

**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:** 16 (1992)

**Heft:** [2]: Alte Musik II : Konzert und Rezeption

**Artikel:** "Das war Pionierarbeit" - Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik : Rainer Weber zum 65. Geburtstag

**Autor:** Kirnbauer, Martin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869054>

### **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:** 15.01.2026

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

## »Das war Pionierarbeit.« – Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik

Rainer Weber zum 65. Geburtstag

### I.

»Ein Atelier in Bogenhausen – es ist später Abend und sieben Menschen sitzen in dem Raum und musizieren. Musizieren ganz für sich, zur eigenen Freude und in dem Gefühl, daß das Musikmachen eigentlich das wichtigste und schönste Lebensgeschäft ist. Es ist kein gewöhnliches Septett, nein, da haben sich zu den Menschen auch ganz eigene und eigenartige Instrumente gefunden, die gar nicht leicht zu beherrschen und zu einem schönen Unisono zusammenzufügen sind. ... Zwei Diskantflöten, von denen die eine Heinrich Düll und die andere Georg Pezold spielt, eine Altflöte, von dem Architekten Julius Selmayr regiert, und eine Baßflöte, die Dr. Aichinger inne hat. ... Da ist das Trumscheit, auch Nonnengeige genannt, von dem Postoberinspektor Otto Horbelt glänzend beherrscht. Dann die nicht minder wertvolle Harfengitarre, die der Arzt Dr. Rensch prächtig spielt. Und zum Schluß die Kesselpauke, von dem Kammermusiker Joseph Wagner ... ganz ordentlich behandelt.«<sup>1</sup>

Wer versuchen sollte, sich in der einschlägigen Literatur über die *Bogenhauser Künstlerkapelle* zu informieren, wird enttäuscht werden. Dabei repräsentiert dieses Musikensemble, das auch *Die heimlichen 7*<sup>2</sup>, *Bogenhauser Künstler-Vereinigung* oder *Bogenhauser Alt-Bläser-Vereinigung* benannt wurde, ein interessantes und frühes Kapitel der Wiederbegegnung mit »originalen Instrumenten«, die in unserem heutigen Musikleben nicht mehr wegzudenken sind – schon gar nicht in Basel.

Es handelt sich dabei um eine Münchner Gruppe – Bogenhausen ist heute ein Stadtteil Münchens – aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die fast ausschliesslich auf »Originalinstrumenten«, vor allem Blockflöten, musizierte, wenn auch nicht nur alte Musik.

Der erhaltene Bestand (Noten, Instrumente und weitere Materialien) interessiert heute unter mehreren Aspekten, wie z. B. unter historischen, musikalischen oder organologischen.

Einige dieser Aspekte sollen im vorliegenden Beitrag betrachtet werden. In einem ersten Teil wird versucht, die Entwicklung dieses frühen Ensembles für

<sup>1</sup> Lola Lorme, »Bogenhauser Musik«, *Das Welttheater, Zeitschrift der Münchner Volksbühne* 2/4 (1928), 117–119, hier 117f.

<sup>2</sup> Dies eine Bezeichnung, die der Münchner Schriftsteller Hermann Roth geprägt haben soll.



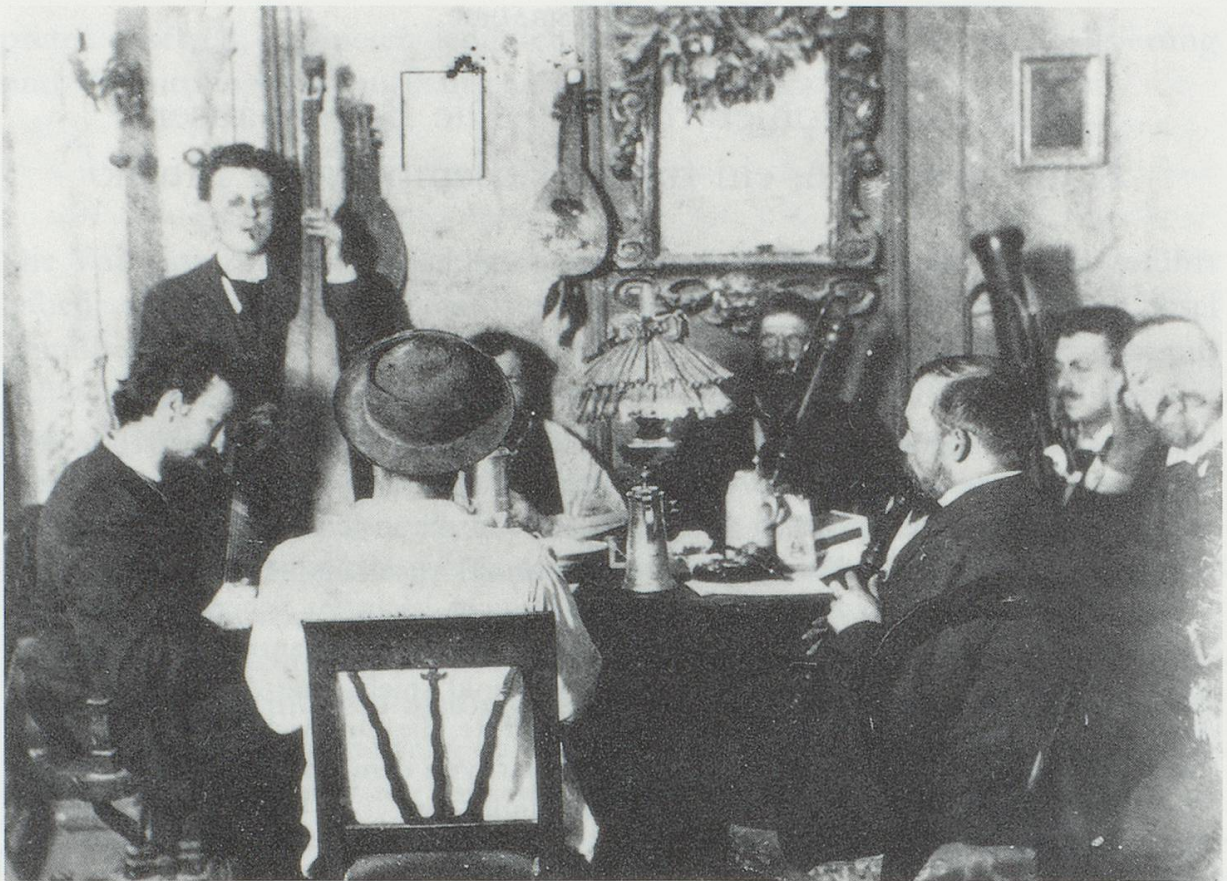


Abbildung 1: Die *Bogenhauser* beim Proben (vor 1910)

alte Musik nachzuzeichnen. Es folgt ein Einblick in das Repertoire »seiner« alten Musik, das sich in einigen Teilen erheblich von späteren, vergleichbaren unterscheidet; doch steht es am Beginn der Wiederbelebungen alter Musik, abseits der später dominierenden akademischen Traditionen. Der letzte Teil geht kurz auf die erhaltenen Instrumente ein, die auch ausserhalb dieses Kontextes von besonderem Interesse sind. Nur wenige Sammlungen verfügen noch über einen ähnlich prachtvollen Bestand von historischen Holzblasinstrumenten wie den der *Bogenhauser*.

Wie kam es bislang zu der fast vollständigen Nichtbeachtung der *Bogenhauser* durch die »Geschichtsschreibung« der historischen Musikpraxis? Hier lassen sich mehrere Gründe anführen. Die Dokumente über die *Bogenhauser* befinden sich grösstenteils in unzugänglichem Privatbesitz oder an versteckter Stelle und mussten erst entdeckt werden; daher fehlen Nachrichten über sie in den allgemein gehaltenen und auf grosse Namen konzentrierten Studien<sup>3</sup>. Hier

<sup>3</sup> Erst in jüngster Zeit findet dieses spannende Kapitel unseres heutigen Musiklebens Beachtung durch die Forschung. Die *Bogenhauser* wurden bislang nur in dem Beitrag Hermann Moecks beachtet: »Zur »Nachgeschichte« und Renaissance der Blockflöte«, *Tibia* (1978), 13–20 und 79–88, und – in diesem Thema von ihm abhängig – von Luise Rummel, *Zur Wiederbelebung*



möchte ich aber auch sagen, dass sich die Anonymität bewährt hat: ihr ist es zu verdanken, dass eben überhaupt Dokumente (und nicht zuletzt die Musikalien und Instrumente) überliefert sind.

Den Anstoß zur Entdeckung gaben die erhaltenen Instrumente, und sie ist dem Restaurator, Instrumentenbauer und Musiker Rainer Weber zu verdanken (dabei stellt sich vielleicht die Frage, ob sich die Instrumente nicht ihm »entdeckt« haben):

»Es war nach einem Konzert mit dem Landshuter Chorkreis an einem Sommerabend 1973 im stimmungsvollen Schloßhof von Ammerang. Ich hatte mehrere Instrumente gespielt, darunter auch einen Dulcian, und am Schluß hatte ich noch eine Renaissance-Bassetblockflöte in der Hand. Einer der Besucher kam im Gewühl des Aufbruchs zu mir und sagte: »Genau so eine Flöte habe ich auch zu Hause und auch noch ein paar kleinere Flöten, auch einige aus Elfenbein.« Ich dachte natürlich nur an irgendwelche Instrumente unserer Zeit und einen mehr oder weniger erfahrenen Musikliebhaber und reagierte sicher recht uninteressiert, aber er ließ nicht locker: »Auf den Elfenbeinflöten steht auch was, aber es fällt mir jetzt nicht ein ...?« »Naja,« sagte ich und packte meine Instrumente ein, »da wird wohl Fehr draufstehen.« Elfenbeinflöten von Fehr waren damals recht geschätzt, und ich war wahrscheinlich doch etwas zugänglicher. »Nein, da steht sowas wie Denner drauf. – Und so ein großes Instrument, wie Sie vorhin gespielt haben, hatte ich auch einmal, wie heißt das noch gleich?« – Er meinte den Dulcian. Da war erstmal Schluß mit dem Einpacken! Ja, eine Kommode mit mehreren Schubladen voll Holzblasinstrumenten stünde bei ihm, früher wären auch noch andere Instrumente dagewesen. Ich bekam seine Adresse und fuhr natürlich sehr bald hin. Es gab die Kommode tatsächlich...«

Dieser Bericht von Webers erster Bekanntschaft mit dieser ungewöhnlichen Sammlung und damit den *Bogenhausern* scheint mir typisch für deren Charakter, der u. a. auf ihrer Einzigartigkeit beruht. Einige Jahre darauf wies Weber den kanadischen Instrumentenkundler Phillip T. Young auf die Instrumente hin und ermöglichte so der Fachwelt die Kenntnis einiger Unika<sup>4</sup>. Wiederum nach einigen Jahren konnte im Einverständnis mit den heutigen Besitzern ein Projekt begonnen werden, welches die wissenschaftliche Aufarbeitung des Bestan-

#### *Fortsetzung der Fussnote*

*der Blockflöte im 20. Jahrhundert – Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung* (Diplomarbeit an der Karl-Marx-Universität in Leipzig, Leipzig 1977, maschinenschriftlich), hier Seite 14.

- 4 Phillip T. Young, »Some Further Instruments by the Denners«, *The Galpin Society Journal* 35 (1982), 78–85. Schon einige Jahre zuvor erwähnte Weber selbst einige der Instrumente in seiner Studie »Some Researches into Pitch in the 16th Century with Particular Reference to the Instruments in the Accademia Filarmonica of Verona« und bildete sogar drei der Blockflöten ab: *The Galpin Society Journal* 28 (1975), 7–10, hier Seite 10 und Abb. Pl. II.



des zur Aufgabe hat<sup>5</sup>. Einen ersten Schritt der Arbeit stellt dieser Beitrag dar, in einem zweiten Schritt soll ein beschreibender Katalog der erhaltenen Instrumente sowie eine Übersicht über die Musikalien publiziert werden<sup>6</sup>.

