Martin Kirnbauer

1:1 oder 0:3 – Von der Quelle zur Kritik. Ein polemisches Plädoyer im Andenken an Rainer Weber (1927–2014)[1]

Das heutige Interesse an historischen Musikinstrumenten beruht in erster Linie auf einem Interesse an der Musik früherer Zeit, der sogenannten Alten Musik. Diese ist als originaler Klang unwiderruflich verloren und nur in Form von Noten, Beschreibungen von Aufführungen und archivalischen Dokumenten, Bildquellen usw. rudimentär erhalten beziehungsweise anhand der genannten Materialien zumindest ansatzweise zu rekonstruieren. In diesem Setting spielen historische, vor allem aber originale Musikinstrumente eine bedeutende Rolle, enthalten sie doch gewissermaßen das äußerst reizvolle Versprechen, mit ihrer Hilfe dem originalen Klangbild irgendwie ganz direkt und unmittelbar nahe zu kommen, ja dieses Klangbild regelrecht sinnlich erleben zu können. Diesem verführerischen Versprechen wird schon deswegen nur allzu gerne geglaubt, weil ja der Klang des Instrumentes unmittelbar gehört und erlebt werden kann und so in der Art eines Zirkelschlusses zu einer »selbsterfüllenden Prophezeiung« wird. Dem Einlösen des Versprechens steht allerdings eine Reihe von Problemen auf ganz unterschiedlichen Ebenen gegenüber.

So sind bereits Einwände auf methodischer und epistemologischer Ebene anzuführen, wie sie die Kulturwissenschaftlerin Lioba Keller-Drescher in einem Beitrag mit dem schönen Titel »Das Versprechen der Dinge« formulierte:[2] Die Historische Aufführungspraxis sei »eine Praxis der Rekonstruktion und der aneignenden Benutzung historischer Dinge (Musikinstrumente, Notenhandschriften etc.)« – mit der besonderen Problematik, dass dabei diesen »Dingen, mit und an denen Wissen gewonnen wird«, in aller Regel auch blind vertraut würde – und dies hier wohl mehr als in anderen Kulturwissenschaf-

1 Das Thema des Berner Symposiums 2012 – »Exakte Kopie oder ›im Sinne‹ historischer Vorbilder. Tendenzen des Nachbaus von Holzblasinstrumenten« – soll in meinem Beitrag von einer anderen und nicht unbedingt praxisbezogenen Perspektive beleuchtet werden, wobei meine Position als Verantwortlicher für eine Museumssammlung wie als früherer Museumsrestaurator zu vielleicht eigenwilligen und polemischen Akzenten führt. Konzipiert wurde der Beitrag als mündlicher Vortrag, der nun in einer schriftlich nur leicht redigierten Fassung vorgelegt wird. Obwohl die Erwähnung des 0:3 im Titel seinerzeit eine gewisse tagesaktuelle Bedeutung hatte – der Basler Fußballverein FCB hatte einen gegnerischen Fußballclub spektakulär mit dieser Tordifferenz geschlagen –, so dient sie als Metapher, der ein ideeller Rückbezug zum Fußballspiel nicht schadet. Gewidmet sei der Beitrag dem bedeutenden Restaurator von Holzblasinstrumenten Rainer Weber, ohne dessen jahrzehntelange Arbeit und Forschung die Fragestellung des Symposiums nicht denkbar wäre.

2 Lioba Keller-Drescher: Das Versprechen der Dinge, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 32 (2008), S. 235–247, hier S. 235 f.

ten. Das würde unter anderem auch daran liegen, dass mit diesen Dingen, gemeint sind damit die konkreten Objekte wie eben Musikinstrumente, ein Versprechen verbunden wäre, ein Versprechen »von Präsenz, Unmittelbarkeit, Authentizität und Evidenz«, das auch »Wissen, Erkenntnis, Wahrheit und Gültigkeit« verheißt. Es liegt auf der Hand, dass die hier für einmal buchstäblich zu nennende Instrumentalisierung der Objekte nicht unproblematisch ist.

