

Instrumente sammeln
am Musikwissenschaftlichen Institut
der Universität Tübingen
Geschichte und Katalog

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Jörg Philipp Christian Büchler

aus

Stuttgart

2024

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Thomas Schipperges

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Stefan Morent

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Josef Focht

Tag der mündlichen Prüfung: 21. November 2024

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

„Die Welt ist, was du von ihr siehst!“

Hundert Schritte.

Sebastian Krämer: *Lieder wider besseres Wissen*, CD Reptiphon 2015.

Jörg Büchler

Instrumente sammeln
am Musikwissenschaftlichen Institut
der Universität Tübingen
Geschichte und Katalog

Teilband 1:
TEXTTEIL

Vorwort

Klangkörper – der Name der Instrumentensammlung am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen ist zugleich der Titel einer am 9. November 2023 neueröffneten Dauerausstellung im Foyer des Pflughofs. Die Objekte entstammen größtenteils der Stiftung Dr. h. c. Karl Ventzke und gelangten seit 1999 durch den damaligen Institutsdirektor Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid ans Haus. Das Sammeln von Instrumenten traf am Institut auf eine Geschichte, welche bereits 1935 zur Zeit von dessen Vater Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid als Universitätsmusikdirektor begonnen hatte. Die in dieser Spanne greifbaren Zusammenhänge sind der Kern vorliegender Arbeit, hier publiziert als geringfügig bearbeitete Fassung einer im Wintersemester 2024/25 von der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen angenommenen Dissertation.

Mit dem Thema beschäftigte ich mich im Rahmen von zwei Lehrveranstaltungen: Ein gemeinsames Seminar von Prof. Dr. Thomas Schipperges und Prof. Dr. Stefan Morent im Sommersemester 2022 widmete sich der Geschichte des Musikwissenschaftlichen Instituts im Kontext seines einhundertjährigen Jubiläums im Jahr 2023;¹ ein gemeinsames Seminar von Prof. Dr. Thomas Schipperges und Prof. Dr. Ernst Seidl in Kooperation mit

¹ <https://www.digimuwi.uni-tuebingen.de/anniversary/>
(letzter Zugriff: 20.09.2024).

Museum der Universität Tübingen im Wintersemester 2022/23 suchte Musikbezüge in allen Sammlungen der Universität (mit Fortführung im Sommersemester 2023).² Im Wintersemester 2021/22 bedachte zudem ein Seminar von Prof. Dr. Thomas Schipperges mit Beteiligung von Prof. Dr. Josef Focht und Dr. Heike Fricke (Leipzig) sowie Exkursion ins Musikinstrumentenmuseum Leipzig und zum Symposium *Farbe und Atmosphäre im tiefen Schweben. Basstrompete und Bass-/Kontrabasstuba im Orchesterklang Richard Wagners* ebendort am 30. Juni 2022 auch Instrumente der heutigen Tübinger Sammlung. Im Rahmen meiner Mitarbeit am Band zu einer vom Musikwissenschaftlichen Institut ausgerichteten Tagung, welche 2016 die Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke ins Zentrum rückte, hatte ich bereits die am Haus befindlichen Instrumente gestreift³ und die Beschäftigung wurde konkreter durch die Arbeit an der Neuausstellung im Foyer des Tübinger Pflegehofs, welche durch ein Projektseminar von mir begleitet wurde. In methodischer Hinsicht ermöglichte das Thema nicht zuletzt eine glückliche Zusammenfügung meiner bisherigen musikwissenschaftlichen Studien- und Arbeitsschwerpunkte mit den damit zusammenhängenden Erfahrungen und Begegnungen: Genannt seien auf organologischer Seite meine Masterarbeit über die Instrumentenbauerfamilie Schiedmayer⁴ und auf fachhistorischer Seite ein DFG-Projekt zum Briefwechsel zwischen Heinrich Bessler und

² *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025].

³ *Musikinstrumentensammlungen im Austausch. Klangkörper (Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke). Bericht über das Internationale Symposium. 26. bis 28. Februar 2016* (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 24), hg. von Inga Behrendt, Thomas Schipperges und Pia Schumacher sowie dem Museum der Universität Tübingen MUT unter Leitung von Ernst Seidl, unter Mitarbeit von Jörg Büchler und Fabian Kurze, Tübingen 2023.

⁴ Siehe Jörg Büchler: *Die Instrumentensammlung Schiedmayer. Ein Katalog der Celesten, Saitenklaviere und Harmonien mit einer Einführung und Klangbeispielen auf einer CD* (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 69), Harmoniumkatalog von Andreas Wolfgang Flad, Wilhelmshaven 2017.

Jacques Handschin.⁵ Vorliegende Arbeit ist freilich auf diesem Weg eine von vielen Stationen und eine Bearbeitung der Forschungsergebnisse in einer bebilderten Druckfassung des Kataloges für eine breitere Öffentlichkeit ist in Planung.

Der größte Dank gebührt meinem Doktorvater Prof. Dr. Thomas Schipperges sowie Prof. Dr. Stefan Morent als Mitberichterstatter, die meine Arbeit geduldig und kritisch begleiteten und prägten. Zudem gilt mein Dank Prof. Dr. Josef Focht, der die Arbeit um gewichtige Anregungen bereicherte. Der Schwung, den die Sammlungen der Universität Tübingen durch das Museum der Universität Tübingen MUT unter Leitung von Prof. Dr. Ernst Seidl erhalten, wirkte sich auch auf meine Arbeit aus, und die Einbindung in die Sammlungsarbeit am Institut, die mir tägliche Verfügbarkeit der Objekte sicherte, gab die besten Bedingungen einer tragfesten Arbeitsgrundlage, auf der meine Fragestellungen wachsen konnten. Dank gebührt zudem allen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die sich bereits mit der Sammlung beschäftigten, vor allem den Kustodinnen und Kustoden Prof. Dr. Klaus Aringer, Prof. Dr. Ann-Katrin Zimmermann, Prof. i. K. Dr. Inga Behrendt, Dr. Andreas Wolfgang Flad und Lisa Nägele M. A.,⁶ allen Seminarleitern sowie -teilnehmerinnen und -teilnehmern der genannten Lehrveranstaltungen sowie allen Archiven und bestandhaltenden Institutionen. Ohne den Stifter Karl Ventzke und zahlreiche Spender gäbe es die Sammlung in ihrer heutigen Form nicht.

⁵ Siehe *Heinrich Bessler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges in Verbindung mit Jörg Rothkamm unter Mitarbeit von Jannik Franz, München 2023.

⁶ Siehe SCHMID 2023, S. 45.

Inhalt

Teilband 1

I TEXTTEIL

1. EINLEITUNG | 1

1.1 Objekt – Musik – Wissenschaft | 1

1.2 Methode, Abgrenzung, Perspektiven | 9

1.3 Literaturbericht | 14

2. ERNST FRITZ SCHMID UND DAS SCHWÄBISCHE LANDESMUSIK- ARCHIV (1922 BIS 1937) | 30

2.1 Prägungen | 30

2.1.1 Ernst Fritz Schmid im Studium | 30

2.1.2 Frühe Archiverfolge | 42

2.2 Instrumente sammeln für das Schwäbische Landesmusik- archiv | 47

2.2.1 Ansätze | 47

2.2.2 Orte | 52

2.2.3 Objekte | 58

2.3 Ernst Fritz Schmid in seiner Zeit | 68

2.3.1 Institutionelle Ambivalenzen | 68

2.3.2 Region und Nation in Ernst Fritz Schmid's Schriften | 76

2.4 Instrumente im Kontext | 90

2.4.1 Flötenuhr und Orgel | 90

2.4.2 Kulturgeschichte und Biographik | 95

3. DAS ALLMÄHLICHE VERSCHWINDEN EINER SAMMLUNG (1937 BIS 1986) | 101

3.1 Wege der Instrumentensammlung des Schwäbischen Landes- musikarchivs – ein Überblick | 101

3.2 Brückenzeiten am Institut | 104

3.2.1 Walter Gerstenbergs instrumentenkundliche Prägungen | 104

3.2.2 Ein Anfang für und in Tübingen | 110

3.2.3 Instrumente in Walter Gerstenbergs Publikationen | 113

3.3 Die Weggabe der Instrumente | 117

4. NEUANFÄNGE UM DIE STIFTUNG UND SAMMLUNG DR. H. C. KARL VENTZKE (1986 BIS 2023) | 122

4.1 Kontakte und Impulse | 122

4.1.1 Manfred Hermann Schmid und Karl Ventzke | 122

4.1.2 Instrumente in der Lehre | 129

4.2 Bestände und Profile | 133

4.2.1 Bestandsgruppen | 133

4.2.2 Sammlungsprofile | 138

4.2.3 Verschränkte Sammlungen | 149

5. AUSBLICK | 154

Teilband 2

II KATALOGTEIL

III ANHANG

IV QUELLEN UND LITERATUR

I TEXTTEIL

1. Einleitung

1.1 Objekt – Musik – Wissenschaft

Von Musik oder Klang war nichts zu lesen: Zunächst gab sich die UNESCO sicher, wie erhaltenswertes Kulturerbe zu verstehen sei. Unter die Definition im *Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt* aus dem Jahr 1972 fallen Denkmäler, die ausdrücklich als materiell gefasst werden.¹ In dieser Zeit ist das Immaterielle allenfalls in internen Überlegungen nachweisbar.² In der *Empfehlung zum Schutz von traditioneller Kultur und Folklore* von 1989 ist in Zusammenhang mit immateriellem Kulturerbe erstmals – und von hier an konstant – auch von Musik oder Klang zu lesen.³ Proklamationen beginnen 2001: unter anderem mit einem Marktplatz in Marrakech, nach Analyse von

¹ Der Begriff „Denkmal“ findet sich im englischen Originaltext als „monument“. Zudem genannt werden „groups of buildings“ und „sites“ (*Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage adopted by the General Conference at its seventeenth session, Paris, 16 November 1972*, abrufbar unter: <https://unesdoc.unesco.org>, Katalognummer 0000002091; Übersetzung abrufbar unter: https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-02/UNESCO_WHC_%C3%9Cbereinkommen%20Welterbe_dt.pdf; letzter Zugriff: 19.02.2023). STRASSER 2009, S. 427, nennt dies einen „traditionelle[n] Kulturbegriff“.

² TAUSCHEK 2013, S. 117–118.

³ *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore. Adopted by the General Conference at its twenty-fifth session. Paris, 15 November 1989*, abrufbar unter: <https://unesdoc.unesco.org>, Katalognummer 0000092693 (letzter Zugriff: 19.02.2023).

Thomas M. Schmitt „eine Art Prototyp“.⁴ Seit 2008 wird schließlich und endlich die *Repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit* geführt.⁵ Als Ergebnis eines langen Fragens nach dem Immateriellen und über dreißig Jahre nach dem ersten Übereinkommen zum Kulturerbe wurde ein „neues ‚Schlüsselkonzept‘“⁶ realwirksam – neu jedenfalls für die UNESCO. Musik und Klang finden sich nun vielfach unter den Ausgezeichneten: Das Spielen auf dem Naturhorn etwa zur Jagd oder auf der slowakischen Hirtenflöte *fujara*, der Vortrag epischer Gedichte zur *gusle* aus Serbien oder die buddhistischen Gesänge der Ladakh-Region in Indien, die rituelle Musik des Streichinstruments *morin chuur* der mongolischen Nomaden oder *wayang*, das javanische Puppentheater mit Musik. Auch beim „Prototyp“ (l. c.) des immateriellen Kulturerbes, dem Marktplatz in Marrakech, hatte man bereits seine Rolle als Ort für Musik hervorgehoben.⁷

Für die deutschsprachigen Universitäten zeigte sich erst in jüngerer Vergangenheit ein Aushandlungsprozess zwischen Materialität und Immaterialität – einige Jahre nachdem die UNESCO einen „Paradigmenwechsel ohne gleichen“ vollzogen hatte, wie jüngst aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg formuliert wurde, der wiederum „im Hinblick auf das Immaterielle [...] insbesondere das Sammeln von materiellen Objekten in einem völlig neuen Licht“ zeigt.⁸ Noch im Jahr 2011 formuliert der Wissenschaftsrat – als „ideelle Mitte der Wissenschaftspolitik“⁹ stets auf allgemeine Bewegungen

⁴ SCHMITT 2009, S. 377. Zunächst fanden Proklamationen im Rahmen eines Vorprogramms statt (*Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005*, abrufbar: <https://unesdoc.unesco.org>, Katalognummer 0000147344; letzter Zugriff: 19.02.2023).

⁵ Siehe auch die kürzere *Liste des dringend erhaltungsbedürftigen Immateriellen Kulturerbes* sowie das ebenfalls weniger umfangreiche *UNESCO-Register guter Praxisbeispiele* (<https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit>; letzter Zugriff: 19.02.2023).

⁶ TAUSCHEK 2013, S. 116.

⁷ SCHMITT 2009, S. 379–380.

⁸ VON ROTH/ESCHERICH 2018, S. 11.

⁹ BARTZ 2007, S. 272.

verweisend – zunächst einen Mangelbefund in der Nutzung von universitären Sammlungen,¹⁰ und sodann ihren Wert: gleichsam ein „Appell“,¹¹ um das Thema „den Universitäten ins Stammbuch zu schreiben“.¹² Es sind nun neu vor allem die universitären Sammlungen angesprochen: Sie sind demnach nicht allein „für die Wissenschaft von großem Nutzen“¹³: sie sind „unentbehrliche Grundlage“,¹⁴ „wesentliche Grundlage“¹⁵ und „essentielle Grundlage“.¹⁶ Auch in den Jahren nach den Empfehlungen hob der Wissenschaftsrat die universitären Sammlungen hervor; das Anliegen zeigte sich als persistent.¹⁷ Zwar hatten bereits in den ersten Empfehlungen, welche kurz nach seiner Gründung 1957 in drei Teilen von jeweils mehreren hundert Seiten als großer Wurf mit Gültigkeitsanspruch für sämtliche Bereiche des Wissenschaftsbetriebs veröffentlicht worden waren,¹⁸ Sammlungen an Hochschulen eine Rolle gespielt – jedoch noch eine kleine: Unter den „Schwerpunkt- und Sondergebieten“ finden sich „von den Lehrstuhlinhabern oft [angelegte]

¹⁰ „Gerade an Universitäten spielen Sammlungen als Infrastruktur für Forschung und Lehre eine wichtige Rolle, gerade hier gelingt es aber auch infolge von Ressourcenknappheit und häufig an anderen Interessen orientierten Allokationsentscheidungen nicht immer, ihr wissenschaftliches Potential zur Geltung zu bringen“ (WISSENSCHAFTSRAT 2011, S. 6).

¹¹ FOCHT 2023, S. 31.

¹² SEIDL 2016, S. 17; an anderer Stelle bezeichnet Seidl die Empfehlungen als „starkes Indiz für [die] Veränderung der Wahrnehmung“ (SEIDL 2013, S. 417).

¹³ WISSENSCHAFTSRAT 2011, S. 11.

¹⁴ Ebd., S. 7 und 11.

¹⁵ Ebd., S. 13.

¹⁶ Ebd., S. 48.

¹⁷ „So verfügen beispielsweise einige Hochschulen über wissenschaftlich bedeutende Museen, Sammlungen und Bibliotheken, die für das gesamte Wissenschaftssystem und die breitere Öffentlichkeit von Bedeutung sind“ (WISSENSCHAFTSRAT 2013, S. 50). In Folge der Äußerungen des Wissenschaftsrates lassen sich zudem konkrete Aktivitäten zeigen (WEBER 2015, S. 22–24).

¹⁸ Der Text brachte den Wissenschaftsrat „auf einen Schlag [ins] Zentrum des wissenschaftspolitischen Geschehens“ (BARTZ 2007, S. 50).

wertvolle Sammlungen und Bibliotheken für Spezialeinrichtungen“.¹⁹ Der einige Jahre später erschienene dritte Teil dieser Empfehlungen wendet sich zwar ausdrücklich den „Forschungseinrichtungen außerhalb der Hochschulen“, den „Akademien der Wissenschaften“ sowie den „Museen und wissenschaftliche[n] Sammlungen“ zu – einzig gemeint bleiben hierbei stets jene Museen und Sammlungen außerhalb der Hochschulen.²⁰

Während die UNESCO den Aspekt der Immaterialität und die deutschsprachigen Universitäten den Aspekt der Materialität erst neu in den Blick nehmen mussten, lagen beide – sowohl die klingenden wie auch die gegenständlichen Anteile – für die Musikwissenschaft seit ihrer frühen akademischen Zeit nahe. Der Klang als wesentlicher Teil im Methodenspektrum der jungen Disziplin ergab sich einleuchtend aus dem „Geiste der Philologie“:²¹ Wenngleich vielfach problematisiert, nuanciert, feinjustiert²² war es ein kurzer Weg, den Philipp Spitta von den papierenen „Denkmäler[n] deutscher Tonkunst“ in der gleichnamigen Denkschrift zu der „Musik vollste[m] Wesen [...] in dem sinnlich wahrnehmbaren Klange“ nehmen wollte: „Man muß

¹⁹ WISSENSCHAFTSRAT 1960, S. 41–42 (siehe auch den Hinweis auf diesen Text in WISSENSCHAFTSRAT 2011, S. 5–6). Konkret werden Überlegungen über diese Sammlungen in Zusammenhang mit der finanziellen Ausstattung, traditionsgemäß ein zentrales Augenmerk des Wissenschaftsrates (BARTZ 2007, S. 33): vornehmlich bei Forderungen nach Kustodenstellen. Indes finden sich einzig die Klassische Archäologie sowie Geologie und Paläontologie hierbei ausdrücklich genannt (WISSENSCHAFTSRAT 1960, S. 66, S. 89 und 107).

²⁰ WISSENSCHAFTSRAT 1965.

²¹ SANDBERGER 2000, dort bereits im Aufsatztitel.

²² Den Widerstreit im Fach zwischen den Anteilen als „Wissenschaft zum Hören und Wissenschaft zum Sehen“ stellt Annette Kreuziger-Herr für die musikwissenschaftliche Mediävistik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts dar (KREUTZIGER-HERR 2003, Zitat auf S. 168).

also nicht nur darnach streben, sich vom Gelesenen ein inneres Bild zu machen, sondern es ins klingende Leben umzusetzen“.²³ Ein „Werkbegriff, dessen Akzent eindeutig auf dem überlieferten Notentext“²⁴ lag, konnte sich mit musikpraktischen Bemühungen, aus dem überlieferten Notentext Musik auch zu machen, verbinden.²⁵ Noch Jahrzehnte nach Spittas Text schrieb Heinrich Bessler – ausdrücklich auf das akademische Leben bezogen – Wilibald Gurlitt das Verdienst zu, „nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt“.²⁶ Die Geschichtsschreibung des Klanges und des Hörens ging so weit, dass Jacques Handschin regelrecht beklagen konnte, man habe allenthalben

„bei uns fast nur von ‚Aufführungspraxis‘ [gesprochen], es verbreitete sich der Glaube, die Musikwissenschaft finde ihren letzten und höchsten Zweck in der klanglichen Rekonstruktion, und manche meinten, damit sei das goldene Zeitalter der Verschmelzung von Musik und Musikwissenschaft heraufgezogen [...]“.²⁷

²³ SPITTA 1893, S. 26. Dieter Gutknecht liest in diesen und anderen Textteilen bei Philipp Spitta gar die „Notwendigkeit [...], nach Erstellung des Notentextes für dessen Umsetzung in Klang die alten Praktiken und Werkzeuge zu erforschen und sie für das Musikleben wieder nutzbar zu machen“ (GUTKNECHT 1993/1997, S. 155).

²⁴ SANDBERGER 2000, S. 57.

²⁵ Den emphatisch formulierten Wert der Musikpraxis für die junge akademische Disziplin verstand Spitta auch eigenbezüglich, wie Johannes Schröder unlängst aus der Korrespondenz von Friedrich Chrysander, Guido Adler und Philipp Spitta um die Gründung der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* und vor allem Adlers Aufsatz über *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zeigte (SCHRÖDER 2024, S. 20–24, siehe ADLER 1895).

²⁶ BESSELER 1924/25, S. 54; Hervorhebungen im Original.

²⁷ HANDSCHIN 1939, S. 144. Auf den differenzierten Stand Jacques Handschins im Geflecht von „Alter[r] Musik im praktischen Vollzug“ wurde anhand desselben Textes Handschins bereits in der Einleitung zu *Heinrich Bessler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Jörg Bächler und Thomas Schipperges in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitarbeit von Jannik Franz, München 2023, hingewiesen (S. 11).

Der Denkmalbegriff der frühen Musikwissenschaft jedenfalls war – in unterschiedlichen Graden an Strenge – gekoppelt an den Dreischritt von Werk, Edition und Erklingen.²⁸ Zum Erklingen gehörte notwendigerweise das Instrumentarium. Eben Gurlitt hatte unter „den von Denkmalpflege und Musikwissenschaft [...] gemeinschaftlich zu betreuenden Kunstdenkmälern [...] die Musikinstrumente an erster Stelle“ nennen können, wie er es wenige Jahre nach der Einrichtung der Instrumentensammlung an seinem Freiburger Musikwissenschaftlichen Seminar in einem Text für die *Zeitschrift für Instrumentenbau* der instrumenteninteressierten Öffentlichkeit gegenüber annoncierte.²⁹ Mit der so formulierten Rolle des Gegenständlichen rückt für das Fach mit hin auch die Frage nach dem Sammeln von Gegenständen in den Blick.

Dass für die Musikwissenschaft das klingende wie gleichermaßen das gegenständliche Denkmal von früher Zeit an verhandelt wurde, steht historisch verschränkt zu Denkmalbegriffen, wie sie etwa in Kulturerbebegriffen der UNESCO oder in Methoden- und Quellenvorstellungen des Wissenschaftsrats wirksam werden. Die hier vorgestellte Bündelung einzelner Momente aus dem Dreieck zwischen UNESCO, Wissenschaftsrat und Musikwissenschaft deutet eine Plattform an, auf der sich Aspekte des Materiellen und Immateriellen in Bezug auf Musik und Universität in historisch veränderlicher Weise bewegten. Die Universitäten können sich als Orte zeigen, an denen das Verhältnis zwischen Materialität und Immaterialität nicht allein implizit ausagiert, sondern auch explizit reflektiert wird: Sammlungen an Universitäten mögen durch ihre Angliederung an den Forschungs- und Lehrbetrieb wie auch durch einen gewissen Rechtfertigungsdruck besonders zur Ausformulierung ihrer Hintergründe und Ziele gedrängt sein. Das Fach Musikwissenschaft in seinem universitären Betrieb mag die Aspekte Materialität und Immaterialität

²⁸ Der Begriff hält sich von Spitta bis in das zwanzigste Jahrhundert, siehe VON DAELSEN 1967. Zur Begriffsdiskussion in Bezug auf Editionsunternehmen siehe HILSCHER 1995, S. 15–22.

²⁹ GURLITT 1926/27, S. 93.

bündeln: Instrumente binden die Musik als Zeitkunst an das Gegenständliche, sie bedeuten, nach den Worten von Curt Sachs, „innerhalb einer Kunst des Flüchtigen, Vorbeiziehenden und ins Nichts Verwehenden das Unvergängliche, Feste, Greifbare“.³⁰ Für den musealen Alltag führt Frank P. Bär diese Doppelgesichtigkeit implizit über ins Konkrete: Instrumente als zum einen „technische Vorrichtungen [...]“; zum anderen [...] „außerordentlich fragiles Kulturgut“.³¹ Die Organologie ist diejenige Disziplin, welche diese Doppelgesichtigkeit zum Thema machen kann. An der Geschichte universitärer musikwissenschaftlicher Sammlungen wird sichtbar, inwiefern das Fach sich dieser Doppelgesichtigkeit bewusst wird. In der Betrachtung der Sammlungen lassen sich aus ihrer Geschichte die Fragen stellen: Mit welchen Motivationen wird eine universitäre Sammlung angelegt oder angeschafft? Welche gedanklichen, personellen und strukturellen Hintergründe und Bezüge zeigen sich? Wie gestaltet sich die Nutzung der Sammlung im Kontext des Forschungs- und Lehrbetriebs? Welche wissenschafts- und gesellschaftspolitischen Implikationen sind, insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus, mitzudenken?

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen sind verschiedene Marksteine auf dem Weg, den die Fachgeschichte in Bezug auf das Sammeln von Instrumenten im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert ging, nachweisbar: vom Anlegen einer frühen Instrumentensammlung zur Zeit Ernst Fritz Schmidts in den 1930er Jahren, über ihr allmähliches Verschwinden und die schließliche Weggabe 1975 bis zur Angliederung einer neuen Instrumentensammlung seit 1999 ausgehend von den Beständen des Privatsammlers Karl Ventzke in der Zeit Manfred Hermann Schmidts. Tübingen bietet Gelegenheit, Aspekte, Ansprüche und Motivationen um universitäre Instrumentensammlungen konkret sowie die Instrumentenkunde allgemein in ihren historischen Varianzen konzentriert zu beleuchten.

³⁰ SACHS 1928, S. 1.

³¹ BÄR 2017, S. 17.

Die Frage des institutionellen Ortes einer Instrumentensammlung – Museum, Hochschule oder Universität – ist nach den Worten von Sachs einerseits „für das Schicksal des Museums oft sehr bestimmend“.³² Umgekehrt ist nach den jüngsten Worten des Wissenschaftsrates auch „die wissenschaftshistorische Forschung [...] grundlegend auf Sammlungen angewiesen“.³³ Aus der Trias der Begriffe *Objekt, Musik, Wissenschaft* lässt sich mithin auch die methodische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit formen: *Objekt: Musik-Wissenschaft*.

³² „En terminant cette étude, une dernière question se pose, de nature purement administrative il est vrai, mai bien souvent décisive pour le sort du musée“ (SACHS 1934, S. 183); gemeint ist statt „des Museums“ eher „der Sammlung“.

³³ WISSENSCHAFTSRAT 2011, S. 12.

1.2 Methode, Abgrenzung, Perspektiven

Die Arbeit fragt nach den Verbindungen zwischen Fachgeschichte und Organologie: konkret anhand der Quellen für das Musikwissenschaftliche Institut Tübingen, eingebettet in Entwicklungen der deutschsprachigen Musikwissenschaft des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Begriff der Fachgeschichte wird dabei demjenigen der Wissenschaftsgeschichte vorgezogen.³⁴ Im Gegensatz zum Begriff Fachgeschichte wurde der Begriff Instrumentenkunde³⁵ von den Protagonistinnen und Protagonisten innerhalb der behandelten Zeitspanne selbst einschlägig verwendet. Der Begriff Instrumentenkunde ermöglicht und erfordert also Definitionen auf dem Wege der historischen Einordnung konkreter Quellen; vorliegende Arbeit kann die sich wandelnden Tübinger Verständnisse des Begriffs und der dahinterstehenden Arbeitsweisen abhängig vom historischen Kontext zeigen. Terminologische Arbeitsgrundlage ist dabei – dem sammlungsbezogenen Ansatz der Arbeit entsprechend – die Frage, inwiefern die jeweiligen Forschungsarbeiten sich konkret auf Objekte oder allgemein auf Instrumente beziehen. Diese Herangehensweise ist gebunden an ein weites Verständnis denkbarer Möglichkeiten von Instrumentenkunde, die mithin nicht alleine „Kenntnisse über Musikinstrumente“,³⁶ sondern allgemeiner die „[a]kademische Beschäftigung mit Musikinstrumenten“³⁷ meinen kann.