## II. «... und 1890 bildete sich die legendenumwobene Bogenhausener Künstlerkapelle in München»<sup>7</sup>

Die Anfänge der *Bogenhauser Künstlerkapelle* reichen weit vor ihre eigentliche Entstehung zurück und liegen dementsprechend in weiten Teilen im Dunkeln. Die wenigen erhaltenen Quellen und Dokumente sind häufig widersprüchlich oder sehr unsicheren Charakters; es handelt sich bei den *Bogenhausern* ja um eine Amateurvereinigung, die nur selten von einer Öffentlichkeit beachtet wurde.

Der Nürnberger Maler Konrad Weigand (geb. 1842) steht bislang am Beginn der Geschichte der *Bogenhauser*. Auf noch ungeklärte Weise kam er in den Besitz einer grösseren Anzahl von Holzblasinstrumenten Nürnberger Hersteller des frühen 18. Jahrhunderts, vielleicht über eine Erbschaft, wie es eine »Chronik« der Kapelle berichtet<sup>8</sup>, oder als Anschauungs- und Studienmaterial für seine Historien. Tatsächlich stammte Weigands Familie aus Nürnberg<sup>9</sup>, wenngleich seine nachweisbaren Vorfahren nicht als typische Besitzer kostbarer Holzblasinstrumente gelten können: Sein Vater Aquila Bernhard Weigand war ebenfalls ein Kunstmaler, sein Grossvater väterlichseits, Bernhard Weigand,

5 Als Kontaktstelle für Informationen dient das *Germanische Nationalmuseum* in Nürnberg (Musikabteilung, Postfach 9580, D-8500 Nürnberg 11).

6 Ich möchte hier den Personen danken, ohne die diese Sammlung nie publik geworden wäre. Da sind an erster Stelle die verschiedenen Eigentümer der Dokumente und Instrumente zu nennen, die mich über Jahre hinweg freundlich aufnahmen und mir ihre Schätze zugänglich machten; – ihnen für diese Gastfreundschaft und ihr Entgegenkommen herzlichen Dank. Die Eigentümer wollen aus verständlichen Gründen nicht genannt werden; – einige Unklarheiten in meinem Beitrag sind auf die Berücksichtigung dieses Wunsches zurückzuführen.

Weiter ist Dieter Krickeberg vom *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg zu danken, der das Vorhaben bestens unterstützte. Karl Huber, Augsburg, und Josef Focht, München, gaben Hinweise auf weiteres Material zu den *Bogenhausern*; gemeinsam mit Tom Lerch, Berlin, konnte ein Grossteil der Instrumente genauestens vermessen, mit Hilfe von Christine Gutzmer, Freiburg i. Brg., photographiert werden, – allen vielen Dank!

Rainer Weber schliesslich möchte ich diesen Beitrag in Freundschaft zu seinem 65. Geburtstag widmen.

7 H. Moeck, »Zur »Nachgeschichte«, op. cit., 79.

8 Diese kalligraphisch gestaltete »Chronik« entstand 1933 anlässlich eines Familienjubiläums aus einer wertvollen, aber auch spärlichen und daher leider unsicheren Familienüberlieferung (Privatbesitz).

9 Und nicht in Bamberg, wie im z.B. *Thieme-Becker, Künstlerlexikon* 35, Leipzig 1942, 276, berichtet.



war ein Kupferschmiedgeselle<sup>10</sup>. Allerdings muss es in Nürnberg im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert noch eine Vielzahl dieser Nürnberger Instrumente gegeben haben (u. a. in Kirchenbesitz, die nach und nach an Liebhaber verkauft wurden)<sup>11</sup>. Und Weigand malte häufig historische Gemälde, auf denen auch Musikanten erscheinen.

Nach einer – allerdings nicht weiter zu belegenden – Überlieferung wurden die von den *Bogenhausern* verwendeten Blockflöten »in der Biedermeierzeit« in Nürnberg von Musikliebhabern gespielt, bevor sie Weigand nach München brachte<sup>12</sup>. Liesse sich diese Mitteilung bestätigen, könnte eine beinahe nahtlose Tradition des Blockflötenspiels vom Ende des 18. bis in unser Jahrhundert rekonstruiert werden.

Jedenfalls gehörten nachweislich einige der jetzt noch erhaltenen Instrumente Weigand, die er teilweise mit seinem Namen gekennzeichnet hatte. Dazu sind sicher die beiden Oboen d'amore von Jacob Denner und die Oboe von Johann Wilhelm Oberlender zu zählen, wie eben auch Blockflöten.

Dieser Instrumententyp, von Heinrich Welcker von Gontershausen 1855 als »wieder vergessene Flötensorte, welche gerade herunter gehalten wurde« charakterisiert<sup>13</sup>, fand bei Weigand Verwendung, zunächst wohl zum Spiel zweistimmiger Opernbearbeitungen, wie sich dies aus erhaltenen Notenmaterial rekonstruieren lässt: »*Sammlung der neuesten Opern Arien* für die Flöte mit einer willkürlichen Begleitung der zweiten Flöte herausgegeben von J. H. C. Bornhardt, fortgesetzt von Adami, Braunschweig im musikalischen Magazine auf der Höhe«<sup>14</sup>.

Erworben wurde diese Sammlung bereits vor 1803 in der bekannten Nürnberger *Musikalischen Niederlage Winterschmid*, also nicht von Weigand selbst<sup>15</sup>. Diese Musik konnte sehr gut mit zwei Blockflöten musiziert werden, wenn auch an einigen Stellen ein Oktavieren einer Stimme vonnöten war, sobald

<sup>10</sup> Auskünfte freundlicherweise durch Frau Annemarie Müller vom *Landeskirchlichen Archiv* Nürnberg (Schreiben vom 9. September 1991).

<sup>11</sup> Vgl. Martin Kirnbauer, *Flöten- und Robrblattinstrumente bis 1750, Beschreibender Katalog*, Wilhelmshaven 1991, 197ff. (*Katalog der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg* II). (= Richard Schaal hrsg., *Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte* 24).

<sup>12</sup> Vgl. Christian Döbereiner im *Fest- und Programmbuch des Bach-Fest in München vom 19. mit 21. September 1925 als Gedenkfeier des 175. Todestages des Meisters*, München 1925, 20. – Ein merkwürdiges Detail ist, dass in diesem Zusammenhang von sogenannten Flautusen (= Verballhornung von »Flûte douce«) die Rede ist, was als alter Ausdruck eben jener Nürnberger Liebhaber erklärt wird.

<sup>13</sup> Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge*, Frankfurt a. Main 1855, 129.

<sup>14</sup> Katalog Nr. A 1 + 2.

<sup>15</sup> Den Einband der Hefte besorgte laut Aufschrift ein nicht identifizierbarer Vorbesitzer »P. C. S. v. Pr.« am 1. August 1803 (Privatbesitz). Vielleicht ist dies ein Hinweis auf die erwähnten Nürnberger Musikliebhaber.



die Querflötenstimme den Tonumfang der Blockflöte unterschritt. Gespielt wurden demnach Singspiel- und Opernbearbeitungen von Friedrich Adam Hiller (*Das Nixenreich*, Klavierauszug Hamburg 1802), W. A. Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, Wien 1782, *Così fan tutte*, Wien 1790, und *La Clemenza di Tito*, Prag 1791), L. Cherubini (*Les deux journées*, Paris 1800), Gottlob Bachmann (*Don Sylvio von Rosalba*, Klavierauszug Braunschweig 1790), Georg Ernst Kallenbach (*Der Schlaftrunk*), Peter v. Winter, Ferdinando Paer u. a.

Der unverheiratete Weigand, zunächst in Nürnberg an der Kunstgewerbeschule und später an der Münchner Akademie ausgebildet, lernte während seiner Studien in Nürnberg den Bildhauer und dortigen Kunstgewerbeschule-Lehrer Wilhelm Düll (1835–1887) kennen, dessem späteren Münchner Haushalt er sich als Hausfreund anschloss. Spätestens in diese Münchner Zeit datieren die ersten Musizierungsversuche auf den Blockflöten. In der »Chronik« der *Bogenhauser* wird von dem Spiel dieser Instrumente berichtet: »Heinrich Düll, der Sohn der Familie, lernte bald Flöte zu spielen, ebenso ein Freund namens Mikorey<sup>16</sup> und unter der Mitwirkung Weigand's auf der Bassflöte und der Mutter Düll auf der Guitarre bildete sich ein lustiges Quartett.«

Wenngleich es erst 1887 einen ersten echten Beleg für das Spiel auf den Blockflöten gibt, ist es doch sicher, dass Weigand und Wilhem Düll, später auch Heinrich Düll (geboren 1867), schon zuvor darauf musiziert hatten.

Ein Seitenblick auf die »offizielle Wiederentdeckung der Blockflöte« erhellt die Bedeutung dieser Münchner Versuche:

Arnold Dolmetsch (1858–1940) gilt als Pionier u. a. auch des Blockflötenspiels: Zwar machte er bereits Anfang der 1880er Jahre (eine allerdings wenig erfreuliche) Bekanntschaft mit diesem Instrument, seine erste originale Blockflöte konnte er erst 1905 auf einer Auktion erwerben, und von diesem Zeitpunkt ab datiert sein Interesse für das Instrument<sup>17</sup>.

1885 wurden durch einen gewissen Professor Duman vom Brüsseler *Conservatoire* in South Kensington ein Marsch mit acht Blockflöten und Trommel aufgeführt<sup>18</sup>.

Während der Pariser Weltausstellung 1889 wurden, neben einer Ausstellung historischer Instrumente, auch »historische Konzerte« veranstaltet; dabei versuchte der Flötist Claude Taffanel in Ermangelung eines geeigneten Instru-

16 Es handelt sich nicht um den damaligen bekannten Hofopernsänger Max Mikorey (1850–1907), sondern um einen nicht näher identifizierbaren Künstlerkollegen.

17 Während einer Studienveranstaltung im Brüsseler *Conservatoire* wurde ein Blockflötenquartett ad hoc zusammengestellt, mit bescheidenem Erfolg; siehe Margaret Campbell, *Dolmetsch: The Man and His Work*, London & Seattle 1958, 12 und 164.

18 Hier nach H. Moeck, »Zur »Nachgeschichte«, op. cit., 18 und 79.



menten, seiner modernen Boehm-Querflöte einen Klang ähnlich der Blockflöte zu geben<sup>19</sup>.

1890 spielte Francis William Galpin (1858–1945) im Rahmen eines Konzertes auf einer Blockflöte den Choral *Ein feste Burg*, begleitet auf einem Bibelregal<sup>20</sup>.

1892 wird von einem ersten Konzert auf den »Chester«-Flöten berichtet, einem Satz von insgesamt vier Blockflöten (in Sopran-, Alt-, Tenor- und Basslage) des englischen Herstellers P. Bressan; dabei wurde eine *Gavotte* von Henri Le Jeune aufgeführt<sup>21</sup>. Allerdings beichtete später einer der damaligen Spieler, Joseph Bridge, dass sie die Instrumente wegen Unkenntnis der richtigen Griffe wie *whistles* spielten, indem sie die Daumenlöcher der Instrumente mit Briefmarken verklebten. Erst ab 1904 scheint man sich mit diesem Blockflötensatz ernsthafter auseinandergesetzt zu haben<sup>22</sup>.

In Deutschland sind die ersten Spielversuche – »wissenschaftlich« motiviert – für 1922 belegt. Während einer von dem deutschen Musikwissenschaftler Wilibald Gurlitt inszenierten Konzertreihe *Musik des Mittelalters* in Karlsruhe wurden nicht näher bezeichnete Werke »instrumentaliter (auf zwei von Dr. Walcker verfertigten Blockflöten, meist von einer Querflöte noch unterstützt, einer oder zwei Bratschen und einer Gambe)« aufgeführt<sup>23</sup>. Noch 1929 war für den später für die »Blockflötenbewegung« so wichtigen Dietz Degen die Blockflöte unbekannt, erst »eine dem Original vorzüglich nachgebaute Blockflöte aus der Werkstatt des Engländers Dolmetsch« führte ihn zu diesem Instrument<sup>24</sup>.

Alle diese frühen Bemühungen um die Blockflöte – vielleicht mit Ausnahme jener von Dolmetsch – stellen eher einen historisch oder kuriosen denn einen musikalisch motivierten Aspekt in den Vordergrund. Anders die *Bogenhauser*, deren Musizieren aus einer gutbürgerlichen Hausmusiktradition heraus entstand und sich nur wegen des zufälligen Besitzes von originalen Blockflöten auf diese damals seltenen Instrumente konzentrierte.

