

Unentdeckte Schätze Von der Nützlichkeit eines Musikinstrumentenmuseums für Forschung und Lehre

Dagmar Droysen-Reber

Der folgende Beitrag will nicht die Aufgaben eines Musikinstrumentenmuseums umreißen wie das Sammeln, Ordnen, Bewahren, Mehrten und Erforschen von Objekten oder die Präsentation schöner und interessanter Instrumente, was zur Routinearbeit eines jeden Museums gehört, vielmehr sollen dem Musikwissenschaftler wie dem Pädagogen Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie man eine Musikinstrumentensammlung sinnvoll und nutzbringend in Forschung und Lehre einbeziehen kann.

Sicher wird man an dieser Stelle einhaken und behaupten, das geschähe doch schon längst. Hier kommt der Einwand, daß das Einbeziehen eines solchen Stoffes nur in Ausnahmefällen an Hochschulen oder Universitäten stattfindet. Im allgemeinen sucht man in Vorlesungsverzeichnissen vergebens nach Instrumentenkunde im weitesten Sinne - wenn auch in den letzten Jahren erfreulicherweise vermehrt Versuche zu verzeichnen sind. Nun hat nicht jede Hochschule die Möglichkeit, vor Ort eine Instrumentensammlung vorzufinden, obwohl es deren viele gibt. Bleiben wir nur einmal in Deutschland, so sind hier u. a. Berlin, Bochum, Leipzig, Markneukirchen, München, Nürnberg oder auch Köln als hervorragende Museen zu nennen, die sich gut in ein Studium einbauen ließen. Die kleineren staatlichen oder privaten Sammlungen werden in diesem Kontext nicht berücksichtigt. Dies soll keine Hintanstellung bedeuten. Hier geht es nicht um Werbung für ein bestimmtes Haus, sondern um ein wichtiges Anliegen, für das sich der mit dieser Festschrift zu Ehrende in seinen Arbeiten zur Akustik oder zur Systemischen Musikwissenschaft stets eingesetzt hat.

Über Fragen der Aufführungspraxis, der instrumentalen Besetzung oder Verbesserung des jeweiligen zeitgenössischen Instrumentariums ist von Theoretikern wie Musikern und Instrumentenbauern viel geschrieben und diskutiert worden. Bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts besaßen Theorie und Praxis, das Musikinstrument eingeschlossen, einen viel engeren Bezug, der nach dem Zweiten Weltkrieg verloren gegangen ist. Über historische Aufführungspraxis wurde weiterhin reflektiert und geschrieben. Doch orientierte man sich zumeist an Musiktheoretikern und Kompositionen. Das jeweils zeitgenössische Musikinstrument, obwohl zugänglich, führte in diesen Erörterungen weitgehend ein Schattendasein oder wurde ganz ausgeklammert.

Mit den fünfziger Jahren begannen erneut Bestrebungen zur historisierenden Aufführungspraxis - zum Teil mit fast sektiererischem Eifer, zum Teil einfach aus Freude daran, Altes und Vergessenes auf historischen Instrumenten wieder zu beleben.

Neue Anstöße sind stets zu begründen, wenn auch das Resultat für den Hörer zu jener Zeit keineswegs immer ein Ohrenschaus gewesen sein mag. Das hat sich heute grundlegend geändert. Wir haben hervorragende Solisten, Ensembles und teilweise auch schon Orchester, die in historischer Manier sowohl auf Originalinstrumenten als auch auf vorzüglichen Nachbauten meisterlich zu musizieren verstehen. Das Interesse an solchen Aufführungen ist außerordentlich groß. Diese Praktiker kennen das Instrument und seine spieltechnischen Möglichkeiten, wie auch das zugehörige Repertoire, das sie allgemein sehr sorgfältig studiert haben. (Auf dem Stand der fünfziger Jahre sind lediglich einige Ensembles verblieben, die sich um die Interpretation von Musik des frühen und hohen Mittelalters auf dem sogenannten originalen Instrumentarium bemühen.)

Wenn oben ausgeführt wurde, man habe in den fünfziger Jahren erneut mit historisierender Aufführungspraxis begonnen, so soll an einigen Beispielen auf die früheren Bestrebungen im 19. Jahrhundert bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts eingegangen werden.

Das Erhalten von Musikinstrumenten, den klingenden Zeugen vergangener Zeiten, ist bedeutenden Sammlern des 19. Jahrhunderts zu verdanken. (Die Musikinstrumente aus Kunstkammern oder Sammlungen des hohen Adels seien in diesem Zusammenhang ausgeklammert, weil sie zumeist unter anderen Gesichtspunkten zusammengefügt worden sind.)

Zu den Liebhabern und Sammlern seltener Musikinstrumente aller Arten und aller Länder

zählen Antoinin (-Louis) Clapissou (1808-1866) - mit seinen Instrumenten wurde die Pariser Sammlung begründet - oder Victor-Charles Mahillon (1841-1924), der von 1877 an die Sammlung des Brüsseler Konservatoriums betreute. Zu nennen sind ferner Paul de Wit und César-Charles Snoeck.

