



Hautboist des 2. Garde-Regiments zu Fuß im Felde 1866 mit dem Klaviaturkontrafagott von Wieprecht und Moritz nach dem preuß. Patent Nr. 13043 von 24. Oktober 1856, kolorierter Holzschnitt aus: „Der Soldatenfreund“ 1869/69, Bd. 36, S. 188.

TIEFSTIMMIGE DOPPELROHRBLATT- INSTRUMENTE VON DER HARMONIEMUSIK BIS IN DAS BLASORCHESTER DES 19. JAHRHUNDERTS

Zu ihrer Entwicklung im Bereich der Donaumonarchie und
den Auswirkungen auf den Instrumentenbau in Berlin und Mailand

Thomas Kiefer

ABSTRACT

The contrabassoon of the Baroque era, previously known chiefly in central Germany, was extensively redesigned in Pressburg and Vienna at the end of the eighteenth century. Appreciated for its low 16' range it was soon adopted by the Harmonie and military bands. From the fourth decade of the nineteenth century improvements to its use in military marches coupled with new knowledge of acoustics led to further forms and designs. The strict separation of woodwind and brass instrument manufacture gradually disappeared, allowing makers such as Stehle and Schöllnast to offer instruments with a metal corpus as well as their normal range of wooden instruments. Instead of the traditional contrabassoon fingering system, these instruments were built mostly, like the ophicleide, with a closed key system. Such instruments were conceived mainly for use in military music and found little recognition in civilian musical life. Hitherto mostly considered as unconnected with each other, these new nineteenth century designs are now seen to have more in common than previously thought; in the geographical area under examination all are based on Stehle's "Harmonie-Bass". This paper offers new insights into the workshops of famous instrument makers of the nineteenth century and presents hitherto unknown primary sources.

EINLEITUNG

Die Einführung von ventilisierten Blechblasinstrumenten ab dem zweiten Quartal des 19. Jahrhunderts bedingte zusammen mit der Besetzung von hohen Klarinetten und Flöten eine völlig veränderte Balance zwischen den einzelnen Registern des Harmonie- bzw. Blasorchesters. Konnten bei der klassischen Bläserharmonie des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts zur Melodieführung im Diskant ausschließlich Holzblasinstrumente eingesetzt werden, so standen nun chromatische Trompeteninstrumente mit deutlich stärkerer Klangemission zu Verfügung. Für den tiefstimmigen Bereich wurde von Wieprecht und dem Blasinstrumentenmacher Carl Wilhelm Moritz in Berlin schon 1835 eine chromatische Bass-Tuba, die beide gemeinsam erfunden hatten, zum Patent angemeldet. Auf dem Gebiet der Donaumonarchie, namentlich in Wien, waren zunächst Ventilophikleiden und ventilisierte Bombardons entwickelt worden, die dann mit der Zeit die Klappenbässe ablösen sollten. Im Bereich der Holzblasinstrumente basierten die Weiterentwicklungen zunächst auf den veränderten Bedingungen angepasster Bohrungskonzepte, verbunden mit einer Erweiterung der Anzahl der Klappen, die auch teilweise mehrere Griffvarianten für denselben Ton ermöglichten. Für die Klarinette bezeugt der Virtuose Iwan Müller bereits 1809

eine Anzahl von 13 Klappen, wie sie für ein voll chromatisch spielbares Instrument notwendig sind. Der Oboist Joseph Sellner entwarf vor 1825 ein Instrument mit einer Applikatur, bei der drei durch Klappendeckung erzeugte Töne auf unterschiedliche Weise gegriffen werden konnten und das mit einer Oktavklappe ausgestattet war. Diese auf der Basis der Evolution erreichten Modernisierungen werden in der Literatur mit dem Begriff „System“ zitiert ebenso wie bei der Entwicklung einer Flöte durch Theobald Boehm und der weitgehenden Umgestaltung des traditionellen Fagotts durch Carl Almenräder, welche beide unter maßgeblicher Einbeziehung der damals neu vorhandenen akustisch-physikalischen Erkenntnisse geschaffen wurden.

Diese neuen Konzepte wurden zunächst am Haupttypus der jeweiligen Instrumentengattung realisiert und nicht immer zeitnah bei den tiefstimmigen Baugrößen umgesetzt.

Im Falle des Fagotts erfolgte die Neugestaltung eines Unteroktavinstrumentes unter der Verwendung neuerer Erkenntnisse tatsächlich erst im Jahr 1876. Während die für den Einsatz im Opern- und Sinfonieorchester vorgesehenen hölzernen Kontrafagotte bis zu diesem Jahr auf dem lediglich geringfügig modifizierten Instrument des frühen 19. Jahrhunderts basierten, belegen seine Pendanten, die für die Erfordernisse des Bläserorchesters konzipiert waren, eine eigenständige Entwicklung mit zum Teil individuellen und phantasievollen Lösungen.

Obwohl für das Bläserorchester mit den Basstuben und den Bombardons nun leistungsfähige Ventilbässe zur Verfügung standen, die auch bei der Marschmusik praktikabel waren, blieb das Interesse am Einsatz der Klangfarbe der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente ungebrochen. Bei der Entwicklung eines für diese Aufgaben geeigneten Kontrafagotts oder eines entsprechenden Instruments für

das „modernisierte“ Bläserorchester stand nun die Lösung von zwei schwierigen Problemen im Vordergrund:

Erstens: Das Instrument sollte, möglichst unter weitgehender Wahrung der Klangfarbe, eine deutlich stärkere Klangemission als das traditionelle Kontrafagott erreichen.

Zweitens: Es sollte vom Gewicht und der Griffelage her so gestaltet sein, dass es auch beim Marschieren einsetzbar ist.

Durch die bedeutende Anzahl von Militärmusiken, die im hier untersuchten geographischen Bereich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im musikalischen Leben eine immer wichtigere Rolle spielten, war – auch bedingt durch die vergrößerten Besetzungen – ein attraktiver Markt entstanden, der für die Instrumentenerzeuger eine lukrative und sichere Einkommensquelle darstellte. Somit war ein erheblicher Anreiz gegeben, hier, möglichst unter Berücksichtigung neuerer Erkenntnisse, ein Instrument für den 16'-Bereich zu entwickeln, das den veränderten Anforderungen entsprach.

Eine Grundlagenstudie zur Geschichte und Entwicklung dieser tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente wurde von Jürgen Eppelsheim 1976¹ vorgelegt und später durch einen in englischer Sprache publizierten Nachtrag² ergänzt. Beide Veröffentlichungen zusammen beleuchten die historisch und technisch relevanten Vorgänge bei der Entwicklung dieser Instrumente auf der Grundlage der in der Zeit bekannten historischen Quellen. In den vergangenen Jahrzehnten sind neuere monographische Studien wie etwa Eva Szórádová³ Arbeiten über Schöllnast³ bzw. Jiří Pavlík⁴ Dissertation über Vaclav František Červený⁴ und Renato Meucci⁵ Beiträge zur Firmengeschichte Pelitti⁵ erschienen, weiters konnten vom Verfasser teilweise unbekannte bzw. bisher nicht untersuchte Primärquellen herangezogen und für die vorliegende

¹ Eppelsheim, Jürgen: Das ‚Subkontrafagott‘, in: Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974 (= Alta Musica, Bd. 1), Tutzing 1976, S. 233–267.

² Eppelsheim, Jürgen: More facts about the „Subkontrafagott“, in: The Galpin Society Journal XXXII, 1979, S. 104–114.

³ Szórádová, Eva: Blasinstrumentenbau in Bratislava, in: Alta Musica, Bd. 22, Tutzing 2000, S. 365–398.

⁴ Pavlík, Jiří: Podnikatelské a společenské aktivity V. F. Červeného a jeho synů v kontextu rodinného života a politicko-hospodářského rozmachu národně uvědomělé české společnosti, Diss., Prag 2005.

⁵ Meucci, Renato: The Pelitti Firm: Makers of Brass Instruments in Nineteenth Century Milan, in: Historic Brass Society Journal, vol. 6, 1994, S. 304–333, sowie die später erschienene italienische Version: Una famiglia di costruttori di ottoni: i Pelitti a Milano nel XIX secolo, in: I fiati, 2. Jg., Nr. 9, Dezember 1995–Januar 1996, S. 52–59; zweiter Teil in: I fiati, 3. Jg., Nr. 10, März 1996, S. 42–47.

Studie ausgewertet werden. Darüber hinaus fand sich noch ein Kontrafagottartiges Messingblasinstrument von Leopold Uhlmann in Wien, dessen Existenz völlig unbekannt war und bislang in der Literatur noch nicht nachgewiesen werden konnte. Durch diesen Fund kann dem Bild dieser Instrumente eine weitere Facette hinzugefügt werden. Aus dieser neueren Quellenlage ergeben sich somit mehrere Gründe, dieses Thema wieder aufzugreifen.

GLOSSAR VON IN DIESEM BEITRAG HÄUFIG VERWENDETEN BEGRIFFEN UND ABKÜRZUNGEN

RH = Rechte Hand

LH = Linke Hand

Grifflochseite = Seite der Blasinstrumente, auf der sich jene Tonlöcher oder Klappen befinden, die mit den Fingern mit Ausnahme der Daumen gegriffen werden

Daumenseite = Seite der Blasinstrumente, auf der sich jene Tonlöcher oder Klappen befinden, die ausschließlich mit den Daumen gegriffen werden

MS = Messing

NS = Neusilber

Packfong, auch Packfang = historische Bezeichnung für Neusilber

DAS KONTRAFAGOTT IM AUSGEHENDEN 18. JAHRHUNDERT

Die Existenz von Doppelrohrblattinstrumenten in 16'-Lage ist schon im 17. Jahrhundert durch erhaltene Instrumente wie auch durch literarische Quellen⁶ belegt. Wurden die der Familie der Fagotte zuzuordnenden Typen zunächst als einteilige Dulziane⁷ gebaut, erscheinen sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der vierteiligen Form nach dem Gliederungsschema, das seinem 8'-Pendant entsprach, dem Fagott jener Zeit. Das barocke Kontrafagott mit einer Standhöhe von ca. 268 cm lässt sich überwiegend in Mitteldeutschland nachweisen.⁸ Spätestens zur Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich dann keine Hinweise mehr auf Erzeugung und Einsatz dieser Instrumente.⁹

Danach war das Kontrafagott für viele Jahrzehnte verstimmt, bis die neu entstandene Gattung der Harmoniemusik, die bis dahin über kein Blasinstrument verfügte, das den 16'-Bereich ausfüllte, die Neuentwicklung eines entsprechenden Instrumentes erforderte. Es dauerte bis in die vorletzte Dekade des 18. Jahrhunderts, bis sein Einsatz – diesmal aber in Wien – wieder nachgewiesen werden kann. So wird von einer Aufführung im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes für die reisenden Bassetthornvirtuosen David und Springer berichtet, dass Theodor Lotz aus Preßburg in einer Parthia von Stadler „den großen Oktavfagott“ spielte.¹⁰ Die Bezeichnung „großer Oktavfagott“ identifiziert das verwendete Instrument eindeutig als eine in der Unteroktav zum normalen Fagott stehende sechzehnfüßige Bauart.

⁶ Heyde, Herbert: Contrabassoons in the 17th and Early 18th Century, in: The Galpin Society Journal, vol. 40, Dezember 1987, S. 24–36.

⁷ Wenke, Wolfgang: Bestandskatalog zur Sammlung Musikinstrumente des Schloßmuseums, Sondershausen, o. J. In dieser Sammlung werden unter den Inventarnummern Mu 1 bzw. Mu 38 zwei Kontrabassdulziane von Johannes Bohlmann aus Frankenhausen in Thüringen aufbewahrt.

⁸ Vgl. z. B. ein Kontrafagott von Andreas Eichentopf (Nordhausen 1714) im Musikinstrumentenmuseum Leipzig, Inv. Nr. 3394.

⁹ „In Musikinstrumentenmuseen wie auch in privaten Sammlungen sucht man vergebens nach Kontrafagotten aus der Periode des musikgeschichtlichen Übergangs von Barock zur Klassik. Die Komponisten des galanten Stils, des Rokoko, bevorzugten zartere Töne.“ Zitat aus: Angerhöfer, Günter: Das Kontrafagott, in: Oboe Klarinette Fagott, März 1990, S. 43–56.

¹⁰ Die Wiener Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung“ veranstaltete auf Ersuchen der Bassetthornspieler David und Springer am 15. Dezember 1785 im Rahmen einer Versammlung ein Konzert, dessen Programm am 17. November im „Journal für Freymaurer“ in einer abgedruckten Trauerrede angekündigt wurde. Neben Sinfonien von Wranitzky, einer Kantate, einem Klavierkonzert und Phantasien von Mozart findet sich folgender Programmpunkt: „Stens Die Parthien vom Br: Stadler für 6. blasende Instrumente entworfen, wobey auch der w: Br: Locz den großen 8tav Fagott spielen wird“. Das Kontrafagott erklang vorher schon am 7. Dezember in der zweiten Fassung der „Maurerischen Trauermusik“ KV 477 und wurde dort ebenfalls von Theodor Lotz gespielt. Zitiert nach Irmén, Hans-Josef: Mozart Mitglied geheimer Gesellschaften, zweite, erweiterte Auflage Zülpich 1991, S. 179.



Abb. 1: Kontrafagott mit 5 Klappen von Caspar Tauber, Wien, um 1800, Sammlung des Verfassers, Foto: Rainer Nörenberg.

In den folgenden Jahren hat das Kontrafagott wohl relativ schnell den Eingang in die Harmoniemusik gefunden, sodass es bis zur Jahrhundertwende zum unverzichtbaren Bestandteil für die größeren Besetzungen wurde. Der ungarische Graf Festetics erwog im Jahr 1799 die Gründung einer Musikschule und beauftragte in diesem Zusammenhang den berühmten Klarinettenisten Anton Stadler, auf der Basis von sechzehn schriftlich gestellten Fragen ein Konzept zu entwickeln.¹¹ Dieser war als langjähriges Mitglied der kaiserlichen Harmonie in Wien in diesem Genre besonders erfahren und empfahl den Aufbau einer „blasende[n] Harmonie oder Tafelmusik“ am Institut, bei der er die Mitwirkung eines Kontrafagotts als wichtige Verstärkung des Bassbereichs besonders hervorhob: „[...] doch thut der jetzt übliche Oktav-

fagott der nichts als die Grund Nothen, oder den Hauptbass mitzuspielen hat gute Wirkung, und bestet nur ein Instrument und eine Person mehr, auch kann selber von jedem fagotisten, wenn er sich nur kurze Zeit übet gespielt werden, er dienet zur Verstärkung und zur Aushülffe der Bläser will man ihn, wie bei den neuern großen Compositionen vom Hayden und mehrer großer Authoren bei ganzen Musiken anwenden, so ist selber sowohl gelegenheitentlich bei zweckmässig anpassenden Solen (= Soli) als auch bei Verstärkung der Haupt Tutti besonders mit guter Wirkung anzubringen“. Die Tatsache, dass Stadler eine Fülle von Gründen anführt, die sowohl die Beschaffung eines solchen Instrumentes als auch die Verpflichtung eines weiteren Spielers rechtfertigen, und dass dieses Thema zwei Drittel des Abschnitts über die Harmoniemusik einnimmt, unterstreicht die Bedeutung, die diese Besetzungsfrage für ihn hatte. Diese Quelle ist für das Kontrafagott als Bestandteil der Harmoniemusik unter verschiedenen Aspekten bedeutend: So belegt sie, dass sich das „jetzt übliche Oktavfagott“ – wie sich Stadler ausdrückt – innerhalb von knapp anderthalb Jahrzehnten als ein quasi obligates Mitglied bei größeren Besetzungen etabliert hatte. Hinsichtlich der Aufführungspraxis ist dabei der Hinweis auf den Einsatz des Instruments bei achtstimmigen Partituren von besonderem Interesse: Das Kontrafagott soll „nichts als die Grund Nothen, oder den Hauptbass mitspielen“, um „gute Wirkung“ zu erzielen.

Als spezielle, vorwiegend für die Verwendung in Bläserensembles konzipierte Instrumente wurden auch Semikontrafagotte – meist als Quartfagotte in G-Stimmung – gebaut, deren Einsatz aber im hier untersuchten geographischen Bereich nicht nachweisbar ist.

Der überwiegende Teil der als Manuskript überlieferten Partien und Harmonietranskriptionen sind undatiert, die Frage der Entstehungszeit der neunstimmigen Besetzung kann derzeit noch nicht präzise beantwortet werden. Unter den Musikalien, die am 16. November 1797 bei der Versteigerung von Gegenständen unter anderem aus der Verlassenschaft von

¹¹ Das Manuskript wird in der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest mit der Signatur Fol. Germ. 1434 aufbewahrt. Siehe Hess, Ernst: „Anton Stadlers Musick Plan“, in: Mozart Jahrbuch 1962/1963, S. 37–54. Die wiedergegebenen Textstellen sind nach Hess zitiert und wurden nicht im Original überprüft.

Jakob Baur ausgerufen wurden, befanden sich auch neunstimmige Harmonien mit dem ‚Pedalfagott‘.¹² Da zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine Instrumente dieser nun in Wien anzutreffenden neuen Art des Kontrafagotts nachweisbar sind, die eindeutig dem ausgehenden 18. Jahrhundert zugeordnet werden können, ist die definitive Bauart dieser Instrumente nicht zuletzt auch wegen bisher fehlender schriftlicher Quellen unklar, offensichtlich ist dabei nur, dass es eine weitreichende Neugestaltung erfuhr. Durch die Verteilung der Luftsäule auf drei Röhren, genauer gesagt: durch eine weitere Umlenkung mittels eines zweiten kleinen Stiefels, wurde eine wesentliche Reduzierung der Standhöhe erreicht. Somit wurde ein Instrument entwickelt, dessen Verwendungsmöglichkeiten nicht mehr ausschließlich auf den stationären Einsatz in hohen Räumen beschränkt waren. Der Umfang in der Tiefe endete zunächst bei Kontra-D, im Gegensatz zum barocken Kontrafagott, das das Subkontra-B als Fußton erzeugen konnte. So trug auch die Reduzierung des Ambitus zur Verkleinerung des Instruments bei. Zur Intonationskorrektur sowie zur Verbesserung der Ansprache dieses tiefsten Tons wurden am Schallstück zwei sich gegenüberliegende laterale Resonanzlöcher angebracht. Dieses neue Gliederungsschema hatte nun bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts Bestand, als es von nachfolgenden Bauformen, die auf dem Prinzip von mehreren parallel laufenden mittels Kniestücken verbundenen Röhren basierten, abgelöst wurde. So entstand zunächst ein Instrument, das sich aus acht Korpussteilen zusammensetzte, die bis auf das messingene Eingangsrohr aus Holz gebaut waren. Ein wesentlicher Vorteil dieser vielteiligen Bauart lag in der Verkürzung der einzelnen Segmente, die eine präzise Ausführung der Bohrungen erleichterte. Als Folge dieser Gliederungsart verdoppelte sich die Anzahl der Zapfenverbindungen. Da das Kontrafagott nicht nur beim stationären Einsatz, sondern auch beim Marschieren¹³ gebraucht wurde, war eine ständige Kontrolle



Abb. 2: Eingangsbereich mit Grifflochteil des Flügels vom Kontrafagott mit 5 Klappen von Karl (Carl) Hammig, Wien, erstes Quartal des 19. Jahrhunderts (oben) und vom Kontrafagott mit 5 Klappen Caspar Tauber, Wien, um 1800 (unten), Sammlung des Verfassers, Foto: Rainer Nörenberg.

und Pflege der Zapfenwicklungen nötig; besonders im Anfangsbereich der Bohrung ist eine zuverlässige Dichtigkeit der Steckverbindungen für die Ansprache des Instruments unverzichtbar. Zur Lösung dieses Problems ersannen die Instrumentenerzeuger ein schlaufenförmig gebogenes, durchgehend verlötetes Messingrohr, das die ursprünglich an der Stelle vorgesehenen drei Korpussteile ersetzte und nun als einteilige Verbindung zwischen dem S-Bogen und dem Grifflochteil des Flügels fungierte. Somit reduzierte sich die Anzahl der einzelnen Teile auf sechs (siehe Abb. 2). Das relativ hohe Eigengewicht der hölzernen Kontrafagotte wirkte sich besonders beim Marscheinsatz nachteilig aus. Als besonders schwierig erwies sich dabei die notwendige Haltefunktion der Hände, die das Greifen erschwerte. Eine teilweise Erleichterung brachte dabei die Ausführung des Schallstücks, das in Messing gefertigt wurde und trichterförmig gestaltet war, überdies harmonisierte es optisch besser mit dem Erscheinungsbild der Musikkapellen, das ab etwa der vierten Dekade des 19. Jahrhunderts von einer wachsenden Zahl an Blechblasinstrumenten geprägt wurde. Schließlich wurde noch eine Lösung zur Erweiterung des Tonumfangs um einen Halbton in der Tiefe gefunden: Durch den Verzicht auf die beiden Resonanzlöcher im Schallstück konnte durch ein Tonloch, das über dem Griffstück des Kon-

¹² „Variationen aus dem Pedal, kleinen Fagot, Basset und englischen Horn, dann auch 9 stimmigen Harmonien mit dem Pedal Fagot“; aus einem Versteigerungsedikt in der „Wiener Zeitung“ vom 8. November 1797, auch zitiert bei: Maunder, Richard: Viennese Wind-Instrument Makers 1700–1800, in: The Galpin Society Journal, LI, 1998, S. 181.

¹³ Eine Lithographie, die im Heeresgeschichtlichen Museum Wien aufbewahrt wird, zeigt eine ungarische Regimentsbanda um 1823 in Parade und belegt die Mitwirkung des Kontrafagottisten beim Marschieren. Abgebildet in: Brixel, Eugen / Martin, Gunther / Pils, Gottfried: Das ist Österreichs Militärmusik, Graz–Wien–Köln 1982, S. 78f.



Abb. 3: Kontrafagott mit 8 Klappen von Augustin Rorarius, Wien, 2. Viertel des 19. Jahrhunderts, Sammlung der Pfarre Santa Cristina im Grödental, Foto: Glauco Ongari.

tra-D gebohrt und vom LH-Daumen geschlossen wurde, ein Kontra-Db gewonnen werden. Diese Öffnung ersetzte somit gleichzeitig die Resonanzfunktion der vormalig im Schallbereich angebrachten Bohrungen.

Die Applikatur war, wie schon beim Barockinstrument, im Wesentlichen an die des Fagotts der Zeit angelehnt. Dieses bestand beim Kontrafagott um 1800 aus 5 Klappen für die Töne D, Eb, F, Ab und F# als Grundausstattung. Die Darstel-

lung einer exakten Chronologie der Erweiterung der Klappenanzahl ist insofern schwierig, als keine datierten Instrumente existieren. Zur Klärung dieser Frage bieten die Einschreibebücher des Preßburger Blasinstrumentenerzeugers Franz Schöllnast eine Fülle wichtiger Informationen aus den dafür relevanten Jahren.¹⁴ Sie dokumentieren präzise Angaben zu den schriftlichen Angeboten Schöllnasts unter Berücksichtigung der jeweiligen Kundenwünsche, im Besonderen hinsichtlich der Materialwahl und der Klappenausstattung der einzelnen Instrumente. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass es sich bei der Firma Schöllnast um einen bedeutenden Erzeuger handelte, der mit einer durchaus großen Belegschaft einen internationalen Markt belieferte, können die so ermittelten Ausstattungen als repräsentativ angesehen werden, somit sind diese Aufzeichnungen als wichtige Primärquelle zu betrachten.

Ab 1815 lassen sich verschiedene Instrumente mit einer Anzahl von sechs bzw. sieben Klappen nachweisen, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrte sich deren Anzahl auf bis zu neun. Die Entwicklung der Applikatur bis zur Jahrhundertmitte belegen folgende ausgewählte Beispiele aus Schöllnasts Einschreibbüchern:

1816: 7 klappigen Contra Fg. nach neuester Arth

1825: 1 Contra Fg. 6 Kl. Tief des

1826: 1 Contra Fg. 8 klappig

1838: 1 Contra Fagott 9 klappig mit F Trücker (?) neuester Arth Schallbecher von Messing

1846: „1 Contrafg. nach vollkommener Arth mit 9 Klappen“

Basierend auf der bereits erwähnten Grundausstattung mit fünf Klappen für die Töne D, Eb, F, Ab, F# gestaltete sich die Erweiterung überwiegend wie folgt:

- sechste Klappe am Stiefel für C# für den Daumen der RH, bei Schöllnast gelegentlich auch für den 1. Finger der RH über der zweiten Grifflochtriade.

¹⁴ Die Einschreibebücher der Firma Schöllnast werden im Archiv mesta Bratislavy unter der Signatur Fond: Hudobniny, kr. 1. aufbewahrt. Es handelt sich dabei um die folgenden beiden Bände: Einschreibbuch des Instrumentenmachers und Erfinders Franz Schöllnast senior von 1814–1839 und das Einschreibbuch des Instrumentenmachers und Erfinders Franz und Johann Schöllnast von 1839–1859. Zur Firmengeschichte von Franz Schöllnast (& Sohn) siehe Kapitel „Franz Schöllnasts Tritonicon“.



Abb. 4: Grifflochseite am Stiefel vom Kontrafagott mit 10+1 Klappen, unsigniert, wahrscheinlich von Johann Ziegler, Wien, zweites Drittel des 19. Jahrhunderts, Sammlung des Verfassers, Foto: Rainer Nörenberg.

- siebte Klappe am Stiefel für Bb für den 3. Finger RH
- achte Klappe am Flügel für Eb für den 3. Finger der LH
- Die neunte Klappe war in der Regel eine Transmissionsklappe, die die Funktion des sechsten Grifflochs übernahm, das aus Gründen der akustischen Verbesserung nun weit von der ursprünglichen Stelle angelegt war. Diese Klappe wurde nach wie vor vom 3. Finger der RH bedient, sodass diese Modifikation keine Auswirkung auf das Griffsystem hatte. Hier wurde im Kontrafagottbau erstmals vom alten Prinzip der sechs offenen Fingerlöcher abgewichen. Hier sei noch erwähnt, dass diese zweite Grifflochtriade an den Kontrafagotten ursprünglich in einem erhaben stehenden Block aus dem vollen Holz des Stiefels gearbeitet war, der dann durch die eben beschriebene Entwicklung hinfällig wurde (siehe Abb. 4).

Damit war die technische Entwicklung des Instruments bis zum Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen.

Im Gegensatz zu den Fagotten, bei denen Oktavklappen schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend als Standard betrachtet wurden, finden sich an Kontrafagotten keine Überblashilfen in Form von Klappen. Zur Ventilation beim Oktavieren dienten zwei ständig offene, im Durchmesser sehr klein gehaltene Bohrungen, von denen sich eine am S-Bogen, die andere am messingenen Verbindungsrohr zwischen dem Korpus und dem S-Bogen befindet.

Dieses eben beschriebene Instrument war nun über fünfzig Jahre lang das einzige Doppelrohrblattinstrument im 16'-Bereich, das dem Bläserensemble zur Verfügung stand. Sein Klangvolumen war sicher bei acht- und neunstimmigen Harmonien ausreichend, aber mit der Erweiterung der Besetzungen spätestens gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts genügte ein Kontrafagott nicht mehr für diese Aufgaben.¹⁵ Zunächst fand sich eine Lösung darin, selbiges chorisch zu besetzen¹⁶, langfristig musste aber ein modifizierter Instrumententypus geschaffen werden, der den ständig wachsenden Besetzungen und dem veränderten Klanggefüge des Bläserensembles angepasst war.

Zur Terminologie

Für das Kontrafagott in 16'-Lage finden sich bis weit in das 19. Jahrhundert hinein eine Fülle von synonymen Bezeichnungen, die ein und denselben Typus meinten. Dabei wurden Begriffe aus der deutschen, italienischen und der französischen Sprache benutzt, die teilweise auch kombiniert werden, zum Beispiel Octavfagott, großer Octavfagott, großer Fagott, Pedalfagott, Doppelfagott, grand Basson, grand Fagott, gran Fagotto und Contrafagotto.

JOHANN STEHLES „MESSINGBLASSINSTRUMENT IN DER GESTALT EINES CONTRAFAGOTTS“ UND SEIN HARMONIEBASS

Am 7. Mai 1836 „um ½ 10 Uhr früh“ reichte der bis dahin relativ unbekanntere Johann Stehle (1808–1871) aus der Wiener Leopoldstadt ein Gesuch zur Erteilung eines Privilegs für ein „Messingblaßinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“ bei der Niederösterreichischen Landesregierung ein. Darin formuliert er in sechs Punkten die Kriterien, die einen Privilegsanspruch für ein neuartiges Doppelrohrblattinstrument rechtfertigen. Einem solchen Ansuchen ging ein

¹⁵ Höfele, Bernhard Friedrich: Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik, Diss., Bonn 1982, S. 41. Der Verfasser vertritt dort die Ansicht, dass das Kontrafagott für die Hoboistencorps bereits zu dem Zeitpunkt, als die Harmoniemusik durch Trompeten und Schlagwerk erweitert wurde, als Fundament nicht mehr ausreichte.

¹⁶ Als Beispiel sei ein Marsch in Es-Dur von Johann Baptist Gänsbacher genannt (Autograph im Archiv des Innsbrucker Musikvereins, A-Ik 3887), der mit zwei Kontrafagotten besetzt ist, die unisono bzw. in Oktaven geführt werden.

kreativer Prozess eines 27-jährigen Holzblasinstrumentenbauers voraus, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht als selbstständiger Gewerbetreibender niedergelassen war¹⁷, sodass zunächst einmal die Voraussetzungen zu klären sind, unter denen eine solche Idee entwickelt und umgesetzt werden konnte.

Etliche der Angaben über Johann Stehle, die sich in der vorhandenen Sekundärliteratur fanden, erwiesen sich als divergierend, unscharf oder sogar als falsch. Somit schien es unumgänglich, hier möglichst unter der Nutzung von Primärquellen gesicherte Daten zu ermitteln.

Johann Baptist Stehle wurde am 2. Juli 1808 in Hechingen¹⁸ im Fürstentum Hohenzollern im heutigen Baden-Württemberg als Sohn des Fleischhackers Josephus Stehle und seiner Frau Kreszenzia, geb. Blumenstetter, geboren und dort in der Pfarre St. Jakobus getauft.¹⁹ Über seine Ausbildung zum Blasinstrumentenmacher und seinen Werdegang konnten bis jetzt keine Quellen gefunden werden. Das bis dahin früheste gesicherte Datum nach dem Hechinger Kirchenbucheintrag stammt aus der ersten Jahreshälfte 1834, woraus sich eine

Übersiedlung in das Haus Leopoldstadt Nr. 324 etwa ab Mai dieses Jahres belegen lässt.²⁰

Diese Adresse war Wohnung und Arbeitsstätte von Wolfgang Küß (1779–1. März 1834²¹), der ab 1827 den Titel eines K. K. Hofinstrumentenmachers trug.²² Obwohl Küß' Geschäftstätigkeit erst ab etwa 1810²³ in Wien nachgewiesen werden kann, hatte er offenbar schon im Jahr 1817 ein beachtliches Renommee als Erzeuger von Blasinstrumenten, im Besonderen als Fagottbauer vorzuweisen, wie die Empfehlung von Hofkapellmeister Salieri bei der Neuanschaffung von Fagotten für die Hofkapelle belegt.²⁴ In früheren Jahren ergingen Aufträge zu Herstellung von Fagotten und Kontrafagotten²⁵ an den mindestens seit 1794 tätigen und immer noch aktiven Kaspar Tauber²⁶, welcher, der bedeutenden Anzahl erhaltener Instrumente nach zu schließen, der Fagottspezialist in Wien war.²⁷ Ab 1818 hatte er die Befugnis, auch Lehrlinge auszubilden.²⁸

Er war ein gefragter Arbeitgeber, dessen Ruf offenbar weit über Wien hinaus bis nach Deutschland drang: Der Würzburger Franz Ott²⁹ sowie der Mainzer Kaspar Anton Alexander³⁰

¹⁷ Er selbst nennt sich in diesem Dokument „Johann Stehle vormahls Küß K. K. Hofinstrumentenmacher in der Leopoldstadt Nr 324 wohnhaft“. Die entsprechenden Adressbücher aus den Jahren 1834–1839 weisen lediglich die Küß-Werkstatt nach.

¹⁸ Der Geburtsort wird in der bekannten Literatur (z. B. Nagy 1984, Langwill 1993, Hopfner 1999) immer mit Hickingen / Württemberg angegeben. Dabei handelt es sich offenbar um einen Lesefehler, der bei der Auswertung von vorhandenen Einträgen in Kirchenbüchern entstanden ist. Das Geburtsjahr wird in den verschiedenen Quellen teilweise mit 1808 oder 1809 angegeben.

