

**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:** 11 (1987)

**Rubrik:** [Neue Erkenntnisse zu alten Instrumenten I]

### **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:** 16.02.2026

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

# DIE REKONSTRUKTION DER GOTISCHEN SCHWALBENNEST-ORGEL IN DER PREDIGERKIRCHE ZU BASEL

Ein Beitrag zur Orgelarchäologie

VON BERNHARDT H. EDSKES

In den letzten Jahren ist ein neuer Zweig der Organologie entstanden, den ich als Orgelarchäologie bezeichnen möchte. Die Orgelarchäologie beschäftigt sich vorwiegend mit der Untersuchung und Auswertung von Spuren früherer Orgeln, welche an und in Kirchenbauten feststellbar sind. Solche Spuren werden immer häufiger entdeckt, aber bis jetzt wurden sie noch nicht systematisch aufgenommen und untersucht. An Hand einiger Beispiele aus der Praxis möchte ich die große Bedeutung dieser Funde unterstreichen. So wurden z.B. in der Martini-Kirche in Groningen (NL) alte, im Putz versteckte Tastenbeläge von der frühgotischen Orgel entdeckt, die uns bedeutende Informationen über die damaligen Klaviaturmaße und deren Ausführung vermitteln.<sup>1</sup>

Ferner wurden im Berner Münster im Chorraum an der Südseite die Spuren einer alten gotischen Chororgel gefunden, bestehend aus einer Türöffnung zur Orgel, Windkanalöffnungen, Mauerankern, Konturen der Empore („cul de lampe“) und der Brüstung. Am vorstehenden Fenstergesims wurden die später zugeflickten Ausschnitte für die einzelnen Türme des Prospektes entdeckt.<sup>2</sup>

Ein schönes Beispiel in Deutschland ist die Schwalbennestorgel-Anlage in der Minoritenkirche in Regensburg. Eine fast komplette Bemalung, welche als Umrahmung der Orgel diente, wurde freigelegt. Zudem wurde der Durchgang für den Organisten samt Türsturz und Scharnierreste gefunden. Die Umrisse der Orgel und der Empore sind jetzt bis ins Detail bekannt. Weitere Informationen über Windkanalöffnung, Platzierung der Bälge und Maueranker ergänzen das Gesamtbild der alten Orgelanlage.<sup>3</sup>

Während vieler Restaurierungsarbeiten wurden mancherorts solche bedeutenden Spuren übersehen und ahnungslos wieder zerstört oder bestenfalls wieder zugeeckt.<sup>4</sup> Dies sollte in Zukunft unbedingt vermieden werden, damit eine organologi-

<sup>1</sup> Während der Restaurierungsarbeiten 1980 wurden gotische Tastenbeläge in der Groninger Martini-Kirche gefunden. Das ursprüngliche Werk wurde unter Leitung des Humanisten Rudolf Agricola gebaut. Freundliche Mitteilung von Herrn Cor H. Edskes, Organologe in Groningen (NL).

<sup>2</sup> Die Bauspuren wurden 1976 vom Verfasser untersucht und beschrieben. Die gotische Chororgel wurde am originalen Platz rekonstruiert und 1982 eingeweiht. Vgl. Hans Gugger, „Die neue Chororgel im Berner Münster“, *MuG* 38 (1984) 1–7.

<sup>3</sup> Diese einmalige Anlage einer Schwalbennestorgel mit der Spieltischanlage an der Rückseite des Instrumentes wurde 1986 entdeckt und wird zur Zeit (1988) vom Verfasser rekonstruiert.

<sup>4</sup> In der Stadtkirche Biel wurden schon vor vielen Jahren Bauspuren einer gotischen Orgel gefunden, aber leider ungenügend aufgenommen und größtenteils leider wieder zugedeckt. Eine ähnliche Situation ist in der Burgdorfer Stadtkirche zu finden. Hier wurde eine neue Schwalbennestorgel an der Südseite im Chor gebaut, was nicht dem originalen Platz entspricht. Diese wurde 1985 eingeweiht.



sche Auswertung der vorhandenen Spuren erfolgen kann. Diese Auswertung könnte im Sinne einer Dokumentation mit Fotos und Beschreibungen der angetroffenen Befunde erfolgen oder – sofern die überlieferten Informationen ausreichen – als Rekonstruktion. Denn nur an Beispielen, die auch funktionieren, können wir sowohl visuell wie auch auditiv das ursprünglich intendierte Zusammenwirken von Raum, Musik und Liturgie lebendig nachvollziehen. Die Erfahrungen, die bisher mit Rekonstruktionen gemacht worden sind, haben große Bedeutung u. a. für die Interpretation der frühen Orgelkultur. Das frühe Repertoire auf einem adäquaten Instrument mit der entsprechenden Spielweise und Technik sowie dem zugehörigen Klang als Einheit zu erleben, ist wesentlich für die Ausführung dieser Musik.

### *Geschichte und Beschreibung der Basler Schwalbennest-Orgel*

Einer der interessantesten orgelarchäologischen Funde der letzten Jahre wurde in der Predigerkirche zu Basel gemacht. An der Südwand des Obergadens, über dem Lettner, wurden während der Kirchenrestaurierung (1974–1978) Spuren von zwei gotischen Orgeln gefunden.<sup>5</sup> Diese Spuren bestanden aus

- a) Mauernische
- b) Windkanalöffnung
- c) Mauer-Anker
- d) Abdrücken der Innenwände, Seitentürme, Gehäuse (Holzstärke ca. 1 Zoll)
- e) Umrissen der Orgel an Putz und Bemalung (z. T. noch sichtbar).

Die wieder freigelegte Mauernische ist ein Restbestand der ersten Orgelanlage von vor 1493. Der Organist dieser Orgel, Magister Michael, ein Priester, starb 1442 und wird in seiner Grabschrift „organista“ genannt.<sup>6</sup> Dieses Instrument muß nach meinen Ausmessungen am Bau ein 4-Fuß-Werk ab Kontra H gewesen sein. Diese Orgel wurde von 1487–1493 ersetzt durch ein gänzlich neues Werk, gebaut vom Basler Orgelmacher Johannes Tugy. Tugy arbeitete von ca. 1480 bis ca. 1520. Von seinem Schaffen ist uns nichts erhalten geblieben, so daß, organologisch gesehen, den gefundenen Spuren eine große Bedeutung zukommt. Nach intensiven Archivforschungen ist es gelungen, den Originalvertrag mit Tugy zu finden. Wie im „Verding“ mit Tugy beschrieben wird, wurde ihm ein neues Werk, das „ganz und gar mit Laden, anderm Gehuß, Pfiffen, Stimme und Registern“ versehen sein sollte, in Auftrag gegeben. Diese zweite Orgel der Predigerkirche wurde am gleichen Ort aufgebaut wie ihre Vorgängerin. Das Instrument war wesentlich größer und damals

<sup>5</sup> Die Bauspuren der gotischen Orgel in der Predigerkirche Basel wurden von Martin Stauffer (Architekt) 1977 entdeckt und vom Verfasser untersucht und beschrieben, siehe Bericht Feb. 1977. Die rekonstruierte Orgel wurde am 1. Advent 1985 eingeweiht. Die Gesamtplanung, Gestaltung und Intonation erfolgte durch den Autor, die Ausführung lag bei S. Blank Orgelbau.

<sup>6</sup> Die Grabplatte des Magisters Michael Organista (1442 gest.) wurde 1977 im nördlichen Kreuzgangflügel gefunden. Sie ist jetzt an der südlichen Seitenschiffwand aufgestellt. S. Abb. S. 22 im schweizerischen Kunstführer *Die Predigerkirche* von François Maurer.



als Hauptorgel für die ganze Kirche gedacht. Es war ein Instrument mit einem Mittelturm, zwei niedrigeren Seitentürmen und zwei Zwischenfeldern.

Die Maße der nun rekonstruierten Orgel wurden am Bau wiedergefunden. Unter Verwendung des alten Fußmaßes und der Proportionsmodulen der Spätgotik wurde die gesamte Konzeption entwickelt. Zudem wurden die wichtigsten gotischen Orgelreste, wie sie sich in verschiedenen Ländern erhalten haben, untersucht und studiert. Die Einheit dieser Stilepoche wurde später in der Kunst nie mehr erreicht. Die internationalen Kontakte waren über riesige Distanzen in dieser Zeit verblüffend intensiv. Gewisse technische Feinheiten aus Mitteleuropa finden wir z.B. in Nordschweden wieder.

Die Tugy-Orgel hat eine neue Periode im Orgelbau eingeleitet: Die Klangfarben (Gruppen) einer Orgel, meistens Register oder Stimme genannt, waren in der Periode vorher nicht einzeln schaltbar. Alle Register einer Orgel erklangen „en bloc“, d.h. gleichzeitig; man nannte solche Orgeln deshalb auch Blockwerke. Tugy ist einer der ersten Orgelbauer gewesen, die die Register einzeln verwendbar gebaut haben. Bereits 1482 baute er in der Peterskirche zu Basel ein solches Werk. Der Einbau von Zungenregistern war ebenfalls eine Novität für die damalige Zeit. Daß er als einer der Großen seines Fachs gegolten hat, zeigt schon, daß er in den wichtigsten Kirchen bauen konnte: z.B. im Berner Münster, im Großmünster Zürich, in der Verenenkirche in Zurzach, in der Stadtkirche Brugg, in St. Martin zu Colmar, im Mainzer Dom, im Konstanzer Münster und in der Stadtkirche Biel.

### *Disposition Stadtkirche Biel*

Das Hauptmanual hat den Umfang F—a'' (ohne gis'') und die folgenden Register:

Praestant	8'	(12')
Gedackt	8'	(12')
Oktave	4'	(6')
Quinte	3'	(4')
Superoctave	2'	(3')
Hörnlein	II-fach	
Mixtur	IV—VI-fach	
Cimbel	II-fach	

Diese Register sind auch mit dem Pedal spielbar, im Umfang GG—c'.

Brustpositiv: F—a'' (ohne gis'')

Regal	8'
Flöte	4'
Gemshorn	2'

Tremulant

Vogelsang (Nachtigall)

Cimbelstern mit Glockenspiel

Sperrventile: HW + Pedal und Brustpositiv<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Die Disposition ist nicht bis ins Detail überliefert. Sie wurde auf die Platz- und Maßverhältnisse abgestimmt und an Hand anderer Tugy-Orgeldispositionen bestimmt. Das Brustwerk ist eine Hinzufügung, jedoch ganz im Sinne der damaligen Orgeleinteilung gebaut und disponiert. Möglicherweise hatte die Orgel auch ein Positiv im „Stuhl“.



Der Orgelprospekt wurde früher meistens als „Gesicht“ oder „Struktur“ bezeichnet. Er ist in der Tat im Prinzip nichts anderes als die optische Darstellung des Instrumentes.<sup>8</sup> Prospektpfeifenanordnung und Windladeneinteilung sind identisch. Der Prospektpraestant ist somit nichts anderes als die zuvorderst auf der Windlade stehende Pfeifenreihe.

Unter Verwendung des alten Fußmaßes, gotisch-geometrischer Proportionsmodule sowie originaler Praestantmensuren wurde das Orgelgehäuse rekonstruiert. Gotische Orgelgehäuse wurden im Holzständerbau angefertigt, wie wir es auch von alten Fachwerkhäusern kennen (Abb. 1). Die Holzverbindungen sind konsequent versetzt, um Schwächungen der Konstruktion zu vermeiden. Auf diese Art und Weise war es möglich, statisch sicher zu arbeiten und in den Dimensionen bis an die Grenze des Materials zu gehen. (Die Straßburger Münsterorgel sowie die Lübecker Marienorgel wurden mit 24'-Pfeifen im Prospekt besetzt.) Das Gehäuse wurde in gotischer Bauweise ohne Schrauben und ohne Leim gefertigt. Sämtliche Holzverbindungen wurden nach der alten Bauart nur zusammengesteckt. Diese gotischen Orgelgehäuse waren in unserem Kulturgebiet fast ausnahmslos aus Tannenholz gebaut. Analog zu der gotischen Holzdecke im Kirchenschiff wurde daher das Gehäuse auch aus Tannenholz angefertigt.<sup>9</sup>

Grundsätzlich ist es aus statischen Überlegungen sehr vorteilhaft, bei Schwalbennest-Organen das vergleichsweise leichte Tannenholz zu verwenden. Zudem weist dieses Holz eine optimale Resonanzqualität auf. Die innere Dämpfung und Klangabstrahlung des Gehäuses unterscheidet sich deutlich von derjenigen anderer Holzsorten, wie z.B. Eichenholz. Es zeigt sich also, daß die Klanggestaltung einer Orgel schon bei der Auswahl des Holzes beginnt.

Wie bei den meisten gotischen Organen ist das Gehäuse mit Flügeltüren versehen. Die Flügeltüren haben, wie Versuche zeigten, eine wesentliche Bedeutung für die Klangabstrahlung. Sie sind akustisch nur von Vorteil, wenn sie aus Holz angefertigt sind. Mit Tuch bespannte Flügeltüren haben nur eine starke Absorption, für die Klang- und Schall-Abstrahlung sind sie aber unbedeutend.

Da in der Predigerkirche keine Durchgänge durch die Mauer und keine statischen Abstützungen, wie z.B. Balkenreste oder ähnliches, gefunden wurden, war es eindeutig klar, daß die Orgel und die Empore auf dem Lettner abgestützt waren. Praktisch gesehen haben wir es hier mit einer genialen Lösung zu tun, indem Chor, Organist und Balgtreter ideal zusammenarbeiten können.

Die Predigerkirche war das sakrale Zentrum der Dominikaner-Mönche. Da dieser Bettelorden sehr strenge und einfache Regeln hatte, wurde von einer polychromen Bemalung des Gehäuses abgesehen. Im übrigen gibt es kaum Anhaltspunkte hin-

<sup>8</sup> Walter Kaufmann, *Der Orgelprospekt*, Mainz 1949, 3.

<sup>9</sup> Das Gehäuse wurde mit farbgetöntem Wachs behandelt und an die gotische Holzdecke der Kirche angepaßt. Um der veränderten akustischen Situation Rechnung zu tragen, empfahl der Orgelbauer Silbermann, die Holzdecke während des Orgelbaues zuzugipsen.





Abb. 1: Prospekt der rekonstruierten Schwalbennest-Orgel in der Predigerkirche zu Basel (Foto: Edskes).



sichtlich der originalen Farbgebung, da in der Kirche keine Einrichtungsgegenstände aus der Zeit des Johannes Tugy erhalten sind. Bei der Rekonstruktion beschränkte man sich darauf, die Labien der Prospektpfeifen mit Blattgold zu belegen. So wurde der klangerzeugende Teil der Pfeifen farblich hervorgehoben und erinnert damit an das farblich abgesetzte Lippen-(„Labien“)Rot im menschlichen Gesicht. Die mittlere Prospektpfeife wurde mit einem Flammenzungen-Labium versehen, wie es z.B. bei der alten gotischen Orgel in Middelburg (NL) erhalten ist. Die oberen Abschlüsse des Gehäuses sind mit Zinnen bekrönt. Den Zinnenbekrönungen von Orgelgehäusen kommt eine symbolische Bedeutung zu. Sie sind ein Bild für die „Feste Zion“, ein Symbol für die himmlische Wohnstätte Gottes, in der ER sich offenbart (vgl. u. a. Ps. 14,7; 20,3). Das neue Jerusalem als Davids Stadt steht als Symbol für die Kirchenmusik überhaupt. Die Darstellung des harfenspielenden Königs David, die über Jahrhunderte Orgelgehäuse bekrönte, symbolisiert die musikalische Harmonie, von der das himmlische Jerusalem widerklingt.

Die Schnitzereien oberhalb der Pfeifen sind nach dem Muster der spätgotischen Orgel in Krewerd (NL) gefertigt.<sup>10</sup> Das Motiv besteht aus Distelranken. In der Gotik war dieses Motiv sehr beliebt. Es ist ebenfalls ein Symbol für das biblische Land Palästina, wo die Distel-Dornen sehr verbreitet waren. Die meisten Begrenzungen wurden, wie in der Bibel mehrfach beschrieben, mit Dornenhecken gemacht. Ein weiteres Symbol war die Dornenkrone, die Jesus trug. In diesem Sinne entstand auch die Inschrift auf den Windladenblenden: „Musica vitae praeludium aeterna est“ – „Die Musik ist das Vorspiel zum ewigen Leben.“

### *Windladensystem*

Für das Manual und das Pedal wurde eine Windlade mit Oberschleifen rekonstruiert. Dieses gotische System ist direkt aus der Blockwerkwindlade entwickelt worden. Es ist wahrscheinlich die älteste Schleifwindladen-Konstruktion. Arnolt Schlick erwähnt in seinem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten 1511“<sup>11</sup>, daß die Schleifenstärke vier Finger betrage. Dies weist eindeutig auf eine Windladenbauweise mit Oberschleifen hin. 1928 wurde auf dem Gewölbe der Stadtkirche zu Bartenstein (D) eine gotische Windlade mit Oberschleifen gefunden. Leider gingen im 2. Weltkrieg (1945) diese sehr wertvollen Reste für immer verloren.<sup>12</sup> Durch Zeichnungen und Beschreibungen des Orgelbauers W. E. Renkewitz sind wir aber über die Bauweise dieser Windlade orientiert. Außerdem wurden während der Restaurierungs- und Rekonstruktionsarbeiten der Faber-Orgel in Zeerijp (1651)/ Groningen (NL) die Reste zweier originaler Windladen mit Oberschleifen ent-

<sup>10</sup> Die spätgotische Orgel in Krewerd (NL) wurde von einem unbekannten Meister 1531 gebaut. Auch die Pfeifen dieser Orgel sind weitgehend erhalten geblieben.

<sup>11</sup> Arnolt Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Speyer 1511, Nachdruck Mainz 1959, 95.

<sup>12</sup> Karl Bormann, „Die gotische Orgel von Bartenstein“, *Ars organi* 29 (1966) 989 ff.



deckt.<sup>13</sup> In Zeerijp wurden die Windladen genau rekonstruiert, und sie waren auch für die Tugy-Rekonstruktion in Basel wegweisend.

Die Windlade besteht aus einem Rahmen mit Schieden, die an der Oberseite mit einer Fundamenttafel aus massivem Holz die Cancellen abschließen. Auf dieser Fundamenttafel liegen die Unterstöcke. Die Oberschleifen und die Pfeifenstöcke sind darauf plaziert. Die Pfeifenstöcke nehmen den Platz und die Funktion der Dämme ein (Abb. 2).

Die Windlade funktioniert wie folgt: Wenn ein Register geöffnet ist, strömt der Wind aus der Cancellen durch eine Bohrung im Unterstock in einer Windkammer, die sich an der Oberschleife befindet. In jeder Oberschleife ist pro Ton eine Windkammer vorhanden. Diese Windkammer verbindet jeweils zwei Bohrungslöcher im Unterstock miteinander. Der Wind strömt im Unterstock vertikal-horizontal-vertikal und mündet dann in den Pfeifenstock, auf welchen die Pfeife gesetzt ist. Die Schleifen liegen frei auf der Windlade (Abb. 3), sie können bequem und ohne komplizierte Demontagen seitlich herausgezogen werden; auch die Pfeifen müssen nicht entfernt werden. Die Abdichtung der Schleifen geschieht ausschließlich durch das Eigengewicht derselben.<sup>14</sup>

Die Oberschleifen sind mit vertikalen Sägeschnitten versehen, womit die Flexibilität erhöht wird. Die Unterstöcke und die Pfeifenstöcke sind ebenfalls mit solchen Einschnitten ausgeführt. Alle Teile sind unverleimt, ohne Nagel- oder Schraubenverbindungen aufeinandergelegt. Es sind nur einige Holznägel (Dübel) für die seitliche Fixierung angebracht. Diese Konstruktion bedingt, daß alle Pfeifen eines Registers in einer geraden Linie aufgestellt werden. Durch diese Aufstellung werden die Orgelgehäuse breiter und weniger tief. Gesamthaft gesehen entwickelte sich diese Bauweise konsequent aus der Blockwindladen-Orgel, bei welcher auch alle Pfeifen eines Chores in einer geraden Linie stehen. Daraus ergeben sich die gleichen Konsequenzen für die Mensur und die Gehäuseproportion. Die Windlade mit Oberschleife nimmt kaum mehr Platz ein als eine Blockwerkklade. Sämtliche Prospektpfeifen sind direkt auf der Windlade – ohne Kondukten – plaziert. Die Cancelleneinteilung richtet sich nach den Prospektpfeifen. Die Cancellen der kleinsten Pfeifen sind zwischen den größeren Tönen angebracht.<sup>15</sup> Die Ventile haben ein Luftkissen, welches sich beim Schließen mit Luft anfüllt. Diese geniale Lösung wurde in der Orgel in Zeerijp (NL) sowie in der ältesten erhaltenen Orgel von Norlanda (Schweden) um 1380 angewendet.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Die sehr interessante Orgel in der reformierten Kirche von Zeerijp (NL) wurde 1645–1651 durch Theodorus Faber gebaut. Die Reste der entdeckten Oberschleifenwindladen sind die einzigen originalen Beispiele dieses Systems, die erhalten geblieben sind. Die Orgel wurde 1979 unter der Leitung des Verfassers genauestens rekonstruiert.

<sup>14</sup> Dieses Schleifensystem ist eine brillante Lösung für das Abdichtungsproblem von Schleifen, vor allem bei Orgeln, welche kaum zugänglich sind, wie z. B. Schwalbennestorgeln.

<sup>15</sup> Die Platzierung der Pfeifen entspricht derjenigen bei den originalen Windladen in Zeerijp (NL).

<sup>16</sup> Die Luftkissenventile schließen nicht nur perfekt, sie sind zudem leichter und haben weniger Ventildruckschwankung nötig. Dazu kommt, daß sie sich geräuschlos schließen.





Abb. 2: Die Ständer-Bau-Konstruktion des Gehäuses (Foto: Edskes).



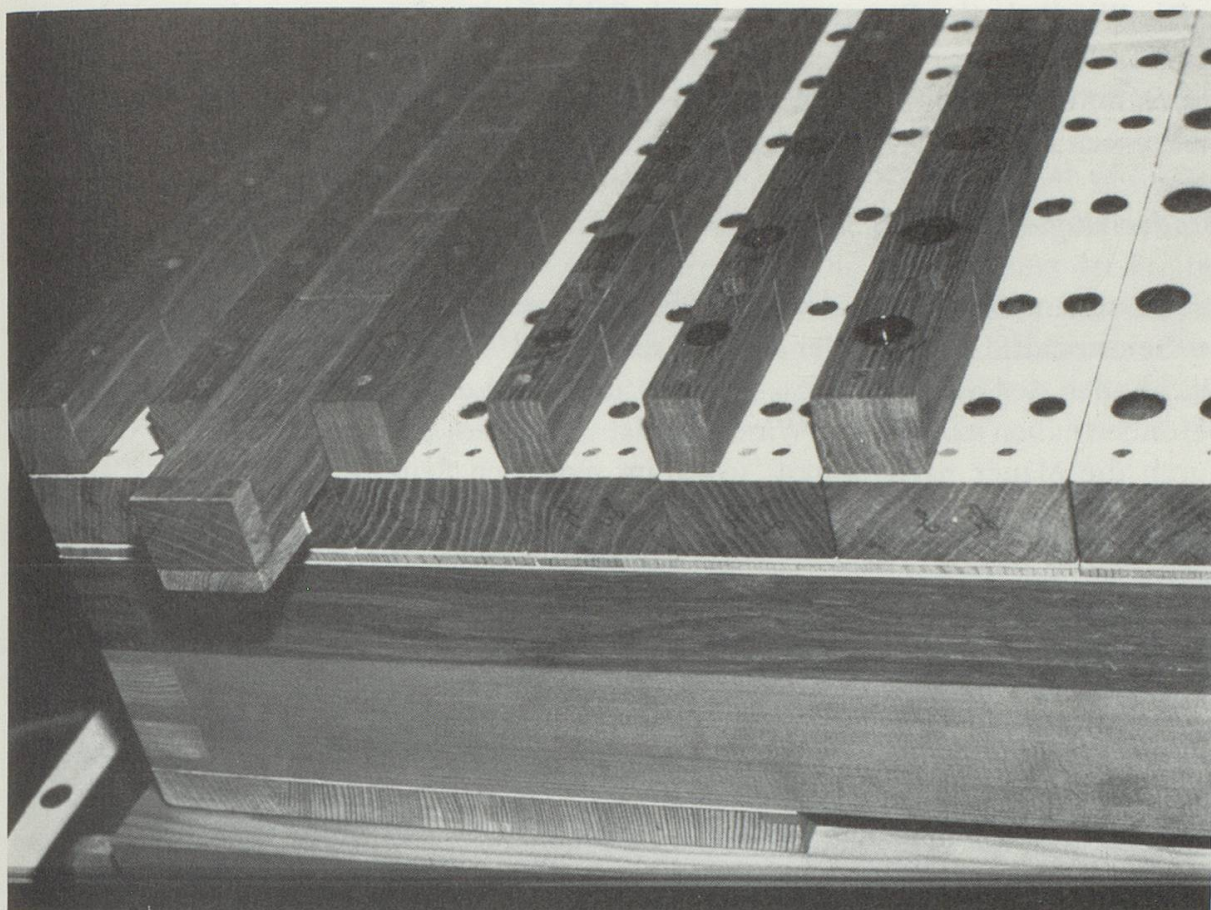


Abb. 3: Die Windlade des Hauptwerkes (Foto: Edskes).

Bei Blockladen, die aus nur einem Stück Holz gefertigt wurden, gibt es Probleme mit dem Werfen des Holzes. Durch das Bauen von Luftkissenventilen wurde die Dichtung derselben optimal gestaltet. Eine weitere Besonderheit ist die Funktion der Töne von  $F-c^0$ , welche sowohl im Pedal als auch im Manual spielbar sind. Hierfür sind Doppelventile in der Windlade vorhanden, mit je einem Ventil für das Pedal und einem für das Manual. Die Cancellen sind miteinander verbunden. Eine solche Ventilkoppel wurde unter anderem in der Windlade der gotischen Orgel in Malmö gefunden.<sup>17</sup> Die Ventile sind mit Lederscharnieren eingeleimt; die Federn haben keine Windungen. Durch den Umweg in der Oberschleifenlade wird der Windträger, was von größter Bedeutung für die Ansprache der Pfeifen ist. Die Pfeifen müssen mit einer äußerst schnellen Ansprache intoniert werden. Das Oberschleifensystem ist daher nicht sehr geeignet für Lingualregister.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Die Orgel im Museum Malmö (Schweden) stammt aus der Petri-Kirche in Malmö (um ca. 1500 gebaut). Poul-Gerhard Andersen, „Orgelbogen“, *Munksgaard Bogtrykkeriet-Forum*, Kopenhagen 1956, 203–204.

<sup>18</sup> Da dieses System viel Platz, vor allem in der Breite, einnimmt, wurde es für kleinere Windladen, für Brustwerke und Rückpositive nie angewendet.



Die Windlade des Brustpositivs ist als Schleiflade gebaut, wie es in der Mitte des 16. Jh. üblich war. Die Pfeifenstöcke sind ohne Schrauben und Nägel direkt auf die Dämme gelegt. Auch diese Stöcke haben Sägeeinschnitte für die Flexibilität.

### *Windversorgung*

Die Windkanalöffnung in der Mauer befand sich weit unter dem Niveau der Decke im Seitenschiff. Dies ist der Beweis dafür, daß sich die Blasbälge nicht auf dem Dachboden des Seitenschiffes, sondern auf dem Lettner im südlichen Seitenschiff befunden haben müssen. Der Windkanal ist wieder am ursprünglichen Ort: er wurde durch die Mauer nach hinten, sowie im südlichen Seitenschiff der Säule entlang nach unten zu den Bälgen geführt. Windkanallänge, Position und Querschnitt waren somit fixiert und bekannt. In den Proportionen ist der Windkanalquerschnitt identisch mit dem der Chororgel im Berner Münster. Diese Maße zeigen, daß bereits in der Gotik eine adäquate Windzufuhr existierte. Die Windkanalquerschnitte sind sehr gut dimensioniert. Dies entspricht einem Votum Arnolt Schlicks, der 1511 schreibt: „Von den Windt, dan ein yedes Werck ein reichen Steten haben sol, dan wo des Windes zu wenig ist, mögen die Pfeiffen yr Stym nit volkhommen geben.“<sup>19</sup>

Schlick empfiehlt auch, speziell die Bälge so anzuordnen, daß der Wind nach oben strömen kann, nicht aber umgekehrt. Wie ich glaube, ist es sehr wichtig – vor allem in unserer Zeit – auf die Qualität des Windes hinzuweisen. Schwankende, prallende oder zitternde Windversorgungen wurden früher strikte abgelehnt! Arnolt Schlick bemerkt sehr deutlich, „das der Windt stete und on all schwencken sey!“ Entsprechend der Orgelgröße und den Platzverhältnissen wurden in der Basler Predigerkirche drei mehrfaltige Keilbälge in einem Balgstuhl übereinander plaziert. Die Bälge sind zum Pumpen eingerichtet: an Seilen, die über Holzrollen laufen (Flaschenzug), wurde die Treteinrichtung befestigt. Die Windversorgung ist mit Kropfventilen versehen. Obwohl für die Windqualität von wesentlicher Bedeutung, fehlen bei vielen neuen oder restaurierten Orgeln diese Kropfventile überhaupt. Eine solche Windanlage mit Keilbälgen ist eine wesentliche Voraussetzung für das Klangbild einer solchen Orgel.<sup>20</sup> Zusätzlich wurde ein Gebläse angebracht, damit die Orgel auch ohne Kalkanten gespielt werden kann.

<sup>19</sup> Schlick, a. a. O., 98.

<sup>20</sup> Keilbälge haben eine viel bessere Balgblattstabilität als z. B. Magazinbälge, denn Querschwingungen sind bei diesen fast nicht möglich. Durch die große Hebelwirkung wird die Balgmasse und damit die Schwingungsfrequenz vermindert. Für die mit Schallgeschwindigkeit zurücklaufenden Wellen im Windkanal wirkt das System wie ein Diffusor.



## Pfeifen

Die Pfeifen sind alle in einzelnen Reihen, ohne Verschränkungen aufgestellt (Abb. 4). Die Oberschleifen, die sich zwischen den Pfeifenreihen befinden, sind seitlich herausnehmbar, ohne daß die Pfeifen entfernt werden müssen.<sup>21</sup> Sämtliche Pfeifen sind gehämmert und konisch abgezogen, d.h. die Plattendicke nimmt proportional zu der Windintensität im Pfeifenkörper ab. Die Bleilegierung der Pfeifen weist nur geringe Zusätze von Zinn und Kupfer auf. Die Prospektpfeifen sind mit Blattzinn belegt, die mittlere Pfeife ist mit einem Flammenzungenlabium versehen. Alle gedackten Register sind zugelötet, alle offenen Pfeifen – auch diejenigen des Prospektes – sind auf Tonlänge abgeschnitten.

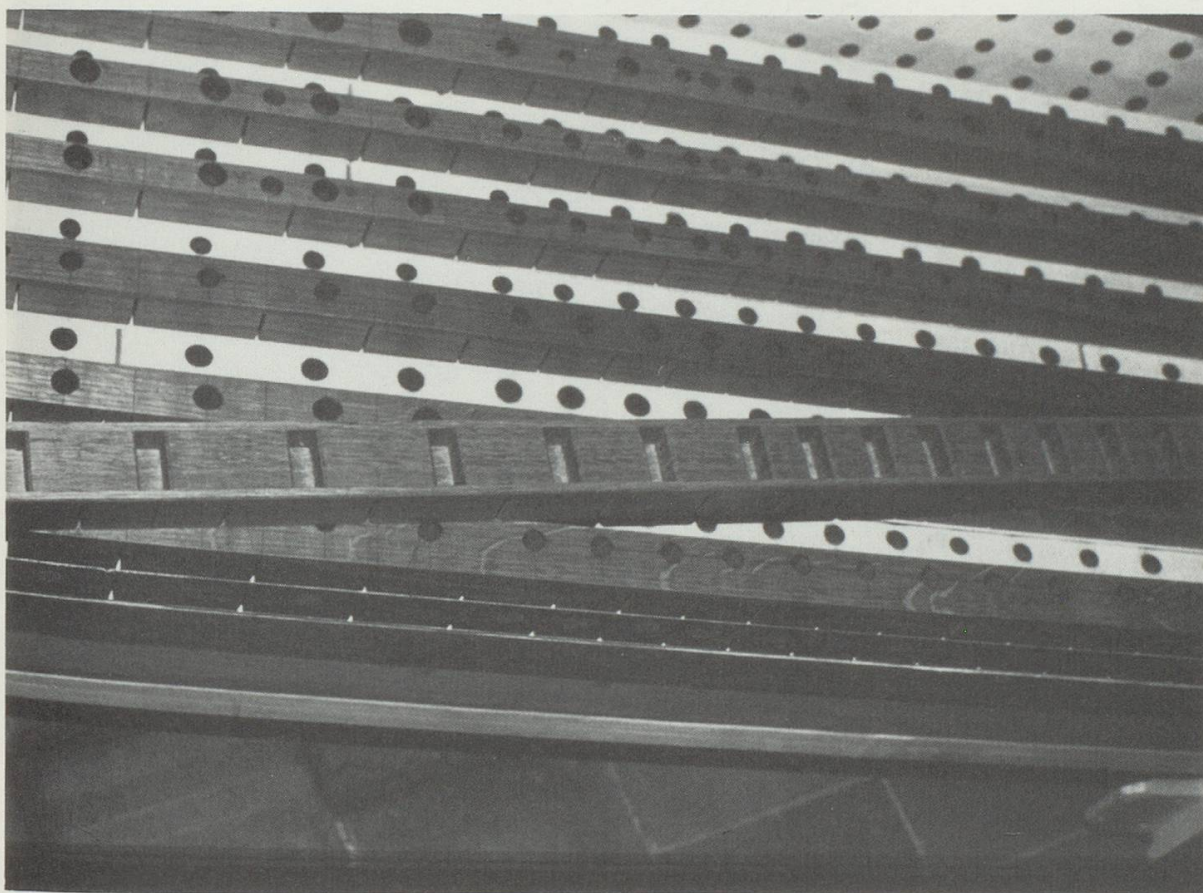


Abb. 4: Die Windlade mit umgekehrt darauf liegender Oberschleife (Foto: Edskes).

Es wurden keine ziselierten Prospektpfeifen angefertigt, weil diese in der Basler Region nicht nachweisbar sind. Sämtliche Details der Pfeifenherstellung wurden exakt nach den noch vorhandenen originalen gotischen Pfeifen ausgeführt (Alkmaar, Krewerd, Rysum, Middelburg, Oosthuizen etc.).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Dies ist ein sehr vorteilhaftes System, vor allem für Schwalbennestorgeln, die von hinten nicht zugänglich sind.

<sup>22</sup> Alle gotischen Orgelreste, bei denen Pfeifen, Gehäuse und technische Anlagen noch vorhanden sind, wurden ausführlich untersucht und analysiert.



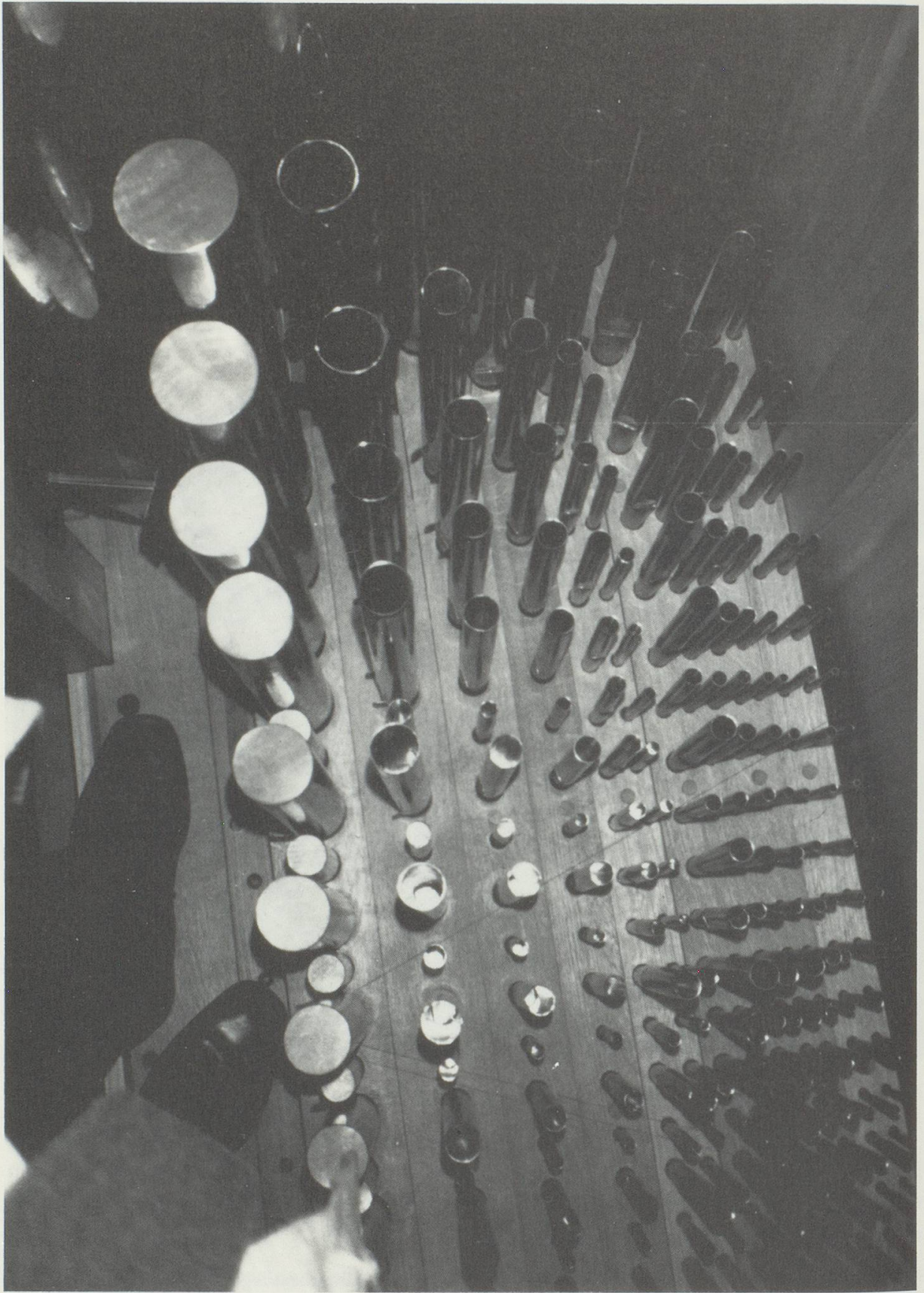


Abb. 5: Blick in das Pfeifenwerk von Hauptwerk und Pedal (Foto: Edskes).



Die Pfeifen der Orgel in Sion (Valerikirche) konnten nicht als Beispiel verwendet werden, weil diese einer sehr starken Überarbeitung resp. Neuverwertung des z.T. alten Materials unterzogen wurden. Diese Orgel kann nicht mehr als Klangdokument des gotischen Orgelbaues angesehen werden, zumal auch Tonhöhe, Temperatur und Umfang verändert sind. Zudem wurde die gesamte technische Anlage, wie Windlade, Mechanik, Blasbälge etc. ersetzt. Man sollte endlich mit der Behauptung aufräumen, man habe es hier mit der ältesten beispielbaren Orgel der Welt zu tun.<sup>23</sup>

### *Temperatur*

Im Mittelalter wurde hauptsächlich die pythagoräische Temperatur mit reinen Quinten verwendet. In dieser Stimmung sind die großen Terzen 1 Koma zu groß und die kleinen Terzen 1 Koma zu klein. Diese Temperatur ist für die mittelalterliche Einstimmigkeit geeignet. Aber auch eine Mehrstimmigkeit, die auf den Konsonanzen Oktave, Quinte und Quarte basiert, ist möglich. Terzen und Sexten wurden damals noch nicht als Konsonanzen angesehen. Paradoxe Weise gibt es reine Terzen in dieser Temperatur, welche jedoch nicht benützt wurden (z. B. a–cis oder e–gis). Henri-Arnaut von Zwolle hat bereits in der Mitte des 15. Jh. eine Modifizierung der pythagoräischen Temperatur beschrieben.<sup>24</sup> Von erhaltener Orgelliteratur her gesehen stand von Anfang an fest, daß eine solche Temperatur für die Rekonstruktion in der Predigerkirche nicht in Frage kommen würde.

Die Verwendung der mitteltönigen Temperatur muß meines Erachtens viel früher angesetzt werden, als dies allgemein angenommen wird.<sup>25</sup> Am Ende von Tugy's Tätigkeit wurde die mitteltönige Temperatur bereits beschrieben, so z. B. bei Petro Aron (1523). Es ist anzunehmen, daß diese Temperatur in der Praxis bereits vorher benützt wurde.

Grundsätzlich haben im Streit um die Bevorzugung der Quinten oder der Terzen die Terzen gesiegt. Daraus entstand die mitteltönige Temperatur. *Mittelton* bedeutet, daß es nicht zwei Ganztöne gibt, wie in der reinen Stimmung, sondern nur einen, welcher das arithmetische Mittel ist zwischen dem ganzen und dem kleinen Ganzton. In der mitteltönigen Temperatur hat jeder Ton seine eindeutige Funktion und kann nicht enharmonisch verwechselt werden. Diese Temperatur ist sehr einfach zu legen, weil die acht reinen Terzen eine sehr gute Kontrolle ermöglichen. Alle Quinten schweben  $1/4$  Koma zu tief. Die sogenannte Wolfs- oder Restquinte ist  $1\ 3/4$  Koma zu groß und befindet sich zwischen den Tönen es und gis.

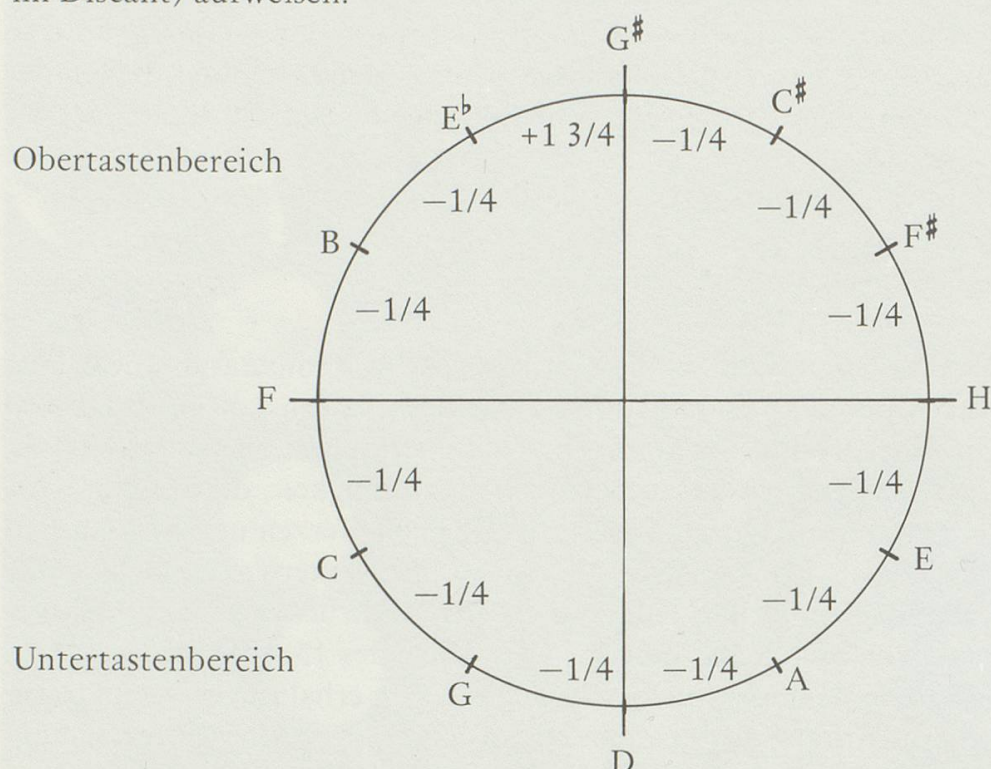
<sup>23</sup> Auch die Empore und somit die Platzierung des Instrumentes im Raum ist nicht mehr original.

<sup>24</sup> Arnaut von Zwolle. Manuskript de Bibliothèque Nationale Française in Paris, BN f. lat. 7295. Faksimile bei G. le Cerf/E. R. Labande, *Instruments de musique du XV siècle: les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris 1932.

<sup>25</sup> Dies ist bei den meisten Temperaturen der Fall. Zuerst wurden die Temperaturen in der Praxis erprobt und angewendet, bevor die Theoretiker sie beschrieben haben.



Für das Klangbild einer Orgel, bei der die Pfeifen, vor allem im Discant, nicht in Terzen aufgestellt sind, ist diese Temperatur von großer Bedeutung. Es ist auffallend und bezeichnend, daß die frühen Orgelwerke keine Terzaufstellung (vor allem im Discant) aufweisen.<sup>26</sup>



(cis + 2)	f	o	a	o	cis
(gis + 2)	c	o	e	o	gis
es	o	g	o	(h + 2	es)
b	o	d	o	(fis + 2	b)

(o = reine Terz/keine Schwebung; in Klammern gesetzte Terzen sind nicht rein.)

### *Spieltisch und Traktur*

Da keine vollständig erhaltene Spielanlage einer gotischen Orgel mehr vorhanden ist, wurde die Spielanlage nach Angaben von Arnolt Schlick eingerichtet. Details wurden nach original erhaltenen Beispielen ausgeführt. Schlick gibt uns in seinen Angaben wichtige Hinweise u.a. über Manual- und Pedalteilungen sowie über die Position des Pedals, über Tastenlängen, Orgelbankhöhe etc. Diese Details sind für

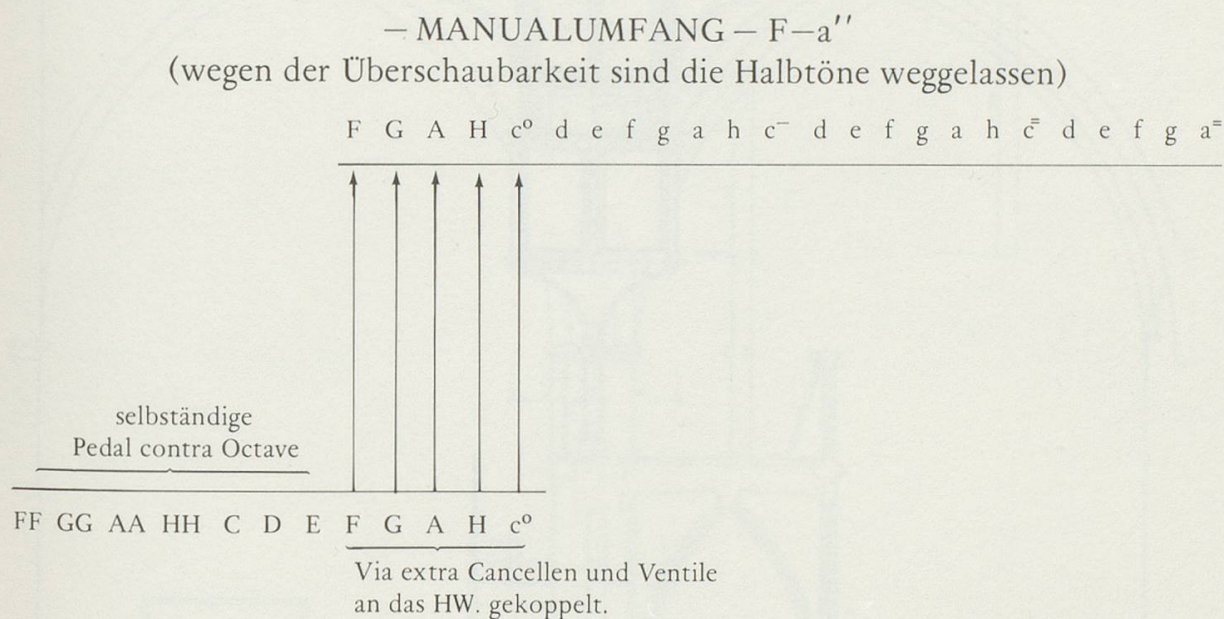
<sup>26</sup> Bei der Terzenaufstellung des Pfeifenwerkes werden die benachbarten Töne (Terzen) akustisch günstig beeinflusst. Modifiziertere bis gleichschwebende Stimmungen sind hier viel akzeptabler für unser Gehör. Der Wechsel von diatonischer zu Terzenaufstellung der Pfeifen steht unmittelbar im Zusammenhang mit der Temperatur der betreffenden Orgel.



die Erforschung der alten, frühen Orgelmusik sowie der Spielweise eminent wichtig.<sup>27</sup>

Die Tastenbeläge sind aus Knochen und Mooreiche, die Tastenscharniere aus Pergament gefertigt. Um eine lockere, präzise Spieltraktur zu realisieren, wurde dieselbe nicht ausgetucht. Auch Schlick verlangt sehr leichte und präzise Trakturen. Die Reste alter Trakturen beweisen ebenfalls, daß bereits die frühesten Werke des gotischen Orgelbaus sehr leichte Spieltrakturen aufwiesen. Die Märchen über sehr schwer spielbare Orgeln aus dieser Zeit sind wahrscheinlich durch die Fehlinterpretation des Wortes „Orgelschlagen“ entstanden. Schlagen im damaligen Sprachgebrauch bedeutete etwas anderes (z. B. „schlägt“ die Nachtigall ihr Lied).

Der Manualumfang reicht von F bis a'' ohne gis'', der Pedalumfange (Kontraoctave des Manuals) von (FF)–GG bis c' (vgl. die Grafik unten). Die Orgeln der damaligen Zeit hatten oft eine Kontraoctave, welche im Pedal spielbar war. Die gotische Orgel in Middelburg, die aus der Utrechter Nicolaikirche stammt, hatte ursprünglich auch diese Einteilung.<sup>28</sup> Es ist nicht auszuschließen, daß Arnolt Schlick diese Orgel während seines Besuches in den Niederlanden kennengelernt hat.



– PEDALUMFANG – FF–c<sup>0</sup>

Auf Grund ungenügender bzw. ungenauer organologischer Kenntnisse wurden über solche Orgeln viele Fehlinformationen verbreitet. Meistens werden auch in modernen Dispositionen die größten Baßpfeifen ins Manual disponiert und das Hauptwerk mit Principal 16' ab F angegeben. Das Pedal wird dann meistens als

<sup>27</sup> Die Tastenbreite und die Lage der Klaviaturen zueinander sind dabei wesentlich anders als beim späteren Orgelbau. Dies ist wiederum für die Spielhaltung des Organisten und damit für die Möglichkeiten der Interpretation von Bedeutung.

<sup>28</sup> M. A. Vente, *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam 1963.



angehängt notiert. Durch meine Forschungen im Rahmen der Orgelrekonstruktion in der Basler Predigerkirche konnte festgestellt werden, daß bereits in der Gotik selbständige Pedalwerke mit reiner Kontrabaßfunktion gebaut wurden.

Auch Schlick rechnet mit einem Manualumfang von 24 Untertasten, d. h. F bis a'' (ohne gis''). Es ist sehr interessant, daß Schlick in seinen Beschreibungen ein selbständiges Pedal verlangt, mit einem Umfang von F bis c', mit zwölf Untertasten sowie den dazwischenliegenden Halbtönen. Sogar die zwei untersten Halbtöne Fis und Gis werden von Schlick ausdrücklich verlangt.<sup>29</sup>

Dies paßt zu der Information, nach der der gregorianische Choral zu Schlicks Zeiten mit Orgelbegleitung ausgeführt wurde, wobei im Pedal 16-füßig mitgespielt wurde.<sup>30</sup> Und so kann die Rekonstruktion der Schwalbennest-Orgel in der Basler Predigerkirche wesentliche Anregungen und Aufschlüsse für die frühe liturgische Aufführungspraxis vermitteln.

„NUSQUAM ARS MAGIS QUAM IN MINIMIS TOTA EST“ –  
„Nirgends ist die Kunst größer als dort,  
wo sie sich als ein Ganzes im Kleinsten findet.“

<sup>29</sup> Weil Schlick (a. a. O. 70–79) diese Töne, wie er beschreibt, benützt und zudem auf seiner Orgel eine Transpositionseinrichtung hatte, muß seine Temperatur wohl dementsprechend spielbar gewesen sein.

<sup>30</sup> Als Reaktion auf die noch nicht weit zurückliegende Periode, wo der Gregorianische Choral meistens mit fragwürdigem Orgelspiel begleitet wurde, wird heute eine zu frühe A-capella-Form in der Ausführung gewählt. Irrtümlicherweise werden auch Orgelprogramme mit späterer Musik damit vermischt. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, daß es auch viele ikonographische Belege gibt, auf denen die Ausführung gregorianischer Choräle mit Orgelbegleitung dargestellt wird.

Siehe auch Bernhardt H. Edskes, „Das Regal des Orgelmachers Christophorus Pflieger von 1644. Zur Frühgeschichte des Regals“, *Forum Musicologicum* 2, Winterthur 1980, 79; vgl. ferner die Textstellen bei Schlick zum orgelbegleiteten Choral, a. a. O., 60, 72–75, 129–132, sowie die Bildbelege in *The Organ Yearbook* 13 (1982) 23–30.







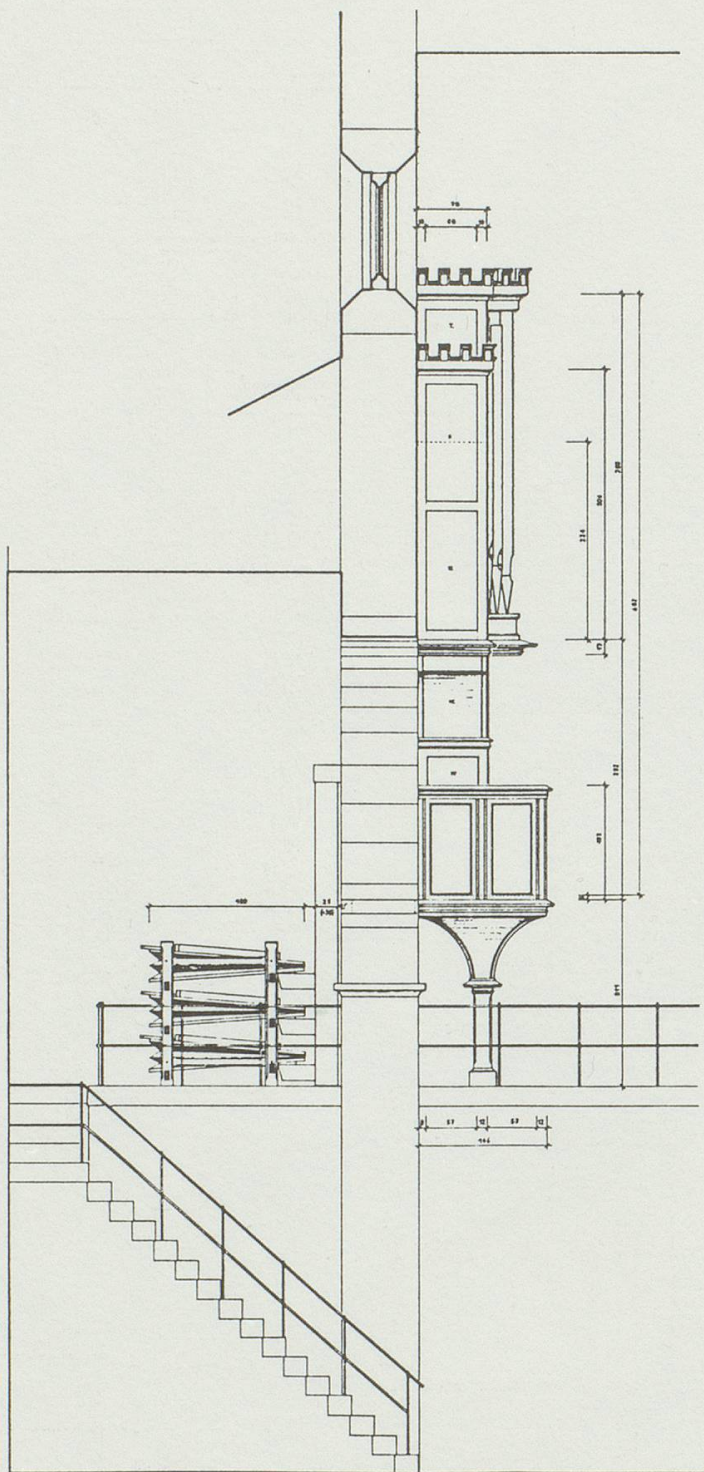


Abb. 7: Seitenansicht.

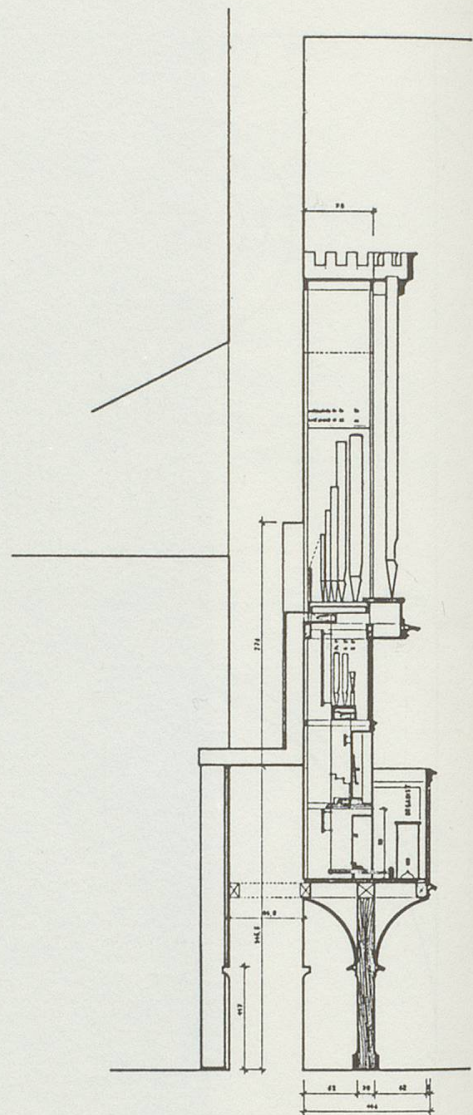


Abb. 8: Querschnitt.



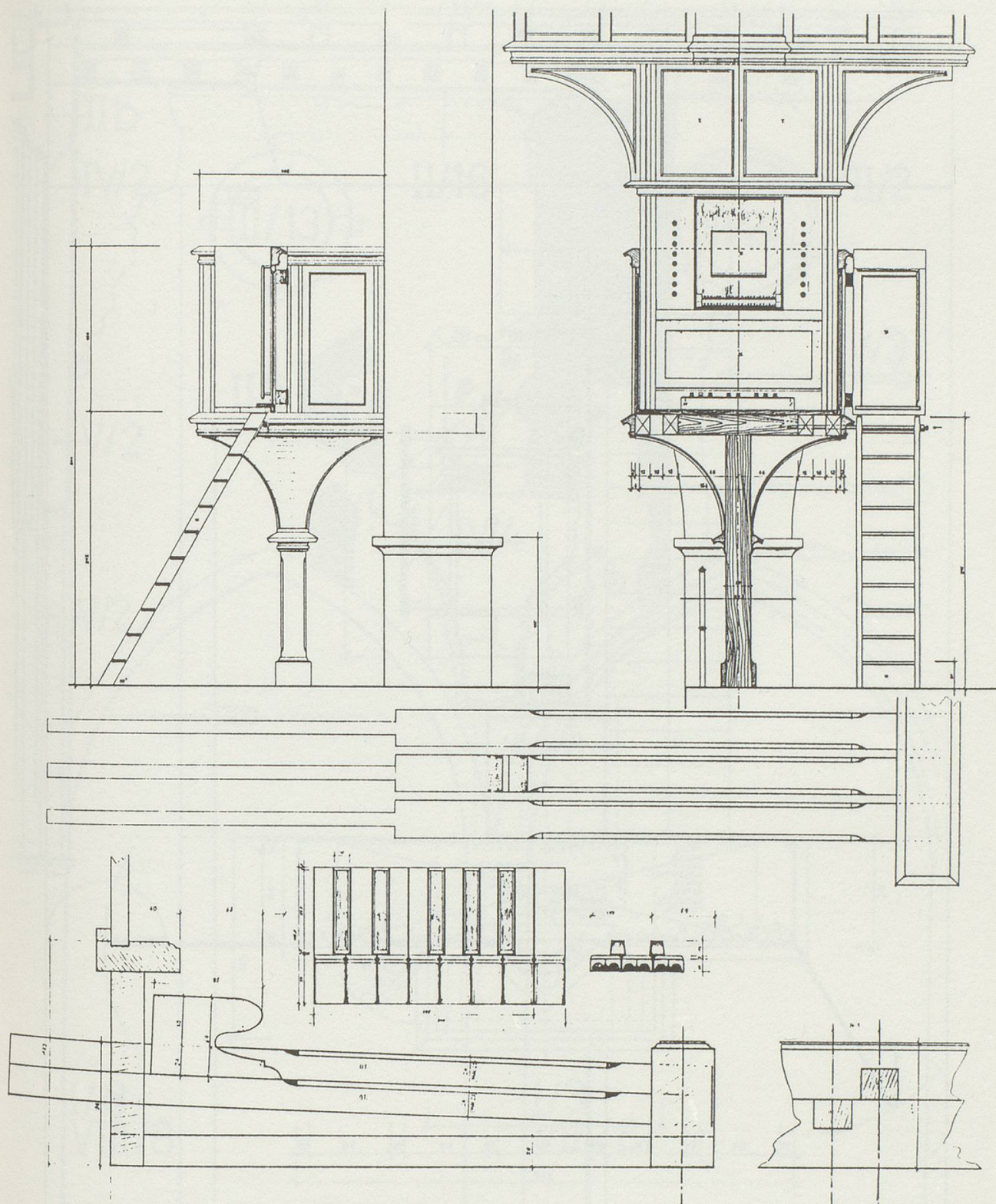
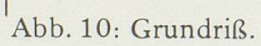


Abb. 9: Organisten-Kanzel und Klaviaturen.