Diese Problematik lässt sich auch anders beschreiben: Musikinstrumente dienen uns letztlich als »Quellen« – auch wenn dieser Begriff noch zu problematisieren ist – wie die anderen genannten Ingredienzen der Alten Musik und ihrer Historischen Aufführungspraxis auch. Musikinstrumente, Noten, Dokumente, Traktate, Bilder usw. werden als Quelle für die Rekonstruktion historischer Klangbilder benutzt. Aber was heißt das, eine Quelle?

In der Geschichtswissenschaft, woher der Begriff in dieser Bedeutung zwar nicht stammt (hier wäre die Philologie zu nennen), die aber wesentliche Erfahrungen mit Quellen hat, wird die Quelle seit einiger Zeit stark problematisiert, ja von einigen sogar regelrecht abgeschafft. So hat der Historiker Otto Gerhard Oexle vor einigen Jahren in einem Beitrag unter dem Titel »Was ist eine historische Quelle?« eine weit ausdifferenzierte Diskussion und Reflexion referiert:[3] Einerseits nennt er die Trivialauffassung, nach der Vergangenheit wirklich ist, es Tatsachen unabhängig von der Erkenntnis des Historikers gibt, der herausfinden kann, »wie es eigentlich gewesen« – so der berühmte Satz des Historikers Leopold von Ranke (1795–1886) –, und sich dabei der Quellen bedient. Andererseits beschreibt Oexle mit Berufung auf Johann Gustav Droysen (1808–1884) eine Position, nach der Vergangenheit schlicht vergangen ist, zu erkennen sei nur die jeweils gegenwärtige Vergangenheit. Geschichte kann demnach nicht Abbildung der Vergangenheit oder der vergangenen Tatsachen sein, sondern mithin immer nur »erkannte Geschichte«. Deshalb sei auch nicht von »Quelle« zu sprechen, sondern besser von »historischem Material« im Sinne von zufällig erhaltenen Überresten, die uns eben gerade in den Blick und in die Hände geraten.

Die Konsequenzen für den Quellenbegriff, die aus diesen hier nur verkürzt referierten Überlegungen folgen, sind nicht zu unterschätzen – und sie führten etwa zu einer Historischen Kulturwissenschaft:[4] Es wird nämlich nicht nur der Stellenwert des historischen Gegenstands problematisiert und relativiert, sondern vor allem der wichtige Einfluss des Historikers beim Umgang mit seinem Gegenstand hervorgehoben; wie also überhaupt erst die historische Fragestellung festlegt, was eigentlich »historisches Material« ist oder sein kann.

3 Otto Gerhard Oexle: Was ist eine historische Quelle?, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 332–350.

4 Vgl. Oexle: Was ist eine historische Quelle?, S. 343–345.

Für das Thema des Berner Symposiums scheint eindeutig, was das »historische Material« beziehungsweise die »Quelle« ist: nämlich das »originale« beziehungsweise bereits vorsichtiger formuliert, das »erhaltene« Musikinstrument. Auch die Fragen, die an dieses »originale« beziehungsweise »erhaltene« Instrument gestellt werden, scheinen unbestreitbar zu sein (nämlich insbesondere nach dem Klang, der Spielweise und den musikalischen Möglichkeiten). Aber bereits die Auswahl der zu untersuchenden Instrumente, die Wahl der untersuchten Aspekte und der dabei verwendeten Methoden und Untersuchungstechniken beeinflusst die Art und die Qualität der Ergebnisse. Beispielsweise wurden Instrumente des 18. Jahrhunderts nicht in einem metrischen System mit Zenti- und Millimeter konzipiert und gebaut. Bereits ein Vermessen im metrischen System wird also andere Parameter erfassen, als sie der Instrumentenmacher seinerzeit im Sinn hatte.[5] Und diese Distanz zwischen Vorlage und beabsichtigter Kopie wird sich bei einem metrischen Nachbau nochmals unweigerlich vergrößern. Weitere Fragen stellen sich auch hinsichtlich des Umgangs mit der »Quelle« beziehungsweise dem Instrument, der vielfältige Aspekte berührt: vom Aufbewahren bis zum Auswerten, von der Frage des Bespielens, des Untersuchens und Vermessens bis zum Nachbau, und nicht zuletzt danach, welcher Stellenwert den »Quellen« überhaupt bei dem Prozess beigemessen wird.