¹⁹ Taufregister von St. Jakobus, Hechingen, Band 6 (1800–1815), Seite 230, dort in der Schreibweise „Johann Babtist“.

²⁰ Trauungsbuch der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1821–1839: Der Eintrag vom 19.11.1836 nennt sowohl das Lebensalter als auch die Dauer der Anwesenheit an der gegenwärtigen Adresse. Diese Quelle belegt, dass er seit 2½ Jahren dort lebte, was dann den Mai 1834 als Datum der Übersiedlung ergibt.

²¹ Sterbebuch der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1830–1834.

²² Wien, Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Karton 327, Rubrik 15/4. Bei Ottner, Helmut: Der Wiener Instrumentenbau 1815–1833, Tutzing 1977, S. 87f. sind Daten bis 1829 belegt, er erwähnt aber die unter vorgenannter Signatur erhaltenen Dokumente den Hofitell betreffend nicht.

²³ Michael Nagy belegt die Anwesenheit von Wolfgang Küß in Wien ab 1810 und beruft sich dabei auf ein Dokument; siehe Nagy, Michael: Zum Fagottbau in Wien, in: *Alta Musica*, Band 7, Tutzing 1984, S. 40.

²⁴ Aus einem Brief von Antonio Salieri an Johann Ferdinand III. Graf Kueffstein vom 6. Juni 1817: „[...] Hölmayer fagottista della Capella Imperiale prega per un nuovo Fagotto essendo il vecchio troppo usato e quasi intrattabile per suonare la parte principale. Informatomi del migliore fabbricarore di tali istromenti, viene generalissimo nominato Wolfgango Kies [= Küß]. Questi domanda per un Fagotto di prima qualità nonantacinque fiorini, ch'è il prezzo ora comune [...]“; zitiert nach Angermüller, Rudolf: Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens, Bd. II, 1787–1807, Bad Honnef 2000, S. 130.

²⁵ Hellyer, Roger, Some Documents relating to Viennese Wind-Instrument Purchases 1779–1837, in: *The Galpin Society Journal* XXVIII, April 1975, S. 54.

²⁶ Maunder, Richard: Viennese Wind-Instrument Makers 1700–1800, in: *The Galpin Society Journal*, LI, 1998, S. 188f.

²⁷ Young, Phillip T.: 4900 Historical Woowind Instruments, London 1993. Young weist 16 Fagotte und 9 Kontrafagotte nach. Inzwischen fanden sich in Privatbesitz noch weitere ca. 8 Exemplare, die dem Verfasser bekannt sind.

²⁸ Ottner: Der Wiener Instrumentenbau (wie Anm. 22), S. 87 (mit Quellenangabe).

²⁹ Küffner-Brief an Schott vom 22. Mai 1822 (Archiv des Verlags Schott Nr. 946), zitiert bei Verdegem, Stefaan: Oboen nach Sellner in Wien und Mainz im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, in: *rohrblatt*, 4. Dezember 2009, 24. Jg., S. 211–213. Siehe auch Ders., Sellner-type Oboes in Vienna and Mainz in the Second quarter of the Nineteenth Century, in: *The Galpin Society Journal*, 61, April 2008, S. 215.

Bei Ottner: Der Wiener Instrumentenbau (wie Anm. 22), S. 108, ist eine Quelle zitiert, in der Franz Ott noch 1823 als Geselle in Wien genannt wird.

³⁰ Duttenhöfer, Eva Maria: Gebrüder Alexander. 200 Jahre Musikinstrumentenbau in Mainz, Mainz 1982, S. 32.

sind in den 1820er Jahren als Mitarbeiter nachgewiesen. Ob Johann Stehle als Geselle für Küß arbeitete oder ob er sein Schüler war, kann gegenwärtig nicht ermittelt werden ebenso wenig wie der Zeitpunkt, zu dem er in die Werkstatt aufgenommen wurde.³¹ Ab Mai 1834, also wenige Wochen nach dem Ableben von Küß³², ist er in der Leopoldstadt Nr. 324 im Zinshaus der Barmherzigen Brüder nachzuweisen. Die Wohneinheit wurde bis dahin von Küß und seiner Familie – offenbar sowohl privat als auch als Werkstatt – genutzt, bei den zwölf weiteren Wohneinheiten sind die Namen anderer Mieter eingetragen.³³ Young bezeichnet Stehle schon in diesem Jahr als Küß' Nachfolger, ohne hier dazu Quellen zu nennen.³⁴

Am 21. Februar 1835 wurde eine Tochter von Barbara Klementine, der Meisterwitwe Küß, und Johann Stehle geboren und am 23. Februar in der Pfarre St. Josef auf den Namen Johanna Eleonora getauft. Das Kind wurde unehelich geboren, Stehle hat aber die Vaterschaft in Anwesenheit von zwei Zeugen anerkannt.³⁵

Im folgenden Jahr lassen sich fünf wichtige Ereignisse im Leben des jungen Instrumentenbauers dokumentieren:

- Am 7. Mai 1836 reicht er das Privilegs-gesuch für ein „Messingblaßinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“ bei der Niederösterreichischen Landesregierung

ein.³⁶ Dem Gesuch wurde am 13. Juni stattgegeben, wie auf dem Dokument vermerkt ist.³⁷

- Am 25. Mai wurde ein weiteres gemeinsames Kind von Barbara Klementine Küß und Johann Stehle geboren, es war der Sohn Josef Felix, der die Vornamen seines Taufpaten Josef Felix Riedl erhielt. Selbiger war zu diesem Zeitpunkt als „k. k. Landes priv[ilegierter] Instrumenten-Fabrikante“ im Taufregister eingetragen. Er wohnte in der Leopoldstadt Nr. 335, also in der Nachbarschaft der Eltern des Kindes. Auch dieses Kind wurde unehelich geboren, wie schon im Vorjahr erkannte Stehle die Vaterschaft an.³⁸
- Am 14. Juli leistete Johann Stehle den Bürgereid³⁹, sein Repräsentant war Anton Kleps, Blechblasinstrumentenmacher aus der Josefstadt und ehemaliger Mitarbeiter von J. F. Riedl.⁴⁰
- Am 17. Oktober reichte Barbara Klementine Küß das Gesuch zur Verleihung des Hof-titels⁴¹ für Johann Stehle ein. In diesem Schreiben nennt sie ihn „meinen dermaligen Werkführer und ausersehenen zukünftigen Gemahl“. Selbigem waren fünf Dokumente beige-fügt, darunter auch „günstige Zeugnisse“, die die „Kunstfertigkeit in Erzeugung von Blasinstrumenten“ belegten. Die Eingabe wurde am 25. Oktober positiv beschieden.
- Am 19. November 1836 heiratete Stehle Barbara Klementine Küß, die 1798⁴² als eine Bürstinger in der Rossau

³¹ Nagy vermutet seine Anwesenheit in Wien schon „um 1830“. Siehe Nagy: Zum Fagottbau in Wien (wie Anm. 23), S. 401. Sicher wird er schon einige Jahre in der Firma seines Meisters gearbeitet haben, da er bereits im Mai 1834 in die Leopoldstadt 324 übersiedelte (siehe auch Anm. 20), ist davon auszugehen, dass er schon ab diesem Zeitpunkt als Werkführer fungierte.

³² Laut Sterberegister der Pfarre St. Josef in 1020 Wien verstarb Wolfgang Küß am 1. März 1834.

³³ Der Conscriptiionsbogen des Jahres 1837 nennt die Wohneinheit Nummer 7, die eine von insgesamt 13 Einheiten war, die sich im Zinshaus der Barmherzigen Brüder, heute 1020 Wien, Taborstr.14, befanden.

³⁴ „Stehle [...] but in any event took over from him upon the latter's death in 1834“; Zitat aus: Young, Phillip T.: *The Look of Music*, Vancouver 1980, S. 206.

³⁵ Taufbuch der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1832–1839.

³⁶ Das Gesuch wird im Archiv der Technischen Universität Wien unter der Antragsnummer 2154 aufbewahrt.

³⁷ Dasselbe Datum erscheint auch in: [ohne Verf.]: *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlich österreichischen Staaten Patente erteilt wurden und deren Privilegiumsdauer nun erloschen ist. Zweiter Band welcher die Privilegien vom Jahre 1836–1840 enthält*, Wien 1842, S. 21.

³⁸ Taufbuch der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1832–1839.

³⁹ Wien, Stadt- und Landesarchiv, Bürgereidbücher, 1679–1920, B1/1836.

⁴⁰ Ottner nimmt auf ein Zeugnis von Riedl Bezug, ebenso wie auf die Tätigkeit von Kleps als Vorsteher der bürgerlichen Instrumentenmacher Wiens, die er ab 1836 innehatte; siehe Ottner: *Der Wiener Instrumentenbau* (wie Anm. 22), S. 87.

⁴¹ Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, O Me A, Kt. 424: r. 12/23 ex 1836, Zl.2977. Die Eingabe bezieht sich auf die Übertragung des Hof-titels auf Johann Stehle. Siehe auch Anm. 28.

⁴² Trauungsbuch der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1821–1834. Das Geburtsjahr ist dem Conscriptiionsbogen des Hauses Leopoldstadt Nr. 324 vom Jahr 1837 entnommen und wurde nicht durch Kirchenbucheinträge überprüft.

geboren wurde, die Mutter seiner beiden Kinder und Witwe seines ehemaligen Meisters. Die Hochzeit wurde ebenso wie die Taufen der Kinder in der Pfarre St. Josef in der Wiener Leopoldstadt vollzogen. Die durch die Verheiratung erfolgte Legitimierung des am 25. Mai geborenen Sohnes Josef Felix wurde im Taufmatrikenbuch nachgetragen.

In den folgenden Jahren finden sich in den Wiener Adressbüchern ausschließlich Eintragungen von Wolfgang Küß, ab 1836⁴³ dann ohne den Hoftitel des verstorbenen Firmeninhabers zu erwähnen. Tatsächlich aber ist die Belassung des Hoftitels auf Antrag von Barbara Küß vom 11. Juli 1834 gewährt worden.⁴⁴ Schon bald versuchte Stehle seine Fagotte international bekannt zu machen. Er übersandte ein Ansichtsexemplar an den königlich hannoverschen Kammermusikus Schmittbach, der ihm in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung ein positives Zeugnis ausstellte. Darin bestätigt Schmittbach, dass er das probeweise überlassene Exemplar erworben hatte und weitere Instrumente für seine Schüler nachkommen ließ.⁴⁵ Ab 1839 wird der Betrieb als Teilnehmer der zweiten österreichischen Gewerbeausstellung unter der Bezeichnung „Johann Stehle Hof=Instrumenten=Fabrikant zu Wien, Leopoldstadt 324“

genannt.⁴⁶ In diesem allgemein gehaltenen Firmennamen findet sich also keine Einschränkung auf die Erzeugung von Holzblasinstrumenten. Die beiden ausgestellten Instrumente, ein Fagott und ein Harmoniebass, wurden mit einer bronzenen Medaille ausgezeichnet.⁴⁷ Diese Quelle benennt das Instrument als „Harmonie=Baß“, ein Begriff, der in beiden Privilegs Gesuchen von Johann Stehle nicht gebraucht wurde. Die Frage der Terminologie wird später noch zu diskutieren sein.

Bei der (dritten) Gewerbeausstellung in Wien 1845 lautet die Firmenbezeichnung „Johann Stehle k. k. Hof-Blasinstrumentenmacher Leopoldstadt Nr. 324“⁴⁸, die dort angegebene Liste „Ausgestellte[r] Gegenstände“ ist nun wesentlich umfangreicher und enthält „Bombardons, Clarinetten, Flöten, einen Harmoniebass, eine Oboe, eine Trompete“. Ob es sich bei den Bombardons um Klappen- oder Ventilinstrumente handelte, ist unklar, der Begriff würde in dieser Zeit beide Ausführungen zulassen. Fest steht aber, dass er hier Produkte vorstellte, die eindeutig zum Aufgabenbereich des Blechinstrumentenmachers gehörten, und dadurch sein Sortiment durch die Erzeugung von Blechblasinstrumenten erweiterte. Spätestens ab diesem Jahr war Stehles Betrieb als florierendes Unternehmen etabliert, wie die Begründung der errungenen Auszeichnung belegt.⁴⁹ Seine Geschäfts-

⁴³ Fray, Franz B.: Allgemeiner Handlungs Gremial Almanach für den österreichischen Kaiserstaat, Jahrgang 1836, Wien 1836, S. 288.

⁴⁴ Der Blasinstrumentenmacher Melchior Harrach hatte am 19. Mai 1834 ein Gesuch um Verleihung des Hofinstrumentenmachertitels mit dem Hinweis auf die durch den Tod von Wolfgang Küß frei gewordenen Position eingereicht. Am 11. Juli erbat sich Barbara Küß die weitere Beibehaltung des Hoftitels, diese Eingabe wurde vom Oberhofmeisteramt an den Musikgrafen Amade mit Bitte um Stellungnahme weitergeleitet. Dieser hatte diesbezüglich mit den beiden Hofkapellmeistern Rücksprache gehalten, die die gute Qualität der gelieferten Instrumente und die stets korrekt ausgeführten Reparaturen bestätigten. Amade berichtete mit Schreiben vom 6. August, dass seitens der Verantwortlichen der Hofmusik keine Einwände bestünden und empfahl, dem Antrag der Witwe Küß stattzugeben. Das Oberhofmeisteramt gewährte am 11. August die Weiterführung des Hoftitels mit dem Hinweis auf die im Schreiben vom 30. Jänner 1827 an Wolfgang Küß genannten Bedingungen (Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien 401 O Me A 1834 r. 6 12/10, 12/11a, 12/11b).

⁴⁵ Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig), Bd. 39, S. 823f.

⁴⁶ [ohne Verf.]: Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840.

⁴⁷ „Johann Stehle Hof=Instrumenten=Fabrikant zu Wien, Leopoldstadt 324 übergab zur Ausstellung von seinen, schon lange als vorzüglich bekannten Fagotts ein Instrument mit Klappen von Packfong und mit einer Zugmaschine; dann einen Harmonie=Bass von Messing mit einem Holzrohre nach eigener Erfindung welcher hinsichtlich der Stärke und Sicherheit des Tones sich besonders empfiehlt: beide Instrumente waren gut gearbeitet und machten ihn zur Auszeichnung durch die bronzene Medaille geeignet“; zitiert nach dem anonymen Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839 (wie Anm. 46), S. 451.

⁴⁸ [ohne Verf.]: Verzeichnis der im Jahre 1845 in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbs=Erzeugnisse der österreichischen Monarchie nebst den Namen der Aussteller in chronologischer Ordnung der statt gefundenen Einsendung. Wien 1845. Das ausgestellte und im „Bericht“ (siehe Anm. 49) besonders gelobte Fagott wird hier nicht erwähnt, was sicher auf einen Irrtum oder eine Auslassung zurückzuführen ist.

⁴⁹ „Johann Stehle, k. k. Hof-Blas-Instrumentenmacher in Wien (Ausstellungs-Nr. 425): Bombardons, Clarinetten, Flöten, eine Oboe, einen Harmoniebass, eine Trompete, und einen Fagott.] Unter diesen Instrumenten erklärten die Beurtheiler die Flöte sowohl wegen ihrer guten mechanischen Bearbeitung, als auch im Tone und der Spielart als eine erfreuliche, der besonderen Beachtung werthe Leistung. Vorzugsweise aber wurde der Fagott als ein,

verbindungen reichten bis nach Italien, wo sein Harmoniebass unter der wörtlichen Übersetzung „Basso d’Armonia“ angeboten wurde. Der römische Instrumentenverleger Giuseppe Quintini bot ein solches Instrument in einem undatierten Spezialkatalog an⁵⁰, der ausschließlich Erzeugnisse von renommierten Wiener Herstellern enthält. Die dort gezeigte Abbildung ist identisch mit der aus der Militärmusikschule von Nemetz bekannten Darstellung des Instruments. Auf der Great Exhibition in London 1851 war er mit einem „Harmonic Bass (a new Instrument)“ und einem Fagott vertreten.⁵¹ Das Handels- und Gewerbeadressenbuch des Jahres 1859⁵² führt den Betrieb nun als „Johann Stehle k. k. Hof- und bürgerl. Holz- u. Metallblasinstrumentenmacher“ und nennt eine neue Geschäftsadresse in der Ungargasse 397 im Bezirk Landstraße, sein Wohnsitz blieb aber weiterhin die alte Adresse in der Leopoldstadt. Ab dem 1. November 1863 änderte sich die Geschäftsform durch die Partnerschaft mit seinem Sohn Josef [Felix], der als gleichberechtigter Teilhaber eingetragen wurde⁵³, ab diesem Zeitpunkt nennt sich die Firma „Joh. Stehle & Sohn“.⁵⁴ Am 15. März 1867 reichte die Firma ein Privilegs-gesuch für Blasinstrumente und deren Bestandteile aus vulkanisiertem Kautschuk ein.⁵⁵ Ende der sechziger Jahre wurde die Werkstatt in die Beatrixgasse 34 verlegt, diese Produktionsstätte sollte nun die letzte Geschäftsadresse bleiben. Josef Stehle erhielt 1869 in Wien die Reisedokumente⁵⁶ und übersiedelte in die Vereinigten Staaten von Amerika. Dort ist er ab 1870⁵⁷ in den



Abb. 5: Harmoniebass von Johann Stehle, Wien, nach 1840, mit 15 Klappen, Prag, Museum der tschechischen Musik, E 619.

alle Anforderungen der Künstler im höchsten Grade befriedigendes Instrument bezeichnet. Stehle ist ohnedies wegen der Verfertigung trefflicher Fagotte längst berühmt und erhielt im Jahre 1839 die bronzene Medaille. Sein Geschäftsbetrieb ist sehr lebhaft. Ihm wurde wegen der Vorzüge seiner Erzeugnisse besonders wegen der ausgezeichneten Fagotte und wegen seines bedeutenden Absatzes die bronzene Medaille zuerkannt.“ Siehe [ohne Verf.]: Bericht über die 3. allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Vierte und letzte Lieferung, Wien 1846, S. 841.

⁵⁰ Catalogo di tutti stromenti a fiato in legno e ottone delle piu rinomate Fabbriche di Vienna. Che trovansi vendibile in Roma presso Giuseppe Quintini in via del corso num 31, undatiertes Katalog nach 1840.

⁵¹ Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Part IV, London 1851, S. 1015.

⁵² Handels- und Gewerbeadressenbuch für das Kaiserthum Österreich, sechzehnter Jahrgang 1859, fortgesetzt von A. Heinrich, Wien 1859, S. 38.

⁵³ Wien, Stadt- und Landesarchiv, Handelsgericht Wien 1863–20. Jahrhundert, B 81/1 – Index: E – Register, GES – Band 4/56–57.

⁵⁴ Nagy und Langwill nennen das Jahr 1869, Hopfner nennt 1868 als Beginn der Fa. Stehle & Sohn, was dieser Handelsgerichtseintrag widerlegt; Siehe Nagy: Der Fagottbau in Wien (wie Anm. 23); Waterhouse, William: The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors, London 1993, und Hopfner, Rudolf: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900. Adressverzeichnis und Bibliographie, Tutzing 1999. Verschiedentlich findet sich auch die Schreibweise: „Stehle et Sohn“.

⁵⁵ Österreichisches Patentamt Wien, No. 11763, Tom. 17, fol. 219: „Privilegsbeschreibung des Johann Stehle und Sohn“.

⁵⁶ Passregister, 1792–1918. Wien (Niederösterreich). Meldeamt. Passe, Bd. B4, Nr. 78–79, 1869–1870. No. 920. Microfilm FHL INTL 845648. Family History Library, Salt Lake City, Utah (Original im Stadtarchiv Wien). Das Dokument wurde am 16.4.1869 ausgestellt.

⁵⁷ Dieses Datum der Einwanderung bestätigt eine Datenerhebung von 1900: The United States Federal Census 1900. Rochester, Monroe County, New York. Microfilm Series T 623, Roll 1076, p.187A.

Adressbüchern von Rochester N. Y.⁵⁸ zunächst als „music instrument maker“ eingetragen, ab 1872 wird seine Tätigkeit mit „lock maker“ angegeben, was die Vermutung nahelegt, dass er den Beruf des Instrumentenmachers nicht mehr weiter ausübte. Johann Stehle starb am 23. November 1871 als Witwer, nachdem seine Frau Barbara schon am 11. Jänner desselben Jahres verschieden war.⁵⁹

Am 1. Jänner 1872 wurde die Firma „samt allen Eintragungen“ gelöscht.⁶⁰ Somit sind die bisherigen Spekulationen über den weiteren Fortbestand hinfällig.⁶¹

DIE PRIVILEGIEN VON 1836 UND 1838

Die Kürze beider Gesuche erlaubt es, diese hier in vollem Wortlaut wiederzugeben. Leider wurden in beiden Fällen weder Zeichnungen noch Beleginstrumente eingereicht. Der Umfang des vorgelegten Materials beschränkte sich bei der hier zunächst untersuchten Privilegienschrift 2154 von 1836 auf „1 Beschreibung und 1 Umschlag“.⁶²

Privilegsgesuch 2359 (Archiv der Technischen Universität Wien, Privilegienschrift 2154):

Hochlöb[liche] K:K: n[ieder]ö[sterreichische]. Landesregierung!
Eingelangt den 7. May 1836 ½ 10 Uhr früh:
[Zahlungsbestätigung]

Beschreibung

Johann Stehle vormahls Küss K. K. Hofinstrumentenmacher in der Leopoldstadt No 324 wohnhaft zeigt hiermit geziemend an eine Erfindung gemacht zu haben welche in der Wesenheit darin besteht ein Messingblasinstrument in

der Gestalt eines Contra=Fagots zu erzeugen welcher sich dadurch auszeichnet das selber

- 1. mit einem Rohr geblaßen wird*
- 2. ohne viele Anstrengung sowohl die Höhe als auch die Tiefe bis Contra C 2 mahl stärker gibt als wie einer von Holz. indem*
- 3. jedes Loch an seinem gehörigen Ort steht und mittelst Klappen bequem und nach derselben Scala wie bey gewöhnlichen Contra=Fagots gegriffen wird*
- 4. einen Zug hat mit welchem man um ¼ Ton tiefer stimmen kann und zugleich zum Wasser abgießen angebracht ist.*
- 5. im Ganzen viel leichter und bequemer ist als einer von Holz*
- 6. können auf diese Art auch Zinkenbaß und kleine Fagots gemacht werden*

Archiv der Technischen Universität Wien, Privilegienschrift 2567 (Quelle 2823, 4. Juli 1838):

Beschreibung

Der Johann Stehle K. K. Hof Instrumentenmacher wohnt in der Leopoldstadt 324 zeigt hiermit geziemend an eine neue Erfindung an seinem schon frühern Messing Blasinstrument gemacht zu haben, welches sich dadurch auszeichnet das selbe:

- 1. im Umfange der Münsur viel weiter ist und dadurch einen stärkern Thon giebt.*
- 2. Um die Hauptsache den Thon des Instruments noch mehr zu verstärken sind die Löcher größer und jedes Loch ist mit einer Klappe (sic!) versehen*
- 3. habe ich das Instrument durch Bügungen viel bequemer zur Haltung im Spiele gerichtet*

⁵⁸ The Rochester Directory, No. XXII For the year commencing July 1, 1871. Rochester: C. C. Drew, No.114 Powers' Buildings. 1871.

⁵⁹ Sterberegister der Pfarre St. Josef, 1020 Wien, Bd. 1867–1876.

⁶⁰ Wien, Stadt- und Landesarchiv, Steuerkataster ca. 1855–1938.

⁶¹ Lehmann 1872 führt das Unternehmen noch, was darauf zurückzuführen sein könnte, dass der Redaktionsschluss schon vor der Abmeldung des Gewerbes lag. Nagy erwähnt als Quelle den „Kalender zum Gebrauche des ... Hofes“ (dort so zitiert), der den Hofitel Stehles noch 1876 nennt – und schließt daraus die Weiterführung des Betriebes.

⁶² „... zu dem der Erfinder keine nähere Beschreibung gibt ...“, so der die Quellenlage bestätigende Wortlaut in: Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen (wie Anm. 37), S. 21. Die Gewährung des Privilegs erscheint auch in: Sammlung der Gesetze für das Erzherzogthum Oesterreich unter der Enns, Zwanzigster Theil: 1838, Wien 1840, irms. 1148.

4. Juli 1838

Auch schon in meinen frühern Privilegiens Anzeige habe ich mich hauptsächlich darauf bezogen daß ein Messingblasinstrument mit Holz=Rohr geblasen wird auf was ich mich nun auch wieder beziehe.

Holz=Rohr auf ein Messinginstrument zusteken und darauf zublauen ist meine Erfindung. Ueberdies kann Rohr und Instrument verschiedene Gestalten und Größen haben, wie ich auch schon bewiesen indem ich das Instrument diesmal selbst um vieles änderte.

Die wenigen Angaben Stehles reichen zwar nicht aus, um ein detailliertes Bild des Instruments zu entwickeln, deutlich wird aber, dass sich das 1836 beschriebene Instrument klar von den bekannten erhaltenen Exemplaren⁶³ unterscheidet. Da sich beide Privilegianschriften aufeinander beziehen, ergeben sich durch den Vergleich einzelner Punkte wichtige Informationen über die ursprüngliche Anlage des Instruments, welches im ersten Gesuch gemeint war.

Die Bezeichnung „Messingblaßinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“ (1836) weist auf ein Instrument hin, das sich in der Anlage am Kontrafagott orientiert, da es, wie unter Punkt 3 des Privilegianspruchs formuliert ist „nach derselben Scala wie bei gewöhnlichen Contrafagotts gegriffen wird“. Es verfügte demnach noch teilweise über offene Tonlöcher, was aus Punkt 2 des späteren Privilegs von 1838 hervorgeht, da beim dort beschriebenen Instrument nun „jedes Loch mit einer Klappe (sic!) versehen [ist]“.

Ein deutlicher Unterschied zur Tonloch- bzw. Grifflochanlage des bisher bekannten Kontrafagotts wird in Punkt 3 mit den geradezu banal anmutenden Worten erklärt, dass „jedes Loch an seinem gehörigen Ort steht und mittelst Klappen [...] gegriffen wird“. Diese Formulierung legt die Vermutung nahe, dass zumindest zusätzlich zu den auch beim hölzernen Kontrafagott mit Klappen geschlossenen Tonlöchern auch einige der Grifflöcher 1–3 (LH) und 4–6 (RH) anders positioniert

waren und mittels Transmissionsklappen geschlossen wurden. Diese Bauart findet sich spätestens ab der vierten Dekade des 19. Jahrhunderts auch bei hölzernen Kontrafagotten des neunklappigen Typs.

Als Resultat dieser Umgestaltung entstand ein Instrument, das „ohne viele Anstrengung sowohl die Höhe als auch die Tiefe bis Contra C zweimal stärker gibt als wie einer von Holz“.

Da Stehle in diesem ersten Gesuch von 1836 lediglich von verändert positionierten, nicht aber von vergrößerten Tonlöchern spricht, bestätigt sich die Anlage des Instruments als ein durchaus modifiziertes, in weiten Teilen aber immer noch an der traditionellen Bauform orientiertes Kontrafagott.

Der Tonumfang in der Tiefe wird in Punkt 4 mit Contra C als Grundton benannt. Dieses frühe Modell verfügte weiters über eine Vorrichtung – im Privileg als „Zug“ bezeichnet –, der in doppelter Funktion sowohl als Wasserabguss wie auch als Stimmzug gedacht war. Dieser könnte sich in der Verlängerung des Es-Bogens befunden haben, wie er bei Ophikleiden in dieser Zeit angelegt war. Die Ausführung mit einem Messingkorpus bringt für das Instrument in der Praxis einen weiteren Vorteil hinsichtlich der Gewichtsersparnis mit sich, da „... [es] im Ganzen viel leichter und bequemer ist als einer von Holz“, wie Stehle in Punkt 5 bemerkt.

Ein Hinweis auf die Gestalt dieses Instruments findet sich knapp fünfzig Jahre später in einem Artikel von Emil v. Schafhäütl, der von der Existenz eines Metallkontrafagotts aus der Werkstatt von Stehle schon ab dem Jahr 1835 berichtet.⁶⁴ Die Möglichkeit, dass bereits im Jahr vor der Privilegerteilung ein solches Instrument bekannt war, ist durchaus gegeben, da auch in anderen Fällen vor einem späteren Patentantrag neue Erfindungen vor Gremien und maßgebenden Einzelpersonen vorgestellt wurden (vgl. dazu die Ausführungen zu Wieprecht).

Der Verfasser schreibt: „Stehle in Wien hat im Jahr 1835 zuerst ein Metal-Contra-Fagott gebaut, das leicht und rein ansprach, aber wegen seines grossen Umfanges⁶⁵ Wenige

⁶³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. MIR 59; Prag, Narodní Muzeum, E 619, Toronto 909. 17. 15, Paris, Conservatoire, E 1175.

⁶⁴ Schafhäütl, Emil von: V. F. Cerveny in Königgrätz und sein Reich von Blechblasinstrumenten, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, XVII. Jg., Leipzig 1882, S. 872.

⁶⁵ Der Begriff Umfang ist hier eher auf die Standhöhe des Instruments bezogen als auf den Ambitus, wobei die Erweiterung desselben bis Kontra-C je nach dem gewählten Gliederungsschema eine längere Bauart bedingt.

fand, die sich mit seinem Studium beschäftigen wollten“.

Weiters bemerkt er, das Instrument sei schon 1839 „fast um die Hälfte kürzer geworden“, wobei er sich wohl auf die Gestalt des Harmoniebasses, basierend auf dem zweiten Privileg Stehles von 1838, oder auf das Schöllnastsche Tritonicon bezieht.

Selbst wenn die Verkürzung des bis zum Contra-C reichenden Instruments geringer als „fast um die Hälfte“ ausgefallen ist, wird klar, dass diese frühen Modelle eine deutlich größere Standhöhe aufwiesen und sie damit für den Gebrauch in der Harmoniemusik kaum praktikabel waren. Die Verwendung des Terminus „Metal-Contra-Fagott“ ist ein weiteres Indiz für die Existenz dieses frühen Typus in einer eher dem Kontrafagott angelehnten Bauweise, die schon vor der ersten Privilegserteilung im Jahr 1836⁶⁶ vorhanden gewesen sein könnte.

Die zweite Privilegienschrift (2823) vom 4. Juli 1838 beschreibt nun ein durchaus auf der Grundlage des ersten Gesuchs basierendes, aber in wesentlichen Teilen modifiziertes Instrument.

Die wichtigsten Anliegen des Erfinders waren es, sowohl die Bohrung stark zu erweitern als auch die Tonlöcher zu vergrößern, „um die Hauptsache den Thon des Instruments noch mehr zu verstärken (sic!)“. Die so entstandenen Dimensionen waren nun nicht mehr durch Fingerdeckung zu schließen, somit war es unumgänglich, nun alle Tonlöcher mit Klappen zu versehen. Diese akustische Neuentwicklung brachte dann aber eine völlige Veränderung der Applikatur mit sich, die dann nur mehr wenig mit den für die Kontrafagottisten gewohnten Griffen gemeinsam hatte. Stehle

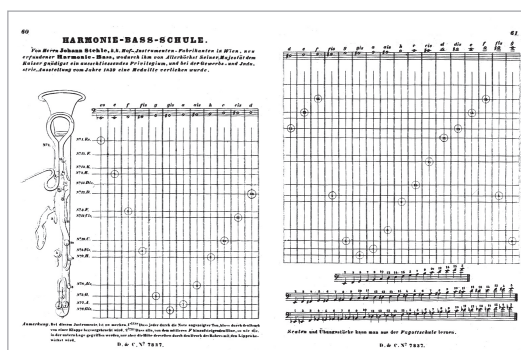


Abb. 6: Griffabelle für den Harmoniebass von Johann Stehle, Wien, mit 15 Klappen aus: Nemetz, Andreas: Allgemeine Musikschule für Militärmusik, Wien, Diabelli & Comp. 1844.

wählte hier ein nach dem Prinzip der Ophikleiden gestaltetes System mit 14 geschlossenen und lediglich einer offenen Klappe für den tiefsten Ton D. Somit verzichtete Stehle auf das Contra-C, das beim Instrument nach der Beschreibung im ersten Privileg eindeutig vorhanden war, und beschränkte sich hinsichtlich des Umfangs in der Tiefe mit dem Fußton der alten hölzernen Kontrafagotte.

