

„Seid aus eurer Leidenschaft und nehmt euch nicht zu viel aus alten Epochen, denen ihr nicht gewachsen seid!“

Peter Harlan als Restaurator alter Musikinstrumente

von Klaus Martius, Nürnberg

Dieser Beitrag wurde veröffentlicht in CONCERTO Das Magazin für Alte Musik; Nr. 221, August/ September 2008 (ISSN 0177-5944), S. 23-28

Einleitung

Vielen gilt Peter Harlan, der als Lehrer, Musiker, Instrumentenbauer und als Fabulierer über Musik und Instrumente in Markneukirchen und auf der Burg Sternberg wirkte, als einer der wichtigsten Pioniere der Alten Musik in Deutschland. 1898 in Berlin geboren wurde er schon früh aus dem Geist der Jugendbewegung von der Idee gepackt, Instrumente zu bauen – eine Leidenschaft, die ihn Zeit seines Lebens gefangen hielt. Er hatte diesen Wunsch anfänglich unter den skeptischen Blicken seines Vaters als „Gitarrentischler“ oder als „Klumpfenbauer“ mit einer Lehre in Markneukirchen zu verwirklichen versucht, diese dann aber infolge des ersten Weltkriegs abgebrochen. Anders als so viele andere Wandervögel, die den Krieg nicht überlebten, wurde er aufgrund einer frühzeitigen Verletzung vor dem Schlimmsten bewahrt und konnte sich nach Kriegsende in Markneukirchen selbständig machen; in seinen Peter-Harlan-Werkstätten arbeitete er in Folge mit bis zu 43 Mitarbeitern.

Als Leitbild seines Instrumentenbaus bot sich ihm die bunte Klangwelt der Renaissance, wie sie umfassend in Michael Praetorius' Syntagma Musicum von 1619¹ niedergelegt ist. In seinem Bedürfnis „auf streng wissenschaftlicher Grundlage“ der Alten Musik gerecht zu werden, war sein Umgang mit erhaltenen originalen Musikinstrumenten eine weitere Quelle, aus den Harlan begierig schöpfte, um nach dem Modell der alten Instrumente neue zu bauen: Blockflöten, Lauten und Gitarren, Gamben und Fideln sowie Klavichorde und Spinette. Als besonders nachhaltigen Einfluss hierin schildert Harlan² seine Bekanntschaft mit dem weltgewandten, in Moskau geborenen Landschaftsmaler und Hobbymusiker Fritz Wildhagen, der sich auf das Sammeln von historischen Streich- und Zupfinstrumenten spezialisiert hatte. Mit den Instrumenten dieser Sammlung habe er sich dann später als Instrumentenmacher „konservatorisch sehr intensiv beschäftigt, viele repariert und sehr viele der köstlichsten Instrumente in seiner Hand gehabt“. Auch der Lexikonartikel seiner früheren Musikerkollegin Cornelia Auerbach-Schröder würdigt sein Wirken mit und an originalen Instrumenten: „Von wesentlicher Bedeutung wurde seine Arbeit für öffentliche und private Sammlungen, denen er Instrumente besorgte und reparierte.“³

Später konnte Peter Harlan etliche der von ihm bewunderten Zimelien innerhalb seiner eigenen Sammlung (**Abb. 1**) für sich erwerben. Wie aber sah dieser Umgang der Exponenten der Jugendmusikbewegung und insbesondere Harlans mit den originalen Instrumenten aus?

¹ Dieses Werk war 1884 durch die Ausgabe Robert Eitners und insbesondere durch den von Willibald Gurlitt 1929 betreuten Neudruck erneut zugänglich geworden.

² Alle hier verwendeten, nicht anderweitig nachgewiesenen Zitate entstammen einem Interview, das Fritz Jöde – wohl im Verlauf der 50er Jahre – mit Peter Harlan in Hamburg aufgezeichnet hat. Das Tonband dieses Interviews befindetet unter den Tondokumenten des Archivs der Deutschen Jugendmusikbewegung in der Bundesakademie für kulturelle Bildung, derzeit noch in Wolfenbüttel. Ab Herbst 2008 werden die Bestände dem Archiv der Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein (Außenstelle des Staatarchivs Marburg) angegliedert sein.

³ Cornelia Schröder-Auerbach, Artikel Harlan. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Supplementband, Kassel 1976

Vorliegender Beitrag will Harlans konservatorischem Tätigwerden nachspüren und seine eigenen Aussagen in konkreten Reparaturmaßnahmen, soweit sie sich heute auffinden lassen, spiegeln.