Kürzlich wurde ein prominenter Repräsentant der Historischen Aufführungspraxis folgendermaßen zitiert: »Man spricht nicht mehr ausschliesslich über Quellen, sondern darüber, wie man diese Quellen interpretiert und kreativ mit ihnen umgeht.«[6] Dies gilt sicher für gewisse aktuelle Richtungen dieser Musikpraxis, in Bezug auf das verwendete Instrumentarium aber ist ein allzu freies »Interpretieren« und ein »kreativer Umgang« eher problematisch (wenn auch nicht unmöglich, nur führt dies vom ursprünglichen Ziel der Historischen Aufführungspraxis weg). Denn vor der Interpretation – dies ist zunächst ja ein Auslegen, was eine sichere Basis und das Offenlegen eines Kontextes voraussetzt – und jedem weiteren Umgang mit einer Quelle sollte zunächst die genaue Erfassung des vorliegenden Materials stehen.

Dafür stehen etablierte Verfahren zur Verfügung, vor allem die sogenannte Quellenkritik, wie sie trotz aller Quellen-Schelte der modernen Geschichtswissenschaft bei ebenjener Wissenschaft oder der Philologie praktiziert wird und wie sie auch in der Musikwissenschaft bei der Edition von Noten etwa selbstverständlich ist. Um kurz die

5 Die in jüngster Zeit angestellten Versuche mit 3-D-Drucken sind in diesem Zusammenhang zwar sicher interessant, lösen dieses Problem aber auch nicht, weil sie neben der Problematik der Erfassung der Daten etwa die wichtige Materialfrage ausblenden.

6 So der damalige stellvertretende Leiter der Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik, Thomas Drescher, in einem Interview mit der *Schweizer Musikzeitung* 15 (2012), H. 2, S. 28.

wichtigsten Grundsätze zu umreißen (und gleich auf das Symposiumsthema zuzuspitzen): Es ist stets klar zu unterscheiden zwischen der Aufnahme eines Befundes und der erst dann zu erfolgenden Deutung beziehungsweise Interpretation des Befundes (von einem kreativem Umgang ist dabei sicher nicht die Rede). Die Quellenkritik bezieht sich einerseits auf die physische Gestalt des »historischen Materials« beziehungsweise der Quelle (also Art der Herstellung, Material, aber auch Aufbewahrungsort, Erhaltungszustand und Veränderungen, Vollständigkeit) und beinhaltet damit auch eine »Kritik der Echtheit«. Andererseits gilt eine sogenannte innere Quellenkritik Fragen nach der Qualität der gewonnenen Informationen (hinsichtlich Autorschaft, Adressat, Sinnzusammenhang).

Nun könnte eingewandt werden, dass all dies ja selbstverständlich sei beziehungsweise in den Aufgabenbereich der »Quellenbewahrer«, also etwa einer Sammlungs- oder Museumsleitung gehöre. Das ist ein Stück weit sicher richtig, entbindet aber diejenigen, die mit diesem Material umgehen wollen (etwa für einen Nachbau), keineswegs von dieser Pflicht, denn auch hier gelten dieselben Regeln im Umgang. Und spätestens an dieser Stelle kommt noch eine weitere Grundregel der Geschichtswissenschaft zur Anwendung, nämlich die Unterscheidung von Quelle einerseits und Vorgang, für den sie eine Quelle ist, andererseits.[7] Für unsere Problematik heißt dies etwa, dass es ja eigentlich nicht um das einzelne Instrument geht, sondern um seine Bedeutung beziehungsweise seine Aussagekraft für die Musik, die darauf gespielt wurde.

