

DIE INSTRUMENTE AUS DER KIRCHE ZU ST. WENZEL IN NAUMBURG

Schryari, Krummhörner, Pommer, Dulziane, Blockflöten, Zinken, Trompeten und Posaunen

1657 setzte der Leiter der Vokalmusik in der Wenzelskirche zu Naumburg an der Saale, der Kantor Andreas Unger, ein Testament auf, demzufolge seine umfangreiche Sammlung von Musikalien und Instrumenten seiner Wirkungsstätte zufallen sollte. Das war bereits im folgenden Jahr der Fall.

Es geschah nicht selten, dass ein Kantor seiner Kirche Noten oder auch Instrumente hinterließ. Ungewöhnlich aber war die Reichhaltigkeit der Sammlung von Unger. Naumburg konnte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mit Leipzig oder Freiberg in Sachsen messen, war aber doch ein bedeutendes Zentrum der Musikpflege. Die Musik in der Wenzelskirche, die institutionell weitgehend dem Rat der Stadt unterstand, konkurrierte bis zu einem gewissen Grad mit der Musik im Dom. Städtische Musikpflege allgemein war damals in erster Linie Pflege der Kirchenmusik; die Kantoren nannten sich dementsprechend »Musikdirektor« der Stadt ihres Wirkens. Auch bei weltlichen Anlässen leiteten sie die musikalischen Aufführungen. Hier wie im Gottesdienst handelte es sich in erster Linie um Vokalmusik, doch traten zu den Sängern meist zahlreiche Instrumentalisten.

Der Nachlass Ungers umfasste 53 Blasinstrumente und 10 Streichinstrumente, und zwar »Fünff Discantgeigen«, »Vier Alt- und Tenorgeigen« sowie »Eine Baßgeigen«. Ein Verzeichnis der Instrumente in der Wenzelskirche von 1728 nennt über die Hinterlassenschaft Ungers hinaus vier Deutsche Schalmeyen, drei große Pommer und zwei Zinken; alle diese Instrumente wurden wohl nach 1663 angeschafft.

Von den Blasinstrumenten dürfte zumindest nach den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts keines mehr verwendet worden sein: Sie genügten nicht mehr den Anforderungen der Zeit. Wahrscheinlich bewahrte man sie nur deswegen auf, weil man sich scheute, sie der Vernichtung preiszugeben; Pietät gegenüber dem Stifter mag im Spiele gewesen sein. Ein historisches Interesse bestand kaum; auch als Kuriositätenkabinett war ein kirchliches Magazin nur begrenzt geeignet. Zudem verkörperten die Instrumente kein luxuriöses Kunsthandwerk.

Anders war es zum Teil mit den Streichinstrumenten: Zum einen waren sie universeller und boten dem Spieler mehr Möglichkeiten zur Anpassung an den Geschmack einer neuen Epoche; gegenüber dem Krummhorn- oder Blockflötenbläser konnte der Violinist den Ton freier gestalten, gegenüber dem Bläser der alten Trompete konnte er virtuos in allen Lagen musizieren. Auch die absolute und die relative Einstimmung lagen weniger

fest. Zum anderen konnten bestimmte Teile an Streichinstrumenten ausgewechselt werden; das geschah seit etwa 1770, unter anderem in Sinn einer Klangverstärkung und einer Erweiterung des Tonumfangs. Da die alten Streichinstrumente auf diese Weise bis heute brauchbar blieben, verwundert es nicht, dass um 1890 nur die – für die normale Praxis wertlosen – Blasinstrumente aus der Wenzelskirche verkauft wurden; Käufer war das preußische Kultusministerium, das sie zum Preis von 4.000 Mark für die damalige Sammlung alter Musikinstrumente bei der Königlichen Hochschule für Musik, das heutige Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, erwarb. Die geistige Grundlage hierfür



Familie von Pommern © MIM, Foto: Harald Fritz



bot der Historismus, speziell das wachsende Interesse des 19. Jahrhunderts an alter Musik, das schließlich auch zu erneuter Wertschätzung der alten Instrumente führte. Die Streichinstrumente der Wenzelskirche, von denen in dem Verzeichnis von 1728 nur noch »23. eine Bratsche. 24. ein klein Violon-Cello. 25. ein Baß-Violon.« erscheinen, mögen bereits im 17. oder 18. Jahrhundert an Musiker übergeben worden sein.