Der gebürtige Maastrichter und später in Leipzig wirkende Verleger und Geschäftsmann Paul de Wit (1852-1925), Begründer der Zeitschrift für Instrumentenbau (1880) und des Weltadreßbuchs der Musikinstrumenten-Industrie (1. Auflage 1883), sammelte nicht nur, sondern musizierte auch auf den hunderten von Instrumenten, die er erwarb und für die er eigens ein Museum begründete, dessen Instrumente wie auch spätere Erwerbungen er gewinnbringend weiterverkaufte - so nach Berlin, Köln oder Leipzig. De Wit pflegte Viola da gamba in Cellomanier (mit Stachel) zu spielen. Er folgte damit dem Stil seiner Zeit, in der noch nicht die heutige historische Aufführungspraxis Platz gegriffen hatte. Vielmehr ging es um das Musizieren auf alten, zum Teil vergessenen Instrumenten schlechthin. Sie wurden durch einen Restaurator spielfähig gemacht oder gehalten in einer Art, die wir heute oftmals bedauern, weil dadurch viel an Originalem verloren gegangen ist. Andererseits hätten wir ohne solche Bestrebungen niemals so viele Instrumente in unseren Museen.

Als einer der bedeutendsten Sammler des 19. Jahrhunderts gilt der Genter Advokat César-Charles Snoeck (1834-1898). Anders als de Wit erwarb er seine kostbaren Musikinstrumente - es müssen mehr als 1500 gewesen sein -, dazu noch wertvolle Drucke und Bücher, sowie Gemälde und Stiche von Komponisten, Musikern und Musikinstrumenten für sich und seine Studien. Er hat alles karteimäßig erfaßt und 1894 einen Katalog von dem größten Teil seiner Musikinstrumente veröffentlicht. Snoeck lieb sich bei den Ankäufen von seinem Jugendfreund Edmond Vanderstraeten und dem Akustiker Charles Meerens beraten, von letzterem besonders bei anstehenden Restaurierungsarbeiten.

Dem französischen Klaviervirtuosen Louis Diémer (1843-1919) verdanken wir die Rückkehr des nahezu vergessenen Cembalos in den Konzertsaal. 1888 spielte er in Paris ein von Pascal Taskin 1769 gebautes zweimanualiges Instrument. 1895 gründete er die Société des instruments anciens. Zusammen mit Laurent Grillet (Drehleier), Louis van Waefelghem (Viola d'amore) und Jules Delsart (Viola da gamba) spielte er ein zweimanualiges Cembalo von Pleyel (Paris 1889), das heute dem Berliner Musikinstrumenten-Museum gehört.

Die Viola d'amore z. B., im späten 17. und 18. Jahrhundert in den feineren Zirkeln der Liebhaber unter den Bogeninstrumenten (KOCH 1802, Sp. 1692), war im 19. Jahrhundert ebenfalls weitgehend vergessen und wurde durch Diémers Société wieder konzertfähig gemacht. Paul HINDEMITH (1895-1963) zählt zu den groben Spielern der Viola d'amore in unserem Jahrhundert. In einem Brief vom September 1922 schrieb er an Emma Ronnefeld: „Ich habe einen neuen Sport: ich spiele Viola damour, ein ganz herrliches Instrument... Es ist heikel zu spielen, aber ich spiele es mit grober Begeisterung und zur Freude aller Zuhörer“ (1972/II, S. 207) Hindemith hat für dieses Instrument auch einige Kompositionen geschrieben.

Hätte es nicht den kundigen Sammler und den neugierigen Interpreten gegeben, wäre so manches Instrument nur noch durch gelegentliche Nennung in theoretischen Schriften, aus der Literatur oder aus ikonographischen Zeugnissen bekannt. Ein Zusammenhang von Komposition und Ausführung hätte sich schwerer herstellen lassen als mit Kenntnis der Originalinstrumente.

Einen weiter führenden Weg als den des Sammelns oder Musizierens schlug zu Beginn der 1870er Jahre der in Dresden wirkende Instrumentenkundler Julius RÜHLMANN vor. Er hielt die Gründung eines Instrumentenmuseums für Forschung und aufführungspraktische Fragen für unaufschiebbar. Darüber hinaus empfahl er, eine Fortbildungsschule für Handwerker, eine Kunstbibliothek und ein Museum angewandter Künste mit dem Ziel zu gründen, das noch in Deutschland erhaltene Instrumentarium vor dem Untergang zu schützen (1873, S. 7).

Fast alle dieser Vorschläge sind Wirklichkeit geworden. Für Forschung und aufführungspraktische Fragen stehen heute eigentlich alle Musikinstrumentensammlungen zur Verfügung, ebenso Kunstbibliotheken und Kunstgewerbemuseen. Die Fortbildungsschule für Handwerker hat sich teilweise in einer wenn auch anderen Form herausgebildet. Seit einigen Jahren gibt es die Fachhochschule, an der theoretisches und historisches Wissen vermittelt wird. Die praktischen Fertigkeiten müssen allerdings in einem Museum erworben werden. Bei diesem Studienzweig handelt es sich nicht mehr um die Fortbildung eines Handwerkers, sondern um die Ausbildung zum Diplom-Restaurator. Für den Musikinstrumentenbauer besteht dieser Weg erst in Ansätzen. Das Instrumentarium zu erhalten, nicht nur das in Deutschland, ist selbstverständlich geworden,

will ein Museum den gestellten Anforderungen gerecht werden.