Im Folgenden möchte ich die unbedingte Forderung nach Quellenkritik und die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse für das Thema unseres Symposiums (mit den Stichworten »Kopie« und »Nachbau«) vertiefen und einige weitere Überlegungen dazu anstellen.

Einen Sonderfall des Umgangs mit der »Quelle« beziehungsweise eben des »historischen Materials« stellt die Kopie dar. Aus ganz anderen Gründen (und mit anderen Intentionen) hat der Pionier des Cembalobaus Wolfgang Joachim Zuckermann eine brauchbare Klassifikation vorgenommen (bei ihm bezogen auf Nachbauten von Cembali Ende der 1960er-Jahre).[8] Er unterschied insgesamt sechs Kategorien:

(1) faithful individual copies of historic instruments;
(2) faithful copies in production;
(3) free copies;
(4) commercial production;

7 Carl Dahlhaus: Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?, in: ders.: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977 (Musik-Taschen-Bücher Theorica, Bd. 15), S. 57–73, hier S. 59.

8 Wolfgang Joachim Zuckermann: *The Modern Harpsichord. 20th Century Instruments and Their Makers*, New York 1969, S. 47.

(5) new designs;
(6) complete break with tradition.[9]

In Bezug auf das Berner Symposiumsthema interessieren nur die ersten beiden Kategorien, nämlich die »faithful (individual) copies«; ab der dritten Kategorie würde man wohl nur mehr von Nachbauten reden, mit einer mehr oder weniger losen Beziehung zur Vorlage. »Faithful« (getreu) bedeutet aber ein buchstäbliches »1:1«, das heißt begrifflich ein sich auf einen gleichen Maßstab beziehender, in möglichst allen Einzelheiten gleichartiger Nachbau. In diesem Zusammenhang kann auf Kopien hingewiesen werden, wie sie etwa Gemälde-Restauratoren zum Einüben von alten und oftmals vergessenen Handwerkstechniken wie auch zum Einfühlen in den besonderen Stil eines Malers anfertigen. Wenn dies einigermaßen gelingt, dann kann die hergestellte Kopie beurteilt, das heißt das Instrument auch ausprobiert und sogar verändert werden (dies am besten an einem zweiten Exemplar, um gleichsam eine Art Sicherheitskopie als Referenz aufzubewahren). Wird dies technisch beherrscht, dann liegen auch sogenannte Stilkopien im Bereich des Möglichen, die basierend auf genauer Kenntnis eines Originals weitere Nachbauten erlauben, mit Anpassungen an heutige Bedürfnisse bei größtmöglicher Wahrung der Charakteristika der Vorlage (wie etwa eine andere Stimmtonhöhe, Verwendung anderer Materialien).

Stichwortartig sollen im Folgenden einige wichtige Aspekte genannt werden, die für eine sorgfältige und getreue Kopie eines Holzblasinstrumentes eine Rolle spielen. Hierbei geht es nicht um geometrische Aspekte, sondern um klangentscheidende Parameter der Herstellung:

– *Verwendetes Material (Holz) und seine Bearbeitung* Hier ist nicht nur die oft fragliche botanische Identität von exotischen Hölzern ein Problem, selbst bei scheinbar einheimischen Hölzern wie Buchsbaum können sich Schwierigkeiten ergeben. So wurde schon im 18. Jahrhundert festgestellt, dass »das hiesige Buchsbaumholz« keinesfalls zum Bau von Oboen tauge, sondern mit importiertem Holz gearbeitet werden müsse.[10] Weitere Aspekte stellen die seinerzeitige Holzbehandlung dar (inklusive des Einflusses des möglichen Holztransports wie etwa Flößen und das anschließende Trocknen und Lagern des Materials, aber auch das im Gebrauch übliche Behandeln des Holzes mit unterschiedlichen Ölen usw.), die sich auf die Struktur und

9 Zuckermann nennt folgende Instrumentenbauer für die jeweiligen Kategorien: (1) Martin Skowronek; (2) Frank Hubbard, John Dowd; (3) Robert Goble, Christopher Bannister; (4) Hanns Neupert, Kurt Sperrhake; (5) John Challis; (6) Caleb Warner mit seinem »electronic harpsichord«.