Historische Musikinstrumente in der musikalischen Jugendbewegung

1909 gab Hans Breuer zum ersten Mal seinen „Zupfgeigenhansel“ heraus. Alles Sinnen der musikalischen Jugendbewegung hatte sich dahin gerichtet, als Gegenentwurf des bürgerlichen Musiklebens, der „falschen Romantik“, „echtes Liedgut“ zu verbreiten, „echt im Geiste und wahr in der Form“, das er und „seine Wandervögel“ der „singenden Volksseele“ abgelauscht haben wollten. Eine weitere Quelle waren die u.a. von Max Pohl ausgegrabenen „altdeutschen Liederbücher“ aus der Zeit während und vor dem 30jährigen Krieg.⁴

Hand in Hand mit den Liedern ging deren Begleitung auf der Gitarre, bzw. ihrer sonderbaren Schwester, der Wandervogellaute⁵. Der anfänglichen „Fahrtenklampferi“ mit durchgestrichenen, durch Akkordbuchstaben bezeichneten Griffen setzte die spätere Folgeauflage von 1914 erstmalig kunstvollere Begleitsätze entgegen. Spiritus rector solcher Bearbeitungen war der Münchner Kammervirtuose Heinrich Scherrer. Als Vorbilder galten aber auch teilweise die sogenannte Lautensänger wie Robert Kothe oder Niels Sörnsen die sich höchst kunstfertig dem Vortrage historischen Liedgutes widmeten.

Im Rückgriff auf die alten Reigen, Minne- und geistlichen Lieder der Renaissance gelangte auch das historische Begleitinstrument, die Laute ins Blickfeld.

Verbunden mit dem Singen war in wachsendem Maße das instrumentale Musizieren, wie es in den „Musikantengilden“ gepflegt wurde. Auf der Suche nach „guter Hausmusik“ wurden die historischen Instrumente interessant. Neben der Laute erhielt auch die Gambe ihre besondere Förderung, beispielsweise durch die gemeinsamen Auftritte von Kothes Ehefrau, die ihren Mann im gemeinsamen Vortrag auf diesem Instrument begleitete.⁶

Insgesamt ging es der Wandervogelbewegung in ihrem Interesse am historischen Lied ähnlich wie der Romantik und deren Rückgriff auf das Mittelalter, das Rittertum, Minne, Literatur und Burgen nach eigenem Bild erstehen ließ.

Das Bedürfnis nach geeigneten Musikinstrumenten führte die Musiker und Instrumentenbauer zwangsläufig zu den überkommenen historischen Musikinstrumenten, teils um sie selber zu spielen, teils um sie als Vorbilder für die eigenen Modelle zu wählen. Mit Stolz verweist Harlan auf Prof. Curt Sachs, den damaligen Leiter des Berliner Musikinstrumentenmuseums, der ihm „originale alte, besonders schöne Blockflöten zur Verfügung stellte“ um sie in seiner Werkstatt genau zu kopieren.⁷

Die von Richard Möller 1918 begründete und Fritz Jöde bis 1922 weitergeführte Zeitschrift „Die Laute“ versuchte den jugendbewegten Musikbegeisterten „ein Bild der gesamten Lautenkunst zu geben“ und dabei auch historische Instrumente nahezubringen.

⁴ Vgl. Eike Funck, Alte Musik und Jugendbewegung. In: Karl-Heinz Reinfandt (Hrsg.), Die Jugenmusikbewegung – Impulse und Wirkungen. Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 63-91

⁵ Zur Entstehung der 6-saitigen Laute vgl. Karl Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrenspiels um 1900. Untersuchung zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre. Augsburg 1995, S. 152 ff und Joachim Lüdtkke, Zwischen Überbrettel und Wanderfahrt. Aspekte zur Geschichte der Laute von 1900-1926. In: Die Laute, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft, Nr. 6/ 2002, S. 16-40

⁶ Vgl. Eike Funk (vgl. Anm. 4) S. 71

⁷ Harlan beruft sich hierbei wiederholt auf eine kostbare Altblockflöte von Jacob Denner, um 1720 in Nürnberg gefertigt, die es aber damals im Berliner Museum gar nicht gab.

In seinem 1918 veröffentlichten Buch „Laute, Viola da gamba, Viola da braccio“⁸, bringt Möller neben grundsätzlichen Betrachtungen zur Haus- und Konzertmusik auch Beschreibungen und Abbildungen historischer Museumsinstrumente.

