

Die "Laute auf dem Claviere" : zur Rekonstruktion des Theorbenflügels nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986)

Autor(en): **Henning, Uta / Richter, Rudolf**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **12 (1988)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869121>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE „LAUTE AUF DEM CLAVIERE“

Zur Rekonstruktion des Theorbenflügels
nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986)*

VON UTA HENNING UND RUDOLF RICHTER

Einführung

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt worden ist, hatte die Barockzeit eine Vorliebe für hybride Instrumentenformen wie etwa die Klaviersgamben oder das Harfenklavier.¹ Solche Instrumente sind uns verschiedentlich überliefert, in den Schausammlungen berühmter Museen, meist als prachtvoll verzierte Einzelstücke, aber fast nie in spielbarem Erhaltungszustand. Eine Sonderstellung unter diesen Instrumenten nimmt das legendäre Lautenklavier (auch Lautenclavecin, Lautenclavicymbel oder Lautenwerk genannt) ein sowie sein „großer Bruder“, der Theorbenflügel, die beide immer wieder im Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach genannt worden sind. Hier wie dort geht es um das Experiment, den sanften Ton der Laute zu imitieren mittels Anriß von Darmsaiten durch Tasten und Cembalotechnik; man wollte auf den Klang der Laute nicht verzichten in einer Zeit, wo dieses Instrument bereits mehr und mehr von Tasteninstrumenten verdrängt wurde. Von beiden Typen, dem Lautenklavier und dem Theorbenflügel, haben wir weder Originalinstrumente noch ikonographische Belege, und die schriftlichen Quellen sind für den Theorbenflügel noch spärlicher als für das Lautenklavier.

Wie weit sich die Idee der „Laute auf dem Claviere“² zurückverfolgen läßt, ist nicht genau auszumachen. Möglicherweise darf schon das bei Sebastian Virdung 1511 genannte „Harpfentiv“³ als Wegbereiter eines Tasteninstrumentes mit Darmbezug gelten. Von Adriano Banchieri wissen wir, daß er im Jahre 1608 den „arpitarrone“ mit 24 weißen und 16 schwarzen Tasten erfunden hat.⁴ Wieder gut hundert Jahre später unternahm Johann Sebastian Bach den Versuch, den Ton der Laute mit dem des Cembalos zu kombinieren. Schon in

* Dieser Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Referates dar, das am 4. 3. 1988 in der Schola Cantorum Basiliensis gehalten wurde.

¹ Uta Henning, „The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruction of a Baroque lute-harpsichord“. *Early Music* 10 (1982) 477 ff.

² Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Bd. 2, Berlin 1768, 135.

³ Sebastian Virdung, *Musica getutscht und aussgezogen*, Basel 1511, fol. J IV v.

⁴ Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venedig 21611. Register 5; ders., *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici da cantarsi con una e due voci in variati modi nel clavicembalo, tiorba, arpichitarrone e organo*, Bologna 1613, Vorwort.

seiner Köthener Zeit – also um 1720 – hat er sich von einem Tischlermeister ein Lautenklavier nach eigenen Angaben bauen lassen.⁵ Zwei solche Instrumente befanden sich übrigens in seinem Nachlaß; dessen „specificatio“ führt neben einer Laute u. a. zwei „Lauten Werck“ im Wert von je „30 Reichsthalern“ auf.⁶

Vor allem durch Adlung und Walther⁷ wissen wir, daß verschiedene Instrumentenbauer der Barockzeit sich mit dem Lautenklavier befaßt haben, so etwa im Jahre 1718 der Hamburger Johann Christoph Fleischer, ferner Johann Nikolaus Bach in Jena (nach 1720) – er war ein Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian –, dann, noch vor 1722, Johann Georg Gleichmann, der im Alter von dreizehn Jahren ohne fremde Hilfe ein Klavichord baute und später als Organist in Coburg und Ilmenau wirkte, und schließlich die beiden Silbermannschüler Zacharias Hildebrandt (Leipzig, um 1740), und – etwas später – Christian Ernst Friderici in Gera. Von Johann Christoph Fleischer und Johann Nikolaus Bach wissen wir außerdem, daß sie auch Theorbenflügel fertigten. Waren die genannten Instrumentenbauer fast ausschließlich im mittel- und norddeutschen Raum tätig, so hat sich vor kurzem herausgestellt, daß Lautenklaviere offenbar auch in Süddeutschland entstanden, und zwar fünf Jahre vor dem bereits erwähnten Fleischer, unserem bisher frühesten Beleg. Von dem Augsburger Orgelbauer Anton Berger existiert ein eigenhändiges Manuskript aus dem Spätsommer 1713, worin er „würcklich ein allhier sich befindliches rares Muster von einem vor diesem noch niemahlen erfundenen neuen Werck“ anführt, „da nemlich der Lauten-thon vermittels Darmsayten in das Clavier gebracht“, und das „vor mich als den Erfinder redet“.⁸ Wir müssen also davon ausgehen, daß die Idee zu diesem hybriden Instrument an verschiedenen Orten fast zugleich aufkam.

Die wenigen Schriftdokumente aus der Barockzeit, die das Lautenklavier und den Theorbenflügel behandeln, weichen in ihren Angaben über Corpusform, Ambitus und Besaitung stark voneinander ab. Deshalb steht jeder Instrumentenbauer, der sich heutzutage an eine Rekonstruktion heranwagt, vor gewaltigen Schwierigkeiten und trägt ein großes Maß an Verantwortung. In neuerer Zeit sind etliche Rekonstruktionen des Lautenklaviers entstanden, vom Theorbenflügel bisher aber erst eine einzige.

