

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 41 (1964)

Artikel: Musikalisches im Allerheiligenmuseum
Autor: Girard, Hans Alfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841269>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Musikalisches im Allerheiligenmuseum

Von Hans Alfred Girard

Einleitung

Das Schaffhauer Allerheiligenmuseum enthält nicht so viel auf Musik bezügliche Gegenstände wie z. B. das Frauenfelder Schlossmuseum oder gar die auf alte Instrumente spezialisierten Sammlungen in Basel, Genf und anderswo. Umsomehr kann es nützlich sein, beim Vorhandenen auf Typisches oder Aussergewöhnliches hinzuweisen.

Wir halten uns im folgenden, wie der gedruckte Museumsführer, an die Reihenfolge der Raumnummern. Die Schriften der mittelalterlichen Klosterbibliothek mit ihren liturgischen Texten, mit Neumen oder Quadratnoten, zum Teil in Raum 21 untergebracht, lassen wir diesmal auf der Seite; die zahlreich vertretenen Kirchenglocken streifen wir nur kurz.

1. Ein altrömisches Glöcklein

(Raum 7)

Das Glöcklein aus der römischen Villa beim heutigen Osterfinger Bad ist der älteste klangerzeugende Gegenstand im Museum. Das «tintinnabulum», wenige Zentimeter gross, trapezförmig-eckig aus Blech genietet, erinnert an gewisse Geissenglöcklein oder an bimmelnde Artikel in den Souvenirläden der Fremdenindustrie. Der Schwengel ist, wie bei den meisten derartigen Funden, verloren. Mit solchen Glöcklein wurden im altrömischen Hause unter anderm die Sklaven zur Arbeit gerufen und abergläubisch gefürchtete böse Geister vertrieben. Zum zweitgenannten Zwecke wurden sie auch Haustieren um den Hals gehängt, nicht nur Kühen und Ziegen, sondern auch Hunden, Eseln usw.

Von ähnlicher Form und Machart, aber viel grösser, ist noch die in St. Gallen aufbewahrte älteste Kirchenglocke der Schweiz, die

«Gallusglocke» im Domschatz, höchstwahrscheinlich von irländischen Mönchen um 600 aus der Heimat mitgebracht. Die älteste in der Schweiz erhaltene *gegossene* Glocke, noch in zylindrischer Bienenkorbform mit drei Löchern im Haubenteil (Theophilus-Typ), steht im Historischen Museum zu Basel. Die in unserm Museum da und dort aufgestellten älteren Gussglocken entsprechen zur Hauptsache der noch heute üblichen Art. Schaffhausen war einmal bedeutsam durch seine Glockengiesserei.

2. Musikanten auf Konfektmodeln

(Raum 31)

Unter den zahlreichen Guetzi-Modellen in der alten Küche finden wir drei mit musikalischen Motiven: Eine Meerfrau mit Krone und Harfe, einen Bajazzo mit Posthörnchen und einen Dudelsackbläser mit tanzenden Leuten. Das dritte Motiv finden wir im Raum 40 wieder, die beiden ersten scheinen importiertes Gedankengut aus der international-literarischen Empfindungswelt des 19. Jahrhunderts zu sein.

3. Die Intarsien im Getäfer der Gerberstube

(Raum 32)

Neben Tieren und abstrakten Ornamenten sind in den Speiseggerischen Intarsien von 1734 elf Personen abgebildet. Sieben davon sind Musikanten, und zwar «Spielleute», einheimische oder «fahrendes Volk».

Obwohl im Aufsatz von A. Steinegger «Zunftanlässe» (Schaffh. Beiträge 38, Heft 1961) nur ein einziges Mal Spielleute bei einem Zunftanlass ausdrücklich erwähnt werden (1782, Seite 98), dürften solche häufig zu derartigen Festivitäten eingelassen oder zugezogen worden sein. Derselbe Autor hat übrigens in der Buchhaltung der Stadtkasse eine erstaunliche Menge von Geldunterstützungen an fahrende Musikanten festgestellt.

Da die Intarsientechnik trotz der grossartigen Kunstfertigkeit Speiseggers die Zeichnung der kleinen Bildchen vergrößern muss, können diese nicht immer genaue Auskunft über die Baudetails damals üblicher Tanz- und Unterhaltungsinstrumente geben. Die *Halszither* zum Beispiel hat richtigerweise zwölf Stimmwirbel; aber anstatt der zugehörigen zwölf Saiten erlaubte das Material nur die

212 Weyhnacht-Gesang. (LII.) Cantus I.

Auf, auf, ihr reichs-ge-nos-sen, Der König kommt heran,
Empfanget un-ver-dros-sen Den großen wunder-mann,

Ihr Chri-sten, geht her-für, Laßt uns vor allen dingen

Ihm Ho-si-a-na singen, Mit hei-li-ger begier.
Bassus Generalis.

213 Weyhnacht-Gesang. (LII.) Cantus II.

Auf, auf, ihr reichs-ge-nos-sen, Der König kommt heran,
Empfanget un-ver-dros-sen Den großen wunder-mann,

Ihr Chri-sten, geht her-für, Laßt uns vor allen dingen,

Ihm Ho-si-a-na singen, Mit hei-li-ger begier.

2. Auf, ihr betrübtet hetzen,
Der König ist gar nah,
Hinweg all angst und schmerzen
Der heiser ist schon da,
Seht wie so mancher ort
hoch, hehlich ist zuweilen,
Im nachtmahl lauf und wort.
3. Auf, auf, ihr viel geplagte,
Der König ist nicht fern,
Sont sehdich, ihr versagte,
Dort kommt der morgen-stern:
Der heere wil in der noth,
Mit reichem zeist euch freisen;

Er wil euch hiß erweisen:
Ja dämpfen gar den tob:
6. Kon hört, ihr freche sündert!
Der König merkt darauf;
Bann ihr verlohene linder;
In wösem löcher lauff,
Auf arges siet bedacht,
Und thut es ohne sorgen,
Gar nichts ist ihm verborgen,
Er grebt auf alles acht.
7. Seht strom, ihr untreuhanen,
Der König ist gerecht;
Laßt uns den weg ihm bahnen,
Und machen alles secht.

9. An uns, sein heez-geleibte!
Hat er schon längst gedacht.
Kon wird kein angst und pein,
Noch irden hinfür uns schaden:
Dieweil uns Gott aus gnaden
Laßt seine linder seyn.
10. So lauff mit schnellsten trittten,
Den König zu besich,
Dieweil er kommt g-ritten
Stark, herrlich, sanft und schön.
Nun trettet all heran,
Den heerland zu begriffen,
Der alles frey vermissen,
Und uns erlösen lauff.
11. Der König wil bedenken,
Die, so er hehlich liebt,
Mit löhlichen geschehen,
Wie der sich selbst uns siebt.
Dureh sine gnad und wort.
Ja, König hoch erheben,
Wir alle wollen loben,
Dich freudig hier und dort.
12. Nun herr, du gibst uns reichlich
Wirst selbst doch arm und schwach
Du hebst unergleichlich,
Du jagst den sündern nach:
Denn wollen wir allein
Die himmen hoch erschwingen
Die Hofanna singen,
Und ewig dankbar seyn.

Urfassung von Lied 105 des deutschschweizerischen reformierten Kirchengesangbuches in dem auf der Speiseeggerorgel aufgestellten «Halleluja» von Bachofen.



In spätgot. Wandfüllung gekerbte
Figur des Königs David mit Harfe,
1507.
Museum zu Allerheiligen, Raum 38.



