

Peter Thalheimer

Eine Privatsammlung für den Konzertgebrauch und als Quelle der Musikforschung

Der folgende Text entstand als Vortrag und Diskussionsgrundlage anlässlich des Symposiums „Privat Passion – Public Challenge: Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 9.–11. Mai 2017. In der vorliegenden Druckfassung wurden die Eigenschaften einer Rede beibehalten. Eine englische Version, ergänzt um die beim Vortrag gezeigten Folien, erschien als:

Peter Thalheimer: *A Privat Collection for Use in Concert Performances and as a Source for Musical Research*; in: Roth, Dominik von, und Escherich, Linda (Hg.): *Privat Passion – Public Challenge: Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart*; Heidelberg: arthistoricum.net, 2018. DOI: 10.11588/arthistoricum.402

Um die Wende zum 20. Jahrhundert erwachte ein neues Interesse für Kulturgeschichte. Neben Gemäldegalerien und Bibliotheken entstanden auch die ersten privaten Sammlungen von Musikinstrumenten. Dabei wurden die musikalischen Sammelobjekte jedoch primär als Produkte des Kunsthandwerks gesehen, weniger als Klangwerkzeuge. Dass es bei diesen Sammlungen meist nicht um die Funktion oder die musikalischen Qualitäten der Instrumente ging, zeigt

sich dadurch, dass zur Vervollständigung der Ausstellungen oft Nachbauten hergestellt wurden, insbesondere im Bereich der Holzblasinstrumente. Diese sind den Originalen zwar äußerlich ähnlich, sie funktionieren aber nicht wie die Originale. Bei der Präsentation solcher Sammlungen wurden die Veränderungen im Instrumentenbau meist chronologisch dargestellt, sie wurden jedoch oft interpretiert als Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Unvollkommenen zum Vollkommenen. Viele der Musikinstrumentensammlungen, die heute in öffentlichem Besitz sind, haben ihren Ursprung in solchen Privatsammlungen.

Neue Kriterien für die Bewertung historischer Musikinstrumente ergaben sich erst, als die alten Instrumente wieder gespielt wurden. Die ersten neu gebauten Tasten-, Streich- und Blasinstrumente zeigen jedoch, dass die alten Originale anfangs eher als Inspirationsquelle denn als Kopiervorlage dienten. Musiker, die diese Entwicklung als Sackgasse empfanden, mussten zurück zu den Quellen und nach gut erhaltenen Originalen Ausschau halten. Eine der Folgen war um 1960 die Erkenntnis, dass im Musikinstrumentenbau jede Veränderung, die einen einzelnen Aspekt verbessert, zugleich auch eine Einbuße an anderer Stelle zur Folge hat. So wurde z. B. beobachtet, dass die Tendenz zur größeren Laut-

Peter Thalheimer studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Von 1978 bis 2015 lehrte er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, später als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg. Im Jahr 2010 promovierte er an der Universität Tübingen mit einer Untersuchung zum Blockflötenbau und zur Spielpraxis in Deutschland zwischen 1920 und 1945. Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.



stärke oft zu einer Reduzierung der Flexibilität und der Qualität des Klangs führt. Es zeigte sich allerdings auch, dass historische Instrumente nicht mit den Spieltechniken der modernen Instrumente gespielt werden können. Sie erfordern also ein intensives Studium, wenn ihr Spiel nicht im Dilettantischen stehen bleiben soll. Dass sich dieser Aufwand lohnt, wurde insbesondere beim Zusammenspiel von historischen Streich- und Blasinstrumenten deutlich: Balance-Probleme, die bei alter Musik mit modernem Instrumentarium fast unlösbar waren, erledigten sich durch die Verwendung historischer Instrumente von selbst.

Durch diese Entdeckungen interessierten sich jetzt in zunehmenden Maß auch professionelle Musiker für historische Musikinstrumente. Sie suchten und kauften Originalinstrumente – ggf. auch Kopien, wenn keine Originale erreichbar waren – und setzten sie in Konzerten und Tonträgeraufnahmen ein. Damit war ein neuer Musiker-Typus entstanden, der für die Musik unterschiedlicher Epochen geeignete Originalinstrumente verwendet, dazu historische Spieltechniken erlernt und alte Aufführungspraktiken studiert. So entstand zugleich auch eine neue Motivation zum Sammeln von Musikinstrumenten.