Die methodische Doppelprägung zwischen Fachgeschichte und Organologie führt zur formalen Trennung der Arbeit in einen Text- und einen Katalogteil: Die heute am Institut bestehende Instrumentensammlung wird im fachgeschichtlichen Kontext, bezogen auf Tübingen, dargestellt (Textteil)

³⁴ Gleichwohl hängen beide Begriffe zusammen: zur Verwendung des Begriffs der ersteren als konkretere Ausprägung der zweiten siehe BOLZ 2018.

³⁵ Die Begriffe Instrumentenkunde und Organologie werden hier synonym verwendet.

³⁶ VAN DER MEER 1996, Sp. 951.

³⁷ <https://musixplora.de/mxp/2001223>, letzter Zugriff: 25.09.2024.

und gemeinsam mit den rekonstruierbaren Teilen ehemaliger Sammlungsobjekte beschrieben (Katalogteil). Primärquellen des Textteils schließen dem fachgeschichtlichen Schwerpunkt folgend ausdrücklich auch Vorlesungsverzeichnisse, den Bestand der Institutsbibliothek und am Institut befindliche Archivalien zur Geschichte des Hauses ein sowie die Publikationen der am Haus tätigen Wissenschaftler, die vielfach und vielfältig auf Instrumente bezogen oder beziehbar sind. Archivalische Quellen bilden – neben den Objekten – auch die Grundlage für den in den Gesamtkatalog integrierten Rekonstruktionskatalog und umgekehrt fundieren die Objekte selbst die Darstellung historisch veränderlicher Sammlungsprofile. Dem fachgeschichtlichen Blickwinkel der Arbeit entsprechend liegt der Objektcharakter der Archivalienüberlieferung – welcher freilich gegeben ist, jedoch aus Perspektive der Forschungsgeschichte des Schwäbischen Landesmusikarchivs im zwanzigsten Jahrhundert keine nachweisbare Rolle spielte – außerhalb des Untersuchungsbereichs vorliegender Arbeit. Mag der gegenständliche Charakter von papiernen Quellen mehr oder weniger implizit schon immer eine Rolle gespielt haben, so handelt es sich doch bei der Bewusstmachung und Thematisierung um eine vergleichsweise neue Erscheinung: Noch 2023 musste etwa Michelle Ziegler für „einschließendes Vorgehen, in dem das Schreibmaterial in der Deutung von Kompositionsprozessen [...] berücksichtigt wird“, in Richtung der Musikwissenschaft ausdrücklich „plädieren“.³⁸

Der Zusammenhang zwischen Textteil und Katalogteil wird dabei methodisch verschränkt modelliert: Während der Textteil mit den Quellen und Arbeitsweisen der Geschichtswissenschaft nach den Entwicklungsgängen, institutionellen Kontexten und fachlichen Inhalten der Organologie fragt, gilt das Interesse des Katalogteils der Geschichte eines Faches an einem Ort anhand von dessen organologischen Ausprägungen mit instrumentenkundlichen Methoden. Im Textteil mithin ist die Methode die Fachgeschichte, das

³⁸ ZIEGLER 2023, S. 96.

Thema die Organologie – im Katalogteil ist die Methode die Organologie, das Thema die Fachgeschichte.

Der institutionelle Fokus weitet sich über das Tübinger Institut hinaus in Vergleichen konkret mit anderen deutschsprachigen universitären Musikwissenschaftlichen Instituten und Seminaren im zwanzigsten Jahrhundert, vornehmlich solchen mit eigener Sammlungsgeschichte. Nötigenfalls greift er auf andere Institutionen aus: Im Falle der Berliner Hochschule für Musik und der dortigen Sammlung ist zum Beispiel kein direkter Zusammenhang zu einer Universität gegeben; über den Zusammenhang zum Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung bildet die Institution einen relevanten Hintergrund für instrumentenkundliche und regionalgeschichtliche³⁹ Arbeiten der Zeit. Die Arbeit der Forschungsstelle Oberschwäbische Klostermusik von Alexander Šumski in der Zuständigkeit des Collegium musicum der Universität Tübingen, welche seit 1986 Publikationen, nicht zuletzt von Tonaufnahmen, betraf, schneidet sich mit dem regionalgeschichtlichen Fokus vor allem der Zeit von Ernst Fritz Schmid, bleibt jedoch als eigenständiger Themenkreis hier unberücksichtigt. Nicht zuletzt sind die hier rekonstruierten Instrumente aus den südwestdeutschen Klöstern und Kirchengemeinden Bausteine für künftige regionalmusikhistorische Arbeiten mit kirchenmusikalischem Schwerpunkt.

In einer teils zufälligen Fügung ergab sich im Lauf der Geschichte ein Tübinger Schwerpunkt auf Blasinstrumenten. Das Institut findet gleichwohl mit einer Orgel einen wesentlichen Gründungsanlass. Bis heute sind die Or-

³⁹ Der Begriff der Region (etwa in regionaler Musikgeschichte) wird hier demjenigen des Landes (etwa in Historischer Landeskunde) vorgezogen. In vorliegender Arbeit wird der Begriff der Region nicht im geographischen oder politischen Sinne als historische Tatsache, sondern im fachhistorischen Sinne als wissenschaftlicher Themenschwerpunkt verstanden.

geln relevant für das Institut, vor allem nachdem wesentlich durch Ulrich Siegele zwei neue Instrumente ans Haus kamen.⁴⁰ Besaitete Tasteninstrumente fanden sich stets und vielfach am Institut. Ihre Doppelrolle zwischen musikpraktischem Bemühen und akademischer Welt zeigt beispielhaft eine Institutsordnung aus dem Jahr 1941 über die „Benützung der Orgeln und des Uebungs-Klaviers“: „Die Uebungsstunden beginnen stets c. t. und schließen s. t.“.⁴¹ Mit den Tasteninstrumenten zeigen sich mithin im Vergleich zu den beiden ausgewiesenen als Sammlungen ans Haus gekommenen oder durch das Haus gesammelten Beständen vor allem hinsichtlich Orgelbewegung und institutsalltäglicher Musikpraxis historische Zusammenhänge, die von der vorliegenden Fragestellung getrennt zu betrachten sind. Eine eigene Arbeit versprache auch in fachgeschichtlicher Hinsicht perspektivenreich zu sein. Die Tasteninstrumente werden hier in die Darstellung des Textteils integriert, wo sich fach- und institutsgeschichtlich relevante Querverweise und Vergleichspunkte auftun, jedoch nicht als Sammlungsobjekte in den Katalogteil aufgenommen.

Ein Gesamtkatalog zur Tübinger Instrumentensammlung existiert bislang nicht. Die faktische Auflösung des Leihgabenbestands aus dem Besitz des Sammlers Karl Ventzke⁴² als gewichtiger äußerer Anlass macht eine Standortbestimmung der Sammlung nötig, die auch Anregungen für weitere, auf einzelne Objekte, Instrumentengruppen oder -hersteller bezogene Arbeiten geben kann. Zudem wird im Rahmen des Katalogs hier nebenbei eine quantitative und qualitative Inventur des Bestandes durchgeführt, welche

⁴⁰ SIEGELE 1992; zur Orgel im Festsaal der Universität, die auch auf Karl Hasse zurückgeht, siehe FLAD/SCHIPPERGES 2015.

⁴¹ *Musikinstitut der Universität Tübingen. Bestimmungen für Benützung der Orgeln und des Uebungs-Klaviers.*, hs., datiert auf 1941 (D-Tua 117C/504, Akademisches Rektoramt).

⁴² Die Instrumente des Leihgabenbestands verließen das Institut entweder oder wurden dem von Karl Ventzke gestifteten Bestand zugeführt. Der Prozess ist seit 2023 abgeschlossen. Die Katalogeinträge geben je Objekt Aufschluss.

manche Objekte über die bekannten Inventare hinaus benennen oder die Metadaten bereits bekannter Objekte anpassen kann. Die archivalienbasierte Erarbeitung von Bestandsgruppen fügt dem bisher über einzelne Instrumentengruppen und Instrumente Publizierten (vor allem über Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke)⁴³ überdies ein System bei, um den über die Jahre zusehends disparat gewordenen Bestand neu und differenziert zu beleuchten. Die spezifische Situation der Forschungsgeschichte ermöglicht und erfordert mithin eine bündelnde Perspektivierung. Zusammenhänge zwischen der real existierenden Sammlung, den ehemaligen Leihgabenbeständen sowie den rekonstruierten Beständen und kleineren Bestandsgruppen werden erst in dieser neuen Darstellungsweise lesbar und in forschungsgeschichtlicher Perspektive auswertbar. Zudem begründet die am 9. November 2023 im Foyer des Tübinger Pflughofs neu eröffnete Dauerausstellung mit Blick auf Vermittlungsfragen in besonderer Weise Beschreibung und Darstellung von Bestand und Geschichte.

⁴³ Siehe Literaturbericht.

1.3 Literaturbericht

In seinem energischen Plädoyer für ein zentrales Musikinstrumentenmuseum streift Julius Rühlmann bereits 1866 Belange der Wissenschaft: Er hebt mit wissenschaftstheoretischen Überlegungen zu zeitgenössischer „Naturwissenschaft“ und „moderner Geschichtswissenschaft“ an, von denen letztere sich jüngst vor allem durch Quellenrecherchen hervorgetan habe.⁴⁴ Gleichwohl verbindet sich die Musik nur oberflächlich mit Rühlmanns wissenschaftstheoretischer Eröffnung und die Kunst hängt sich argumentativ an seinen Aufhänger lediglich an: „Dies gilt aber nicht allein von den Wissenschaften, sondern auch von den Künsten“.⁴⁵ An sein Loblied auf philologische Bemühungen innerhalb der Literatur wie auch der Musik schließen sich die Musikinstrumente an: „um eine möglichst getreue Ausführung älterer Werke zu ermöglichen“, sei „es nunmehr auch an der Zeit [...], uns die nöthige Kenntniß derjenigen Musikorgane zu verschaffen, welche zu der Besetzung des instrumentalen Theiles jener Werke erforderlich sind“.⁴⁶ Das Sammeln von Musikinstrumenten stellt Rühlmann zwar in Zusammenhang mit wissenschaftlichen Ansätzen – später spricht er sowohl den „speciellen Fachmann“ wie auch „jeden Denker“⁴⁷ an und andernorts erscheint bei Rühlmann noch ausdrücklich ein „Alterthumsforscher“⁴⁸ unter den Zielgruppen seiner Museumsbemühungen –, freilich erscheint der Zusammenhang eher lose und reicht nicht zu einer institutionellen Bindung aus, die stark genug wäre, die Universitäten als Orte des von ihm geforderten Museums mit aufzunehmen.

Philipp Spitta kommt später gerade in einem Text über philologische Arbeit auch auf den Wert von Instrumentensammlungen zu sprechen:

⁴⁴ RÜHLMANN 1866, S. 285.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 286.

⁴⁷ Ebd., S. 293.

⁴⁸ RÜHLMANN 1873, S. 5.

„Der Musikgeschichte allein eigentümlich sind die Musikinstrumente und die in Tonzeichen fixiert hinterlassenen Kompositionen vergangener Zeiten. Daß sich auch aus jenen eine Fülle wissenschaftlicher Erkenntnis gewinnen läßt, wird durch die auf Sammlung alter Instrumente gerichteten Bestrebungen mit jedem Jahre klarer [...]“⁴⁹

Objekte spielten auch auf dem Basler Kongress der Internationalen Musikgesellschaft 1906 eine Rolle:⁵⁰ Die Musikwissenschaft solle, so Aloys Obrist, die Wiederbelebung der Musik mit alten Instrumenten „scharf [...] überwachen“.⁵¹ Obrist spart nicht mit großen Worten mit Blick auf die Bemühungen der jungen Organologie, auch mit Blick auf Sammlungsbemühungen: „Bahnbrechend haben [...] die großen Instrumentensammlungen gewirkt, die von wirklichen Kennern geschaffen und geleitet wurden, dazu deren wissenschaftlichen Kataloge, die jeder besitzen muß, der über alte Instrumente mitreden will“.⁵² Georg Kinsky kann bereits 1920 über Instrumentensammlungen als historischen Gegenstand sprechen.⁵³ Einige Jahre später schreibt Wilhelm Heinitz – die Instrumentenkunde ist mittlerweile als Teildisziplin im Rahmen der von Ernst Bücken herausgegebenen Reihe handbuchwürdig geworden – den Instrumentensammlungen das Verdienst zu, die „Anregung zu dieser Wissenschaft in modernem Sinne“, gemeint ist die Instrumentenkunde, gegeben zu haben.⁵⁴ Das allgemeine Fachwissen mithin wird früh als direkt abhängig von Sammlungsobjekten beschrieben. So sind die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts der Beginn eines neuen Ausmaßes und einer neuen Relevanz von Musikinstrumentensammlungen, ihrer Nut-

⁴⁹ SPITTA 1893, S. 25.

⁵⁰ Zur Einordnung des Kongresses siehe KOLB 2012.

⁵¹ OBRIST 1907, S. 234.

⁵² Ebd., S. 235.

⁵³ KINSKY 1920.

⁵⁴ HEINITZ 1928, S. 13.

zung und Auswertung wie auch in Ansätzen der Reflexion über sie im Fachkontext der Musikwissenschaft: Das *Riemann Musiklexikon* nimmt das Lemma „Instrumentensammlungen“ in seiner siebten Auflage von 1909 auf⁵⁵ und in beiden Ausgaben von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* schließlich findet sich ebenso jeweils ein Lemma „Instrumentensammlungen“.⁵⁶ Universitäten spielen in beiden Artikeln nur eine kleine Rolle.

Wo Alfred Berner in der ersten Ausgabe für das sechzehnte Jahrhundert bei äußeren Beschreibungen und Aufzählungen verbleibt, fassen Manfred Hermann Schmid, Sabine Katharina Klaus und Barbara Lambert die Entwicklungen auf einen neu eingeführten Begriff „sachkundiges Interesse“ bei der Anlage von Sammlungen.⁵⁷ Deutlicher als Berner formulieren Schmid, Klaus und Lambert eine Zäsur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts hin zu einer „neue[n] Epoche in der Konzeption von Musikinstrumentens[amm]l[u]g[e]n“.⁵⁸ Gleich ist beiden Artikeln der Verweis auf das „wachsende Geschichtsbewußtsein“ und „planvolle Bildungsstreben“, welche die Sammlungen seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert grundierten.⁵⁹ Die Institution der Universität freilich erscheint an diesem historischen Punkt nicht: Die ersten Ideen am Pariser Konservatorium spielen eine Rolle, gewerbliche Sammlungen sowie vor allem Privatsammlungen, welche den Weg in öffentliche Trägerschaft gingen. „Dieser Weg von der Privats[amm]l[un]g zum öffentl[ichen] Museumsbesitz“, schreibt Berner, „wiederholte sich in der

⁵⁵ RIEMANN 1909.

⁵⁶ BERNER 1957 und SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996.

⁵⁷ SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 973.

⁵⁸ SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 974. Für die Zeit von 1400 bis 1800 wählt Berner den Begriff der „alten“ Musikinstrumentensammlungen (BERNER 1957, Sp. 1299) – implizit ergibt sich für die Zeit nach 1800 ein Begriff von neuen Sammlungen, analog zu den „[m]oderne[n]“ (SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 974).

⁵⁹ BERNER 1957, Sp. 1299, und SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 974 (dort erscheinen die Formulierungen als „wachsendes Geschichtsbewusstsein“ und „planvollen Bildungsstrebens“).

Zukunft häufig⁶⁰ und ist laut Schmid, Klaus und Lambert gar „der Grundstein für eine bis heute andauernde Entwicklung“.⁶¹ Noch 1979 formuliert John Henry van der Meer, „die Musikinstrumentenkunde [sei] bislang Akademikern und Liebhabern, oft mit einer privaten Instrumentensammlung, vorbehalten“ gewesen.⁶² Zusammenhänge zwischen privaten und öffentlichen Sammlungsbestrebungen rücken seit einigen Jahren ausgehend vom Nachlass Ulrich Rück am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg verstärkt in den Fokus⁶³ – das Thema ist gleichwohl ein bereits seit langem bemerktes und formuliertes.⁶⁴ Der Übergang von Privathänden in öffentliche Hände ist dabei für die Geschichte des Fachs insbesondere für die Zeit relevant, in der sich die Musikwissenschaft als universitäres Fach institutionalisierte. Melanie Wald-Fuhrmann beschreibt „die Gründung eigenständiger

⁶⁰ BERNER 1957, Sp. 1299.

⁶¹ SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 975; siehe bereits KINSKY 1920, S. 53–54.

⁶² VAN DER MEER 1979, S. 50.

⁶³ Siehe das Projekt *Sacherschließung und Digitalisierung der Korrespondenz im Nachlass Dr. Dr. h. c. Rück* mit Laufzeit von 2005 bis 2008 und das Projekt *Musikinstrumente sammeln – das Beispiel Rück* mit Laufzeit von 2015 bis 2018 (<https://www.gnm.de/forschung/archiv/nachlasserschliessung-dr-dr-hc-ulrich-rueck/> und <https://rueckportal.gnm.de/>, letzter Zugriff: 02.12.2023) sowie die Tagung vom Mai 2017 im Germanischen Nationalmuseum, dort insbesondere die Beiträge BÄR 2018, DARMSTÄDTER 2018, LINSENMEYER 2018, KÖRNDLE 2018 und VON MENSCH 2018; siehe auch KLAUS 2023.

⁶⁴ Als Beispiel sei die Bemerkung von Curt Sachs genannt, dass „alle diese [von ihm genannten] Museen ihre Entstehung privaten Sammlungen verdanken“ (SACHS 1934, S. 45). Wie sehr die Spannung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit in Eigentum und Gebrauch bis heute vor allem in die Musikpraxis hinein wirken kann, zeigt der Vergleich zweier jüngerer unabhängig voneinander formulierter Texte persönlichen Charakters: Neben der Klage darüber, dass „Musikinstrumente bis heute als für die Praxis verfügbar erachtet“ (OTTERSTEDT 2013, S. 90) und damit unsachgemäßer Behandlung ausgesetzt werden steht das Loblied auf „diese privaten Sammlungen von absolut unverzichtbarer Bedeutung“, da „Museen [...] die Instrumente in Glaskästen“ hielten, „wo sie dem Zugriff des Spielers dauerhaft entzogen“ seien (FIEDLER 2019, S. 35).

Universitätsinstitute mit Musikbibliotheken und/oder Instrumentensammlungen, an denen ein grundständiger Studiengang verankert wurde“ als häufigen Fall dieses Prozesses.⁶⁵

Die Neuauflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nennt schließlich als Beweggrund für Instrumentensammlungen den Aspekt der praktischen Musikausübung „im Zuge der Wiederbelebung der Alten Musik“;⁶⁶ in der ersten Ausgabe hatte dieser noch keine Rolle gespielt. Auch andernorts

⁶⁵ WALD-FUHRMANN 2022. Die fachgeschichtliche Forschung hatte sich seit Pamela M. Potters Buch – spät, dann jedoch vielfach – der Zeit des Nationalsozialismus und der verdrängten Aufarbeitung gewidmet (POTTER 1998/2000, GERHARD 2000, FOERSTER/HUST/MAHLING 2001, AUHAGEN/SCHIPPERGES/SCHMID/SPONHEUER 2017, WERR 2020, aus den Ergebnissen des von Thomas Schipperges und Jörg Rothkamm geleiteten Forschungsprojekts *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik* sei RICHTER-IBÁÑEZ 2015 genannt). Zusehends richtet sich der Blick auch weiter zurück in die Geschichte um die Zeit der Jahrhundertwende und die Frage von Institutionalisierungsprozessen wird dabei ausdrücklich. Einerseits nennt die Forschung allgemein einen Beginn im neunzehnten Jahrhundert oder konkreter zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts (der konkretere Zeitraum bei WALD-FUHRMANN 2022, der größere Zeitraum, zudem allgemeiner gefasst als „Neuerfindung der Musikwissenschaft als akademische Disziplin“ bei WALD-FUHRMANN/KEYM 2018, S. 7, und mit „den aufkommenden Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts“ und damit mit deutschnationalen Themen des Faches begründet, bei WERR 2020, S. 15). Andererseits machte man, stärker institutionenhistorisch argumentierend, „aus deutscher Perspektive insbesondere die Zeit zwischen Erstem Weltkrieg, Weimarer Demokratie und Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus“ stark (AUHAGEN/HIRSCHMANN/MÄKELÄ 2017, S. 9). Potter setzt die Etablierung sogar eher nach der Zeit der Weimarer Republik an: Die „Unreife der Musikwissenschaft als wissenschaftliche Disziplin“ habe regelrecht verhindert, „daß sie in der Universität festen Fuß fassen konnte“ (POTTER 1998/2000, S. 127). Die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der historischen Betrachtungsweisen bringt die Druckfassung der Neuauflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in einer Differenzierung zwischen Fach- und Institutionengeschichte begründet zusammen: „Von einer eigentlichen Geburtsstunde des Faches kann aus mehreren Gründen nicht gesprochen werden: Das Betreiben von Musikwissenschaft oder Musikforschung im Sinne einer neuzeitlichen, primär historisch-philologisch ausgerichteten Geisteswissenschaft deckt sich nicht mit ihrer Institutionalisierung als Universitätsfach, sondern erfolgte bereits früher im 19. J[ahr]h[undert]“ (MIELKE-GERDES/CADENBACH/JASCHINSKI/VON LOESCH 1997, Sp.1801, hier im Abschnitt *Grundriß der Fachgeschichte bis 1945* von Andreas Jaschinski).

⁶⁶ SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 976.

findet sich der Aspekt zusehends betont: Eindrücklich und textbasiert führt Dieter Gutknecht den Zusammenhang zwischen dem Sammeln historischer Instrumente und Alte-Musik-Praxis bis ins neunzehnte Jahrhundert zurück und streift auch universitäre Instrumentensammlungen.⁶⁷ Im Weiteren wurde der Zusammenhang zwischen Musikpraxis und früher Musikwissenschaft etwa von Annette Kreuziger-Herr thematisiert und ist neuerdings in der *Early Music Concerts Database 1915–1960* von Benjamin Ory greifbar.⁶⁸

Aktuell treten für die Forschung über Instrumentensammlungen allgemein wie auch für universitäre Instrumentensammlungen konkret zusehends Fragen nach historischer und aktueller Kontextualisierung neu in den Blick. Die Organologie war, wie sich die Geschichte des Katalogs als einer ihrer Hauptgattungen darstellt, vielfach im konstruktiven Widerstreit zwischen Konkretheit und Abstraktion im Zugang auf das einzelne Instrument: Schon Herbert Heyde stellt einen Katalogtyp, „welcher hauptsächlich den Anforderungen des Restaurators und Instrumentenmachers genügen soll“ einem historischer ausgerichteten Typ gegenüber, seien doch hier die „Probleme [...] teilweise ganz andere als die des Instrumentenkundlers.“⁶⁹ 1979 schließt van der Meer in der Zweckbestimmung seines Katalogs gleich eine ganze Reihe von Interessen aus, wie zum Beispiel soziologisches Interesse, „Instrumentenverwendung“, Interesse an der Geschichte der Hersteller, Interesse an der Erarbeitung einer Instrumentensystematik.⁷⁰ Umgekehrt formulieren jün-

⁶⁷ GUTKNECHT 1993/97, S. 154–159.

⁶⁸ KREUZIGER-HERR 2003, S. 167–170 und passim, sowie <https://concertsdatabase.org/>, seit 2023, letzter Zugriff: 20.09.2024. Dass im Handbuch *Alte Musik heute* jüngst Instrumentensammlungen, insonderheit universitäre, wieder in den Hintergrund zu treten scheinen, erklärt sich aus dem bewusst praktischen und manches Mal persönlichen Zugang (historische Instrumente, Museen und Sammlungen werden freilich vielfach in Einzelbemerkungen angesprochen, freilich nicht als eigenständiges Thema problematisiert, zum Beispiel GWILT 2023, S. 210 und 213, BUYKEN 2023, S. 231).

⁶⁹ HEYDE 1987b, S. 24.

⁷⁰ VAN DER MEER 1979, S. 13–14.

gere Instrumentenkataloge auch den Wunsch, vom Einzelobjekt weiterzudenken und in Interaktion zu treten: gar als „Brücke zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis“,⁷¹ allenthalben auch als „große[r] Schritt in Richtung einer offensiven Wissenschaftskommunikation“.⁷² Kontextualisierung wird jüngst noch weitergreifend verstanden und so werden bau-, kompositions-, gesellschaftshistorische und spieltechnische Fragen um die Instrumente sowie Fragen zu Instrumentenbauern ausdrücklich zusammengebracht.⁷³ Forschungshistorisch wurde der Blick vom Einzelobjekt geweitet etwa zu relevanten Figuren des Fachs und deren Einordnung in die Sammlungsgeschichte: ausgehend von Berlin in Richtung Curt Sachs und seiner Schriften wie auch Biographie,⁷⁴ ausgehend von Nürnberg in Richtung Ulrich Rück und seiner Korrespondenz⁷⁵ und ausgehend von Leipzig in Richtung Georg Kinsky und seiner Arbeitsweise.⁷⁶ Im Rahmen der Leipziger Forschungsumgebung *Musixplora* werden neben Objekten oder Personen auch Lehrveranstaltungen gesammelt, welche historische Kontexte erhellen können.⁷⁷ Damit stellt sich die Organologie in Bearbeitung ihrer Fachgeschichte als heutig und zukunftsweisend dar: Für die Fachgeschichte der Musikwissenschaft ist die Quellengattung der Lehrveranstaltungen allgemein noch ein zögerlich bear-

⁷¹ DARMSTÄDTER 2006, S. 9.

⁷² Vorwort von Sabine Haag, in: DARMSTÄDTER 2015, S. 9.

⁷³ FOCHT/FRICKE 2024. Für das Beispiel der Zither kann Josef Focht etwa mit Blick auf regionale Verbreitung, Verlage und museale Orte auch vielfach auf kontextualisierende Daten aus der Forschungsumgebung *Musixplora* zurückgreifen (FOCHT 2017).

⁷⁴ Beispielsweise ELSTE 2017 und OTTERSTEDT 2017.

⁷⁵ *Musikinstrumente sammeln – Das Beispiel Ulrich Rück* am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (<https://rueckportal.gnm.de/>, letzter Zugriff: 05.02.2023).

⁷⁶ FOCHT/FRICKE/SALAZAR LOZADA 2023.