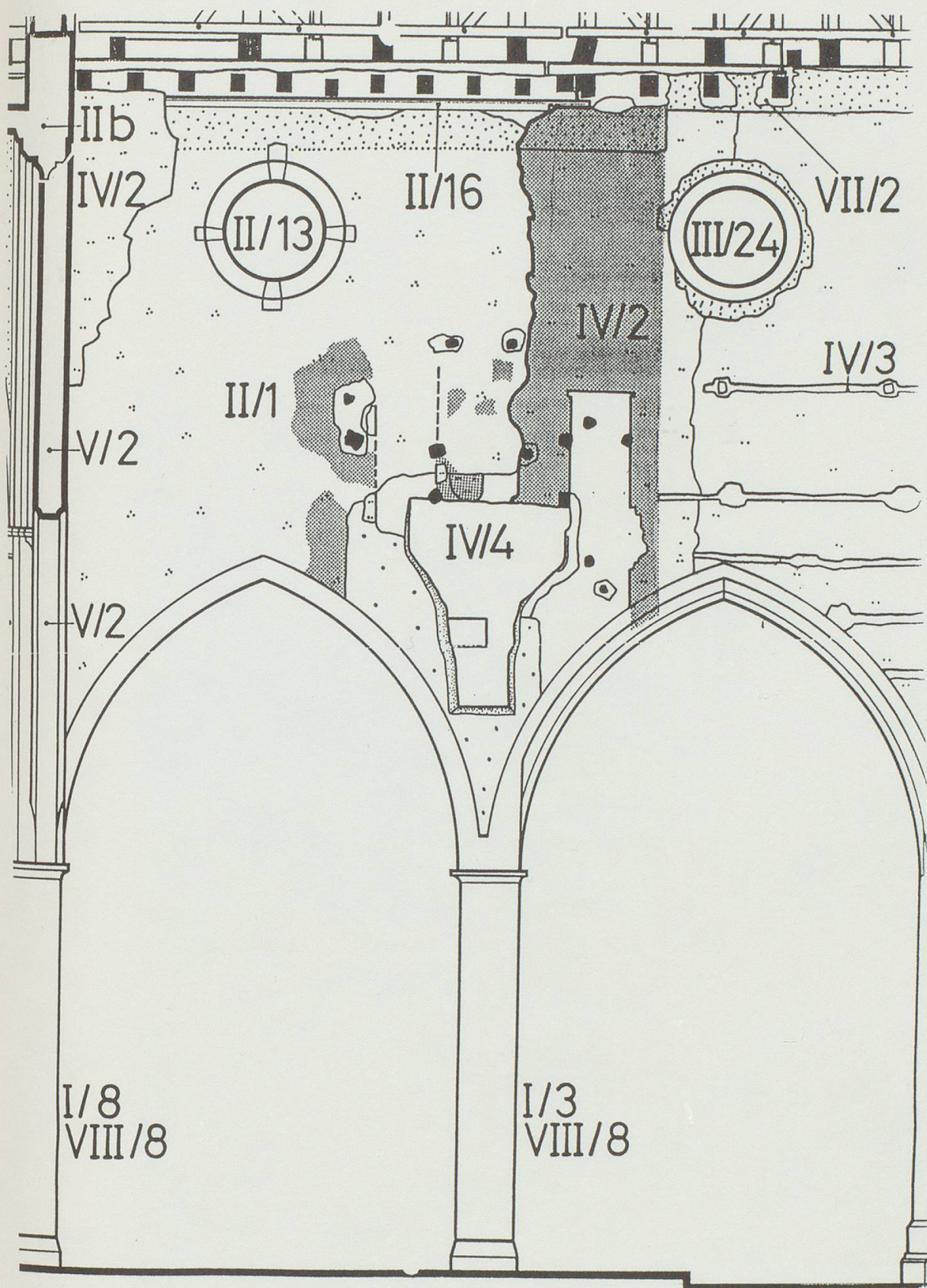
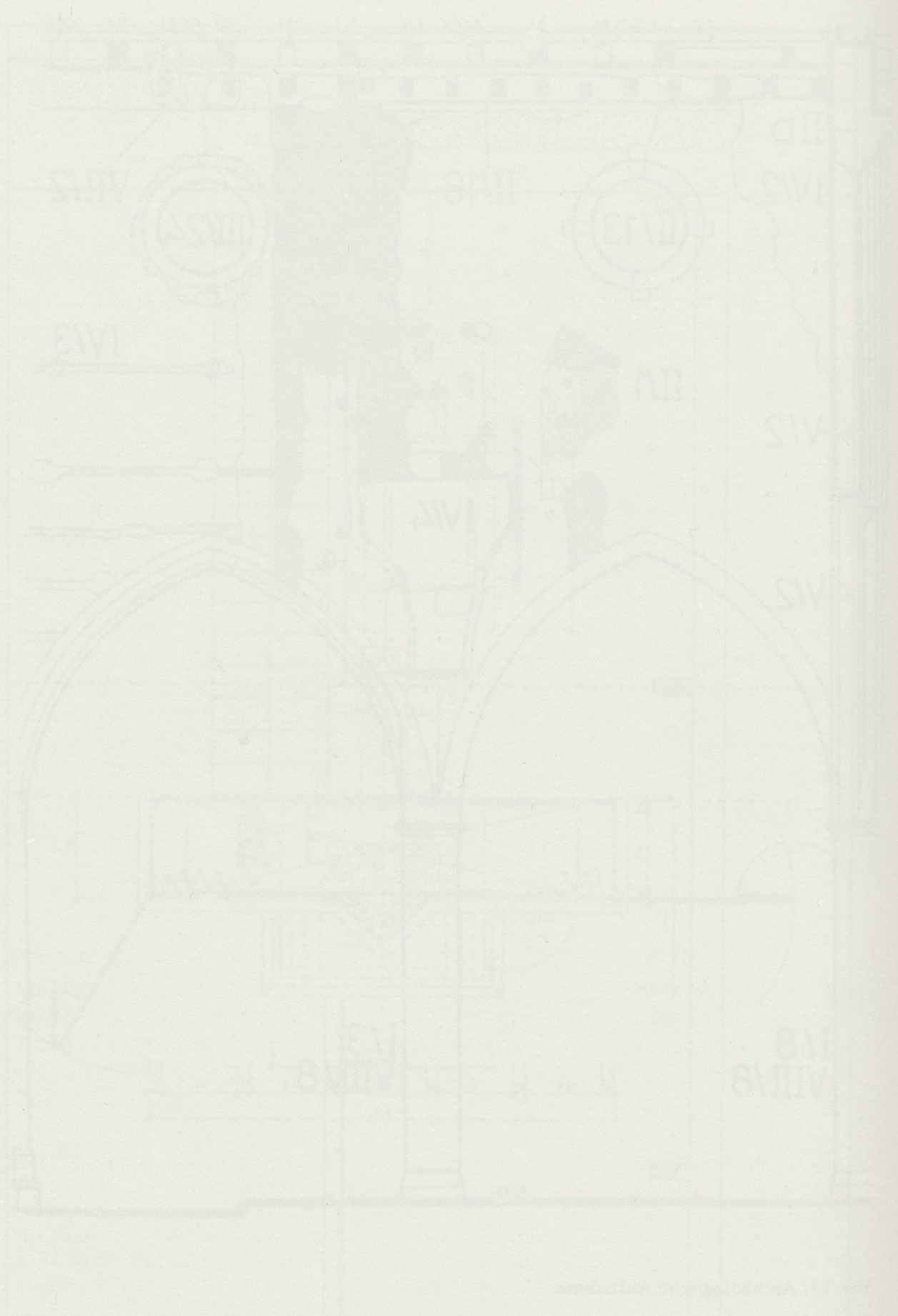


Abb. 11: Archäologische Aufnahme.







# ZUM SCHAFFEN DER „INSTRUMENT UND ORGELMACHER“ PETER FRIDRICH BROSI UND JOHANN JACOB BROSY

Ein Beitrag zum Basler Instrumentenbau im 18. Jahrhundert

VON VERONIKA GUTMANN

Verschiedene ältere Schriften, die im Laufe dieser Arbeit zitiert werden sowie vor allem die Publikation von Otto Rindlisbacher<sup>1</sup> vermitteln uns Informationen zum Leben und Werk von Peter Fridrich Brosi (oder Prosi) (1700–1764) und dessen Sohn Johann Jacob Brosy (1748–1816) (Signaturen und Akten enthalten hier stets die Schreibweise „Brosy“). Die vorliegende Studie möchte die von Rindlisbacher zusammengetragenen Daten ergänzen und in einen größeren Zusammenhang stellen, zumal beide Instrumentenmacher auch im Orgelbau immer wieder in Erscheinung getreten sind. Insbesondere die bisher nur am Rande berücksichtigten Kirchenakten – somit die Zeugnisse zum Orgelbau – sowie einige erhaltene, bisher nicht bekannte besaitete Tasteninstrumente mögen das Bild einer Instrumentenmacherwerkstatt im 18. Jh. in der Region Basel erhellen und vervollständigen. „Clavierbau“ heißt in dieser Zeit im allgemeinen, daß die üblichen Tasteninstrumente hergestellt worden sind: Clavichord, Cembalo oder Spinett, Orgel sowie – ab den 80er Jahren des 18. Jh. – Tafelklavier oder Fortepiano. Vor allem im kleinstädtischen Bereich waren die Instrumentenmacher zur Sicherung ihrer Existenz auf Vielseitigkeit angewiesen. Daß die Instrumente von Brosy damals sehr geschätzt wurden, belegen verschiedene, von Otto Rindlisbacher publizierte Zeitungsannoncen aus dem „Avisblatt Basel“ sowie zwei Gemälde mit Hausmusikdarstellungen aus Basel, die je ein Tafelklavier und ein Spinett von auffallender Übereinstimmung mit Brosyschen Instrumenten zeigen.<sup>2</sup>

## I. LEBEN UND WIRKEN VON PETER FRIDRICH BROSI (1700–1764)

Peter Fridrich Brosi wurde am 14. Januar 1700 in Schwäbisch Hall getauft und dürfte somit in den ersten Tagen dieses eben angebrochenen Jahrhunderts geboren worden sein. Sein Vater Johann Caspar wie auch sein Großvater waren Küfer. Johann Caspar lebte vom 6. Juni 1650 bis zum 4. Oktober 1734 in Schwäbisch Hall. Seiner dritten, im Jahre 1699 geschlossenen Ehe mit Maria Magdalena Baum entstammte

<sup>1</sup> Otto Rindlisbacher, *Das Klavier in der Schweiz. Geschichte des schweizerischen Klavierbaus 1700–1900*, Bern/München 1972, 33–39.

<sup>2</sup> Ibid., 33 und 35. – Zu den beiden Gemälden: zum einen siehe das Titelbild der vorliegenden Publikation, ein Gemälde von Peter Recco mit einem Tafelklavier (um 1810), zum andern das von Max F. Schneider, *Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1944, Nr. 7 und S. 30, veröffentlichte Bild von Joseph Esperlin (1707–1775) mit einem Spinett (1757).



Peter Fridrich.<sup>3</sup> Wie uns durch zwei Zeugnisse überliefert ist, erlernte er zunächst bei einem gewissen Meister Hugwart mit Erfolg das Schreinerhandwerk: „Johann Caspar Brosi, Kieffer bittet per Memoriale umb hehrraichung des andern halben Lehrgeldes vor seinen Sohn, so das Schreinerhandwerck bey Meister Hugwarten erlernet Godl. Hugwartt attestirt mündlich, wie sich dieser Jung eben fleißig und gar wohl uffführe, auch unter 1000. Menschen k[einer] so gelierig als Er sey. / Man will Ihme 6. fl. [Gulden] beysteuern laßen.“<sup>4</sup> und „6. Refertz, der Kieffer Prosi sollicitire vor seinen Sohn, so das Schreinerhandwerck erlernt, den ledigsprecherlohn, nun seye Ihm der uffdingerlohn auch gegeben worden, stehe dahin, ob Ihme damit zu willfahren. / Man lest Ihme die 4. fl. [Gulden] Ledigsprecherlohn aus der Egin stiftung zugehen.“<sup>5</sup>

Nach der Schreinerlehre scheint er sich sogleich dem Orgelbau zugewandt zu haben, denn am 21. Januar 1728 wird im Stadtarchiv von Schwäbisch Hall festgehalten, daß er nach Straßburg zu gehen gedenke und daß er sich für die bisherige „Gnad und Huld“ der Obrigkeit sowie für den Lehrbrief von dem Orgelmacher Wiegleb zu Wilmersdorf bedanke: „Peter Fridrich Brosi, Orgel Machers gesell, gibt per Memoriale zu erkennen, wie Er sich nach Straßburg zu dem berühmten Silbermann zu begeben willens und bedanckt sich anbey vor die Zeit lebens genoßene Obrigtl. Gnad und Huld nebst producirung seines von Herr Orgel Macher Wiegleben zu Wilhermsdorf jhm ertheilten Lehrbriefs. / Man will Ihm 6. fl. [Gulden] uff den Weeg Verehren und solle Er ohne Vorbericht des hiesigen Magistrats sich nirgendwo engagiren, sondern es vorhero zu wissen thun, wann Er anderen orthen unterkommen könnte.“<sup>6</sup> Offenbar war er bei einem Mitglied der im Orgelbau angesehenen Familie Wiegleb. Es kann sich dabei nur um Johann Christoph Wiegleb (1690–1749) handeln, der 1711 in Wilmersdorf erstmals aktenkundig wird.<sup>7</sup> Brosi könnte bei ihm von 1721 bis anfangs des Jahres 1728 gearbeitet haben und war möglicherweise mit dabei, als Wiegleb die neuen Orgeln in Erlangen (1721), Gaildorf (1722, Stadtkirche, in der Nacht vom 19. auf den 20. Januar 1868 abgebrannt) und Neidhardswind (1727) erstellt hatte.

Damit enden die Informationen aus seiner Heimat, und wir begegnen ihm erst wieder in den als Manuskript erhaltenen Aufzeichnungen von Johann Andreas Silbermann (1712–1783).<sup>8</sup> Daraus geht hervor, daß er auf Empfehlung des in

<sup>3</sup> Stadtarchiv Schwäbisch Hall, 2/34 und 2/26.

<sup>4</sup> Ibid., *Ratsprotokoll vom 29. August 1719*, B 4/328.

<sup>5</sup> Ibid., B 4/329.

<sup>6</sup> Ibid., *Ratsprotokoll vom 21. Januar 1728*, 4/337.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Willy Winter, „Die Genealogie der Orgelmacher Wiegleb und ihr Schaffen in Franken, Württemberg und Rheinhessen“, *Acta Organologica* 7 (1973), 67 ss., und Gotthilf Kleeemann, „Einheimische und auswärtige Orgelmacher im Herzogtum Württemberg“, *Acta Organologica* 11 (1977), 90 und 94.

<sup>8</sup> Johann Andreas Silbermann, *Aufzeichnungen* in fünf Bänden; Manuskript im privaten Silbermann-Archiv in Paris. Eine Publikation dieser Schrift wird von Marc Schaefer vorbereitet und wird im Amadeus-Verlag in Winterthur erscheinen; Marc Schaefer sei an dieser Stelle herzlich gedankt für die Überlassung von Kopien seiner Übertragungen aus diesem Manuskript. Die Zitate sind, wenn nicht anders angegeben, diesen entnommen.



Schwäbisch Hall tätigen Organisten und Komponisten Johann Jacob Renner nach Straßburg gezogen war und daß er viereinhalb Jahre, von Februar 1728 bis zum 10. August 1732 bei Silbermann gearbeitet hatte. Wegen der „Bekantschafft einer Weibs Person“ scheint er in Schwierigkeiten gekommen zu sein, was offenbar dazu führte, daß ihn Vater (Andreas) Silbermann am 10. August 1732 „beabschiedet“ hat. Danach arbeitete er kurze Zeit bei dem Orgelbauer Rohrer in Straßburg, der mit Hilfe Brosis auf den Auftrag des Orgelneubaus im Zisterzienserinnen-Kloster Königsbrück hoffte: „Zu eben der Zeit schückte mein Vatter einen Orgelmachers Gesellen fort namens Peter Friedrich Prosi von Hall in Schwaben, aus ursache weilen er sich an ein weibs stück gehenckt, die ihm [...] nicht möglich war zu quit-tiren. Damit nun dieser Geselle einen aufenthalt hier haben möchte und nicht weit von seinem HertzKäffer weg seye, begab er sich zum Rohrer in die Arbeit.

Rohrer meldete solches der Äbtissin zu Königsbrück gleich, recommandirte sich aufs neu und sagte dabey daß er jetzo den besten gesellen von Silbermann bekommen hätte.“<sup>9</sup> Wenig später dürfte sich Brosi in Basel niedergelassen haben, wo er — nach Silbermann — „um so ehender angenommen worden weilen er eine Zeit lang bey“ Vater Silbermann gearbeitet hatte und in Basel niemand war, der sich um die Instrumente kümmerte: „Herr Johann Jacob Renner, Organist und Componist von Hall hat ihn meinem seel. Vater für einen Orgelmachers Gesellen recommendirt. Er fieng 1728. anfangs February an zu arbeiten. Da er 4 1/2 Jahr da war, und wegen Bekantschafft einer Weibs Person öffters gantze Nächte außer dem Haus blieb, und mein Vater diese Unordnung in die Länge nicht leiden wolte, hat er ihn den 10. Augst 1732. beabschiedet. Weil aber Prosi seine Amalia nicht verlassen wolte, so ist er eine kurze Zeit zu Herrn Rohrer in Arbeit gegangen. Nachdem mit seiner Geliebten gar von hier weg gereysst, und eine Weile mit ihr herum gezogen, sich aber endlich in Bassel nider gelassen, dann weilen kein Orgelmacher da war, so ist er um so ehender angenommen worden weilen er eine Zeit lang bey meinem Vater gearbeitet hat.“<sup>10</sup> Am 5. November 1733 heiratete Brosi in Grenzach Maria Elisabeth Illinger aus Straßburg (geb. 1709)<sup>11</sup>; dabei dürfte es sich wohl um die von Silbermann angesprochene Amalie handeln. Der Ehe entstammten 14 Kinder.

Von seinem Leben und Wirken im Raume Basel zeugen verschiedene Schriftstücke, die im folgenden in chronologischer Reihenfolge erörtert werden und somit seine Biographie nachzeichnen sollen, sowie zwei erhaltene Instrumente (Spinette) und ein undatiertes Kostenvoranschlag für eine Orgel in Montbéliard. Im Jahre 1734 reparierte er die Orgel von St. Margrethen in Binningen und 1738 legte er einen Kostenvoranschlag für die Reparaturen an den Orgeln zu St. Theodor und St. Clara

<sup>9</sup> Zu Rohrer s. P. Meyer-Siat/Bernd Sulzmann, „Johann Georg Rohrer (1686 bis 5. 3. 1765), Orgelmacher in Straßburg“, *Acta Organologica* 18 (1985), 11–43, auf S. 18 das Zitat aus J. A. Silbermann, op. cit. Die Datenangabe 1730 bzw. 1732 wirft Fragen auf, die hier nicht zu lösen sind.

<sup>10</sup> J. A. Silbermann, op. cit., 196.

<sup>11</sup> Freundliche Mitteilung von Ulrich Barth, Staatsarchiv Basel; ebenso, daß im *Ortssippenbuch* von Grenzach (Baden) unter 4083 folgendes eingetragen ist: „Brossi Peter Friedrich ∞ 5. 11. 1733 Maria Elisabeth Illinger aus Straßburg“.



in Basel vor.<sup>12</sup> Daß er, wie Silbermann erwähnt, in Basel der einzige gewesen sein muß, der sich um die Orgeln kümmerte, geht aus dem Gesuch um das akademische Bürgerrecht, um den Status eines „civis academicus“ hervor, der damals den Musikern und Instrumentenmachern zugestanden wurde. So schrieben Rektor und Regenz der Universität an die Behörden der Stadt am 23. Dezember 1745 folgendes: „Es hat ohnlängst H[err] Fridrich Brosin, von Schwäbisch-Hall, bey Uns geziemend angehallten, daß Jhme das Recht eines Universitets-Angehörigen, und die hievon abhängende Freyheit möchte Zugestanden werden; weilen Er dismalen der einige in unserer Statt seye, der die öffentlichen Orglen-Werkhen und andere musicalischen Instrumenten Zu ergänzen und Zu stimmen imm Stand ist, Selbige auch bereits seit mehreren Jahren richte und Zustimme. wan man nur bis dahin gewöhnt war, alle musicos und fechtmeister, als der Universitet Zugewante Zu betrachten, so verhoffe Er, daß die Wissenschaft dergleichen künstliche musicalische Instrumenten Zu verfertigen, mit eben diesem Recht den Schutz der hiesigen Universitet verdiene. Er H[err] Brosi hat sich anbey anerbotten, daß weilen dermalen keiner der hiesigen Burgeren diese Kunst verstehet, Er einen hiesigen Burger-knaben in die Lehr nehmen wollte; da hingegen, wan Er des Schuzes der Academie nicht wurde genießen können, die Jhm anderwärts angebotene günstige Bedingnise, Jhn vermögen wurden, hiesige Statt Zu verlassen.“<sup>13</sup>

Falls ihm das akademische Bürgerrecht verweigert werden sollte, würde er ein Angebot einer anderen Stadt annehmen. Wieweit hinter dieser Drohung eine reale Anfrage stand, wissen wir nicht. Laut Universitätsmatrikel vom 28. Januar 1746 wurde er von der Regenz zur Aufnahme empfohlen; diesem Eintrag zufolge soll Brosy im Jahre 1745 ins Basler Bürgerrecht aufgenommen worden sein, was jedoch nicht nachzuweisen ist.<sup>14</sup> Die Ehre eines „civis academicus“ brachte für die Musiker gleichzeitig die Verpflichtung mit sich, „bei den akademischen Akten, bei der Introduction des Rektors und der Dekane umsonst mitzuspielen“.<sup>15</sup>

Spätestens seit 1750 ist er in der „*Steinen Vorstadt*“ oder „Steinen Nr. 779“ (= Steinenbachgäßlein 28) wohnhaft und im *Historischen Grundbuch* als Orgel-

<sup>12</sup> Hans Lanz, „Die Silbermann-Orgel aus St. Theodor“, *Jahresbericht des Historischen Museums Basel für das Jahr 1951*, 32, Anmerkung 9, und Staatsarchiv Basel, *Bau-Acten St. Theodor* JJ 49. Zu Binningen siehe Hans-Rudolf Heyer, *Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Landschaft* I, Basel 1969, 220.

<sup>13</sup> Staatsarchiv Basel, *Handel und Gewerbe* KKK 6.

<sup>14</sup> *Die Matrikel der Universität Basel*, Basel 1951 ss., Band 5, Basel 1980 (Jahre 1726/27 bis 1817/18), 156, Eintrag Nr. 753. Daß das akademische Bürgerrecht nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit dem politischen war, geht aus einem weiteren Beleg, s. u., Anmerkung 19, hervor. Auch bei Fritz Weiss-Frei, *Bürgerrechtsaufnahmen in Basel*, Band 7, 1741–1798 (MS im Staatsarchiv Basel) ist nichts über Brosis Aufnahme verzeichnet. Im *Kirchenarchiv* BB 34,1, St. Leonhard, Beerdigungsregister 1704–1813, wird Brosi als „von Schwäbisch Hall, berühmter Orgeln Macher“ geführt. Dazu auch Karl Nef, „Die Musik an der Universität Basel“, *Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel*, Basel 1910, 315 s.

<sup>15</sup> K. Nef, op. cit., 314.



macher angeführt.<sup>16</sup> Im Jahre 1750 gelangt das Oberamt Müllheim (Baden) an ihn wegen einer Orgel in der Gemeinde Buggingen (Baden).<sup>17</sup>

Ab 1753 erscheint Brosi regelmäßig in den Jahresrechnungen des Collegium musicum: Bereits ab 1752 muß er den Auftrag gehabt haben, das „Clavecin zu raccomodieren“. <sup>18</sup> Anfangs erhielt er 12 Pfund, später 14 Pfund und 24 Pfennige; hin und wieder waren auch Reparaturen fällig (17. und 23. Dez. 1756). Im Jahre 1764 wurden am 15. Juni letztmals 2.40 ausbezahlt, dies nachdem er am 4. April desselben Jahres begraben worden war.

1755 wurde er im Amte des Orgelinspektors in Basel Nachfolger des verstorbenen Candidat Emanuel Pfaff. In einem Protokolleintrag der Orgelbauakten im Basler Staatsarchiv findet sich eine Bemerkung, die die Annahme unterstützt, daß Brosi entgegen anderen Angaben nie Basler Bürger geworden war: „A<sup>o</sup> 1756. Auf Absterben H. Cand. Pfaffen kome H. Fridrich Brosy in Dessen Fußstapfen; dessen Annahm aber konnte nirgends gefunden werden, es ist Zu vermuthen daß Er vielleicht in der Stille angenommen worden, damit Es weilen Er nicht Burger ware, kein Aufsehen machen solle.“<sup>19</sup>

Trotz der abschätzigen Äußerung von Médart Barth, daß „Peter Brosi ... und“ sein Sohn „Brosi aus Basel ..... kaum Nennenswertes leisteten“<sup>20</sup> und der wenig schmeichelhaften Anmerkungen Silbermanns, daß er „wegen seiner angebohrnen Langsamkeit an einem Spinet um 6. Batzen ein halben Tag zubringen konte, wodurch er sich mit seinem Weib und vielen Kindern kümmerlich ernährte“ oder daß seine Instrumente „gegen den die mein Vater [= Andreas Silbermann] dahin gemacht hatte, keinen Beyfall gefunden“ hätten und trotz der Schilderung einer weiteren „Begebenheit“ mit eher intrigantem Charakter<sup>21</sup>, müssen wir doch annehmen, daß Brosi durch seine Funktionen im Collegium musicum einerseits und als Orgelinspektor andererseits im Stadtbereich ein beachtliches Ansehen erlangt hatte.

In den bereits genannten Bauakten findet sich eine Notiz vom 17. Dezember 1756, wonach er den Dienst des Orgelinspektors nun seit einem Jahr versehe, bisher aber noch keinen Lohn erhalten habe: „H. Brosius Inspector der Orgelen trägt

<sup>16</sup> *Historisches Grundbuch der Stadt Basel* im Staatsarchiv Basel.

<sup>17</sup> Staatsarchiv Basel, *Civilia* B Nr. 156 (freundlicher Hinweis von Ulrich Barth). Der Eintrag war leider nicht mehr zu überprüfen und zu präzisieren, da die Akten in der Zwischenzeit verschollen sind.

<sup>18</sup> Siehe dazu die Akten im Archiv der *Allgemeinen Musikgesellschaft Basel*, die in der Universitätsbibliothek aufbewahrt werden. Der Eintrag in Edgar Refardt, *Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz*, Leipzig-Zürich 1928, 45, ist dahingehend zu korrigieren.

<sup>19</sup> Dies im Widerspruch zur Universitäts-Matrikel, s. o., Anmerkung 14. Staatsarchiv Basel, *Bauakten* „Orgeln überhaupt“, HH 4.

<sup>20</sup> Médart Barth, *Elsaß „das Land der Orgeln“ im 19. Jahrhundert*, Haguenau 1966, 48 (*Archives de l'Eglise d'Alsace* 31 [1965/66], Nouvelle Série 15), wohl unter dem Einfluß der negativen Äußerungen Silbermanns und der Tatsache, daß nurmehr wenig Substanz erhalten ist.

<sup>21</sup> Silbermann, op. cit., 196–199, bezichtigt Brosy der Verstümmelung von Orgelpfeifen. Auch H. Lanz, op. cit., dürfte in seiner Grundhaltung gegenüber Brosy von Silbermanns Bemerkungen beeinflusst gewesen sein, dazu vor allem S. 32.



vor, seit einem Jahr verseehe er disen Dienst, habe aber bißher die frohnfastenlichen 5 fl. [Gulden] nicht empfangen, mit Bitte ihme solche Zu kommen Zu Lassen.“ Fernerhin stehen ihm in diesem Amte laut Großratsbeschluß vom 4. September 1730 auch Naturalgaben zu: „Memoriale Directorii der Schaffneyen berichtet, daß ein Orgelen Inspector laut großen Raths-Erkenntnuß vom 4. 7br. [September] 1730. alljährl. 5 Vrzl. [Viernzel] Korn 4 Saum Wein 60 X [Kreuzer] in Gelt + 3 fl [Gulden] für Seiten als Ein fixum zu beziehen habe, wovon Er das Gelt von L. [Löblichem] Deputatenamte Wein und Frucht aber von dem Directorio der Schaffneyen empfange.“<sup>22</sup>

Aus demselben Jahr, in dem er Orgelinspektor wurde (1755), ist ein Spinett erhalten<sup>23</sup>; ferner dürfte ein undatiertes und unsigniertes Spinett wohl auch von seiner Hand stammen, doch wurde es später – möglicherweise sogar von seinem Sohn Johann Jacob – mit einer einfachen Hammermechanik versehen.

In einer vermutlich aus der Zeit stammenden Abschrift ist uns ein Kostenvoranschlag für eine neue Orgel in der Kirche Saint-Maimboeuf in Montbéliard erhalten.<sup>24</sup> Er vermittelt uns einen Einblick in die Möglichkeiten bzw. in die Vorstellungen, die Brosi von einem Orgelwerk hatte.

Disposition der Stimmen oder register eines orgelwercks von 10. bis 11. register, in welchem sich befinden sollen:

1. Ein Praestant 4. fuß von feinem Zinn sauber polirt, und in den Schein oder Besicht [=Prospekt] gestellet.
2. Montere 8. fuß: der Base von Holtz, der Discant von Melange.
3. Bourdon 8. fuß von Holtz.
4. Nazard 3. fuß, der Base von Holtz der Discant Melange.
5. Doublette 2. fuß. die Corpora von Zinn, die füß von Melange.
6. Tierce 1 2/3 fuß von Melange.
7. fourniture 2. fuß, dreyfach, die Corpora von Zinn, die füß von Melange.
8. Ein tremblant.

Jm Pedal

1. Bourdon 16. fuß von Holtz.
2. 8. fuß offen von Holtz.

Zu diesen jetzbemeldten registeren werden 2. bis 3. blaßbälge erfordert, nachdem es der Platz erlaubt, solche groß zu machen.

<sup>22</sup> Staatsarchiv Basel, HH 4, Notiz vom 17. Dezember 1756, und „Extractus Haußhaltungs Protocolli“ vom 28. September 1756. Zur Auflösung der Maße vgl. Hermann Mulsow, *Maß und Gewicht der Stadt Basel bis zum Beginn des 19. Jh.*, Lahr 1910, 14, 22, 67 s: 1 Viernzel Korn = 273,32 l, 5 Viernzel = 1366,6 l; 1 Saum Wein = 136,5 l, 4 Saum = 546 l. Im Jahre 1730 kostete 1 Viernzel Korn 375 ₣ und 1 Saum Wein 2,65 ₣; dazu siehe Arthur Vettori, *Finanzhaushalt und Wirtschaftsverwaltung Basels (1689–1798)*, Basel 1984, 436. (*Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft* 149.) Insgesamt macht diese Entlohnung in Naturalien 29,35 ₣ aus.

<sup>23</sup> Zu den Instrumenten, siehe unten, 49ss.

<sup>24</sup> Er wird in Besançon, *Archives Deptles. du Doubs*, E. (principauté) 75, aufbewahrt. Freundlicher Hinweis von Marc Schaefer.



Das Clavier wird von schwartz Ebenholtz und bein, das Orgel Corpus mit feinem Zierath, und all diese bemeldte Arbeyt samt Manual, Pedal und Windladen auch gantze Verzierung, kann guth= und Probmäßig für 600 fl [Gulden] reichswährung geliefert werden.

Die beschläg der orgel thüren, das Eisenwerck die orgel zu bevestigen und zu den blaßbälgen um solche auffzuziehen, auch die fuhrlohn Kösten wegen der orgel, sind besonders zu zahlen. Jngl[eichen] ist die freye Kost bey auffstellung des orgelwercks, dem orgelmacher abzureichen.

Peter Friedrich Brosy  
Orgelmacher in Baßel.

[Dazu ein Postscriptum, das nicht die Orgel betrifft.]

Weitere Zeugnisse seines Schaffens sind bisher nicht bekannt.

Am 4. April 1764 wurde Peter Fridrich Brosi zu St. Leonhard begraben, während seine Gattin Elisabeth am 13. Februar 1795 zu St. Peter zur letzten Ruhe gebettet wurde. Von den insgesamt 14 Kindern dürften bei seinem Tode noch 12 am Leben gewesen sein, vier davon waren noch nicht 16 Jahre alt; das jüngste war eben erst acht Jahre alt geworden<sup>25</sup>; auch Johann Jacob, der die Werkstatt übernehmen sollte und von dem unten ausführlich die Rede sein wird, hatte den 16. Geburtstag noch nicht erreicht.

Im Zusammenhang mit der Fürsorge für die Witwe und die unmündigen Kinder werfen zwei Zeugnisse auf die Arbeit Brosis und auf die Zustände in der Stadt hinsichtlich der Ämterverteilung ein besonderes Licht: In einem Bericht vom 10. September 1764 lesen wir, daß für die Tätigkeit des Instrumentenbaus „... ein sonderbarer ohnverdrossener Fleiß erfordert werde, welches man an seines Vatters [= Peter F. Brosi] Jnstrumenten überhaupt gerühmt ...“<sup>26</sup>, und am 19. Mai 1770 schreibt Andreas Faesch, Organist zu St. Theodor an den Bürgermeister und an die „Hochgeachteten Gnädigen Herren“ folgendes<sup>27</sup>:

Bey Absterben H. Peter Fridrich Brosys seel. des Orgelmachers wurde mir von Seiten löbl. Universiteet die Vogtey seiner hinterlassnen Wittib aufgetragen.

Es kan Ew. Gnaden nicht unbekannt seyn, mit wievilen Bemühungen diese Vogtey begleitet gewesen. und daß ich um das Wol dieser Brosischen Wittib und Waisen zu sorgen, nichts habe erwünden [sic] lassen; damals und nachhero wurde mir auch von hoher Hand die Versicherung gethan, daß mir zugleich die Aufsicht und Stimmung der Orgeln //: welche ehedessen vor dem seel. Brosyn, mein gewesener Lehr-Herr der seel. Herr Cand. Pfaff Organist bey St. Peter, besorget hatte :// werde aufgetragen werden.

Ohngeachtet ich mich damals darum angemeldet hatte so habe dennoch weder durch mein geziemendes Nachwort noch durch mein bisheriges Zusehen nichts anderes erhalten, als trostlos zu sehen zu können, wie die Stelle eines Aufsehers

<sup>25</sup> Dazu die entsprechende Kartei im Staatsarchiv Basel.

<sup>26</sup> Staatsarchiv Basel, *Handel und Gewerbe* KKK 6.

<sup>27</sup> Staatsarchiv Basel, HH 4.



unserer Orgeln und die Stimmung derselben einem Manne übertragen worden an dessen Fähigkeiten ich zwar nicht das geringste auszusetzen wüsste; der aber bey Erhaltung des allhiesigen Bürgerrechts unter denen klaren Bedingnüssen kein Amt zu begehren, noch zu erlangen, ist angenommen worden.

Es wird mich allso hofentlich niemand verdenken [Blatt 2] wenn ich mich auf so feyerliche Verbindungen und deutliche Gesätze verlassend, die Aufsicht über die Orgeln und die Stimmung derselben samt denen davon fallenden Vortheilen von Ew. Gnaden mir ausbitte; und das um so viel mehr, da unser neu verfertigtes Orgelwerk jenseits welches jetzt wie die Orgeln der übrigen 3. Hauptkirchen mit Zungenwerken versehen, und längstens alle 8 bis 10. Wochen die Stimmung nöthig hat, noch dazu kömmt.

Hochgeachte und gnädige Herren!

So wenig ich mich disen Verrichtungen unterziehen wollte, wenn ich sie nicht eben so pünktlich, und mit eben dem Fleisse zuerfüllen gedächte, so wenig habe ich Ursache zu zweifeln, daß nicht Hochdieselben mich gnädigst einer Bitte gewähren werden, welche unseren Gesätzen so angemessen und welche ein jeder in meiner Stelle schon vor Jahr und Tag würde gemacht haben. Ich verharre in tiefster Unterthänigkeit

Wolweiser Herr Burgermeister!

Hochgeacht Gnädige Herren!

Basel den 19.<sup>t</sup> May:  
A.<sup>o</sup> 1770.

Dero gehorsamster Burger  
M. Andreas Faesch ...  
Organ. St. Theod.

In derselben Aktensammlung findet sich ein Schreiben, in dem bestätigt wird, daß am 23. August 1764, also im Todesjahr Brosys, Rudolf Dömmelin als Nachfolger im Amte eines Orgelinspektors gewählt worden war. Faesch ficht diese Wahl in dem zitierten Schreiben vom 19. Mai 1770 erfolgreich an, denn bereits eine Woche später, am 26. Mai, heißt es im „Extractus“ des Protokolls, daß man sich überlegen solle, „wie Herr Dömmelin und Herr Fäsch zu accomodieren“ wären; laut „Extractus“ vom 13. Juli 1770 sollen sich Faesch und Dömmelin nun in je zwei Orgeln teilen, indem Faesch für die Instrumente zu St. Leonhard und St. Theodor und Dömmelin für jene im Münster und zu St. Peter verantwortlich zeichnen. Nach dem Ableben des einen sollen die vier Orgeln wieder von *einer* Person betreut werden.<sup>28</sup>

Faesch erscheint in dem zitierten Schreiben zudem als von der Universität beauftragter Vormund der Witwe und der unmündigen Kinder. Für letztere war gleichzeitig auch der Geiger Christoph Kachel verantwortlich, wie aus seinem Gesuch um eine Unterstützung für eine Orgelbaulehre des Sohnes Johann Jacob vom 17. Juli 1765 hervorgeht: „Als auf Absterben Friedrich Brosis des Orgelmachers seel. seine Wittib Elisabeth Jllingerin von Straßburg vor einer lobl. Haußhaltung Suplicando einkam, wurde ihr auß Gnaden 30 Neue Thaler verehret, und selbige

<sup>28</sup> Ibid., HH 4.



Herrn Candidat Fäsch, als der Wittib Vogt zugestellt, zugleich wurde bemeldter Herr Candidat von etwelchen Herrn lobl. Haußhaltung befragt: wer der Kindern Vogt seye, und wievil deren seyen, und ob der älteste als ein Knab von 15 Jahren nicht schon einen Anfang von seines Vatters seel. Profession erlernet habe, als nun durch Herrn Candidat obiges gehörig beantwortet wurde, riethe man ihm von hoher Hand, daß man mir als Vogt der Kindern sagen solle, ich thäte ein lobliches Werck, wann ich vor eine lobl. Haußhaltung Suplicando kehrete, und um eine milde Beysteur zur Erlernung der Orgelmacher Kunst vor meinen Vogts Sohn anhielte ...“<sup>29</sup>

## II. LEBEN UND WIRKEN VON JOHANN JACOB BROSY (1748–1816)

Der bereits mehrfach genannte Johann Jacob Brosy wurde am 25. Juni 1748 als elftes Kind von Peter Fridrich zu St. Peter getauft. Der Junge hatte schon vor dem Tode seines Vaters in dessen Werkstatt vieles gelernt und danach „einige Instrumeten, welche bey seines Vatters seel. Tod nicht fertig gewesen, gäntzlich aufgearbeitet, und zuzufolg mit Jhme angestelltem Examen wisse Er alle Dimensiones dieser Wercken! Er habe alle Muster und erforderl. Werkzeug seines Vatters!“<sup>30</sup> Sein Vormund Christoph Kachel suchte verschiedentlich um eine finanzielle Unterstützung für eine Orgelbaulehre nach<sup>31</sup>, zumal Johann Jacob den notwendigen Fleiß für diese anspruchsvolle Arbeit mitbringen würde.<sup>32</sup> In seinem Schreiben vom 30. März 1765 wies er darauf hin, daß „die Menge der in Unserer ... Statt und Land sich befindlichen Orgeln und Clavecins jemanden zu Erhaltung derselben sehr nöthig haben wird ...“, daß die Mutter jedoch nicht in der Lage wäre, das Lehrgeld aufzubringen und daß Johann Jacob zudem große Lust und Begabung für diesen Beruf mitbrächte: „... und da der junge Mensch sich zu dieser Kunst zu Erlehnern nicht nur eine Grosse Lust bezeügete, sondern auch sich gaben an Jhme hervorthäten, welche der von Jhme schöpfenden Hofnung zu entsprechen schienen, die Mutter aber durch den Verlust ihres Ehemannes und Verdienstes und die Jhro dardurch ohne diß sehr beschwärlliche Auferziehung übriger Kinderen ausserstand gesetzt seye, das so beträchtliche Lehrgelt für diesen Knaben aufzubringen ...“. Verschiedene Persönlichkeiten hätten ihn „examiniert“, daher drängte Kachel auf eine Entscheidung, „... damit der Eifer des Knaben, welcher immer zu Erlernung der Orgelmacher Kunst brennend ist, daß er zu Verminderung des Lehrgelts sich aus eigenen Trieben erbotten hat 2. bi 3. Jahr länger zu lernen, nicht erkalte, zum teil aber damit seine JugendJahre zu nutze gezogen ...“<sup>33</sup> Als Antwort erhielt Kachel den Rat, sich erst einmal nach privaten Geldquellen umzusehen und die Ergebnisse der

<sup>29</sup> Ibid., *Handel und Gewerbe*, KKK 6.

<sup>30</sup> Ibid., KKK 6.

<sup>31</sup> Ibid., KKK 6, Protokoll vom 30. Oktober bzw. dem Bericht vom 10. November 1764.

<sup>32</sup> Ibid., KKK 6.

<sup>33</sup> Ibid., KKK 6, alle diese Zitate aus demselben Schreiben vom 30. März 1765.



Haushaltung mitzuteilen. Am 17. Juli 1765 meldete er, daß alle jene, die um einen Beitrag angegangen worden wären, „willig und bereit wären das Jhrige beyzutragen“, „wann eine Lobl. Haußhaltung den Anfang machte“, und daß er nun einen Lehrmeister gefunden hätte, der ihn für 100 neue französische Thaler (anstelle von 400–500 Louis d'or) zu sich in die Lehre nehmen würde. Dieser „brafe Meister“ sollte „die Orgel in der großen Kirch zu Sollothurn wie auch in Maria Stein verfertigen ...“<sup>34</sup> Die Orgel zu St. Ursus in Solothurn wurde von Victor Ferdinand Bossard aus Baar bei Zug (1699–1772) erbaut, doch ist nicht bekannt, ob Brosy bei ihm je in die Lehre gegangen ist; ebensowenig kennen wir den Erbauer der Orgel in Mariastein, unweit von Basel.<sup>35</sup> In einem Memoriale desselben Datums (17. 7. 1765) hielt Kachel fest, daß einerseits „die allhiessigen Orgeln und Clavecins jemand zu Unterhaltung derselben nöthig haben“ und daß er andererseits „an mehr als 60 Orte geschrieben, und von allen Antwort erhielt, das LehrGelt war aber von allen Orten zimlich theur ...“<sup>36</sup>

In den schon oben zitierten Aufzeichnungen von Silbermann wird Johann Jacob Brosy zunächst als Sohn von Peter Fridrich genannt, „der sich mehr einbildete weder er konte“<sup>37</sup>; und unter „Hug oder Huck“ vermerkt er, daß „der junge Prosi ... bey ihm“ sei „und ... Orgeln machen lernen“ soll.<sup>38</sup> Dabei handelt es sich um den Orgelbauer Johann Baptist Hug (1725–1768), der bis 1763 in Freiburg/Br. für die Münsterorgeln verantwortlich war. Dann zog Hug nach Rheinfelden, wo er sein Handwerk weiterhin ausübte, doch sind nur wenige Zeugnisse erhalten<sup>39</sup>; Brosy könnte sich zu dieser Zeit ohne weiteres bei ihm in Rheinfelden aufgehalten haben. Der Rückschluß von Walter/Schaefer, daß sich der Bericht Silbermanns, Brosy hätte bei Hug gelernt, „mit O. Rindlisbachers Ausführungen über die Berufsausbildung von H. J. Brosy vereinbaren läßt“<sup>40</sup>, bedarf dahingehend eine Präzisierung, daß bei Rindlisbacher nur von Bossard, nicht aber von Hug die Rede ist.

Offenbar vermochte sich Johann Jacob eine ausreichende Existenzgrundlage als „Instrument- und Orgelmacher“ aufzubauen, der sich mit allen Tasteninstrumenten seiner Zeit, seien es Instrumente mit Kiel-, Tangenten- und Hammermechanik oder Orgeln, auseinanderzusetzen hatte. Davon zeugen sowohl erhaltene Instrumente als auch schriftliche Zeugnisse seiner Tätigkeiten im Orgelbau und Belege zu Alltagsarbeiten eines Claviermachers wie Stimmen und Unterhalt von Tasteninstrumenten im privaten Haushalt. Bevor wir auf seine beruflichen Arbeiten näher eingehen, seien zunächst weitere Stationen seines Lebens kurz dargestellt. Mit 25 Jahren, im Mai 1773, heiratete er in Münchenstein die Jungfrau H. Imhof, wobei er im Ver-

<sup>34</sup> Ibid., KKK 6.

<sup>35</sup> O. Rindlisbacher, op. cit., 35.

<sup>36</sup> Staatsarchiv Basel, KKK 6.

<sup>37</sup> J. A. Silbermann, op. cit., 198.

<sup>38</sup> Ibid., zitiert nach Rudolf Walter/Marc Schaefer, *Die Orgeln des Doms zu Arlesheim*, Arlesheim 1983, 38.

<sup>39</sup> Dazu siehe Werner Endner, „Orgelbauer Johannes Baptista Hug“, *Katholische Kirchenmusik* 1972, 59–64.

<sup>40</sup> R. Walter/M. Schaefer, op. cit., 38.



zeichnung der ... getrauten Eben immer noch als Bürger von Schwäbisch Hall genannt wird.<sup>41</sup> Silbermann notierte, daß Brosy „geheurathet“ war, daß er Bürger werden wollte und der Meinung war, als „Künstler aufgenommen zu werden, man hat aber wie von einem Fremden 150. Louisd'or von ihm verlangt.“<sup>42</sup> Der entsprechende Eintrag in der Universitäts-Matrikel vom 18. Mai 1773 lautet wie folgt: „... 1773 1. V. [= 1. Mai] vom Kleinen Rath empfohlen und 3. V. von der Regenz ins akademische Bürgerrecht aufgenommen. 1780 wieder in Basel bezeugt ...“<sup>43</sup> Hochzeit und Erwerb des akademischen Bürgerrechts dürften sich zeitlich in einem engen Rahmen ereignet haben. Eine Abwesenheit Brosys von Basel, die durch die Bemerkung, daß er ab 1780 wieder in Basel bezeugt sei, nahegelegt wird, kann nicht belegt werden: Im Gegenteil, im Hause von Peter Ochs ist er durch Rechnungen für Stimmen und Unterhalt von Instrumenten in der Zeit vor 1780 in Basel nachgewiesen. Aus der Universitäts-Matrikel geht weiterhin hervor, daß er im Jahre 1797 Organistenprüfungen abnahm und ab 1806 einen Gesellen, Gottlieb Immler, hatte. Daß er schon früher Gesellen hatte, zeigt die Rechnung für Peter Ochs vom 29. Dezember 1787.<sup>44</sup>

Gottlieb Immler, „Instrument- und Orgelmacher“, ersuchte am 2. Juni 1816 um Weiterführung seiner Aufenthaltsgenehmigung sowie um die Erlaubnis, ein Haus zu kaufen, zumal er schon seit 1806 bei Brosy als Geselle gearbeitet hätte: „... nehme hiemit die Freiheit um ferneren Aufenthalt ehrerbietigst zu bitten, und das Ansuchen damit zu vereinigen mir gütigst die Bewilligung zu ertheilen ein Haus zu kaufen, zu welchem sich mir eine erwünschte Gelegenheit darbietet. Schon seit 1806 arbeitete ich als Gesell bey H. Brosy – von 1810 an wurde ich als academischer Bürger aufgenommen, und trieb nun meine Kunst als Clavier und Orgelmacher unter Caution des hiesigen Bürgers H. Wilh. Opperman, dessen Tochter ich nachher ehelichte.“<sup>45</sup>

Johann Jacob Brosy hatte das Haus mit der Werkstatt am Steinenbachgäßlein sicherlich von seinem Vater übernommen. Für 1789 findet sich im *Historischen Grundbuch* ein Eintrag und von 1797 bis 1811 wird er im *Basler Handlungsschema* sowie im Häuserverzeichnis angeführt. Laut Grundbucheintrag vom 28. 9. 1799 soll er sich 1797 von seiner Frau getrennt haben<sup>46</sup>: „Obligation. Johann Jacob Brosy der Instrument und Orgelmacher bekennt hiemit daß er von seiner Frau auf 2 Jahre geschieden sei und daß er das Vermögen mit 1420<sup>fr</sup> seiner Frau gehört hinter sich gezogen und zu deren Versicherung setzt er zum Unterpfand ein:

<sup>41</sup> Johann Heinrich Weiss, *Verzeichniß der seit dem Jahr 1730 bis 1819 getrauten Eben sämtlicher Bürger und Einwohner der Stadt Basel*, Basel 1819, 77.

<sup>42</sup> J. A. Silbermann, op. cit., 199.

<sup>43</sup> op. cit., Bd. 5, p. 340, Eintrag 1601.

<sup>44</sup> Dazu s. u., 46.

<sup>45</sup> Staatsarchiv Basel, *Handel und Gewerbe* KKK 6.

<sup>46</sup> Staatsarchiv Basel. Siehe auch im *Basler Handlungsschema*, Basel 1797, 23; 1800, 11; 1806, 12 und 1808, 13 sowie im *Verzeichnis sämtlicher Häuser und Gebäude der Stadt Basel* von 1798, 1806, 1811 und 1815.



Die erste Überbesserung seiner Wohnbehausung, Hofstatt und Garten, an der vorderen Steinen Vorstadt ...“

Am 6. November 1812 verkaufte er die „Wohnbehausung“ an den aus Saarbrücken zugereisten Klavier- und Orgelbauer Peter Henrion und zog ins „Spahlen Quartier Nr. 355“, an den heutigen Leonhardsgraben 4 (Haus „zur kleinen Friednau“). Am 17. September 1816 war er an Auszehrung gestorben: „Joh. Jacob Brosy. Civ. Acad. Klavier- und Orgelmacher von Schwäbischhall — — — † an Auszehrung 68 J. alt. 17. Sept. gest. 20. Sept. begr.“<sup>47</sup> Henrion verkaufte das Haus bereits 1816 weiter, und die Vermutung liegt auf der Hand, daß der oben genannte Immler um die Bewilligungen des Hauskaufs und des Aufenthalts ansuchte, nachdem er feststellen mußte, daß Brosy nicht mehr arbeitsfähig sein würde und Henrion die Stadt verlassen hatte. Die von Brosy hinterlassene Lücke könnte ihm zudem gleichzeitig auch eine Existenzgrundlage geboten haben.

Brosys Tätigkeit als Instrumentenmacher ist vor allem durch schriftliche Zeugnisse zu verschiedenen Kirchenorgeln der Region Basel und der regelmäßigen Betreuung unterschiedlicher Tasteninstrumente in einem Basler Privathaushalt sowie durch erhaltene besaitete Tasteninstrumente belegt. Da einige Orgeln nur durch einen oder zwei Nachweise in Erscheinung treten, erscheint es sinnvoll, im folgenden zunächst eine chronologische Liste all seiner Tätigkeiten im Orgelbau bzw. seiner Reparaturen und Unterhaltsarbeiten zusammenzustellen und kurz zu kommentieren. Seine Bemühungen um die Münsterorgel sowie die Unterhaltsarbeiten im Hause Peter Ochs' werden unten gesondert behandelt und sind hier nur der Vollständigkeit halber angeführt (und mit \* versehen).

- |            |          |   |
|------------|----------|---|
| 1770       | 27. Juni | Basel, St. Theodor: Reparatur der alten Orgel und deren Einbau in St. Clara. St. Theodor erhält ein neues Instrument von Johann Andreas Silbermann. <sup>48</sup> |
| 1771       | 3. Feb.  | Basel, St. Clara: Reparatur der Orgel (Rechnung).   |
| 1772       |          | Basel: Die alte Orgel von St. Clara wird nach Oetlingen (Baden) verkauft <sup>49</sup> ; ob Brosy beim Aus- bzw. Einbau beteiligt war, ist nicht nachgewiesen.    |
| 1775–1798* |          | *Basel: Rechnungen von Unterhaltsarbeiten an Spinett, Cembalo, Fortepiano und Orgel im Hause von Peter Ochs.  |
| 1780–1797* |          | *Basel, Münster: Umbau und Vergrößerung der Orgel von Silbermann.   |

<sup>47</sup> Staatsarchiv Basel, *Kirchenarchiv* St. Leonhard BB 34,2. Beerdigungsregister 1814–1845, 21.

<sup>48</sup> H. Lanz, op. cit., 33, Anmerkung 15, und Hans Baur, „Das Orgelbauergeschlecht Silbermann in Basel“, *Basler Jahrbuch* 1927, 205.

<sup>49</sup> H. Baur, ibid., und briefliche Mitteilung von Bernd Sulzmann, die an dieser Stelle herzlich verdankt sei. H. Baur schreibt, daß die Orgel für 20 Louis d'or verkauft worden sei; im Bericht vom 5. Februar 1771 heißt es zudem, daß St. Clara für die „alte“ Orgel von St. Theodor so viel bezahlen mußte, daß sie um Hilfe ansuchen mußte, um die Reparaturkosten begleichen zu können.



- 1782 Nach Silbermanns Aufzeichnungen hat Brosy dem Major Oser „ein gar gutes Forté Piano gemacht“.<sup>50</sup> Major Oser bewarb sich neben vier anderen im Jahre 1770 um die Nachfolge des am 7. Juli 1770 verstorbenen Münsterorganisten und Universitätsmusikers Christoph Gengenbach. Er und Christoph Gengenbach jun. wurden für fähig befunden, doch das Los entschied schließlich für Gengenbach jun.<sup>51</sup>
- (1783 11. Feb. Tod Johann Andreas Silbermanns)
- 1784 17. Jan. *Arlesheim*, Dom: Das Protokoll nennt Brosy aus Basel, der sich anerbieten habe, die Orgel von Silbermann zu reinigen und zu stimmen.<sup>52</sup>
- 1784 3. Apr. *Arlesheim*, Dom: Reparatur und Reinigung der Orgel.
- 1788 28. Sept. *Mulhouse*, französisch reformierte Kirche: Weihe der neuen, von Brosy erbauten Orgel. Zu diesem Anlaß wurde eine eigene Predigt gehalten und eine Kantate aufgeführt.<sup>53</sup>
- 1789 2. Sept. *Basel*, St. Peter: Reparatur und Reinigung der Orgel von Silbermann.  
und  
31. Okt.
- 1793 2. Sept. *Basel*, St. Peter: Die begonnenen Reparatur- und Reinigungsarbeiten werden auf Anordnung des Inspektors abgebrochen.  
27. Sept. *Basel*, St. Peter: Anmerkung der Canzlei Basel, daß Brosy vorerst einen Kostenvoranschlag und einen Bericht über den Zustand der Orgel vorlegen soll.<sup>54</sup>
- 1797 28. März *Basel*, St. Theodor: Kostenvoranschlag für Reparatur und Reinigung der Orgel von Silbermann.<sup>55</sup>  
19. Sept. *Basel*, St. Clara: Kostenvoranschlag für Reparatur und Reinigung der Orgel, die er vor 26 Jahren revidiert hatte.<sup>56</sup>
- 1799 *Schopfheim* (Baden): Reparatur und Reinigung der Orgel<sup>57</sup>  
9. Nov. *Rheinfelden*, Stiftskirche: Reparatur und Stimmen der Orgel; dafür erhält er 89 Gulden 52 1/2 Kreuzer.<sup>58</sup>

<sup>50</sup> J. A. Silbermann, op. cit., 199.

<sup>51</sup> K. Nef, op. cit., 313.

<sup>52</sup> R. Walter/M. Schaefer, op. cit., 37 und 102.

<sup>53</sup> Martin Vogeles, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500–1800*, Straßburg 1911, 730.

<sup>54</sup> Staatsarchiv Basel, *Kirchenarchiv* St. Peter, AA 11.

<sup>55</sup> Staatsarchiv Basel, *Bau-Acten* JJ 49, St. Theodor, sowie H. Lanz, op. cit., 35; hier auch der Bericht über das weitere Schicksal der Orgel.

<sup>56</sup> Staatsarchiv Basel, *Bau-Acten* JJ 49, St. Theodor.

<sup>57</sup> R. Walter/M. Schaefer, op. cit., 38, sowie Bernd Sulzmann, „Quellen und Urkunden über Leben und Wirken der Orgelmachersippe Bernauer-Schuble im Markgräflerland“, *Acta Organologica* 13 (1979), 124.

<sup>58</sup> Staatsarchiv Aarau, Nr. 7014, St. Martin, Rheinfelden, Stiftskirche, 110, und Nr. 7546 (Rechnungen und Quittungen) für die Daten 9. 11. 1800 und 11. 3. 1802.



- 1800 9. Nov. *Rheinfelden*, Stiftskirche: Reparatur der Orgel; dafür erhält er 82 Gulden 22 1/2 Kreuzer.
- 1801 *Rheinfelden*, Stiftskirche: Reparatur der Orgel.<sup>59</sup>
- 1802 11. März *Rheinfelden*, Stiftskirche: Reinigung der Orgel und Stimmen der „2. Register zu Pedal Trompetten und Octav Baß“.
- Märkt* (Baden): Neubau einer Orgel.
- 1802/03 *Haltingen* (Baden): Reparatur der Orgel.
- 1805 *Muttenz*: Neubau einer Orgel mit acht Registern.<sup>60</sup>

Brosys Arbeiten an der Münsterorgel von Andreas Silbermann (1711) bzw. sein Schriftwechsel mit den Verantwortlichen beginnt im Jahre 1797<sup>61</sup>:

1780 31. Juli Kostenvoranschlag für Reparaturen:

1. Ein Neuer Blaßbalg von 6. falten von Eichenem Holtz. 6. Schu lang und 3 1/2 Schu breit mit einer Rahm umgeben damit wan der Balg zu ist er gantz beschloßen und vor den Mäusen verwarrt ist, alles von dem aller schönsten holtz gearbeitet kostet in meinen kösten auch in der Kirchen aufgestellt ————— 66 fl  
und solche Bälge erforteret es. 4. thäte 264 fl
  2. ferners müßen diese Neuen bälge stat wie sie vorhin mit Rollen gezogen worden welches für die bälge höchst schädlich; mit stangen zu ziehen gemacht werden, ein solches gestell sambt stangen auch eissenen stäblein und schrauben. alles von mir und in meinen kösten auf den Blatz gestellt kostet ————— 22 fl
  3. Ein neues Pedal Clavier weilen daß alte gantz ausgetretten, mithin höchst nötig, köstet ————— 11 fl
  4. weilen diese 4 blaßbälge gantz anderst und besser als wie vorhin gelegt wurden, so erfortert es 2 neue stück wind Canäl, eines darein die Neuen Bixen komen, weilen die alten von dem wurm zerfreßen das andere um den Wind von den Bälgen der Orgel zu zuführen, kostet. ————— 16 fl  
dieses alles wurde von mir mit dem aller grösten fleiß auf daß dauerhafteste verfertigt und zum vollkommenen gebrauch der Orgel hergestellt, 313 fl.
  5. die Alten bälge welche den gäntzlich ausgebraucht und von dem wurm zerfreßen will annehmen einer für 4 fl mithin alle per 16 fl.
- Daß Orgelwerck wurde nur ein Sontag nicht können Gespiehlt werden —

J. Jacob Brosy  
Instrument und  
Orgelmacher“

- 1780 1. Aug. Die Canzlei Basel trägt dem Herrn Domprobstey Schafner die Aufsicht über diese Reparaturarbeiten auf.
- 1781 24. April Brosy teilt mit, daß die neuen Bälge nichts ausrichten, daß weitere Reparaturen notwendig sind.
- 1785 13. Juni Memoriale, in dem festgestellt wird, daß die Reinigungs- und Reparaturarbeiten noch nicht ausgeführt worden sind.
23. Juni Die Canzlei Basel bittet „mit bester Beschleunigung die Außbutzung besorgen zu lassen“.

<sup>59</sup> Dieses sowie die Daten von Märkt und Haltingen siehe R. Walter/M. Schaefer, op. cit., 38, sowie B. Sulzmann, op. cit., 124.

<sup>60</sup> H.-R. Heyer, *Schweizerische Kunstdenkmäler*, op. cit., 332.

<sup>61</sup> Staatsarchiv Basel, *Bau-Acten* JJ 6, Münster Orgel.



7. Juli, 11. Juli, 13. Juli, 2. Aug., 10. Aug., 11. Aug. und undatierte Memoriale zu den Reparatur- und Reinigungsarbeiten.
- 1786 21. Jan. „Accord“ von Brosy, in dem die für die Renovation und Erneuerung anfallenden wesentlichen Punkte genannt werden; darin heißt es u. a. „Viertens das Werk mit zwey Register als Echo und Cornet mit 2. Octav fünffach ... Achtens für die nöthigen Jalousien von Linden auf Achtzehn Stück berechnet mit Rahmen und Gesims von Eichen Holtz ...“<sup>62</sup>
23. Jan. Bezahlung an Brosy; weitere, undatierte Belege.
- 1787 28. Juli Der Münsterorganist Christoph Gengenbach bescheinigt die Arbeit Brosys: „daß Herr Brosy die Orgel im Münster mit zwey Registern, Cornet und Echo, welche beide vortrefl. ausgefallen, vermehrt und das ganze Werk ausgeputzt, ins Reine gestimmt und überhaupt allen Fleiß und Exactitet dazu angewendet, so daß sich das Werk im ganzen so wohl als in allen Theilen in gutem Stand befindet.“
1. Sept. Gutachten des Orgelinspektors Andreas Faesch: „... Habe dieselbe und vorzüglich das, was durch unsren allhiesigen Orgelmacher Brosyn *Neues* darein gemacht worden, mit allem Fleiss examinirt, wie folgt:
- 1<sup>mo</sup>. Ein neuer Orgelkasten von schön Eychenholz, wol gearbeitet, daß nichts daran aus zu setzen.
- 2<sup>do</sup>. Ein neues Echo von 5. Registern als: *Bourdon Praestand*; *Nazard*; *Doublette* und *Tierce*. Sehr harmonios, von gewöhnlicher Mensur. Ein neu Clavir von schwarzem Ebenholz, die Helfte blind. das Windlädchen ist mit vielem Fleiss gearbeitet.
- 3<sup>o</sup>. Ein neu Cornet Register 5. fach — — auch gut — —; Nur wäre zu wünschen die Cimbale als ein schreyendes Register, so ohnehin in dieser Orgel sehr scharf — — wäre in den 2. untern Octaven, so wie in denen obern ebenfalls von denselben separirt geblieben — — denenselben nicht einverleibt und verbunden worden.
- Wenn übrigens mit dem ganzen Werk solle gespielt werden, kein Fehler. Was die Regierung der Registerzügen betrifft — — ist sie sanft und leicht. Das Spiel des Echo Clavirs; egal und elastisch — — Die Orgel ist überhaupt sauber ausgebutzt; und wieder gut intonirt worden ...“
- 1794 11. Aug. Kostenvoranschlag für neue Bälge.
28. Aug. Der Stadtschreiber Peter Ochs schreibt in derselben Angelegenheit an den Herrn Domprobstey Schafner.
- 1797 14. Aug. Kostenvoranschlag für eine Änderung: „da der Tremulant an der Münster Orgel nicht mehr in gehöriger Ordnung ist, und daß halbe Cimbale Register, welches ich auf begehren Herrn Candidat Gengenbach sel. habe stehen lassen, obschon ich Jhme selbiges habe abgerathen, weilen es mit dem Cornet Register nicht in Harmonia steht, und der jetzige Herr Organist solches gerne geändert hätte, diese Veränderung und der Tremulant widerum in Ordnung zu machen wurde Kösten 10 [Gulden] 40 [Kreuzer]
- J. Jacob Brosy  
Instrument &  
Orgelmacher“

<sup>62</sup> Nach H. Lanz, op. cit., 35, hat J. J. Brosy das Gehäuse von Silbermann imitiert. Zum Umbau der Orgel siehe auch Fritz Morel, *Die Orgel im Basler Münster*, Basel 1956, 18, und Karl Nef, „Musik in Basel“, *SIMG* 10 (1908/09) 21.