10 Johann Samuel Halle: *Werkstäte der heutigen Künste, oder die neue Kunsthistorie*, Brandenburg/Leipzig 1764, Bd. 3, S. 368 (im Abschnitt »Der Flötenborer«).

Dichte des Materials auswirken und damit akustisch-klanglich relevant sind. Zu nennen sind hier auch die wichtigen Veränderungen, die sich durch fortwährende Feuchtigkeitswechsel in den Maßen und der Oberfläche der Innenbohrung ergeben.[11]

– *Bohrungsfaktur und die dabei verwendeten Werkzeuge* Zu nennen sind hier etwa die historisch üblichen Löffelbohrer in abgestuften Durchmessern, die – im Gegensatz zu modernen Stahlräumern mit definiertem Konus – zu ganz unterschiedlichen Mensuren und Oberflächenstrukturen führen und damit ebenfalls akustisch-klanglich sehr relevant sind.[12]
– *Stimmtonhöhe und Stimmung oder Temperatur und Intonation* Die heute im Rahmen der Historischen Aufführungspraxis üblichen, standardisierten Stimmtonhöhen sind in aller Regel nicht mit denen der erhaltenen Holzblasinstrumente kompatibel. Für Nachbauten werden daher Umrechnungen der Längenmaße und Innendurchmesser vorgenommen; die Tonlochpositionen und deren Unterschneidungen werden an moderne und standardisierte Griffweisen angepasst.
– *Anspielapparat* Mehr noch als bei den Flöteninstrumenten, wo der Anspielapparat durch sorgfältige Beobachtung von Windkanal und Fenster beziehungsweise Mundloch und Schneidekante imitiert werden kann, ist die Tonerzeugung durch Rohrblätter schon durch die andere Materialität des heute zur Verfügung stehenden Schilfrohrs von der historischen abweichend. Erst in jüngerer Zeit werden auch konkrete Versuche mit Maßen und Machart erhaltener historischer Rohrblätter und nach ikonographischen Vorlagen gemacht.[13]

Nur wenn alle diese Aspekte so genau als möglich am Original studiert, in einem oder besser noch mehreren Nachbauten ausprobiert und umgesetzt wurden, lässt sich von einer »faithful (individual) copy« sprechen. Jede Abweichung oder Veränderung hat nicht zu unterschätzende, ja sogar gravierende Auswirkungen auf den Klang des Nachbaus – und damit auf den ursprünglich beabsichtigten Zweck, nämlich die Auswertung einer Quelle.

Auf einer anderen Ebene sind weitere Problemfelder zu bedenken. So stellen etwa Musikinstrumente in aller Regel keine beabsichtigten Unikate dar (zu diesen wurden sie

11 Vgl. etwa die Untersuchungen von Rainer Weber: Historische Holzblasinstrumente. Originale – Kopien – Nachschöpfungen, in: *Der »schöne« Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg*, hg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 47–53, hier S. 47–49.

12 Vgl. die Endoskopphotographien mit unterschiedlichen Werkzeugspuren in Weber: Historische Holzblasinstrumente, S. 50–52.

13 Vgl. den Beitrag von Donna Agrell in diesem Band.

erst durch die gleichsam unfreiwillig ausdünnende Überlieferung), sondern sie wurden seinerzeit oftmals in kleinen Serien oder sogar in größeren Stückzahlen und in jedem Fall in einer selbstverständlichen Bautradition hergestellt. Demnach war vielleicht nicht das jeweilige Detail eines Instrumentes wichtig, sondern es kann eine seinerzeit tolerierbare Abweichung von einem dahinterstehenden Konzept darstellen. Der Nachbau kann oder sollte sogar diesen Umstand berücksichtigen – allerdings erst, nachdem der Sachverhalt durch ausreichenden Vergleich festgestellt ist und sozusagen Stilkopien möglich sind.