Die früheste Quelle, die eine Darstellung des Instruments⁶⁷ zeigt, ist eine Zeichnung als Bestandteil einer Griffabelle, die in der Militärmusikschule von Andreas Nemetz aus dem Jahr 1844⁶⁸ veröffentlicht ist. Der dort abgebildete Harmoniebass, der hinsichtlich der Gestalt dem Entwicklungsstand entspricht, den Stehle im zweiten Privilegsgesuch von 1838 beschreibt, weist in wesentlichen Teilen Übereinstimmungen mit den bekannten erhaltenen Instrumenten⁶⁹ auf.

Die Applikatur, die auf der Abbildung bei Nemetz dargestellt

⁶⁶ Sowohl im „Ehrenkranz“ von 1883 als auch in einem undatierten Katalog (post 1896) der Firma V. F. Červený & Söhne wird in diesem Zusammenhang ebenfalls das Jahr 1835 genannt. Schafhäutl zitiert in der Anm. 43 genannten Abhandlung verschiedene Details, die allem Anschein nach aus dem „Ehrenkranz“ übernommen sind, offenbar stammt auch die Datierung der Entstehung von Stehles Instrument aus dieser Quelle.

⁶⁷ Auf Pl. XIII in Georges Kastner, MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE MILITAIRE . . . , Paris 1848, ist das Instrument ebenfalls unter der Bezeichnung „Contre-basson autrichien“ abgebildet, Eppelsheim bemerkt dazu: „Die auf Tafel XIII, Fig. 8 zu findende Abbildung gibt Stehles Contra-Fagott bemerkenswert detailgetreu wieder.“ Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 243. Beim Vergleich dieser Bildquelle mit der früher erschienenen Nemetz-Schule fällt besonders ein Detail wie der Faltenwurf der Tragschlaufe auf, der in beiden Fällen fast identisch ist. Kastner schreibt S.356: „M. Nemetz, chef du 19^e régiment d’infanterie de ligne (Autriche), est auteur de plusieurs ouvrages didactiques et notamment d’un bon livre sur la composition instrumentale des œuvres de musique militaire, destinées aux troupes de son pays.“ Dieses Zitat belegt Kastners Kenntnis der Nemetz’schen Publikation, die er ungenau als Kompositionslehre bezeichnet; dies lässt den Schluss zu, dass die von ihm benutzte Druckvorlage nach Nemetz 1844 gestaltet wurde.

⁶⁸ Nemetz, Andreas: Allgemeine Musikschule für Militärmusik, Wien, Diabelli & Comp., 1844.

⁶⁹ Siehe Anm. 63.

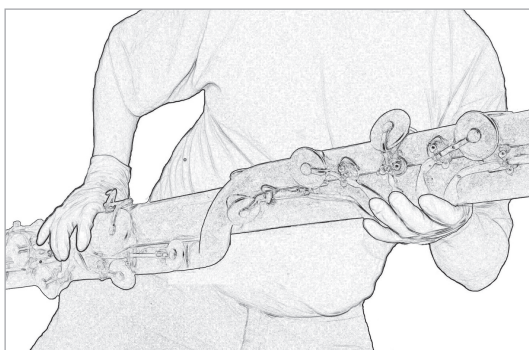


Abb. 7: Harmoniebass von Johann Stehle, Wien, mit 15 Klappen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR 59, in Spielhaltung.

ist, besteht ausschließlich aus einfachen Hebelklappen für alle 15 Tönlöcher. Ein solches Klappensystem, angewandt auf einen quasi V-förmigen Korpus mit nebeneinander laufenden Röhren nach traditioneller Ophikleidenbauweise, ergäbe aber eine unbequeme, kaum zu beherrschende Spielhaltung, die so nicht praktikabel gewesen wäre. Eine Lösung fand Stehle darin, dass er das absteigende Rohr etwa in der Mitte durch einen gekröpften Rohrabschnitt auf die gegenüberliegenden Seite verlegte, wodurch die rechte Hand des Spielers die Klappen, die die Tönlöcher auf beiden Korpusröhren bedienen, besser erreichen konnte (siehe Abb. 7). Diese wesentliche Verbesserung findet sich im zweiten Privilegs gesuch unter Punkt 3 in der Formulierung „habe ich das Instrument durch Bügungen viel bequemer zur Haltung im Spiele gerichtet“ wieder. Auf die im Antrag von 1836 als „Zug“ bezeichnete Einrichtung, die als Wasserabguss und Stimmzug gedacht war, wurde später offenbar verzichtet. Dieses hinsichtlich der Mensur und der Klappenlage gänzlich überarbeitete Instrument verlangte nach speziell gefertigten

Doppelrohrblättern, die in ihrer Form und Größe den neuen Verhältnissen angepasst werden mussten. Ausgehend von Stehles Aussage „Ueberdies kann Rohr und Instrument verschiedene Gestalten und Größen haben, wie ich auch schon bewiesen indem ich das Instrument diesmal selbst um vieles änderte“, liegt die Vermutung nahe, dass es zwischen den beiden beschriebenen Bauarten noch Prototypen und intermediäre Bauformen gab.

Besonderen Wert aber legt er auf die Feststellung:

„Holz=Rohr auf ein Messinginstrument zu stecken und darauf zu blasen ist meine Erfindung“.⁷⁰ Da zum gegenwärtigen Zeitpunkt weder schriftliche Quellen noch Belege durch erhaltene Instrumente dieser Aussage entgegenstehen, muss Johann Stehles Idee als Beginn der Geschichte der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente aus Metall gesehen werden. Dies widerlegt Curt Sachs' Ansicht im „Handbuch der Musikinstrumentenkunde“⁷¹, wonach Schöllnast geistiger Urheber der Metallkontrafagottinstrumente mit geschlossenem Klappensystem gewesen sei – und bestätigt gleichzeitig Eppelsheims Annahme.⁷²

Die Griffabelle, die Nemetz im Kapitel „Harmonie-Bass-Schule“ abbildet, zeigt das Instrument in der Entwicklungsstufe des zweiten Privilegs von 1838. Bei genauer Betrachtung der Details fällt bei den überlieferten Exemplaren die Bauart der F#-Klappe für den RH Daumen auf, die schon als Drehklappe gestaltet ist. Unter der Voraussetzung, dass die bildliche Darstellung der zum Publikationstermin aktuellen Bauform des Instruments entspricht, wäre diese also in die Zeit nach 1844 zu datieren⁷³, da der dort dargestellte Harmoniebass selbige noch in einer früheren Ausführung als Hebelklappe zeigt. Bei der Untersuchung des in den Beständen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg unter der Inventarnummer MIR 59 erhaltenen Instruments fanden

⁷⁰ Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen [...], Zweiter Band, Wien 1842, S. 127. „Die Verbesserung besteht darin, daß dieses Instrument auf eine hölzerne Röhre, wie beim Fagot, gesteckt wird.“ Dem Autor des Beitrags war offenbar die synonyme Bedeutung des Begriffs „Holz-Rohr“ für das Doppelrohrblatt unbekannt, sodass er irrtümlicherweise annahm, es handle sich dabei um ein Korpusstück des Instruments, und es aus diesem Grund falsch beschreibt.

⁷¹ „Schöllnast und Sohn in Pressburg gaben mit dem Universalkontrabass von 1839 den Ausgangspunkt für Blechkontrafagotte mit klaviermäßig zu behandelnden Klappen, die sog. Tritonikons [...]“ Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 2. Aufl. 1930, S. 329).

⁷² „Prototyp der zu besprechenden Gruppe war allem Anschein nach ein von Johann Stehle in Wien, [...] vor 1840 geschaffenes Instrument [...]“; es folgt ein Zitat, das Stehle-Instrument betreffend, aus Mendel-Reissmann, Bd. 2, Artikel ‚Contra-Fagott‘. Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 237.

⁷³ Siehe Anm. 68.

sich auf den Deckeln der Klappen die Namen der Töne, die im geöffneten Zustand erklingen, eingraviert.⁷⁴ Somit ergibt ein Anblasen des Instruments, ohne eine Klappe zu greifen, also ein Kontra-Es, beim Schließen dieser einzigen offenen Klappe erklingt dann das Kontra-D. Dieser Ton fehlt irrtümlich in der Tabulatur.⁷⁵ Die Funktionsweise dieses Griffsystems erklärt Nemetz wie folgt: „Bei diesem Instrumente ist zu merken Erstens dass jeder durch die Note angezeigter Ton, bloss durch den Druck von einer Klappe hervorgebracht wird. Zweitens dass alle, von dem mittleren F hinaufsteigende Töne, so wie die in der untern Lage gegriffen werden, nur aber die Höhe derselben durch den Druck des Rohres mit den Lippen bewirkt wird.“ Somit bestätigt sich die Anlage des Instruments ohne Überblasklappen, die auch an hölzernen Kontrafagotten der Zeit nicht Standard waren.⁷⁶ Die ersten drei Töne, also D, Es und F, wurden durch eine offene und zwei geschlossene Klappen erzeugt, die ausschließlich für diese gebraucht wurden, ab dem Fis wurden sie durch Überblasung auch für die Noten in der Oktav genutzt. Die Griffabelle nennt noch ein Fis1 und ein G1, die durch eine zweite Überblasung gewonnen werden konnten. Beide Privilegien wurden wie in der Zeit üblich auf jeweils zwei Jahre gewährt. Die Zustimmung für das zweite Gesuch wurde wenige Wochen nach dem Ablauf des ersten am 27. Juli 1838 erteilt, somit war Stehle für vier Jahre zur Erzeugung des Instruments privilegiert. Auf der Signatur des im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vorhandenen Harmoniebasses MIR 59 bezeichnet er sich immer noch als „Privilegien Inhaber“ obwohl das Instrument mit einer F#-Klappe für den RH Daumen als Drehklappe ausgestattet ist und somit deutlich nach 1840, also zu einem Zeitpunkt, da auch das zweite Privileg schon erloschen war, hergestellt wurde.

Nun ist noch abzuklären, auf welche bereits vorhandenen Erkenntnisse und Ideen Stehle zurückgreifen konnte und wie ein Betrieb, der bisher ausschließlich Holzblasinstrumente baute, nun ein groß dimensioniertes Instrument mit einem Messingkorpus erzeugen konnte.

Das Erscheinungsbild der zunächst aus Holz gefertigten Kontrafagotte hatte sich spätestens ab den 1830er Jahren durch die Verwendung von Segmenten aus Messing deutlich verändert.⁷⁷ So wurden im Eingangsbereich des Korpus das schlaufenförmige Verbindungsrohr, das den Es-Bogen mit dem Korpus verbindet, sowie das Schallstück aus demselben Material immer mehr zum Standard. Die so entstandene Formgebung der Teile übernahm Stehle aller Wahrscheinlichkeit nach schon beim ersten Privileg für seine Neuschöpfung, da sie sich sowohl bei der Abbildung bei Nemetz wie auch bei allen bekannten erhaltenen Instrumenten so wiederfindet. Der Anspruch, dass „jedes Loch an seinem gehörigen Ort steht“ (erstes Privilegsgesuch von 1836, Punkt 3), verdeutlicht die Abkehr von der bisherigen Denkweise, die Akustik der Instrumente „nach der natürlichen Spannweite der Finger“ einzurichten, wie es Theobald Boehm in seiner 1834 veröffentlichten Publikation formulierte.⁷⁸

Das dort als „Neu construierte Flöte“ beschriebene Instrument war bereits 1832 entwickelt und musikalisch vorgestellt worden. Ob Johann Stehle schon in diesen Jahren vom Instrument und der Publikation Kenntnis hatte, lässt sich mangels Quellen nicht belegen, mit großer Sicherheit aber hat er die „Erste allgemeine österreichische Gewerbeprodukten-Ausstellung im Jahre 1835“ besucht. Dort war der in dieser Zeit schon führende Wiener Flötenerzeuger Johann Ziegler mit zwei Instrumenten als Aussteller vertreten. Neben einer in Ebenholz gearbeiteten konventionellen Klappenflöte zeigte er eine Flöte aus Kokosnussholz, die

⁷⁴ Eppelsheim: More facts about the „Subkontrafagott“ (wie Anm. 2), S. 105f.

⁷⁵ Auch bei Eppelsheim: More facts about the „Subkontrafagott“ (wie Anm. 2), S. 105f.

⁷⁶ Vgl. auch die Ausführungen zum Kontrafagott.

⁷⁷ Vgl. auch die Ausführungen zum Kontrafagott.

⁷⁸ Siehe dazu: Theobald Boehm's neu construierte Flöte, München: Falter & Sohn 1834. Dort führt Theobald Böhm aus: „Die Hauptmängel der gewöhnlichen Flöte beruhen auf der unrichtigen Stellung der Löcher, welche seit dem Ursprung dieses Instruments nach der natürlichen Spannweite der Finger eingerichtet wurde, wodurch aber die meisten Löcher nicht auf die, durch die akustischen Verhältnisse bestimmten Abschnitte der Luftsäule zu stehen kommen und durch die ungleiche Größe u. Entfernung der Löcher von einander entstand.“

„[er] in München nach den Angaben des Hr. Th. Böhm verfertigte“.⁷⁹ Somit ist bewiesen, dass Boehms System und seine akustischen Erkenntnisse in Wien spätestens ab diesem Jahr nicht nur aus ungefähren Beschreibungen in schriftlichen Quellen, sondern durch ein real existierendes Beleginstrument bekannt waren.

Unter Punkt 6 seines Privilegs gesuchs von 1838 führt Stehle an, dass „auf diese Art auch Zinkenbass⁸⁰ und kleine Fagotts gemacht werden [können]“. Hier ist anzumerken, dass die Ausführung von Instrumenten in der Nachfolge des Serpents in Messing schon wesentlich früher bekannt war. Der Preßburger Erzeuger Franz Schöllnast fertigte schon ab 1817 einen „Zinkenbaß oder neuartiger Serpan mit Meßsingen Corpus“ an, was durch Einträge in den vorhandenen Einschreibbüchern zu belegen ist.⁸¹

Die Herstellung solcher Instrumente erforderte Werkzeuge und technische Einrichtungen, die in einer Werkstatt, in der bisher ausschließlich Holzblasinstrumente erzeugt wurden, nicht vorhanden waren. Spezielle Teile, wie etwa Schallbecher, lange Korpusröhren und Kniestücke, erforderten Fertigkeiten und Techniken, die ausschließlich bei Blechblasinstrumentenmachern anzutreffen waren, falls nicht wie bei größeren Firmen ein dazu speziell ausgebildeter Mitarbeiter zur Verfügung stand. Johann Stehle werden mit hoher Wahrscheinlichkeit dazu seine engen persönlichen Beziehungen zu den führenden Wiener Waldhorn- und Trompetermachern zu Gute gekommen sein.⁸² So war Josef Felix Riedl Taufpate seines Sohnes, er wohnte überdies noch in der Nachbarschaft in der Leopoldstadt (vgl. Anm. 20). Ein weiterer

prominenter Vertreter dieser Zunft war Anton Kleps, der Stehle als Vorsteher der bürgerlichen Instrumentenmacher Wiens beim Bürgereidsbegehren als Repräsentant zur Seite stand. So scheint es nur konsequent, davon auszugehen, dass beide ihn in der Anfangszeit der Entwicklung seiner privilegierten Instrumente unterstützten und ihn auch, falls er nicht im Rahmen seiner Lehr- und Wanderjahre mit der Herstellung von Blechblasinstrumenten in Berührung kam, in die entsprechenden Fertigungstechniken eingewiesen hatten. In den 1840er Jahren begann Stehle seine Erzeugnisse auch auf den Bereich der Blechblasinstrumente auszudehnen, was schon eingangs bei der Betrachtung der auf der Gewerbeausstellung von 1845 gezeigten Exponate dargelegt wurde. Darüber hinaus scheint es für Stehle ein wichtiges Anliegen gewesen zu sein, auch Holzblasinstrumente aus Metall herzustellen. Neben den in dieser Zeit gängigen Klarinetten aus Messing oder Neusilber, die aus etlichen Wiener Werkstätten bekannt sind, hat der Verfasser Kenntnis von einer Oboe nach dem Sellner-System, die in Messing ausgeführt ist.

Die akustische Qualität der Stehleschen Messingkontrafagotte bzw. Harmoniebässe wird in den bekannten Quellen durchgehend gelobt. Schon die frühe Bauform wird von Schaffhäutl als leicht und rein ansprechend beschrieben.⁸³ Selbst wenn diese Beurteilung eventuell aus einer nicht genannten Quelle zitiert wurde und obwohl ein längerer Zeitraum dazwischen lag, ist sie dennoch von Belang. Wilhelm Wieprecht beschreibt 1845 ein Modell, dessen „Scala durch lauter Klappen wie bei der Ophikleide abgeschnitten“ wird

⁷⁹ „An der andern, die Hr. Aussteller in München nach der Angabe des Hrn. Th. Böhm verfertigte, befindet sich ein neuer, eine eigene Spielart erfordernder Mechanismus. Sie kommt dem allgemein als vortrefflich anerkannten Original ganz gleich, und verdient, nachdem Hr. Ziegler mit ihr die neue Art Flöten in Österreich eingeführt hat, alle Beachtung. Derselbe wurde mit der Bronze-Medaille ausgezeichnet“. Zitiert nach: Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbeproducten Ausstellung im Jahre 1835, ohne Autor, Wien [1835].

⁸⁰ Der Terminus Zinkenbass steht hier für eine späte Form des Serpents in einer dem Fagott angelehnten Bauart mit gebohrten Röhren, die durch einem „Stiefel“ verbunden sind. Es handelt sich um ein häufig anzutreffendes Bassinstrument der Harmoniemusik.

⁸¹ Einschreibbücher des Instrumentenmachers und Erfinders Franz Schöllnast sen. von 1814–1839 im Stadtarchiv Preßburg unter AMB, Fond: Hudobniny. Kr. 1. Die dort aufgeführten „Zinkenbässe“, die er auch als „neuartigen Serpan“ bezeichnete, entsprachen mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Typus des Fagottserpent in gerader Ausführung. Ernst Ludwig Gerber berichtet in der AMZ vom 12. Oktober 1803, S. 18, schon von einem Serpent nach alter schlangenförmiger Bauart, den „Herr Grenser aus Dresden“ mit einem Messingkorpus hergestellt habe und der entsprechend lackiert äußerlich von einem hölzernen nicht zu unterscheiden war. Die Zeitung „Prager interessante Nachrichten“ berichtet in einer Ausgabe aus dem Jahr 1799 über die Konstruktion eines Serpents „ganz von Messing“, den der Breslauer Karl (Carl) Friedrich Flemming verfertigte.

⁸² Josef Felix Riedls undatierter „Fabriks-Preis-Courant“ (etwa dritte Dekade des 19. Jahrhunderts) bietet neben den mit Sicherheit im eigenen Betrieb gefertigten Blechinstrumenten auch die ganze Palette der gängigen Holzblasinstrumente an, die er offenbar von Kollegen bezog.

⁸³ Siehe auch Anm. 64.

und äußert sich darüber sehr positiv.⁸⁴ Er bezieht sich somit auf ein Instrument auf der Basis des zweiten Privilegs von 1838, das in seiner Gestalt dem in der Schule von Nemetz abgebildeten weitgehend entsprach. Die hohe Wertschätzung, die er Stehles Erfindung entgegenbrachte, bestätigt sich in seinem Patentantrag für das Klavierkontrafagott.⁸⁵ Nemetz' Unterrichtswerk für Militärmusiker enthält eine Fagottschule, in der auch das Kontrafagott Erwähnung findet, ergänzt mit einem Kommentar des Autors: „Die Anwendung des Contra-Fagotts vermindert sich aber in neuester Zeit durch die Verbreitung des (vom k. k. Hofinstrumentenmacher H. STEHLE in Wien) erfundenen neuen Messing-Blasinstrumentes, Harmonie-Bass genannt, (welcher mit einem Contra-Fagott-Rohre angeblasen wird,) bedeutend; denn wer wird nicht gern die schnarrenden Töne des Contra-Fagotts gegen die vollen und kräftigen Klänge des Harmonie-Basses vertauschen?“

Wie bereits von Nagy 1984⁸⁶ angemerkt, ist die Klangqualität maßgeblich vom Spieler und dem verwendeten Rohrmaterial abhängig, sodass die Äußerung von Nemetz eher eine wohlwollende Empfehlung für Stehles Erfindung darstellt, kaum aber als eine objektive Stellungnahme zu bewerten ist. Den positiven Bewertungen, die kenntnisreiche Zeitgenossen zur musikalischen Qualität des Instruments abgaben, steht die Kritik an der Art der Klappengestaltung gegenüber. Wahrscheinlich um die Handhabung beim Marschieren zu erleichtern, wick Stehle im zweiten Privilegsbesuch von der traditionellen Griffweise der Kontrafagotte ab und ersetzte

es durch ein an die Ophikleide angelehntes System mit geschlossenen Klappen. Wieprecht formuliert seine Kritik an der Applikatur schon kurz nach seiner ersten Begegnung mit dem Instrument. Er beklagt: „Besässe dieses Instrument eine leichtere Spielbarkeit, so würde es alle unsere Bass-Blase-Instrumente übertreffen.“⁸⁷ Weit deutlicher wird er dann im Patentgesuch seines auf der Basis des Harmoniebasses entwickelten Klavierkontrafagotts, in dem er ausführt: „Die Basstuba hat nur 3 Ventile dagegen der Harmoniebass 18 Klappen⁸⁸, welche mit allen Fingern, sogar mit beiden Daumen in Thätigkeit gesetzt werden sollen. Die Daumen sollen das Balancieren des Instruments ermöglichen und gleichzeitig nach Vorschrift die ihnen zuertheilten Klappen öffnen und schliessen. Kaum ist es möglich bei solchen Umständen eine diatonische Tonleiter, vielweniger aber eine chromatische langsam auszuführen und trotz seines schönen Klanges würde der Blech=Kontrafagott der ewigen Vergessenheit überliefert.“

Ein bedeutender Nachteil der „großen, geschlossenen, also klaviermäßig zu behandelnden Klappen“, wie sich Curt Sachs ausdrückte⁸⁹, ist in erster Linie aber die Tatsache, dass der erforderliche Bewegungsablauf dem eines ausgebildeten Holzbläusers, der ein System mit offenen Grifflöchern und einer Mischung von offenen und geschlossenen Klappen gewohnt war, entgegenstand. Diese Eigenschaft des Instruments und die daraus resultierende schwierige Spielbarkeit⁹⁰ waren sicher ein wesentlicher Grund für dessen wohl ausschließliche Verwendung in der Militärmusik.⁹¹

⁸⁴ Reisebriefe an Herrn L. Schneider, zweiter Brief, Mainz den 20 August 1845: „Noch ein anderes Bass-Instrument erregte meine Aufmerksamkeit, ein Contrafagott von Messing. Sein Ton ist stärker als der jetzt in Holz gebauten. Die Scala wird durch lauter Klappen wie bei der Ophikleide abge-schnitten. Besässe dieses Instrument eine leichtere Spielbarkeit, so würde es alle unsere Bass-Blase-Instrumente übertreffen. Nach meiner Zurück-kunft soll die Erlangung derselben der Gegenstand meines Forschens sein.“ Zitiert nach Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 243.

⁸⁵ Vgl. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 10 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patent-Schriften, Nr. W 165. Patentgesuch vom 29. Mai 1856: „Unter allen Baß=Blase=Instrumenten sind die Baßtuba und der Stehlesche Blech=Kontrafagott, – Harmoniebaß genannt – in der Tonqualität die vorzüglichsten.“

⁸⁶ Nagy: Zum Fagottbau in Wien (wie Anm. 23), S. 53.

⁸⁷ Zur Quelle siehe Anm. 84.

⁸⁸ Stehles Harmoniebass war mit 15 Klappen ausgestattet, die Erweiterung auf 18 Klappen bezieht sich hier auf die im Patentantrag vom 24.10. 1856 beschriebene Version Wieprechts und gilt in diesem Zusammenhang nur für das Klavierkontrafagott in seiner wahrscheinlich endgültigen Form.

⁸⁹ Sachs: Handbuch (wie Anm. 71), S. 323.

⁹⁰ „The great fault of Stehles's metal contra was the complexity of its key system which made it very difficult to play.“ Young: The look of music (wie Anm. 34), S. 206, 260.

⁹¹ Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913. Auf S. 310 findet sich die Aufstellung des Orchesters bei der Monumentalaufführung von Haydns „Schöpfung“ am 5. und 9. November 1843 in Wien, bei der neben hölzernen Kontrafagotten auch ein „Blechfagott“ mitwirkte. Dessen

Ein unsignierter Harmoniebass, der sich in den Beständen der Sammlung des Pariser Konservatoriums befindet, wird noch im aktuellen Katalog⁹² unter dem Namen Gautrots geführt. Ein im Jahr 1894 erschienener Supplementband⁹³ enthält neben einer kurzen, aber originellen Beschreibung auch Angaben zur Individualgeschichte des Instruments, die bestätigen, dass es sich über fünfzig Jahre in dessen Besitz befand und zwischen 1884 und 1894 als Schenkung in die Sammlung übernommen wurde.⁹⁴ Es scheint mehr als unwahrscheinlich, dass diese Firma eine exakte Kopie eines Stehleschen Originals anfertigte, vielmehr ist davon auszugehen, dass Gautrot ein solches Instrument als Studienobjekt im Zusammenhang mit der Entwicklung des Sarrusophons gebraucht hatte. Unter der Voraussetzung, dass der von Pillaut genannte Zeitraum von über fünfzig Jahren des Verbleibs bei Gautrot bzw. der Nachfolgefirma Couesnon stimmt, sich also ein solches Instrument offenbar vor der Drucklegung von [Jean-]Georges Kastners „Manuel général“ bereits in Paris befand, liegt die Vermutung nahe, dass ein Militärmusiker und Komponist, dessen besonderes Interesse den neu entwickelten Tonwerkzeugen galt, dieses Exemplar kannte.

BESCHREIBUNG DES HARMONIEBASSES VON JOHANN STEHLE AUS DEM BESTAND DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS NÜRNBERG (INVENTARNUMMER MIR 59)

Das Instrument besteht aus einem Messing-Korpus und einer Messing-Mechanik. Die Standhöhe beträgt 1623 mm. Die Signatur, die in gravierter Schrift auf einem wappenförmigen Neusilberschild am oberen Teil der aufsteigenden Röhre aufgelötet ist, lautet:

Johann Stehle
K:K Hofinstrumenten
Fabrikant und
Privilegien Inhaber
in Wien

Das Instrument ist ohne den Es-Bogen erhalten, nach vorsichtiger Einschätzung hat es eine klar konische Mensur. Der untere Bogen, der die beiden Korpusröhren verbindet, ist ebenfalls konisch gearbeitet, er wird durch eine aufgedoppelte MS-Kappe sowie durch eine MS-Kugel, die zum Aufsetzen des Instruments dient, verstärkt. Die beiden Korpusröhren sind sehr eng aneinander geführt. Das Schallstück ist abnehmbar und wird durch eine Steckpassung im Korpus gehalten. Als Arretierung dient eine Art Bajonettverschluss, durch den es mittels einer Drehbewegung gesichert werden kann.

Die Applikatur besteht aus 15 Klappen. 14 davon sind geschlossen, die 15. ist offen und ergibt in geschlossener Position den Grundton D. Dieses Griffsystem entspricht den Kriterien, wie sie in Stehles zweitem Privilegsgesuch vom 4. Juni 1838 beschrieben sind. Die Tonlochkammine sind aus unterschiedlich langen, starkwandigen Messingrohren gefertigt. Die Klappen sind in Kugelsäulchen gelagert, selbige sind auf Grundplatten befestigt, die an der Unterseite dem Korpusradius angepasst sind. Längere Klappenhebel werden zusätzlich durch Führungsgabeln in ihrer Position gesichert. Die F#-Klappe für den RH Daumen ist als einzige als Drehklappe gestaltet, während die übrigen als Hebelklappen angelegt sind. Bei der hohen F-Klappe dient die Korpusstütze zwischen den beiden Hauptröhren als Grundplatte. Die Klappen werden durch angenietete MS-Blattfedern in ihren jeweiligen Ruhepositionen gehalten, an deren Ende

Spieler war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Militärmusiker, wie es in der Zeit üblich war, da spezielle Instrumente, die eben nur in der Militärmusik zu finden waren, mit Gastmusikern besetzt wurden. Vgl. auch Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 242.

⁹² Gemeint ist hier die online abrufbare Beschreibung des Instruments E 1175.

⁹³ Pillaut, Léon: Le Musée du Conservatoire National de Musique. 1er Supplement au Catalogue de 1884, Paris 1894.

⁹⁴ Siehe Pillaut: Le Musée du Conservatoire (wie Anm. 93), S. 29, 30, Katalognummer 1124: „Contrebasson en cuivre. Cet instrument d'aspect bizarre, ne portant ni date ni nom de facteur, ayant 1,50 m de haut, est formé d'un tube de cuivre conique percé de quinze trous fermés par des clefs. Son développement est de 4,17. La maison Gautrot le possédait depuis plus de cinquante ans lorsqu'il a été offert au Musée.“ Vgl. auch Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 238, Anm. 18.

befinden sich bei allen Klappen achselgelagerte, drehbare Rollen, die sich in einer auf den jeweiligen Grundplatten eingearbeiteten Nut bewegen. Auf den Deckeln der Klappen sind die Namen der Töne eingraviert, die im geöffneten Zustand erklingen. Das Instrument verfügt über keine Oktavklappen, es entspricht somit weitgehend der Anlage des Instrumentes, das in der Militärmusikschule von Nemetz 1844 beschrieben und abgebildet ist.

Zur Terminologie

Der beschreibende Begriff „Messingblasinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“ erscheint ausschließlich im ersten Privilegsgeuch Stehles von 1836. Auf der zweiten österreichischen Gewerbeausstellung 1839 in Wien wurde das Instrument unter der Bezeichnung „Harmonie=Bass“ vorgestellt, dieser Begriff wird auch von Nemetz in seiner Militärmusikschule von 1844 gebraucht. Unter der Prämisse, dass das auf der Ausstellung 1839 gezeigte Instrument auf der Basis des zweiten Privilegsgeuchs von 1838 gearbeitet wurde, war es mit 15 Klappen ausgestattet, von denen lediglich die tiefste offen stand. Damit wurden, wie bereits dargestellt, wesentliche Elemente des Konstruktionsprinzips der Ophikleide übernommen. Der Terminus „Harmonie=Bass“ war zu diesem Zeitpunkt schon lange als synonyme Begriff für Ophikleiden benutzt worden. In Josef Felix Riedls „Fabriks-Preis-Courant“, der wohl in die dritte Dekade des 19. Jahrhunderts zu datieren ist, findet sich eine Griffabelle bezeichnet als „Tablature de l’Ophicleide ou Basse d’Harmonie in C Ton“⁹⁵, was belegt, dass diese Bezeichnung auch in Wien gängig war. Um 1833 bietet ein Markneukirchener Erzeuger eine „Ophikleide oder Harmonie

Bass mit 9 Klappen“⁹⁶ an. Leopold Uhlmann zeigt in einem Preiscourant vor 1848⁹⁷ eine Ophikleide – dort auch als „Harmoniebass oder Bombardon“ bezeichnet – in f, es oder d. Noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts wird der traditionelle Begriff auch weiterhin für ventilisierte Blechblasinstrumente gebraucht.⁹⁸

Somit teilte sich also Stehles Doppelrohrblattinstrument in Kontrabasslage den Namen mit verschiedenen Blechblasinstrumenten des Achtfußbereichs, deren Bezeichnung sich von deren wichtigster Funktion als Bassinstrument des Bläserensembles ableitete. Wilhelm Wieprecht bezeichnet das Instrument in seinem Patentgesuch für das Klaviaturkontrafagott als „der Stehlesche Blech=Contrafagott, Harmoniebaß genannt“ (siehe auch Anm. 64), in seinem Schreiben an Meyerbeer benutzt er auch den Begriff „Wiener Harmoniebaß“. Der Plan der Orchesteraufstellung bei der Aufführung von Haydns „Schöpfung“ am 5. und 9. November 1843 führt es als „Blechfagott“ auf.⁹⁹ Italienische und englische Quellen nennen es „Basso d’Armonia“ bzw. „Harmonic Bass“.

FRANZ SCHÖLLNASTS TRITONICON

Der Preßburger Blasinstrumentenerzeuger Franz Schöllnast (1775–1844)¹⁰⁰ erhielt ab 1807 das Stadtrecht, seine Fähigkeiten in der Herstellung von musikalischen Instrumenten werden im Protokoll erwähnt. Bereits 1809 wird er als „vorzüglich geschickter Künstler in Verfertigung blasender Holzinstrumente“ gerühmt. Sein Gewerbe entwickelte sich gut so gut, dass mit einer Belegschaft von „durchschnittlich zwölf Gesellen und Helfern“ gearbeitet wurde. Unter diesen

⁹⁵ Vgl. Zeitschrift „Cäcilia“, Neunter Band, Mainz 1828, dort eingebunden zwischen S. 128 und S. 129.