16. Aug. und 22. Aug. weitere Belege dazu.

24. Aug. Ein weiterer Kostenvoranschlag für eine Änderung: „für die Cimbale welche durch das halbe Clavier geht, ein Neues halbes Register, von halb Zinn und Bley, von 4. fuß ton, die Pfeifen ohne fuß, 2. zu lang oben gedreht mit Bärt und Röselein samt veränderung der Windstärke werden kosten — — 8 1/2 Louis d'or, die nemlichen Pfeifen von Holtz, auch gedeckt mit Röselein — — — — 5 1/2 Louis d'or.“

Im Jahre 1830 (30. August) schließlich berichtete der Inspektor Samuel Schneider, daß die Orgel in einem schlechten Zustand und daß „das ganze Werk verstimmt“ wäre, „auch seit dem Jahr 1786 sehr viel Staub und besonders Mist von Mäusen sich darin befindet ...“. Im Jahre 1843 wurde ein Fonds für eine neue Münsterorgel gestiftet, 1850 der Orgelneubau, den Friedrich Haas besorgen sollte, vorgestellt und am 6. Dezember 1857 die neue Orgel geweiht. Die alte Orgel wurde nach St. Martin versetzt und dort 1856/57 eingebaut. Das übernommene Gehäuse ist dort bis heute erhalten geblieben, jene Teile (16 Jalousiegitter und die geschnitzte Konsole des Rückpositivs), die nicht eingebaut werden konnten, wurden dem Historischen Museum übergeben.<sup>63</sup>

Eine weitere Einnahmequelle und ein wohl wesentlicher Aufgabenbereich eines „Instrument und Orgelmachers“ bietet die Betreuung der Tasteninstrumente in Privathäusern. Für den Haushalt des Stadtschreibers Peter Ochs (1752–1821) haben sich von 16. September 1775 (Rechnungsbeleg vom 17. Juni 1776) bis 29. Dezember 1798 entsprechende Abrechnungen erhalten.<sup>64</sup> Mindestens einmal, oft auch zweimal pro Monat besorgte Brosy die verschiedenen Instrumente im Hause Peter Ochs': Am 17. Juni 1776 heißt es „per Stimmung & Accomodirung dero Piano é Forde“; am 26. Oktober 1780 „für das Jahr 1780. dero Forte Piano, Clavecins und Spinete zu Accomodieren und zu Stimmen ...“; am 3. Januar 1783 stellte er eine zusätzliche Rechnung aus „... für ein Neuer Fuß sambt Schublade zu dem Fortepiano / Sodan den deckel mit Engl. Charnieren beschlagen/ den Resonantzboden welcher gespalten war widerum ausgespäht und geleimbt, die Hämer & Tempftur [sic] nach denen Saiten geschraubt ...“; am 22. März 1787 hatte er laut Rechnung vom 29. Dezember 1787 „ein Positiv Repariert gestimt und durch mein Gesellen abziehen & frisch bollieren lassen“<sup>65</sup>; am 30. Januar 1790 wurden „69 Neue Züngle in die Clavecins Springer gemacht“ und „alle 3 Register neu zu befädern“ verrechnet. Ab 1793 sind die Belege noch detaillierter abgefaßt, woraus deutlich hervorgeht, daß in diesem Hause mindestens ein Spinett, ein Cembalo (mit drei Registern,

<sup>63</sup> Sie werden unter der Inventar-Nummer 1883.65. aufbewahrt.

<sup>64</sup> Dank der Zustimmung der direkten Nachkommen war es möglich, das im Staatsarchiv Basel aufbewahrte „Privatarchiv der Familie Ochs gen. His“ (PA 633) zu konsultieren, wofür an dieser Stelle sehr herzlich gedankt sei. Es finden sich insgesamt 24 Rechnungen aus den Jahren 1776, 1779, 1780, 1781, 1783 (2x), 1784, 1785, 1786 (2x), 1787 (2x), 1788, 1789, 1790, 1791 (2x), 1793 (2x), 1794, 1795, 1796, 1797 und 1798.

<sup>65</sup> Bei dieser Orgel handelt es sich um ein Orgelpositiv in Kommodenform von J. B. Schweickart, Paris 1783, das heute in der *Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel* unter der Nummer 1971.23. aufbewahrt wird.



wie wir oben gesehen haben), ein Fortepiano und ein Orgelpositiv standen. Im folgenden soll die Rechnung vom 31. Dezember 1795 vollständig wiedergegeben werden:

Basel, den 31. Dezembre 1795.

Dem Hochgeachten Herrn Doctor Stattschreiber

Ochs beliebe wie folgt

		Fl [= Gulden]	X [= Kreuzer]
Jan.	7. daß Clavecins & Fortepiano gestimt	1 — —	8 —
	22. daß Clavecins gestimt		48 —
Febr.	13. daß Clavecins & Fortepiano gestimt	1 — —	8 —
Mertz	24. daß Fortepiano im Concert Saal abgeholt mit 2 Mann und solche bezahlt	1 — —	30 —
	27. daß Fortepiano gestimt		40 —
april	9. dito dito		40 —
	24. daß Fortepiano & Clavecins gestimt	1 — —	8 —
May	4. daß Fortepiano gestimt & 1 Claves Repariert		44 —
July	4. daß Fortepiano gestimt		40 —
Augst	12. die Orgel gestimt & 3. Pfeifen Repariert	2 — —	40 —
	13. daß Clavecins gestimt		48 —
Octob.	5. daß Fortepiano gestimt		40 —
	23. daß Fortepiano auf den Concert Saal mit 2 Mann gethan und bezahlt	1 — —	30 —
Nov.	7. daß Clavecins gestimt & 6 Saiten aufgezogen	1 — —	— — —
	9. die Spinete gestimt		36 —
	24. daß Clavecins gestimt		48 —
Dec.	14. daß Clavecins gestimt & 4 Saiten aufgezogen		52 —
Suma		17	20

Mit höfl. Dank

Empfangen

J. Jacob Brosy  
Instrument &  
Orgelmacher

Die letzte Rechnung datiert vom 29. Dezember 1798. Ob nach diesem Zeitpunkt jemand anderes die Aufgabe übernommen hatte, geht aus den Akten dieses Privatarchives nicht hervor.

Neben diesen schriftlichen Belegen bilden die erhaltenen Instrumente aus der Werkstatt von Peter Fridrich Brosi und Johann Jacob Brosy einen wesentlichen Teil der Dokumentation.

### III. DIE ERHALTENEN INSTRUMENTE VON PETER FRIDRICH BROSI UND VON JOHANN JACOB BROSY

Insgesamt sind elf Instrumente nachgewiesen, von denen bei Rindlisbacher vier ausführlich beschrieben sind und zwei den Vermerk tragen, daß sie sich von dem einen oder anderen angeführten Instrument nicht wesentlich unterscheiden würden.<sup>66</sup> Drei Instrumente sind nicht verzeichnet: zwei Tafelklaviere und das einzige

<sup>66</sup> op. cit.: dies betrifft Nummer 2 und 8 der untenstehenden Liste (S. 48).



von Brosy erhaltene Clavichord. Von zwei weiteren Instrumenten sind bisher nur schriftliche Zeugnisse bekannt geworden.<sup>67</sup> Bei drei Instrumenten findet sich zudem eine (Produktions-?)Nummer; im einzelnen handelt es sich um folgende Instrumente:

*Peter Fridrich Brosy*

- |   |   |                                      |                                  |
|---|---|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Spinett  | Basel 1755  | Rindlisbacher, 32.                   | Zürich, Schweiz.<br>Landesmuseum |
| 2. Spinett mit<br>später einge-<br>bauter Ham-<br>mermechanik | unsigniert und<br>undatiert, Brosy<br>zugeschrieben | Rindlisbacher, 32.<br>(nur erwähnt). | Basel, Hist. Museum              |

*Johann Jacob Brosy*

- |                             |                               |  |                                    |
|-----------------------------|-------------------------------|--|------------------------------------|
| 3. Spinett                  | Basel 1775                    | Rindlisbacher, 34.   | Basel, Hist. Museum                |
| 4. Tafelklavier             | Basel 1782                    | Schriftliche Erwähnung<br>bei Silbermann. <sup>68</sup>    | —                                  |
| 5. Tafelklavier             | Basel 1787                    | Rindlisbacher, 36.   | CH, Privatbesitz                   |
| 6. Spinett                  | Basel 1790                    | Schriftliche Erwähnung<br>bei Donald Boalch. <sup>69</sup> | —                                  |
| 7. Gebundenes<br>Clavichord | Basel 1790                    | —  | BRD, Privatbesitz                  |
| 8. Tafelklavier             | Basel 1790<br>Nr. 137         | Rindlisbacher, 36<br>(nur erwähnt)                         | Basel, Hist. Museum                |
| 9. Tafelklavier             | Basel 1792                    | —  | BRD, Privatbesitz                  |
| 10. Tafelklavier            | Basel 1796 (?)<br>Nr. 178     | Rindlisbacher, 38.   | CH, Privatbesitz                   |
| 11. Tafelklavier            | Basel 1799<br>Nr. unleserlich | —  | Schopfheim (Baden),<br>Stadtmuseum |

1. *Spinette*

Wie Herbert Heyde in seinem Buch *Musikinstrumentenbau 15. bis 19. Jahrhundert. Kunst — Handwerk — Entwurf*<sup>70</sup> darlegt, folgen die Instrumentenmacher auch bei den Spinetten einem bestimmten Proportionsschema. Für die Spinette des 18. Jahrhunderts nördlich der Alpen war vor allem die sogenannte „Zenti-Form“ maß-

<sup>67</sup> Das sind die Nummern 4 und 6.

<sup>68</sup> s. o., 43.

<sup>69</sup> Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840*, 2/Oxford 1974, 20.

<sup>70</sup> Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau 15. bis 19. Jahrhundert. Kunst — Handwerk — Entwurf*, Leipzig 1986, 150–152.



gebend, die auf ein Instrument von Girolamo Zenti, 1637, zurückgeht. Daß sich auch Johann Heinrich Silbermann dessen Proportionen bedient hatte, vermochte Heyde an zwei Instrumenten aus der Leipziger Sammlung und aus dem Bachhaus Eisenach nachzuweisen<sup>71</sup>, und bestätigen auch die Maße des in der Basler *Sammlung alter Musikinstrumente* aufbewahrten Instruments. Silbermann (1727–1799) übernahm dabei sicherlich Normen und Formen, die er in der väterlichen Werkstatt kennengelernt hatte und führte somit die Instrumentenbau-Tradition weiter. Die Tatsache, daß Peter Fridrich Brosi mehr als vier Jahre bei Vater Silbermann gearbeitet hatte, legt eine Untersuchung seiner Spinette wie auch desjenigen seines Sohnes Johann Jacob hinsichtlich entsprechender Gesetzmäßigkeiten nahe.

Herbert Heyde konnte für die Silbermann-Spinette Proportionen feststellen, die auf der Primzahlen-Reihe 2, 3, 5 und 7 beruhen: Die Rückwandbreite B dient als Grundeinheit, von der die Abmessungen der Korpusstiefe T ( $= 1/3 B$ ), der Position der Korpuspitze (diese soll bei  $1/2 B$  liegen), der Klaviaturwandbreite ( $= 3/5 B$ ) und der Korpushöhe ( $= 1/9 B$ ) abgeleitet werden. Hinzu kommt, daß die uns häufig kompliziert erscheinenden Meßwerte damals in den meisten Fällen *einfache* Einheiten darstellten, die auf das in der entsprechenden Region übliche Zollmaß zurückzuführen sind, – was jedoch gerade bei den Spinetten von J. H. Silbermann nicht nachzuweisen ist.<sup>72</sup> Die Umrechnung der Maße von P. F. Brosi lassen auf eine Verwendung des württembergischen Zollmaßes (1 Zoll = 24,08 mm) oder des Straßburger Zolls (1 Zoll = 23,21 mm) schließen, während J. J. Brosy den Basler Zoll (1 Zoll = 25,38 mm) oder das Straßburger Maß verwendet haben könnte. Die Umrechnungen in Zoll ergeben für die Rückwandbreite des Spinetts von P. F. Brosi 67,77 ( $67 \frac{3}{4}$ ) württembergische oder 70,31 ( $70 \frac{1}{3}$ ) Straßburger Zoll, für jene des Instruments von J. J. Brosy 76,83 ( $76 \frac{3}{4}$ ) Basler Zoll bzw. 84,01 (84) Straßburger Zoll; das unsignierte Spinett zeigt Werte von 66,82 ( $66 \frac{3}{4}$ ) Basler oder 73,07 (73) Straßburger Zoll. Die mehrheitlich ganzzahligen Werte bei den Maßen in Straßburger Zoll könnten doch darauf schließen lassen, daß diese Maßeinheit verwendet worden war.

Die Tabelle auf der folgenden Seite zeigt die Ist- und Soll-Maße der Spinette sowie der entsprechenden Proportionen. Für die Instrumente in Eisenach und Leipzig gelten die Maße in der linken Kolonne<sup>73</sup>, dann folgen jene des Basler Silbermann-Instruments und der Brosy-Instrumente (alle Maße in mm).

Während die Abweichungen bei den Instrumenten von Silbermann nur ausnahmsweise über 10 mm von dem errechneten Sollmaß betragen, liegen sie bei P. F. Brosi einmal höher (bis 16 mm) und nehmen bei dem unsignierten, zugeschriebenen Instrument und bei Johann Jacob stetig zu. Bei letzterem ist die Traditionsgebundenheit bezüglich der Proportionen kaum mehr festzustellen.

<sup>71</sup> Ibid., 151.

<sup>72</sup> Ibid., 152; die regionalen Zollmaße finden sich auf den Seiten 71, 74 und 78.

<sup>73</sup> Ibid., 151.



	<i>J. H. Silbermann</i> Eisenach    Leipzig    Basel 175        61        1878.9.			<i>P. F. Brosi</i>	<i>unsigniert</i>	<i>J. J. Brosy</i>
Rückwand- breite (B):	1900	1908	1916	1632	1696	1960
Korpus- tiefe (T):	645	644	645	560	583	625
soll: 1/3 B	633	636	639	544	566	653
Korpus- spitze:	950	957	960	816	848	925
soll: 1/2 B	950	954	958	816	848	975
Klaviatur- wandbreite:	1142	1144	1145	969	1023	1102
soll: 3/5 B	1140	1145	1150	979	1018	1176
Korpushöhe:	214	210	212	195	209	221
soll: 1/9 B	211	212	213	181	188	218

(Die Soll-Berechnungen basieren auf der gegebenen Rückwandbreite B.)

Ein weiteres Element der Verbindung zur Silbermann-Werkstatt kann in der Ausgestaltung der Rosette auf dem Resonanzboden gesehen werden, doch darf dabei die Verwendung eines gewissen Grundtypus der Rosettengestalt nicht außer acht gelassen werden. Der Vergleich zwischen jenen von Silbermann und P. F. Brosi zeigt erstaunliche Übereinstimmungen, vor allem auch in der feinen Ausarbeitung:

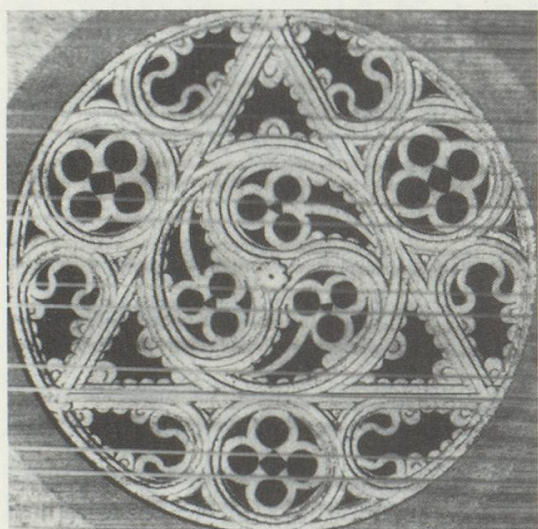


Abb. 1: Rosette des Spinetts  
von Johann Heinrich Silbermann  
Durchmesser: 81 mm  
(Foto: V. Gutmann)

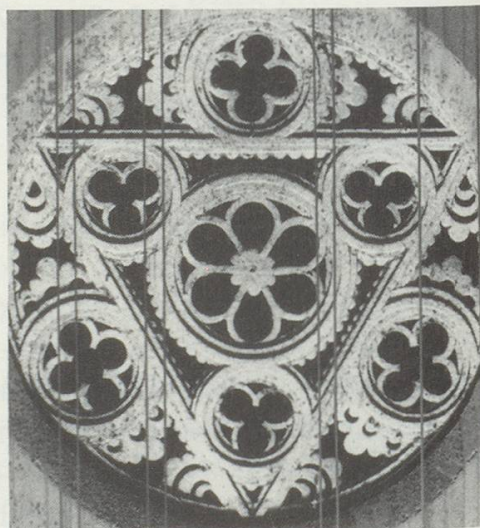


Abb. 2: Rosette des Spinetts  
von Peter Fridrich Brosi  
Durchmesser: 77 mm  
(Foto: V. Gutmann)

Demgegenüber zeigt das Spinett von J. J. Brosy eine deutlich vereinfachte Rosettenform; beim unsignierten Instrument fehlt sie ganz.



## 2. Clavichord und Tafelklavier

Auch wenn das *Clavichord* keinem Grundschema zuzuordnen ist, können für die Maße von Breite, Tiefe und Zargenhöhe relativ einfache Verhältnisse zueinander festgestellt werden:

Tiefe (482 mm) : Breite (1550 mm) = 5 : 16

Zargenhöhe (110 mm) : Breite (1550 mm) = 1 : 14

Anders verhält es sich bei den erhaltenen *Tafelklavieren*. Heyde hat festgestellt, daß die Umriß-Verhältnisse der Tafelklaviere (d. i. das Verhältnis von Breite zu Tiefe) häufig 1 : 3 betragen und daß ein süddeutsches Instrument aus dem späten 18. Jahrhundert, das sich in der Leipziger Sammlung befindet, die Proportion von 5 : 14 aufweist.<sup>74</sup> Versucht man, die Umrisse der Instrumente von Johann Jacob Brosy in diese Schemata einzufügen, so ergibt sich für die früheren Instrumente das Verhältnis 1 : 3 und für die späteren eine Verschiebung in Richtung 5 : 14, das heißt, daß die jüngeren Instrumente im Verhältnis zu ihrer Breite eine größere Tiefe bekommen.

Entstehungsjahr	Breite	Tiefe	Verhältnis T : B	Zargenhöhe = 1/x B
1787	1645	540	1 : 3	180 = 1/9 B
1790	1644	549	1 : 3	183 = 1/9 B
1792	1678	558	1 : 3	180 = 1/9,3 B
1796 (?)	1658	575	5 : 14,4	188 = 1/8,8 B
1799	1657	577	5 : 14,4	187 = 1/8,9 B

Auch bei den Tafelklavieren könnten sowohl der Basler Zoll (25,38 mm) als auch der Straßburger Zoll (23,21 mm) als Maßeinheit verwendet worden sein. Wie bei den Spinetten ergeben sich unter der Annahme, daß der Straßburger Zoll verwendet worden ist, sinnvollere, d. h. mehrheitlich ganzzahlige Werte oder deren übliche Bruchteile. An dem Instrument von 1790 exemplifiziert heißt dies, daß die Breite 70,83 (70 3/4–71) Zoll beträgt, die Tiefe 23,65 (23 2/3) und die Höhe 7,88 (7 3/4–8). (Nimmt man dafür den Basler Zoll als Grundmaß an, ergeben sich folgende Werte: B: 64,77 [64 3/4], T: 21,63 [21 2/3], H: 7,21 [7 1/4].)

Alle Instrumente umfassen fünf Oktaven ( $F_1$ – $f^3$ ) und weisen ein Stichmaß von 475 mm auf.

Grundsätzlich ist die Bauweise der Tafelklaviere sehr einfach und leicht. So sind die *Zargen* – soweit dies bei der Restaurierung der Instrumente von 1790 und 1796 (?) festzustellen war – nicht durch Streben abgestützt und sind die Resonanzböden sehr dünn gearbeitet. Doch finden sich gerade hier Anzeichen der Bemü-

<sup>74</sup> Ibid., 149.



hung um mehr Stabilität, wie die unterschiedliche *Berippung* der beiden Instrumente von 1790 und 1796 (?) zeigt:

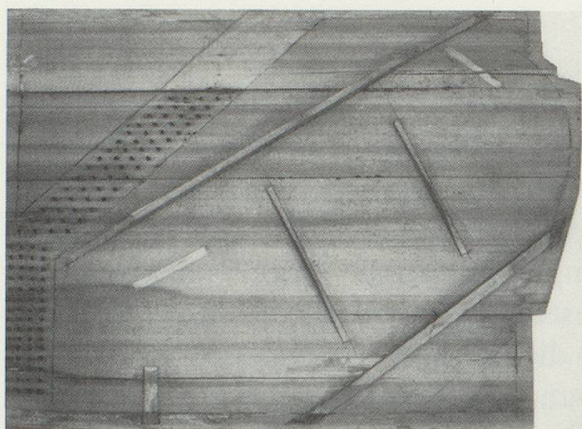


Abb. 3: Resonanzboden des Tafelklaviers von 1790  
(Foto: G. Senn)

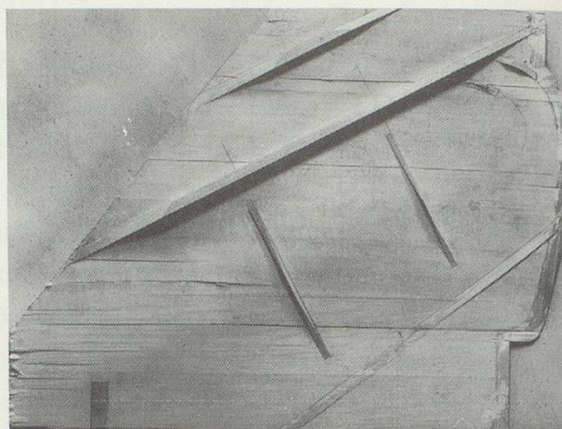


Abb. 4: Resonanzboden des Tafelklaviers von 1796 (?)  
(Foto: M. Scholz)

Die Instrumente weisen eine *einfache Prellmechanik ohne Auslösung* auf, doch zeigen sich in der Gestaltung der Fänger Unterschiede. *Moderator und Dämpferhebung* sind unterschiedlich eingebaut, und die Chronologie scheint gerade in diesem Bereich mit der technisch anspruchsvolleren Mechanik – und den musikalisch reicheren Möglichkeiten – eine gewisse Übereinstimmung zu zeigen: Bei dem Instrument von 1792 ist je ein Kniehebel für den Moderator und die Dämpferhebung vorgesehen; 1790 finden wir heute zwei Kniehebel für die in Diskant und Baß geteilte Dämpferhebung und einen Handzug für den Moderator. Die kürzlich erfolgte Restaurierung durch Georg F. Senn machte allerdings deutlich, daß für die Dämpfung ursprünglich eine Pedalanlage bestanden hatte, die vermutlich zu wenig stabil war und daher durch die beiden Kniehebel ersetzt wurde. Ähnliches ist bei dem Instrument von 1787 zu beobachten. – 1796 (?) sind die drei Elemente, geteilte Dämpferhebung und Moderator, auf drei Pedalzüge verteilt, und 1799 dürfte anfänglich gleich angelegt gewesen sein, wie Spuren am Instrument belegen, die auf einen späteren Einbau der jetzt vorhandenen drei Kniehebel hindeuten.

Die *Besaitung* der Instrumente scheint bei den Instrumenten 1792 und 1799 wenigstens teilweise noch original zu sein. Zudem finden sich bei beiden Instrumenten auf zwei Tastenhebeln Angaben zum Saitenmaterial bzw. zu dessen Wechsel von Messing auf Stahl handschriftlich vermerkt („m“ und „st“). So soll im Baß über zwei Oktaven ( $F_1$ –f) blanker Messingdraht und ab fis Stahl verwendet werden. Ferner sind auf den Tastenhebeln derselben Instrumente von 1792 und 1799 die jeweils erforderlichen Saitenstärken notiert, die bei einer möglichen Neubesaitung zu verwenden wären.



### 3. Signaturen

Das Spinett von Peter Fridrich ist hinter dem Vorsatzbrett, auf dem Stimmstock signiert; Johann Jacob klebte in alle seine Instrumente einen gedruckten Zettel, auf dem er das Entstehungsdatum und manchmal auch eine Nummer handschriftlich ergänzte. Die Bedeutung dieser Nummer läßt sich jedoch nicht schlüssig klären.

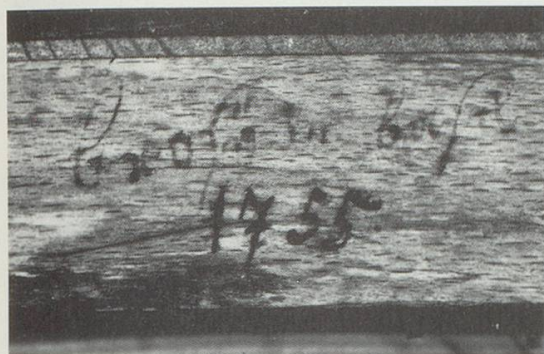


Abb. 5: Signatur von Peter Fridrich Brosi (Spinett) (später nachgezogen)  
(Foto: Schweiz. Landesmuseum)



Abb. 6: Signatur-Zettel von Johann Jacob Brosi (Tafelklavier 1790)  
(Foto: G. Senn)

### 4. Katalog der Instrumente

#### SPINETT

Peter Fridrich Brosi, Basel 1755

*Signatur:* Brosi in Basel (Tusche) / 1755 (später nachgezogen) / (auf dem Stimmstock hinter dem Vorsatzbrett)

*Klavatur:* Umfang: C–e<sup>3</sup>                      Anzahl Tasten: 53  
Stichmaß: (c–h<sup>2</sup>): 477 mm              Oktavmaß: 159 mm  
Untertastenbelag: Ebenholz              Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* Kielmechanik  
ein 8'-Register

*Saiten:* Längen: C 1345 mm  
                  c<sup>2</sup> 325 mm  
                  e<sup>3</sup> 141 mm

Material: C–B Messing, ab H Stahl, sehr dünn.

*Resonanzboden:* Fichte mit Rosette aus Pergament ( $\phi = 77$  mm)

*Gehäuse:* Material: Nußbaum

Maße: Länge: 1632 mm  
Tiefe (Breite): 560 mm  
Zargenhöhe: 195 mm  
Zargendicke: 15 mm

*Zustand:* nicht spielbar

*Bemerkungen:* Rindlisbacher, S. 32. Weitere Vergleiche siehe oben, 49s.

*Standort:* Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 21469.



## SPINETT

mit später eingebauter Hammermechanik

Peter Fridrich Brosi zugeschrieben

*Signatur:* keine

*Klaviatur:* Umfang: C—e<sup>3</sup> (A<sub>1</sub>—e<sup>3</sup>)      Anzahl Tasten: 53 (56)

Stichmaß (c—h<sup>2</sup>): 480 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung

*Saiten:*      Längen: C    1178 mm

                 c<sup>2</sup>    256/259 mm

                 e<sup>3</sup>    111/113 mm

                 Material: C—g Messing, ab gis Stahl

                 C—a einchörig, ab b zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte (ohne Rosette)

*Gehäuse:*      Material: Nußbaum

                 Maße:      Länge: 1696 mm

                 Tiefe (Breite): 583 mm

                 Zargenhöhe: 209 mm

                 Zargendicke: 10 mm

*Zustand:* nicht spielbar

*Bemerkungen:* Bei Rindlisbacher, S. 32, erwähnt. Weitere Vergleiche siehe oben, 49s. Das Instrument wurde noch im 18. Jh. (vielleicht sogar von Johann Jacob Brosy) umgebaut und mit einer Hammermechanik versehen. Da diese mehr Raum beansprucht, mußten die drei tiefsten Tasten leer gelassen werden. Bei der ursprünglich vorgesehenen Kielmechanik wäre der größere Umfang möglich gewesen.

*Standort:* Historisches Museum Basel, Sammlung alter Musikinstrumente 1878.75.

## SPINETT

Johann Jacob Brosy, Basel 1775 (vgl. Abb. 7)

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy. / Instrument und Orgelmacher / in Basel. (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) / 1775 (handschriftliche Ergänzung) /.

*Klaviatur:* Umfang: F<sub>1</sub>—f<sup>3</sup>

Stichmaß (c—h<sup>2</sup>): 475 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* Kielmechanik

ein 8'-Register

*Saiten:*      Längen: F<sub>1</sub>    1660 mm

                 c<sup>2</sup>    343 mm

                 f<sup>3</sup>    137 mm

                 Material: F<sub>1</sub>—Es Messing, ab E Stahl.

*Resonanzboden:* Fichte mit Rosette aus Pergament ( $\phi$  = 90 mm)



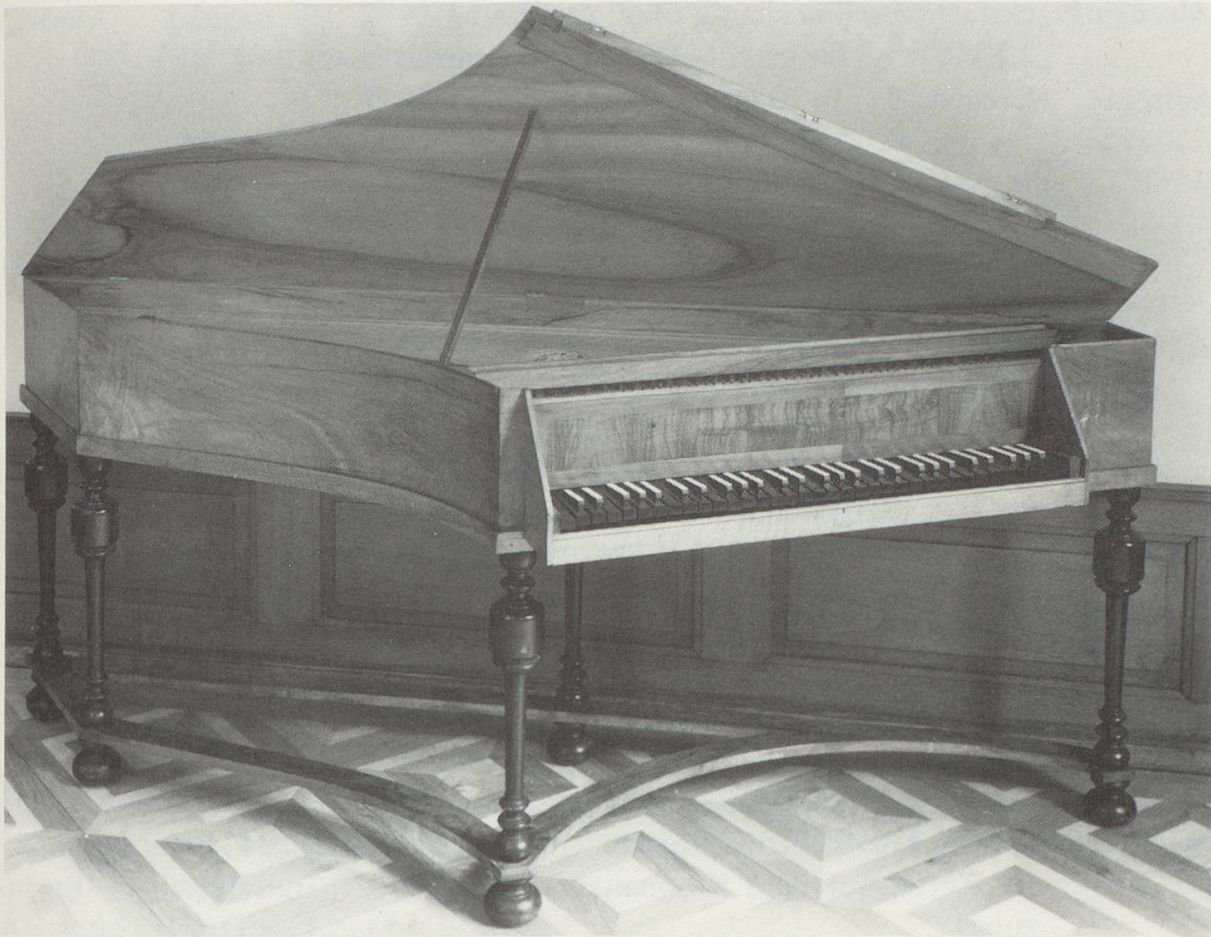


Abb. 7: Spinett von Johann Jacob Brosy, Basel 1775 (Historisches Museum Basel 1908.258.).  
(Foto: Historisches Museum Basel)

*Gehäuse:* Material: Nußbaum

Maße: Länge: 1950 mm

Tiefe (Breite): 625 mm

Zargenhöhe: 221 mm

Zargendicke: 8–9 mm; hinten 18 mm

*Zustand:* spielbar; 1988 von Georg F. Senn, Binningen (CH) restauriert.

*Bemerkungen:* Rindlisbacher, S. 34. Weitere Vergleiche siehe oben, 49s.

*Standort:* Historisches Museum Basel, Sammlung alter Musikinstrumente  
1908.258.

#### TAFELKLAVIER

Johann Jacob Brosy, Basel 1787.

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy / Instrument und Orgelmacher / in Basel. (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) / 1787 (handschriftliche Ergänzung) /.

*Klaviatur:* Umfang:  $F_1$ – $f^3$

Stichmaß ( $c-h^2$ ): 475 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein



*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung  
 2 Kniehebel für geteilte Dämpferhebung (Diskant und Baß)

*Saiten:* Längen:  $F_1$  1420 mm  
                    $c^2$  307 mm  
                    $f^3$  106 mm  
 Material:  $F_1$ – $A_1$  Messing umspinnen, ab  $B_1$  blank; nicht original.  
 durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte

*Gehäuse:* Material: Nußbaum mit Intarsien auf dem Vorsatzbrett  
 Maße: Länge 1645 mm  
           Tiefe (Breite): 540 mm  
           Zargenhöhe: 180 mm  
           Zargendicke: 12 mm

*Zustand:* spielbar, 1966 durch Martin Scholz, Basel, restauriert.

*Bemerkungen:* Rindlisbacher, S. 36. Weitere Vergleiche siehe oben, 51 s.

*Standort:* Schweiz, Privatbesitz.

#### GEBUNDENES CLAVICHORD

Johann Jacob Brosy, Basel 1790 (vgl. Abb. 8)

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy. / Instrument und Orgelmacher / in Basel. (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) / 1790 (handschriftliche Ergänzung). /

*Klaviatur:* Umfang:  $F_1$ – $f^3$   
                   Stichmaß ( $c$ – $h^2$ ): 472 mm  
                   Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Elfenbein\*

*Mechanik:* Tangentenmechanik



Abb. 8: Clavichord von Johann Jacob Brosy, Basel 1790 (BRD, Privatbesitz).



*Saiten:* Längen:  $F_1$  1296/1303 mm  
 $c^2$  821/829 mm  
 $f^3$  410/413 mm

Material: Messing  
durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte

*Gehäuse:* Material: Nußbaum mit Ahorn-Intarsien (Adern)

Maße: Länge: 1550 mm  
Tiefe (Breite): 482 mm  
Zargenhöhe: 110 mm  
Zargendicke: 13 mm

*Zustand:* spielbar; 1976 durch Martin Skowronek, Bremen, restauriert.

*Bemerkungen:* Bei Rindlisbacher nicht angeführt.

\* Die Angabe stammt vom Eigentümer; es ist fraglich, ob nicht auch hier Bein verwendet wurde.

*Standort:* BRD, Privatbesitz.

#### TAFELKLAVIER

Johann Jacob Brosy, Nr. 137, Basel 1790 (vgl. Abb. 9)

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy / Instrument und Orgelmacher / in Basel (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) 137 / 1790 (handschriftliche Ergänzung)./

*Klaviatur:* Umfang:  $F_1$ – $f^3$

Stichmaß:  $(c-h^2)$ : 475 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

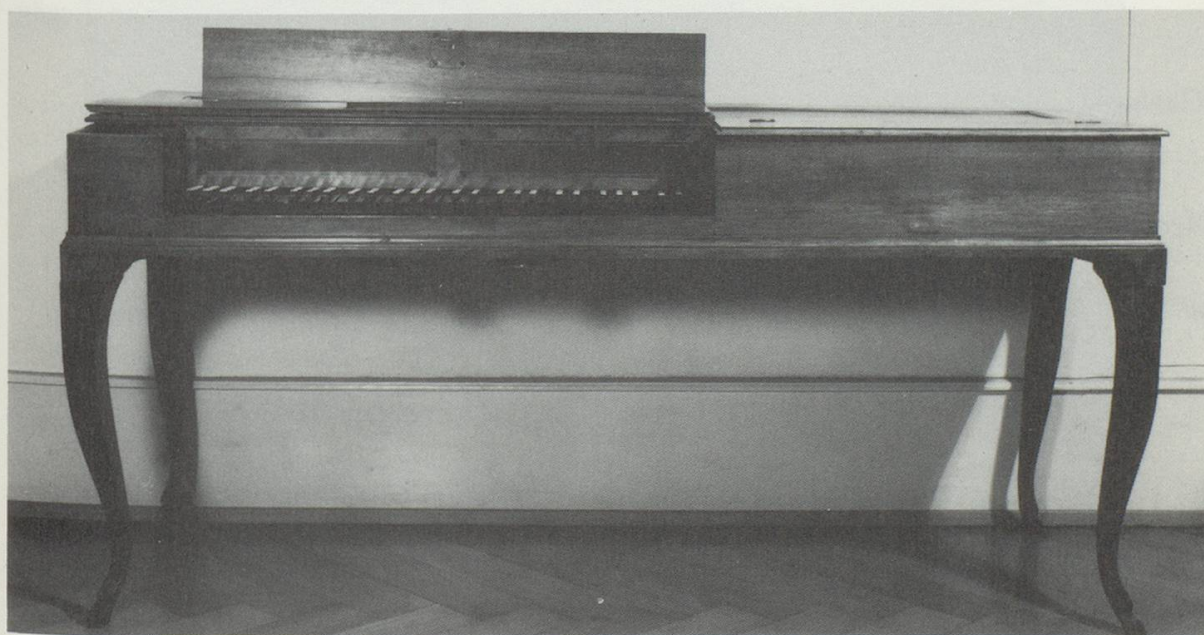


Abb. 9: Tafelklavier von Johann Jacob Brosy, Basel 1790 (Historisches Museum Basel 1908.416.). (Foto: Historisches Museum Basel)



*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung  
 2 Kniehebel für geteilte Dämpferhebung (Diskant und Baß), Handzug für Moderator

*Saiten:* Längen:  $F_1$  1405/1410 mm  
 $c^2$  296 mm (Maß nach Rindlisbacher)  
 $f^3$  105/108 mm  
 Material:  $F_1$ —fis Messing, ab g Stahl; nicht original.  
 durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte

*Gehäuse:* Material: Nußbaum massiv; Vorsatzbrett intarsiert.  
 Maße: Länge: 1644 mm  
 Tiefe (Breite): 549 mm  
 Zargenhöhe: 183 mm  
 Zargendicke: 14/18 mm

*Zustand:* spielbar; 1987 von Georg F. Senn, Binningen (CH) restauriert.

*Bemerkungen:* Bei Rindlisbacher, S. 36, erwähnt. Weitere Vergleiche siehe oben, 51s. Das Instrument wurde 1916 von Karl Aldinger, Basel, repariert. Dabei wurden wohl die Stimmwirbel ausgewechselt. Auf jedem Dämpfer ist der entsprechende Tonbuchstabe mit Tinte geschrieben; dabei handelt es sich um dieselbe Schrift wie bei 1796 (?) (wohl original).

*Standort:* Historisches Museum Basel, Sammlung alter Musikinstrumente 1908.416.

#### TAFELKLAVIER

Johann Jacob Brosy, Basel 1792.

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy. / Instrument und Orgelmacher / in Basel (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) / 1792 (handschriftliche Ergänzung)./

*Klavatur:* Umfang:  $F_1$ — $f^3$   
 Stichmaß ( $c$ — $h^2$ ): 475 mm  
 Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung  
 2 Kniehebel: links Moderator, rechts Dämpferhebung

*Saiten:* Längen:  $F_1$  1421/1437 mm  
 $c^2$  301/294 mm  
 $f^3$  110/108 mm  
 Material:  $F_1$ —f Messing, ab fis Stahl (im Baß möglicherweise zum Teil original).  
 durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte

*Gehäuse:* Material: Nußbaum  
 Maße: Länge: 1678 mm  
 Tiefe (Breite): 558 mm  
 Zargenhöhe: 180 mm      Zargendicke: 15—16 mm



*Zustand:* Obwohl nicht spielbar, sehr gut: Das Instrument dürfte nur wenig gespielt worden und dann an einem sicheren Ort gestanden sein. Teilweise restauriert durch Martin Skowronek, Bremen.

*Bemerkungen:* Bei Rindlisbacher nicht erwähnt. Weitere Vergleiche siehe oben, 51s. Auf den Tastenhebeln finden sich Angaben zur Besaitung (wie bei 1799) d.h. der Saitenstärke, die bei einer Neubesaitung zu verwenden ist, diese sind mit großer Wahrscheinlichkeit original. Wie bei 1799 finden sich auch hier die Angaben „m“ für Messing auf dem Tastenhebel von f und „st“ für Stahl auf dem Tastenhebel von fis.

*Standort:* BRD, Privatbesitz.

#### TAFELKLAVIER

Johann Jacob Brosy, Nr. 178, Basel 1796 (?) (vgl. Abb. 10)

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy. / Instrument und Orgelmacher / in Basel (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) 178 / 1796 (handschriftliche Ergänzung, Ziffer 6 kaum lesbar)./

*Klaviatur:* Umfang:  $F_1$ – $f^3$

Stichmaß:  $(c-h^2)$ : 475 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung

3 Pedale: 1 für Moderator und 2 für Dämpferhebung (Diskant und Baß geteilt), die an einem Steg zwischen den hinteren Beinen befestigt sind.



Abb. 10: Tafelklavier von Johann Jacob Brosy, Basel 1796 (?) (Schweiz, Privatbesitz).



*Saiten:* Längen:  $F_1$  1432 mm (Maße nach Rindlisbacher)

$c^2$  280 mm

$f^3$  110 mm

Material:  $F_1$ —Cis Messing, ab D Stahl; nicht original.

durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte (nicht original)

*Gehäuse:* Material: Nußbaum; Vorsatzbrett mit Intarsien aus Ahorn: Adern und ausgespartes Medaillon

Maße: Länge: 1658 mm

Tiefe (Breite): 575 mm

Zargenhöhe: 188 mm

Zargendicke: 19 mm (seitlich und vorn); 28 mm (hinten)

*Zustand:* spielbar; 1975 durch Martin Scholz, Basel, restauriert.

*Bemerkungen:* Rindlisbacher, S. 38. Weitere Vergleiche siehe oben, 51s. Äußerlich (z.B. die Beinform) sehr ähnlich wie 1799. Auf jedem Dämpfer ist der entsprechende Tonbuchstabe mit Tinte geschrieben: dabei handelt es sich um dieselbe Schrift wie bei 1790 (wohl original). Siehe dazu auch das Umschlagbild, auf dem ein entsprechendes Tafelklavier abgebildet ist.

*Standort:* Schweiz, Privatbesitz

#### TAFELKLAVIER

Johann Jacob Brosy, Basel 1799

*Signatur:* Johann Jacob / Brosy. / Instrument und Orgelmacher / in Basel (gedruckter Zettel auf dem Resonanzboden) / 1799 (handschriftliche Ergänzung). (Nummer nicht lesbar.)

*Klavatur:* Umfang:  $F_1$ — $f^3$

Stichmaß ( $c$ — $h^2$ ): 475 mm

Untertastenbelag: Ebenholz      Obertastenbelag: Bein

*Mechanik:* einfache Prellmechanik ohne Auslösung

3 Kniehebel: Moderator und geteilte Dämpferhebung (Diskant und Baß); ursprünglich wohl keine Kniehebel, sondern eine Pedalanlage wie 1796 (?); zur Zeit nicht nachweisbar.

*Saiten:* Längen:  $F_1$  1425 mm

$c^2$  295 mm

$f^3$  103 mm

Material:  $F_1$ — $f$  blanke Messingsaiten (möglicherweise original), ab  $f$ is Stahl.

durchgehend zweichörig

*Resonanzboden:* Fichte

*Gehäuse:* Material: Nußbaum furniert

Maße: Länge: 1657 mm

Tiefe (Breite): 577 mm

Zargenhöhe: 187 mm

Zargendicke: 19/29 mm



*Zustand:* unspielbar, schmutzig, leicht beschädigt. (Soll in absehbarer Zeit gereinigt und repariert werden.)

*Bemerkungen:* Bei Rindlisbacher nicht erwähnt. Weitere Vergleiche siehe oben, 51s. Stimmwirbel und Saiten sind möglicherweise original. In der Anlage sehr ähnlich wie 1796 (?) (z. B. Corpusmaße, Beinform, 3 Hebel für die Klangfarbenveränderung). Der Wechsel von Messing- zu Stahlsaiten ist (wie bei 1792) auf dem Tastenhebel vermerkt („m“ und „st“); er ist auch hier zwischen f und fis. Wie bei 1792 finden sich überdies auf den Tastenhebeln Angaben zur Besaitung, d. h. zur Saitenstärke, die bei einer Neubesaitung zu verwenden ist.

*Standort:* Stadtmuseum Schopfheim (Baden).







# „SCHLEGEL A BALE“

Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer\*

VON ANDREAS KÜNG

## I. CHRISTIAN SCHLEGEL

### BIOGRAPHISCHES

#### *Familie und Religion*

Ein Eintrag im Kirchenbuch St. Peter zu Basel, Sterberegister I, 1704–1785, lautet folgendermaßen:

„1746, den 3. November. Hr. Christian Schlegel, Flötenmacher aetatis 79 Jahr von Mels in der Grafschaft Sargans.“

Darf man diesem Eintrag Glauben schenken, so ist Christian Schlegel im Jahr 1667 geboren worden. Ob dies allerdings tatsächlich das richtige Geburtsjahr ist, konnte ich nicht klären. Bei einem Besuch des Pfarramtes in Mels stand mir lediglich ein Tauf- und Eheregister der Jahre 1684–1777 zur Verfügung.<sup>1</sup> Daraus ergibt sich, daß im Zeitraum von 1684–1706 nur *ein* Christian getauft wurde, nämlich 1685 im September. Dieses als Geburtsjahr Schlegels anzunehmen, kann aus verschiedenen Gründen von vorneherein ausgeschlossen werden: In der Bittschrift aus dem Jahr 1763 schreibt Jeremias folgendes: „... daß laut eines Zeugnusses von der Lobl. Proselyten-Kammer in Zürich mein Vatter und Großvatter von Mels ... gebürtig seyen und der letztere auß aufrichtig und wahrer Liebe zu der heyl. reformierten Religion die römisch-katholische abgelegt habe. Sie beyde seyen hierauf und zwar im Jahr 1708 allhero gekommen, hätten die Kunst in Verfertigung der Musical Instrumenten getrieben und dabey ihre ehrliche Nahrung und Underhalt erworben ...“<sup>2</sup>

Dies ist hochinteressant, führt jedoch zu verschiedenen Fragen, die nicht geklärt werden können, bevor man Genaueres über den Vater des Christian Schlegel weiß, so etwa: Wo hat dieser gearbeitet? Welche Instrumente hat er verfertigt? Könnten die beiden Schalmeien im Historischen Museum Basel von ihm stammen, falls er auch den Namen Christian hatte?

Bei den folgenden Betrachtungen gehe ich von der Annahme aus, daß Christian Schlegel um das Jahr 1667 geboren wurde. Seine Jugend wird er in Mels verbracht haben, wo er wohl von seinem Vater in die Kunst des Instrumentenmachens ein-

\* Diesem Aufsatz liegt die Diplomarbeit zugrunde, mit der der Autor 1976 sein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis abschloß. Von den Instrumenten Nr. 1, 2, 3, 17 und 22 sind die detaillierten Maße in der Diplomarbeit (Bibliothek SCB) enthalten.

<sup>1</sup> Ein anderes, welches die früheren Jahre erfaßt, war zur fraglichen Zeit beim Buchbinder und konnte von mir nicht mehr eingesehen werden.

<sup>2</sup> Staatsarchiv Basel, Handel und Gewerbe KKK 6, Supplication 1713.



geführt worden ist. Anschließende Lehr- und Wanderjahre haben ihn in die Fremde geführt (vgl. unten), wo er sich in dieser Kunst weiterbildete. Zurückgekehrt, arbeitete er wahrscheinlich in seiner Heimat, dem Sarganserland. Die häufigen Erwähnungen seiner Religion zeigen, daß Christian Schlegel ein sehr gläubiger Mensch war, der jedoch offensichtlich mit dem römisch-katholischen Glauben nichts anzufangen wußte und zur reformierten Kirche übertrat.<sup>3</sup> Dieser Schritt brachte für Christian Schlegel manche Probleme. Seine erste Frau, Anna Marya Schweyterin, die er vermutlich um 1700 heiratete, verließ ihn daraufhin, wohl aber erst, nachdem sie ihm 1706 einen Sohn geboren hat.<sup>4</sup>

Christian Schlegel verkaufte seinen Besitz in Mels, der jedoch nicht groß gewesen sein kann, und verließ seine katholische Heimat. Mit seinem Vater und seinem Söhnlein zog er in der Folge nach Zürich. Dieser Sohn erscheint noch bis 1712 in den Akten. Was nachher mit ihm geschehen ist, wird nicht ersichtlich. Wahrscheinlich starb er noch vor Schlegels Niederlassung in Basel.

Die zweite Frau Schlegels war die Basler Bürgerstochter Anna Catharina Sixtin, die er vor 1730 heiratete. Aus dieser Ehe stammt der Sohn Jeremias. A. C. Sixtin starb im Jahr 1742, im Alter von 48 Jahren.

Kurz darauf heiratete Schlegel zum dritten Mal, nämlich die Jungfer A. Schärer. Dies geht aus einem Eintrag im „Verzeichnis der in Basel gestorbenen und getrauten Einwohner“ (Basel 1819) hervor. Schlegel war zu diesem Zeitpunkt, zwei Jahre vor seinem Tod, 77 Jahre alt.

### *Aufenthaltsorte*

Wo Christian Schlegel seine Lehrjahre verbracht hat, könnte nur durch äußerst umfangreiche Vergleiche seiner Instrumente mit denen anderer Instrumentenmacher einigermaßen geklärt werden. Mir ist es hier nur möglich, *einen* auffallenden Punkt zu erwähnen.

Im Brief von 1708 heißt es, daß ihm „... von der frömbde her aine zimmbliche quantitet von Hautboys, Chalumeau, flutes undt dergleichen Instrumente angeförmbt sind, da von jeder gadtung gantze chor ... machen kan ...“.<sup>5</sup>

Interessant sind die Bezeichnungen der verschiedenen Instrumente, die hier französische Namen aufweisen. Gemeint sind mit großer Wahrscheinlichkeit die Schalmeien und Blockflöten. Diese werden bei Chr. Weigel im Ständebuch von 1698 mit Flöten resp. „Flaute douse“ und „Schalmeyen“ bezeichnet. Johann

<sup>3</sup> Dieser Sachverhalt ist im obigen Zitat unklar, denn „der letstere“ bezieht sich hier eigentlich auf den Großvater, müßte aber auf den Vater bezogen sein. Möglich ist, daß beide konvertierten, wahrscheinlich liegt jedoch ein Irrtum vor.

<sup>4</sup> Auch in diesem Punkt ergeben sich in den Akten Widersprüche. Im Brief von 1709 schreibt Schlegel, daß ihn seine Frau vor etlichen Jahren verlassen hätte; sein Sohn ist aber 1706 geboren, was aus der Altersangabe im Brief von 1708 hervorgeht.

<sup>5</sup> Staatsarchiv Zürich, Proselyten 1701–1729 EL, 9.4, Supplication 1708, Zürich.



Christoph Denner nennt die Flöten „Flaudadois“ und ähnlich, was wohl von franz. „flûte douce“ abgeleitet ist. Ein Nürnberger Instrumenten-Inventar von 1712 nennt ebenfalls Flöten und „Schallmeyer“.

Die bei Johann Christoph und Jakob Denner mit „chalimou“ bezeichneten Instrumente meinen jedoch die „Vorgänger“ der Klarinette, das Klappenchalumeau. Christian Schlegel bezieht sich hingegen mit dem Ausdruck Chalumeau auf seine Schalmeien, wie sie etwa im Historischen Museum Basel erhalten sind. Die französische Bezeichnung der Flöten und Schalmeien bei ihm lassen die vorsichtige Vermutung aufkommen, daß sich Schlegel wohl eher im französischen Raum aufgehalten haben dürfte.

Aus der Fremde zurückgekehrt, kam Schlegel wie erwähnt 1708 nach Zürich. Der Aufenthalt hier wurde ihm auf ein Jahr gewährt. Im Ratsmanuale von 1708 heißt es: „... daß Christian Schlegel von Mels ... eingegäbene Supplication ... angehört, ... überlassen Ihme, alß einem Proselyto, ein Jahr lang auf wohlerhaltung hin, den auffenthalt allhier in der Statt zu gestatten, ... gleichwohl behalten sich MG vor, wann jemand von hiesiger bürgerschaft die arbeit so Er Schlegel verfertigt auch machen wollte, das fehrnere zuerkennen.“<sup>6</sup>

Daß er sich Ende 1709 noch in Zürich aufhielt, zeigen zwei längere Protokolle im Ratsmanuale, die sich auf die Scheidung seiner Frau, der Schwyterin, beziehen. Ein Gesuch um Verlängerung seines Aufenthaltes in Zürich habe ich nicht gefunden. 1711 meldete er sich jedoch aus St. Gallen; er schreibt: „... ob Ich nun gleich seint einigen Jahren hero außerhalb an verschiedenen orthen einen beständigen Wohnplatz geführet ...“<sup>7</sup>

„Außerhalb“ bezieht sich wohl auf die Grenzen des Kantons Zürich, oder, wenn mit „einigen Jahren“ mehr als zwei Jahre gemeint sind, auf diejenigen seiner Heimat Sargans. Im selben Brief bewirbt er sich um den Aufenthalt in Feuerthalen. Aber selbst das beigelegte Zeugnis des Stadtschreibers Hochreutiner vermochte ihm nicht zu helfen. Im Ratsmanuale 1711 steht zu lesen: „Dem dermahlen zu St. Gallen sich aufhaltenden Chr. Schlegel ... welcher durch eine Supplication an MG gelangen [?] lassen, daß er sich samt seinem Söhnli zu Feuerthalen setzen dörffe und zu dem end von Hr. Stattschreiber Hochreutiner nebst gebung guter zeugnuß recommendiert worden, haben hochgedachte herren ... sein Begehren einhellig abgeschlagen und ihm überlassen, sein glück auch anderwärts außert dero gebiet zu suchen ...“<sup>8</sup>

Dieser abschlägige Bericht wird Schlegel wohl bewogen haben, ein Jahr darauf nach Basel zu ziehen.

Die Aufenthaltsbewilligung wurde ihm in Basel gegen Kautions im Jahr 1712 zunächst für ein Jahr gewährt und im folgenden Jahr verlängert. Hier hat er laut dem Zeugnis von Pfr. Merian zuerst in Kleinbasel gewohnt. Genauere Angaben

<sup>6</sup> Staatsarchiv Zürich, Ratsmanuale 1708–1712, Stadtschreiber 1, 101.

<sup>7</sup> Staatsarchiv Zürich, Proselyten 1701–1729 EL, 9.4, Supplication 1711, St. Gallen.

<sup>8</sup> Staatsarchiv Zürich, Ratsmanuale 1708–1712, Unterschreiber 1, 155.



darüber waren jedoch nicht zu finden. Im historischen Grundbuch ist unter dem 17. Mai 1742 folgende Notiz eingetragen:

„Obligatio.

Chr. Sch. und seine Frau Cath. Sixtin bekennen hiermit, von R. B. dem Schreiner 100 Pfund dargeliehen erhalten zu haben ... und setzten zum Unterpfand ein: Ihre Behausung in dem Brunngäßlein zum rothen Mann genannt, einseits neben Mr. Jacob Ewig anderseits neben Mr. Joh. Grill den Kieffer gelegen ... hinden auf mr. R. Salathe den Schumacher stoßendt ...“<sup>9</sup>

Vermutlich wohnte Schlegel schon seit seiner Verheiratung in diesem Haus, wo er sicher bis zu seinem Tod gelebt hat. Merkwürdig ist, daß seine Frau noch erwähnt ist, obwohl sie laut Sterberegister am 20. Mai 1742 begraben worden war.

### *Beruf*

Die Frage, welches Handwerk Christian Schlegel erlernt hat, ist nicht mit Sicherheit zu klären. Das Ausgangshandwerk der Flötenmacher im 17. Jh. war entweder das der Wildruf- und Horndreher oder das der Drechsler. Das erste scheidet für Schlegel von vornherein aus, da dieses Handwerk nur in Nürnberg selber ausgeführt werden durfte. Es war streng verboten, sich damit an anderen Orten sein Brot zu verdienen. Hatte ein Wildruf- und Horndreher etwa keine Arbeit mehr, durfte er sein Glück nicht anderswo versuchen, sondern konnte höchstens in fremden Berufen arbeiten. Nicht einmal die Werkzeuge durften außerhalb der Stadt gebraucht werden. Die Handwerker hatten sich sogar zu verpflichten, Nürnberg niemals zu verlassen und keinem anderen Anleitung zu diesem Beruf zu geben.

Wahrscheinlich hat sich Schlegel in seiner Lehrzeit als Drechsler ausbilden lassen oder ist bei einem Instrumentenmacher in die Lehre gegangen. Auf alle Fälle mußte er das Drechslerhandwerk verstehen, um seine Instrumente zu machen. Verschiedene Stellen in den Briefen von 1708 und 1713 zeigen, daß er weder in Zürich noch in Basel die Drechslerarbeiten selber ausgeführt hat. Das bedeutet jedoch nur, daß er auf die ansässigen Handwerker Rücksicht zu nehmen hatte, um überhaupt eine Aufenthaltsbewilligung zu bekommen. Dies mußte er umso mehr berücksichtigen, als er ein freies Handwerk ausführte und wohl keiner Zunft oder Meisterschaft angehörte.

Daß Schlegel ein fähiger Instrumentenmacher gewesen sein muß, bestätigen nicht nur die heute noch erhaltenen Instrumente. Im Gesuch von 1708 bittet er, einen Gesellen einstellen zu dürfen, da er die Arbeit nicht allein ausführen könne. Er muß also die Fähigkeiten eines „Meisters“ gehabt haben, um auf die Bewilligung eines solchen Gesuches hoffen zu können. Daß er fähig war, ganze Instrumentenfamilien nach der „Exactist und seübersten manier“ zu machen, beschreibt er selber. Diese Fähigkeiten wird er sich kaum bei einem Drechsler, der sich nicht auch

<sup>9</sup> Staatsarchiv Basel, Auszug aus dem Notariatsarchiv No. 34, fol. 170.



mit Instrumentenbau befaßt hat, erworben haben können. Jedoch hat es unter den Drechslern sicher einige gegeben, die sich ab und zu ein Blasinstrument drehen oder sich ganz auf den Bau derselben verlegten.

Im Brief von 1713, dem zweiten wichtigen Brief bezüglich seines Berufes, versichert er, „... daß er mit [seiner] in der perfection gewüßlich raaren und ... in renommierten Städten höchst beliebten profession der Verfertigung der fleuten, haut-bois und anderen instrumenten [seine] nahrung ... schon finden und gewünnen könne ...“<sup>10</sup>

Auffallend ist hierbei, daß er die Chalumeaux nicht mehr erwähnt. Dies könnte eine weitere Bestätigung meiner Vermutung sein, daß es sich bei den oben erwähnten Instrumenten um relativ früh gebaute Schalmeyen handelt und daß er diese Instrumente um 1713 nicht mehr baute.

Die Stadt Basel war für ihn und seine Arbeit ein guter Boden. Er wurde zwar weder als *civis academicus* noch als Bürger aufgenommen, wie später sein Sohn Jeremias. Er konnte sich jedoch durchsetzen und fand endlich einen Ort, wo er in Ruhe arbeiten konnte, ohne der Religion wegen „verfolgt“ zu werden. Auch der Umstand, daß er in Basel der einzige Holzblasinstrumentenmacher seiner Zeit war, dürfte ihm geholfen haben. Außerdem scheint das Basler Musikleben in der ersten Hälfte des 18. Jhs. recht rege gewesen zu sein, so daß er sich um Abnehmer seiner Instrumente wohl nicht sorgen mußte.

#### DIE INSTRUMENTE

Zu den im Historischen Museum Basel aufbewahrten Instrumenten schreibt Karl Nef im Katalog aus dem Jahre 1906: „Die Blasinstrumente der Schlegel ... sind von sorgfältiger schöner Arbeit und teilweise heute noch von gutem Klang.“<sup>11</sup>

Das trifft tatsächlich heute noch auf einige der Instrumente zu. Trotz einiger Beschädigungen und Verkrümmungen an einzelnen Instrumenten ist ihre handwerklich saubere und schöne Ausführung sehr gut zu sehen.

Das wohl schönste und besterhaltene Instrument ist die Oboe d'amore im Besitze der AMG Zürich. Vor allem die Signaturen sind sehr deutlich zu erkennen; auffallend ist das außergewöhnlich schöne Holz ohne jeglichen Riß. Die übrigen Oboen sind alle in gutem Zustand, doch konnten sie auf ihre Spielbarkeit nicht überprüft werden. Die Blockflöten sind recht gut erhalten, teilweise aber kaum mehr spielbar. So weist die Altblockflöte einen sehr dünnen und mageren Ton auf, im Gegensatz zur Doppelblockflöte, die überraschend klar und gut klingt. Von den beiden Baßblockflöten ist diejenige mit Anblasrohr in der Tonqualität besser, die andere ist leider beim Labium ziemlich stark beschädigt und daher unbrauchbar. Schön gearbeitet sind die beiden Schalmeyen, doch konnten sie nicht auf Spielbarkeit und Tonqualität geprüft werden.

<sup>10</sup> Staatsarchiv Basel, Handel und Gewerbe, Supplication 1713, Basel.

<sup>11</sup> Karl Nef, *Historisches Museum Basel, Katalog Nr. 4: Musikinstrumente*, Basel 1906, 14.



Das wohl interessanteste Instrument dürfte die Traversflöte im Historischen Museum Bern sein. Es handelt sich offenbar um eine *flûte d'amour* in b (?) mit einer klingenden Länge von 668 mm. Leider ist diese Flöte in einem bedauernswert schlechten Zustand und unspielbar. Das Mundloch ist mit einem Durchmesser von 10,7/9,7 mm relativ groß (im Vergleich zur „Pariser“ Flöte des Jeremias), und die Grifflöcher sind nur sehr schwach konisch nach innen ausgebohrt. Hochinteressant wäre ein Versuch, dieses Instrument zu rekonstruieren und mit der Flöte in Paris zu vergleichen.

Für die Arbeit wurden vier Blockflöten, eine Traversflöte, drei Oboen, zwei Oboen d'amore und zwei Schalmeien überprüft.

