Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 8 (1984)

Artikel: Rebec und Fiedel - Ikonographie und Spielweise

Autor: Ravenel, Bernard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869126

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

REBEC UND FIEDEL – IKONOGRAPHIE UND SPIELWEISE

von Bernard Ravenel

Die musikalische Ikonographie befaßt sich hinsichtlich mittelalterlicher Textillustrationen mit dem Spektrum zwischen Dargestelltem und Gemeintem, zwischen realem Befund und – ggf. durch den Text inspirierter – Idee. Sie ist das Werkzeug, mit dem sich die hinter einer Darstellung stehende Symbolik erkennen läßt.

Dem Instrumentenkundler, dem es um die Erforschung mittelalterlicher Musikinstrumente geht, steht also mit dem überlieferten Bildmaterial ein zwar grundlegender, aber a priori unwissenschaftlicher Quellenbereich zur Verfügung, in dem sich Exaktheit und Phantasie, Realität und Symbolik, Genauigkeit und Ungenauigkeit, Objektives und Subjektives gegenseitig durchdringen.

Ist es in diesem Fall möglich, Instrumente wie Rebec und Fiedel aus Dokumenten zu erschließen, in welchen der mittelalterliche Künstler sie mit Phantasie, aber nicht unbedingt als Musiker dargestellt hat? Ist es möglich, eine instrumentenkundliche Realität aus einem komplexen Dokumentenbestand von Skulpturen, Glasfenstern, Fresken, Malereien, Miniaturen, Zeichnungen und Buchmalereien auszusondern? Kann man einen solchen Bestand ausschöpfen, ohne an gewissen Quellen eventuelle Restaurierungen zu berücksichtigen? Ist die Abbildung des dargestellten Instrumentes in diesen verschiedenen Quellen dazu angetan, uns in nützlicher Weise über Ästhetik, Haltung, Spieltechnik und letztlich über die Klanglichkeit zu informieren? Kann sie uns schließlich bei der Rekonstruktion des Instrumentes leiten und uns erlauben, zu einer plausiblen Interpretation mittelalterlicher Musik zu gelangen?

REBECS UND FIEDELN IN DER MITTELALTERLICHEN IKONOGRAPHIE: SYMBOLIK ODER REALITÄT?

Was Symbolik und Realität hinsichtlich des Rebec betrifft, so findet man vom 10. bis zum 15. Jahrhundert Rebecs und Fiedeln, die symbolhaft von den *Ältesten der Apokalypse* (3. Vision, V. 8) gehalten werden, aber auch von den Musikern, die *König David* begleiten (Psalmen, besonders Psalm 1 „Beatus Vir") und vor allem im 14. und 15. Jahrhundert von den *musizierenden Engeln,* welche die *Jungfrau Maria* in den Illustrationen der *Krönung der Jungfrau* oder *Maria mit dem Kind* umgeben.

Die Präsenz dieser zwei Streichinstrumente, die häufig mit Zupfinstrumenten wie Psalterium oder Harfe kombiniert auftreten, ist nicht zufällig. Die Symbolik des Bogens und der Saite – Verbindung zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen[1] – ist offensichtlich. Dieser Symbolismus spricht auch aus der Anzahl der Saiten (drei, sieben) sowie aus der Größe der Personen.

[1] Siehe Jacques Bril, *A cordes et à cris,* Paris 1980.

Gleich verhält es sich bei der Darstellung häufiger Themen des 15. Jahrhunderts: Allegorie der *Musik, triumphierende Kirche,* Darstellung von *Tierkreiszeichen (Schütze),* mythologischen Gestalten (*Orpheus, Apollo*) und der *Musen (Clio).* Die Fiedel und das Rebec dienen in den Händen dieser Figuren als Symbol.

Fiedel und Rebec haben also in den Illustrationen religiöser und profaner Themen symbolische Bedeutung, aber das dargestellte Instrument selbst darf nicht als frei erfunden verstanden oder als Phantasiegebilde abqualifiziert werden. Ganz im Gegenteil! Einmal seines symbolischen Aspekts entkleidet, welcher wesentlich seine Präsenz in der bildlichen Darstellung erklärt, erscheint das Instrument als Abbild einer instrumentenkundlichen Realität, die es zu berücksichtigen gilt. Aus der Analyse und der Gegenüberstellung der vielfältigen Dokumente und der historischen und geografischen Ursprünge wird sich ein Bild von Größe, Form und Spieltechnik nicht nur des Rebecs und der Fiedel, sondern auch der anderen Instrumente ergeben. Das ganze Mittelalter hindurch bestätigt die Übereinstimmung des ikonographischen Befundes diese instrumentenkundliche Realität. Hingegen müssen Instrumente, die außerhalb dieser Kohärenz stehen, sorgfältig untersucht werden. Im allgemeinen ist die Kompetenz des mittelalterlichen Künstlers hinsichtlich der ihn umgebenden Wirklichkeit nicht in Zweifel zu ziehen, wohl aber diejenige späterer Künstler, die für entstellende Restaurierungen verantwortlich sind. Letztere wurden ihrerseits von den Saiteninstrumenten ihrer Zeit beeinflußt, die zu jenem Zeitpunkt natürlich schon eine höhere Entwicklungsstufe erreicht hatten. Von da stammt der offenkundige Anachronismus gewisser neomittelalterlicher Instrumente – Fiedeln und Rebecs, die man als Phantasiegebilde bezeichnen kann – wie man sie in Glasfenstern, Fresken und hauptsächlich in Steinskulpturen antrifft.

QUELLENKRITIK: SUCHE NACH MITTELALTERLICHER ECHTHEIT

Bevor man zum Zweck einer instrumentenkundlichen Untersuchung ein mittelalterliches Dokument betrachtet, in welchem eine Fiedel oder ein Rebec erscheint, muß zuerst seine Echtheit verifiziert werden.

Unter den Belegquellen, welche gut erhalten sind, können wir die Illustrationen auf Pergament nennen (Buchmalereien, Miniaturen, Zeichnungen, Skizzen), Elfenbeinschnitzereien und Malereien. Eine eventuelle Restaurierung dieser Dokumente kann leicht nachgewiesen werden.

Dies gilt nicht für die Glasmalereien, Fresken und Steinskulpturen, welche seit Jahrhunderten – und bereits im Mittelalter – sehr oft Veränderungen durch Menschhand oder die Zeit unterworfen waren. Es gibt dann drei Möglichkeiten: keine Restaurierung (das Dokument ist unter Umständen nicht brauchbar); korrekte Restaurierung; mehr oder weniger als falsch belegbare Restaurierung.

Zu den fragwürdigsten ikonographischen Quellen gehören die Steinmetzarbeiten. Ohne die Zeugnisse für Rebec und Fiedel in den Steinskulpturen systematisch verwerfen zu wollen, muß man sich doch davor hüten, ausschließlich diese Quelle für ihre Erfassung zu benützen; und man sollte sich ihrer nur nach einem vertieften

Abb. 1: Morlaàs, Kirche Sainte-Foy, Portal, Ältester der Apokalypse, neomittelalterliche Skulptur (Ende 19. Jahrhundert).

archäologischen Studium, welches ihre Echtheit nachweist oder eventuelle Restaurierungen klar hervorhebt, als Referenz bedienen. Sonst ist das Fehlerrisiko erheblich. Hier einige typische Beispiele zur Illustration dieser Feststellung.

