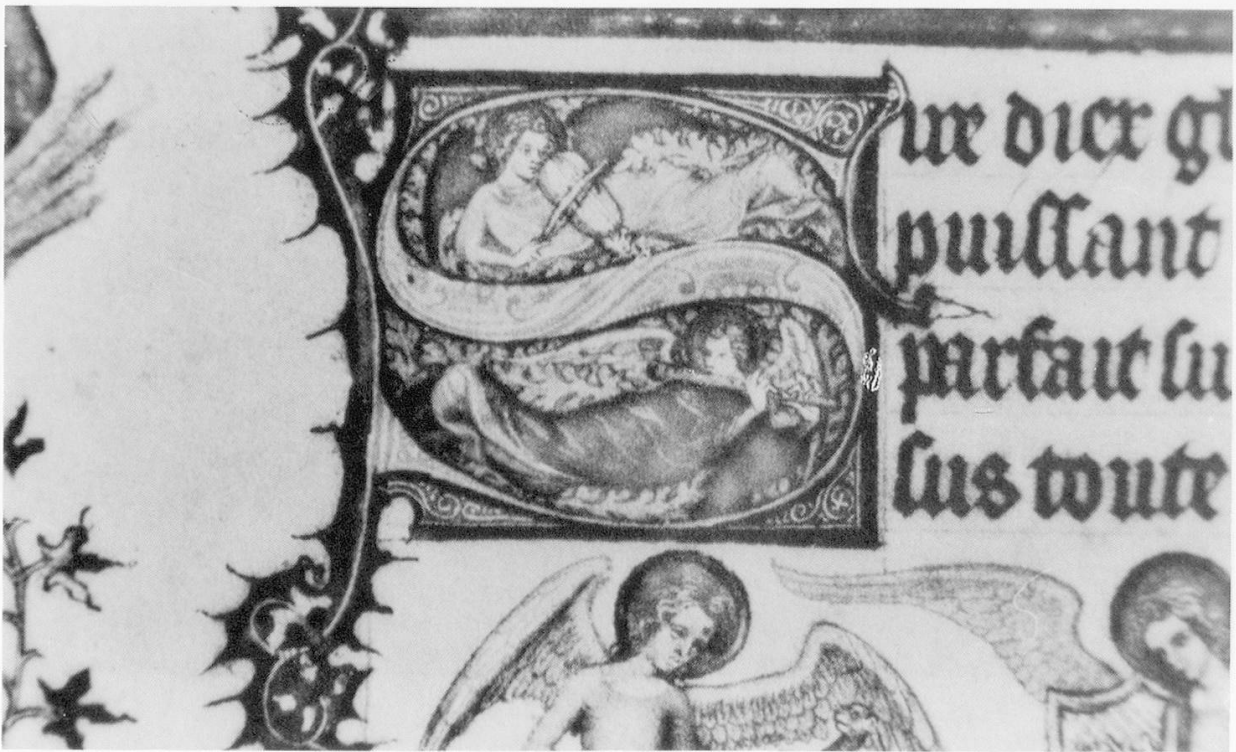


Abb. 12: Initiale mit auf Querflöte und Fidel musizierenden Engeln aus den *Heures de Turin* (um 1400), (nach Maillard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, New York 1967).

BILDZEUGNISSE VON QUERFLÖTEN
IM MITTELALTERLICHEN WESTEUROPA

12. Jahrhundert:

Herrad von Landsberg, *Hortus Deliciarum*

Initiale B des Psalters von Wiblingen (Benediktinerkloster bei Ulm), Univ.-Bibl. Leiden, Kodex
BPL 136

13. Jahrhundert:

Initiale B des Würzburg-Ebracher Psalters, Univ.-Bibl. München, MS 24, 4 = Cim. 15, fol. 2

Der starke Rennewart (Ulrich von Türheim), Staatsbibl. München, Cgm 193/V, fol. 10'.

Paderborn, südl. Außenwand des Domes

Cantigas de Santa Maria, El Escorial, j.b. 2, fol. 240

14. Jahrhundert:

Kloster Lovoca, Zibbs, Slowakei (Fresko)

Wroclaw, Drôlerie aus dem *Manuscript pontificale et benedictionale*

Silberschale aus der Marienkirche Lübeck, Lübeck, St. Annenmuseum

Prozessionslaterne im Kloster Wienhausen (Hannover)

Dom zu Schwerin, Von-Bülow-Gedenkplatte (flämisch)

Dom zu Erfurt, Chorgestühl an der Nordseite

St. Johann in Danzig, Fuß am südlichen Turm

Manessische Liederhandschrift, Univ.-Bibl. Heidelberg, Pal. Germ. 848, fol. 413' und fol. 423'

Breviare de Belleville, Paris, BN, MS. Lat. 10483–10484, fol. 24

Petits Heures de Duc de Berry, Paris, BN, MS lat. 18014, fol. 48'

Belles Heures de Duc de Berry, New York, The Cloisters, fol. 30

Heures de Jeanne d'Evreux, New York, The Cloisters, MS 54.1.2., fol. 174

Heures de Turin, Univ.-Bibl. Turin, fol. 39' (verbrannt)

Belles Heures de Jean de Berry, Brüssel, Bibl. Royale, MS 11060–61, fol. 11

Römische Texte, Lyon, Bibl. municipale, MS 27, fol. 9

Römische Texte, Holkham Hall (Norfolk), MS 307, fol. 20

Antiphonarium, Brüssel, Bibl. Royale, MS 6424, fol. 73

Bischofsstab des William von Wykeham (französisch; vgl. Fr. Galpin, *Old English instruments of music*, London 1965, 113)

Romance of Alexander, Oxford, Bodleian Library, MS bodl. 264, fol. 123, 127, 188'

Sakristeischrein (Paris), New York, Metropolitan Museum

London, BL, MS Add. 35136 vii (deutsch)

15. Jahrhundert:

Mallorca, Santa María del Puig, Pollensa

Bible moralisée, Paris, BN, MS fr. 166, fol. 1

Psalter, London, BL, MS Add. 15426, fol. 86

Brüssel, Bibl. Royale, Hs II 158, fol. 5'

London, BL, MS Add. 24098, fol. 22'

Genf, Museum der Schönen Künste, Wandteppich



Abb. 13: Musizierende Engel mit Querflöte und Rebab (um 1400); anonymes Tafelgemälde in Santa Maria del Puig, Pollensa (Ausschnitt; nach Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984).

