© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Kurt Wegener:

DIE SAMMLUNG ALTER MUSIKINSTRUMENTE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS

Im „Kater Murr" erzählt E. T. A. Hoffmann, wie Meister Abraham, durch ein von ihm verfertigtes Schattenbild — ein in Kreuz- und Querzügen durchgeschnittenes Blatt, das er vor eine brennende Kerze hält — auf der Wand reflektierend einen Nonnenchor erstehen läßt, der auf seltsamen Instrumenten musiziert. Bei seinem Anblick erwachen in Kapellmeister Kreisler Kindheitserinnerungen und er beschreibt Klang und Wirkung verschwundener Musikinstrumente, deren wunderbare, in ihm weiter klingende Konzerte noch heute seine phantastische Art zu instrumentieren bestimmen. Es wird von der versammelten Gesellschaft Kochs musikalisches Lexicon vom Jahre 1802 aufgeschlagen, um Auskunft über ein unbekanntes, vergessenes Instrument, die trompette marine zu erfragen. Mit glänzenden Augen ruft daraufhin der Geheime Rat aus: „Baut mir ein solches Instrument, Meister Abraham! Ich will Stadt und Hof damit in Erstaunen setzen!"

Die in dieser poetischen Episode zum Ausdruck kommenden Beziehungen zu alten Musikinstrumenten scheinen nicht nur für das seltsame im Schattenbild fungierende Instrumentarium, sondern auch für eine reale Musikinstrumentensammlung im 20. Jahrhundert Gültigkeit zu haben. Neben der gefühlsmäßigen Bezauberung, die von den altertümlichen Tonwerkzeugen ausgeht, wird vor allem das historische Interesse an ihnen bezeugt, das Erfassenwollen ihres Klangcharakters und ihrer Spielart, ihrer Zuordnung zur Instrumentation und damit zum musikalischen Kunstwerk und seinem Stil, der große Wunsch sie im Original oder als Nachbau wieder zum Leben zu erwecken um „Stadt und Hof in Erstaunen zu setzen!"

Das historische Interesse bezieht sich bei der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums — parallel zu dem an den einzelnen Instrumentaltypen — auf die Sammlung an sich, auf ihre Entstehung und auf ihre geschichtlich gewachsene Zusammensetzung. Wie kommt es im Verlauf der Kulturgeschichte zu Sammlungen von Musikinstrumenten?
Unter welchen praktischen und geistesgeschichtlichen Vorausset-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

zungen und zu welchem Zweck wurden solche Sammlungen angelegt? Die Vorformen späterer musealer Einrichtungen können in den Gräbern des alten Orient, wie denen der nordgermanischen Bronzezeit gesehen werden, wo sich Musikinstrumente oft als kultische und herrschaftliche Symbolträger unter den gegenständlichen Grabbeilagen befinden, denen dauernder Wert und zeitlose Bedeutung für den Bestatteten zugesprochen wurden. Es sei in diesem Zusammenhang nur an die goldenen und silbernen, mit Lotosblüten ziselierten Trompeten des Pharao Tutanchamun erinnert, die heute noch spielbar, eine besondere Attraktion des Museums in Kairo darstellen.

Ferner finden sich in den frühen Kulturen am Zweitstromland, bei den Assyrern, Babyloniern, wie bei den Ägyptern und Israeliten, und auch in den Großreichen des fernen Ostens, Magazine für die reichbesetzten Orchester im Dienst des Tempelkultes und der Hofhaltung. Sie sind das Arsenal von Gebrauchsinstrumenten, wie es in den Instrumentenkammern des Abendlandes in Kirchen, Klöstern, Stadtkantoreien und Residenzen weiterlebte.

Ein höchst eindrucksvolles Bild eines reichgegliederten höfischen Instrumentariums aus dem christlichen Mittelalter ist uns in den Miniaturen der Cantigas de Santa Maria König Alfons des Weisen von Kastilien (1252—1284) überliefert.

Die Gebrauchssammlungen des Mittelalters, des Tre- und Quatrocentos, wie sie in den bildenden Künsten in groß- und kleinbesetzten Engelskonzerten, Sacre Conversationes, in Festaufzügen und bei Gastmählern überliefert sind, gingen sämtliche auf dem Weg der Abnützung in Verlust.

Mit dem Anbruch der Renaissance dringt eine neue Wertung des Musikinstrumentes und damit seines Sammelwesens ins Bewußtsein. Es wird jetzt nicht nur in seiner Funktion als Klangerzeuger, als hochbezahltes Meisterwerk des Instrumentenbaues, als antiquarisch wertvolles Objekt gesehen — sondern vor all dem — in der Schönheit seiner Erscheinungsform. Diese neue Einstellung erhellt die Tatsache, daß Musikinstrumente wie Kunstwerke zur Auszierung von Gemächern Verwendung finden. Zu Ende des 15. Jahrhunderts schmückt Pietro Medici die Wände eines Saales im Palazzo Vecchio mit flandrischen Harfen und Doppelharfen samt ihren schön geformten Futteralen aus, die er zusammen mit kostbaren Tafelbildern aus den Niederlanden erworben hatte. Aus der Korrespondenz der Isabella d'Este geht hervor, daß sie eine Laute aus Elfenbein mit Adern aus Silberstreifen bestellte, ein Schaustück also, welches genau der Devise des Rhodosritters Saba da Castellione entsprach, dessen Musikinstrumente in seinem Castell zu Faenza „Auge und Ohr in gleicher Weise erfreuen" sollten.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Der Zusammenhang bzw. die Identität von sichtbarer und hörbarer Schönheit gründet in der Lehre des Pythagoras, derzufolge die einfachen Verhältniszahlen der musikalischen Intervalle, auch Grundlage der Proportionen im Aufbau des Weltalls, der leibseelischen menschlichen Struktur und in den bildenden Künsten sind. Sie führt in den Begriffen der musica mundana, humana und instrumentales zu dem eindrucksvollen Bild einer musikalischen Kosmologie in der griechischen Antike. Durch die hellenistischen Enzyklopädisten wurde sie dem christlichen Mittelalter tradiert und gewann im Neuplatonismus, vor allem im Kreis um Ficino im Florenz des 15. Jahrhunderts erneute Wirksamkeit.
Nicht zufällig ist daher auch der älteste uns erhaltene abendländische Musikinstrumententraktat des Arnold von Zwolle, Musikers, Hofastronomens und Leibarztes Philipp des Guten in Dijon, aus der Zeit von 1470 zusammen mit einem Traktat über Astronomie und einem über die Heilkunst verfaßt und zusammengebunden worden. In den darin enthaltenen Planzeichnungen, Aufrissen und Querschnitten einer Orgel, eines Clavichordes, eines Cembalos und einer Laute sind die Konstruktionsprinzipien und Proportionen der Instrumente nach den Verhältniswerten der musikalischen Intervalle klar ersichtlich.
Im 5. Buch über die Baukunst, Mantua 1493, schreibt Leon Battista Alberti: „Die Zahlen, vermittels welcher die Harmonie von Tönen unser Ohr entzückt, sind ganz dieselben, welche unser Auge und unseren Verstand ergötzen."
Das Musikinstrument, nach den unveränderlichen Gesetzen der Akustik gebaut, ist die einzige Realie, in der beide Momente des platonisch-humanistischen Schönheitsbegriffes — sichtbare und hörbare Harmonie — in einem Objekt vereinigt sind. In der Schätzung seines Klanges und seiner äußeren Form wird ihm der Rang eines Abbildes der kosmischen Ordnung zugesprochen. Als Attribut und Symbol der musica, die als mathematisch-physikalisch fundierte Disziplin des Quadriviums Lehrmeisterin der übrigen artes liberals ist, gewinnt es einen eminenten Stellenwert in der Emblematik und vor allem auch, für unser Thema ausschlaggebend, in den Kunstsammlungen der Renaissance.