Historische Instrumente fanden auch bei Instrumentalisten Verwendung, die mit der Jugendbewegung in Kontakt standen:

Der bereits erwähnte Heinrich Scherrer besaß unter seinen „50 alten Instrumenten“ eine hochgeschätzte Laute von Sebastian Schelle, Nürnberg 1723, die er bereits 1902 in einem „Historischen Instrumental-Concert“⁹ spielte. Otto Naber sagt über den Kreis von „Männern von feinsten persönlicher und persönlicher Kultur“ (Bogenhausener Kapelle) um Scherrer „dass sie ihre reine persönliche Freude daran hatten, alte, längst der Vergessenheit anheimgefallene Musikinstrumente aus der Stille der Museen hervorzuholen und auf ihnen zu musizieren“¹⁰. Namentlich bezieht sich dieses Zitat auf das Bayerische Nationalmuseum und das Deutsche Museum, diese „bergen in ihren Abteilungen für Musikinstrumente manches wertvolle Anschauungsmittel für den Kunstliebhaber, weniger dagegen für den praktischen Musiker, da diese Instrumente fast alle nicht mehr spielbar sind. Einige wenige Exemplare im „Deutschen Museum“ sind werkgerecht besaitet, und ihre Benutzung von spielkundiger Hand ist gestattet, ein wesentlicher Vorteil für diejenigen, die dort eingehende Versuche an alten Instrumenten machen wollen.“¹¹ Und so gelang es „nach eingehenden Studien die lautenartigen Instrumente zu erforschen und deren Neubau durch dortige Instrumentenmacher anzuregen.“¹² Scherrers Schülerin Anna Zinkeisen spielte während ihrer „Volksliederabende auf einer doppelchörigen Laute von Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1712“¹³.

Und Peter Harlan selber besaß in seiner Instrumentensammlung, deren Reste wir - seit 2006 wieder öffentlich zugänglich – auf der Burg Sternberg besichtigen können, etliche historische Instrumente, darunter nach eigenem Bekunden eine Laute von Magnus Tieffenbrucker, Venedig 1598 und eine Laute von Martin Hoffmann, Leipzig 1707, auf die wir im folgenden noch ausführlich zu sprechen kommen werden. Eine – weitere? - Tieffenbrucker-Laute, diesmal von 1610, findet sich in einem Katalog der Peter-Harlan-Werkstätten als Vorbild für eine 24-saitige Theorbe angegeben, im selben Katalog verweist er bei den Gamben „Modell Jacobus Stainer“ auf ein Original in der Sammlung Wildhagen Berlin.

⁸ Richard Möller, Laute, Viola da gamba, Viola da braccio - die alten Instrumente und ihre Bedeutung für unsere heutige Hausmusik. Wolfenbüttel 1918

⁹ Heinrich Scherrer, Eine verloren gegangenen Kunst. Wissenswertes über Lauten- und Gitarrenbau, Leipzig 1919. Vgl.: Joachim Lüdtke, Zwischen Überbretteln und Wanderfahrt. Aspekte zur Geschichte der Laute von 1900-1926. In: Die Laute, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft, Nr. 6/ 2002, S. 16-40, hier S. 24 und Karl Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrenspiels um 1900. Untersuchung zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre. Augsburg 1995, S. 152 ff

¹⁰ Otto Naber, Heinrich Scherrer und seine Lautenkunst. In: Die Laute, 1918/19 H.7/8, S. 43

¹¹ Otto Naber, Etwas von der Theorbe. In: Die Laute, 1917/18 H.5/6, S. 33

¹² u.a. Simon Rieger, Hermann Hauser, August Schulz

¹³ Otto Naber, (Anm. 8), S. 34. Josef Zuth, Handbuch der Laute und Gitarre. Wien 1926, S. 141

Und trotz aller programmatischer Anlehnung an die Originale, auf deren harmonische Gesetzmäßigkeiten, geheimnisvolle Konstruktionsprinzipien mit goldenem Schnitt und Teiltonkurven Harlan sich gerne - etwas nebelkerzenartig - berief, ging man seine eigenen Wege: Scherrer spielte seine Schelle-Laute bereits im gitarrisierten Zustand. Wie überhaupt die Umbaumaßnahmen zu den sog. „Wandervogellauten“ in den allerwenigsten Fällen durch die Jugendbewegung veranlasst worden sein dürften.¹⁴

Auf der Suche nach dem für ihn geeigneten Hausmusikinstrumentarium fand Richard Möller in dem Geigenbauer Julius Hempel seinen Ansprechpartner: *„Er hat mir meine Instrumente dann in enger Anlehnung an alte Formen unter Benutzung neuer Erfahrungen gebaut. Die alten Formen fanden wir in Katalogen der musikhistorischen Museen und auch hier in Hamburg in der Instrumentensammlung des hiesigen Kunst- und Gewerbemuseums. Zu den neuen Erfahrungen, die wir uns dabei zunutze machten, rechne ich z.B. die festen Bünde und die ausgehöhlten Griffelder, durch die sich meine Instrumente vorteilhaft von den alten Gamben und Bratschen mit ihrer Griffbrettunterteilung durch umgebundene Darmsaitenstücke unterscheiden.“*¹⁵