Ungers Instrumente, die er seit etwa 1630 angeschafft haben dürfte, entsprechen den Typen nach noch weitgehend dem von Michael Praetorius 1618 im zweiten Band seines *Syntagma Musicum* beschriebenen Instrumentarium. Obwohl alle Instrumente des Kantors vermutlich zur gleichen Zeit in St. Wenzel im Gebrauch waren – vielleicht mit Ausnahme der zuerst und der zuletzt gekauften –, verlief die historische Entwicklung der einzelnen Typen, wie bei den Streichinstrumenten schon angedeutet, sehr unterschiedlich. Krummhörner und Schryari – letztere werden in den Naumburger Akten als »Schreiari« bezeichnet – verloren als erste ihre Aktualität. Der Ton dieser Instrumente entsteht wie bei der modernen Oboe durch die Schwingungen eines doppelten Rohrblatts, das jedoch von einer Windkapsel umschlossen ist. Der Bläser kann das Blatt also nicht mit den Lippen fassen; er kann die Schwingungen und damit die Klangfarbe und die Lautstärke nicht beeinflussen. Die so bedingte, gewisse Starre des Tones sowie die nasale Färbung des Klanges entsprachen im Lauf des 17. Jahrhunderts den Vorstellungen der Musiker der höheren Gesellschaftsschichten immer weniger. Die Schryari klangen durch ihren weiteren Durchmesser, die größeren Grifflöcher, die stärker ausladende Schallöffnung und die konische Bohrung kräftiger, härter als die Krummhörner. Jedoch bildete ein vergleichsweise leiser, weicher Klang bis zu einem gewissen Grad eine Leitvorstellung des Instrumentenbaus im 17. und 18. Jahrhundert. Man darf hierfür unter anderem einen sozialen Grund annehmen: Die höheren Stände grenzten sich mit dem weichen Ton ihrer Instrumente von der Musikübung unterer Volksschichten ab. Auch hierdurch verlor die Schryari an Bedeutung.

Unter »Pommer« versteht Praetorius eine Instrumentenfamilie mit doppeltem Rohrblatt; die Röhre ist konisch, eine Windkapsel fehlt in der Regel. Die hohen Instrumente dieser Familie hießen auch »Schalmeien«, so in den Verzeichnissen der Wenzelskirche von ca. 1720 und 1728. Hier sind sie mit dem Zusatz »deutsch« gekennzeichnet, offenbar um sie gegen die damals moderne Oboe französischer Bauart abzugrenzen, die aus der Schalmei hervorgegangen war. Die Pommer klangen ursprünglich wohl ähnlich wie die Schryari. Praetorius vergleicht den Klang der Schalmei mit dem Kaken einer Gans. Dieser Ton hing unter anderem damit zusammen, dass der Bläser das Rohrblatt mehr oder weniger frei in der Mundhöhle schwingen ließ, diese also gewissermaßen als Windkapsel verwendete. Das Fehlen einer wirklichen Windkapsel aber bedeutete, dass eine Veränderung des Klanges bereits von der Spielweise