Im 16. Jahrhundert entstehen an den europäischen Höfen Kunst- und Wunderkammern mit Objekten aus den Bereichen der Kunst, des Kunsthandwerkes, mit Schaustücken der Natur und der Wissenschaften, die ihrerseits als ein dokumentarisches Abbild der vom menschlichen Geist erforschten und gestalteten Welt verstanden sein wollen. In der enzyklopädischen Darstellung möglichst aller sichtbaren Belege der Schöpfung im begrenzten Raum einer Kammer, fanden sich neben Antiken, Groß- und Kleinplastiken, Portraitbüsten, Gemälden und Kupferstichen, neben Goldschmiedearbeiten, Bergkristallgefäßen, neben Mineralien, Chon-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

chilien, von der Decke hängenden Echsen, Fischen und Tierknochen, neben Mirabilien der Natur und der menschlichen Geschicklichkeit, neben archäologischen, geographischen und etnographischen Dokumenten und wissenschaftlichen Geräten auch Musikinstrumente vor.

Sie wurden in die Kategorie der mathematisch-wissenschaftlichen Instrumente eingeteilt, wie dies nicht nur aus schriftlichen und bildlichen Quellen hervorgeht, sondern auch in der 1581 von Samuel von Quicchelberg für die Kunstkammer der bayrischen Herzöge in München verfaßten Methodologie festgelet wurde.

Aus diesem geistigen und kulturhistorischen Bezirk der etwas ausführlicher beschrieben wurde, stammt als singulärer Fall des gesamten Musealwesens, der Grundstock der Wiener Musikinstrumenten-Sammlung.

In den Musikinstrumenten aus der Ambraser Kunst- und Wunderkammer des Erzherzog Ferdinands von Tirol ist der einzige geschlossene Bestand einer solchen Sammlung des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben. Wie sein Bruder Erzherzog Karl von Inneröster reich in Graz, wie früher Heinrich VIII. in London, wie die Fugger in Augsburg, unterhielt auch Erzherzog Ferdinand von Tirol in seiner Residenz Innsbruck eine umfangreiche Instrumentenkammer für die höfische Musik, die ihren Aufstellungsort in der Hofburg hatte. Mit veränderter Blickrichtung des Interesses vereinigte er jedoch im „vierten Kasten weiß gestrichen" der Kunstkammer auf Schloß Ambras kostbare, dem Gebrauch entzogene Musikinstrumente zu einer Sammlung von außerordentlichem Wert und über die Jahrhunderte fortwirkender Bedeutung. Sie wurde unter den Gesichtspunkten der handwerklichen Meisterschaft, der Kostbarkeit der Materialien, ihres historischen und künstlerischen Wertes, wie auch ihres etnographischen und kuriosen Charakters wegen ausgesucht und erworben.

Als ihr Hauptstück ist die Cister anzusehen, die der Sammler 1574 bei Girolamo de Virchi in Brescia herstellen und mit seinem Wappen versehen ließ. Ähnlich wie bei der Saliera des Benvenuto Cellini, die ebenfalls in der Ambraser Kunstkammer stand, dient bei ihr der Gebrauchszweck gleichsam als Vorwand ein Kleinkunstwerk herzustellen. Bei dem spielbaren hochwertigen Zupfinstrument mit einem flachen Zargenkorpus aus Edelhölzern, einem bekrönten und mit vorderständigen Wirbeln versehenen Wirbelhalter, einem schlanken Hals und Griffbrett mit fest eingelegten Bünden und einem sechschörigen Bezug, sind die akustischen Erfordernisse des Instrumentenbaues und die Anforderungen des prachtliebenden Bestellers in einer meisterhaften Balance gehalten. Die Funktion des Instrumentes und seine Form mit ihrer reichen kunsthandwerklichen Ausschmückung sind so geschickt

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

aufeinander bezogen, daß sowohl „Auge und Ohr in gleicher Weise erfreut werden können".
Der für den Klang wichtigste Bereich, das Korpus, ist frei von zusätzlichem Zierrat. Nur feine Intarsien und auf der Rückseite die Zusammensetzung verschieden gemaserter Edelhölzer geben ihm eine formale Gliederung. Die Perforierung des kreisrunden Schallochs in der Decke hingegen konnte mit vergoldetem Bandwerk, Cherubsköpfen und Sphingen reich durchgestaltet werden. An akustisch weniger relevanten Stellen, wie an der stabilen Verankerung des Halses und der Zargen im Oberpflock des Korpus und bei dem einspringenden Teil des unteren Griffbretts ist halbplastischer Dekor angebracht — während außerhalb der mitklingenden Substanz am Wirbelhalter und seiner Bekrönung zu vollplastischer Schnitzerei übergegangen wurde. Höchst reizvoll ist die Darstellung der sich erdolchenden Lucretia, die echte Perlen in den Ohren trägt und deren historisch entehrtes Vorbild durch die Vertreibung der Tarquinier den Untergang der römischen Monarchie heraufführte.
Sowohl antiquarisches Interesse des Sammlers wie Sinn für das Eigentümliche und Seltsame kommt in der mannshohen, asymmetrischen Baßlaute zum Ausdruck. Das Instrument versetzt den Fachmann bei seiner Klassifizierung und Datierung in nicht geringe Verlegenheit. Bauweise und Konstruktion seines Zargenkorpus entsprechen denen des Psalteriums und des Clavichords im 15. Jahrhundert. Auch die eigenartigen pflockartigen Stege zur Befestigung der Saiten an der Decke sind vom frühen Tasteninstrumentenbau übernommen. Die Zupftechnik des Instrumentes zusammen mit den zwei nach rückwärts geknickten Wirbelkästen und den eingelegten Bünden am kurzen Hals verweisen es in die Familie der Lauten. Die Disposition von vier Baß- oder Bordunsaiten, sechs doppelchörigen und drei dünnen Diskantsaiten, sogenannten Trompeterln, zeigt Elemente sowohl des altertümlichen Scheitholts, als auch der künftigen Erzlauten. Die phantastische Formenphantasie seines auf der rechten Seite in starken Kurven aus- und einschwingenden Korpus, wie das Fischblasenornament der drei Rosetten im gotischen Stil würden eine Datierung vor das Jahr 1500 nahelegen, wenn dieser nicht die Tatsache der vier Baßsaiten des Kontraoktavbereichs, widersprechen würde, die nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommen.

Die Schätzung der künstlerischen Form an sich mit der gleichzeitigen Wertung des kostbaren Herstellungsmaterials und der Meisterschaft des Instrumentenbaus kommt im Ankauf der elfenbeinernen Laute von Georg Gerle, Innsbruck 1580, für die Ambraser Kunstkammer zur Geltung. Die einfache und elementare Bauform der aus der islamischen Kultur ins Abendland übernommenen Laute, die einem Längsschnitt durch eine schön ausgereifte

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Birne gleicht, findet sich bereits in einem Proportionskanon des arabischen Gelehrten Ikhwan al Safa aus dem 10. Jahrhundert, und begegnet uns wieder bei Arnold von Zwolle in Burgund zu Ende des 15. Jahrhunderts. Auf einem Holzschnitt Albrecht Dürers ist die Laute Demonstrationsobjekt für das Studium der perspektivischen Verkürzung und deren praktischen Handhabung. Das klanglich höchst differenzierte Instrument war nicht nur bis in die Zeit Johann Sebastian Bachs Träger eines kunstvollen polyphonen Solo- und Eesemblespiels wie Begleitinstrument zum Gesang, sondern in der Schönheit seiner Erscheinung ergiebiger Darstellungsgegenstand im Aufbau formaler Bildgesetze in Malerei und Graphik.