Tanzgeiger aus den Speisegggerischen Intarsien
der Gerberstube, 1734.
Museum zu Allerheiligen, Raum 32.



«Positiv» (Hausorgel) von Joh. Conrad Speisegger von Schaffhausen, erbaut 1739.
Museum zu Allerheiligen, im Vorraum 37.

Darstellung von fünf. Auch ihre metallenen Griffbrettbünde liessen sich nicht abbilden. Bei der kleinen *Bassgeige* könnte das Bild der Wirklichkeit entsprechen: Sechs Saiten in einer vertieften Gitarren- oder Gambenstimmung sind denkbar; Zwischenformen zwischen Violoncello, Gambe und Kontrabass sind auch sonst aus dem 18. Jahrhundert in unserer Gegend belegt; denken wir an das «Bassett», das im Vorwort des hiezulande weitverbreiteten «Musicalischen Halleluja» von Bachofen erwähnt wird. Möglich wäre aber, dass hier wie auf der Halszither Bünde hinzuzudenken sind — auf dem zeitgenössischen Porträt des Kantors Deggeller sind sie bei Violine und Violoncell deutlich zu erkennen. Der Mann mit dem Schellenkleid scheint eine *Schalmei*, die Vorläuferin der Oboe, zu spielen. Die *Querflöte* war neben der tiefen Feldtrommel das klassische Militärmusikinstrument der Schweizer. Man hatte sie in verschiedenen Grössen, wobei für zivile Zwecke die tieferen Stimmungen und zur Trommel die höheren bevorzugt wurden. Auch die *Violine* war in der Schweiz recht populär, sowohl in den Musikkollegien (Männerchören zur Anführung des Kirchengesanges, die nebenbei auch noch Liebhaberorchester, vorzugsweise für geistliche Kantatenkammermusik, bilden konnten) als in der Tanz- und Unterhaltungsmusik, dies in den echten Appenzellermusiken bis zum heutigen Tag, währenddem im Schaffhausischen heute die aus den neueren Militärorchestern stammenden Ventilhörner vorgedrungen sind. Der *Dudelsackbläser*, hiezulande einst Sackpfeifer genannt, besitzt eine naiv-sensationell anmutende Variante seines Instrumentes: Der Sack ist eine noch ziemlich komplette Geiss; der Bordun (Pfeife, die ständig denselben tiefen Ton brummt) scheint nur einfach besetzt zu sein, ist aber so lang, dass er herunterhängt und umgebogen sein muss, um nicht am Boden aufzuschlagen. Dass der Mann das Anblasrohr nicht am Munde hat, ist wohl durch eine Atempause begründet. Dank dem Sack konnte man ja während des Einatmens bequem weiterspielen. Dass Violinen und kleine Pfeifenorgeln im 18. Jahrhundert in der Schweiz häufig als Amateurarbeiten entstanden, ist bekannt. Wir können Entsprechendes auch bei andern Instrumenten vermuten, insbesondere bei solch einer abenteuerlichen Sackpfeife. Eine Frau mit *Drehleier* ist ebenfalls abgebildet. Bei dieser mechanisierten Geige wurden Saiten anstatt durch einen Bogen durch ein Rad mit Handkurbel angetrieben. An einer Saite wurden verschiedene Tonhöhen durch eine Art Tasten oder Klappen gegriffen; die übrigen Saiten erzeugten ständig denselben Ton. Von diesem Instrument her kommt unsere abschätzig Bezeichnung

«leiern». Musikalisch stand es wirklich nicht hoch; beliebt war es trotzdem jahrhundertlang, besonders auf dem Lande. Eine Zeitlang war es sogar bei schäferspielenden vornehmen Rokokodamen in Paris grosse Mode. Die fahrenden Musikanten spielten nach dem Gehör und ohne Noten bekannte oder neue Melodien und Stegreifbegleitungen. Die Darstellungen auf den Intarsien zeigen, dass mit Temperament und oft auf Attraktionen und Show-Effekte hin gearbeitet wurde. Deshalb galt ihre Musik in kirchlichen und aufklärerischen Kreisen als minderwertig, als dämonisch oder unvernünftig. Uebrigens war auch die gehobene Kirchen- und Kammermusik der Barockzeit (Händel, Bach etc.) nicht ganz so bräglich und steif, wie sie heute immer noch von vielen aufgefasst wird.

4. Die Decke der Gerberstube (Raum 32)

Das Deckengemälde der Gerberstube soll den Einzug Alexanders des Grossen in Byzanz darstellen. Ein erstaunliches Sujet für einen Handwerker-Essraum! Das Bild, resp. seine Vorlage, zeigt einen für die alte Zeit gar nicht selbstverständlichen Eifer, archäologisch richtig zu sein, freilich mit unterschiedlichem Glück. Das sehen wir auch bei den abgebildeten Instrumenten: Die geraden Trompeten waren nach guter Ueberlieferung schon den alten Griechen bekannt; das elegant gebogene Horn hingegen gilt heute als etruskisch-römisch. Ob der Schellentamburin in der Antike belegt ist, entzieht sich der Kenntnis des Verfassers; bei der Kithara, dem siebensaitigen Zupfinstrument, wurde der Resonanzkasten vergessen. Er wäre neben dem Trompetengedröhn recht nützlich gewesen. Die Rekonstruktion nicht mehr gebräuchlicher Instrumente war schon immer etwas Schwieriges, von den unbeholfen-phantastischen Hieronymusinstrumenten in Virdungs «Musica getutscht» (1511) bis zu heutigen historischen Filmen.

Beim östlichen Fenster an der Decke sehen wir in Gips: Eine Sackpfeife normaler Bauart mit zwei kurzen hängenden Bordunen, eine Klarine (enge Naturtrompete, das Paradeinstrument der Stadttrompeter), eine Frühform der Oboe oder Spätform der Schalmel (vermutlich), eine Blockflöte (vermutlich), und als besonders wertvolles Musikinstrument einen Blasebalg. Wertvoll, weil dieser Bestandteil der Orgel einem Gerber etwas Arbeit und Verdienst geben konnte und schöpferischen Anteil an der schönen Kunst.

5. *Eine saitenzupfende Rokokodame in seidener Nadelmalerei*
(Ecke des Korridorraumes 33)

Das gestickte Bild einer musizierenden Dame heisst herkömmlich «Zitherspielerin». Es ist aber fraglich, ob das Instrument wirklich als Zither bezeichnet werden darf und nicht eher eine Laute darstellen soll. Alle Merkmale ausser einem weisen auf die Laute hin: der länglich-birnenförmige Resonanzkörper — der allerdings etwa auch bei Halszithern vorkommt —, der Querriegel für die untere Saitenbefestigung anstelle des bei Halszithern üblichen Saitenhalters mit Steg, die Verwendung von Darmsaiten anstatt Metallstäbchen als Bündeln und der rechtwinklig abgeknickte Wirbelkasten. Problematisch ist einzig die Zwölfzahl der Saiten. Diese ist bei Halszithern normal, währenddem die einfache späte Laute elf Saiten hatte. Die stickende Künstlerin oder ihre Vorlage hatte also eine seltene Variante einer Laute vor sich oder verzählte sich.

Das Bild ist sehr auf Pose eingestellt. Die Dame hält ihre Laute eher wie eine Mutter oder Taufgotte ihr Kindlein. Sie greift die Saiten dort, wo man bloss stimmen kann. Nehmen wir an, sie habe das Ding eben erst bekommen und noch keine Stunden gehabt. Und schliesslich werden heutzutage die Gitarren auch oft bloss als Dekoration gekauft.

