

„reparirt“ und „zugericht“.

Technologie und Typisierung modifizierter Musikinstrumente am Beispiel der Lauten

SEBASTIAN KIRSCH

Abstract

Die Analyse historischer Musikinstrumente als authentische Zeugnisse der Vergangenheit betrifft im musealen Kontext nicht nur ihre Ursprünglichkeit und Originalität, sondern auch ihre Überlieferung, die Objektgeschichte, den durch Benutzung, Alterung, Veränderungen, Schäden und Reparaturen entstandenen Zustand. Eine Instrumentengattung, bei der die Dichotomie aus Original und Veränderung besonders evident ist, ist die der Lauten.

Wie bei anderen Instrumenten galten auch alte Lauten für praktizierende Musiker_innen als besonders wertvoll, weshalb sie immer wieder an die jeweiligen musikalischen Anforderungen angepasst wurden. Kaum eine Laute ist ohne tiefgreifende Veränderungen erhalten. Die Aufgabe meines Dissertationsprojektes am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig mit dem Arbeitstitel „reparirt“ und „zugericht“ lautet, die Spuren der Veränderungen sowie der jeweiligen musikalischen Verwendung zu lesen und zu kontextualisieren. Der vorliegende Beitrag bietet einen Überblick über die ersten Ergebnisse des Vorhabens, den Abgleich technologischer Beobachtungen zu schriftlichen Zeugnissen zu Umbauten am Ende des 17. Jahrhunderts bis hin zur Weiterverwendung der alten Lauten als Lautengitarren zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Erste methodische Annäherungen zur Beschreibung von sogenannten diachronen Objekten, die mehrere Zustände in sich vereinen, werden vorgestellt. Dabei werden neben der technologischen Analyse auch die gesellschaftliche Verortung der Instrumente und die Dauerhaftigkeit von Nutzungskonzepten wie der Spieltechnik in den Blick genommen.

Einleitung

Eines der ältesten Gedankenexperimente zur Metaphysik der Identität ist das Rätsel um das Schiff des griechischen Helden Theseus. Dabei wird angenommen, dass das Schiff, mit dem Theseus in seinen heldenhaften Abenteuern segelte, von den Athenern nach seinem Tod aufbewahrt und jedes Jahr bei einer Parade zu Ehren des Helden ausgefahren wurde. Um es vor dem Verfall zu bewahren, wurden nach und nach die morschen Planken ausgetauscht, bis irgendwann kein Stück mehr aus der Zeit des Theseus stammte. Nun stellt sich die Frage: Ist es noch das Schiff des Theseus? Die älteste schriftliche Überlieferung dieses Gedankenexperiments findet sich in der von Plutarch (45–125) verfassten Theseus-Biographie (PLUTARCH 1960).

Seither wird die Frage nach Authentizität, nach materieller und immaterieller Identität, dem Originalzustand, aber auch nach der Überlieferungsgeschichte anhand dieses Beispiels diskutiert. Die Frage stellt sich bei Kulturobjekten aller Art und ist das beherrschende Thema der Diskussion in der Denkmalpflege. Viele Objekte und Kunstgegenstände sind über die Jahre oder Jahrhunderte teilweise mehrfach verändert worden. Dazu gehören übermalte Gemälde, Palimpseste, Gebäude und vieles mehr. Diese Objekte kann man in Anlehnung an Ferdinand de Saussure (1857–1913) als

„diachron“ bezeichnen. Mehrfach veränderte Objekte bieten Zugang zu mehreren Bedeutungsschichten. In ihnen verdichten sich unterschiedliche kulturelle Konzepte und Ausdrucksformen. Der Mischcharakter, der den Blick auf den Originalzustand zu verstellen scheint, ist unter diachroner Betrachtung ein Reichtum.

Die Suche nach dem materiell eindeutig authentischen Schiff des Theseus kann nur misslingen. Eine Möglichkeit ist es jedoch, die technologischen Notwendigkeiten und kulturellen Konzepte zu untersuchen, die zu einer Veränderung geführt haben und die Ausdruck der sich verschiebenden Kontexte und des jeweiligen Verhältnisses der Menschen zu dem Objekt sind.