Die Signaturen von Christian Schlegel sind nicht einheitlich. Insgesamt sind neun verschiedene Arten bzw. Kombinationen der einzelnen Zeichen festzustellen. Dabei stellt sich die Frage, ob sich daraus Schlüsse bezüglich der Entstehungszeit der einzelnen Instrumente ergeben. (Zur Numerierung der einzelnen Zeichen siehe untenstehende Tabelle.)

Das einfachste Zeichen (1) findet sich auf den Schalmeien und auf der Baßflöte 1879.101., die auch die Zeichen (2) und (8) trägt. Daß die Schalmeien wohl sehr frühe Instrumente sind, wurde oben schon erwähnt. Dafür spricht auch die Verwendung des Zeichens (1), das außer auf der Baßflöte nirgends mehr vorkommt. Die andern Instrumente tragen im Wimpel „C. Schlegel“ oder „Ch. Schlegel“. Demnach müßte auch diese Baßflöte früh entstanden sein, doch kommen hier noch zwei weitere Zeichen vor, die in verschiedenen Kombinationen auf anderen Instrumenten erscheinen: Zeichen (8) kommt als Einzelzeichen auf der Doppelblockflöte vor und in anderen Fällen in Kombination mit dem Wimpel. Die andere Baßflöte bringt insofern eine Änderung, als im Wimpel nur noch „C. Schlegel“ erscheint und das Instrument einheitlich signiert ist. Aus der Bauweise dieser beiden Instrumente kann geschlossen werden, daß ihre Entstehungszeit ziemlich nahe beieinander liegt.










Schlegel verwendete offensichtlich (1) für seine frühen Instrumente und die Zeichen (2), (3), (5) und (8) für verschiedene Instrumente aus einer etwas späteren Entstehungszeit.

Auf der Oboe 1878.16. treten wiederum zwei neue Zeichen auf, nämlich Stern und Mond. Das Kopfstück ist mit Zeichen (7) signiert, das nur noch auf der Oboe 126 in Tribschen vorkommt. Die Verwendung des Mondes hingegen tritt häufiger auf. Schlegel benützte diese Zeichen für seine späteren Instrumente wie etwa die Altblockflöte und die Traversflöte.

Die Verwendung des „C.“ oder „Ch. Schlegel“ im Wimpel ist anscheinend nicht von gleicher Bedeutung wie die verschiedenen Zeichen. Zusammenfassend kann vermutet werden, daß die mit Wimpel, Sonne und „S“ versehenen Instrumente früher entstanden sein dürften als jene mit Sonne und Stern bzw. Mond.



Tabelle der verschiedenen Signatur-Zeichen und ihr Vorkommen:

- |      |   |   |
|------|---|---|
| (1)  |    | 1 x auf Baßblockflöte, Basel 1879.101. (Kopfstück)<br>2 x auf Schalmei, Basel 1879.98a.<br>2 x auf Schalmei, Privatbesitz   |
| (2)  |    | 1 x auf Baßblockflöte, Basel 1879.101. (Mittelstück)  |
| (3)  |    | 1 x auf Doppelblockflöte, Basel 1902.36.<br>3 x auf Oboe, Tribschen – Luzern Nr. 125  |
| (4)  |    | 3 x auf Altblockflöte, Basel 1950.89.<br>4 x auf Traversflöte, Bern 16875   |
| (5)  |   | 2 x auf Baßblockflöte, Basel 1879.100.<br>2 x auf Oboe d'amore, Basel 1882.14. (auf dem Mittelstück durch Klappe verdeckt)<br>3 x auf Oboe d'amore, AMG Zürich 2687 |
| (6)  |  | 1 x auf Oboe, Basel 1878.16. (Mittelstück)  |
| (6a) |  | 1 x auf Oboe, Basel 1878.16. (Fußstück)   |
| (7)  |  | 1 x auf Oboe, Basel 1878.16. (Kopfstück)<br>3 x auf Oboe, Tribschen – Luzern Nr. 126  |
| (8)  |  | 1 x auf Baßblockflöte, Basel 1879.101. (Fußstück)<br>1 x auf Doppelblockflöte, Basel 1902.36. (Fuß)   |



## KATALOG

### *Vorbemerkungen*

Die einzelnen Teile der Blockflöten und Oboen wurden mit Kopfstück – Mittelstück – Fußstück, jene der Traversflöten mit Kopfstück – Mittelstück – unteres Mittelstück – Fußstück bezeichnet.

Die Länge bezieht sich auf das ganze Instrument, einschließlich Kappen, jedoch ohne Rohrblatt bei den Oboen.

Die Innenbohrung wurde, wenn nicht anders vermerkt, an folgenden Stellen gemessen:

Blockflöten: Mittelstück, oberer Zapfen – Mittelstück, unterer Zapfen – Fußstückende.

Traversflöten: Kopfstück, oberes Ende – Mittelstück, oberer Zapfen – unteres Mittelstück, unterer Zapfen – Fußstückende.

Oboen: Kopfstück, Einstecköffnung des Rohrblatts – Mittelstück, oberer und unterer Zapfen.

Ferner wurde hier der Innendurchmesser des Stürzenrandes gemessen.

Für zahlreiche Hinweise und Ratschläge sei hier insbesondere Herrn Dr. Walter Nef gedankt, der es ermöglicht hatte, die Schlegel-Instrumente in der Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel (im Katalog mit HMB abgekürzt) eingehend prüfen zu können. Der Dank gilt auch all jenen Privatsammlern, Instrumentenfachleuten und Museumsverantwortlichen, die diese Arbeit durch ihre wertvollen Hilfeleistungen und durch ihr Entgegenkommen ermöglicht haben.

### *Blockflöten*

#### 1. Doppelblockflöte

Basel, HMB 1902.36. (Foto: Historisches Museum Basel)

Signatur: Sonne / CH. SCHLEGEL / S (Nr. 3); eine einzelne Sonne (Nr. 8) am Fußende.

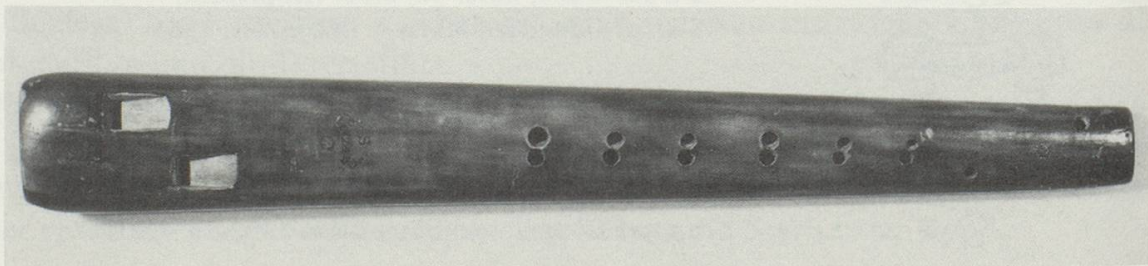
Einteilig; Obstbaum, rötlich lackiert.

Die beiden Röhren sind in Terzen gestimmt; tiefster Ton rechts c', links d'.

Stimmung: a' = ca. 440'

L: 310 mm

Bemerkungen: Gute Tonqualität.





## 2. Altblockflöte

Basel, HMB 1950.89.

Signatur: Kopfstück: Sonne / CH. SCHLEGEL / (liegender) Mond (Nr. 4); Mittel- und Fußstück: id. ohne Sonne.

Dreiteilig; Buchsbaum.

Tiefster Ton:  $f'$ ; Stimmung:  $a' = 426'$

L: 515,5 mm. (Weitere Maße sind im Anhang der Diplomarbeit enthalten.)

Bemerkungen: Spielbar, schlechte Tonqualität.



## 3. Baßblockflöte

Basel, HMB 1879.100. (Foto: Historisches Museum Basel)

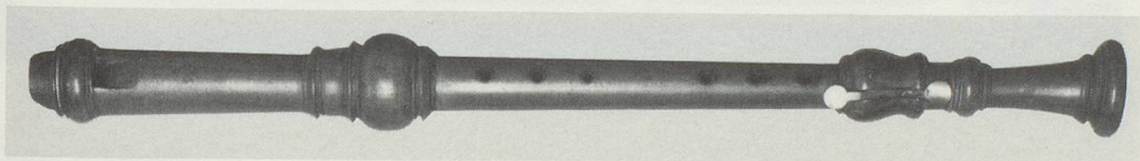
Signatur: Kopf- und Mittelstück: Sonne / C. SCHLEGEL / S (Nr. 5); Fußstück unsigniert.

Dreiteilig; Obstbaum. 1 Klappe mit runden Tellern (Fußstück).

Tiefster Ton:  $g$ ; Stimmung:  $a' = \text{ca. } 414'$

L: 840 mm. (Weitere Maße sind im Anhang der Diplomarbeit enthalten.)

Bemerkungen: Direkt, ohne S-Rohr, anzublasen. Labium stark beschädigt, daher schlecht spielbar.



## 4. Baßblockflöte

Basel, HMB 1879.101. (Foto: Historisches Museum Basel)

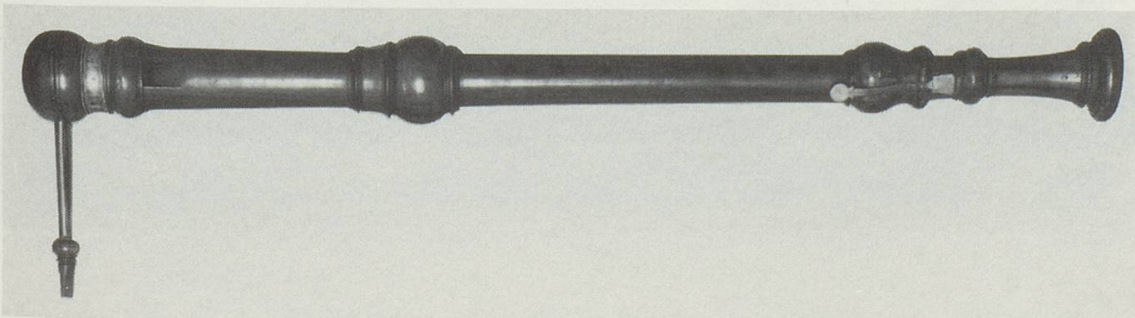
Signatur: Kopfstück: CHRISTIAN / S (Nr. 1); Mittelstück: CH. SCHLEGEL / S (Nr. 2); Fußstück: Sonne (Nr. 8).

Dreiteilig; Obstbaum. 1 Klappe mit verziertem, trapezförmigem Teller (Fußstück).

Tiefster Ton:  $g$ ; Stimmung:  $a' = \text{ca. } 414'$

L: 890 mm

Bemerkungen: Seitliche Anblasevorrichtung; Anblasrohr neu. Spielbar.





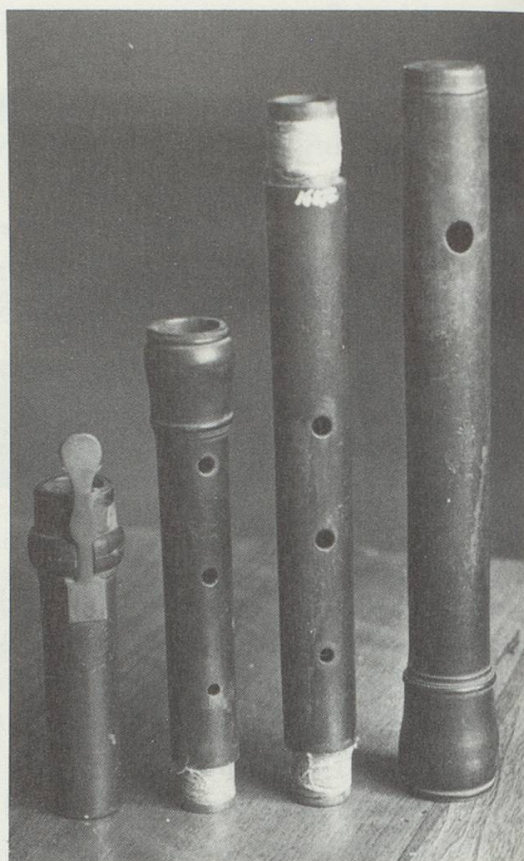
5. Traversflöte (Flûte d'amour)

Bern, Historisches Museum Nr. 16875  
Signatur: auf allen vier Teilen: Sonne /  
CH. SCHLEGEL / liegender Mond (Nr.4).  
Vierteilig; Birnbaum (?) gebeizt. 1 Klap-  
pe mit rechteckigem Teller (Fußstück).  
Tiefster Ton: nicht feststellbar; Stim-  
mung: nicht feststellbar.

L: 722 mm. Klingende Länge 668 mm.

Innenbohrung: Kopfstück oben:  
20,4 mm; Mittelstück: 18,5–16,2 mm;  
unteres Mittelstück unten: –14,3 mm;  
Fußstückende: –14,9 mm. Durchmes-  
ser der Grifflöcher: 1. 7,6/6,4; 2. 6,1;  
3. 5,0; 4. 5,7; 5. 5,7; 6. 4,0 mm. (7. –)

Bemerkungen: Schlechter Zustand:  
Kopfstück zweimal gerissen. Starke  
Gebrauchsspuren. Die Bohrung der  
Grifflöcher ist weniger stark konisch  
als bei den Traversflöten von Jeremias  
Schlegel.



*Oboen*

6. Oboe in C

Basel, HMB 1878.16.

Signatur: Kopfstück: Sonne / C. SCHLEGEL / fünfstrahliger Stern (Nr. 7)

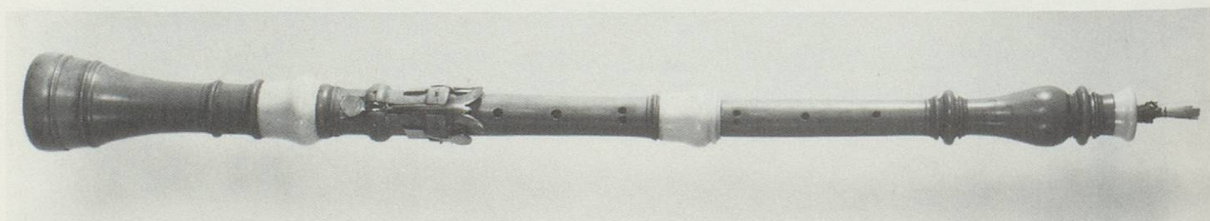
Mittelstück: Sonne / C. SCHLEGEL / (zunehmender) Mond (Nr. 6)

Fußstück: Sonne / C. SCHLEGEL / liegender Mond (Nr. 6a).

Dreiteilig; Buchsbaum; drei Elfenbeinringe. 1 C- und 2 Disklappen.

3. und 4. Griffloch als Doppelloch gebohrt.

L: 595 mm (ohne Rohr). Innenbohrung: Kopfstück: 7,6–11,4 mm; Mittel-  
stück: 11,5–18,3 mm; Stürze: ca. 42,2 mm.





7. Oboe in C

Tribschen, Richard Wagner-Museum, Nr. 125

Signatur: auf allen drei Teilen: Sonne / CH. SCHLEGEL / S (Nr. 3). Auf dem Kopfstück „71“ gestempelt.

Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen; 3. und 4. Griffloch als Doppelloch gebohrt.

L: 562 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 8,6–10,7 mm; Mittelstück: –16,4 mm;

Stürze: 43,5 mm.



8. Oboe in C

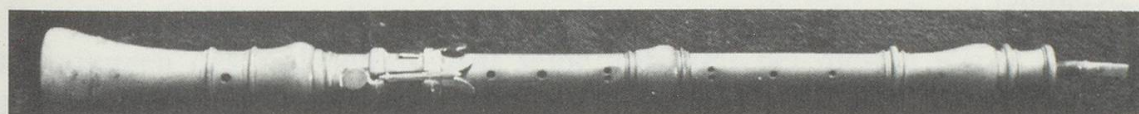
Tribschen, Richard Wagner-Museum, Nr. 126

Signatur: auf allen drei Teilen: Sonne / C. SCHLEGEL / fünfstrahliger Stern (Nr. 7) (Stern auf dem Mittelstück kaum sichtbar).

Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen; 3. und 4. Griffloch als Doppelloch gebohrt.

L: 567 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 8,5–10,9 mm; Mittelstück und Fußstück nicht auseinanderzunehmen; Stürze: 38,5 mm.

Bemerkungen: Ähnliches Instrument wie Nr. 125.



9. Oboe d'amore

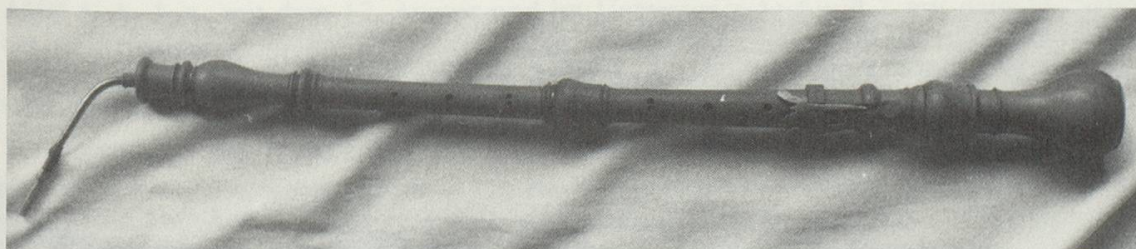
Basel, HMB 1882.14.

Signatur: Kopf- und Mittelstück (hier durch Klappe verdeckt): Sonne / C. SCHLEGEL / S (Nr. 5).

Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen aus Messing.

L: 591 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 8,3–11,2 mm; Mittelstück: –16,5 mm;

Stürzenöffnung: 20,3 mm; Durchmesser des Schallbechers: 55,9 mm.





10. Oboe d'amore

Allgemeine Musikgesellschaft, Zürich, Nr. 2687

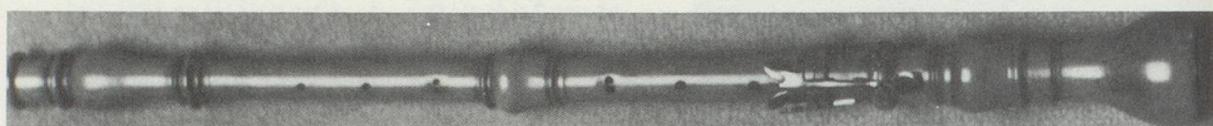
Signatur: auf allen drei Teilen: Sonne / C. SCHLEGEL / S (Nr. 5).

Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen aus Messing.

Stimmung:  $a' = \text{ca. } 415'$

L: 591 mm. Innenbohrung: Kopfstück – Mittelstück, unterer Zapfen: 8,0–16,5 mm; Stürzenöffnung: 20,0 mm; Durchmesser des Schallbechers: 55,0 mm.

Bemerkungen: Sehr schön und gut erhalten. Einziges datierbares Instrument: Nach Friedrich Jakob, *Die Instrumente der Zürcher Musikkollegien*, Zürich 1973, erhielt die „Gesellschaft zur Teutschen Schul“ am 30. Dezember 1717“ ... zwey neue Hautbois von Meister Christ. Schlegel ... sammt 6 Blättlinen“.



*Schalmeien*

11. Schalmei

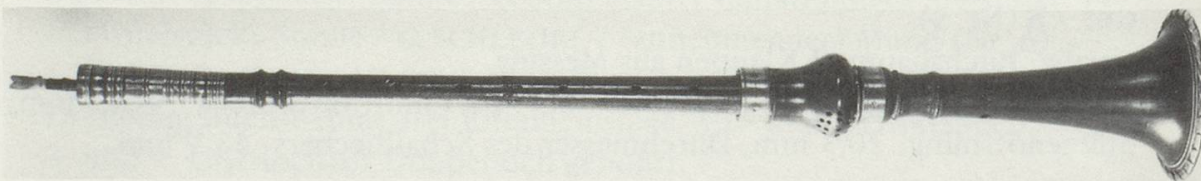
Basel, HMB 1879.98.a. (Foto: Historisches Museum Basel)

Signatur: CHRISTIAN / S (Nr. 1).

Zweiteilig; braun gebeiztes Holz mit Messingbeschlägen am Mundstück, Becher und Fußende.

L: 615 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 7,9–12,3 mm; Durchmesser des Schallbechers: 76,0 mm.

Bemerkungen: Das Rohr ist sehr stark verbogen. Guter Zustand.



12. Schalmei

Privatbesitz (ehemals Basel, HMB 1879.98.b.)

Ähnliches Instrument wie Nr. 11; gleicher Signaturtyp (Nr. 1).

L: 615 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 7,7–12,2 mm; Durchmesser des Schallbechers: 71,5 mm.





## II. JEREMIAS SCHLEGEL

### BIOGRAPHISCHES

#### *Familie und Religion*

Jeremias Schlegel wurde laut Taufregister von St. Peter am 12. Januar 1730 in Basel zu St. Peter getauft. Seine Jugend verbrachte er in Basel, wurde hier von seinen Eltern in der reformierten Religion auferzogen und von seinem Vater in die Kunst des Instrumentenbaus eingeführt. Wie er in der Bittschrift im November 1763 schreibt, ist er beständig in Basel geblieben. Eine Lehrzeit im Ausland war ihm nicht vergönnt. Der Grund dafür dürfte wohl der Umstand gewesen sein, daß sein Vater starb. Jeremias war zu diesem Zeitpunkt erst 16 Jahre alt. Ohne Eltern mußte er von nun an für seinen Lebensunterhalt selber besorgt sein. Dies gelang ihm offenbar recht gut, denn schon fünf Jahre später reichte er ein Gesuch ein, um als *civis academicus* aufgenommen zu werden.<sup>12</sup>

1752 schenkte Jeremias Schlegel dem Collegium Musicum ein Fagott, um auf diesem in den Konzerten mitzuspielen. Dieses Geschenk war sicher ein wohldurchdachter Zug von Jeremias, denn nun wurde er als „musicus“ endgültig aufgenommen und gleichzeitig von Waltz, dem wohl universalsten Basler Musiker der Zeit, als Musiker und Mitspieler empfohlen.<sup>13</sup>

Vom Jahr 1753 an erscheint der Name Jeremias Schlegel regelmäßig in den Jahresrechnungen des Kollegiums. Auf seine Tätigkeit bei diesem werde ich später zurückkommen.

Um 1750, also in sehr jungen Jahren, verheiratet sich Jeremias zum ersten Mal, nämlich mit der Baslerin A. Margreth Staehelin, des „küeffers“ Tochter. Aus dieser Ehe stammen die beiden Söhne Abraham, getauft am 1. Oktober 1752 und Rudolf, getauft am 17. Januar 1754. Sie hatten beide mit Musik nichts zu tun. Rudolf wird als Gürtler, später als Kaffeewirt in den Akten genannt, während Abraham um 1790 total verschuldet gewesen zu sein scheint und sein Haus, das er von seinem Vater übernommen hatte, versteigert wurde. (vgl. u. S. 79) Die Mutter dieser beiden Söhne wurde bereits im Jahr 1756, am 24. Mai, zu St. Peter begraben. Sie wurde nur 29 Jahre und 2 Monate alt.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Sein Anhalten um einen Aufnahmeschein ist im Archiv der Allgemeinen Musikgesellschaft, AMG I. A. 1. a., mit dem 17. August und im Universitäts-Archiv B 1 mit dem 11. September 1751 datiert. Er mußte also sowohl beim Collegium Musicum wie bei der Universität einreichen. Vgl. Archiv der AMG, Universitätsbibliothek Basel, Protokolle Collegii Musici 1708–1760.

<sup>13</sup> Beschreibungen des Musikkollegiums und des Basler Konzertlebens E. Wölfflin, P. Meyer, K. Nef und andere in ihren teilweise hochinteressanten und amüsant zu lesenden Berichten. Vgl. Archiv der AMG, a.a.O. Eduard Wölfflin, „Das Collegium musicum und die Concerte in Basel“, in: *Beiträge zur vaterländischen Geschichte* 7 (1860); Paul Meyer, „Basels Concertwesen 1804–1875“ *Basler Jahrbuch* (1890); Karl Nef, „Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“, *SIMG* 10 (1908/09).

<sup>14</sup> Kirchenbuch St. Peter, Sterberegister I, 1704–1785.



Bald nach dem Tod seiner ersten Frau verheiratete sich Schlegel zum zweiten Mal. Wiederum war es eine Basler Bürgerstochter, nämlich Maria Barbara Hess, die er 1758 zum Altar führte. Aus dieser Ehe sind keine Kinder hervorgegangen. Maria B. Hess wurde am 28. April 1772 zu Grabe getragen. Einen Monat zuvor hatte Jeremias Schlegel seinen Kontrakt mit dem Musik-Kollegium gekündigt. Die Begründung, für Frau und Kinder sorgen zu müssen, ist in Anbetracht der Umstände verständlich.

Jeremias Schlegel selbst wird am 6. Februar 1792 begraben.

### *Beruf*

Wie oben erwähnt, erhielt Jeremias Schlegel 1752 als „musicus“ die Würde eines *civis academicus*. Zu diesem Zeitpunkt muß seine Kunst soweit fortgeschritten gewesen sein, daß er es wagen konnte, dem Kollegium ein Fagott zu verehren. Über die wahrscheinlich recht erfolgreiche und vielseitige Tätigkeit Schlegels geben die Jahresrechnungen des Kollegiums Auskunft. Während zwanzig Jahren, von 1753 bis 1773, ist er Jahr für Jahr in den Akten desselben erwähnt. Aufgeführt sind nicht nur die bezogenen Salarien, sondern auch Entlohnungen für verkaufte oder reparierte Instrumente sowie für das Abschreiben von Musikstücken. (Da oft nur eine Partitur der im Konzert gespielten Stücke vorhanden war, mußten die Stimmen von den Musikern selber, meist gegen Bezahlung, abgeschrieben werden). 1753 erhielt er als „musicus dritter Claß“ den bescheidenen Lohn von 6 Pfund (gegenüber 16 Pfund der zweiten Klasse und 30 Pfund der ersten!) Ein Jahr später sind es bereits 9 Pfund, 36 Schilling, und 1756 erhielt er den Lohn der 2. Klasse von 18 Pfund 24 Schilling. Für Reparaturen am Waldhorn, („Aufsätze und Sourdinen“) bezieht er im gleichen Jahr 2 Pfund 18 Schilling.

Dies dürfte ein sehr wichtiger Eintrag sein. Er bedeutet nämlich, daß sich Schlegel nicht nur mit Holzblasinstrumenten befaßt hat, sondern auch mit Blechblasinstrumenten umzugehen wußte. Laut einem Hinweis von Herrn Dr. hc. Bernoulli befindet sich ein Waldhorn mit der Signatur von Schlegel im Historischen Museum von Stans. Ob das Instrument allerdings von Schlegel selber stammt oder ob dieser nur die Aufsätze dafür gefertigt hat, konnte von mir nicht geklärt werden. Für wahrscheinlich halte ich das letztere, da es in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. durchaus üblich war, solche Aufsatzbögen zu fertigen.

Ab 1759 bezieht Schlegel einen Lohn von 24 Pfund und ab 1766 den der ersten Klasse von 34 Pfund 48 Schilling. Dieses Gehalt bleibt bis zu seiner Kündigung im Jahr 1772 konstant.

Interessant ist auch der Vermerk, wonach ihm 1772 für „zwey octavflötlein“ 8 Pfund bezahlt wurden. Ob es sich hierbei um Blockflöten handelte, ist ungewiß, da vermutlich im Orchester des Kollegiums Querflöten gebraucht wurden. Laut einem Eintrag im Archiv der AMG aus dem Jahr 1764<sup>15</sup> war Schlegel nicht nur als

<sup>15</sup> Ratsmanuale 1708–1712.



Fagottist tätig, sondern vor allem als Flötist anerkannt. Auch hierbei handelt es sich wohl um ein Entgegenkommen gegenüber Schlegel, um ihm eine höhere Besoldungsklasse zukommen lassen zu können.

Daß er die Flöte selbst gebaut hat, ist anzunehmen. Neben der Tätigkeit als ausübender Musiker hatte Schlegel großen Erfolg mit dem Instrumentenbau. Das beweist nicht nur die recht große Zahl der heute noch erhaltenen Instrumente. Einige Stellen in den Akten zeigen, daß Schlegel ziemlich berühmt gewesen sein muß. In den Bittschriften um Bürgeraufnahme weist er darauf hin, daß durch Versendung seiner Instrumente sowohl das Postamt wie das Kaufhaus, und somit die Stadt, ihren Verdienst an ihm habe. Er schreibt unter anderem: „Meine arbeit gehet meistens in die ferne und der Verdienst fallet in die Statt.“<sup>16</sup>

1765 erscheint in den „Nürnberger Frag- und Anzeigenachrichten“ eine Verkaufsanzeige, nach der Querflöten der „berühmten Meister“ Schlegel aus Basel und H. C. Holke zu verkaufen seien.<sup>17</sup> Vermutlich hat Schlegel etliche Beziehungen mit dem Ausland unterhalten, sicher vor allem mit Deutschland und Frankreich. Darüber eingehender zu forschen würde sich wahrscheinlich als lohnend erweisen.

Nach eigener Aussage ist Jeremias Verfertiger von „Fagots, Hautbois, fleutes travers und à becq, Clarinettes, Chalumeaux, flacholettes, harffen (etc) ...“ und treibt diesen Beruf mit „guthem Success“.<sup>18</sup>

Das Interessante an dieser Angabe ist zweifellos die Tatsache, daß Jeremias Schlegel sowohl Chalumeaux als auch Klarinetten gebaut hat. Chalumeau meint hier nicht, wie ich bei Christian Schlegel angenommen habe, Schalmeien, sondern den Vorläufer der Klarinette, das Klappenchalumeau.

Das Nebeneinander der beiden Instrumente beschreibt auch J. F. B. Majer im *Museum Musicum*, 1732. Offenbar wurden beide Typen noch nach 1750 gebaut.<sup>19</sup>

Die Tatsache, daß Blockflöten noch nach 1750 gebaut wurden, ist durch obige Instrumentenaufzählung bewiesen. So sind wohl auch die Elfenbeinblockflöten Jeremias Schlegels um oder nach 1750 zu datieren.<sup>20</sup>

Daß Schlegel ein vielseitiger Instrumentenmacher gewesen sein muß, ist daran abzulesen, daß er auch Harfen gebaut haben soll. Hierzu konnte ich allerdings keine weiteren Hinweise oder Angaben finden.

Jeremias Schlegel unterhielt seine Tätigkeit als Orchestermusiker, wie oben erwähnt, bis 1772. Offenbar wurde ihm die Arbeit im Kollegium dann zu anstrengend und er zog es vor, sich ganz seinen Instrumenten zu widmen. Ein Brief an

<sup>16</sup> Staatsarchiv Basel, Bürgerrecht F 2.9.

<sup>17</sup> Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, 123.

<sup>18</sup> Staatsarchiv Basel, Bürgerrecht F 2.9, Gesuch um Bürgeraufnahme 1759.

<sup>19</sup> Für alle weiteren diesbezüglichen Fragen darf ich auf Nickel und die dort angegebene Literatur verweisen.

<sup>20</sup> Siehe auch Dietz Degen, *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Reprint Kassel/Basel 1972.



Lucas Sarasin — vermutlich einer der damaligen Direktoren des Kollegiums — gibt darüber Auskunft.<sup>21</sup>

Die letzten zwanzig Jahre im Leben von Jeremias Schlegel liegen im Dunkeln. Außer mehrfacher Erwähnung seines Namens im Historischen Grundbuch (Staatsarchiv Basel) war über diese Zeit nichts zu finden. Verschiedene Hinweise auf Schlegels Malereikenntnisse und sein Bilderkabinett deuten jedoch darauf hin, daß er sich in dieser Zeit mit der bildenden Kunst befaßt hat. Zugleich sind sie ein Hinweis auf die recht beachtlichen Vermögensverhältnisse. Die Vermutung liegt nahe, daß Jeremias Schlegel bis zu seinem Tode gearbeitet und mit seinen Instrumenten gehandelt hat.

### *Die Eintragungen im Historischen Grundbuch (Staatsarchiv Basel)*

Jeremias Schlegel wird verschiedentlich als Häuserbesitzer im Historischen Grundbuch aufgeführt. Daraus ergibt sich ein weiterer Beweis seiner guten Vermögensverhältnisse. Die komplizierte und verworrene Angelegenheit der verschiedenen Häuserkäufe soll im folgenden möglichst einfach dargestellt werden.

Seine Jugend hat Schlegel im Haus der Eltern verbracht. Dieses Haus befand sich im Brunngäßlein und trug den Namen „Zum rothen Mann“. Das geht aus einer „Obligation“ vom 17. Mai 1742 hervor, wonach Christian Schlegel einen höheren Geldbetrag von R. Beckle geliehen haben soll und seine Behausung als Pfand einsetzt. Ob Jeremias nach dem Tod seiner Eltern noch im selben Haus gewohnt hat, geht aus den Akten nicht hervor.

Aus einer Kontroverse mit einem Herrn J. Heussler, dem Schneider, ergibt sich, daß er 1759 das Haus Nr. 14 am St. Peterskirchplatz bewohnt hat. Bei dieser Kontroverse ging es um bauliche Veränderungen, die Jeremias an diesem Haus vornehmen wollte. Als Besitzer desselben Hauses wird er jedoch erst 1765 genannt. In diesem Jahr bittet er um die Bewilligung, einen „Bauchofen“ bei seinem Haus anbringen zu dürfen. Dieses wird ihm auch gewährt, wenn keine Feuergefahr bestehen würde.

1773 kaufte Jeremias von Herrn Tschientschin, dem Hufschmied, ein Haus im Brunngäßlein. Aus der Beschreibung der Lage dieses Hauses schließe ich, daß es sich hierbei um das Elternhaus des Jeremias gehandelt haben muß. Was in der Zwischenzeit damit geschehen ist, konnte nicht geklärt werden. Jeremias wird aber nicht

<sup>21</sup> Wahrscheinlich ist er von Jeremias selber geschrieben. Die Schrift wirkt im Vergleich zu den Handschriften der verschiedenen Schreiber ungenau. Die Bittschrift von 1763, die von einem Schreiber geschrieben ist, weist die eigenhändige Unterschrift Jeremias Schlegels auf. Dieser Namenszug ist mit dem Namenszug auf dem 1772er Brief völlig identisch. Dieser wiederum stammt mit ziemlich großer Sicherheit von der gleichen Hand wie der übrige Brief. Die Annahme, daß Schlegel dieses letzte von mir untersuchte Zeugnis selbst geschrieben hat, ist damit wohl gerechtfertigt.

Basel, Universitätsbibliothek, Archiv der AMG I. B. 1: Akkorde und Briefe 1750–1846.



darin gewohnt haben, denn ein Jahr nach dem Kauf verkauft er es wieder laut Indicialenbuch, und zwar an Herrn Scholer, den Buchbinder.

1784 kauft Jeremias das nächste Haus, nämlich eine „Eckbehausung samt Höflin und übrige Zugehörde, ‚Zum Bock‘ genannt, an der Eisengasse“. Dieses Haus geht an seinen Sohn Abraham über, der wohl bis 1790 darin gewohnt hat. Auch dieser ist im Historischen Grundbuch mehrfach erwähnt, allerdings ausschließlich im Zusammenhang mit ausgeliehenen Geldbeträgen und Schulden. Mit seiner finanziellen Lage scheint es nicht gerade zum besten gestanden zu haben. Das Haus „Zum Bock“ wurde denn auch 1790 versteigert.

Ein Jahr vor seinem Tod verkaufte Jeremias Schlegel schließlich sein Haus im St. Peterskilchgäßlein (identisch mit der früheren Bezeichnung St. Peterskirchplatz). Er kaufte das ganz in der Nähe liegende Haus „Zum Eichhörnchen“. Diese wurde zwei Monate nach dem Tod Schlegels „freywillig verkauft“. Der Erwerber war Rudolf Schlegel, der Gürtler, welcher im Zusammenhang mit einem Haus in der Schneidergasse ebenfalls mehrmals in den Akten erscheint.

Es zeigt sich, daß Jeremias mit Geld umzugehen wußte. Über seine Vermögensverhältnisse kann sicher noch einiges mehr geklärt werden. So habe ich zum Beispiel die Erbschaftsakten im Staatsarchiv Basel kaum berücksichtigt, obwohl hier noch etliches zu finden sein wird.

#### DIE INSTRUMENTE

Folgende Instrumente konnten überprüft werden: Vier Blockflöten, sieben Traversflöten, zwei Oboen und ein Fagott; Hinweise erfolgten auf fünf Klarinetten, ein Diskant-Fagott, ein Waldhorn.

Besonders schön, sowohl von der handwerklichen Arbeit wie von der Form her, ist das Fagott im Historischen Museum Basel. Auffallend sind die sehr einfache Form, die feine Gestaltung der Klappen und Beschläge sowie die Auskleidung sämtlicher Grifflöcher mit Elfenbein. Möglicherweise hatte Schlegel Intonationskorrekturen vorzunehmen, doch braucht dies nicht der einzige Grund dafür zu sein. Das Fagott ist in der Reihe der erhaltenen Instrumente Jeremias Schlegels ähnlich bedeutend wie die Oboe d'amore (AMG Zürich) seines Vaters Christian.

Von den Traversflöten ist jene aus Ebenholz im Historischen Museum Basel tonlich am überzeugendsten. Interessanter dürfte jedoch die sehr schöne und guterhaltene *flûte d'amour* (Paris) aus Elfenbein sein, die, wie schon erwähnt, mit dem Berner Instrument von Christian Schlegel interessante Vergleiche bieten könnte.

Beachtenswert sind vier Elfenbein-Blockflöten (Paris), die in der dazugehörigen Originalkassette aufbewahrt werden. Hier handelt es sich vermutlich um Liebhaberinstrumente, die bei besonderen Anlässen gebraucht wurden, denn je zwei Sopranino- und Altblockflöten in einer eigenen Kassette zu bestellen, dürfte wohl nicht üblich gewesen sein. Diese Flöten weisen eine sehr einfache, aber im Vergleich zur Sopraninoflöte von J. C. Denner gedrungene Form auf. Sie stellen sicherlich etwas sehr Spezielles dar; Schlegel dürfte den Auftrag wohl erst erhalten haben, als er



bereits einen gewissen Namen hatte. Sie dürften vermutlich erst nach 1750 gefertigt worden sein.

Seine beiden Oboen weisen eine deutlich andere Form auf als diejenigen seines Vaters. Sie sind etwas einfacher in der äußeren Gestalt und in der Art der Verzierungen. Die Schallbecheröffnung verläuft kelchartig nach außen, im Gegensatz zur eher tulpenförmigen Form der Instrumente von Vater Christian. Die in Basel aufbewahrte Oboe (Nr. 24) hat sich im Laufe der Zeit stark verbogen, während sich das Instrument Nr. 25 besser erhalten hat. Weitere Instrumente konnten nicht mehr überprüft werden.

Die Signatur von Jeremias ist bedeutend einfacher als diejenige Christian Schlegels. Sämtliche geprüfte Instrumente tragen den Stempel „SCHLEGEL A BALE“. Auf den meisten Instrumenten findet sich oberhalb der Signatur ein Markenzeichen, dessen Gestalt jedoch nie genau erkennbar ist; es handelt sich wohl um folgendes Zeichen:



Einige der Instrumente sind überdies mit Nummern oder Buchstaben versehen. Die Flöte in Paris trägt die Nr. 1, die Blockflöten die Nr. 2. Die Traversflöten HMB 1953.416. und von H.-M. Linde sind mit den Nummern 15 bzw. 3 versehen, die Klarinette in Markneukirchen ist hingegen mit dem Buchstaben C bezeichnet. Die Bedeutung der verschiedenen Zeichen ist nicht eindeutig, doch stellen römische und arabische Ziffern wohl eine Art Numerierung und Buchstaben Hinweise auf den Grundton eines Instrumentes dar.

## KATALOG

### *Blockflöten*

#### 13. Sopraninoblockflöte

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire

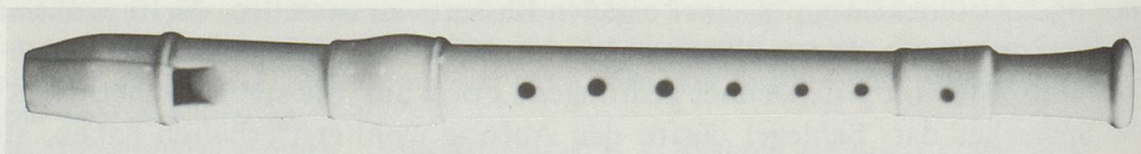
Signatur: SCHLEGEL / A BALE; auf allen drei Teilen die Ziffer „2“.

Dreiteilig; Elfenbein.

Tiefster Ton: f''; Stimmung: konnte nicht bestimmt werden.

L: 254 mm. Innenbohrung: Mittelstück-Fußstück: 10,0–6,0 mm. (Weitere Maße sind im Anhang der Diplomarbeit enthalten.)

Bemerkungen: Zustand gut; spielbar, Intonation schlecht. Kanal seitlich gerissen. Das Instrument wird mit der Sopraninoblockflöte Nr. 14 und den beiden Altblockflöten Nrn. 15 und 16 in derselben, eigens angefertigten Kassette aufbewahrt. Das numerierte Instrument ist das jeweils besser spielbare.

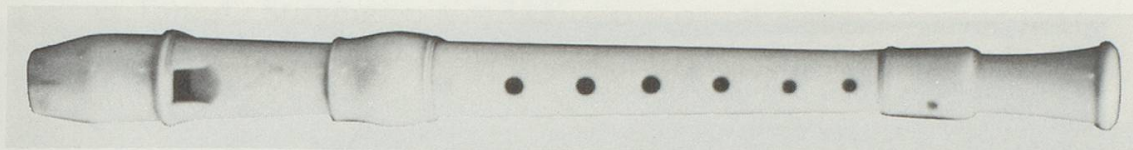




14. Sopraninoblockflöte

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire

Ähnliches Instrument wie Nr. 13; gleiche Signatur, jedoch ohne Ziffer „2“. Die Maße differieren höchstens um 0,5 mm.



15. Altblockflöte

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire (Auf dem Foto zusammen mit Nr. 16)

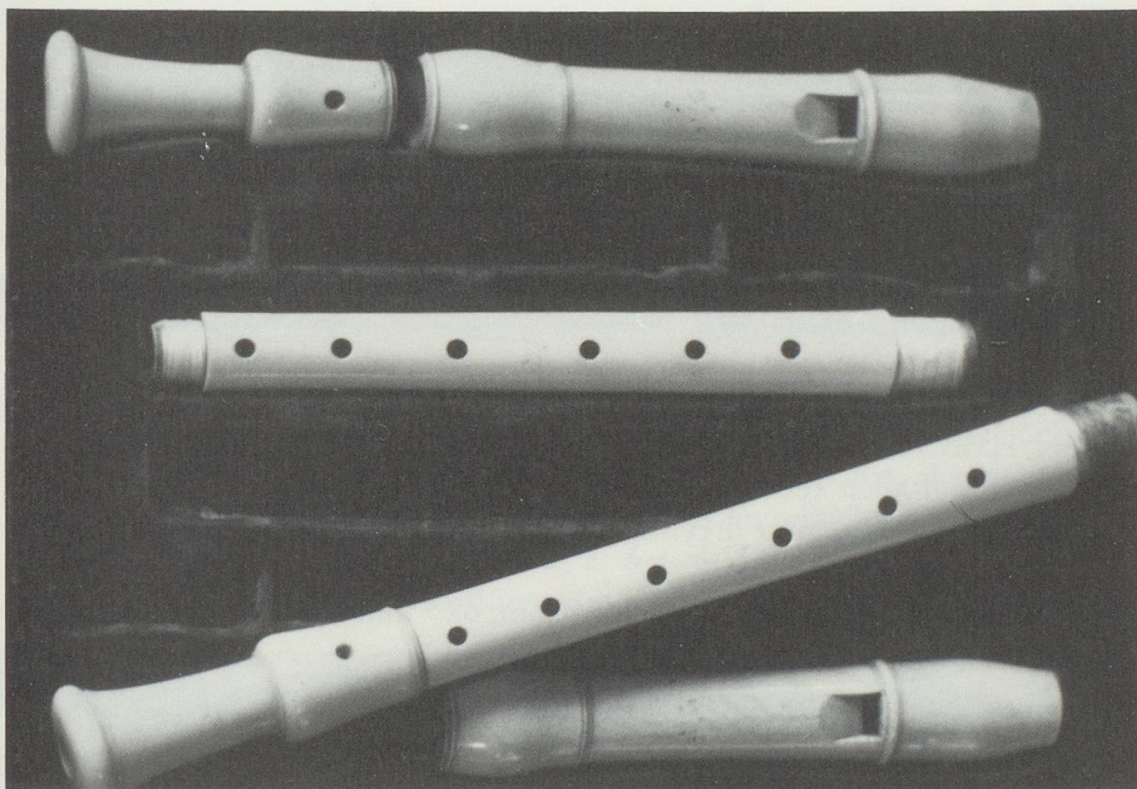
Signatur: auf allen drei Teilen: SCHLEGEL / A BALE sowie die Ziffer „2“.

Dreiteilig; Elfenbein.

Tiefster Ton:  $f'$ ; Stimmung: konnte nicht festgestellt werden.

L: 496 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 18,1 mm; Mittelstück: 17,8–13,4 mm; Fußstück: 12,4–11,4 mm. Windkanalbreite: 12,9–11,4 mm.

Bemerkungen: Zustand gut; spielbar. Zarter Ton. Die äußere Form entspricht weitgehend derjenigen der Sopraninoblockflöten. Das Instrument wird mit den Sopraninoblockflöten Nr. 13 und 14 sowie mit der Altblockflöte Nr. 16 in derselben, eigens angefertigten Kassette aufbewahrt. Das numerierte Instrument ist jeweils das besser spielbare.

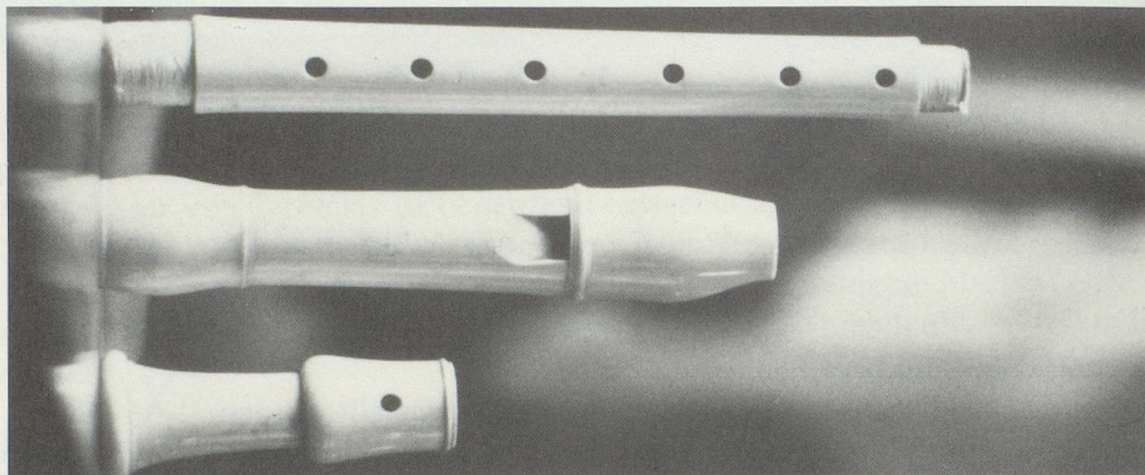




#### 16. Altblockflöte

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire

Ähnliches Instrument wie Nr. 15; gleiche Signatur, jedoch ohne Ziffer „2“. Die Maße differieren höchstens um 0,7 mm.



#### *Traversflöten*

#### 17. Traversflöte

Basel, HMB 1923.364.

Signatur: auf allen Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

Vierteilig; mit insgesamt drei Mittelstücken; Ebenholz, Ringe und Kappe aus Elfenbein. 2 Klappen (dis und gis).

Tiefster Ton: d'

L: je nach Mittelstück: 657,6 mm; 648,3 mm; 640,9 mm. Klingende Länge mit 1. Mittelstück: 591,6 mm. (Weitere Maße sind im Anhang der Diplomarbeit enthalten.)

Bemerkungen: Schön gearbeitet; gut spielbar.



#### 18. Traversflöte

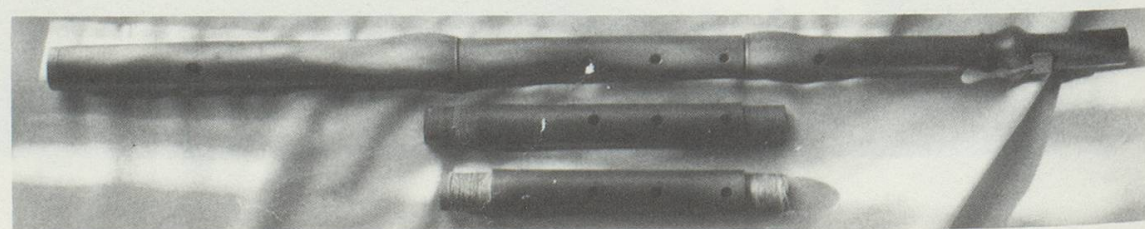
Basel, HMB 1879.10.

Signatur: auf allen Teilen: SCHLEGEL / A BALE und die Ziffer „2“.

Vierteilig; mit insgesamt drei Mittelstücken; Buchsbaum. 1 Klappe.

Tiefster Ton: d'

L: je nach Mittelstück: 646 mm; 635 mm; 625 mm.





19. Traversflöte

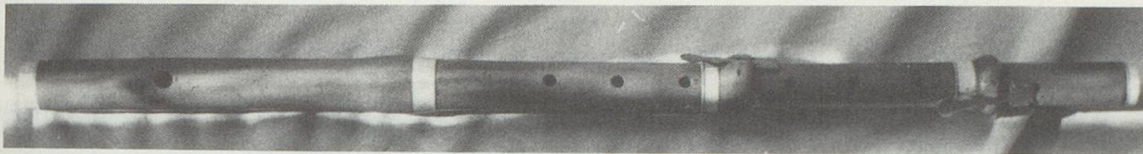
Basel, HMB 1953.416.

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE sowie die Ziffer „15“.

Vierteilig; Buchsbaum, Ringe und Kappe aus Elfenbein. 2 Klappen.

Tiefster Ton: d'; Stimmung: a' = 415'

L: 630 mm.



20. Traversflöte

Basel, HMB 1976.178. (Foto: Historisches Museum Basel)

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

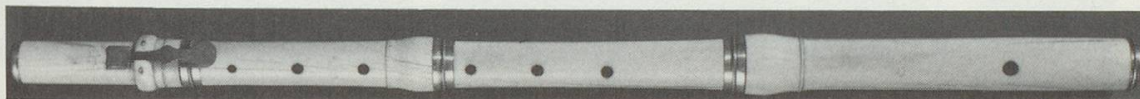
Vierteilig; Elfenbein; Ringe aus Silber. 1 Klappe (Silber).

Tiefster Ton: d'; Stimmung: unbekannt.

L: 617 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 19,0 mm; Mittelstück: 19,5–14,9 mm; unteres Mittelstück: –13,0 mm; Fußstückende: –14,4 mm.

Durchmesser des Mundlochs: 8,3/7,9 mm.

Bemerkungen: Sehr schön gearbeitet; zahlreiche oberflächliche Risse.



21. Traversflöte (Flûte d'amour)

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE; auf dem Mittelstück zusätzlich die Ziffer „I“.

Vierteilig; Elfenbein. 1 Klappe.

L: 740 mm. Klingende Länge: 649,5 mm. Innenbohrung: Kopfstück-Mittelstück: 18,6–15,2 mm; unteres Mittelstück: 15,1–12,3 mm; Fußstück: 12,2–12,9 mm (eingelegtes Futter). Durchmesser des Mundlochs: 8,7/7,2 mm.

Durchmesser der Grifflöcher: 1. 6,2; 2. 6,2; 3. 5,0; 4. 5,8; 5. 5,8; 6. 4,7 mm. Sie sind – wie bei allen Traversflöten von Jeremias Schlegel – sehr stark konisch gebohrt.

Bemerkungen: Sehr schön gearbeitet. Guter Zustand.



## 22. Traversflöte

Privatbesitz (Hans-Martin Linde, Basel)

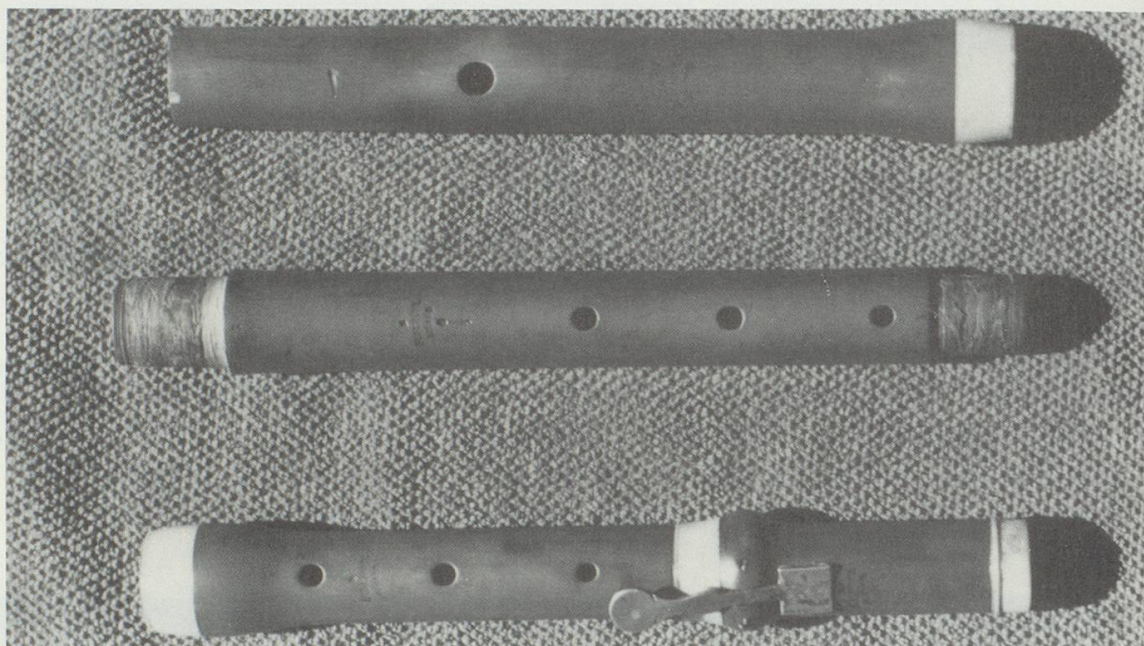
Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE sowie die Ziffer „3“.

Vierteilig; Buchsbaum, Ringe aus Elfenbein. 1 Klappe.

Tiefster Ton: d'; Stimmung: a' = 415'

L: 630 mm. (Weitere Maße sind im Anhang der Diplomarbeit enthalten.)

Bemerkungen: Gut erhalten. Die originale Kappe fehlt, sie wurde samt Stimmzug von F. Küng, Schaffhausen, neu eingesetzt.



## 23. Traversflöte

Privatbesitz (Jean Vuilleumier, Basel)

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

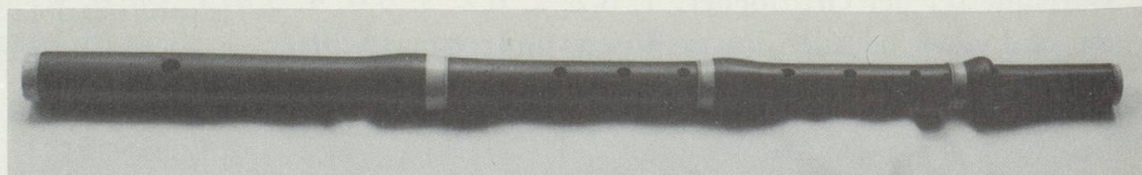
Vierteilig; Buchsbaum, Ringe und Kappe aus Elfenbein. 1 Klappe.

Tiefster Ton: d'; Stimmung: a' = ca. 440'

L: 621 mm. Klingende Länge: 541 mm. Innenbohrung: Kopfstück-Mittelstück: 23,3–14,7 mm; Fußstück 12,3–13,9 mm. (am Ende ausgerieben).

Durchmesser des Mundlochs: 9,6/8,7 mm.

Bemerkungen: Guter Zustand; gute Intonation.





## Oboen

### 24. Oboe

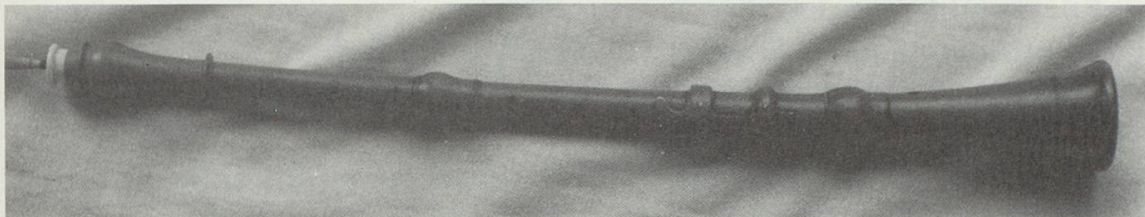
Basel, HMB 1908.122.

Signatur: Mittel- und Fußstück: SCHLEGEL / A BALE; Kopfstück unsigned.

Dreiteilig; Buchsbaum, 1 Elfenbeinring. 2 Klappen.

L: 570 mm. Innenbohrung: Kopfstück: 7,8–9,5 mm; Mittelstück: –14,7 mm; Stürze: 40,2 mm.

Bemerkungen: Stark verbogen. Unterer Zapfen stark beschädigt. Fußstück mit Rissen.



### 25. Oboe

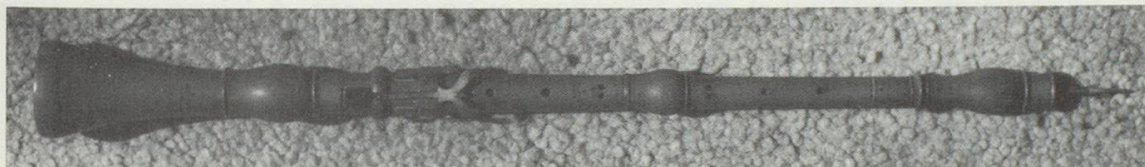
Privatbesitz (ehemals Otto Dreyer, St. Niklausen LU)

Signatur: auf allen drei Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

Dreiteilig; Buchsbaum. 3 Klappen.

L: 587 mm. Innenbohrung: Kopfstück – Mittelstück (unterer Zapfen): 8,4–13,7 mm; Stürze: 40,9 mm.

Bemerkungen: Die Oboen von J. Schlegel weisen äußerlich eine einfachere Form auf als jene des Vaters Christian.



## Klarinetten

### 26. Klarinette in C

Markneukirchen, Musikinstrumentenmuseum

Signatur: auf Birne, 1. Mittelstück und Fuß: SCHLEGEL / A BALE; zweimal „C“, was auf die Mitarbeit von Christian Schlegel hinweisen könnte, oder lediglich auf die Stimmung des Instruments.

Birne, 2 Mittelstücke und Fuß; Elfenbein, 6 Ringe aus Horn. 5 viereckige Klappen aus Messing.

Stimmung:  $a' = 415'$

L: 537 mm. Mundstück: 67 mm. Innenbohrung: Durchmesser ca. 14,0 mm.

Bemerkungen: Das Mundstück aus Elfenbein wurde von Paul Ficker (um 1900) angefertigt. Alle Angaben hierzu von Hanna Jordan, Markneukirchen.



27. Klarinette in B

Düren, Sammlung Dr. J. Zimmermann Nr. 137

Signatur: SCHLEGEL / A BALE (zweimal).

Ebenholz, 5 Ringe aus Elfenbein. 5 viereckige Klappen aus Silber.

L: 680 mm.

Bemerkungen: Katalog der Sammlung: J. Zimmermann, *Von Zinken, Flöten und Schalmeyen*, Düren 1967.

28. Klarinette

Kopenhagen, Musikhistorisk Museum & Carl Claudius Samling

Signatur: SCHLEGEL / A BALE.

Elfenbein. 5 viereckige Klappen aus Silber.

Bemerkungen: Nach Angaben von Dr. W. Nef, Basel.

29. Clarinette d'amour

Paris, Musée Instrumental du Conservatoire, Nr. 1135

5 Klappen.

30. Klarinette

Bruxelles, Musée Instrumental du Conservatoire, Nr. 931

4 Klappen.

Bemerkungen: Nach Angaben von Lindsay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, Edinburgh <sup>5</sup>1977, 158.

*Fagotte*

31. Fagott

Basel, HMB 1976.179.

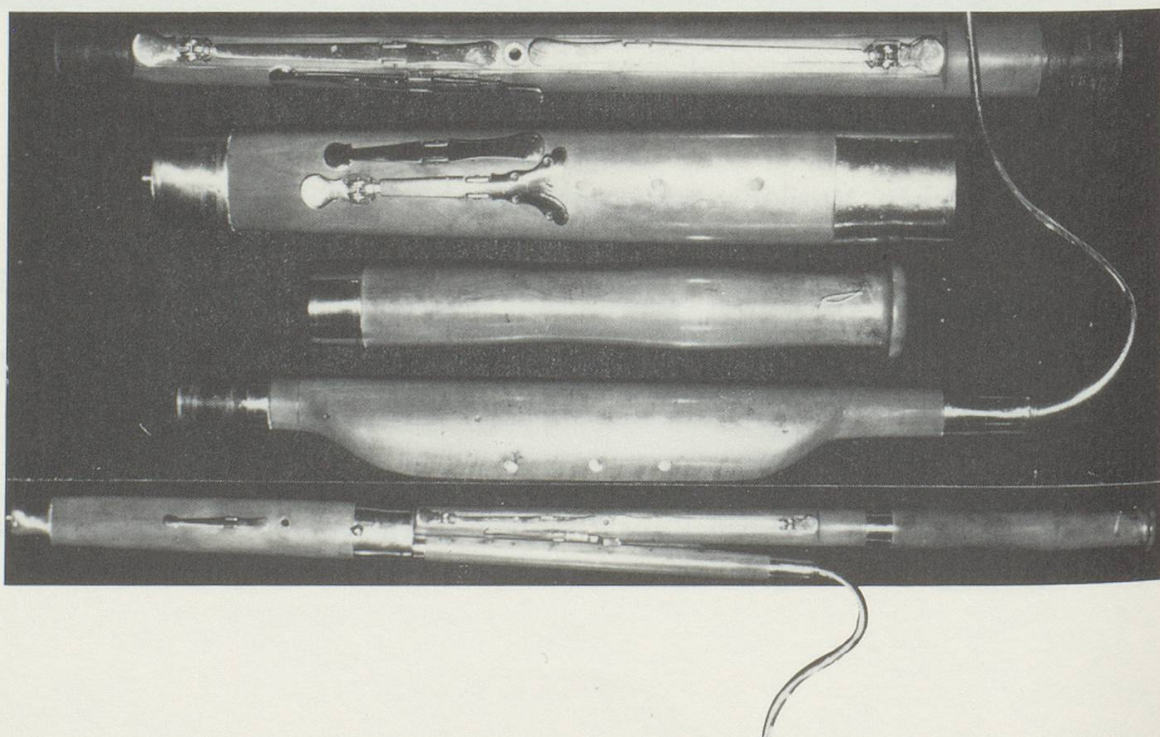
Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

Buchsbaum; Griffhöcher mit Elfenbein ausgeschlagen. 6 Klappen aus Messing.

Stimmung: a' = 440'

L: 1283 mm (gesamt).