Gemeinsam mit Heinrich Düll besuchte der aus Zwickau stammende Georg Pezold (geboren 1865) die Münchner Kunstgewerbeschule, und beiden gelang 1888 die Aufnahme in die Münchner Akademie. Sie befreundeten sich, und der in München fremde Pezold schloss sich der Familie Düll an; später unter-

19 Harry Haskell, *The Early Music Revival – A History*, London 1988, 44.

20 *Musical World* vom 22. 11. 1890, hier nach M. Campbell, *Dolmetsch*, op. cit., 24f.

21 Ibid., 51ff. Edgar Hunt, *The Recorder and its Music*, London 2/1977, 128f., berichtet ebenfalls über dieses Ereignis, datiert es allerdings auf 1901.

22 Siehe Stanley Godman, »Francis William Galpin: Music Maker«, *The Galpin Society Journal* 12 (1959), 8–16, hier 12.

23 Friedrich Ludwig, »Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.–26. September 1922«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), 434–460, hier 437.

24 Dietz Degen, *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel 1939, 7.



hielt er ein Atelier im Düll'schen Haus in Bogenhausen. Seine Briefe an die fernen Eltern erzählen aus seinem Leben in der Grossstadt München. So schreibt er am 11. Juni 1887: »Meist befindet sich die ganze Familie in dem großen Garten, welcher das Häuschen umgibt. Wir treiben dann alles Mögliche. Bald geturnt, bald musiziert. Bei letzterem ist dann Maler Weigand dabei u. dann wird 3stimmig Blockflöte gespielt. Es sind dies uralte Instrumente / 16. Jahrhundert. Düll hat es mir gelernt, bin noch darüber.«

Aus späteren Briefen geht hervor, dass dieses Musizieren besonders gepflegt wurde. Wichtig dafür waren die berühmten Münchner (bzw. Schwabinger) Fastnachtsveranstaltungen. Weigand, Düll und Pezold traten dabei kostümiert auf und spielten auf drei Blockflöten. Zunächst waren es musikalische Einlagen, die passend zu ihrem Kostüm als »altdeutsche Spielleute« z. B. am Kunstschulball gegeben wurden. Dieses als »zünftig« empfundene Spiel gefiel so sehr, dass weitere Einladungen folgten; ein Höhepunkt war schliesslich eine Balleröffnung, bei der zu einem Schützenumzug mit den Blockflöten ein Marsch gespielt werden musste.

Ein für die beiden Studenten günstiger Nebeneffekt war, dass diese Darbietungen durch anwesende Honoratioren mit Geld belohnt wurden (einmal »30 Markstücke für 3 Musikstücke«), und dass sie auch Gelegenheit hatten,



Abbildung 2: Das Düll'sche Haus in Bogenhausen



prominente und arrivierte Künstler Münchens wie z. B. den Maler Lenbach, kennenzulernen: »Durch unser Spiel zu Fastnacht sind wir so bekannt geworden, daß wir fast alle Wochen in der Kunstgenossenschaft eingeladen worden sind. Hier war es recht gemütlich, lauter Künstler u. Professoren, darunter viel bekannte a. der Kunstschule waren da.«<sup>25</sup>

Diese zunächst sehr private Musikipflege, die vielleicht auch im inzwischen suspekt gewordenen »Altdeutschen« angesiedelt werden kann, verschaffte den Dreien einen lokal begrenzten Ruf und führte die Blockflöte sehr lebendig wieder in eine Festpraxis ein, wo sie auch zu ihrer Blütezeit zu finden war.

Mit dem Tode Konrad Weigands, der 1897 »nach längerer Krankheit, jedoch schnell und unerwartet« starb<sup>26</sup>, beginnt ein neuer Abschnitt für die *Bogenhauser*: Erstens durch die Formierung eines Ensembles *Bogenhauser Künstlerkapelle*, und zweitens durch die Beschäftigung mit alter Musik, wobei dieser Begriff nicht zu eng zu verstehen ist. Frühester Beleg hierfür ist ein »Kammermusik-



Abbildung 3: Heinrich Düll und Georg Pezold mit Blockflöten von Bressan und J. Denner auf einem Künstlerfest am Ammersee (um 1900)

<sup>25</sup> Brief vom 5. März 1888 (Privatbesitz).

<sup>26</sup> *Abendblatt* Nr. 338 zur *Allgemeinen Zeitung* vom 7. Dezember 1897. Vgl. auch *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog* 2 (1898), 215 f., und *Allgemeine Deutsche Biographie* 55 (1910),



Abend« am 12. März 1899 im Hotel *Bayerischer Hof* in München<sup>27</sup>. Im Rahmen dieses Konzertes gelangten zunächst Streichtrios von Schubert, Boccherini, Mozart und Haydn zur Aufführung, »Fräulein Marie Pfender« sang *Schön Gretlein* von Alexander von Fielitz, dann wurde als weiterer Programmpunkt »Stücke für althistorische Instrumente« angekündigt, gespielt von der »Bläservereinigung »Die Bogenhauser« unter Leitung des k. Hofmusikus Scherrer«.

Dieses offenbar sehr erfolgreiche Konzert hatte weitere zur Folge, so am 18. Mai 1900 mit *Vorträgen der Bogenhauser Künstler-Vereinigung auf historischen Instrumenten des 17. Jh.*<sup>28</sup>. Interessant ist hier bereits die Betonung des »historischen Instrumentariums«, ein heutzutage immer noch wichtiges Attribut für alte Musik in einer historisierenden Aufführungspraxis.

Einen ersten Höhepunkt stellt das *Historische Instrumental-Concert* am 6. Oktober 1902 dar, welches ebenfalls Heinrich Scherrer wiederum im Hotel *Bayerischer Hof* organisierte. Er charakterisierte es später mit den trockenen

## II. (76.) CONCERT

**Kammermusik-Abend im „Bayerischen Hof“**  
 unter freundlicher Mitwirkung  
 von Fräulein **MARIE PFENDER**  
 Fräulein **LILLY BURGER**  
 und der Bläservereinigung „DIE BOGENHAUSER“  
 unter Leitung des k. Hofmusikus **SCHERRER**

---

### PROGRAMM

**FÜNF TRIO-SAETZE** für Violine, Viola und Violoncell:

- 1) Erster (einziger) Satz eines unvollendeten Trios in Bdur, S. W. Serie VI . . . . . *Franz Schubert*
- 2) Scherzo aus op. 35 No. IV . . . . . *L. Boccherini*
- 3) Adagio aus dem Divertimento No. 7 . . . . . *W. A. Mozart*
- 4 u. 5) Menuetto und Presto, Finale Ddur . . . . . *Jos. Haydn*  
 (Die Herren: Dr. Gust. Schulze, L. und H. Schönnchen)

**SCHÖN GRETLEIN**, ein Cyclus von 7 Gesängen  
 von M. v. Fielitz, für eine Frauenstimme mit  
 Klavierbegleitung componirt, op. 15 . . . . . *Alex. v. Fielitz*  
 (Frä. Pfender).

\* \* \*

### STÜCKE FÜR ALTHISTORISCHE INSTRUMENTE:

**Präsentir-Marsch** . . . . . von *König Friedrich Wilhelm III.*  
**Mennett** . . . . . *Componist unbekannt*  
 (4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)

**Ave Maria** . . . . . *Arcadelt*  
 (4 Blochflöten) (c. 1540)

**Rondo** . . . . . *Mozart*  
 (3 Blochflöten)

**Polonaise** . . . . . *Pleyel*  
**York'scher Reiter-Marsch.** (1757–1831)  
 (4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)

\* \* \*

**CAPRICE HÉROIQUE**, op. 106 . . . . . *C. Saint-Saëns*  
 für 2 Pianoforte.  
 (Frä. Burger, Herr Heinr. Schwartz)

**TRIO** für Klavier, Violine und Violoncell, Esdur *Jos. Haydn*  
 Allegro moderato. — Andante con moto. Presto  
 (Die Herren: H. Schwartz, Dr. G. Schulze, H. Schönnchen.)

-----

Blüthner-Flügel (J. Reissmann)

-----

ANFANG 1/8 UHR, ENDE 1/10 UHR

→ Im Bayerischen Hof. ←

Abbildung 4: Programm des ersten belegten Konzertes der *Bogenhauser* am 12. März 1899

<sup>27</sup> Es handelte sich um eine Veranstaltung des *Münchner Orchester-Vereins*. Das Programm ist abgedruckt in der *Jubiläums-Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Orchestervereins München 1880 e.V.*, hrsg. vom Vorstand, München 1980, 34.

<sup>28</sup> Ebenfalls eine Veranstaltung des *Orchester-Vereins*, *ibid.*, 35.



Worten: »Das war Pionierarbeit.«<sup>29</sup> Zur Aufführung gelangten u. a. das *Ave Maria* von Arcadelt, ein »Altfranzösisches Kriegslied aus dem 16. Jahrh.« und ein *Pastorello* in Kombination mit *Ein gut Stück* (von Neusiedler) in der später noch üblichen Besetzung von drei »Blochflöten [sic], einer Bass-Blochflöte, Trumbscheit und Gitarren«, dazu kamen Pauken. Absicht des Konzertes war es, »einige Perlen aus dieser für die Entwicklung der Instrumentalmusik so bedeutungsvollen Zeit kennen zu lernen«. Interessant ist im Programmheft die einleitende Passage Scherrers über das Ensemble:

»Das ›Ave Maria‹ von Arcadelt soll die überaus sanfte Wirkung eines Quartetts von Blochflöten vorführen ... Die zur Verwendung kommenden Instrumente sind von Johann Christoph Denner in Nürnberg, dem Erfinder der Klarinette, gebaut. Meine Bogenhauser Künstler-Freunde, welche eine bedeutende Sammlung alter Instrumente besitzen und unter meiner Mitwirkung seit Jahren diese Art Instrumentalmusik pflegen, waren so liebenswürdig, die Ausführung vorbenannter beiden Stücke ... zu übernehmen.«

Heinrich Scherrer (1865–1937) war die erste treibende Kraft für die *Bogenhauser*. Er stammte aus einer »Hautboisten«-Tradition und hatte noch verschiedene Instrumente, u. a. die Querflöte, in »Stadtpfeifermanier« erlernt<sup>30</sup>. Obwohl er als Flötist in der Münchner königlichen Hofkapelle angestellt war, widmete er sich vor allem der Gitarre und dem Lautenspiel. Daher ist Scherrer u. a. wegen seiner folgenreichen Bemühungen um das »deutsche Volkslied« bekannt und wegen seiner weit verbreiteten *Volkstümlichen Lauten- und Gitarrenschule* für die Musikbewegungen des 20. Jahrhunderts interessant<sup>31</sup>.

So schildert die schon mehrfach erwähnte »Chronik« den ersten Kontakt zwischen Scherrer und den *Bogenhausern*:

»Auf Künstlerfesten lernten sie den Musiker Gustav Müller, der das Flötentrio auf einer Harfe begleitete, kennen. Dieser führte den Hofmusiker Heinrich Scherrer ein, der, sofort von den Instrumenten begeistert, Bassflöte spielen lernte und mit Professor Düll und Pezold neue Stücke einstudierte. So spielten sie auf den bekannten Mai- und Künstlerfesten am Ammersee, bei denen auch der Bildhauer Max Heilmeyer mitwirkte.«

Scherrer spielte in dem Ensemble die Bassblockflöte und sorgte für eine Begleitung durch Trumbscheit, Harfe (bald durch Gitarre ersetzt) und Pauken, anfangs noch durch Kollegen aus dem Hoforchester. Seine Stückauswahl wie auch sein professioneller Anspruch prägten die Kapelle wesentlich: Er besorgte neue

29 So in einer Art Autobiographie, in einem Artikel des *Völkischen Beobachters* (?) vom März 1935 (»Kammervirtuos Heinrich Scherrer 70 Jahre alt«) erschienen.

30 Dies und das folgende nach seinen Angaben: *ibid.*

31 Vgl. z. B. Ingrid Böhle, *Musikinstrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen*, Diss. (maschinenschriftlich), Dortmund 1982, 69.



Literatur, arrangierte die Stücke für diese seltene Besetzung und war verantwortlich dafür, dass neben den Amateuren professionelle Musiker oder seine eigenen Schüler den Begleitungspart übernahmen. Ebenfalls auf ihn geht zurück, dass die Proben musikalisch geleitet wurden. Diese Bemühungen stärkten sicher die musikalischen Qualitäten des Blockflötenspieles.