⁷⁷ *Lehrveranstaltungen der akademischen Organologie*, <https://musixplora.de/mxp/2003585> (letzter Zugriff: 15.08.2024).

beitetes Feld, sodass Sebastian Bolz sogar eine „Reserviertheit gegenüber einer Einbindung der Lehre als Thema der fachwissenschaftlichen Diskussion“ konstatieren kann.⁷⁸

Für Bestände aus der Zeit des Nationalsozialismus drängen sich Fragen nach der politischen Einbindung der Sammlungsbestrebungen auf. Kulturraub ausgehend vom Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg wird in jüngerer Zeit von Boris von Haken neu und eingehend beschrieben, dabei sind freilich die Instrumente bisher nicht im Hauptfokus.⁷⁹ Auch für die DDR findet sich in jüngerer Zeit ein „enger Zusammenhang“ von Praxis im Bereich Alter Musik und Instrumentensammlungen formuliert;⁸⁰ fassten doch beide Ausgaben von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* tendenziell westdeutsche Blickwinkel zusammen. Mit Blick auf Altbestände wird die Organologie zusehends auch zur noch recht jungen Gattung des Rekonstruktionskatalogs genötigt. Für die Zeit des Nationalsozialismus leisteten Heike Fricke für Berlin sowie für das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln Federico Spinetti und Patricia Pia Bornus umfangreiche Arbeiten.⁸¹ Aktuelle

⁷⁸ BOLZ 2018, S. 4. Martin Kirnbauer brachte für die auf Instrumentenkunde bezogenen Lehrveranstaltungen bereits eine Fundstelle aus dem Jahr 1878 (KIRNBAUER 2018, S. 134).

⁷⁹ VON HAKEN 2019, siehe zu Instrumenten S. 103 und 112; voraufgegangen war vor allem DE VRIES 1998, der ebenso die Tatsache geraubter Musikinstrumente streift, etwa in Zusammenhang mit der M-Aktion ebd., S. 185–187. Dass einige der geraubten Instrumente auch in Zusammenhang mit den Planungen für eine von den Planenden sogenannte Hohe Schule standen – laut einer Aktennotiz Wolfgang Boettichers offenbar in dreistelliger Anzahl und sich damit regelrecht als Sammlung zeigend – weist auch aus dieser Perspektive bedrückend auf die enge Bindung zwischen Universität und Instrumentensammlungen (ebd., S. 198).

⁸⁰ KLINGBERG 2022.

⁸¹ FRICKE 2023a und BORNUS 2019.

Provenienzforschungsprojekte am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig⁸² oder am Historischen Museum Basel⁸³ unterstreichen die Relevanz. Neuere sammlungstheoretische Ansätze um Fluktuationen in und zwischen Sammlungen aus anderen Disziplinen wurden in der Fachgeschichte der Musikwissenschaft bislang nicht methodisch wirksam.⁸⁴

Kontextualisierung als Ziel wurde auch sichtbar oder ausdrücklich in Zusammenhang mit Arbeiten über Musikausstellungen, die ihrerseits mittlerweile als Forschungsgegenstand thematisiert werden, sowie über digitale Erschließungs- und Vermittlungsoptionen von Sammlungen – beides, Museum und Digitalisierung, sowohl von Universitäten ausgehend wie Universitäts-sammlungen als Gegenstand begreifend.⁸⁵

⁸² FOCHT/FRICKE/HOSBACH 2022; siehe dort zur Einschätzung der aktuellen Forschungslage: „Das Beispiel der Leipziger Musikinstrumenten-Sammlung Kaiser-Reka eröffnet den Blick auf ein scheinbar peripheres Forschungsfeld, das noch nicht im Fokus der Provenienzforschung liegt“, S. 65; siehe auch die Projektinformationen in <https://musixplora.de/mxp/3010034> und <https://organology.uni-leipzig.de/index.php/forschung/sammler-und-sammlungen>, letzter Zugriff: jeweils 20.09.2024; siehe zum Thema auch ESCHERISCH 2018, LÖSCHER 2018, RESTLE 2018 und ZEPF 2018.

⁸³ <https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/provenienzforschung/>, letzter Zugriff: 25.11.2024.

⁸⁴ Siehe NAUMANN 2017, S. 107: „Museen sind demnach nicht nur materielle Assemblagen, sondern beherbergen soziale Sammlungen“. In der Musikwissenschaft finden sich freilich für konkrete Fälle Zu- und Abgänge einzelner Instrumentensammlungen allgemein und in cumulo beschrieben wie im Falle der von mehreren Stiftungen sowie einem Institutsumzug geprägten Erlanger Sammlung (siehe beispielhaft RÖDER 2007).

⁸⁵ Bereits SACHS hatte sich ausführlich, grundsätzlich wie gleichermaßen detailverliebt mit dem Ausstellen von Musikinstrumenten auch theoretisch beschäftigt, dabei den Fokus auch auf institutionelle Fragen gerichtet (SACHS 1934, S. 70), siehe später SCHRAMMEK 2003, KÜHN 2014, MEYER 2018 und ALONSO AMAT/MAGESACHER/MEYER 2021 sowie mit Blick auf konservatorische Fragen um Präsentieren und Spielen von Instrumenten im Museum VON STEIGER 2016. Zu Fragen des digitalen Wandels in Bezug auf Universitätssammlungen und im speziellen die Instrumentenkunde siehe beispielhaft SEIDL/STEINHEIMER/WEBER 2022 und FOCHT 2023, S. 31–32.

Von den konkreten Instrumentensammlungen mit Universitätsbezug⁸⁶ fand in musikwissenschaftlicher Forschung ausgiebig Beachtung das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig: „mit einem der größten, wertvollsten und prominentesten Bestände historischer Musikinstrumente und Sondersammlungen weltweit, der die Fachgeschichte seit der Gründerzeit maßgeblich mitprägen konnte“.⁸⁷ Dabei spielte vielfach der Übergang der Instrumente aus dem Musikhistorischen Museum Wilhelm Heyer in Köln seit 1926 eine Rolle. Für die institutionelle Verbindung zwischen Universität und Museum in Köln wurde auch die Person Georg Kinsky als relevant dargestellt.⁸⁸ Die kurze Zeit später direkt am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln angelegte Sammlung⁸⁹ sowie die Verbindung, die aus Leipzig über die Person Theodor Kroyer auch zu einer kleineren Sammlung am Heidelberger Seminar führt, fanden gewisse Beachtung.⁹⁰

⁸⁶ Ausgeklammert bleiben hier Objektsammlungen mit nur indirektem Bezug zu Universitäten: Ab 1922 wurden Instrumente aus dem Bayerischen Nationalmuseum am Münchner Seminar verwahrt und von 1943 bis 1957 befanden sich Instrumente aus dem Historischen Museum Basel in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Seminars (FOCHT 2011 und NEF 1977, S. 175–176, zur Basler Sammlung siehe auch KIRNBAUER 2018). Im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Minor Cosmopolitanism* an der Universität Potsdam wurde das Lautarchiv der Berliner Humboldt-Universität aus einer postkolonialen sammlungstheoretischen Perspektive behandelt; Instrumente freilich finden sich dort nicht (siehe HILDEN 2017 und HILDEN 2022).

⁸⁷ FOCHT 2023, S. 27. Aus der reichhaltigen Literatur siehe FONTANA 2010b, LOOS 2010 (S. 276–277), ROSMER 2012 und FOCHT 2018.

⁸⁸ KOLB 2012, S. 51–52. Siehe überdies mit Blick auf Wilhelm Heyer vor allem TANK 1986 und TANK 1987, mit Blick auf die Museumsarbeit des Kölner Kustos’ Georg Kinsky OTTO 1997, Nr. 126, S. 24–27 (vor allem mit Blick auf Musikpraxis) und KOLB 2012 und mit Blick auf eine weitere wesentliche Vorläufersammlung von Alessandro Kraus NEGRI/SESTILI 2000 und SESTILI 2002.

⁸⁹ Das Musikwissenschaftliche Institut in Köln wurde bedacht bei DOHR 1993; in jüngerer Zeit wurden die Ergebnisse eines Provenienzforschungsprojekts mit BORNUS 2019 publiziert.

⁹⁰ SCHIPPERGES 2006, S. 532, und ZEPF 2018, S. 228.

Für das Leipziger Museum wurde zudem die frühe Musikpraxis aus der Musikwissenschaft heraus thematisiert;⁹¹ ebenso wie für Erlangen, wo in den 1920er Jahren mit Gustav Becking ein einflussreicher Vertreter der klanglichen Verwirklichung musikwissenschaftlicher Bemühungen in der frühen Zeit des Fachs tätig war, der zugleich Instrumente aus dem Bestand von Reinhold Neupert ans Haus brachte.⁹² Eine Verbindungslinie zu den frühen Tübinger Jahren der Musikwissenschaft bildet dabei jenes Gastspiel des Erlanger Collegium musicums, das unter Leitung Beckings 1927 im Pflegehofsaal Musik vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert – freilich ohne Beteiligung der Erlanger Instrumente – hörbar machte und bereits von der fachhistorischen Forschung benannt wurde.⁹³ Der fachlich-praktische Zusammenhang der frühen Jahre der Musikwissenschaft schließlich wurde für Wilibald Gurlitt und das Seminar in Freiburg im Breisgau vor allem von Markus

⁹¹ FONTANA 2010a und SCHRAMMEK 2010.

⁹² RÖDER 2007. Früh sprach bereits Rudolf Steglich die klangliche Bedeutung der Erlanger Instrumente kurz an (STEGLICH 1948). Das Erlanger Institut sollte sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auch als eines der wenigen zeigen, das eine hauseigene Sammlung in der universitären Lehre fruchtbar werden lassen sollte (siehe die Bekanntmachung einer Lehrveranstaltung von Franz Krautwurst zum Thema „Instrumentenkundliche Grundbegriffe. Mit Übungen an Originalen der Sammlungen historischer Musikinstrumente des Seminars und der Universität“ vom Sommersemester 1967 in *Die Musikforschung* 20 [1967], S. 65; außer Erlangen beschäftigen sich auch die Institute in Köln und selbstverständlich Leipzig mit hauseigenen Sammlungen auch ausdrücklich in der Lehre, zu Köln siehe DOHR 1993, S. 19). Damals am Erlanger Institut befindliche Objekte wurden zu einer heutigen Würzburger *Studiensammlung Musikinstrumente & Medien*, die seit 2008 um Themen der Vergleichenden Musikwissenschaft erweitert wurde (siehe hierzu WIENER 2017). Zu den musikpraktischen Bemühungen Gustav Beckings siehe KREUTZIGER-HERR 2003, S. 175–176.

⁹³ Das Konzertprogramm ist abgedruckt bei KREUTZIGER-HERR 2003, 397–402, siehe auch ebd., S. 175 f. Auch von den Zeitgenossen wurde über das Konzert berichtet – als Teil der Institutsarbeit, der auch für eine breitere Öffentlichkeit bemerkenswert erschien (Karl Eugen Heinrich: Das Tübinger Musikinstitut, in: *Festausgabe der Tübinger Zeitung zum 450jährigen Jubiläum der Universität*, Tübingen 1927, S. 27 f., hier: S. 28).

Zepf aufgearbeitet; der zeitliche und funktionale Zusammenhang zur Institutsgründung stand auch im Blickfeld,⁹⁴ ebenso wie andernorts der Zusammenhang zwischen Institutionalisierung und dem Sammeln von Instrumenten für das Musikwissenschaftliche Seminar der Georg-August-Universität Göttingen oder für die Berliner Hochschule für Musik.⁹⁵ Für den Standort Jena – ein weiteres Beispiel für diesen Zusammenhang – hat sich die fachgeschichtliche Forschung der Musikwissenschaft freilich bisher noch nicht interessiert: Über die Eröffnung einer Instrumentenausstellung 1933 in Kooperation zwischen Werner Danckert von der Universität – eine Verbindungslinie läuft hier zu früheren Collegia musica über seinen Lehrer Bekking⁹⁶ –, dem Stadtmuseum und der Pianofortefabrik Glaser berichtet archivalisch unlängst erstmals Birgit Hellmann.⁹⁷ Die zeitliche und womöglich auch funktionale Verbindung zur Institutsgründung bleibt eine eigene Untersuchung aus fachgeschichtlicher Perspektive wert.⁹⁸

⁹⁴ ZEPF 2004; siehe auch mit Blick auf die Geschichte des Seminars ZEPF 2006 und ZEPF 2018 sowie mit Blick auf die klangliche Realisierung ZEPF 2004, S. 192 und 195, ZEPF 2005, S. 116–119 und BAYREUTHER 2021, S. 282. Eine Bestandsübersicht der Sammlung findet sich bei ZEPF 2014. Überdies stellt Zepf die Praetorius-Orgel in ihrer Geschichte dar (ZEPF 2005).

⁹⁵ HEIGEL/HOPPE/WACZKAT 2017 und SCHMIDT/STOFF 2017.

⁹⁶ KREUTZIGER-HERR 2003, S. 176.

⁹⁷ HELLMANN 2024. Die bisherigen explizit fachgeschichtlichen Arbeiten über die Musikwissenschaft in Jena nehmen vor allem die Forschungs-, Lehr- und Institutionengeschichte nach 1945 sowie die kooperierende Staatliche Hochschule für Musik in Weimar, wo Danckert seit 1929 im Lehrauftrag unterrichtete, in den Blick (SCHIPPERGES 2015 und SCHÖNING 2015 sowie HUSCHKE 2006; zu Danckert in Weimar siehe ebd., S. 167 und STOFF 2017, S. 190–191). Die junge Jenaer Sammlung am UNESCO-Lehrstuhl für Transcultural Music Studies, fokussiert auf außereuropäische Instrumente, zog bislang noch keine Sekundärliteratur, die sich ausdrücklich mit der Sammlung beschäftigte, nach sich und wurde erst vor kurzem der Öffentlichkeit präsentiert (<https://wissenschaftliche-sammlungen.de/de/nachrichten/aktuelles/klingende-objekte-ausstellung-mit-musikinstrumenten-aus-vier-kontinenten>, letzter Zugriff: 28.09.2024).

⁹⁸ Das Fach taucht seit Sommersemester 1926 im Vorlesungsverzeichnis in der Gruppe von „Archäologie, Kunstgeschichte, Aesthetik, Dramaturgie, Musikwissenschaft“ auf, wobei erst ab dem Wintersemester 1926/27 unter dieser

Virulent wurden Stiftungen von privater Seite in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Man erstattete und erstattet, mit einer nunmehr fest an den jeweiligen Universitäten verankerten Musikwissenschaft im Hintergrund, darüber vielfach Bericht und arbeitete und arbeitet, wie im Falle der Privatsammlung Hermann Moeck, welche seit 1964 den Zentralbestand der Sammlung der Georg-August-Universität Göttingen bildet, dabei auch die Sammlungsgeschichte vor Ort mit Blick auf Altbestände auf.⁹⁹ Das Institut

Überschrift auch ausgewiesen musikhistorische Veranstaltungen zu finden sind. Gleichwohl erscheint zum Zeitpunkt der Eröffnung der Instrumentenausstellung noch kein Seminar, wie es die *Zeitschrift für Instrumentenbau* benennt, in den Vorlesungsverzeichnissen. Erst rund zehn Jahre später erscheint im Vorlesungsverzeichnis ein „Musikwissenschaftliches und Dramaturgisches Seminar“ mit Danckert als Vorstand (ab dem Wintersemester 1936/37; ab Wintersemester 1938/39 lautet die Bezeichnung „Musikwissenschaftliches und Theaterwissenschaftliches Seminar“). Ein eigenes „Musikwissenschaftliches Seminar“ schließlich erscheint im Wintersemester 1943/44. Jedenfalls meinte die *Zeitschrift für Instrumentenbau*, das Seminar habe „sich vor allem in vergangenen Semestern der Erforschung des altdeutschen Instrumentariums aus der Zeit Bachs und Händels“ gewidmet (Alte Musik wird lebendig. Die Glasersche Sammlung alter Musikinstrumente in Jena eröffnet, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 53 [1932/33], S. 333–334, hier: S. 333). In den Semestern um und nach 1930 fanden zudem Lehrveranstaltungen mit organologischen Schwerpunkten statt, einstweilen auf die Person Danckert beschränkt, etwa im Sommersemester 1928 „Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis“, im Wintersemester 1931/32 „Instrumentenkunde“ und „Übungen zur Instrumentenkunde“ sowie im Wintersemester 1938/39 mit „Instrumentenkunde, Aufführungspraxis“ (bis Wintersemester 1934/35 siehe *Thüringische Landesuniversität Jena. Vorlesungsverzeichnis* sowie ab Sommersemester 1935 *Friedrich-Schiller-Universität Jena. Personal- und Vorlesungsverzeichnis*).

⁹⁹ Zusätzlich zu umfangreichen katalogisierenden und inventarisierenden Arbeiten, die in BRENNER 2022 kulminieren, mit sammlungshistorischem Blick BRENNER/STAEHELIN 2001, S. 110–111. Ausgiebig bearbeitet wurde die Sammlung also; gleichwohl fand sie im Sammelband über *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen* von 1987 anlässlich des Universitätsjubiläums, welcher einen weiten historischen Rahmen bis zurück zu Johann Nikolaus Forkel zu bedenken hatte (STAEHELIN 1987), Platz vor allem mit Blick auf Christhard Mahrenholz und den Orgelbau (FANSELAU 1987). Einzig im Falle Johann August Günther Heinroth wird die Instrumentenkunde ausdrücklich als Teil der frühen musikwissenschaftlichen Arbeit an der Universität genannt; zudem

an der Universität Wien, wo sich sowohl die Institutionalisierung als auch die fachgeschichtliche Arbeit über das eigene Haus früh ansetzen lässt,¹⁰⁰ wie auch die Sammlung Rolf Irle am Center for World Music der Universität Hildesheim bedenken in den meisten gesammelten Instrumente vor allem außereuropäische Räume. Bezüglich beider Sammlungen wurde bislang weniger ausdrücklich nach fachgeschichtlichen Zusammenhängen gefragt.¹⁰¹

Für die Universität Tübingen wurde sowohl die Geschichte der Musikwissenschaft als auch die am Haus befindlichen Objekte in der Forschung bedacht. In den auf die Instrumente, zu allermeist die jüngeren Bestände aus der Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke, bezogenen Publikationen richtet sich der Fokus wohl manches Mal nebenbei auf die Sammlungsgeschichte, jedoch nicht ausdrücklich auf die Fachgeschichte¹⁰² – in denjenigen

erscheinen die Instrumente in den Beschreibungen von Griechenland-Reisen ausgehend von der Universität (KONRAD 1987, S. 68, und BRANDL 1987, vor allem S. 126, 131–132 und 147–148).

¹⁰⁰ HILSCHER 1998, GRUBER 1998 sowie aus dem Jubiläumssymposium von 1998 beispielhaft BOISITS 2005a.

¹⁰¹ Zu Wien siehe zum Beispiel SCHMIDHOFER 2012, S. 131. Mit der Fachgeschichte verbinden sich Sammlungsfragen insbesondere mit Blick auf den Wiener Altbestand, so einzelne Tasteninstrumente, welche bereits auf Guido Adlers Zeit zurückgehen: Sie dienten der „fortlaufenden Verwendung als Unterrichtsmaterial“ (SCHREIBER 2017, S. 310); konkret der Adler-Flügel „diente Generationen von Lehrenden im Unterricht“ (SCHMIDHOFER 2012, S. 131). Die Sammlung Rolf Irle trat erst unlängst mit einer Katalogpublikation neu an die wissenschaftliche Öffentlichkeit (FILIPIAK 2023).

¹⁰² Ein Inventar ohne ausführliche Beschreibungen wurde bereits kurze Zeit, nachdem die Instrumente ans Institut kamen, publiziert (SCHMID 2001). Ann-Katrin Zimmermann bedachte in Arbeiten über das Heckelphon auch das Tübinger Exemplar (ZIMMERMANN 2010, S. 142–143; siehe auch ZIMMERMANN 2012). Sebastian Werr brachte die Fagotte der Sammlung zusammen mit solchen anderer Sammlungen (WERR 2011). Überblickshaft wurde die Sammlung bei BEHRENDT 2016 dargestellt. Eine Magister- und eine Masterarbeit behandelten jeweils die Querflöten und Klarinetten (PEŠEK 2014 und EVERDING 2022). Eine Tübinger Tagung *Musikinstrumentensammlungen im Austausch* besprach auch ausgewählte Objekte der Sammlung vor Ort (ARINGER 2023, DARMSTÄDTER 2023, FLAD 2023, FRICKE 2023b, HICKEL 2023, REIL 2023 und WERR 2023). Online sind Objekte über die Datenbank *eMuseum* des Museums der Universität Tübingen sowie die Datenbank

Publikationen, welche die Geschichte des Instituts darstellen und in einen fachgeschichtlichen Kontext einordnen, werden vice versa die Instrumente nur gestreift.¹⁰³ Die heute nicht mehr am Haus befindlichen Objekte des Tübinger Altbestands wurden in der Forschung bislang nur in einzelnen Nebenbemerkungen der Sache nach angesprochen:¹⁰⁴ Die Rekonstruktion dieses Bestands zeigt sich so als Desiderat. Nachdem ein Band im Anschluss an die Ausstellung *38 Dinge – Schätze aus den Natur- und Kulturwissenschaftlichen Sammlungen der Universität Tübingen* von 2006 die Beschäftigung mit den Sammlungen Schwung verlieh, dabei jedoch die bereits am Haus befindlichen Instrumente aus den Bestand Karl Ventzkes noch nicht bedachte, finden sich unter den Publikationen des Museums der Universität Tübingen über die Sammlungen unter seinem Dach, beginnend mit dem ersten Band der *Schriften des Museums der Universität Tübingen* MUT 2012,¹⁰⁵ auch der Band zu einer vom

Musixplora des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig recherchierbar (MUSEUM DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN 2023, <https://musixplora.de> und <https://www.emuseum.uni-tuebingen.de/collections>, jeweils letzter Zugriff: 23.08.2024).

¹⁰³ Für den ersten Universitätsmusikdirektor Friedrich Silcher vor allem SCHMID 1989b, für die Jahre von Silcher bis zur Loslösung des Amtes eines Universitätsmusikdirektor vom Ordinariat 1952 vor allem ROTHMUND-GAUL 1998, speziell für das ausgehende neunzehnte Jahrhundert in Tübingen SCHMID 2005b, für erhaltene Dokumente aus dem Besitz der Universitätsmusikdirektoren Otto Scherzer, Fritz Volbach und Karl Hasse FLAD 2023/24, für die Jahre 1935 bis 1960 RICHTER-IBÁÑEZ 2015, und mit Blick auf die heute am Institut vorhandenen Orgeln jüngeren Datums und mit Seitenblicken auf die Gründungszeit des Instituts SIEGELE 1992, S. 37–48.

¹⁰⁴ WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM STUTTGART 1993, S. 12–13, ROTHMUND-GAUL 1998, S. 282, ROTHMUND 1992, S. 69–70, RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 271–272 und BRETERNITZ 2016, S. 3–4. Das Schwäbische Landesmusikarchiv fand unabhängig von Instrumenten umfangreich Beachtung in den von Georg Günther vorgelegten Katalogen GÜNTHER 1995a, GÜNTHER 1995b, GÜNTHER 1997 und GÜNTHER 2000 sowie zudem bei RICHTER-IBÁÑEZ 2016a.

¹⁰⁵ SEIDL 2012.

Musikwissenschaftlichen Institut ausgerichteten Tagung *Musikinstrumentensammlungen im Austausch*¹⁰⁶ sowie 2024 ein Band eigens zu den Musikobjekten in allen Sammlungen an der Universität, dabei selbstredend auch Instrumente.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Dem Band ist das aktuellste gedruckte Inventar der heute am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen befindlichen Instrumentensammlung beigegeben (MUSEUM DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN 2023).

¹⁰⁷ *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025].

2. Ernst Fritz Schmid und das Schwäbische Landesmusikarchiv (1922 bis 1937)

2.1 Prägungen

2.1.1 Ernst Fritz Schmid im Studium

Das Schwäbische Landesmusikarchiv ist eng verknüpft mit der Person Ernst Fritz Schmid: sowohl im Fokus auf die Region, der einen großen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeiten prägte, als auch in seiner Biographie. Die Tübinger Wurzeln von Schmid werden der Stadtöffentlichkeit gegenüber früh formuliert:

„Der Veranstalter und Leiter des Tübinger Mozartfestes, Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid, der am 14. Oktober 1935 sein Amt als Universitätsmusikdirektor an der Tübinger Universität angetreten hat, ist der Sohn des Tübinger Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Schmid und dessen Frau Emma geborene Kaufmann [sic], ist also ein Enkel des einstigen Universitätsmusikdirektors Emil Kaufmann. [sic]“¹⁰⁸

Als Schmid knapp eineinhalb Jahre nach seiner Habilitation an der Karl-Franzens-Universität Graz zum Universitätsmusikdirektor wiederum nach Tübingen berufen wurde,¹⁰⁹ kehrte er mithin nach Tübingen zurück.

Schmids Studium wird gerahmt von den ersten Semestern ab Sommersemester 1922 in seiner Heimatstadt sowie der Promotion im Dezember

¹⁰⁸ Programmheft des Tübinger Mozartfestes 1936 mit dem Titel *Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791* als Sonderbeilage der *Tübinger Chronik* zur „Tübinger Festwoche“ von 7. bis 14. Juni 1936.

¹⁰⁹ Die „Bestätigung zum Privatdozenten“ nach erfolgter Probevorlesung datiert auf den 23. Mai 1934 (*Grundbuchsblatt für Dr. Ernst Fritz Schmid, A-Gua*). Schmid wurde „mit Wirkung vom 1. Oktober 1935 ab die Stelle eines Musikdirektors an der Universität in Tübingen mit dem Titel und Rang eines ausserordentlichen Professors mit der Verpflichtung, die Musikwissenschaft (vergleichende und historische) in Vorlesungen und Übungen zu vertreten“ übertragen (Schreiben des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 5. März 1936, D-Tua, 126a/433). Zum Ablauf des Verfahrens siehe ROTHMUND-GAUL 1998, S. 261–267.