Eine beinahe kultische Verehrung erfahren auch alte Musikinstrumente. Schon lange gelten alte Geigen oder andere Instrumente aus vergangenen Epochen als besonders wertvoll und werden von Musikern wegen ihres angeblich besseren Klangs und Tons geschätzt. Dass diese Verehrung ein jahrhunderteübergreifender Topos ist, möchte ich in meiner Dissertation am Beispiel der Lauten zeigen und dabei die Verbindung zwischen Objektgeschichte, Technologie und Musikgeschichte herstellen.



Abb. 1: Laute von Laux Maler; linke Seite: Rekonstruktion des Zustands um 1550, rechte Seite: Überlieferungszustand zur Zeit des Ankaufs durch das Germanische Nationalmuseum, Inv.-Nr. MI 54. Fotos: links: Sebastian Kirsch, rechts: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Die Verehrung alter Lauten

Die Laute gehört in Europa seit etwa dem 15. Jahrhundert zum Kanon der Instrumente des höheren Standes und hat in verschiedenen Formen bis ins ausgehende 18. Jahrhundert überlebt. Die bautechnischen Gemeinsamkeiten der Lauteninstrumente sind der aus gebogenen Spänen zusammengesetzte Rücken, den man auch Muschel nennt, der damit einhergehende ovale Umriss des Klangkörpers und der Umstand, dass bei vielen Typen jede Saite, bis auf die höchsten, doppelt aufgezogen ist. Diese Doppelsaiten nennt man Chöre.

Das Zentrum des Lautenbaus war im 16. Jahrhundert Füssen im Allgäu (FOCHT, MARTIUS & RIEDMILLER 2017). Dort hatte man Zugang zu den notwendigen Materialien Fichtenholz (für die Resonanzdecke) und Eibenholz (für den Rücken). Von Füssen aus wanderten zahlreiche Instrumentenbauer nach Norditalien und in die europäischen Metropolen aus, wo sie teilweise mit Füssener Instrumenten oder Einzelteilen handelten, aber – wie etwa in Wien – auch eigene Zünfte nach Füssener Vorbild und damit eine eigene Tradition begründeten.

Der Dreißigjährige Krieg bedeutete für die Produktion einen tiefen Einschnitt. Nach dem Ende des Krieges fand die Produktion nicht wieder zu alter Stärke, jedoch konnten alte, erhaltene Instrumente weiterverwendet werden.

Die ersten Zeugnisse von der Weiterverwendung alter Lauten stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hier waren es vor allem die Instrumente aus der Frühzeit des Lautenbaus, die besonders begehrt waren. Der Musiker und Musikschriftsteller Thomas Mace (1613–1709) rät in seiner Schrift „Musick’s Monument“ von 1676 im

Kapitel über die Lauten zum Kauf eines alten Instruments: „How to know and choose a good lute: First know that an Old lute is better than a New One“ (MACE 1676, 209). Die besten Instrumente seien Lauten von Laux Maler. Interessanterweise beschreibt Mace auch den Zustand des Instruments, das er gesehen hat („pittiful old, battered, cracked things“), das dennoch 100 Pfund wert sei, ein Betrag, mit dem man um 1680 eine Herde von 18 Pferden erwerben konnte.¹

Laux Maler stammte aus Füssen, hat in Bologna gearbeitet und gilt aufgrund der vielen Zeugnisse der Begehrtheit seiner Instrumente in zahlreichen Quellen zur Laute als Stradivari des Lautenbaus. Ein Inventar nach seinem Tod im Jahre 1552 listet in der Werkstatt des Meisters fast 1.000 fertige Instrumente auf; zur Zeit Thomas Maces muss es noch etwa 50 Lauten des Meisters gegeben haben, heute existieren noch sechs (PASQUAL 1999). An einem dieser Instrumente, das sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet, lässt sich die Geschichte illustrieren, die vielen Lauteninstrumenten widerfahren ist (Abb. 1).