⁹⁶ Heyde, Herbert: Das Ventilblasinstrument, Leipzig 1987, S. 264; das Blatt wird der der Markneukirchener Firma Kämpfens zugeschrieben. Siehe auch Heyde, Herbert: Hörner und Zinken (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog, Band 5), Leipzig 1982, S. 102; dort bestätigt der Autor den in vielen Gegenden üblichen synonymen Gebrauch der Begriffe Ophikleide und Harmoniebass.

⁹⁷ Siehe Holcomb, Bruce: Die Ventil-Metallblasinstrumente (Tuben) im Salzburger Museum C. A. und ihre Stellung in der Musikinstrumentenentwicklung, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 22, 1976, Salzburg 1977, S. 67–78, dort abgebildet auf S. 70 als „Preiscourant für die verbesserten Metallblasinstrumente“ von Leopold Uhlmann vor 1849. Heyde stimmt dieser Datierung zu. Heyde: Das Ventilblasinstrument (wie Anm. 96), Abb. 35 (S. 291).

⁹⁸ „Einen Einschnitt stellte Cervenys Bombardon in F dar, das er, altem Brauch aus der Ära der Klappenbombardone folgend, auch als HARMONIE-BASS bezeichnete.“ Heyde: Das Ventilblasinstrument (wie Anm. 96), S. 224.

⁹⁹ Zitiert nach Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 242.

¹⁰⁰ Die biographischen Angaben und Einzelheiten zur Firmengeschichte stützen sich auf Szórádová: Blasinstrumentenbau in Bratislava (wie Anm. 3).

Mitarbeitern befand sich bis 1824 auch der als Blechblasinstrumentenbauer ausgebildete Engelbert Lausmann, welcher sowohl als Verfertiger von metallenen Bestandteilen an Holzblasinstrumenten wie auch als Klappenmacher eingesetzt wurde.¹⁰¹ Somit konnten auch aus Messing gefertigte Schallbecher – etwa für Bassetthörner und Kontrafagotte – sowie Korpuszwingen von Fagotten und Kontrafagotten problemlos im eigenen Betrieb hergestellt werden, was auf einen arbeitsteiligen Produktionsablauf hinsichtlich der Verarbeitung von Holz und Metall schließen lässt. Ein bedeutender Absatzmarkt für seine Erzeugnisse waren nicht zuletzt die vielen Militärkapellen, die er überregional im großen Umfang belieferte. Musste er noch zu Anfang seines Wirkens bei der Ausstattung von Kapellen Blechblasinstrumente als Handelsware beziehen, konnte er zum späteren Zeitpunkt dann Produkte aus eigener Fertigung anbieten. Durch ihren vermehrten Einsatz in der Besetzung der Militärmusiken stellten sie ein zunehmend bedeutender werdendes Marktsegment dar, welches Schöllnast, der in dieser Zeit schon über weitreichende Geschäftskontakte zu großen Teilen Europas verfügte, nicht der Konkurrenz überlassen wollte. Dies geschah auch zum Leidwesen seines früheren Mitarbeiters Lausmann, der sich als konzessionierter Blechblasinstrumentenmacher im Jahr 1839 zu einer Eingabe an den Preßburger Magistrat veranlasst sah, in der er beklagte, dass Schöllnast nun auch Blechblasinstrumente herstelle und verkaufe, obwohl er lediglich die Erlaubnis Holzblasinstrumente zu erzeugen besitze.

Der in der Zeit zunehmenden Tendenz, Instrumente, die für den Einsatz in Blesorchestern vorgesehen und bisher traditionell aus Holz gefertigt waren, nun in Metall auszuführen, folgte auch Schöllnast. So bot er schon ab dem Jahr 1817 den Zinkenbass mit „messingen Corpus“ an. Selbiges Instrument wird auch später unter der Bezeichnung „Zinkenbaß oder neuartiger Serpan mit Meßsingen Corpus“ in den Geschäftsbüchern aufgeführt. Somit ist davon auszugehen, dass sich spätestens zu diesem Zeitpunkt mindestens ein gelernter Blechblasinstrumentenmacher unter den Angestellten befand.

Unter diesen personellen Voraussetzungen war es möglich, das Tritonicon mit den Mitarbeitern der eigenen Belegschaft zu entwickeln. Diese neu gestaltete Instrumentengattung wurde nach neu entdeckten Dokumenten seit 1839 erzeugt, die vorhandene Sekundärliteratur¹⁰² geht relativ einheitlich von dieser nun durch Primärquellen gesicherten, richtigen Jahreszahl aus. Da es keine erhaltenen Beleginstrumente gibt¹⁰³, kann über die genaue Ausführung des Tritonicons in den Jahren 1839–1844 keine verbindliche Aussage getroffen werden, lediglich die Anlage eines Griffsystems mit 15 Klappen ist belegt.¹⁰⁴ Weiterhin bleibt die Frage offen, ob auf dem Weg dahin Prototypen oder frühere Bauformen existierten, ebenso wenig konnten bisher ikonographische Quellen gefunden werden, die die Gestalt in den Jahren vor 1844 darstellen.¹⁰⁵

Die Eintragungen in den Einschreibbüchern belegen, dass den Angeboten ab 1841 entsprechende Zeichnungen und

¹⁰¹ Die Einschreibbücher erwähnen mehrfach Zahlungen an Lausmann, die beispielsweise für Flötenzüge, Fagottringe und das Verfertigen und Einlassen von Klappen geleistet wurden.

¹⁰² Sachs, Curt: Reallexikon der Musikinstrumentenkunde, Berlin 1913, S. 392, zitiert nach dem Reprint Hildesheim 1964. Der Eintrag „Tritonicon“ nennt die Jahreszahl 1839, der Text dort beschreibt aber das mehrröhrlige Modell, welches Cervený spätestens ab 1856 entwickelt hatte. Eppelsheim konnte bereits 1976 Mahillon's „Catalogue descriptif et analytique ...“ in der Genter Ausgabe von 1893 als Quelle für Sachs' Datierung identifizieren und hegte auf Grund der vorsichtigen Ausdrucksweise des Autors berechnete Zweifel an ihrer Richtigkeit. Tatsächlich ist sie nun durch den Eintrag im Einschreibbuch bestätigt.

¹⁰³ Diese Tatsache wurde schon von Eppelsheim 1976 festgestellt und hat gegenwärtig noch immer Bestand. Die dort auf S. 246 angeführten Tritonicons Brüssel Nr. 1977 und Berlin Nr. 821 (Kriegsverlust) sind, wie die Beschreibungen belegen und die Standhöhen bestätigen, dem späteren, mehrröhrligen Typus zuzuordnen und kommen so als mögliche Erzeugnisse von Schöllnast nicht in Betracht.

¹⁰⁴ Die Ausführung mit 15 Klappen bestätigt ein frühes Versandprotokoll, das ein Tritonicon erwähnt und vom 18. November 1839 datiert ist. Die Lieferung ging an das Königlich bayrische Infanterieregiment Otto von Griechenland in Würzburg. Da der Sendung „15 Bülsterln für alle Klappen unentgeltlich“ beigelegt wurden, ist die Klappenanzahl zweifelsfrei dokumentiert.

¹⁰⁵ Szórádová beschreibt das Tritonicon folgendermaßen: „Das Instrument besteht aus fünf Teilen und war 4,56 m lang.“ Szórádová: Blasinstrumentenbau in Bratislava (wie Anm. 3), S. 377. Offenbar basiert diese Aussage auf Curt Sachs' Angabe im Reallexikon (wie Anm. 103), S. 392. Eine mehrröhrlige Form, wie sie Cervený ab 1856 anbot, ist von Schöllnast & Sohn nicht nachweisbar.

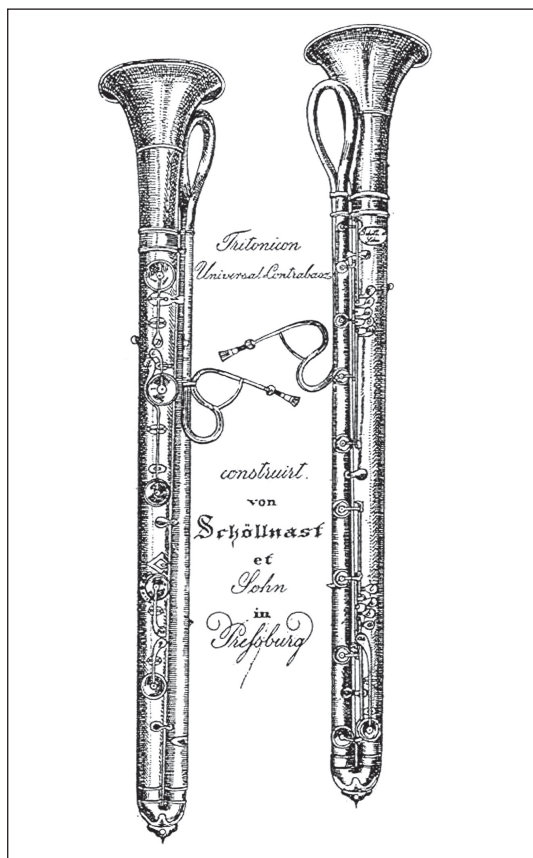


Abb. 8: Tritonicon / Universal Contrabass Schöllnast & Sohn nach 1844, Druckstock im Stadtarchiv Bratislava.

Beschreibungen (dort genannt „Zeitung“ bzw. „Zeitungsblatt“) des Instruments beigelegt wurden.¹⁰⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, dass, wie bereits im Kapitel über das Kontrafagott dargestellt, parallel zum Tritonicon weiterhin hölzerne

Kontrafagotte erzeugt wurden. Das einzige bisher bekannte Bilddokument ist in Form eines Druckstocks im Stadtarchiv Bratislava erhalten. Die Bezeichnung dort lautet: „Tritonicon / Universal Contrabass“.¹⁰⁷ Das gezeigte Instrument weist eine Anzahl von 15 Klappen auf, diese Ausstattung ohne Oktavklappe findet sich, wie bereits erwähnt, als Standard bei allen ausgelieferten Instrumenten.

Nach der bisherigen Quellenlage ist für das Tritonicon kein Privileggesuch bekannt.¹⁰⁸ Das geltende Patentrecht hätte für den Fall, dass die frühen Tritoniconen schon mit Drehklappen ausgestattet waren, eine Privilegsgewährung zugelassen. Die Einschreibbücher von Schöllnast weisen in den Jahren 1839–1853 lediglich neun Exemplare aus, die ausschließlich an Auftraggeber aus dem Militär geliefert wurden, zivile Kunden finden sich nicht darunter. Zur Einführung des Tritoniconen wusste Schöllnast seine weitreichenden Geschäftsbeziehungen zu den Regimentskapellen geschickt zu nutzen. Nachdem er bis Ende 1839 vier Instrumente an die Regimenter Baron Bianchi in Hermannstadt, Baron Koudelka in Kaschau, Graf Auersperg in Wessely und König Otto von Griechenland in Würzburg geliefert hatte, erhielt er positive Zeugnisse von den Kapellmeistern. Besonders die Äußerungen von Ferdinand Hessman vom Baron Koudelka-Regiment und die von Johann Nowak vom Graf Auersperg-Regiment legte er mehrfach seinen Angeboten in Kopie bei. Einem Kunden aus Klausenburg¹⁰⁹ übersandte er bei der Lieferung einer Flöte und eines Czakans sein Werbematerial für das Tritonicon, das er durch Stellungnahmen ergänzte, die er zu diesem Zeitpunkt erhalten hatte. Er bat ihn, diese Unterlagen dem dort ansässigen Infanterie-Regiment Baron Wallez zu übergeben. Dabei räumte er dem avi-

¹⁰⁶ Die Einschreibbücher belegen mit Datum vom 7. Oktober 1841 die Beigabe einer Zeichnung und einer Beschreibung eines Tritoniconen beim Angebot an das in Graz ansässige „26. Inf. Reg. Wilhelm v. Niederland zu Händen von Oberst v. Matiss“. Bisher sind keine erhaltenen Exemplare davon nachweisbar.

¹⁰⁷ Mestské múzeum Bratislava, Sign. F–1167.

¹⁰⁸ Lyndsey G. Langwill schreibt in seinem Artikel „Contra Bassoon“ in Grove’s Dictionary of Music and Musicians, London 1954: „Schöllnast & Sohn of Pressburg [...] in 1839 patented a brass contra and named it Tritonicon or ‚Universal-Kontrabass‘“. Langwill nennt dabei keine Quelle, die eine Patentierung nachweist, so ist seine Aussage auch nach heutigem Kenntnisstand eine nicht belegbare Spekulation. Siehe auch Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 245.

¹⁰⁹ Versandprotokoll für Herrn Joh. v. Kulischeky aus Klausenburg vom 17. Nov. 1839. „Nebst einer Zeichnung von Tritonicon mit Zeitungsblatt beigelegt soll selbe dem dortigen Inf. Regmt Baron Wallez übergeben mit dem bemerken das das Instrument in Ton und ansehen jederman gefallen wird im widrigen Fall solches auf meine Kosten zurück nehme. Das Regmt Koudelka, Graf Auersperg König Otto von Griechenland in Würzburg gibt Zeugnis von der Brauchbarkeit, auch Bianchi besitzt solches.“

sierten Käufer bei Nichtgefallen eine Rückgabe auf eigene Kosten ein.

Die früheste Lieferung eines Tritonicons lässt sich auf den 24. Juni 1839 datieren. Sie ging an das Baron Koudelka-Linien-Infanterie-Regiment nach Kaschau. Kurz danach, am 8. August, erhielt das Baron Bianchi-Regiment in Hermannstadt ein solches Instrument, der Adressat der Rechnung war der Kommandeur Leutnant von Kaaß. Offensichtlich war das Angebot zu einem Zeitpunkt ergangen, als sich die Kalkulation noch nicht genau abschätzen ließ und Schöllnast den Preis von 90 fl C. M. für angemessen hielt. Dieser war aber offenbar nicht kostendeckend, dennoch hielt er sich an die vereinbarte Summe, schrieb aber dem Kunden, dass weitere Bestellungen künftig zum Preis von 100 fl C. M. berechnet werden müssten.¹¹⁰

Den Instrumenten wurden neben einer „Scala“ (= Griff-tabelle) auch entsprechende, im eigenen Betrieb gefertigte, Rohrblätter beigegeben. Diese wurden wie auch Klarinettenblätter, Rohre für Oboe, Fagott und Kontrafagott von den Kunden immer wieder nachbestellt.

Das Tritonicon war in einer unmittelbaren zeitlichen und geographischen Nachbarschaft zu Stehles Harmoniebass entstanden; so stellt sich die Frage, inwiefern sich Schöllnasts Instrument auf diese früher belegbare Erfindung bezieht.

Mangels eines Beleginstruments muss bei einem Vergleich auf die schriftlichen Quellen, nicht zuletzt aber auf die vorhandene Abbildung zurückgegriffen werden. Daraus ergeben sich dennoch aufschlussreiche Indizien, die ein relativ klares Bild ergeben. Die in Abb. 9 zusammengeführten Darstellungen, die übrigens beide um 1844 entstanden sind, zeigen zwei Instrumente, die hinsichtlich der Korpusgestaltung klar von den Ophikleiden bzw. Klappenbombardonen abgeleitet sind. Der Eingangsbereich mit dem Es-Bogen und der haarnadelförmig gebogenen Verlängerung sowie die Schallstücke waren ganz aus Messing gefertigt, diese Bauweise wurde von der in der Zeit üblichen Ausführung der Kontrafagotte

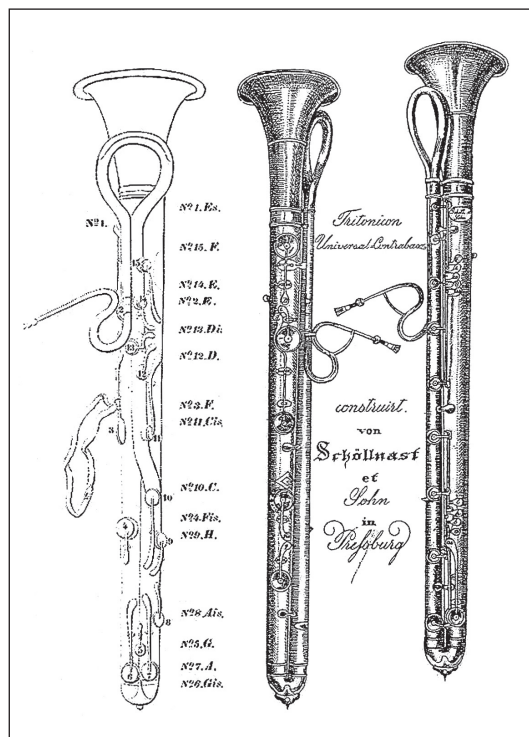


Abb. 9: Abbildung des Harmoniebasses von Johann Stehle, Wien, mit 15 Klappen aus: Nemetz, Andreas: Allgemeine Musikschule für Militärmusik, Wien, Diabelli & Comp. 1844 (links), und Schöllnasts Tritonicon / Universal Contrabass mit 15 Klappen von 1844 (rechts).

übernommen. Der Es-Bogen erhielt eine spezielle Form der Biegung, die Schöllnast offenbar vom Stehleschen Vorbild übernahm, ebenso wie das abnehmbare, lediglich aufgesteckte Schallstück¹¹¹, das beim entsprechenden Kontrafagott aus der Zeit mit dem hölzernen Bassrohr ebenfalls mit einer Steckpassung verbunden war.

Das entscheidende Element des Vergleichs ist – zusammen mit der derzeit nicht überprüfaren Akustik – zweifellos die Gestaltung der Applikatur der Instrumente. Hier findet sich auch beim Tritonicon die Anlage mit fünfzehn Klappen, die außer der tiefsten im Ruhezustand geschlossen sind und bei

¹¹⁰ „Den 24. Okt. [...] dem Hr. Lieut. v Kaaßs auch bekanntgegeben daß dieser Tritonicon im nächsten Preis von pr. 100 fl cm sind, da ich solchen vorher schon den löbl. Regmt für den geringeren Preis pr. 90 fl cm angetragen so muß oder wolt ich auch bei letzterm bleiben.“

¹¹¹ Diese Aussage leitet der Verfasser von der Ausführung beim Instrument mit der Signatur CL 585 im Bestand des Musikmuseet Kopenhagen ab, dessen Erzeuger aber ungewiss ist (siehe Abb. 10). Die Bauweise mit aufgestecktem Schallbecher findet sich auch bei Stehles Harmoniebass.

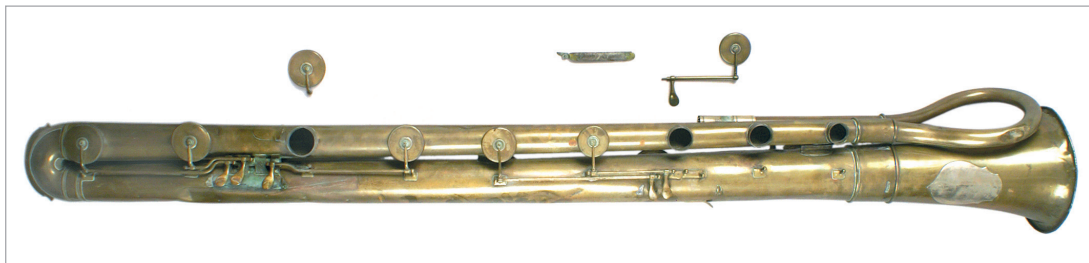


Abb. 10: Tritonicon in „langer Bauart“ mit 15 Klappen, signiert auf wappenförmigem Neusilberschild: „Gebr. Placht / Instrumenten / Fabriks Niederlage / Wien. u. Pest. / 1752“ aus der Sammlung Carl Claudius CL 585 im Bestand des Musikmuseet / The Danish Music Museum Kopenhagen.

beiden Instrumenten einen identischen Tonumfang ermöglichen. Hinsichtlich der technischen Ausführung entwickelte Schöllnast eine modernere Variante mit einer Mischung aus traditionellen Hebelklappen und den Drehklappen, deren Verwendung im Holzblasinstrumentenbau eine immer größere Bedeutung erlangte. Somit gelang es ihm, alle Drücker auf der Grifflochseite an das stärker dimensionierte aufsteigende Rohr zu verlegen. Durch diese technische Verbesserung konnte er auf die von Stehle angewandten Biegungen des absteigenden Rohres verzichten, um ein bezüglich der Spielhaltung praktikables Modell zu gestalten (siehe Abb. 9). Hinsichtlich der Verteilung der Griffe modifizierte Schöllnast die Anlage der rechten Hand: Hatten beim Harmoniebass die vier Finger noch sechs Klappen zu bedienen – der Daumen öffnete lediglich die F#-Klappe –, reduzierte er diese auf fünf und wies das G ebenfalls dem Daumen zu. Anders als Stehle, der die Tonbezeichnungen des jeweils erklingenden Tons auf dem entsprechenden Deckel eingravierte, benutzte Schöllnast auf seiner Abbildung ein modifiziertes System der Bezeichnung, bei dem die Töne, die beim Greifen der Klappe erklingen, auf der jeweiligen Griffplatte genannt sind. Somit ist die unterste Klappe auch konsequent mit dem Buchstaben D bezeichnet. Dem Stehleschen Harmoniebass entsprechend, besitzt das Tritonicon keine Oktavklappen zur Erleichterung des Überblasens.

In der Sekundärliteratur wird relativ einheitlich von einem Instrument mit Kupferkorpus berichtet, was sich auf Sachs' Aussage im Reallexikon¹¹² bezieht. Wie bereits von Eppelsheim¹¹³ nachgewiesen, basiert selbige Deutung offenbar auf der Übersetzung des zweideutigen Begriffs „cuivre“, den Sachs eben als „Kupfer“ liest. Die Einschreibbücher sind hinsichtlich der Bezeichnung der gewählten Materialien durchwegs als genau und eindeutig zu betrachten, sodass vermerkt worden wäre, wenn außergewöhnliche Werkstoffe verarbeitet wurden. Lediglich in einer der letzten nachweisbaren Bestellungen wird auf die Wahl des Materials Bezug genommen und ein „Tritonicon von Messing“ erwähnt.

Die musikalischen Qualitäten wurden von den Kunden positiv beschrieben, wie die in den Einschreibbüchern erwähnten Belobigungen und Stellungnahmen belegen. Diese Ansicht teilten offensichtlich nicht alle Militärmusikexperten. Im Jahr 1846 hörte der Militärkapellmeister Joseph Sawerthal auf einer Reise durch Ungarn¹¹⁴ die Kapelle des Baron Kreß-Regiments und beanstandete die Mitwirkung des Tritonicons in einer Kavalleriemusik: „... auch anstatt dem schnarrenden Fagotton des Tritonicons würde ich lieber noch einen Bombardon nehmen, das der Ton noch viel voller, größer und egaler sich dem Trompeten- und dem Flügelhornton mehr ausgleichend

¹¹² „Tritonikon, Universalkontrabaß ein von Schöllnast in Preßburg herausgebrachtes Kupferkontrafagott ...“ Sachs: Reallexikon (wie Anm. 103), S. 392.

¹¹³ Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 244.

¹¹⁴ [Sawerthal, Josef], Über einige Regimentskapellen in Ungarn. Reisebericht von Jos. Sawerthal, Militär=Kapellmeister, in: Wiener allgemeine Musik-Zeitung 1846, S. 63–82.

anschmiegt ...“¹¹⁵ Beim Vortrag der Kapelle des Auersperg-Regiments unter der Leitung von Johann Nowak kritisierte er die klanglichen Eigenschaften des Tritonicons mit noch deutlicheren Worten: „die Musik unter der Leitung des Hr. Kapellmeisters Nowak ist recht brav, doch störte mich sehr das Schnarren des Tritonicon, besonders wenn es bei Solostellen eines anderen Instruments den Baß allein, ohne Bombardon anschlug.“ Da sich die Auersperg'sche Regimentsmusik und Kapellmeister Nowak als Kunden Schöllnasts¹¹⁶ nachweisen lassen, ist davon auszugehen, dass sich diese harsche Kritik auf ein Instrument aus diesem Hause bezog. Das Tritonicon war dort schon seit fast sieben Jahren im Einsatz und Nowak war damit zufrieden, Schöllnast vermerkte am 28. Oktober 1839 im Einschreibebuch: „Nebstdem eine große Belobigung über das Instr. erhalten“.

Aus welchen Gründen auch immer bestellte Nowak am 7. Jänner 1842 ein weiteres Exemplar¹¹⁷, es wurde schon elf Tage später abgesandt und konnte nach einigen Schwierigkeiten am 13. Feber von ihm in Empfang genommen werden. Obwohl der Kunde versprach, den von Schöllnast geforderten Betrag von 100 fl C. M. bei erster Gelegenheit zu bezahlen, war am 26. Mai eine Erinnerung notwendig, die aber zunächst keinen Erfolg brachte. Schließlich erhielt Schöllnast am 10. Oktober die Summe von 90 fl C. M. und damit war die Angelegenheit für ihn abgeschlossen, obwohl sich Nowak bei der verspäteten Zahlung offenbar auch noch einen nicht vereinbarten Rabatt gewährte.

LEOPOLD TOBIAS UHLMANN'S KONTRAFAGOTTARTIGES INSTRUMENT IN F MIT ELF GESCHLOSSENEN KLAPPEN

Leopold Tobias Uhlmann (1806–1878¹¹⁸) wurde als Sohn des aus dem fränkischen Kronach stammenden Wiener Holzblasinstrumentenmakers Johann Tobias Uhlmann in Wien geboren und vom Vater im Handwerk ausgebildet. Zusätzlich absolvierte er eine akademische Ausbildung als Hornist. Schon sehr bald beschäftigte er sich mit dem Bau von Blechblasinstrumenten, insbesondere mit der Weiterentwicklung der relativ neu erfundenen Ventile, auf die er im Jahr 1830 ein Privileg erhielt.¹¹⁹

Da eine monographische Studie über diesen bedeutenden Erzeuger noch aussteht, sind die Einzelheiten über das Zusammenwirken mit den Betrieben des Vaters und denen der Brüder noch weitgehend unklar. Im Frühling des Jahres 1845 reichte Leopold Uhlmann ein Gesuch zur Verleihung des Titels eines k. k. Hofinstrumenten-Fabrikanten beim Obersthofmeisteramt ein. Obwohl die Eingabe selbst in den Akten nicht vorhanden ist, geht aus dem ablehnenden Bescheid vom 8. April dieses Jahres hervor, dass er den Antrag nicht ausschließlich für seine Person, sondern auch gleichzeitig für seinen Bruder Joseph gestellt hatte. Die Ablehnung wurde folgendermaßen begründet: „Nachdem die Verleihung des kk. Hofitels zur Erhaltung ihres Ansehens nur bei ganz besonders rücksichtswürdigen Verhältnissen in Bezug auf Kunst, Industrie und ausgedehnten Geschäftsbetrieb stattfindet, solche Verhältnisse aber bei dem privilegierten Blechblasinstrumenten-Fabrikanten Leopold Uhlmann gegenwärtig noch nicht

¹¹⁵ Diese Ansicht wurde von Johann Nowak, dem Dirigenten der Auerspergschen Kapelle, nicht geteilt. Dazu bemerkt Schöllnast Folgendes: „Unter-einen den 26 Xbr [= Dezember] dem I[...?; unleserlich] Zeichnung und Zeitung von Tritonicon gesend bekanntgeben den guten Gebrauch zur Blech-harmonie was mir das Kurassier Regmt Graf Auersperg in Wesselly So auch der berühmte Caplm. und Compositeur Nowak darüber geschrieben.“

¹¹⁶ Zitat aus dem Einschreibebuch: „Am 28. Oktober das von Hr. Joh. Nowak unter 20 Sept. fürs löbl. Graf Auersperg 5tes Kürrasier Regmt bestellter Tritonicon mittels Scalitzer Stellfuhrwerk des Hr. Andreas Huttja abgesend“.

¹¹⁷ Zitat aus dem Einschreibebuch: „den 7ten Jänner 1842 wurde von Hr. Capllm. Nowak bestellt welch im am 18. Jänner mittels Stellfuhrmann aus Scalitz Hr. Huttja senden wollt der aber in selber Woche ausblieb und erst am 25 Jänner gekommen gekommen und das Instrument mitnahm aber nicht nach Wesselly besorgte u. so blieb solcher bis 13 Feb in Scalitz ligen Herr Nowak erfuhr es zufällig und so hat das Tritonicon erst am 13. Feb. selbst abgeholt am 14ten Feb. schrieb ehr mir dieses nebst das ehr den Betrag dafür pr. 100 CM mit 1ster Gelegenheit oder mit Post an mich besorgen wird den 26 Mai abermal um den Betrag ersucht den 10 Okt erhalten die 90 CM“.

¹¹⁸ Lt. Totenbeschauprotokoll (Wien, Stadt- und Landesarchiv, 807332, Bd. 348, 1878, St-Z) verstarb Leopold Uhlmann bereits am 8. März 1878, nicht wie in der Sekundärliteratur angegeben am 18. März 1878.

¹¹⁹ Privileg vom 12. Juli 1830.

in zureichenden Maße nachgewiesen sind, so kann seinem, in der Anlage zur gehörigen Entscheidung zurückfolgenden Gesuche, um Verleihung des Titels eines kk. Hofinstrumenten Fabrikanten, dermal keine Folge gegeben werden.“ Weiters wurde Uhlmann auf einen Formfehler im Zusammenhang mit dem für seinen Bruder Joseph inkludierten Antrag hingewiesen¹²⁰, und es wurde ferner festgestellt, dass er sich mit dem Betrieb Josephs „in keinem unmittelbaren Geschäftsverbunde unter gemeinschaftlicher Firma [...] befindet“. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ Uhlmann bereits auf der Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu Mainz im Jahr 1842, wo der Berichterstatter ihn und seine Instrumente auf einer dreivierteil Seite würdigt.¹²¹ Nach einer Beschreibung der 1830 patentierten Doppelrohrschubventile nennt er verschiedene zivile und militärische Orchester in Wien, bei denen Uhlmanns Instrumente „fast ausschließlich in Gebrauch sind.“ Schon zu diesem Zeitpunkt verfügte der Wiener Instrumentenbauer über beachtliche internationale Handelskontakte, was der Rezensent folgendermaßen beschreibt: „Der Absatz dieser Instrumente erstreckt sich, außer den gesammten k. k. österreichischen Ländern, nach dem übrigen Deutschland, nach Schweden, Belgien, Frankreich, England, Gibraltar, Italien, Malta, Rußland, Ostindien, Nordamerika und Brasilien.“ Die hohe Qualität und besondere Zuverlässigkeit der Uhlmannschen Erzeugnisse konnte im Wesentlichen durch den

arbeitsteiligen Produktionsablauf in seinem Betrieb erreicht werden: „Die innere Einrichtung des Etablissements beruht auf dem Princip der Arbeitstheilung, indem jeder Gehülfe nur einen größeren oder kleineren Theil eines Instruments arbeitet, wodurch jeder sich die größtmögliche Geschicklichkeit, Genauigkeit und Ebenmäßigkeit in der ihm zugewiesenen Arbeit erwirbt.“ Auf der 1845 in Wien abgehaltenen dritten allgemeinen österreichischen Gewerbeausstellung wurde Uhlmann als einziger Erzeuger von Blasinstrumenten mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, auch dort weist der Rezensent im Bericht auf weitere positive Auswirkungen dieser Arbeitsweise, nicht zuletzt hinsichtlich der günstigeren Preise, hin.¹²² Die Aufzählung der als Metallblasinstrumente bezeichneten Exponate enthält neben einer Ophikleide, verschiedenen Hörnern, Trompeten, Cornetten und Bombardons auch „Clarinetten“. Während seiner Lehrzeit konnte Leopold Tobias Uhlmann schon in der Werkstatt des Vaters genaue Kenntnisse über die Herstellung von Kontrafagotten erlangen, da solche Instrumente zum Sortiment von Johann Tobias Uhlmann gehörten.¹²³ Ein undatierter, vermutlich aus den späten 1830er Jahren stammender Preis-Courant in deutscher und italienischer Sprache der Firma „Tob. Uhlmann's Söhne“ bestätigt die Erzeugung von Kontrafagotten im gemeinschaftlichen Betrieb.¹²⁴ Des Weiteren folgte man auch der zunehmenden Tendenz verschiedene Holzblasinstrumente,

¹²⁰ „Den von dem kk. Hofmusikgrafen Herrn Grafen von Amade mit der berichtlichen Äusserung vom 31. d. M. über oben erwähntes Gesuch gestellten Anträge zur Verleihung des Hoftitels an Leopold Uhlmann zugleich an dessen Bruder Joseph Uhlmann Holzblasinstrumentenfabrikanten – findet man aber umsoweniger zur hierortigen Genehmigung geeignet, als Joseph Uhlmann selbst, um die Verleihung des Hoftitels nicht eingeschritten ist, auch mit seinem Bruder Leopold Uhlmann in keinem unmittelbaren Geschäftsverbunde unter gemeinschaftlichen Firma sich befindet, und endlich auch nach der bestehenden Vorschrift Hoftitel an mehrere Personen zugleich, nur für ein und demselben Geschäftsbetrieb, unter der ausdrücklichen Bedingung verliehen werden, daß bei allfälliger Auflösung des Geschäftsverbandes, nur immer für Einen der bisherigen Theilnehmer an den verliehenen Hoftitel zu gelten habe – die austretenden Theilnehmer aber sich des kk. Hoftitels nicht mehr bedienen dürfen. Die Beilagen obigen Berichtes folgt im Anschlusse zurück.“ – Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien O Me A, Kt. 521: 1845 r. 12/16, Zl. 816; r. 12/21, Zl. 972.