1929 ebendort. Dazwischen lagen das Wintersemester 1923/24 an der Georg-August-Universität Göttingen, ein Studienaufenthalt von 1924 bis 1927 in München mit musikpraktischem Studium an der Staatlichen Akademie der Tonkunst und als Gasthörer bei Adolf Sandberger an der Ludwig-Maximilians-Universität, das Wintersemester 1927/28 als Student der Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau sowie zuletzt wahrscheinlich zwei Semester an der Universität Wien ab Sommersemester 1928.¹¹⁰

¹¹⁰ Die Semesterangaben finden sich auf Schmid's Personalkarte in der Hochschullehrerkartei des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung aufgeschlüsselt (D-Bb, R 4901/13275, Karteikarte zu Ernst Fritz Schmid). Wenngleich dort auch für das Sommersemester 1929 die Universität Wien eingetragen ist, war Schmid lediglich bis Wintersemester 1928/29 dort immatrikuliert (Nationale der Philosophischen Fakultät, Sommersemester 1928, Ernst Fritz Schmid, und Nationale der Philosophischen Fakultät, Wintersemester 1928/29, Ernst Fritz Schmid, A-Wua; im Sommersemester 1929 findet sich Schmid nicht mehr in Wien immatrikuliert, nach freundlicher Auskunft aus dem Universitätsarchiv Wien), wie auch sein handschriftlicher Lebenslauf im Grundbuchsblatt der Karl-Franzens-Universität Graz notiert (A-Gua). Graz gegenüber bezeichnet sich Schmid selbst nur als „Hörer“ der Musikwissenschaft an der Universität in München (*Grundbuchsblatt für Dr. Ernst Fritz Schmid*, A-Gua). Die größeren Angaben über die Studienzeiten in beiden Artikeln aus *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* widersprechen den Semesterangaben jedenfalls nicht (STRNAD 1963 und SCHMID 2005a). Die Universitätsmatrikel Tübingen verzeichnet wie die Hochschullehrerkartei die Promotion im Dezember 1929 (*Album Facultatis Philosophicae Tubingensis 1749*, D-Tua, 15/13a, fol. 142r). Die Promotion ist erschienen als SCHMID 1931. Berufsbiographische Rekonstruktionen finden sich auch in ROTHMUND-GAUL 1998, 258–261 und RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 268–269.

Die Tübinger Musikwissenschaft hatte sich 1923 im Rahmen eines „Musikalischen Instituts mit musikwissenschaftlichem Seminar“ neu gegründet.¹¹¹ Universitätsmusikdirektor Karl Hasse – einer der „stramme[n] Nationalsozialisten“¹¹² – hatte damit „die Musikwissenschaft in Tübingen [...] etabliert und zu Ansehen gebracht.“¹¹³ Schmid selbst freilich sprach später öffentlich, auch in familiärem Interesse, seinem Großvater Emil Kauffmann die Gründung des Instituts zu: Dieser „empfing 1899 als erster Tübinger Univ.-MD Titel und Rang eines ao. Prof. [...] Sein Verdienst ist die Begründung des mw. Lehrstuhls der Univ. Tübingen“.¹¹⁴ Zum offiziellen Eröffnungsfest am 4. April 1923¹¹⁵ jedenfalls hätte Schmid anwesend sein können, ebenso wie zum Einweihungskonzert auf der Walcker-Orgel im Pflughofsaal knapp ein Jahr zuvor.¹¹⁶ Dass er diese Veranstaltungen wahrnahm, womöglich sogar besuchte, und so persönlich erfuhr, wie die Aufbruchstimmung einer Disziplin wirksam wurde, mag seinen weiteren Werdegang jedenfalls geprägt haben.¹¹⁷ Sein Studium hatte er zwar an der Naturwissenschaftlichen Fakultät¹¹⁸ begonnen – eine Primärerfahrung, an der er später „die Methode

¹¹¹ Genehmigung der Errichtung des Instituts durch das Württembergische Ministerium des Kirchen- und Schulwesens vom 30. April 1923, D-Tua, 117c/504. Siehe auch ROTHMUND-GAUL 1998, S. 240–241.

¹¹² RICHTER-IBÁÑEZ 2016b, S. 1.

¹¹³ RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 267.

¹¹⁴ SCHMID 1958, Sp. 748–749. Emil Kauffmann durfte seit März 1881 musikhistorische Vorlesungen halten (ROTHMUND-GAUL 1998, S. 140).

¹¹⁵ Siehe ROTHMUND-GAUL 1998, S. 241.

¹¹⁶ Das Einweihungskonzert fand am 16. April 1922 statt. Den Zusammenhang mit der Institutsgründung beschreibt Ulrich Siegele: „Der Erwerb der Orgel gehört in das Bündel von vorbereitenden Aktivitäten, ist unter diesem Gesichtspunkt ein Mittel, um das Ziel, die institutionelle Sicherung dieser amtlichen Existenz, zu erreichen“ (SIEGELE 1992, S. 48, zum Einweihungskonzert siehe ebd., S. 56–57).

¹¹⁷ Belege für einen Besuch liegen mir im Moment freilich nicht vor.

¹¹⁸ Zur Geschichte des Fakultätsnamens siehe WISCHNATH 2015, S. 164.

und Denkweise der exakten Wissenschaften“ lobt, die ihm „als Geisteswissenschaftler in so manchem Belang sehr zu Gute“ gekommen sei.¹¹⁹ Gleichwohl musste er stets der Philosophischen Fakultät verbunden sowie an der Musikausübung an der Universität interessiert gewesen sein, nicht zuletzt seines familiären Hintergrunds wegen.

In Tübingen wurden laut den publizierten Vorlesungsverzeichnissen keine explizit instrumentenkundlichen Veranstaltungen angeboten, die Schmid hätte besuchen können.¹²⁰ In Schmid's naturwissenschaftlichen Semestern gab Karl Hasse im Sommersemester 1922 „J. S. Bach, mit Vorführungen“, im Wintersemester 1922/23, gemeinsam mit Georg Weise vom bereits seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts existierenden Kunsthistorischen Institut,¹²¹ „Die Geschichte der Oper bis auf Gluck und Mozart, kulturgeschichtlich und musikalisch, mit Vorführungen“ sowie alleine „Die Klavier- und Orgelmusik des Generalbaßzeitalters, mit Vorführungen“ und im Sommersemester 1923 „G. F. Händel (mit Vorführungen)“. Zudem kehren Veranstaltungen mit Blick auf den Begriff der musikalischen Form wieder, anhand wechselnder Komponisten: Beethoven (Klaviersonaten und Symphonien), Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert. In Schmid's Promotionssemester schließlich gab Hasse eine „Geschichte der Kirchenmusik und des Kirchenliedes“ und „Die Formen der Instrumentalmusik seit dem 18. Jahrhundert“ sowie eigens als „Musikwissenschaftliches Seminar“ gekennzeichnete „Uebungen zur Stilkunde des 16. und 17. Jahrhunderts“. Es

¹¹⁹ *Lebenslauf und Verzeichnisse der Zeugnisse und Arbeiten etc von Dr. Ernst Fritz Schmid. Wien 1933*, unterschrieben mit 5. November 1933, A-Gua, Dek. ZI 245 ex 1932/33, paginierte S. 5. Sein ganzes Studium über blieb Schmid naturwissenschaftlichen Fächern verbunden, wie sein beabsichtigter Besuch von Lehrveranstaltungen der Biologie an der Universität Wien belegt (Nationale der Philosophischen Fakultät, Wintersemester 1928/29, Ernst Fritz Schmid, A-Wua).

¹²⁰ Zu den Quellen siehe Anhang 2.

¹²¹ Das Kunsthistorische Institut erschien erstmals im Wintersemester 1895/96 im *Verzeichnis der Vorlesungen welche an der königlich württembergischen Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen im Winterhalbjahre 1895/96 gehalten werden*; siehe HILLE 2010, S. 281.

ging also vor allem um die großen Namen und um das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, seltener um das sechzehnte. Ein methodischer Schwerpunkt war die Formenlehre. In Hasses Lehrveranstaltungen zu Schmid's Studienzeiten spiegelt sich einstweilen nicht die Musikgeschichte des deutschen Südwestens, die ausweislich der Publikationen ein gewichtiges Anliegen des Hauses war: sichtbar an der von Hasse herausgegebenen Schriftenreihe *Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen*, die sich ausdrücklich auch um die „württembergische Musikgeschichte“ zu kümmern gedachte und die 1925 mit einem Band über oberschwäbische Klostermusik begann.¹²² Wenngleich laut Immatrikulation fachfremd, besuchte Schmid jedenfalls nachweisbar propädeutische und praktische Lehrveranstaltungen bei Hasse: Schmid's Studentenakte verzeichnet im Wintersemester 1922/23 „Harmonielehre für Fortgeschrittene“ und „Akad. Streichorchester“.¹²³ Von Instrumentensammlungen jedenfalls war keine Rede.

Ebenso zurückhaltend laufen die Bezüge zum Sammeln von Instrumenten in Schmid's Göttinger Semester. Friedrich Ludwig war seit etwas mehr als drei Jahren ordentlicher Professor und Direktor eines Musikwissenschaftlichen Seminars.¹²⁴ In Göttingen befand man sich in einer Gründungszeit der Musikwissenschaft und reihte sich damit – wie Friedrich Ludwig selbst formuliert – ein in einen deutschlandweiten Prozess „der Ausbreitung der musikgeschichtlichen Studien [...], insbesondere in den letzten beiden Jahrzehnten“.¹²⁵ Instrumentenkundliche Veranstaltungen finden sich keine während Schmid's Semester, die universitäre Musikpraxis zeigte sich durch den Akade-

¹²² WILSS 1925; Zitat aus dem *Geleitwort* von Karl Hasse (ebd., S. 5–7, hier: S. 5).

¹²³ D-Tua, 258/16521.

¹²⁴ GÜNTHER 1987, S. 162.

¹²⁵ Friedrich Ludwig am 28. November 1920 an den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Abschrift in D-Gua, zitiert nach GÜNTHER 1987, S. 161.

mischen Musikdirektor Karl Hogrebe nicht ausdrücklich an Alter Musik interessiert.¹²⁶ Zu einer eigenen Instrumentensammlung sollte man in Göttingen erst ungefähr ein Jahrzehnt nach Schmid's Weggang kommen.¹²⁷ Als prägender sollten sich die nachfolgenden Studienorte herausstellen: In München verbrachte Schmid den längsten Teil seiner Studienzeit, in Freiburg im Breisgau einen besonders auf Instrumente bezogenen sowie in Wien einen wissenschaftlich langanhaltend prägenden.

An der Münchner Akademie der Tonkunst studierte Schmid neben Violine und Viola auch Viola d'amore, letztere dabei bei Anton Huber,¹²⁸ der erst seit kurzer Zeit im Rahmen eines neu sich entwickelnden Schwerpunkts der Akademie auf Alter Musik unterrichtete.¹²⁹ Zur Wiedergabe von Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gehörte auch wesentlich das Instrumentarium, was man in München zu Schmid's Zeiten auch wahrnahm und formulierte: Der Pianist August Schmid-Lindner, selbst Lehrkraft an der Akademie und zuständig auch für den Bereich Alte Musik, formulierte aus Anlass des fünfzigjährigen Jubiläums die „Beschaffung der Instrumente der älteren Zeit, wenigstens soweit dieselben in bezug auf Klangstärke und Klangfarbe von den neueren verschieden sind“ sowie „Behandlung dieser Instrumente (bzw. der menschlichen Stimme) im Sinne der damaligen

¹²⁶ *Georg August-Universität zu Göttingen. Amtliches Namensverzeichnis. Winterhalbjahr 1922/23. Verzeichnis der Vorlesungen. Sommerhalbjahr 1923; Amtliches Namensverzeichnis. Winterhalbjahr 1923/24. Verzeichnis der Vorlesungen. Sommerhalbjahr 1924.*

¹²⁷ BRENNER 2022, S. 8.

¹²⁸ *Lebenslauf und Verzeichnisse der Zeugnisse und Arbeiten etc von Dr. Ernst Fritz Schmid. Wien 1933, unterschrieben mit 5. November 1833, A-Gua, Dek. ZI 245 ex 1932/33, paginierte S. 5. Aus den Jahresberichten und Studierendenverzeichnissen der Akademie lässt sich ebenfalls Huber als Lehrer Schmid's schließen (SCHMITT 2005, S. 299).*

¹²⁹ Der Unterricht auf „historischen Instrumententypen“ hatte seinen Ausgang von einem Viola-da-gamba-Kurs von Christian Döbereiner im Jahr 1921 genommen (SCHMITT 2005, S. 262).

Zeit“ als Forderungen.¹³⁰ An der Universität traf er auf ein etabliertes Musikwissenschaftliches Seminar – ungleich etablierter als dasjenige in Tübingen –, an dem mit Sandberger ein Extraordinarius seit zwanzig Jahren Teil der Fakultät war, dem – zu schließen aus Ludwig Schiedermairs Geburtstagsadresse an Sandberger – durch langen Atem erst „allmählich“, dann freilich deutlich, Ehre und Anerkennung als Fachvertreter und Fakultätsmitglied zuteilwurde.¹³¹ Dem Wissenschaftler Sandberger schrieb Kurt Dorf Müller – einleuchtend biographisch aus seiner Geschichte als Bibliothekar kontextualisiert mit Blick auf die Zeitumstände hergeleitet – regelrecht einen „Drang zur Quellenerkundung“ zu¹³² und vor allem *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* prägten Sandbergers Zeit in München.¹³³ Die Musikwissenschaft fand sich mithin durch ein langjähriges Mitglied der Fakultät verkörpert, prägend wohl für Schmid's Weg: Dieser studierte Musikwissenschaft sogar offenbar „angeregt“ durch Sandberger¹³⁴ und bezeichnete sich offenbar auch „gern als Schüler Sandberger“.¹³⁵ Die Praktischen Übungen, welche Sandberger teilweise gemeinsam mit Alfred Lorenz anbot, waren die einzige Veranstaltungsart, in der sich laut Vorlesungsverzeichnis organologisches Interesse ausgehend von Instrumenten am Haus hätte niederschlagen können.¹³⁶ Historische Instrumente befanden sich jedenfalls am Seminar: seit 1922 als Leihgabe des Bayerischen Nationalmuseums, „darunter mehrere Blockflöten, ein Zink, eine

¹³⁰ SCHMID-LINDNER 1924, S. 50; siehe SCHMITT 2005, S. 263, zu August Schmid-Lindner siehe ebd., S. 416.

¹³¹ SCHIEDERMAIR 1935, S. 1; zu Sandbergers Biographie siehe FOCHT 2011.

¹³² DORFMÜLLER 1990, S. 9.

¹³³ ELSNER 1980, S. 289–290, und FEIST 2015.

¹³⁴ STRNAD 1963, Sp. 1845, und SCHMID 2005a, Sp. 1433.

¹³⁵ STRNAD 1963, Sp. 1845.

¹³⁶ *Ludwig-Maximilians-Universität München. Verzeichnis der Vorlesungen von Sommersemester 1924 bis Wintersemester 1927/28.*

Gambe und eine Laute“.¹³⁷ Gleichwohl: Für die Nachfolge Adolf Sandbergers¹³⁸ fielen für die Kommission in einer Ausschlussrunde während der ersten Sitzung 1929 gleich mehrere Namen als „zu einseitig Instrumentenkunde betreibend“ heraus¹³⁹ – die Instrumentenkunde also ein ernstgenommenes, aber randständiges Teilgebiet des Faches. Ein ähnlich regionalhistorisches Interesse wie das Hasses in Tübingen kann äquivalent in einer Veranstaltung zu „Bayern in der Musikgeschichte“ Sandbergers vom Sommersemester 1926 gesehen werden.

In Freiburg im Breisgau studierte Schmid wenige Jahre nach der Gründung eines Musikwissenschaftlichen Seminars. Diese hatte sich in engem Zusammenhang mit der Stiftung einer Instrumentensammlung vollzogen: In seinem kurzen Bericht für die *Zeitschrift für Instrumentenbau* stellt Joseph Müller-Blattau, zu diesem Zeitpunkt selbst frisch in Freiburg im Breisgau promoviert,¹⁴⁰ die neu eingeweihte Praetorius-Orgel am musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität in die Nähe des „ersten Wohltäters des musikwissenschaftlichen Instituts“, Carl Anton Pfeiffer.¹⁴¹ Dieser hatte dem Seminar im Jahr 1920 neun historische Tasteninstrumente gestiftet:¹⁴² der „Grundstock für eine umfangreiche Sammlung historischer Musikinstrumente“.¹⁴³ Eng verbunden ist die Sammlung mit Wilibald Gurlitt und mit seinem Bemühen um die klangliche Verwirklichung Alter Musik. Zeitzeuge

¹³⁷ FOCHT 2011.

¹³⁸ Zum Verfahren ELSNER 1980, S. 290–292, MAIER 2002, SCHIPPERGES 2005, S. 60–65, und unlängst in der Einleitung zu *Heinrich Besseler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges, in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitarbeit von Jannik Franz, München 2023, S. 5–17, S. 11–12.

¹³⁹ Johannes Hoops am 8. Januar 1930 an Max Förster, D-Mua, zitiert nach SCHIPPERGES 2005, S. 61.

¹⁴⁰ MÜLLER-BLATTAU 1923.

¹⁴¹ *Zeitschrift für Instrumentenbau* 41 (1921/22), S. 379 [Joseph Müller-Blattau unter *Orgelbau-Nachrichten*].

¹⁴² ZEPF 2004, S. 197.

¹⁴³ Ebd., S. 192.

für die Freiburger Musikpraxis ist bis heute vielfach der Text, den sein Schüler Heinrich Bessler über Aufführungen von Musik des Mittelalters in Hamburg schrieb.¹⁴⁴ Den Freiburger Ansatz dieser Zeit fasst Rainer Bayreuther in die Formel: „Das Hören wird nun die Schlüsselmethodik des musikwissenschaftlichen Arbeitens“.¹⁴⁵ Der Fokus auf die Spielbarkeit der Instrumente aus der Sammlung wurde auch zeitgenössisch rezipiert.¹⁴⁶ Die Rezeption in der Fachwelt, welche vor allem in Besslers Aufsatz sowie einem wenig früheren von Ludwig lesbar ist, nennt jedoch die Freiburger Instrumentensammlung, im Falle Besslers, nicht ausdrücklich oder, im Falle Ludwigs, nur nebenbei: „Das Freiburger musikwissenschaftliche Seminar, in seiner Pflege älterer Musik ausgehend von der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die es z. T. auf den alten originalen Instrumenten darbieten kann“.¹⁴⁷ Auch die Instrumente standen bei Gurlitt dabei unter dem Dach seines Wunsches, das Fach „in geisteswissenschaftliche Bahnen einzulenken“.¹⁴⁸ Schmid hatte bereits vor seiner Freiburger Zeit als Gast die Freiburger Orgeltagung besucht; für ihn nicht alleine unter dem Blickwinkel der Praxis relevant, sondern

¹⁴⁴ BESSELER 1924/25. Bessler war zudem an Aufführungen in der Badischen Kunsthalle beteiligt (LUDWIG 1922/23) und der *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, hg. von Wilibald Gurlitt, Augsburg 1926, legen eindrücklich Zeugnis von seiner Beteiligung am Collegium Musicum ab. Besslers Hamburger Text wählen in neuerer Zeit als Quelle zum Beispiel KREUTZIGER-HERR 2003, S. 174, SCHIPPERGES 2005, S. 41–48, ZEPF 2006, S. 420–421, BERGER 2014, S. 23, und BAYREUTHER 2021, S. 289.

¹⁴⁵ BAYREUTHER 2021, S. 282. Wenngleich die Instrumentensammlung neben der Praetorius-Orgel hier nur eine Nebenbemerkung ebd., S. 287, bleiben kann, zeigt sich eine enge Beziehung mit dem wissenschaftlichen Ansatz Gurlitts in Bayreuthers Beschreibung.

¹⁴⁶ GRAEVENITS 1921, S. 138.

¹⁴⁷ LUDWIG 1922/23, S. 447.

¹⁴⁸ GURLITT 1926/27, S. 93. Gurlitts Begriff der Geisteswissenschaft brachte vor allem ZEPF 2005, S. 99–104, in Zusammenhang mit den Sammlungsbestrebungen.

auch unter dem Blick auf die „ersten lebendigen Eindrücke moderner Musikwissenschaft“. ¹⁴⁹ Seine Blickwinkel auf die Freiburger Orgeltagung dienten ihm bereits während seiner Münchner Zeit als Vergleichspunkt mit Blick auf die schwäbische Orgellandschaft:

„leider ist sie in neuerer Zeit, entsprechend dem bisherigen Orgelgeschmack, der jetzt hoffentlich unter dem Einfluß der diesjährigen Freiburger Orgeltagung eine grundlegende Änderung erfährt, umgebaut worden (und daher oft im Klang recht verschwommen und mit den meisten Fehlern der bisherigen neuen Werke behaftet.“ ¹⁵⁰

Im Wintersemester 1927/28 – Schmid war inzwischen in Freiburg im Breisgau eingeschrieben – nahm er am von Gurlitts damaligem Assistenten Besseler angebotenen Collegium musicum für Instrumentalmusik teil, erklärtermaßen für „gemeinsame Ausführung alter Musik“. ¹⁵¹ Im Rahmen von Schmid's Berufung erinnert Besseler später daran, dass er Schmid von seiner „Freiburger Lehrtätigkeit her als einen ausgezeichneten Musiker“ kenne. ¹⁵²

Wien sollte Schmid eine wesentliche Prägung für Schmid bleiben. Der an der Universität Musikwissenschaft lehrende Wilhelm Fischer trat zwar gerade zum selben Zeitpunkt, als Schmid nach Wien kam, seine Stelle in Innsbruck an ¹⁵³ und obwohl Schmid also keine Lehrveranstaltungen bei Fischer besuchen konnte, sollte sich eine lebenslange Verbindung zu ihm bilden. Etwa in

¹⁴⁹ *Lebenslauf und Verzeichnisse der Zeugnisse und Arbeiten etc von Dr. Ernst Fritz Schmid. Wien 1933*, unterschrieben mit 5. November 1833, A-Gua, Dek. Zl 245 ex 1932/33, paginierte S. 5.

¹⁵⁰ SCHMID 1926/27, S. 28; Schmid nennt anlässlich einer Konzertreise mit einem Programm geistlicher und weltlicher Musik die Orgeln in der Amanduskirche Urach, Stadtkirche Göppingen, Frauenkirche Esslingen, Kirchheim unter Teck und Stiftskirche Tübingen und spricht dabei auch die Freiburger Orgeltagung an.

¹⁵¹ *Ankündigung der Vorlesungen der Badischen Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau. Winterhalbjahr 1927/28.*

¹⁵² Heinrich Besseler am 16. April 1935 an Otto Weinreich als Dekan der Philosophischen Fakultät, D-Tua, 126a/433.

¹⁵³ Der Dienstbeginn in Innsbruck datiert auf den 1. Mai 1928 (freundliche Auskunft aus dem Universitätsarchiv Innsbruck).

seiner Promotion formuliert Schmid eindringlich die Anregung durch Fischer und benutzt Begriffe mitunter „im Wilhelm Fischerschen Sinne“. ¹⁵⁴ Fischers Arbeiten sind jedoch nicht an der Instrumentenkunde interessiert: Er definiert in seiner einschlägig gewordenen Habilitationsschrift in Fortführung des Vorbilds Guido Adler den Stil der Wiener Klassik anhand von Satzstruktur, Lage und Gestalt der Stimmen; ¹⁵⁵ stets bezogen bleibt die Argumentation im Kern auf die Stimmen als satztechnische Abstrakta, regelrecht im Streben nach der Texthaftigkeit der besprochenen Musik, unabhängig ihrer Klanglichkeit. ¹⁵⁶ Fischer geht vom Notentext aus ohne ausdrückliche Inbezugsetzungen zum Instrumentarium. ¹⁵⁷ Das von Rita Egger zusammengestellte Schriftenverzeichnis, das Hans von Zingerles Nachruf auf Fischer angehängt ist, zeigt zwar ein ausdrückliches Interesse an Instrumentalmusik, kaum dagegen an Instrumentenkunde. ¹⁵⁸ Jedenfalls fand Schmid sich in Wien an einem Institut, das bereits über zwanzig Jahre zuvor mit der „Musikhistorischen Lehrmittelsammlung“ Adlers, die auch Flügel, Cembalo und Clavichord enthielt, ¹⁵⁹ just über gesammelte Objekte einen wesentlichen Schritt

¹⁵⁴ SCHMID 1931, S. 15; SCHMID 2018, S. 166. Später waren beide verbunden über die gemeinsamen Zeiten in Zusammenhang mit der Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe, während denen Schmid in Wilhelm Fischer einen prominenten Fürsprecher hatte (LEISINGER/GROßPIETSCH 2018, S. 7, Anm. 24).

¹⁵⁵ „Die Weiterbildung der Setzart durch die Wiener Meister, in erster Linie durch Haydn, besteht darin, daß die rein harmonischen, melodisch indifferenten Motive der Mittelstimmen durch Motive, die aus Themengruppen des Satzes stammen, ersetzt werden“ (FISCHER 1915, S. 64).

¹⁵⁶ Einzig die Rede kann sein allgemein etwa von „Instrument (Akkord- oder Melodieinstrument)“ oder „Melodieinstrument mit Basso continuo“ (ebd., S. 66).

¹⁵⁷ Darauf, dass die Stilkritik im Sinne Guido Adlers sich auch methodenverbindend verstanden hatte, legt SCHMID 2016, S. 44, wert. Dieses verbindende Potenzial mag der hier vorgestellten klaren Trennung zwischen Arbeiten an Noten und etwa Bereichen der Systematischen Musikwissenschaft beigegeben werden – gleichwohl sind jedenfalls Instrumente nicht Forschungsgegenstand von Fischer Habilitationsschrift und auch SCHMID 2016 kommt nicht auf die Instrumentenkunde zu sprechen.

¹⁵⁸ VON ZINGERLE/EGGER 1962, S. 356–358. Einzig zwei kurze Artikel fokussieren auf Instrumente: FISCHER 1922 und FISCHER 1927.

¹⁵⁹ SCHMIDHOFER 2012, S. 131.

zur Institutionalisierung gegangen war. Adler und die Instrumentenkunde dagegen – jedenfalls er „selbst trug dazu allerdings wenig bei.“¹⁶⁰

In seiner Studienzeit erlebte Schmid sowohl Institute, die sich erst bildeten, als auch solche, die seit langer Zeit etabliert waren und so mag manche Gründungserfahrung der 1920er Jahre der Wertschätzung für ein wie selbstverständlich selbständiges Fach keinen Abbruch getan haben. Schmid's thematisches Interesse an der Musikgeschichte des deutschen Südwestens lässt sich einerseits auf seine persönliche Tübinger Verwurzelung, andererseits auf seinen Lehrer Hasse zurückführen. Instrumentenkunde war dagegen kein ausdrückliches Thema seiner Studiererfahrungen, tatsächlich gesammelte Objekte als Teil der jungen Disziplin standen manches Mal anbei – besonders ausdrücklich waren sie in Freiburg im Breisgau Teil des Seminars, während Schmid hier lediglich ein Semester verbrachte. Mit Sandberger und Fischer ragen zwei einflussreiche Figuren der frühen Musikwissenschaft unter Schmid's Lehrern heraus, deren Blickwinkel vor allem quellenphilologisch und stilkritisch waren; mit ihnen beiden laufen zudem die Namen ihrer Lehrer, Adler und Spitta, auf Schmid zu, die bei aller Verschiedenartigkeit dadurch geeint werden, dass sie beide ihren Fokus nicht auf der Teildisziplin Instrumentenkunde oder auf das Anlegen und Bearbeiten von Instrumentensammlungen gelegt hatten.