Wichtig war aber auch der Einfluss der *Bogenhauser* auf Scherrer: Sie demonstrierten ihm, dass die für die spätere Jugendmusikbewegung so wichtige Hausmusik mit einfachen Instrumenten realisiert werden konnte<sup>32</sup>. Die Blockflöte bot durch die ihr zugeschriebene »Schlichtheit« und »Natürlichkeit« sowie durch ihr historisches Ambiente wichtige Eigenschaften, die später zugunsten ihrer Verwendung proklamiert wurden. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Scherrer eine der frühen Blockflötenschulen verfasste<sup>33</sup>.

In der durch Scherrer eingeführten Besetzung und einem ähnlichen Repertoire wurde auch in der Folgezeit musiziert. Nur noch wenige erhaltene Dokumente geben über diese Zeit Auskunft, auch ist unbekannt, wie lange Scherrer die Obhut über die Kapelle hatte. 1949 berichtet sein »Nachfolger«, der ebenfalls professionelle Staatsopern-Klarinettist Josef Wagner, dass Scherrer bis zu seiner Pensionierung mit der Kapelle verbunden gewesen wäre<sup>34</sup>. Nach einiger Zeit wäre dann ihm, Wagner, über Vermittlung des Gitarristen Rentsch, einem Scherrer-Schüler, die »Führung« der Kapelle angetragen worden, was spätestens kurz nach dem Ende des ersten Weltkrieges gewesen sein muss<sup>35</sup>.

Es sollte nicht vergessen werden, dass die Kapelle neben den wenigen hauptberuflichen Musikern, die beruflich allerdings andere Instrumente spielten, überwiegend aus Amateuren bestand. In der Regel stammten alle Mitspieler aus Bogenhausen und waren häufig bildende Künstler – daher der Name des Ensembles. Düll und Pezold waren Bildhauer, die gerade zwischen 1896 und 1899 das monumentale Friedensdenkmal mit dem Friedensengel in München ausgeführt hatten und sich nach diesem erfolgreichen Erstlingswerk über Aufträge keine Sorgen machen mussten<sup>36</sup>. Neben Düll und Pezold werden der Bildhauer Franz Mayer an der Bassflöte genannt, der Musiker Oskar Bedall am Trumscheit und nach dessen Wegzug aus München der Musiker Josef

32 Vgl. hierzu z. B. auch I. Böhle, op. cit., 69, und Richard Schaal, »Jugendmusik«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 7 (1958), 286–306, hier 287f.

33 Heinrich Scherrer, *Block-Flöten-Schule nach Art und Spielweise der alten Pfeifer*, Leipzig 1931. – Siehe Karl Ventzke, »Blockflöten-Schulwerke der 30er Jahre«, *Tibia* (1991), 378.

34 Dies in einem Brief vom 8. Oktober 1949 an Hermann Moeck, was eventuell 1916 gewesen sein könnte. Herrn Moeck herzlichen Dank für die Überlassung des Briefes. Vgl. auch H. Moeck, »Zur »Nachgeschichte«, op. cit., 18, wo wesentliche Passagen abgedruckt sind.

35 Aus dieser Zeit datieren Notenumschriften bzw. Bearbeitungen von Wagner (1920/21).

36 Über die Vielzahl der folgenden Werke gibt neben einschlägigen Nachschlagewerken auch ein ausführlicher Beitrag von Philipp Halm in *Kunst und Handwerk* 62 (1911/12), 253–267, Auskunft.





Abbildung 5: Heinrich Düll mit der Elfenbein-Blockflöte von I. C. Denner und Georg Pezold mit einer »Schenk'schen Bogengitarre« (um 1935)

Horbelt<sup>37</sup>. Nach dem Tode Horbelts übernahm dessen Bruder Otto, ein Post-  
 oberinspektor, den Trumscheit-Part und behielt ihn bis zum Ende der Kapelle.  
 Dr. Sigmund Aichinger, Steuerjurist einer grossen Bank und ein entfernter  
 Verwandter Dülls, spielte wohl seit Beginn der zwanziger Jahre in der Nach-  
 folge Mayers die Bassblockflöte. Der Hals-Nasen-Ohren-Arzt Dr. Hermann  
 Rensch war schon zu Scherrers Zeiten als dessen Schüler in die Kapelle gekom-  
 men. Ein weiterer Verwandter Dülls, der Architekt Julius Selmayr spielte die

37 Laut der »Chronik«.



Tenorblockflöte. Insgesamt lässt sich eine äusserst geringe Fluktuation der Mitglieder feststellen, – es muss also Spass gemacht haben.

Die in der Regel eigens verabredeten Probenabende stellten den eigentlichen Zweck der *Bogenhauser* dar, Konzerte bildeten die Ausnahme. In den dreissiger Jahren waren etwa zweiwöchentliche Probenabende üblich, die in dem Haus der beiden Bildhauer in Bogenhausen abgehalten wurden. Es wird berichtet, dass diese »Musik-Abende« mit einem Nachmittagstee begannen, später dann zogen sich die Musizierenden in eines der Künstler-Ateliers zurück. Erhaltene, allerdings gestellte Photographien einer solchen Proben-Veranstaltung zeigen Humpen auf dem Tisch, was die ebenfalls berichtete Länge mancher dieser Zusammenkünfte erklären könnte<sup>38</sup>. Nach historischem Vorbild lagen die Stimmbücher auf dem Tisch, um die sich die Musiker gruppierten.



Abbildung 6: Eine gestellte Zusammenkunft im Atelier (v.l.n.r. Franz Düll, Julius Selmayr, Sigmund Aichinger, Otto Horbelt) (um 1935)

<sup>38</sup> In dem bereits erwähnten Brief Wagners an Moeck heisst es: »Es waren unvergessene schöne Stunden im »Atelier« bei Prof. Düll, allerdings manchmal ziemlich länglich und auch aufgeräumt.«



Ebenfalls bedeutsam für die *Bogenhauser* – und für die »strenge« Geschichte der historischen Musikpraxis vielleicht am interessantesten – war der zeitweilig engere Kontakt zu Christian Döbereiner (1874–1961). Döbereiner gründete 1905 mit Ernst Bodenstein die *Deutsche Vereinigung für Alte Musik* und bemühte sich vor allen Dingen um die Wiederbelebung des Gamben-Spiels<sup>39</sup>. Stolz war er auf seine »erstmaligen« Aufführungen alter Musik »in Originalbesetzung«. Dies hiess, dass er in kleiner Besetzung z. B. »Neukonstruktionen deutscher stilechter Cembali«<sup>40</sup> oder eben Gamben verwendete<sup>41</sup>; für das 2. oder 4. *Brandenburgische Konzert* wurden jedoch moderne Querflöten anstelle der original geforderten Blockflöten benutzt.

Eine herausragende Besonderheit stellt daher die Aufführung des Vorspiels des *Actus tragicus* (BWV 106) von J. S. Bach mit Blockflöten und Gamben anlässlich des Kammermusik-Konzertes des *Münchner Bach-Festes* am 20. September 1925 dar; Heinrich Düll und Georg Pezold spielten dabei den Blockflöten-Part<sup>42</sup>. Im Rahmen dieses *Bach-Festes* kamen die *Bogenhauser* auch gemeinsam zum Einsatz im Kammermusik-Konzert am 21. September mit J. Ph. Kriegers *Lustiger Feldmusik*, einem »Hit« der *Bogenhauser*, der sich in ihren Konzertprogrammen sehr häufig nachweisen lässt. Als einmalige Ausnahme musste für diesen Auftritt ein den *Bogenhausern* sonst nicht verbundener Musiker namens Anton Walch engagiert werden<sup>43</sup>.

Die zu diesem *Bach-Fest* vergleichsweise zahlreich überlieferten Konzertbesprechungen geben einen Einblick in die Rezeption der *Bogenhauser*, die von der Vereinnahmung für die »richtige Bachpflege« bis zur Beschreibung als »kurios« reichte. So bemerkte der bekannte Kritiker Alexander Berrschke über die »Schnabelflöten« im *Actus Tragicus*: »... und auch das paßte in die richtige Bachpflege, die alle Deutschen und besonders alle irgendwie Musikbeflissenen zu Brüdern macht«<sup>44</sup>. In der *Essener Volkszeitung* hiess es: »Einen ganz seltenen Genuß bot das Vorspiel zur Kantate ... für zwei Flûtes à bec ... Ihr Klang gemahnt an die Hirtenflöte, und sie sind keinesfalls durch die heute üblichen Querflöten zu ersetzen.«<sup>45</sup> Weiter hiess es: »Ein Kuriosum bildeten einige Stücke aus der »Lustigen Feldmusik« ... Durch den bukolischen Dolce-Klang

39 Er bezeichnete sich selbst als Nachfolger von Karl Friedrich Abel. – Siehe Christian Döbereiner, *50 Jahre Alte Musik*, München 1955, 8.

40 Ibid., 7. – Es handelte sich hierbei um Cembali des Münchners Karl Maendler-Schramm.

41 Ibid., 10.

42 Elisabeth Kluge und Döbereiner selbst spielten die Gamben. Siehe dazu das *Fest- und Programmbuch des Bach-Fests*, op. cit.

43 Dies geht aus der Schlussabrechnung zu diesem finanziell erfolglosen Konzert im Nachlass Döbereiner hervor (*Bayerische Staatsbibliothek München*, Ana 344, II, C); eine Begründung für diesen Ersatz gibt es aber nicht.

44 *Münchner Zeitung* vom 24. 9. 1925.

45 Wilhelm Gutknecht in einem Artikel ohne nähere Angaben (im Nachlass Döbereiner).



der alten Instrumente noch besonders reizvollen, ... famos geblasenen 5 kleinen Stücklein weckten höchstes Vergnügen.«<sup>46</sup> In diesen und ähnlichen Berichten wird meist einzig von der faszinierenden Wirkung der Instrumente berichtet, sowohl der ihres Klanges als auch der ihrer Fremdheit. Und vor allem diesem Instrumentarium ist es zu verdanken, dass die *Bogenhauser* »schon berechtigtes Aufsehen in der Münchner Musikwelt« erregten<sup>47</sup>.

Die *Bogenhauser* spielten zwar nicht häufig, aber doch regelmässig in der Öffentlichkeit. Da sich dieses Ensemble aus reiner Liebhaberei ohne jede kommerzielle Absicht zusammengefunden hatte, finden sich viele Auftritte bei Wohltätigkeitsveranstaltungen. Hinzu kamen Rundfunkübertragungen oder etwa ein Konzert anlässlich eines Empfanges der Stadt München für die Londoner Philharmoniker im November 1936<sup>48</sup>. Zufälligerweise existiert hierüber ein »Ohrenzeugen«-Bericht: »I remember them well, playing in costume at a reception given in Munich for the London Philharmonic Orchestra in the old Rathaus in 1938 [sic!] ; they sounded splendid, with the tromba marina, played as in the photograph, serving most effectively as an 8-foot bass.«<sup>49</sup>

Selten wurde in historischen Kostümen aufgetreten, und wenn, dann nie auf Betreiben der *Bogenhauser* selbst. Aber hier gilt wohl auch das in anderem Zusammenhang formulierte Anliegen Döbereiners, der diese kostümierten Auftritte »nicht als musikalische Kuriosität, auch nicht als lehrreiche und interessante, praktische musikgeschichtliche Demonstration verstanden wissen (wollte), sondern in erster Linie als Offenbarung des künstlerischen Geistes der Vergangenheit«<sup>50</sup>.

Das Ensemble endete etwa mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges<sup>51</sup>, eine Vielzahl von Gründen lassen sich hierfür ausmachen; – zudem war es nicht mehr die Zeit für geselliges Musizieren. Die Mitspieler waren inzwischen in hohem Alter (Düll und Pezold deutlich über 70 Jahre!), an eine gezielte Verjüngung der Kapelle war nie gedacht worden, obwohl z. B. die Söhne Dülls in den letzten Jahren mitspielten. Zudem wird berichtet, dass gerade Pezold und im besonderen Masse Düll verschlossen und menschenscheu waren; – Versuche der Söhne Dülls oder auch von Aichinger, die Kapelle durch neue

46 *Münchner Neueste Nachrichten* vom 24. März 1926.