¹²¹ Vgl. Rößler, Hektor: Ausführlicher Bericht über die vom Gewerbeverein für das Großherzogthum Hessen im Jahre 1842 veranstaltete Allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung zu Mainz, Darmstadt 1843, S. 127f. Der Autor bespricht die Exponate der teilweise schon renommierten Erzeuger knapp, eine ähnlich ausführliche Stellungnahme widmet er lediglich dem Sortiment der Münchener Flötenwerkstatt von Boehm & Greve.

¹²² „Seine Instrumente sind ungeachtet der seither eingetretenen Vertheuerung des Rohstoffes und der erhöhten Erzeugungskosten im gleichen Preise geblieben. Er hat dieses günstige Resultat der zweckmäßigen Theilung der Arbeit zu danken, durch welche es ihm möglich geworden, eine bedeutendere Menge zu liefern und in die Vergrößerung seines ganzen Geschäfts-Betriebes Entschädigung zu finden.“ [Ohne Verf.]: Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Vierte und letzte Lieferung, Wien 1846, S. 838f.

¹²³ Beleginstrumente finden sich in Privatbesitz und in der Sammlung des Museo Civico di Arte Medievale e Moderna di Modena, siehe Katalog: *Antichi strumenti musicali*, Modena 1982, S. 144f., N. Inv. S M 44–1981.

¹²⁴ Preiscourant Tob. Uhlmann's Söhne, nach 1833.



Abb. 11: Kontrafagottartiges Instrument in F mit 11 geschlossenen Klappen von Leopold Uhlmann, Wien, Parma, Conservatorio, Nr. 189.

die für den Einsatz in Militärmusiken gebaut wurden, aus Metall zu verfertigen.¹²⁵

Gegenwärtig finden sich keine literarischen Quellen, die auf ein kontrafagottartiges Instrument hinweisen, wie es in der Sammlung des Konservatoriums in Parma¹²⁶ erhalten ist,

aus diesem Grund kann dem Instrument weder ein exakter Begriff zugeordnet werden, noch lässt sich die Entstehungszeit präzise festlegen. Dennoch gibt es einige Anhaltspunkte, die letztere zumindest eingrenzen lassen.

Es trägt die Signatur „Leopold Uhlmann kk. priv. Instrumenten Fabrik in Wien“¹²⁷, sie ist auf dem aus Neusilber gefertigten Kranz am Schallstück zu finden und setzt sich aus einzelnen Schlagbuchstaben zusammen. Dies ist insofern beachtenswert, als die Signaturen in dieser Zeit – aber auch noch später – üblicherweise handgraviert in Zierschrift ausgeführt wurden. Eine in dieser Art gestaltete Signatur mit identischem Text findet sich auf einem Naturhorn, das Martin Prowse in seiner unpublizierten vorläufigen Liste der chronologischen Abfolge der bekannten Uhlmann-Signaturen in die Jahre 1840–1850 datiert.¹²⁸ Ein Preis-Courant vor 1848/1849¹²⁹ zeigt ein mit Tonlöchern und Klappen ausgestattetes tiefstimmiges Instrument in mehrröhriger Bauart, das dort unter der allgemeinen Bezeichnung „Contrabass in C“ abgebildet ist. Obwohl die Darstellung nicht besonders deutlich ist, ist die Anlage des Griffsystems, das überwiegend aus Drehklappen besteht, erkennbar; es verfügt somit über eine deutlich „modernere“ Mechanik als das kontrafagottartige Instrument. Aufgrund dieser Indizien kann der Schluss gezogen werden, dass das Instrument Mitte der 1840er Jahre gebaut worden sein dürfte.

Das Instrument steht in F und ist mit elf geschlossenen Klappen ausgestattet, die eine chromatische Tonleiter von Kontra-F bis E ermöglichen. Die Tonbezeichnungen sind in deutscher Sprache mit Schlagbuchstaben auf den Klappendeckeln angebracht: FIS, G, AS, A, B, H, C, CIS, D, ES und E. Auf der Grifflochseite der LH befinden sich vier Klappenhebel für G, A, Bb und H, ebenda für die RH ebenfalls vier für C, D, Eb und E. Der Daumen der LH öffnet das F# und das Ab,

¹²⁵ Klarinette in Ab aus Messing mit Klappen und Garnitur aus Neusilber, Signatur „Joh. Tob. Uhlmann in Wien“, Sammlung des Verfassers.

¹²⁶ Inventarnummer in der Sammlung des Conservatorio di Musica Arrigo Boito di Parma: RCM 1/189.

¹²⁷ In den Dokumenten im Zusammenhang mit der Gewerbeausstellung von 1839 wird Uhlmann noch als „Erzeuger“ bezeichnet, in den die Gewerbeausstellung von 1845 betreffenden wird er bereits „Fabrikant“ genannt.

¹²⁸ Private Mitteilung von Martin Prowse, 1. Oktober 2010. Die Signatur auf dem Naturhorn unterscheidet sich lediglich geringfügig hinsichtlich der Interpunktion: „Leopold Uhlmann k: k: priv. Instrumenten Fabrik in Wien“.

¹²⁹ Abgebildet in Heyde: Das Ventilblasinstrument (wie Anm. 96), Abb. 35, S. 291, und bei Holcomb: Die Ventil-Metallblasinstrumente (wie Anm. 97), S. 70. Die Datierung wurde ungeprüft von den Autoren übernommen.



Abb. 12: Es-Bögen zum kontrafagottartigen Instrument in F mit 11 geschlossenen Klappen von Leopold Uhlmann.

der Daumen der RH das C#, dies ist im Übrigen die einzige Übereinstimmung mit der Griffweise von Fagotten und Kontrafagotten aus der Zeit. Durch die Gliederung in zwei Vierergruppen auf der Grifflochseite und der Zuweisung von nur einem Hebel für den RH Daumen bzw. zwei Hebeln für den der LH ist ein Hin- und Hergleiten auf den Griffstücken nur in einem Fall nötig. Sechs der Klappen sind als Hebelklappen, fünf als Drehklappen gestaltet. Zur Überblasung in die Oktave dienen zwei kleine Löcher am absteigenden Rohr, die in aufgelötete kegelförmige Messingaufsätze eingebohrt sind. Die Tonlochringe haben an der Korpusseite eine geprägte Auflagefläche, die eine sichere Verbindung gewährleistet. Die Gliederungsart mit nur einmal umgelegter Luftsäule, die sich in ein längeres und ein kürzeres Rohrsegment aufteilt, bedingt eine Standhöhe von 1820 mm. Das Instrument ist mit drei verschiedenen langen Es-Bögen ausgestattet.

Das Korpus ist in Messing gefertigt, der Schallstückkranz und die Verstärkungszwinge am Übergang vom aufsteigenden Rohr zum Schallstück sind aus Neusilber.

Die Individualgeschichte des Instruments ist erst ab dem letzten Quartal des 19. Jahrhunderts bekannt und bietet keine Informationen zur Entstehung, dennoch sei sie hier in Kürze wiedergegeben.¹³⁰ Das Instrument wird ab etwa 1875 im

Instrumentarium der Regia Scuola di Musica in Parma unter der Inventarnummer 189 geführt, es ist nicht dokumentiert, ob es vom Institut angeschafft oder diesem als Schenkung überlassen wurde. Im Jahr 1889 wurde die Regia Scuola di Musica in das Konservatorium eingegliedert, dabei wurde im selben Jahr ein neues Inventar erstellt. Dort wird das Instrument als „Controfagotto in ottone“ bezeichnet und zusätzlich zur alten wurde eine neue Inventarnummer „1“ vergeben. Es wird als benutzt beschrieben, sein Wert wurde mit „Lire 40“ taxiert. Der gegenwärtige Inventarisierungsvermerk lautet RCM 1/ 189 (RCM = Regio Conservatorio di Musica).

GIUSEPPE PELITTIS CONTRAFAGOTTO IN OTTONE

Die italienische Instrumentenmacherfamilie Pelitti, die zunächst Tasteninstrumente erzeugte, wandte sich schon im 18. Jahrhundert dem Bau von Blechblasinstrumenten zu.¹³¹ Im 19. Jahrhundert erreichte die Firma unter der Leitung von Giuseppe Pelitti (1811–1865) internationale Bedeutung auf diesem Gebiet, sein Sohn Giuseppe Clemente (1837–1905) führte das Unternehmen nach dem Tod des Vaters erfolgreich weiter. Der italienische Blasinstrumentenbau, im Besonderen bei den Metallinstrumenten, orientierte sich in dieser Zeit hinsichtlich der Produktpalette und der Ausführung weitgehend an Vorbildern aus dem Gebiet der Donaumonarchie. Die zahlreichen Blasinstrumente Wiener Provenienz aus der Zeit vor der Jahrhundertmitte in öffentlichen und privaten italienischen Sammlungen sind ein wichtiges Indiz für ihre Verbreitung in diesem Raum. Ein weiterer Beleg dafür ist der bereits erwähnte Spezialkatalog des Händlers Quintini, in dem auch Stehles Harmoniebass angeboten wurde. Offenbar sah Pelitti seinerseits auch in Österreich einen Markt für seine Erzeugnisse, was ihn veranlasste, verschiedene Erfindungen an Blechblasinstrumenten auch in Wien privilegieren zu lassen.¹³²

¹³⁰ Mitteilung von Federica Riva vom 11. Juni 2009.

¹³¹ Die Angaben zur Firmengeschichte sind den Beiträgen von Renato Meucci entnommen (wie Anm. 5).

¹³² Zwei Privilegien befinden sich im Archiv der Technischen Universität Wien: Privileg Reg. Nr. 4790, datiert mit „Milano, 29 agosto 1846“, und Privileg Reg. Nr. 5559, datiert mit „Milano, 30 luglio 1846“.

Wie in dieser Studie dargestellt, fertigten die Wiener Erzeuger Johann Stehle (ab 1836) und Ferdinand Hell (spätestens ab 1845), die Preßburger Werkstatt von Franz Schöllnast (ab 1839) und die Firma von Červený in Königgrätz (spätestens ab 1853) neben einer reichhaltigen Auswahl von Blechblasinstrumenten¹³³ auch Doppelrohrblattinstrumente in Kontrabasslage. Das trifft auch auf das Haus Pelitti zu, wo sich ab dem Jahr 1845 erste Versuche einer Konstruktion eines kontrafagottartigen Instruments nachweisen lassen, dessen Baugröße und Stimmtönen wegen fehlender Quellen aber nicht zu belegen sind. Das Mailänder Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere war seit 1805 im zweijährigen Turnus für die Prüfung und Prämierung neuer Erfindungen zuständig.¹³⁴ Zur Vorstellung der Blasinstrumente bereitete Luigi Magrini als Fachreferent – in Dokumenten „relatore“ genannt – beschreibende Arbeitspapiere, die wichtige Einzelheiten zu den eingereichten Instrumenten enthalten, vor. Aus den für den Wettbewerb des Jahres 1845 vorbereiteten Unterlagen haben wir Kenntnis von einem „Contrafagotto di metallo“. Im Vorfeld dieser Präsentation baute Pelitti zunächst ein Instrument, das die Erwartungen in keiner Weise erfüllen konnte. Er zerstörte es und schuf innerhalb von vierzehn Tagen ein neues in stark modifizierter Form, dessen Besonderheiten uns Magrini nicht beschreibt, da sie aus seiner Sicht zu viele gewesen wären, um sie alle aufzuzählen.

Es war mit einer Applikatur mit fünfzehn Klappen ausgestattet, sein Umfang war in der Tiefe um zwei Halbtöne, in der Höhe um einige Töne erweitert. Obwohl die Qualität des tiefen Registers wohl teilweise überzeugen konnte, scheint die erhoffte klangliche Ausgewogenheit aber nicht erreicht worden zu sein.¹³⁵

Nachdem das akustische Ergebnis immer noch wenig befriedigend war, entwickelte Pelitti hinsichtlich der Griffweise ein neues Konzept und modifizierte den Stimmtönen auf F. Mit diesem Instrument nahm er erneut am Wettbewerb des Jahres 1853 teil, sodass wir auch hier wieder auf eine Beschreibung Magrinis zurückgreifen können. Er berichtet, dass es Pelitti gelungen sei, an die Stelle des Kontrafagotts ein ganz aus Metall gebautes Instrument von durchaus neuer Form zu setzen, das sehr viel weniger wiege als das alte und leichter in der Handhabung der Klappen sei, weil diese näher beieinander lägen und ihre Anzahl auf nur zwölf reduziert sei. Die Fachkommission des Istituto Lombardo ließ unter Hinzuziehung des Domkapellmeisters Boucheron und des Kapellmeisters des Fürstenberg-Regiments das neue Instrument prüfen und dem herkömmlichen Kontrafagott gegenüberstellen. Aufgrund der angestellten Versuche wurde Pelittis Fagottone im Vergleich mit dem traditionellen Instrument ein mehr als doppeltes Volumen unter gleichzeitiger Wahrung des Klangcharakters bestätigt.¹³⁶

¹³³ Bei Johann Stehle hatte in der Zeit wohl noch überwiegend die Herstellung von Holzblasinstrumenten Priorität, die Blechblasinstrumente wurden erst später in das Sortiment aufgenommen und sind erstmals ab 1845 anlässlich der Wiener Gewerbeausstellung nachweisbar.

¹³⁴ Rocchetti, Gabriele / Rossi Rognoni, Gabriele: Gli strumenti musicali premiati dall'Istituto Lombardo do Scienze, Lettere ed Arti nell'Ottocento, in: *Liuteria Musica e Cultura*, XXX, 1998, S. 3–21.

¹³⁵ „Avete sott'occhi uno strumento (n. 7) di ottone munito de 15 chiave di facile maneggio, e che si suona colla lanceta (= l'ancia). E' uno strumento che traspone all'ottava bassa i suoni del fagotto. Quindici giorni addietro lasciava molto a desiderare. Il Pelitti ha distrutto lo stromento e in quindici giorni ne ha fabbricato un'altro con quelle modificazioni che sarebbe qui troppo lungo descrivere. Così abbiamo ora acquistato un contrafagotto metallico bene intonato, molto più sonoro del contrafagotto comune, avente due semitoni di più nel grave, e qualche nota di più nell'acuto. Il suo timbro conserva però ancora una certa propensione al grottesco; ma le sue note gravi danno eccellenti bassi al gruppo intiero degli stromenti da fiato.“ Aus einer „Relazione della Commissione“ Magrinis aus dem Jahr 1845 zitiert nach Meuccis italienischer Version seiner Pelittistudien (1995/1996), wie Anm. 5.

¹³⁶ „L'instancabile artefice nostro offre all'attuale concorso un'altro nuovo strumento. Il contra fagotto ordinario è uno strumento di legno che sta rispetto al fagotto, come il contrabasso sta rispetto al violoncello: che vale quanto il dire, che il suo suono è d'un ottava più grave della nota scritta: ma le due prime note della sua scala non si ottengono che difficilmente, e sono anche pochissimo apprezzabili a motivo della estrema loro gravità. Riesce poi d'una pesantezza estrema a portarlo; e sebbene si confaccia ai grandi effetti d'armonia ed ai bassi d'un movimento moderato, e sia prezioso per le grandi orchestre di stromenti a fiato, pure ben pochi artisti si decidono a suonarlo. Si tenta talvolta rimpiazzarlo coll'oficleide; ma oltretché il suono non ha la stessa gravità, essendo l'oficleide all'unisono col fagotto ordinario, il timbro non ha la menoma analogia con quella del contra fagotto. Per questa ragione il celebre Berlioz nel suo trattato di stromentazione consiglia omettere il detto stromento, anziché rimpiazzarlo con alcun altro dei finora conosciuti. Ora il Pelitti è riuscito a surrogare al medesimo uno stromento tutto metallico di forma affatto nuova, molto meno pesante dell'antico, e più facile nel maneggio delle chiavi per essere più raccolte e ridotte a sole dodici, mentre il contra fagotto ordinario



Abb. 13: Contrafagotto in ottone von Giuseppe Pelitti, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. 220.

Tatsächlich existierte ein eigenes Modell Pelittis schon spätestens ab 1847, wie Graf Louis Adolphe le Douclet Comte de Pontécoulant in der chronologischen Auflistung der Neuerfindung an Holzblasinstrumenten, veröffentlicht in seinem „Essai“¹³⁷, berichtet: „Pelitti de Milan construisit un basson en fa avec douze cles“. Weiterhin zitiert er, wengleich in etwas merkwürdiger Form, den Erfinder: „Pelitti a fait un nouveau basson en fa assez petit, a douze cles en laiton, de mon invention.“ Ob dieses Modell schon

der durch überlieferte Instrumente bekannten Form entsprach, ist derzeit unklar. Das im Katalog von 1873 abgebildete Instrument zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit den bekannten Exemplaren; es trägt die Bezeichnung „Invention Pelitti 1853“, damit handelt es sich allem Anschein nach um das vom Istituto Lombardo prämierte Modell.

Die Entscheidung, das Instrument erst mit dem Basiston F beginnen zu lassen, ermöglichte die Beibehaltung der Bauform mit nur einmal umgelegter Luftsäule. So konnte durch die mehrfache geschickte Biegung des zweiteiligen Es-Bogens eine deutliche Reduzierung der Standhöhe erreicht werden¹³⁸, des Weiteren finden alle zwölf für dieses System notwendigen Klappen auf den beiden Rohren des Korpus Platz. Dabei wird jedem Halbton innerhalb der ersten Oktave ein Tonloch mit einer geschlossenen Klappe zugeordnet, welches dann ohne Schleifklappe in die Oktave darüber überblasen wird. Dieses Prinzip ergibt einen Tonumfang von Kontra-F bis zum kleinen F, also genau zwei Oktaven.¹³⁹ Die Klappen sind in jeweils zwei Vierergruppen auf der Grifflochseite und zwei Zweiergruppen auf der Daumenseite aufgeteilt. Somit ist ein Hin- und Hergleiten auf den Klappen nur bei den beiden Daumen nötig, diese Griffweise ist von der Fagotttechnik her bekannt. Die Tonlöcher 1–8 sind mit Hebelklappen gedeckt, die Tonlöcher 9–12 sind als Drehklappen ausgebildet.

In dieser Form existierte dieser archaische Bautyp, der sich am Gliederungsschema der Ophikleide orientiert, bis mindestens Ende des 19. Jahrhunderts, wie die Kataloge des

ne conta sedici colla medesima estensione di scala. L'inventore contraddistingue lo strumento col nome di Fagottone metallico. La Nostra Giunta lo esaminò attentamente coll'assistenza del maestro di Capella di questa cattedrale sig. Boucheron, e mediante la cooperazione del sig. Maestro [Platz für einen nachzutragenden Namen] Capo Banda del Reggimento Fürstenberg lo fece mettere al confronto all'antico strumento. Dagli eseguiti sperimenti il fagottone di Pelitti fu giudicato di una sonorità più che doppia di quella del contra fagotto, conservandone però il carattere, come si desiderava. Le sue note gravi servono di bassi eccellenti e di legame all'intero gruppo degli strumenti a fiato di legno. Le note acute mantengono il carattere quasi penoso e sofferente di quelle dell'antico strumento, avendo perduto soltanto la loro miserabilità. Le voci gravi poi propendono ancora al grottesco come quelle dell'antico; [...] Eccovi dunque uno strumento nuovo il quale conservando il carattere dell'antico presenta tanti vantaggi incontestabili da far credere che il suo avvenire non sarà meno glorioso di quello del Pelittone.“

¹³⁷ De Pontécoulant, [Louis] Adolphe Douclet Comte de; *Organographie. Essai sur la Façture Instrumentale*, Art, Industrie et Commerce, Tome second, Paris [...] 1861, S. 450, 515.

¹³⁸ Constant Pierre weist besonders auf die fünffache Biegung des Es-Bogens hin: „Il y a trois sortes de contrebassons, l'un en bois pour l'orchestre du théâtre et des concerts de Milan, les deux autres en metal, des systèmes autrichien Cervený et Pelitti: ce dernier à douze clés inventé en 1853, est assez semblable comme forme à l'ophicleïde et le bocal e replie cinq fois sur lui-même.“ Pierre, Constant: *La facture instrumentale à l'Exposition universelle de 1889*, Paris 1890, S. 273.

¹³⁹ Der Umfang der verschiedenen Instrumente wird im „Catalogo [...] di Giuseppe Pelitti Milano 1880“ in Notensystemen wiedergegeben.

Hauses Pelitti belegen.¹⁴⁰ Er wurde in Messing und „metallo bianco“ – worunter mit aller Wahrscheinlichkeit Neusilber zu verstehen ist – gefertigt. Dieses Modell wurde über einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren gebaut, damit erklären sich die kleinen Unterschiede im Detail bei den erhaltenen Exemplaren.

Zur Terminologie

In den „Relazioni“ Magrinis und in den Berichten anderer Autoren erscheint das Instrument unter verschiedenen, teilweise nur geringfügig abweichenden Bezeichnungen, die allesamt stets das Wort „Fagotto“ enthalten. In Pelittis Katalogen erscheint es als „Contrafagotto in ottone“ oder einfach als „Contrafagotto“.

Contrafagotto di metallo
Fagotone metallico
controfagotto di metallo
Contrafagotto in ottone
Contrafagotto
Controfagotone basso¹⁴¹
Controfagotto d’ottone¹⁴²

WILHELM FRIEDRICH WIEPRECHTS 16FÜSSIGER ORGELBASS UND SEIN KLAVIATURKONTRAFAGOTT

Wilhelm Friedrich Wieprecht (1802–1872) war als preußischer Militärmusikdirektor besonders an der Vervollkommnung und Neuentwicklung der tiefstimmigen Blasinstrumente interessiert. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sowohl für das Orchester als auch für die Harmoniemusik nur wenig entwickelte, ja teils noch archaische Instrumente wie Serpente und die daraus hervorgegangenen späteren Varianten wie Fagottserpente bzw. Basshörner – zusammen

mit den etwas „modernerer“ Ophikleiden – als die einzigen Bassinstrumente mit Kesselmundstück zur Verfügung standen, erfand Wieprecht im Jahr 1835 eine mit fünf Ventilen ausgestattete chromatische Basstuba, die der Blasinstrumentenmacher Carl Wilhelm Moritz entwickelte und ausführte. Damit war ein klangstarkes, chromatisch spielbares Blechblasinstrument entstanden, das den Ansprüchen des Erfinders genügte. Die Basstuba ist in ihrer weiterentwickelten Form bis heute unangefochten das Bass- bzw. Kontrabassinstrument der Blechbläsergruppe. Für das Register der Holzbläser entwarf Wieprecht 1839 das Bathyphon, dessen Klangerzeugung nach Klarinettenart mit einfachem Rohrblatt gestaltet war, welches aber die Erwartungen nicht erfüllen konnte. Aus der Familie der Doppelrohrblattinstrumente konnte er lediglich auf das traditionelle Kontrafagott zurückgreifen, dessen Klangvolumen dem der Basstuba in keiner Weise entsprach. Die entscheidende Begegnung mit einem tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrument nach neuem Konzept hatte er im Jahr 1845 in Mainz bei einem Vortrag der Kapelle des Khevenhüller-Regiments, die aller Wahrscheinlichkeit nach einen Harmoniebass von Stehle besetzt hatte. Dazu schrieb er in einem seiner Reisebriefe:¹⁴³ „Noch ein anderes Bass=Instrument erregte meine Aufmerksamkeit, ein Contrafagott von Messing. [...] Besässe dieses Instrument eine leichtere Spielbarkeit, so würde es alle unsere Bass-Blase-Instrumente übertreffen. Nach meiner Zurückkunft soll die Erlangung derselben der Gegenstand meines Forschens sein.“

Die Lösung des Problems sah er in einer weitreichenden Modifikation des Griffsystems, die er in seinen beiden Patentanträgen vom 23. Oktober 1845 und vom 29. Mai 1856 ausführlich beschrieb. Diese enthalten die Einzelheiten hinsichtlich der Anlage des jeweiligen Instruments, mit denen er einen Patentanspruch begründete. Da gegenwärtig

¹⁴⁰ Das Instrument erscheint in allen bisher bekannten Katalogen ab der Ausgabe nach 1853 bis hin zur letzten Ausgabe nach 1888. Soffredini berichtet noch in der *Gazetta musicale di Milano* XLIV/25 von 1894, S. 388, von diesem Instrument.

¹⁴¹ Diesen Begriff kann der Verfasser keiner Quelle zuordnen, er ist ungeprüft zitiert nach Waterhouse: *The New Langwill Index* (wie Anm. 54).

¹⁴² Ebenfalls ungeprüft zitiert nach Waterhouse, *The New Langwill Index* (wie Anm. 54).

¹⁴³ Quelle und vollständiges Zitat: siehe Anm. 84.

keine erhaltenen Exemplare nachweisbar sind, stützt sich die Rekonstruktion der Ausführung beider Versionen des Instruments ausschließlich auf schriftliche Quellen, die hier untersucht werden sollen.

Eine Zusammenfassung von Wieprechts Aktivitäten auf diesem Gebiet findet sich bereits im 1872 erschienenen zweiten Band von Mendels Konversationslexikon¹⁴⁴, das im Eintrag „Contra-Fagott“ ausführlich über die Geschichte seiner diesbezüglichen Erfindungen quasi abschließend berichtet: „[...] Um die schwere Spielbarkeit zu heben, wurde Ende 1845 nach W. Wieprecht's Angabe durch den Instrumentebauer C. W. Moritz in Berlin ein Claviatur-C.-F. erfunden, welches mittelst einer Claviatur fünfzehn Klappen regierte. Beim Niederdruck einer Taste hob sich eine Klappe dadurch, daß Stäbe, die im Cirkel mittelst der Taste bewegt wurden, diese Bewegung ausführten. Das Rohr dieses Instruments war dem Stehle'schen durchaus gleich; das Tonrohr conisch und die Anblasung durch ein Fagott-Mundstück. Durch den Gebrauch einer Schleifklappe, welche durch eine besondere Taste gehoben wurde, erzielte man die höhere Oktave. Dies Instrument, welches durch Patent vor Nachbildung geschützt, mittelst Zeugnisses des Berliner Tonkünstlervereins vom 18. Octbr. 1845, der Akademie der Künste ebenda vom 22 März 1855 und vieler hervorragender Fachmänner, wie G. Meyerbeer, Graf Redern u.s.w., warm empfohlen wurde, hat sich nach heutigem Erkennen nicht bewährt, man findet es gegenwärtig nirgends mehr im Gebrauch.“

Die von Mendel¹⁴⁵ genannten Jahreszahlen bezüglich der von den beiden erwähnten Körperschaften ausgestellten Zeugnisse dienten als Ausgangspunkt zur Untersuchung der Ereignisse um Wieprechts Erfindungen, darauf wird später noch einzugehen sein. Obwohl beide dort genannten Dokumente gegenwärtig nicht auffindbar sind, enthalten die im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin und die im Archiv der Berliner Akademie der Wissenschaften vorhandenen Unterlagen aus den Jahren 1845 und 1855–1857 eine Fülle wichtiger Fakten zur Entwicklung der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente und ihrer baulichen Umsetzung.¹⁴⁶ Diese sollen nun in chronologischer Abfolge erläutert werden.

Das früheste gesicherte Dokument, das Wieprechts großes Interesse an der Verbesserung der Spielbarkeit der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente in weitmensurierter Bauart belegt, ist nach der heute bekannten Quellenlage seine diesbezügliche Ankündigung im bereits zitierten Reisebrief vom 20. August 1845.

Tatsächlich konzipierte Wieprecht nur drei Monate nach dieser Ankündigung ein neu gestaltetes Instrument, für das er am 23. Oktober 1845 unter der Bezeichnung „16 füßiger Orgelbaß“¹⁴⁷ bei den preußischen Behörden ein Patent beantragte.¹⁴⁸ Dies war möglich, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch kein Beleginstrument vorzuweisen hatte, da dem Antrag neben der obligatorischen Beschreibung des Patentanspruchs eine maßstabsgetreue Zeichnung beigefügt war.¹⁴⁹ Die zeitliche Nähe zwischen der Ankün-

¹⁴⁴ Mendel, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexikon, 2. Bd., Berlin 1872, S. 607.

¹⁴⁵ Über Hermann Mendel berichtet Eitner im Artikel „Mendel, Hermann“, in der Allgemeinen Deutschen Biographie 21 (1885), S. 316: „Er widmete sich dem Musikalienhandel und war langjähriger Gehülfe im Schlesinger'schen und später im Bote & Bock'schen Geschäft in Berlin, woselbst er auch die von obigen Firmen herausgegebenen Musikzeitungen redigirte. 1862 gründete er ebendort eine eigene Musikalienhandlung, die aber bei seinen zu geringen Geldmitteln schon 1868 dem Concurus verfiel. Seitdem privatisirte er und beschäftigte sich musikalisch, redigirte das Blättchen, welches der Tonkünstlerverein zu Berlin eine Zeit lang herausgab, später die ‚Deutsche Musikerzeitung‘, welche vom allgemeinen Musikerverband herausgegeben [...]“. Seine Nähe zum Berliner Tonkünstlerverein, die er als Herausgeber des „Blättchens“ hatte, wird durch diese wichtige Sekundärquelle belegt.

¹⁴⁶ Berlin, Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1. – Berlin, Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patente Schriften, Nr. W 165. – Berlin, Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patente Akten, Nr. B 26. – Archiv der Akademie der Künste Berlin Sig. PrAdK I/362.

¹⁴⁷ Auf das Patentgesuch für den 16füßigen Orgelbass wurde erstmals von Günter Dullat hingewiesen. Siehe Dullat, Günter: Vom Contrahorn über den 16füßigen Orgelbaß und den Contra-Bassophon zum Claviatur-Contrafagott, in: Tibia, 9. Jg., 2/84, S. 99–105. Herbert Heyde stellt unter weitreichender Quellenauswertung den konzeptionellen und technischen Bezug zwischen beiden Patentgesuchen her und beschreibt beide Bauformen im Detail. Siehe Heyde, Herbert: Musikinstrumentenbau in Preussen, Tutzing 1994, S. 534–539.

¹⁴⁸ Berlin, Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 194–197.