1 – Wilhelm Stauder zitiert in seinem Buch *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Geschichte*[2] die in Stein gehauene Fiedel am Portal der Kirche Sainte-Foy von Morlaàs (in der Nähe von Pau, Frankreich) als typisches Instrument des 12. Jahrhunderts.[3]

[2] Wilhelm Stauder, *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Geschichte*, Braunschweig 1973, 112–113, fig. 168.

[3] Es handelt sich um eine von einem *Ältesten der Apokalypse* gehaltene Fiedel, einer Skulptur im zweiten Bogen.

Abb. 2: Saint-Denis, Basilika, Diagramm der Restaurierung des Giebelfeldes von Crosby und Blum (Detail).

Einfügungen des 19. Jahrhunderts

neugehauene Oberflächen

Reparaturen an Mörtel, Kitt usw.

neue Defekte

Das Korpus dieser Fiedel, welches mit dem Hals eine Einheit bildet (ein Charakteristikum des Rebec), ist an vier Ecken bogenförmig ausgeschnitten. Nach der Bestimmung archetypischer Fiedelformen auf Grund diachroner und synchroner Untersuchungen und anhand dieses einfachen Details ist anzunehmen, daß es sich hier eher um eine typische Fiedel (oder um eine Sonderform des Rebecs) aus dem 15. Jahrhundert handelt, einer Zeit, in welcher das Korpus mit vier Ecken auftritt.[4] Außerdem ist die überraschende Dreieckform der Schallöcher einzigartig in unserem ganzen Bestand von Rebecs und Fiedeln; sie entspricht nicht der üblichen Gestaltung der Schallöcher dieser Instrumente im 12. Jahrhundert, deren typische Form der Halbmond ist.

[4] Siehe Bernard Ravenel, *Vièles à archet et rebecs: définition des archétypes en vue de leur reconstitution*, Diss., Nancy 1982, Bd. 2, 254–257.

Abb. 3: Saint-Denis, Basilika; Ältester, Fiedel spielend; zweiter Schwibbogen links, zweite Statue (teilweise 12. Jahrhundert).

Nun erweist es sich, daß das Portal der Kirche von Morlaàs, welches von den Protestanten im 16. Jahrhundert zerstört wurde, zwischen 1889 und 1903 einer Totalrestaurierung unter der Leitung der Bildhauer Geoffroy-Dechaume, Bóuey und Arille unterzogen wurde.[5] Die von Wilhelm Stauder als Beispiel zitierte Skulptur ist also Frucht einer Fantasierestaurierung, welche nicht festgehalten zu werden braucht. Eine Originalskulptur dieses Portals aus dem 12. Jahrhundert ist im Museum von Morlaàs erhalten.[6] Sie zeigt einen *Ältesten* mit einer Fiedel, deren Korpus die für diese Zeit typische Form einer 8 hat sowie Schallöcher in Halb-

[5] siehe Jacques Lacoste, *Sainte-Foy de Morlaàs, Jurançon, Les Amis des Eglises anciennes du Béarn,* 1976.
Marcel Durliat, „Le portail roman de Morlaàs", *Bulletin Monumental* (1978) 55–61.

[6] Vgl. Marcel Durliat, ibid. 59, Foto Nr. 5.

Abb. 4: Chartres, Kathedrale, Königsportal; Ältester, eine Fiedel haltend (12. Jahrhundert[?]).

mondform. Der Bogen ist neben dem Spieler abgebildet. Formen und Darstellungsart sind jenen der Skulpturen am Portal der Kirche von Oloron-Sainte-Marie, ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, ähnlich.

2 – Portal und Giebelfeld der Basilika Saint-Denis im Norden von Paris sind Gegenstand einer genauen archäologischen Studie durch Summer Mc. K. Crosby und Pamela Z. Blum[7] gewesen. Das Diagramm der Restaurierungen, welches für den Instrumentenkundler sehr wertvoll ist, läßt auf jeder Skulptur und besonders auf jenen der *Ältesten,* welche Instrumente halten, die Originalelemente des 12. Jahrhunderts, die Ergänzungen des 19. Jahrhunderts, die neu gehauenen Oberflächen und neuere Reparaturen und Risse deutlich hervortreten. So stellt die

[7] Summer Mc K. Crosby – Pamela Z. Blum, „Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis", *Bulletin Monumental* 130 (1973) 209–266.

Abb. 5: Chartres, Kathedrale; Ältester, ein Rebec haltend (12. Jahrhundert[?]).

zweite Statue des zweiten Schwibbogens auf der linken Seite einen Fiedelspieler dar, eine Darstellung, die es uns erlaubt, die doppelchörigen Saiten und den Bogen in seiner authentischen Gestalt des 12. Jahrhunderts zu beobachten. Diese Skulptur ist also im Hinblick auf diese zwei Elemente als Quelle tauglich.

3 – Von zahlreichen musikalischen und musikologischen Werken als typische Fiedel des Mittelalters genannt[8], von Auguste Tolbecque rekonstruiert[9] und in verschiedenen Instrumentenmuseen (Paris, Brüssel) zu sehen, zeigt uns die Figur

[8] Es ist methodisch bedenklich, die Fiedel, die vom 11. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts belegt ist, nur aus einem Dokument des 13. Jahrhunderts definieren zu wollen – und ausgerechnet aus einer Skulptur! Wir haben 40 Fiedeltypen in dieser Zeit in Europa festhalten können (vgl. B. Ravenel, op. cit., Bd. 2, 392–455).

[9] Es ist nicht angezeigt, ein mittelalterliches Instrument nur nach einem Dokument, besonders wenn es sich um eine Skulptur handelt, zu rekonstruieren.

Abb. 6: Paris, Kathedrale, St. Anna-Portal; Ältester, ein Rebec haltend (neomittelalterliche Skulptur aus dem Ende des 19. Jahrhunderts).

des *Ältesten,* welche das *Königsportal* der Kathedrale von Chartres ziert, eine Fiedel einer für das 12. Jahrhundert modernen Bauart: Das Korpus in Form einer 8 ist durchbrochen von besonders sorgfältig ausgearbeiteten Schallöchern.

Am selben Portal hält eine andere Figur ein Rebec auf der Schulter (erste Statue des zweiten Bogens links), ein Instrument, dessen Schallöcher eine Form aufweisen, die dem Buchstaben B ähnelt; dies ist eine eigenartige Form innerhalb des Bestandes der Streichinstrumente des Mittelalters.