6. *Die Pedalarfe von Erard*
(Raum 34)

Eine Harfe aus den letzten 200 Jahren setzt sich aus seltsam verschiedenen «Schichten» zusammen: Grundform, Saiten und Resonanzboden gehen auf jahrtausendealte Traditionen zurück; Verzierungen können modisches Kunstgewerbe oder Kunsthandwerk sein; aber hart daneben, auffälliger fürs Auge als bei den Tasteninstrumenten, sieht man allerhand mechanische Vorrichtungen, deren Bestandteile deutlich in maschineller Serienfabrikation entstanden sind. Sébastien Erard, ein Elsässer in Paris, aus dessen Werkstatt die Harfe in Zimmer 34 stammt, baute Klaviere — Beethoven besass ein sehr zart und hell klingendes Instrument von ihm —, Harfen und gelegentlich auch Cembali und kleine Orgeln, alles als leidenschaftlicher Mechanikus, Erfinder und Techniker, obwohl er auch in bezug auf den Klang durchaus gediegene Arbeit leistete. Aber es ist irgendwie typisch für ihn, dass er in der Aufschrift auf

unserer Harfe zuerst sein «brevet d'invention» (Patent) erwähnt — es bezieht sich wohl auf die verbesserte Konstruktion der kleinen Rädlein mit zwei Stiften auf der gegenüberliegenden Seite, welche beim Druck auf den dazugehörigen Fusstritt die Saiten um ein Sechzehntel verkürzen, sodass diese einen halben Ton höher klingen. So liessen sich Töne mit vorgezeichnetem Kreuz spielen, auch wenn die vorhandenen Saiten nur nach der C-Dur-Tonleiter gestimmt waren.

Eine ungefähre zeitliche Datierung des Instrumentes scheint möglich zu sein. Nach den uns zugänglichen biographischen Notizen hat Sébastien Erard 1777 seinen Bruder Jean-Baptiste als kaufmännischen Mitarbeiter gewonnen — daher die Firmenbezeichnung «Erard frères». Von 1786 an befasste er sich mit Harfenbau. 1789, im Jahre der beginnenden französischen Revolution, erfand er das Prinzip der Doppelpedalharfe, bei dem jeder der sieben Fusstritte auf drei statt wie bisher zwei Höhen eingestellt werden kann, für B-Ton, Normalton und Kreuzton. Als fabrikationsreif betrachtete er das neue System aber erst zweiundzwanzig Jahre später. Unsere Museumsharfe hat noch kein Doppelpedal. Ihre Inschrift nennt die Gebrüder Erard königliche Hoflieferanten, und da stellt sich gleich die Frage, ob es sich um Louis XVI. oder Louis XVIII. handelt. Der strenge Klassizismus der stereotypen Verzierungen und die Vorliebe für Gold entsprechen etwas mehr dem Empire- und Biedermeier-Empfinden; die Kürze der in Frage kommenden Zeitspanne vor der Revolution macht die Herstellung nach der Napoleonszeit erst recht wahrscheinlicher, obwohl man sich wundern könnte, dass dannzumal noch Harfen ohne Doppelpedal aus Erards Werkstatt kamen. Man weiss aber, dass die Doppelpedalharfe noch viele Jahre eine heftig umstrittene Errungenschaft war; dazu musste die auf sie zugeschnittene Literatur erst noch geschrieben werden. So kann Erard so gut wie eine heutige Autofabrik neben dem neuentwickelten Modell eine Zeitlang noch das alte fabriziert haben.

Die Harfe im Museum soll erst Jahrzehnte später nach Schaffhausen gezügelt worden sein. Dazu passt, dass die Schaffhauser Künstlerin Caroline Mezger (1787—1843) in ihren Zeichnungen die zeichnerisch heiklen, aber hierzulande wohlbekannten Violinen treffender wiedergibt als es manche internationalen Berühmtheiten vermochten, aber auf den uns bekannten Werklein die Harfe ganz verkehrt darstellt. Auch die beiden Davidsharfen auf dem Speiseggerpositiv (siehe unten) sind ungeschickt wiedergegeben, desgleichen die der Meerfrau auf dem Guetzlimodel. Die Harfe Davids im

Kätterlihaus in Schleithem ist hingegen richtig gemalt¹; aber dort war der Künstler eben kein Schaffhauser.

Wegen des einfachen Pedaltrittes wird man auf unserer Erard-Harfe Literatur von Händel und andern alten Meistern bis etwa Mozart spielen können, aber keine von Romantikern und Modernen. Das Instrument hat auch ein paar Saiten weniger als bei der heutigen Konzertharfe üblich.

7. *Das Positiv von Speisegger 1739*

(Raum 37)

Das Hausörgelchen ist ein entzückendes Möbel, geschnitzt und bemalt in naiver Prunkfreude. Unten am Gehäuse sehen wir Symbole der vier Jahreszeiten, aussen an den Flügeltüren vor dem Pfeifenwerk eine Schäferin mit Laute und einen Schäfer mit Schalmei, beide bei Schäflein in romantischer Landschaft, auf den Innenseiten der Flügeltüren zwei Darstellungen des jungen David mit der Harfe: Links zückt Saul einen Dolch, währenddem David ruhig dasitzt; rechts rennt David in einer Art altrömischer Legionärsuniform davon und macht dem Saul, der ihm den Speer nachwirft, eine lange Nase. Oben sind zwei Sprüche gemalt: «Soli Deo Gloria» (Gott allein die Ehre — für uns bekannt als Schlussbemerkung in allen Autographen von J. S. Bach) und der Bibelvers «Alles, was athem hat, Lobe den Herren». Darüber ist das Brustbild eines Puttos geschnitzt.

Dieses Positiv dürfte dem Durchschnitt aus dem Speiseggischen Kleinorgelbau entsprechen; die Orgel in der Schipfe bei Herrliberg zeigt mehr geschnitzten Prunk, währenddem die der Sammlung Edelman in Ebnat-Kappel bescheidener ist. Damals waren solch kleine Orgeln in unserer Gegend fast so verbreitet wie heute das Klavier, währenddem Kirchenorgeln im Kanton Schaffhausen erst seit etwa hundert Jahren in reformierten Kirchen geduldet werden (ein schon früher bezeugtes kleines Orgelwerk in der Annakapelle diente nicht dem Gottesdienst). Grosse Orgeln baute Speisegger also nur für die übrige Schweiz und vielleicht fürs Ausland. Dem Verfasser bekannt sind mittelgrosse Speiseggerorgeln in Glarus, Neuenburg und Freiburg i. Ue., alle jetzt verschwunden oder entstellt. Die

¹ im Sinne eines barocken Instrumentes, nicht der Archäologie des alten Orients!

jetzt noch vorhandenen Dispositionen lassen diesen Verlust sehr bedauern.

Wie spielte man auf dem Positiv? Der grosse Pedaltritt musste mehrmals hinuntergetreten werden, bis der Schöpfbalg genügend Luft in den Magazinbalg abgegeben hatte, und dann musste fleissig weitergepumpt werden. Natürlich musste auch mindestens eins der vier Register (Reihen gleichartiger Pfeifen) eingestellt sein. Zu diesem dienten je zwei Hebel links und rechts von der Klaviatur. Zum Spielen stand man; so hatten die Beine Platz und mehr Kraft fürs Pumpen.