Das Instrument mit der Inventarnummer MI 54 wurde vermutlich um 1550 als sechs-chöriges Instrument erbaut, um mit anderen Lauten oder weiteren Instrumenten in einem klangvollen, mehrstimmigen Consort zu erklingen oder die solistische Tanzmusik der Zeit wiederzugeben. Im 17. Jahrhundert avancierte die Laute zum Soloinstrument, und der Tonumfang wurde auf elf Chöre erweitert. Alten

¹ Vgl. <http://www.nationalarchives.gov.uk/currency-converter/#currency-result> (11.2.2020).

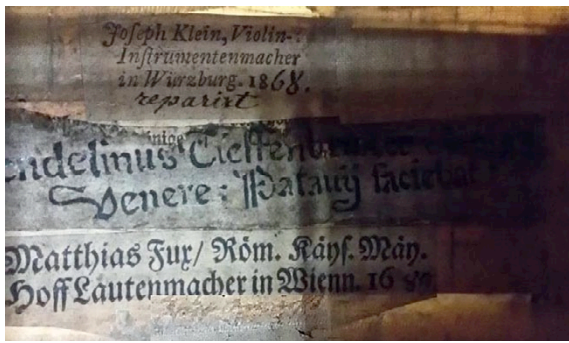


Abb. 2: Herstellerzettel und sogenannter Reparaturzettel mit den Hinweisen „reparirt“ und „zugericht“ in einer Laute von Wendelin Tieffenbrucker, Paris, Musée de la musique, Inv.-Nr. D.AD.48483. Foto: Sebastian Kirsch

Instrumenten wurden ein neuer Steg und ein neuer Hals angesetzt, zudem wurde die Statik der Decke verändert. Eine Laux Maler-Laute in diesem Zustand befindet sich heute in Prag. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde der Ambitus des Instruments weiter in die Tiefe erweitert und zwei Basschöre hinzugefügt. Hierfür wurde – im Beispiel eines Instruments im Germanischen Nationalmuseum – vermutlich vom Nürnberger Lautenbauer Leopold Widhalm ein neuer Wirbelkasten angesetzt. In den 1970er Jahren schließlich entschied man sich dafür, alle Teile des Instruments zu entfernen, die nicht vom Erbauer stammen. Diese Anschauung galt damals als moderne Restaurierungsmethode; heute präsentiert sich das Instrument nach wie vor in diesem fragmentierten Zustand.

Diese Geschichte ist kein Einzelfall. Von den etwa 850 erhaltenen historischen Lauteninstrumenten aus der Zeit vor 1800 ist kaum ein Instrument ohne eine derartige Veränderung überliefert, und wir finden in vielen dieser Instrumente auch Hinweise nicht nur auf die Hersteller_innen, sondern durch die sogenannten Reparaturzettel im Innern des Instruments auch Hinweise auf die Reparatuer_innen (Abb. 2). Es scheint, als seien diese Umbaumaßnahmen und der Kult um die alten Instrumente aus heutiger Sicht Erhaltungsmaßnahmen, die aus der Mode gekommene Instrumente vor der Entsorgung bzw. dem Verlust bewahrt haben.

Die Darstellung der Prozesse der ständigen Wiederverwendung und Anpassung der Objekte ist für die objektwissenschaftliche Betrachtung eine Herausforderung. Dabei ist der aus der Linguistik entlehnte Begriff des diachronen Objekts nicht ganz zufällig gewählt, weil vor allem in der sprachwissenschaftlichen Disziplin der Begriffsgeschichte versucht wird, derartige Prozesse ebenfalls zu beschreiben. Begriffe dienen hier – wie Objekte – als Indikatoren des Wandels. Ändert sich die Bedeutung eines Begriffs, kann auf gesellschaftliche Veränderungen geschlossen werden. Auch Objekte werden über die Jahrhunderte immer wieder neu interpretiert und rekontextualisiert oder gleichsam einem Palimpsest mit neuer Bedeutung überschrieben und dabei auch materiell verändert. Um derartige Prozesse aufzuzeigen, kann etwa dargestellt werden, welche Konzepte wie lange andauern und welche verloren gehen.