Sehr häufig ist die Entstehung von Kunstkammerobjekten vom Überraschungseffekt als einem Moment des menschlichen Spieltriebes bestimmt. Dieser erfährt eine besondere Steigerung, wenn es sich dabei um Musikinstrumente handelt, bei denen ja Kunst und Spiel eine unlösbare Einheit bilden. Sie wurde öfter für den ersten Blick unsichtbar in Kunstschränke, Schreibtische oder Nähkassetten eingebaut, um bei ihrer Entdeckung freudiges Erstaunen zu erregen und zum musizieren einzuladen. Anton Meidting in Augsburg verfertigte 1587 ein reich intarsiertes Spielbrett für den Langen Puff, Schach und Mühle, das aufklappbar den Blick auf zwei nebeneinander angeordnete kleine Musikinstrumente freigibt; auf ein Regal und ein Spinett, auf dessen Dockenliste die Devise Kaiser Ferdinand I. „sic transit gloria mundi" zu lesen ist. Unter dem Gesichtspunkt der handwerklichen Meisterschaft hat Erzherzog Ferdinand einige Holzblasinstrumente aus dem Gebrauchsinstrumentarium gesondert und der Kunstkammer einverleibt. Wie bei den übrigen Instrumenten hat die Renaissance auch bei den Holzbläsern eine ästhetische Hauptteilung in leise-liebliche und laute-schnarrende Klangcharaktere vorgenommen. Die eine Gruppe umfaßt neben den Blockflöten und den stillen Zinken die Doppelrohrblattinstrumente mit geknicktem, doppelt geführten Bohrungsverlauf wie Rackette, Dulziane und Sordunen, die schon in ihrer Bezeichnung die sanfte Eigenschaft ihres Klanges zum Ausdruck bringen. Zur anderen zählen die schwarzen Zinken, die Krummhörner und die Bomharte oder Pommern, letztere in ihrem aufschlußreichen Namen etymologisch mit den artilleristen Erzeugnissen der alten Stückgießer verwandt. Das Klangideal der Zeit war einerseits auf Gleichfarbigkeit gerichtet, was zur Ausformung ein und desselben Instrumentaltypus für die verschiedenen Lagen, zur Ausbildung von mehrgliedrigen Stimmwerken führte — andererseits strebte es ein Gegenüberstellen und Absetzen von Ensembles verschiedener Klangqualitäten an. So etwa wirkten bei einem der Sätze der Intermedien-Musik zur Hochzeit Johannas von Österreich mit Francesco Medici, Florenz 1565, ein Chor von

Kunsthistorisches Museum in der Neuen Burg.
Die Sammlung alter Musikinstrumente.
Blick in den Hauptsaal mit dem Flügel Beethovens im Vordergrund.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

fünf Krummhörnern mit dem von drei Zinken zusammen und setzten sich wechselweise voneinander ab.
Das fünfteilige Stimmwerk von Schalmeien in Drachenform, die sogenannten Tartölten des Inventars von 1596, zählt zu den Theater- und Mummenschanz-Instrumenten, wie sie als allegorische Attribute bei den Florentiner Intermedien verwendet wurden oder wie sie, als „Instrumenta zum Fastnachtspiel" im Stuttgarter Inventar aus der gleichen Zeit beschrieben sind. Im Inneren der aus Messingbronze hergestellten Körper, die mit einem bemalten und vergoldeten Eisenblech überzogen sind, verläuft die Luftsäule spiralenförmig, so daß die Grifflöcher am Rückgrat des Reptils zu liegen kommen. Auf den verknoteten Schwänzen ist das Doppelrohrblatt aufgesteckt, die gespaltenen Zungen bewegen sich im Luftstrom auf und nieder. Ähnliche gutturale, den „niederen Trieben" zugeordnete Dracheninstrumente werden von den sandsteinernen Satyrhermen auf der Terrasse des von Vignola 1583 erbauten Schlosses Caprarola in Umbrien geblasen.

In die Welt des Theaters führt auch der 1582 von den Bayernherzögen Ferdinand von Tirol zu seiner zweiten Hochzeit mit Anna Katharina Gonzaga geschenkte Trompeter-Automat. Er stammt von Hans Schlottheim in Augsburg, von wo aus die Mode der kunstvollen Kleinautomaten mit Figuren, und häufig mit eingebautem Musikwerk, wie ähnliche Spielereien ihren Ausgang nahm. Dies vor allem, seit dem der Augsburger Domorganist Erasmus Mayr 1576 das mechanische Geheimnis der Fontana dell'organo im Garten der Villa d'Este in Tivoli mit sich nach dem Norden brachte. Auf den beiden Terrassen des castellartigen Gehäuses aus Ebenholz ist ein Trompeterchor samt Pauker plaziert. Wird das Antriebswerk in Bewegung gesetzt, so führen die zierlichen, bemalten Silberfigürchen, indem sie die Trompeten an den Mund führen und sich geschäftig etwas hin und her bewegen, und indem der Pauker auf die Felle schlägt, ein kleines Schauspiel auf. Diese kinetische Sensation wird von einer akustischen ergänzt: Aus dem Gehäuse ertönt auf einem kleinen Regal eine Trompeten-Intrada mit Paukenschlägen. Letztere werden von zwei Klöppel auf eine Ochsenhaut ausgeführt, die das Gehäuse als Boden überspannt.
Durch das kleine Szenarium ist nicht nur einer der stets improvisierten höfischen Trompetensätze erhalten geblieben, sondern auch ein musik-soziologisches Dokument überliefert worden:
Die Trompete war seit den frühen Kulturen dem Dienst am Fürsten vorbehalten. Ausnahmsweise erhielten freie Reichsstädte, wie das eben erwähnte Augsburg 1426 durch Sigismund, vom Kaiser das Privileg, eine Trompeterzunft zu halten.
Die Miniaturinstrumente des fürstlichen Trompeterchores am Automaten haben ihre originale Entsprechung in der messing-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

versilberten mit reicher Gravierung verzierten Fanfaren-Trompete, die Anton Schnitzer, einer der führenden Meister des europäischen Metallinstrumentenbaus in Nürnberg 1581 herstellte.

Zu den Claviorgana, Kombinationsinstrumenten von einem Saitenklavier und von einem oder zwei Orgelwerken ist die sogenannte „Ambraser Hausorgel" zu zählen. In ihr sind vereint: ein Regal, ein Orgelwerk mit aufschlagenden Zungenpfeifen, seine zwei Register sind unterhalb der Klaviatur zu sehen, ein Positiv, eine Orgel mit hölzernen Labialpfeifen, die im Inneren des viereckigen Gehäuses, und schön bemalt, an dessen Rückseite angeordnet sind, und ein kleines Spinett, das unmittelbar unter den Baßbälgen liegt. Die drei Instrumente werden von der Klaviatur aus regiert und in ihren deutlich unterschiedlichen Klangfarben einzeln oder in verschiedener Kombination zum Erklingen gebracht. — Die Idee von drei Instrumenten in einem, die ihrer Symbolhaftigkeit auf die Heiligste Dreifaltigkeit bezogen wurde, ist zum erstenmal am Hof Maximilians I. nachzuweisen, der dem Erbauer eines solchen Instrumentes, dessen Klang die Zuhörer zu Tränen rührte, reich mit Goldstücken beschenkte.

Wie sich Kunst und Kuriosität im manieristischen Lebensgefühl, das sowohl im Konzept der Ambraser Kunstkammer wie in vielen ihren Objekte aufscheint, verbunden waren, beweist der Einbau von Scherzregistern in das für die kunstvolle Orgelliteratur des 16. Jahrhundert gebaute Instrument.

Im Innern des Gehäuses öffnet ein durch einen Kanal angeblasenes Windrad mit zwei Nocken alternierend die Ventile der beiden Labialpfeifen für den Kuckucksruf. Zwei hauchig intonierte Baßpfeifen imitieren, gleichzeitig zum Erklingen gebracht, in ihrem schwankenden Schwebeton, das Quaken von Fröschen.

In Italien, wo das Sammeln von Musikinstrumenten früh begann und reichlich für das 16. und 17. Jahrhundert bezeugt ist, wird die im Norden getroffene Unterscheidung von Gebrauchs- und Museums-Instrument nicht so kategorisch durchgehalten. Von der Sammlung Herzog Alfons II. von Ferrara wird berichtet, daß sich in ihr diversi strumenti musicali tali usati e non usati befanden, also zeitgenössische der musikalischen Praxis dienende Instrumente und außer Gebrauch gekommene historisch wertvolle Stücke. Eine andere Sammlung der Zeit wiederum, die des Florentiner Bildhauers Ridolfo Sirigati, nähert sich mehr dem Typus der nördlichen Kunst- und Wunderkammer. In ihr waren kostbare Musikinstrumente und bellissimi libri di musica di piu sorte, zusammen mit Antiken, Köpfen und Figuren, flandrischen Landschaften, einem Pozetto des Sansovino und einem Karton von Michelangelo, wie zusammen mit Jaspis- und Christallgefäßen und Wunderstücken der Natur ausgestellt.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Im musikfreudigen Venedig, von dem der erste Notendruck ausgegangen war, existieren im 16. Jahrhundert vier studi di musica von großer Pracht und Vornehmheit, unter denen das des Cavaliers Sanuto die Orgel König Matthias Corvinus von Ungarn aufbewahrte, ein anderes, Musikinstrumente alla Greca e all'antica in nummere assai grandi besaß. Schon hier begegnet man, wie später bei E. T. A. Hoffmann, dem Bestreben durch Rekonstruktionen in den Besitz nicht mehr vorhandener historischer Tonwerkzeuge zu gelangen.