Obwohl im Bereich der Blasinstrumente nicht so problematisch wie bei den Streichinstrumenten, sind auch heute bereits historisch gewordene »falsifizierende« Nachbauten zu beachten, wie sie dort eigentlich schon immer bekannt und üblich waren und für die auch immer schon ein entsprechender Markt bestand. Gleichwohl tat man sich schwer im Umgang damit, zum Beispiel mit frühen Viole da gamba und Violinen. Hier war noch bis in die 1980er-Jahre ein weitgehend unkritischer Umgang üblich, erst jetzt setzt sich allmählich ein kritischer Ansatz durch – und hierbei kann das eingesetzte Instrumentarium der Quellenkritik gut studiert werden.[14] Selbst wenn Holzblasinstrumente in Hinblick auf Fälschungen weniger »gefährdet« sind, da hier ein Markt für alte Instrumente nur ansatzweise vorhanden war und immer noch ist, lassen sich dennoch eine Reihe von historischen Belegen für gefälschte Marken, sprich Signierungen, anführen, die bei der Wahl einer Vorlage für den Nachbau relevant sind.[15]

Echte Fälschungen sind auch wohl weniger das Problem als Veränderungen (durch Anpassungen, Umbauten, Reparaturen, Alterung, Lagerschäden et cetera), die oftmals viel schwieriger zu erkennen und vor allem zu bewerten sind. Auch können sie bereits (oder gerade) aus der Gebrauchszeit des Instrumentes herrühren. Zu erinnern ist nur an die bekannte Stelle in Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere*

14 So bereits Henry Coutagne: *Gaspard Duiffoproucart et les luthiers du XVIe siècle. Étude historique accompagnée de Pièces justificatives et d'un Portrait en héliogravure*, Paris 1893 (Discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, 21. 3. 1893); dann aber erst wieder François Lesure: Les »violons de Charles IX«. 1. La commande à Andrea Amati. Parcours d'une légende obstinée, in: *Musiques – Images – Instruments* 5 (2003), S. 61–70, sowie Karel Moens: Les »violons de Charles IX«. 2. Analyse des instruments conservés, ebd., S. 71–96.

15 Vgl. den entsprechenden Abschnitt mit Belegen in Herbert Heyde: Makers' marks on wind instruments, in: William Waterhouse: *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. XII–XXVIII, hier S. XXI–XXVI; ergänzt werden kann folgender Nachweis aus dem Jahre 1730, wie »musicalische Instrumenten-Macher betriegen«: »Wenn sie auf ihre selbst verfertigte Instrumenta die Nahmen und Zeichen anderer berühmter Instrumenten-Macher, e. g. des Denners in Nürnberg, &c. setzen und solche alsdenn theuer verkauffen.« (bei Georg Paul Hönn: *Fortgesetztes Betrugs-Lexicon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen nebst denen darwieder guten Theils dienenden Mitteln entdecket werden*, Coburg 1730, S. 67 f.).

zu spielen über das stets nötige Nachbohren der Flöte, weil diese durch das Blasen schwindet und entsprechend nachgearbeitet werden muss.[16] Rainer Weber berichtete einmal in einem Interview von seinen Erfahrungen mit der »Armonia di flauti« aus der Sammlung des Gelehrten Manfredo Settala (1600–1680) und beschrieb zugleich einen wichtigen Umgang damit: »Dieses Instrument ist allerdings immer wieder verändert worden, bis fast zur Unbrauchbarkeit. Am Original konnte und wollte ich natürlich nichts verändern. Ich habe es erst einmal so nachgebaut, wie es erhalten war, und dann erst bei der Kopie versucht, die Veränderungen rückgängig zu machen«.[17]