Was spielte man auf dem Positiv? Indem wir uns zum Teil auf die Angaben des Orgelhistorikers Dr. Friedrich Jakob in Zürich stützen, können wir eine dreifache Antwort geben:

1. Man begleitete geistliche Gesänge. In vielen Häusern waren regelmässige Zusammenkünfte der ganzen Familie zum Singen von Kirchenliedern und geistlichen Arien und Duetten mit Begleitung ein schöner Brauch. Dazu passte die Bemalung unseres Positivs.

2. Auch fröhliche Unterhaltungsmusik, Tänze und Märsche, wurden auf Hausorgeln gespielt. Manche bessere Gastwirtschaft hatte ein solches Instrument für gesellige Anlässe in ihrem Saal.

3. Eine beliebte Sitte, besonders für junge Leute belegt, war das «Kurzweilen», worunter man das Stegreifspiel von volkstümlichen Liedern, oft mit Sängern und andern Instrumenten zusammen, verstand, eine bürgerliche Nachahmung von Praktiken fahrender Musikanten.

Leider muss bezweifelt werden, dass das Positiv im Museum den ursprünglichen Pfeifenbestand noch durchwegs enthält. Die vier ursprünglichen Register dürften etwa der Disposition des provisorischen Instrumentes in der untern Kirche von Neunkirch entsprochen haben: Gedackt Achtfuss, Flöte Vierfuss, Prinzipal Zweifuss, eine Mixturvorstufe (Larigot, Zimbel o. ä.). Anstelle der Mixturvorstufe ist jetzt ein zweites Vierfussregister eingebaut. So ist es im 19. Jahrhundert unzähligen Orgeln ergangen: Die barocke Mixtur, die dem Forteklang die leuchtende Helligkeit, Pracht und Kraft gegeben hatte, wurde als «schreiend» herausgerissen und durch ein tiefklingendes Register ersetzt. Sicher hätte man auch hier lieber einen zweiten Achtfuss, etwas noch Tieferes, eingebaut; aber der Platz reichte nicht. Auch an den stehengebliebenen Pfeifen wurde der Zeitmode entsprechend manipuliert: Die enggescharten Reihen von feinen Hicken («Kernstichen») unten an den Pfeifenfensterchen

(«Labien») hatten den Zweck, den Klangansatz weicher als bisher zu machen. Von diesem Umbau dürften die neben den Registerhebeln aufgeklebten Zettel stammen, welche die Registernamen und Angaben über den «Klang-Charakter» der einzelnen Register trugen, aber nur noch in Resten erhalten sind. Verwunderlich ist dort, dass das Prinzipal «Cornet» heisst. Das reguläre Kornettregister erzeugt mit kleinen Flöten, mindestens drei pro Taste, künstliche Obertöne, die mit den nötigen Grundtonflöten einen horn- oder trompetenähnlichen Klang zusammensetzen. Bei diesem angeblichen Kornett handelt es sich aber um die einfachen zylindrisch-offenen Pfeifen, die vorwiegend «im Prospekt» (wie der Orgelbauer statt Fassade sagt) aufgestellt sind und die schon bei den Orgeln der alten Römer zu finden waren. Vermutlich war der Umbauer so sehr von der romantischen Vorstellung erfüllt, dass ein Prinzipalregister mindestens ein Achtfuss sein müsse — Länge der grössten Pfeife mehr als zweieinhalb Meter! —, dass er diesen Namen für ein Register mit höchstens dreiviertel Meter Pfeifenlänge als anmassend empfand.

8. Der «Bachofen» (Raum 37)

Man hätte wirklich kaum geeignetere Musiknoten auf das Speiseggerpositiv stellen können als Bachofens «Musicalisches Halleluja». Denn dieses Buch war im Schaffhausischen und in der ganzen Ostschweiz im 18. Jahrhundert weitaus die populärste geistliche Liedersammlung. Das Buch erschien zu Zürich in vielen Auflagen von 1728 bis 1803, und noch 1854 hat J. G. Bächtold in Schleithem in seinem «Musikalischen Hausschatz» eine Anzahl Bachofenlieder, freilich in veränderter Gestalt, eingerückt. Warum diese Beliebtheit? Die Texte, aus guten deutschen Liedersammlungen bezogen, mochten den Schweizer Reformierten, die durch die Lobwasserpsalmen in den damaligen kantonalen Kirchengesangbüchern poetisch nicht verwöhnt waren, zusagen. Bachofens Musik ist satztechnisch oft fehlerhaft und unbeholfen, aber von volkstümlicher Schlichtheit, und ihr besonderes Geheimnis liegt wohl darin, dass sie auch bei Ausführung durch rauhe und unkultivierte Stimmen einen gewissen Reiz einfach nicht los wird. Der VDM und Kantor Johann Caspar Bachofen, von und in Zürich, 1695—1755, war darin ein ganz geschickter Praktiker.

Im «Musicalischen Halleluja», jedenfalls in den späteren Auf-

lagen, stehen bunt durcheinander Gesänge in drei Arten von Besetzungen: 1. als Wichtigstes und Grundstock geistliche Duette für zwei Soprane und Generalbass, 2. kleine «Fugen», das heisst Kanons, 3. einstimmige «Arien» mit Generalbass, wie die Kanons nicht immer mit geistlichen Texten. Der Generalbass (Akkordspiel nach einer Bass-Stimme mit Ziffern und andern den Akkordaufbau andeutenden Zeichen) wurde in der Schweiz meist in verhältnismässig hausbackener Weise ausgeführt, währenddem das Notenlesen dank den vierstimmigen Kirchengesangbüchern mehr ins Volk gedrungen war als in andern Ländern. So wurden die Generalbassakkorde auch gerne weggelassen oder einfach durch eine Art Klavierauszug der Singstimmen ersetzt; das Letztgenannte kam besonders beim Positiv in Frage. Beim heute gewohnten Tonsatz volkstümlicher Gesänge ist die erste Stimme immer höher als die zweite; wenn nicht, dann handelt es sich um polyphonen Kunstgesang. Bei Bachofens Generalbassduetten ist keins von beidem der Fall: Polyphon sind sie nicht, und trotzdem steigt die zweite Stimme häufig über die erste hinauf; die Stimmen «kreuzen sich». Diese Eigentümlichkeit hängt mit dem damaligen vierstimmigen Gemeindegesang und seiner Einübungstechnik zusammen: In den Gesangbüchern — das einstimmige Baslerische ausgenommen — lag die Melodie meistens im Tenor, das heisst in der mittleren Männerstimme. Der Alt wurde als die höchste Männerstimme betrachtet. Wenn ein Lehrer in der Schule nun lauter ungebrochene Stimmen mit den Kirchenliedern bekanntzumachen hatte, musste er die Melodie eine Oktave höher als notiert singen lassen. Das ergab unzählige, wie zufällig wirkende Stimmenkreuzungen der Melodiestimme mit der herkömmlich höchsten Stimme, die ebenfalls eingeübt werden musste, weil sie bei den Mädchen die definitiv gebrauchte Stimme war und für die Buben die Stimme der Jugendriege des Musikkollegiums sein konnte. Die Schüler waren also an den Stil mit den vielen Stimmenkreuzungen vom Kirchenliedüben her gewohnt oder konnten durch die Bachofenduetten an ihn gewöhnt werden.

Auf ein solches Generalbassduett in Bachofens Halleluja geht das im Schaffhauserland noch da und dort bekannte Neujahrslied «Man wünschet gute Zeiten» zurück. Es ist jetzt auf Einstimmigkeit reduziert und volksliedmässig zersungen, wobei aber interessanterweise Einwirkungen barocker Verzierungstechnik immer noch zu erkennen sind.