¹⁶⁰ EYBL 2017, S. 259.

2.1.2 Frühe Archiverfolge

Absichtsvolles Suchen, zufälliges Finden, hohe Anerkennung: Die Arbeit mit Primärquellen hat sich für Ernst Fritz Schmid insbesondere im Falle Musika-liensammlung des Kaisers Franz als so wirkmächtig gezeigt, dass sie in einem kurzen Personeneintrag für Schmid im *Oesterreichischen Musiklexikon online* gar aktuell lexikalisch wirksam wurde.¹⁶¹ Bereits für den jungen Schmid war die Arbeit mit Primärquellen zur Musik vor allem des achtzehnten Jahrhunderts zentral: Während seiner Studienjahre schrieb er sich die Entdeckung von Ma-nuskripten, die er Joseph Haydn zuordnete, auf die Fahnen. Schmid selbst berichtet über eine Reise nach Burghausen im Jahr 1922 – gut zehn Jahre, bevor er mit der Sammlung des Kaisers in Berührung kam – begeistert und im lesbaren Wunsch nach Anschaulichmachung für eine breite interessierte Öffentlichkeit:

„Beim Besuch des Städtischen Museums, das sich in der Burg befindet, stieß ich nun in einem historisch ausgestatteten Raum auf die bis-her älteste erhaltene Handschrift des Werkes, die bis dahin nur als Staf-fage auf einem alten Klavichord geprankt hatte und von niemand be-achtet worden war, obwohl sie deutlich auf dem ersten Blatt Titel und Namen des Autors trägt. Wie viele Menschen mögen im Lauf der Jahre achtlos an diesem altersgrauen Papierbündel vorbeigegangen sein!“¹⁶²

Die Funde wurden augenscheinlich mit viel Überzeugungskraft verbreitet und so erhielten sie ein hohes Maß an Aufmerksamkeit auch von der Tages-presse; der erste ermittelte Bericht schreibt eindeutig, „die Annahme der Un-echtheit [sei] von der Hand zu weisen“.¹⁶³ Zahlreiche ähnlichlautende kurze

¹⁶¹ BOISITS 2005b; siehe zur Sammlung SCHMID 1970.

¹⁶² SCHMID 1926.

¹⁶³ Ein unbekanntes Requiem Joseph Haydns, in: *Dresdner Nachrichten* vom 21. Oktober 1927, Abendausgabe.

Berichte sollten folgen – deutschlandweit.¹⁶⁴ Für einen jungen Wissenschaftler zeigten sich hier Archivrecherchen als Arbeitsbereich mit großer Öffentlichkeitswirkung in der Breite – mithin als frühe Erfolgserfahrung. Vermutbar ist, dass sich die Erfahrung durch die weitere Entwicklung in doppelter Weise als einschneidend zeigte: Eine öffentliche Bemerkung Alfred Schnerichs über seine Zweifel an der Autorschaft¹⁶⁵ war es wohl, die wiederum zur Verbreitung auch dieser Seite in der Tagespresse beitrug:

„Die Ausgrabung des Requiems in C-moll für Soli, Chor und Orchester von Joseph Haydn war ein etwas zweifelhaftes Verdienst des Düsseldorfer Generalmusikdirektors Hans Weisbach. Denn es fällt schwer, an die Echtheit dieses von Ernst Fritz Schmid-Tübingen neuaufgefundenen und bearbeiteten Werkes zu glauben.“¹⁶⁶

Weitere Haydn-Funde wurden etwas später, im Anschluss an Archivrecherchen 1931, relevant, erneut weit öffentlich verbreitet.¹⁶⁷ Unabhängig von

¹⁶⁴ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien genannt: Ein unbekanntes Requiem von Josef Haydn, in: *Volksblatt für Harburg, Wilhelmsburg und Umgebung* vom 28. Oktober 1927; Ein neuentdecktes Requiem Josef Haydns, in: *Bürener Zeitung* vom 5. November 1927; Ein neuentdecktes Requiem Josef Haydns, in: *Godesberger Volkszeitung* vom 5. November 1927; Brief aus Tübingen, in: *Stuttgarter neues Tagblatt* vom 8. November 1927; Requiem von J. Hayden entdeckt, in: *Anzeiger vom Oberland* vom 11. November 1927; Requiem von J. Haydn entdeckt, in: *Buchauer Zeitung* vom 11. November 1927; Requiem von J. Haydn entdeckt, in: *Der Rottumbote* vom 11. November 1927; Ein neuentdecktes Requiem von Josef Haydn, in: *Dortmunder Zeitung*, Morgenausgabe vom 21. Dezember 1927.

¹⁶⁵ Eine entsprechende Bemerkung findet sich unter den Mitteilungen in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927/28), S. 191–192; siehe hierzu auch SCHMID 2018, S. 164–165.

¹⁶⁶ Haydn-Uraufführung in Düsseldorf, in: *Neue Mannheimer Zeitung*, Abendausgabe vom 6. März 1928. Zu Schnerichs Bemerkung siehe SCHMID 2018, S. 165.

¹⁶⁷ Neue Haydnfunde in Oesterreich, in: *Dresdner Nachrichten* vom 24. Januar 1933; Unbekannte Haydn-Kompositionen aufgefunden, in: *Bergische Zeitung* vom 24. Januar 1933. Offenbar stand im Hintergrund dieses zweiten Funds ein staatlicher Auftrag zur Inventarisierung von Quellen der Regionen: In einem Brief, der mir freundlicherweise von Ernst Leopold Schmid in Abschrift zur Verfügung

Schmids Fokus auf Quellen in Bezug zu Joseph Haydn gelagert sind die Stimmbücher zu Sigmund Hemmels *Der gantz Psalter Davids, wie derselbig in Teutsche gesang verfassset, mit vier Stimmen kunstlich und lieblich von newem gesetzt* (gedruckt 1569 bei Ulrich Morhart in Tübingen), welche Schmid seit seinen ersten oder letzten Semestern in Tübingen begleiteten: Nach eigener Aussage hatte er diese selbst „in der Tübinger Universitätsbibliothek in zahlreichen Stimmbüchern“ aufgefunden, wonach Karl „Hasse damals durch mich [auf sie] aufmerksam wurde“.¹⁶⁸ Eine ähnliche Wirkung wie Haydn konnte Hemmel freilich nicht entfalten: Nachdem die Ausgabe später unter Hasse immerhin zu einem Werbeprospekt gelangt war,¹⁶⁹ sollte sie auch Schmid in seiner Zeit als Universitätsmusikdirektor an seinem Studienort trotz erster Versuchen nicht zur Publikation bringen. Eine mögliche Eröffnung der Landschaftsdenkmale im Rahmen der Reihe *Das Erbe deutscher Musik* war noch Anfang 1935 geplant, kam jedoch nicht zustande.¹⁷⁰

Auch Instrumente lagen in der Zeit von seinem Tübinger Amtsantritt in Schmids Interessensbereich – ähnlich seiner Erfahrung mit Archivalien

gestellt wurde, schreibt Ernst Fritz Schmid am 13. April 1931 an die Eltern von einem Auftrag an ihn und Leopold Nowak vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien, der später offenbar nicht in der geplanten Form in die Tat umgesetzt werden konnte. Bereits Anfang 1931 hatte sich Ernst Fritz Schmid jedenfalls auch zu Archivrecherchen in Göttweig aufgehalten (SCHMID 2018, S. 166).

¹⁶⁸ Ernst Fritz Schmid am 5. Juli 1935 an Heinrich Bessler, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Schwäbische Landsch.-Denkmäler vom Winter-Sem. 1935 bis Ende Sommer-Sem. 1936*. Karl Hasses Assistent Otto zur Nedden machte später die Hemmel-Quelle der Tübinger Universitätsbibliothek bekannt, ohne Schmids Namen zu nennen (ZUR NEDDEN 1930/31, S. 310–311).

¹⁶⁹ Ein gedruckter Prospekt kündigt die „Neuausgabe des Psalmenwerkes von Siegmund Hemmel. Der ganze Psalter Davids. Mit 4 Stimmen gesetzt“ an, die „unter Leitung von Professor Dr. Karl Hasse herausgegeben [...] etwa Ende 1934“ erscheinen sollte (D-Tmi, Ordner *Denkmäler*).

¹⁷⁰ Schmid selbst hatte sich in seinem Brief vom 5. Juli 1935 Bessler gegenüber zögerlich bezüglich Hemmel gezeigt (D-Tmi, Ordner *Schwäbische Landsch.-Denkmäler vom Winter-Sem. 1935 bis Ende Sommer-Sem. 1936*).

blickte er auch interessiert auf Objekte, die er einer Öffentlichkeit noch unbekannt wähnte. Eingang in seine Habilitationsschrift fand eine Instrumentensammlung auf Schloss Prugg in Bruck an der Leitha:

„Die kostbare Instrumentensammlung aus Harrach’schem Besitz, die heute in Schloß Prugg verwahrt wird, gibt uns Einblick in die außerordentlich hochentwickelte Musikpflege der gräflichen Familie; da gibt es herrliche Meistergeigen und -celli, Viola d’amore, Trumscheit, Querflöten, Blockflöten und anderes mehr. Ein prächtiges wohlerhaltenes Bariton zeigt uns, daß auch dieses Lieblingsinstrument des Fürsten Nikolaus Esterházy, für das Joseph Haydn in seinem Dienste zahllose Werke geschrieben hat, am Harrach’schen Hof in Blüte stand.“¹⁷¹

Schmid betrachtete Instrumente als Quellen für die Musikgeschichtsschreibung. Gebündelt aber haben sich instrumentale Instrumentenfunde wie im Falle der Archivquellen nicht. Auch die Ausstellung zu Haydns zweihundertstem Geburtstag in Eisenstadt, an der sich Schmid beteiligte, stellte keine Instrumente ins Zentrum.¹⁷²

Während der Fokus auf die Region stets präsent war, musste sich der Fokus auf Instrumentenkunde bei Schmid erst bilden. Arbeiten mit, Suchen und Finden von Primärquellen jedenfalls waren zentrale Erfahrungen von Schmid’s Lehrjahren: Die teils einzelnen, teils gebündelten Primärquellen- und Archivbestände, mit denen Schmid zu tun hatte, waren freilich noch fallweise verstreut und nicht an einem der Wirkungsorte untergebracht, wie es im Schwäbischen Landesmusikarchiv verwirklicht werden sollte. Das Interesse für Instrumente ist auch in zeitlichem Zusammenhang zu Schmid’s frühen Archivarbeiten lesbar, wenn sich auch in diesem Zusammenhang nichts sammlerisch Nachhaltiges ergab. Andeutungen aus der Studienzeit mithin verdichteten sich in Österreich – in Tübingen wurden sie schließlich in die

¹⁷¹ SCHMID 1934a, S. 207. Nach freundlicher Auskunft von Ernst-Heinrich Harrach finden sich heute die genannten Objekte nicht mehr auf Schloss Prugg.

¹⁷² CSATKAI/SCHMID 1932.

Tat umgesetzt. Ebenso wurde hier neu geprägt, schärfer konturiert sowie energisch institutionalisierend betrieben die Arbeit an der Musikgeschichte von Regionen, wie es sich bereits in Schmid's Studienjahren mit den regional-historischen Blickwinkeln Hasses und Adolf Sandbergers angedeutet hatte und in seiner persönlichen Verwurzelung vor Ort stets Thema bei Schmid war. So ist es als eine eigenwillige Umprägung seiner Erfahrungen zu deuten, wenn Schmid in seinem eigenen institutionell gebundenen Wirken in Tübingen die Instrumente auf drei Ebenen wirksam werden lässt: Erstens formuliert er ausdrücklich thematisches Interesse, etwa kurz vor seinem Amtsantritt in Tübingen wählt er „Historische Musikinstrumente“ als Thema wahrscheinlich eines Einzelvortrags.¹⁷³ Zweitens ließ er sein Interesse im Sammeln von Instrumenten wirksam werden. Dass seine Bemühungen, über das Medium der Ausstellung auf die interessierte Öffentlichkeit zuzugehen, wie er es im Rahmen des *Tübinger Mozart-Festes* von 1936 verwirklichte, sich nicht verstetigte, ist wohl nur seinem frühen Weggang von der Universität weniger als zwei Jahre nach seiner Berufung geschuldet.¹⁷⁴

¹⁷³ Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Titel, den Schmid im Rahmen seines Tübinger Bewerbungsverfahren nennt, nicht um eine Lehrveranstaltung, sondern einen Einzelvortrag (Liste *Wissenschaftliche Arbeiten von E. F. SCHMID*, D-Tua, 126a/433).

¹⁷⁴ Die Ausstellung „Musik in Tübingen“ im Rahmen des *Tübinger Mozart-Festes* fand statt vom 7. bis zum 21. Juni 1936 (Programmbuch *Tübinger Mozart-Fest 1936. Veranstaltet von Stadt und Universität Tübingen*, D-Ts, Bika S 895/1). Instrumente als Ausstellungsstücke im Rahmen des Mozart-Festes sind nicht nachweisbar. Der Stein-Flügel, welcher aus Anlass des Festes laut Presseberichten aus dem Landesgewerbemuseum Stuttgart geliehen wurde, verfolgte gezielt den Zweck einer musikpraktischen Aufführung keiner Ausstellung (Der Ausklang des Tübinger Mozartfestes, in: *Württembergische Zeitung* vom 17. Juni 1936, und Tübinger Mozartfest, in: *Tübinger Chronik* vom 8. Juni 1936). Voraufgegangen waren – ebenfalls laut Presseberichten ohne angeschlossene Ausstellungen – Feste für Anton Bruckner, Ludwig van Beethoven, Max Reger und Heinrich Schütz (Programmheft *Tübinger Brucknerfest vom 21. bis 23. Juli 1928 im Rahmen der Tübinger Heimattage. Veranstaltet im Zusammenwirken mit der Stadtverwaltung und dem Tübinger Verkehrsverein vom Akademischen Musikverein Tübingen, dem Württ. Brucknerbund und dem Musikinstitut der Universität Tübingen*, D-Ts,

2.2 Instrumente sammeln für das Schwäbische Landesmusikarchiv

2.2.1 Ansätze

Schmids Zeit als Universitätsmusikdirektor ist primär geprägt durch den Aufbau des Schwäbischen Landesmusikarchivs:¹⁷⁵ Im Rahmen von Fahrten, die als Exkursionen bezeichnet wurden, brachte Schmid mit seinen Mitarbeitern, „wenn möglich, sogleich Musikalien und Instrumente nach Tübingen“.¹⁷⁶ In der konkreten Arbeit vor Ort waren Instrumente von Anfang an Teil der Arbeit im Schwäbischen Landesmusikarchiv. Bereits wenige Monate

A150/1006; Otto Weinreich: Tübinger Beethovenfest, in: *Tübinger Chronik* vom 15. Juli 1929; Otto Weinreich: Deutsches Regerfest zu Tübingen, in: *Tübinger Chronik* vom 8. Juni 1931; REICHERT 1936, S. 1400). Die Ausstellung von 1936 konnte die Presse also als „ihrer Art und ihrem Umfange nach etwas Neues für Tübingen“ bezeichnen (Musik in Tübingen, in: *Stuttgarter NS-Kurier* vom 13. Juni 1936). Dem *Tübinger Mozart-Fest* war vorausgegangen – weniger umfangreich – eine als „Feier“ bezeichnete Veranstaltung zu Ehren eines seiner Vorgänger, Otto Scherzer, die auch von einer Ausstellung flankiert wurde (REICHERT 1936, S. 1401).

¹⁷⁵ „Sämtliche Energie [...], alle Unternehmungen [...] und alle Veränderungen [...] waren durch das große Projekt ‚der Sammlung und Erschliessung der Musikdenkmale‘ der süddeutschen Landschaft motiviert“ (ROTHMUND-GAUL 1998, S. 278).

¹⁷⁶ Die Exkursionen in Zusammenhang des Schwäbischen Landesmusikarchivs finden sich erwähnt bei ROTHMUND-GAUL 1998, S. 281, RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 269–275 (das genannte Zitat dort auf S. 271) sowie im Einführungstext von Cornelia Schneider zum Schwäbischen Landesmusikarchiv in: *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025]. Die Bezeichnung Exkursion ergibt sich aus den vorliegenden internen Berichten, welche im Institut über die Fahrten geführt wurden, erstmals: *Exkursion Ehingen – Ochsenhausen – Roth [sic] a. d. Rot [–] Gutenzell [hs.:] 28. November 1935*, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*. Die meisten Exkursionsberichte notieren die Namen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer; darunter ist bis auf die Exkursion am 30. Juni 1936 stets Ernst Fritz Schmid selbst, zudem erscheinen die Namen Helmut Aichele, Karl Billmann, Eva Hölderlin, Irmgard Klein, Karl Friedrich Leucht und Georg Reichert sowie fallweise Pfarrer Walz aus Rottenburg.

nach seiner Berufung beantragte Schmid Mittel für das Schwäbische Landesmusikarchiv mit dem Hinweis darauf,

„dass bisher in Württemberg noch keine Stelle besteht, die sich um die Sammlung, Verwahrung, Pflege und wissenschaftliche Bearbeitung der noch im Lande zerstreut vorhandenen, teilweise ausserordentlich gefährdeten alten Musikhandschriften und -Drucke sowie Instrumente angenommen hätte.“¹⁷⁷

Dass es Schmid dabei vor allem um die kirchenmusikalische Überlieferung gehen sollte, war eng mit den Interessenschwerpunkten verbunden, wie sie sich auch in seinen Publikationen zeigen: Bereits früh formuliert er etwa: „Seit je war die kirchliche Musikpflege einer der wesentlichsten Ausgangspunkte organischer musikalischer Entwicklung, seit je war gerade ihr Einfluß auf die musikalische Gesamtstruktur ihrer Zeit von besonderer Bedeutung.“¹⁷⁸ Zeitweise trug er sich wohl auch mit dem Plan, sich mit einer Arbeit über das kirchenmusikalische Werk Joseph Haydns zu habilitieren¹⁷⁹ und noch später legt er Wert darauf, „Elemente der barocken Klostermusik des deutschen Südens“ hätten „ihren Weg auch noch in die Werke Wolfgang Amadeus Mozarts“ gefunden.¹⁸⁰

Eine „Ermächtigung“ nun aus dem Bischöflichen Ordinariat Rottenburg unterstützte Schmid gegenüber den jeweiligen Orten dabei, „in den Musikarchiven der katholischen Kirchen der Diözese musikwissenschaftliche Studien

¹⁷⁷ Ernst Fritz Schmid's 12. Dezember 1935 an Friedrich Focke als Rektor der Universität, D-Tua, 117C/504.

¹⁷⁸ SCHMID 1930.

¹⁷⁹ SCHMID 2018, S. 169.

¹⁸⁰ SCHMID 1942/43, S. 73.

vorzunehmen und etwa vorhandene Bestände an musikalischen Instrumenten einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.“¹⁸¹ Ebenso mit der Evangelischen Landeskirche trat Schmid in Kontakt über die „die Sammlung der im Lande zerstreut vorhandenen historischen Noten und Musikinstrumentenbestände“.¹⁸² In den Amtsblättern beider Kirchen wurde im Mai 1936 über die „Einrichtung“ des Landesmusikarchivs geschrieben, mit kleinen Unterschieden.¹⁸³ Beide Bekanntmachungen beziehen sich auf die „geschichtlich“¹⁸⁴ oder „historisch wertvollen“¹⁸⁵ Bestände. Die Katholische Seite weist darauf hin, dass „unbenützt daliegende“ Dinge für die Sammeltätigkeit infrage kommen; der Unterschied zwischen Alltags- und Sammlungsgegenständen wird hier ausdrücklich. Die historischen Bestände sollen, so ist in beiden Fällen zu lesen, durch die Unternehmung bekannter gemacht werden:

¹⁸¹ Ermächtigung durch das Bischöfliche Ordinariat, unterschrieben 26. November 1935 von [Generalvikar Max] Kottmann (D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz-, Verwaltungs-Angelegenheiten*).

¹⁸² Schreiben aus dem Evangelischen Oberkirchenrat an Ernst Fritz Schmid vom 4. Mai 1936, Abschrift (D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz, Verwaltungs-Angelegenheiten*).

¹⁸³ Bekanntmachung des Ev. Oberkirchenrats über die Einrichtung eines Landesmusikarchivs am Musik-Institut in Tübingen. Vom 9. Mai. Nr. A. 5232, in: *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg* 27 (1936), S. 192–193; Einrichtung eines Landes-Musik-Archivs am Universitäts-Musikinstitut in Tübingen [unterschrieben: 29. Mai 1936, Vermerk: Nr. A 5477], in: *Kirchliches Amts-Blatt für die Diözese Rottenburg* 15 (1936), S. 249. Der Text aus dem katholischen Amtsblatt ist zitiert bei ROTHMUND-GAUL 1998, S. 282.

¹⁸⁴ Bekanntmachung des Ev. Oberkirchenrats über die Einrichtung eines Landesmusikarchivs am Musik-Institut in Tübingen. Vom 9. Mai. Nr. A. 5232, in: *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg* 27 (1936), S. 192–193, hier: S. 192.

¹⁸⁵ Einrichtung eines Landes-Musik-Archivs am Universitäts-Musikinstitut in Tübingen [unterschrieben: 29. Mai 1936, Vermerk: Nr. A 5477], in: *Kirchliches Amts-Blatt für die Diözese Rottenburg* 15 (1936), S. 249.

um die Überlieferung vor Ort durch „Erschließung für die musikalische Öffentlichkeit“¹⁸⁶ oder ausführlicher „durch Katalogisierung und durch Ausstellung weiteren Kreisen zugänglich zu machen“.¹⁸⁷ Der Hinweis auf das „Einverständnis mit den zuständigen württembergischen Staatsbehörden“ und einen „Auftrag des Reichsinstitut für deutsche Musikforschung“¹⁸⁸ fehlt im Katholischen Amtsblatt.¹⁸⁹ Ungeteilte Zustimmung fand Schmid's Ansinnen freilich nicht: Aus dem Bistum Augsburg erhielt Schmid – noch ein Jahr nach Beginn der Arbeiten stand die Bitte um Unterstützung auch von dort im Raum – die Rückmeldung, dass „die wertvollen älteren Musikalien und Musikinstrumente, die sich in unseren Kirchen und Klöstern noch finden, in unserer Diözese verbleiben sollen.“¹⁹⁰

Von Anfang an jedenfalls war es Teil von Schmid's Überlegungen, die Kirchen als Archivquellen in den Blick zu nehmen. Beide Kirchen zeigen sich nuanciert verschieden was die Mitnahme der Notenmaterialien und Objekte angeht und formulieren verschiedene Grade der Unterstützung für das Vorhaben und Zugänge auf das Sammeln. Die Sprachregelung betraf dabei stets Noten und Instrumente gleichermaßen: Für Schmid waren die Instrumente Sammlungsobjekte – variierend je nach Korrespondenzpartner konnten sie

¹⁸⁶ Bekanntmachung des Ev. Oberkirchenrats über die Einrichtung eines Landesmusikarchivs am Musik-Institut in Tübingen. Vom 9. Mai. Nr. A. 5232, in: *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg* 27 (1936), S. 192–193, hier: S. 192.

¹⁸⁷ Einrichtung eines Landes-Musik-Archivs am Universitäts-Musikinstitut in Tübingen [unterschrieben: 29. Mai 1936, Vermerk: Nr. A 5477], in: *Kirchliches Amts-Blatt für die Diözese Rottenburg* 15 (1936), S. 249.

¹⁸⁸ Bekanntmachung des Ev. Oberkirchenrats über die Einrichtung eines Landesmusikarchivs am Musik-Institut in Tübingen. Vom 9. Mai. Nr. A. 5232, in: *Amtsblatt der evangelischen Landeskirche in Württemberg* 27 (1936), S. 192–193, hier: S. 192.

¹⁸⁹ Ähnlich findet sich die Bekanntmachung für die Evangelische Seite in Bayern (Betreff: Schwäbisches Landesmusikarchiv [unterschrieben: 14. Dezember 1936, Vermerk: Nr. 11873], in: *Amtsblatt für die Evangelisch-Lutherische Kirche in Bayern rechts des Rheins* 1936, S. 183).

¹⁹⁰ Schreiben aus dem Bischöflichen Ordinariat Augsburg an das Bischöfliche Ordinariat Rottenburg vom 19. Oktober 1936, D-ROTTd, G 1.1, Nr. D174e.

sogar an erster Stelle stehen: An Jakob Hohner in Trossingen schreibt er, Ziel des Schwäbischen Landesmusikarchivs sei, „im Sinne der Pflege landschaftlicher Kultur der deutschen Stämme alle historischen Musikalien und ganz besonders auch die alten Musikinstrumente unserer schwäbischen Heimat zu sammeln“.¹⁹¹

¹⁹¹ Ernst Fritz Schmid am 12. Oktober 1936 an Jakob Hohner, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz-, Verwaltungsangelegenheiten*.

2.2.2 Orte

Die wahrscheinlich ersten Fahrten in Zusammenhang mit dem Schwäbischen Landesmusikarchiv gingen ungefähr einen Monat nach Schmid's Berufung nordöstlich nach Rothenburg ob der Tauber, Weikersheim und Schwäbisch Hall¹⁹² sowie südöstlich nach Ehingen an der Donau, Gutenzell, Ochsenhausen und Rot an der Rot.¹⁹³ In der Folge entwickelte sich ein Schwerpunkt der nachweisbaren Exkursionen auf dem württembergischen Teil des katholischen Oberschwabens: Vor allem die säkularisierten Klöster der Region waren die Orte, an denen man, wohl aufgrund der architektonischen und kunsthistorischen Bedeutung sowie aufgrund der oftmals weit zurückreichenden Geschichte, die Überlieferung historischer Dokumente und Objekte auch im Bereich der Musikpflege erwartete. Auch im Weiteren orientierte man sich vor allem hin zur klösterlichen Geschichte Oberschwabens und weiterhin sind Exkursionen belegt, meist vor allem mit Blick auf die dortigen Klosterkirchen, nach Altshausen, nach Baintdt, zur als Evangelisches Seminar genutzten Klosterkirche in Blaubeuren, nach Buchau, Dietenheim, Munderkingen, Obermarchtal, Saulgau, Schussenried, Sießen, Weingarten, Weißenau, Wiblingen und Zwiefalten mit zahlreichen Erkundigungen bezüglich der benachbarten aufgelösten Zisterzienserinnenabtei Heiligkreuztal.¹⁹⁴ Zu

¹⁹² *Exkursion nach Rothenburg o. T.[,] Weickersheim[,]* Schw. Hall. .Nov. 1935 [sic], zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*. Der Exkursionsbericht selbst ist nicht taggenau datiert; aufgrund eines flankierenden Schreibens lässt die Fahrt sich aber auf den 14. November 1935 datieren (Karl Friedrich Leucht am 11. November 1935 an die Schlossverwaltung Weikersheim, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*).