Bemerkungen: der S-Bogen könnte original sein. Sehr gut erhalten.





32. Diskant-Fagott  
Kopenhagen, Musikhistorisk Museum & Carl Claudius Samling, Nr. E 132  
Buchsbaum, 4 Klappen.  
Bemerkungen: Nach Angaben von Dr. W. Nef, Basel.
33. Waldhorn  
Historisches Museum Stans (NW)  
Signatur: SCHLEGEL A BALE.  
Bemerkungen: Nach einem Hinweis von Dr. h. c. Wilhelm Bernoulli. Ob es wirklich von Schlegel gefertigt wurde, konnte nicht geklärt werden.

*Anhang*  
zusammengestellt von Veronika Gutmann

Die folgenden Instrumente von Jeremias Schlegel sind teils erst in den letzten Jahren aufgetaucht oder waren aus anderen Gründen bisher nicht bekannt.

34. Traversflöte  
Privatbesitz (Hans Rudolf Stalder, Zumikon ZH)  
Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE.  
Vierteilig; Buchsbaum, Ringe und Kappe aus Elfenbein. 2 Klappen aus Silber.  
Stimmung:  $a' = \text{ca. } 415'$   
L: 621 mm  
Bemerkungen: Gut erhalten.
35. Traversflöte  
München, Stadtmuseum, Inv.-Nr. 53-24  
Signatur: auf Kopfstück, zwei Mittelstücken und unterem Mittelstück: SCHLEGEL / A: BALE und die Ziffer „2“; auf dem Fußstück: SATZGER / CARLSRUHE.  
Vierteilig; mit insgesamt zwei Mittelstücken; Ebenholz, Ringe und Kappe aus Elfenbein. 1 Klappe (Silber).  
Tiefster Ton:  $d'$ ; Stimmung: nicht genau feststellbar:  $a' \text{ ca. } 438' \text{ bzw. } 434'$   
L: je nach Mittelstück: 635 mm; 623 mm.  
Bemerkungen: Das Fußstück könnte dem Original nachgebildet sein, von dem möglicherweise auch die Klappe übernommen wurde, es dürfte im 19. Jh. entstanden sein. Gute Ansprache. (Dankenswerte Mitteilungen von Herrn Dr. Gunther Joppig)
36. Oboe in C  
Leipzig, Musik-Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität, I 1322 (Kraus 772)  
Signatur: Mittel- und Fußstück: SCHLEGEL / A BALE und gekreuzte „Schlegel“ sowie die Ziffer „5“; Kopfstück unsigniert, mit Stempel (Lyra).  
Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen aus Messing. 2 Stimmlöcher mit Elfenbeinfutter.



L: nicht bekannt.

Bemerkungen: Das Kopfstück gehört nicht zum Instrument (schlechte Paßform), doch dürfte es aus der Zeit (ca. 1780) stammen. Die Klappen sind jünger (ca. 1820).

37. Oboe

Privatbesitz (Michel Piguet, Genf)

Signatur: auf allen drei Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

Dreiteilig; Buchsbaum. 2 Klappen.

L; 586,6 mm.

Bemerkungen: Das Instrument wird in einem Beitrag von Michel Piguet im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 12 (1988) ausführlich beschrieben werden.

38. Fagott

Luzern, Historisches Museum HMLU 2797

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE.

Vierteilig; Ahorn gebeizt. Ringe und (fünf) Klappen aus Messing.

L: unbekannt.

Bemerkungen: Das Instrument wurde im ehemaligen Franziskanerkloster Werthenstein (LU) gefunden.

Die 6. Klappe fehlt.

39. Fagott

Privatbesitz (USA)

Signatur: auf allen vier Teilen: SCHLEGEL / A BALE und auf 2 Teilen die Ziffer „2“.

Ahorn. 5 Klappen aus Messing.

Stimmung: nicht feststellbar

L: Außenlängen der einzelnen Teile: Schallstück: 381 mm; Baßröhre: 540,2 mm; Flügelstück: 486,6 mm; Stiefel: 432,7 mm.

Bemerkungen: Der S-Bogen dürfte nicht original sein. Das Instrument ist stark vom Holzwurm zerfressen und daher nicht spielbar.



## WEGE DURCH DIE *DIVISION FLUTE*

Zur Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik  
des 17. Jahrhunderts

VON ANDREAS HABERT

### *Musikalisches Umfeld und Quellenlage*

Die *Division Flute*<sup>1</sup> war keineswegs die einzige oder auch nur die erste Publikation ihrer Art, sie ist allerdings die einzige Sammlung von Divisions für die Blockflöte. Vorangegangen waren mehrere Auflagen der *Division Violin*, welche – jeweils mit Änderungen oder Erweiterungen – das Standard-Repertoire englischer Divisions enthalten.

In diesem Repertoire zeigen sich die verschiedensten Einflüsse, wie sie auch im allgemeinen musikalischen Geschehen im England der „Restoration“ (ab 1660) zu beobachten sind: Stellvertretend für die Tradition der Komponisten, welche noch vor dem „Commonwealth“ den englischen Stil geprägt hatten (Colman, Lawes, Locke, Jenkins), steht Chr. Simpson (?–1669). Sein Lehrbuch *The Division Viol* hatte Maßstäbe gesetzt für das Improvisieren über einem Baß in einer sehr gelehrten, manchmal auch etwas zerstreut-exzentrischen Art. Von ihm selbst finden sich ein paar Stücke in den ersten Auflagen der *Division Violin*, und manche Divisions der folgenden Generation (Powlwheel, Frecknold, Banister senior) erinnern sehr an seinen Stil.

Während des „Commonwealth“ war das englische Musikleben weitgehend abgeschnitten von der europäischen Entwicklung; die englischen Musiker waren in die innere oder äußere Emigration gegangen, es gab weder einen die Kunst fördernden Königshof noch öffentliche Theater oder Konzerte, nur der Landadel und einzelne Bürger pflegten eine bescheidene, jedoch kultivierte Hausmusik mit Consort-Musik im traditionellen Stil. Frischen Wind in diese selbstgenügsame Zurückgezogenheit brachten um 1655 die ausländischen Violinvirtuosen Th. Baltzar (ein Deutscher), C. van Smelt, aber auch der Engländer D. Mell. Vor allem Baltzars stupendes Spiel mit allen Möglichkeiten des vorher kaum verwendeten Instruments – er war bekannt für schnelle Dreiklangsbrechungen, Doppelgriffe, Lagenspiel bis d''' – erregte allgemeine Bewunderung und legte den Grundstein für eine sich nun ausbildende Virtuosenkultur, welche den Anbruch des Hochbarock in England kennzeichnet. Viele der Divisions aus der *Division Violin* stammen von diesen Geigern,

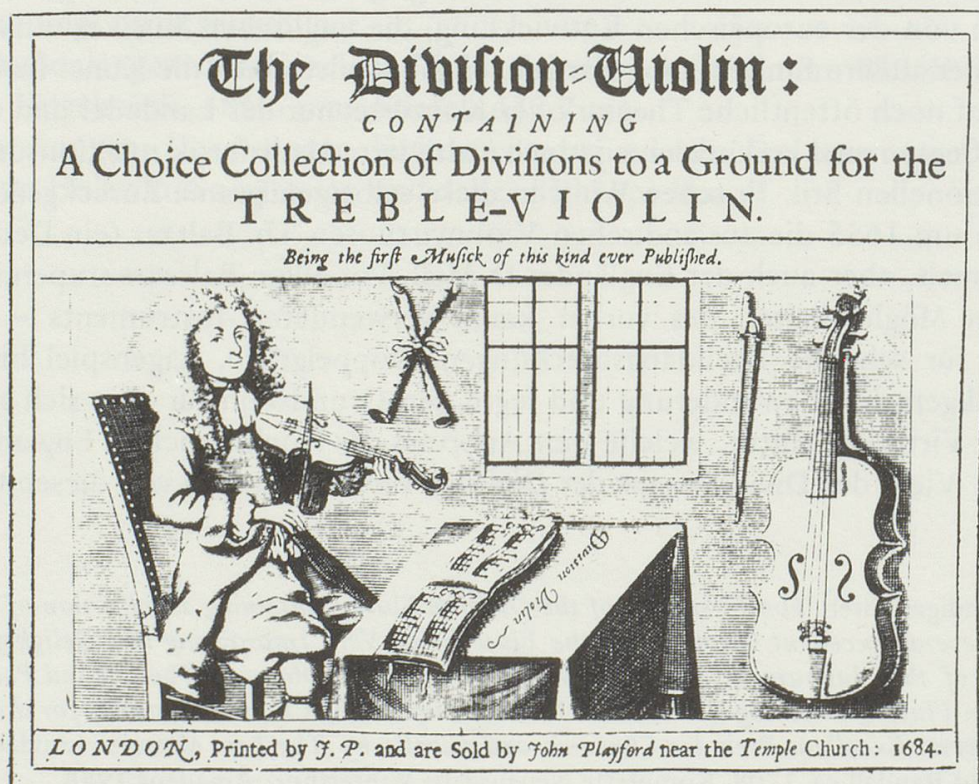
<sup>1</sup> Vollständiger Titel: *The First Part of the Division Flute Containing a Collection of Divisions upon Several Excellent Grounds for the Flute being Very Improveing and Delightfull to all Lovers of that Instrument*, London: Walsh and Hare 1706; und: *The Second Part of The Division Flute Containing The Newest Divisions upon The Choisest Grounds for the Flute as also Several Excellent Preludes Chacon's and Cibells by The best Masters*, London: Walsh, Hare and Randall ca. 1708. Komplette Neuausgabe Winterthur: Amadeus 1988.



und erst mit Beginn der Begeisterung für die Italiener N. Mattei und später Corelli verschwinden sie aus den Sammlungen. Doch nicht nur aus Nordeuropa kam der neue Stil, sondern in einem großen Maße auch aus Frankreich. Charles II hatte dort während seines Exils am Hofe von Louis XIV die Musik von Lully und dessen Kollegen kennen und schätzen gelernt; er bestellte Franzosen zu Leitern seiner Kapelle, die nach dem Vorbild der „24 Violons du Roy“ aufgebaut war, und schickte englische Musiker zum Studium nach Paris. Dabei galt seine Vorliebe nicht so sehr der großen Opernmusik eines Lully, sondern eher der französischen Tanzmusik, die sich mit „Minuet“, „Gavot“ und „Brawl“ in der vornehmen Gesellschaft schnell durchsetzte gegenüber den althergebrachten Country-Dances. So ist es nicht verwunderlich, daß die englischen Sammlungen mit Unterhaltungsmusik jener Zeit voller französischer Tänze sind, und sich auch in der *Division Violin* neben einer Chaconne von Lully manches zwar von Engländern, aber unter französischem Einfluß komponierte Stück befindet.

Schließlich hat auch noch die englische Volksmusik Pate gestanden bei der Ausbildung des Division-Repertoires. Nicht nur in dem Sinne, daß ein Volkslied oder Volkstanz den Ausgangspunkt einer Variationsreihe bildet, wie es häufig bei den Virginalisten der Fall gewesen war; sondern vor allem in der Technik des Variierens selbst zeigt sich ein grundsätzlich anderer Stil und eine gänzlich verschiedene musikalische Praxis, welche die Volksmusik-Grounds deutlich von allen anderen unterscheidet. Solche Volksmusik-Grounds finden sich vereinzelt in der *Division Violin*, vor allem aber in anderen Sammlungen der Zeit wie z. B. *Apollo's Banquet* und *Aria di Camera* (vgl. Anm. 40 und 80).

Doch nun zur eigentlichen „Familiengeschichte“. Am Anfang steht:





Diese Sammlung, gedruckt im damals noch seltenen Kupferstich, enthält 21 Divisions der anerkannten Violin-Virtuosen ihrer Zeit: D. Mell, Th. Baltzar, J. Banister senior, V. Reading, auch Chr. Simpson; außerdem 4 Volksmusikstücke mit und ohne Baß. Offenbar wegen großer Nachfrage brachte J. Playford Anfang 1685 eine unveränderte zweite Auflage heraus.

Unter Henry Playford erschien 1685 eine dritte Auflage, fast identisch mit der ersten und um 10 zusätzliche Divisions und Solo-Preludes vom „Virtuosen-Typ“ erweitert. Diese Fassung wurde unverändert wiederaufgelegt in den Jahren 1688 und 1701. Zusätzliche Erweiterungen machten es nötig, die mit 57 Stücken jetzt sehr umfangreiche Sammlung aufzuteilen. So erscheint ca. 1705 bei Walsh & Hare *The First Part of the Division Violin ... 6th edition*, ein genauer Nachdruck – offensichtlich mit Hilfe der alten Kupferplatten von 1684 – der Nummern 1–26 aus der dritten Auflage, erweitert um einige zusätzliche, sehr virtuose Divisions.

Wahrscheinlich im selben Jahr veröffentlichte Walsh *The Second Part of The Division Violin* mit den Nummern 27–36 aus der zweiten Auflage, neuen Divisions (v. a. von S. Eccles und G. Finger), einigen „Cibells“ und ein paar „Solos“ mit b.c. von Corelli, Farmer und Finch.

Diese *Division Violin* diente wohl als Vorlage für die *Division Flute*, erschienen auch bei Walsh, First Part 1706, Second Part ca. 1708. Die virtuoson Bravourstücke der englischen Geiger Mell, Baltzar, Finch und Farmer wurden fortgelassen, die verbleibenden Divisions in für die Blockflöte günstige Tonarten gebracht, und noch ein paar neue Preludes und Solos hinzugefügt. Eine weitere Auflage der *Division Violin*, „with an addition of several new Grounds and Divisions“ erscheint ca. 1710 bei J. Young. 1730 schließlich veröffentlichen D. Wright senior und junior *The First and Second Division Violin* (in einem Band), welche die populärsten der Divisions aus den früheren Auflagen beinhaltet, dazu noch viele Volksmusikstücke (meistens auch „Ground“ genannt) ohne Baß.

Divisions findet man außerdem verstreut in vielen weiteren Sammeldrucken, so z. B. in *Apollo's Banquet*, in den Country-Dance-Sammlungen von Playford und Neal, in *Aria di Camera* und in der *Beggars Opera*.

Die Überlieferungen ein und desselben Stückes in verschiedenen Quellen sind zum Teil sehr unterschiedlich: einmal sind Variationen fortgelassen oder hinzugefügt, einmal fehlt der Baß oder ist verändert, auch die Titel der Stücke wechseln.

Vergleicht man nun die verschiedenen Sammlungen von Divisions gemäß der Zuordnung ihres Inhalts zu den oben beschriebenen vier stilistischen Kategorien „Chr. Simpson“ (CS), „Violin-Virtuosen“ (VV), worunter hier auch die nachfolgende Generation englischer Komponisten verstanden werden soll, so z. B. Finger oder Banister jun., „französischer Einfluß“ (FE) und „Volksmusik“ (VM) – hier sind auch manche Stücke von S. Eccles mitgezählt, der manchmal eher im französischen, manchmal im Volksmusik-Stil schreibt –, so ergibt sich folgendes Bild: („Division Violin“ ist im folgenden „DV“ abgekürzt, „Division Flute“ als „DFI“).



	ges.	CS	VV	FE	VM	sonstige
DV 1684	26	7	12	3	4	
DV 1685	35	10	16	4	5	
DV 1705 I/II	57	12	25	5	7	8 Cibells, ohne Baß
DFL 1706/08 I/II	26	2	15	5	4	9 Cibells, ohne Baß
DV 1730	32	1	7	2	22	5 Cibells, ohne Baß

Fast alle in der *Division Flute* bzw. in der *Division Violin* vertretenen Komponisten waren – zumindest zeitweise – als Geiger in königlichen Diensten; neben einigen mehr oder weniger bekannten Engländern (Henry Purcell, John Banister senior und junior, Valentine Reading, Solomon Eccles und andere) nicht wenige Ausländer (Gottfried Finger, Michel Farinel, Thomas Baltzar).

Immerhin 10 von 35 Stücken sind anonym überliefert, vielleicht weil es weder die Herausgeber noch die Spieler dieser Musik sonderlich interessierte, wer sie komponiert hatte. Die Musik selbst war ihnen wichtiger als ein Name, der auch ihnen kaum mehr bedeutete als uns heute die Namen von Musikern wie Hills oder Clark.

### *Soziales Umfeld*

Zwischen 1684 und 1710 wurden in England ca. 50 Sammlungen mit Unterhaltungsmusik (Theatre Tunes, Catches, Tanzmusik, Divisions) veröffentlicht bzw. wiederaufgelegt. Auch musikalische Lehrwerke waren sehr gefragt: Playfords *Introduction to the Skill of Musick* erlebte zwischen 1655 und 1694 12 Auflagen, der *Dancing Master* in 77 Jahren gar 18 Auflagen; *Tutors* für Violine, Blockflöte, Flageolet, Oboe oder Cembalo waren weit verbreitet.

Wer kaufte alle diese Noten? Wo und zu welcher Gelegenheit wurde diese Musik gespielt?

Noten waren – im Verhältnis zu den allgemeinen Lebenshaltungskosten – teurer als heute, wie der folgende Vergleich einiger Preise um 1700 zeigt:

Noten (Oktavo, gebunden oder genäht):	1 s 6 d – 2 s 6 d	} <sup>2</sup>
(Folio, gebunden oder genäht):	3 s – 3 s 6 d	
Instruction Books, Tutors:	1 s 6 d – 2 s	
Romane:	7 s 6 d	} <sup>3</sup>
Monatszeitschrift ( <i>Spectator</i> ):	6 d	
1,5 kg Brot (in London):	4,8 d	
[12 pence (d) = 1 shilling (s)		
20 shilling = 1 Pfund (£)]		

<sup>2</sup> Annonce in DV 1684, S. 1.

<sup>3</sup> Roy Porter, *English society in the eighteenth century*, Harmondsworth, 1982, S. 252, 392.



Die *Division Violin*, 40 Seiten im Taschenbuch-Format, kostete mit 2 s 6 d immerhin soviele wie 9 kg Brot.

Geht man davon aus, daß der Preis eines Notenheftes zwischen 0,5 und höchstens 1 Prozent des monatlichen Familieneinkommens betragen darf, dann waren, entsprechend den damaligen Einkommensverhältnissen, wohl nur wenige in der Lage, sich Noten zu leisten. Ein Monatseinkommen von mehr als 15 £ (= 300 s) war höheren Beamten, Großkaufleuten und Adligen vorbehalten. Für einfache Ladenbesitzer oder Handwerker mit ca. 3–4 £ pro Monat waren Noten sicher unerschwinglich, auch Lehrer und Geistliche brauchten ihr kümmerliches Einkommen von 2–4 £ pro Monat für wichtigere Dinge. Bedenkt man noch dazu, daß – trotz der *Instruction Books* – regelmäßiger Unterricht bei einem Musiklehrer nötig war, um überhaupt ein Instrument so spielen zu können, wie es die Anforderungen der Kunstmusik verlangten, dann wird deutlich, daß „Hausmusik“ ein Vergnügen der Oberschicht (Adel und Großbürgertum) war, ein Zeitvertreib für die „Gentlemen“, ihre Ehefrauen und Kinder, manchmal unterstützt durch die Dienerschaft, deren musikalische Fähigkeiten oft ein wesentliches Kriterium für die Anstellung waren. Beschreibungen dieser „Gentlemen“ und solcher, die sich dafür hielten, finden sich z.B. bei Hawkins:

„The character of a gentleman ... consisted then in the assemblage of such external qualifications, as served to recommend him to the favour of those who looked no farther than the mere outside; among which some small skill in music was thought as necessary as the accomplishment of dancing.“ „... a flute was the pocket companion of many who wished to be thought fine gentlemen. The use of it was to entertain ladies, and such as had a liking for no better music than a songtune, or such little airs as were then composed for that instrument; and he that could play a solo of Schickhard of Hamburg, or Robert Valentine of Rome, was held a complete master of the instrument.“<sup>4</sup>

Auch für „höhere Töchter“ gehörte das Erlernen eines Instruments zur „Ausbildung“, welche aus „all manner of curious work, as also reading, writing, musick, dancing, and the French tongue“ bestand, wie aus einer Anzeige von Hannah Playford für ihre Töcherschule zu entnehmen ist.<sup>5</sup> Das Ergebnis geriet jedoch nicht immer zur Freude der Zeitgenossen. Über das Cembalospiel der Tochter von Mrs. Turner schreibt S. Pepys: „Lord! It was enough to make any man sick to hear her.“<sup>6</sup> Er selbst war wohl – obwohl nicht gerade frei von Eitelkeit und Oberflächlichkeit – auf musikalischem Gebiet weitaus kompetenter als der Durchschnitt der Musikliebhaber. Er spielte – mehr oder weniger gekonnt – Gambe, Violine, Laute, Flageolet und Blockflöte, sang gerne, nahm etwas Kompositionsunterricht und war sehr interessiert an allen musikalischen Ereignissen. Gleichwohl war er nicht in der Lage, zu seinen eigenen Kompositionen einen rechten Baß zu setzen (er fragte den

<sup>4</sup> John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, London 1776; Neuausgabe Graz 1969, 738.

<sup>5</sup> John Harley, *Music in Purcell's London*, London 1968, 37.

<sup>6</sup> Samuel Pepys, *The diary of Samuel Pepys 1660–1669*, Neuausgabe London 1978, 1. 4. 1663.



Organisten Hingston um Hilfe) oder vom bezifferten Baß zu spielen (er ließ sich von seinem Hausmusiker Morelli die Begleitung in Tabulatur aufschreiben).

Ein anderer bekannter Musikliebhaber jener Zeit, Roger North, hatte als Adliger genügend Muße und Geld, um sich in der Musiktheorie wie in der praktischen Ausübung zu einem wahren Conaisseur zu bilden. Schon in seiner Jugend erhielt er Gamben-Unterricht bei J. Jenkins und spielte später sogar öffentlich in den Konzerten einer Musikvereinigung von Amateuren. North hielt sich für einen „compleat, ready, and dexterous throbace man“<sup>7</sup>, er komponierte gelegentlich zum eigenen Vergnügen, konnte auch einen einfachen Generalbaß am Cembalo realisieren: „I can yet touch a ready thro-base of plaine notes, true full and classick harmony to voices, or consort.“<sup>8</sup>

Trotz der relativ hohen Preise für Noten trugen die Verleger Playford und später Walsh wesentlich zur allmählichen Ausbildung einer bürgerlichen Musikkultur bei, die begünstigt wurde durch den enormen Aufschwung der englischen Wirtschaft infolge des Überseehandels und die Entstehung einer wohlhabenden bürgerlichen Klasse: „the books [of J. Playford]... disseminated the knowledge of music among the common people; many learned to sing, and to play on the viol and the fiddle, in a homely way it is true.“<sup>9</sup>

Schon ihr Geschäftsinteresse veranlaßte die Verleger, sich nicht nur an die wenigen „Kenner und Liebhaber“ zu wenden, sondern an jedermann, so wie es z. B. die Vorworte zu verschiedenen *Tutors* zeigen: „... almost every one is a Judge of Fine Air and True Harmony“; „... such plain Instructions as may be suitable to the Meanest Capacity, and no ways ungrateful to those who have acquir'd some Degree of Perfection in this Engaging Art“;<sup>10</sup> „it being fitted for All Capacities and Humours, from the Lover to the Scholar and Master“.<sup>11</sup>

Dem Geschmack und Können dieses Publikums entsprechend war denn auch oft das Niveau der solchermaßen angekündigten Musik eher bescheiden: zurechtgestutzte „Theatre Tunes“, nichtssagende Tänzchen im französischen Geschmack, Arrangements von Orchestermusik; man schaue sich z. B. *The Harpsichord Master* an oder *Apollo's Banquet*.

Vom technischen und musikalischen Niveau her steht die *Division Violin* zwischen solcher Dilettanten-Musik und anspruchsvoller „Ernster Musik“; die *Division Flute* kommt eher den bescheidenen Möglichkeiten eines breiteren Publikums entgegen.

<sup>7</sup> Roger North on music, being a selection from his essays written during the years 1695–1728, herausgegeben von John Wilson, London 1959, 26.

<sup>8</sup> Roger North, a. a. O., 27.

<sup>9</sup> John Hawkins, a. a. O., 736.

<sup>10</sup> Peter Prelleur, *The modern musick-master or the universal musician*, London 1731, Neudruck Kassel 1965, Vorwort.

<sup>11</sup> John Locke, *Melothesia: or certain rules for playing upon a CONTINUED-BASS*, London 1673, III.



Daß die *Division Flute* sicher nicht für den Gebrauch der Berufsmusiker gedruckt wurde, ist nicht nur aus dem Untertitel zu entnehmen („being very Improveing and Delightfull to all Lovers of that Instrument“) sondern vor allem daraus zu schließen, daß um 1706 die Kompositionsform der „Division on a Ground“ eigentlich antiquiert war. Die Avantgarde hieß – auch in England – Corelli, Bononcini, Dieupart oder Galliard, und nicht mehr Banister und Eccles. Wie auch in der neueren Musikgeschichte fanden so die Kompositionen der Berufsmusiker nach einigen Jahrzehnten ihren Weg zu der Masse der Amateure, während sich jene (und vielleicht auch einige wenige besonders interessierte Laien) schon wieder neuen Ufern zuwandten.

### *Begriffsdefinition*

Bevor ich nun fortschreite zu einer näheren Betrachtung der wesentlichen Stilmerkmale, wie sie uns in den Stücken der *Division Flute* begegnen, soll untersucht werden, was denn „Ground“ eigentlich bedeutet.

Überblickt man all das, was im 17. und 18. Jahrhundert in England mit dem Wort „Ground“ bezeichnet wurde, dann wird schnell deutlich, daß unser landläufiges Verständnis – „a repeating bass pattern“, die als harmonische Grundlage für Oberstimmenvariationen dient – um vieles zu kurzfristig ist, ja daß womöglich eine eindeutige Begriffsbestimmung gar nicht gegeben werden kann.

Eine Betrachtung der Titelseiten von *Division Violin* und *Division Flute* allerdings scheint die gängige Definition zu bestätigen: „A Choice Collection of Divisions to a Ground“ oder „A Collection of Divisions upon several excellent Grounds“ heißt es da. Doch schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis differenziert das Bild. Da gibt es neben „Divisions to a Ground“ auch „A Division, called Toller's Ground“ oder „An Italian Ground“, oder gar „Green Sleeves to a Ground with a Division“.

Vollends verwirrend wird die Situation, untersucht man die Titel im Notentext. Auch hier findet sich häufig „A Division to a Ground“ oder „A Ground by ...“ als Titel für das Stück, während die Baßformel mit „The Ground-Bass“ bezeichnet ist. Daneben aber kann „The Ground“ auch eine einfache Oberstimmen-Melodie über dem Baß – Note gegen Note – bezeichnen, der dann selbst „The Bass to the Ground“ genannt wird.<sup>12</sup> In ähnlicher Weise heißt auch eine bekannte Volksmelodie, die – mit dem dazugehörigen „Ground-Bass“ – als Ausgangspunkt der Variationsreihe dient, „The Ground“.

Schließlich gibt es auch noch „Grounds“ oder „Divisions on a Ground“ ohne „Ground Bass“, entweder weil dieser – aus welchen Gründen auch immer – fortgelassen wurde, oder weil es sich um Volksmusik handelt, die fast immer ohne Baß gedruckt wurde (so z. B. die meisten Stücke in DV 1730, *Aria di Camera*, etc.). So scheint „Ground“ entweder das ganze Stück zu bezeichnen, oder die Baßformel,

<sup>12</sup> DV 1684, Nr. 16.



oder auch jede Art von Ausgangspunkt einer Variationsreihe (Volksmelodie, Harmoniefolge).

Auch die Theoretiker der Zeit lassen sich nicht festlegen auf eine simple Definition des Begriffs.

Ganz im Rahmen des üblichen Verständnisses bewegt sich die Definition von Th. Mace: „The Ground, is a set Number of Slow Notes, very Grave, and stately; which, (after It is express'd Once, or Twice, very Plainly) then He that hath Good Brains, and a Good Hand, undertakes to Play several Divisions upon It.“<sup>13</sup> R. North versteht unter „Ground“ auch eine vorgegebene Oberstimmenmelodie: „This [ballad] of Walsingham was so celebrated a tune, that the masters took it for a ground, and made strange devisions upon it.“<sup>14</sup> Und über N. Mattei sagt er: „His devision was wonderful swift; but wether upon a comon or tripla ground, the plain song was distinctly perceivable under it.“<sup>15</sup> So verstanden, ist der „Ground“ nicht mehr nur eine Folge von Baßtönen, Begleitung, untergeordneter Teil eines Stückes, sondern selbst schon ein Wesen, eine Art „cantus firmus“ (plain song), ist „aufgehoben“ (in der doppelten Bedeutung des Wortes) in der Division; in allen Veränderungen scheint er als ursprüngliche Idee hindurch.

Noch deutlicher scheint dieser Gedanke ausgesprochen bei Chr. Simpson. Obwohl er in seinen Beispielen klar zu erkennen gibt, daß für ihn ein „Ground“ vor allem eine Baßmelodie ist, spricht er doch in der Einleitung zum dritten Teil seines Lehrbuches *The Division Viol* von „A Ground, Subject, or Bass, (call it which you please)“, und weiter sagt er: „... having the said Ground before his eyes, as his Theme or Subject“<sup>16</sup>; der „Ground“ ist für ihn also nicht nur die technische Anweisung über eine Harmoniefolge, sondern „Thema“, das heißt, Ausgangspunkt und zugleich Begrenzung des musikalischen Diskurses, so wie das Thema für einen Redner die Keimzelle der Erfindung ist und zugleich der Raum, in dessen Grenzen er sich bewegt. Damit ist eines der wesentlichen Charakteristika aller Ostinato-Stücke beschrieben: Im Gegensatz zu jenen Formtypen der Barockmusik, in welchen der Musiker bzw. der Hörer mittels Modulationen von einem Ort zum nächsten wandert, bleibt er hier „im Haus“; seine Wanderung ist eine innere, in deren Verlauf er eine jeweils andere Anschauung des einmal gewählten Gegenstandes gewinnt. Das Verhältnis von Einheit und Vielfalt, von Freiheit und Bindung ist hier auf radikal eindeutige Weise gestaltet: einem einzigen Objekt, dem „Thema“ oder „ground“, steht eine prinzipiell unendliche Vielfalt der Betrachtungsweisen gegenüber, unendlich in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht. Die Aufgaben des Komponisten bzw. Musikers ist es, den seinem Vermögen entsprechenden Erscheinungsformen des „Themas“ zur Entfaltung zu verhelfen.

Als eine vorläufige Deutung des Phänomens „Ground“ bietet sich folgende Definition an: Ein „Ground“ ist Ausgangspunkt, zu entfaltende Idee und Begrenzung

<sup>13</sup> Thomas Mace, *Musick's monument*, London 1676, 129.

<sup>14</sup> Roger North, a. a. O., 288, Anm. 12.

<sup>15</sup> Roger North, a. a. O., 309, Anm. 63.

<sup>16</sup> Christopher Simpson, *The division viol or the art of playing extempore upon a ground*, London 1665/67, 27.



einer – komponierten oder improvisierten – Variationsreihe; der „Ground“ tritt auf in Form einer Baßmelodie, eines immer gleichbleibenden oder jeweils leicht sich verändernden Harmoniemodells oder einer Oberstimmenmelodie.

### *Stilistische Merkmale der Grounds in der Kunstmusik*

Eine der herausragenden Figuren in der englischen Tradition der Komposition bzw. Improvisation von „Divisions upon a Ground“ ist Chr. Simpson mit seinem Lehrwerk *The Division-Viol* (1665). Die ersten zwei Teile des Buches sind der Spieltechnik der Gambe und der allgemeinen Kompositionstheorie gewidmet, der dritte Teil beschreibt in konkreten Regeln und Beispielen die Technik der Improvisation über einem „Ground“. Hier interessieren jedoch weniger diese einzelnen Anweisungen als vielmehr das ästhetische Konzept und die stilistische Einordnung seiner Grounds.

„The chief Myserie of Division to a Ground may be referred to these three Heads. First, That it be harmonious to the holding Note. Secondly, That it come off so, as to meet the next Note of the Ground in a smooth and natural passage. Thirdly, Or if it pass into Discords, that they be such as are aptly used in Composition.“<sup>17</sup>

„... all Division ... is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition“.<sup>18</sup> „Next, you ought to be provided of ten, twelve, or more points [Motive] of Division ..., which you may accomodate to the first Note or Notes of your Ground. Being thus prepared, take one of the said Points, and apply it first to One Note, and then to another, and so through the whole Ground. When you can do this, take another Point, and do the like with it, and so one after another so many as you please“.<sup>19</sup>

„This driving or carrying on of a Point, doth much ease the Invention, which has no further trouble, so long as the Point is continued, but to place and apply it to the several Notes of the Ground: Besides, it renders the Division more uniform and more delightful also“.<sup>20</sup>

Nützliche Hinweise, fürwahr, doch Entscheidendes fehlt, und nicht nur in seinen Anweisungen, sondern auch in seinen Grounds, die am Ende des Buches als Beispiele abgedruckt sind: Es fehlt eine Struktur, welche die Einzelteile zu einem sinnvollen Ganzen verbinden könnte. Sein Buch ist voll von Regeln darüber, wie man am geschicktesten Divisions über einer einzelnen „Holding Note“ erfindet, wie man „Points“ auf jede einzelne Harmonie appliziert und wie man am besten von einer Harmonie zur nächsten fortschreitet. Kein Wort jedoch über das Zusammen-

<sup>17</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 30.

<sup>18</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 35.

<sup>19</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 53.

<sup>20</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 56.



fügen mehrerer Takte zu einer größeren Phrase, kein Wort über harmonische Spannungsabläufe oder melodische Zusammenhänge.

Nun haben zwar auch andere Komponisten darüber selten ein Wort verloren, doch haben sie immerhin besser komponiert; bei Simpson jedoch entsprechen die Kompositionen exakt dem oben festgestellten Befund: Sie erschöpfen sich darin, kurze Motive („Points“) über den „Ground“ zu verstreuen, satztechnisch richtig zwar, doch ohne Richtung und ohne Ziel. Aus dem „Ground“ erwächst ein wirres Gestrüpp von Assoziationen, welche, auf nichts bezogen als auf sich selbst, letztendlich sinnlos und langweilig bleiben:

Bsp. 1 (DV 1684, Nr. 9):

The image shows a musical score for a piece titled 'A. 2. (16)'. The score is written for two parts: 'Violin' and 'The Ground Basse'. The Violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex, rapid melody with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, 'fuzzy' texture. The 'The Ground Basse' part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It provides a steady, rhythmic foundation for the Violin part. The score is marked with 'Division: C.S.' and 'A. 2.' at the beginning. The number '(16)' is written above the Violin staff. The Violin staff ends with a double bar line and a repeat sign. The 'The Ground Basse' staff ends with a double bar line and a repeat sign.

So daß am Ende Ch. Burney, obwohl als Apologet des Fortschritts sicher nicht unparteiisch, doch recht hatte mit seinem Urteil: „This book of Simpson, from the universal change of taste and style of every species of music, would be of but little use ... now; when rapid divisions, of no other merit than the difficulty of



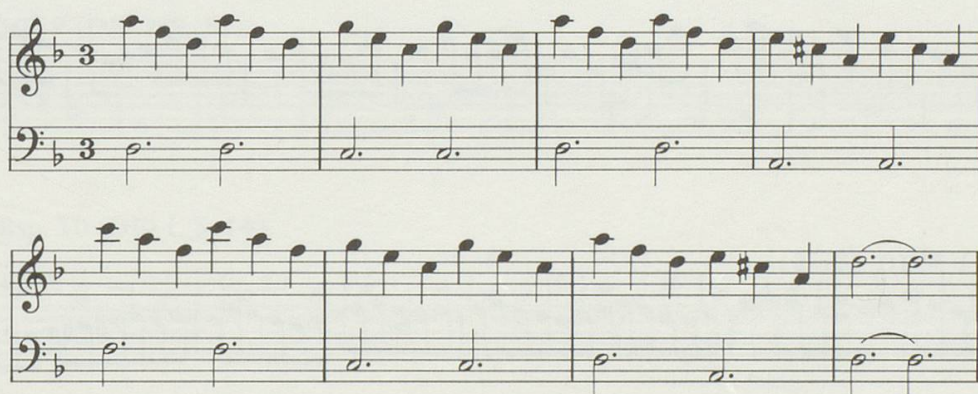
executing them, have been totally supplanted by vocal expression, learned modulation and ... rich harmony."<sup>21</sup>

Andererseits findet man auch bei den großen Komponisten der Zeit (Locke, Lawes, Jenkins) einen – zumindest auf den ersten Blick – ähnlichen Stil, wenn auch auf eher gekonnte, manchmal geradezu faszinierende Art, den wir als zwar befremdlichen, aber doch typischen Ausdruck des mittleren Barock in England anerkennen müssen: „Awkward harmonic progressions, odd melodic turns, and many simultaneous or closely spaced cross-relations are characteristics of the English middle baroque style, which have incorrectly been interpreted as symptoms of a deficient artistic training. Actually, however, they reflect the peculiarly ‚late‘ historical position of the English musicians.“<sup>22</sup> – Außer Chr. Simpson haben auch Powlwheel, Frecknold und J. Banister senior solche Grounds im alten Stil für die „Division Violin“ beigesteuert. Des letzteren „Division on a Ground“ (DFI I, 16) hat als einziges dieser Stücke Eingang gefunden in die „Division Flute“, allerdings mit einem offensichtlich nicht dazu passenden Baß.

Die Verwendung sequenzierter Kleinstmotive, wie sie Simpson beschrieben hatte, bestimmt auch in der folgenden Generation das Bild; die Grounds der Zeit um 1685 weisen jedoch deutlich mehr harmonische Spannung und melodischen Zusammenhang auf – sicher nicht unbeeinflusst vom italienischen „bel canto“-Ideal des Hochbarock.

Zwei Typen von Variation bilden sich heraus: die harmonisch und die melodisch orientierte, oder: Division als das Ausfüllen eines Dreiklangs, und als Umspielung einer Melodie. Erstere appliziert ein Motiv in der jeweils gleichen Lage auf alle Harmonien des „Ground“:

Bsp. 2 (DFI I, S. 9, Var. 4):



Brüche beim Wechsel von einer Harmonie zur andern sind unvermeidlich; dieser Mangel an melodischem Zusammenhalt wird jedoch ausgeglichen durch die Zielstrebigkeit der Harmoniefolge und durch die immer gleiche Struktur des Motivs im jeweiligen Dreiklang.

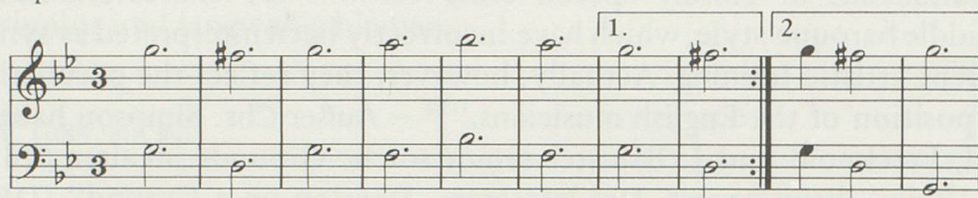
<sup>21</sup> Charles Burney, *A general history of music*, London 1776–89, Neuausgabe 1935, 333.

<sup>22</sup> Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque era*, New York 1947, 188.



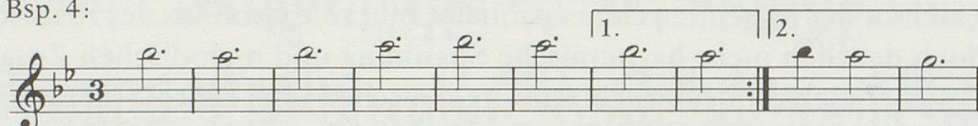
Die melodisch orientierten Variationen eines Grounds lassen sich alle auf eine oder zwei „Grundmelodien“ zurückführen, welche die einfachstmöglichen Oberstimmen über dem „Ground-Bass“ darstellen. Diese erscheinen meist gar nicht in der Komposition, lassen sich aber unschwer als Rückgrat (plainsong, „Ground“) jeder einzelnen Variation ausmachen. So steht z.B. in „Faronels Ground“ (DFI I S. 3) hinter den Variationen 1–4 folgende Melodie:

Bsp. 3:



Die Variationen 5–8 gehen zurück auf die gleiche, jedoch um eine Terz höhere Melodie:

Bsp. 4:



Nur wenige Variationen kommen ohne die Stütze einer Dreiklangsstruktur oder einer Grundmelodie aus, und nur eine starke melodische Spannung bewahrt sie vor jener Beliebigkeit, wie wir sie bei Simpson gefunden haben:

Bsp. 5 (DFI I, S. 14, Var. 8):



hingegen:

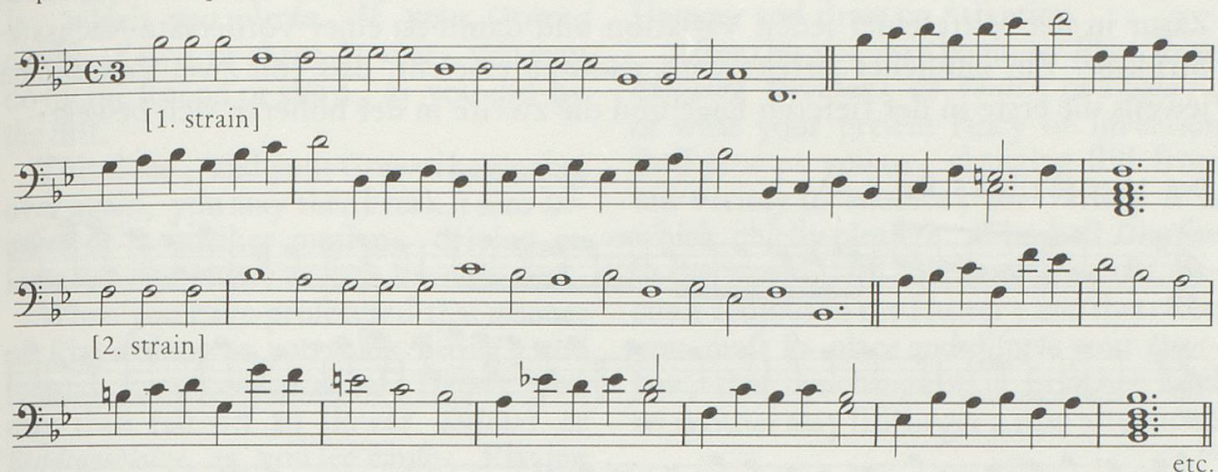
Bsp. 6 (DFI I, S. 10, Var. 9):



Eine Eigenart der Grounds von Chr. Simpson lebt jedoch in den Stücken späterer, eher dem „bel canto“-Stil verpflichteter Komponisten fort: die Zweiteiligkeit des „Ground“. Bei Simpson findet man häufig innerhalb eines Grounds zwei „strains“, die einander paarweise abwechseln:

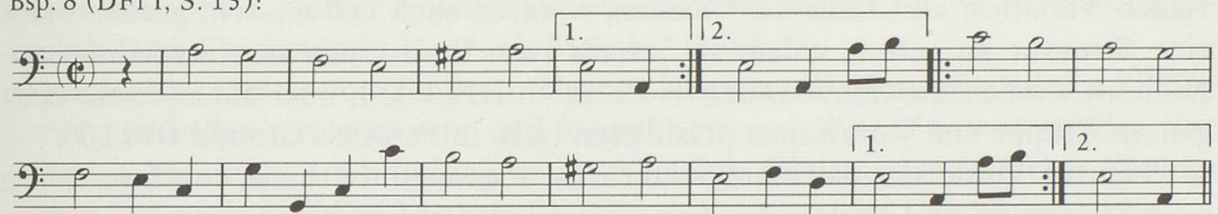


Bsp. 7 (Chr. Simpson, S. 56/66):



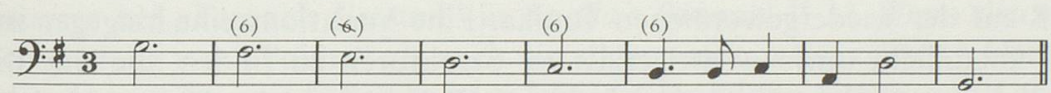
Ein spätes Beispiel dieses Typs bildet der folgende Ground von S. Eccles, oder auch die Sonate G-dur von W. Croft.<sup>23</sup>

Bsp. 8 (DFI I, S. 13):

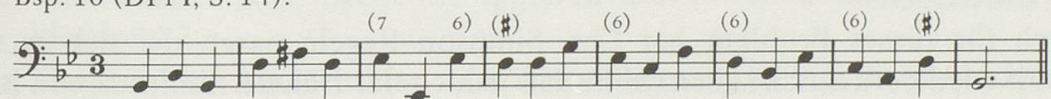


Diese Art von Zweiteiligkeit ist im Hochbarock eher ungebräuchlich, dafür begegnen andere Arten von harmonischer oder melodischer Gliederung. Sehr viele Grounds weisen eine – meist phrygische – Kadenz in der Mitte der Baßformel auf (vgl. auch DFI I 2, 16; II 7):

Bsp. 9 (DFI I, S. 15):

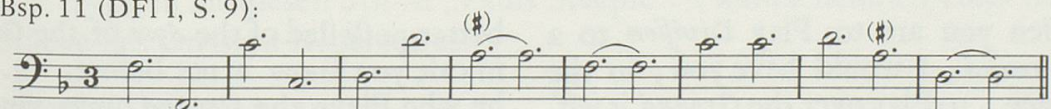


Bsp. 10 (DFI I, S. 14):



oder auch nur einen Halbschluß:

Bsp. 11 (DFI I, S. 9):



<sup>23</sup> William Croft, Sonata Terza aus: *Six sonates or solos ...*, London 1700, Neuausgabe Kassel 1976.



Diese Zweiteiligkeit der harmonischen Kurve (I—V—x—I) führt zu einer deutlichen Zäsur in der Mitte einer jeden Variation und damit zu einer Vordersatz-Nachsatz-Struktur. Ein ähnlicher Effekt wird dadurch erreicht, daß von zwei Variationen jeweils die erste in der tieferen Lage und die zweite in der höheren sich bewegt:

Bsp. 12 (DFI I, S. 15, Var. 3, 4):



Oft stehen zwei Grundmelodien dahinter, die auf diese Weise nicht nur jeder einzelnen Variation als „Geländer“ dienen, sondern auch helfen, dem ganzen Stück eine Struktur zu geben, indem sie jeweils zwei Variationen zu einer Vordersatz-Nachsatz-Einheit zusammenfassen (so z. B. in DFI I 15), oder auch jeweils einer ganzen Gruppe von Variationen präsidieren (z. B. in Faronels Ground DFI I 3).

„Points“, Vordersatz-Nachsatz-Strukturen, aber auch rhythmische Abwechslung oder Steigerung sind Mittel, um dem Ground als Ganzem eine Struktur zu geben. Als eine reine Reihungsform entbehrt die „Division on a Ground“ einer immanenten Struktur, welche zwingend einen Weg vorschreiben könnte, auf dem man ein klar definiertes, von Anfang an bekanntes Ziel erreicht, so wie z. B. ein barocker Sonatensatz einen vorgeschriebenen Weg zurücklegt von der Präsentation des Themas in der Tonika über den Schluß des ersten Teils auf der Dominante, „Durchführung“ zu Beginn des zweiten Teils, schließlich zur Rückmodulation und zum Schluß auf der wiedergewonnenen Tonika. Eine Variationsreihe hingegen ist prinzipiell unendlich; umso wichtiger ist es, Strukturen zu finden, die eine Balance ermöglichen zwischen Freiheit, aber auch Beliebigkeit der Phantasie einerseits, und der Verbindlichkeit einer strengen, aber deshalb auch eher nachvollziehbaren Form andererseits.

Auch für dieses Problem hat Chr. Simpson Regeln parat, die sich in seinen Grounds wiedererkennen lassen (ohne daß jedoch der frühere Eindruck von krauser Wirrnis hierdurch verdrängt würde):

## ¶ 12. Concerning ordering of Division.

When you are to Play *Division* to a *Ground*, I would have you, in the first place, to Play over the *Ground* it self, plainly and distinctly; for these reasons: 1. That others may hear what Notes you divide upon. 2. That your self may be

better possessed of the *Ayre* of the *Ground*, in case you know it not before. 3. That he who Plays the *Ground* unto you may better perceive the *Measure* of *Time*.

The *Ground* being Played over, you may then break it into *Crotchets* and *Quavers*;



or Play some neat peece of flow *Descant* to it, which you please. If your *Ground* consist of two or three *Strains*, you may do by the second or third, as you did by the first.

This done, and your *Ground* beginning over again, you may then break it into *Division* of a quicker motion, driving on some *Point* or *Points* as hath been shewed.

When you have prosecuted that manner of Play so long as you think fitting, and shewed some command of Hand; you may then fall off to slower *Descant* or *Binding-Notes*, as you see cause; Playing

also sometimes loud or soft, to express Humour and draw on Attention.

After this you may begin to Play some *Skipping Division*; or *Points*, or *Tripla's*, or what your present fancy or invention shall prompt you to, changing still from one variety to another; for variety it is which chiefly pleaseth: The best *Division* in the world, still continued, would become tedious to the Hearer; and therefore you must so place and dispose your *Division*, that the change of it from one kind to another may still beget a new attention:

24

Ein solcher Plan liegt dem Ablauf der meisten Divisions zugrunde. Drei Typen kommen vor:

- a) nach einem ruhigen, einfachen Anfang eine kontinuierliche Steigerung des Tempos mit Hilfe kleinerer Notenwerte und kürzerer Motive bis zur schnellstmöglichen Schlußvariation (z.B. „Pauls Steeple“ DfI I, 2).
- b) genau dem Muster von Simpson folgend: langsamer Beginn, allmähliche Einführung schnellerer Notenwerte und komplizierterer „Points“, dann wieder eine ruhige Variation zur Erholung, und schließlich Triolen oder verrückte Sprünge zum Schluß (z.B. DfI I 14).
- c) wie a) oder b), am Ende jedoch wieder eine oder mehrere ruhige Variationen; dieses Schema findet man in den meisten Grounds der „Division Flute“ (z.B. DfI I 3, 9, 15; II 1, 7).

Einen besonderen Fall bildet „Readings Ground“: an einen ruhigen Schluß (Var. 15/16) ist eine Jigg angehängt (diese Bezeichnung fehlt in DfI I 1, findet sich aber in DV 1), über einem gänzlich verschiedenen, noch dazu modulierenden Baß, genauso wie bei „Faronels Ground“ in *Apollo's Banquet* II 21. Wenn also sowohl die Verwendung von „Points“ als auch ein allgemeiner, meist ziemlich klarer Plan über den Ablauf des ganzen Stückes den frühen Grounds im Simpson-Stil wie auch den späteren „bel canto“-Grounds zugrundeliegt, worin liegt dann der entscheidende Unterschied? Was macht die späteren Stücke verständlicher, klarer, sozusagen „klassisch“?

Für Simpson ist Abwechslung oberstes Gesetz: „variety it is which chiefly pleaseth“<sup>25</sup>. Daher wechselt er sein Motiv oft inmitten einer Variation: „Also you have liberty to change your Point though in the middle or in any other part of the Ground: or you may mingle one Point with another, as best shall please your fancy“<sup>26</sup>. Typisch für diesen Stil ist „Pauls Steeple“<sup>27</sup>, wahrscheinlich eines der ältesten Stücke des Division-Repertoires:

<sup>24</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 56.

<sup>25</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 56.

<sup>26</sup> Christopher Simpson, a. a. O., 56.

<sup>27</sup> DfI I, Nr. 2.



In der ersten Variation wird die traditionelle Volksmelodie vorgestellt, ursprünglich der „tune“ zu einer Ballade mit dem Titel „The Duke of Norfolk“<sup>28</sup>. Die folgenden Variationen lassen sich manchmal noch von der Linie dieser Melodie leiten – Aufstieg bis d''' in Takt 4 und Abstieg hin zum Schluß – sind aber im Prinzip unabhängig von ihr. Eine Vielzahl von „Points“ wird auf die Harmoniefolge appliziert, meistens in der Mitte der Variation wechselnd, was im übrigen gut mit der harmonischen Struktur korrespondiert: phrygische Kadenz in der Mitte, dann Fortsetzung in der Paralleltonart. Oft wechselt das Motiv noch einmal im Kadenztakt (T. 7), nicht zuletzt deshalb, weil dieser drei verschiedene Harmonien enthält anstatt nur einer wie die anderen Takte. Die Motive innerhalb einer Variation sind häufig miteinander verwandt, manchmal jedoch auch einander gerade entgegengesetzt (z.B. Var. 2); dadurch entsteht, trotz aller „variety“, eine gewisse Einheitlichkeit, ein jeder Variation eigener Charakter.

Im „bel canto“-Stil wird diese Vereinheitlichung zur Norm: Jeweils eine ganze Variation wird von einem „Point“ gestaltet, welcher in jeweils rhythmisch und meist auch melodisch gleicher Weise das Bild eines jeden Taktes oder auch einer Gruppe von je zwei Takten bestimmt; ausgenommen davon sind allenfalls die Kadenzakte. Ein klassisches Beispiel dieser Art ist „Faronels Ground“ (DFI I 3).

Auf diese Weise erscheint jede Variation als eine in sich geschlossene Einheit, sie repräsentiert einen Aspekt des „Ground“; die ganze Variationsfolge wird zu einer Sammlung von „Charakterstücken“, in denen der Ground sich ausdrückt. Im alten Stil Simpsonscher Prägung hingegen ist der Ground nicht mehr als ein satztechnisches Hilfsmittel zur Organisation des Zusammenspiels mehrerer Musiker in einer Improvisation. Das Erreichen der Kadenz am Ende einer Variation bedeutet folglich auch nicht die Vollendung einer Gestalt, sondern wird, ebenso wie die anderen Harmoniewechsel im Laufe der Variation, als ein eher zufälliges Ereignis akzeptiert, mehr aus Gewohnheit als aus dem Bedürfnis nach einem erfüllten Abschluß.

Die Kadenz als Konvention wird allerdings von den Komponisten des alten Stils peinlichst genau eingehalten: mit dem Erreichen der Schlußharmonie kommt die Variation tatsächlich zum Stillstand; die Oberstimme spielt im Schlußtakt meist eine Dreiklangszerlegung oder eine Tonleiter (vgl. DFI I 2), und die nächste Variation beginnt ohne Übergang zusammen mit dem Wiederbeginn der Baßformel.

Die späteren Grounds haben es, nachdem einmal eine innere Form gefunden ist, nicht mehr nötig, sich so streng an eine Konvention zu halten. Sie beginnen mit dem neuen Motiv oft schon im Schlußtakt der vorhergehenden Variation, so sich der Form eines durchkomponierten Stückes – auf andere Weise jedoch als Simpson – wieder nähernd:

Bsp. 13 (DFI II, S. 1):



<sup>28</sup> Vgl. Claude Simpson, *The British broadside ballad*, New Brunswick, 1966, 331.





Am weitesten in dieser Hinsicht geht bekanntlich H. Purcell in seinen Grounds, der zwar die Idee der Charaktervariation beibehält, die Phrasen der Oberstimme aber gänzlich von der Periodik des Basses unabhängig macht, so daß man von Variation im eigentlichen Sinne nicht mehr sprechen kann (man vergleiche z. B. „Two in One upon a Ground“ aus *Dioclesian*). So läßt sich in den unterschiedlichen Strukturen der Grounds die Entwicklung einer Form beobachten vom anfänglichen Suchen nach Klarheit über die Etablierung einer „klassischen“ Gestalt bis zur Vollendung im Überschreiten der Grenzen jener „klassischen“ Gestalt.

Daß ausgerechnet die Kompositionen Simpsons, anhand dessen Text unsere Anschauung vom Wesen des Ground sich gebildet hatte, dieser Formidee so wenig gerecht werden, bleibt seltsam und sollte Anlaß zu der Frage sein, ob wir entweder seinen Text oder seine Musik nicht doch falsch verstanden haben, sei es, weil wir nach zwei Jahrhunderten der „bel canto“-Musik andere Schönheiten gar nicht mehr bemerken (wenn denn Schönheit überhaupt ein Kriterium für die Qualität von Kunst ist), sei es, daß wir, eingenommen von unseren vorgefertigten Ideen, in seinen Text mit Übereifer etwas hineingelesen haben, was gar nicht darin steht. —

### Französische Einflüsse

Der französische Stil, der in England durch Charles II in Mode kam, hat auch in der *Division Flute* (bzw. -*Violin*) seine Spuren hinterlassen. Zum einen wurden einige Kompositionen des bewunderten J. B. Lully in die Sammlungen aufgenommen: — „Chacone by Signr Luly Baptist“<sup>29</sup>, ohne Baß, ursprünglich die Oberstimme einer Chaconne für Orchester aus der Oper *Phaéton* (1683).

— „Mr Baptist of France his Ground“ für zwei Violinen und Baß<sup>30</sup>, wahrscheinlich irrtümlich Lully zugeschrieben, und in Wirklichkeit ein Arrangement der Arie „Scocca pur“ von G. B. Draghi. — Des weiteren haben Kompositionen von Lully als direkte Vorlage für Stücke anderer Musiker gedient. So komponierte Michel Farinel seine Variationen über die Follia unter Verwendung der „Folies d’Espagne“ von Lully für die „Fifres et Tambours“ (Oboen und Trommeln) der französischen Staatskapelle. Und Henry Purcell nahm einen Chor aus Lullys Oper *Atys* („La Descente de Cybelle“) als Vorbild für seinen „Trumpet Tune called Sybel“ für Cembalo in „A Choice Collection of Lessons ...“ (1696)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> DV 1705 II, S. 38; DFl II, Nr. 9.

<sup>30</sup> DV 1685, Nr. 30; DV 1705 II, 36.

<sup>31</sup> Henry Purcell, *A choice collection of lessons*, London 1696, 61f.



Damit löste er eine Kettenreaktion von weiteren Kompositionen „in imitation of the Cibell“ bei vielen englischen Musikern aus, deren Cibells dann zusammen mit denen Purcells und Lullys u.a. in DV 1705 II, DV 1730 und in DFl II erschienen.<sup>32</sup> Schließlich haben einige englische Komponisten versucht, den Stil der Chaconnen Lullys zu imitieren. So lassen sich deren Charakteristika – 3/4-Takt, fallender Quartgang als Baß, Wiederholung einer jeden Variation – in folgenden Grounds (oft „Chaconne“ genannt) beobachten:

„A new Ground by Mr. Henry Eccles Junior“ DV 1705 I 49

„Chaconne by Mr. D. Purcell“ DV 1705 II 40

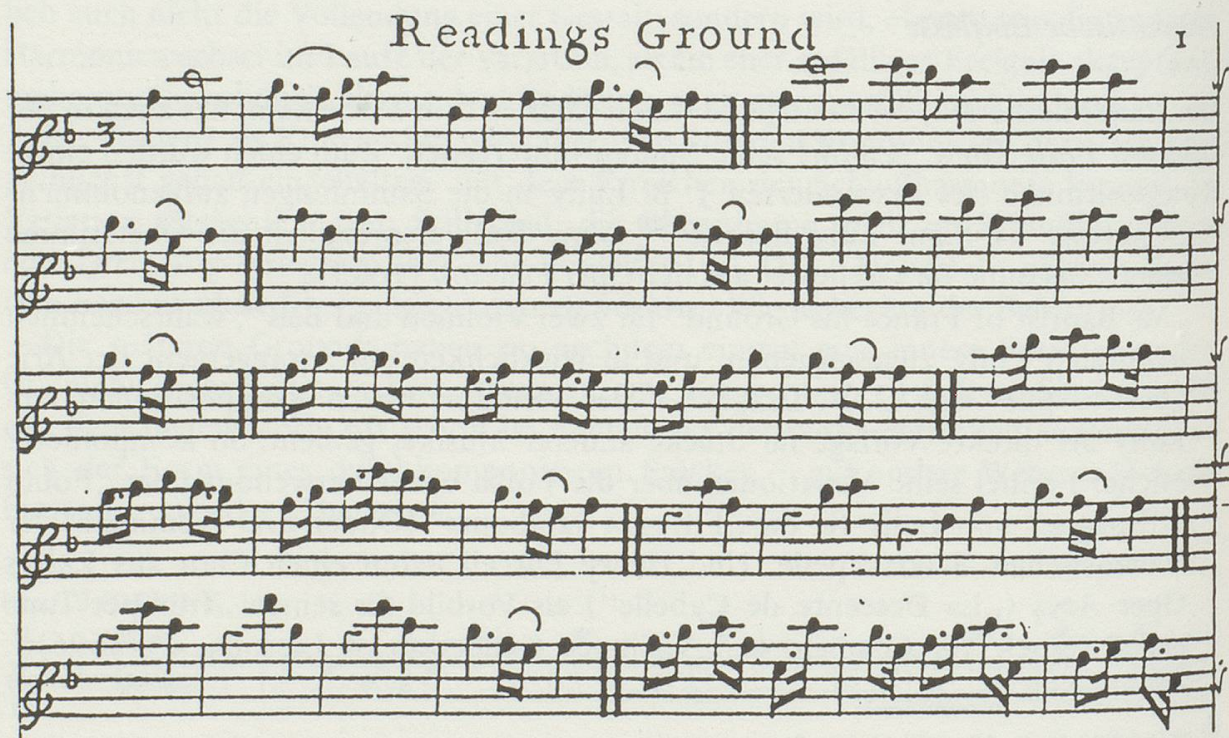
„A Ground by Mr. Henry Purcell“ für zwei Violinen und Baß, die erste Stimme fehlt, DV 1705 I 45

„A new ground called Fagots“ (S. Eccles) DV 1705 II S. 11; DFl II 5

„Mr. Reddings Division on a Ground“, im Autograph „Chaconne“ genannt, DV alle Auflagen, DFl I 1

In dem letztgenannten Stück mischen sich englische und französische Elemente auf seltsame Weise: Der Titel, der Baß, die melodische Führung der Oberstimme und die angehängte Jigg sind französisch, die Verwendung von zwei unveränderlichen Schlußformeln am Ende einer jeden Variation ist englisch, und die Zusammenfassung von je zwei Variationen zu Paaren, wobei die jeweils zweite Variation eine Wiederholung der vorhergehenden in der höheren Lage ist, verdankt sich beiden Stilen. Daß im übrigen die Variationen 11/12 eine Diminution von 7/8 sind sowie 13/14 von 9/10, macht das buntscheckige Bild nur komplett:

Bsp. 14 (DFl I, S. 1):



<sup>32</sup> Thurston Dart, „The cibell“, *RBM* 6 (1952).





### *Stilistische Merkmale der Volksmusik-Grounds*

„... Division, an old custom of our Country Fiddlers, and now under the title of A la Mode endeavoured to be introduced“ schreibt M. Locke, Freund von Chr. Simpson, im Vorwort zu *The Little Consort* (1656), wobei er darum bittet, seine Kompositionen doch nicht mit solchen Divisions zu verunstalten. Doch nicht dies interessiert hier, sondern seine Bezeichnung der Division als charakteristisch für die Musik der „Country Fiddlers“, jener Musiker also, die in den Straßen, auf Jahrmärkten, in Wirtshäusern und manchmal auch in Theatern spielten. „Fidler“ bezeichnete damals übrigens nicht nur Geiger, sondern alle Arten von „niederen“ Musikern.