⁵ Rudolf Bunge, „Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Köthen“, *Bach-Jahrbuch* 2 (1905) 29.

⁶ Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Suppl.: Bach-Dokumente*, Bd 2. Kassel etc. 1969, 492.

⁷ Adlung, a. a. O., 133 ff.; Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec ...*, Leipzig 1732, 248 u. 284.

⁸ Stadtarchiv Augsburg, Bestandsaufnahmen 1712–16, Fasc. 11.

Unser Wissen über Lautenklavier und Theorbenflügel stützt sich im wesentlichen auf drei Dokumente. Eines davon, Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758), gibt uns nur eine allgemeine Beschreibung: „Den schmeichelnden Klang der Laute stellt man durch Lautenclaviere vor, welche mit Darmsaiten bezogen sind, deren Länge genau übereinkommt mit der Länge der wirklichen Lautensaiten, vom Stege bis an den Ort, wo der Finger jeden Klang zu bestimmen pflegt. Man macht dergleichen mit 1, 2 und 3 Clavieren; der Anschlag geschieht durch Docken und Federkielen, wie bey dem Flügel. So weit die Laute in der Tiefe doppelt bezogen ist, müssen auch hier doppelte Saiten zu jeder Taste seyn; aber in der Höhe stellt man die einfache Chantarelle auch einfach vor. Die Theorbenflügel gehören auch hierher, welche nur in der Tiefe von jenen unterschieden sind“.⁹

Die zwei anderen Quellen sind Adlungs schon zitierte *Musica mechanica organoedi*¹⁰ und die 1719 in Breslau anonym erschienene *Sammlung von Natur- und Medicin-...Geschichten*¹¹; beide geben uns mehr technischen Aufschluß. In der *Sammlung* geht es um die Instrumente von Johann Christoph Fleischer. Dieser entstammte einer Sippe von Instrumentenbauern und war mit den berühmten Tielkes verwandt, die ebenfalls in Hamburg wirkten. Fleischer, vielseitig begabt, baute u. a. Tasteninstrumente sowie gespänte Zupfinstrumente. Nicht von ungefähr kommt es, wenn er seine Erfahrungen beim Bau dieser verschiedenartigen Musikinstrumente in einem neuen Instrumententyp vereinigte: es ist so gut wie sicher, daß er dem Corpus seines Lautenklaviers eine lautenartige Spänung gab. Eine solche tritt bei seinem Theorbenflügel wieder auf – hier ist sie allerdings von außen nicht sichtbar.¹² Die *Sammlung* berichtet: „Es ließ der Hr. Johann Christoph Fleischer, ein erfahrener Künstler in Verfertigung allerhand Kunstreicher, Musicalischer, sonderlich Saiten- und Clavier-Instrumenten ..., ... eine Notification ... publiciren, was massen er nemlich eine gantz neue Invention von Claveßin-Flügeln ... verfertigt, dergleichen in Europa noch nie gesehen worden, und zwar von zweyerlei Sorten: Das größte sey von 16. Fuß Thon, habe 3. Register, wovon 2. mit Darmsaiten, das dritte von metallenen, so durch alle 4. Octaven gehen; werde ein Theorben-Flügel von 16. Fuß-Thon genandt. Das andre sey ein Lauten-Claveßin von 8. Fuß, mit 2. egal-Registern, von Darm-Saiten“.¹³

⁹ A. a. O., 574 f.

¹⁰ A. a. O., 133 f.

¹¹ *Sammlung von Natur- und Medicin – wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten, so sich An. 1718 in den 3. Winter-Monaten in Schlesien und andern Ländern begeben, Winter-Quartal 1718*, Breslau 1719, 851 ff

¹² Zur näheren Erklärung vgl. unten, S. 116.

¹³ A. a. O., 851 f.

Die technischen Angaben lassen sich wie folgt zusammenfassen: Das *Corpus* des Lautenklaviers konnte gestutzte Flügelform haben, laut Adlung aber auch „in figura ovali“ oder „in anderer Figur“ gebaut sein.¹⁴ Nach der Beschreibung in der *Sammlung* hat das Instrument „einen Circul-runden Corpus nach hinten, doch etwas oval, daß es also ein Corpus, wie ein Amphi-Theatrum vorstellet, und gantz regulair ist. Nach dem Clavier aber formiret es sich quadrat, und ist recht schön anzusehen, aber sehr mühsam zu machen“.¹⁵ Weiter heißt es in derselben Quelle nach Fleischers eigenen Angaben: „Der große 6.füßige [d. h. 16füßige] Theorbenflügel formiret ein keglichtes oder cylindrisches Corpus, wie ein ander ordinaierer Flügel: doch ist es ein gantz andres Gebäude; denn die Darmsaiten gantz eine andre Situation haben wollen ... Und wenn man nicht von den Fundamentis informiret ist, so ist das äusserliche Ansehen vergebens ...“.¹⁶ Auf weitere Konstruktionsdetails des Theorbenflügels kann nur aus Andeutungen geschlossen werden. Warum Fleischer „das punctum seiner Kunst und die innerliche structur seiner machine weder durch eine ausführliche Beschreibung noch durch einen Riß zu entdecken beliebte“¹⁷, wird lapidar erklärt: „Es würde aber zu nichts nutzen, als einen Hauffen Stümper zu encouragiren, und das Werk in Verfall bringen“.¹⁸ Wir können heute zwar bedauern, daß Fleischer uns gewisse Informationen verschwiegen hat, doch war sein Vorgehen sicher richtig in einer Zeit, die noch keine Schutzrechte kannte.