Das gleiche Motiv der Schallöcher findet man an einem in Stein gehauenen Rebec am St. Anna-Portal von Notre-Dame in Paris, sowie an der Fiedel, welche *König David* in der Hand hält, am zweiten Nebenpfeiler rechts von diesem Portal. Nun war dieses Portal Gegenstand einer bedeutenden Restaurierung durch Viollet-

Abb. 7: Paris, Kathedrale, St. Anna-Portal; König David, zweiter Nebenpfeiler rechts (neomittelalterliche Skulptur nach Zeichnungen von Viollet-le-Duc, durch Geoffroy-Dechaume ausgeführt).

le-Duc im 19. Jahrhundert; er war es übrigens auch, der die Figur des *König David* gezeichnet hat, die dann von Geoffroy-Dechaume in Stein gehauen wurde.[10]

4 – „Das" Rebec von Moissac ist ebenfalls sehr bekannt. Es wird als Beispiel eines typischen Rebec des Mittelalters zitiert, und wie die Fiedel von Chartres hat es als Grundlage für die Rekonstruktion von Tolbecque gedient. Aber die im berühmten Tympanon von Moissac abgebildeten Rebecs sind anachronistisch im Vergleich zu allen anderen Rebecs des 12. Jahrhunderts, so daß es scheint, daß diese Skulpturen restauriert oder einfach neu gehauen wurden, wahrscheinlich im

[10] Vgl. *Catalogue de l'Exposition Viollet-le-Duc,* Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1980, 158.

Abb. 8: Moissac, Saint-Pierre, Giebelfeld; Ältester, ein Rebec haltend (Detail), erste Skulptur links unten (12. Jahrhundert[?]).

17./18. Jahrhundert oder noch später im 19. Jahrhundert. Jedenfalls sind die eher ungeschickten Restaurierungen von Viollet-le-Duc aus dem 19. Jahrhundert noch heute sichtbar (Steine verschiedener Färbung). Im Gegensatz zu den Charakteristika des Rebecs des 12. Jahrhunderts[11] erscheinen an den Rebecs von Moissac sonderbar doppelchörige Saiten im Baß (eine Tatsache, die von Tolbecque in seinen Rekonstruktionen nicht berücksichtigt wurde) und mit Blumenmotiven dekorierte Saitenhalter (das Rebec zeichnet sich im Gegensatz zur Fiedel durch das Fehlen jeglicher Dekoration aus). Auch das Vorhandensein eines geigenähnlichen Griffbretts, der kurze Bogen in Verbindung mit dem ovalen Korpus, der wie bei einer Geige zwischen den Schallöchern angebrachte Steg (eine Seltenheit im Mittelalter und vor allem im 12. Jahrhundert) sind ebenso sonderbar anachronistisch.

Darüber hinaus spiegeln die ausgearbeiteten Schallöcher – Kurven, Gegenkurven, entgegengesetzte geschweifte Klammern, „Flammen" – schon für sich eine derart barocke Ästhetik, daß sie weit von den traditionellen Schallöchern in Halbmondform entfernt zu sein scheinen, die man an den Rebecs und Fiedeln des 12. Jahr-

[11] Vgl. Bernard Ravenel, op. cit., Bd. 3.

Abb. 9: Moissac, Saint-Pierre, Giebelfeld; Drei Älteste mit einsaitigen Rebecs, mittlere Skulpturen rechts.

hunderts sehen kann. Diese komplizierten Formen finden sich an Streichinstrumenten des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders an englischen Violen und an Experimentierinstrumenten der Geigenbauer des 19. Jahrhunderts. Wir betrachten also die Rebecs von Moissac als Phantasieinstrumente wahrscheinlich neomittelalterlicher Herkunft.

Eine entsprechende kritische Untersuchung könnte über Glasfenster und Fresken gemacht werden. Ohne diese Quellen ganz außer acht lassen zu wollen, ist es doch vorzuziehen, einen ikonographischen Katalog, der auf Grund von Miniaturen, Buchmalereien und Gemälden erarbeitet wurde, auszuschöpfen. Dieser riesige Schmelztiegel von Dokumenten genügt, um die Formen der Fiedeln und Rebecs sowie ihre Entwicklung vom 10. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, ihre Haltung und die Spieltechniken der Instrumentalisten zu beobachten und zu untersuchen.[12]

Aber vor allem belehrt uns die Ikonographie von Fiedel und Rebec über die zahlreichen Ähnlichkeiten, die zwischen diesen Streichinstrumenten und den Zupfinstrumenten bestehen.

[12] Vgl. Anm. 4

In gewissen heutigen Völkerschaften, jener der *Tedi* in Tibesti zum Beispiel, ist das Streichinstrument (Fiedel – *kiiki*) eine Erscheinungsform des Zupfinstrumentes (Laute – *kalali*).[13]

Im Mittelalter bestätigen zahlreiche Abbildungen von Fiedeln und Rebecs diese Bivalenz, besonders im 11., 12. und 13. Jahrhundert. So hat in einer italienischen Miniatur des 11. Jahrhunderts[14] die dreisaitige Laute, welche mit einem Plektrum gespielt wird, die gleiche Form wie die in der gleichen Zeit dargestellten Rebecs. Am Portal der Kirche von Oloron-Sainte-Marie (12. Jahrhundert) wird eines der Rebecs, welches von einem *Ältesten* gehalten wird, gezupft. Der Bogen ist hinter dem Instrumentalisten sichtbar.[15] Ein anderes bedeutsames Beispiel ist jenes einer französischen Miniatur des 13. Jahrhunderts, welche die *Kommentare des Beatus zur Apokalypse*[16] illustriert: zwei gleiche Fiedeln werden einmal gestrichen und einmal gezupft.

Bis zum 15. Jahrhundert ähnelt die Form des Korpus von Fiedel und Rebec häufig jenem der Zupfinstrumente: Fiedel „Gitarre", Rebec „Laute". Die erste Form ist übrigens eine der verbreitetsten unter den dargestellten Fiedeln (ca. 50% des Dokumentenbestandes) und bildet sogar einen Archetyp der Fiedel im Europa des 13., 14. und vor allem des 15. Jahrhunderts.

Andere Elemente werden manchmal den mit Plektrum gespielten Instrumenten des Mittelalters entliehen: Rosette(n) an Stelle oder zusätzlich zu den Schallöchern, niedriger, auf der Decke fixierter Steg, mit Bünden versehenes Griffbrett, wie bei der Laute abgeknickter Wirbelkasten oder in Form eines Bischofsstabes ausgebildet mit einem geschnitzten Kopf am Ende wie bei der Quinterne.

Wie die Laute und die Gitarre haben Rebec und Fiedel einen nicht abgewinkelten Hals, ein Korpus ohne Stimmstock und eine bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts flache Decke ohne Baßbalken.

Die gewölbte Decke erscheint erst im Laufe des 15. Jahrhunderts, zuerst in Italien, wo die Suche nach einem strahlenderen Klang sich zu manifestieren beginnt; daher entwickeln sich Stimmstock und Baßbalken von Beginn des 16. Jahrhunderts an, speziell in der Familie der Violinen.