¹⁴⁹ Diese Zeichnung wurde mit großer Wahrscheinlichkeit an Wieprecht zurückgegeben und ist offenbar nicht erhalten.

digung und dem Termin der Vorführung und Begutachtung der neuen Erfindung durch den Berliner Tonkünstlerverein führte zunächst zu der Annahme, es handle sich um das Instrument mit seiner 1856 patentierten Spielhilfe und „mit tatsächlich klaviermäßiger Tastatur“, wie es Curt Sachs formulierte.¹⁵⁰ Dessen Gestalt war spätestens 1920 durch die Abbildung im „Handbuch der Musikinstrumentenkunde“ bekannt.¹⁵¹ Dieses Missverständnis entstand, da Mendel in seinem Lexikoneintrag nicht zwischen den beiden Versionen Wieprechts differenzierte.¹⁵² Offenbar hatte er wenige Tage vor der Patenteinreichung sein Konzept einer Kommission des Berliner Tonkünstlervereins vorgestellt, worauf das von Mendel erwähnte Zeugnis vom 18. Oktober 1845 ausgestellt wurde.¹⁵³

Die im Reisebrief zunächst allgemein gehaltene Kritik an der schwierigen Handhabung des bisherigen Modells präzisiert er im Patentantrag¹⁵⁴ im Detail. Sie bestand zum einen in der doppelten Funktion der beiden Daumen und der Zeigefinger, die, obwohl sie als einzige die Haltefunktion ausüben, auch für das Greifen der Töne von erheblicher Bedeutung sind. Zum andern kritisiert er die Zuordnung von bis zu vier Griff-tasten für einen einzigen Finger, die ein Rutschen von einer Klappe zur anderen notwendig machte. In diesem Umstand sieht er nicht nur eine Unbequemlichkeit, sondern die Haupt-

ursache für die Behinderung eines flüssigen Spiels auf dem Instrument.¹⁵⁵ Zur angekündigten Lösung des Problems, der „Erlangung einer leichteren Spielart“, wies er alle für dieses Griffsystem benötigten Klappen ausschließlich der rechten Hand zu. Die Gestalt des Instruments zeigt eine Zeichnung, die sich als Randskizze auf dem ablehnenden Bescheid des Ministeriums vom 24./25. November 1845 findet. Das dort abgebildete Instrument ist mit einem Griffsystem mit vier-zehn Klappen ausgestattet, deren Funktion im Einzelnen im Patentantrag nicht weiter erläutert wird.¹⁵⁶ In der Anordnung der Griffplatten orientierte sich Wieprecht an der Tastatur von Klavieren, diese waren bis auf zwei Ausnahmen mit den Tonlöchern mittels Drehklappen verbunden, die dann das jeweils gewünschte Tonloch öffneten.¹⁵⁷ Zur Erweiterung des Tonumfangs in der Höhe fügte er eine Schleifklappe (= Oktavklappe) hinzu, die ein Oktavieren der Grundskala ermöglichte. Sie wurde von einem Finger der linken Hand geöffnet. Das Instrument hatte somit einen Tonumfang von Es–f'. Die Verwendung einer Schleifklappe wird hier erstmals bei einem weitmensurierten tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrument verlangt. Die linke Hand erfüllte die Haltefunktion und sorgte in erster Linie für die Stabilisierung des Instruments während des Gebrauchs. Diese Aufgabe konnte von der Betätigung der Schleifklappe kaum beeinträchtigt

¹⁵⁰ Sachs: Reallexikon (wie Anm. 103), S. 216b, Eintrag „Klavaturkontrafagott“.

¹⁵¹ Sachs: Handbuch (wie Anm. 71), S. 324, Abb.144, zeigt erstmals die Darstellung eines Hautboisten mit dem Klavaturkontrafagott. Als Quelle nennt er eine Ausgabe des „Soldatenfreund“ aus den 1860er Jahren.

¹⁵² Eppelsheim sieht im zeitlichen Abstand der bei Mendel erwähnten Zeugnisse eine Auffälligkeit (bezugnehmend auf ein Zitat aus Mendel-Reißmanns Eintrag „Moritz, Johann Gottfried“): „Dem hier angegebenen Entstehungsjahr 1855 würde sowohl das im Artikel Contra-Fagott erwähnte Zeugnis der Berliner Akademie der Künste vom 22. März 1855 als auch die 1856 erfolgte Patentierung entsprechen, während der Abstand eines Jahrzehnts zwischen den beiden Zeugnissen, vollends aber zwischen Erfindung und Patentierung zumindest auffällig erscheinen muß.“ Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 249.

¹⁵³ Das Archiv des Berliner Tonkünstlervereins, das mit großer Wahrscheinlichkeit Dokumente über die Vorstellung des Orgelbasses am 18. Oktober 1845 enthielt, ist verschollen.

¹⁵⁴ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1; dort Blatt 195.

¹⁵⁵ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1 dort Blatt 194 verso und Blatt 195: „In dieser Beziehung stehn die Ophikleiden, englischen Baß-Hörner, das Bathyphon und der Harmonie=Baß, welche mit so vielen Klappen versehen sind, daß jeder einzelne Finger zwei, drei bis vier Klappen zu spielen hat, und dabei sind die Daumen sowie die Zeigefinger, (die einzigen Stützen zur Festhaltung dieser Instrumente) und dazu am meisten zum Spielen derselben nöthig. Das hin= und herübergreifen des Fingers von einer zur anderen Klappe ist nicht allein mißlich, sondern auch der Fertigkeit sehr hindernd [. . .]“

¹⁵⁶ Die im Patentantrag erwähnte Zeichnung in originaler Größe („in natürlichem Maßstabe“) ist offenbar mit der Ablehnung an Wieprecht zurückgegangen, sodass es sich bei der Skizze auf der Kopie des Ablehnungsbescheids vom 24./25 November 1845 in jedem Fall um eine Sekundärquelle handelt.

¹⁵⁷ „Zwei Klappen, Fis und Dis, haben aufgrund ihrer Lage genau dort, wo die Taste mit ihr parallel liegt, keiner Drehstangen bedurft und es laufen diese Stangen, wie gewöhnlich, auf runden Stäbchen in zwei Kugeln.“ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1 dort Blatt 196 verso.

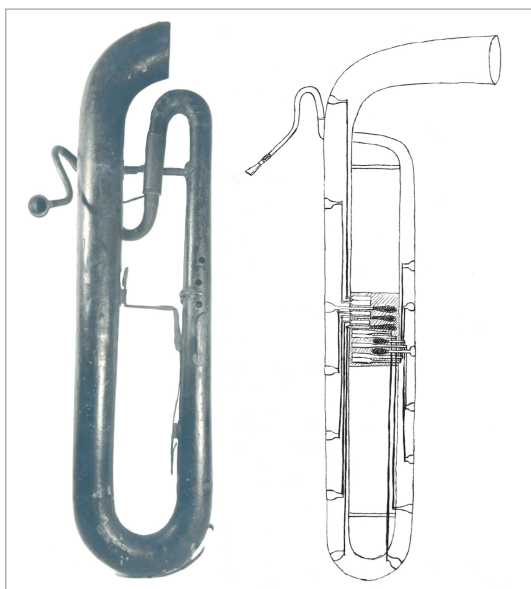


Abb. 14: Serpent in Tubaform mit eingebogenem Schallstück aus der Sammlung alter Musikinstrumente Berlin, Nr. 3073 (links), 16füßiger Orgelbass, dargestellt als Randskizze in GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 36 (rechts).

werden.¹⁵⁸ Die Anlage des Instruments beruhte weiterhin auf dem System mit geschlossenen Klappen.

Hinsichtlich der Korpusgestaltung blieb Wieprecht bei der Grundform der Ophikleide mit dem nur einmal umgelegten Rohr, wobei er die Standhöhe durch die Biegung sowohl des Eingangsrohrs als auch im Schallstückbereich reduzieren konnte.

Dieses Gliederungsschema findet sich auch bei einer späten Variante des Serpents; diese Bauart war Wieprecht offenbar bekannt. Dafür spricht auch die im Patentantrag erwähnte

Option der Ausführung des Korpus in Holz, wobei er die Anfertigung eines Lederüberzugs, der bei Serpenten üblich war, freistellte.¹⁵⁹

Die Luftsäule des Instruments betrachtete er als identisch mit der einer tiefen Orgelpfeife, bei der durch das Öffnen von Klappen die schwingenden Abschnitte entsprechend verkürzt werden konnten. Das auf der eingereichten Zeichnung dargestellte Instrument war auf den Grundton Kontra-Es berechnet, Wieprecht erwähnt auch die Möglichkeit, es in tieferen Stimmungen zu bauen.

Das Instrument wurde von der dem Finanzministerium unterstellten Abteilung für Handel und Gewerbe mit Schreiben vom 24. November als nicht patentwürdig erachtet, die Ablehnung wurde mit dem Hinweis auf eine zu große Ähnlichkeit mit dem Kontrahorn der Gebrüder Lampferhoff begründet, das mit einem Kesselmundstück zu spielen war. Obwohl der Gutacher in seiner Stellungnahme auf die entscheidenden Unterschiede hinsichtlich der Klangerzeugung ausdrücklich einging, hatte dies für die Entscheidung offenbar keine Bedeutung.¹⁶⁰

In den bisher bekannt gewordenen Quellen finden sich keine Hinweise auf die bauliche Umsetzung des Orgelbasses, allem Anschein nach blieb es bei der Beschreibung und der Zeichnung. Aus dem Begleitschreiben zu Wieprechts zweitem Patentgesuch aus dem Jahr 1856 geht hervor, dass er in der bloßen Einreichung einer Zeichnung einen wesentlichen Grund für die Ablehnung sah.¹⁶¹

Wieprecht ließ sich nicht entmutigen, sondern konzipierte zeitnah eine weiterentwickelte Form eines einhändig spielbaren Blechkontrafagotts, dessen Griffweise nun in der Art der an Tasteninstrumenten üblichen Klaviatur gestaltet war.

¹⁵⁸ „Die rechte Hand spielt unbehindert, wie beim Klavier, die Tastatur, indeß die linke, das, an einer Schnur hängende Instrument festhalten, und beim Marschieren frei balancieren kann.“ – Dort Blatt 196 v.

¹⁵⁹ In: Sachs, Curt: Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Beschreibender Katalog, Berlin 1922, als „Serpent Nr. 3073“, dort Sp. 202, unter Nr. 3073, beschrieben als „SERPENT in Tubaform mit eingebogenem Schallstück, aus lederbezogenem Holz [...]“, Abbildung Tafel 22.

¹⁶⁰ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1 Ablehnungsbescheid vom 24. November 1845, dort Blatt 198 verso.

¹⁶¹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 234 verso und Blatt 335: „Diese Idee legte ich im Jahr 1846 (recte: 1845) schon in Zeichnung Einem hohen Ministerium für Handel und Gewerbe mit der Bitte vor, mir ein Patent auf diese Erfindung gnädigst zu ertheilen, erhielt jedoch abschlägigen Bescheid, weil ich mich, in Ermangelung eines vollständig ausgeführten Exemplars dieser Erfindung über den Gegenstand derselben nicht ausführlich genug zu äußern vermochte.“

Dieses völlig neuartige Konzept erforderte eine komplexe Mechanik, sodass Wieprecht bei der Suche nach einem Erzeuger, der es entwickeln und baulich realisieren konnte, zunächst erfolglos blieb. Sowohl die Pariser Firma Halari, die er bereits 1847 diesbezüglich kontaktierte, als auch der Biebricher Instrumentenmacher und Fagottspezialist Wilhelm Heckel im Jahr 1852 sahen sich außer Stande, ein solches Instrument zu bauen.¹⁶² An dieser Stelle sei erwähnt, dass diese Ablehnungen mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht unbedingt nur aus technischen Gründen erfolgten. Wieprecht hatte nur eine Konzeption vorgelegt, deren praktische Umsetzung zunächst einer aufwendigen und nicht zuletzt kostenintensiven Entwicklungsarbeit bedurfte. Offenbar gelang es Wieprecht erst zwischen 1852 und 1854, Carl Wilhelm Moritz, mit dem er schon 1835 die Basstuba geschaffen hatte, als Entwickler und Hersteller des neu konzipierten Instruments zu gewinnen.

Im Vorfeld der geplanten Patenteinreichung machte Wieprecht das neu entwickelte Instrument zunächst einigen bedeutenden Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens sowie wichtigen Institutionen bekannt und suchte, wie schon 1845 beim 16füßigen Orgelbass geschehen, um die Einberufung einer Prüfungskommission an. Dazu sandte er am 27. Februar 1855 ein Schreiben an die musikalische Sektion der Akademie der Wissenschaften und bat um die Prüfung seiner „neuen Erfindung zur technischen Verbesserung der Blasinstrumente“, die er zunächst nicht näher ausführte.¹⁶³ Am selben Tag richtete er ein Schreiben an Generalmusikdirektor Meyerbeer, dem er schon zum früheren Zeitpunkt mündlich von seiner Idee berichtet hatte, und teilte ihm mit, dass das Instrument nun in einem Zustand sei, in dem es einer Kommission der Akademie der Wissenschaften vorlegt werden könne.¹⁶⁴

Der bisher früheste Hinweis auf die reale Existenz des Instruments findet sich im Zusammenhang mit einer musikalischen Präsentation, die Giacomo Meyerbeer, dem das Instrument am 12. März 1855 vorgeführt wurde, in einer Tagebuchnotiz wie folgt vermerkte: „Wieprecht ließ mir gestern sein neu erfundenes Blechinstrument vorblasen Klaviatur-Contrafagott, welches für Blech- und Blasinstrumente das sein soll, was der Kontrabass für die Saiteninstrumente ist.“¹⁶⁵ Hier findet sich nun erstmals der Begriff „Klaviatur-Contrafagott“.

Am selben Tag verfasste Wieprecht einen weiteren Brief an die Akademie der Wissenschaften, in dem er erklärte, dass seine „neue Erfindung am Blech-Contrafagott“ auf Wunsch Meyerbeers von nun an die Bezeichnung Klaviatur=Contrafagott tragen sollte.¹⁶⁶ Diesem Anschreiben fügte er die zwei Tage zuvor vorbereitete, ausführliche Beschreibung seiner Neuerfindung bei.¹⁶⁷ Offenbar wartete er mit der Einreichung des vom ihm als „Denkschrift“ bezeichneten Schreibens an die Akademie, bis er das Instrument Meyerbeer vorgestellt hatte. Das von seinem Autor unter der Überschrift: „Erfindung einer neuen Spielmaschine zur leichten und sicheren Behandlung des Klappenwerkes an den Stehleschen Blech=Contrafagott und anderen Rohr=Baß=Blasinstrumente nach Art, der an den Forte=Pianos üblichen Claviatur“ vorgelegte Schriftstück ist als Entwurf bzw. frühe Fassung des dann erst im Mai 1856 eingereichten Patentantrags zu sehen und zusammen mit diesem eine wichtige Quelle zum Verständnis von Wieprechts gedanklichen Ausgangspunkten.

Dieses Meyerbeer und der Akademie der Wissenschaften vorgestellte Instrument war das einzige vorhandene Exemplar, das zum Zeitpunkt der beiden genannten Anschreiben

¹⁶² Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sig. PrAdK I/362, Denkschrift vom 10 März 1855, dort Blatt 37 verso und Blatt 38: „Die Ausführung meiner Idee ist das alleinige Verdienst des fleißigen königl. Hofinstrumentenmachers Herrn Carl Wilhelm Moritz welcher um so höher achtenswerth sein dürfte als ich vor 8 Jahren den Instrumentenfabrikanten Herrn Hallary [= Halary, auch Halari] zu Paris, u. vor 3 Jahren wiederum den Instrumentenmacher Herrn Hecker [= Heckel] in Bieberich [= Biebrich] ohne Erfolg mit der Ausführung dieser Idee betraute.“

¹⁶³ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sig. PrAdK I/362, dort Blatt 31.

¹⁶⁴ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin, Sig. PrAdK I/362, dort Blatt 32.

¹⁶⁵ Giacomo Meyerbeer, Tagebucheintrag vom 13. März 1855, zitiert nach: Sabine Henze-Döring (Hg.): Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 6, 1853–1855, Berlin–New York 2002, S. 508.

¹⁶⁶ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin Sig. PrAdK I/362, dort Blatt 34.

¹⁶⁷ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin Sig. PrAdK I/362, dort Blatt 35–38.

verfügbar war. Wieprecht hatte beabsichtigt, ein weiteres anfertigen zu lassen, was aber nicht möglich war, da er den Prototyp einem Militärmusiker in Frankfurt zum Üben in die Hand gegeben hatte. Die Entscheidung, keinen Berliner Musiker damit zu beauftragen, begründete er mit der Notwendigkeit der Geheimhaltung, die er offenbar in Berlin nicht gewährleistet sah. Somit ist davon auszugehen, dass die bauliche Umsetzung in Moritz' Werkstatt spätestens in das Jahr 1854 zu datieren ist, da es auszuschließen ist, dass ein gänzlich neuartiges und von der mechanischen Anlage her besonders kompliziertes Instrument in wenigen Wochen hätte zur Präsentationsreife entwickelt werden können.

Wie Mendel berichtet, ist das von der Akademie der Wissenschaften erbetene Zeugnis am 22. März 1855 ausgestellt worden und offenbar in den folgenden Tagen bei Wieprecht eingetroffen. Darauf übersandte er am 28. März ein Dankeschreiben, in dem er auf ein delikates Problem hinwies, das durch die Auslassung einer wesentlichen Tatsache entstanden war.¹⁶⁸ Obwohl er in der Denkschrift ausführlich über seine viele Jahre dauernde Suche nach einem Instrumentenmacher berichtete, der in der Lage war, seine Idee auszuführen, wurde ihm seitens der Akademie ergangenen Attest Moritz' Anteil an der Entstehung des Instruments in keiner Weise erwähnt oder gar gewürdigt. Dies war ihm vor Allem deswegen unverständlich, da er zuvor „die Verdienste des Herrn Moritz um die Entstehung des Instruments besonders hervorgehoben“ hatte. Als Moritz das Zeugnis sah, war er „sehr betroffen“, wie es Wieprecht vorsichtig ausdrückte. Der Instrumentenmacher hatte die „enormen Versuchs Kosten“, die er auf 400 [an dieser Stelle steht eine graphische Abkürzung für Reichstaler] veranschlagte, selbst übernommen, somit war sein wesentlicher Beitrag auch aus der Sicht des Erfinders unstrittig. Um die dadurch entstandene prekäre Situation zu entschärfen, bat Wieprecht darum, das ergangene Zeugnis durch folgenden Zusatz zu ergänzen: „Ein nach seiner Idee von dem Königl.

Hof=Instrumentenmacher Hr. C. W. Moritz ausgeführtes und verfertigtes Bass=Blaseinstrument mit einer Claviatur versehen, vorgelegt etc.“¹⁶⁹

Für den Fall, dass dies nicht möglich sei, schlug er eine gänzliche Neuausfertigung des Attests vor. Weiterhin beschrieb Wieprecht die möglichen schwerwiegenden Folgen, die für ihn aus dieser Situation entstehen können: Wenn tatsächlich Moritz' Arbeit darin nicht gewürdigt werden würde, so müsste dieser die Entwicklungskosten erstattet bekommen. Dazu hatte Wieprecht aber nicht die Mittel, was für ihn in letzter Konsequenz den Verzicht auf eine Patentierung bedeutet hätte. Ob die Akademie dem Ansuchen Wieprechts nach Ergänzung bzw. Neuausfertigung des Zeugnisses entsprochen hat, ist nach der derzeit bekannten Quellenlage nicht zu ermitteln, ebenso finden sich bis Ende des Jahres 1855 keine Hinweise auf den weiteren Verlauf dieser Angelegenheit. Die nächste Nachricht über das Klaviaturkontrafagott findet sich erst Januar 1856 in einem Artikel in der Berliner Musikzeitung „Echo“¹⁷⁰ über eine Präsentation beim Berliner Tonkünstlerverein:

„Dem Tonkünstlerverein wurde am 3. d. (= 3. Januar 1856) ein durch M. D. Wieprecht neu construiertes und von Herrn Sander gespieltes Baßblase-Instrument (Harmoniebaß) vorgelegt. Hr. W. wies in seinem Vortrage nach, wie die, durch die Größen eines Blechrohrs entstehende, weite Entfernung, der Klappen von einander den Spielern höchst unbequem sei, und den Gebrauch nur weniger Töne zuließe. Durch seine Erfindung werden nun sämtliche 15 Klappen des Instruments vermittelt einer Claviatur gehoben und geschlossen, die durch bewegliche Stäbe mit den Klappen in Verbindung steht, und so die schnellsten diatonischen und chromatischen Tonfolgen ermöglicht. Das bis jetzt einzige Exemplar, von Moritz ausgeführt, ist kleiner als ein gewöhnliches Contrafagott, übertrifft jedoch dasselbe weit an Schönheit des Klanges und Reinheit der Scala.“

Diese Quelle belegt, dass auch zehn Monate nach der Begutachtung durch die Akademie der Wissenschaften

¹⁶⁸ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin Sig.: PrAdK I/362, Schreiben vom 28. März 1855, dort Blatt 39 und Blatt 39 verso.

¹⁶⁹ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin Sig.: PrAdK I/362, Schreiben vom 28. März 1855, dort Blatt 39 verso.

¹⁷⁰ Berliner Musikzeitung „Echo“, Sonntag, 13. Januar 1856, S. 14.

lediglich ein einziges Klaviaturkontrafagott ausgeführt war. Die Beschreibung der Anlage des Instruments in der Ausführung mit fünfzehn Klappen deutet eher auf einen Irrtum des Berichterstatters als auf die Existenz einer intermediären Bauform hin, da dieses schon 1855 mit einer Ausstattung mit achtzehn Klappen, wie in der „Denkschrift“ ausgeführt, vorgestellt wurde.

Fast elf Jahre nach dem Patentantrag für den Orgelbass reichte Wieprecht am 29. Mai 1856 erneut ein Gesuch an die königliche technische Deputation für Gewerbe ein. In diesem Gesuch ist nicht – wohl auch nach der Erfahrung aus dem Jahr 1845 – von der Erfindung eines Instruments die Rede, sondern er bezog seinen Patentanspruch lediglich auf die Verbesserung der Spielbarkeit:

„Beschreibung der Erfindung einer neuen Spielmaschiene in der Art einer Claviatur, zur leichten und sicheren Behandlung aller jener Bass=Blasinstrumente, deren chromatische Scala durch Abschnitte des Rohrs – Klappen – erzielt wird, wie z. E. bei Contrafagotts in Holz, bei englischen Basshörnern, bei den Stehleschen Harmonie=bass und Ophikleiden.“¹⁷¹

Auch hier ist Wieprechts Kritik an der bisherigen Applikaturgestaltung des Harmoniebasses, bei dem verschiedene Finger beider Hände gleichzeitig Spiel- und Tragfunktion hatten, der gedankliche Ausgangspunkt für die konsequente Weiterentwicklung der Idee, große und schwere Blasinstrumente, die beim Marschieren eingesetzt werden, für eine einhändige Spielweise einzurichten. Waren beim „alten“ System, das er für den Orgelbass konzipierte, noch alle Griffplatten direkt mit den jeweiligen Klappen verbunden, wurden bei dieser Anlage der Mechanik die Tonlöcher mittels drehbarer Achsen durch Verbindungshebel geöffnet: Einen

jeweils unterhalb der Tasten liegenden und einen weiteren, der den dazu gehörigen Klappenstiel betätigte. Diese mechanisch aufwendige Lösung ermöglichte es nun, eine echte Klaviatur mit Unter- und Obertasten auf die in der Einleitung des Patentantrags genannten Instrumente zu setzen (siehe Abb. 15). Als weiteren Vorteil, dessen Bedeutung er mit dem der leichteren Handhabung beim Marschieren gleichwertig sieht, führt er die volle sowohl diatonische als auch chromatische Spielbarkeit und den vereinfachten Gebrauch von Tonarten an, die weiter von der Grundskala des Instruments entfernt sind.¹⁷²

Obwohl die „neue Spielmaschine“ auch für die Anwendung bei hölzernen Kontrafagotten, englischen Basshörnern und Ophikleiden gedacht war, widmet Wieprecht die Hälfte seines Patentgesuchs Einzelheiten zu deren Anwendung am Blechkontrafagott (in der Einleitung auch als „Stehlescher Harmoniebass“ bezeichnet).¹⁷³ Wie Heyde¹⁷⁴ feststellt, schloss sich die in diesem Patent beschriebene Ausführung der Mechanik an die des Orgelbasses von 1845 an. Hier ist zunächst die Erweiterung des Tonumfangs von bisher fünfzehn Klappen bei dem als Vorbild genannten Modell von Stehle auf nunmehr achtzehn Klappen zu bemerken. Wie schon beim 16füßigen Orgelbass vorgesehen, wird das notwendige Überblasen mit Hilfe einer Schleifklappe ermöglicht, deren Öffnung sich am Es-Bogen befindet. Betätigt wird sie vom Daumen der linken Hand. Eine besondere Betrachtung verdient die Ausführung der Klaviatur, deren Besonderheiten durch die Beigabe einer technischen Zeichnung in Verbindung mit den darauf bezogenen Textpassagen im Patentgesuch eindeutig erkennbar sind. Das Instrument auf der Zeichnung weist insgesamt zwanzig Tasten auf, bei denen die äußeren lediglich als Abschlüsse ohne Funktion dienen.¹⁷⁵ Die von Wieprecht konzipierte

¹⁷¹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patente Schriften, Nr. W 165, dort Blatt 1.

¹⁷² Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patente Schriften, Nr. W 165, dort Blatt 3 „Die Schwierigkeit wie die Leichtigkeit der Technik bleibt sich in allen Tonarten gleich.“

¹⁷³ Daraus wird in der vorhandenen Sekundärliteratur vielfach die Schlussfolgerung abgeleitet, es handle sich um ein Patentgesuch für das Klaviaturkontrafagott, was sich aber bei genauer Betrachtung nicht bestätigt.

¹⁷⁴ Heyde: Musikinstrumentenbau in Preussen (wie Anm. 148), S. 537.

¹⁷⁵ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation für Gewerbe, Patente Schriften, Nr. W 165, dort Blatt 3 verso: „Um einen sicheren Abschluß der Finger auf der Claviatur zu ermöglichen, dienen die beiden äusseren blinden Clavis.“

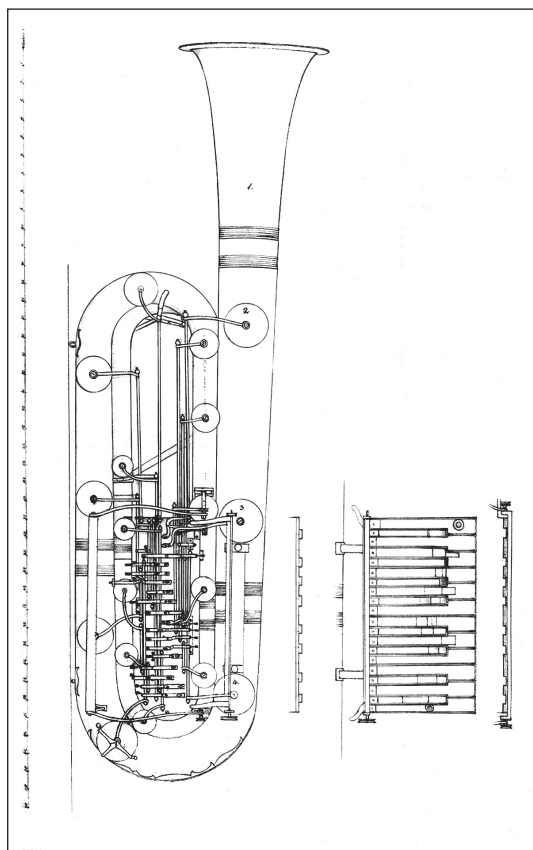


Abb. 15: Technische Zeichnung des Klaviaturkontrafagott mit abgenommener, separat gezeichneter Klaviatur als Anlage zum Patent Nr.13043 aus GStA PK, I. HA Rep. 120 TD, Technische Deputation für Gewerbe, Patente Schriften, Nr. W 165.

Klaviatur entspricht – wie aus der Zeichnung ersichtlich – der an Tasteninstrumenten üblichen Aufteilung der Ober-tasten in Zweier- und Dreiergruppen. Mit dieser bis dahin unbekanntem Spielart eines Blasinstruments hatte Wieprecht neben den Bläsern auch an Tasteninstrumenten ausgebildete Musiker ausdrücklich als potentielle Nutzer eines solchen Instruments im Auge.¹⁷⁶ Wie bereits Eppelsheim feststellte, der sich in dieser Frage ausschließlich auf die Auswertung der Abbildung des Instruments in Händen eines Mitglieds der Gardemusik¹⁷⁷ beschränkte, weist die Klaviatur des abgebildeten Instruments eine irreguläre Anlage auf (siehe Abb. S. 46).¹⁷⁸

Eine weitere Verwendungsmöglichkeit sah er bei stationär spielenden Orchestern, wo das Instrument in kleinerer Form auch „liegend auf einem Podium“ zum Einsatz kommen sollte. Das Gliederungsschema des Korpus wird von Wieprecht, wie aus der Zeichnung des Instruments ersichtlich, völlig neu gestaltet. Zur Reduktion der Standhöhe wählt er eine durch Kniestücke verbundene vierröhri- ge Form. Dieser wichtige Aspekt findet in der Patentschrift keinerlei Erwähnung.¹⁷⁹ Danach dauerte es fast weitere fünf Monate, bis Wieprecht dann sein Patentgesuch am 24. Oktober positiv beschieden wurde.¹⁸⁰ So wäre noch der ungewöhnlich lange Zeitraum zwischen dem Zeitpunkt der Präsentation bei Meyerbeer und der Akademie der Wissenschaften und der Patent- einreichung zu klären. Ein wichtiger Einschnitt war der

¹⁷⁶ Archiv der Preußischen Akademie der Künste Berlin Sig.: PrAdK I/362 dort Blatt 37 und Blatt 37 verso: Wilhelm Wieprecht, Denkschrift an die Prüfungskommission der Akademie der Wissenschaften vom 10 März 1855: „Die Klaviatur ist gleich der, an dem Piano geordnet und kann dieses Instrument nun von jedem mäßig ausgebildeten Klavierspieler, wenn er der Tonbildung desselben mächtig ist, leicht gespielt werden.“

¹⁷⁷ Die Abbildung des Hoboisten (Abb. 16) wurde von Curt Sachs 1920 erstmals in einer organologischen Arbeit wiedergegeben. In ihrer relativ detailgetreuen Wiedergabe des Instruments und seines Spielers, was sowohl die Zeichnung als auch die Kolorierung angeht, ist diese Abbildung eine ikonographische Quelle von besonderem Wert. Das Korpus des Instruments ist aus Messing gefertigt, die Klappen sowie der Stützenkranz und die Klaviatur sind aus einem hellen Metall, eventuell Neusilber.

¹⁷⁸ „Der durch eine so irreguläre Tastenfolge geweckte Zweifel könnte definitiv nur an Hand eines erhaltenen Instruments als begründet erwiesen werden. Berücksichtigt man jedoch, dass erfahrungsgemäß selbst um getreue Wiedergabe bemühte Instrumentendarstellungen vielfach unzuverlässig sind, so wird man die folgende, bei unveränderter Zahl der Untertasten (10) und Obertasten (5) der gewohnten Klaviatur entsprechende Anordnung zumindest als Möglichkeit in Betracht ziehen.“ Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 250.

¹⁷⁹ Eine Kritik am ursprünglichen Gliederungsschema des Stehleschen Vorbildes findet sich lediglich im Begleitschreiben des Patentgesuchs vom 29. Mai 1856: „Nebendem ist dieser Blech=Contrafagott so übermäßig lang geformt, daß trotz seines schönen Klanges er in so unpraktischen Formate nirgend[s] Eingang und Verbreitung gefunden hat.“ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Blatt HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 234 verso.

¹⁸⁰ Wieprecht nennt in seinem autobiographischen Beitrag in Carl von Ledeburs Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Berlin 1861, S. 643, fälschlicherweise das Jahr 1855 als Zeitpunkt der Patentierung, dieses Jahr wird auch in Moritz' Jubiläumskatalog 1908 genannt.

Tod des Carl Wilhelm Moritz am 18. Oktober 1855¹⁸¹, der als wesentlicher Grund für die Verzögerung der weiteren Schritte auf dem Weg zu Patentierung zu sehen ist. Dies erläutert Wieprecht ausführlich in einer Passage im begleitenden Anschreiben:¹⁸²

„In unsere Absicht lag es ein zweites, noch besseres Instrument als das Modell herzustellen und auf Grund dieses Zeugnisses¹⁸³ um Verleihung eines Patents gehorsamst zu bitten, als uns beide gleichzeitig das Schicksal auf ein schweres lebensgefährliches Krankenlager warf. Moritz mußte dem unerbittlichen Tode anheimfallen, ich war glücklicher, wieder gerettet zu werden. Moritz Wittwe führt unter dem Beistande ihres ältesten Sohnes die Fabrik fort; mit ihr habe ich nun meinen alten Plan von neuem aufgenommen ein neues Instrument anfertigen lassen mit dem wir uns nun ganz gehorsamst an Eine königlich technische Deputation für Gewerbe wenden mit der Bitte Uns, der Wittwe Moritz und mir, den Unterzeichneten für den Umfang der Preußischen Monarchie ein Patent auf zehn hintereinander folgende Jahren auf diese Erfindung des Claviatur=Contrafagotts gnädigst zu verleihen.“

Zu diesem Zeitpunkt lassen sich nun zwei Exemplare des Klaviaturkontrafagotts nachweisen. Das früher entstandene Instrument bezeichnet Wieprecht in diesem Zusammenhang als Modell.

Den wesentlichen Anteil, den C. W. Moritz bei der Umsetzung seiner Idee geleistet hatte, würdigt Wieprecht ausdrücklich im letzten Absatz seines Antrags.¹⁸⁴ Wie aus dem

nun gemeinsam mit Moritz' Witwe beantragten Patentsgesuch hervorgeht, konnten die Irritationen, die das Zeugnis der Akademie der Wissenschaften hervorgerufen hatte, offenbar ausgeräumt werden.