Eng mit der Dynamisierungsmöglichkeit ist die *Manualzahl* verbunden. Hierzu sind die Angaben der verschiedenen Quellen nicht eindeutig. Während das Lautenklavier eines bis drei Manuale haben konnte, scheint der Theorbenflügel nie einmanualig gewesen zu sein. Bei Fleischers Theorbenflügel ist Zweimanualigkeit nicht auszuschließen, und von Johann Nikolaus Bach wissen wir, daß er sogar dreimanualige Instrumente fertigte.¹⁹

Analog zur Laute war die *Besaitung* aus Darm und im allgemeinen doppelchörig, im Baß oktaviert, in der Mittellage unisono, in der Höhe meist einchörig. Dem Lautenklavier von Zacharias Hildebrandt war zum Aufhellen ein „Octävchen von meßingenen Seyten“ beigegeben.²⁰ Ein durchgehendes metallenes 4'-Register machte den Reiz von Fleischers Theorbenflügel aus.²¹

Die *Saitenlänge* müsse von der Laute abgenommen werden, empfiehlt Adlung; eine gleichmäßig zu- bzw. abnehmende Saitenstärke, da bei dem

¹⁴ Adlung 1768, 138.

¹⁵ A. a. O., 852.

¹⁶ A. a. O., 852 u. 853.

¹⁷ A. a. O., 852.

¹⁸ A. a. O., 853.

¹⁹ Adlung 1768, 138.

²⁰ A. a. O., 139.

²¹ *Sammlung*, 852.

großen Ambitus nicht beschaffbar, müsse durch individuelle Stege ausgeglichen werden, entsprechend den Bündeln der herkömmlichen Lauteninstrumente. Drahtstifte zur Saitenfestlegung seien zu vermeiden, hingegen sollten die Saiten nur über hölzerne Stege in „subtilen Kerben“ laufen, „wobey man alle Winkel vermeidet, damit sie nicht zerreißen“.²² In Anlehnung an die Laute wurden die Saiten mit hölzernen Wirbeln gestimmt. Ihr Anriß erfolgte durch Rabenfederkiele, und zwar im doppelhörigen Teil durch zwei Docken links bzw. rechts von den Saiten. Im einhörigen Teil war nur je eine Docke. Um ein stärkeres „Nachsingen“²³ der Saiten zu erreichen, empfiehlt Adlung, an den Docken keine Dämpfung anzubringen.

Zum *Ambitus* gibt die *Sammlung* für beide Instrumententypen Fleischers vier Oktaven an, nämlich C – c''' (Angabe im 8'-Bereich). Auf den Theorbenflügel mit seinem durchgehenden 16' bezogenen heißt das \underline{C} – c''. Dagegen berichtet Adlung über Johann Nikolaus Bachs Theorbenflügel: „Da wir nun vorhin gehöret, die Theorbe sey der Baß zur Laute; so hat Herr Bach, um sein Lautenwerk noch mehr zu perfectioniren, noch unten die fünfte Oktave dazu gethan, weil die Theorbe eine Oktave tiefer gehet, als die Laute“.²⁴ Bach muß also neben vieroktavigen Lautenklavieren auch fünftaktavige Theorbenflügel gebaut haben.

Das Anzupfen der Finger ließ sich durch die starre Kielmechanik natürlich nicht voll ersetzen. Gewisse dynamische Schattierungen konnte man dadurch erreichen, daß die Dockenplektronen mehrerer Register die Saiten jeweils an verschiedenen Stellen anrissen.²⁵ Es muß eingeräumt werden, daß der Klang von Lautenklavier und Theorbenflügel sich doch wesentlich unterscheidet von der handgespielten Laute; auch mit dem Lautenzug auf dem Cembalo läßt er sich nur schlecht vergleichen: Vom Dockenanschlag der Hybridinstrumente behauptet Adlung allerdings, er klinge, „gleich als wenn es Finger wären“²⁶; er schwärmt sogar: „Das Lautenwerk ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, und hat den Namen daher, weil es die Laute in dem Klange nachahmt, sowohl was die Höhe und Tiefe, als auch die Delicatesse betrifft“.²⁷

Vom Lautenklavier sagt die *Sammlung*: „Der Resonanz ist admirabel schön, und klingt vollkommen als 3. Lauten an Force“, und beim Theorbenflügel „glaubt kein Mensch den effect, wer es nicht höret und siehet: und glaube, daß schwerlich ein Instrument auf dem Erdkreis ist, (zu verstehen von Darm-Saiten,) daß diesem wird gleich thun; und ist die Harmonie nicht zu compariren“. Er klinge „delicat und rein, darbey durchdringend“, und seine Metall-

²² A. a. O., 136.

²³ A. a. O., 137.

²⁴ A. a. O., 138.

²⁵ A. a. O., 137.

²⁶ Ebda.