So wie die Bauweise der Streichinstrumente jener der Zupfinstrumente gleicht, so benützen die Fiedel- und Rebecspieler auch die gleiche Technik wie Lautenisten und Gitarristen: nämlich, die Finger der linken Hand auf die Saiten zu setzen, das Blockieren derselben mit dem Zeigefinger und, für uns überraschend, den Gebrauch des Daumens.

[13] Monique Brandilly, „Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti", *Annales des Sciences Humaines* 82 (1974) 66

[14] Abtei Montecassino

[15] Es wäre ein Irrtum, dieses Zupfinstrument als Laute zu bezeichnen.

[16] Paris, B.N. nouv. acq. lat. 2290, f. 56'.

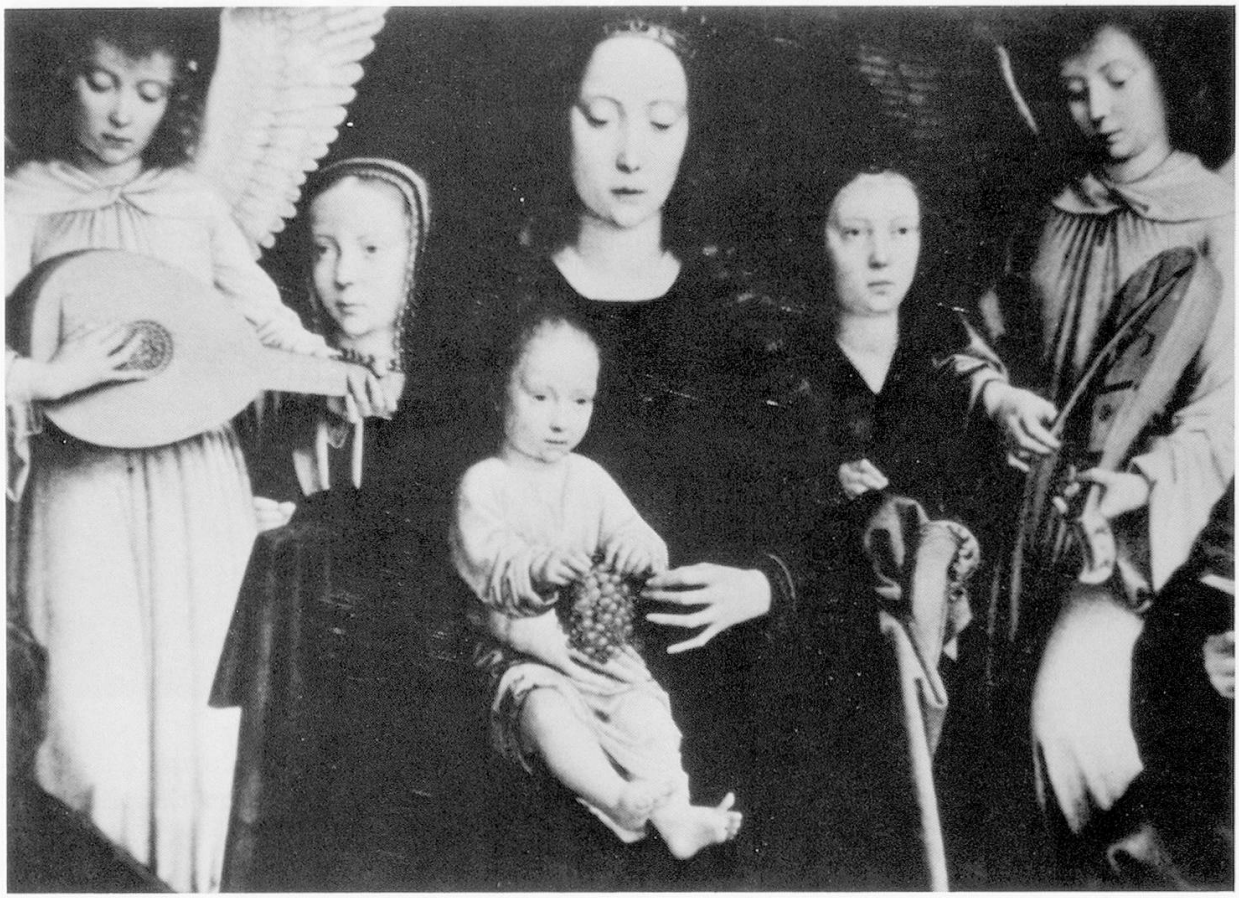


Abb. 10: Gérard David, Die Jungfrau unter den Jungfrauen, Detail: Musizierende Engel mit Rebec und Laute; Rouen, Musée G. David (Flämische Schule, Anfang 16. Jahrhundert).

Diese Daumentechnik der linken Hand ist häufig zu erkennen in Darstellungen von Fiedel, Rebec und Laute, manchmal sogar in kombinierter Form. Unter den italienischen Malereien des 14. und 15. Jahrhunderts wollen wir zwei Beispiele nennen, wo Fiedel und Laute in dieser Art abgebildet sind: *Die Vision der Hl. Brigitte* von Giovanni di Nicola (Ende 14. Jhdt.)[17] und *Die Jungfrau mit dem Kind* von Andrea del Verrocchio (zweite Hälfte 15. Jhdt.).[18] Rebec und Laute erscheinen gemeinsam mit dieser gleichen Daumentechnik in einem Gemälde von Gérard David *Die Jungfrau unter den Jungfrauen* (flämische Schule, Anfang 16. Jhdt.).[19]

Letztlich kann jede Fiedel und jedes Rebec mit oder ohne Bogen gespielt werden, so wie es uns die mittelalterlichen Quellen lehren.

[17] Pisa, Kirche S. Matteo
[18] Leningrad, Ermitage
[19] Rouen, Musée Gérard David

Abb. 11: Fra Angelico, Die Krönung der Jungfrau, Detail: Musizierender Engel mit Rebec; Paris, Louvre (15. Jahrhundert).

HALTUNG

Die Haltung von Rebec und Fiedel, so wie man sie an den mittelalterlichen Dokumenten beobachten kann, unterscheidet sich wesentlich von derjenigen der heutigen Saiteninstrumentenspieler und bewirkt eine Spieltechnik, welche mit der zu interpretierenden Musik völlig übereinstimmt.

Tatsächlich ist diese Haltung freier, variabel; bei über der Hälfte der dargestellten Fiedeln wird das Korpus einfach auf die Schulter gelegt ohne mit dem Kinn eingeklemmt zu werden, wie das heute bei Violine und Viola üblich ist.

Diese Haltung verbietet jegliches Übergreifen der linken Hand, erweist sich aber als günstig, wenn der Musiker zugleich singt und spielt und vielleicht sogar noch dazu tanzt. Der Ambitus der Musikstücke, welcher auf die Grenztöne der Saiten mit Aufsetzen des vierten Fingers beschränkt ist, sowie die konsonanten Akkorde Quart und Quint verlangen weder lange Griffe noch das Übergreifen. Schließlich ist die flache Form des Korpus dieser Haltung angepaßt.