Harlan ließ sich trotz des Besitzes historischer Instrumente als seine „Laute der Zukunft“ eine 10-saitige einhörige Knickhals-Laute patentieren, „die uns von den der historischen Bindung sowohl der Gitarre als auch der Laute befreit und alle Möglichkeiten offenhält.“¹⁶

Spurensuche

Als eine der ersten und prägenden Begegnungen mit einem originalen Instrument nennt Harlan ein Klavichord in Goethes Gartenhaus, das er noch als Schüler zusammen mit seinem Musiklehrer in Weimar aufsuchte: *„Wir haben eine Fahrt hin gemacht, und ich habe dieses Klavichord gespielt, und wir haben den Glasdeckel runternehmen dürfen; es war schändlich verstimmt; aber dann packte die Leitung dieses Museums wohl auch die Leidenschaft, und sie ließen uns. Und als ich dann das Klavichord fertig hatte und mich kaum trennen konnte von Weimar, beschloss ich Instrumentenmacher zu werden.[...]“*

Dann war ich in Markneukirchen und habe mich schon sehr viel gleich um alte Instrumente gekümmert, habe sehr viel köstliche Gitarren an mich herangebracht und sie alten Freunden vermittelt. Die konnte man damals ganz billig kaufen, und dann reparierte ich sie. Das ist etwas viel Schöneres, besonders, wo ich noch nicht selbst Instrumente baute. Mein Traum ist zu diesen ganz feinsinnigen Instrumenten, die nicht nur zum Musizieren da sind; Instrumente, die nicht nur Werkzeuge etwa sind.

*Denn jedes Instrument ist wunderbarer, als das, was man darauf spielt. Jeder Mensch ist wunderbarer, als seine Äußerungen. Alle Kinder sind wunderbarer, als ihre Schularbeiten. Unter diesen wunderbaren Instrumenten, eine Jacobus Stainer, oder diese Gamben von Tielke, die ich damals reparierte, die sind etwas, was man streichelt und betrachtet und wo man mit den Augen viel mehr hört, als man mit den Ohren oder mit seinen Händen jemals daraus etwas herauslocken könnte.“*¹⁷

¹⁴ Vgl. Joachim Lüdtke (Anm. 9), S. 19 und 23-25

¹⁵ Richard Möller, Der Lautenspiegel, 1. Band: Laute, Viola da gamba, Viola da braccio – die alten Instrumente und ihre Bedeutung für unsere heutige Hausmusik. Wolfenbüttel 1918, S. 20

¹⁶ Peter Harlan Werkstätten, Katalog o. J., S. 4

¹⁷ Interview, s. Anm. 2

Wie also sah er aus, der ganz von seiner „Leidenschaft“ und solch tiefer Ehrfurcht geprägte Umgang mit diesen alten Instrumenten, die er „an sich heranbrachte“, studierte, reparierte und vermittelte?

Um es gleich vorweg zu gestehen: Viele Instrumente, die Harlan nachweislich bearbeitet hat, habe ich nicht gefunden. Nur in wenigen der ehemals der Sammlung Wildhagen zugehörigen Instrumenten gibt es tatsächlich Reparaturzettel der Peter-Harlan-Werkstätten, und dies nicht vor 1931. Wildhagen erwähnt in seinen „Erinnerungen“, die seit 1950 in der Zeitschrift für Musik erschienen, vielmehr: „ich war durch meinen ständigen Reparatteur Voß sehr verwöhnt“¹⁸. Er sagt dies zu einem Zeitpunkt, da er in Schloss Holte weniger als 20 Kilometer von Sternberg entfernt seinen Wohnsitz nach dem Krieg genommen hat und Harlan sozusagen täglich vor Augen hat. Wildhagens v.a. an Streich- und Zupfinstrumenten qualitativ hochkarätige Sammlung, gelangte noch während der 30er Jahre in die Claudius Collection in Kopenhagen, ein anderer Teil scheint nach Amerika gegangen zu sein, denn Harlan spricht in diesem Zusammenhang mehrmals von „der amerikanischen Sammlung“, über deren Identität und Verbleib ich allerdings bislang nichts in Erfahrung bringen konnte. Natürlich ist es möglich, dass Harlan seine eigenhändigen Reparaturen nicht bezeichnet hat, die noch zu besprechende „Bach-Laute“ ist ein Beispiel dafür, ebenso der Chitarrone von Georg Aman im Berliner Musikinstrumentenmuseum (s. unten).