²⁷ A. a. O., 133.

saiten seien „als eine Glocke, wenn ein 16füßiges [Register] darbey gezogen wird“. Schließlich bemerkt Fleischer noch von seinem Theorbenflügel: „Die Arbeit ist gantz andrer Invention, als ordinair, und will mich nicht scheuen, selbiges den grösten Monarchen der Welt zu praesentiren“.²⁸

Einfühlsamkeit beim Anschlag und Akkordbrechungen nach Lautenart sind wohl die wichtigsten Voraussetzungen für ein gesangliches Spiel auf dem Lautenklavier. Die *Sammlung* weist darauf hin, daß es „sehr delicat zu tractiren“ sei²⁹, und Adlung meint: „Es hat ein solch Lautenwerk unbeschreibliche ... Accuratesse vonnöthen“.³⁰ Des weiteren empfiehlt Adlung, man solle „stets geschwinde und durch Brechungen spielen ...; auch muß man nicht aus dem Modo gehen: denn wo dieß geschieht, wird es leicht gemerkt, weil auf der Laute ohne Verstimmung [d. h. Umstimmung] dergleichen Ausweichungen nicht zu haben sind“.³¹

Seit dem 17. Jahrhundert sind immer wieder derlei Hybridformen gebaut worden, die zwischen Lauten- und Tasteninstrument angesiedelt waren. Deshalb interessiert den praktischen Musiker die Frage, ob das Lautenklavier bzw. der Theorbenflügel in aller Regel als Ersatzinstrument galt, oder ob man ihm Eigenständigkeit zuerkannte und sogar spezielle Musik dafür schrieb. Bereits bei Banchieri hatte der arpitarrone nachweislich Continuo-Funktion, und gut hundert Jahre später bemerkt die *Sammlung* vom Lautenklavier, „daß man allerhand Sachen darauff spielen kan“, während der Theorbenflügel sich zum „accompagnement einer Cammer-Musik“ eigne.³² Für die Frühzeit des monodischen Stils darf das Lautenklavier bestimmt einen Platz als Continuo-Instrument zu Gesang, Flöte oder Gambe beanspruchen. Ein Großteil der barocken Lauten-, Klavichord- und sonstigen Tastenmusik kommt sicherlich in Frage; angebracht ist das Lautenklavier immer da, wo Klaviermusik den intimen Lautenstil nachahmt, sowohl bei nicht zu dichter kontrapunktischer Musik als auch bei Werken, die auf Klangflächenpracht angelegt sind; sehr adäquat klingen arpeggierte Partien.

Insbesondere im Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach haben das Lautenklavier und der Theorbenflügel immer wieder von sich reden gemacht. Man denkt zum einen an Arbeiten, bei denen Bach die Laute in einem größeren Orchesterkörper eingebaut hat, also etwa an die Johannespassion, wo bei der Arie „Betrachte, meine Seel“ in der Partitur „liuto“, in der autographen Stimme aber „cembalo ò organo obbligato“ steht – dort ließe sich zu Recht das Lautenklavier einsetzen. Zum anderen hat man mit diesem Instrument das Bachsche Lauten-Œuvre in Verbindung gebracht, Kompositionen also, die

²⁸ A. a. O., 852 f.

²⁹ A. a. O., 852.

³⁰ A. a. O., 138.

³¹ A. a. O., 137.

³² A. a. O., 852.

teilweise Bearbeitungen von Streicher-Sololiteratur darstellen und die, soweit wir sie im Autograph besitzen, nicht in Tabulatur, sondern in zwei Fünf-Linien-Systemen notiert sind. Kurz zu den sieben Werken im einzelnen:

- BWV 995, die g-moll-Suite, ist aus der fünften Cellosuite BWV 1011 (dort in c-moll) entstanden. Sie liegt im Autograph vor und ist ausdrücklich als „pour la Luth“ ausgewiesen;
- BWV 996, die e-moll-Suite: Johann Gottfried Walthers Abschrift aus dem Nachlaß von Johann Ludwig Krebs enthält einen Titelzusatz „aufs Lautenwerck“ von anderer Hand. Keine der sonstigen Kopien, auch nicht die erst vor wenigen Jahren wieder aufgefundene Gerbersche Abschrift, erwähnt eine Instrumentierung. Die Suite entstand gegen 1720, als Bach sich nachweislich mit dem Lautenklavier befaßte;
- BWV 997, die Partita c-moll, ist nur in Abschriften überliefert;
- BWV 998, Präludium, Fuge und Allegro Es-dur: diese Komposition ist im Autograph als „pour la Luth ò Cembal“ ausgewiesen;
- BWV 999, Präludium in c-moll: die Abschrift, in der das Stück überliefert ist, trägt den Zusatz „pour la Lute“;
- BWV 1000, die Fuge g-moll, ist eine Umschrift des zweiten Satzes aus der Sonate für Solovioline BWV 1001 und nur in Abschriften erhalten;
- BWV 1006 a, die E-dur-Suite, stellt eine Umschrift der dritten Partita für Solovioline BWV 1006 dar. Das Autograph gibt keine Instrumentierung an. Geschrieben ist die Suite vielleicht anlässlich eines Besuches von Wilhelm Friedemann Bach mit den Lautenisten Johann Kropfgans und Silvius Leopold Weiß in Leipzig im Sommer 1739.