Wenn sich heute ein angehender Musiker für diesen Interpretationsansatz entschließt, hat er die Wahl zwischen mehreren Ausbildungsinstituten, die zusätzlich zu der traditionellen Ausbildung in den sogenannten modernen Instrumenten auch Studiengänge für historische Instrumente anbieten. Auch für die Vorbereitung auf ein solches Studium sind heute gut ausgebildete Musikpädagogen zu finden. In den Jahren um 1960 gab es das noch nicht. Konzerte mit historischen Instrumenten waren eine Rarität, und entsprechende Schallplatten gab es nur vereinzelt in der Archiv-Produktion.¹ Wie konnte man damals auf die Idee kommen, historische Flötentypen zu spielen und zu sammeln?

Die Entstehung einer Leidenschaft für alte Flöteninstrumente ist nur vor dem Hintergrund persönlicher Schlüsselerlebnisse verständlich.

Von einigen soll hier kurz berichtet werden, weil sie zeigen, wie die Instrumente von Klangwerkzeugen zu Forschungsobjekten wurden.

Als Jugendlicher hatte ich Blockflöten- und Querflötenunterricht bei Hartmut Strebelt, bei dem ich später auch an der Stuttgarter Hochschule studiert habe. Im Kammermusikunterricht bei ihm und bei dem Berliner Flötisten Neidhard Bousset spielten wir die barocken Standardwerke, die Blockflöte und Querflöte kombinieren, also die Stücke von Quantz, Telemann, Fasch und Loeillet. Dabei waren die Blockflöten immer zu leise und die modernen Querflöten immer zu laut. Auf Nachfrage erklärten mir meine beiden Lehrer, dass man einklappige Traversflöten benutzen müsse, um das Problem zu lösen. Bei dem Flötenbauer Joachim Paetzold konnte ich ein solches Instrument leihen und begann 1964 autodidaktisch mit dem Traversflötenspiel – das war noch vor dem Abitur. 1966 entstand dann meine erste Schallplatte mit einer von Paetzold gebauten Traversflöte.² Während des Studiums der modernen Querflöte und der Blockflöte kamen dann 1969 die Renaissance-Traversflöte und die Klappenflöte des 19. Jahrhunderts dazu.

Weitere prägende Erlebnisse waren die ersten Begegnungen mit originalen Barock-Traversflöten. So durfte ich 1966 im Berliner Museum die Flöten von Hotteterre und Naust anspielen. Ihre Klänge haben lange nachgewirkt. Im gleichen Jahr konnte ich einen originalen Flauto d'amore von etwa 1780 aus Stuttgarter Privatbesitz leihen. Das Instrument ging 1968 durch Schenkung in meinen Besitz über und bildete den Grundstock meiner Sammlung von Originalinstrumenten (Abb. 1). An diesem Exemplar entzündete sich mein Interesse für den Flauto d'amore und sein

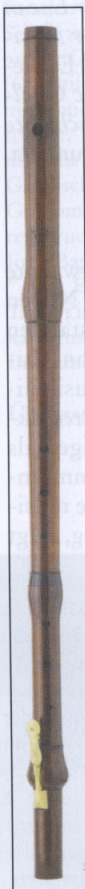


Abb. 1: Flauto d'amore von Wilhelm Friedrich Staaden, Leun um 1780

Repertoire. Der Flauto d'amore hat mich seither immer wieder beschäftigt, sowohl als Sammler, als Musiker und auch als Forscher.

Eine neue Sicht auf die Instrumente des 19. und 20. Jahrhunderts verdanke ich einer zylindrischen Silberflöte von Theobald Boehm aus dem Jahr 1851, die ich 1965 kaufen konnte. Ihr Klang verführte dazu, später weitere Instrumente aus der Boehm-Werkstatt zu erwerben. Als dann 1981 im Münchner Stadtmuseum eine Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm stattfand, bat mich Manfred Hermann Schmid, damals Sammlungsleiter in München, diese Instrumente öffentlich zu präsentieren. In einem vorbereitenden Gespräch überredete er mich dazu, 1982 zum Abschluss der Ausstellung in einem Konzert 17 Instrumente in chronologischer Folge mit Solostücken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert vorzustellen und zu erläutern. Soloprogramme nach diesem Muster haben in den vergangenen 35 Jahren immer wieder stattgefunden, wobei immer wieder andere Musikstücke erklangen und andere Instrumente eingesetzt wurden, auch solche aus Museen und anderen Privatsammlungen. Parallel dazu wurde die Sammlung um Instrumente aus verschiedenen Epochen erweitert. Eine spätere Fassung dieses Programms wurde 2002 für die CD-Serie des Musikinstrumenten-Museums Berlin aufgenommen.³