Methodische Ansätze zur Beschreibung des Wandels von Konzepten

Der etwas ungenaue Begriff des Konzeptes betrifft in unserem Fall ein ganzes Netzwerk um die Laute. Betrachtet man die Objekte, die später gleichsam als Antiquitäten gehandelt werden, so befinden sie sich zu Beginn ihres Lebens in einem engen Netzwerk zwischen Hersteller_in, Musiker_in – der/die etwa im Falle von Hofkapellen nicht gleich der/die Besitzer_in sein muss – Komponist_in, Publikum und vielen mehr.

Zum Zeitpunkt eines möglichen Umbaus hat sich das Netzwerk eventuell schon verschoben. Der/die Instrumentenbauer_in tritt nicht mehr als Erschaffer_in, sondern vielmehr als Reparatuer_in in Erscheinung. In einer weiteren Station, etwa in einer privaten Sammlung oder in einem Museum ist das Instrument nurmehr ein Ausstellungsgegenstand, an dem ein/e Restaurator_in arbeitet und für das es unter Umständen kein hörendes, sondern nur ein betrachtendes Publikum gibt.

In der Archäologie versucht man beispielsweise, alle Stationen eines Artefakts von der Herstellung über den Gebrauch bis hin zur Entsorgung als *Chaîne Opératoire* zu beschreiben (SELLET 1993). Für jede der Stationen in dieser Kette können die jeweiligen Diskurse analysiert werden, in dem das Instrument steht. Das gilt auch für den Wissensvorrat etwa um die Herstellung, aber in diesem Fall vor allem für jenen rund um die Benutzung des Instruments. In der Objektwissenschaft deckt der Begriff der Praxeologie einen Teil dieser Handlungen ab, während sich in der Musikwissenschaft hierbei von Aufführungspraxis sprechen lässt. Aber auch die Wertschätzung bestimmter ästhetischer Konzepte und Materialien und natürlich der Wert des Instruments als Ware dienen als Grundlage zur Untersuchung der Prozesse. Bei der diachronen Betrachtung lässt sich schließlich feststellen, welche dieser Eigenschaften über die Jahrhunderte als dauerhaft oder vorübergehend angesehen werden.

Es muss auch untersucht werden, welche Bedeutung nicht nur das Objekt, sondern ganz explizit das alte Objekt in dem jeweiligen Netzwerk hatte. Dafür kann das nicht



Abb. 3: Laute im Kloster Kremsmünster; eine Fuge in der Mitte der Muschel ist das Zeugnis eines Eingriffs zur Verkleinerung. Foto: Sebastian Kirsch

ganz unumstrittene, aber doch sehr reizvolle Vokabular des Kunsthistorikers George Kubler herangezogen werden, der die Kunstgeschichte als Problemgeschichte beschreibt (KUBLER 1978). Er spricht von stilprägenden Formen als Signalen, die durch die Geschichte in verschiedenen Relaisstationen verändert wahrgenommen werden und somit die Botschaft deformieren. Er hat auch den Begriff der formalen Sequenz geprägt, womit er eine Lösungskette für ein künstlerisches Problem beschreibt. Wird dieses geschaffene Merkmal wiederholt und werden für das Problem immer neue Lösungen gefunden, bleibt es eine offene Sequenz, bis die Technik zum Erliegen kommt. Für Kubler ist die griechische Vasenmalerei eine geschlossene Sequenz, weil sie im Gegensatz beispielsweise zur Porträtmalerei nur in einem zeitlich abgeschlossenen Rahmen praktiziert wurde. Die Umarbeitung von Lauten kann durch die Jahrhunderte als offene Sequenz betrachtet werden. Das ‚Problem‘ der meisten Umbaugeschichten ist die Erweiterung des Tonumfangs des Instruments. Vom späten 16. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhundert wurden immer wieder neue Lösungen gefunden, um den Ambitus der Laute durch das Hinzufügen weiterer Saiten zu erweitern. Deshalb ist es notwendig, neben den Diskursen das Materialitätsprofil der jeweiligen Zustände und damit die Entwicklung der Technologie zu untersuchen. Die Spurenlese, also die technologische Analyse, ist der wichtigste Ausgangspunkt für die Untersuchung früherer Zustände der erhaltenen Objekte.