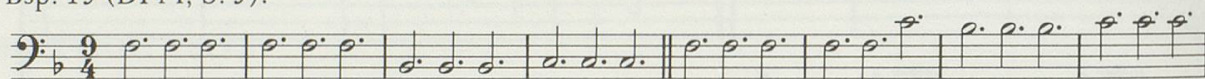


Über deren Musik schreibt Hawkins: „The music performed at these houses of entertainment was such as, notwithstanding the number of instruments, could scarcely entitle it to the name of a concert. For the most part it was that of violins, hautboys, or trumpets, without any diversity of parts, and consequently in the unison; or if at any time a bass instrument was added, it was only for the purpose of playing the ground-bass to those divisions on old ballad or country-dance tunes which at that time were the only music that pleased the common people. Some of the most admired of these were then known, and are still remembered by the following names: John Dory, Paul's Steeple, Old Simon the King, Farinel's Ground, Tollet's Ground, Roger of Coverly, John come kiss me, ... Johnny cock thy Beaver, ... Packington's Pound, Green Sleeves, ... The Old Cebell, ... Bellamira.“<sup>33</sup> (Fast alle diese Stücke findet man wieder in der *Division Violin*).

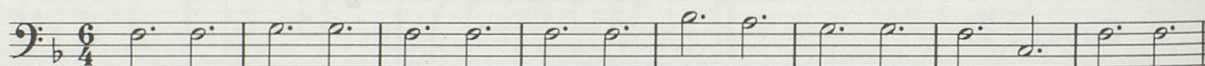
Die gelehrten Musiker der Zeit tun sich schwer, so etwas überhaupt als eine der Betrachtung würdige Musik anzuerkennen. So schreibt R. North über „playhouse tunes“: „... of this sort is all our common musick at feasts and celebrated rejoicings. There is not much to be observed of these, but only that they are chiefly compounded of melody, and pulsation or time: the consort is not much heeded, and if the melody is ayery, or what they call pretty, the ground may be of a common style, and the more vulgar, the better.“<sup>34</sup>

Vulgäre Bässe waren für North, den Bewunderer des italienischen „bel canto“, sicher die folgenden:

Bsp. 15 (DFI I, S. 5):



Bsp. 16 (DV 1730, S. 7):



Im Vergleich zu den Bässen der Kunstmusik scheinen diese seltsam eintönig, ohne harmonische Spannung, leblos. Unvorstellbar, daß sie als „Ground“ die Keimzelle eines ganzen Stückes bilden könnten, wo sie doch weder einen melodischen noch einen harmonischen Anreiz bieten. Folglich wurde die Baßmelodie wohl oft gar nicht gespielt (s. o. Hawkins). In vielen Fällen wurde sie nicht einmal mit der *Division* zusammen abgedruckt; die beiden zitierten Grounds sind die einzigen ihrer Art mit Baß, gegenüber dreizehn Volksmusik-Grounds ohne Baß in der *Division Violin* von 1730 und unzähligen in der *Aria di Camera*.

Wenn der Ground nicht im Baß liegt, dann liegt er wohl in der Oberstimme, als eine vorgefundene Melodie, die anfangs zitiert und im Laufe des Stückes variiert wird. Doch schon eine kurze Betrachtung der Volksmusik-Grounds zeigt, daß es sich keineswegs um eine Art Diminution – im Sinne einer Umspielung der Aus-

<sup>33</sup> John Hawkins, a. a. O., 701.

<sup>34</sup> Roger North, a. a. O., 271.



gangsmelodie — handelt. Und dennoch scheinen alle Variationen eines solchen Grounds, auf schwer faßbare Weise, miteinander verwandt zu sein. Der Verdacht drängt sich auf, daß die Maßstäbe und Analysemethoden der Kunstmusik hier vielleicht ganz fehl am Platze sind.

Was wußte wohl ein „Country Fidler“ von Generalbaß und harmonischer Spannung, von Vorhalt und phrygischer Kadenz? Meist konnte er nicht einmal Noten lesen, hatte nie bei einem „gelehrten“ Musiker Unterricht gehabt, schon gar nicht in Kompositionslehre. Er lernte durch Imitation und eigene Versuche, und nicht irgendwelchen Theorien entsprechend: „I need not enlarge my discourse to things so common in each ones ears as Corants, Sarabands, Jiggs, country dances, etc. of which sorts I have known some who by a natural aptness and accustomed hearing of them would make suchlike, being untaught, though they had not so much skill in music as to set them down in notes.“<sup>35</sup> Sein Repertoire bestand aus den Stücken, die er im Kopf hatte, und komponieren hieß für ihn improvisierendes Zusammenfügen von bekannten, auf der Hand (und auch „in“ der Hand) liegenden Formeln: „It is true [that] some with very litle skill, as dancing masters and common fiddlers, will make tunes such as they are. But that is onely a cooking together of what passages they had obtained in their practise from others, like Court madams that vent scrapps they dayly hear, and so pass abroad for witts.“<sup>36</sup>

„In der Hand“ liegen bestimmte Tonarten für bestimmte Instrumente, z.B. Kreuztonarten für die Violine (in der Volksmusik-Sammlung *Aria di Camera* haben 82% der Stücke eines oder mehrere Kreuze vorgezeichnet), bestimmte Fingersätze (schnelle Figuren möglichst ohne Saitenwechsel, wenig Lagenwechsel), Sequenzierung rhythmischer Formeln (d.h. gleichbleibendes Artikulationsmuster).

„Auf der Hand“ liegen populäre Melodien von Tänzen oder Balladen, choreographische Muster der Volkstänze, auch einige beliebte Stücke aus der Kunstmusik (einzelne Tänze von Purcell, Händel und anderen), und letztendlich die persönlichen Erfahrungen jedes einzelnen Musikers.

Wie aber erfährt ein Mensch die (musikalische) Welt, der nicht lesen und schreiben kann? Wie lernt er und wie sammelt er das Erlernte?

Hinsichtlich der Wieder-Holung eines vergangenen Ereignisses findet der Schriftmensch seine extremste Ausprägung in der reproduzierenden Maschine, z.B. im Plattenspieler: die Maschine braucht den Sinn dessen, was sie tut, nicht zu verstehen, ihr ist es gleich, von wem das Stück ist oder für wen sie spielt; sie folgt nur den Anweisungen, die auf der Platte geschrieben sind. Wenn die Maschine gut ist und die Anweisungen vollständig — worin von den ersten Neumen bis zur Digital-Aufnahme eine geradezu unheimliche Perfektionierung stattgefunden hat —, dann klingt das Ergebnis tatsächlich so ähnlich wie Musik; was da stattfindet, ist natürlich keine Musik, genausowenig wie ein Film eine Theateraufführung ist. Nun ist zwar die Notation von Musik im 17. Jahrhundert längst nicht so perfekt wie die

<sup>35</sup> Christopher Simpson, *A compendium or introduction to practical music*, London 1667 ff., 79.

<sup>36</sup> Roger North, a. a. O., 85.



späterer Zeiten oder wie eine Digital-Aufnahme, doch ihrem Wesen nach ist auch sie eine Anweisung, eine „Vorschrift“ im doppelten Sinn des Wortes. Wesentliche Aspekte des Stückes sind darin vollständig festgehalten: Taktart, Tonart, melodischer und rhythmischer Verlauf und damit der formale Aufbau, teilweise auch Artikulation, Dynamik und Verzierungen. Das einzige, was fehlt, ist – Musik. Aber danach haben wir ja auch gar nicht gesucht in den Bibliotheken, die unser Gedächtnis bilden; wir waren auf der Suche nach Vorschriften für eine Wiederbelebung, nach einem Blatt Papier oder einer Kunststoffplatte mit einer bestimmten Anordnung von Zeichen darauf.

Der davon grundsätzlich verschiedene Erinnerungsvorgang eines Analphabeten läßt sich am besten an Kindern beobachten, denn bis zum fünften Lebensjahr bleiben sie üblicherweise von den Segnungen unserer Schriftkultur verschont. Was uns die Bibliotheken sind, das ist dem Kind sein Gedächtnis. Darin sind allerdings keine Anweisungen darüber gespeichert, wie man eingefrorene Erlebnisse wieder auftaut, sondern einige für das Kind wichtige Eindrücke von dem zu erinnernden Ereignis, Hinweise darauf, wie dieses vom Kind erlebt wurde. Erinnerung ist also nicht die Reproduktion eines Ereignisses, sondern ein neues Erleben anhand einiger Hinweise auf eine Situation in der Vergangenheit.

Ein erwachsener Analphabet wird sein Erinnerungsvermögen trainieren, er wird versuchen, es von zufälligen, nebensächlichen Assoziationen freizuhalten, er wird sich unter Umständen ein System zurechtlegen, nach dem er Erinnerungen speichert (so wie das wohl im Altertum existiert hat)<sup>37</sup>; der grundlegende Prozeß jedoch bleibt der gleiche: aus konkret erlebten Einzelheiten baut er ein neues Erlebnis auf, das für ihn mit dem ursprünglichen im Wesentlichen identisch ist, nicht notwendigerweise jedoch für einen „objektiven Beobachter“.

Um die Unzahl an einzelnen Erfahrungen in seinem Erinnerungs„Lager“ überschaubar und damit wiederauffindbar zu gestalten, wird er sie – bewußt oder nicht – nach bestimmten Kriterien sortieren. Bei einem Musiker könnte das folgendermaßen vor sich gehen:

1. konkrete Situation, in der die Erfahrung gemacht wurde:

Kirche – Theater – *Tanz*

2. Typ des gesuchten Tanzes:

höfischer Tanz – *Volkstanz*

3. konkrete Merk-Male des Stückes:

Anfangsmelodie, Periodik, Melodieteile, (Tonart, Taktart)

└──────────┘  
„Ground“

Weiter ins Detail geht seine Erinnerung in der Regel wohl nicht, es sei denn, ein sehr starkes mechanisches Gedächtnis läßt seine Finger das Stück einfach „abspulen“.

An diesem Punkt vermischen sich Erinnerung und Neukomposition: Ein konkreter, grundsätzlich unveränderlicher Rahmen (der Ground) wird ausgefüllt mit Flos-

<sup>37</sup> Vgl. Frances A. Yates, *The art of memory*, London 1966.



keln, welche in ihrer jeweiligen Gestalt charakteristisch sind für einen bestimmten geographischen, historischen und persönlichen Stil (so kann derselbe Ground in verschiedenen Ländern, zu verschiedenen Zeiten oder durch verschiedene Musiker eine jeweils andere Gestalt annehmen).

Das Verfahren ist ähnlich wie beim schriftlichen Komponieren, hier jedoch wird es angewandt auf das Musizieren selbst, welches sowohl Komposition als auch Reproduktion in sich begreift. Nicht zufällig ist daher auch der Rahmen ein sehr verschiedener: In der Kunstmusik besteht die konkrete Gestalt eines Grounds aus einer Harmoniefolge, auf welche die ausfüllenden Floskeln nach den Regeln der Satztechnik bezogen sind; sie bildet ein abstraktes, im Erscheinungsbild der Oberstimme selbst nicht sichtbares (hörbares) Gesetz. Der Rahmen der Volksmusik-Grounds dagegen ist sehr viel konkreter, direkter erlebbar, was seiner Funktion als Erinnerungshilfe auch eher entspricht: er besteht aus einer Ausgangsmelodie („Tune“), einer immer gleichbleibenden Periodik, und aus kurzen Melodieteilen, die an der jeweils gleichen Stelle der Periode fast unverändert wiederholt werden.

Die Ausgangsmelodie („Tune“) eines Volksmusik-Grounds ist das eigentliche Erkennungszeichen des Stückes. Sie ist meist einem Volkslied oder -tanz entnommen, und sie wird in allen Quellen in der gleichen Gestalt zitiert, egal, ob sie danach zu einem Tanz, zu einer Ballade oder zu einem solistischen Ground verarbeitet wird. Sie bringt außerdem eine bestimmte Periodik mit sich, die in den folgenden Variationen meist unverändert beibehalten wird.

Die Gliederung einer jeden Variation in der gleichen Weise ist nötig vor allem in der Tanzmusik (und die meisten der Volksmusik-Grounds sind Tänze), da durch die Periodik den TänzerInnen Anweisungen über eine Änderung der Schrittfolge, der Bewegungsrichtung oder der Bewegungsart gegeben werden. (Jeder, der schon einmal zum Tanz gespielt hat, kann bestätigen, daß die TänzerInnen bei ungegliederten Endlosketten von gleichen Notenwerten jegliche Orientierung verlieren):

Bsp. 17 „Millisons Jegge“<sup>38</sup>

„Leade up all a Double forwards and back. That again.

First man take his woman by both hands  
and foure slips up, and stand

the second as much,

the third as much,

turn all Single.”

Diese Gliederung kann erfolgen durch einen Wechsel der Notenwerte, durch wörtliche oder variierende Wiederholung eines Abschnitts, durch Kadenzen, Wechsel

<sup>38</sup> Playford/ed. Mellor, *Playford's The English dancing master*, (1. Auflage 1651) London 1933, 22.

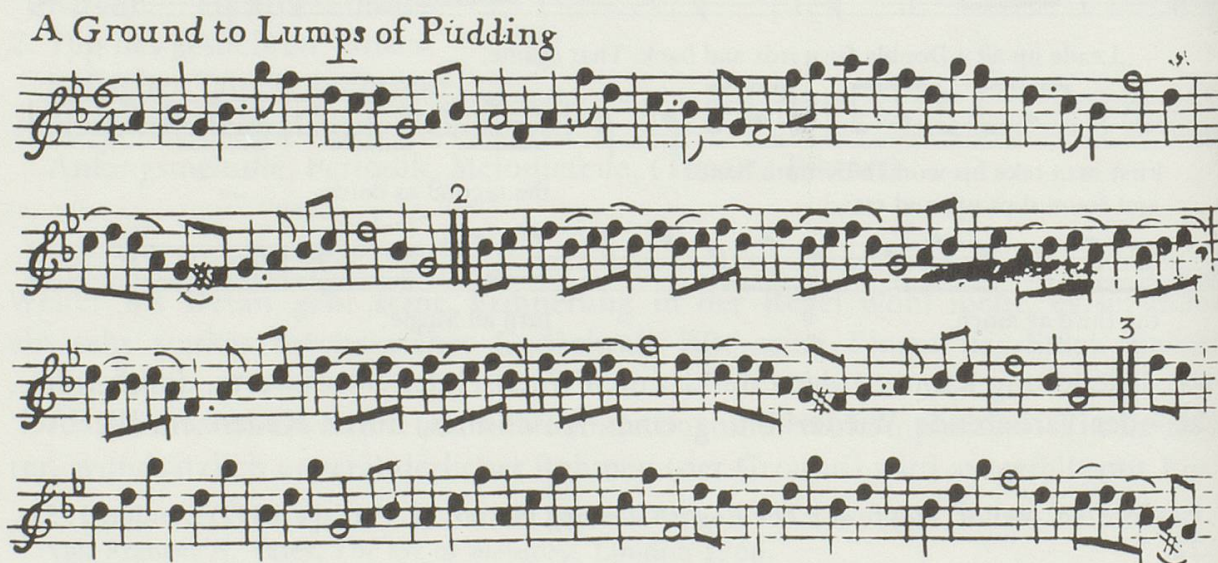


der Melodie in die höhere oder tiefere Lage, oder auch, indem eine kurze Melodie-Floskel am Ende eines jeden Abschnitts bzw. am Ende einer jeden Variation unverändert zitiert wird, so daß z.B. der jeweils letzte Takt aller Variationen identisch ist. (Schon in den Estampien des Mittelalters wurden solche Schlußformeln – „ouvert“ und „clos“ – verwendet, um das Ende einer Strophe zu markieren.) Diese Schlußformel, die meist dem „Tune“ entnommen ist, weist für die TänzerInnen deutlich auf das Ende einer (choreographischen) Strophe hin; dem Musiker dient sie als Orientierungspunkt, als „sicherer Hafen“ am Ende einer Division, die, außer durch ebenjene Schlußformel, nur noch durch die von dem „Tune“ gegebene Tonart und Periodik geregelt wird, nicht jedoch durch eine ein für allemal feststehende Harmoniefolge. Die harmonischen Kurven aller Variationen eines Volksmusik-Grounds sind folglich zwar einander ähnlich – und diese Ähnlichkeit bildet einen weiteren Aspekt des „Ground“ –, aber nicht notwendig miteinander identisch, wie dies bei den meisten Grounds der Kunstmusik der Fall ist.

Diese vier wesentlichen Merkmale, die einen „Ground“ der Volksmusik ausmachen – Erkennungsmelodie, gleichbleibende Periodik, ähnlicher Harmonieverlauf, Schlußformel – lassen sich sehr gut an dem „Ground to Lumps of Pudding“ (vgl. Bsp. 18) beobachten. Man beachte die veränderte Harmoniefolge ab Variation 6! Der „Ground“ ist hier nicht Keimzelle der Variationsfolge, nicht zu entfaltende Idee, sondern eine Sammlung von unveränderlichen Kennzeichen, die zur Identifizierung eines Stückes dienen, das, je nach den Umständen und den ausführenden Musikern, durchaus verschiedene Gestalt annehmen kann.

Die diesen Rahmen ausfüllenden Floskeln bestehen oft aus Dreiklangsbrechungen und deren Umspielungen, die in jeweils unveränderter Gestalt auf die verschiedenen Stufen der Harmoniefolge übertragen werden („harmonisch orientierte Division“). Es finden sich jedoch auch stufenweise auf- oder absteigende Sequenzen sowie freie Reihung mehrerer Floskeln.

Bsp. 18 (DV 1730, S. 16):







Ähnlicher Mittel wie diese Volksmusik-Grounds bedienen sich übrigens auch andere Äußerungen einer analphabetischen Kultur: Anfangs- und Schlußformel, feststehende Vers- und Strophenschemata, Refrain und Erkennungszeichen gehörten genauso zum Handwerkszeug Homers wie zu dem eines jeden Balladensängers oder -dichters in späterer Zeit. Auch die klassische Technik der „Commedia dell’Arte“ basiert auf dem gleichen Prinzip: Auf der Grundlage der jeder Charakterfigur (Pantalone, Arlecchino, Pulcinella) eigenen Verhaltensmuster und im Rahmen einer grob skizzierten Handlung improvisieren die Schauspieler ihren Text bei jeder Aufführung aufs Neue. Es versteht sich von selbst, daß das Ergebnis dieser Art von Neuschöpfung mit der Reproduktion von etwas auswendig Gelerntem nicht das Geringste zu tun hat; man vergleiche nur die Erzählung eines Kindes mit dem Herunterleiern einer auswendig gelernten Geschichte!



Daß solche Kunstwerke einer schriftlosen Kultur überhaupt einmal schriftlich fixiert wurden, ist oft nur dem Zufall zu verdanken, manchmal auch dem archivarischen Interesse einiger Enthusiasten, so z.B. E. Bunting für die irische Harfenmusik (s. u. Anm. 85) oder auch B. Bartók und Z. Kodaly in neuerer Zeit. Eine weitere Quelle sind Tanzbücher, denn diese enthalten neben Tänzen aus der Kunstmusik auch viel „niedere“ Unterhaltungsmusik.

In der Geschichte des Tanzes gab es immer wieder Zeiten, in denen sich die vornehme höfische oder städtische Gesellschaft, eingeengt von den strengen Formen der etablierten Tänze, auf die Suche machte nach der „unverbrauchten Frische“ und „Ehrlichkeit“ der Volkstänze. Schnell wird aus der Entdeckung eine Mode, bald gehören die neuen Tänze zum Repertoire, werden genauso verfeinert und in Regeln gepreßt wie ihre Vorgänger, und das Ganze beginnt von Neuem. So ist es dem Bransle im 16. Jahrhundert ergangen, so Menuett und Gavotte, und auch der Country-Dance macht da keine Ausnahme. Bekannt (d.h. den Stadtmenschen bekannt) ist er seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, erlebt seine größte Blüte zwischen 1650 und 1730 (18 Auflagen von Playfords *Dancing Master* mit über 500 Tänzen) und wird als Kontratanz oder Contre-Dance in ganz Nordeuropa zur Mode. In diesem Zusammenhang kommen immer wieder Volksmelodien in die Stadt und werden dort von den studierten Musikern gern als Themen für Variationsreihen genommen oder auch nur den Regeln der Kunst entsprechend harmonisiert (so z.B. in *Musicks Hand-Maid* und in *Melothesia*). Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ist „Original Schottische Volksmusik“ in Mode, und viele Sammlungen drucken die Melodien mit ihren originalen Divisions ab (z.B. DV 1730, *Aria di Camera*, *Orpheus Caledonius*).

Daß die Volksmusik-Grounds „Old Simon the King“ und „Joney cock thy Beavour“ schon 1684 (DV 1. Auflage) in ihrer ursprünglichen, ungeglätteten Gestalt gedruckt wurden, ist eher verwunderlich. Einige Grounds des 17. Jahrhunderts setzen zwar eine Volksmelodie an den Anfang, so z.B. „Greensleeves“, „Pauls Steeple“, „John come kisse me now“ oder auch „Tollets Ground“, die folgenden Divisions jedoch bewegen sich hinsichtlich ihres Stils und ihrer Variationstechnik ganz im Rahmen der Kunstmusik. Auch manche Grounds von S. Eccles lassen noch eine Verwandtschaft mit der Volksmusik erahnen (DFI I 12, II 2, DV 1705 4,6), doch handelt es sich dabei eigentlich eher um den Folklorismus eines Theaterkomponisten als um authentische Volksmusik.

Wenn, umgekehrt, ein beliebtes Stück der Kunstmusik seinen Weg zu den „Country fiddlers“ fand, dann sind diese mit ihm wohl nach ihren Gesetzen umgegangen. Nachweisen kann man das kaum, da die Volksmusiker eben nichts Schriftliches hinterlassen haben. Mit einigem Glück jedoch läßt sich das eine oder andere Stück auf seinem Weg in die Subkultur verfolgen. So findet man z.B. „Faronels Ground“ in *Wit and Mirth*<sup>39</sup> und in *Apollo's Banquet*<sup>40</sup>. Aus den ursprünglich elf

<sup>39</sup> Thomas D'Urfey, *Wit and mirth or Pills to purge melancholy*, London 1719, Band II, 152.

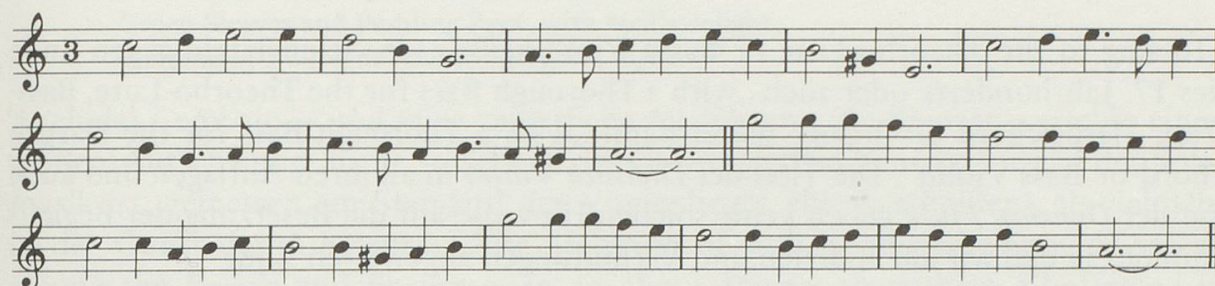
<sup>40</sup> *Apollo's banquet*, The 7th edition, London 1693, Band II, 21.



Variationen sind vier ausgewählt (Nr. 1, 3, 2, 5) und mit einem Text unterlegt, Auf-takte wurden hinzugefügt, an mehreren Stellen der Rhythmus geändert und schließlich noch eine zweiteilige Jigg angefügt, deren Beginn zwar noch einige Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Harmoniefolge hat, die sich aber im zweiten Teil vollständig vom Ground entfernt.

Eine solche Bearbeitung kennzeichnet den Beginn des Weges in den Untergrund; wohin dieser Weg führen kann, zeigen die folgenden Versionen von „Greensleeves“, so wie sie von heutigen „Country Fiddlers“ gespielt werden. Die ursprüngliche Melodie aus dem 17. Jahrhundert hatte etwa die folgende Gestalt gehabt:

Bsp. 19 (DFI I, S. 6):



„Dasselbe“ Stück, so wie es heute gespielt wird<sup>41</sup>:

Bsp. 20:

<sup>41</sup> Robert Williamson, *English, Welsh, Scottish and Irish fiddle tunes*, New York 1976, 33.





### Die Begleitung der Grounds in der Kunstmusik

„To sing to the Theorbo-Lute or Basse Viol“ heißt es in vielen Titeln gegen Ende des 17. Jahrhunderts oder auch „with a Thorough Bass for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord or Organ“ später dann „with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin“. Die Titel der *Division Violin* in all ihren Auflagen und auch die der *Division Flute* geben keine solchen Hinweise auf die Besetzung der Begleitsstimme, so daß wir auf Indizien und Vermutungen angewiesen sind.

Allein Chr. Simpson spricht von Continuo-Instrumenten: „A Ground, Subject or Bass ... is prick'd down in two several Papers; One for him who is to play the Ground upon an Organ, Harpsechord, or what other Instrument may be apt for that purpose; the Other, for him that plays upon the Viol“<sup>42</sup>. M. Locke gibt die folgende Aufzählung der Continuo-Instrumente seiner Zeit: „though the Rules for Playing in a Continued Bass are here particularly applied to the Harpsichord and Organ, as being of most use; yet they equally fit the Theorbo, Archlute, Harp or any other Instrument capable of performing Duplicity of parts“<sup>43</sup>.

Die Orgel war noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Begleitinstrument gebräuchlich, zumal manche kleinere Kirchenorgel in Wirtshaus-Sälen oder großen Privathäusern Schutz gefunden hatte vor der Zerstörungswut der Puritaner. Mit dem Anbruch des Hochbarock jedoch geriet sie bald außer Mode, auch wenn einzelne Amateurmusiker (z. B. Th. Mace oder R. North) sie dem Cembalo vorzogen.

Auch die anderen Continuo-Instrumente des Frühbarock – Laute und Pandora – verschwinden allmählich, um der neuen Mode – Gitarre und Spinett – Platz zu machen. Der italienische Gitarrist F. Corbetta war 1660 mit Charles II nach England gekommen und löste am Hof und in der feinen Gesellschaft eine Begeisterung für die Gitarre aus, die auch eingefleischte Lauten-Amateure wie z. B. S. Pepys erfaßte, so daß N. Mattei im Vorwort zu seiner Continuo-Schule für Gitarre 1682 schreiben konnte: „The Guitar was never so much in use and credit as it is this day“<sup>44</sup>. Pepys stellte später sogar einen italienischen Gitarristen (Morelli) als Hausmusiker an.

<sup>42</sup> Christopher Simpson, *The Division Viol*, 27.

<sup>43</sup> John Locke, a. a. O., 4.

<sup>44</sup> Nicola Mattei, *The False consonances of musick*, London 1682.



In ihrer zur Theorbe vergrößerten Form (Theorbo-Lute) jedoch blieb die Laute noch einige Zeit länger im Gebrauch.

Auch die Cister, im Broken-Consort zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Continuo-Instrument eingesetzt, überlebte den Ansturm der Gitarre, allerdings in wenig respektabler Umgebung: als Instrument der Prostituierten<sup>45</sup> und der Barbieri. Letztere hatten das Instrument in ihren Läden hängen, damit wartende Kunden sich damit die Zeit vertreiben konnten, und sie spielten wohl auch selbst darauf, wenn auch nicht unbedingt sehr kunstvoll:

„In former time 't hath been upbrayded thus,  
That barber's music was most barbarous,  
For that the cittern was confin'd unto  
The Ladies Fall, or John come kiss me now,  
Green Sleeves and Pudding Pyes, with Nell's delight,  
Winning of Bolloigne, Essex' last good night.“<sup>46</sup>

Auch das Cembalo – und seine bürgerliche Ausführung, das Spinett – erlebte einen großen Aufschwung; nicht so sehr in der Gunst der Musiker (das Niveau der Solomusik ist, gemessen am Standard der Virginalisten, eher bescheiden), als vielmehr in der Gunst der Amateure: „The ambition of skill in music being wide spread among the Beau's and Beauesses in an about towne, theye have all affected to learne upon the harpsichord.“<sup>47</sup> Davon zeugen auch die zahlreichen Veröffentlichungen mit einfachster Cembalomusik: *Melothesia* 1673; *Musick's Handmaid* I 1663, 1668, 1678, II 1689, 1703; *The Harpsichord Master* 1697; etc. Auch als Continuo-Instrument wird es seit den 70er Jahren immer öfter erwähnt.

Sehr häufig wurde wohl auch eine Gambe allein als Begleitinstrument gebraucht, wie es schon die Titel der Sammlungen andeuten: „... or Bass Viol“. R. North beschreibt, wie er vom Melodiespiel zum akkordischen Continuospiel gekommen ist: „I used to touch the pincipall notes as well as I could, and by degrees to putt in chords, and at last to full harmony, as the instrument would afford.“<sup>48</sup>

Schließlich sind als Baß-Instrumente auch Blockflöte oder Fagott denkbar. Letzteres gehörte zur Standardbesetzung der Tanz-Ensembles (wenn auch wohl nicht zu den üblichen Hausmusik-Instrumenten), und die Verwendung einer (Baß)-Blockflöte wird angedeutet z. B. durch die Überschrift „Fluto Basso“ in der Baß-Stimme der englischen Blockflöten-Ausgabe der Corelli-Sonaten (Walsh 1702), oder auch durch den Abdruck des „Bass-Ground“ zu Readings Ground im Violinschlüssel bei H. Salter<sup>49</sup>. Zu irgend etwas müssen schließlich die vielen in England gebauten Baß-blockflöten gebraucht worden sein.

Einige Indizien für die Verwendung bestimmter Begleit-Instrumente bietet die Ausgabe der *Division Violin* II von 1705: Den eigentlichen Grounds vorangestellt

<sup>45</sup> John Hawkins, a. a. O., 602.

<sup>46</sup> John Hawkins, a. a. O., 768.

<sup>47</sup> Roger North, a. a. O., 248.

<sup>48</sup> Roger North, a. a. O., 26.

<sup>49</sup> Humphrey Salter, *The genteel companion*, London 1683, 35.



sind ein paar Stücke für Violine und Baß, deren Baßstimme nicht aus einem immer sich wiederholenden Ground-Bass besteht, sondern aus einem fortlaufenden Basso Continuo. Die Oberstimme ist auf der linken Seite abgedruckt, die Baßstimme – auf dem Kopf stehend – auf der rechten Seite, so daß zwei einander gegenüber-sitzende Musiker aus demselben, auf einem Tisch liegenden Heft spielen können. Daß eine solche Position am Cembalo schwerlich zu realisieren ist, leuchtet ein. Auch mit Gambe oder Cello wird man einige Schwierigkeiten haben, während es für Lauten-, Theorben- oder Gitarren-Spieler geradezu ideal ist, an einem Tisch zu spielen.

Das Titelbild der *Division Violin* von 1684 (vgl. S. 90) andererseits zeigt einen Geiger, welcher aus einem auf dem Tisch liegenden Notenbuch spielt; an der Wand des Zimmers hängen zwei (Renaissance-)Blockflöten und ein Cello; keinerlei Akkord-Instrumente sind zu sehen.

So heißt das Ergebnis der Untersuchung schließlich: Alles ist möglich, je nach den gerade vorhandenen Instrumenten und dem Rahmen, in welchem eine Aufführung stattfand. Die Virtuosen, welche die meisten der Divisions ursprünglich komponiert hatten, ließen sich sicher aufwendiger begleiten als ein Musikliebhaber am Feierabend. An ihn und an seine bescheidenen Möglichkeiten hat J. Playford wohl gedacht, als er im Vorwort zu DV 1685 schrieb: „a Collection of several Choice Divisions for the Violin upon a Ground, A Consort of Musick Which do not require many hands to performe“.<sup>50</sup>

Weitaus schwieriger als die Frage nach den verwendeten Begleit-Instrumenten ist die nach der Art der Begleitung zu beantworten. Nicht nur ästhetische Gesichtspunkte spielen eine Rolle, sondern auch die äußeren Umstände: geht es um Hausmusik von Amateuren oder um ein Konzert von Berufsmusikern?

Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der Begleitung von Grounds. Im einen Fall bleibt die Begleitung durch alle Variationen hindurch unverändert, so ein nicht nur harmonisches und melodisches, sondern auch rhythmisches und klangliches Ostinato erzeugend; sie stellt gleichsam nur den Raum zur Verfügung, in dem sich die Solostimme bewegt. Der Ground, die zu entfaltende Idee, bleibt greifbar vor Ohren; zwischen ihm, der immer gleich bleibt, und der sich verändernden Solostimme kommt es zu wechselnden Spannungsfeldern rhythmischer, melodischer und manchmal auch harmonischer Art (bei Vorhalten der Oberstimme).

Beispiele für diesen Typ von Begleitung findet man in verschiedenen Cembalo-Grounds, wo die linke Hand mit immer gleichbleibenden Dreiklangszerlegungen eine sich jeweils verändernde Oberstimme begleitet.<sup>51</sup> Auch die Grounds für Lauten-duo in *The School of Musicke* von Th. Robinson sind nach diesem Prinzip gebaut: am Ende der Variationsreihe ist für die zweite Laute die Begleitformel, bestehend

<sup>50</sup> Zitiert in: Magret Gilmore, Faksimile-Ausgabe der *Division Violin*, Oxford 1980, Seite 1 des Vorworts.

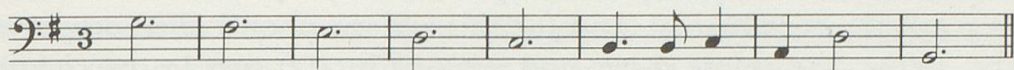
<sup>51</sup> Z.B. *Musick's hand-maid*, London 1663/89, Neuausgabe London 1968, Band II, 17.



aus dem harmonisierten Ground-Bass, einmal abgedruckt, welche offensichtlich unverändert zu allen Variationen der Solostimme gespielt werden soll.<sup>52</sup>

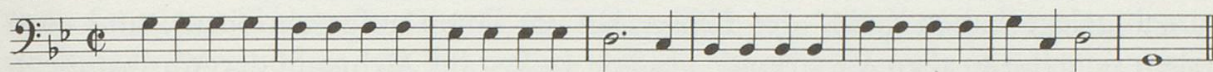
Außerdem läßt die „unnötig“ präzise rhythmische Gestalt einiger Ground-Basses auf diese Praxis schließen. Soll der Ground-Bass nur eine unverbindliche Orientierungshilfe für die freie Improvisation des Begleiters sein, dann genügt es, ihn in möglichst großen Notenwerten zu notieren:

Bsp. 21 (DFI I, S. 15):



Bässe wie die folgenden jedoch suggerieren geradezu ein (rhythmisches) Ostinato:

Bsp. 22 (DFI I, S. 2):

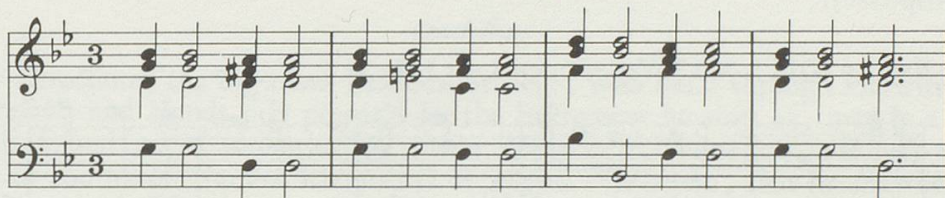


Bsp. 23 (DFI I, S. 3):



Ein solches Ostinato kann einstimmig sein – wenn die Baßstimme von einem Melodie-Instrument gespielt wird –, oder auch akkordisch, und dann wiederum in seiner rhythmischen Struktur genau der des Basses folgend oder mittels eines mensurierten Arpeggios einen gleichbleibenden Klangraum erzeugend, so wie man es von den Einleitungen der Cembalo-Grounds kennt<sup>53</sup>:

Bsp. 24 (DFI I, S. 3; Generalbaß-Aussetzung des Autors):



Bsp. 25 (DFI I, S. 14):



<sup>52</sup> Thomas Robinson, *The schoole of musick*, 1603, Nr. 2, 4, 16.

<sup>53</sup> Z. B. *Musick's hand-maid* II, 17, 20.



Unabhängig von ästhetischen Gesichtspunkten hat diese Art der Begleitung auch praktische Vorteile: Heute wie damals wird es mancher Amateur mit bescheidenen Fertigkeiten begrüßen, wenn er ein ganzes Stück begleiten kann, ohne doch mehr als nur acht Takte lernen zu müssen. Daß die meisten Amateure wohl kaum in der Lage waren, eigene Variationen am Cembalo zu improvisieren, und sich eher mit einem bescheidenen Akkord-Satz begnügten, belegt z.B. R. North: „[the Beau's and Beauesses] have all affected to learne upon the harpsichord; and not as formerly altogether lessons ..., but more pretending to accompany voices and instruments, which they call the thro-base ... And for this end the poor scollars are tormented with fifths, sixths, and thirds sharp, and not one in 100 ever learne to know the sound of the one from the other.“<sup>54</sup> Und von sich selbst sagt er: „I can yet touch a ready thro-base of plaine notes, true full and classick harmony to voices, or consort“.<sup>55</sup> Die Amateure werden sich also wohl eine Harmonisierung des Ground-Bass zurechtgelegt haben (oder der Lehrer hat sie ihnen aufgeschrieben), und diese haben sie dann zu allen Variationen gespielt (selbst die Mehrzahl der MusikstudentInnen würde es heute kaum anders machen).

Diese Art von Begleitung ist allerdings nur so lange möglich, als die Solostimme den Baß nicht zu einer Veränderung seiner melodischen oder harmonischen Gestalt zwingt. In vielen Fällen bleibt zwar die Baßmelodie zu allen Variationen gleich, sie wird jedoch durch die Oberstimme harmonisch jeweils anders interpretiert. Solange es sich dabei nur um Vorhalte handelt (4–3, 9–8, 7–6, 6–5), kann es noch ganz reizvoll sein, dazu die unveränderte Harmonie zu spielen, weil hierdurch die Dissonanz noch verstärkt wird und die Auflösung umso angenehmer klingt.

Wenn jedoch die harmonische Funktion sich ändert, dann muß die Begleitung sich dem anpassen:

Bsp. 26 (DFI I, S. 15, Variationen 1, 5, 18):

The image shows three musical staves, each representing a variation of a ground bass. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The bass staff of each variation contains a ground bass line with notes G, A, B, A, G. The treble staff contains a melody. Fingerings are indicated in parentheses below the bass notes. The variations show different harmonic interpretations of the ground bass.

Staff 1 (Variation 1):  
 Treble: G4, A4, B4, A4, G4  
 Bass: G3, A3, B3, A3, G3  
 Fingerings: (6), (7), (6), (6), (6)  
 etc.

Staff 2 (Variation 5):  
 Treble: G4, A4, B4, A4, G4  
 Bass: G3, A3, B3, A3, G3  
 Fingerings: (6), (6), (5), (6), (6)  
 etc.

Staff 3 (Variation 18):  
 Treble: G4, A4, B4, A4, G4  
 Bass: G3, A3, B3, A3, G3  
 Fingerings: (4#), (6), (7), (6), (4#)  
 etc.

<sup>54</sup> Roger North, a. a. O., 248.

<sup>55</sup> Roger North, a. a. O., 27.



Damit gibt der Begleiter seine Position als neutraler Beobachter auf und beginnt, sich an der Gestaltung der Variationen zu beteiligen. Welche Möglichkeiten sich ihm dort bieten – als Konkurrent zum Solisten oder als dessen Unterstützung –, soll im folgenden näher untersucht werden.

Wer allerdings hofft, in den Continuo-Schulen der Zeit Hinweise oder gar Anleitungen zu finden zu dem, was man wann wie spielen sollte, der wird enttäuscht sein. Die erste Continuo-Schule in England – *Melothesia*, 1673 – handelt das Thema auf ganzen vier Seiten Text und zwei Seiten mit Beispielen ab, so daß man außer einigen allgemeinen Regeln aus den Anfangsgründen der Harmonielehre über Continuo-Spiel nichts erfährt. Ausführlicher zwar, aber nicht weniger theoretisch sind die Bücher von Pepusch (*A Treatise on Harmony*, 1731) und Prelleur (*The Modern Musick-Master*, 1731); nirgends wird gelehrt, wie man denn nun Musik macht mit Hilfe der den Regeln entsprechend gesetzten Akkorde. Allein N. Mattei stattet seine Continuo-Schule für Gitarre mit einer Fülle von Beispielen aus, jedes davon ein kurzes Ayre von ca. 20 Takten, so daß die Regeln in einem musikalisch sinnvollen Zusammenhang erfahrbar werden. Aber auch er gibt keinen Hinweis darauf, wie die Begleitung in Beziehung zur Solostimme zu setzen ist.

Da man denselben Mangel jedoch bei allen Anweisungen zum Continuospiel aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert antrifft, stellt sich die Frage, ob wir denn bei unserer Suche auf dem richtigen Wege sind, wenn wir Rezepte erwarten, die uns „einen sicheren Weg zum erfolgreichen Continuo-Spiel“ garantieren. Daß die Lerntheorie des Barock anderes im Sinn hatte, zeigt der letzte Abschnitt im theoretischen Teil von „*Melothesia*“ mit aller Deutlichkeit<sup>56</sup>:

#### *Conclusion.*

By these Directions, the Ingenious Practical Student, who has a through knowledge of the *Scale of Musick*, and Hands fitly prepar'd for the Instrument he aims at, may in a short time attain to his desired end of accompanying either Voyces or Instruments; and may with much ease arrive to the use of the first Rudiments of *Musick*. Wherein, that he may be fortunate, I have here annexed (See the *Examples of the Conclusion*) an Example or two by way of Transition, or passing from one *Key* to another; which being truly understood and applyed, will (in my Opinion) acquaint him with *All that's Teachable*, as to matter of *Ayre*; the rest intirely depending on his own Ingenuity, Observation, and Study, what-e're our New Air-Mongers pretend. For to teach Number and Distance only, which is all that hitherto has been produced, (and the last, God wot, so weak, that 'tis a shame to mention it) is a down-right Cheat, and may with as much reason be applyed to a Carryers Trotting-Horse, or a Jocky's Hand-Galloper, as to any that has been only so instructed; and indeed, in some sence with more: For these Laborious Animals know, when they come to their *Inn* or *Post*, and with Joy cry, *Clink in the Close* (as a Learned Ellayer would once have had it for the *Viol.*) But those Deluded Mortals, after all their Labour and Expence, remain as Compleatly Ignorant of what they've done, that when they come to hear any of their own Conceptions, they cunningly whisper their dear Pedagogue, *Master, is this Mine?* After which, having received a gracious *affirmative Nod*, they patiently retire; but with what content, I believe 'tis not hard to gueß; they being thereby assured, they were as wise the first day they began, as at that instant. But leaving them and their Way.

<sup>56</sup> John Locke, a. a. O., 8f.



Auf die sechs Seiten mit Regeln zum Continuo-Spiel folgen 84 Seiten mit Musik, Tanzsätze zumeist und am Schluß ein paar Orgelstücke. Das Verhältnis besagt: die Musik soll nicht die Regeln erläutern, sondern im Gegenteil, die Regeln erläutern die Musik, d.h., die Theorie hilft, die Wirklichkeit zu verstehen, nicht umgekehrt; um zu lernen, müssen wir uns zuerst an diese halten, mit Hilfe von eigener Phantasie und Beobachtung (ingenuity and observation), und nicht fertige Anweisungen erwarten.

Was also kann man lernen durch die Beachtung der Regeln und durch die Beobachtung der darauf folgenden Stücke?

1. Die Akkorde sind – anders als im 18. Jahrhundert – gleichmäßig auf beide Hände verteilt; die linke Hand spielt in Terz- oder Sextparallelen bzw. 7–6-Sequenzen, manchmal auch in vollständigen Akkorden oder in Quint und Oktav über dem Baßton.
2. Die beiden Hände liegen sehr nah beieinander, die rechte Hand reicht selten bis c''. Auf die tiefe Lage der Akkorde weist auch M. Locke hin, wenn er sagt: „beginning the account (of the intervalls) on the (Bass)-Note you play on“<sup>57</sup> und „When the Bass is below C fa ut (kleines c), it is better to make your account from the Octave above the Bass, than otherwise; for the Playing of Thirds and Fifths so low will produce rather a confused than Harmonious sound“<sup>58</sup>; das heißt, von c an aufwärts werden Akkorde auch in der linken Hand gespielt. Diese Akkorde in der linken Hand können gleichzeitig angeschlagen werden – was in der englischen Cembalo-Musik eher selten vorkommt – oder in einem mensurierten Arpeggio:

Bsp. 27 The Country Mans Jigg, Jeremiah Clarke: <sup>59</sup>



<sup>57</sup> John Locke, a. a. O., 6.

<sup>58</sup> John Locke, a. a. O., 8.

<sup>59</sup> Henry Purcell, *The harpsichord master*, London 1697/1980, 7.



Bsp. 28 Round O, Jeremiah Clarke: <sup>60</sup>

3. Wenn eine von beiden Händen ein Solo spielt, wird sie von der anderen mit Akkorden oder in Terzparallelen begleitet:

Bsp. 29: <sup>61</sup>

Prehude (1)

B 1 M. L.

<sup>60</sup> A. a. O., 19.

<sup>61</sup> John Locke, a. a. O., 1.



Daß ein geübter Continuo-Spieler sich nicht nur mit einfachen Akkorden zufriedengab, sondern so oft wie möglich kleine Soli einflocht, so daß das Ergebnis dem Stil einer obligaten Begleitung sehr nahe kommt, ist aus den folgenden handschriftlichen Notizen zur Begleitung eines Liedes von R. King zu entnehmen:

Bsp. 30:<sup>62</sup>

[Gedruckte Singstimme]

For-give me, if your looks, I thought, did once some change dis-cov-er: to

[Handschriftliche Notizen]

[Gedruckte Baßstimme mit Notizen]

be too jeal-ous, is the fault of ev-'ry ten-der lov-er:

my truth those kind re-proach-es show, which you blame so sev-ere-ly: a

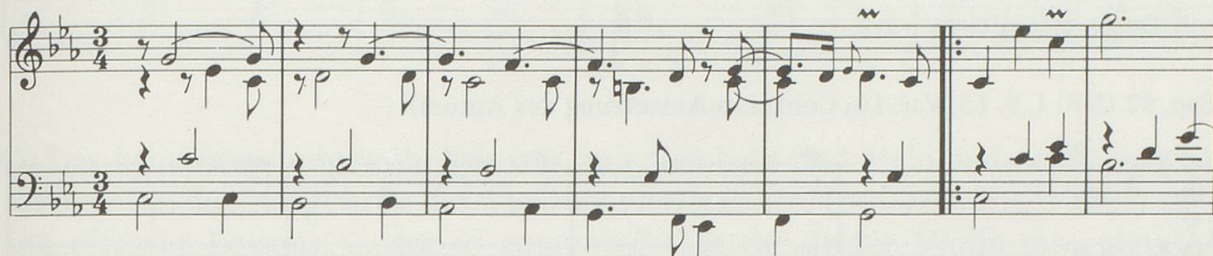
sign a-las! You lit-tle know, what 'tis to love sin-cere-ly.

<sup>62</sup> Peter Holman, „Continuo realizations in a Playford songbook“, *Early Music* 6 (1978) 268f.



4. Wenn nicht so sehr die melodische Führung des Basses oder der Oberstimme interessant ist, sondern vielmehr die harmonische Entwicklung – z. B. an Kadenzten oder im Vorspiel zu einem Ground –, dann wird im „style luthé“ arpeggiert (dies ist wohl auch der Grund dafür, daß sich im vorhergehenden Beispiel allein bei den Kadenzten keine Notizen finden: hier wurde eine der üblichen arpeggierten Kadenzformeln verwendet):

Bsp. 31:<sup>63</sup>



5. Die Begleitung bleibt – infolge von Arpeggien oder Soli – in ständiger Bewegung, eher einen rhythmisch strukturierten Klangraum schaffend als Akzente setzend. So versteht z. B. R. North den Begriff „basso continuo“ durchaus wörtlich, wenn er schreibt: „And during the whole sonata, the basso continuo should not cease one moment, altho' divers of the [solo]-parts may rest and perhaps all for a time. For any fissure in measures (which throu' swift and slow should be uniforme) hurts the entertainment.“<sup>64</sup> An anderer Stelle sagt er: „... I must allow that the attendance of instruments of the arpeggio kind, which rattle plentyfully, as harpsichords, archlutes, and above all the pandora, give a fullness as well as elegance to the sound.“<sup>65</sup>

Über das Verhältnis von Solostimme und Begleitung ist damit allerdings noch nichts gesagt. Da dies wesentlich vom Können und von der Phantasie eines jeden Spielers abhängt, finden sich darüber auch kaum Hinweise in den Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. Im folgenden sollen daher ein paar Gesichtspunkte gemäß meinen eigenen Erfahrungen dargestellt werden:

Als Begleiter eines Grounds wird man meistens den Ground-Bass auswendig lernen und – hörend oder lesend – die Oberstimme verfolgen, um auf harmonische Veränderungen reagieren zu können und um die Art der Begleitung dem Charakter der Solostimme anzupassen. Wenn diese einer jeden Variation mit Hilfe von „Points“ ein typisches Gesicht verleiht, dann liegt es nahe, auch der Begleitung jeweils eine Formel zugrunde zu legen, welche auf alle Harmonien einer Variation in gleicher Weise angewendet wird. Im übrigen erleichtert dieses Verfahren die Aufgabe eines Begleiters in hohem Maße, braucht er doch seine Aufmerksamkeit nur zu Beginn einer Variation auf die Erfindung eines neuen Musters zu lenken; danach

<sup>63</sup> *Musick's hand-maid* II, 20.

<sup>64</sup> Roger North, a. a. O., 260.

<sup>65</sup> A. a. O., 271.



kann er sich wieder auf das Fortschreiten des Ground-Bass' und auf die Solostimme konzentrieren. Mit der gleichen Begründung hatte ja Simpson die Verwendung von „Points“ schon für die Solostimme empfohlen: „This driving or carrying on of a Point, doth much ease the Invention, which hath no further trouble, so long as the Point is continued, but to place and apply it to the several Notes of the Ground.“<sup>66</sup> Spielt der Begleiter nur Akkorde, dann ist der „Point“ vor allem rhythmischer, bei einem Baß- oder Oberstimmensolo natürlich auch melodischer Art. Gelegenheit für solche Soli bieten vor allem die Variationen, in denen die Solostimme offensichtlich Begleitfunktion hat:

Bsp. 32 (DFI I, S. 15, Var. 10; Continuo-Aussetzung des Autors):



Einer der wenigen Hinweise, die man über das Verhältnis von Solostimme und Begleitung findet, befaßt sich gerade mit dieser Situation: „[the organist] if he have ability of Hand, may, upon a sign given him, put in his Strain of Division; the two Viols Playing one of them the Ground, and the other slow Descant to it.“<sup>67</sup>

Wenn die Solostimme eine Liedmelodie spielt, kann der Begleiter diese in der rechten Hand mitspielen, unisono oder eine Oktav tiefer, so wie man es von der Liedbegleitung kennt:

Bsp. 33:<sup>68</sup>

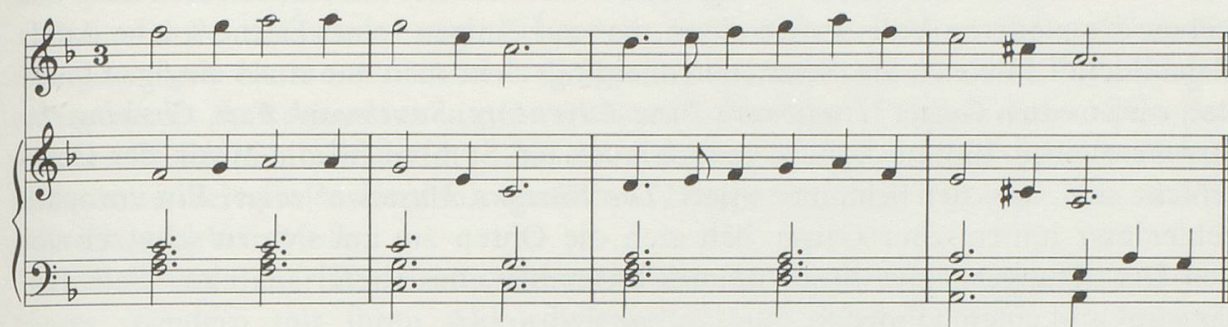
J wish no more thou should'st love me. My joys are full in lov-ing thee.

<sup>66</sup> Christopher Simpson, *The Division Viol*, 56.

<sup>67</sup> A. a. O., 58.

<sup>68</sup> Elizabeth Rogers *Hir Virginall Book*, 1656, Neuausgabe New York 1975, 84.





Daß es keineswegs ungewöhnlich war, mit Cembalo und Melodie-Instrument unisono zu spielen, zeigt z.B. das Vorwort zu *Musick's Handmaid* I: „... these new and pleasant Lessons, ... are so composed that the Treble Violin may play the Tunes along with the Virginals, which will be a pleasant Consort.“<sup>69</sup> In den meisten Fällen empfiehlt es sich, dem Stück ein Vorspiel voranzustellen, welches den Ground mit arpeggierten Akkorden präsentiert, so wie man es von den Cembalo-Grounds kennt (s. o.).

Ob der Begleiter im konkreten Fall eher den Charakter der Solostimme unterstützt, ob er gerade das Gegenteil tut oder ob er sich ihr gegenüber neutral verhält, kann allein in der Praxis entschieden werden. Wichtig erscheint mir der Grundsatz, daß auch in der Begleitung jede Variation ihren eigenen Charakter haben sollte.

Letztlich sollte jedoch nicht vergessen werden, daß Divisions wohl häufig auch ohne jede Begleitung gespielt wurden, vor allem von Amateuren; darauf weist unter anderem die einstimmige Überlieferung von ursprünglich für Solostimme mit b. c. komponierten Stücken hin (z. B. „Banisters Ground“ in DV 1730, oder auch die Chaconne von Lully in DV 1705 und DFI II 9). Dafür spricht auch, daß die Baßstimme oft so fehlerhaft abgedruckt wurde, daß man besser auf sie verzichtete.

### *Volksmusik-Ensembles*

Wenn es schon schwierig ist, etwas darüber in Erfahrung zu bringen, *was* die „Country Fidler“ jener Zeit gespielt haben, so ist es noch weniger möglich, genaue Angaben darüber zu machen, *wie* sie diese Stücke gespielt haben. Wir sind angewiesen auf die zufällige Überlieferung von Details und auf Beobachtung Außenstehender, und müssen daraus und aus eigener Phantasie und Experimenten ein sich der damaligen Praxis annäherndes Bild zusammensetzen. Es soll hier nicht die Rede sein von der primitivst möglichen Ausführung dieser Musik (Bettelmusikanten), sondern von den musikalischen Gestaltungsmitteln einer professionellen Band des 17. Jahrhunderts.

<sup>69</sup> *The first part of musick's hand-maid*, London 1663.



W. Hogarth, einer der wenigen Künstler des frühen 18. Jahrhunderts, die nicht nur Portraits und edle Bilder für die bessere Gesellschaft malten, sondern auch das Leben des niederen Volkes darstellten, hat auf einigen seiner Stiche solche Bands abgebildet.<sup>70</sup> In vielen Straßenszenen allerdings sieht man nur einen einzigen Musiker, meist einen Geiger (*Hudibras's First Adventure*, *Southwark Fair*, *Chairing the Members*). Die Violine konnte jedoch auch ein Symbol für die Musik der Oberschicht sein, wie der bekannte Stich *'The Enraged Musician'* zeigt: Ein vornehm gekleideter italienischer Geiger hält sich die Ohren zu, um sich zu schützen vor den Darbietungen eines Straßenmusik-Ensembles, bestehend aus einer Balladensängerin und einem Oboisten.

Daß die Oboe zum festen Bestandteil der Straßen- und Unterhaltungs-Gruppen gehörte, wird nicht nur durch weitere Bilder belegt, sondern auch durch die Gleichsetzung von „Oboist“ mit „Wait“, d.h. jenen von der Stadt angestellten Nachtwächtern und Musikern, die bei offiziellen Empfängen, aber auch bei Hochzeiten und Ständchen spielten.<sup>71</sup> Darüber hinaus erwähnt Hawkins die Oboe in all seinen Beschreibungen von Volksmusik, z.B.: „For the common and ordinary sort of people there were entertainments suited to their notions of music; these consisted of concerts in the unison, if they may be so called, of fiddles, of hautboys, trumpets etc. ...“<sup>72</sup> Größere Ensembles, welche zu Tanzveranstaltungen spielten, bestanden aus Geige, Gambe und Oboe (*Sancho's Feast*), Geige, Fagott und Oboe (*Country Dance*; auch auf dem Titelbild zur 18. Auflage des *Dancing Master*), oder auch Geige, Kontrabaß und Cister (?) (*An Election Entertainment*). R. North beschreibt eine Gruppe von umherziehenden Musikern, „consisting of 2 violins, a base, one loud hautbois, and 2 wire pandoras“<sup>73</sup>, und das ist wohl die ideale Besetzung für eine „Country-Band“. (Daß er die eigentlich veraltete Pandora erwähnt und nicht die gerade in Mode gekommene Gitarre, ist bezeichnend: die Mode ist eine Sache der Wohlhabenden.) Alle diese Musiker spielen ohne Noten (ausgenommen die auf dem Titelblatt des *Dancing Master*), während Abbildungen von Musikausübung in der feinen Gesellschaft stets Notenbücher zeigen (z.B. *Marriage à la Mode*).

Wie spielen nun sechs Musiker zusammen, halb improvisierend, halb sich erinnernd an jene Grounds, die ihr Repertoire ausmachen? Offensichtlich muß die Satzstruktur so beschaffen sein, daß die Musiker ohne Mühe im Kopf behalten, was sie zu spielen haben, oder daß sie ohne großes Risiko eine Begleitung improvisieren können, wenn ihr Gedächtnis versagt hat. So sind Modulationen und Imitationen im Stil der Kunstmusik von vornherein ausgeschlossen, weil zu kompliziert; genau sowenig wird eine begleitende Stimme unauffällig neutral sein können, denn nichts vergißt man so schnell wie das, was keinen Charakter hat.

<sup>70</sup> Alle im folgenden zitierten Stiche sind abgebildet in: William Hogarth, *Das vollständige graphische Werk*, Gießen 1986.

<sup>71</sup> John Hawkins, a.a.O., 251.

<sup>72</sup> A.a.O., 700.

<sup>73</sup> Roger North, a.a.O., 272, Anm. 42.



Die zentrale Orientierung für alle ist der Ground, bestehend aus dem „Tune“ und damit auch Schlußformel, Periodik und ungefähre Harmoniefolge:

Die zwei Pandoras oder auch Cistern als reine Akkord-Instrumente spielen die dazugehörigen Harmonien in einer Folge, die entweder einem bekannten Modell entspricht (z. B. Romanesca in „Greensleeves“, Folia in „Farinels Ground“) oder sich leicht aus dem Verlauf des „Tunes“ ableiten läßt, zumal selten mehr als drei Harmonien verwendet werden, nämlich I, II oder IV, und V in Dur bzw. I, VII oder IV, und V in Moll.

Den Effekt dieser Begleitung, die nicht nur für den harmonischen Untergrund sorgte, sondern mit ihren Akkordwiederholungen auch für eine regelmäßige „pulsation“ (besonders wichtig in der Tanzmusik!), beschreibt R. North folgendermaßen: „[they] strangely enriched those vulgar consorts, which now [1730] for want of a mixture of the arpeggio appear beggarly“<sup>74</sup>, und an anderer Stelle: „many wire instruments that made a jang or jargon to the tune“.<sup>75</sup>

Die Diskantinstrumente spielten, den oben zitierten Äußerungen Hawkins' zufolge, „in the unison“. Nur, was heißt „unisono“, wenn das, was die Musiker spielen, aus einer Mischung von Erinnertem und Improvisiertem besteht? Einstimmig wird wohl nur der „Tune“ gewesen sein, während für die nachfolgenden Variationen eine Art Heterophonie anzunehmen ist. Durch den Ground sind der ungefähre Ablauf der Harmoniefolge, die Periodik und die Schlußformel gegeben, und innerhalb dieses Rahmens bewegen sich die Musiker improvisierend, so daß sich – neben der intendierten Einstimmigkeit der Schlußformel – oft ein zufälliges Unisono ergibt, oft aber auch ein Spiel in Parallelen oder in voneinander unabhängigen Figuren. Daß bei diesem Verfahren auch manche für die Ohren eines Kunstmusikers unerträgliche Dissonanzen auftraten, ist nicht weiter verwunderlich: „the next instrument they betook themselves to were hautboys with disproportioned notes and imperfect cadences“.<sup>76</sup> Einen Volksmusiker allerdings ficht das wenig an, denn Harmonie ist für ihn nicht so sehr ein Mittel, um den Zusammenklang von zwei Tönen zu regeln (sozusagen vertikal), sondern viel mehr als Harmoniefolge (horizontal) in ihrem Verlauf eine Orientierungshilfe, ein Geländer, an dem entlang sich die Improvisation bewegt. Die harmonischen Kurven zweier gleichzeitig gespielter Melodien können so in Einzelheiten voneinander abweichen, ohne daß der Eindruck eines harmonischen Verlaufs und harmonischer Zielstrebigkeit verloren ginge.

Einen lebendigen Eindruck dieser Spielpraxis erhält man am ehesten, wenn man sich heute spielende englische Folk-Gruppen anhört; ersatzweise stelle man sich vor, zwei Musiker hätten gleichzeitig jeweils ihre Version eines Grounds gespielt:

<sup>74</sup> Roger North, a. a. O., 271.

<sup>75</sup> Vgl. Anm. 73.

<sup>76</sup> Ned Ward in „The London spy“, zitiert bei John Harley, a. a. O., 49.



Bsp. 35 (a) DV 1730, b) DV 1684), „Roger of Coverly“:

Und was spielten die Baßinstrumente? – Die meisten Volksmusik-Grounds sind ohne Baßmelodie überliefert (so in DV 1730 und in *Aria di Camera*), einige hingegen wurden von studierten Musikern oder von Volksmusikern mit Bässen versehen. So erschien der *Dancing Master* von der 15. Auflage an (1713) in zwei Heften, wovon eines die Baßstimme enthielt. Leider ist davon kein Exemplar erhalten.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Playford/ed. Barlow, *The complete country dance tunes from Playford's Dancing master*, London 1985, 8, 10.



Im Jahre 1727 wurde mit großem Erfolg die *Beggar's Opera* aufgeführt, deren Arien aus Melodien von bekannten Balladen und Volkstänzen bestehen, auch einige Grounds finden sich darin. Pepusch schrieb nicht nur die Ouverture im französischen Stil, wobei er jedoch als Thema des schnellen Teils ein Volkslied nahm, sondern komponierte auch die Baßmelodien zu jenen Volkstänzen und Balladen, was ihm – zumindest von Burney – große Bewunderung einbrachte: „[Pepusch] furnished the wild, rude and often vulgar melodies with basses so excellent, that no sound contrapuntist will ever attempt to alter them“.<sup>78</sup> Viele dieser Bässe lassen in ihrer Einfachheit und ihren – der spätbarocken Funktionalität oft widersprechenden – Harmoniefolgen errahnen, was wohl ein Country-Fidler als Baßmelodie gespielt hätte:

Bsp. 36:<sup>79</sup>

**AIR LXIX. Lumps of Pudding, &c.**

*Thus I stand like the Turk, with his Daxies around; From all sides their*

*Glances his Passion confound; For black, brown, and fair, his Inconstancy*

*burns, In the different Beauties subdue him by turns.*

*Violins*

In anderen Stücken hingegen kann Pepusch seine „klassische“ Ausbildung doch nicht ganz verleugnen, und die ursprünglich oft modalen Melodien werden durch die Unterlegung einer barocken Harmonik versüßlicht. Wie weit ein solcher Prozeß gehen kann, soll ein Vergleich von verschiedenen Bearbeitungen des Liedes „Gin

<sup>78</sup> Charles Burney, a. a. O., 986.