¹⁹³ *Exkursion Ehingen – Ochsenhausen – Roth [sic] a. d. Rot [–] Gutenzell [hs.:]* 28. November 1935, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*.

¹⁹⁴ *Exkursion am 30. Juni 1936 (Ehingen, Wiblingen u. a. O.)*, vier Seiten, datiert auf den 1. Juli 1936, ohne Unterschrift; *Exkursion am 24. Mai 1936 (nach Zwiefalten)*, zwei Seiten, datiert auf den 3. Juni 1936, ohne Unterschrift; *Exkursion am 28. Mai 1936 (Oberschwäbische Klöster)*, fünf Seiten, datiert auf den 29. Mai 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*; *Exkursion am 4. Juni 1936*.

Schussenried gehörte auch die Wallfahrtskirche Steinhausen,¹⁹⁵ zu Zwiefalten die Pfarrkirche in Zell bei Riedlingen.¹⁹⁶ Der Schwerpunkt „Oberschwäbische Klöster“ wurde nach dem Start am 28. November 1935 in Ochsenhausen und anderen Klöstern vor allem in mehreren Sammelfahrten Mitte des Jahres 1936 verwirklicht. Im Herbst des Jahres und Anfang des folgenden Jahres sind Fahrten wiederum an katholische Stätten dokumentiert, gleichwohl nun nicht mehr mit dem Schwerpunkt auf Klöster: die Stiftskirche Ellwangen, in Oberndorf am Neckar die Pfarrkirche Sankt Michael und in Scheer die Pfarrkirche Sankt Nikolaus.¹⁹⁷ In Schwäbisch Gmünd notierte man im Exkursionsbericht knapp Informationen über katholische Stätten mit und ohne klösterlichen Hintergrund.¹⁹⁸ Dem katholischen Dom im benachbarten

Oberschwäbische Klöster, vier Seiten, ohne Unterschrift; *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift; *Exkursion am 30. Juni 1936 (Ehingen, Wiblingen u. a. O.)*, vier Seiten, datiert auf den 1. Juli 1936, ohne Unterschrift; alle in D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*. Dabei sind in den Titeln der Exkursionsberichte nicht immer sämtliche besuchte Orte verzeichnet, die am jeweiligen Tag besucht wurden.

¹⁹⁵ Wahrscheinlich ist Steinhausen bei Schussenried statt Steinhausen an der Rottum gemeint: Der Ort erscheint im Exkursionsbericht direkt vor dem benachbarten Schussenried (*Exkursion am 4. Juni 1936. Oberschwäbische Klöster*, vier Seiten, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*).

¹⁹⁶ *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

¹⁹⁷ *Exkursion Schwäb. Gmünd – Ellwangen. Am Donnerstag, den 29. Oktober 1936*, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift und *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, vier Seiten, datiert auf den 2. Dezember 1936, ohne Unterschrift, beide in D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*. In Scheer war man offenbar nicht vor Ort, sondern es wurden Objekte übersandt (Brief Ernst Fritz Schmidts an das Bischöfliche Ordinariat vom 6. November 1936, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. Personal-, Finanz-, Verwaltungsangelegenheiten*). Wahrscheinlich hatte man am 4. Juni 1936 bereits die Pfarrkirche Sankt Martin in Aulendorf besucht, ebenso ohne klösterlichen Hintergrund (Brief Ernst Fritz Schmidts an das katholische Pfarramt Aulendorf vom 2. Juni 1936, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*).

¹⁹⁸ *Exkursion Schwäb. Gmünd – Ellwangen. Am Donnerstag, den 29. Oktober 1936*, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *Exkursionsberichte*.

Rottenburg wandte man sich erst Anfang 1937 zu sowie kurz zuvor dem zu Rottenburg gehörigen Wurmlingen mit der Pfarrkirche Sankt Briccius.¹⁹⁹ Weitgehend ergebnislos verliefen die Fahrten nach Sulz am Neckar, Horb am Neckar, Ulm, Maselheim und Heggbach;²⁰⁰ über eine Fahrt nach Isny sind keine weiteren Informationen erhalten.²⁰¹

Noch vor den ersten Fahrten nach Oberschwaben, berichtet ein „Hohenzollern“ betitelter Exkursionsbericht von einer Fahrt nach Hechingen.²⁰² Viele Jahre später erschien eine umfangreiche Monographie Schmid's über das Musikleben „an den schwäbischen Zollernhöfen“;²⁰³ die Region mag auch schon beim Aufbau des Schwäbischen Landesmusikarchivs ein vorrangliches Anliegen gewesen sein, das aus dem rein äußerlichen Grund seines frühen Weggangs aus Tübingen nach dem Oberschwaben-Schwerpunkt der Exkursionen zur Jahresmitte nicht wieder im Rahmen von Exkursionsfahrten aufgegriffen werden konnte.

¹⁹⁹ *Exkursion nach Rottenburg a. N. am 24.1.1937*, drei Seiten, datiert auf den 26. Januar 1937, ohne Unterschrift und *Exkursionsbericht, Rottenberg, 4.2.1937*, eine Seite, ohne Unterschrift, beide in D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte; Exkursion nach Wurmlingen am 19.11.1936*, zwei Seiten, datiert auf den 20. November 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

²⁰⁰ *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni. (Waldsee, Biberach usw.)*, datiert auf den 20. Juni 1936, *Exkursion am 30. Juni 1936 (Ehingen, Wiblingen u. a. O.)*, datiert auf den 1. Juli 1936 und *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, unterschrieben am 2. Dezember 1936, allesamt in D-Tmi, Mappe *Exkursionsberichte*.

²⁰¹ Isny erscheint nur in einem Bericht über die Sammeltätigkeit (ohne Titel oder Überschrift, incipit: „Das Schwäbische Landesmusikarchiv hat mit seiner Sammeltätigkeit vom November 1935 bis Mai 1937 folgende Orte Württembergs erfaßt“, D-Tua, 117C/504).

²⁰² *Exkursion 11. April (Karsamstag) 1936. Hohenzollern*, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*.

²⁰³ SCHMID 1962.

Die Evangelische Seite wurde nie außer Acht gelassen: In Biberach an der Riß wurde man in der Simultankirche an beiden Seiten fündig,²⁰⁴ in Herrenberg in der Evangelische Kirchenpflege,²⁰⁵ in Rottweil wandte man sich an die evangelische Dominikanerkirche wie gleichermaßen an die katholische Heiligkreuzkirche und das Bischöfliche Konvikt.²⁰⁶ Überdies erscheinen die Evangelischen Kirchen in Schöckingen, Geislingen an der Steige und Weilheim an der Teck sowie die Stiftskirche Tübingen.²⁰⁷ In Ravensburg erkundigte man sich etwa umfassend über das Musikleben der Stadt, gleichermaßen über die Liebfrauenkirche wie über die Evangelische Stadtkirche sowie über den „Liederkranz Ravensburg“ und über benachbarte Orte.²⁰⁸

Vereinzelt fragte man auch nach weltlichen Stätten wie dem Lehrerseminar in Nürtingen.²⁰⁹ Museen vor Ort rücken ins Blickfeld: Das städtische Museum Waldsee habe, so notiert man etwa, „viele ältere Instrumente“, die aus dem Besitz der Kirche stammen sollen.²¹⁰ Dabei bleibt jedoch das Interesse

²⁰⁴ *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*.

²⁰⁵ Brief Ernst Fritz Schmidts an den Evangelischen Oberkirchenrat vom 6. November 1936, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz-, Verwaltungsangelegenheiten*.

²⁰⁶ *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, unterschrieben am 2. Dezember 1936, allesamt in D-Tmi, Mappe *Exkursionsberichte*.

²⁰⁷ Bericht über die Sammeltätigkeit, ohne Titel oder Überschrift, D-Tua, 117C/504, sowie Brief Ernst Fritz Schmidts an den Evangelischen Oberkirchenrat vom 6. November 1936, Durchschlag, D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz-, Verwaltungsangelegenheiten*.

²⁰⁸ *Exkursion am 28. Mai 1936 (Oberschwäbische Klöster)*, fünf Seiten, datiert auf den 29. Mai 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*.

²⁰⁹ Unter anderem Brief Ernst Fritz Schmidts an Christoph Harpprecht vom Evangelischen Dekanatamt Nürtingen vom 23. Februar 1937, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*.

²¹⁰ „1 defekter Biedermeier-Fagott“, „2 Waldhörner (ohne Ventile)“, „1 Parforcehorn“ und „3 Clarinetten“ der Hersteller „Lang, Waldsee“ und „Gizenöcker, Adorf“ (*Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*). Heute befinden sich im Museum für Kunst und Kultur Bad

nicht bei der kirchlichen Provenienz und man vermerkt auch „1 Serpent“, welches „bei einem Antiquar Liebl, sen., für das Museum erworben“ worden sei.²¹¹ In Laupheim machten beide Pfarrämter die Besucher auf das Schloss aufmerksam, Wohnort der Familie Steiner, der Schmid daraufhin eine freundliche Anfrage stellte, welche ebenso freundlich abschlägig beschieden wurde.²¹² Der Exkursionsbericht hält dabei für nötig, die Familie als „nichtarisch“ zu bezeichnen.²¹³

„An allen [...] Orten“, wie ein zusammenfassender Bericht über die Sammeltätigkeit schreibt, „fanden sich alte Musikalien bzw. Musikinstrumente, die als Leihgabe in das Landesmusikarchiv übernommen wurden“²¹⁴ und den in den Ansätzen des Archivs formulierten Wünschen und Plänen folgte also rasch deren Ausführung. Über diese konkret dokumentierten Fahrten hinaus

Waldsee zwei Klarinetten. Diese Objekte sind jedoch unsigniert und also wahrscheinlich nicht dieselben. Von beiden Herstellern seien teils auch sechs „unvollständige Clarinetten“, welche sich aus dem Besitz der Stadtkapelle im Museum befunden haben, gebaut worden – die beiden heute im Museum befindlichen Klarinetten sind jedoch vollständig (M-D-BWAm, Inventarnummern 1988/1157, die zweite Inventarnummer konnte mir auf Anfrage nicht mitgeteilt werden). Die Hersteller Lang und Gizenöcker konnten nicht ermittelt werden.

²¹¹ Das Museum verwahrt auch heute einen Serpent (M-D-BWAm, Inventarnummer 1988/1150).

²¹² Ernst Fritz Schmid am 10. Juli 1936 an Adolf Wohlgemuth Steiner; Adolf Wohlgemuth Steiners am 13. Juli 1936 an Ernst Fritz Schmid (beide in D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*).

²¹³ *Exkursion am 30. Juni 1936 (Ehingen, Wiblingen u. a. O.)*, vier Seiten, datiert auf den 1. Juli 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*. Archivalien aus Laupheimer Überlieferung sind zu dem Fall laut freundlicher Auskunft aus dem Stadtarchiv nicht mehr erhalten. Es liegen im Moment keine Hinweise darauf vor, dass Kunstgegenstände tatsächlich mitgenommen wurden.

²¹⁴ Bericht über die Sammeltätigkeit, ohne Titel oder Überschrift, D-Tua, 117C/504. Ausnahmen seien lediglich Riedlingen und Laupheim gewesen. In der Tat notieren auch die Exkursionsberichte keine Mitnahmen aus diesen Städten. Auch heute befindet sich im Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs lediglich die Abschrift einer Messe von Louis Hetsch, welche der katholische Pfarrer von Laupheim Albrecht Groß den Tübinger Gästen bei deren Besuch ankündigte, zu übersenden (Signatur DD1). Der Name des Pfarrers ist wiedergegeben nach KRIEßMANN 1950, Heft XI, S. 23.

wurde ausgiebig Schriftverkehr geführt; auch müssen noch weitere Fahrten stattgefunden haben, wie alleine die heute erhaltenen Notenbestände des Landesmusikarchivs zeigen. Von insgesamt fünfzig bis siebzig Instrumenten ist später die Rede, die sich zum Zeitpunkt von Schmid's Weggang in Tübingen befunden haben müssen²¹⁵ – zum großen Teil lassen sie sich auf diejenigen Orte zurückführen, über die Exkursionsberichte vorhanden sind.

²¹⁵ Fünfzig bis sechzig Objekte werden genannt in der Beilage zum Schreiben Carl Leonhardts an Carl August Weber als Dekan der Philosophischen Fakultät Tübingen vom 20. Dezember 1941, Durschlag, D-Tmi, Ordner *Personal-, Finanz, Verwaltungs-Angelegenheiten*, sechzig bis siebzig im Bericht über die Sammeltätigkeit, ohne Titel oder Überschrift, D-Tua, 117C/504; siehe ROTHMUND-GAUL 1998, S. 284. Für den vorliegenden Katalog konnten dreiundsechzig Einträge aus dieser Sammlung rekonstruiert werden (Bestandsgruppen 1.2.1 und 2.2, siehe Kapitel 4.2.1).

2.2.3 Objekte

Der Elan beim Sammeln war groß, der Blick auf die Instrumente vor Ort schweifte weit, die Bemerkungen in den Exkursionsberichten über Instrumente fallen zahlreich aus: Sie erscheinen dort als Teil einer musikgeschichtlichen Materialsammlung mit regionalem Fokus und inhaltlich weitgreifendem Ansatz. Über ein Gespräch etwa, welches Schmid und seine Mitarbeiter Georg Reichert und Karl Friedrich Leucht in Rottweil führten, notierte man später – deutlich eingenommen von der Faszination des thematischen Schwerpunkts katholisches Oberschwaben – den Hinweis auf eine Orgel des ehemaligen Chorherrenstifts Wolfegg,

„von dem noch manches erhalten sein könnte; ein altes Cello z. B. ist wahrscheinlich auf der Schlossbühne zu finden, auch die Orgel ist alt, besitzt einen herrlichen Prospekt, schöner als in Weingarten, stammt möglicherweise von Gabler!“²¹⁶

In Steinhausen fiel die Darstellung von musizierenden Engeln ins Auge.²¹⁷ Genauso galt das Interesse den Instrumenten in der Musikpraxis vor Ort, sofern sie sich historisch beschreiben oder einordnen ließ: „In Bolsternang am Schwarzen Grat bei Isny“ etwa „seien vor 35 Jahren bei der Orgel noch mehrere alte Geigen zu finden gewesen; damals habe man dort noch richtig

²¹⁶ *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, vier Seiten, datiert auf den 2. Dezember 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*. Tatsächlich wurde die Orgel in der Pfarrkirche, vormals Stiftskirche, Sankt Katharina in Wolfegg nicht von Joseph Gabler erbaut, sondern nach einem Vertrag von 1736 von Jacob Hör (MANECKE/MAYR/VOGL 2006, S. 145–152).

²¹⁷ Die „Darstellungen von Musikinstrumenten“, welche der Exkursionsbericht „in Skulpturen“ ausmacht, beziehen sich vielleicht auf den Engel mit Blasinstrument, welcher sich in Steinhausen prominent an der Kanzel befindet (*Exkursion am 4. Juni 1936. Oberschwäbische Klöster*, vier Seiten, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*).

„figuriert“²¹⁸ Gegenwärtiger kann man über Munderkingen schreiben: „Instrumente vom Pfarrhaus dem Orchesterverein zur Verfügung gestellt. Dirigent: Fabrikant Lecher. Figuralmesse in Praxis“²¹⁹ Die Fahrten konzentrierten sich zwar auf die Klöster und konnten damit hauptsächlich Auskunft geben über die Musikgeschichte vor dem neunzehnten Jahrhundert – in Folge der Mediatisierung und Säkularisierung war Oberschwaben „von der musikalischen und stilistischen Entwicklung weitgehend abgeschnitten“²²⁰ –, jedoch differenzierten die Autoren der Exkursionsberichte nicht zwischen Instrumenten aus der klösterlichen Überlieferung und solchen, welche die musikalische Praxis in den Kirchengemeinden seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zu zeigen vermochten.

Der äußerlichen Gegebenheiten wegen und dem öffentlich formulierten Ansatz des Schwäbischen Landesmusikarchivs gemäß kamen Objekte, die noch in Gebrauch waren, freilich nicht zur Sammlung infrage – wurden gleichwohl vielfach vermerkt. Zahlreich sind auch die Notate über Instrumente, die alleine aufgrund ihrer Abwesenheit nicht gesammelt werden können. Ein Beispiel können die Bemerkungen über die reiche musikalische Tradition in Schussenried sein; Hoffnungen setzten die Tübinger auf „Oberlehrer Erler, der die Ausstellung anlässlich des ‚Liederkranz‘-Jubiläums organisiert und die Festrede gehalten hatte“ sowie „wohl am besten Bescheid über

²¹⁸ *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, vier Seiten, datiert auf den 2. Dezember 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

²¹⁹ *Exkursion am 4. Juni 1936. Oberschwäbische Klöster*, vier Seiten, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

²²⁰ BÜCHELE 2024, S. 218.

musikalische Verhältnisse, Instrumente usw.“ weiß.²²¹ Wie deutlich das Interesse an Instrumenten war, zeigt schließlich die Exkursion nach Ludwigsburg, die unter anderem zum Instrumentenbauer Franz Schediwy führte.²²²

Mit regelrecht detektivischem Ehrgeiz ging sodann die tatsächliche Sammelarbeit voran, stets auch Instrumente im Visier. So führte der Besuch in Biberach auch zu Erkundigungen über Instrumente im Braith-Mali-Museum²²³ oder zu Schmid's mehrfach vorgetragener Bitte dem Laupheimer Musiker Franz Laub gegenüber, dessen Instrumente doch dem Tübinger Institut

²²¹ *Exkursion am 28. Mai 1936 (Oberschwäbische Klöster)*, fünf Seiten, datiert auf den 29. Mai 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*. Mit Blasius Erler trat man in Kontakt: Eine Postkarte Erlers an Schmid datiert auf dem 13. Januar 1937 (D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*). Erler war in der Schussenrieder Musiktradition fest verwurzelt. Wenige Jahre nach Schmid's Besuch sollte Erler's *Schussenrieder Heimatbuch* auch zusammenfassend Auskunft geben über die Musikausübung vor Ort; im Vorjahr des Besuchs war Erler's knapp sechzehnteitiger Aufsatz über „Schussenried als Heimstätte der Musik“ in der *Schussenrieder Anstaltszeitung* erschienen (ERLER 1935 und ERLER 1940, S. 144–145). Erler hatte dabei die Musikausübung auch im Dienste der nationalen Sache verstanden: „Und unter den Fittichen dieser erhabenen Minnelieder hat sich ganz bescheiden das gemühtiefe deutsche Volkslied im Schoß des Volkes entwickelt, das schwäbische, das bayerische, das alemannische, das fränkische, das hessische, das sächsische, das schlesische, das rheinische, das westfälische“, in dem nicht allein „wonniges Liebesglück“, sondern genauso „Treue und Freundschaft und Vaterlandsliebe [...] Ausdruck“ finden könnten (ERLER 1935, S. 58). Die Instrumente erscheinen bei Erler als bewegliche Kulturdenkmale, die es auch aus völkischen Gründen zu bewahren gelte: Die „Instrumente aus Klosterzeiten und aus der Zeit nachher“ seien „heute noch im Besitze der Kirchenstiftung und der Heilanstalt [...]. Es sind freilich nur Reste des einstigen Reichtums an Instrumenten. Der größte und jedenfalls auch der wertvollste Teil ist in den Jahren 1803–1833 verkauft, verjudet und verschleudert worden“ (ebd., S. 61). Zur umtriebigen und langen Tradition in der klösterlichen Musikpflege in Schussenried siehe BÜCHELE, S. 303–309.

²²² *Exkursion des musikwiss. Seminars nach Ludwigsburg. 10. November 1936*, zwei Seiten, datiert auf den 14. November 1936, maschinenschriftlich mit „Dr. L.“ unterschrieben, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

²²³ Von dort wurde Schmid auf Anfrage angeboten, „von den 5 Posthörnern Ihnen einige als Leihgabe zu überlassen“ (Robert Haag vom Braith-Mali-Museum am 15. Juli 1936 an Ernst Fritz Schmid, D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*). In Biberach wird heute nur ein Horn aus dem Bestand Braith und Mali verwahrt (M-D-BIHm, Inventarnummer 1990/11882, bester Dank

zu überlassen – nachdem Laub die letzte Anfrage offenbar unbeantwortet gelassen hatte, notiert man von Tübinger Seite auf dem betreffenden Schreiben handschriftlich „Mahnung?“. ²²⁴ Die Suche wurde aktiv und bisweilen fordernd gestaltet. Irritationen als Reaktion auf Schmid's Vorgehen blieben nicht aus: Unter den, wenngleich seltenen, Fällen findet sich beispielsweise eine Beschwerde aus dem Evangelischen Oberkirchenrat in Stuttgart im Anschluss an die Exkursion nach Biberach am 18. Juni 1936:

„Wenn die gesuchten Noten und Instrumente zunächst nicht aufgefunden werden konnten und dann in verwahrlosten [sic] Zustand sich vorfanden, so müssen wir dies auch vom Standpunkt der Aufsichtsbehörde aus bedauern [...]. Allein einen zureichenden Grund, die aufgefundenen alten Noten nun alsbald mitzunehmen, ohne dass sie im einzelnen inventarisiert worden wären und ohne dass die Zustimmung der Kirchengemeinde als Eigentümerin und der kirchlichen Aufsichtsbehörde dazu eingeholt worden wäre, können wir darin nicht erblicken. [...] Wir haben uns seinerzeit gern bereit erklärt, die Arbeiten des Musikinstituts bei Einrichtung eines Landesmusikarchivs nach Möglichkeit zu unterstützen und sind grundsätzlich auch weiterhin dazu bereit. Aber andererseits müssen wir bitten, dass die aufgestellten Vorschriften dabei sorgfältig eingehalten werden und Noten sowie Musikinstrumente nicht ohne vorherige Zustimmung der Eigentümerin und der kirchlichen Aufsichtsbehörde in das Landesmusikarchiv verbracht [...] werden.“ ²²⁵

an das Museum Biberach für die freundliche Nachricht). Da es sich um ein Inventionshorn handelt, erscheint es zudem unwahrscheinlich, dass dieses Objekt mit dem Begriff Posthorn gemeint war. Der Plan kam eventuell nicht zustande, ausweislich der Unterlagen in D-Tmi lässt sich der Sachverhalt nicht weiterverfolgen.

²²⁴ Franz Laub am 6. November 1936 an Ernst Fritz Schmid und Ernst Fritz Schmid am 9. November 1936 an Franz Laub, beide in D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*. Laub hatte selbst von einem „Schellenbaum“ und einem „Streichbass“ in seinem Besitz sowie einem Fagott und Klarinetten im Besitz der städtischen Kapelle geschrieben.

²²⁵ Schreiben aus dem Evangelischen Oberkirchenrat an Ernst Fritz Schmid vom 4. Juli 1936 und *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift, beide in D-Tmi, Mappe *Exkursionsberichte* und Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. A–Q*.

In großem Umfang wurden vorgefundene Objekte auch nach Tübingen mitgenommen. Die ersten nachweisbaren Zugänge stammen aus Orten der ersten Fahrten: Neben Noten wurden aus Rot an der Rot „7 alte defekte Instrumente (Hörner[,] Klarinetten, Trompeten)“ sowie aus Ochsenhausen „8 alte defekte Instrumente (Hörner, Klarinetten, Trompeten)“ mitgenommen.²²⁶ Denkbar knapp fallen die Instrumentennennungen alleine aufgrund des Zeitdrucks aus: Bei über 230 Kilometern Fahrtstrecke an einem Tag, die sich aus einer sinnvollen Reihung der Orte ergibt, fallen alleine ungefähr vier Stunden dieses Tages auf Autofahrten. Die verbleibende Zeit hatte auf vier Orte verteilt zu werden.

Zu den genannten Hörnern kamen weitere hinzu, zumeist ventillose Instrumente, sodass sich mit insgesamt mindestens zwölf Instrumenten hier eine der am prominentesten vertretenen Instrumentengruppe im Schwäbischen Landesmusikarchiv zeigt.²²⁷ Ähnlich umfangreich fiel der Klarinettenbestand aus: Vierzehn Instrumente lassen sich rekonstruieren, vielfach unvollständig sowie zahlreiche einzelne Bauteile.²²⁸ Zu den ebenfalls aus den Sammelbemerkungen aus Rot an der Rot und Ochsenhausen resultierenden vier Trompeten kamen einzig noch Trompetenbögen²²⁹ und Pauken hinzu.

²²⁶ *Exkursion Ehingen – Ochsenhausen – Roth [sic] a. d. Rot [–] Gutenzell [hs.:] 28. November 1935*, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*.

²²⁷ Zahlenmäßige Übersichten finden sich in Kapitel 4.2.1 sowie im Nachgang des Katalogs 5.1 bis 5.4.

²²⁸ An einzelnen Teilen werden insgesamt maximal dreißig Stück genannt, allesamt von derselben Fahrt nach Rottenburg; aus dem heutigen Stuttgarter Bestand lässt sich das Objekt RK14 als zusammengehörig vermuten.

²²⁹ Siehe etwa die Fotografie R 27/10.

Zu den Blasinstrumenten gesellten sich acht Querflöten und eine Piccoloflöte,²³⁰ zwei Oboen, drei Fagotte, drei Posaunen²³¹ und ein Althorn sowie drei tiefe Blechblasinstrumente.²³² Die nachweisbaren Instrumentenbauer stammen zum größten Teil aus dem deutschen Südwesten: In Stuttgart ansässig waren Johann Baptist Rudhard (Inventarnummern E1, RO1, RO2 und RK11), Carl Binder (Inventarnummern RH7 und RH8), Jakob David Helwert (Inventarnummern RQ6), in Ulm Charles (Carl) Missenharter (Inventarnummern RB1 und RB2) und Johann Steiner (Inventarnummer RK5), in Rottenburg Wendelin Schiele (Inventarnummer RK3) und in Jettingen Andreas Naepelnigg (Inventarnummern RT1). Carl August Schaufler I. aus Stuttgart verbindet ehemalige und aktuelle Instrumentensammlungen am Institut (im Schwäbischen Landesmusikarchiv die Inventarnummer RF2 sowie heute D1) – eindruckliches Zeugnis seiner Bedeutung für die württembergischen Musikgeschichte legt etwa der Brief Peter von Lindpaintner an die Theaterintendanz in Stuttgart über die „in der musicalischen Welt mit Recht

²³⁰ Auf einer undatierten Liste ist zudem von einer „Querpfeife“ zu lesen (siehe Erläuterungen zu den Fotografien im Anhang 3). Ob die weiteren drei auf der Liste genannten Querflöten bereits hier dabei sind, lässt sich nicht entscheiden. Die Rudhard-Flöte aus Schussenried ist also wahrscheinlich das Objekt mit der Inventarnummer E1 (daher wurde im Rahmen vorliegender Arbeit auch die Inventarnummer RQ1 nicht vergeben). Woher genau die heutige Flöte mit der Inventarnummer E2 stammt, lässt sich nicht entscheiden.