Das Musizieren auf historischen Instrumenten - dies gilt vor allem für Blasinstrumente aus Holz und Elfenbein - ist mit hohen Risiken verbunden. Deshalb entscheidet man sich mehr und mehr für den Nachbau der originalen Vorbilder. Das historische Instrument verbleibt so, ohne Schaden zu nehmen, an seinem Aufbewahrungsort, dem Museum, steht aber für Studienzwecke zur Verfügung.

Fast alles, was bisher vorgebracht worden ist, hat der Praktiker - der Musiker wie der Instrumentenbauer - weitgehend für seine Zwecke genutzt. Es bleibt zu fragen, warum der Musikwissenschaftler für seine Forschungen so wenig die vielfältigen Möglichkeiten ausschöpft, die ein solches Spezialmuseum mit Wissenschaftlern und Restauratoren bietet. - So besitzt das Berliner Musikinstrumenten-Museum nahezu alle Kunstmusikinstrumente vom 16. Jahrhundert an, für den Jazz stehen nur ausgewählte Beispiele zur Verfügung, gleiches gilt für elektronische Musikinstrumente. Rock und Pop sind nicht vertreten. Beispielsweise ist die Entwicklung der Orchesterinstrumente vom 18. Jahrhundert an nicht nur zu sehen und zum Teil zu hören, sondern sie ist auch gut dokumentiert. Die vorgebrachten Hypothesen in einem Referat über Mozarts „Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“ (KV 616) hinsichtlich der Komposition und deren Übertragung auf eine Walze wären leicht in eine Aussage zu transformieren gewesen, hätte sich der Referent einfach das kleine Orgelwerk mit drei Registern Labialpfeifen erklären lassen, das durch eine Stiftwalze gesteuert wird, die in diesem Fall das Andante enthält. Orgelwerk und Walze sind im Fuß einer Flötenuhr des bedeutenden Berliner Uhrmachers Christian Ernst Kleemeyer (um 1782) eingebaut, die im Museum steht.

Wenn sich Carl Maria von Weber 1813 bei einem Aufenthalt in Wien unter rund 50 Hammerflügeln für ein von Joseph Brodmann 1810 gefertigtes Instrument entschied, so waren klangliche wie spieltechnische Möglichkeiten die entscheidenden Faktoren für die Wahl gerade dieses Flügels. Untersucht man Klavierkompositionen Webers, wird besonders an der Groben Sonate As-Dur, op. 39, aus dem Jahr 1816 deutlich, daß die Schwierigkeiten in der Ausführung erst durch die spieltechnischen Möglichkeiten des Brodmann zu realisieren waren. Gleiches gilt für das jeu perlé mit all seiner Brillanz, charakteristisch für die Aufforderung zum Tanz (op. 65), was auf einem modernen Flügel in Schnelligkeit und Leichtigkeit wie in Transparenz extrem hohe Anforderungen an den Pianisten stellt. Diese sind sicher mit ein Grund dafür, daß die Klavierkompositionen Webers heute weitgehend in den Konzertprogrammen fehlen.

David BOYDEN weist in seiner „History of violin playing“ (1965, S. V f.) darauf hin, daß man technische Details beim Instrumentenspiel nur dann verstehe, wenn auch die physikalischen Eigenschaften eines Instruments und die ästhetischen Konventionen, die in der Musik und dem musikalischen Ausdruck jeweils vorherrschend waren, gleichfalls verstanden würden. Ferner könne die Artikulation eines Vivaldi-Konzerts ohne Kenntnis des zeitgenössischen Instruments und Bogens kaum adäquat ausgeführt werden.

Der Umgang mit Musikinstrumenten wie das Erlernen ihrer durch viele Faktoren bestimmten Funktionen, das Verständnis für Geschichte und Kontext, in dem sie gespielt worden sind, vermittelt ein sehr lebendiges Bild von der Musik und den theoretischen Erörterungen. Die Zeit, die man für ein solches Studium aufbringen muß, stellt gewiß keine Fehlinvestition dar. Der Versuch lohnt sich.

Literatur

BOYDEN, David Dodge (1965), The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music, London, New York, Toronto.

HINDEMITH, Paul (1972), Brief an Emma Ronnefeld, September 1922, in: Hindemith-Jahrbuch, 1972/II, S. 207.

KOCH, Heinrich Christoph (1802), Musikalisches Lexikon... 2 Teile in 1 Band, Frankfurt a. M., Sp. 1692.

RÜHLMANN, Julius (1873), Die Gründung eines Musikinstrumentenmuseums, in: Monatshefte für Musikgeschichte, 5. Jg., S. 4-10.