Fest steht nur, daß wir keine eigenhändige Zuweisung Bachs an das Lautenklavier oder den Theorbenflügel besitzen. Die Frage nach originaler Literatur hierfür muß offen bleiben; wohl aber sind Überlegungen am Platze, wie ein solcher Instrumententyp sinnvoll einzusetzen wäre.³³

Richters Rekonstruktion des Theorbenflügels

Im Zuge der Wiedererweckung alter Musik und des zunehmenden Interesses an den Kompositionen von Johann Sebastian Bach sind im 20. Jahrhundert verschiedene Lautenklaviere entstanden, so etwa durch die Gebr. Ammer (1931/32), Martin Sassmann (1962) und Lewis Jones (1984). Während diese Instrumente sich an Hildebrandt anlehnen, also Flügelform haben, geht der

³³ Vgl. Uta Hennig, „Zur Frage des Lautenklaviers bei Johann Sebastian Bach. Mögliche Zuweisung der Bachschen Lautenkompositionen an das Lautenklavier“ ... In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz, Bericht üb. d. Internat. Musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel etc. 1987. 465 ff.; Thomas Schmitt, „Johann Sebastian Bachs Werke für Laute“, Tl. 1. 2., *Gitarre und Laute* 6 (1985) 19 f. und 1 (1986) 64.

Rekonstruktionsversuch des Lautenklaviers durch Rudolf Richter (1980) auf Fleischer zurück und kommt deshalb auf die gespannte Corpusform.

Mit den Erfahrungen beim Bau des Lautenklaviers wagte der Mitverfasser dieses Artikels die Rekonstruktion des Fleischers'schen Theorbenflügels. Interessanterweise stellte sich heraus, daß der Theorbenflügel dem Wesen des Lautenklangs näherkommt als das Lautenklavier. Der Grund hierfür ist sicher nicht nur in der Besaitung zu suchen, sondern hängt wesentlich mit der Stegführung und den Innenausbauten zusammen.

Die bereits erwähnte lautenartige Spänung, die wir für Fleischers Lautenklavier als ziemlich sicher annehmen dürfen, ist auch bei seinem Theorbenflügel wesentlicher Bestandteil, jedoch in ganz versteckter Art. Wir haben gehört, daß uns Fleischer bei den Angaben über seinen Theorbenflügel wichtige Konstruktionsdetails vorenthält. Stichhaltige Hinweise liefern eigentlich nur die oben schon zitierten Sätze: „Der große ... Theorbenflügel formiret ein keglichtes oder cylindrisches Corpus, wie ein ander ordinairer Flügel: doch ist es ein ganz andres Gebäude; denn die Darmsaiten ganz eine andre Situation haben wollen ... Und wenn man nicht von den Fundamentis informiret ist, so ist das äusserliche Ansehen vergebens ...“.³⁴

Zu den technischen Details im einzelnen:

Instrumentengehäuse: Bei der Rekonstruktion des Theorbenflügels wurde der von Fleischer angedeutete Weg beschritten: das Instrument bekam im Innern lautenartig gespannte Corpora, welche die spannungstragende Konstruktion bilden.

Die karge Notiz, der Theorbenflüge formiere „ein keglichtes oder cylindrisches Corpus“, wurde in Beziehung gebracht zum Corpus einer regulären Laute. Dies heißt, die Spänung des oberen Corpusteils vom Halsansatz bis zur breitesten Stelle der Laute ist als halber Kegel zu verstehen, und die parallele Weiterführung der Spänung dieser breitesten Stelle als halber Zylinder.

Hiermit wird ein offenes lautenartiges Corpus umschrieben, das als Element bei der Innenkonstruktion des Theorbenflügels gemeint ist. Das asymmetrische Gehäuse eines Cembalos läßt sich mit dem symmetrischen Lautencorpus nicht zur Deckung bringen. Daraus resultierte die Lösung, mehrere solche Einzelemente in den Instrumentenkörper einzufügen. Sie beginnen mit ihren „keglichten“ Ansätzen an der Hohlzarge des Theorbenflügels und setzen sich spannungsführend zum Unterboden fort. Weiter verlaufen sie teils zur Baßwand, teils zum Damm. Die noch offenen Lücken zwischen ihnen wurden am oberen Ende der Randspäne durch eine Querverspannung geschlossen, wodurch die Einzelemente ihre statische Festigkeit erhielten.

³⁴ Wie Fußn. 16.

Die lautenartigen Einbauten verkleinern das Innenvolumen des Instruments. Sie befinden sich schallreflektierend nahe der Unterseite des Resonanzbodens und ersetzen die sonst übliche Innenkonstruktion eines Cembalos.

Die Notiz „so ist das äusserliche Ansehen vergebens“ besagt, daß die Formierung des „keglichten oder cylindrischen“ Corpus sich im Innern des „ordinären Flügels“ befindet. Wir haben es also in der Tat mit einem „gantz andren Gebäude“ zu tun als mit einem herkömmlichen Cembalo. Einen direkteren Hinweis als die *Sammlung* gibt übrigens Adlung auf das Aussehen der ungewöhnlichen Instrumenten-Ausspänung: „Wollte einer den hintern runden Theil der Laute [d. h. die Spänung des Lautencorpus] auch mit einbringen unter den Sangboden [d. h. den Resonanzboden] über dem untersten Boden, der würde erfahren, daß der Klang noch besser sich ausnehme“.³⁵

Resonanzbodenanlage: Das Instrument erhielt zwei Resonanzböden, einen solchen für den Lautenteil und einen weiteren für das metallene 4'-Register. Die beiden Resonanzböden sind in zwei Ebenen in den Instrumentenkörper eingeleimt – der Resonanzboden des Lautenteils auf der oberen schiefen Ebene, und der des 4'-Registers auf der unteren waagrechten Ebene. Der sonst übliche 4'-Anhang wurde mit seinen Aufleimflächen zweistufig ausgebildet und ruht im Instrumenteninneren auf zwei zusätzlichen Stühlen. Durch die Auflösung des Resonanzbodens in zwei Resonanzböden auf zwei Ebenen war es möglich, den Resonanzboden des Lautenteils mit einem sehr niedrigen Knüpfsteg auszustatten. Dieser trägt die Lautenbesaitung für den 8' und 16'. Außerdem wurde dieser Resonanzboden mit einer abgewandelten Lautenberippung versehen.