Mit etwa 800 Exemplaren bilden deutsche Blockflöten aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts die zahlenmäßig größte Gruppe der Sammlung. Anlass zur Beschäftigung mit diesen Instrumenten waren Kompositionen von Paul Hindemith und Helmut Bornefeld aus den 1930er Jahren, die beim Spiel auf Blockflöten der 1960er Jahre nicht befriedigend zum Klingen gebracht werden konnten. Inzwischen war die Vielfalt der Blockflötenstimmungen und Mensurtypen der Vorkriegszeit durch neue Einheitsmodelle ersetzt worden, die für 30 Jahre alte Musik nicht mehr geeignet waren. Nach den ersten Recherchen war klar, dass fast alle Vorkriegs-Blockflöten im sächsischen Vogtland gebaut wurden und die entsprechenden Werkstätten

noch wenig dokumentiert sind. Es stellte sich jedoch auch heraus, dass es sich beim Blockflötenbau und der Spielpraxis dieser Zeit um ein komplexes System handelt, dem einzelne, bis dahin entstandenen Zeitschriftenaufsätze nicht gerecht werden können. So reifte die Idee einer Gesamtdarstellung, die auf Empfehlung von Manfred Hermann Schmid 2010 als Dissertation konzipiert wurde.⁴ Für die Betrachtungen zum Instrumentarium diente die eigene Sammlung als wichtigste Quelle (Abb. 2). Sie ermöglichte direkte Vergleiche der werkstatttypischen Bau-merkmale und Untersuchungen der Wechselwirkungen zwischen Instrumenten, neuen Kompositionen und der Spielpraxis. Die Bestände öffentlicher Instrumentensammlungen hätten dafür nicht ausgereicht. 2013 wurden dann 200 Blockflöten aus der Sammlung in einer Sonderausstellung des Markneukirchener Musikinstrumentenmuseums präsentiert und in einem ausführlichen Katalog beschrieben.⁵ Diesem liegt eine CD bei, die mit 53 Exemplaren der Sammlung einen Eindruck vom Repertoire und der Vielfalt der Blockflötenstimmungen dieser Zeit vermittelt.⁶

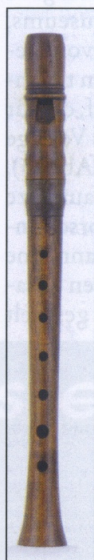


Abb. 2: Sopranblockflöte nach Hieronymus Franziskus Kinsecker, Nürnberg um 1670, von Georg Graefel, Nürnberg 1922

Eine weitere Geschichte aus der Entstehungszeit der Sammlung zeigt, wie sich musikalische Praxis, Sammlerleidenschaft und Forschung ergänzen können: Um 1960 fand Hans Oskar Koch, ein befreundeter Blockflötenspieler und damals angehender Musikwissenschaftler, durch Zufall in Robert Eitners Quellenlexikon⁷ eine „Sonate Brillante pour le Csákan ou flûte douce“ von Anton Heberle aus dem Jahr 1810. Er gab diese Information an mich weiter, ich besorgte einen Mikrofilm des Drucks, führte 1965 das Stück mit einer Barockblockflöte auf und edierte es 1969 in einer praktischen Notenausgabe.⁸ Unklar war anfangs die Bedeutung des Begriffs



„Csákan“, weil er damals noch ausschließlich im Sinn der deutschen Vorkriegstradition für daumenlochlose Sechslöcher-Blockflöten verwendet wurde. Auf solchen Instrumenten ist aber Heberles Sonate nicht spielbar. Erst später entdeckte ich das richtige Instrument, den „Wiener Csakan“ in As. Damit begann die Suche nach käuflichen Originalinstrumenten. Weil diese vorerst erfolglos war, entstand die erste Schallplattenaufnahme von Heberles Solosonate 1980 mit einer Leihgabe des Berliner Instrumentenmuseums, einem mehrklappigen Csakan von Stephan Koch, Wien.⁹ Von 1987 an tauchten dann mehrere Originale auf, die für Konzerte, Aufnahmen und als Vorlage für Kopien verwendbar sind (Abb. 3). Verschiedene Zeitschriftenaufsätze machten die Ergebnisse der Forschungen bekannt. 2014 entstand dann eine CD mit verschiedenen besetzten Csakan-Kammermusikwerken, gespielt auf Originalinstrumenten.¹⁰

Abb. 3: Stock-Csakan von Ferdinand Hell, Brunn um 1835

Die beschriebenen Details geben einen Einblick in mehr als 50 Jahre Sammlertätigkeit und in die Schwerpunkte einer privaten Sammlung. Sie besteht im Wesentlichen aus europäischen Blockflöten und Querflöten, die zwischen 1680 und 2016 gebaut wurden. Dabei war der Erwerb von Instrumenten von Anfang an darauf ausgerichtet, die Musik des 16. bis 20. Jahrhunderts in einem adäquaten Klangbild aufführen zu können. Deshalb sind fast alle Exemplare spielbar. Die Sammlung bildet jedoch auch die Grundlage für organologische und aufführungspraktische Studien. Typische Sammlerobjekte, die nur bedingt für die musikalische Praxis geeignet sind, wie z. B. Elfenbeinflöten, gehören nicht zu den Sammlungsschwerpunkten.