Der zweite historische und umfangreichere Bestand der heutigen Wiener Sammlung bildet — wiederum ein einzigartiger Glücksfall musealer Überlieferung — die aus dem 17. Jahrhundert stammende Instrumentensammlung des Schlosses Catajo bei Padua.

Das heute noch bestehende, im 16. Jahrhundert am Fuß der Euganeischen Hügel erbaute Lustschloß mit festungsartigem Charakter, war der Landsitz der Marchesi Obizzi, einer in Padua und Ferrara ansässigen Familie. In beiden Städten hatten sie Paläste und Theaterbauten. Im 16. Jahrhundert stellten sie Condottieri für die venezianische Heeresmacht. Eleonara Obizzi war mit Tasso, Gaspare mit Ariost befreundet. Pio Eno, der Gründer der Kunstsammlungen im 17. Jahrhundert, tat sich als Dichter von Balletten, Dramen und lyrischer Poesie hervor. Eines seiner Werke widmete er der in Innsbruck residierenden Anna von Österreich-Toskana.

Die Anlage des Castells mit Hochschloß und Museumstrakt, zwischen denen ein Turnierplatz liegt, hat in etwa Ähnlichkeit mit der von Ambras. Der heute als Tabaktrockenanlage verwendete Museumstrakt beherbergte die umfangreichen Kunstsammlungen und die Bibliothek. Neben einem Saal für das Ballspiel, war in ihm auch ein kleiner Konzert- und Theatersaal, alle glorie della musica e della poesia dramatica wie das studio di musica, untergebracht. Letzteres eine Kammer voll des ausgezeichnetsten Gebrauchsinstrumentariums samt Notenarchiv und wohl an den Wänden plazierter, kostbarer, musealer Musikinstrumente. Das Notenarchiv ist heute wertvoller Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek. Die sogenannten Estensischen Musikalien sind eine Sammlung von Autographen und Erstdrucken aus der Zeit von 1674—1725, der Periode, in der sich Kammer- und Kirchensonate, die Sinfonia und das solistische Konzert entfalteten. Neben Corelli, Scarlatti, Albinoni und Vivaldi sind zahlreiche Meister des musikalischen Kunsthandwerkes aus Oberitalien, Neapel und Rom vertreten. Tomaso degli Obizzi, der 1805 als letzter seiner Familie gestorben ist, vererbte seinen Besitz dem in Modena regierenden Haus Österreich-Este, von wo die Kunstsammlungen an den Erzherzog-Thronfolger Ferdinand Este übergingen und, nach dessen

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

tragischem Tod in Sarajewo, von Kaiser Franz Joseph für das Kunsthisttorische Museum angekauft wurden.

1916, mitten im ersten Weltkrieg, vereinigte Julius von Schlosser als Direktor der Kunstindustriellen Sammlungen die beiden deponierten Musikinstrumentenbestände aus Ambras und Catajo und gründete die Sammlung alter Musikinstrumente.

Die Instrumentenkammer der Marchesi Obizzi ist weitaus reichhaltiger als die Ambraser Kollektion. Neben außerordentlichen und uniquen Exemplaren vermittelt sie vor allem ein Bild der revolutionierenden Entwicklung, die sich seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Streichinstrumentenbau auf italienischem Boden vollzogen hat. Der Bestand ihrer Lauten und Erzlauten, in der Hauptsache von deutschen, in Oberitalien im 16. und 17. Jahrhundert ansässigen, höchst berühmten Lautenbauern, wie Laux Maller, Hans Frei und der Dynastie der Tieffenbrucker, kann als der größte und kostbarste der Welt bezeichnet werden, wie auch die Stimmwerke von Holzbläsern des 16. Jahrhunderts in ihrer Geschlossenheit anderswo nicht zu finden sind. Dazu kommen aus der Zeit des Notenarchivs Jagdhörner und Trompeten italienischer und Wiener Provenienz, und zwei venetianische Kielinstrumente zur Ausführung des Generalbasses. Kuriose Instrumente wie Strohfiedeln, hölzerne Gelächter, Flute eunuque genannte Membranflöten, scheinen auf. Sistren, Driangel und Schellenreif, die zusammen bei einem Triumphzug des Bacchus Verwendung fanden.

Nach dem Vorbild der griechisch-römischen Rezitatoren führte die Hochrenaissance in Italien eine Wiederbelebung der Rhapsodenkunst herauf und gab ihren Sängern als Begleitinstrument die Lira da braccio in die Hand. Das hochentwickelte Streichinstrument, die „lira moderna", hat mit der apollinischen Lyra nur mehr den Namen und den Bezug von sieben Saiten gemeinsam.

Bei der Lira da braccio des Giovanni da Andrea, Verona 1511, ist der hohlgestochene Zargenkranz — das heißt die umlaufenden Seitenteile des Instrumentes — zusammen mit dem Hals und dem aufklappbaren Wirbelgehäuse aus einem Stück Ahorn hergestellt. Decke und Boden des außerordentlichen Instrumentes sind in ihrem Wölbungsverlauf zu einem männlichen bzw. weiblichen Torso geformt. Fünf in Quinten gestimmte Saiten laufen über das alla certosina eingelegte Griffbrett, zwei Bordunsaiten werden von einem kleinen elfenbeinernen Sattel abgespreizt. In lang ausgestrichenen Akkordbrechungen begleitete der Rhapsode seine Sprechgesänge, die oft ein schauerliches fremdes oder eigenes Schicksal zum Inhalt hatten. So etwa der Vortrag des letzten Liedes des Britanicus oder der Gesang des Antonio Bologna im Hause der Ippolita Bentivoglio, dem bereits die geliebte Frau ent-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

rissen war und der seinem eigenen sicheren Untergang entgegen sah.
Leonardo da Vinci wurde 1494 mit großen Ehren nach Mailand zum Herzog geleitet, „welcher den Klang der Lira sehr liebte, damit er spiele“ Wie Vasari weiter berichtet, brachte er eine selbst entworfene Lira da braccio mit sich, die teilweise aus Silber getrieben, die Form eine Pferdeschädels hatte. Für seinen Gesang „ad lyram“ zeichnete Lorenzo il Magnifico, Baccio Ugolino, den späteren Bischof von Gaeta aus, der 1471 in Mantua die Titelfigur in Polizianos „Orfeo“ darstellte.
Wie weit das antike Gedankengut bei gleichzeitiger Wahrung der inneren Substanz eine Umwandlung erfuhr, lehrt der Blick auf den Proto-Rhapsoden, den Homeriden, der die Gesänge der Illias und der Odyssee am Königshof von Mykene oder bei den Panathenäen auf der Akropolis vortrug. Sein Siegespreis war ein Kranz aus den Zweigen des geweihten Ölbaumes und eine mit heiligem Öl gefüllte Vase.
Leo X. belohnte den päpstlichen Rhapsoden Giovan Maria mit dem Grafentitel und schenkte ihm ein Städtchen. Jacopo de Sansecondo wurde sogar von Raffael in den Stanzen della Signatura als liraspielender Apollo auf den Parnass versetzt.
Die Lira da gamba, in den Mensur der Tenorlage, überlebte ihre Schwester um ein gutes Jahrhundert, wie u. a. auch die von Wendelin Tiefenbrucker, Padua, Ende des 16. Jahrhunderts, beweist. Ihre nach pythagoräisch-akustischer Gesetzmäßigkeit verlaufende Korpusform, mit dem zweimal gekerbten Ober- und Unterbügel und den prononcierten Ecken, ist in gleicher Weise auf dem Gemälde „König David mit Lira“ von Bartolomäo Passerotti, in der Galleria Spada in Rom, dargestellt.
Aus der Vorrede zur Partitur der Oper „Euridice“ von Jacopo Peri, die 1600 in Florenz vor Heinrich IV von Frankreich und der Maria Medici uraufgeführt wurde, geht hervor, daß sich unter den begleitenden Instrumenten eine „lira grande“ befand.
Neben den Liren, die als ein kulturhistorisch bedingter Sonderfall zu betrachten sind, entwickeln sich mit dem ausgehenden 15. Jahrhundert aus der mittelalterlichen Fidel und der Kleingeige, dem Rebec, die beiden Familien der Viola. Die Viola da gamba, die zwischen den Knien gehalten gespielt wird, und die Viola da braccio, die beim Spiel am Arm bzw. auf der Brust aufruht. Ein anschauliches Bild eines dreiteiligen Gambenchores vermitteln die Violen des venetianischen Meisters Antono Ciciliano, die in den ersten Jahrzehnten nach 1500 hergestellt wurden. In verschiedener Größe sind sie für die Diskantlage — für die Alt-Tenor und für die Baßlage im Abstand von Quinten und Quarten gebaut. Charakteristisch für die frühe Gambenform sind die vom Hals steil abfallenden Schultern und die eigentümlich vom höheren