Familie von Dulzianen © MIM, Foto: Liepe

her möglich war; die Lippen konnten das Rohrblatt fassen. Tatsächlich hat sich aus dem Diskantpommer (der Schalmei) die Oboe verhältnismäßig kontinuierlich entwickelt. Der Pommer wurde vielfach noch mit Pirouette gespielt, d.h. mit einem hölzernen Aufsatz, der oben eine kleine Scheibe bildet. Sie diente als Auflage für die Lippen, so dass der Spieler die Mundhöhle um so leichter als Windkapsel einsetzen konnte. Der Fortfall der Lippenscheibe war einer der Schritte auf dem Weg zur Oboe: Durch das Erfassen des Rohrblatts mit den Lippen wurde der Klang milder und konnte gestaltet werden, eine Artikulation der Melodie wurde möglich, und durch Überblasen erweiterte sich der Tonumfang. Der Dulzian (damals auch schon »Fagott« genannt) war seiner Erfindung nach das jüngste der Blasinstrumente aus St. Wenzel: Er entstand um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Sein Klang war wohl von vornherein weicher als derjenige des Pommer; darauf deutet schon der Name hin, der auf das lateinische »dulcis« (süß) zurückgeht. Der Schallbecher war enger als beim Pommer, eine Lippenscheibe fehlte. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Instrumenten ist es üblich, den Dulzian der Zeit um 1600 und das moderne Fagott als den gleichen Typ anzusehen: Man empfindet die an dem Instrument

im Lauf der Zeit vorgenommenen Änderungen weniger als grundlegende Neuerungen denn als Nuancen.

Ein Instrumententyp, der im Sinn des 18./19. Jahrhunderts nicht entwicklungsfähig war, ist die Blockflöte: Die Tatsache, dass der Blasstrom zunächst durch einen Kanal geleitet wird, begrenzt den Einfluss des Bläses auf die Tonbildung und damit die Expressivität des Instrumentes. Blockflöten des 16. oder 17. Jahrhunderts, wie diejenigen aus Naumburg, klingen etwas dunkler, weniger »solistisch« als die aus der Zeit von Bach und Telemann.

Nicht ganz leicht einzusehen ist es, weshalb der Zink im 18. Jahrhundert außer Gebrauch kam. Das meist aus Holz gefertigte, konische Instrument wurde angeblasen wie die Trompete, der Ton war modulationsfähig. Der Zink konnte von a an aufwärts melodisch gespielt werden, die Trompete dagegen erst etwa von c² an. Das lag daran, dass der Zink Grifflöcher besaß, während der Bläser auf der Trompete nur die sogenannten Naturtöne erzeugen konnte. Vermutlich hat auch beim Verschwinden des Zinken der nasale Klang eine Rolle gespielt. Mattheson erwähnt die spieltechnische Schwierigkeit: »Die harte Zinke ... ist überaus schwer/ja wol am allerschwersten unter allen zu blasen.« Als kräftiges Blasinstrument der Tonlage unterhalb derjenigen der alten Trompete konnte der Zink durch die Oboe ersetzt werden, deren Klang allmählich von der Vokalfärbung »ä« zum »i« hin verändert wurde. Sie war zudem leichter zu spielen als der Zink. Schon im 16. Jahrhundert setzten Bläser zuweilen doppelte (Oboen-)Rohrblätter auf ihre Zinken. 1765 wurde einem Stader Stadtmusiker vorgehalten, er verwende, um Ansatzschwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, die Oboe statt des Zinken: »... dahingegen Cläger sich aller Freyheiten anmaßet, und ... statt gewöhnlicher Cincken sich der Hautboi bedienet ...« Zum Abblasen vom Kirchturm – d.h. für vergleichsweise schlichte Blasmusik aus alter Tradition – wurde der Zink noch bis in das 19. Jahrhundert hinein gespielt.

Der Bau der Trompete veränderte sich von der Zeit Ungers bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nur in Einzelheiten. Es bestand eine Tendenz zur Vergrößerung der Stürze. Die Anforderungen an die Trompete verringerten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Vorher spielte man virtuose Melodien auf dem Instrument; das geschah, wie erwähnt, unter Ausnutzung der Naturtonreihe. Ein Wechsel des jeweils angeblasenen Tones wurde dabei durch die Lippenspannung bewirkt. Die Naturtöne liegen erst in der hohen Lage tonleitermäßig nebeneinander, so dass Trompetenmelodien immer in dieser Lage erklangen. Das so bedingte solistische Hervortreten der Trompete kam nach 1750 allmählich außer Gebrauch. Um Melodien auch in tieferer Lage zu ermöglichen, wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Klappentrompete und zu Beginn des folgenden Jahrhunderts die Ventiltrompete (Patent für Ventile 1818, Blümel und Stölzel) entwickelt.