<sup>79</sup> *The Beggar's opera*, London 1761.



thou wert mine awn thing“ zeigen. Das Stück ist in *Aria di Camera* einstimmig überliefert und wurde für die *Beggars Opera* von Pepusch mit einem einfachen Baß versehen. Für eine Hausmusik-Ausgabe der „most favourite tunes“ daraus wurde es für Gesang, Violine und Continuo bearbeitet, und schließlich findet sich das Stück wieder in *Rules for playing in a true Taste*, einer Sammlung von Variationen über Volksmelodien von F. Geminiani, herausgeputzt nach allen Regeln der Kunst für die Salons der feinen Gesellschaft:

Bsp. 37: „Oh what Pangs are felt in Love.“<sup>80</sup>



Bsp. 38:<sup>81</sup>

AIR XVII. Gin thou wert mine awn thing:

Four systems of musical notation, each with a vocal line and a bass line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time. The lyrics are written below the vocal lines.

O' what pain it is to part! Can I leave thee, can I leave thee?

O' what pain it is to part! Can thy 'Polly ever leave thee?

But left death my love shoud thwart, & bring thee to the ja-tal cart, Thus!

twar thee from my bleeding heart! Fly hence, & let me leave thee

<sup>80</sup> *Aria di Camera*, London 1733, Neuauflage Winterthur 1986, 24.

<sup>81</sup> *The Beggar's opera*, a. a. O., 17.



*Air 28*

O what pain it is to part! can I leave thee, can I leave thee

O what pain it is to part, can thy Polly, ever leave thee;

But least death my love should thwart, & bring thee to the fa-tal cart thus I

tear thee from my bleed-ing heart, Fly hence, and let me leave thee.

<sup>82</sup> *The Beggar's opera ... for the voice, harpsichord, and violin, London o. J., 28.*



*Subject*  
*Ann thou were my ain thing*

*Cantabile*

*f. p. Segue f. p. f. pp. p. f. pp. f.*

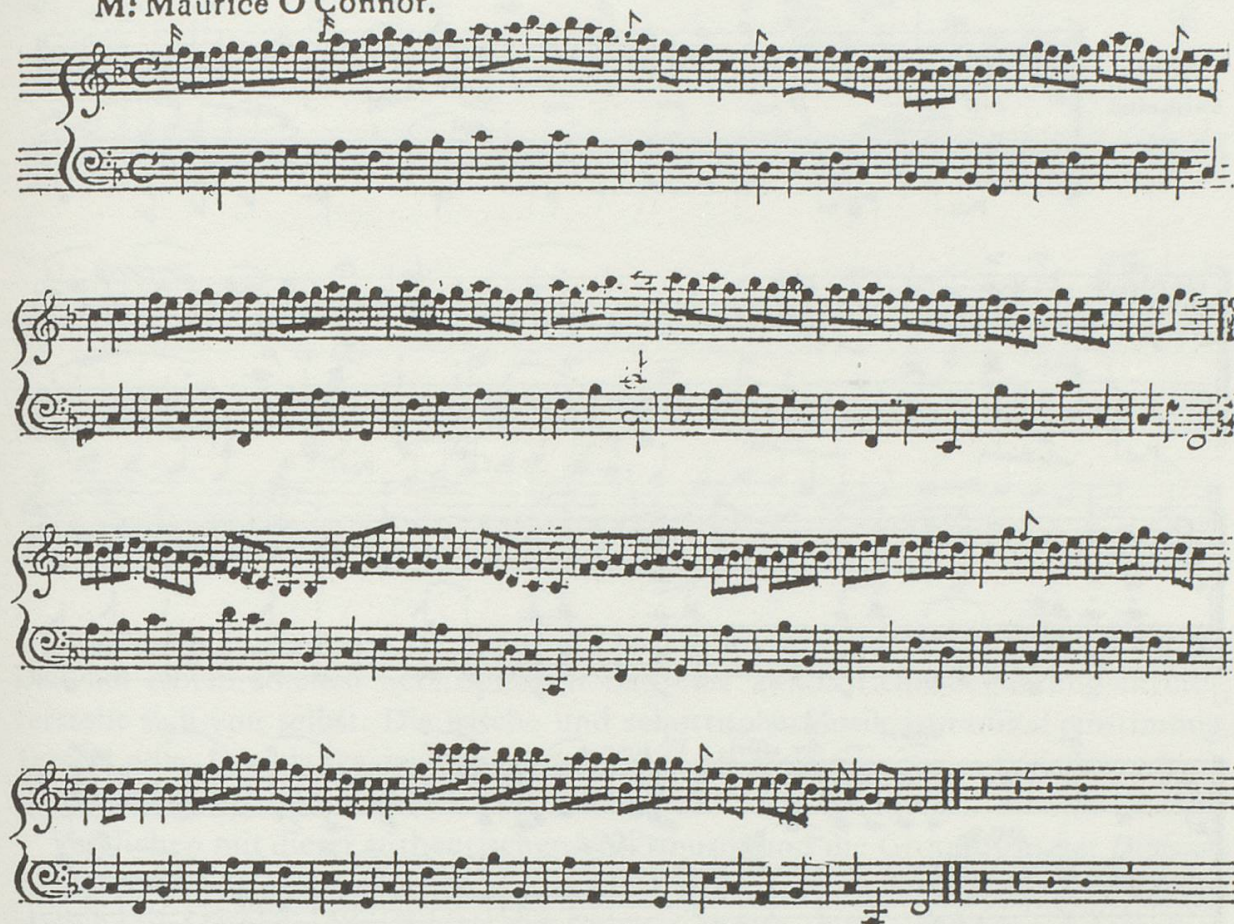
<sup>83</sup> Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the violin*, London 1739, 2.



Einen gänzlich anderen Weg geht offensichtlich der Bearbeiter des folgenden Stückes, das einer Sammlung entnommen ist, welche die Musik des berühmten irischen Harfenisten O'Carolan für Geige, Flöte und Cembalo arrangiert (die Melodie-Instrumente spielen unisono mit der rechten Hand des Cembalisten):

Bsp. 41:<sup>84</sup>

**M<sup>r</sup> Maurice O Connor.**



Dieser Baß ist nicht etwa ein ungeschickt gemachter Generalbaß, wie bei manchen anderen Stücken der Sammlung, sondern eine vereinfachte Version der Oberstimme, meist deren melodische Linie nachzeichnend, manchmal in Terzen mit ihr gehend oder auch bei Dreiklangsbrechungen der Oberstimme den Grundton spielend. Das einzige, was an einen Generalbaß erinnert, sind die V—I-Sprünge des Basses an manchen Phrasenenden, die umso seltsamer wirken, als die Oberstimme längst ihren Schlußton erreicht hat (Takte 8, 16, 26, 28, 32). Der Bearbeiter hat damit wohl ziemlich getreu nachgebildet, was O'Carolan wirklich gespielt hat, denn eines der

<sup>84</sup> *A favourite collection of the so much admired old Irish tunes, ... of Carolan, Dublin ca. 1778, 22.*



wenigen unverändert erhaltenen Stücke der frühen irischen Harfenmusik zeigt eine sehr ähnliche Struktur:

Bsp. 42 (von E. Bunting 1840 für Klavier herausgegeben):<sup>85</sup>

**SCOTT'S LAMENTATION**  
 AS ORIGINALLY PERFORMED BY HEMPSON ON THE IRISH HARP.  
 Mael: ♩ = 120 — Pen: 8 Inches. Composed in 1599.  
 Leading sinews or preparatory notes.

In an animated style.

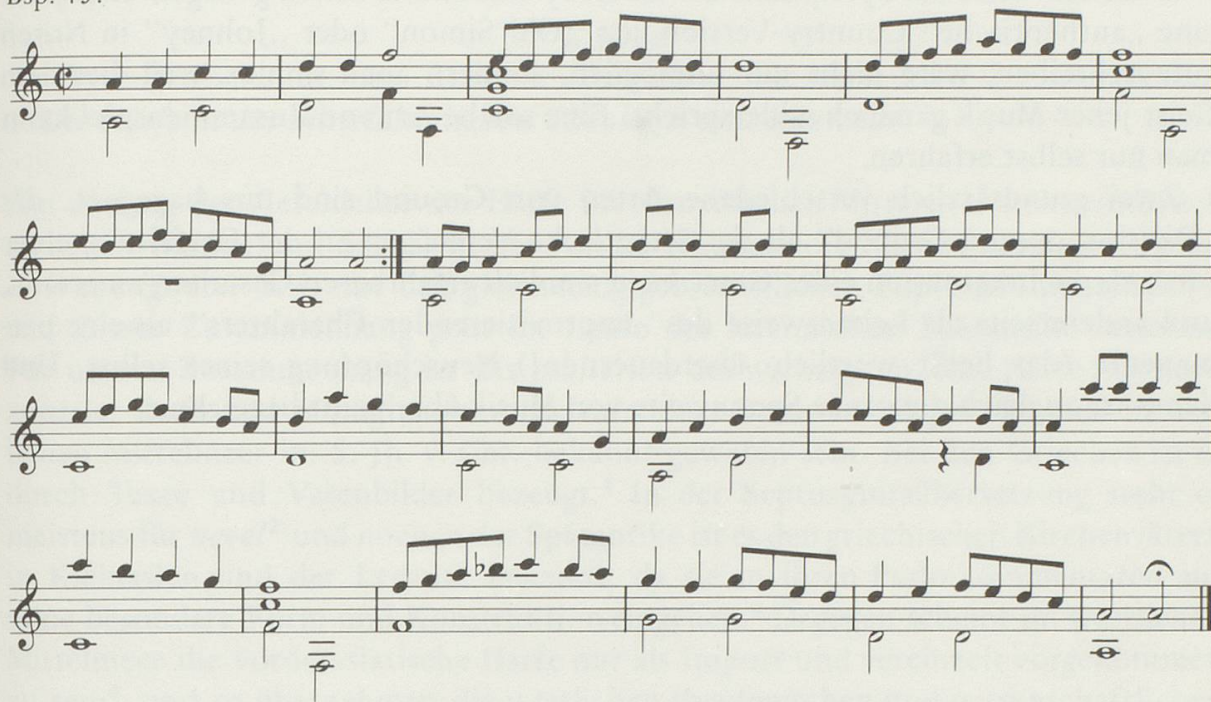
The musical score for "Scott's Lamentation" is presented in a grand staff format, featuring both treble and bass clefs. The piece is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is indicated as "In an animated style." The score is divided into two systems, each containing six measures. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is primarily in the treble, with the bass providing harmonic support. The second system continues the melody and harmony, ending with a final cadence. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). There are also markings for "Slower." and "1st time." The score is attributed to E. Bunting, 1840.

<sup>85</sup> Edward Bunting, *Ancient music of Ireland*, 1840, Vorwort.



Doch nicht nur in Irland, sondern auch in Schottland war diese Praxis des Begleitens üblich, wie ein Beispiel aus dem *Straloch Lute Book* vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt:

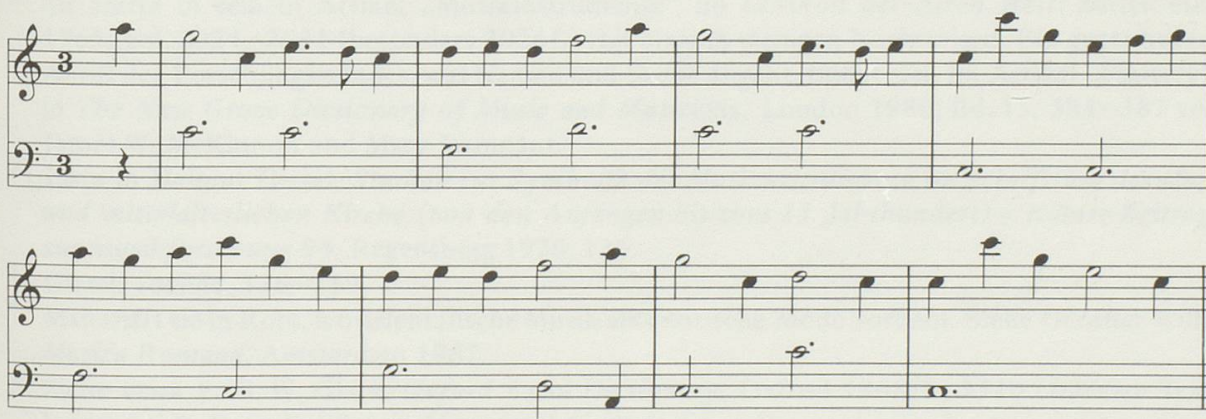
Bsp. 43:



Daß bei einem solchen heterophonen Baß eine akkordische Begleitung entfällt, versteht sich von selbst. Die irische und schottische Musik ist radikal einstimmig, Terzen oder Dreiklänge im Arpeggio werden als Verzierungen aufgefaßt und nur an besonderen Stellen angebracht.

Verglichen mit dieser authentischen Volksmusik sind die Grounds in der *Division Flute* schon sehr verbürgerlicht, und doch bewahrt z.B. „Johney cock thy Beavor“ noch so viel von der Spielpraxis der Country-Fidler, daß sein Baß als Generalbaß vollkommen sinnlos wäre:

Bsp. 44 (DFI I, S. 11):





So erklärt sich schließlich, warum die Bässe zu den Volksmusik-Grounds so „vulgar“ sind: sie sind keine Bässe im Sinne der barocken Kompositions-Theorie und wollen es auch gar nicht sein. Sie kommen aus einer anderen Welt, die zu verstehen den gebildeten Musikern — damals wie heute — kaum möglich ist.

Diese Hinweise zur Spielpraxis der Country-Ensembles sollen genügen. Hier jetzt eine „authentische“ Country-Version von „Old Simon“ oder „Johney“ in Noten aufzuschreiben, wäre nicht nur unmöglich, sondern auch sinnlos, weil dies dem Geist jener Musik gänzlich widerspricht. Eine solche Art von Zusammenspiel kann man nur selbst erfahren.

Zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Ground sind uns begegnet: die „Division upon a Ground“ als das ästhetische Vergnügen an der Entfaltung einer Idee, als die Inkarnation eines Gesetzes in sinnlich erfahrbaren Gestalten einerseits, und andererseits als Lebensweise des „improvisierenden Charakters“, als eine permanente (das heißt wörtlich: überdauernde!) Neuschöpfung seiner selbst. Und damit ist zugleich die ganze Spannweite von Musik überhaupt bezeichnet.



VON TILMAN SEEBASS

## I. Idee

### 1. Die Harfe in der mittelalterlichen Theologie und Literatur

Am Anfang der Geschichte der Harfe im europäischen Mittelalter steht ein Bruch zwischen Namen und Sache. In der Antike stimmen die Namen *nevel*, *asor*, *psaltērion*, *trigonon* usw. mit den gleichzeitig gebräuchlichen Zupfinstrumenten überein. Dieser Zusammenhang geht im Laufe der lateinischen Spätantike verloren. Für unsern Zusammenhang ist das *psaltērion* am wichtigsten, eine Harfe mit horizontaler Basis und schräg nach oben laufendem Resonanzkörper. Es muß im östlichen Mittelmeer im 5. Jh. v. Chr. bekannt gewesen sein. Bei den Griechen ist es durch Texte und Vasenbilder bezeugt.<sup>1</sup> In der Septuagintaübersetzung steht es meistens für *nevel*<sup>2</sup> und noch in der Spätantike ist es den griechischen Kirchenvätern in Kleinasien und der Levante bekannt, da sie in ihren Psalmkommentaren auf seine besondere Form und Konstruktion eingehen.<sup>3</sup> Dagegen scheint im westlichen Mittelmeer die vorderasiatische Harfe nur als Import und vereinzelt vorgekommen zu sein<sup>4</sup>; und so übernehmen die westlichen theologischen und wissenschaftlichen Autoren den griechischen Begriff als Lehnwort *psalterium*<sup>5</sup> und mit ihm die Auslegungen der östlichen Väter ohne sichere Verbindung zur musikalischen Wirklichkeit. Der Bruch zwischen Namen und Dingen konnte sich im Westen während der Völkerwanderung nur verschärfen, denn im Gegensatz zum Osten, wo die Sprache des Klerus gleichzeitig auch die Sprache weiter Bevölkerungsteile war, blieb im

\* Die etwas kürzere Originalfassung dieses Textes wurde als Vortrag an dem Symposium der Schola Cantorum Basiliensis „Grundlagenforschung auf dem Gebiet historischer Harfen“ im Oktober 1986 gehalten. Den Organisatoren sei mein herzlicher Dank für die Einladung gesagt.

<sup>1</sup> Um die Literatur über *psaltērion* ist es schlecht bestellt. In Paulys *Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, ist es nicht einmal erwähnt. Günther Wille bespricht die Harfe in seinem Artikel „Musikinstrumente“ im *Lexikon der Alten Welt*, Zürich etc., 1965, col. 2024–2031 (besonders 2026f.) mit einigen wenigen Nachweisen. Ein guter kurzer Abriß des Forschungsstandes, was Namen und Sache angeht, findet sich im Artikel „Psaltery“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 15, 383–387 von James W. McKinnon und Mary Remnant.

<sup>2</sup> Liste in Helmut Giesel, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert)* = *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 94, Regensburg 1978, 136.

<sup>3</sup> Giesel, ebenda, 136–159.

<sup>4</sup> Man trifft sie in Rom, wo orientalische Musik als exotische Mode vorkam. Siehe Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967.

<sup>5</sup> Siehe etwa P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968ff., 1510 (früheste Textbelege bei P. Cornelius Scipio Minor und Cicero).



Westen Latein vorerst nur die Sprache der Kirche und der im Schoße der Kirche ausgebildeten Intellektuellen. Am Ende des 8. Jahrhunderts, das heißt zu dem Zeitpunkt, da das erste Bilddenkmal des Westens die Existenz einer westlichen Harfe (mit der Basis oben) bezeugt, besteht im Lateinischen für dieses Instrument kein Ausdruck. Das antike Psalterium muß vollkommen in Vergessenheit geraten sein, sonst hätten die Autoren den Begriff gewiß übernommen. Für die mittelalterliche Harfe kristallisiert sich erst allmählich vom 9. bis zum 11. Jahrhundert ein Name, *cithara*, heraus. Im Falle von *psalterium* werden Name und Sache erst zwischen 1000 und 1300 wieder näher zueinander geführt, als in Südeuropa die arabischen Kastenzithern *qanūn* und *nūzha* bekannt werden. Beide Instrumente wurden senkrecht gehalten, existierten in drei- und viereckiger Form und besaßen großes Ansehen.<sup>6</sup> Sie passen daher in das Bedeutungsfeld des Begriffes *psalterium*.

Während beinahe tausend Jahren also schweben die lateinischen Erklärungen des Psalterium im Leeren. Stellen wir uns einen Studiosus in einer karolingischen Klosterschule vor, der mit Davids Musikspiel auf *cithara* und *psalterium* bekannt gemacht wird. Zwar ist für ihn gewiß, daß diese Instrumente heilig sind, von ihrer organologischen Realität wird er aber nur eine äußerst verschwommene um nicht zu sagen konfuse Vorstellung haben. Dies muß ihn an sich nicht besonders gestört haben, denn seit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels im Jahr 78 n. Chr. ist sakrale Instrumentalmusik ohnehin vollkommen aus der jüdischen und christlichen Kultmusik verschwunden. Schon Origenes bemerkt, daß zwar alles in der Bibel eine spirituelle Bedeutung habe, jedoch nicht alles eine wörtliche, wirklichkeitsbezogene.<sup>7</sup> Die Abtrennung der Instrumentalmusik vom Gottesdienst liegt so weit zurück, daß der karolingische Leser von sich aus den liturgischen Gesang nicht mit Instrumenten in Verbindung bringt. Die östlichen und westlichen Exegeten und Enzyklopädisten kümmerten sich nicht um Klang und bauliche Einzelheiten von Cithara und Psalterium. Sie gehören zu den Gegenständen und Namen im Alten Testament, für die man sich höchstens ihres allegorischen Wertes halber interessiert, d. h. weil sie auf das Neue Testament vorausweisen oder wegen ihrer Bedeutung als moralisches oder eschatologisches Symbol. So bezieht sich zum Beispiel bei Hrabanus Maurus, bei dem verschiedene Traditionen zusammenfließen, die deltaförmige Dreieckigkeit der Cithara und ihre Bespannung mit 24 Saiten auf die Trinität und die Stimmen der 24 Ältesten der Apokalypse<sup>8</sup> und der dreieckige Psalter

<sup>6</sup> Die Namen sind nachgewiesen in Lois Ibsen al Faruqi, *An annotated glossary of Arabic musical terms*, Westport and London 1981, Artikel *nūzha* S. 245 und *qanūn* S. 254f. Bildmaterial bei Henry George Farmer, *Islam = Musikgeschichte in Bildern* Band III, Lieferung 2. Leipzig 1966.

<sup>7</sup> Zitiert bei James W. McKinnon, „Musical instruments in medieval Psalm commentaries and psalters“, *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968) 5.

<sup>8</sup> Hrabanus Maurus, Musikkapitel in *De rerum naturis*, Buch 18, Kapitel 4: „Cithara autem, de qua sermo est, Ecclesiae spiritualiter typum habet, quae cum viginti quator seniorum dogmatibus trinam formam habens in modum deltae litterae fidem sanctae Trinitatis significat et per manus apostolici ordinis, qui praedicator illius est, in diversos modulos Veteris et Novi Testamenti aliter in littera, aliter in sensu figurate concitatur.“, ed. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus ... Series Latina*, Paris 1878ff., CXI, col. 498.



auf Sakrament und Trinität<sup>9</sup> und seine zehnsaitige Bespannung auf die Zehn Gebote<sup>10</sup>.

Am meisten Schwierigkeiten hatten die lateinischen Autoren mit der Exegese der Resonanzkörper der beiden Instrumente, die sie vom Osten übernahmen, wie gesagt, ohne ihren organischen Hintergrund zu kennen. Das *psaltērion* besitzt den Resonanzkörper über den Saiten, die *kithára* darunter. Demgemäß spricht beispielsweise bei Origenes beim Spiel auf der griechischen Harfe der „reine Verstand, der von der spirituellen Einsicht in Erregung versetzt wird“, auf der *kithára* dagegen „die praktische Seele die von Christi Geboten in Erregung versetzt wird“.<sup>11</sup> Schon Hieronymus versteht den organologischen Zusammenhang nicht mehr. Dennoch werden Auslegungen nach dem Modell des Origenes und der lateinischen Väter in der karolinger Zeit (Hraban: „Psalterium canat deo, cithara cum reliquis sponso“<sup>12</sup>) weitergeführt und auch noch im Spätmittelalter gepflegt.<sup>13</sup>

Das Psalterium ist nicht der einzige Fall, in welchem sich allegorische und symbolische Auslegungen über Jahrhunderte hielten und auch noch in einer Zeit abgeschrieben oder gar mit Zusätzen versehen wurden, als die antike Bedeutung der Namen längst durch moderne ersetzt worden war. Der prominenteste Text der Karolingerzeit, in welchem die Auslegungen vereinigt sind, ist der sogenannte Dardanusbrief, den man dem Hieronymus unterschob. Dieser Traktat entstand vermutlich im 9. Jahrhundert und besteht aus Exzerpten von älteren Psalmkommentaren und Isidor von Sevillas Enzyklopädie. Er war ungemein populär und ist uns

<sup>9</sup> Hrabanus Maurus, *Commentarii in Ecclesiasticum*, lib. VIII: „Decachordum vero psalterium (sicut veteres dixerunt) et illud nobis indicat sacramentum, ut referamus tria ad Deum, quia Trinitas est.“, ed. Migne, a. a. O., CIX, col. 1042.

<sup>10</sup> Dieselbe Textstelle wie in Fußnote 8: „Psalterium autem Hebraei decachordon usi sunt propter numerum decalogum legis.“ – Eine quadratische Form des Psalteriums tritt erstmals im sogenannten Dardanusbrief auf (siehe unten), den Hraban in seine Enzyklopädie integriert. – Eine Übersicht über die zahlreichen Textstellen bei Giesel, a. a. O., 229–273 (der übrigens fälschlicherweise diesen Dardanusbrief und die Textstellen eines Pseudohieronymus getrennt auführt, obwohl es sich um ein und denselben Text handelt).

<sup>11</sup> Origenes von Alexandria, *Ἑξηγητικά εἰς Ψαλμούς*. Ps. 91.4: „Ψαλτήριόν ἐστι νοῦς καθαρὸς ὑπὸ πνευματικῆς κινούμενος γνώσεως· κιθάρα δέ ἐστι ψυχὴ πρακτικὴ ὑπὸ τῶν ἐντολῶν τοῦ Χριστοῦ κινουμένη.“ ed. J. P. Migne, *Patrologia cursus completus ... Series Graeca*, Paris 1857–1866, XII, col. 1552.

<sup>12</sup> Gleiche Textstelle wie in Fußnote 8, ed. Migne, a. a. O., CXI, col. 498.

<sup>13</sup> Belege bei Giesel, a. a. O., 256–273. – Noch Jean de Gerson schließt eine Bemerkung zur Lage der Resonanzkörper in seinen *Tractatus de Canticis* ein. Er interpretiert den Sachverhalt in einem neuen Lichte, indem er von der Lage der Saiten ausgeht: „Haec autem est distantia psalterii cum cithara, quia psalterium sonat a superiori procedens a gravioribus sonis ad acutiores descendendo ..., Citharae vero formam ad psalterium videabis eversam; cuius sonitus a gravioribus deorsum, ad acutiores sursum sonos tendit ...“, siehe die Teiledition des Traktats in Christopher Page, „Early writings on music 3: Early 15th-century instruments in Jean de Gerson's *Tractatus de Canticis*“, *Early Music* 6 (1978) 339–349, das Zitat auf S. 346.



in mehr als 75 Handschriften vom 9. bis zum 15. Jahrhundert überliefert.<sup>14</sup> Er ist in Hrabans Universalenzyklopädie aufgenommen, taucht in musiktheoretischen Sammelhandschriften auf, ferner als eines der Vorworte, die man dem Buch der Psalmen vorausschickt und wird außerdem mitunter in die Werke des Hieronymus eingereiht. Obwohl der Text von der Aufzählung der Instrumente im Buch Daniel ausgeht und als Kommentar dazu ausgegeben wird, hat ihn die Forschung bisher noch nicht in einem Kommentar zum Buch Daniel nachgewiesen.

Wie soll man das Interesse gerade für diesen Text erklären? Es bestand wohl zweierlei Bedarf an ihm: einmal um die vielen im Buch der Psalmen und besonders im 150. Psalm erwähnten Instrumente zusammenfassend zu erklären, zweitens um die musiktheoretischen Erklärungen des Boethius und Isidor auf ein allegorisches, ausschließlich theologisches Fundament zu stellen. Dabei war es den Autoren von damals nicht nur um eine Ausbreitung aller bekannten Daten zu tun, sondern wohl mindestens so sehr um eine exemplarische Demonstration allegorischer Textauslegung.

Ich möchte anhand des Inhaltes und der Textüberlieferung des Dardanusbrieves annehmen, daß das Begriffspaar *cithara/psalterium* gerade dank seiner Abgelöstheit von der Instrumentenrealität eine solche Beliebtheit genießt. Es mag die Fachleute des Harfenspiels stören, daß ausgerechnet das Undingliche, Abstrakte der Begriffe ihre Verbreitung förderte, doch kann es sie andererseits trösten, daß die heiligen Namen gerade dadurch, daß sie mit einem zeitgenössischen Instrument ausschließlich in Verbindung gebracht wurden, freibleiben, um später zum Bedeutungsträger für die Harfe zu werden.

Selbstverständlich sind der Dardanustext und andere frühmittelalterliche Auslegungen wie etwa die Amalars von Metz<sup>15</sup> nicht die einzigen Zeugen für allegorische und symbolische Auslegungen geblieben. Die Tradition wird weitergeführt und reicht bis zur Reformation, obwohl inzwischen die Namen Cithara und Psalterium wieder mit konkreten Bedeutungen gefüllt worden waren. Besonders die Bedeutung der Cithara als Symbol für den menschlichen Körper, die Abtötung des Fleisches und die Idee des Kreuzes, auf die der leidende Christus ausgespannt ist wie die Saiten auf den Holzrahmen, wären zu erwähnen.<sup>16</sup> Solche Texte nehmen nur den

<sup>14</sup> Diese Zahl schließt die gekürzten Fassungen ein, in welchen nur die Zeichnungen – jedoch mit ausführlichen Beischriften – überliefert sind. Nicht eingerechnet sind jedoch die Handschriften von Hrabans *De rerum naturis*. Eine unvollständige Liste findet sich bei Bernard Lambert, *Bibliotheca Hieronymiana Manuscripta*, Bd. IIIA, = *Documenta Patristica* IV, Den Haag 1970, Nr. 323 (S. 108–111). – Zum Traktat selbst siehe Reinhold Hammerstein, „Instrumenta Hieronymi“, *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959) 117–134; Hanoch Avenary, „Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen“, *Anuario musical* 16 (1961) 55–80; Tilman Seebaß, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, I, 141–147; Christopher Page, „Biblical instruments in medieval manuscript illustration“, *Early Music* 5 (1977) 299–309.

<sup>15</sup> *Liber officialis* III, cap. 3, 8–13, ed. Johann Michael Hanssens = *Studi e Testi* 138–140, Rom 1948–50, Bd. II, 268f.

<sup>16</sup> Materialauswahl bei Giesel, a. a. O., 126–135.



Namen und unspezifische Eigenschaften der Saiteninstrumente zum Anlaß und beziehen sich im übrigen auf patristische Autoritäten. Auf diese Weise führen mittelalterliche Allegorese und symbolische Auslegung ein von der Instrumentalmusik abgelöstes Eigenleben. Sie scheinen sich geradezu von der Wirklichkeit abzukapseln.

Einer ganz anders gearteten Harfensymbolik oder -metaphorik huldigen die mittelalterlichen Dichter. Dazu drei Beispiele: Machaut vergleicht in seinem ‚Le Dit de la harpe‘ seine Geliebte mit einer Harfe<sup>17</sup>:

„Je sais trop bien ma dame comparer  
a la harpë, et son gent corps parer  
de .xxv. cordes que la harpe a,  
dont roys David par maintes fois harpa ...“ (V. 1–5)

Kein anderes Instrument ist gut genug, um mit seiner Dame verglichen zu werden:

„Si que je puis legierement prouver  
qu'on ne pourroit pas instrument trouver  
de si plaisant ne de si cointe touche,  
quant blanche main de belle et bonne y touche,  
ne qu'en douceur a elle se compere ...“ (V. 25–29)

Der Vergleich wird weitergeführt mit der Aufzählung der 25 Tugenden der Dame, die den 25 Saiten der Harfe entsprechen. Jakob von Senlenches vergleicht den harmonischen Klang einer Chanson mit der Harfenmelodie.<sup>18</sup> Und Chaucer zieht die Parallele zwischen der Geliebten, die die Gefühle im Herzen des Dichters kontrolliert wie der Harfenist die Töne seines Instruments.<sup>19</sup>

## 2. Name und Bild<sup>20</sup>

Wenden wir uns nunmehr dem mittelalterlichen Instrument selbst zu. Leider vermitteln uns frühmittelalterliche Übersetzungen bis heute nicht genügend Aufschlüsse für eine eindeutige Bestimmung. Der Begriff *harpa* scheint nirgends eindeutig nur der Harfe zuweisbar zu sein, er muß zumindest anfänglich die Leier ein-

<sup>17</sup> Karl Young, „The *Dit de la harpe* of Guillaume de Machaut“, in *Essays in Honor of Albert Feuillerat* = *Yale Romanic Studies* 22, New Haven (1943), 1–20.

<sup>18</sup> Siehe Gordon Greenes Edition in *French secular music = Polyphonic Music of the Fourteenth Century* XIX, Monaco 1982, Nr. 67.

<sup>19</sup> Siehe Young, a. a. O., 17. Christopher Page gab dafür in seinem Vortrag am Basler Symposium eine Menge weitere Beispiele.

<sup>20</sup> Ich verwende im Folgenden leicht zugängliches Abbildungsmaterial aus Hugo Steger, *David Rex et Propheta* = *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* VI, Nürnberg 1961 und Seebaß, *Musikdarstellung*, a. a. O.



geschlossen haben.<sup>21</sup> Bisher herrscht die Annahme vor, daß beide Instrumente auf den britischen Inseln und Irland, in Skandinavien und in Germanien heimisch waren, wobei auf den Inseln vielleicht die Harfe, in Südgermanien die durch Gräberfunde nachgewiesene Leier bevorzugt wurde<sup>22</sup>; dies entspricht einer Unterscheidung in einem verbrannten Codex des 12. Jahrhunderts, wo die Harfe als *cithara anglica* und die Leier als *cithara teutonica* bezeichnet wird.<sup>23</sup> In den althochdeutschen und angelsächsischen Glossen und Übersetzungen wird *cithara* mit *harpa/heapa* übersetzt; beim *psalterium* war man sich im Unklaren: In den Bildern des Psalters London, British Library Cotton Tiberius C VI wird David zweimal mit einer englischen Harfe dargestellt<sup>24</sup> und einmal – mit der Beischrift *hec est forma psalterii* versehen – mit einem unwirklichen *psalterium*<sup>25</sup> und in den altenglischen Glossen zum Psalmtext in derselben Handschrift wird *cithara* mit *heapa* übersetzt, *psalterium* dagegen einmal gar nicht und einmal mit dem lateinischen Fremdwort *saltere*.<sup>26</sup> Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Notker der Deutsche, der *psalterium* mit Rotte glossiert. Sonst aber bildet sich die Gleichsetzung erst im Hochmittelalter aus, während sie bei der *cithara* = Harfe schon im 11. Jahrhundert feststeht.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Die beste Arbeit über frühmittelalterliche Instrumentennamen und ihre Verbindung zu den Instrumenten selbst ist Hugo Stegers *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel = Münstersche Mittelalter – Schriften II*, München 1971. Diese Schrift enthält den Wiederabdruck des Aufsatzes „Die Rotte. Studien über ein germanisches Musikinstrument im Mittelalter“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft* 35 (1961) 96–147. Was in diesem an sich brillanten Aufsatz nicht unterschieden wird, ist der verschiedene Sprachgebrauch bei den griechischen und lateinischen Kirchenvätern und die Ablösung der Instrumentenbegriffe von der Wirklichkeit. Ein Beispiel für die Unsicherheit im Sprachgebrauch – oder ein Auseinanderklaffen von Bild und Text – liefert der Psalter London, B. L. Cotton Vespasian A I (Canterbury, Ende 8. Jh.), der einen David mit der Leier auf dem Titelbild (fol. 30v) zeigt (abgebildet bei Steger, *David*, a. a. O., Denkmal 3) und in welchem das „psalterium decachordum“ mit „hearpa“ glossiert wird, *The Oxford English Dictionary*, s. v. „harp“.

<sup>22</sup> Cf. Joachim Werner, „Leier und Harfe im germanischen Frühmittelalter“, *Festschrift Theodor Mayer*, Lindau & Konstanz 1954, Bd. I, 9–15, und die beiden Veröffentlichungen Stegers, a. a. O.

<sup>23</sup> Codex St. Blasien. Siehe dazu Steger, „Die Rotte“, a. a. O., 101.

<sup>24</sup> Fol. 10 und fol. 30v, abgebildet in Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafeln 119 und 117.

<sup>25</sup> Fol. 17v, abgebildet bei Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafel 118.

<sup>26</sup> Psalm 32.2 auf fol. 53' mit stellenweiser Glossierung:

„Gaudettap on heapan tyn strenga singad him“

„Confitemini dño in cytharam in psalterio decem cordarum psallite illi“

Psalm 91.4 auf fol. 108: „on tynstangedum saltere und cantice on heapan“

„... in decacordo psalterio cum cantico in cythara.“

<sup>27</sup> Kurios muten die Bemühungen des Kalabresen Joachim de Fiore an (12. Jh.). Er versteht die „cithara“ als dreisaitiges Rebec oder Lauteninstrument und das zehnsaitige „psalterium“ in den Texten als dreieckig, wogegen in Bildern die antike Dreieckigkeit einmal und die moderne Trapezform öfter vorkommen. Siehe die Reproduktionen bei Marjorie Reeves und Beatrice Reich-Hirsch, *The figurae of Joachim de Fiore = Oxford Warburg Studies*, Oxford 1972, Kapitel XII, S. 199–211, sowie fol. 226v, 228 und 269v (alle trapezförmig) des Druckes



Von hier aus können wir einen Blick auf die Denkmäler der Karolingerzeit werfen. Das erste Bilddenkmal, der elfenbeinerne Buchdeckel des Dagulfpsalters, stammt, wie erwähnt, vom Ende des 8. Jahrhunderts.<sup>28</sup> Es wird gefolgt von einigen Darstellungen im Utrechtpsalter.<sup>29</sup> Zu Diskussionen Anlaß in diesen Bildern gibt das Fehlen einer ausgeprägten Vorderstange und der teilweise viereckige Rahmen. Hierüber vermitteln erst die Denkmäler des 11. Jahrhunderts ein klares Bild.<sup>30</sup> Wie es sich auch bei den karolingischen Zeugnissen verhalten mag, jedenfalls befindet sich beide Male das Instrument in der Hand des Psalmisten. Doch ist dies in der Zeit vor 1000 die große Ausnahme. Im selben Utrechtpsalter findet sich auch die alemannische Leier (in der Hand des Psalmisten oder seiner Assistenten)<sup>31</sup> und dieses oder ein antikes Leierinstrument oder ein Fantasieinstrument sind sonst die Regel.<sup>32</sup> Erst mit dem 11. Jahrhundert ändert sich die Lage, als einerseits die Leier ausstirbt und andererseits unter dem Einfluß der byzantinisch-arabischen Kultur eine erstaunliche Menge von neuen Instrumenten sich in Europa ausbreitet. Da wie gesagt um diese Zeit kein Instrument den einen oder anderen der beiden antiken Begriffe abdeckt, stehen sie quasi den Interpreten zur Verfügung und dementsprechend finden wir David mit allen möglichen Saiteninstrumenten dargestellt. Es ist die Harfe, die im Wettbewerb über die Streich- und Zupfinstrumente oben ausschwingt und bis ins Spätmittelalter die Davidbilder beherrscht.

Während in der Psalterillustration die Anlehnung an die Antike oder an schematisch abstrakte Zeichnungen mehr und mehr einem Interesse an der modernen Wirklichkeit weicht und Harfendarstellungen in diesem Kontext an Symbolhaftigkeit einbüßen, scheint sich die Traktatillustration im Ganzen konservativer zu verhalten. Man könnte beinahe versucht sein, im hartnäckigen Festhalten ein bewußtes Vermeiden des Realitätsbezuges zu vermuten, würden nicht die meist organologisch unverständlichen Texte es von vorneherein unmöglich machen, ein richtiges Instrument bildlich vorzustellen, so daß die Illustratoren beinahe faute de mieux gezwungen sind, sich sklavisch an die Modelle zu halten. Aber ich glaube,

*Psalterium decem cordarum Abbatis Joachim ...* Venedig, Francesco Bindoni und Mapheo Pasino, 1527 (Reprint Frankfurt 1965). — Die Textstelle zur „cithara“ lautet auf fol. 230 (recte: 231v): „Cythara novum hominem qui secundum deum creatus est: simul cum suo corpore: quod est ecclesia manifeste designat: cuius summa mysterij in tribus superextensis cordis et concavitate consistit. Concavitas cythare que sit audiamus ...“

<sup>28</sup> Paris, Louvre Inv. Nr. Mr. 370, Abbildung bei Seebaß, *Musikdarstellung*, Tafel 97.

<sup>29</sup> Fol. 63v und fol. 83 (oben und unten), abgebildet in Tilman Seebaß, „Die Bedeutung des Utrechtpsalters für die Musikgeschichte“, in J. H. A. Engelbrecht und Tilman Seebaß, *Kunst — en muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium*, Utrecht 1973, Fig. 2, 6 und 7.

<sup>30</sup> Diskussion der Quellen und der älteren Sekundärliteratur bei Rosalyn Rensch Erbes, „The development of the medieval harp: A pre-examination of the evidence of the Utrecht Psalter and its progeny“, *Gesta* 11 '2 (1972) 27–36.

<sup>31</sup> Z.B. fol. 83 oben, siehe oben Fußnote 29.

<sup>32</sup> Siehe die Bildersammlung in Stegers *David*, a.a.O., oder in Seebaß, *Musikdarstellung*, a.a.O.



sie bezeugen noch etwas anderes. Die Neigung der Zeichner zu Schemata, Diagrammen und Figuren entspringt nicht nur der Notwendigkeit oder dem Autoritätsglauben. In ihr klingt auch die im Frühmittelalter noch ausgeprägtere Vorliebe für abstrakte und dekorative Muster nach und für die Verschmelzung von Wort und Bild. Nicht nur die Musiktraktate, auch solche der Schwesterkünste Arithmetik, Geometrie und Astronomie boten den Mönchen in den Skriptorien vielfach Gelegenheit, dieser Neigung zu huldigen, weil der Inhalt der Texte die Kombination von Wort, Figur, Schema und Bild verlangte.

Es wäre eine besondere Studie wert, den früh- und hochmittelalterlichen Musikillustrationen einmal unter diesem Gesichtspunkt nachzugehen und sie mit der Geometrie und geometrischer Dekoration in Verbindung zu bringen. So gesehen sind gewisse Psalterillustrationen wie etwa fol. 17v in dem schon herangezogenen Psalter Cotton Tiberius<sup>33</sup> und die Dardanusbilder<sup>34</sup> autonome Verbildlichungen von Textallegorien. Sie übersetzen Worte in Zeichen und bestätigen auf ihre Weise, daß die Instrumente hier Werkzeuge der spirituellen Allegorie, nicht der Musikpraxis sind und sie erinnern uns daran, daß im Griechischen und im klassischen und mittelalterlichen Latein *organon* und *instrumentum* ganz allgemein das Werkzeug bedeuten, nicht nur das Mittel, um Klang zu erzeugen. Es ist wohl gerade diese Qualität des Begriffs, der dazu führt, daß alle Volkssprachen *instrumentum* als Lehnwort einführen.<sup>35</sup> Vorher besaßen sie „nur“ Eigennamen, ähnlich vielen außer-europäischen Sprachen.

Die Dardanusillustrationen sind sicher das langlebigste und verbreitetste Beispiel für das Eigenleben des *instrumentum*-Begriffs in der bildenden Kunst. Andere Bilder, wie z.B. die bei Joachim de Fiore, treten eher hinter die Texte zurück. Ein typisches Lehr- und Erbauungsbild befindet sich in Petrus Lombardus' Psalmkommentar (London, Library of A. Chester Beatty) in einer süddeutschen Handschrift des 12. Jahrhunderts.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Siehe Fußnote 21.

<sup>34</sup> Die reichste Sammlung von Abbildungen bei Hammerstein, „Instrumenta“, a.a.O., und Seebaß, *Musikdarstellung*, a.a.O., Tafeln 112–119.

<sup>35</sup> Im Französischen gehört die Bedeutung ‚Musikinstrument‘ zur frühesten Schicht (ab 1138) des Fremdwortes „estrumen“, siehe Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel 1948ff. (die ersten Druckbogen 1922), Bd. 4 (1952), 726f.; im Deutschen taucht der Begriff zuerst in der Rechtssprache auf und kommt erst im 16. Jahrhundert in musikalischer Bedeutung vor, siehe Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Bd. 4,2 (1877), 2146; im Englischen ist er von ca. 1300 an belegt, siehe Sherman M. Kuhn and John Reidy (eds.), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor/Michigan 1956ff., Bd. V, 1 (1968), 230.

<sup>36</sup> Reproduziert und besprochen bei Steger, *David*, a.a.O., Denkmal 53a. — Zur Verbindung Harfe — Christus in der Theologie und den Bilddenkmälern siehe Giesel, a.a.O., 130; F. P. Pickering, „Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen“, *Euphorion* 47 (1953) 16–37, besonders 22–37, und Roslyn Rensch, *Symbolism and form of the harp in European manuscript illumination of the 9th to the 16th century*, Ph. D. dissertation, University of Wisconsin — Madison, 1964.



Mit diesen wenigen Beispielen soll es sein Bewenden haben. Es geht mir ja im Zusammenhang mit diesem Essay nicht um die Aufarbeitung des Text- und Bildmaterials als solches, sondern um den gedanklichen und methodischen Kontext. Diesem hat sich die Harfenforschung meines Wissens noch kaum zugewandt.<sup>37</sup> Eine Frage freilich muß zum Abschluß aufgeworfen werden: „Woran liegt es denn, daß sich das Interesse der Theoretiker und Illustratoren von der Leier auf die Harfe als Symbolträger verlagert?“ Die Tradition einer Allegorese des *psalterion* kann dafür unmöglich ausgereicht haben. Wir müssen die Antwort in der Musikpraxis und den gesellschaftlichen oder ständischen Assoziationen suchen, mit denen Harfe und Harfenspiel belegt werden. Symbolfähigkeit und Status der Harfe sind voneinander abhängig.

## II. Status

### 1. Die Harfe beim Adel und gehobenen Bürgertum

Obzwar keine Klarheit darüber besteht, welche Instrumente mit *cithara*, *psalterium* und Harfe im Frühmittelalter gemeint sind, so haben doch mehrere Generationen von Archäologen, Sprach-, Literatur- und Musikwissenschaftlern genug Beweise für die Tatsache beigebracht, daß es in jener Epoche zu den Tätigkeiten eines Adligen gehörte, ein Zupfinstrument zu spielen.<sup>38</sup> Abbildungen haben wir davon nicht, weil weltliche höfische Musik kein bildfähiges Thema jener Zeit ist. Doch bietet uns die häufige Analogie mittelalterlicher Herrscher mit dem Vorbild König Davids, die bis in die Lobgedichte, Akklamationen und Insignia oder Porträtähnlichkeit reicht, genug Gewähr dafür, daß, wo immer auf einem Davidbild eine frühmittelalterliche Harfe oder Leier gezeigt wird, mitgedacht werden muß, daß für den damaligen Betrachter David nicht nur als Herrscher und Büsser, sondern auch als Musiker ein echtes Vorbild gewesen ist. Gäbe es nicht zu seinem Musizieren eine zeitgenössische Entsprechung, hätten sich die Künstler strikter an antike Instrumente oder schematische Zeichen gehalten. Wahrscheinlich gilt die Analogie sogar noch für das 11. Jahrhundert, wenn man Bilder wie etwa jene im Tiberius-Psalter bedenkt.<sup>39</sup>

Vom 12. Jahrhundert an scheint aber eine solche Schlußfolgerung nur noch mit Einschränkungen gültig. Das Interesse an der Darstellung des Menschen und an historischen Szenen, mit zeitgenössischen Elementen aktualisiert, wird in der bil-

<sup>37</sup> Für Ausnahmen siehe die vorausgehende Fußnote.

<sup>38</sup> Siehe oben Fußnote 22: Werner, Steger.

<sup>39</sup> Diskussion des Realitätsgrades in Musikbildern bei Seebaß, *Musikdarstellung*, a. a. O., passim, und James W. McKinnon, „Fifteenth-century northern book painting and the *a capella* question: an essay in iconographic method“, *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. Stanley Boorman, Cambridge 1983, 1–17.



denden Kunst immer größer. Das hieratische Psalterbild verliert seine prominente Stellung als Vorbild des zeitlichen Herrschers. David wird eine Art Vorspann und seine Darstellung dem zeitgenössischen Herrscher angeglichen. Dies bedeutet auch im Falle der Attribute, daß solche der Praxis angeglichen werden. Der Harfenbilder und der Musikbilder in der sakralen Bilderwelt der Buchmalerei sind Legion; und darüber hinaus entwickelt sich in der spätmittelalterlichen Fresken- und Tafelmalerei mit dem Engelskonzert ein geistliches Bildthema, in welchem die Musik dominiert. Freilich lassen weder diese noch die Zeugnisse der Buchmalerei eine präzise Lokalisierung der Harfe auf einen bestimmten Stand zu. Die einzige Schlußfolgerung, die ich wagen würde, ist, daß die Saiteninstrumente – und unter ihnen besonders Harfe und Psalter wegen ihrer freien Verfügbarkeit für Sakralbilder – zu den angesehensten Instrumenten gehört haben müssen. Sie werden den Streichinstrumenten aufs Ganze gesehen vorgezogen.

Konkretere Einsicht vermitteln uns die Texte und Illustrationen weltlicher Romane und Epen. Aus ihnen entnehmen wir, daß die Harfe in höfischen Kreisen und beim gehobenen Bürgertum bei Männern und Frauen beliebt war. Eine Heldenfigur wie Tristan wird als halbprofessioneller Instrumentalist hingestellt; man hat geradezu den Eindruck einer Harfenmanie in den Hofkreisen. Schon vor dem zweiten Weltkrieg haben Forscher mit Erfolg die Texte im Hinblick auf die Musikpflege ausgebeutet<sup>40</sup>, wobei sie freilich oft die Toposforschung außer acht ließen. Neuerdings hat man diesem Gebiet wieder mehr Beachtung geschenkt. Martin van Schaiks Untersuchung von Gottfried von Straßburgs *Tristan* ist eine Fundgrube an Information.<sup>41</sup> Was aber immer noch weitgehend der Auswertung harrt, ist das Korpus spätmittelalterlicher Texte und ihrer Illustrationen.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Für den nordeuropäischen Bereich allein sei an die folgenden Arbeiten erinnert: G. Schad, *Musik und Musikausdrücke in der mittellenglischen Literatur*, Diss. Gießen 1911; F. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1932; Dorothea Treder, *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit*, Diss. Greifswald, Hamburg 1933; Ian F. Finlay, „Musical instruments in Gottfried von Strassburg's ‚Tristan und Isolde‘“, *Galpin Society Journal* 5 (1952) 39–43; Lars Elfving, *Etude lexicographique sur les séquences limousines = Acta Universitatis Stockholmensis, Studia latina VII*, Stockholm 1962.

<sup>41</sup> Martin van Schaik, „Appendix Musik – Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg“, in Lambertus Okken, *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg*, Bd. 2 = *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 58, Amsterdam 1985, 164–224. Van Schaik ist dabei, seine Dissertation über dieses Thema abzuschließen. Siehe auch sein *Muziekinstrumenten en instrumentenkombinaties in de Duitse literatuur uit de Middleeeuwen (ca. 800–1350 = Scripta Musicologica Ultrajectina VII*, Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap, 1983. – Für den ‚Tristan en prose‘ siehe Jean Maillard, „Coutumes musicales au moyen âge d'après le Tristan en prose“, *Cahiers de civilisation médiévale* II (1959), 341–353.

<sup>42</sup> Diesem Themengebiet war Christopher Pages Beitrag am Symposium gewidmet.



Als Bildbeispiel aus dem 15. Jahrhundert sei an den bekannten Arraser Teppich erinnert<sup>43</sup>, auf dem ein Harfe spielendes Edelfräulein in einem Schloßgarten dargestellt ist zusammen mit einem eine Notenrolle haltenden Edelmann. Der Teppich gehört zu einer Serie von mindestens fünf, die Szenen aus einem unidentifizierten *roman* darstellen. Der Topos hat eine zweihundertjährige Tradition – was aber seine Wichtigkeit als Denkmal für eine Musikipflege mit Harfenspiel nicht schmälert, da der Künstler das Thema ganz aus seiner Anschauung heraus angeht. Die Darstellung könnte nicht eleganter, subtiler und emotionsgeladener sein.

Der Arraser Teppich steht als Beleg nicht vereinzelt da. Vor allem durch die ikonographischen Arbeiten Howard Mayer Browns zur Musik des Trecento und des französischen 15. Jahrhunderts kennen wir eine Fülle von Bilddenkmälern, die eine verbreitete instrumentale und gemischt vokal-instrumentale Musikpraxis in den höheren Schichten bezeugen, an der Harfe, Psalter und Lauteninstrumente teilhaben.<sup>44</sup> Von einer Verminderung der Beliebtheit der Harfe nach 1300, wie sie Edmund Bowles noch glaubte annehmen zu müssen<sup>45</sup>, kann keine Rede sein. Im Gegenteil, Harfen- und Instrumentalmusik im Allgemeinen werden so sehr Synonyme für Musik als hohe und respektable Kunst, daß sie sogar in die Illustration theoretischer Traktate zurückwirken.<sup>46</sup>

## 2. Die Frau als Harfenspielerin

Während die Quellenbelege im 14. und 15. Jahrhundert vollkommen ausreichen um nachzuweisen, daß bei den höheren Schichten beide Geschlechter am Musizieren teilnehmen, liegen für frühere Jahrhunderte die Verhältnisse anders. In der frühmittelalterlichen Buchmalerei behandeln drei Themen weibliches Musizieren: Mit positivem Vorzeichen die biblischen Szenen der Töchter Israel, die mit Rahmentrommel, Cymbeln und Sistrum Freudentänze ausführen<sup>47</sup>; in negativem Kontext

<sup>43</sup> Über diesen zuletzt meine Aufsätze „De l'image à l'objet: deux analyses iconographiques (1924 et 1985). Une hommage à la Comtesse de Chambure“, *Imago musicae* IV (1987), im Druck, und „The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France“, *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. Stanley Boorman, Cambridge 1983, 19–33, besonders 20–27.

<sup>44</sup> Bibliographie seiner Trecento-Artikel in *Imago musicae* III (1986) 106 (7 Artikel), zur Aufführungspraxis der chanson mit Harfenbegleitung im 15. Jahrhundert siehe sein „Instruments and voices in the fifteenth century chanson“, *Current Thought in Musicology*, Austin/Texas 1976, 89–137.

<sup>45</sup> „La hiérarchie des instruments dans l'Europe féodale“, in: *Revue de Musicologie* 42 (1958) 155–169.

<sup>46</sup> Darüber mehr in meinen Aufsätzen „Lady Music and her protégés: from musical allegory to musicians' portraits“, *Musica Disciplina*, im Druck, und „The illustration of theoretical treatises. Some Exempla“, in *Proceedings of the Conference „Music Theory and its sources. Antiquity and the Middle Ages“*, University of Notre Dame/Indiana, 1988.

<sup>47</sup> Das Thema ist weitgehend unbearbeitet, einiges frühmittelalterliche Material ist ausgewertet in Seebaß, *Musikdarstellung*, 115–122.



der Tanz der Salome beim Bankett des Herodes<sup>48</sup>, und schließlich die Personifikation der Musik als Frau Musica in wissenschaftlichem Zusammenhang, meist ähnlich dargestellt wie David oder Pythagoras, d.h. ein Musikinstrument als Attribut haltend oder allenfalls stimmend. Bemerkenswert ist, daß im Frühmittelalter nirgends Harfenistinnen dargestellt sind. Bei der Bibelillustration hält man sich an die vom Text vorgeschriebenen Instrumente, bei der Artes-Illustration ist Frau Musica mit einem antiken oder phantastischen Instrument oder dem Monochord gezeigt.<sup>49</sup>

Eine Wandlung zeichnet sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts ab, wenn die zeitgenössische Musikpraxis sich vermehrt auf die Artes-Illustration auswirkt. Die Voraussetzung für einen solchen positiven Einfluß auf die Schreiber und Maler im Scriptorium ist, daß die Harfe ein Ansehen genießt, das sie zu einem würdigen Instrument für die Personifikation der Ars Musica macht. Die Übernahme muß unproblematisch gewesen sein.

Das interessanteste Denkmal zu diesem Aspekt ist Herrad von Hohenburgs ‚Hortus Deliciarum‘ aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Darin kommt die Harfe zweimal und die Rote einmal in Verbindung mit weiblichen Figuren vor.

Das eine Bild illustriert den Triumph der Frauen Israel nach dem Durchzug durch das Rote Meer und zeigt Miriam mit einer Rahmentrommel und Schlägel, gefolgt von einer Harfenistin und anderen Frauen.<sup>50</sup> Ich kann mir das Bild am besten so erklären, daß der Künstler (oder die Künstlerin?) das Bedürfnis gehabt haben mußte, das von den biblischen Texten zur jubelnden Virgo Israel vorgeschriebene *tympanum*, das zu der damaligen Zeit eine grobe Rahmentrommel mit Schlägel war, mit einem Saiteninstrument zu ergänzen, das weiblicher Ziemlichkeit gemäßer war.

Das zweite Bild ist die berühmteste Darstellung der Sieben Freien Künste, in welchem die Harfe als Attribut der Frau Musica auftaucht und von ihr gespielt wird – nicht bloß gehalten oder gestimmt.<sup>51</sup> Schließlich kommt die in der äußeren Form der Harfe nach verwandte Form der Rote kombiniert mit Querflöte vor in einer Darstellung der Sirenen – langgewandete, hübsche Musikerinnen, unter deren Kleidersaum häßliche Vogelfüße hervorschauen.<sup>52</sup> Ob es zeitgenössische ästhetische Vorstellungen waren, in denen Musik mit Querflöte und Rote als besonders verführerisch galt, oder ob es literarische oder bildliche Vorlagen für diese Kombination gibt, bleibt zu untersuchen.

<sup>48</sup> Dazu Material in Gabriele Christiane Busch, *Ikongraphische Studien zum Solotanz im Mittelalter* = *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* VII, Innsbruck 1982.

<sup>49</sup> Siehe Seebaß, „Lady Music“, a. a. O.

<sup>50</sup> Fol. 38, siehe Rosalie Green et al., *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, Bd. I: Commentary, II Reconstruction = *Studies of the Warburg Institute* 36, London und Leiden 1979, Nr. 54, Tafeln 125, 163 und S. 113; oder Georg Kinsky, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1929, 35.

<sup>51</sup> Fol. 32, siehe Green, a. a. O., Nr. 33, Tafel 18 und S. 104–106; oder Kinsky, a. a. O., 35.

<sup>52</sup> Fol. 221, siehe Green, a. a. O., Nr. 297, Tafel 25 und S. 202; oder Kinsky, a. a. O., 35. – Leider ist die Neuausgabe ganz unbefriedigend, was den Kommentar zu musikikonographischen Fragen anbelangt.



### 3. Die Harfe als Instrument des Komponisten

Neben dem Adel und gehobenen Bürgertum läßt sich noch eine zweite Schicht aus dem Gesamtbild herauslösen, die des Komponisten. Wir kennen eine berühmte Textstelle von einem Autoren des 11. Jahrhunderts, Ekkehard IV von Sankt Gallen. Er schreibt dem Mönch Tuotilo des Klosters Sankt Gallen die Komposition von Tropen mit Hilfe eines Saiteninstrumentes zu.<sup>53</sup> Nun ist Ekkehard ein im Mischen von Erfundenem und Geschehenem notorisch begabter Autor, und man wird seiner Behauptung, was die Erfindung der Tropen im 9. Jahrhundert angeht, nicht unbesehen Glauben schenken. Da kann es einmal Hauspolitik gewesen sein, die die Entstehung einer wichtigen neuen vokalen Musikgattung gern auf dem eigenen Boden ansiedeln möchte, sodann mag der Topos von David, dem Erfinder der Psalmen und dem Urheber regulierter kirchlicher Musik, mitgewirkt haben.<sup>54</sup> Vielleicht ist aber doch ein Körnchen Wahrheit dabei. Ich würde es am ehesten darin sehen, daß die Praxis des Komponierens von einstimmiger Musik selbst bei Klerikern unter bestimmten Umständen die Benützung eines Saiteninstrumentes einschloß. Kann sein, daß Ekkehard eine Praxis des 11. Jahrhunderts zurückprojiziert und dabei den Davidtopos zuhelfe nimmt. Ekkehard spricht von einer Rota, der Rotte, die im 11. Jahrhundert ein Psalterinstrument bedeutet.

Mein nächstes Beispiel ist eine in ein Harfenbild eingeschriebenes Chanson aus dem 14. Jahrhundert, auf das ich der Verbindung von Notation mit Bild wegen an anderer Stelle schon eingegangen bin.<sup>55</sup> Hier soll es uns aus einem etwas anderen Grund interessieren. Die der Harfe eingeschriebene Komposition stammt von Jakob von Senlenches, einem Harfenisten, der sich an südfranzösischen und nordspanischen Höfen aufhielt. Das dreistimmige Virelai heißt „La Harpe de mélodie“; der Text benützt Harfenklang als Metapher für wohlklingende Chansonmusik und beschreibt, wie der Text des Liebeslieds in ein Harfenbild eingefügt ist. Ich sehe in dem Bild einen Beweis dafür, daß professionelles Harfenspiel dem Rufe und der Stellung eines Ars subtilior-Komponisten keineswegs abträglich war, sondern daß er sich im Gegenteil öffentlich darauf berufen durfte. Ein solches Bild mit einer solchen Komposition hat nur einen Sinn, wenn es den Vorstellungen und dem Geschmack einer Zeit entgegenkommt. Senlenches' Bild-Komposition steht Machauts Idee des „Dit de la harpe“ nahe, wo deutlich auf den hohen Status der Harfe hingewiesen wird, mit dem Unterschied, daß bei Senlenches der Gegenstand innerlich mit dem Beruf des Autors verbunden ist. Bemerkenswert ist aber auch,

<sup>53</sup> Ekkehard IV Text in den *Casus Sancti Galli*, cap. 3, ed. Ildefons von Arx, *Monumenta Germanicae Historica, Scriptores* (Hannover 1829), II, 101. — Die Neuausgabe mit Übersetzung von H. F. Haefele (1982) ist mir leider nicht zugänglich.

<sup>54</sup> Eine sehr kurze Biographie Ekkehard IV findet man in H. F. Haefeles Artikel „Ekkehard IV“ im *Lexikon des Mittelalters*, München und Zürich 1980ff., Bd. III, col. 1767f. — Ich möchte annehmen, daß Ekkehard bei seiner pro domo-Darstellung der Erfindung der Tropen Notkers Darstellung seiner Erfindung der Sequenzen im Ohr hatte.

<sup>55</sup> Seebaß, „Visualisation“, a. a. O., 27–30, sowie oben Seite 143.



daß wir zu dieser Zeit in Frankreich Komponisten finden, die nicht dem Stand der Cantores oder Organisten angehören, sondern einer weltlichen, instrumentalen Schule entstammen, in der Musik mündlich überliefert wird.<sup>56</sup> Ich glaube, man muß das Werk auch als Ausdruck des Selbstbewußtseins des Instrumentalisten verstehen; sein Harfenbild und gleichzeitiges Harfenlied ist für ihn Symbol seiner nicht-klerikalen Abkunft.