Die Haltung des Rebecs auf der Schulter ist weniger verbreitet, da seine Form gebaucht ist. In der *Krönung der Jungfrau* von Fra Angelico, einem italienischen Werk des 15. Jahrhunderts[20], hat das Rebec, welches von einem musizierenden Engel auf der Schulter gehalten wird, einen ausgesprochen geschweiften Boden mit einer zentralen Rippe.

[20] Paris, Musée du Louvre

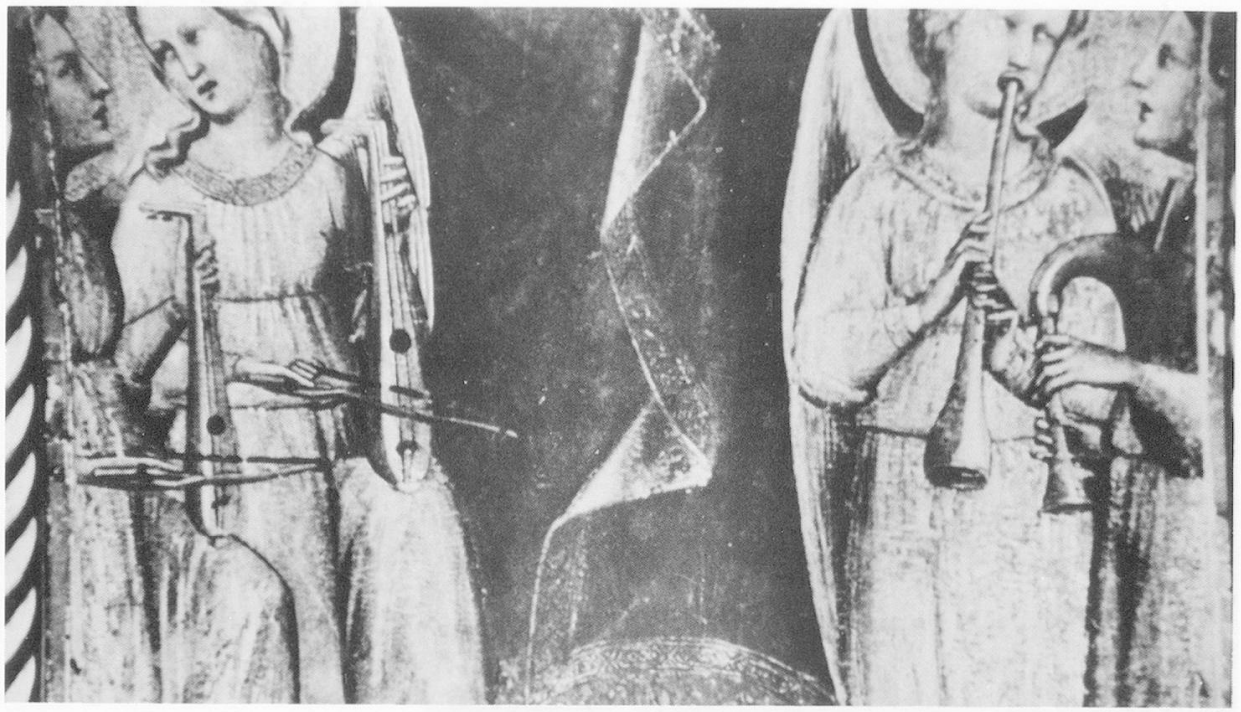


Abb. 12: J. Bartolomeo Cristiani, Die Jungfrau auf dem Thron, Detail: Musizierende Engel, welche ein auf den Knien gehaltenes Rebec spielen; Pistoia, Museo Civico (spätes 14. Jahrhundert).

Ein Viertel der Abbildungen von Fiedeln und Rebecs zeigt uns, daß sie auf der Schulter gehalten wurden; dabei war der Kopf des Instrumentalisten leicht dem Instrument zugeneigt, aber immer mit freiem Kinn. Diese Haltung begünstigt eine größere Intimität zwischen Spieler und Instrument, sie schließt jedoch Übergreifen und Vibrato aus.

Es ist nicht verwunderlich, daß man die der gebauchten Form des Rebecs entsprechende Haltung beobachten kann, nämlich daß es auf dem Arm, in der Armbeuge oder in der Schulterkrümmung, gegen die Brust oder den Bauch gehalten wird.

Aber die häufigste Haltung ist jene, bei der das Rebec auf dem Knie ruht (40% der Belege), in der Art wie sie bei Streichinstrumenten der Kulturen im Mittleren und Fernen Osten heute noch praktiziert wird. Die durch die arabische Zivilisation beeinflußte Ikonographie erlaubt uns, das Rebec in Spanien und in Südfrankreich (vom 11. Jhdt. an) sowie in Italien (im 14. und 15. Jhdt.) oft in dieser Haltung zu beobachten, so zum Beispiel in den Miniaturen der *Cantigas de Santa Maria* von Alfons X., dem Weisen (Spanien, 13. Jhdt.)[21], wo das Rebec dem marokkanischen Rebab ähnelt, oder auf dem Bild *Die Jungfrau auf dem Thron* von J. Bartolomeo Cristiani (Italien, Ende 14. Jhdt.)[22] und auf einem Gemälde von Pierre du Lac *Die stillende Jungfrau* (Katalonien, Ende 14. Jhdt.).[23]

[21] Madrid, Bibliothek des Escorial
[22] Pistoia, Museo Civico
[23] Orléans, Privatsammlung

Abb. 13: Passionale der Äbtissin Kunigunde, Detail: Musizierender Engel mit Fiedel; Olomouc, Universitni Khihovna (Miniatur aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, gegen 1319–1321).

Leider fixiert die Bildquelle den Instrumentalisten in einer starren Haltung, aber es ist dennoch nicht unmöglich sich vorzustellen, daß diese Haltung des Rebecs auf den Knien die Bewegung des Bogens mit derjenigen des Instrumentes kombiniert, eine heute in verschiedenen Völkern Arabiens übliche Technik. Außerdem kann das Übergreifen der linken Hand ausgeführt werden, besonders um die höchsten Töne der obersten Saite zu erreichen, oder um den Tonumfang des Instrumentes demjenigen der Singstimme besser anzupassen.

Im Gegensatz zum Rebec wird die Fiedel selten auf dem Knie oder zwischen den Beinen gehalten (weniger als 10% des Bestandes). In diesem Fall handelt es sich oft um große Fiedeln mit dem Korpus in Form einer 8 und drei Saiten, wie man sie in Miniaturen und Buchmalereien des 11., 12. und 13. Jahrhunderts, besonders in Frankreich, finden kann. „Da gamba" gehalten, mit einem unverhältnismäßig langen Bogen gestrichen, können sie so den Tenor eines Diskantsatzes oder eines Organums spielen.