Anhand des Katalogs der Claudius-Sammlung lassen sich leicht die Instrumente aus der Sammlung Wildhagen herausfinden – kein einziges scheint einen Hinweis auf eine Reparaturtätigkeit Harlans zu enthalten.¹⁹

Mehrfach fündig dagegen wird man u.a. in der Sammlung des Berliner Musikinstrumentenmuseums, das seine empfindlichen Verluste durch den 2. Weltkrieg gerade auf dem Sektor der Lauteninstrumenten mit den Instrumenten aus Wildhagens Nachlass nach dessen Tod 1956 wenigstens etwas kompensieren konnte:

Inv. Nr.	Instrument	Herkunft	Reparaturvermerk
Musikinstrumentenmuseum Berlin			
Nr. 4665	Basslaute Magno Stegher (ex „dieffobruchar“) Venedig 1598	ex Bitter ex Harlan ex Wildhagen	Peter Harlan 1934 Deckenbalkung
Nr. 4666	Laute Giorgio Reicard Florenz um 1620	ex Bitter ex Wildhagen	Hals Harlan auch Rosette?
Nr. 4667	Laute Georg Aman, Augsburg 1707	ex Bitter ex Wildhagen	Decke/ Hals Harlan
Nr. 4207	Theorbe Joachim Tielke (Hz 2584) Hamburg 1678		Peter Harlan-Werkstätten im Jahre 1936 repariert
Genf, Musée d'Arts et d'Histoire (Sammlung Fritz Ernst)			
IM 76	Andreas Ferdinand Mayr Salzburg 1747		als Laute rekonstruiert?

¹⁸ Fritz Wildhagen, Erinnerungen eines Sammlers. In: Zeitschrift für Musik, Heft 2, 1951, S.

¹⁹ Ture Bergstrom danke ich für seine diesbezüglichen Nachforschungen und Mitteilungen.

(Hz 2584) **Reparaturzettel:** „Dieses Instrument wurde in den// Peter Harlan=Werkstätten// Markneukirchen im Vogtland, am Markt, ~~gebaut~~// Im Jahre [hs.] 1934 repariert Jor [vermutlich: Hans Jordan]“

Harlan: neue Decke (Bebalkung?); Dendrochronologische Datierung: 1856 (Universität Hamburg)

Steg, Griffbrett, Wirbelkasten (12-chöriger Schwanenhals) wohl Harlan

Einzelbesprechungen

An zwei Beispielen soll die restauratorische Verfahrensweise der Werkstatt Harlan etwas genauer erläutert werden:

1) Die Tiefenbrucker-Laute

Besonders gut wird Harlans Reparaturpraxis an der Laute von Magno Stegher im Berliner Musikinstrumentenmuseum sichtbar, die einst unter dem berühmteren Namen Magnus Tiefenbrucker firmierte, bevor sich bei jüngeren Restaurierungsarbeiten²⁰ der Tiefenbrucker-Zettel als Falsifikat herausstellte, unter dem dann die Stegher-Signatur gefunden wurde (**Abb. 5**). Ist es nicht verwunderlich, dass Harlan offenbar nicht wissen wollte, was auf dem darunterliegenden Zettel stand?

Seither befindet sich das Instrument in geöffnetem Zustand, ausgestellt ist derzeit nur der prächtige Lautenrücken, die übrigen Teile, Decke, Hals und Wirbelkasten finden sich in einem Karton verwahrt. Die Laute war aus der Sammlung des Stuttgarter Nervenarztes Dr. Dr. Wilhelm Bitter²¹ in das Berliner Musikinstrumentenmuseum gelangt. Ob sie wirklich identisch ist mit der Tiefenbrucker-Laute, die Harlan selber besaß, habe ich bislang nicht letztendlich klären können; immerhin stimmen die Jahreszahl und die Materialien überein. Über diese, seine Tiefenbrucker-Laute schrieb Harlan in einem Rundbrief, Markneukirchen, den 11.9.1934:

„An alle Teilnehmer der Kasseler Musiktage 1934.

[...] In diesem Jahr stelle ich mich nur mit besonders wertvollen teuren Instrumenten vor, um das Musikinstrument nicht nur als Werkzeug zu zeigen, ... sondern Instrumente in verklärter Form als sichtbares und hörbares Klangideal unserer aufwärtsstrebenden Zeit.