47 *Bayerische Staatszeitung* vom 22. März 1926.

48 Ausweislich eines Dankesschreiben des damaligen Oberbürgermeisters wurden die *Bogenhauser* mit einem Weingessen »entlohnt«.

49 Der Herausgeber von *Early Music* konnte sich anlässlich des Beitrages von Phillip T. Young an diesen Auftritt erinnern und fügte ein »Editor's note« ein; – siehe P. T. Young, »Some Further Instruments«, op. cit., 82.

50 Hier zitiert nach Klaus Peter Richter, »Zwischen Historismus, Fin de siècle und Neobarock – Zur Aufführung älterer Musik«, *Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute*, München 1985 (Regina Schmoll gen. Eisenwerth hrsg.), 144–156, hier 151.

51 Das letzte bekannte und datierbare Konzert fand im April 1939 statt.



Mitglieder lebendig zu erhalten bzw. nach dem Kriege wiederzuerwecken, mussten u. a. auch daran scheitern. 1943 verstarb Georg Pezold, während des Krieges auch der Trumscheit-Spieler Otto Horbelt.

Das Bogenhauser Haus wurde 1944 von Bomben getroffen. Die wichtigsten Instrumente konnten gesichert werden, doch sind in und nach dem Kriege einige Instrumente abhanden gekommen. Hier schliesst sich die aktive Geschichte der *Bogenhauser Künstlerkapelle*.

Es stellt sich noch die Frage nach der Wirkung und damit auch der Bedeutung dieser privaten Musizier-Vereinigung. Der Zweck der *Bogenhauser* bestand im Musiziererlebnis der Mitwirkenden selbst und erreichte nur über die vergleichsweise seltenen Konzerte auch einen grösseren Kreis: dabei ging es ihnen aber nie um eine »Missionierung« des Musiklebens, nur das Musikleben verlangte hin und wieder nach diesem Vergnügen.

Im Zusammenhang mit einer Wirkung ist der bedeutende Einfluss auf Heinrich Scherrer und damit indirekt die deutsche Volksliedbewegung zu nennen. Die zeitweise Verbindung mit Christian Döbereiner, der allerdings mit ihrem wenig ehrgeizigen Musizierverständnis wenig anfangen konnte, hinterliess bei ihm bleibenden Eindruck in seinen Ansichten über die Blockflöte, deren Klangfarbe er als »eigenartig, dunkel, verschleiert« charakterisierte<sup>52</sup>. Der Stimmton der von den *Bogenhausern* gespielten Blockflöten wurde von Döbereiner generell als Muster für den »alten deutschen A-Kammerton (einen halben Ton unter Normal-A mit 435 Doppelschlägen)« genommen: »In guten Zustand erhalten gebliebene Holzblasinstrumente von J. Chr. Denner (gest. 1707 in Nürnberg) und anderen geben tönenden Beweis davon.«<sup>53</sup> Tatsächlich stehen einige der Bogenhauser Instrumente auf dieser Stimmtonhöhe (a<sup>1</sup> = 410 Hz).

Wegen dieses festen und im 20. Jahrhundert ungebräuchlichen Stimmtones blieben die Möglichkeiten der *Bogenhauser* zum Zusammenspiel mit anderen Musikern eingeschränkt. Ein weiteres Problem stellte die nicht gleichschwebend temperierte Stimmung dar. Während übereinstimmend von der Reinheit der Stimmung der *Bogenhauser* berichtet wird, formulierte Döbereiner: »... einige Töne klingen dadurch [nur sieben Grifflöcher und fehlende »Hilfsklappen«] nicht ganz rein, wodurch es im alten Flötenensemble nicht ganz leicht ist, stets die »temperierte« Stimmung zu erlangen«<sup>54</sup>. Er regte daher bereits 1925 einen neuen Blockflötenbau an: »Es wäre wünschenswert wenn unsere

<sup>52</sup> C. Döbereiner im *Fest- und Programmbuch*, op. cit., 19.

<sup>53</sup> Für beide Zitate C. Döbereiner, *Zur Renaissance Alter Musik* (Abhandlungen über alte Musikpraxis), Berlin 1950, 75 f.; ähnlich auch in seinen Schriften *50 Jahre*, op. cit., 11, und »Über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten«, *Zeitschrift für Musik* 10 (1940), 602–606, hier 603.

<sup>54</sup> C. Döbereiner im *Fest- und Programmbuch*, op. cit., 19.



Musikinstrumentenfabrikanten den Bau neuer, verbesserter Schnabelflöten aufgreifen würden, damit auch Musiker von Beruf sich mit deren Spiel befassen könnten ...»<sup>55</sup>.

Der Konflikt zwischen historischer Temperatur und modernem Verständnis von Stimmung darf nicht mit den späteren Problemen der modernen Blockflöte verwechselt werden, wie dies drastisch Wilhelm Dupont 1935 ausdrückt: »... finden wir uns doch auch heute wieder z. B. mit dem schwer vermeidlichen Verstimmtsein der Blockflöte ab und manche glauben sogar, dies gehöre zur historisch treuen Wiedergabe alter Musik«<sup>56</sup>.

III. »(Die) Lieder ... sind fast alle aus alter Zeit,  
doch gerade dem echten Musikfreund ein wahres Labsal,  
eine Erquickung in der Wüstenei der Atonalität.«<sup>57</sup>

Es ist schwierig, das musikalische Repertoire der *Bogenhauser* während der gut fünfzig Jahre ihres Bestehens zu rekonstruieren, da sich verständlicherweise nur die letzte benutzte Repertoireversion erhalten hat. Aus dem Notenmaterial lässt sich allerdings schliessen, dass zur Zeit Weigands neben den oben bereits erwähnten Opernbearbeitungen für zwei Flöten hauptsächlich (alpenländische) Volksmusik gespielt wurde.

In einem erhaltenen Notenheft (Katalog-Nr. D), das sich Georg Pezold zu seinem eigenen Gebrauch wohl um die Jahrhundertwende anlegte, finden sich – neben wiederum Operetten- und Opernmelodien von u. a. Kallenbach und Franz v. Suppé – mehrere »Weigand-Ländler« und für Blockflöten so wenig typische Musik wie der *Pariser Einzug Marsch 1871* und der *Tölzer Schützen-Marsch*. Vielleicht standen als Vorbild zu diesem Notenheft neben der bereits genannten *Sammlung der neuesten Opern Arien* (Katalog-Nr. A 1 + 2) auch zwei handschriftliche Notenhefte (Katalog-Nr. B 1 + 2), die über das volkstümliche Repertoire hinaus schwer identifizierbare Menuette, »Andante«, Divertimenti und eine Vielzahl von Volksliedern enthält<sup>58</sup>.

Weiteres Notenmaterial wurde über die Eltern von Georg Pezold in Zwickau besorgt. Dabei muss es sich hauptsächlich um Ländler (»Ländler gefallen hier am besten, da wird darnach schuhplattelt«<sup>59</sup>), Märsche und »noch mehr derartige Sachen« gehandelt haben.

55 Ibid., 20. – Die Musikinstrumentenfabrikanten zogen hieraus allerdings den Schluss, einfachere anstelle von »verbesserten« Blockflöten zu bauen, was einen gegenteiligen Effekt zur Folge hatte.

56 Wilhelm Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Diss. Erlangen 1933, Nördlingen 1935, 44.

57 L. Lorme, »Bogenhauser Musik«, op. cit., 119.

58 Z. B. *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern, Singet dem Herrn* und *Nun ruhen alle Wälder*.

59 Brief vom 15. Februar 1888 von G. Pezold an seine Eltern (Privatbesitz).



Durch Heinrich Scherrer kam zu diesem Repertoire (dann allerdings für eine grössere Besetzung arrangiert) andere Musik dazu, wie sie sich vor allem über die erhaltenen Programme nachweisen lässt. Scherrer brachte neben seinen wiederentdeckten Volksliedern »alte Musik« ein, die er auch anderenorts verwendete. So finden sich einige der Stücke der *Bogenhauser* auch in Scherrers *Deutschen Volksliedern zu Gitarre*<sup>60</sup>, *Deutschen Soldatenlieder*<sup>61</sup> und dem von ihm für Gitarre herausgegebenen *Da un Codice del Cinquecento von Oscar Chilesotti*<sup>62</sup>. Scherrers Praxis der Mehrfachverwendung zeigen auch Autographe im Nachlass von Scherrer: Dort finden sich mehrere Stücke der *Bogenhauser*, eingerichtet für die Besetzung eines Gitarrenorchesters<sup>63</sup>. Mehrere Blätter der später zu besprechenden »Stimmbücher« der Kapelle tragen den Zusatz »bearbeitet von Scherrer«. Dies gilt z. B. für die *Nordischen Weisen* (C Nr. 48), von denen sich auch eine Fassung Scherrers für »2 Mandolinen, 1 Mandola und 1 Gitarre« in der Paukenstimme erhalten hat.

Ein typisches Konzertprogramm der *Bogenhauser* konnte um 1900 folgendermassen aussehen<sup>64</sup>: Zu Beginn der »Präsentir-Marsch von König Friedrich Wilhelm III.«, gefolgt von einem Menuett unbekannter Herkunft, beide Stücke in »grosser Besetzung« mit vier Blockflöten, Trumscheit, Gitarre und Pauken. Der Mittelteil umfasste das *Ave Maria* von Arcadelt für vier Blockflöten sowie ein Rondo von W. A. Mozart für drei Blockflöten. Den Schluss bildete eine Polonaise von Pleyel und als abschliessender »Reisser« der *York'sche Reitermarsch* von Beethoven, beides wieder in grosser Besetzung.

Als Josef Wagner die Leitung des Ensembles übernahm, investierte er viel Zeit und Arbeit in die Revision der Noten. Es ist nicht festzustellen, in welchem Masse er dabei vorliegende Musik nur neu abschrieb oder aber auch bearbeitete bzw. ob er sogar eigenständige Bearbeitungen neuer Stücke erstellte. Der wohl früheste Nachweis seiner Tätigkeit ist die Einrichtung einer *Chaconne* von Auguste Durand (C Nr. 49), die um 1920 anzusetzen ist. Die späteste datierte Bearbeitung (1934) galt zwei Altdeutschen Tänzen (C ohne Nr.), die bereits in einer heute noch erhaltenen Fassung von Döbereiner vorlagen. Die oben genannten Bearbeitungen Döbereiners sind 1920 und 1921 datiert (C Nr. I und II), die übrigen sind ohne Datum überliefert.

60 München 1905; – z. B. *Es ist ein Ros' entsprungen* nach dem Praetorius-Satz in der 4. Folge, Bd. VI, entspricht dem Bogenhauser C Nr. 32 b.

61 Leipzig 1914; – z. B. der Marsch *Prinz Eugen* auf Seite 123 taucht neben den *Deutschen Volksliedern* (2. Folge, Bd. II) auch bei den *Bogenhausern* (C ohne Nr.) auf.

62 Leipzig o. J.; – z. B. eine »Courante (Nr. 77)« im 3. Heft entspricht dem Bogenhauser Stück C Nr. 39.

63 Z. B. *Ein gut Stück* (C 18) für 3 Mandolinen, Mandola und Gitarre oder den *Torgauer Marsch* (C 20a) für Terz-, zwei Prim- und eine Bassgitarre. Dieser Nachlass befindet sich im Besitz der Gemeinde D-8081 Schöngeising, dem letzten Wohnort Scherrers.

64 Entspricht hier z. B. dem ersten nachweisbaren Konzert vom 12. März 1899.



Spätestens um 1920 gab es einzelne Stimmbücher, die für jedes Instrument alle Stücke enthielten<sup>65</sup>. Vorne im Stimmbuch liegt ein blaues Notenheft, dahinter sind einzelne Notenblätter doppelblattweise zusammengeheftet und durchnummeriert.