In den Resonanzboden des 4'-Registers ist eine Rosette nach Lautenbau-mannier gestochen. Er trägt einen herkömmlichen 4'-Steg.

Stimmstockanlage: Der Theorbenflügel wurde mit einem kombinierten und einem abgeteilten Stimmstock versehen. Der kombinierte Stimmstock ist dem Spieler zugewandt. Sein massiver Teil trägt normale Stimmnägel für den 4'-Bezug. Der nicht massive Teil besteht aus zwei auf Abstand gehaltenen Stimmstockplatten, in die die hölzernen Wirbel des Lautenteils eingelassen sind. Der abgeteilte Stimmstock ist vom Spieler abgewandt; er trägt nur einen herkömmlichen 4'-Stimmstocksteg. Die Rechen des Untermanuals befinden sich in der Lücke zwischen Damm und abgeteiltem Stimmstock. Die Rechen des Obermanuals sind in der Lücke zwischen abgeteiltem Stimmstock und kombiniertem Stimmstock.

Manualigkeit: Der Theorbenflügel wurde als zweimanualiges Instrument gebaut, um eine gewisse Dynamisierungsmöglichkeit zu erhalten. Das Untermanual entspricht dem Spiel der Laute in Schallochnähe, und das Obermanual dem Spiel in Stegnähe.

³⁵ A. a. O., 137 f.

Mechanik: Die Docken sind in historischer Weise aus Holz hergestellt und in Holzrechen geführt. Sie haben Federn aus Schweinsborsten und ihre Zungen Delrin-Kiele.

Obertönigkeit: In der *Sammlung* wurde geäußert: „... denn die Darmsaiten ganz eine andre Situation haben wollen“. Hiermit meinte Fleischer sicherlich die randnahe Führung des Resonanzbodenstegs. Bei der Laute befindet sich der Resonanzbodensteg im tiefen unteren Teil der Decke und erzeugt hierdurch die lautencharakteristische Obertönigkeit.

Um dieser nahezu kommen, wurde beim Theorbenflügel der Resonanzbodensteg des Lautenteils durchgehend randnah geführt. Bei Fleischers Lautenklavier und Richters Nachbau desselben ließ sie sich nur bedingt erreichen, da beide das Lautencorpus als Vorbild hatten und somit eine randnahe Stegführung nicht zuließen. Darum ist zu vermuten, daß Fleischer im Jahre 1718 zuerst das Lautenklavier und dann den Theorbenflügel baute.

Wie schon beim Lautenklavier sind auch beim Theorbenflügel an den Docken keine Dämpfer angebracht, was ein längeres Klingen der Saiten ermöglichte. Außerdem werden in der Harmonie stehende Saiten sympathetisch zum Mitschwingen erregt.

Ambitus, Besaitung und Stimmung: Der Theorbenflügel hat einen Umfang von \underline{C} - f'' (auf den 16' bezogen). Der Ambitus ist entgegen Fleischers Instrument im Diskant um eine Quart erweitert, was dem 12. Bund der f' -Saite auf der Barocklaute entspricht. Die Saiten sind an einem Knüpfsteg befestigt und führen über einen Stimmstocksteg, der wie ein Lautensattel ausgebildet ist. Wie beim Lautenklavier enden die Saiten an hölzernen Lautenwirbeln. Die Übergangsstelle vom oktavierten zum unisono-Bezug entspricht dem Fleischerschen Theorbenflügel. Die Besaitung ist von

\underline{C} - f bzw. C - f'	doppelchörig, oktaviert (16' + 8')
f _{is} - f''	doppelchörig, unisono (2 × 16')
c - f''''	ein 4'-Metallregister.

Das Saitenmaterial ist im 16' und 8' aus Darm, im Baß teilweise umspinnen, im 4' aus Bronze, im hohen Diskant aus Eisen. Ergänzend wäre noch anzumerken, daß beim Theorbenflügel der 16' als Prinzipalregister ständig auf beiden Manualen eingeschaltet ist. Das 8'-Register ist für Ober- und Untermanual getrennt aus- und einschaltbar. Der hohe 4' kann nur dem Untermanual zugeschaltet werden.

Die Stimmung steht einen halben Ton tiefer als heute üblich ($a' = 415$ Hz, ungleichschwebend, nach Herbert Anton Kellner).