*Im Mittelpunkt der Ausstellung steht eine Laute aus Ebenholz und Elfenbein von Magnus Tiefenbrucker, Venedig 1598. Sie soll der ganzen Ausstellung ihren Stempel aufdrücken. ... Ich kaufte das Instrument in verschnittenem Zustand. Es war in eine 6saitige moderne Laute umgearbeitet. Ich konnte von dem alten Instrument nur die Muschel (das ist der Lautenrücken) und die Rosette retten. Die Resonanzdecke, der Hals und Kragen sowie der Steg sind nach alten Vorbildern ergänzt. [...] Dieser grösste aller Lautenmacher Magnus Tiefenbrucker ist ein Deutscher. Aus Füssen haben ihn sich die anspruchsvollen Italiener jener Zeit nach Venedig kommen lassen. Die Stimmung dieser grossen Laute ist nicht aus dem E, wie bei den üblichen Lauten, sondern aus dem D, wie die rechte Gambenstimmung ... Das Instrument kann von jedem Gitarren- und Lautenspieler leicht sofort gespielt werden, kann auch von jedem Gambenspieler leicht erlernt werden. [...]*²²

1934 also wurde die Laute²³ in den Peter Harlan-Werkstätten, Markneukirchen repariert. Wie meist bei solchen Reparaturarbeiten erhielt sie einen neuen Hals, der in einen auf den

²⁰ Für die Übermittlung und Beschreibung von Fotos der Laute danke ich dem Berliner Lautenbauer Wolfgang Emmerich, der das Instrument in seiner Werkstatt hatte.

²¹ Bitter hatte seine Instrumente 1937 ebenfalls von Fritz Wildhagen erworben, seine Sammlung gelangte 1960 in das Berliner Musikinstrumentenmuseum

²² Archiv der Deutschen Jugendmusikbewegung (s. Anm. 2) enthalten in der Personalakte Peter Harlan

Oberklotz aufgedoppelten zweiten Oberklotz eingezapft wurde (**Abb. 6**). Das flache Griffbrett zeigt die für die Harlan-Werkstätten typischen Anrisse für die Bünde. Ebenso neu ist der Steg mit seinen seitlich angesetzten langen Elfenbeinspitzen, die sich in gleicher Weise auf dem Chitarrone von Aman finden. Am abenteuerlichsten freilich präsentiert sich die Bebakung der Decke: Hier hat Harlan ein Verbundsystem von ineinander verzapften Längs- und Querbalken geschaffen, das auch den besonders klangsensiblen Bereich unterhalb des Stegs erfasst. Der ganze untere Bereich wurde vor dem Aufleimen der Kassettenbalken mit einer Pergamentschicht doubliert, durch die hindurch noch die Spuren des ehemaligen und zweifellos originalen, gebogenen Bassbalkens zu sehen sind (**Abb. 7**). Der Steg ist, wie so oft bei Harlan-Reparaturen, mit drei Stiften in ein Gegenlager auf der Deckenunterseite verdübelt.

Über die Stimmung gibt der oben zitierte Brief Auskunft. Harlans „kräftige Besaitung“ (s. unten) hat sich in der Folge als viel zu stark für den zarten Lautencorpus erwiesen und zu den heute sichtbaren dramatischen Schäden geführt.

2) Die Reparatur der „Bach-Laute“

Dieselbe völlig unhistorische Bebakung setzte Harlan (oder wer auch immer sub suae disciplina) auch unter eine Laute von Martin Hoffmann, Leipzig 1707, die sich bis vor kurzem in den Händen eines leider inzwischen verstorbenen Lehrers, eines ehemaligen Schülers Peter Harlans befand.

Die vita dieses Instruments ist bemerkenswert. Der damalige Eigentümer, schilderte sie mir in einem Brief vom 30. August 1988 wie folgt:

„Die Hoffmann stammt aus dem Besitz des Freiherrn von Lütgendorff [...]. Von dort ging sie zu dem Instrumentensammler und Maler Fritz Wildhagen, Berlin. Wildhagen tauschte die Laute – soweit ich erfahren konnte – Anfang der 30er Jahre gegen einen alten Gobelin aus dem Besitz des Markneukirchener Instrumentenbauers Peter Harlan. [...]“ In einem letzten Brief vom 1. Mai 2005 wird diese Herkunft ergänzt mit dem Hinweis, Wildhagen habe behauptet, „Joh. Seb. Bach habe diese Laute gespielt.“

Mehrere Fotos zeigen Harlan auf Burg Sternberg mit seiner Hoffmann-Laute in der Gestalt einer Theorbe (**Abb. 8**). Er scheint dieses Instrument ganz besonders geschätzt zu haben.

„Ich lernte ab 1950 bei Peter Harlan das Spiel der Laute und kenne die Hoffmann seitdem. Sie war aber nicht mehr die Barocklaute.“ In einem Brief vom 20.11.1958 an seinen Schüler erwähnt Harlan die Laute im Zusammenhang mit dem Generalbassspiel: *“Die Laute in G-g’ kommt den gebräuchlichen Tonarten nicht so entgegen, klingt aber natürlich heller und durchdringender. Das richtigste wäre so etwas wie meine Hoffmann-Laute, mit kräftigen Saiten [hier!] bezogen. Das ist auf jeden Fall das eigentliche Generalbassinstrument.“*

Mein Gewährsmann hat die Laute allerdings nicht von seinem Lehrer erwerben können, sie ging nach Harlans Tod 1966 zunächst an dessen ältesten Sohn Pan, der sie wiederum seinem nach den USA ausgewanderten Sohn Christoph weitervererbte. 1986 tauchte das Instrument schließlich im Musikladen des Gambenbauers Wolfgang Übel in Celle auf und kam nun endlich in die Hände des langjährigen Verehrers, der es so lange bewundert hatte.