Spurenlese

Die ersten datierten oder signierten Umbauten stammen aus der Zeit um 1680, als auch Thomas Mace von den wertvollen Laux Maler-Lauten berichtete. Schon vorher muss es

allerdings Anpassungen gegeben haben, die das Ziel hatten, den Ambitus des Instruments in die tiefe Lage zu erweitern. Hatten die Instrumente im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch sechs bis maximal zehn Doppelsaiten, also Chöre, wollte man nun 11 Chöre und statt einem flachen Griffbrett mit scharfen Kanten ein leicht gebogenes, mit dem man leichter die anspruchsvolle Sololiteratur spielen konnte. Bei diesen Eingriffen wurden die vorhandenen Hälse meist abgesägt sowie ein neuer Hals und ein neuer Wirbelkasten angebracht. Auch der Steg musste erneuert werden. In manchen Fällen wurde eine eigentümliche Wirbelkastenform verwendet, die sich, wie in diesem Beispiel, nur auf umgebauten und nicht auf neuen Instrumenten findet.

In vielen Fällen sieht man Spuren der Veränderung vor allem am Halsansatz, wo bei einer Verbreiterung des Halses die sogenannten Griffbrettspitzen des alten Zustandes mit Holz zugesetzt wurden. In einigen Fällen wurden auch die Corpora großer Basslauten aus dem 16. Jahrhundert verkleinert, um sie an die neuen musikalischen Aufgaben anzupassen. Das zwischen 1660 und 1680 entstandene Lautenbuch „Miss Mary Burwell’s Instruction Book for the Lute“ beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: „We have lutes that they call ‚cut‘ lutes – that is, when of a great lute they will make a little one, which is done in cutting off something of the breadth and length of every rib, and then joining them together upon a little mold“ (DART 1958, 11). Ein ähnliches Verfahren wurde bei einem Instrument aus Kremsmünster angewendet. Wie an einer Fuge deutlich zu sehen ist und durch computertomographische Untersuchungen bestätigt werden konnte, wurde in der Mitte der Muschel ein Streifen herausgeschnitten, bevor die zwei verkleinerten Hälften wieder zusammengefügt wurden (Abb. 3).



Abb. 4: Innenseite einer Lautendecke von Rudolph Höß mit zahlreichen Spuren von Veränderungen, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. MI 1011. Foto: Sebastian Kirsch

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie sich auch die veränderte klangliche Ästhetik an Spuren der Instrumente ablesen lässt. Auf der Innenseite der Resonanzdecke befinden sich Balken, die maßgeblich für die statische Unterstützung und den Klangcharakter sind. Bei diesem Instrument von Rudolph Höß (um 1650 – vor 1721) wurde ganz offensichtlich bereits zum Bau des Instruments eine alte Decke verwendet (Abb. 4). Eine dendrochronologische Datierung ergab als jüngsten Jahresring 1593. Als Höß das Instrument 1698 als große Generalbasstheorbe erbaut hat, verwendete er also eine Decke, die vorher schon auf einem anderen Instrument in Gebrauch war. Spuren einer alten, im 16. Jahrhundert üblichen Balkenanordnung lassen sich ganz eindeutig erkennen und rekonstruieren. Höß hat dann eine Balkenanordnung gewählt, wie sie zu seiner Zeit üblich war und wie wir sie noch auf anderen seiner Instrumente finden. Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Instrument vermutlich zu einer sogenannten Schwanenhalslaute umgebaut, wobei die Balken erneut verändert wurden. Von einer erneuten Überarbeitung stammen der heutige Steg und eine weitere Schicht der heutigen Balkenanordnung, die auf eine nur sehr ungenaue Kenntnis der Lautenbautradition schließen lässt (KIRSCH 2016).