Allerdings erlaubte es bereits die um 1400 entwickelte Zugtrompete, Tonleiterschritte in der tiefen Lage zu

spielen: Das Instrument konnte durch ein bewegliches Rohr, das am Mundstückende in die Trompete gesteckt wurde, der Melodie entsprechend verlängert oder verkürzt werden. Die Zugtrompete aus Naumburg ist, soweit wir wissen, die einzig erhaltene ihrer Art. Schnelle Tempi waren bei solchen Instrumenten schwer ausführbar, da große Bewegungen fast mit der ganzen Trompete nötig waren.

Anders ist es bei der Posaune: Hier braucht nur der u-förmige Zug betätigt zu werden; und da der Spieler dabei zwei Röhren gleichzeitig verlängert, sind seine Bewegungen kleiner. Von allen Blasinstrumententypen der Wenzelskirche lebt die Posaune mit den geringsten Veränderungen bis heute fort. Die Kirche besaß ursprünglich acht Posaunen; nur eine davon gelangte in das Museum. Im Zweiten Weltkrieg ging ihr Schallstück verloren. Der erhaltene Zug und die Angaben im Katalog des Berliner Museums von 1922 zeigen jedoch, wie sehr sich selbst die Posaune seit dem 17. Jahrhundert verändert hat: Die alten Instrumente hatten einen weit engeren Durchmesser, der Klang war leiser und schlanker. Das war besonders wichtig in der alten Kirchenmusik, wo es oft um die Durchsichtigkeit eines Geflechts von mehreren gleichberechtigten melodischen Linien ging. Die Klarheit des Posaunenklanges vom 16. bis zum 18. Jahrhundert beruhte wesentlich auch auf dem Mundstück; der flache Kessel, die scharfen Kanten am Übergang in die Röhre verursachten einen hellen Ton auch bei vergleichsweise leisem Spiel.