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Boden schräg zur kurzen Decke nach vor geneigten Schultern. Ihr Klang ist tragend weich und nasal und zeichnet in diesen Eigenschaften die horizontalen Linienzüge der polyphonen Musik eindringlich nach. Im „Cortegiano" wird der von Gamben begleitete Einzelgesang als die vornehmste Form der Musikübung bezeichnet. Zu Ende des Jahrhunderts werden im Hause des Grafen Bardi in Florenz die Rezitationen aus Dantes Divina comedia und die Klagelieder des Jeremias „sopra un concerto di violi" vorgetragen. Ähnlich begleitet auch ein Gambenquartett die Rezitative zur „Auferstehungshistorie" von Heinrich Schütz.

Das von Wendelin Tiefenbrucker in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebaute Mischinstrument von einer Cister und Harfe dürfte seine Entstehung dem damals beliebten spekulativen Denken über die antiken Tongeschlechter und Oktavgattungen verdanken. Mit seinen insgesamt 42 Saiten, 18 davon auf der Harfe, 9 Griffbrettsaiten, in der Mitte der Cister liegend, und 15 gesondert am rechten Teil des Instrumentes angeordneten, ermöglicht eine Variatio von mindestens drei Stimmbereichen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erfindet Giovanni Batista Doni für Papst Urban VIII. die Lyra Barbarina, einen drehbaren Dreifuß, dessen Zwischenräume mit der Besaitung für die dorische, lydische und phrygische Oktavgattung bespannt waren. Ähnliches geht aus einem Brief des Malers Domenichino an Albani hervor, in dem er berichtet, daß er eine Harfe für die drei antiken Tongeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische, konstruiert habe.

Die Blockflöte, die in der Schauspielerszene des Hamlet ihre Rolle spielt, und mit deren süßem Klang der Knabe in Goethes Novellen den ausgebrochenen Löwen in den Ruinen der Stammburg sänftigt, die noch im Orchester Bachs und Händels aufscheint — war im 16. Jahrhundert in großen Stimmwerken vorhanden. Aus Catajo ist zusammen mit den übrigen Stimmwerken ein vollzähliger Blockflötenchor erhalten geblieben. Im Syntagma Musicum, dem ausführlichen Instrumenten-Traktat des Wolfenbüttler Kapellmeisters Michael Praetorius von 1619, werden für den regulären Bestand einer Musikkammer ein 21teiliges Blockflötenwerk von der Großbaßlage über die Baß-, Bassett-, Tenor-, Alt-, Diskant-, bis hinauf zur Exilentlage gefordert. Aus diesem vorrätigem Stimmwerk mit seinen verschiedenen Stimmlagen und Stimmtonhöhen konnte der Kapellmeister nach Wunsch und Forderung ein jeweils größeres oder kleineres Blockflöten-Ensemble für eine konkrete Aufführung zusammenstellen. Noch in seinem 1920 erschienenen Katalog schreibt Julius von Schlosser „die Wirkung eines solchen Pfeifenchores muß von einer uns kaum vorstellbaren ätherischen Feierlichkeit gewesen sein". Heute, nach den großen Pionierarbeiten der Galpins in England, der von Madame de Chambure in Paris, und jener der Ensembles für alte Musik auf

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Wiener Boden, sind auch die Blockflöten des 16. Jahrhunderts soweit konservatorische Rücksichten ihre Restaurierung zuließen, im Original und auch in klanglich nahezu identischen Kopien in der erwähnten „ätherischen Feierlichkeit" wieder zu hören.
Der große stilistische Umbruch der Musikgeschichte um 1600 ist gekennzeichnet durch das neue Verhältnis von Ton und Wort, wie es durch die antike Rezeption der Florentiner Camerata neu erarbeitet wurde. Mit der Unterordnung der Musik unter den Sinn und Affekt des Textes und die Phonetik des Wortes erfolgt die Ablösung der Polyphonie durch die Monodie, den stilo recitativo. Ein neues harmonisch-vertikales Satzgefüge, bei dem die Melodie, als Trägerin der wort- und affektgebundenen kompositorischen Erfindung von einem durchgehenden Baß und akkordisch ausgesetzten Mittelstimmen begleitet wird — verlangt auch eine Neuformierung des Instrumentariums. Die Violine, die Oboe und die Trompete treten als ideale dynamische und ausdrucksreiche melodieführende Instrumente in den Vordergrund. Die Harmonie-Instrumente wie Kammerorgel und Cembalo, werden bei der Ausführung des Generalbasses um eine neue Klangfarbe — die nach der Tiefe hin ausgebauten Lauten, den Chitarrone und die Theorbe ergänzt. Praetorius beschreibt die Aufführung einer Motette von Giaches de Weît, bei der zwei Singstimmen, ein Sopran und Alt unter anderem von zwei Theorben, drei Lauten, vier Cembali und einem Spinett begleitet wurden, und wobei in der Kirche „wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert" habe.
In der geschichtlichen Abfolge schlägt die Sammlung des Mailänders Nobile Manfredo Settala mit ihren auf Weltreisen erworbenen Exotica und ihrem vom Besitzer selbst erfundenen und hergestellten Flötenwerk, eine Brücke zum großen barocken Instrumentalmuseum, wie es vor allem in Rom durch den Polihistor, Mathematiker und Physiker, dem Jesuitenpater Athanasius Kirchner, angelegt wurde. Es basierte ebenfalls auf dem Konzept der Harmonie des Universums, wobei sich neuere streng wissenschaftliche Methoden und einheitliche Klassifikation, wie Terminologie — es ist die Zeit der ersten großen wissenschaftlichen Musikinstrumentenabhandlungen — mit theologisch-metaphysischen Spekulationen und Allegorien vor allem in der Vorliebe für automatische Musikwerke verbinden.
Unter gänzlich veränderten geistigen Voraussetzungen entstehen die zahlreichen Musikinstrumentensammlungen des 19. Jahrhunderts. Das planvolle Bildungsstreben und Erziehungsprogramm der Aufklärung führt auch auf dem Gebiet der Musik eine didaktische Auswertung aller ihrer Belege, somit auch ihrer Klangwerkzeuge, mit sich. Es kommt zur Gründung von öffentlichen Musikschulen, denen als eine Art Lehrmittelsammlung die Entwicklungsreihen technisch oder musikalisch überholter Musik-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

instrumente angeschlossen wird. Sehr oft werden diese an Konservatorien und Universitäten angelegten Sammlungen durch den Ankauf von Privatsammlungen begründet oder wesentlich erweitert.