Die Rekonstruktion des Theorbenflügels erfolgte im Sommer 1986. Erstmals öffentlich gespielt wurde er im Oktober desselben Jahres in der barocken Schloßkirche Ludwigsburg aus Anlaß des 300. Geburtstags von Silvius Leopold Weiß. Die Musikkonservatorien Genf und Lausanne (Frühjahr 1987) und

die Schola Cantorum Basiliensis (Frühjahr 1988) haben Gesprächskonzerte durchgeführt, wobei Richters Lautenklavier und sein Theorbenflügel dem eigentlichen Lauten- und Theorbenklang gegenüberstanden. Für die Fa. Inter-cord, Stuttgart, wurden mehrere Bachsche Lautenkompositionen auf dem Theorbenflügel von Frau Prof. Christiane Jaccottet eingespielt.³⁶ Ihr gebührt außerordentlicher Dank für ihr Engagement bei der Öffentlichkeitsarbeit mit den Richterschen Instrumenten.

³⁶ Johann Sebastian Bach, *Kompositionen für Lauteninstrumente*, Christiane Jaccottet, Theorbenflügel.

BWV 995, 998 u. 1006 a. LP: INT 130 850.

BWV 995, 996, 998 u. 1006 a. CD: INT 830 850.

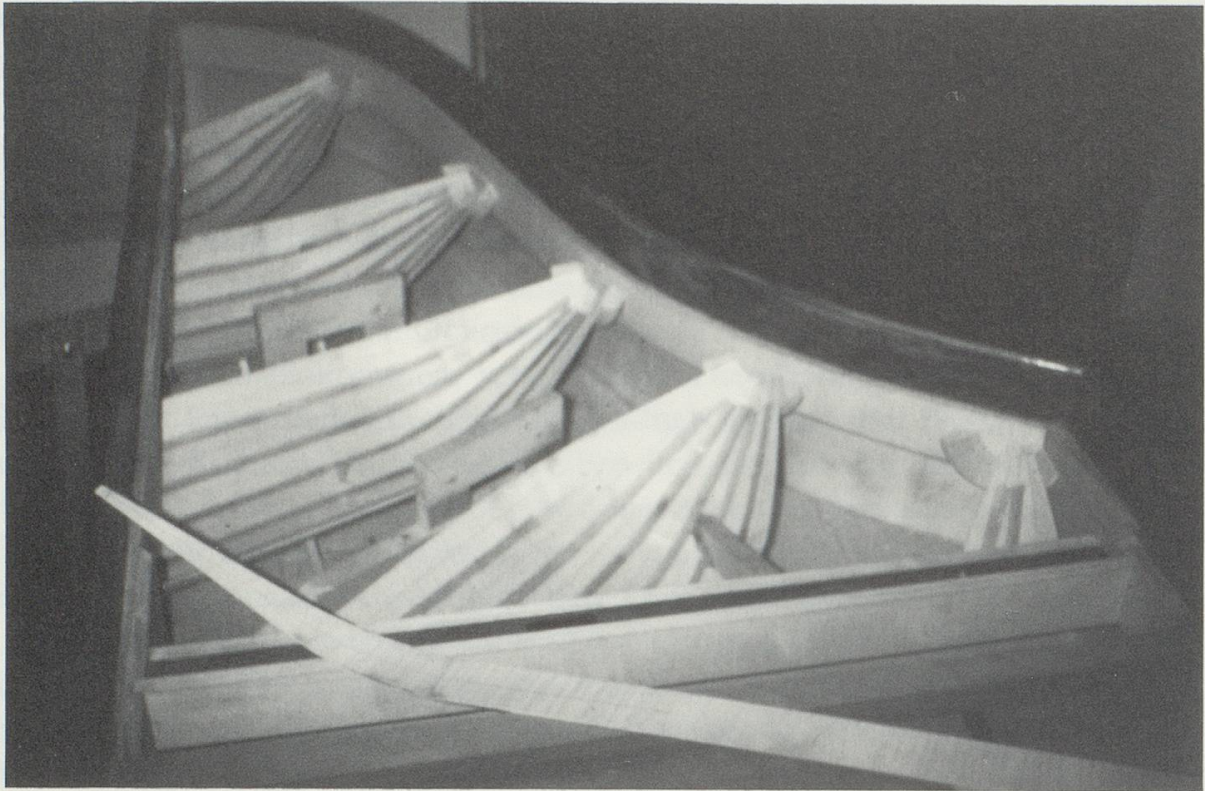


Abb. 1: Lautenartige Spänung im Innern des Instruments während des Baues.