Sozialer Umkreis der Lauteninstrumente

Die bisherigen Beispiele zeigen die Entwicklung des Instruments innerhalb einer relativ geschlossenen sozialen Gruppe. Die Laute war das Instrument des Adels und der reichen Bürger und wurde als Statussymbol verstanden.

Der prägendste Mechanismus, ein Statussymbol zu etablieren, ist der der Singularisierung und Restriktion, um sich von der billigen Massenware abzusetzen. Bei der Laute entsteht der Sonderstatus durch verschiedene Faktoren. Einerseits bedarf es einer bestimmten Herstellungstechnik für die Lautenmuschel. Das Biegen und Zusammensetzen der nur wenig über einen Millimeter starken Späne zu einer gewölbten Form erfordert sehr spezialisiertes handwerkliches Können, das sich in keinen anderen Produktionsformen oder -abläufen etwa im Möbelbau oder Kunsthandwerk findet. Ebenso erfordert die Umgestaltung der Instrumente besonderes Wissen um die Möglichkeiten der statischen Belastung. Eine Lautendecke besitzt eine Stärke von 1,2 bis 1,8 Millimetern, und die auf der Innenseite der Decke angebrachte Balkenanordnung muss sorgfältig bedacht werden, um den Klang bei einem Saitenzug von etwa 1.250 Newton, was einem Gewicht von 127 Kilogramm entsprechen würde, gut zu unterstützen. Auch die Bedienung des Instruments erfordert besonderes Wissen, denn die Lautenmusik ist üblicherweise nicht in Notenschrift, sondern in einer Tabulaturnotation verfasst. Außerdem ist das Instrument mit seinen zahlreichen Saiten schwer zu spielen, und es benötigt neben Begabung auch einen hohen Zeitaufwand, um es zu erlernen.

Vom langsamen Zerfall der ständischen Ordnung in der Schwelienzeit ab dem Ende des 18. Jahrhunderts war auch das Lautenspiel betroffen. Um 1800 gab es nur noch wenige hauptamtliche Lautenisten. Der Untergang der Laute beeinflusste das gesamte Netzwerk. Bisher hatte man in der seit dem 16. Jahrhundert in Füssen etablierten Technik gearbeitet, und oft waren die Instrumentenmacher Nachfahren oder Werkstattfolger der aus Füssen stammenden Familien. Das Wissen um die traditionelle Herstellungstechnik ging um 1800 verloren, die Formensprache der Laute blieb jedoch bestehen. Mit dem Aufkommen der Gitarre wurden dann viele Lauten zu Gitarren umgebaut und weiterverwendet.

In der Frühzeit der Gitarre in Deutschland war die Form des Instruments noch kaum standardisiert. Es gab Gitarren in der klassischen Form einer Acht oder in der Gestalt einer Lyra oder einer Cister. Auch die Gitarre in Lautenform findet sich in vielen Auslagen der Instrumentenbauer, die nun nicht mehr aus Füssener Familien stammten, sondern auch andere Instrumente gewissermaßen als Verleger handelten und Noten und Zubehör verkauften. Für die Gitarre in Lautenform war Mitteldeutschland ein wichtiger Standort. Bei den Instrumenten, die man in großer Zahl in diversen Annoncen und *Preis-Courants* findet, handelt es sich fast ausschließlich um umgebaute, alte Instrumente. Der Instrumen-



Abb. 5: Laute, zur Lautengitarre umgebaut von Samuel Fritzsche, Leipzig 1818, Inv.-Nr. 5462. Foto: Marion Wenzel, Universität Leipzig

tenbauer Jacob August Otto pries in einer Anzeige im Jahre 1809 seine Arbeit wie folgt an:

„Schon lange schätzte man die alten Lauten, um des angenehmen Tones willen, sie zu den so sehr beliebten Gitarren umzuschaffen. Aber der Bau eines Lauten-Körpers und Halses verhält sich ganz anders zu der einer Gitarre, da die Unterbauung einer Lautendecke auf 12 oder 24 Saiten und die einer Gitarre hingegen nur auf 6 Saiten berechnet ist, auch die Länge eines Lauten Körpers oft nicht gestattet, den Hals mehr als 6–7 halbe Töne lang zu lassen, um die gehörige Mensur herauszubringen, so bleibt das umgeschaffene immer ein unvollkommenes Werk, und bekommt nie das Vollständige und Angenehme, was man von diesem Instrument verlangen kann. Ich bin nach langer unermüdeter Anstrengung so glücklich gewesen, eine neue Art Lauten-Gitarre zu erfinden, die dem Ton der größten Theorben-Laute nichts nachgibt, und doch nur die Größe einer gewöhnlichen Gitarre nebst Länge im Halse und Mensur hat, und eben so bequem und leicht im Spielen ist. Ich biete hiermit solche Freunden der Musik und des Gesanges um den billigen Preis von 3 Louis d’or an“ (OTTO 1809, 2533).

In den öffentlichen Sammlungen und in Privatbesitz konnten bislang 71 Instrumente identifiziert werden, die in

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu solchen Gitarrenlauten umgearbeitet wurden. In den meisten Fällen schnitt man wieder die Hälse ab, tauschte diesmal aber die Decke aus. Wie Otto beschreibt, scheint man den dünnen Lautendecken mit den vergleichbar vielen Balken nicht vertraut zu haben. Nun brachte man neue, stärkere Resonanzdecken mit nur drei oder vier Balken an (Abb. 5).

Die Instrumente erfuhren in der Lebenswelt der Romantik eine historisierende Rekontextualisierung. Die Möglichkeit zu dieser Umdeutung bestand vor allem in dem zur Interpretation frei gewordenen Raum durch den Verlust der Musizierpraxis. Um 1800 und danach gab es kaum noch Gelegenheit, wirkliche Lautenmusik zu erleben. In der bürgerlichen Musikszene herrschte daher die Meinung vor, die Lauten seien hauptsächlich zur Gesangsbegleitung gebraucht worden. Das „Damen-Conversationslexikon“ von 1836 etwa sieht in der Laute „das ehemals so beliebte Saiteninstrument, der Gefährte der Troubadours, der Liebesritter der Improvisatoren. Sie tönte in warmen Sommernächten zur Serenade des Liebenden, erklang vom Balkone als Zeichen der Erhörung und des Liebesgeständnisses, lockte den Paladin in die schattigen Haine des Parkes“ (HERLOS-SOHN 1836, 296). Diese Projektion des Instruments in ein phantasievolles Mittelalter folgt den Mechanismen des Historismus, der als eine Flucht aus den Krisenerfahrungen der Revolution verstanden wird. Die Laute öffnet als angebliches Instrument der Troubadours den Raum für eine heile Welt der scheinbar lange zurückliegenden feudalen Strukturen.

Erhaltung der Spieltechnik

Die Mode der Lautengitarren endete in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Instrumente und das Netzwerk um Instrumentenmacher_innen, die Spieler_innen, das Publikum, das Repertoire haben sich durch die Jahrhunderte verändert. Ein immaterieller Aspekt des Lautenspiels – nämlich die Spieltechnik – hat sich aber sehr wohl erhalten. Bis ins frühe 20. Jahrhundert nutzte man beim Spielen der Gitarre den kleinen Finger der rechten Hand, um die Hand auf der Decke aufzustützen. Dieses und weitere Elemente der Spieltechnik wie etwa die Art der Verzierungen wurden in die Technik des Gitarrenspiels ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts übernommen. Neben den Anweisungen in den diversen Gitarrenschulen aus dieser Zeit finden sich viele Spuren auf den Decken der Instrumente, die diese Art und Weise des Spielens nachvollziehen lassen.