In dem blauen Heft finden sich z. B. die zwei Döbereiner-Bearbeitungen (C Nr. I + II) *Der Kuckuck und die Wachtel* aus einem Trio für Gambe, Violine und Cello von Giuseppe B. Zycka (d. Ä.?) und *Die Schlacht* von Johann Kaspar Kerll (1627–1693). Neben Bearbeitungen Josef Wagners von »echter alter Musik«, wie z. B. Stücken von Buononcini de Modena (1672–1764), Jean-Marie Leclair (1697–1764), A. Corelli, Jacques Aubert (1689–1753) und W. A. Mozart, steht aber auch ein Concert-Ländler (*Ein Abend auf dem Priesberg*

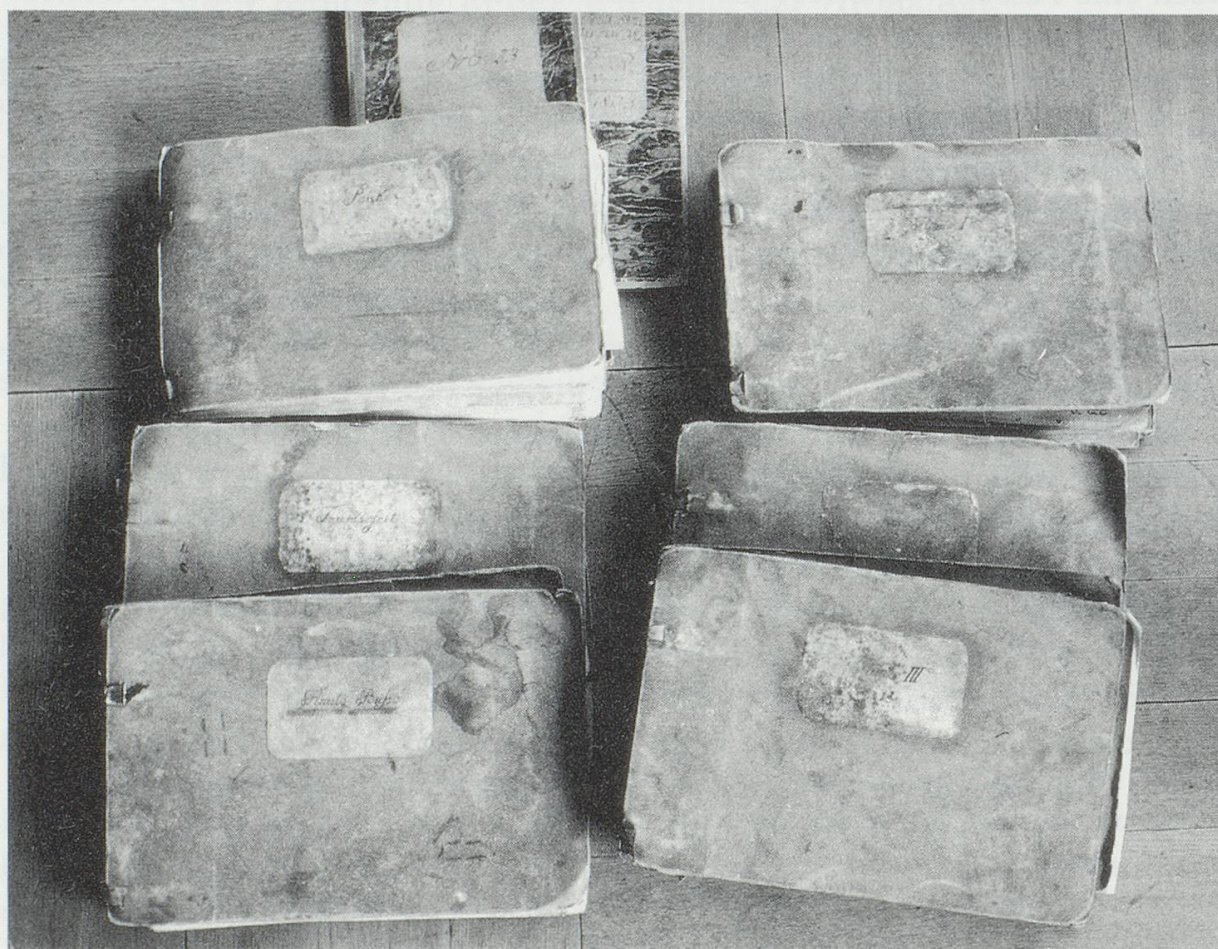


Abbildung 7: Die Stimmbücher der *Bogenhauser*

65 Katalog-Nr. C I-VI: I – Flauto I; II – Flauto II; III – Flauto III; IV – Flauto basso; V – Trumscheit; VI – Pauken. Das Gitarrenbuch fehlt leider und konnte bislang nicht aufgefunden werden. Da aber in der Paukenstimme hauptsächlich Partituren liegen, lässt sich diese Begleitung weitgehend rekonstruieren.



– »Lieblingsstück des Prinzregenten Luitpold von Bayern«) »mit leiser Kuh-schellenbegleitung«.

Die eingeklebten Notenblätter der Stimmbücher umfassen knapp 60 Nummern unterschiedlichster Musik. Im folgenden möchte ich versuchen, eine chronologische Übersicht über dieses häufig genutzte Repertoire zu geben<sup>66</sup>, einerseits um die musikalisch-stilistische Bandbreite der *Bogenhauser* zu verdeutlichen, andererseits aber auch um zu zeigen, welche Unbekümmertheit dieses Ensemble gegenüber alter Musik hatte.

Neben dem »Alten Berner-Marsch (Kriegsmarsch des 14. Jahrhunderts)« (Nr. 19b) stammt die früheste Musik aus dem 16. Jahrhundert. Meist handelt es sich um Umschriften aus Orgel- oder Lauten-Tabulaturen, wie z. B. dem *Hirtentanz* aus der *Orgel oder Instrument Tabulatur* von Elias Nikolaus Ammerbach (erschienen Leipzig 1571) oder dem *Alten Muskateller Lied* aus *Philippi Hainhoferi Lautenbücher* (1603) oder Stücken Neusiedlers wie dem *Fuggerin-Dantz* (Nr. 37). Aus einer italienischen Lautentabulatur stammt die oben erwähnte Courante (Nr. 39), einige nicht näher bezeichnete Tänze sind den *Opera nova de balli* (Venedig 1553) von Francesco Bendusi entnommen (Nr. 44).

Aus dem 17. Jahrhundert datieren *Altdeutsche Tänze nach einem Original Gambenstück* eines unbekannten Autors<sup>67</sup>, die in Arrangements von Döbereiner wie Wagner erhalten sind. J. Ph. Kriegers *Lustige Feldmusik* wurde ebenso in Besetzung für Blockflöten gespielt wie Praetorius-Sätze von Weihnachtsliedern (Nr. 32b), J. J. Schütz-Sätze von Kirchenliedern (Nr. 31) und ein bislang nicht näher identifiziertes »Carillon von Couperin« (Nr. 33).

J. S. Bach ist u. a. mit einer Sarabande vertreten (Nr. 57), G. F. Händel mit seinem berühmten *Largo* (Nr. 56), G. Ph. Telemann mit einigen Sätzen aus Quartetten und der *Tafelmusik*. Weniger bekannte Komponisten sind Attilio Ariosti (1666–1729) mit einer »Sonate in D« (Nr. 53) und J. Schöffelhut (= Scheiffelhut).

Interessant und gemessen an heutigen Hörgewohnheiten kurios wird es dann für die jüngere Musik – man denke immer an die Besetzung von vier Blockflöten, Trumscheit, Pauken und Gitarre!

Ist vielleicht das Andante aus der *G-Dur-Symphonie* »mit dem Paukenschlag« von J. Haydn (Nr. 54) auch von heutigen Blockflötenensembles bekannt, stellen Bearbeitungen von Arien aus Mozart- und Gluckoper, ein Menuett (o. Nr.) von G. Bizet aus seiner Oper *L'Arlésienne* (1872) oder eine Polonaise

66 Dies geht daraus hervor, dass sich in den Stimmbüchern einige handschriftliche Programmfolgen (z. T. mit Angabe der jeweiligen Spieldauer) gefunden haben, die nur dieses Repertoire berücksichtigen.

67 Mit dem Zusatz: »Original in der Bibliothek zu Cassel, mus. fl. 35«.



(Nr. 8) von Ignaz Joseph Pleyel doch eine bemerkenswerte Repertoire-Erweiterung dar. Gleiches gilt für den *Trauermarsch* von F. Chopin.

Einen wichtigen Platz nimmt Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts ein: Neben einer Vielzahl von Märschen (*Cäcilien* von Benjamin Bilse, *Coburger, Erchinger Jagd-Marsch*, *Hohenfriedberger*, *Torgauer* etc.) und alpenländischen Volksliedern (*Schnadahüpfle*, *Wann i a Musi hör*, *D'Freud auf der Alm* etc.) gehören dazu z. B. *Die Klänge aus Heimath* (Nr. 10) von Joseph Gungl (1809–1889) oder die »Amalien-Polka, von der Familie Reitzensteiner mit dem größten Beifall aufgeführt« (Nr. 4), wie es in den Noten heisst. Interessant ist als seltenes Beispiel »moderner« Musik ein Rigaudon aus der *Suite op. 204* von Joachim Raff (1822–1882), welches allerdings auf einer Melodie des 16. Jahrhunderts basiert.

Alle vier Blockflöten sind unterschiedslos in einer Art transponierender Griffnotation aufgezeichnet: im »Violinschlüssel« (g<sub>2</sub>-Schlüssel) mit tiefstem notierten Ton c<sup>1</sup>, der je nach Instrumentenlage für ein klingendes c (Tenor) oder f (Alt und Bass) steht. Es ist erstaunlich, welche Anforderungen an die Instrumente gestellt werden: Von dem »Flauto primo« werden zwei Oktaven und eine Terz Umfang erwartet<sup>68</sup>, wobei besonders in der obersten Lage Chromatik nicht selten vorkommt. Für die zweite Flöte gilt derselbe Umfang, allerdings mit einer Führung der Stimme häufiger in der unteren Lage. Die Stimme der Tenorflöte beansprucht immerhin noch zwei Oktaven, nur eine Sekunde weniger die der Bassblockflöte. Da zudem fast alle möglichen Halbtöne in diesem Umfang verlangt werden, lässt diese chromatische Skala auf eine bemerkenswerte Beweglichkeit der diatonischen Instrumente und der Spieler schließen.

Fraglich bleibt, wie es zu dieser Notationsweise kam – ein zeitgenössisches Vorbild für Blockflötennotation gab es damals nicht und ein historisches wurde offensichtlich nicht benutzt. Sie lässt sich nur von einem C-Instrument abgeleitet denken, vermischt mit einer z. B. bei Klarinetten üblichen Praxis transponierender Griffnotation.

Die Notation und Spielweise der in C und G gestimmten Pauke orientiert sich am üblichen. Für das fremdartige Trumscheit fanden die *Bogenhauser* eine eigene Lösung: Die Spielweise orientiert sich am Kontrabass; notiert wurde die Stimme im Bassschlüssel (f<sub>4</sub>-Schlüssel) mit dem Umfang F<sub>1</sub> bis c<sup>1</sup>.

Insgesamt ergibt sich also ein recht buntes Bild von der gespielten Musik, das doch neugierig auf eine klangliche Rekonstruktion in dieser Besetzung macht.

68 Notiertes c<sup>1</sup> bis e<sup>3</sup>, entspricht einem klingenden f<sup>1</sup> bis a<sup>3</sup>! Dies war auch in der Blütezeit des Instrumentes der maximal geforderte Umfang.



#### IV. »Meine Bogenhauser Künstler-Freunde, welche eine bedeutende Sammlung alter Instrumente besitzen ...«<sup>69</sup>

Als letzter Komplex soll das von den *Bogenhausern* verwendete Instrumentarium in einer knappen Übersicht vorgestellt werden<sup>70</sup>. Darüberhinaus haben sich noch weitere Holzblasinstrumente erhalten, die nicht musikalisch genutzt wurden und z. B. dem historischen Ambiente dienten. Ihr Platz fand sich an den Wänden des Musizerraumes, übrigens mit einer barocken Wandverkleidung aus einem Südtiroler Kloster, die Düll und Pezold auf einer Künstlerwanderung nach Venedig vor dem Verfeuern retten konnten.