²³¹ Die „Posaunenbruchstücke“, die laut Exkursionsbericht in Rottenburg „vom Dachboden des Dom-Mesners“ mitgenommen wurden, lassen sich nur teilweise zu zusammengehörigen Instrumenten modellieren (*Exkursionsbericht, Rottenberg, 4.2.1937*, eine Seite, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*).

²³² Offenbleiben muss welcher Art ein oder zwei weitere Polsterzungeninstrumente aus Biberach waren: Zuordenbar von den im Exkursionsbericht genannten vier „Blechblasinstrumenten“ sind die Posaune RP1 und die Tuba RB3, die Ophikleide RB4 könnte zudem aus Biberach stammen (*Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift, D-Tmi, Mappe LMA *Exkursionsberichte*).

so berühmten Schaufler'schen Instrumenten“ ab.²³³ Deutlich geringer gegenüber den Blasinstrumenten fiel die Zahl der Schlag- und Streichinstrumente aus. Hinzu kamen den Instrumenten zugehörige Objekte.²³⁴ Einzelne Klangerzeuger, die in ihrem Gebrauch abseits von komponierter Musik standen, sollten zudem ihren Weg nach Tübingen finden: Eine „Versehlocke“ wurde im Exkursionsbericht ausdrücklich als solche bezeichnet (Inventarnummer RG1); der Verwendung zum Versehgesang bei der Spendung des Sakraments der Krankensalbung waren sich die Tübinger Gäste also bewusst und die Sammelaktivitäten waren also – trotz ihres klaren Fokus auf der klösterlichen und kirchenmusikalischen Überlieferung des deutschen Südwestens – durch Offenheit für den klanglichen historischen Alltag gekennzeichnet.

In kurzer Zeit kam damit eine umfangreiche Sammlung von bis zu siebenzig Objekten ans Institut. Von anderen Instrumentensammlungen, im mu-

²³³ Peter von Lindpaintner am 30. Januar 1844 an die Hoftheaterintendanz Stuttgart, zitiert nach *Peter von Lindpaintner. Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856)* (Hainzholz Musikwissenschaft 1), hg. von Reiner Nägele, Göttingen 2001, S. 304.

²³⁴ Aus Rot an der Rot „1 Paukenschlüssel, 1 Taktstock“ und „1 Trommelschlägel“, aus Altshausen zu den Pauken „1 Paar Paukenschlägel“ und „1 Paukenschlüssel“, aus Weingarten „1 Paukenschlägel“, aus Munderkingen „1 Kontrabass-Steg [sic]“, aus Waldsee „1 Kontrabassbogen“, aus dem Evangelischer Besitz Biberach an der Riß „1 leerer Instrumentenkasten“, aus dem Katholischen Besitz ebenda „1 defekter Kontrabassbogen“, „1 leerer Instrumentenkasten“ und „1 altes Metronom“, aus der Heiligkreuzkirche Rottweil „1 Tambourstab“ sowie aus Rottenburg „1 Kontrabaßdämpfer“ und „1 Kontrabaß-Saitenhalter“ (*Exkursion Ehingen – Ochsenhausen – Roth [sic] a. d. Rot [–] Gutenzell [hs.:] 28. November 1935*, zwei Seiten, undatiert, ohne Unterschrift; *Exkursion am 28. Mai 1936 (Oberschwäbische Klöster)*, fünf Seiten, datiert auf den 29. Mai 1936, ohne Unterschrift; *Exkursion am 4. Juni 1936. Oberschwäbische Klöster*, vier Seiten, ohne Unterschrift; *Exkursion am Donnerstag, den 18. Juni (Waldsee, Biberach usw.)*, vier Seiten, datiert auf den 20. Juni 1936, ohne Unterschrift; *Exkursion nach Rottweil usw. am 30. Nov. 1936*, vier Seiten, datiert auf den 2. Dezember 1936, ohne Unterschrift, allesamt in D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*; siehe auch die Quittung für Weingarten vom 2. Juni 1936, Durchschlag, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*, allesamt in D-Tmi).

sikwissenschaftlichen Betrieb einige Jahre voraufgegangen besonders wirkmächtig in Leipzig und Freiburg im Breisgau,²³⁵ unterscheidet sich das Schwäbische Landesmusikarchiv ganz wesentlich durch die Handlungsweise: Zwar hätte sich Schmid sicherlich einer privaten Stiftung nicht verweigert und im Falle von historischen Instrumenten aus dem Besitz von Margarete Klinckerfuß ist auch für das Tübinger Institut der – langwierige und freilich offenbar fruchtlose – Versuch einer Angliederung einer solchen bereits bestehenden Sammlung nachweisbar.²³⁶ Jedoch zeichnet sich die Arbeit in Tübingen ganz entschieden durch das gezielte Sammeln auf Initiative und unter tatsächlicher Mitarbeit eines habilitierten Universitätsmusikdirektors aus. Der Wunsch, Sammlungsobjekte klanglich wirksam werden zu lassen, sollte bei den Objekten, welche tatsächlich nach Tübingen kamen, kaum eine Rolle spielen. Der regionale Fokus – in Tübingen ganz zentral ausgeführt – wurde für Sammlungen im musikwissenschaftlichem Kontext der Zeit selten ausdrücklich formuliert und stand andernorts allenfalls anbei: Als etwa 1933 in Jena eine Ausstellung historischer Instrumente in Kooperation zwischen der

²³⁵ Siehe Kapitel 2.1.1.

²³⁶ Bereits in die Zeit Karl Hasses fallen erste Überlegungen in diesem Zusammenhang und noch zu Zeiten Schmidts findet sich die Aktennotiz „Klinckerfuß: will mit den zuständigen Personen (betr. die Überlassung der Klinckerfuß-Instrumentensammlung als Leihgabe für das Musikinstitut) Fühlung nehmen“ (Karl Hasse am 5. Dezember 1930 an das Akademische Rektoramt, D-Tua, 117C/504; Gesprächsnotiz überschrieben mit „Stuttgart, am Samstag, den 15. Febr. 1936“, D-Tmi, *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*). Bei einem Bechstein-Flügel aus Klinckerfußschem Besitz, der sich bereits zur Zeit der Institutsgründung im Pfleg Hof befunden hatte, muss es sich um ein Instrument abseits dieser genannten Sammlung gehandelt haben (Karl Eugen Heinrich: *Das Tübinger Musikinstitut*, in: *Festausgabe der Tübinger Zeitung zum 450jährigen Jubiläum der Universität*, Tübingen 1927, S. 27 f., siehe ebd., S. 27, auch die eindeutige Formulierung einer Überlassung des Instruments „zur Benützung“). Dem Gang der Instrumente mit Provenienz Klinckerfuß nachzufolgen, ist eine eigene Forschungsarbeit wert; der Hammerflügel von Johann David Schiedmayer, der etwa heute zum Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg gehört, fand seinen Weg dorthin etwa auch über die Familie Klinckerfuß (Inventarnummer R16, M-D-WÜms).

Stadt, der Universität und der Pianofortefabrik Glaser eröffnet wurde, sprach die *Zeitschrift für Instrumentenbau* davon, das Musikwissenschaftliche Seminar erhoffe sich „von dieser Einrichtung eine fruchtbare Belegung musikgeschichtlicher Forschung und Lehre, nicht zuletzt auf dem noch wenig bestellten Gebiet der instrumentenkundlichen Heimatforschung.“²³⁷

Bei portablen Tasteninstrumenten hielt man offenbar im Einzelfall auch eine Übernahme in das Schwäbische Landesmusikarchiv für möglich und peilte etwa ein Positiv an, welches sich in Sankt Konrad in Langenenslingen befand:

„wahrscheinlich i. J. 1893 wurde dort [Heiligkreuztal] eine neue Orgel aufgestellt und die alte nach Langenenslingen, Hohenzollern, transportiert. Es ist dies ein Positiv aus dem 18. Jahrhundert mit etwa 6 Registern, darunter ein 8'. Das Werk steht in einem rumpelkammerartigen Bibliothekszimmer der Schule in Langenenslingen, ist schon jetzt vom Holzwurm angefallen und steht, laut persönlicher Auskunft des Bürgermeisters von L., nicht mehr im Gebrauch, hat also erwiesenermaßen nur Musealwert.“²³⁸

Auch für ein Positiv aus Ludwigsburg diente die Arbeit der neuen musikgeschichtlichen Sammelstelle als Begründung für Interesse und Ansprüche des Tübinger Instituts. Dem Finanzministerium gegenüber hebt Schmid darauf ab, dass es auch um Aufführungen gehen sollte:

„Wie ich erfahre, befindet sich im Saal des Ludwigsburger Schlosses ein bisher nicht in Verwendung stehendes Orgelpositiv. Da wir hier am Musikinstitut und speziell an dem hier geschaffenen Schwäbischen Landesmusikarchivarchiv bestrebt sind, die historischen Instrumente Württembergs zu sammeln und pfleglich zu verwalten, auch durch musikalische Vorführungen der weiteren Öffentlichkeit zugänglich zu

²³⁷ Alte Musik wird lebendig. Die Glasersche Sammlung alter Musikinstrumente in Jena eröffnet, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 53 (1932/33), S. 333–334, hier: S. 334.

²³⁸ Das Orgelpositiv war im Jahr 1836 aus Heiligkreuztal nach Langenenslingen gelangt (STEIM 2008, S. 270).

machen, wäre ich sehr dankbar, wenn Sie gestatten würden, daß das genannte kleine Orgelwerk unserem Institut zur Verfügung gestellt würde.“²³⁹

Von musikalischen Aufführungen war andernorts nicht die Rede, hier wiederum nichts von kirchlicher Überlieferung: Im Dienst der Acquisie des Objekts wandte Schmid sich in seiner Argumentation gegenüber dem Finanzministerium regelrecht von den formulierten Sammlungszwecken ab. Dem Ludwigsburger Positiv kommt mithin eine Sonderstellung zu – hatte man mit Rudolf Schnellbach vom Landesgewerbemuseum doch bereits zuvor eine informelle Vereinbarung getroffen: „Ergebnis: dem Musikinstitut Tübingen wird das Sammeln von Streich- und Blasinstrumenten überlassen, während das Landesgewerbemuseum seine Aufgabe in der Sammlung von Tasteninstrumenten (Mechanik!!) sieht!“²⁴⁰

²³⁹ Ernst Fritz Schmid am 1. Juli 1936 an den Präsidenten der Bauabteilung des Finanzministeriums Stuttgart, Abschrift, D-Tua, 117C/504. Schmid's Bitte wurde entsprochen; freilich waren nach dem Krieg „nur noch das beschädigte Gehäuse, Teile des Spielwerks und einige Pfeifen vorhanden“ (Schreiben aus dem Akademischen Rektoramt an das Staatliche Hochbauamt vom 15. Dezember 1964, D-Tua, 117E/2012). Zum Ludwigsburger Positiv siehe SIEGELE 1992, S. 75.

²⁴⁰ Die Aktennotiz ist überschrieben mit „Stuttgart, am Samstag, den 15. Febr. 1936“ (D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*). Gleichwohl verstand Schmid selbst die Abmachung wohl eher als Anregung; über den in Rottenburg ansässigen Musiker Paul Bengel bemühte sich Schmid noch Anfang 1937 – wohl erfolglos – um ein Spinett (Ernst Fritz Schmid am 20. Februar 1937 an Paul Bengel, Durchschlag, beide Quellen in D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. R–Z*). Vom Stuttgarter Schwerpunkt auf Tasteninstrumenten legen eindrücklich die zahlreichen bautechnischen Bemerkungen in JOSTEN 1928 Zeugnis ab; siehe auch BRETERNITZ 2016, S. 1 und passim.

2.3 Ernst Fritz Schmid in seiner Zeit

2.3.1 Institutionelle Ambivalenzen

Angesichts des Zeitkontextes stellt sich für das Schwäbische Landesmusikarchiv und die dort gesammelten Musikinstrumente die Frage nach der Einbindung in das nationalsozialistische Wissenschaftssystem. Ernst Fritz Schmid selbst bündelte und perspektivierte seine Aktivitäten in einer „Denkschrift über die Anlage von Landesmusikarchiven“. Die lobenden Worte über die eigenen Arbeiten um die „zielbewußte, planmäßige und umfassende Schutz-tätigkeit“ umfasst ein buntes Bild an musikbezogenen Objekten: „Musikhandschriften, alte Musikdrucke, Musikerbildnisse, musikalische Briefe und Akten, Musikinstrumente, Abbildungen von Musikinstrumenten, von musikalischen Aufführungen u. a.“. Ganz wesentlich betont Schmid – mit dem Argument, andernfalls drohe Verlust der Bestände – den tatsächlichen Besitz derselben, mithin das Sammeln: Was er selbst bei seiner Arbeit vorgefunden habe, sei „womöglich [sic] sogleich abtransportiert und im Landesmusikarchiv zur Aufstellung gebracht“ worden und man habe sich um „sachgemäße Aufbewahrung“ bemüht.²⁴¹ Bei alledem suchte Schmid ausdrücklich den Anschluss an staatliche Stellen und macht diesbezüglich konkrete Vorschläge, die sich auf seine parallel zur Tätigkeit im Schwäbischen Landesmusikarchiv seit längerer Zeit laufenden Planungen in Zusammenhang mit den Editionsunternehmungen am Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin beziehen. Im Jahr von Schmid's Berufung hatte das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung seinen neuen Sitz in Berlin gefunden und sich neu als zentralisierte Einrichtung im Dienst nationalsozialistisch

²⁴¹ *Denkschrift über die Anlage von Landesmusikarchiven*, Durchschlag, datiert auf Oktober 1936, D-Tua, 117C/504; zur Denkschrift siehe ROTHMUND-GAUL 1998, S. 283–284, und RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 273.

Kulturpolitik orientiert, nachdem es zuvor als Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg gearbeitet hatte.²⁴² Mit Heinrich Bessler, als Sekretär des Denkmalausschusses zuständig für die Koordination der Reihe *Das Erbe deutscher Musik*, stand Schmid, vor allem mit Blick auf die untergeordnete Reihe der *Landschaftsdenkmale*,²⁴³ nachweisbar seit dem 19. Mai 1935 über Editionen in Kontakt.²⁴⁴ Sowohl für Berlin, wo man erst wenige Monate zuvor die Umstrukturierung vollzogen hatte, als auch für Tübingen, wo der Lehrstuhl erst seit kurzem vakant war,²⁴⁵ wurde mithin hohes Tempo angelegt. So konnte Schmid bereits kurz nach seiner Berufung zum Universitätsmusikdirektor universitätsintern die „uns zufallende Landesarbeit des staatl. Reichs-Musikdenkmalunternehmens“ ankündigen.²⁴⁶ Einen ersten Vertrag mit dem Berliner Institut über die Veröffentlichung des ersten Bandes in der geplanten Reihe „Schwaben“ schloss Schmid ungefähr ein halbes Jahr später;²⁴⁷ zwei weitere gut ein Jahr später bezogen den Verlag Schott mit ein.²⁴⁸ Schmid mochte also seine Tätigkeiten um das Schwäbische Landesmusikarchiv auch institutionell verbinden mit einer Stelle, mit der er bislang nur über die Arbeit an Editionen in Kontakt war. Konnten diese engen

²⁴² Das Institut „wurde zum 1. April 1935, vom Reichsministerium übernommen, nach Berlin verlegt“ (SCHIPPERGES 2005, S. 104; siehe zur Geschichte des Berliner Instituts HARTWIG 2014a).

²⁴³ Siehe hierzu HORN 2015, S. 713–726, insbesondere S. 722, Anm. 41.

²⁴⁴ Heinrich Bessler am 19. April 1935 an Ernst Fritz Schmid, D-Tmi, Ordner *Schwäbische Landsch.-Denkmäler*; zum Kontakt zwischen Bessler und Schmid siehe RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 269; zu Besslers Tätigkeit als Koordinator siehe SCHIPPERGES 2005, S. 107–114.

²⁴⁵ Die Nachfolgesuche für Karl Hasse hatte im April 1935 begonnen (ROTHMUND-GAUL 1998, S. 255).

²⁴⁶ Ernst Fritz Schmid am 15. Oktober 1935 an Friedrich Focke als Rektor der Universität, D-Tua, 155/4612.

²⁴⁷ *Vertrag zwischen dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung [...] und Herrn Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid in Tübingen*, Abschrift, datiert auf den 30. und den 31. März 1936, D-Tua, 117C/504.

²⁴⁸ *Vertrag zwischen dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung [...], Herrn Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid in Tübingen [...] und dem Verlag B. Schott's Söhne in Mainz*, datiert auf den 1. und den 8. Februar 1937, D-Tmi, Ordner *Denkmäler*.

Zusammenhänge zwischen Themen, Methoden und Institutionen, welche Schmid in seiner Denkschrift formuliert – die Instrumente als Quelle der regionalen Musikgeschichtsschreibung einschließend – beim Institut in Berlin eine Entsprechung finden?

Thematisch jedenfalls mochte der Fokus auf regionaler Musikgeschichte ein ausgesprochen passender Treffpunkt von Berlin und Tübingen gewesen sein. Max Seiffert, der spätere Leiter des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, hatte für das Bückeburger Institut bereits eindeutig einen Fokus gefasst, der sich auch für die Berliner Zeit als zentral herausstellen sollte: „Ein musikalisches Institut auf diesem historischen Boden muß notwendig in der Landesmusikgeschichte [...] wurzeln“.²⁴⁹ Die öffentlichen Selbstbestimmungen schreiben – eine langanhaltende und feste Forschungsausrichtung des Berliner Instituts über Bessler hinaus bis zu dessen Nachfolger Friedrich Blume – von der „Grundlage“ der „Arbeit in den einzelnen Landschaften“²⁵⁰ oder der „Inventarisierung der landschaftlichen Musikdenkmale“ als „Stoff für [die] Veröffentlichungen.“²⁵¹

Das Thema Instrumente, wiederum ein Anliegen Schmidts, lag jedenfalls nicht fern vom Berliner Institut und hätte sich ähnlich der regionalen Musikgeschichte als Treffpunkt angeboten: Instrumente lassen sich bereits auf jener Traditionslinie finden, welche von Bückeburg nach Berlin führte, wenn gleich weitaus weniger prominent: Auf Instrumentenkunde oder Instrumentensammlungen entfiel keine der sieben Abteilungen des Bückeburger Instituts. Gleichwohl fanden sich die Instrumente in den näheren Spezifizierungen der Abteilungen: In der Abteilung „Collegium musicum“ verstand man sich als bemüht um die „stilgerechte Pflege alter und neuer vokaler und instrumentaler Kammermusik mit Benutzung originaler Instrumente“, in der

²⁴⁹ MATZKE 1920, S. 443.

²⁵⁰ BESSELER 1936/37, S. 17.

²⁵¹ BLUME 1942/43, S. 150.

„Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft“ erscheint auch eine „Instrumentensammlung“.²⁵² Zudem gab es einen Fachausschuss „Instrumentenkunde“,²⁵³ wenngleich nicht von Anfang an.²⁵⁴ Bereits Seiffert hatte das Thema Instrumentenkunde als Teil seines Archivs für Musikgeschichte formuliert, bevor er seine Pläne an das 1917 neugegründete Bückeberger Institut angliederte.²⁵⁵ Dieses Archiv hatte sein Ziel in der Herausgabe von Musik auf Grundlage von Quellenverzeichnissen gesehen. Wiewohl Instrumente als Thema in Zusammenhang mit dem Archiv zur Sprache kamen, beschränkte sich das Sammeln jedenfalls auf Manuskripte und auf Ausnahmefälle, wohl als Anschauungsmaterial, Beispielquellen und in Kopie: Interne Notizen aus der anfänglichen Bückeberger Zeit sehen ein „vollständiges Verzeichnis“ sowie die „Sammlung von Autographen, Notationsproben, in Facsimile“ vor, ein „Archiv von Aktenstücken, auf Musik u. Musiker bezügliche Dokumente in Kopie“, „Ikongraffie [sic] Verzeichnis von Bildern“ und formulieren zusammenfassend das Ziel: „Dieses Material wäre das Fundament einer Musikgeschichte.“²⁵⁶ Instrumente sollen zwar verzeichnet, nicht gesammelt werden: „ein vollständiges Verzeichnis der vorhandenen alten Musik-Instrumente sämtlicher Sammlungen“.²⁵⁷

²⁵² *Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung* || *Auszug aus den Satzungen*, gedruckt, undatiert, D-Bim, 3/1/1,4.

²⁵³ Siehe das Organigramm bei HARTWIG 2014b.

²⁵⁴ SCHNEIDER 1920, S. 8, nennt noch keinen Fachausschuss für Instrumentenkunde, bei MATZKE 1920, S. 343, erscheint Curt Sachs als Besetzung eines Fachausschusses für Instrumentenkunde.

²⁵⁵ Siehe hierzu HARTWIG 2014b.

²⁵⁶ Handschriftliche Notizen, incipit „Zunächst in welcher Weise sich das Archiv dem Institut angliedert“, D-Bim, 3/6/2,13.

²⁵⁷ Ebd. Ein Beispiel hierfür sind die umfangreichen Berichte, welche Heribert Ringmann und seine Mitarbeiter Fritz Feldmann, Fritz Koschinsky und Josef Wittkowski im Auftrag des Archivs anfertigten und nach Bückeburg übersandten: Über zehn Jahre hinweg wurden zahlreiche Orte aufgesucht und vor allem Notenmaterial erfasst (die Berichte finden sich in D-Bim, 3/9/2,4). Mitgenommen nach Breslau wurden diese nur in Ausnahmefällen; Instrumente sind kaum genannt und wenn, dann scheint es eine Besonderheit zu sein, wie der begeistert

Instrumentenkundliches Interesse schlug sich – abseits der Archivbemühungen – in Bückeberg auch im Anlegen einer eigenen Sammlung nieder, jedoch in vermutlich geringem Umfang: Jedenfalls nachweisbar ist eine überschaubare zweistellige Zahl an Instrumenten. Unlängst machte Heike Fricke auf eine Liste aus dem Jahr 1936 von achtzehn Instrumenten aufmerksam, welche im Zuge der Neustrukturierung aus Bückeberg an das Staatliche Institut in Berlin gingen:

„1 Geige mit Kasten (Mahagoni)
2 Bachtrompeten mit Etui 1
Altflöte mit Etui
1 Viola
2 Klarinetten mit Etui
1 Oboe
1 Fagott
1 Laute
1 großer Baß und Geige (kl. Geige)
1 Baß (Gambe)
1 Lyra
1 Posaune
1 Harfenklavierchen v. Matth. Schmohl [...]
1 Hammerklavierchen v. Joh. Andr. Mahr [...]
1 Hammertafelklavierchen von J. J. Pfeifer [...]“²⁵⁸

Über die dort genannten Instrumente hinaus wurden, wie den Mitgliedern des Instituts im „Bericht Nr. 1“ bekanntgegeben wird,²⁵⁹ vermutlich weitere Violin- und Lauteninstrumente angeschafft,²⁶⁰ „eine Viola d’amore (Paulus

hervorgehobene Eintrag über den Fund einer „Viola d’amore (!)“ in der katholischen Kirche Jauer (Jawor) zeigt (Bericht vom 22. Januar 1926). Zu Ringmanns Tätigkeit siehe DROŹDŹEWSKA 2012, die auch nicht von Instrumenten, sondern einzig musikalischen Kompositionen schreibt.

²⁵⁸ Zitiert nach FRICKE 2023a, S. 24

²⁵⁹ *Bericht Nr. 1 an die ordentlichen Mitglieder erstattet von dem Direktor. Tag der Absendung: 30. März 1918*, maschinenschriftlicher Entwurf, D-Bim, 3/1/3,3.

²⁶⁰ Siehe die Pluralformulierungen „eine Anzahl wertvolle Violinen“ und „Lauten“ (ebd.).

Alletsee, München 1732)“ und eine weitere nicht näher bezeichnete „Viola d’amour“, eine „Baszflöte“ sowie offenbar noch mehr nicht einzeln aufgeführte Instrumente.²⁶¹ Zudem hatte das Bückeburger Institut „ein zweimanualiges Pedalarmonium mit 15 Registern“²⁶² erworben, und durch Stiftungen „eine alte Flöte“²⁶³ erhalten, wie Hermann Matzke im Bericht über die zweite Vollversammlung veröffentlicht. Die Instrumente waren bereits in Bückeburg an verschiedenen Einzelpositionen der Arbeit präsent und wurden in wenigen Fällen gesammelt sowie als Thema bei der Neustrukturierung in Berlin zugleich klarer konturiert in einer eigenen Abteilung, die sich durch die Angliederung der Instrumentensammlung der Berliner Hochschule 1936 an das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung logisch ergab.²⁶⁴ Die Zusammenlegung der Institutionen führte damit sowohl zu einer Aufwertung der Objekte als Forschungsgegenstand als auch zu einer Abgrenzung und Ausgliederung aus der musikgeschichtlichen Inventarisierungs- und Publikationsarbeit.

Schmid traf in Berlin mithin auf zwei unterschiedliche institutionelle Traditionslinien in Bezug auf die Instrumente – Hochschulsammlung und Bückeburg –, welche Bemühungen um Instrumentenkunde, Instrumentensammlungen und Archive in unterschiedlicher Gewichtung auf sich in ihren verschiedenen Stadien verteilten. Die regionale Musikgeschichte blieb stets ein Fokus auch für Berlin. Einzig der Kontakt zwischen Schmid und dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung beschränkte sich auf Editionen – die Denkschrift von Schmid war eine Ausnahme. Mit der von Schmid an-

²⁶¹ D-Bim, 3/1/3,3. Ob es die später an Berlin abgegebene „Altflöte“ war, die auch im Bericht an die Mitglieder genannt wird, und ob die im Bericht genannten „Oboe d’amour“ und „Oboe da caccia“ etwas mit der Oboe, die nach Berlin ging, zu tun hatte, lässt sich nicht entscheiden, ebenso wie bei der im Bericht genannten „Viola da gamba“.

²⁶² MATZKE 1920, S. 436.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Zur Geschichte der Berliner Hochschulsammlung siehe BERNER 1984.

gedachten Angliederung des Schwäbischen Landesmusikarchivs an das Institut in Berlin schlug dieser gut ein Jahr nach Einrichtung des Schwäbischen Landesmusikarchivs etwas vor, was eine Neuerung für Berlin gewesen wäre. Schmid steht – bei allem sachlichen Bezug – dem Berliner Institut gegenüber. Im Hintergrund liegt – nicht konfrontativ ausgetragen, so doch fallweise offen angesprochen – auf institutioneller Ebene ein Widerstreit der Kompetenzen und man war wechselseitig bemüht um Konturierung der jeweils eigenen Arbeit und deren Notwendigkeit. Es sei schließlich, so Berlin, was „das Institut künftig (wie ehemals und noch entschiedener) leisten will und kann, [...] nicht lebensferne und volksferne Archivaufspeicherung, die einzig gelehrtem Selbstzweck diene und daher ebensogut einem musikgeschichtlichen Universitätsseminar an- und eingegliedert werden könnte“²⁶⁵ – dagegen, so Tübingen, würden doch die „Landesmusikarchive [...] am zweckmäßigsten mit dem musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität des betr. Gaues verbunden werden, die zugleich nach der neuesten Regelung im Rahmen der Publikationsreihe ‚Das Erbe der deutschen Musik‘ [sic] der Sitz des betr. ‚Landschaftsleiters‘ ist“.²⁶⁶ Schmid's Versuch, in seiner Denkschrift die Sammelarbeit und die Editionsarbeit zusammenzudenken und vor allem mit Blick auf die Finanzen zu institutionalisieren, stieß denn auch tatsächlich in Berlin kaum auf offene Ohren und so blieben auch Schmid's Bemühungen, finanzielle Absicherung für sein Unternehmen durch eine nähere Angliederung an das Berliner Unternehmen zu erlangen, letztlich erfolglos:²⁶⁷

²⁶⁵ *Denkschrift betr. Umwandlung des Instituts für Musikforschung in Bückeburg in ein „Reichsinstitut für deutsche Musikforschung“ (gegründet als Fürst Adolf-Institut)*, D-Bim, 3/1/3,8.