Die soziale Schicht dieser Privatsammler rekrutiert sich in der Hauptsache aus Vertretern des Handels und der Industrie, aber auch aus Künstlern und Wissenschaftern. Ihre Sammlungen tragen daher auch den Charakter ihrer jeweils künstlerischen, wissenschaftlichen oder vom Liebhabertum bestimmten Erwerbtendenzen an sich. Häufig entstehen auch Sammlungen als Ergänzung zur gewerblichen Arbeit, wie die von Thomas Mann in seinem Dr. Faustus beschriebene im Hause des Geigenbauers Nikolaus Leverkühn: „Das Magazin in den Räumen des Halbgeschosses, aus denen oft, in den verschiedensten Klangfarben, ein solches durch die Oktaven laufendes Probieren erscholl, bot einen herrlichen, lockenden, ich möchte sagen: kulturell bezaubernden Anblick, der die akustische Phantasie zu einem gewissen inneren Brausen aufregte."

Unter dieser Sammlertätigkeit des 19. Jahrhunderts nimmt das Musikinstrumentenmuseum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein Schlüsselstellung ein. Es ist programmatisch schon in den ersten Zielsetzungen der Gesellschaft, „der Emporführung der Musik in allen ihren Zweigen", zusammen mit der Gründung einer Musiklehranstalt enthalten, und wurde bereits 1824 durch den Ankauf der Privatsammlung des mit Haydn und Mozart befreundeten Linzer Domorganisten Franz Xaver Glöggl ins Leben gerufen. Im Laufe der Zeit durch Ankäufe und Schenkungen, vor allem von Instrumenten aus dem Besitz von großen Komponisten vermehrt, stellt es eine musik- und kulturhistorische Dokumentation von Weltgeltung dar.

Die Gründung der Gesellschaft geht auf eine Unterschriftenaktion des Wiener Adels und Bürgertums zurück, die in den Tagen vor Weihnachten des Jahres 1812 im Palais des Fürsten Lobkowitz durchgeführt wurde. Ihr erster Protektor war Erzherzog Rudolph von Österreich, der Freund und Schüler Beethovens, und neben der missa solemnis Widmungsträger zahlreicher seiner Werke. Seine Musikbibliothek vermachte der Erzherzog der Gesellschaft der Musikfreunde. In 90 Kisten zu je 250 kg verpackt, wurde sie 1833 von Kremsier, der erzbischöflich-olmützischen Residenz auf Lohnfuhrwerken nach Wien verbracht. Darunter befanden sich neben den Autographen des Hornkonzertes von Joseph Haydn, der g-moll Symphonie und dem Klavierkonzert in d-moll von Mozart, auch die 180 Briefe Beethovens an seinen hohen Schüler und Gönner.

Heute ist die Gesellschaft der Musikfreunde mit ihrem Archiv, der Bibliothek und der Portraitsammlung zu einem unentbehr-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

lichen Instrument der internationalen Musikwissenschaft und, in dem Symbol ihres Goldenen Saales im neuen, 1870 von Theophil Hansen erbauten, Vereinsgebäude am Karlsplatz, zum Inbegriff festlichen Konzertlebens und der Wiener Musiktradition geworden.

Johannes Brahms, der einer ihrer größten Förderer war, bildete in häufigen Besuchen der Sammlungen seine überragende Kenntnis der älteren Musik und ihrer Literatur aus, die auf die Entwicklung seines Stils von großem Einfluß war.

Es wird berichtet, daß er mit seinem fast beispiellosen Gedächtnis den Bibliothekaren der Gesellschaft in ihrem Amt an die Seite ging. Kennzeichnend für das Organische der Archivtradition sind unter vielen anderen Beispielen die zwei autographen Blätter von Beethovens Lied „Ich liebe Dich", auf deren Rückseite das Adagio in d-moll für Klavier von der Hand Franz Schuberts geschrieben ist und die der Gesellschaft von Johannes Brahms geschenkt wurden.

1938 faßte die Gesellschaft den Entschluß, die wertvollsten ihrer Musikinstrumente unter Wahrung des Eigentumsreches, der Sammlung des Kunsthistorischen Museums zu überantworten, und damit die beiden historischen Bestände von Ambras und Catajo zu einem umfassenderen und repräsentativen Musikinstrumenten-Museum der Musikstadt Wien zu ergänzen.

Geschichtlich bedingt beziehen sich diese sehr wesentlichen Ergänzungen auf die Musikinstrumente der zweiten Hälfte des 18., und auf das frühe 19. Jahrhundert, die in den beiden alten Beständen noch nicht vorhanden sein konnten, und deren Repräsentanz durch Neuerwerbungen noch nicht gänzlich aufgeholt worden war.

Wie bei allen bedeutenden modernen Musikinstrumentensammlungen fanden auch bei der Gesellschaft der Musikfreunde Objekte des 16. und 17. Jahrhunderts Eingang. Neben einer Laute von Wendelin Tiefenbrucker, Padua 1587, und einigen erlesenen Holzblasinstrumenten der Renaissance ist es vor allem die silbervergoldete Trompete in Brezelform von Anton Schnitzer, Nürnberg 1598, die sich,nicht nur durch den Namen ihres Herstellers, sondern auch durch Form, Material und Einmaligkeit gleichwertig den Kunstkammerstücken aus Ambras an die Seite stellt.

Das praktische Bestreben, den Rohrverlauf einer Fanfarentrompete von insgesamt 208 cm Länge auf eine für den Spieler möglichst handliche äußere Dimension zu reduzieren, führte zu der verschlungenen Formgebung, bei der sich symmetrische und asymmetrische Elemente in erstaunlicher Ausgewogenheit befinden.

Aus dem 17. Jahrhundert findet sich neben oberitalienischen Gitarren, neben Theorben und Chitarronen, Streich- und Blasinstrumenten, auch das Trummscheit vor, die trompete marine, die

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

eingangs das große Erstaunen und Interesse der Gesellschaft um den Kapellmeister Kreisler hervorgerufen hatte.

Es ist ein mannshohes Streichinstrument, das aus mehreren keilförmigen Fichtenbrettern zusammengefügt ist. Vom Wirbelkasten über den Hals läuft über seine trapezförmige Resonanzdecke eine einzige Darmsaite zum tiefliegenden Querriegel. Der lose, zwischen Decke und Saite geklemmte Steg in der Form eines Schuhes beginnt zusammen mit der Saite zu vibrieren und teilt deren Schwingungen dem Schallkörper mit. Es entsteht dadurch ein knatternder Ton, wie der von gedämpften Trompeten — was zur Veranlassung wurde, das Trumscheit als Trompetenersatz in Nonnenklöstern und auch auf Kirchenchören zu verwenden. Konnten doch Nonnen aus denselben Gründen, die schon Pallas Athene und Alkibiades vom Gebrauch der Blasinstrumente abhielten, nicht die Trompete verwenden. Auch Castiglione gibt wegen der Entstellung der Gesichtszüge eine Abmahnung, Blasinstrumente in vornehmer Gesellschaft zu gebrauchen.

Das schon auf Miniaturen und Holzschnitten des 14. Jahrhunderts und unter anderem auf Hans Memlings Engelskonzert in Antwerpen dargestellte Trumscheit, wurde bei einem 1674 in London veranstalteten Konzert in vierfacher Besetzung gespielt. Einige Jahre vorher scheint ein trompette marine-Spieler in den Listen der königlichen Kapelle in Paris auf. Der Gebrauch des seltsamen Instrumentes ist noch bis in das 19. Jahrhundert hinein nachzuweisen.

Die Zeit Johann Sebastian Bachs ist mit Trompeten, Posaunen, tiefen Oboen, einer Viola da Gamba, einem Meisterwerk des Wiener Geigenbauers Anton Posch, und einer Viola d'amore von Blasius Weigert aus Linz vertreten. Bei den beiden letztgenannten Instrumenten denkt man an Bachs Gambensonaten mit obligatem Cembalo —, an das molto adagio der Johannes Passion „Es ist vollbracht" — wie an den süßen schimmernden Klang zweier Violinen d'amore in der Tenorarie „Erwäge" aus derselben Passion. Wenn auch die spezifische Klangfarbe eines Intsrumentes als Ausdrucksträger in Bachs Werk noch durchaus seiner allgemeinen Bedeutung als Stimme der polyphonen Satzes untergeordnet ist, so ist gleichzeitig auch ihr klangsymbolischer und stimmungsmäßiger Charakter häufig zum Einsatz gebracht. Dies gilt vor allem für den pastoralen Klang der Oboe und ihren von Bach geliebten tiefen Lagen.