Ausser den im Anhang 2 aufgeführten Holzblasinstrumenten haben sich leider keine weiteren Instrumente erhalten. Zu diesen Verlusten gehören eine Trompete »aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges«, eine engmensurierte Posaune und eine Ophikleide. Eine Harfe, welche vielleicht in der »Gründungszeit« der Kapelle anstelle der später üblichen Gitarre verwendet wurde, ist ebenfalls verloren. Zwei alte Kesselpauken mit Spannreifen verbrannten während eines Bombenangriffes in der Bogenhauser St. Georg-Kirche. Auch die übrigen nicht erhaltenen Instrumente – darunter ein Dulzian, ein Trumscheit<sup>71</sup>, Lauten- und Gitarreninstrumente – hatten ein schlechtes Schicksal. Als das Düll'sche Haus 1944 ebenfalls bei einem Bombenangriff getroffen wurde, konnten nur die wichtigsten (und kleinsten!) Instrumente gerettet werden. Alle anderen mussten im schlecht gesicherten Keller des Hauses notgelagert werden und gingen teils wegen schlechter Lagerbedingungen, teils wegen Diebstahl verloren. Glücklicher sieht das Schicksal der Holzblasinstrumente aus, die sich, wenn nicht vollständig, so doch zum allergrössten Teil erhalten haben.

Der jeweilige Erwerb der Instrumente ist nurmehr schwer zu rekonstruieren. Wie bereits oben geschildert, stammten die ersten Instrumente aus dem Besitz Konrad Weigands. Zu diesen gehörten neben einigen Nürnberger Blockflöten sicher die drei Oboen (Nr. 27, 29 a und b), die seinen Namenszug als Besitzerzeichen tragen.

Weitere Blockflöten stammen von der *Auer Dult* (einem berühmten Münchner Jahrmarkt), wie die Blockflöte auf c<sup>1</sup> von Jacob Denner (Nr. 35), oder aus

69 Heinrich Scherrer im Programm zum *Historischen Instrumental-Concert* vom 6. Oktober 1902 in München.

70 Für weitere Informationen soll hier nochmals auf den beschreibenden Katalog dieser Instrumente verwiesen werden, der in Vorbereitung ist und über das *Germanische Nationalmuseum* in Nürnberg wird bezogen werden können.

71 Das zum Musizieren verwendete Trumscheit war ein Nachbau der beiden Bildhauer Düll und Pezold; das als »original« bezeichnete, ursprünglich vorhandene Instrument hielt der Beanspruchung nicht stand und musste ersetzt werden.



dem Antiquitätenhandel, wie die beiden Elfenbein-Blockflöten (Nr. 1a und b). Eine Blockflöte, »die aus Buchsbaum«, wurde in Tutzing bei einem Maurer entdeckt<sup>72</sup>.

Auch lassen sich Kontakte zwischen den an alten Musikinstrumenten Interessierten zum Zwecke des Instrumentenerwerbes und -tausches nachweisen. Die Beziehung zwischen den *Bogenhausern* und den bedeutenden Nürnberger Sammlern Hans und Ulrich Rück belegt ein kurzer Briefwechsel im »Rück-Archiv« des *Germanischen Nationalmuseums*<sup>73</sup>. Sigmund Aichinger hatte im September 1930 die *Musikhistorische Sammlung Rück* in Nürnberg besucht und dort eine Bassblockflöte gefunden, die in der Stimmtonhöhe zu den übrigen Bogenhausern Instrumenten gepasst hätte. Er wandte sich bald darauf schriftlich an Rück, um diese Blockflöte zu kaufen oder gegen ein Instrument aus eigenem Besitz einzutauschen. Leider lässt sich nicht mehr feststellen, um welche Instrumente es sich dabei in den beiden Sammlungen gehandelt haben könnte und ob vielleicht tatsächlich ein Tausch zustande kam<sup>74</sup>. Ein weiterer beabsichtigter Tausch der beiden elfenbeinernen Sopran-Blockflöten (Nr. 1a und b) gegen eine Tenor-Blockflöte aus dem *Deutschen Museum* in München kam ebenfalls nicht zustande. Die beiden Bogenhauser Instrumente hatten den Nachteil: »Stimmen net z'samm und tuan falsch«, das einzutauschende Instrument »tat« aber ebenfalls nicht und entsprach somit nicht den Erwartungen, die die bereits vorhandenen Blockflöten geweckt hatten.

Schwierig ist es, hier aus dem grossen Bestand hervorragender Instrumente einige wenige herauszugreifen; ein Blick in die Übersicht genügt, um die Vielzahl der Besonderheiten darin zu erkennen. So fallen die vier seltenen Paare von zusammengehörigen Instrumenten auf, die auch zur Untersuchung der Frage dienen können, inwieweit bei einer vom Hersteller beabsichtigten Paarbildung mit unterschiedlich disponierten Instrumenten operiert wurde<sup>75</sup>:

zwei unsignierte Sopran-Blockflöten (Nr. 1 a–c) aus Elfenbein im originalen Etui, vermutlich Nürnberger Provenienz;

72 Bericht in der *Bayerischen Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger* vom 12. 1. 1927. Um 1925 sollen es »ungefähr zwanzig Stück« gewesen sein (L. Lorme, »Bogenhauser Musik«, op. cit., 118).

73 Deren grosse Sammlung kam 1962 samt umfangreichen Dokumenten über die Erwerbsgeschichte in das *Germanische Nationalmuseum*. Eine wünschenswerte Auswertung dieses Materials würde ebenfalls zur Erhellung der Geschichte der Wiederbegegnung mit originalen Instrumenten und alter Musik beitragen.

74 Im Bogenhauser Bestand könnte es sich um das Instrument Nr. 36 handeln.

75 Diese Frage stellte bereits Manfred Hermann Schmid in seinem Michaelsteiner Symposium-Beitrag: »Die Blockflöten des Musikinstrumentenmuseums München«, *Bericht über das VI. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus, Michaelstein November 1985*, Michaelstein 1986, 18–39, hier 33.



zwei Alt-Blockflöten (Nr. 2b,c und 32) von Peter Bressan (1663–1731), ebenfalls im originalen Etui;

zwei Bass-Blockflöten (Nr. 14 a und b) von Johann Christoph Denner (1655–1707)<sup>76</sup>;

zwei Oboen d'amore (Nr. 29a und b) von Jacob Denner (1681–1735).

Letztere Instrumente sind überdies eine Rarität, da sich nur noch eine weitere Oboe dieser Stimmlage von J. Denner erhalten hat<sup>77</sup>. Dass Jacob Denner von seinen Zeitgenossen gerade als »welt-berühmter Musicus ... absonderlich in der Hautbois, welche er nach aller virtuoson Beifall so trefflich exerciret, daß niemalen seines gleichen in Nürnberg gehört wurde« geschätzt wurde, macht sie zusätzlich interessant.

Weitere Raritäten stellen auch die zweite bislang bekannt gewordene Oboe von Johann Wilhelm (I) Oberlender (Nr. 27), die beiden Oboen d'amore in einem äusserst guten Erhaltungszustand und die ebenfalls sehr seltene Tenor-Blockflöte von Jacob Denner (Nr. 35) dar.

Noch spektakulärer ist vielleicht die elfenbeinerne Alt-Blockflöte von Johann Christoph Denner mit doppelten Tonlöchern für das sechste und siebte Griffloch (Nr. 2a). Diese Doppelung der unteren Grifflöcher für eine bequemere Erzielung der Alteration der untersten beiden Töne ist an modernen Blockflöten üblich, hingegen an historischen Instrumenten fast völlig unbekannt<sup>78</sup>. Deutlich werden hier die wechselseitigen Einflüsse zwischen den Holzblasinstrumentengattungen, da z. B. barocke Oboen oder auch das berühmte Denner-Chalumeau<sup>79</sup> eine Tonlochdoppelung aufweisen.

Bemerkenswert, auch im Vergleich mit den bereits erwähnten Prachtinstrumenten, ist eine unscheinbare Blockflöte (Nr. 34), gefertigt von dem Münchner Holzblasinstrumentenmacher Gottlieb Gerlach (1856–1909)<sup>80</sup>. Da sie in enger Beziehung zu den *Bogenhausern* und dem Thema der Wiederentdeckung alter Musik und alter Instrumente steht, möchte ich etwas ausführlicher auf dieses Instrument eingehen.

76 Trotz der berechtigten Zweifel, die Signatur »I. C. DENNER« nur dem Hersteller Johann Christoph Denner zuzuordnen, soll hier diese bislang übliche Zuschreibung beibehalten werden; – zur Problematik siehe Martin Kirnbauer, »Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger »Holzblasinstrumentenmacher« des 17. und 18. Jahrhunderts«, *Tibia* (1992), 9–20.

77 *Cincinnati Art Museum*, Inv.-Nr. 1919.265. – Vgl. Paul Hailperin, »Three Oboes d'Amore from the Time of Bach«, *The Galpin Society Journal* 28 (1975), 26–36.

78 Bekannt sind nur wenige Flöten von Bressan wie einige der »Chester-Flöten« (im *Grosvenor Museum* in Chester) und eine Alt-Blockflöte im *Kunsthistorischen Museum* Wien (Inv.-Nr. C. 166), diese allerdings mit Doppelung des 3., 6. und 7. Griffloches, also in deutlicher Analogie zur Oboe.

79 *Bayerisches Nationalmuseum*, Inv.-Nr. 136 Mu.

80 Dieser gelernte Drechsler arbeitete in Werkstattgemeinschaft mit Osterried und war vor allen Dingen auf Klarinetten spezialisiert. Biographische Angaben nach Will Jansen, *The Bassoon – Its History, Construction, Makers, Players and Music*, Buren 1978, hier Bd. 1, 377f.



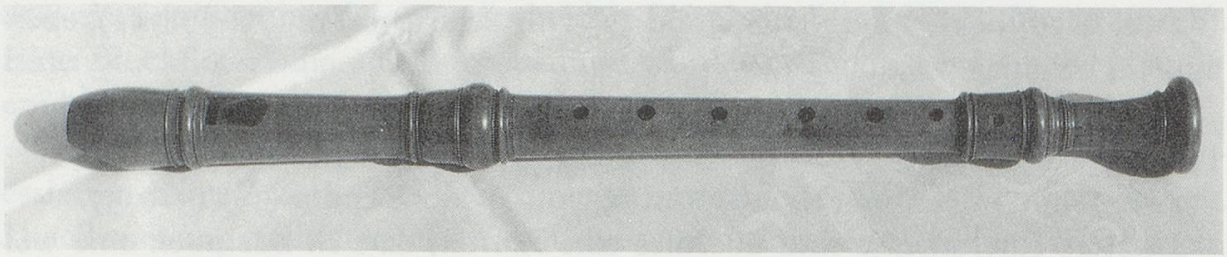


Abbildung 8: Der wohl früheste Kopierversuch einer barocken Blockflöte, von Gottlieb Gerlach vor 1909 angefertigt (Nr. 34)

Das Instrument ist der offensichtliche Versuch, eine der bei den *Bogenhausern* vorhandenen Blockflöten von J. Denner nachzubauen. Es wurde von Gerlach aber nicht nur die äussere Form kopiert, sondern auch wichtigere Merkmale wie der gebogene Windkanal und das Fenster. Allerdings zeigt die Flöte auch, woran es selbst einem ausgezeichneten Holzblasinstrumentenmacher wie Gerlach mangelte: Um das Instrument zu stimmen, versuchte er sich zwar im Unterschneiden der Tonlöcher, regulierte die Stimmung ansonsten aber in moderner Manier über die reale Grösse der Tonlöcher. Die Kenntnis um die Tonlochunterschneidung ist wie andere jahrhundertlang geübte Techniken im Laufe des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen von Holzblasinstrumenten anderer Technologie verloren gegangen. Diese Blockflöte funktioniert daher nur bedingt und hält einem Vergleich mit den originalen Vorbildern keinesfalls stand.

Obwohl also nur der gescheiterter Versuch einer Kopie konstatiert werden kann, stellt es den bislang frühesten bekannten Versuch einer Blockflötenkopie – vor 1909! – dar, lässt man die anders begründeten Nachbauten von Victor-Charles Mahillon (1841–1924) ausser acht.

Dolmetsch, der wohl am erfolgreichsten Blockflöten nachbaute, begann seinen Blockflötenbau erst 1919, nachdem seine originalen Instrumente auf einem Londoner Bahnhof vergessen wurden und er sich Ersatz schaffen musste<sup>81</sup>.