Zur Restaurierung des Instruments durch Harlan erläutern die Briefe: *„P.H. schnitt den Hals ab und baute sich eine 10chörige Generalbaßlaute in Ren-Stimmung daraus (P.H. spielte nicht die Barockstimmung). Auf dem Foto sehen Sie im 2. Teil des Wirbelkastens 3 Wirbel. Dort waren nur 2 vorhanden. Der Hals war massiv aus Birne und deshalb zu schwer.“* Diesen Hals hatte offenbar ebenfalls Harlan angefertigt, und dies angeblich nach der Vorlage des originalen. Tatsächlich hat der sogenannte Lautenkragen die seltene Besonderheit, dass

²³

Das Instrument wurde vermutlich als Tenorlaute konzipiert und Ende des 17. Jahrhunderts zur 11-chörigen Barocklaute umgebaut. Heute hat es eine schwingende Saitenlänge von 72 cm.

sich zwischen dem oberen und dem unteren Wirbelkasten ein weiteres Kästchen für drei Wirbel befand. Am Oberklotz fand er sich der Hals „eingezapft“. Vermutlich handelte es sich um dieselbe Konstruktion wie bei der oben beschriebenen Laute von Stegher.

14. Sept. 1988: „*Die ganz originale Decke ist nicht mehr vorhanden. Sie ist bei dem [Harlans] „Umbau“ abgenommen worden. Vermutlich hatte sie sich stark geworfen. Um das für alle Zukunft zu verhindern, hatte Peter Harlan zwei Längsbalken unter die neue Decke geleimt, die von oben schräg nach unten liefen, unter den Stegenden her bis an die Kappe. Die übrigen Querbalken hatte er alle, wie er es bei der alten Decke gesehen hatte, eingeleimt, allerdings nicht den abgerundeten Baßbalken, und die kurzen Diskantbalken auch nicht. Die Balken waren an den Kreuzungspunkten fest verleimt, wodurch unter der Decke lauter kleine Kassetten entstanden. Der Ton war irgendwie glockig, nicht unschön, hatte aber keine Kraft. Die Tiefe der Bässe fehlte.*“

Nach „Rückbau“ der Laute zur 13-chörigen Barocklaute mit abgeknicktem Hals ist der Harlan-Hals heute in Privatbesitz noch erhalten. Die Laute selbst hat inzwischen erneut den Besitzer gewechselt.

Für die Frage nach der Originalgestalt der Laute ist interessant, dass zu dem Instrument ein zeitgenössischer Kasten erhalten ist, der ganz eindeutig die ursprüngliche Form einer Theorbe nahelegt.

Fassen wir also zusammen: Da haben wir eine Laute mit einer Ahnengalerie, wie sie sich prominenter nicht zeigen könnte: J. S. Bach – [...] - Lütgendorff – Wildhagen – Harlan – Übel Selbst wenn diese Folge an der entscheidenden Stufe wieder einmal nur auf Hörensagen beruht, ist sie ja zumindest bis Lütgendorff relativ sicher belegt und glaubhaft. Und was ist übriggeblieben von dieser prominentesten aller Lauten? Lediglich der Lautenrücken nebst Zettel! Alles andere geopfert unter der Gloriole der Aura des Authentischen, die den Blick verklärt, im Dienste der glühenden Begeisterung der jeweiligen Eigentümer. Peter Harlan hat sich nicht gescheut, die Laute Johann Sebastian Bachs, die sie für ihn ja zweifellos war, für den eigenen Bedarf zurechtzubauen!

Natürlich ist es immer leicht, im Nachhinein, solches Tun zu bekriteln. Geradezu unfair mag es erscheinen, frühere Restaurierungen an unseren heutigen über drei Generationen entwickelten Maßstäben und Standards zu messen. Trotzdem muss es erlaubt sein, nüchtern herauszufinden, wie sich die Rezeption des historischen Instrumentariums durch die Exponenten der Jugendbewegung ausnahm. Gleichzeitig dürfen wir Vergleiche anstellen und dabei feststellen, dass zur selben Zeit anderenorts bereits mit wissenschaftlicher Methodik und naturwissenschaftlichem Instrumentarium, das Überkommene untersucht und penibel Originalsubstanz erhalten wurde. Harlans Zugriff blieb deutlich hinter dem zurück, was er selbst als sein Motto für die Achtung der historischen Klangwerkzeuge ausgab: „*Instrumente des 16. Jahrhunderts, Instrumente der allergrößten Meister, wo man voller Scheu sie nur ansieht, wie man eine Handschrift Goethes sieht, diesen Traum, was man sich von einem Instrumente vorstellt...*“²⁴