Welche Zukunft hat eine Privatsammlung, die so speziell auf die Bedürfnisse und Interessen der Besitzer zugeschnitten ist? Ihre Idee passt nicht zur vorherrschenden Philosophie öffentlicher Musikinstrumentensammlungen: Aufbewahrung im Depot und Ausstellen weniger spektakulärer Einzelstücke. Instrumente, die zum Erklängen gebaut und zusammengetragen wurden, sollen jetzt stumm bleiben, damit sie von zukünftigen Generationen in Vitrinen betrachtet werden können?

Gleichzeitig mit dem Dokumentieren erhaltener Instrumente in öffentlichen Sammlungen könnten Organologen neue Wege beschreiten. Was fehlt, sind Untersuchungen zur Auswirkung einzelner Baumerkmale auf die Funktion und den Klang. Auch die Wechselwirkungen mit dem Repertoire sind noch weitgehend unerforscht. Dazu sollten die Instrumente spielbar und zugänglich sein, und die Wissenschaft muss mit der musikalischen Praxis zusammenarbeiten. In diesem Sinn haben Privatsammler Aspekte einer neuen Organologie eröffnet. Um diese Anfänge weiterzuführen, sind Musikhochschulen, Musikwissenschaftliche Universitätsinstitute und Musikinstrumentensammlungen aufgefordert, gemeinsam neue, fächerübergreifende Themenstellungen zu entwickeln. Eine der Möglichkeiten wäre z. B. das Künstlerische Doktorat, das wissenschaftliche Ansätze einbezieht. Dafür wären jedoch spielbare Instrumente in ausreichender Zahl erforderlich, die auch gespielt werden dürfen. Weil die heute übliche Museumspolitik das nicht zulässt, könnten private Sammlungen einspringen. Sicher wären Privatsammler sogar zu Verkäufen oder Stiftungen bereit, wenn sie einen Einfluss darauf hätten, was langfristig mit den Instrumenten geschieht.

ANMERKUNGEN

¹ Ein Label der Deutschen Grammophon, gegründet 1947, spezialisiert auf Aufnahmen Alter Musik.

² *Flötenkonzerte aus dem Barock*, Giuseppe Sammartini, Antonio Vivaldi, Johann Gottlieb Graun; FidulaFon 3002.

³ *Flötentöne*. Peter Thalheimer mit 19 Querflöten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert; Musikinstrumenten-Museum Berlin KM 2010-2.

⁴ Peter Thalheimer: *Die Blockflöte in Deutschland 1920–1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 32); Tutzing 2010.

⁵ Peter Thalheimer: *Vergessen und wieder entdeckt: Die Blockflöte. 200 Instrumente der Jahre 1926 bis 1945 aus vogtländischen Werkstätten* (Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst, Bd. 3); Markneukirchen 2013.

⁶ Auch separat erhältlich: *Vergessen und wieder entdeckt: Die Blockflöte. Alte und Neue Musik 1926–1943*; NotaBene-Edition NB 2.002.

⁷ Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (...), Band 5, Leipzig 1901, S. 81.

⁸ Anton Heberle: *Sonate brillante für Sopranblockflöte solo*; Hänssler HE 11.212, Neuhausen-Stuttgart 1969 (jetzt: Carus CV 11.212).

⁹ *Virtuose Blockflöte. Peter Thalheimer und das Collegium Musica Rara Stuttgart*; Laudate 91.527.

¹⁰ Csakan. *Die Blockflöte der Frühromantik*; NotaBene-Edition NB 2.003. □



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

*Gerne beraten wir Sie ausführlich
und stellen mit Ihnen gemeinsam Ihre Auswahl zusammen.*

einfach anrufen: 023 36 - 990 290

...und immer im März in Schwelm:
recorder summit - das internationale Blockflötenereignis!
Infos, Videos und vieles mehr auf www.recordersummit.com

early music im Ibach-Haus

Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · info@blockfloetenladen.de · www.blockfloetenladen.de