Am 18. August 1856 bedankte sich Wieprecht bei den Behörden und verband dies mit der Bitte, das Patent nicht nur auf fünf, sondern wie in Antrag schon erbeten, es auf zehn Jahre zu erteilen. Er begründete dies sowohl mit der fehlenden Zeit für die Einführung des neu geschaffenen Instrumentes, als auch mit dem Hinweis auf die hohen Entwicklungskosten, die seiner Ansicht nach nicht innerhalb des gewährten Zeitraums durch den Verkauf von Instrumenten hätten ausgeglichen werden können.¹⁸⁵ Das Ministerium für Handel und Gewerbe gewährte das Patent mit Gültigkeit vom 24 Oktober 1856 an auf fünf Jahre und teilte Wieprecht gleichzeitig mit, dass dem Antrag, die Dauer auf zehn Jahre zu verlängern, nicht stattgegeben wurde. Außer dem sieben Seiten umfassenden beschreibenden Schriftstück war das eingelieferte Modellinstrument ein Bestandteil des Patents. Dieses Instrument wurde von den Behörden zunächst zurückgehalten und Wieprecht wurde aufgefordert, binnen sechs Wochen eine „genaue und ausführliche Zeichnung“ einzureichen, „falls [Sie] nicht gesonnen sein sollten das vorgelegte Modell auf die Dauer des Patents in deposito zu lassen“.¹⁸⁶ In seinem bereits erwähnten Schreiben erbat er nun das Instrument zurück und versprach die geforderte Zeichnung anfertigen zu lassen. Diese wurde dann offensichtlich von einem professionellen technischen Zeichner angefertigt und an die Behörden übergeben. Mit einem Schreiben vom

¹⁸¹ Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz [...], Berlin 1908, S. 11.

¹⁸² Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 235 verso.

¹⁸³ Gemeint war damit das Zeugnis der Akademie der Wissenschaften, das offenbar nicht erhalten ist.

¹⁸⁴ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1 dort Blatt 335: „Unter vielen Anfragen bei den berühmtesten Fabrikanten, die alle eine Ausführung meiner Idee belächelten, entschied sich endlich der hiesige Hofinstrumentenmacher Moritz – der auch meine Baßuba ins Leben gerufen hat – dieselbe auszuführen.“

¹⁸⁵ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1 dort Blatt 240 und Blatt 240 verso, datiert vom 18. August 1856: „So dankbar wir die Zusicherung eines, auf die Dauer von fünf hintereinander folgende Jahre zu erteilende Patents auf unseren Claviatur=Contrafagott anerkennen und uns zur Annahme desselben bereit erklären; so fühlen wir uns: in gnädigster Berücksichtigung der enormen Kosten, Zeit Mühwaltungen fast zehnjährigen Strebens und wiederholter Versuche zu der ganz gehorsamsten Bitte gedungen die auf fünf Jahre festgestellte Dauer des Patents, auf zehn hintereinanderfolgende Jahre gnädigst ausdehnen und bewilligen zu wollen. Fünf Jahre dürften kaum hinreichen, diese Erfindung zur öffentlichen Anerkennung zu bringen. Nachdem könnten wir erst hoffen, einen kleinen Gewinn zu erzielen und Belohnung zu finden für unser zehnjähriges Streben nach dieser in der That höchst wesentlichen Erfindung.“

¹⁸⁶ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 238 verso.

10. Januar 1857¹⁸⁷ erhielt Wieprecht die Bestätigung, dass die Zeichnung geprüft und als vollständig anerkannt wurde, damit war die Patentierung endgültig abgeschlossen. Derzeitig finden sich keine Quellen, die eine Produktion weiterer Klaviaturkontrafagotte belegen. Die Abbildung des Hautboisten vom 2. Garderegiment zu Fuß legt die Vermutung nahe, dass es zumindest zeitweise dort im Musikkorps im Einsatz war. Diesem wurde schon 1835 das erste Exemplar der neu erfundenen Basstuba übergeben.¹⁸⁸

Im Hinblick auf Mendels eindeutige Aussage von 1872: „Dies Instrument [...] hat sich nach heutigem Erkennen nicht bewährt, man findet es gegenwärtig nirgends mehr im Gebrauch“, sei der Schluss auf dessen wahrhaft kurze Karriere zulässig. Den Hauptgrund des Scheiterns des Klaviaturkontrafagotts als Kontrabassinstrument in der Militärmusik vermutet Eppelsheim in der Anfälligkeit der diffizilen Mechanik eines Instruments, das doch für den Einsatz im Feld gedacht war.¹⁸⁹

Ein weiteres Indiz für die Kurzlebigkeit des Klaviaturkontrafagotts findet sich in einer als „Attest“ bezeichneten Empfehlung für Červenýs Tritonicon, die Wieprecht schon 1864 aussprach.¹⁹⁰ Damit schränkt sich der Zeitraum seines möglichen Gebrauchs weiter ein, da eine positive Stellungnahme zu einem Konkurrenzprodukt der weiteren Verbreitung seiner eigenen Erfindung entgegengestanden wäre.

Zur Terminologie

Die Erklärung des Namens für sein 1845 erfundenes und von ihm als „16 füßiger Orgelbaß“ bezeichnetes Instrument

gibt Wieprecht in der Patentschrift vom 23. Oktober d. J. selbst: „Das Instrument ist einer großen Baß=Orgelpfeife zu vergleichen, auf der vermittelst einer Klaviatur, ihre verschiedenen Tonabschnitte leicht und schnell zu bewirken sind.“¹⁹¹ Ebenso eindeutig ist die Herkunft des Begriffs Klaviaturkontrafagott aus den vorhandenen Originaldokumenten zu belegen. Nach der praktischen Vorführung des Instruments bei Giacomo Meyerbeer am 12. März 1855 teilte Wieprecht in einem vom selben Tag datierten Schreiben der Akademie der Künste mit, dass das Instrument von nun an „auf Wunsch des Herr General=Musikdirektors Meier[beer]“ „Klaviatur=Contrafagott“ genannt werden soll.

VÁCLAV FRANTIŠEK ČERVENÝS TRITONICON UND SEIN SUBKONTRAFAGOTT

Nachdem Václav F. Červený sich in den ersten Jahren nach seiner Niederlassung in Königgrätz im Jahr 1842 zunächst seinem Hauptanliegen widmete, nämlich der Verbesserung der Blechblasinstrumente und der Erfindung neuer Bauformen, die den individuellen Anforderungen angepasst waren, befasste er sich spätestens ab 1853 mit der Herstellung des Tritonicons. Als frühe verbindliche Quelle ist hier die „Anzeige“¹⁹² vom 6. Dezember des Jahres zu sehen. Hier stellt er seine aktuellen Entwicklungen im Bereich der Blechblasinstrumente mit einer ausführlichen Beschreibung des Baroxytons vor und zeigt erstmals ein Tritonicon, das er von beiden Seiten abbildet.

¹⁸⁷ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz HA Rep. Ministerium für Handel und Gewerbe D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 249.

¹⁸⁸ Heyde: Das Ventilblasinstrument (wie Anm. 96), S. 256, veröffentlicht Auszüge aus dem entsprechenden Quittungsbuch der Firma Moritz die die nachweisbaren Lieferungen mit Nennung der Empfänger belegen.

¹⁸⁹ „Daß laut Mendel-Reißmann [...] Wieprechts Claviatur-Contra-Fagott trotz einleuchtender Konzeption, kompakter Bauweise und ungewöhnlich einfacher Applikatur kein dauerhafter Erfolg beschieden war, kann, soweit das Fehlen erhaltener Exemplare überhaupt ein Urteil ermöglicht, kaum einen anderen Grund als den einer verhältnismäßig komplizierten, daher anfälligen und namentlich für den militärischen Gebrauch ungeeigneten Mechanik haben.“ Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 251.

¹⁹⁰ „Wenn ich bewirken könnte, Ihren schönen Contrafagot in unsere Militärmusik überall einzuführen, wäre es längst schon geschehen. – Sollte ich bei Veranlassung von Ankäufen österreichischer Fabrikate in diesem Zweige zu Rathe gezogen werden, so versichere ich Sie, das meinerseits Ihrer vorzüglich gedacht werden wird, denn soweit mir die dortigen Fabrikate bekannt geworden sind, darf ich überzeugend den Ihrigen den Vorzug zusprechen. Berlin, den 1. Sept. 1864. Ihr ergebener W. Wieprecht Musik-Direktor der gesammten königl. Preuss. Garde-Regimenter“. [Červený, Václav František]: Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen [...] Anlässlich der polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 von ihm selbst beleuchtet, Prag 1872, S. 34.

¹⁹¹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33 Bd. 1, dort Blatt 196.

¹⁹² „Anzeige“, Bayerische Staatsbibliothek München, Schafhütliana, Sig. 3.1.7.

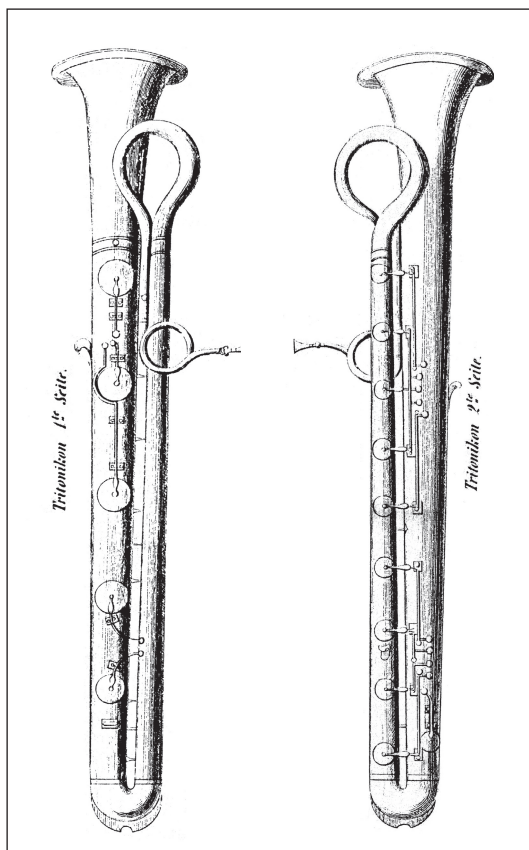


Abb. 16: „Anzeige“ vom 6. Dezember 1853.

Von diesem Instrument ist nach heutigem Kenntnisstand kein Exemplar erhalten, sodass zur Auswertung bisher nur diese Ansicht zur Verfügung steht. Beim Vergleich derselben mit

der Abbildung von Schöllnasts gleichnamigem Instrument aus dem Jahr 1844 fallen weitgehende Übereinstimmungen in der Anlage auf: Die Korpusgestaltung ist identisch, die schon von Stehle angelegte, mit fünfzehn Klappen ausgeführte Applikatur wird übernommen. Die Verteilung der Griffplatten auf jeweils fünf als Drehklappen für beide Hände, die auf der Grifflochseite angebracht sind, und zwei Hebelklappen für den RH Daumen bzw. drei für die linke Hand entsprechen Schöllnasts Ausführung. Lediglich die Biegung des Es-Bogens, der mit einer kreisförmigen Windung gestaltet ist, weicht im Detail ab. Der Vergleich belegt Červenýs genaue Kenntnis von Schöllnasts Instrument. Diese hatte er als Mitarbeiter, der auf seiner Gesellenreise zweimal in der Preßburger Werkstatt angestellt war, erlangen können.¹⁹³ Durch die Forschungen von Eva Szórádová konnte mittels der Auswertung von Schöllnasts Einschreibbüchern ein genauer Zeitpunkt von Červenýs Anstellung in dieser Werkstatt ermittelt werden. Durch diese Quelle ist seine Anwesenheit in der Schöllnastschen Werkstatt spätestens ab Herbst 1839 zu belegen¹⁹⁴, also dem Jahr, in dem das Tritonicon erstmals produziert, eventuell sogar weitgehend entwickelt wurde. Somit hatte Červený also auch Zugang zu den exakten Maßen, um auf dieser Grundlage problemlos und schnell solche Instrumente zu fertigen. Auf seiner Wanderung kam er schon Anfang des Jahres 1838 erstmals nach Wien, wo er für Leopold Uhlmann arbeitete¹⁹⁵, ein weiteres Mal führte ihn dann im Jahr 1840 der Weg zu Anton Kleps¹⁹⁶, der in gutem Kontakt zu Johann Stehle stand. Wie aus verschiedenen originalen Publikatio-

¹⁹³ „Po Novém roce 1838 se vydal přes Chrudim do Brna do Holasovy dílny, odtud poté do Vídně k mistru Ullmannovi (= Uhlmann) a později do Prešpurku (dnes Bratislava) k Schelwastovi [= Schöllnast]. Na všech výše zmiňovaných místech působil pouze krátce. Dne 10. 2. 1840 se hlásil v Brně, přičemž zdejší policejní ředitelství zjistilo, že vydané roční povolení k vandru již vypršelo, načež jej poslali ihned zpátky, aby se hlásil u vrchnostenského úřadu ve Škvorci. Zdejší úřad vystavil dne 25. 2. 1840 V. F. Červenému nové vandrovní povolení a poté cestoval nejdříve přes Prahu do Brna a odtud do Prešpurku, kde pracoval u mistra Schöllnasta. Z Prešpurku se následně vydal do Vídně, jež byla jedním z důležitých center výroby dechových nástrojů v celém mocnářství, neboť výrobci zde zároveň nacházeli hojně odbytiště pro své výrobky u dvorských a vojenských kapel.“ Pavlík: Podnikatelské a společenské activity (wie Anm. 4), S. 16f., mit Quellenverweis.

¹⁹⁴ „[...] den 13ten 8tober [1839] obige Instr. gesend. Aber H. Olitsch hat eine Trompetin stat Trompete geschickt welche Herr Grusa wieder an mich retour gesend und eine G Trompete nicht aber Trompetin (Posthorn) bestellt hätte. Nun habe solche G Trompete mit Pakfang verziert als Kranz, zwenge Trummel bei Maschin Trucken u.s.w. samt Mundstück und 5 Bögen von mein Gesell Wenzl Cerveny ausfertigen lassen und am am 8ten Xber wider gesend[et].“ Transkription nach Szórádová: Blasinstrumentenbau in Bratislava (wie Anm. 3), S. 376. Jiří Pavlík belegt einen weiteren Aufenthalt Červenýs bei Schöllnast Anfang des Jahres 1840. Pavlík: Podnikatelské a společenské activity (wie Anm. 4), S. 16f.

¹⁹⁵ Siehe Anm. 193.

¹⁹⁶ „Václav F. Červený nejdříve pracoval u mistra Bittnera, později v dílně A. Klepsche. Poznal zde odlišnou dělbu práce i nové výrobní postupy, s nimiž se následně podrobně seznámil.“ Pavlík: Podnikatelské a společenské activity (wie Anm. 4), S. 17. Diese Aussage bezieht sich auf das Jahr 1840.

nen¹⁹⁷ des Hauses Červený hervorgeht, kannte er auch Stehles entsprechendes Instrument; mit hoher Wahrscheinlichkeit ist er ihm schon während seinen beiden Aufenthalten in Wien begegnet.

In den Beständen des Museums der tschechischen Musik in Prag sind drei tiefstimmige Doppelrohrblattinstrumente aus unterschiedlichen Produktionszeiten erhalten, die die kontinuierliche Beschäftigung Červenýs mit der Weiterentwicklung dieser Gattung dokumentieren, darauf wird später noch im Detail einzugehen sein.

Der Ausgangspunkt war, wie bereits erwähnt, die Bauform, die sich an Schöllnasts Version orientierte. Dieses Instrument präsentierte er im Jahr 1854 zusammen mit seinen schon renommierten Blechblasinstrumenten auf der allgemeinen deutschen Industrieausstellung in München, wo es sich einer kritischen Beurteilung durch Schafhütl¹⁹⁸ stellen musste. Dieser sah an diesem Instrument eine teilweise Umsetzung der von Theobald Boehm entwickelten akustischen Verbesserungen, was er folgendermaßen formulierte: „Das Tritonicon ist ein ganz neues Instrument in Hinsicht auf den alten Contrafagott geworden, indem man das Böhm'sche System so weit es dem Verfertiger gelang, auf das Tritonicon anwendete. Die Tonlöcher wurden nämlich so weit als möglich gemacht und eben so viel es gehen wollte an ihre rechte

Stelle gesetzt. [...]“ Es bleibt unklar, ob Schafhütl schon zu diesem Zeitpunkt Kenntnis von Stehles Instrumenten hatte, die als erste nach diesen Kriterien gebaut wurden¹⁹⁹, oder ob er diesen Typus als eigenständige Erfindung betrachtete. Jedenfalls lobte er die mechanische Ausführung des Instruments²⁰⁰, das dem des Mitbewerbers Hell²⁰¹ aus Wien in dieser Hinsicht überlegen war. Diesem Lob steht eine deutliche Kritik der musikalischen Qualität entgegen: „[...] obwohl die Tiefe trotz aller angewandten Sorgfalt doch nicht sehr schön ausfiel“. Somit traf nach Schafhütls Ansicht die klangliche Unausgewogenheit, die Sawerthal bereits an Schöllnasts Tritonicon bemängelte, auch auf Červenýs Version zu. Neben den akustischen Problemen war die Länge des Instruments, die Červený mit 5 (österreichischen) Fuß (= ca. 158 cm²⁰²) angibt, sein Sohn Jaroslav aber als „1 $\frac{3}{4}$ Meter“, ein nicht unerheblicher Grund für den eher seltenen Einsatz in der Militärmusik.²⁰³ Als Lösung schuf Červený auf Anregung des Militärkapellmeisters Hájek ein Instrument mit einem gänzlich veränderten Gliederungsschema in einer durch Kniestücke verbundenen vierröhriigen Form, deren Entwicklung er selbst in das Jahr 1856 datiert. In der anlässlich der polytechnischen Ausstellung 1872 in Moskau erschienenen Publikation²⁰⁴ fasst er die Geschichte des Tritonicons in seinem Hause bis in das Jahr 1872 wie folgt zusammen:

¹⁹⁷ Es handelt sich um folgende Publikationen: 1) Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen [...]. Anlässlich der polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 von ihm selbst beleuchtet. Prag 1872; 2) Červený, Jaroslav: Ehrenkranz für V. F. Červený Chef der Musikinstrumentenfabrik „V. F. Červený & Söhne“ zu Königgrätz in Böhmen, [...] zur fünfzigjährigen Jubelfeier seiner industriellen Thätigkeit, o. O., 1883.

¹⁹⁸ Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854, bearbeitet von den Ausschuß-Referenten [...], München 1855, S. 156.

¹⁹⁹ Siehe Anm. 64.

²⁰⁰ „Am besten ausgeführt war der Mechanismus im Tritonicon von V. F. Červený aus Königgrätz bei Prag in D, obwohl die Tiefe trotz aller angewandten Sorgfalt doch nicht sehr schön ausfiel.“

²⁰¹ „Der Mechanismus war weniger gut mit geraden Federn aus gehämmertem Messing“; laut „Verzeichniss der im Jahre 1845 in Wien [...]“ war Hell bereits bei dieser Ausstellung mit einem „Tritonicon [sic!] aus Messing und Pakfong“ angekündigt. Im „Bericht über die 3. allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Vierte und letzte Lieferung“ werden zwei Instrumente, eines aus Pakfong, das andere aus Messing genannt.

²⁰² Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen [...]. Anlässlich der polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 von ihm selbst beleuchtet. Prag 1872. S. 10.

²⁰³ „Das Tritonicon oder Metal-Contrafagott, [...] war wegen seiner unbehülflichen 1 $\frac{3}{4}$ Meter langen Bauart nicht imstande sich einer größeren Verwendung zu erfreuen, bis es im J. 1856 V. F. Červený fast um die Hälfte verkürzt und mit einem neuen Klappenmechanismus montirt der Öffentlichkeit übergab. In dieser neuen Bauform und bei veränderter Grundtonart von D nach Es wird es in Oesterreich, Deutschland, Holland, Spanien und Russland bei Militärmusiken mit Vorliebe angewendet.“ Červený: Ehrenkranz für V. F. Červený (wie Anm. 197), S. 13.

²⁰⁴ Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen [...]. Anlässlich der polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 von ihm selbst beleuchtet. Prag 1872, S. 10.



Abb. 17: Tritonicon in mehrröhriger Bauweise nach 1856, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung, Inv.-Nr. M/1 221.

„6. Tritonicon oder Contrafagot

Ursprünglich von Stehle erfunden und von Schelnast (= Schöllnast) in Ton und Stimmung verbessert, in D gestellt und mit dem Namen Tritonicon belegt, war es wegen seiner 5' [= 5 Fuß] langen Bauart, nicht imstande sich eine grosse Verbreitung zu erlangen, bis ich es auf Anregung des k. k. Kapellmeister Herrn Hájek im J. 1856 um 20" [= 20 Zoll] verkürzt habe. In seiner früheren Tonart D auch bei dieser neuen Bauform belassen wurde es bei vielen Militär-Musi-

ken Österreichs und Deutschlands und selbst von Herrn General-Musik Direktor Wieprecht in Berlin als vorzüglich anerkannt. Aber selbst dieser Erfolg liess mir die Mängel des Instruments nicht verkennen; vielmehr wandelte ich 1868 die Tonart D in Es um, wodurch eine bequemere Handhabung und leichtere Spielart erreicht wurde. In dieser Façon erfreut es sich nun eines sehr lebhaften Zuspruchs.“

Diese Quelle gibt nicht nur über die Entstehung der modifizierten Korpusform eine präzise Auskunft, sondern konkretisiert auch das Datum der Einführung des veränderten Stimmtons Es auf das Jahr 1868.²⁰⁵ Bemerkenswerterweise geschah dies ein Jahr nach der Pariser Weltausstellung, bei der die Firma Gautrot ihre relativ neu entwickelten Sarrusophone²⁰⁶ als neungliedrige Familie vorstellte, die von Sopranino in Es bis zum Contre-Basson in Bb reichte und die mit Ausnahme des „Contre-Basson en Ut“ im Quint- bzw. Quartabstand in Es bzw Bb gestimmt waren. Eine von drei Baugrößen in Kontrabasslage war das als „Sarrusophone Contre- Basse en Mi b“ bezeichnete Instrument, das hinsichtlich des Tonumfangs dem Tritonicon in Es-Stimmung entspricht. Diese Begegnung könnte die Entscheidung Červenýs, den Stimmton beim Tritonicon nach Es zu verändern, beeinflusst haben.

Zur Unterscheidung vom Vorgängermodell war es nötig, für diese hinsichtlich des Stimmtons neu geschaffene Bauform eine eindeutige Terminologie zu finden, so wurden die Begriffe „Metallkontrafagot in Es“, „Tritonicon in Es“ oder „Contrafagot in Es aus Metall“ eingeführt. Das neu geschaffene kompakte Modell hat nach seiner Einführung 1856 das Tritonicon nach alter, also „langer Bauart“, wie es von Červený bezeichnet wurde, nicht direkt verdrängt bzw. abgelöst, beide wurden noch etliche Jahre parallel gebaut und angeboten, wie es aus dem Preis-Courant vom 1. Februar 1860 ersichtlich ist. Dort finden sich beide Versionen: „Tritonicon in D[...]“²⁰⁷ 15 Klappen mit Fagottrohr, statt des

²⁰⁵ Verschiedene Publikationen datieren die Veränderung des Stimmtons gleichzeitig mit der Umgestaltung des Korpus in das Jahr 1856, was dieses Zitat Červenýs eindeutig widerlegt.

²⁰⁶ Das Patent existiert seit 1856, die neun Baugrößen der Sarrusophone finden sich im Catalogue des Instruments de Musique de la Manufacture générale de Gautrot Ainé & Cie a Paris Rue Turenne 80 [...], Paris 1867, S. 3–9, teilweise mit Abbildungen.

²⁰⁷ Die Angabe des Stimmtons „in D“ bezieht sich nicht auf ein transponierendes Instrument, sondern auf den tiefsten Ton des Ambitus. Die Bezeichnung folgt der historischen Praxis, den Fusston als Definition der Stimmung zu nutzen, wie sie spätestens zu Beginn des 19. Jh. bei Flöten üblich war.

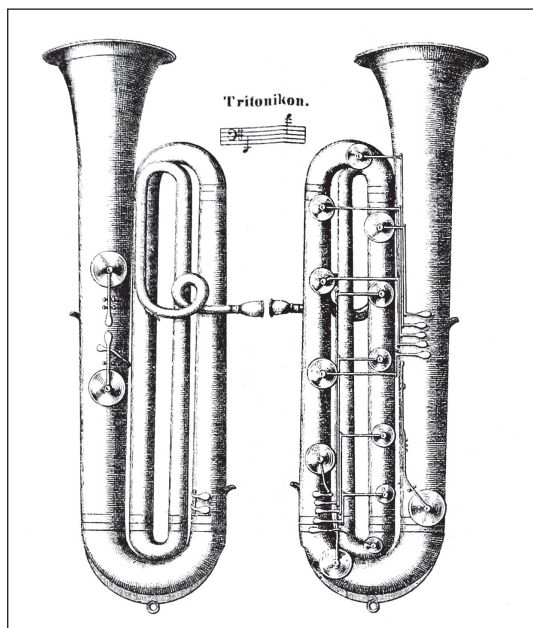


Abb. 18: Werbeblatt der Firma V. F. Červený aus dem Jahr 1859.

Contrafagott, lange Bauart [I], dto[:] nach eigener neu verbesserter Art um 20 Zoll kürzer“. Dennoch versäumte er es nicht, in einer Anmerkung auf die klaren Vorteile seiner Neuschöpfung hinzuweisen: „Uiberdies kann es derselbe [= Červený] nicht unterlassen, des von ihm erst neustens verbesserten Tritonikons zu erwähnen, welches sich durch reine Intonation, vollen kräftigen Ton, besonders aber durch seine um 20 Zoll verminderte Länge sehr praktisch auszeichnet.“²⁰⁸ Der handwerkliche Mehraufwand bei der Fertigung des mehrröhrigen Typs, der nicht zuletzt durch die Fertigung und den Einbau der Kniestücke nötig war, schlug sich auch im Preis des Instruments nieder. So kostete die alte „lange Bauart“ 80 Taler, die Version „nach eigener neu verbesserter Art“ 100 Taler.

²⁰⁸ Preis-Courant [...] des V. F. Červený [...] vom 1. Februar 1860.

²⁰⁹ Wilhelm Altenburg schreibt dazu: „[...] gibt noch zwei Instrumente tieferer Stimmung, „Contrebasse“ in Es und „Contrebasson“ in B, von welchem demnach jenes dem Contrafagott („Tritonikon“), dieses dem Subkontrafo[=]algott von Červený entspricht.“ (Altenburg, Wilhelm: Zur Kenntnis der Saxophone und der Sarrusophone, in: Zeitschrift für Instrumentenkunde Nr. 33, 9. Band vom 21.8.1889).

²¹⁰ Siehe Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 234–237.

²¹¹ Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen [...]. Anlässlich der polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 von ihm selbst beleuchtet. Prag 1872, S. 15f.

Auf einer im Jahr 1863 in tschechischer Sprache veröffentlichten Preisliste wird die lange Bauart dann nicht mehr angeboten, somit ist davon auszugehen dass dieser frühe Typus nach diesem Zeitpunkt im Bereich der Donaumonarchie auch kaum mehr von anderen Herstellern erzeugt wurde.

Eine frühe Abbildung des neu entwickelten Modells zeigt ein Werbeblatt aus dem Jahr 1859. Hier fällt der relativ weite Abstand der parallel laufenden Röhren auf, der sich bei erhaltenen Instrumenten aus dieser Zeit nicht in dieser Form wiederfindet. Weiters ist der relativ weite Durchmesser des Bohrungsanfangs auffällig, der mit einem Kesselmundstück gezeigt wird. Diese Merkwürdigkeiten sind eher auf eine ungeschickte Darstellung des Zeichners als auf bautechnische Realitäten zu beziehen.

Ab dem Jahr 1867 ergänzte Červený das Tritonicon durch ein transponierendes Instrument in Bb, das er zunächst unter dem Namen „Subkontrafagott“ vorstellte und das damit im Verhältnis zu den Instrumenten in der ab 1868 eingeführten Es-Stimmung in der Unterquart steht. Damit entspricht es in der Lage dem von Gautrot als „Sarrusophone Contre-Basson en Si b“ bezeichneten tiefsten Mitglied der Sarrusophonfamilie.²⁰⁹ Curt Sachs bezeichnet das Subkontrafagott in seinen beiden Standardwerken zur Musikinstrumentenkunde als ein in „der Unteroktav des Kontrafagotts“ stehendes Instrument. Dieser Irrtum wurde von Eppelsheim umfassend geklärt.²¹⁰ Auch zur Geschichte des Subkontrafagotts und zum Anlass seiner Erfindung liefert Červený wichtige Informationen.²¹¹

„12. Das Sub-Contrafagot

Da die Holzblasinstrumente ausser dem Contrafagot von Holz kein Bassinstrument von gleichartiger Tonfarbe aufzuweisen hatten, dieses Contrafagot aber den sonstigen immer stärker klingenden Instrumenten, namentlich den Bässen

gegenüber, in Folge seiner schwachen Oeffnung übertönt wird, hielt ich mich durch die sehr günstigen Erfolge des Contrafagots in Es aus Metall für angewiesen, die bestehende Lücke durch die Herstellung eines Sub-Contrafagots, gleichfalls aus Metall, auszufüllen. Das Instrument giebt bei einer Röhre von bloß 34' Länge das Sub-Contra B und geht somit tiefer als die Orgel. Die Schallwelle entwickelt eine solche Kraft, dass sie den Ton der Orgel überbietet und bei der Prüfung, die im J. 1867 in der weiten und hohen Marienkirche zu Königgrätz in Gegenwart mehrer Sachkenner vorgenommen wurde, die Fenster zittern machte.“

Der Rezensent Eduard Hanslick lobte die Qualität des Instruments, Anlass zur Kritik sah er lediglich bei der von Červený durchaus eigentümlich gewählten Bezeichnung: „Schließlich errang ein mit 14 Klappen versehenes Contrafagot in B von Červený großen Beifall, das mit Rohr geblasen, das 34 füssige B der großen Pedaloktave gibt, somit tiefer geht als die Orgel. C hat diese neueste Verbesserung der Tritonicons ‚Grand Pédale-Fagot‘ getauft, eine aus dem französischen und deutschen unglücklich zusammengelöthete Benennung (Fagot heisst französisch bekanntlich ‚Basson‘), welche aber der Brauchbarkeit dieses Bassinstruments für imposante Musikproductionen keinen Abbruch thut.“²¹²

Die Bauform des Subkontrafagotts entspricht nach den bekannten Abbildungen der vierröhrigen Anlage des Tritonicons, wie es ab 1856 hergestellt wurde.²¹³ Die Standhöhe errechnete Eppelsheim unter Auswertung einer Darstellung beider Instrumente nebeneinander, die in einem undatierten Katalog nach 1876 abgebildet ist, mit 1285 mm (siehe Abb. 19).²¹⁴

Neben der Zeichnung steht „eigene patent. Erfindung“ und die Jahreszahl 1872; eine Patenterteilung konnte bisher nicht nachgewiesen werden. In einem Katalog nach 1876

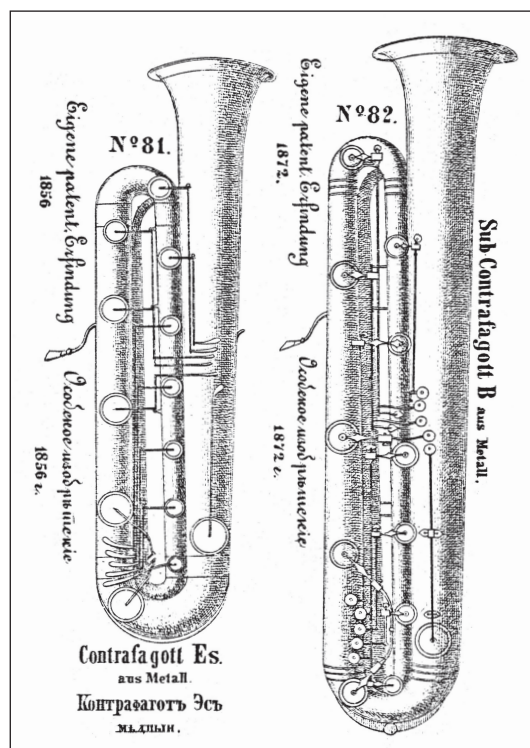


Abb. 19: Kontrafagott in Es und Subkontrafagott in B aus einem Katalog von V. F. Červený & Söhne nach 1876.

werden „ein Mundstückrohr aus Messing mit Wasserklappe“ als Zubehör sowie Rohre für Kontra- bzw. Subkontrafagott angeboten. Rohre für das Tritonikon fertigte auch Carl Mayer in Wien.²¹⁵

Das Instrument findet sich zusammen mit dem Es-Tritonicon noch im Sortiment der Preisliste von 1910²¹⁶, im Katalog von 1912²¹⁷ erscheint es nicht mehr, als Kontrafagotte werden dort ein hölzernes Instrument sowie eines aus Papiermaché angeboten, was für dieses späte Datum merkwürdig scheint.