9. Die zwei Querflöten im Kostümsaal (Raum 37 a)

Die Querflöte scheint von der Trommelflöte der alten Schweizer Truppen («Schweizerpfeife») abzustammen, die in verschiedenen Grössen gebaut wurde. Leicht zu transportieren, für liebliche Stimmungen wie zu aufpeitschender Schrilheit geeignet, war sie so recht ein Instrument für Marschmusik und Ruhestunden. Grobe Krieger und zarte Damen spielten sie; Friedrich der Grosse konnte sie seinem Vater gegenüber als militärischen Artikel und sich selber gegenüber als kultivierten Kunstgegenstand ausgeben. Auch je nach der Zeitmode wurde mehr auf die schneidende Kraft oder auf die Lieblichkeit Gewicht gelegt, im Spiel und in der Bauweise.

Die beiden Querflöten im Kostümsaal entsprechen einem Bautyp, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich aufkam und bis in unser Jahrhundert hinein Anhänger hatte, wobei allerdings um die Mitte des 18. Jahrhunderts die zweiklappige Quantzflöte und von 1847 an in viel gefährlicherem Masse die Böhmflöte mit ihren raffiniert ausgetiftelten mindestens fünfzehn Löchern, gesteuert von einem kompliziert aussehenden Klappensystem, ihm Konkurrenz machten. Die Querflöte alter Observanz hatte sechs gewöhnliche Löcher und zuunterst eins, das in Ruhestellung von einer Klappe zugedeckt war. Also hatte sie weniger Löcher als eine normale Blockflöte. Im Vergleich zu dieser waren die Griffe der Querflöte etwas komplizierter.

10. Die Laute im Kostümsaal (Raum 37 a)

Sollte ein Leser des Glaubens sein, er habe zu Hause eine richtige Laute, sei er freundlich eingeladen, sein Instrument mit dem im Kostümsaal zur Kontrolle zu vergleichen. Das ist nämlich eine ganz richtige! Kennzeichen: Viele Saiten über dem Griffbrett — normal wären neun oder elf; unsere hat aber zehn —, Saiten etwas kürzer und deshalb höher gestimmt als bei der Gitarre — tiefere Stimmung als bei der Gitarre kam zwar gelegentlich auch vor —; rechtwinklig abgeknickter Wirbelkasten; die Bündle sind aus Saiten geknüpft und nicht eingelegte Metallstäbchen wie heute bei der Gitarre üblich; je zwei Saiten sind gleich oder im Oktavabstand gestimmt;

nur die höchste Saite — bei unserem Instrument ausnahmsweise die beiden höchsten Saiten — ist nicht paarweise vorhanden.

Die neun- oder elfsaitige Laute war im 16. und 17. Jahrhundert in gebildeten Kreisen das wichtigste Hausmusikinstrument. Ziemlich sicher ist sie gemeint, wenn im Schaffhauser Ratsprotokoll vom 14. Februar 1592 von jungen Stadttrompeterlehrlingen auch fleissiges Lernen des «saitenspils» erwartet wird. Zu J. S. Bachs Zeiten war sie noch von bedeutendem Einfluss auf die Kompositionstechnik; man kann sagen, dass die Kombination «Präludium und Fuge» oft ein Stück im Lautenstil vor ein Stück im Orgelstil setzt. Aber die Laute genügte den Ansprüchen damals nicht mehr recht. Die fehlende Tiefe liess sich zwar durch lange Bass-Saiten ausserhalb des Griffbrettes ergänzen; das resultierende Instrument — Theorbe oder Archiliuto heissen derartige Monstren — gab aber mit seinen über zwanzig Saiten noch mehr Anlass zum Stimmen. Da fing man besser wieder mit etwas Einfachem an: Die Stunde der zuerst fünfsaitigen, später auf sechs Saiten erweiterten Gitarre war gekommen.

Um 1800 herum war die Gitarre grosse Mode; bloss sah sie manchen zu wenig historisch aus. Mit einer äusseren Modifikation ohne Aenderung der für die Spieltechnik wesentlichen Teile liess sich dem abhelfen: Wer sich als Apollo oder Muse fühlte, erstand sich eine Lyragitarre mit zwei hölzernen Hörnern links und rechts vom Griffbrett. Wer die Neugotik mehr schätzte, liess den Resonanzkörper der Gitarre im Prinzip wie bei einer alten Laute, aber etwas länglicher und flacher bauen. Diese neugotische Lautengitarre war lange beliebt und wird bis zum heutigen Tag fälschlicherweise als Laute bezeichnet. Einen zeitgenössischen Parallelfall bilden die Harfen: Der in unserm Museum vertretene Sébastien Erard lieferte seine nach neuesten Prinzipien konstruierten Harfen je nach Wunsch entweder mit klassizistischen oder mit neugotischen Verzierungen, also ebenfalls äusserlich altertümelnd.

Die lautenspielende junge Dame im Kostümsaal hat also ein Instrument in Händen, das in ihrer Zeit bereits als altmodisch galt. Immerhin gibt es gerade im Museum alte Bilder als originale Zeugen für einen ziemlich späten Gebrauch der Laute: Die Schäferin auf dem Speiseggerpositiv und die sogenannte Zitherspielerin bei der Ecke von Raum 33.

Die Zusammenstellung von Gitarre und Querflöte war um 1800 recht beliebt bei den Dilettanten: Man konnte doch die Schrecken der grossen Politik mit solchen besonders feinen und lieblichen

Klängen etwas vergessen. Laute mit Querflöte als barocke Kombination würde das Dazutreten eines feinen Bass-Instrumentes sehr begrüßen, zum Beispiel eines Violoncells.

11. Ein Prophetenbild mit «Harfe»

(Raum 38)

Vier eingekerbte Prophetenfiguren auf spätgotischen Wandfüllungen — der Prophet mit dem Saiteninstrument wird wohl der König David sein (Apostelgeschichte 2, 30 gibt ihm diesen Titel). Sein Instrument sieht seltsam unwirklich aus, wie eine schematische Linienkonstruktion. Man möchte gerne irgend eine tiefsinnige Symbolik drin finden.

Währenddem es bis heute nicht gelungen ist, eine archäologisch sichere Vorstellung von den in der Bibel genannten altisraelitischen Zupfinstrumenten zu gewinnen, wird in der christlichen Kunst dem David meistens ein Abbild der zu Lebzeiten des jeweiligen Künstlers üblichen Harfenform in die Hand gegeben, naturalistisch oder stilisiert, oft altertümelnd. Die hier vorliegende mittelalterliche Darstellung treibt die Schematisierung oder Stilisierung so weit, dass sie geradezu an abstrakte Kunst erinnert. Oder hat man die «durchsichtige» Harfe einfach nachträglich ins Bild eingesetzt?

12. Gerichtsposaunen auf der Zehngebottetafel

(Raum 38)

Zwei Engel mit Heerhörnern sind ein altes Requisite bei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, zum Beispiel schon bei der romanischen Galluspforte am Basler Münster. Einen biblischen Grund für die Zweizahl gibt es nicht. Man könnte in der (textlich unsicheren) Mehrzahl «Trompeten» bei der Schilderung des Weltgerichtes in den altjüdischen Sibyllinen (4, 173) einen Anlass zur Zweizahl finden oder in der altrabbinischen Ueberlieferung, dass die Hörner des Widders, den Abraham anstelle seines Sohnes Isaak opferte (1. Mose 22, 13), ein Hinweis auf das göttliche Hornsignal am Erlösungstag Israels seien. Wenn wir aber eine «arische» Erklärung vorziehen, können wir an die altgermanischen Bronzehörner («Luren») denken, die man meist paarweise aufzufinden pflegt. Wir haben uns dabei kaum einen Duettsatz, sondern eher eine Responso-

rialtechnik (abwechselnde Einstimmigkeit) vorzustellen, die ja auch im mittelalterlichen Kirchengesang eine gewaltige Rolle spielt.