Krummhörner © MIM, Foto: Jürgen Liepe

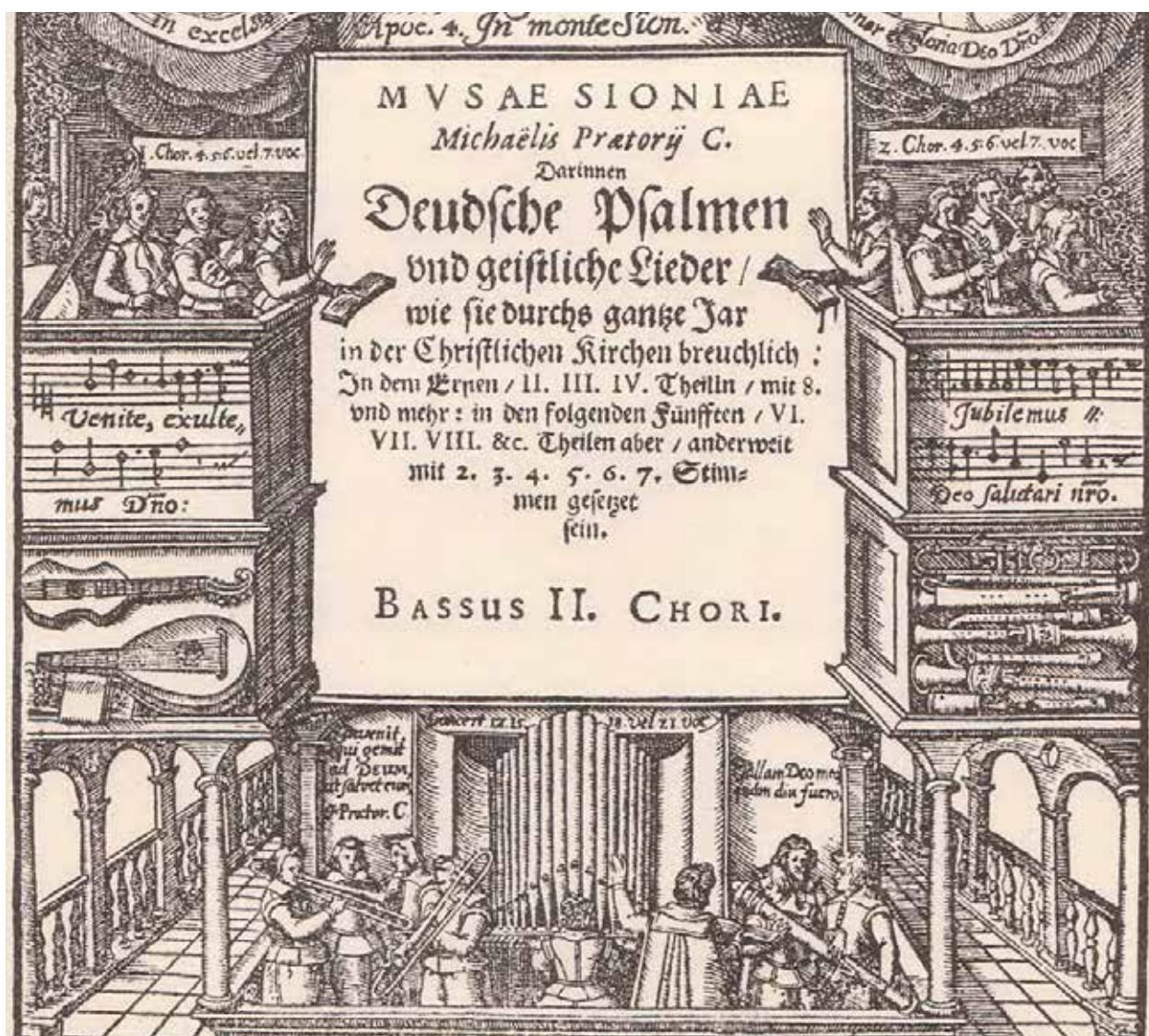
Wenn auch alle genannten Instrumente aus einer Kirche zu uns gelangt sind, so wurden sie doch ebensogut im weltlichen Bereich, etwa bei Hochzeitsfeiern oder in der Hausmusik verwendet. Schryari und Pommer sind heute nicht zuletzt wegen der herben Farbigkeit ihres Klanges wieder beliebt. Nach neueren Forschungen klangen auch die Krummhörner nicht immer so sanft, wie man oft geglaubt hat: Das ist nicht zuletzt eine Frage der Rohrblätter, von denen sich nur sehr wenige bis heute erhalten haben. Offenbar waren sie jedoch mit denjenigen verwandt, die beispielsweise für die Schalmeien (Pifferi) der italienischen Volksmusik bis in die Gegenwart hinein verwendet werden. Tonaufnahmen mit solchen Instrumenten weisen einen Weg zur Wiederbelebung des Naumburger Instrumentariums.

Literaturhinweise:

CD: Klingendes Museum 12. *Die Blasinstrumente aus der St. Wenzelskirche in Naumburg*

Historische Blasinstrumente aus Naumburg – Vorbilder für Instrumentenbauer seit den Anfängen der historisierenden Aufführungspraxis – erklingen zusammen mit anderen historischen Instrumenten. Ein besonderes und aus konservatorischen Gründen seltenes Klangerlebnis. Mit 35-seitigem reich illustrierten Booklet. Werke von Girolamo Frescobaldi, Thomas Morley, Orlando di Lasso, Johann Hermann Schein u. a.

Dieter Krickeberg: *Die alte Musikinstrumentensammlung der Naumburger St. Wenzelskirche im Spiegel ihrer Verzeichnisse*. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1977, Berlin 1978, S. 7–30.



Titelblatt zu Michael Praetorius' »Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia« aus dem zweiten Band der dreibändigen Schrift »Syntagma musicum« (Band 2, Wolfenbüttel 1619). Dargestellt ist mehrhöriges Musizieren in einer Kirche. © bpk

Musikinstrumenten-Museum SIM PK
Führungsblatt Nr. 4, 2. korr. Auflage 2015
Text: Dieter Krickeberg
© 2015 Staatliches Institut für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz Berlin