Eine Oboe d'amore, eine kleine Terz unter der normalen Oboe, von Deper aus dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, zwei Taille de hautbois in der Unterquint f, besonders edle Instrumente von Richard Kaka um 1700 in Amsterdam hergestellt, und zwei weitere Tenoroboen mit dem sogenannten Liebesfuß, einem bir-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

nenförmigen Schallstück, veranschaulichen die verschiedenen barocken Formen dieser Gattung.
Der uralte Posaunenchor mit seinem feierlichen Klangbild, wie er seit dem 15. Jahrhundert von den Kirch- und Rathaustürmen zu festgesetzten Stunden des Tages abgeblasen wurde, hat in motettischer Setzweise im geistlichen Werk Bachs, wie später in Beethovens missa solemnis, seine rhetorische Funktion. Er schildert die Ausdrucksbereiche des Erhabenen, Majestätischen und der Anbetung.
Die Quartbaßposaune von Johann Leonhard Ehe, Nürnberg 1732, ist einmal sehr geistreich Maschine und Kunstwerk zugleich genannt worden. Sie besitzt zwei Züge, die mittels langer Messingstäbe mit gedrechselten Holzgriffen zu betätigen sind. Der Verlauf ihrer 435 cm langen Luftröhre ist kunstvoll und wohlproportioniert gewunden und durch Querstäbe und ein breites Messingscharnier stabilisiert.
Die Instrumente der Wiener Klassik und der darauffolgenden musikalischen Romantik sind vor allem hinsichtlich der Holz- und der Blechbläser wie der Klaviere im Bestand der Gesellschaft stark vertreten. Merkwürdigerweise fehlen die Streichinstrumente ziemlich. Sie wurden jedoch durch Neuerwerbungen von wertvollen Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässen namhafter Wiener Meister wie Anton Posch, Franz Geissenhof, Georg Thir, Nicolaus Sawicki im Laufe der Jahre komplettiert.
Der wohlausgewogene, auf einer ungemein sicheren klanglichen Ökonomie beruhende Orchesterkörper der Klassik, hat seine Voraussetzung einerseits in den großen Neuerungen der Mannheimer Schule um die Mitte des Jahrhunderts und andererseits in der Ausreifung aller klanglichen und dynamischen Mittel zu ihrer klanglichen Synthese, die Joseph Haydn in der Abgeschiedenheit von Esterhaza zeitigen konnte, indem er ein ganzes Orchester für seine Experimente zur Verfügung hatte, wobei er nach seinen eigenen Worten „die Instrumente reden gelernt hatte".
Die selbe klassische Ausgewogenheit der klanglichen Proportionen und die stringente Ökonomie der Mittel ist auch in den verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen der Klassik festzustellen, allen voran im Streichquartett. In seinem vierstimmigen Satz erfüllt sich das Postulat der rationalistischen Musikästhetik von der „Macht und dem Vermögen der Instrumentalmusik, menschliche Charaktere darzustellen". In diesem Sinn meinte auch Goethe in der Musik des Streichquartettes „vier vernünftige Menschen" zu hören, „die sich miteinander unterhalten". Eine rezente, glückliche Neuerwerbung ist das Quartett von Franziscus Geissenhof, dem Wiener Stradivarius aus den Jahren 1794—1804, aus der ehemaligen Sammlung des Wiener Philharmonikus Karl Schreinzer. Bis auf das neue Griffbrett des Violoncellos sind die vier In-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

strumente in völlig originalem Zustand erhalten geblieben. Mit Darmsaiten bezogen und mit zeitgenössischen Bögen gestrichen, vermitteln sie ein authentisches Klangbild von Haydns letzten Quartetten und den sechs, unter opus 18 zusammengefaßten, die Beethoven von 1798—1800 schrieb.

Einer Fülle koloristischer Wirkungen begegnet man den verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen mit Bläsern, die als Divermenti, Serenaden, Notturni und Cassationen der festlichen und leichten Unterhaltung dienend, dennoch oft die herrlichsten und tiefsten musikalischen Gedanken enthielten.

So etwa Mozarts Serenade für 13 Bläser, KV. 361, wo neben der paarigen, vom Orchester übernommenen, Besetzung von Oboe, Klarinette, Fagott und Horn noch zwei weitere Hörner, das dunkle Kontrafagott, und die unverkennbaren wehmütigen Klänge zweier Bassetthörner treten.

Oder man denke an die Klangkombinationen in der Partitur von Beethovens Septett, op. 20, in der Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß mit Klarinette, Horn und Fagott sich zu reizvollen und humoristischen Klangwirkungen vereinen, die nicht nur eine Kaiserin als Widmungsträgerin, sondern das ganze österreichische Volk zur Begeisterungen hingerissen haben.

In der Abfolge vom klassischen zum romantischen Instrumentarium, mit dem die Bestände der Sammlung alter Musikinstrumente im großen und ganzen gesehen einen zeitlichen Abschluß finden, sind es die Erinnerungsinstrumente, vor allem die reiche Zahl aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, die gerade dieser Epoche eine außerordentliche Würde und einen starken Realitätsgrad verleihen.

Sie setzten u. a. lebendige Akzente in die seit 1938 aufgebaute Entwicklungsreihe der Klavierinstrumente, von den Clavichorden, Cembali, über die Hammerflügel des süddeutschen und österreichischen Raumes zur Zeit der Wiener Klassik, den Klaviertypen der Romantik und Spätromantik bis hin zum großen Konzertflügel des Liszt-Berlioz-Ära.

Der Tradition nach stammen das Cembalo von Shudi und Broadwood, London 1775, das kleine Tafelklavier von Johann Schantz, das Baryton von D. A. Stadlmann, Wien 1732, und die Viola d'amore von Mathias Thir, Wien 1779, aus dem Besitz von Joseph Haydn. Ludwig Bösendorfer erwarb von der Witwe des mit Franz Schubert eng befreundeten Malers Wilhelm August Rieder ein Tafelklavier aus der Werkstatt Walter und Sohn, auf dem Schubert Lieder nach Texten von Schiller und Goethe komponierte, und schenkte es der Gesellschaft der Musikfreunde. Aus dem Besitz des Hofopernsängers Johann Michael Vogl wurde die Lyra-Gitarre von Michelot, Paris 1802, übernommen, auf der Vogl sich selbst „zu Schuberts neu entstehenden Melodien" begleitete.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Johannes Brahms verehrte der Gesellschaft den Flügel von Conrad Graf, den der berühmte Wiener Klavierbauer Clara und Robert Schumann zu ihrer Hochzeit im Jahr 1830 geschenkt hatte und der lange Jahre in Schumanns Arbeitszimmer stand.

Aus dem Nachlaß von Franz Liszt wurde von der Fürstin Marie Hohenlohe der kolossale, von Liszt selbst entworfene, Harmoniumflügel aus dem Salon der Altenburg in Weimar 1887 übersandt. Neben diesen Erinnerungsinstrumenten der Gesellschaft sind noch die beiden aus dynastischem Besitz überkommenen zu erwähnen, das Clavicitherium von Martinus Kaiser für Leopold I. und das Hammerklavier von Joseph Kober für Joseph II. erbaut. Ein Pianino, auf dem Hugo Wolf im Döblinger Landhaus des Hof- und Juweliers Köchert komponierte, ist als Widmung des Vereines der Museumsfreunde in das Inventar der Sammlung eingegangen, während der Blüthner Flügel aus dem Besitz von Gustav Mahler ihr als Leihgabe des Museums der Stadt Wien überlassen wurde. Im zeitlichen und auch geistigen Mittelpunkt der Hammerklavierreihe steht der Flügel, den der Pariser Klavierfabrikant Sebastian Erard 1803 Beethoven als Geschenk nach Wien übersandt hatte, und der später von Beethovens Bruder, Johann, dem Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz gegeben wurde, als dessen Leihgabe ihn die Sammlung verwahrt.

Schon die äußere Form des Instrumentes ist in ihrer Schlichtheit und Funktionsgerechtheit, in der klaren Logik ihres Aufbaues, in der rationalen Schönheit ihrer Proportionen bestimmt von klassischer Geisteshaltung.