Zum Abschluss möchte ich nochmals auf meinen Titel (1:1 oder 0:3) zurückkommen – hier durchaus wieder im Sinne eines Sportergebnisses verstanden. Meine bisherigen Erfahrungen mit sogenannten Kopien historischer Musikinstrumente gehen dahin, dass das Erreichen eines (maßstäblichen) 1:1-Ergebnisses bislang noch kaum versucht wurde – in dem Sinne, dass die historischen Materialien und ihre Verarbeitung ernst genommen wurden, die technologischen Eigenheiten der Vorlage beachtet, auch der historische Anspielapparat berücksichtigt wurde usw. Vielmehr gilt hier die schon von Adalbert Stifter in seinem kunstästhetischen Roman *Der Nachsommer* als »Sünde« der Handwerker beschriebene »Erfolggenügsamkeit oder der Fahrlässigkeit, die stets sagt: ›es ist so auch recht‹ […]«.[18] Polemisch könnte gesagt werden, dass aus der Perspektive des Originals das Spiel bei einem 0:3-Stand vorzeitig aufgegeben und in jedem Fall in dieser Runde für das Instrument verloren wurde. In diesem Sinne möchte ich für eine Verlängerung plädieren, in der die genannten Aufgaben ernsthaft in Angriff genommen werden.

16 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau ^{3}1789 (^{1}1752), S. 42; vgl. auch das »Wässern« des Zinks, genannt bei Bartolomeo Bismantova: *Compendio Musicale*, Ferrara 1677, [S. 100], oder das empfohlene Nachbohren bei Fagotten, das Almenräder in seiner Fagottschule beschreibt; Carl Almenräder: *Die Kunst des Fagottblasens oder Vollständige theoretisch praktische Fagottschule*, Mainz [1842/43}, S. 120.

17 Das originale Instrument befindet sich im Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna (Inv.-Nr. 1781); Rainer Weber im Gespräch mit Peter Thalheimer, in: TIBIA 32 (2007), H. 2, S. 413–418, hier S. 415.

18 Adalbert Stifter: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, Stuttgart 2005, S. 96.

Inhalt

Vorwort 7

Martin Kirnbauer 1 : 1 oder 0 : 3 – Von der Quelle zur Kritik. Ein polemisches Plädoyer im Andenken an Rainer Weber (1927–2014) 8

Frank P. Bär Das Dilemma von Bewahren und Präsentieren – und was der Instrumentenbau zu seiner Lösung beitragen kann 16

Lyndon Watts/Sebastian Werr Wiederentdeckung einer historischen Klangwelt. Der Nachbau eines klassischen Fagotts von Savary jeune 23

Leslie Ross The Influence of the Early Music Movement on Makers and Players of Historical Bassoons 37

Jan Bouterse Wissenschaftliche Untersuchungen als Grundlage des Nachbaus historischer Blockflöten 55

Mathew Dart Designing a Reconstruction, or Reconstructing the Design. The Bassoons of Johann Poerschman 89

Bryant Hichwa/David Rachor Calculated Success or Accident? An In-Depth Study of the Musical Acoustics of Baroque Bassoons, Comparing Originals and Reproductions, by Maker, Region and Temperament 103

Andreas Schöni Bohrungsgestaltung und Arbeitsweise im Holzblasinstrumentenbau des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Instrumente von »Schlegel à Bâle« 111

Donna Agrell A Fine, Playable Grenser & Wiesner Bassoon, with Three Crooks and Six Reeds 120

Nikolaj Tarasov Die »barocke« Griffweise bei Blockflöten gestern und heute. Ursachen terminologischer Ungereimtheiten, eine Übersicht der Parallelen und Unterschiede bei Griffbildern 129

Marc Kilchenmann Französische Fagottlehrwerke des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der heutigen Instrumentalpädagogik 143

James Kopp Frédéric Berr and the Savary Bassoon of 1836 153

Namen-, Werk- und Ortsregister 169

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 174

Le Basson Savary

Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in Bern 2012 • Herausgegeben von Sebastian Werr und Lyndon Watts unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 8

Dieses Buch ist im September 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-88-8