²¹² [Hanslick, Eduard]: Officieller Ausstellung-Bericht herausgegeben durch das K. K. Österreichische Central-Comité 1. Lieferung Instrumente für Kunst und Wissenschaft auf der Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867, Classe 10, 11, 12, und 23, Wien 1867, S. 31.

²¹³ Katalog der Firma V. F. Červený & Söhne, in deutscher und russischer Sprache, o. O., nach 1876.

²¹⁴ Katalog der Firma V. F. Červený & Söhne (wie Anm. 213). Eppelsheim: Das Subkontrafagott (wie Anm. 1), S. 263.

²¹⁵ Zeitschrift für Instrumentenbau, 12. Jahrgang, Bd. 12, Nr. 33, S. 648.

²¹⁶ Preisliste der allerfeinsten Musik-Instrumente, 1910, S. 78: „Das Sub-Kontrafagott B (erfunden im Jahre 1873) gibt leicht das tiefe B u. klingt chromatisch bis [...]. Dabei ist das Volumen des Instruments in Länge und Breite faßt dem des Es Kontrafagotts gleich, die Handlichkeit überraschend leicht, die Kraft des Tones erschütternd“. Die dort genannte Datierung der Erfindung auf das Jahr 1873 ist fehlerhaft.

²¹⁷ Hudební Oznamovatel 1912 (Katalog in tschechischer Sprache), o. p.

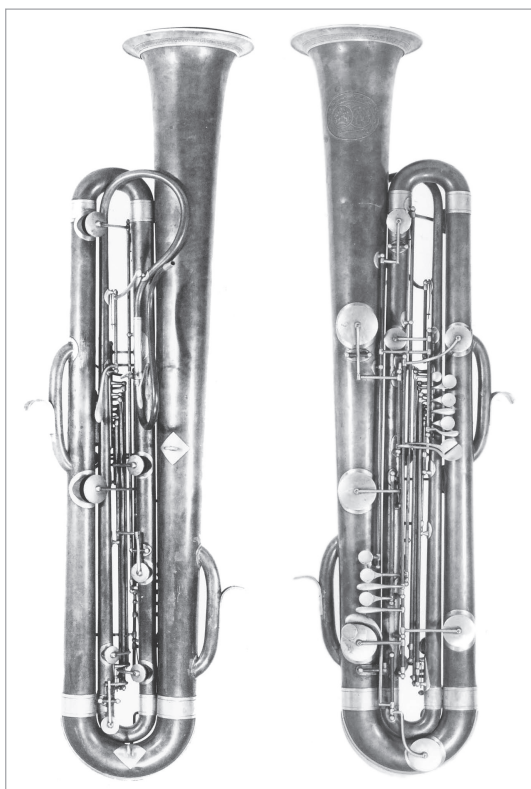


Abb. 20: Tritonicon in weiterentwickelter Bauform, Prag, Museum der tschechischen Musik, 1789 E.

Somit scheint die Geschichte dieser Instrumente zu dem Zeitpunkt geendet zu haben. Als weitere Anbieter des Tritonicons finden sich noch Carl Stecher aus Wien, der

ein solches auf der dortigen Weltausstellung 1873 zeigte, sowie die Prager Firma A. H. Rott's Sohn, die ein „Contra-basson (Contrafagott) ganz von Messing mit 15 Klappen“²¹⁸ anbot. Ein Exemplar aus diesem Hause findet sich im Museu da la Música in Barcelona.²¹⁹

Der musikalische Einsatz von Červenýs tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumenten ist bisher nur in den Militärkapellen nachzuweisen. Sein Sohn Jaroslav berichtet von der Verwendung des Es-Tritonicons in Österreich, Deutschland, Holland, Spanien und Russland.²²⁰ In Deutschland war es, wie aus einer Stellungnahme des Kapellmeisters Parlow aus dem Jahr 1861 hervorgeht, im königlich preußischen Pommerschen Füselierregiment Nr. 34 in Rastatt besetzt und auch besonders geschätzt.²²¹ Ein weiteres Exemplar kann direkt einer Kapelle zugeordnet werden, es trägt einen Inventarisierungsvermerk des preußischen Garderegimentes Nr. 31.²²² Wilhelm Wieprecht, der sich als Musikdirektor der Garderegimenter besonders für die tiefstimmigen Instrumente der Militärmusik engagierte, hätte es gerne bei allen Musikkorps eingeführt gesehen.²²³ Ein namentlich nicht gekennzeichnete Beitrag in der Zeitschrift für Instrumentenbau aus den Jahren 1880/1881 nennt bei der deutschen Infanteriemusik zwei Fagotten und ein „Contrafagott Es“²²⁴, bei der russischen Militärmusik, die, wie der Autor anmerkt, nach deutschem oder österreichischem System besetzt war, weist er zusammen mit zwei Fagotten auch ein „Contrafagott Es (aus Metall)“²²⁵ nach. Nach dieser Quelle hatte die spanische Marinemusik neben zwei Fagotten sogar

²¹⁸ „Preis-Courant der k. k. privileg. Musikinstrumente-Fabrik Aug. Heinn. Rott's Sohn, [...]“, Prag, nach 1895. Er trägt den Vermerk „erscheint viermal jährlich“, die letzten dort auf der Frontseite aufgeführten Ausstellungsbeteiligungen nennen das Jahr 1895.

²¹⁹ Museu da la Música in Barcelona 1/ Catàleg d'instruments Barcelona 1991, S. 349 Nr. 763, MDMB 823.

²²⁰ Siehe Anm. 203.

²²¹ „Denkschrift über österreichische und französische Metall-Blas-Musikinstrumente Anlässlich der Pariser Weltausstellung vom Jahre 1867 verfasst und veröffentlicht von V. F. Červený [...]“, Königgrätz 1868, S. 5.

²²² Heyde, Herbert: Historische Musikinstrumente Reka-Sammlung Museum Viadrina, Frankfurt an der Oder, Leipzig 1989, S. 137, laufende Inventar-nummer: 181. Auf dem unsignierten, aber von Červený gebauten Tritonicon, das in Brüssel unter der Nummer 1977 aufbewahrt wird, befindet sich mit „LJR/N 75“ ebenfalls ein Inventarisierungsvermerk, der auf die Verwendung in einer Infanteriemusik schließen lässt.

²²³ Quelle und vollständiges Zitat siehe Anm. 190.

²²⁴ Über die Besetzung von Militärkapellen (sic!), dritter Teil, in: Zeitschrift für Instrumentenbau (Leipzig), Nr. 15, 1. Band, 1. Mai 1881, S. 206. – Deutsche Infanteriemusik (hier werden auszugsweise nur die tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente genannt): 2 Fagotte, Contrafagott Es. – Spanische Marine-Musik: (hier nur die tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente): 2 Fagotte, 2 Contra-Fagotte Es aus Metall ein Subkontrafagott B aus Metall. – Ein undatiertes Photo der „Musica del 2º Regim^o del Inf^o del Marina Ferrol. España“ zeigt zwei Musiker mit gleichgroßen Tritonicons. Wie aus einem „Attest“ auf einem Briefbogen nach 1874 hervorgeht, wurde dieses Orchester von Červený im Jahr 1869 mit 52 Instrumenten beliefert.

²²⁵ Über die Besetzung von Militärkapellen, in: Zeitschrift für Instrumentenbau (Leipzig), Nr. 15, 1. Band, 1. Mai 1881, S. 205f.



Abb. 21: Kleines Metallfagott, Prag, Museum der tschechischen Musik, Inv.-Nr. 1357 E.

„2 Contra-Fagotte Es aus Metall“ und „ein Subkontrafagott B aus Metall“²²⁶ besetzt.

Wie bereits erwähnt, beschäftigte sich Červený durchgehend mit der Neu- bzw. Weiterentwicklung tiefstimmiger Doppelrohrblattinstrumente, von denen das Museum der tschechischen Musik in Prag zwei Unikate besitzt. Das größere der beiden²²⁷, das allem Anschein nach dem Es-Tritonicon

entspricht, ist aus Messing gefertigt, die Mechanik, der Stürzenkranz und die Korpuszwingen sind aus Neusilber. Die Applikatur besteht aus einem System von offenen und geschlossenen Klappen.²²⁸ Bei näherer Betrachtung erweist sich die Applikatur als Mischform aus Elementen, die von Griffweisen anderer Holzblasinstrumente bekannt sind. Die Mechanik des Instruments hat eine Besonderheit hinsichtlich der „Halbtonklappen“, also für das Bb und das G# in der RH und das Eb und das C# in der LH. Dort befinden sich Koppeln, die beim Öffnen dieser Klappen das jeweils nächste, darunterliegende Tonloch schließen. Das Instrument ist in seiner durchdachten, ausgereiften Anlage des Klappensystems und in der perfekten technischen und handwerklichen Ausführung keineswegs als experimentelle Übergangsform zu betrachten, eher scheint es sich um einen ausentwickelten Prototyp auf serienreifem Niveau zu handeln. Es ist mit einer aufgelöteten Kupferplakette signiert, auf der die Auszeichnungen bei den Ausstellungen von 1889 und 1893 genannt sind, sodass die Entstehungszeit etwa in die letzte Dekade des 19. Jahrhunderts datiert werden kann (unter der Voraussetzung, dass diese Plakette zur Entstehungszeit angebracht wurde).

Das kleinere der beiden²²⁹ ist mit einer Applikatur von zweiundzwanzig Klappen (inklusive einer Oktavklappe) ausgestattet. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um ein Exemplar des „kleinen Metallfagotts“, wie es auf der internationalen Ausstellung in London 1862 gezeigt wurde.²³⁰ Diese Annahme wird des Weiteren gestützt durch die Beschreibung im amtlichen Bericht, veröffentlicht von den Zollvereinsregierungen.²³¹ „Vielleicht praktischer war ein von V. F. Cervený (701) aus Königgrätz verfertigtes Metallfagott aus Alpaka, dessen klavierartig angefertigte Klappen jeder

²²⁶ Siehe Anm. 225.

²²⁷ 1789 E.

²²⁸ Bohuslav Čížek hat in Hudebni nástroje. HMM: Casopis pro vyzkum, vyvoj, výrobu a uziti hudebnich nástroju. Nakladatelstvi VANN Hradec Kralove 4/92 Ročník XXIX, S. 211, bereits auf diese besondere, von den anderen Tritonicon Červenýs abweichende Bauart hingewiesen.

²²⁹ 1357 E.

²³⁰ Österreichischer Bericht über die internationale Ausstellung in London 1862 [...], herausgegeben unter der Leitung von Prof. Dr. Joseph Arenstein, Wien 1863, Classe XVI, Musikalische Instrumente, Bericht von Dr. Ed. Hanslick, S. 444, Sp. 2: „Ein kleines Metallfagott, nach den Principien Th. Böhm's (mit 21 Klappen), das in der That einem längst gefühlten Bedürfniss der Militärkapellen abhilft.“

²³¹ [Pauer, Ernst]: Amtlicher Bericht über die Industrie- und Kunst-Ausstellung zu London im Jahre 1862 [...], II. Heft. 16. Klasse. Musikalische Instrumente, Berlin 1863, S. 102.



Abb. 22: Tasten der LH an der Grifflochseite vom kleinen Metallfagott, Prag, Museum der tschechischen Musik, 1357 E.

Musiker in kurzer Zeit zu behandeln im Stande ist. Die Komplexität des Fagotts von Holz, die vielen Klappen und Löcher boten früher keine Möglichkeit, beim Militair gute Bläser heranzubilden.“ Bemerkenswert ist dabei die Meinung des Rezensenten, dass dieses Klappensystem eine Vereinfachung der Applikatur mit sich bringt, die aus seiner Sicht die Spielweise erleichtert.

Die Mechanik ist mit acht Hebelklappen und dreizehn Drehklappen angelegt. Die Griffplatten für die drei mittleren Finger beider Hände sind hier auf besonders deutliche Weise einer Klaviatur angepasst, es finden sich auf zwei Griffebenen eine Art „Untertasten“ in runder Ausformung und eine Art „Obertasten“, die nach hinten versetzt und hochgestellt sind, in elliptischer Ausformung (siehe Abb. 22). Lediglich die beiden untersten Tonlöcher werden von offestehenden Klappen gedeckt, alle andern sind geschlossen. Zwei bügelförmige Handstützen gewährleisten eine sichere Griffweise. Das Instrument ist ganz in Neusilber gefertigt,

das Schallstückende ist mit einem ziselierten Kranz gefasst. Das Instrument ist leider ohne den dazugehörigen Es-Bogen erhalten, somit wäre eine Aussage über den Stimmtton spekulativ.

Wie aus einem undatierten handschriftlichen Notenblatt²³² hervorgeht, waren weitere Baugrößen auch in Fagottlage konzipiert:

- Sub-Contrafagott B
- Contrafagott Es
- Bassfagott in B
- Bassfagott Es
- Baritonfagott B
- Tenorfagott Es

Zur Terminologie

Der Begriff Tritonicon wird erstmals in Franz Schöllnasts Einschreibbuch im Jahr 1839 im Zusammenhang mit der Bestellung und Auslieferung eines solchen Instruments gebraucht, so dass er als Schöpfer des Kunstworts zu betrachten ist. Die zusätzliche Bezeichnung „Universal=Contrabasz“ findet sich nur auf der Abbildung auf dem Werbeblatt von 1844. Eine zeitnahe Erklärung von dessen Bedeutung gibt Červený, indem er für die deutschen oder aus dem Lateinischen bzw. Griechischen stammenden Bezeichnungen der Instrumente ein äquivalentes tschechisches Wort kreiert.²³³ Für das Tritonicon ersann er den Begriff „Trojbas“. Die Bedeutung des Kunstworts erklärt er mit der stärkeren Klangemission, die dem dreifachen Klangvolumen eines Kontrafagotts entspricht.²³⁴ Schafhäutls Annahme, der Begriff sei von „Triton“ abgeleitet, womit er vermutlich die Figur aus der griechischen Mythologie meinte, ist damit hinfällig.²³⁵

²³² Dieses Dokument wurde erstmals von Gunther Joppig in faksimilierter Form veröffentlicht. Siehe Joppig, Gunther: Václav František Červený, Erfinder und Hersteller von europäischem Rang, in: 150 Jahre Václav František Červený & synové, Hradec Králove 1992, S. 50. Als Quelle wird dort das Okresni Archiv in Hradec Králove angegeben, wo es aber nicht auffindbar ist. Bohuslav Čížek nennt in seinem Artikel (siehe Anm. 229) das Firmenarchiv von Červený als Fundort.

²³³ Červený, Václav František: Hudebni Názvosloví [...], Hradec Králove o. J., S. 7.

²³⁴ „Tritonicon ‚Trojbas‘ tritonicon, čili třizvuk basový, proto tak zvaný, že vydává tak sliný hlas, jakobi řekl 3 proti (contra) fagoty.“ Übersetzung: „Tritonicon ‚Dreibass‘ Tritonicon, benannt nach seinem mächtigen Klang, dessen Klangvolumen drei Kontrafagotten entspricht.“ Červený: Hudebni Názvosloví (wie Anm. 233), S. 7.

²³⁵ „[...] Man hat es Harmoniebass und Schellast [= Schöllnast] hat dasselbe ‚Tritonikon‘ benannt, was wahrscheinlich an Triton erinnern soll.“ Schafhäutl: V. F. Červený in Königgrätz (wie Anm. 64), S. 872.

Nachfolgend eine Auswahl der verschiedenen Namen und Schreibweisen, die von den Erzeugern bzw. der zeitgenössischen Rezensenten dieser Instrumente in den Jahren ihrer Produktion gebraucht wurden. Die Bezeichnungen sind aus den jeweils genannten Quellen in diplomatischer Umschrift wiedergegeben:

Tritonicon	Schöllnast, Einschreibbücher ab 1839
Tritonicon Universal=Contrabasz	Schöllnast, Abbildung 1844
Tritonikon	Červený, Anzeige 1853
Tritonikon in D (...), lange Bauart	Červený, Preis-Courant 1860
Tritonikon in D nach eigener neu verbesserter Art	Červený, Preis-Courant 1860
Contrafagot in Es aus Metall	Červený, Bericht 1872
Tritonicon oder Metall-Contrafagott	Jaroslav Červený, Ehrenkranz, 1883
Tritonicon Es	Jaroslav Červený, Ehrenkranz, 1883
Kovový kontrafagot	Preisliste nach 1889
Contrabasson (Contrafagott) ganz von Messing mit 15 Klappen	Preis-Courant A. H. Rott's Sohn, nach 1895
Metall-Kontrafagott Es	V. F. Červený & Söhne Preisliste 1910
Kontrafagott aus Metall	V. F. Červený & Söhne Preisliste 1910
Sub-Kontrafagott B	V. F. Červený & Söhne Preisliste 1910
Grand Pédale-Fagot	Červenýs Begriff bei der Weltausstellung Paris 1867 (zitiert nach Hanslick, Officieller Ausstellung-Bericht, siehe Anm. 214)
Hluboký kontrafagot pedálový	Preisliste nach 1889
kleines Metallfagott, nach den Principien Th. Böhm's	Eduard Hanslick 1863

Die Geschichte der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente für die Harmoniemusik im untersuchten geographischen Bereich in chronologischer Abfolge:

- 1785 Theodor Lotz spielt in Wien bei einer Parthia von A. Stadler den „großen Octavfagott“.
- 1835 Nach ungesicherten Quellen existierte ein Kontrafagottartiges Messingblasinstrument aus der Werkstatt Johann Stehles.
- 1836 Johann Stehle in Wien erhält ein Privileg zur Erzeugung eines „Messingblaßinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“.
- 1838 Johann Stehle erhält ein weiteres Privileg für ein Instrument, bei dem alle Tönlöcher vergrößert und durch Klappen geschlossen sind, das auf dem von 1836 basiert.
- 1839 Johann Stehle wird auf der zweiten Wiener Gewerbeausstellung für ein als „Harmoniebass“ bezeichnetes Doppelrohrblattinstrument mit der bronzenen Medaille ausgezeichnet.
- 1839 Franz Schöllnast beginnt in Preßburg mit der Herstellung und dem Verkauf eines als „Tritonicon“ bezeichneten tiefstimmigen Doppelrohrblattinstruments.
- 1844 Die Firma Franz Schöllnast & Söhne veröffentlicht eine gedruckte Abbildung des Instruments, das dort als „Tritonicon Universal=Contrabas“ bezeichnet wird.
- 1845 Johann Stehle wird als Teilnehmer der dritten Gewerbeausstellung für die Qualität seiner Erzeugnisse, darunter auch eines Harmoniebasses, und wegen seines geschäftlichen Erfolgs erneut mit der bronzenen Medaille ausgezeichnet.
- 1845 Ferdinand Hell aus Wien zeigt auf der dritten Gewerbeausstellung zwei Tritoniconen aus Messing bzw. Packfong.
- 1845 Giuseppe Pelitti baut in Mailand erstmals ein Kontrafagott aus Metall mit 15 Klappen.
- 1845 Wilhelm Wieprechts Antrag für einen „16füßigen Orgelbaß“ wird von den preußischen Behörden als nicht patentwürdig abgelehnt.
- 1847 Giuseppe Pelitti baut in Mailand ein „Basson en Fa“ mit 12 Klappen.
- 1847 Wilhelm Wieprecht versucht vergeblich, den Pariser Erzeuger Halary mit dem Bau eines neu konzipierten Kontrafagotts mit Klaviatur zu beauftragen.
- 1851 Johann Stehle zeigt auf der „Great Exhibition“ in London einen „Harmonic-Bass“.
- 1852 Wilhelm Wieprecht versucht erneut vergeblich, den Biebricher Instrumentenbauer Heckel mit dem Bau eines Kontrafagotts mit einer Klaviatur zu beauftragen.
- 1853* Václav František Červený aus Königgrätz veröffentlicht eine „Anzeige“, die die Erzeugung eines Tritoniconen in langer Bauart belegt.
- 1853 Giuseppe Pelitti erhält für ein „Fagottone metallico“ in veränderter Bauart mit 12 Klappen vom Istituto Lombardo eine Silbermedaille.

- 1854 Václav František Červený zeigt ein Tritonicon „langer Bauart“ auf der allgemeinen deutschen Industrieausstellung in München.
- 1854 Carl Wilhelm Moritz in Berlin arbeitet an der baulichen Umsetzung eines Kontrafagotts mit Klaviatur nach Wilhelm Wieprechts Angaben.
- 1855 Ein Modell dieses Instrumentes wird dem Komponisten Giacomo Meyerbeer vorgespielt und der Akademie der Wissenschaften zur Prüfung eingereicht, die darüber ein Zeugnis ausstellt.
- 1856 Wilhelm Wieprecht erhält ein preußisches Patent für ein Instrument mit einer neu erfundenen „Spielmaschine“, das er „Klaviaturkontrafagott“ nennt.
- 1856 Václav František Červený entwickelt auf Anregung des Kapellmeisters Hájek ein Tritonicon in einer neuen kompakten Bauform.
- 1862 Václav František Červený zeigt auf der Londoner Ausstellung ein „kleines Metallfagott, nach den Principien Th. Böhm's (mit 21 Klappen)“
- 1867 Václav František Červený entwickelt ein „Sub-Kontrafagott in B“ und zeigt es auf der Pariser Weltausstellung.
- 1868 Václav František Červený verändert die Grundtonart des Tritonicons von D nach Es.
- 1873* Carl Stecher aus Wien zeigt auf der Wiener Weltausstellung ein Tritonicon.
- nach 1895* A. H. Rott's Sohn in Prag bietet in seinem Preis-Courant einen „Contrabasson (Contrafagott) ganz von Messing mit 15 Klappen“ an.
- 1910 Václav František Červenýs Preisliste führt das Metallkontrafagott in Es und das Subkontrafagott in B zum letzten Mal im Sortiment auf.

* = Diese Jahreszahlen beziehen sich auf Fakten, die ab dem genannten Datum durch Schriftquellen belegbar sind, die Möglichkeit, dass Entwicklungen zu einem unbestimmten früheren Zeitpunkt begannen oder dass entsprechende Instrumente schon vorher angeboten wurden, ist dabei nicht auszuschließen.

ZUSAMMENFASSUNG UND EPILOG

Einen ersten Schritt zur Entwicklung eines den veränderten musikalischen Anforderungen angepassten Doppelrohrblattinstruments in 16'-Lage ging Johann Stehle (1808–1871) mit seinem 1836 eingereichten Privilegsgesuch für ein „Messingblaßinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts“, das schon in Metall gebaut war, sich aber in wesentlichen Merkmalen immer noch am traditionellen Kontrafagott orientierte. In offener Kenntnis der neuen akustischen Prinzipien, die Theobald Boehm an seinem Flötenmodell von 1832 realisierte, gestaltete Stehle ein noch weiter mensuriertes

Instrument mit vergrößerten Tonlöchern und einer Applikatur mit fünfzehn Klappen, die er nach Art der Klappenbombardone mit vierzehn geschlossenen und der tiefsten als offene Klappe ausführte. Dieses Bauprinzip mit seiner erweiterten Bohrung und den stark vergrößerten Tonlöchern konnte aus Gewichtsgründen ausschließlich mit einem Messingkorpus realisiert werden. Stehles 1838 privilegiertes Modell wurde zum Vorbild für weitere Entwicklungen, die teilweise zunächst nur modifizierte Kopien waren. Die Applikatur mit einer Anzahl von fünfzehn Klappen war bis in die letzte Dekade des 19. Jahrhunderts zum Standard geworden und wurde auch bei nach anderem Gliederungsschema gebau-

ten nachfolgenden Typen größtenteils übernommen. Somit basieren alle späteren Lösungen auf Stehles Harmoniebass. Das in der zeitlichen Abfolge nächste Instrument stellte der Preßburger Instrumentenmacher Franz Schöllnast (1775–1844) spätestens ab Mitte des Jahres 1839 her, das von ihm so genannte „Tritonicon“. Der Preßburger Betrieb beschäftigte schon lange zuvor als Blechblasinstrumentenmacher ausgebildete Mitarbeiter, die auch mit der Herstellung von Korpusteilen vertraut waren. Da keines der Instrumente erhalten ist, kann die Ausführung gegenwärtig nur anhand einer Abbildung aus dem Jahr 1844 beurteilt werden. Diese zeigt auffällige Ähnlichkeit mit dem kurze Zeit vorher entstandenen Harmoniebass, im Hinblick auf die Mechanik repräsentiert das Tritonicon durch die Verwendung von Drehklappen eine modernere Bauform, offenbar aber ohne die akustische Qualität des Stehleschen Vorbilds zu erreichen. Die musikalischen Eigenschaften wurden von Militärkapellmeister Joseph Sawerthal mehrfach negativ beurteilt. Primärquellen belegen ausschließlich Lieferungen an Militärkapellen.

Leopold Uhlmann war durch die Lehre in der Werkstatt seines Vaters mit der Herstellung von Kontrafagotten vertraut. In seinem späteren eigenen Betrieb legte er den Schwerpunkt auf die Erzeugung von Blechblasinstrumenten die aufgrund ihrer herausragenden Qualität internationale Abnehmer fanden und auf den beschickten Ausstellungen hohe Auszeichnungen errangen. Die Entstehung und genaue Bezeichnung eines kontrafagottartigen Instruments ist mangels Quellen unklar, seine Existenz ist durch ein einziges Exemplar bezeugt.

Die Verbreitung der Wiener Blasinstrumente in Italien beeinflusste nicht zuletzt das Angebot der einheimischen Erzeuger, das gilt auch für den Bereich der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente. Giuseppe Pelitti (1811–1865) baute schon 1845 ein fünfzehnklaппiges Instrument, das im ersten Versuch zu keiner befriedigenden Lösung führte. Eine zweite, verbesserte Version war aber nicht der Endpunkt der Entwicklung. Ab 1847 stellte er eine in einem höheren Stimmtone gebaute und somit verkürzte, aber immer noch zweiröhriге „lange“ Version mit einer auf zwölf Klappen reduzierten Applikatur vor, die 1853 mit einem Preis bedacht

wurde. Dieses später auch „Contrafagotto in ottone“ genannte Instrument repräsentiert das einzige Modell, das nach dem ursprünglichen von der Ophikleide abgeleiteten Gliederungsschema gebaut war, welches noch in dieser Form bis Ende des 19. Jahrhunderts in den Katalogen angeboten wurde.

Der erfindungsreiche preußische Militärmusikdirektor Wilhelm Wieprecht (1802–1872) konzentrierte sich auf die Entwicklung tiefstimmiger Instrumente. Für das Register der Holzbläser entwarf er das Bathyphon, dessen Klangerzeugung nach Klarinettenart mit einfachem Rohrblatt gestaltet war, es konnte aber die Erwartungen nicht erfüllen. Im Jahr 1845 begegnete er einem „Contrafagott von Messing“, dessen klangliche Qualitäten ihn nachhaltig beeindruckten. Im selben Jahr entwickelte er den „16füßigen Orgelbaß“ mit einem geschlossenen Klappensystem, der von den preußischen Behörden als nicht patentwürdig angesehen wurde. Die Verbesserung der Spielbarkeit war schon seit seiner ersten Begegnung mit dem Harmoniebass Wieprechts erklärtes Ziel, wobei er in vorhandenen Dokumenten immer wieder auf die positiven klanglichen und akustischen Eigenschaften des Stehleschen Vorbilds verweist. Um den Gebrauch beim Marschieren zu erleichtern, ersann er eine unorthodoxe Lösung in Form einer Klaviatur, die ausschließlich von der rechten Hand bedient wurde und mittels einer verbundenen Mechanik die Klappen öffnen konnte. Als Besonderheit ist bei beiden Instrumenten die erstmalige Verwendung einer Überblasklappe zu erwähnen.

Václav František Červený (1819–1896), der mit einiger Wahrscheinlichkeit auf seiner Gesellenreise in Wien mit dem Harmoniebass als Doppelrohrblattinstrument in Berührung kam, kannte das Tritonicon definitiv als Mitarbeiter Schöllnasts und war an dessen Herstellung im Jahr 1839 beteiligt. Nach seiner Niederlassung in Königgrätz erzeugte er spätestens ab 1853 ein solches, das, den vorhandenen Bildquellen nach zu schließen, bis auf wenige Details dem Modell von Schöllnast entsprach.

Diese Ausführung, die er auf der Deutschen Industrieausstellung von 1854 in München vorstellte, gab dem Rezensenten im Hinblick auf die Spielqualitäten Anlass zur Kritik. Sicherlich wird den Erbauer nicht zuletzt dies

veranlasst haben, das Instrument weiter zu verbessern. Červený fand im Jahr 1856 eine Lösung, die die Anwendung des Tritonicon in mehrerlei Hinsicht erleichterte: Er konstruierte die vierröhrige Bauart, die die Standhöhe des bisher etwa 160 cm langen Instrumentes auf eine Länge von etwas über einem Meter reduzierte. Ab 1868 modifizierte er es als transponierendes Instrument auf Es. Ab dieser Zeit wurde das Instrument auch mit dem Begriff „Kontrafagott in Es“ bezeichnet. Im Jahre 1867 erzeugte er ein in der Unterquart stehendes Pendant, das er „Subkontrafagott in B“ nannte. Eine schriftliche Quelle und die Existenz eines einzigen Instrumentes, das spätestens 1862 gebaut wurde, belegen Červenýs Idee, dieses Bauprinzip auch bei Instrumenten des B'-Bereichs anzuwenden. Vorhandene Beleginstrumente aus verschiedenen Schaffensphasen, die teilweise mit besonderen Applikaturen ausgestattet sind, beweisen ein kontinuierliches Interesse eines Erfinders, der es zwischenzeitlich als Blechblasinstrumentenerzeuger zu Weltruhm gebracht hatte, an der ständigen Weiterentwicklung der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente. Die zeitgenössischen Quellen kritisieren bei verschiedenen Typen sowohl die klangliche Unausgewogenheit als auch die beschwerlichen Spielweise, die durch die Anlage mit überwiegend geschlossenen Klappen bedingt war. Diese Applikaturen standen den traditionellen Griffgewohnheiten der Holzbläser, die auf der Mischung zwischen offenen oder

klappengedeckten Tonlöchern und zusätzlichen offenen bzw. geschlossenen Klappen basierten, völlig entgegen. Wieprechts Lösungsansatz, die Klappen mittels einer klaviermäßigen Tastatur zu öffnen, scheiterte offenbar an der komplexen und damit störungsanfälligen Mechanik, die dazu nötig war. Ein bedeutender Schritt zur Verbesserung der Spielbarkeit war Červenýs spätes Modell mit einer an andere Holzblasinstrumente angelehnten Griffweise, das erst in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts entstanden war. Aller Wahrscheinlichkeit nach gelangte es nicht mehr zu Serienfertigung, sodass mit Červenýs Tod 1896 die Entwicklung der tiefstimmigen Doppelrohrblattinstrumente im untersuchten geographischen Bereich ihren Endpunkt fand. Die in dieser Studie beschriebenen Instrumente entstanden und verschwanden im 19. Jahrhundert. Ihre teilweise ungewohnten, ja bisweilen seltsam anmutenden Namen wie Harmoniebass, Tritonicon oder Klaviaturkontrafagott, in Verbindung mit Gestaltungsformen, wie sie im gegenwärtigen Instrumentenbau kaum mehr anzutreffen sind, führen dazu, dass sie aus heutiger Sicht oftmals nur als Kuriosa wahrgenommen werden. Tatsächlich waren sie ernsthafte Versuche, unter Einbeziehung der technischen und gestalterischen Möglichkeiten ihrer Zeit einen Typus zu schaffen, der hinsichtlich des Klangvolumens eine Alternative zu traditionellen Kontrafagotten bilden und den Anforderungen des Blasorchesters besser gerecht werden sollte.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2010

Band/Volume: [3](#)

Autor(en)/Author(s): Kiefer Thomas

Artikel/Article: [Tiefstimmige Doppelrohrblatt-Instrumente von der Harmoniemusik bis in das Blasorchester des 19. Jahrhunderts. Zu ihrer Entwicklung im Bereich der Donaumonarchie und den Auswirkungen auf den Instrumentenbau in Berlin und Mailand. 47-99](#)