Es sei noch eine andere Fiedelhaltung genannt, die sich hauptsächlich in Miniaturen, Gemälden und Fresken im 14. und am Beginn des 15. Jahrhunderts in Deutschland und Mitteleuropa findet, z.B. in den Miniaturen der *Manesse-Handschrift* von Heidelberg[24], im *Tristan-Teppich* und auf einer Laterne des Klosters Wienhausen bei Celle, sowie im *Passionale der Äbtissin Kunigunde.*[25]

Korpus und Hals der Fiedel liegen horizontal in der Achse der Schultern, während die Decke sich in einer vertikalen Ebene befindet. Die Halterung des Instrumentes durch ein Schulterband ist offensichtlich, und der rechte Arm geht unter dem Korpus durch. Diese Haltung wird noch von den traditionellen Musikern in Böhmen, Mähren, Polen und der Tschechoslowakei benützt.[26]

Eine solche Haltung ist ideal für das Spiel mit gezupften Saiten (ähnlich der Lauten- oder Gitarrenhaltung): das Spiel mit dem Bogen eignet sich gut für die Benützung der Bordunsaiten; natürlich erlaubt die vertikale Lage der Decke keinen Springbogen.

SPIELTECHNIK

Die Bordune

Das Rebec, und mehr noch die Fiedel, sind Borduninstrumente, bei welchen jede leere Saite als potentieller Bordun betrachtet werden muß.

In seinem *Tractatus de Musica* erklärt Hieronymus de Moravia: „Das schwierigste, das feierlichste und das schönste ist es, mit dem Bordun mittels der ersten Konsonanzen auf jeden der Töne zu antworten, aus denen sich die Melodie zusammensetzt."[27] Diese fundamentale Feststellung impliziert das Streichen des Bogens über mehrere Saiten gleichzeitig dank eines flachen oder nur schwach abgerundeten Steges. Dies wird bestätigt durch Beobachtungen an den Fiedel- und Rebecstegen in Darstellungen bis ins späte 15. Jahrhundert.

Wenn die tiefe leere Saite zur Melodie nicht mehr konsonant ist, die auf den anderen Saiten gespielt wird, kann der Instrumentalist ihre Tonlage ändern, indem er den Daumen der linken Hand auf die Saite setzt. Wir haben diese Daumentechnik bereits als übliche Praxis bei Fiedel-, Rebec- und Lautenspielern des Mittelalters erwähnt. Vom 12. Jahrhundert an, und vor allem im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts, ist diese Technik bei mehr als der Hälfte der Fiedeldarstellungen zu beobachten. Das gleiche gilt für das Rebec im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Von den Geigern wurde diese Technik noch lange angewendet, so zum Beispiel vom Violinisten und Komponisten Jean-Marie Leclair dem Älteren im 18. Jahrhundert.

[24] Heidelberg, Universitätsbibliothek, Manessehandschrift, f.423.

[25] Olomouc, Universitni Khihovna

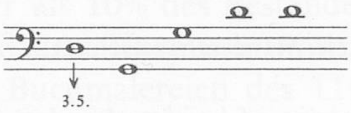
[26] Vgl. Werner Bachmann, *The origins of bowing*, London 1969, 88. Diese Praxis ist auch in Skandinavien bei den schwedischen Fiedelspielern üblich, im nördlichen Uppland, Region Tierp.

[27] Hieronymus de Moravia, *Tractatus de Musica*, Kap. 28.

Abb. 14: Le Trésor de Brunet Latin, Detail: Phantasiefigur, aus der das Folio verzierenden Borte, spielt eine viersaitige Fiedel; eine Saite davon ist Bordunsaite; Paris, B.N. fr. 567, f. 57 (Miniatur des 13. Jahrhunderts).

In den Musiktraktaten erwähnt[28] und insbesondere durch die Ikonographie der Fiedel bestätigt[29] ist die außerhalb des Korpus gespannte Bordunsaite, welche man in etwa 15% der Fiedeldokumente vom 13. Jahrhundert an, besonders in Frankreich und Italien, finden kann. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich um fünfsaitige Fiedeln; die Bordunsaite ist manchmal doppelchörig. In Italien wurde diese Art von Fiedeln am Ende des 15. Jahrhunderts zum Vorläufer der Lira da braccio (sieben Saiten, davon eine chörige Bordunsaite).

[28] Zum Beispiel im Tractatus de Musica schlägt Hieronymus de Moravia den Akkord der fünfsaitigen Fiedel vor und präzisiert die Bordunsaite:



[29] Manche Rebecs haben ebenfalls eine gut sichtbare äußere Bordunsaite, zum Beispiel in der *Apokalypse von Silos* (London, BL, ms. add. 11 695, f. 86) und auf einem behauenen Kapitell im Chor der Kirche Saint-Benoît sur Loire (12. Jhdt.)

Abb. 15: Andrea del Verrocchio, Jungfrau mit Kind, Detail: Musizierender Engel mit Fiedel; Leningrad, Ermitage (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts).

Diese Bordunsaite kann man auf verschiedene Arten zum Schwingen bringen: der Bogen streicht die Saite fallweise oder ständig, so wie das Rad die Bordune der Drehleier streicht, oder der Daumen der linken Hand zupft diese leere Saite. Er kann schließlich die Bordunsaite auch drücken, um einen höheren Ton zu erzielen, wenn die Konsonanz zwischen Bordunsaite und Melodie es verlangt. In diesem Zusammenhang sagt Hieronymus de Moravia, daß *„der Bordun nur dann mit dem Daumen gespielt werden soll, wenn die anderen mit dem Bogen gespielten Saiten Klänge bilden, mit denen der Bordun eine der oben genannten Konsonanzen wie Quinte, Oktave und Quarte erzeugt.“*

Auch diese Praxis findet man in der Ikonographie der Fiedel, z.B. in einem französischen Manuskript des 13. Jahrhunderts, dem *Trésor de Brunet Latin*[30], in

[30] Paris, B.N., fr. 567, f. 57.

einer italienischen Miniatur des 14. Jahrhunderts, welche eine Kopie von *De Musica* des Boethius illustriert[31] und in italienischen Bildwerken des 15. Jahrhunderts: *Jungfrau mit dem Kind* von Turino Vanni[32] und die *Madonna, ihr Sohn und die Engel* von Sano di Pietro[33], wo der Daumen der linken Hand die tiefe Saite blockiert[34], aber er kann auch die außen gelegene Bordunsaite drücken oder zupfen. Diese Haltung ist zu sehen in dem Bild *Jungfrau mit dem Kind* von Andrea del Verrocchio.[35]

Dank der außerhalb des Halses gelegenen Bordunsaite und der Technik des linken Daumens kann die Fiedel jede Melodie in Konsonanzen begleiten, was ihr eine führende Rolle im mittelalterlichen Instrumentarium zugewiesen hat. Dieser Vorteil wurde von Menestrels, Trouvères und Troubadours erkannt und besungen. Sie kann zugleich eine Solomelodie spielen und sie durch einen oder mehrere Bordune bereichern[36] oder an mehrstimmigen Ensembles teilnehmen.