Die laut und weit, aber rau und tremolierend klingenden grossen Kuhhörner («Uristier», «Harsthorn») wichen allmählich schlanken Metallinstrumenten, die im Ton heller, sicherer und zu einer grösseren Anzahl von Tönen fähig waren. Diese Instrumente, leicht gebogen oder gerade, hiessen Businen.

Auf unserer Zehngebote tafel von 1588 soll nun diese Erinnerung ans Jüngste Gericht darauf hinweisen, wie ernst die Gebote Gottes gemeint sind.

13. *Hornende Engel im Schnitzaltar*

(Raum 39)

Am spätgotischen Altar sehen wir beidseits der Maria Engel mit Blasinstrumenten. Diese haben weder Ventile — die ja erst anfangs des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden — noch Züge nach Posaunenart, erscheinen aber im übrigen mit ihren Windungen in Form eines flachgedrückten S für uns wie ein Mittelding zwischen Trompete und Posaune. In Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (= verdeutsch) von 1511, der ältesten gedruckten Fachschrift über Musikinstrumente, ist unter den (teils?) von Urs Graf stammenden Illustrationen auch ein Bild eines solchen Instrumentes zu sehen, wie es die beiden Altar-Engel haben. Es heisst dort «Thurnerhorn», wobei mit «Thurner» wohl ein Türmer oder Turmwächter gemeint ist — vergleiche den Familiennamen Imthurn. Solche Hörner konnten nur wenige Töne erzeugen, wie ein Clairon oder Alphorn; aber sie sind vermutlich weiter hörbar gewesen als die damals sehr dünn gebauten Posaunen, die (wie der Bläsespezialist Wilhelm Ehmann berichtet) mit Blockflöten zusammenmusizieren können und unter Umständen von einem mittelgrossen Sängerkhor überönt werden.

In Schaffhausen hatte man im 17. und 18. Jahrhundert die drei Turmwächter auf dem Munot, dem Obertor und dem Schwabentor. In älterer Zeit wird auch ein Wächter auf dem St.-Johannsturm erwähnt. Wir können vermuten, dass sie zweierlei Instrumente zur Verfügung hatten: das musikalisch wenig ergiebige, aber laute Thurnerhorn für Signale und Alarm, und fürs Choralblasen Zinken und Posaunen. Schliesslich wurden die Kirchenlieder auch nicht zur lärmigsten Tageszeit geblasen, sondern am Feierabend, nachts und in der Frühe.

Bei den bekannten alten Marienbildern finden wir eher eine

Engelsmusik mit besonders zarten Instrumenten, währenddem die Engel bei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes ausgesprochen militärische Signalinstrumente zur Hand haben. Ob die Turmwächterhörner die Ankunft der Maria nach ihrer Himmelfahrt (nach katholischer Lehre) andeuten sollen? Denn wenn eine hochgestellte Person in eine Stadt einzog, war das Gehorne des Turmwächters die erste Begrüssung.

14. Zwei Dudelsackbläser in der Tonwaren-Formensammlung
(Raum 40)

Dank diesen zwei Tonformen ist der Dudelsackbläser, hierzulande einst Sackpfeifer genannt, der meistabgebildete Musiker im Schaffhauser Allerheiligenmuseum. Bei der Behandlung der Intarsien in der Gerberstube haben wir uns schon mit ihm beschäftigt. Die Sackpfeife hatte eine hängende Pfeife mit Grifflöchern und eine oder mehrere schräg aufrechtstehende oder hängende «Bordune», Pfeifen, die ständig denselben Ton tuteten. Die Schalmemundstücke mit doppeltem Rohrblatt erinnern an die heutigen Oboen und Fagotte. Jahrhundertlang wurden Sackpfeifen zu Tanzmusik gebraucht, besonders auf dem Lande; aber zeitweilig waren sie bei den alten Eidgenossen auch ein beliebtes Militärintstrument, wie noch heute bei den Schotten.

15. Ein Mädchen mit Halszither auf einer Ofenkachel
(Raum 40)

Die Halszither, in neueren deutschen musikwissenschaftlichen Werken meist Cister oder Sister genannt, war einst in ganz Europa verbreitet. Trotz gelegentlichen Prachtexemplaren mit besonders schönen Schnitzereien, eingelegtem Elfenbein und dergleichen ist sie wegen ihres gröberen Klanges und der einfacheren Spieltechnik als die Laute des kleinen Mannes zu bezeichnen. Von der alten Laute unterschied sie sich vor allem durch noch variantenreichere Stimmungen, durch Metallsaiten und Metallbünde, durch Saitenhalter und Steg. Also ähnelt sie in mancher Beziehung einer Jazzgitarre. Ein wichtiger Unterschied besteht immerhin in der Vorliebe für doppelte oder dreifache Besetzung vieler oder aller Saiten. Somit macht es eine normale Zither kaum unter einem Dutzend Saiten. Nach dem Musiklexikon MGG ist sie jetzt noch im Harz (Deutschland), im

Toggenburg und Appenzell (Schweiz) und in Spanien bekannt. Der Schreibende glaubt Spuren von ihr auch in Italien festgestellt zu haben. Sie wird von Reisenden oft mit der Gitarre oder der Laute verwechselt, und es gibt tatsächlich auch Mischformen.

16. Eine Ofenkachel mit Portativspielerin

(Raum 40)

Die Portativorgel entspricht etwa den Darstellungen auf J. van Eycks Genter Altar, im Triumphzug Kaiser Maximilians und in Jos Ammanns «Ständebuch». Sichtbar ist nur ein einziges Register, das man mit Prinzipal Vierfuss oder Oktav bezeichnen kann. Dahinter versteckt wird höchstens ein einziges weiteres Register sein, etwa Gedeckt Achtfuss. Solche Instrumente sind nach den erwähnten Darstellungen bis ins 16. Jahrhundert hinein beliebt gewesen. Für die Datierung der Kachel ist damit nichts gesagt; denn die Hafner verwendeten oft recht alte Vorlagen und Formen für ihre Arbeiten.

Das Portativ hat, wie eine architektonisch schlecht gebaute Orgel aus dem 19. oder 20. Jahrhundert, «freistehende» Pfeifen. Schon im Mittelalter wusste man zwar, dass Holzwände hinter, neben und dachförmig über den Pfeifen durch Resonanz und Abstrahlung den Klang verbessern, und beherzigte das beim Bau stationärer Instrumente. Dass man aber bei Orgeln, die leicht transportierbar sein sollten, oft dem niedrigeren Gewicht zuliebe die resonierende Fläche verkleinerte und damit einen Teil der Klangqualität opferte, erinnert an den heutigen Lautsprecherbau. Das Opfer konnte man zwar noch leidlich unbesorgt bringen, da Säle und Stuben durch Böden, Täfer und Decken aus Holz akustisch ergiebiger waren, als wir es heute im allgemeinen gewohnt sind.

Das «Ständebuch», der vielzitierte Protest der Schaffhauser Pfarrer gegen die Wiederinstandsetzung der Münsterorgel (1597) und andere Dokumente aus dem 16. Jahrhundert zeigen, dass kleine Orgeln mehr für Tanz- und Unterhaltungsmusik als für kirchliche Zwecke verwendet wurden.