Harlan beruft sich in seinen Äußerungen gerne auf seinen Pionierstatus, darauf, dass er als Autodidakt die Materie zu bearbeiten hatte. Auch dies erscheint aus weiterem Blickwinkel nicht ganz richtig: Hatte sich doch bereits 1895 in Frankreich die „Société des instruments anciens“ formiert, deren Aktivitäten von dem Geigenforscher Edmund van der Straeten mit großem Interesse beobachtet wurden. Noch früher, 1879, fand in Brüssel ein „Concert

historique“ statt - unter den staunenden Zuhören befand sich Arnold Dolmetsch²⁵, der 1916 sein Buch „The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries“ veröffentlicht hatte und zudem seit 1925 sein alljährliches „Haslemere Festival of Early Music“ durchführte, das ja auch Peter Harlan später besuchte. Auch innerhalb Deutschlands wurde das Musizieren auf alten Instrumenten abseits der Jugendbewegung von etlichen passionierten Sammlern, oft musikbegeisterten Industriellen, amateurhaft gepflegt: Georg Heyer in Köln, Paul de Wit in Leipzig, Hans Hoesch in Hagen, Wilhelm Rück und seine Söhne Hans und Ulrich in Nürnberg, um nur die wichtigsten in Deutschland zu nennen. Diese Sammler hatten ihre hochgeschätzten Reparatoren, Hermann Seyffarth, Arthur Voss, Otto Marx und später Friedrich Ernst, die zu den Gründervätern des modernen Restaurierwesens in diesem Metier wurden, zu dem sich freilich als wichtige Komponenten die Erkenntnisse und Methoden der Gemälderestaurierung und der Archäologie gesellten.

Für Harlan und andere seiner jugendbeschwingten Zeitgenossen lagen die alten Musikinstrumente am Wegesrand zu ihren eigenen Zielen und pädagogischen Vorstellungen. Und wie oft waren sie mehr vom Jagdtrieb als von Forscherdrang besessen! Für den Umgang mit den Originalen, deren Klang sie idealisierten ohne ihn wirklich zu kennen, ließen sie wohl gelten, was sie sich auch als Zielvorgabe für ihre „Nachbauten“ stellten:
„So sind die Modelle meiner Lauten, Gitarren, Gamben, Fideln, Klavichorde keine Nachbildungen historischer Instrumente, sondern aus dem Vertrautsein mit der Historie neu gewachsene Instrumente für unsere Schul- und Hausmusik um zu den Modellen zu kommen, die irgendwo in der Zukunft schlummern, denn es wächst noch weiter, es ist noch kein Ziel erreicht.“²⁶

Danksagung:

Für Auskünfte und Unterstützung danke ich Dr. Annette Otterstedt, Dr. Eszter Fontana, Walter Waidosch, Frank Jendreck, Marlies Rave und den beiden ungenannten Eigentümern der „Bach-Laute“

Abbildungsunterschriften:

Abb. 1 Sammlung Harlan Postkarte

Abb. 2/ 3 Chitarrone, Georg Aman, Augsburg 1707 (SIM Berlin, Nr. 4667)

Abb. 4 Halsansatz desselben Instruments

Abb. 5 Signatur der Laute von Magno Stegheer, Venedig 1598 samt des darüberliegenden Tiefenbruckerzettels und Harlans Raparturvermerk (SIM Berlin, Nr. 4665)

Abb. 6 Abgelöster Hals der Laute von Magn Stegheer (SIM Berlin, Nr. 4665)

Abb. 7 Deckenunterseite desselben Instruments mit Harlans „Kassetten“bealkung

Abb. 8 Peter Harlan spielt die „Bach-Theorbe“ von Martin Hoffmann, Leipzig 1707

Bildnachweis: Archiv der Deutschen Jugendmusikbewegung (1); Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (6); Archiv Peter Harlan auf Burg Sternberg (8) alle übrigen Klaus Martius

²⁵ vgl. Eszter Fontana, Copies of Historical Musical Instruments in the Collection of the University of Leipzig. In: Restoration and Conservation of Early Musical Instruments. The spinetta ovale by Bartolomeo Cristofori. Firenze, 2008, S. 53-92

²⁶ Peter Harlan: „Die Burg der Fideln und Flöten“, Merian Heft Nr. 4, Hamburg, 1956