Der Steg

Die Rolle, welche dieses kleine Element bei Rebec und Fiedel spielt, ist bedeutend: sein Platz auf der Decke, seine Höhe, Krümmung und Form sowie das Material, aus dem er gefertigt ist, haben einen direkten Einfluß auf die Spieltechnik und auf das klangliche Ergebnis.

In den meisten Fällen befindet sich der Steg auf der unteren Hälfte der Decke von Fiedeln (58%) und Rebecs (71%), welche auf Darstellungen abgebildet sind. Eine andere, weniger häufige Stellung ist jene, bei der sich der Steg in der oberen Hälfte der Decke befindet. Sehr selten liegt er zwischen den Schallöchern (vgl. neomittelalterliche Dokumente).

Der Steg läßt also den breitesten Teil der Decke schwingen und erlaubt im ersteren Fall die schwache Spannung einer größtmöglichen Saitenlänge. Außerdem geben die bis zum 15. Jahrhundert geringe Steghöhe, der nicht abgewinkelte Hals, die flache, aber unter dem Steg leicht verstärkte Decke sowohl der Fiedel, als auch dem schmaleren Rebec eine Klanglichkeit, welche mit derjenigen unserer heutigen Instrumente nicht zu vergleichen ist.

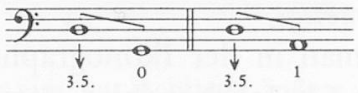
Diese Elemente werden ergänzt durch die Eigenart der Darmsaiten, welche bei schwacher Spannung sehr elastisch bleiben, und die fehlende oder nur sehr schwache Krümmung des Steges. Diese wird im 15. Jahrhundert allmählich stärker, denn die Fiedel nimmt zu dieser Zeit mehr und mehr an der Ausführung von Mehr-

[31] Napoli, Bibl. Nazionale, ms. V A 14, F.47

[32] Paris, Musée du Louvre

[33] Siena, Accademia delle belle arti

[34] Die Quinte zwischen der tiefsten Saite und der Bordunsaite wird zu einer Quarte:



[35] Leningrad, Ermitage

[36] Fiedel und Rebec eignen sich ganz besonders, um Tanzmusik zu spielen, Troubadour- und Trouvèresgesang zu begleiten, zum präludieren und improvisieren.

Abb. 16: Meister des Marienlebens, Krönung der Jungfrau, Detail: Musizierender Engel, Fiedel spielend und singend; München, Alte Pinakothek (15. Jahrhundert).

stimmigkeit teil, und so entwickelt sich der Steg in Krümmung, Höhe und im Raffinement seiner durchbrochenen Form.[37] Gleichzeitig wird das Korpus voluminöser und die Decke immer stärker gewölbt.[38]

Der Steg in Kammform, den man in flämischen (Hans Memling und seine Schule) und deutschen Werken des 15. Jahrhunderts beobachten kann, erlaubt das Ausrücken einer Saite, welche nicht den Klangstrukturen eines gegebenen Modus entspricht. In manchen Fällen wird sogar die so isolierte Saite durch eine Halterung blockiert, die zu eben diesem Zweck am Ende des Griffbretts vorgesehen ist, was gut sichtbar ist an einer von einem Engel gespielten Fiedel in der *Krönung der Jungfrau* des *Meisters des Marienlebens,* eines deutschen Malers des 15. Jahrhunderts.[39]

[37] Besonders in Italien bemühen sich die Maler, die immer raffinierter werdenden Konturen der Stege von Rebec und Fiedel wiederzugeben. Die Krümmung wird auch immer deutlicher.

[38] Der gewölbte Boden erscheint erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die Verstärkung von Decke und Boden zog die Erfindung des Baßbalkens und des Stimmstocks nach sich.

[39] München, Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 17: Stephan Lochner, Das jüngste Gericht, Detail: Musizierender Engel, auf einer Fiedel mit zwei Stegen spielend, von denen einer unter dem Saitenhalter liegt; Köln, Wallraf-Richartz-Museum (gegen 1435).

Die Ikonographie der Fiedel zeigt uns auch Stege, die unter dem Saitenhalter liegen.[40] Diese Stellung erlaubt es, den Steg maximal gegen das untere Ende der Decke zu verschieben und die Saite in ihrer größtmöglichen Länge zu spannen.

Unsere praktischen Erfahrungen in dieser Hinsicht haben ein sehr weiches klangliches Resultat ergeben, besonders dann, wenn der Saitenhalter mit dem Steg durch einen Filz verbunden war. Dieser weiche Klang eignet auch der Fiedel in Gitarrenform und dem Rebec in Lautenform, dessen flacher und niedriger Steg auf der Decke befestigt ist.[41]

Was das für einen heutigen Instrumentalisten eigenartige Vorhandensein von zwei Stegen auf Fiedeln und Rebecs angeht, wie man es auf verschiedenen Darstellungen des 13.–15. Jahrhunderts sieht, so können darüber verschiedene Hypo-

[40] Vgl. Miniatur des *Theatrum sanitatis* (Italien 14. Jhdt.), Rom, Bibl. Casanatense und das Gemälde *Krönung der Jungfrau* von Sano di Pietro (Italien 15. Jhdt.) Siena, Accademia delle Belle Arti.

[41] Vgl. „Lauten"-Rebecs im Gemälde *Musizierende Engel* von Stefano di Giovanni (Italien 15. Jhdt.), Venedig, Museo Correr, und in der Miniatur *Le Champion des Dames,* die neun Musen, *Clio,* von Martin Lefranc (Frankreich, 15. Jhdt., Paris, B.N. fr. 12476, f.109′)

Abb. 18 Franziskanerpsalter, Buchstabe B, Detail: König David begleitet von einem Fiedel spielenden Engel; Paris, B.N. lat. 1076, f. 7 (Buchmalerei des 13. Jahrhunderts).

thesen aufgestellt werden: Der zweite Steg, der auf der Decke befestigt ist, trägt die Saiten nicht, sondern berührt sie nur dann, wenn diese durch Finger oder Bogen stark in Schwingung gebracht werden. Dies erzeugt eine Art Sirren ähnlich der „Fliege" bei der Drehleier. Der zweite Steg könnte aber auch, indem er diesmal die Saiten trägt, dank seiner wohlüberlegten Plazierung bestimmte Längen der schwingenden Saite fixieren in Intervallen von Quarte, Quinte oder Oktave des gegebenen Modus, während das Melodiespiel auf der restlichen Länge, zwischen dem zweiten Steg und dem Wirbelkasten, stattfindet. Das alternierende Spiel des Bogens auf den zwei Teilen der Saiten würde das Melodiespiel und zugleich seine Begleitung in festgelegten Bordunen zur Geltung bringen.

Für diese beiden Stege, die man in mittelalterlichen Zeugnissen verschiedener geographischer und historischer Herkunft[42] beobachten kann, gibt es anscheinend noch keine genaue Definition. Es besteht kein Zweifel, daß die Spieltechnik und die Klanglichkeit eng mit dem Vorhandensein zweier Stege und ihren jeweiligen Funktionen verbunden sind.