Zu einem expliziten Symbol weltlicher Musik ist die Harfe in der unzählige Male abgebildeten Illustration einer Textstelle des „Champion des Dames“ des Martin Le Franc geworden.<sup>57</sup> Es zeigt Dufay als Kleriker gewandet und mit einem Portativ, und ihm gegenüber Binchois mit einer Harfe. Offensichtlich wird die Harfe mit Binchois' Liedkompositionen in Verbindung gebracht. Nicht daß Dufay nicht auch weltliche Werke und Binchois geistliche geschrieben hätte; es kam dem Miniator vielmehr darauf an, mit zwei Exponenten ein komplettes Bild zeitgenössischer Musik zu malen, das die weltliche und die geistliche Seite einschließt und als gleichwertig hinstellt. Die Harfe steigt hier zum Vertreter weltlichen Musizierens schlechthin auf, ebenbürtig der ehrwürdigen, durch den Zusammenhang mit der Proportionentheorie geheiligten Orgel. Eine höhere ideelle und soziale Stellung konnte sie sich nicht wünschen.

<sup>56</sup> Hinter den Namen Baude Fresnel und Baude Cordier könnte sich ein und derselbe Harfenist/Komponist verbergen. Siehe darüber Craig Wright: „Tapissier and Cordier: New documents and conjectures“, in *Musical Quarterly* 59 (1973) 177–189. Zur sich an diese These anschließenden Diskussion und neuen Ergebnissen siehe Ursula Günther, „Unusual phenomena in the transmission of late fourteenth century polyphonic music“, *Musica Disciplina* 28 (1984) 89–91.

<sup>57</sup> Mehrfach vergrößerte Farbabbildung bei Robert Wangermée, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles*, Brüssel 1966, Fig. 23; Schwarz-weiß in vielen Publikationen über Dufay oder in Seebaß, „Visualisation“, a. a. O., plate 4.



## DOCTOR FRAUENLOBS HOHES LIED

Ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

„Im Jahre 1317<sup>1</sup> wurde am St. Andreas-Tage Heinrich, genannt Frauenlob, zu Mainz ehrenvoll im Kreuzgang des Domes neben der Treppe begraben. Zuvor hatten ihn Frauen unter Weinen und Klagen aus seiner Wohnung zur Grabstätte getragen, und dies wegen des unendlichen Lobes, das er dem gesamten Geschlecht in seiner Dichtung gesungen hat. So viel Wein wurde über sein Grab gegossen, daß der ganze Kreuzgang überschwemmt war. In deutscher Sprache dichtete er *Cantica canticorum*, die deutsch ‚Unser Frauwen Lied‘ genannt werden, und viel Gutes mehr.“<sup>2</sup>

Dieser Bericht über das Begräbnis Heinrich Frauenlobs ist eine der wenigen mehr oder weniger zeitgenössischen Quellen, die Aufschluß geben über den spätmittelalterlichen Minnesänger; er stammt aus der Chronik des Matthias von Neuenburg, wobei der zitierte Absatz Albrecht von Hohenheim, Bischof von Straßburg (um 1300–1359), zugeschrieben wird.<sup>3</sup> In der Frauenlob-Forschung wird dies Zeugnis als der Beginn einer „Frauenlob-Legende“ gewertet<sup>4</sup>, also hinsichtlich seines historischen Wahrheitsgehaltes eher skeptisch betrachtet. Gleichwohl belegt es eindrücklich, mit welcher Verehrung die Zeitgenossen des toten Dichters und Sängers gedachten. Legende und Wirklichkeit treffen sich im übrigen, soweit es den Ort der Grablegung betrifft: Bis zu seiner Zerstörung im Jahre 1774 durch Bauarbeiter stand der alte Grabstein Frauenlobs im Kreuzgang des Mainzer Domes. Nach einer Beschreibung aus dem Jahre 1727 sei das Dichterhaupt auf diesem Stein „corona seu potius serto“, mit einer „Krone, oder besser: einem Kranz“ geschmückt gewesen<sup>5</sup> – ein weiteres Element, das die Hochschätzung der Mitwelt für den verstorbenen Dichter bezeugt. Auch auf spätere Generationen noch übte Frauenlobs Name und Werk starke Anziehungskraft aus. Die Meistersinger betrachteten und feierten

<sup>1</sup> Richtig: 1318; vgl. Rudolf Kraye, *Frauenlob und die Natur-Allegorese*, Heidelberg 1960, 15, Anm. 9.

<sup>2</sup> „Anno domini MCCCXVII, in vigilia sancti Andree, sepultus est Henricus dictus Frauwenlob, in Maguntia, in ambitu maioris ecclesie, iuxta scalas honorifice valde: qui deportatus fuit a mulieribus ab hospitio usque ad locum sepulture, et lamentationes et querelae maximae audite fuerunt ab eis, propter laudes infinitas, quas imposuit omni generi foemineo in dictaminibus suis. Tanta etiam ibi copia fuit vini fusa in sepulchrum suum, quod circumfluebat per totum ambitum ecclesie Cantica canticorum dictavit Teutonice, quae vulgariter dicuntur Unser Frauwen Lied et multa alia bona.“ Zitiert nach Friedrich Heinrich von der Hagen, *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts ...*, Bd. 4, Leipzig 1838, 738, Anm. 4.

<sup>3</sup> Klaus Arnold, Artikel „Matthias von Neuenburg“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6, Berlin und New York 1987, 195 f.

<sup>4</sup> Kraye, a. a. O., 15 sowie die dort unter Anm. 8 und 9 genannte Literatur.

<sup>5</sup> von der Hagen, a. a. O., 739.



ihn als einen — teils als den ersten und vornehmsten — ihrer zwölf Meister: „Der Erste hiesz sanfftmuetic Heinrich Frauenlob guetig, zu Maintz sas er mit Segen“<sup>6</sup>; „So viel ich hab Bericht darvon, durch das Lesen bekommen, hat die Kunst schon, in Maintz der Statt sein Anfang genommen, durch ein Thumherrn prächtig, so fast schöne Lieder gedicht.“<sup>7</sup>

Ob Frauenlob tatsächlich „Thumherr“, Kanonikus zu Mainz war, ist nicht bekannt. Ebenso wenig liegen authentische Zeugnisse darüber vor, ob er Doktor der Theologie war oder zumindest die Voraussetzung für diesen höchsten akademischen Grad besaß, den Titel eines Magisters der *Septem artes liberales*. Wenn die Meistersinger ihn gleichwohl als „Doctor Heinrich Frawenlob“ und als „Doctor der Schrifft“ betiteln<sup>8</sup>, so belegen diese Zuschreibungen, daß die Bewunderung der Nachfahren nicht allein dem dichtenden Minnesänger galt, sondern auch dem wissenden, des Lateinischen mächtigen Gelehrten. Frauenlobs Gelehrsamkeit fand Wertschätzung freilich nicht um ihrer selbst willen. Das die Bewunderung der Mit- und Nachwelt erregende Moment scheint vielmehr darin bestanden zu haben, daß er quadriviales Wissen mit dem dichterischen Wort zu verknüpfen wußte und in dieser Verknüpfung einen existentiellen Wahrheitsgehalt zu vermitteln vermochte, eine „Wahrheit“, die in der Tiefe der religiösen Glaubenswirklichkeit verborgen liegt und den metaphysischen Seinsgrund des Menschen betrifft.“<sup>9</sup> Im Werk Frauenlobs gewannen bei dem Bemühen, diese Wahrheit in Worte zu fassen, „die *septem artes liberales*, die schon früh mit der Dichtung in Verbindung gebracht worden sind, ... erhöhte Bedeutung. Umschlossen von der Philosophie und überhöht von der Theologie stellen sie mit diesen zusammen eine hierarchische Ordnung der Bildungsbereiche dar, auf die sich jede geistige Tätigkeit projizieren läßt. Die Dichtung ist durch die Rhetorik in diesen Ordo der Wissenschaften aufgenommen. Sie preist und besingt ihn, sie sucht sich durch ihn zu rechtfertigen und zu begründen.“<sup>10</sup>

Dichtkunst als artistische Wissenschaft betrieben, um tiefe Glaubenswahrheit auszudrücken — es scheint, als habe Frauenlob dies in keiner seiner Dichtungen so intensiv betrieben wie in jenen *Cantica canticorum*, die in dem oben zitierten Bericht namentliche Erwähnung finden und damit von der Berühmtheit des Werkes zeugen: dem Marienleich, einer Um- und Neudichtung von Salomos Hohem Lied. Frauenlob feiert hier in tiefer, mystischer Symbolik Maria als Mittlerin zwischen Gott und Mensch. Gedanklich und sprachlich basiert er dabei — entsprechend dem einerseits artistischen, andererseits dichterisch-mystischen Ansatz — auf alttestamentlichen, neutestamentlichen, mariologischen und dogmatischen Schriften: Über weite Strecken verwendet er das Hohe Lied, ferner das Buch Sapientia und prophetische Bücher aus dem Alten Testament, sowie aus den neutestamentlichen

<sup>6</sup> von der Hagen, a. a. O., 889.

<sup>7</sup> von der Hagen, a. a. O., 891.

<sup>8</sup> von der Hagen, a. a. O., 889 und 894.

<sup>9</sup> Kraye, a. a. O., 18.

<sup>10</sup> Kraye, a. a. O.



Evangelienberichten Mariae Verkündigung, den Lobgesang der Engel bei Christi Geburt, die Darbringung im Tempel und Texte aus der Apokalypse, daneben Schriften der Kirchenväter und mystischer Autoren.<sup>11</sup>

Auf die Quellenlage reduziert, könnte sich somit der Marienleich dem Philologenblick als kunstvoll ziseliertes Zitatenmosaik darstellen. Derjenige jedoch, der sich dieser Dichtung zu öffnen bereit ist, kann sie als ein tief- und hintergründiges Kunstwerk erfahren, das seine Wirkung teilweise daraus bezieht, daß es dem intellektuellen Verstehen – wiewohl nach artistischen Maßstäben gestaltet und entsprechend analysierbar – spontan kaum zugänglich ist. Friedrich von der Hagen, der in der Geisteswelt der Romantik beheimatete frühe Herausgeber von Frauenlobs Werken, mag mit seiner Beschreibung des Marienleiches als Zeuge für diese Öffnungsbereitschaft dienen: „Das merkwürdigste und kunstreichste Gedicht seiner Art, und Frauenlobs berühmtestes Werk, ist seine Umdichtung des Hohenliedes. Dieses, von jeher dem Geiste des Morgenlandes gemäß, für mehr als ein bloß irdisches Hochzeitsgedicht erkannt, und in der Kirche auf diese selbst, als Braut Christi, gedeutet, wurde nun so weiter auf Maria angewandt, zugleich als Braut und Tochter, wie Mutter Christi, des dreieinigen Gottes; so daß in ihr jene drei Namen Magd, Weib und Frau, im höchsten Sinne vereinigt und verklärt sind. In solchem Geiste dient das Hohelied dem Frauenlob zur Grundlage eines mit allen Vorbildern der Heiligen Schrift, mit den wundersamsten Bildern der Natur und heiligen Geschichte, mit allem Schmuck der Welt durchwirkten, vom Himmel zur Erde herabhängenden Gewirkes, in welchem die Himmelskönigin und göttliche Mutter, von innerem Lichte durchstrahlt und leuchtend schwebt. In der kühnsten, oft gewaltsamen, schweren Sprache und Wortbildung, in den seltensten gehäuften Reimen, bildet dies Gedicht, auch in seinen ohne Wiederkehr fortströmenden Weisen des Leichs, die Steigerung des Inhalts ab, indem es, umgekehrt wie andere Leiche ... von einfachen Sätzen zu den größten, bis zu zweimal 23 Reimzeilen, aufsteigt.“<sup>12</sup>

Wenn mithin Frauenlob seinen Zeitgenossen und Nachfahren als Lobsänger weiblicher Tugend galt, als Kenner zudem der *Septem artes liberales* sowohl wie der theologischen Wissenschaft, als Autor schließlich eines gleichermaßen mystisch inspirierten wie artistisch gelehrten *Canticum canticorum*, so findet diese vielschichtige Dichterpersönlichkeit eine adäquate Spiegelung auch im Autorenbild, mit dem der „Maler des zweiten Nachtrages“ vor 1330 des Œuvre Frauenlobs in der Manessischen Liederhandschrift einleitet: Jede der genannten Fähigkeiten bzw. der authentischen Tatsachen findet in der Miniatur von „Meister Heinrich Vrouwenlob“ auf fol. 399 des Codex ihre bildliche Veranschaulichung (Abb. 1). Hierbei bedient sich der Miniator einer Frauenlobs dichterischem Eklektizismus vergleichbaren Technik und kommt damit zu einem vergleichbar überzeugenden Ergebnis.

<sup>11</sup> Vgl. die – wenn auch polemische – Quellenanalyse von Ludwig Pfannmüller, *Frauenlobs Marienleich*, Straßburg 1913, 1–4 et passim.

<sup>12</sup> von der Hagen, a. a. O., 735 f.





Abb. 1: „Meister Heinrich Vrouwenlob“ (vor 1330; aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift, „Codex Manesse“, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, fol. 399. Mit freundlicher Genehmigung der Heidelberger Universitätsbibliothek).



Aus einem reichen, in langer Tradition gewachsenen Schatz von Bildtopoi wählt er mit sicherem Griff zum einen denjenigen des artistisch gebildeten *Musicus* guidonischer Prägung, zum anderen den des geistigen Sängers des Jungfrauen-Mysteriums. Und er verbindet die verschiedenen Formeln und Formel-Elemente so glücklich zu einer Bildkomposition, daß diese sich dem analytischen Blick zwar als Zitat-Mosaik entschleiern, das unverstellte Auge aber als ganzheitliche, sprechende Szene beeindruckt.

Vielleicht hat gerade dies scheinbar Szenisch-Ganzheitliche der Darstellung dazu geführt, daß bis zum heutigen Tag die Deutung durch die Literatur geistert, Heinrich Frauenlob sei in der Manesse-Miniatur „als König der Spielleute dargestellt, wie er das Orchester zu seinen Füßen dirigiert.“<sup>13</sup> Friedrich von der Hagen war da vor mehr als 100 Jahren noch vorsichtiger. Er schickt seiner Interpretation den Hinweis voran, daß „das wundersame Bild nicht genau zu deuten“ sei.<sup>14</sup> Im übrigen kommt er zu dem Schluß, die Szene stelle einen Sängerkrieg dar. Frauenlob sei in dem die untere Bildhälfte beherrschenden Fidelspieler zu sehen – umgeben von seinen Zunftgenossen. Bei dem zu seinen Häupten thronenden hermelinbekleideten Herrn handele es sich um einen im Wettstreit richtenden Fürsten, der mit dem auf den Fidelspieler gerichteten Stab Frauenlob gegenüber seinen Beifall zum Ausdruck bringe.

Eine gegenteilige Lösung bietet Friedrich Panzer an, der der Deutung von der Hagens antithetisch entgegensetzt, „daß der Dichter in dem hermelingeschmückt Thronenden zu erkennen ist. Der Maler hat ihn als Spielmannskönig dargestellt. Belegt ist das für Frauenlob sonst nicht, aber das Amt an sich ist häufig genug bezeugt, auch für die Heimat des Malers, Zürich, wie für Frauenlobs letzte Heimat Mainz, wo 1355 an Kaiser Karls Hofe ein ‚rex omnium histrionum‘ auftritt.“<sup>15</sup>

Ewald Jammers wiederum sieht den Minnesänger doppelt, „in zweifacher Funktion, dargestellt ...: als Pfeiferkönig thront er herrscherlich, wenn auch mit einem Stecken statt dem Zepter der edlen Herrscher gemalt; als Sänger aber steht er zweitens inmitten der Instrumentalisten auf einem Teppich.“<sup>16</sup>

Hella Fröhmer-Voss schließlich zeigt in ihrer Interpretation einen über das deskriptiv-spekulierende Vorgehen der zitierten Autoren hinausweisenden, auf den festeren Boden des historisch Nachweisbaren führenden Weg, indem sie auf den Formelcharakter des Bildes hinweist: „Die Darstellung Frauenlobs als Sängerkönig zeigt nahe ikonographische Verwandtschaft mit der des Psalmisten in der Zürcher ‚Weltchronik‘ (Zentralbibliothek Cod. Rheinau, fol 218<sup>v</sup>), wo sie in einen erzählen-

<sup>13</sup> *Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift*, hg. von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Kurt Martin, Gisela Siebert, Ingeborg Glier und Horst Brunner, Stuttgart 1981, Tafel 129.

<sup>14</sup> von der Hagen, a. a. O., 731.

<sup>15</sup> *Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile-Ausgabe*. Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer, Arthur Haseloff, Leipzig 1929, 79f. Ähnlich auch Gisela Siebert-Hotz, *Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der großen Heidelberger Liederhandschrift*, Diss. phil. Marburg 1964, 318f.

<sup>16</sup> Ewald Jammers, *Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs*, Heidelberg 1965, 75.



den Bilderzyklus einbezogen ist. An Übernahme aus der Manessischen Handschrift ist bei dem Gattungsunterschied der Texte natürlich kaum zu denken, wohl aber an eine letztlich gemeinsame Psalter-Vorlage.<sup>17</sup> Die stilistische Nähe zwischen der Frauenlob-Miniatur und der wenig späteren David-Darstellung aus der Weltchronik des Rudolf von Ems (um 1350) ist eklatant (Abb. 2), und die Autorin zieht daraus den überzeugenden Schluß, daß die Verwendung der Davids-Formel im gegebenen Zusammenhang auf einen Sängerkönig deutet. Die weiteren Folgerungen führen dann allerdings doch wieder in den Bereich der Spekulation, indem heutige Dirigentenpraxis unversehens aufs 13. Jahrhundert projiziert wird: „Mit seinem Figurenreichtum läßt sich das Manessebild sowohl interpretieren als triumphaler Auftritt des Fiedelnden und seiner spielmännischen Begleiter vor einem hochgestellten Herrn, der selber mitwirkt, als auch – überzeugender vom Bildtyp her – als großes ‚Konzert‘ des Sängerkönigs, der vom erhöhten Thron sein Spielmannsvolk dirigiert.“<sup>18</sup>

Im Dienste einer historisch objektivierenden Betrachtungsweise der Frauenlob-Miniatur erscheint es als sinnvoll, den von Hella Fröhmer-Voss ansatzweise beschrittenen Weg konsequent weiterzuverfolgen und die dargestellten Elemente auf die ihrer Zeit entsprechende formale und bedeutungsmäßige Verwurzelung hin zu analysieren.

Entsprechend der Tatsache, daß Frauenlob seine Zeitgenossen und Nachfahren als gelehrter Dichter beeindruckte, der seine dichterischen Werke zu integrieren wußte in das Wahrheitssystem der *Septem artes liberales*, lassen sich im Frauenlob-Bild zwei topische Ebenen erkennen, die kunstvoll miteinander verwoben sind. Wie bereits angemerkt, handelt es sich zum einen um den Topos einer musikalischen Autorität, zum anderen um denjenigen des Psalmisten David bzw. seines Sohnes Salomo.

### *Frauenlob und Ars Musica*

Die quadriviale Bedeutungsebene der Darstellung wird greifbar an Hand eines Vergleiches mit der berühmten boethianischen *Ars Musica*, die die Notre Dame-Handschrift Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I einleitet (Abb. 3).<sup>19</sup> Mit einem Stab deutet *Ars Musica* auf ihre drei Domänen: auf die den pythagoreischen Gesetzen folgende, mit Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten ausgeführte *Musica*

<sup>17</sup> Hella Fröhmer-Voss, „Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift“, in: *Text und Illustration im Mittelalter*. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst von H. F.-V., hg. von Norbert H. Ott, München 1975, 66f.

<sup>18</sup> Fröhmer-Voss, a. a. O., 67.

<sup>19</sup> Zur Abgrenzung der boethianischen *Ars Musica*-Formel von einem dem augustinischen Traditionszusammenhang zugehörigen Typus vgl. Howard Mayer Brown, „St. Augustine, Lady Music and the gittern in fourteenth-century Italy“, *MD* 38 (1984) 25–65.





Abb. 2: König David und seine Musiker (um 1350; aus der *Weltchronik* des Rudolf von Ems, Zürich, Zentralbibliothek, Codex Rheinau 15, fol. 218'. Mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek).

*instrumentalis*; auf *Musica humana* als auf die anzustrebende Ordnung und Ausgewogenheit von Körper und Seele, hier veranschaulicht durch vier tanzende – und das heißt im gegebenen Zusammenhang: die Harmonie der Körperproportionen demonstrierende – Kleriker und Laien; und schließlich auf *Musica mundana* als auf die Vollkommenheit des Kosmos, vom Illuminator symbolisiert durch die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Licht. Auf allen drei Ebenen dient der Stab im Sinne eines „Maß-Stabes“ zum Symbol der im quadrivialen Lehrgebäude der *Ars Musica* beschlossenen, durch Meß-, Zähl- und Wägbarekeit verifizierbaren theologischen Wahrheit, entsprechend einem Wort des Johannes Eriugena, nach dem Christus einem Stab vergleichbar ist, „weil er alles lenkt und mißt“.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> „Ipse [Christus] est virga, quia regit et mensurat omnia.“ Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae*, lib. V, PL 122, Paris 1865, 981 C.





Abb. 3: *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis* (um 1260; aus der Handschrift F, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 29, 1, fol. 1. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Medicea Laurenziana).



Das unterste Feld der Miniatur – *Ars Musica* als die den Bereich der *Musica instrumentalis* ordnende Kraft – läßt einen direkten Vergleich mit der Frauenlob-Miniatur zu. Auf dem Florentiner Bild ist *Ars Musica*, auf einem Thron sitzend, im Lehrgestus einem Fidelspieler als dem Exponenten pythagoreischer Saitenteilung zugewandt dargestellt; der wiederum ist umgeben von Instrumenten praktischer Musikausübung: von den Blasinstrumenten Blockflöte und Dudelsack, von den Saiteninstrumenten Gittern und Harfe und vom Schlaginstrument Trommel. Auf der Manesse-Miniatur deutet der pelzgeschmückte Herr von seinem Thron aus mit dem Stab auf den Fidelspieler, der – dem Betrachter frontal vor Augen gerückt – die Saiten teilt und umgeben ist von Musikern mit Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten.

Ein anderes Autorenbild der Manessischen Liederhandschrift „her Reinmar der Vidiller“ auf fol. 312 gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Herr Reinmar ist dargestellt, wie er mit seiner Fidel einem jungen Mädchen zum Tanz aufspielt, während sich der didaktisch erhobene Zeigefinger einer zuhörenden Dame auf den mit der Saitenteilung befaßten Spieler und auf die Tänzerin richtet. Wie ein Vergleich mit der Florentiner *Ars Musica*-Miniatur zeigt, ist der Lehrinhalt hier nicht nur auf *Musica instrumentalis* beschränkt; vielmehr ist auch *Musica humana* einbezogen. Denn wie dort *Ars Musica* im Mittelfeld auf die vier Tänzer als Exponenten körperlich-seelischer Harmonie deutet, so finden sich hier durch Saitenteilung und Tanz die topischen Elemente von *Musica instrumentalis* und *Musica humana* miteinander verwoben. Wie in der Frauenlob-Miniatur kommt also auch hier der dargestellten Musikszene und den Musikinstrumenten weniger aufführungspraktischer, als vielmehr attributiver Charakter zu: Sie dienen als Mittel, die Geistigkeit des dargestellten Autors – und das heißt im Falle Reinmars wohl wiederum ein Wissen um die artistisch-pythagoreischen Zusammenhänge von *Ars Musica* – zu veranschaulichen.

Im Zusammenhang mit der Gestaltung des pythagoreischen Topos kommt in der Frauenlob-Miniatur noch ein weiteres hinzu: Frauenlobs Wappen und Helmzier – auf gleicher Höhe wie der thronende Herr angeordnet – zeigen das Bild einer gekrönten Frau. Aber nicht nur der Inhalt des Wappens ist bemerkenswert, sondern auch die Tatsache, daß Frauenlobs Autorenbild überhaupt mit einem Wappen geschmückt ist. Alle anderen dem „Maler des zweiten Nachtrages“ zugesprochenen Miniaturen des Codex sind wappenlos gegeben<sup>21</sup>, so daß sich die Frage stellt, ob Frauenlobs Wappen in der Gesamtkomposition eine tiefere Sinngebung zu erfüllen hat. Grundsätzlich läßt sich in den Miniaturen des Manesse-Codex zwar ein Zusammenhang nachweisen zwischen dem sozialen Status des abgebildeten Autors und dem Vorhandensein eines Wappens: Die 18 wappenlosen Bilder der Handschrift stellen Dichter niederen Standes dar. Andererseits aber werden die Miniaturen nichtadeliger Minnesänger wie Reinmar des Fiedlers, Regenbogens oder Frauenlobs durchaus mit Wappen versehen. Daraus folgt, daß Wappen nicht zwingend nach heraldischen Determinanten angebracht wurden<sup>22</sup>, sondern häufig als Aus-

<sup>21</sup> Walther et alii (Hg.), a. a. O., 16.

<sup>22</sup> Ausnahmen sind das kaiserliche Wappen sowie die Wappen großer bzw. im Umkreis von Zürich als dem Entstehungsort der Manessischen Handschrift gut bekannter Familien; hier ist jeweils das heraldisch korrekte Wappen abgebildet. Vgl. Joachim Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung*, München 1976, 30–42.



drucksträger der Individualität des dargestellten Autors dienten, daß sie also vielfach nicht Stand und Familie, sondern eher attributiv die geistige Heimat des Dargestellten spiegeln. Bezogen auf den bürgerlichen Autor Heinrich von Meißen heißt das, daß die in seinem Wappen erscheinende Dame nicht heraldischer Wirklichkeit entspricht, sondern einen Bezug zum geistigen Tun des Dichters und zu dem, was ihn als Persönlichkeit charakterisiert, einfängt. Hierbei ist es freilich unwahrscheinlich, daß es sich um die Dame der Minne handelt, die der Dichter lobt und der er wohl zum Teil seinen Ehrentiteln „Frauenlob“ verdankt.<sup>23</sup> Denn diese erscheint im Manesse-Codex nie als gekrönte Königin, sondern ist mit einem Kranz, einem Tuch oder einer Haube bekleidet. Eine gekrönte Frau begegnet in den Autorenbildern nur noch an zwei weiteren Orten, und in beiden Fällen ist deutlich, daß die Krone auf eine der Minne übergeordnete, numinose Qualität verweist: Im einen Fall schmückt die gekrönte „Frau Venus“ mit brennendem Liebespfeil und Fackel den Helm Ulrichs von Lichtenstein (fol. 273), und im anderen thront eine Madonna mit dem Kind – mit Nimbus und Krone versehen – auf einem Altar, vor dem Bruder Eberhard von Sax kniend sein Gebet verrichtet (fol. 48').

Die Dame im Schild Frauenlobs ist als attributives Wappen dieser *poeta doctus*-Persönlichkeit wohl mehrfach determiniert. Soweit sie den gegenwärtig diskutierten pythagoreischen Aspekt der Darstellung bzw. der Dichterpersönlichkeit betrifft, darf man in ihr *Ars Musica* sehen, und dies umso mehr, als die *Ars Musica* der Florentiner Vergleichsminiatur ebenfalls als gekrönte Königin dargestellt ist. Zusätzlich gestützt wird diese Zuweisung angesichts einer Bildtradition, in der *Ars Musica* gleichsam als Patronin musikalischer Autoritäten erscheint. Verwiesen sei auf eine Miniatur in einer Zisterzienserhandschrift des 13. Jahrhunderts, auf der *Ars Musica*, hier nicht den Maßstab, sondern ein Monochord als Attribut in Händen haltend, zusammen mit Pythagoras dargestellt ist. „Anscheinend“, so deutet Joseph Smits van Waesberghe das Bild, „wollte der Zeichner verdeutlichen, daß aus dem Verstand der ‚Frau Musica‘ das ‚Geheimnis der Musik‘, d.h. das Geheimnis der sogenannten Pythagoreischen Zahlenverhältnisse und der Konsonanzlehre, hervorgegangen ist; Pythagoras weist darum auf die Stirn der Frauengestalt.“<sup>24</sup> Die Gestik der Frauenlob-Figuren stellt entsprechende Bezüge her: Während die Musiker teils auf die gekrönte Frau, teils auf den thronenden Herrn weisen und während dieser seinen Maßstab auf den Fidelspieler richtet, deutet er mit dem Zeigefinger seiner Rechten auf *Ars Musica*, und in dieselbe Richtung geht sein von *Ars Musica*

<sup>23</sup> Diese These vertreten u.a. von der Hagen, a.a.O., 731; Hans Naumann, *Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*, Leipzig o.J., 45; Walther et alii (Hg.), a.a.O., Tafel 129. Differenzierend Siebert-Hotz, a.a.O., 318, die auf die Verwandtschaft zum Bildtypus der Jungfrau Maria verweist; vgl. hierzu unten, 172. Es ist im übrigen nicht klar, ob Heinrich von Meißen seinen Beinamen erhielt als Dichter des Marienleiches oder als Lobsänger der „vrouwe“ der Minne; vgl. Burkhard Kippenberg, Artikel „Frauenlob“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 6, London 1980, 809f.

<sup>24</sup> Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* = Musikgeschichte in Bildern III, 3, Leipzig 1969, 82 und Abb. 30.



erwiderter Blick. Alle Figuren demonstrieren mithin – und die thronende Autorität tut dies auf Grund ihrer exponierten Stellung mit besonderem Gewicht – ihr Wissen um das „Geheimnis der Musik“ als einer im Rahmen der quadrivialen Wissenschaft beschlossenen Wahrheit.

Es bleibt nach dem Gesagten wenig Zweifel, *wer* in dieser Darstellung der Dichter Frauenlob ist. Da das Faszinosum seiner Wirkung offenkundig von seiner Fähigkeit ausging, die Dichtkunst in den Wahrheitsgehalt der *Septem artes liberales* und der Theologie zu integrieren, darf in dem durch die Attribute des Maßstabes und des *Ars Musica*-Wappens als wissender *Musicus* charakterisierten Thronenden „Meister Heinrich Vrouwenlob“ gesehen werden.

### *Frauenlob und Maria*

Wie bereits gesagt, ist in der Manessischen Frauenlob-Miniatur der Bildtopos einer musikalischen Autorität verwoben mit demjenigen des Psalmisten David. Bei der im gegebenen Fall angewandten Psalmisten-Formel handelt es sich allerdings nicht um den „klassischen“ Bildtypus, der David als zentrale Figur umgeben zeigt von seinen Musikern. Diese Formel benutzte der „Maler des ersten Nachtrages“ auf fol. 10 des Manesse-Codex zur Gestaltung des Autorenbildes von König Wenzel von Böhmen.<sup>25</sup> Die Frauenlob-Miniatur folgt einer stilistisch späteren, aufgelockerten Formel, die sich – wie oben vermerkt – auch in der Weltchronik des Rudolf von Ems nachweisen läßt: Dort diktiert ein aus der Bildmitte an den linken Bilbrand gerückter König David harfenspielend den Psalter. Zu seinen Füßen spielen Musiker Saiteninstrumente, und zu seinen Häupten teilt ein exponiert dargestellter Fidelspieler die Saiten seines Instruments (vgl. Abb. 2). Wenn damit die Verwandtschaft dieser Davids-Darstellung mit dem Frauenlob-Bild auf der Hand liegt und somit auch der Schluß berechtigt ist, daß der Anwendung der Psalmistenformel auf die Minnesänger-Miniatur ein bewußter Gestaltungs- und Aussage-Wille zugrunde liegt, so ist eine derartige Anwendung doch durchaus ungewöhnlich. Denn zwar war es das ganze Mittelalter hindurch üblich, daß Kaiser, Könige und Fürsten in bildlichen Darstellungen nach der Formel des Königs David gestaltet wurden; damit sollte nicht nur der Anspruch auf Gottesgnadentum ihrer Herrschaft, sondern auch ihr Bestreben zum Ausdruck gebracht werden, als *Imperatores litterati*, als geistige Herrscher, Verantwortung zu übernehmen für die spirituellen und moralischen Werte des Christentums.<sup>26</sup> Ungewöhnlich hingegen ist es, daß ein Bürgerlicher wie Frauenlob mit dieser adelstypischen Bildformel geehrt wird. Wenn der Minnesänger dennoch in derart herrscherlicher Attitüde dargestellt ist, so bedarf dies der Erklärung.

<sup>25</sup> Vgl. grundlegend zu dieser Formel Hugo Steger, *David rex et propheta* = Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg 1961, besonders 104–146.

<sup>26</sup> Zur Topik des *Imperator litteratus* vgl. Steger, a.a.O., 135; Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Salomo und die Frau ohne Schatten“, *BJbHM* 10 (1986) 166 und 181–184.



Hier mag zunächst an den Hinweis Heinrich Panzers erinnert werden, der Frauenlob als Spielmannskönig dargestellt sieht und in diesem Zusammenhang auf einen „rex omnium histrionum“, auf einen „König aller Spielleute“ verweist, der im 14. Jahrhundert am Hof Karls IV. in Mainz belegt sei.<sup>27</sup> Ein direkteres Zeugnis dafür, daß Frauenlobs Zeitgenossen dem Dichter geistigen Adel zusprachen, ist mit einem Brief des Breslauer Bischofs Johannes von Neumarkt (um 1310 bis 1380) gegeben, „in welchem er dem Prager Erzbischof ein (in dt. Sprache nicht erhaltenes) Gedicht F[rauenlob]s über die Gerechtigkeit in lat[einischer] Paraphrase mitteilt. Er führt den Dichter mit den Worten ein: *Vulgaris eloquencie princeps*“<sup>28</sup>, „der volkssprachlichen Beredsamkeit Fürst“. Der deutlichste Hinweis darauf, daß man in Frauenlob einen Dichterfürsten sah, findet sich in der zitierten spätbarocken Beschreibung von Frauenlobs bald darauf zerstörtem Grabmal, wonach das in den Grabstein gemeißelte Dichterköpfchen „corona seu potius serto“ geschmückt gewesen sei.<sup>29</sup>

Die Verwendung der Psalmistenformel erfaßt somit das Element geistigen Adels dieser Dichterpersönlichkeit. Aber der David-Topos beinhaltet nicht nur „Adel“, sondern steht für das Bestreben, in der Nachfolge Davids und Christi dem Inhalt des Neuen Testaments – und das heißt: dem Wissen um die Erlösung von der Erbsünde durch Christi Gnadenbotschaft – in vorbildlicher Weise nachzuleben. Wie paßt sich dieser topische Gehalt dem Frauenlob-Mosaik ein?

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es zunächst des Hinweises, daß der Ausdruck „Psalmistenformel“ den in den Quellen gegebenen Sachverhalt nicht immer genau spiegelt. Manche Herrscher, deren Abbild nach dem Typus des *Imperator litteratus* stilisiert ist, dürften nicht im Sinne einer Nachfolge des Psalmisten David, sondern in derjenigen seines Sohnes Salomo erfaßt sein. Freilich ist es den Darstellungen häufig nicht anzusehen, welchem der beiden alttestamentlichen Könige die *imitatio* gilt. Gelegentlich bietet hier das Repertoire Aufschluß, dem das Autorenbild des *Imperator litteratus* vorangestellt ist. Salomo dürfte vor allem bei solchen Texten als Imitations-Figur gemeint sein, deren Inhalt dem Frauenlob – sei es dem der Jungfrau Maria oder dem der „vrouwe“ der Minne – gewidmet ist. In diesen Fällen wird Salomo in seiner Eigenschaft als Autor des Hohen Liedes imitiert, wobei der Nachfolgegedanke die Botschaft des Neuen Testaments mit einbezieht: Daß nämlich Salomo, der an sich ein alttestamentlicher, triebhafter Sünder war, in der Geliebten des Hohen Liedes die heilige Jungfrau Maria prophetisch vorweg erlebt hat und damit zusammen mit seinem Werk – dem *Canticum canticorum* – zum symbolischen Zeugen wird für die Überwindung von Adams und Evas Sündenfall durch Mariens neutestamentliche Mittlerschaft und die Bereitschaft Christi zur Vergebung. Wenn mithin ein Autorenbild nach der Salomo-Formel typisiert ist, so wirft das ein eigenes Licht auf den Autor sowohl wie auf das Werk. Das Werk ver-

<sup>27</sup> Vgl. oben, 157.

<sup>28</sup> Karl Stackmann, Artikel „Frauenlob“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, Berlin und New York 1980, 875.

<sup>29</sup> Vgl. oben, 153.



steht sich im Sinne eines „neuen“, neutestamentlichen Hohen Liedes, der Autor als ein „neuer“, in der Nachfolge Christi begriffener Salomo, der bestrebt ist, nicht triebhafte Erotik, sondern geistige Liebe beispielgebend vorzuleben.<sup>30</sup>

Es scheint, daß Frauenlob in der Manesse-Miniatur nicht – wie es der Vergleich mit der Psalmisten-Darstellung in der Weltchronik nahelegen könnte – in der Nachfolge Davids, sondern in derjenigen Salomos zu verstehen ist. Zwar wird der Dichter nirgends als *imitator Salomonis* gefeiert, aber es finden sich Belege dafür, daß sein Marienleich seiner Zeit als ein neues Hohes Lied galt. So fügt Albrecht von Straßburg seinem Bericht über das Begräbnis Frauenlobs die oben zitierte Bemerkung an, der Dichter habe „cantica canticorum ... teutonice“ geschrieben, „quae vulgariter dicuntur Unser Frauwen Lied ...“.<sup>31</sup> Darüber hinaus ist in der Würzburger Liederhandschrift (München, Universitätsbibliothek 2°, Cod. ms. 731 [Cim 4]) der Marienleich mit folgender Überschrift versehen: „Meist<sup>s</sup> h<sup>s</sup>richs vō missen des frauwēlobs . d<sup>s</sup> ze Mencze ist begraben. Hie hebt sich an cantica canticor[um].“<sup>32</sup> Und in der Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2701, findet sich folgendes Explizit: „Expliciunt cantica canticorum vrowenlobiz.“<sup>33</sup>

Eine anschauliche Verknüpfung des Dichters mit seinem Werk zeigt schließlich die Abfolge von Bild und Text in der Manessischen Handschrift. Dem beschriebenen Autorenbild Frauenlobs, in dem sich Pythagoras und Salomo treffen, folgt unmittelbar, als vornehmstes aller Werke, das *Canticum canticorum*.

### *Salomo – Frauenlob und Maria – Musica*

Die Bildformel spiegelt Frauenlob also gleichermaßen als pythagoreisch orientierten *Musicus* wie als *Cantor*, der in der Nachfolge Salomos ein neues Hohes Lied singt. Sie gibt aber auch Raum für eine Facette, die beiden Bereichen zwar immanent ist, die aber im Marienleich eine derart exponierte Gestaltung erfährt, daß die Frage als berechtigt erscheint, ob sie auch in der Miniatur eine eigene Spiegelung erfährt. Gemeint ist die Qualität des Klanglich-Numinosen, wie sie in Frauenlobs Gedicht zum Ausdruck kommt.

Der Marienleich beginnt mit folgenden Versen:

Ey, ich sach in dem trone  
ein vrouwen, die was swanger.  
die trug ein wunderkrone  
vor miner augen anger.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Vgl. zu diesem Zusammenhang Hoffmann-Axthelm, a. a. O., 184–190.

<sup>31</sup> Vgl. oben, 153, Anm. 2.

<sup>32</sup> *Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, Bd. 1, Göttingen 1981.

<sup>33</sup> Hermann Menhardt, *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 1, Berlin 1960, 137; Faksimile in DTÖ XX, 2, Bd. 41, 10. Freundlicher Hinweis von Lorenz Welker.

<sup>34</sup> Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 236.



Frauenlob verwendet hier die „klassische“ Einleitungsformel eines von einer Vision erfaßten Sehers: „Ich sah ...“.<sup>35</sup> Inhaltlich zitiert er, wie schon früh erkannt wurde<sup>36</sup>, das Erscheinen des apokalyptischen Weibes im 12. Kapitel der Johannes-Apokalypse: „Und es erschien ein großes Zeichen im Himmel: ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie in Kindesnöten und hatte große Qual zur Geburt“. Dieser Zitat-Charakter war übrigens schon dem Initialen-Schreiber des Manesse-Textes bewußt: der schmückte das Anfangs-E mit einer auf einer Mondsichel stehenden Madonna, der zu Füßen der visionär geblendete Dichter steht (fol. 399’).

Bei aller Übereinstimmung zwischen Bibeltext und Dichtung verdient ein Element Beachtung, das Frauenlob in deutlicher Abwandlung von der Vorlage gestaltet. Der Dichter läßt seine „vrouwen“ auf einem Thron sitzen, während das apokalyptische Weib „den Mond“ unter seinen Füßen hat und vom Schreiber auch entsprechend skizziert ist. Gerhard Schäfer, der den Marienleich interpretiert hat, sieht in Frauenlobs „in dem trone“ eine Übersetzung des Vulgata-Textes „in caelo“. Dies ist wenig überzeugend, weil auch die in der Wiener Handschrift fragmentarisch überlieferte lateinische Fassung des Werkes nicht der Vulgata folgt, sondern die Übersetzung „Ey in superno trono heram vidi pregnantem ...“ gibt.<sup>37</sup> Frauenlob denkt also tatsächlich an einen Thron und nimmt damit – wie zu zeigen sein wird – ein alttestamentliches Element in seine Anfangszeile auf. Damit bestätigt sich aber bereits zu Beginn des Werkes ein Kompositionsprinzip, auf das Schäfer immer wieder verweist: Der Dichter strebt keine Einheit von Ort und Zeit an, sondern verknüpft alttestamentliche – und hier vor allem dem Hohen Lied zugehörige – Texte mit solchen aus dem Neuen Testament und mariologischen Schriften, und dies, weil er seine Bilder „nicht nur im sensus litteralis, sondern spiritualiter verstanden wissen will“ und somit „keine zeitliche Ordnung, auch kein heilsgeschichtliches Nacheinander erwartet werden darf.“<sup>38</sup>

Frauenlob benutzt das Element der Verknüpfung verschiedener zeitlicher und geistiger Ebenen also, um damit den mystischen, dem materiellen Zugriff letztlich unzugänglichen Charakter der zu veranschaulichenden Wahrheit – der Inkarnation Christi in Maria – zu kennzeichnen. Für eine Interpretation ist es damit unumgänglich, sollen auf der Meta-Ebene des Verstehens auch nur Ansätze des in Rede stehenden „sensus spiritualis“ spürbar werden, daß die asynchronen Linien des Verses nachgezeichnet werden.

<sup>35</sup> Jesaja, 5, 1: „Des Jahres, da der König Usias starb, sah ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhl, und sein Saum füllte den Tempel.“ Ezechiel 1, 4: „Und ich sah, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke von Feuer, das allenthalben umher glänzte; und mitten in dem Feuer war es lichthell.“

<sup>36</sup> Joseph Kehrein, *Das Hohelied Frauenlobs*, Mainz 1843, 4.

<sup>37</sup> Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 284.

<sup>38</sup> Gerhard Schäfer, *Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts* = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 48, Göppingen 1971, 84f.



Es scheint, daß der Thron, den Frauenlob in Abweichung von der Vorlage in seinen Anfangsvers aufnimmt, ein solches asynchrones Element darstellt. Mit dem Phänomen des Thrones hat sich kürzlich Reinhold Hammerstein auseinandergesetzt.<sup>39</sup> Hammerstein zeichnet eine in der Bibel und in der jüdischen und byzantinischen Rezeption lebendige Tradition nach, in der Thronsessel – und zumal „von selbst“ sich bewegende und erklingende – als Symbole für das Klanglich-Numinose erscheinen. So schildern die drei großen biblischen Thronvisionen des Jesaja (6, 1–4), des Ezechiel (1, 4–14) und des Johannes von Patmos (Apok. 4, 2–6 und 10, 1–3) den Gottesthron als hoch in den Himmel gesetztes, von Tieren und Seraphim umgebenes, auf wundersame Weise bewegliches Gebilde, erleuchtet durch Blitze und umtost vom Lärm der Elemente und seraphischem Flügelrauschen.

Ein Abglanz dieser großartigen Gottesthron-Offenbarungen ist mit der Schilderung von Salomos Thron im ersten Buch der Könige (10, 18–20) gegeben: Goldüberzogen glänzt dort der Thronsessel, an den Lehnen von zwei Löwen geschmückt und auf einer Basis stehend, zu der sechs mit zwölf Löwen besetzte Stufen hinaufführen. Damit ist der Thron zwar als großartig und prächtig beschrieben; die Schilderung hält sich aber durch Weglassen der eigentlichen Topoi des Numinosen – selbsttätige Bewegung, überwältigender Klang und strahlende Helle – im Bereich des dem Menschen Nachvollziehbaren. Anders verhält es sich in der jüdischen und byzantinischen Rezeption von Salomons Thron. Hier erheben die Throntiere ein überwältigendes Gebrüll, das „die ganze Welt“ erzittern macht. Und die Winde fahren mit solcher Heftigkeit durch die Bäume, daß diese den Thron bedecken und die Glocken in ihren Ästen erklingen lassen. „Im Thron Salomos manifestiert sich Außer- und Übermenschliches, Göttliches, Numinoses. Er ist Abbild des himmlischen Thrones und seines Zeremoniells, Abbild zugleich des Kosmos, seiner Bewegungen und seines Tönens. Solche Abbildlichkeit verleiht dem König, der ihn besitzt, herrscherliche Legitimation und Macht.“<sup>40</sup>

Im Mittelalter lassen sich im Blick auf Salomos Thron zwei Rezeptionsebenen unterscheiden, deren eine weiterhin den altüberlieferten Anspruch auf „herrscherliche Legitimation und Macht“ beinhaltet<sup>41</sup>: Kaiser und Könige lassen sich, nach der Bildformel Salomos auf einem sechsstufigen Löwen-Sitz thronend, in machtbewußter Attitüde darstellen. Auf der zweiten Ebene vollzieht sich demgegenüber eine Wandlung – und diese betrifft die Veranschaulichung des Numinosen. War dies in den alten Zeugnissen u. a. in die akustische Wahrnehmung lauten und „von selbst“ erklingenden Getöns eingefast, so erhält es unter dem Einfluß der hochmittelalterlichen Marienmystik eine stillere Symbolisierung: Salomos Thron wird zur *Sedes Salomonis* oder *Sedes sapientiae*. In diesem Bild ist das Mysterium von der jungfräulichen Geburt Christi im Sinne der Vergebung von alttestamentlicher Sünde zum Ausdruck gebracht. Christus sitzt als Gottessohn auf dem „Thron

<sup>39</sup> Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, 29–58.

<sup>40</sup> Hammerstein, a. a. O., 38.

<sup>41</sup> Zum folgenden vgl. Hoffmann-Axthelm, a. a. O., 187–190.



Maria“: Der Leib Mariae, aus dem Christus als Frucht göttlicher Inkarnation erwachsen ist, wird als Thron Solomos symbolisiert, weil jener sündige, aber prophetisch-weise König im Hohen Lied das Kommen von Maria und Christus vorhergesehen und -besungen hat. Im Kern symbolisiert das Bild von Salomos Thron für den inspirierten Christen die Möglichkeit, den von Salomo und Christus vorgelebten Weg der Wandlung zu gehen, und das heißt, von einem gottverlassenen Sünder durch die geistige Gegenwärtigkeit Christi und Mariae zu einem gottesgewissen Gläubigen zu werden. Mit anderen Worten: Im Unterschied zu den vor- und frühchristlichen Quellen, in denen das Numinosum der Verwandlung äußerlich, durch „Von-Selbst-Ertönen“ bzw. „Von-Selbst-Bewegung“ von Thronsessel und Thronieren Ausdruck gewann, erscheint im mittelalterlichen Bild der *Sedes Salomonis* die Wandlung als ein ins Gesamtsymbol integriertes Element: Das Moment der numinosen Thronbewegung findet sich wieder in der Vorstellung vom Thron als einem heiligen Gefäß, in dem Sünde sich zu Spiritualität wandelt. Und das Moment numinosen Klanges ist gegenwärtig in der Persönlichkeit des Königs Salomo, der – das Hohe Lied singend – neutestamentlich als Sänger der präfigurierten Maria gedeutet wird; diese Maria wird ihrerseits zusammengesehen mit *Musica mundana* als der weiblichen Repräsentanz der Himmelsmusik, so daß im Typus *Musica mundana*-Maria das eigentliche Klangsymbol des Wandlungswunders zu sehen ist.

Belegbar sind diese Zusammenhänge sowohl im Bereich der darstellenden Kunst wie auch in der Literatur. Die Ikonographie kennt eine feststehende Formel, in der Salomo auf seinem Löwenthrone zusammen mit der gleichfalls thronenden Maria wiedergegeben ist.<sup>42</sup> In diesem Rahmen werden die Löwen – ehemals die brüllenden Zeugen des Heiligen – zu stillen Engrammen für *Musica mundana* als die seit Boethius kanonisierte Ebene von Sphärenharmonie und kosmischer Ordnung. Gleichsam als ikonographische Wegweiser sitzen sie auf dem bekannten Frontispiz zu Boethius' *De institutione arithmetica et musica* zu Füßen der thronenden *Ars Musica* und verweisen damit auf die numinose Dimension der Musik, während die Instrumentalisten *Musica instrumentalis* und der Tänzer *Musica humana* als die Harmonie von Körper und Seele repräsentieren.<sup>43</sup>

In der Literatur findet sich das Bild von Salomos Thron u.a. im Marienleich Walthers von der Vogelweide<sup>44</sup>, was als sehr sinnfällig erscheint, da der Leich als gesungenes Wort konzipiert ist: Im gesungenen Lobpreis Mariens findet *Musica mundana* auf real-musikalischer Ebene – also im Sinne von *Musica instrumentalis* – eine irdischen Ohren kommensurabele Spiegelung und das Wandlungswunder einen sinnlich faßbaren Ausdruck.

Ähnliches läßt sich auch im Marienleich Frauenlobs beobachten. Auch wenn sich hier keine explizite literarische Formulierung der *Sedes Salomonis* findet, erscheint jetzt die Frage, warum Frauenlob seine „vrouwen“ im Unterschied zum apokalyptischen Weib auf einem Thron sitzen läßt, in neuem Licht. Asynchron

<sup>42</sup> Vgl. die Abb. bei Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 204.

<sup>43</sup> Vgl. die Abb. bei Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 202.

<sup>44</sup> Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 199f.



zur Apokalypse markiert der Thron zusammen mit dem Dichter – der sich in seiner Position als salomonischer Sänger eines marianischen Hohen Liedes gleichfalls zu einem asynchronen Element stilisiert – die gottentfernte und gleichwohl prophetisch-ahnungsvolle Welt des Alten Testaments. Damit klingen bereits in der ersten Verszeile „Ey, ich sach in dem trone ein vrouwen, die was swanger“ die bekannten Inhalte vom Thron Salomos, von Gottesoffenbarung und Sündenvergebung an.

Darüber hinaus enthält das Gedicht – im 18. Versikel – eine Manifestation vom Klang als dem eigentlichen Topos des Numinosen, indem *Musica mundana* als klangliche Repräsentanz der Gottesgewißheit dargestellt wird. Als Mittel der Veranschaulichung wählt Frauenlob hierfür die Vorstellung von den neun Engelschören, wie sie im 6. Jahrhundert durch den Mystiker Pseudo-Dionysios Areopagita kanonisiert wurde, und verbindet sie mit Bildern aus dem Hohen Lied:

Wie die döne löne schöne  
schenken uz der armonien,  
die sich modeln, dries drien,  
wie die steige, velle schrien,  
mac man hören  
in niun kören  
– den schal nieman mac zerstören –,  
da min vriedel, der vil süze.  
schaffet unser beider dinc.<sup>45</sup>

Zum Verständnis dieses Textes ist ein kurzer Blick auf die von Pseudo-Dionysios Areopagita in seinem Werk *De caelesti hierarchia* (Περὶ τῆς οὐρανίας ιεραρχίας) dargestellte Kosmologie notwendig. Danach sind die Menschen mit Gott gleichsam über eine Brücke dreier Gruppen von Engelschören verbunden, deren jeder wiederum aus drei Kategorien von Engeln besteht. Der vornehmste Chor – in direkter Gottesnähe vorgestellt – ist derjenige der Seraphim, der niederste, den Menschen am nächsten stehende, der Chor der Engel. Die Gruppe der drei höchsten Chöre, der Seraphim (σεραφίμ), Cherubim (χερουβίμ) und Throne (θρόνοι) bewegt sich „unmittelbar in der Runde um Gott und um Gott her, in unablässigem Reigen bewegt sich ihr einfaches Denken in der ewigen Erkenntnis Gottes, wie es der immer bewegten, höchsten Rangstellung unter den Engeln entspricht.“<sup>46</sup> Dieses „einfache Denken in der ewigen Erkenntnis Gottes“ findet Ausdruck in den menschlichem Ohr nicht zugänglichen Lauten, die, „um die Sprache der Sinne zu reden, gleichwie das Rauschen vieler Wasser den lauten Ruf erschallen: ‚Hochgelobt [sei] die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort‘.“<sup>47</sup> Die erste Engels-Triade vermittelt ihre Botschaft größtmöglicher Gottesnähe und -intensität durch Rufe und Bewegung

<sup>45</sup> Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 274.

<sup>46</sup> *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien*, aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr, S. J. = Bibliothek der Kirchenväter, Kempten und München 1911, 41. Der griechische Originaltext findet sich in *S. Dionysii Areopagita Opera omnia quae exstant ...*, studio et opera Balthasaris Corderii = *Patrologiae Series Graecae* 3, Paris 1889, 209–212.

<sup>47</sup> A. a. O., 42 bzw. PG 3, 212.



an die Triade des nächstniederen Engelschöres, der Herrschaften (κυριότητες), Mächte (δυνάμεις) und Gewalten (ἐξουσίαι).<sup>48</sup> Und diese wiederum gibt die Gottesgewißheit an die niederste der Dreiergruppen weiter, an die Fürstentümer (ἀρχαί), die Erzengel (ἀρχάγγελοι) und die Engel (ἄγγελοι). Von dort aus senkt sich das Wissen zu den Menschen herab, um sich aus dieser Tiefe wieder aufzuschwingen zum dritten, zweiten und ersten Engelschor und schließlich zu Gott, dem unvorstellbar Gedachten: „Denn man muß annehmen, daß die höchste Ordnung (ὑπερπάτη διακόσμησις) ... weil sie dem Verborgenen in erster Rangstufe zunächst steht, auf verborgene Art die zweite Ordnung hierarchisch leite, diese zweite aber, welche von den heiligen Herrschaften, Mächten und Gewalten gebildet wird, der Hierarchie der Fürstentümer, Erzengel und Engel vorstehe, mehr in die Sichtbarkeit tretend als die erste Hierarchie, verborgener aber als die nach ihr folgende Hierarchie. Endlich [muß man dafür halten], daß die offenbarende Ordnung der Fürstentümer, Erzengel und Engel durch ihre gegenseitige Einwirkung den Hierarchien unter den Menschen vorstehe, damit nach einer abgestuften Ordnung die Emporführung und Hinwendung zu Gott, Gemeinschaft und Vereinigung mit ihm und desgleichen die Ausstrahlung aus Gott, welche allen Hierarchien in Güte zuerteilt wird und gemeinschaftlich mit Wahrung der heiligsten Ordnungsschönheit zufließt, bestehen bleibe.“<sup>49</sup> Die Auf- und Ab-Bewegung der Gottesbotschaft erfolgt aber nicht nur zwischen Gott, den Engelschören und den Menschen, sondern auch innerhalb der einzelnen Hierarchien; jeder Engelschor und jeder Menscheng Geist – gleich, welcher Hierarchie er angehört – hat die dreifache Stufenordnung in sich: „Auch das dürfte ich schicklich hinzufügen, daß selbst jeder einzelne himmlische und menschliche Geist (ἐκαστος οὐρανίως τε καὶ ἀνθρώπειος νοῦς) für sich erste, mittlere und letzte Ordnungen und Kräfte eigentümlich besitzt, welche analog den geschilderten Erhebungen, wie sie den Einstrahlungen der einzelnen Hierarchien entsprechen, offenbar werden. Gemäß diesen Ordnungen und Kräften erlangt jeder einzelne Geist in dem ihm zustehenden und erreichbaren Maße Anteil an der überheiligsten Reinheit, dem übervollen Licht, der absoluten Vollendung.“<sup>50</sup>

Eben dies ist es, was auch Frauenlob in seinem Marienleich zum Ausdruck bringen will: die durch die Inkarnation manifestierte Wahrheit, daß der Mensch Anteil hat an der „überheiligsten Reinheit, dem übervollen Licht, der absoluten Vollendung“. Diese Gottesgewißheit erfaßt Frauenlob symbolisch durch die „Töne“, die Schönheit und Lohn aus der „Harmonie“ des Kosmos schenken – ein klangliches Auf und Ab, das sich die Engelschöre von einer Triade zur nächsten zu-, „schreien“. Im weiteren Verlauf des Versikels schafft der Dichter eine Verbindung zwischen dem kosmischen Klingen von *Musica mundana* in der Gestalt der Engelschöre und Maria und Christus: Indem „min vriedel, der vil süze, ... unser beider dinc“ schafft, ist das „Heil“ (Inkarnation – Kreuzestod – Wiederkunft Christi)<sup>51</sup> angesprochen.

<sup>48</sup> A. a. O., 44 bzw. PG 3, 237.

<sup>49</sup> A. a. O., 52 bzw. PG 3, 260.

<sup>50</sup> A. a. O., 58f. bzw. PG 3, 273.

<sup>51</sup> Schäfer, a. a. O., 122.



Im zweiten Halbversikel fordert Maria Christus auf, sie zu krönen und zu inthronisieren, um ihn gleich darauf als „neuen Salomo“ anzusprechen, indem sie ihn mit den Worten der Geliebten des Hohen Liedes auffordert, sie zu küssen<sup>52</sup>:

Bald ,cröne, tröne, vröne'  
mir ein küssen, sun der gerten!  
miner menschheit schiltgeverten  
mich dem künige Jesse zerten.

Der Versikel wird mit dem ebenfalls dem Hohen Lied entnommenen Bild beschlossen, in dem die Geliebte von ihrem jungen Freund aus süßem Traumschlaf erweckt wird<sup>53</sup>:

sus in troume  
wer min goume?  
under einem apfelboume  
wart erwecket ich so suzlich,  
secht, daz tet ein jungelinc.

Im 18. Versikel von Frauenlobs *Canticum canticorum* wird also die menschliche Sehnsucht nach der Teilhabe am Reiche Gottes ausgedrückt durch Bilder der Himmelsmusik, durch solche der von Christus gekrönten und auf den Himmelsthron gesetzten Gottesmutter und durch Szenen von Liebe und Vereinigung aus Salomos Hohem Lied. Die Magie des Klanges, die wunderbare Metamorphose von Mensch zu Gott und die Synchronisierung asynchroner Elemente schaffen eine Dichte und Intensität, wie wir sie – inhaltlich sowohl wie formal – aus dem Bild von Salomos Thron kennen. Und so mag es keine Überinterpretation sein, dies Bild – zumindest implizit – auch schon zu Beginn des Werkes als gestaltendes Element zu verstehen: Auf Grund der beschriebenen Zusammenhänge wäre der in der Ich-Form die thronende, schwangere Frau betrachtende Dichter ein „Ich“, das sich in der Nachfolge Salomos verstünde und aus diesem Blickwinkel heraus zum Zeugen für die mystisch-klangliche Verwandlung von Evas Schuld in Marias Gnade würde. Damit wäre bereits mit dem ersten Vers von Frauenlobs *Canticum canticorum* Altes und Neues Testament, Hohes Lied und Apokalypse, Sünde, prophezeite Vergebung und visionäre Wahrheit in einen Satz zusammengefaßt. Im übrigen wäre zwischen dem Autorenbild des Dichters im Sinne einer *Imitatio Salominis* und dem darauffolgenden Marienleich ein tiefer Sinnzusammenhang gestiftet.

Was die Ikonographie von Frauenlobs Autorenbild betrifft, so widerspricht sie dieser Deutung ebensowenig, wie sie sie bestätigt. Mit dem thronenden Dichter nimmt der Miniator ein Element der Bildformel der *Sedes Salomonis* auf. Ein eigentliches Engramm für die numinose Qualität des Klanges, wie es mit den Thronlöwen gegeben wäre, fehlt demgegenüber. Gleichwohl mag eben diese numinose

<sup>52</sup> Cant. 1, 1: „Er küsse mich mit den Küssen seines Mundes“; Cant. 8, 1: „Fände ich dich draußen, so wollte ich dich küssen.“ Zu den kontroversen Interpretationen von Zeile 12–13 vgl. Pfannmüller, a. a. O., 122; Schäfer, a. a. O., 122; Stackmann und Bertau, a. a. O., 652.

<sup>53</sup> Cant. 8, 5: „Unter dem Apfelbaum weckte ich dich; da ist dein genesen deine Mutter, da ist dein genesen, die dich geboren hat.“



Qualität im artistischen Dichterwappen angedeutet sein. Denn der nach der Marienformel gestaltete Frauenkopf enthält ja *Ars Musica* in all ihren Dimensionen: neben *Musica instrumentalis* und *Musica humana* schaut auch *Musica mundana* aus dem Wappen.

\*

Zusammenfassend läßt sich damit die Verwendung der Psalmistenformel im Autorenbild Heinrich Frauenlobs folgendermaßen deuten: Offenkundig ist Frauenlob nicht in der Nachfolge Davids, sondern – als Autor eines neuen Hohen Liedes – in derjenigen Salomos erfaßt. Damit ergeben sich auch Konsequenzen für die Bedeutung von Wappen und Helmzier. Sind diese im Zusammenhang mit dem Topos einer quadrivialen Autorität im Sinne von *Ars Musica* und damit als Spiegel des antik-pythagoreischen Weltbildes zu verstehen, so dürfen sie im Kontext der Salomo-Formel und auf Grund ihrer ikonographischen Verwandtschaft mit dem Marientypus spezifisch neutestamentlich als Abbild Mariens gedeutet werden. In Verknüpfung beider Topoi mögen sie darüber hinaus ein Spiegel sein für die mystische Vorstellung, nach der die geistige Macht Mariens und Christi symbolisch-musikalischen Ausdruck gewinnt durch das Numinosum von *Musica mundana*.

Gisela Siebert-Hotz hat hinsichtlich des Frauenwappens auf die Verwendung der Marienformel verwiesen und in diesem Zusammenhang auf das Fehlen des Nimbus aufmerksam gemacht. Im Unterschied zu ihr möchte ich dies nicht im Sinne einer „Bedeutung des einen im anderen, als Symbol Mariens in dem der vrouwe“<sup>54</sup> verstehen, da die „vrouwe“ der Minne nach einer anderen ikonographischen Formel gestaltet ist als Maria.<sup>55</sup> Hingegen zeigte sich die „Bedeutung des einen im anderen“ im Blick auf *Ars Musica*, die als gekrönte Königin demselben Bildtypus folgt wie Maria. In Frauenlobs Wappen und Helmzier verdichtet sich also das Topos-Mosaik dieses Autorenbildes nur bei oberflächlicher Betrachtung zur unzweideutigen, aus nur einem Mosaikstein gestalteten Bildaussage von *Ars Musica* als dem artistischen Aushängeschild des „Doctor Frauenlob“. Tatsächlich aber hat der Miniator – der artistisch-spirituellen Doppelbedeutung der Darstellung gemäß – gleichsam mehrere transparente Mosaiksteine übereinandergelegt. Und so wird *Ars Musica* durchschienen zum einen vom Bild der *Musica mundana* als klangsymbolischem, zum anderen von demjenigen Mariens als geistigem Mittelpunkt von Frauenlobs *Canticum canticorum*.

<sup>54</sup> A. a. O., 318.

<sup>55</sup> Vgl. oben, 162.