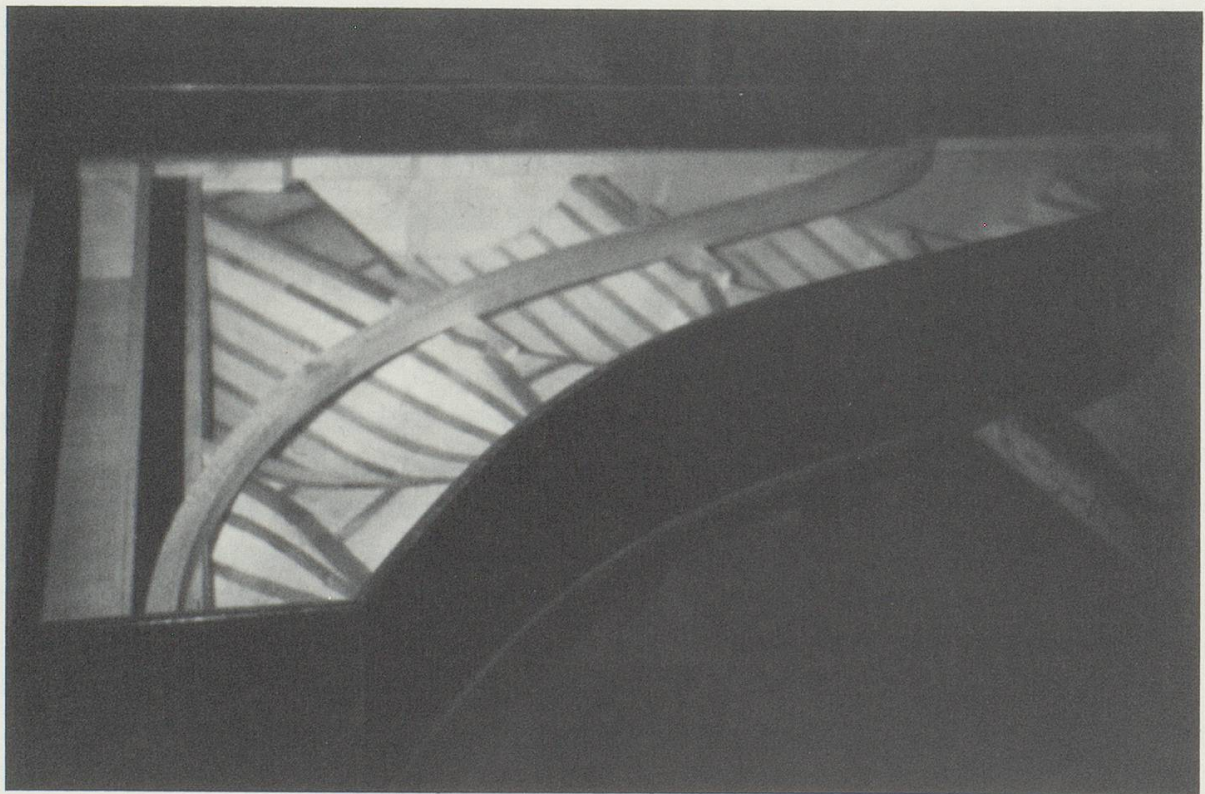


Abb. 2: Fertiggestellte Spänung mit zweistufigem 4'-Anhang.

les joueurs de hautbois ont „canardé“.²¹ (D. h. einen Ton spielen, der dem Schrei einer Ente nahekommmt. Die schlechten Sänger und mittelmäßigen Bläser sind diesem „Kieksen“ unterworfen. Mit Ausnahme des korrekten Besozzi haben fast alle Oboenbläser „gekiekst“.) Ich glaube nicht, daß Besozzi hier nur wegen seiner Qualität als Spieler als Ausnahme genannt wird, sondern daß auch sein Instrument tatsächlich „kiekssicherer“ war als die in Paris benutzten Oboen.

Beschreibung der Instrumente

Wohl die früheste Oboe der Sammlung ist diejenige von Hendrik Richters (1688–1727) (Nr. 1). Er verzierte seine Instrumente gewöhnlich mit Elfenbein, während sein jüngerer Bruder Jan dafür Silber bevorzugte. Die meisten der von den zwei Richters-Brüdern gebauten Oboen sind aus Grenadill oder Ebenholz; Auffällig an diesem Instrument ist der sehr dünne Becher aus Ebenholz; die oberen zwei Teile sind aus Grenadill. Diese Oboe steht in $a' = 410$ Hz, hat einen sehr hellen Ton und eine tadellose Intonation.

Die vier folgenden Oboen müssen alle etwa um die gleiche Zeit gebaut worden sein (Nr. 2–5); allerdings könnten bei der Stanesby-Oboe, die teils vom Vater, teils vom Sohn stammt, die vom Sohn gebauten Teile etwas später angefertigt worden sein als die Oboen von Bradbury, Rottenburgh und Schramme.

Das wichtigste Instrument dieser Gruppe ist die Oboe von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (1672–1765, Brüssel) (Nr. 3), der einer der bedeutendsten Blasinstrumentenmacher seiner Zeit war. Das Instrument ist wunderschön; es verfügt über eine leichte Ansprache, einen zentrierten, weichen Klang und eine gleichmäßige Klangfarbe von den tiefen bis zu den hohen Tönen. Nach langjährigen vergeblichen Versuchen, diese Oboe auf eine heute übliche Stimmung ($a' = 415$ Hz) zu bringen, bin ich zu dem Schluß gekommen, daß sie am besten in $a' = 405$ Hz spielt, wie dies auch bei vielen zeitgenössischen englischen Instrumenten der Fall ist.

Die Oboe von Carl Schramme (1. Viertel 18. Jh.) (Nr. 4) stammt vermutlich aus Deutschland und steht in $a' = 410$ Hz. Sie ist ein wenig aufgedunsen, da das Holz von billiger, weicher Qualität ist. Diese Oboe hat eine auffallend enge Bohrung, die an den Leipziger Oboenbau der Bachzeit erinnert. Relativ eng mensuriert sind auch die Instrumente von Johann Heinrich Eichentopf (1687–1769)²² und Johann Cornelius E. Sattler (ca. 1718–1745).²³

²¹ Canarder = Chevalier de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1787, 27.

²² Im Conservatorio Nacional in Lissabon.

²³ Im Musikhistorika Museet Stockholm.



Abb. 5: Einfeilen „subtiler Kerben“ zum Einlegen der Saiten. Rechts der kombinierte Stimmstock mit Lautenwirbeln.



Abb. 6: Gesamtansicht des rekonstruierten Theorbenflügels.