Auf drei sich verjüngenden grazilen Säulenbeinen mit Messingkapitälen und Messingschuhen ruht das seichte Korpus mit der einspringenden Klaviatur von fünfeinhalb Oktaven Umfang auf. Überall herrscht die einfache schmucklose Fläche und die gerade Kante, zu denen die Kurve der Diskantflanke organisch kontrastiert. Eine Bodenleiste, zwischen die beiden Vorderbeine gelegt, trägt die vier Pedale für den Lautenzug, die Dämpfung, das sordinierende Register und den una cora-Zug. Der Flügel besitzt eine englische Hammermechanik, mit zweifach belederten, relativ kleinen Hammerköpfen, einem zum größten Teil noch im Original erhaltenen Bezug von kaltgezogenen Eisen- und Messingsaiten. Über dem Bezug ist ein zweiter resonierender Klangboden angebracht.

Die Dimensionen des Instrumentes, seine Wandstärken, die Art und Weise der Berippung seines Resonanzbodens, Form und Maße des Klangsteges und der Hämmer, wie deren Anschlagspunkt, Material und Stärke der Besaitung und die Funktion seiner Mechanik erzielen ein ganz bestimmtes akustisches Resultat und ein spezifisches Klangkonzept.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Die Strukturen und Ausdrucksqualitäten dieses Klangkonzeptes sind die idealen Vermittler in der Darstellung der klassischen Klaviermusik Beethovens. Gerade im Falle seines Erardflügels kann eine mustergültige Übereinstimmung der Anforderungen der Komposition und deren Entsprechung von seiten des Instrumentes festgestellt werden.

Der Ton des Flügels ist gleichzeitig weich-tragend und kernig, und darin sowohl der atmenden cantilene wie der kräftigen Attacca der Streichinstrumente durchaus ähnlich. Er besitzt eine klar ausgeprägte Einzelgestalt, die im verschmelzenden Zusammenklang des vierstimmigen Satzes trotzdem deutlich erkennbar bestehen bleibt.

Eines der auffallendsten und eigentümlichsten Merkmale des klassischen Hammerflügels ist der sehr verschiedene Charakter seiner Klanglagen, womit er in Dynamik, Klangfarbe und Klangproportionen ein akustisches Abbild des klassischen Orchesters darstellt.

Im Bereich der Baßlage herrschen die tragenden Klänge der Kontrabässe, denen die Sonorität der Violoncelli folgt. Mit veränderter Anschlagsweise können diese auch zur Klangwirkung von Fagotten, Bassetthörnern und Paukenschlägen verändert werden. In der Lage der ein- und zweigestrichenen Oktave setzt die Klangfarbe der Bratschen und Violinen ein, die auch zur Farbe von Querflöten und Oboen umgeschaffen werden kann. In der Diskantlage endlich herrscht vollends das Klangbild der Holzbläser vor.

Dieser Reichtum an klanglichen Wirkungen wird noch durch die den gesamten Tonumfang betreffenden Veränderungen der vier Pedalregister vermehrt.
Darüber hinaus bietet die flexible Mechanik des Hammerflügels die Möglichkeit, die Töne, wie Beethoven sagt, „in Freiheit selbst zu schaffen", das heißt die schöpferischen Klangvorstellungen und Verbindungen mittels organischer, elastischer Anschlagsenergien unmittelbar, ohne mechanische Stockung, auf das Instrument zu übertragen.

Dieser Moment kommt vor allem dem von der Sprachkunst übernommenen, rhetorischen Vortrag zugute, demzufolge die klassische Instrumentalmusik in metrischen Hebungen und Senkungen, im Rhythmus einer bildhaften Rede darzustellen ist. Somit erweist sich auch von dieser Seite her Beethovens Erardflügel vom Jahre 1803 in dem Zusammenwirken seines Klangbildes und seiner Spielmechanik als vom selben plastischen, an Homer gebildeten Geist geformt, der auch die gleichzeitige klassische deutsche Dichtkunst bestimmte.

Nach diesem mehr oder weniger ausführlich dargestellten Gang

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

durch die Geschichte der Sammlung und ihrer Bestände, sei abschließend noch ein Wort über ihre aktuellen Aufgaben zu sagen erlaubt.

Jeder Stil der Musikgeschichte schuf sich durch Auswahl und Umformung des Vorhandenen und durch neue Inventionen sein ihm gemäßes Instrumentarium, als adäquaten klanglichen Ausdruck der geistigen, emotionalen und strukturellen Werte seiner Meisterwerke. Demgemäß ist die zentrale Dokumentation einer Musikinstrumentensammlung die Klärung des Verhältnisses zwischen dem musikalischen Kunstwerk vergangener Jahrhunderte und seiner klanglichen Realisation. Der Nachweis betrifft die Frage, inwieweit das historische Klangbild ein integrierendes Element der Komposition ist, wie weit es auswechselbar oder in Analogie auf die heutigen Instrumente übertragbar ist. Eng mit den Aussagen der Klangdokumentation sind die Belege für die Stilkunde und die Aufführungspraxis verbunden. Zwischen Kunstwerk und Instrument steht als dritter Faktor der ausführende Musiker. Das „dokumentare" des alten Instrumentes kehrt für diesen seine etymologische Wurzel des docere hervor. Es entfaltet seine überzeugende Klangschönheit, sein wahres Ethos nur, wenn Tonbildung und Spielweise nach den Gesetzen der wahren musikalischen Verstandes- und Gemütskräfte vollzogen werden. Ein vertikales Ablesen des Tonsatzes, ein zerteilender ruckartiger Rhythmus und die Unkenntnis der alten Accent- und Bewegungslehre erzeugen am historischen Instrument einen armseligen, dürftigen Ton, demgegenüber der weniger verräterische große Ton der modernen Instrumente als eine Wohltat empfunden wird. Im „Versuch" jedoch, „in der wahren Art" das Instrument zu spielen, werden Probleme des Tempos, der Artikulation, der Dynamik, des Ausgleiches zwischen horizontalen und vertikalen Strukturen des Satzes, seiner Form und seines Affektcharakters einer ebenso natürlichen wie künstlerisch-vitalen Lösung zugeführt.

Eine zweite aktuelle Funktion erfüllt die Sammlung in der Dokumentation für den Nachbau von historischen Instrumentaltypen, für die heute vom großen Interesse der Musikwissenschaft und des Publikums getragene Aufführung alter Musik in Originalbesetzung. Ihr unikaler Bestand an Gamben, Lauten und Stimmwerken von Holzbläsern des 16. Jahrhunderts, Ornament und Fundamentinstrumenten des Generalbaßzeitalters, der Hammerklaviere der Klassik und Romantik, liefert den wissenschaftlich orientierten Instrumentenbauern die technischen Daten als Grundlage für seine Forschungs- und Kopiertätigkeit. Risse, Maß- und Materialangaben und Röntgenbilder werden laufend von Bauformen, Proportionen, Mensuren, Wandstärken, Berippungen, Bohrungsverläufen und mechanischen Tatbeständen hergestellt und archiviert.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Neben der Konservierung und wissenschaftlichen Bearbeitung der Objekte ist es Aufgabe der Sammlung, einer Devise Benedetto Croce's folgend, diese in allen Dimensionen ihrer kulturhistorischen Zusammenhänge zu erschließen. Die Programme ihrer Konzerte und Führungen reichen daher von Aufführungen alter Musik auf zeitgenössischen Instrumenten, über musikwissenschaftliche und instrumentenkundliche Themen zu Akademien mit Dokumentationsausstellungen von kultur- und geisteswissenschaftlichen Aspekten. Das Erklingen eines Instrumentalkonzertes auf den formschönen alten Instrumenten, im Verein mit den Zeugen der gleichzeitigen Kultur, wie Gemälden, Portraits, Tapisserien, Objekten des Kunsthandwerkes, Notenbüchern, Handschriften und Archivalien läßt in der Einheit von Dokumentation und Reproduktion — wenn auch nur für einen Augenblick — die historische Wirklichkeit erstehen, deren lebendige und formierende Kräfte in der Gegenwart fortwirken.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Österreichs Museen stellen sich vor

Jahr/Year: 1978

Band/Volume: 9

Autor(en)/Author(s): Wegener Kurt

Artikel/Article: Die Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums 25-47