Ausblick

Die Umgestaltung der Lauten lässt sich in verschiedene Phasen einteilen, die auf dem Erfolgskonzept des ‚alten Instruments‘ begründet sind, das sich über viele Jahrhunderte bewährt hat. Dabei wurden die alten Instrumente von einem

gesellschaftlichen und technologischen Wandel begleitet und erlebten eine vielfältige Rezeptionsgeschichte. Das zu Beginn angeführte Beispiel des Schiffs des Theseus hat gezeigt, dass anstelle der Suche nach der materiellen Authentizität eines vielfach veränderten Gegenstandes die Untersuchung der Gründe für die Veränderungen Strukturen aufdecken kann, die sich in den sogenannten diachronen Gegenständen verdichten. Dabei sind es Ereignisse wie Herstellung, Veränderung oder Verkauf, die beteiligten Personen, also Besitzer, Spieler, Zuhörer, Komponisten, ferner auch die Orte, in denen sich gewisse handwerkliche oder musikalische Strukturen etablieren und schließlich Institutionen wie etwa Hofkapellen, private Sammlungen oder Museen, die ein Netzwerk bilden, in dessen Zentrum das Musikinstrument steht und dessen historische Entwicklung und Transformation es zu untersuchen gilt. In den heutigen musealen Ausstellungen werden die Instrumente in ihren Überlieferungszuständen präsentiert, wobei eine detaillierte Beschreibung der verschiedenen vorherigen Zustände meist fehlt. Eine Darstellung des Werdegangs, des materiell-technologischen, geographischen und rezeptionsgeschichtlichen Itinerars eines Instruments erweitert den Kontext der Instrumente. Die Perspektive der Objektwissenschaft macht es möglich, die materiellen und technologischen Aspekte in den Vordergrund zu rücken und so die Spuren sichtbar zu machen, die sich an einem konkreten Instrument oder an einer Gruppe von Objekten erhalten haben. In künftigen Ausstellungen ließen sich – ähnlich wie in der Literaturwissenschaft – kritische Ausgaben von Objekten präsentieren, mit denen der Versuch unternommen werden könnte, möglichst viele Aspekte der Objektgeschichte zu berücksichtigen.

Literatur

- DART, T. 1958. Miss Mary Burwell's Instruction Book for Lute. *The Galpin Society Journal* 11: 3–62
- FOCHT, J.; MARTIUS, K.; RIEDMILLER, T. 2017. *Füßener Lauten- und Geigenbau europaweit*. Leipzig: Hofmeister
- HERLOSSOHN C. (Hg.) 1836. *Damen Conversations Lexikon*. Leipzig: Volckmar.
- KIRSCH, S. 2016. Verformt, verfärbt, zerfressen – Maßnahmen zur Stabilisierung einer strukturell stark geschwächten Lautenmuschel. *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 2: 38–47
- KUBLER, G. 1978. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press.
- MACE, T. 1676. *Musick's Monument*. London: T. Ratcliffe & N. Thompson
- OTTO, J. A. 1809. Musikalische Instrumente. *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*, 21.8.1809: 2533
- PASQUAL, S. 1999. Laux Maler (c. 1485–1552). *Lute News, The Lute Society Magazine* 51: 5–15
- PLUTARCH 1960. *Vitae Parallelae*, Bd. 1, Fasc. 1, hg. von K. Ziegler, 3. Auflage. Stuttgart; Leipzig: Teubner
- SELLET, F. 1993. Chaîne Opératoire; The Concept and its Applications. *Lithic Technology* 18, 1/2: 106–112

Zum Autor

Sebastian Kirsch studierte zunächst Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in München, Würzburg und Trondheim. Nach dem Abschluss studierte er an der Akademie der bildenden Künste Wien Restaurierung-Konservierung von Holzobjekten mit dem Schwerpunkt Musikinstrumente. Nach Anstellungen am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, und im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig ist er seit 2020 im Forschungslabor des Musée de la musique – Philharmonie de Paris tätig.

Kontakt

Sebastian Kirsch M.A. Dipl. Rest.

Musée de la musique – Cité de la musique –
Philharmonie de Paris
221 avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris
skirsch[at]philharmoniedeparis.fr