Das Bild ist seitenverkehrt; die grössten Pfeifen sollten vom Spieler aus gesehen links sein. Schräggestellte Tasten kennt man auch von anderswo (Christoph Leibfrieds Selbstbildnis, um 1600, Universitätsbibliothek Basel). Ob es sich da wirklich nur um unbeholfene Perspektive handelt, wie gewöhnlich angenommen wird?

17. *Frau Musika auf der Ofenkachel*

(Raum 40)

Der Rollwerkeinrahmung nach gehört zur selben Serie wie die vorhin erwähnte Organistin die Allegorie der Musik: Eine Frauengestalt mit Laute, umgeben von weiteren Instrumenten und einem Notenbuch. Der Hirsch dürfte eine Erinnerung an eine altgriechische Sage sein, an die durch den Sänger Orpheus zum andächtigen Zuhören bezauberten wilden Tiere. Die Instrumente sind vermutlich: Ein Hörnchen (Gemshorn? Zink?), ein mehr gestreckter Zink(?) und eine Schalmey (Blockflöte?) übereinander gekreuzt, Trompete, Geige mit Bogen, altrömisches Reiterhorn. Die Auswahl der Instrumente ist in gutbürgerlichem bis aristokratischem Sinne getroffen; man kann auch sagen: es sind die Instrumente der Blütezeit des Stadttrompetertums. Ausgesprochen volkstümliche Unterhaltungs- und Tanzinstrumente fehlen. Dazu passt das Notenbuch: das Geschrieben- oder Gedrucktwerden kam damals fast nur für gehobene Musik in Frage. Allenfalls reichte es einem «Volkslied» zu einem Einblattdruck.

18. *Aristokratische Hausmusik*

(Raum 40)

Eine braune Ofenkachel, die mitsamt ihrer Einrahmung an Scheibenrisse der Holbeinzeit erinnert, zeigt eine Frau, die dem Betrachter zugekehrt an einem Spinett in die Tasten greift, währenddem zu ihrer Seite eine männliche Person Laute spielt. Von der Laute sieht man fast nur den rechtwinklig abgeknickten Wirbelkasten. Zweierlei Arten von gezupftem Klang müssen zusammen recht eigenartig klingen.

19. *Das Gygerwappen*

(Treppenhaus 54, Wappentafel der Webernzunft über der Steinkonsole aus der Rebleutestube)

Das «redende» Familienwappen der Gyger zeigt auf blauem Grund eine goldene Geige mit Bogen. Dieser ist noch wirklich bogenförmig, wie vom Mittelalter bis in die Barockzeit hinein üblich. Die Geige hat fünf Saiten; das ist ganz in Ordnung. Denn in der alten

Zeit hatten in Quinten gestimmte Streichinstrumente drei bis fünf Saiten, wovon sich schliesslich der goldene Mittelweg der Viersaitigkeit durchsetzte. Noch J. S. Bach rechnete gelegentlich mit fünfsaitigen geigenartigen Instrumenten, zum Beispiel in der sogenannten Sechsten Suite für Violoncello allein.

20. *Nachtwächterhörner* (Kreuzsaal, 55)

Beim normalen «Horn» genannten Musikinstrument richtet sich die Tonhöhe einerseits nach der Länge des Rohres, anderseits nach der Luftpressung beim Blasenden: Ohne Fingerarbeit kann man beim «Blech» und beim Alphorn eine bestimmte Reihe von verschiedenen Tönen herausbringen («Naturtonreihe»). Unsere beiden Nachtwächterhörner, die aus dem 17. Jahrhundert stammen sollen, verlangen aber keine höhere Bläsertechnik, sondern bloss eine gute Lunge, und können nur einen einzigen Ton erzeugen. Sie sind nämlich nach dem Prinzip einer in manchen Orgeln vorkommenden Pfeifenart gebaut, nicht einer Lippenpfeife, wie man sie meistens zuvorderst an der Orgel sieht, sondern einer Zungenpfeife, welche der Laie weniger zu sehen bekommt. Am ehesten kennt er von dieser Bauart die waagrecht herausstehenden Pfeifen unserer Münsterorgel, genannt Spanische Trompeten (das Nachthornregister, das sich in vielen Orgeln findet, besteht aber aus dicken Lippenpfeifen!). Die Atemluft wird bei diesen Nachtwächterhörnern gegen eine federnde Metallzunge getrieben und bringt diese in Schwingung. Abmessung und Material der Zunge bestimmen die Tonhöhe. Der bei den Orgelzungenpfeifen übliche gebogene Draht zum Stimmen («Krücke») ist hier als entbehrlich weggelassen. Unterschiede gegenüber den Zungen in Harmonium, Mundharmonika und Handorgel sind: 1. Die Zunge kann nicht frei durchschwingen, sondern schlägt an ihren Rändern auf. Das bewirkt, dass der Ton schlagartig anspricht und immer dieselbe Stärke hat. 2. Der kupferne Schallbecher, in den die Luft von der Zunge her einströmt, gibt dem Ton Resonanz, Klangfarbe und durchdringende Tragfähigkeit.

In der dem Verfasser bekannten Literatur wird überall als selbstverständlich angenommen, dass ein Nachtwächterhorn ein Hornmundstück hatte. Man könnte neugierig werden, ob es auch anderswo Belege für alte Nachtwächterhörner mit Orgelzungenpfeifenmundstück gibt.

21. Der Zink (Kreuzsaal, 55)

Der Zink oder Zinken im Museum wurde in der alten Anschrift als «spezielles Schaffhauser Instrument» bezeichnet. In Wirklichkeit war er eines der wichtigsten Instrumente der Stadtpfeifer in Mittel- und Westeuropa vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein. Falls aber einmal mit Recht überliefert wurde, der Zink sei speziell schaffhauserisch, so wird es damit ähnlich stehen wie mit den Basler Trommeln, den Toggenburger Halszithern, den provençalischen Galoubets und den schottischen Dudelsäcken: Instrumente, die einst in grossen Teilen von Europa verbreitet gewesen waren, kamen allmählich ausser Gebrauch, konnten sich aber in eng begrenzten Gebieten noch länger halten und galten dann als Spezialität der betreffenden Gegend. Da nun zum Beispiel die Geschichte des einheimischen Kirchengesanges und das heutige Gesangsvereinswesen des Kantons den Eindruck einer besonders stark konservativen Haltung machen, wäre es auch nicht zum Erstaunen, wenn es einmal eine schaffhausische besondere Anhänglichkeit an ein bestimmtes Instrument gegeben hätte. Wenn aber heutzutage ein Zinkenbläser in unserem Kanton bei einem Konzert oder einer kirchenmusikalischen Veranstaltung mitwirkt — das kann seit ein paar Jahren wieder vorkommen — dann wird sein Instrument wie etwas Exotisches bestaunt.

Der Zink ist aber auch ein seltsames Möbel: Wie ein altes Hörnlein erweitert er sich nach vorne und ist gebogen; er besteht aber zur Hauptsache aus Holz; er hat Grifflöcher, die von weitem an eine Blockflöte erinnern; er hat ein Mundstück ähnlich wie eine Trompete. Ein Zinkenspieler hat mir erklärt, dass jener recht schwierig zu handhaben und «mundhaben» sei, und tatsächlich hat der Zink im Vergleich zu andern alten Instrumenten wie Blockflöte, Cembalo, Gambe lange warten müssen, bis man sich an ihn wagte.