[42] Als Beispiel seien Fiedeln mit zwei sichtbaren Stegen zitiert in der *Krönung der Jungfrau* (Irland, Ende 13. Jhdt.), Krivoklat, Zamecka Khihovna; *Astrologietraktat* (Italien, Anfang 14. Jhdt.), Paris, B.N. lat. 7330, f. 12', f. 14', f. 57. *Das jüngste Gericht,* Gemälde von Stephan Lochner (Deutschland, 15. Jhdt.), Köln, Wallraf-Richartz Museum, *Psautier de René II Duc de Lorraine* (Frankreich, 15. Jhdt.) Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 601, f. 2'.

Die Bünde

Seit dem 13. Jahrhundert sind auf den Griffbrettern der Fiedeln (ca. 25% des Bestandes) und Rebecs (10%) Bünde erkennbar, besonders bei den Fiedeln mit ovalem Korpus und bei den Rebecs, die in der Form dem Rebab ähneln. Die Zahl der Bünde variiert zwischen drei und zehn und erlaubt verschiedene Haltungen der linken Hand, welche vor dem Spiel festgelegt werden in Übereinstimmung mit dem Tonumfang der Stimme oder eines anderen Instrumentes, welches mitspielt. Die Bünde ermöglichen auch eine leichtere Blockierung der Saiten durch einen einzigen Finger (wie bei der Laute), das Spiel in Parallelen (in Quarte, Quinte und Oktave) sowie ein bequemes Akkorspiel. Eines der besten Beispiele ist jenes in einer französischen Initiale B eines Franziskanerpsalters des 13. Jahrhunderts, welches den *König David* mit seiner Harfe in Begleitung eines musizierenden Engels darstellt. Dieser spielt eine Fiedel mit ovalem Korpus und einer äußeren Bordunsaite. Ihr Griffbrett weist drei Bünde auf.[43]

Die Bogentechnik

Länge, Krümmung und Dicke der Stange, Spannung der Haare und Haltung des Bogens können ebenfalls mit Gewinn an den zahlreichen mittelalterlichen Dokumenten beobachtet werden. Während der Bogen von Rebec und Fiedel, wie er im 11., 12. und 13. Jahrhundert dargestellt ist, lang, ja sogar sehr lang ist, und sich somit für Haltetöne und das Spiel auf mehreren Saiten zugleich eignet, läßt sich eine fortschreitende Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert in Richtung auf einen kürzeren Bogen hin bemerken, der dem Melodiespiel und der Ausführung schneller Rhythmen entgegenkommt.[44]

Die Krümmung der Bogenstange in Form eines deutlichen Bogens entwickelt sich ebenfalls über zahlreiche Varianten auf eine schwächere Krümmung zu. Diese ergibt, verbunden mit einer dicken, starren, einer biegsameren oder einer dünnen Stange, welche aus verschiedenartigen Hölzern oder aus Schilfrohr bestehen kann[45], einen Bogen, dessen Haare eine bald lockere, bald feste Spannung bieten. Durch Fingerdruck – dies sieht man hauptsächlich im 11. und 12. Jahrhundert[46] – oder durch Einführen eines oder mehrerer Finger zwischen Bogenstange und Bespannung kann die Spannung der Haare nach Belieben verändert werden.[47]

[43] Paris, B.N. lat. 1076, f.7.

[44] Bestimmten Fiedel- und Rebectypen entsprechen Bogen verschiedener Länge.

[45] Schilfrohrbogen sind deutlich sichtbar in mehreren Dokumenten, z.B. in einer französischen Miniatur des 13. Jahrhunderts: *Commentaires de Beatus sur l'Apocalypse* (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 2290, f.130) und einem spanischen Gemälde aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts: Die Jungfrau, das Kind und acht Engel (Museum Vich).

[46] Zum Beispiel in einer französischen Miniatur des 11. Jahrhunderts im *Graduel de Nevers* (Paris, B.N. lat. 9449, f.34')

[47] Es ist zu bemerken, daß Bau, Bogenhaltung und Spannung der Haare in zahlreichen Völkern noch immer so gehandhabt werden (Mittelmeerraum, Afrika, Orient).

Abb. 19: Die Jungfrau, das Kind und acht Engel, Detail: Musizierender Engel mit Fiedel; der Bogen besitzt eine Stange aus Schilfrohr; Vich, Museum (Spanien, frühes 15. Jahrhundert).

Die verschiedenen Formen, Längen und Gewichte der Bögen[48] genügen auch dem anspruchsvollsten Instrumentalisten, welcher so den passenden Bogen für diese oder jene Musik auswählen kann. Es ist zu bemerken, daß der Frosch erst am Ende des 15. Jahrhunderts auftritt.

Dieser Beschreibung verschiedener Bögen muß sinnvollerweise auch die des Bogenhaltens beigefügt werden. Dieses erfolgt mit der ganzen Hand, besonders, wenn die Bogenstange in einer Art Griff oder Knauf endet, wie es uns die Quellen des 11., 12. und 13. Jahrhunderts zeigen, oder feiner, zwischen Daumen und Zeigefinger, wie es in den italienischen Gemälden und Miniaturen des 15. Jahrhunderts begegnet.

Dies ergibt viele verschiedene Spielmöglichkeiten: variiertes Anspielen der Saiten, vielfache Nuancen, leichtes Spiel auf einer oder mehreren Saiten, welches der Begleitung der Melodie mit Bordunen entgegenkommt, oder ein markanteres Spiel für die Rhythmisierung eines Tanzes.

[48] Die Archetypen von Fiedel- und Rebecbogen können nach Zeit und Land bestimmt werden. Vgl. Bernard Ravenel, op. cit., Bd. 2, 349–390, Bd. 3, 609–632.

Der Beitrag der Ikonographie zu einer besseren Kenntnis der mittelalterlichen Instrumentalmusik ist nicht zu unterschätzen.

Vorrang hat die Rekonstruktion von Instrumenten wie Fiedel und Rebec in einer der instrumentenkundlichen Realität, wie sie uns durch die Ikonographie und die musikalischen bzw. literarischen Texte gegeben wird, möglichst angenäherten Form. Diese Realisierung muß von einem breiten Dokumentenbestand ausgehen, von dem zu wünschen wäre, daß er in die internationale Forschung einbezogen würde. Eine solche „Datenbank" aller Darstellungen mittelalterlicher Instrumente könnte, einmal im Computer gespeichert, mittels Video-Disketten ausgewertet werden und so die Verbindung unter den Sammlungen aller an dieser Frage interessierten Forscher herstellen.[49]

[49] Wir haben diesen Wunsch schon in unserer Dissertation, Bd. 1, 48–52, geäußert. Eine positive Erfahrung mit einer Datensammlung, beschränkt auf die Fiedel des 15. Jhdts., welche an der Universität Nancy II 1982 angelegt wurde, weckt Hoffnungen auf fruchtbringende Entdeckungen im Gebiet der mittelalterlichen Instrumentenkunde.