Anfang der zwanziger Jahre versuchte sich in Deutschland die Ludwigsburger »Orgelbauanstalt E. F. Walcker und Co.« im Auftrage W. Gurlitts an Kopien von Instrumenten aus dem *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg<sup>82</sup>. Vorlage war dabei ein Satz von frühbarocken Blockflöten H. F. Kinseckers, der in der Folge nochmals 1922, diesmal im Auftrage des Musikwissenschaftlers

81 So wird es erzählt (siehe M. Campbell, *Dolmetsch*, op. cit., 208 f.); allerdings stellen die frühen Dolmetsch-Flöten bautechnisch vielmehr einen Kompromiss aus Funktionstüchtigkeit einerseits und Nachbau im weitesten Sinne andererseits dar. Dass der umtriebige Dolmetsch auch einmal Blockflöten herstellen würde, wäre auch ohne diesen »Verlust« zu erwarten gewesen.

82 Inv.-Nr. MI 98–104. H. Moeck, »Zur »Nachgeschichte««, op. cit., 19 f., und auch L. Rummel, *Zur Wiederbelebung*, op. cit., 15.



Werner Danckert, durch den Nürnberger Instrumentenbauer Georg Graessel nachgebaut wurde<sup>83</sup>. Diese »Kopien« waren dann etwa 1924 weitere Vorlage für abermalige Nachbauten durch Kruspe in Erfurt, der später auch noch weitere, spätbarocke Blockflöten des *Germanischen Nationalmuseums* zu kopieren versuchte, ohne damit aber Erfolg zu haben<sup>84</sup>. Diese Instrumente, einige von ihnen noch heute erhalten<sup>85</sup>, sind ebenfalls nicht in vollem Umfang funktions-tüchtig. Zur Ehrenrettung Gerlachs kann also gesagt werden, dass auch bei diesen späteren Versuchen das Original unerreichbar blieb, ja sogar noch heute Schwierigkeiten beim Kopieren von Originalinstrumenten bestehen.

Abschliessend möchte ich hervorheben, dass dem Phänomen der *Bogenhauser Künstlerkapelle* eben die funktionierenden Originale samt einer Spielerfahrung darauf zugrunde lagen<sup>86</sup>: Der besondere Klang der Instrumente wurde von ihnen entdeckt, nicht aber die Blockflöte als historisches Musikinstrument. Die erhaltenen Instrumente und die spielerische Auseinandersetzung mit ihnen standen am Anfang ihrer Beschäftigung mit alter Musik und den vergessenen »Plochflöten«, nicht aber ein eigentlich historisches oder akademisches Interesse, was unter anderem als auslösend für die übrige »Alte Musik-Bewegung« gesehen werden kann.

## Anhang 1:

### Bislang belegbare Auftritte der Bogenhauser Künstlerkapelle

1899: Kammermusik-Abend des Münchner Orchester-Vereins am 12. III. 1899 im Hotel Bayerischer Hof (76. Konzert)

1900: »Vorträge der Bogenhauser Künstler-Vereinigung auf historischen Instrumenten des 17. Jahrh.« im Rahmen des Münchner Orchester-Vereines am 18. V. 1900

1902: »Historisches Instrumental-Concert«, veranstaltet von Heinrich Scherrer, am 6. X. 1902 im Bayerischen Hof, München

1905: »Weihnachtskonzert des Guitarre-Clubs München« im Münchner Künstlerhaus

1906: Teilnahme an der Abschiedsfeier von Prof. Scharvogel in München

1925: Mitwirkung beim Münchner Bach-Fest: am 20. IX. (Actus tragicus) und 21. IX. 1925 (Krieger)

83 H. Moeck, op. cit., 16, und L. Rummel, op. cit., 15.

84 L. Rummel, op. cit., 16f.

85 In der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg befinden sich heute noch einige der Graessel-Kopien (Inv.-Nr. N 26–29). Vgl. Thomas Eschler, *Die Sammlung historischer Musikinstrumente des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Erlangen-Nürnberg, Beschreibender Katalog der Blasinstrumente*, Magisterarbeit, Erlangen 1979 (maschinenschriftlich).

86 Bekanntlich scheiterten alle übrigen »ersten« Begegnungen mit originalen Blockflöten entweder an dem Fehlen des einen oder anderen.



1926: Wohltätigkeitsfest zugunsten des Säuglingsheimes Unterhaching am 25. I. 1926 im Hotel Union, München

»Morgenkonzert (Alte Musik)« im Residenz-Theater am 21. III. 1926

Konzert anlässlich der Weihnachts-Feier des »Münchner Journalisten- und Schriftsteller-Vereins« im Dezember

1927: Teilnahme bei der »Hermann-Franz-Feier« in der Ratstrinkstube im Januar

1930: Konzert anlässlich der »Wiedersehens-Feier« der »Studiengenossenschaft des Wilhelmsgymnasiums München« am 25. X. 1930 im Augustiner Brauhaus, München

Konzert anlässlich der Weihnachts-Feier des »Münchner Journalisten- und Schriftsteller-Vereins« am 14. XII. 1930 im Presseheim, München

1933: Konzert am »Tag der deutschen Hausmusik« im Münchner Residenztheater am 22. XI. 1933

1934: Teilnahme am Fasching des Deutschen Theaters München 1934 (?)

Konzert (keine näheren Angaben)

1935: Teilnahme an der Münchner Rundfunksendung »Konzert vor Mitternacht« am 18. VI. 1935

1936: Konzert bei der »Schwadron der Pappenheimer« am 25. I. 1936

Konzert anlässlich des »Empfangsabend der Stadt München für das London Philharmonic Orchestra« am 16. XI. 1936 in München

Teilnahme an der »Morgenfeier zugunsten des Winterhilfswerks« veranstaltet von der »NS.-Volkswohlfahrt / Ortsgruppe Bogenhausen« am 29. XI. 1936 in den Kamera-Lichtspielen, München

1937: Teilnahme an der Beerdigung Heinrich Scherrers im Oktober

1938: Konzert anlässlich des »Begrüßungsabend der Hauptstadt der Bewegung und des Deutschen Museums« am 6. V. 1938 im Festsaal des Deutschen Museums, München

1939: Konzert am 15. IV. 1939 (in Pappelfried?)

o. J.: Umrahmung des »Drei Heilig Königs-Spiel« von Felix Timmermann im Rahmen einer Feier der »Frauengruppe des Bundes der Auslandsdeutschen e. V.« in München

Teilnahme an einem »musikhistorischen Abend« des »Münchner Altertumsvereins«

Diverse Rundfunksendungen

## Anhang 2: Liste der Instrumente

(Nr. Instrument)

- 1a Blockflöte auf c<sup>2</sup>  
unsigniert, Nürnberg (?) Anfang 18. Jh.  
Elfenbein
- 1b dito
- 1c dazugehöriges Etui, lederverkleidet



- 2a Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JOHANN CHRISTOPH DENNER, Nürnberg um 1700  
Elfenbein mit doppelten sechsten und siebten Grifflöchern
- 2b Blockflöte auf f<sup>1</sup> (Schwesterinstrument zu Nr. 32)  
PETER BRESSAN, London um 1700  
Buchsbaum mit grosser Elfenbein-Garnitur
- 2c ursprünglich zu den Nrn. 2b und 32 gehöriges Etui
- 3 Blockflöte auf g<sup>1</sup>  
JOHANN CHRISTOPH DENNER, Nürnberg um 1700  
Buchsbaum
- 4 Blockflöte auf g<sup>1</sup>  
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720  
Buchsbaum
- 5 Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720  
Buchsbaum
- 6a Altblockblockflöte auf g<sup>1</sup>  
S. SCHUECHBAUR, München (?), 1. Drittel 18. Jh.  
Elfenbein
- 6b dazugehöriges originales Futteral aus Holz, gedrechselt
- 7 Altblockflöte auf g<sup>1</sup> (»volkstümlich«)  
unsigniert (Besitzervermerk »A P«), Ende 18. bzw. Anfang 19. Jh.  
Pflaume
- 8 Altblockflöte auf f<sup>1</sup>  
LORENZ WALCH, Berchtesgaden um 1755  
Pflaume
- 9 Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
unsigniert (Fussstück vielleicht von J. Denner), ansonsten Anfang 20. Jh.  
Buchsbaum
- 10a Kopf- und Fussstück einer Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725  
Buchsbaum
- 10b Mittelstück einer Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JOHANN SCHELL, Nürnberg um 1700  
Buchsbaum (zusammengesteckt mit 10a)
- 11 Blockflöte auf g<sup>1</sup>  
englisch (?), Anfang 19. Jh.  
Buchsbaum mit Elfenbeinringen
- 12 Blockflöte auf d<sup>1</sup>  
(Signatur unleserlich) niederländisch, 1. Hälfte 18. Jh.  
gebeizter Buchsbaum



- 13 Blockflöte auf g (1 Klappe)  
»HD«, deutsch um 1650  
Buchsbaum
- 14a Blockflöte auf f (1 Klappe)  
JOHANN CHRISTOPH DENNER (»ID«), Nürnberg um 1700  
Pflaume
- 14b dito  
JOHANN CHRISTOPH DENNER »D«
- 15a Mittelstück eines »englischen« Flageolettes  
signiert mit Stimmtönenbezeichnung »D« und »(BLÜTE)«, 19. Jh.  
Buchsbaum
- 15b Mittelstück einer Blockflöte auf g<sup>1</sup>  
unsigniert  
Buchsbaum
- 16 volkstümliche Blockflöte auf es<sup>2</sup>  
unsigniert, (Stimmtönenbezeichnung »Es«)  
Pflaume
- 17 »Englisches« Flageolet (1 Klappe)  
unsigniert  
Buchsbaum
- 18 »Französisches« Flageolet (2 Klappen)  
unsigniert  
Ebenholz mit Elfenbeinringen
- 19 »Französisches« Flageolet  
JOUVE, Paris um 1800  
Ebenholz mit Elfenbeinringen
- 20 Stockblockflöte  
unsigniert  
Oberstück Pflaume mit Elfenbeinkappe, Unterstück Tropenholz
- 21 Czakan  
JOHANN ZIEGLER, Wien 1. Hälfte 19. Jh.  
dunkel gebeizter Buchsbaum mit Hornringen
- 22 Terzquerflöte auf f<sup>1</sup> (1 Klappe)  
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1800  
Buchsbaum mit Hornringen
- 23 Querflöte auf d<sup>1</sup> (1 Klappe)  
FRIEDRICH GABRIEL KIRST, Potsdam um 1785  
Ebenholz mit Elfenbeingarnitur
- 24 Querflöte auf d<sup>1</sup> mit Stimmzug (4 Klappen)  
MARTIN LEMPP, Wien um 1800  
Buchsbaum mit Hornringen



- 25 Querflöte auf d<sup>1</sup> mit 3 Mittelstücken (1 Klappe)  
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1815  
Buchsbaum mit Hornringen
- 26 Querflöte auf d<sup>1</sup> mit zwei Mittelstücken (5 Klappen)  
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1815  
Buchsbaum mit Hornringen
- 27 Oboe (3 Klappen: c<sup>1</sup>, 2x dis<sup>1</sup>)  
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725  
Buchsbaum
- 28 Oboe (2 Klappen: c<sup>1</sup>, dis<sup>1</sup>)  
CARLO PALANCA, Mailand um 1775  
Buchsbaum
- 29a Oboe d'amore (3 Klappen)  
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720  
Buchsbaum
- 29b dito
- 30 Doppelchalumeau (Volksmusikinstrument)  
unsigniert  
Holzkorpus (Holunder?), Lederbezug mit ornamentalen Prägungen
- 31 Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725  
Buchsbaum
- 32 Blockflöte auf f<sup>1</sup> (Schwesterinstrument zu Nr. 2b)  
PETER BRESSAN, London um 1700  
Buchsbaum mit grosser Elfenbein-Garnitur
- 33 Blockflöte auf f<sup>1</sup>  
JACOB DENNER, Nürnberg um 1725  
Buchsbaum
- 34 Blockflöte auf f<sup>1</sup> (Kopie nach einem der J. Denner-Instrumente)  
GOTTLIEB GERLACH, München vor 1909  
Buchsbaum
- 35 Blockflöte auf c<sup>1</sup> (1 Klappe)  
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720  
Buchsbaum
- 36 Blockflöte auf f (1 Klappe)  
signiert mit 2 »(LILIEN)«, französisch (?), in Teilen spätes 18. Jh.  
gebeizter Ahorn