Als es noch keine Blechblasinstrumente mit Ventilen gab, war der Blechbläser zum Spielen von gewöhnlichen Melodien und Begleitstimmen auf die Zugposaune angewiesen. Folglich suchte man diese in den vier Stimmgattungen Diskant (Sopran), Alt, Tenor und Bass anzufertigen. Die Diskant-Zugposaune, etwa so klein wie eine heutige Trompete, bewährte sich nicht; an ihrer Stelle war nun der Zink willkommen. Eine etwas abweichende Klangfarbe der höchsten Stimme störte nicht, da auch der gemischte Chorsatz jener Zeit, für eine Bubenstimme und drei Männerstimmen geschrieben, mit einer

andern Klangfarbe der Oberstimme rechnete. Später wurde aber auch der Zink in grösseren, tieferklingenden Formen gebaut.

22. *Die Trommelflöte* (Kreuzsaal, 55)

Trommelflöten, das heisst Querflöten meist kleineren Formates, die mit tiefen Feldtrommeln zusammen gespielt wurden, waren vor der Einführung harmoniemusikartiger oder mit fast lauter Ventilblechinstrumenten ausgestatteter Militärmusiken die typische Musik der schweizerischen Truppen, auch der Schweizer Söldner in fremden Diensten. Deren Vorbild folgten auch in dieser Hinsicht die deutschen Landsknechte, weshalb es in der Schweiz ein Unsinn ist, alte schweizerische Feldtrommeln als Landsknechtstrommeln und Schweizerpfeifen als Landsknechtspfeifen zu bezeichnen, wie es oft geschieht. Mancherorts sind Trommeln und Pfeifen noch lebendige Tradition: Vor allem an der Basler Fasnacht, im Wallis und an der Appenzeller Landsgemeinde sieht und hört man sie noch, und es gibt auch Orte, wo man sich um ihre Wiedereinführung bemüht. Währenddem die alten Schweizer Pfeifermärsche normalerweise einstimmig gespielt wurden, hat man in Basel um die letzte Jahrhundertwende das dreistimmige Pikkolospiel eingeführt. Das heutige Basler Pikkolo ist aus Ebenholz und hat sechs Klappen; im Wallis werden klappenlose Instrumente mit eigenartigen kugelförmigen Verdickungen an den Enden gespielt, eine besonders altertümliche Form. Die im Museum aufbewahrte Schaffhauser Trommelflöte aus dem mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts ist aus Buchsbaumholz, hat sechs freie Löcher und eine Klappe und erscheint damit als eine getreue Kleinform der alten französischen Querflöte.

Trommel- und Pfeifenspiel war in Schaffhausen einst viel zu hören: Bei Zügen der Zünfte, Schützenübungen, militärischen Musterungen musste es dabei sein. Militärische Blechmusiken in der Art der heutigen gibt es offiziell erst seit 1875; ums Ende des 18. Jahrhunderts begann man da und dort mit freiwilligen Militärmusiken nach ausländischem Vorbild, die neben dem Blech auch reichlich mit Holzbläsern besetzt sein konnten.

Anhang:

Drei magazinierte Instrumente:

Ein Posthorn

Das Posthörnchen hat ein Griffloch, um die saubere Ausführung gewisser Töne zu erleichtern. Derartige vereinzelte Grifflöcher an Blechblasinstrumenten sind auch sonst aus alten Zeiten belegt. Zum Beispiel die hornartig gewundene Konzerttrompete des Meistertrompeters von J. S. Bach, Gottfried Reiche, hatte sie ebenfalls.

Kleine Hörner waren übrigens nicht nur bei der Post üblich. Auf einem Model in der Küche (Raum 31) erscheint ein Bajazzo mit solch einem Hörnchen; auch brauchte man das Instrument für Signale bei der Infanterie.

Eine Klarinette

Klarinettenartig mit einfachem Rohrblatt am Mundstück waren nach MGG gebaut: Gewisse «Doppelflöten» der alten Aegypter vor Jahrtausenden, die Brummer (Bordunpfeifen) vieler Sackpfeifen im Mittelalter und seither, weiter das Volksinstrument Chalumeau im 17. Jahrhundert, die eigentliche Klarinette, die anfangs des 18. Jahrhunderts vom Nürnberger Instrumentenmacher Joh. Chr. Denner erfunden worden sein soll, das von Mozart mit Kompositionen bedachte Bassethorn und zuletzt das um 1840 vom Instrumentenbauer Adolphe Sax erfundene Saxophon.

Auf dem ältesten erhaltenen Bild (in Majers *Theatrum musicum* 1732) hat «das Clarinett» erst zwei kurze einfache Klappen und acht Grifflöcher; ähnlich erscheint sie noch in der grossen französischen *Encyclopédie* 1767. Schon vorher hatten aber da und dort Klarinettenbauer damit begonnen, das Instrument durch Vermehrung der Klappen zu verbessern. Die Bauform mit zwei kurzen Klappen und zwei Langstielklappen, von der ein Exemplar in unserem Museum magaziniert ist, wird 1764 erstmals erwähnt. Es handelt sich also um eine Klarinette, wie sie zu Mozarts Zeiten weit verbreitet war.

Eine zweite Hausorgel

Im Packraum steht ein weiteres vierregistriges Positiv. Von dem im Treppenhaus ausgestellten unterscheidet es sich einmal vorteilhaft dadurch, dass die Mixturvorstufe, hier ein Einfussregister, nicht

nachträglich durch ein tieferes Register ersetzt wurde. Die Registerzusammensetzung aus Acht-, Vier-, Zwei- und Einfluss ist vielseitig verwendbar und insbesondere günstig zu Begleit Zwecken, entspricht aber nicht den gegenwartsromantischen Vorstellungen von barocker Farbigkeit des Orgelklanges; sie ist auf kühle Frische und dynamische Abstufbarkeit (*p*, *mf*, *f*, *ff*) eingestellt. 1951 wurde das Instrument renoviert und zwar in der Weise, wie heutzutage etwa alte Hausorgeln für Liebhaber frisiert werden: Unter anderem wurde ein elektrisches Gebläse eingebaut und das Gehäuse — in einer etwas vergrößernden und konventionellen Rokoko-Imitation — neu gestrichen. Dadurch ist das Oergelchen — jedenfalls für einige Jahrzehnte — als Museumsobjekt kaum geeignet. Als Instrument zur praktischen Verwendung in kultivierter Hausmusik wäre es wohl nicht übel. Der Elektromotor sollte nicht allzusehr einrosten!

Orgelbauer Böhm, der den genannten Umbau durchführte, gibt als Baudatum 1729 an. Dieses Jahr und die Signatur des Schaffhauser Orgelbauers Speisegger hat er wohl ein- oder mehrmals auf Bauteilen des Instrumentes gefunden. Das bedeutet aber nicht, dass die ganze Orgel aus jenem Jahre und von Johann Conrad Speisegger stammen muss. Die Form des Gehäuses geht schon stark dem Klassizismus entgegen und ist deshalb eher ans Ende des 18. Jahrhunderts zu setzen. Im alten Orgelbau wurden häufig gut erhaltene gebrauchte Teile bei Neubauten wieder verwendet. Denkbar ist auch, dass ein Sohn Speiseggers gegen Ende des Jahrhunderts ein Werk seines Vaters modernisierte. Dafür, freilich kombiniert mit Aufkauf und Wiederverkauf, gibt es in bezug auf eine ähnliche Orgel handschriftliche Belege von einem in Zürich niedergelassenen Speiseggerson. Und unsere Orgel stammt aus Zürich.