²⁶⁶ *Denkschrift über die Anlage von Landesmusikarchiven*, Durchschlag, datiert auf Oktober 1936, D-Tua, 117C/504.

²⁶⁷ Zwar formuliert Gabriela Rothmund-Gaul mit Recht: Schmid „wußte [...] seine Unternehmungen im Einklang mit den Absichten der obersten Kontrollbehörde, dem Reichserziehungsministerium, was Unterstützung unterschiedlicher Art erwarten ließ.“ (ROTHMUND-GAUL 1998, S. 278) und freilich stehen Schmid's Tübinger Bemühungen nicht in Opposition zum Staatlichen Institut für deutsche

„Ihre Denkschrift habe ich s. Zt. weitergegeben, und sie wird wohl inzwischen auch über das Ministerium an Herrn Seiffert gelangt sein. Er teilte mir mit, daß vorläufig vom Institut keine Mittel flüssig zu machen seien, und daß er keinen Präzedenzfall schaffen könne, dessen Folgen man nicht überblicke. So wird vorläufig die Landschaft sich selber helfen müssen.“²⁶⁸

Wenige Wochen nach diesem Brief Besslers endete Schmid's Amtszeit in Tübingen, sodass letztlich auch dessen Bemühungen um enge Angliederung von Sammeln und Edieren vor Ort in Tübingen wenig wirksam werden konnten: Erschienen ist keine der geplanten von Schmid herauszugebenden Ausgaben. Seine Planungen wurden mithin in doppelter Weise nicht verwirklicht: Zum einen – mit Blick auf Berlin – blieb der Wunsch einer direkteren Anbindung erfolglos, zum anderen – mit Blick auf Tübingen – stellten sich die erhofften rückwirkenden Synergieeffekte zwischen Sammel- und Editonstätigkeit nicht ein. Der Unterschied zwischen Tübingen und Berlin war dabei just ein Unterschied im Sammlungsverständnis.

Musikforschung Berlin. Indes ist für den Bezug zwischen beiden eine gewisse Vagheit festzuhalten, die sich auf institutioneller Ebene insbesondere in der Erfolglosigkeit von Schmid's weitergreifenden Ansätzen der Anknüpfung zwischen Tübingen und Berlin zeigt, vor allem hinsichtlich der Finanzierung. Eine Berliner Reserviertheit Schmid gegenüber sollte sich noch nach seiner Amtszeit – gerade wegen des Endes seiner Amtszeit – verstetigen (ENBLIN 2015, S. 292).

²⁶⁸ Heinrich Bessler am 4. März 1937 an Ernst Fritz Schmid, D-Tmi, Ordner *Denkmäler*.

2.3.2 Region und Nation in Ernst Fritz Schmid's Schriften

Ernst Fritz Schmid's Amtszeit in Tübingen endete vorzeitig, nachdem Rektor und Minister von einer strafrechtlichen Verurteilung Schmid's aus dem Jahr 1935 Kenntnis erlangt hatten.²⁶⁹ Anfang April 1937 sprachen Schmid und der Rektor in rascher Folge mindestens zwei Mal persönlich miteinander.²⁷⁰ Wenige Tage später korrespondierte Schmid aus Wien – „krankheitshalber“ beurlaubt, wie es nach außen hieß²⁷¹ – noch mit Heinrich Bessler und Georg Reichert²⁷² über die Landschaftsdenkmale. Die Entlassungsurkunde sodann datiert auf den 16. Juni 1937.²⁷³ Hinzu kam der Entzug von Schmid's Doktorgrad einige Jahre später.²⁷⁴ So stand zwar einerseits der Beginn von

²⁶⁹ Es handelte sich um eine Verurteilung wegen „widernatürlicher Unzucht“ (Friedrich Focke als Rektor der Universität am 10. April 1937 an den Reichs- und Preußischen Minister für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung, Abschrift, D-Tua, 126a/433a). Andeutungen des Sachverhalts finden sich in SCHMID 2004a, S. 49, SCHMID 2004b, S. 140, PRIEBERG 2004/2009, S. 122, und SCHMID 2018, S. 211, Anm. 100. Zuletzt finden sich die Vorgänge ausführlicher beschrieben bei MUNIER 2021, S. 288–290. Noch der Personenartikel der zweiten Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bezieht sich auf die zeitgenössisch publizierte Bekanntmachung über das Ende von Schmid's Amtszeit im *Archiv für Musikforschung* (SCHMID 2005a). Das bei SCHMID 2005a in Anführungszeichen gesetzte Wort „freiwillig“ findet sich nicht im *Archiv für Musikforschung*, wo es schlicht heißt, Schmid sei „auf seinen Antrag aus dem Staatsdienst entlassen worden“ (unter den *Mitteilungen* des zweiten Jahrgangs von 1937, S. 384).

²⁷⁰ Im dienstlichen diesbezüglichen Schriftverkehr ist von Gesprächen am 2. April 1937 und am 5. April 1937 die Rede (Ernst Fritz Schmid am 29. Juni 1937 an Friedrich Focke als Rektor der Universität und Friedrich Focke als Rektor der Universität am 10. April 1937 an den Reichs- und Preußischen Minister für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung, Abschrift, beide in D-Tua, 126a/433a).

²⁷¹ Ernst Fritz Schmid am 9. April 1937 an Heinrich Bessler, Abschrift, D-Tmi, Ordner *Denkmäler*.

²⁷² Brief Ernst Fritz Schmid's an Georg Reichert vom 15. April 1937, D-Tmi, Ordner *Denkmäler*.

²⁷³ Durchschlag, D-Tua, 126a/433a.

²⁷⁴ Die Entziehung wurde Schmid am 29. Juni 1940 durch den Rektor schriftlich mitgeteilt (Friedrich Focke als Rektor der Universität am 29. Juni 1940 an Ernst Fritz Schmid, Abschrift, D-Tua 126a/433a). Die Philosophische Fakultät hatte nachträglich einen entsprechenden Vermerk im Promotionsverzeichnis eingefügt

Schmids Karriere und seine Berufung funktional,²⁷⁵ andererseits das Ende seiner Amtszeit jedenfalls zeitlich²⁷⁶ im Kontext nationalsozialistischer Hochschulpolitik. Insbesondere mit Blick auf einen Wissenschaftler, der in den Jahren nach 1933 biographisch in ambivalenter Weise in das Hochschulwesen eingebunden war, ergibt sich also die Notwendigkeit einer konzentrierten Lektüre der Schriften.²⁷⁷ Fanden sich doch unter Schmids Lehrern Karl Hasse, der in „zahlreichen Veröffentlichungen [...] nationalsozialistische Grundsätze in Bezug auf Musik und Musikleben“ reflektierte,²⁷⁸ sowie Robert Lach, der als „radikale[r] Antisemit“²⁷⁹ in seinen Lehrveranstaltungen auch zu Schmids Zeit immer wieder einen Bezug von Musik zu Mensch oder

(*Album Facultatis Philosophicae Tubingensis 1749*, D-Tua, 15/13a, fol. 142r). Anlass war eine zweite Verurteilung Schmids auf Grundlage von § 175a, Ziffer 3, Strafgesetzbuch von 1939 (staatsanwaltschaftliches Register beim Landgericht Dresden, D-Dla, 11120/829).

²⁷⁵ Zu den politischen Hintergründen von Berufungsverfahren in Tübingen jener Zeit siehe ROTHMUND-GAUL 1998, S. 253–254.

²⁷⁶ Der Vorgang ist bei WERR 2020, S. 188, eindeutig politisch beschrieben: „von den Nationalsozialisten aus dem Amt gedrängt“. MUNIER 2021, S. 288, hält ausdrücklich die Möglichkeit offen, dass ähnliche Vorgänge im Hintergrund auch den Zweck verfolgt haben könnten, „gegen politisch missliebige Personen vorzugehen“. Die Formulierungen bei SCHMID 2018, S. 211, Anm. 100, weisen in ähnliche Richtungen.

²⁷⁷ Die biographische Frage nach der Haltung der Person Schmid zum Nationalsozialismus kann hier nicht abschließend geklärt werden. Siehe einstweilen RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 269, die eine Mitgliedschaft im Kampfbund für deutsche Kultur Wien, im Bund der Reichsdeutschen in Österreich in Graz und in der NS-Kulturgemeinde in Tübingen, jedoch nicht in der NSDAP ausmacht. Eine Spruchkammerakte Schmid konnte ich nicht ermitteln.

²⁷⁸ JERS 2012, S. 360.

²⁷⁹ WERR 2020, S. 26.

Menschengruppe formulierte: Mehrfach treten biologistische und evolutionistische Begriffe auf, so die „Musikalische Phylogenese“²⁸⁰ oder die „Entwicklungslehre“.²⁸¹

Welchen Begriff machte sich Schmid von seiner wissenschaftlichen Arbeit, auch von der Sammeltätigkeit im Schwäbischen Landesmusikarchiv, und wie stellte er diesen – explizit oder implizit – zu Zeitmoden der Forschung? In Würdigungen des Forschers Schmid ist ein in diesem Zusammenhang wiederkehrendes Element die Strenge seines archivalischen Zugriffs. Diese methodische Prägung wurde allgemein in der Selbstbespiegelung des Fachs spätestens seit dem Beginn des öffentlich formulierten Umstreitens der Figur Bessler in einen schillernden Zusammenhang mit ideologischen Implikationen gestellt: in heftiger Art seit der Bemerkung Clytus Gottwalds über den dem „Positivismus“ folgenden „ideologischen Hohlraum, der allzu leicht von einer Gemeinschaftsideologie besetzt werden konnte“.²⁸² Die Hinwendung zur Gemeinschaftsideologie unterbleibt im Falle Schmidts allenthalben. Walter Gerstenberg, einer von Schmidts Nachfolgern, macht in seiner Würdigung nicht ausdrücklich, ob er in der starken Quellen- und Archivfokussierung in Schmidts Schriften auch eine Opposition zu nationalsozialistischen Denkstrukturen sieht:

²⁸⁰ Unter der Überschrift brachte Robert Lach gleich zwei Veranstaltungen im selben Semester: „I: Die biologischen Wurzeln der Musik“ und „II: Die Musik der Naturvölker und des Orients“ (*Öffentliche Vorlesungen der Universität zu Wien. Sommersemester 1928*). Erstere findet sich unter den Lehrveranstaltungen, welche Schmid als Student angab besuchen zu wollen (Nationale der Philosophischen Fakultät, Sommersemester 1928, Ernst Fritz Schmid, A-Wua).

²⁸¹ „Die Musik der Gegenwart im Lichte der Entwicklungslehre“ (*Öffentliche Vorlesungen der Universität zu Wien. Sommersemester 1929*).

²⁸² GOTTWALD 1971, S. 663–664. Gottwalds Bemerkung wurde in der Vergangenheit vielfach als Ausgangspunkt einer Debatte gewertet; aus der Literatur siehe unlängst in der Einleitung zu *Heinrich Bessler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe* [Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit], hg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges, in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitarbeit von Jannik Franz, München 2023, S. 5–17, S. 5.

„In einer Zeit, die auf breiter, wenn auch wechselnder Front die Tendenz zeigte, sich geistesgeschichtlichen Versuchen und Spekulationen zu widmen, vielfach aber sich darin zu verlieren drohte, hat Schmid prinzipiell zu der Fahne strenger Archiv- und Dokumentenforschung gestanden.“²⁸³

Deutlicher wird Manfred Hermann Schmid, wenn er dem 1943 erschienenen *Augsburger Mozartbuch* – sein Vater war an der Entstehung beteiligt und verfasste darin einen umfangreichen, nur der bibliographischen Form nach nicht monographischen Aufsatz *Mozart und das geistliche Augsburg* – attestiert, es hebe sich vor anderen Publikationen „vergleichbaren Ranges“ dadurch hervor, dass es „ohne alle politischen Parolen“ auskomme.²⁸⁴ Die Wertungen stammen jedenfalls von Autoren, welche deutliche persönliche Bezüge zu Ernst Fritz Schmid aufweisen.

In beiden Qualifikationsschriften Schmidts spielt der Begriff des Deutschen eine Rolle; beide Male in unterschiedlicher Ausprägung. Der Druckfassung seiner Dissertationsschrift über *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik* stellt Schmid eine Passage aus einem Text von Jacques Handschin als Motto voran:

„Wir erkennen immer mehr das 18. Jahrhundert als eine Zeit, in der zwar die größten schöpferischen Persönlichkeiten deutsch, aber die Stilgrundlagen in der Hauptsache romanisch sind, also ein schönes Symbol für die Ganzheit europäischer Kultur.“²⁸⁵

²⁸³ GERSTENBERG 1961, S. 16.

²⁸⁴ SCHMID 2020, S. 312. Auch Ernst Fritz Schmidts Buch über „Vorfahren und Heimat“ von Joseph Haydn stellt Manfred Hermann Schmid in Distanz zur nationalsozialistischen Ideologie (SCHMID 2018, S. 179; dabei stützt Manfred Hermann Schmid sich freilich auf Quellen vor allem persönlicher Natur). Nun heißt Walther Rauschenbergers Aufsatz im genannten Sammelband „Mozarts Abstammung und Rassenmerkmale“; Ernst Fritz Schmidts eigener Text dagegen enthält sich ganz (RAUSCHENBERGER 1942/43 und SCHMID 1942/43).

²⁸⁵ SCHMID 1931, S. 1; gleichlautend bei HANDSCHIN 1929, S. 169.

Handschins Text kreist im Rahmen von Würdigung Wolfgang Amadeus Mozarts und Beschreibung des Wandels von Mozartbildern um einen Zusammenhang von musikalischen Ausdruckscharakteren und Nationen und bemüht sich auch um den Nachweis des Verbindenden bis hin zum „Gesamteuropäertum“ in Mozarts Werk.²⁸⁶ Die „Wiener Klassikerzeit“ erscheint regelrecht im Ganzen als Gegensatz zum „Deutschtum“ bei Robert Schumann oder Richard Wagner, welches „auf Austausch und Anregung aus anderen Ländern“ verzichte.²⁸⁷ Freilich geht Handschin in seinem Text noch weiter als Schmid ihn zitiert, wenn er das achtzehnte Jahrhundert zudem als „ein Symbol“ beschreibt, „das musikalisch gerade jetzt wieder einen besonderen Sinn gewinnt, wo nach einem Jahrhundert deutscher Vorherrschaft die Führung in der musikalischen Moderne von Mitteleuropa auf ein mit Osteuropa verbundenes Romanentum übergegangen“ sei.²⁸⁸ Schmid jedenfalls rezipierte einen Text und wählte ein Motto daraus, der und das sich zwar in das Themenspektrum der Nationen einordnen lässt, dies aber nicht aus deutscher Perspektive nationalchauvinistisch. Auf Grundlage zeitgenössischer Theoretikertexte entfaltet Schmid sodann musikästhetische Entwicklungen des achtzehnten Jahrhunderts und führt diese auf nationale Konstruktionen zu: „die italienische, französische, deutsche und polnische“.²⁸⁹ Ins Abwertende verfällt Schmid dabei einzig an Einzelpositionen, wenn er für die italienische Musik einen Gegensatz zur „norddeutschen Musik“ formuliert und es klingt ein als allgemeingültig verstandener Gegensatz zwischen vermeintlich deutscher Tiefe und ebenso italienischer Leichtigkeit in hierarchisierender Art

²⁸⁶ HANDSCHIN 1929, S. 167

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Das Jacques Handschin entlehnte Motto umgreift dabei den ersten Abschnitt von Schmid's Schrift, der darstellen möchte, der „deutsche ‚vermischte‘ Stil“ sei „meist als mehr oder weniger originelle Verbindung des italienischen mit dem französischen gekennzeichnet“ (SCHMID 1931, S. 1). Zum deutschen als vermishten Stil siehe BAYREUTHER 2010, S. 35–36, und SPONHEUER 2001, S. 129.

an.²⁹⁰ Das Vokabular tut ein Übriges: Wenn die „suggestive Wirkung“ der Opera buffa „alle Gebiete der musikalischen Kunst durchdrang, zersetzte und umschuf“ und die „Überschwemmung der musikalischen Welt“ mit leichten Arien „beängstigend auf alle ernsthafteren Künstlernaturen wirken mußten.“²⁹¹

Das Teilkapitel über Deutschland, das ausführlichste, arbeitet sich ausgiebig an Gegensätzen zwischen Nord und Süd sowie Praxis und Theorie ab. In Schmid's Feingliederung des Deutschen mischen sich Vokabeln aus dem Bereich der völkischen Wissenschaft und das Augenmerk auf das Wesensmäßige, Echte der Musikausübung, das dem Konservativen gegenübersteht:

„Dieser Durchbruch einer unreflexiven, volkhaften Kunst, die sich nicht im geringsten durch traditionelle ästhetische Dogmen behelligen ließ, erfolgte im Südosten des Deutschen Reiches, in Böhmen und im Wiener Kreis. Die Verknöcherung der gleichzeitig im Norden wirkenden Schule, die namentlich durch Berlin und den Künstlerkreis um Friedrich den Großen verkörpert wurde, hätte eine derartige Entwicklung in ihrer Nähe nicht geduldet, und so erfolgte sie nach biologischer Regel an der Stelle des geringsten Widerstandes, in dem aller wahrhaft künstlerischen Entwicklung aufgeschlossenen Süden Deutschlands.“²⁹²

Die Beschreibung musikalischer Nationalstile kehrt wieder in einem Ausblick, der sich an Schmid's Habilitationsschrift anhängt: nicht im selben Ausmaß wie in seiner Promotionschrift über historische musikschriftstellerische Zeugnisse grundiert erscheinen „Zigeunerweisen bei Haydn“, „Bajuvarisches bei Haydn“, sodann „Weisen“, die als französisch, altkeltisch, russisch (in nur

²⁹⁰ Zur Tradition der auf diese Weise in „Abgrenzung“ gefassten Vorstellung des Deutschen in der Musik siehe SPONHEUER 2001, S. 128, mit Blick konkret auf die Musikgeschichtsschreibung 1776 bis 1871 siehe HENTSCHEL 2006, S. 347: „Der wichtigste deutsche Charakterzug indes bestand in Tiefe, Ernst und Innerlichkeit“, siehe später zum gedachten Gegenpol Italien ebd., S. 353 und 389–393.

²⁹¹ SCHMID 1931, S. 5.

²⁹² Ebd., S. 19. Denkbar freilich, dass Schmid mit der Vokabel „biologisch“ in diesem Zusammenhang eigentlich physikalisch meinte.

einem Fall) oder kroatisch ausgemacht werden.²⁹³ Später wird sie nicht mehr Thema in Schmid's nachfolgenden Monographien sein.²⁹⁴

Schmid's Buch über „Vorfahren und Heimat“²⁹⁵ nun wandte zu einer Zeit Methoden der Genealogie an, in der diese bereits eine gemeinsame Geschichte mit Methoden der Rassenhygiene hatte: Waren doch vielerorts auch archivalische Arbeiten, etwa mit Kirchenbüchern, einschlägige Quellen für rassenkundliche Forschungen.²⁹⁶ Schmid bleibt im Wesentlichen bei historischen Methoden der Archivarbeit anstatt Methoden der Rassenforschung im

²⁹³ SCHMID 1934a, S. 283–319.

²⁹⁴ Angeschnitten werden Fragestellungen nach Musik und Nation jedoch auch andernorts. In seinem biographischen Heft über Wolfgang Amadeus Mozart etwa stützt Schmid sich dabei auf einige Briefe aus Paris von 1778. Die Briefzitate verschiedener Tage finden sich dabei manchmal allzu stark in nationaler Richtung gedeutet zitiert. Mozarts Äußerungen aus Paris gegen die „vieher und bestien“ vom 1. Mai 1778 führt Schmid zur Formulierung, Mozarts „Nationalgefühl“ sei „mächtig erstarkt“ und mit „Stolz fühl[e] er sich als deutscher Künstler“. So bleibt Mozarts Schlussklage bei Schmid ohne Einschränkung als Aussage stehen, bei Schmid nur orthografisch angepasst: „Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zulieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davonkomme. Ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache ...“. Doppelbödige Lesarten, wie sie hier im repetitiven Überschwang den Nationalstolz zugleich aufrufen und infrage stellen – nicht zuletzt nennt Mozart sich selbst vor der deutschen Nation –, werden unterschlagen (Zitate bei *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 2: 1777–1779, Kassel 1962, S. 346, und SCHMID 1934b, S. 26). Auch das Wiedersehen von Mozart und Johann Christian Bach in Paris im Brief vom 27. August 1778 findet bei Schmid eine deutschnationale Deutung. Seine Schlussfolgerung – die „Begegnung mit dem d e u t s c h e n Meister war ihm ein besonderes Labsal“ – lässt sich so aus Mozarts Brief nicht herleiten. Schließlich geht es um den *Londoner* Bach mit *italienischer* Opernerfahrung, der eine *französische* Oper schreiben soll (ebd., Hervorhebung im Original).

²⁹⁵ SCHMID 1934a.

²⁹⁶ ETZEMÜLLER 2015 liefert vielfach Beispiele dafür, dass von denselben Forschungsgruppen in denselben Projekten zugleich mit biologistischen Methoden der Rassenforschung als auch mit archivalischen Methoden der Genealogie gearbeitet werden konnte, etwa mit einem studentischen Projekt an der Universität Köln (ebd., S. 169). Siehe auch die Beschreibung von Methoden und Institutionen genealogischer Forschungsarbeiten vor allem zu historischen

biologistischen Sinn. Wenn er an wenigen Positionen die Haltung des Historikers verlässt und abwertend formuliert, so geht es um die Zurückweisung von Thesen, welche seiner These von „des Deutschtums in Haydns Leben und Werk“²⁹⁷ widersprechen: Konkret William Henry Hadow habe „Haydns vermeintliche kroatische Nationalität [...] in englischer Sprache propagiert“.²⁹⁸ Der selten ausdrücklich formulierte Gestus einer abwertenden Abwehrhaltung richtet sich dabei auf den Forscherkollegen als Einzelfigur, der in Schmidts Beschreibung sogar zum Mister Pief aus Wilhelm Buschs *Plisch und Plum* wird, stolpernd mit dem Fernrohr vor dem Auge: „Haydns Mutter war eine deutsche Bauerntochter und daran werden auch englische Reisende mit dem Perspektiv Wilhelm Busch’s nichts ändern“. Ja, Schmid „möchte“ Hadow sogar „wirklich das unfreiwillige Bad wünschen, das der Meister des deutschen Humors seinem Perspektivhelden zuteil werden läßt!“²⁹⁹ Schmid behandelt seine Frage mit Vehemenz; dies lässt ihn auch in völkische Terminologie verfallen: „Der völkische Gegensatz zwischen germanischem und slawischem Wesen war auch den Deutschen der alten karolingischen Ostmark durch alle Zeiten freundlicher und feindlicher Nivellierungstendenzen hindurch wohl bewußt geblieben.“³⁰⁰ Indes, es bleibt die Ausnahme. Fragen

Schwerpunkten zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts und in den 1920er Jahren bei PINKWINKLER 2021, die – anders als bei Schmid – meist nicht auf einzelne historische Persönlichkeiten, sondern auf breite Bevölkerungsschichten ausgerichtet war. Ein Beispiel für biologistisch ausgerichtete Forschung auch in der Musikwissenschaft kann RAUSCHENBERG 1942/43 sein.

²⁹⁷ *Lebenslauf und Verzeichnisse der Zeugnisse und Arbeiten etc von Dr. Ernst Fritz Schmid. Wien 1933*, unterschrieben mit 5. November 1933, A-Gua, Dek. ZI 245 ex 1932/33, paginierte S. 10.

²⁹⁸ SCHMID 1934a, S. 19; siehe HADOW 1897. Die Position Schmidts zeigte sich als einflussreich, wurden freundlich aufgenommen (EINSTEIN 1958, S. 68.) und schafften es bis in die neue Ausgabe von *Die Musik und Geschichte und Gegenwart* als Beleg seiner „deutschen Abstammung“ (FEDER 2002, Sp. 903).

²⁹⁹ SCHMID 1934a, S. 146. Ähnlich formuliert Schmid in den kurzen Passagen über „Zigeunerweisen bei Haydn“: „Es ist wirklich keine Idee töricht und aberwitzig genug, wenn es sich darum handeln soll, Joseph Haydn das Deutschtum abzusprechen“ (ebd., S. 287).

³⁰⁰ SCHMID 1934a, S. 131.

nach Vererbung werden selten ausdrücklich³⁰¹ und der abwertende Gestus Hadow gegenüber wird nicht auf die wiederkehrend besprochenen Menschengruppen und Landschaften übertragen. Dennoch: In der Themenstellung und der konsequenten Beweisführung stecken implizite Hierarchisierungen mit Blick auf den Begriff des Deutschen und so wird Schmid nicht müde zu betonen: „Joseph Haydns Vorfahren väterlicherseits waren Deutsche, der Name ‚Haydn‘ ist ein alter deutscher Familienname; der Geburtsort des Meisters hatte seit alters einen deutschen Namen und seine Bewohner waren seit Jahrhunderten Deutsche“³⁰² – ja, Haydn sei sich sogar „mit Stolz stets seines Deutschtums, seines erdnahen Deutschtums bewußt“ gewesen.³⁰³

Für Schmid wird die Frage der Herkunft Haydns insofern relevant, als sie sich regional stellt. Die Frage nach einer Nation lässt sich zum einen aus Impulsen heraus lesen, die kleinere Einheiten als die Nation ins Zentrum stellen: Entstand eine Arbeit über die Grenzregion um Rohrau doch in der Hauptstadt des vormaligen Herzogtums Steiermark, das bis 1918 direkt an das Königreich Kroatien grenzte – ein also auch regional gedachter Gegenpol in Schmid's Buch. Zum anderen visiert Schmid mit Blick auf die Herkunft Haydns konkret den Begriff des Schwäbischen an: Sowohl in den diesbezüglichen Textteilen der Druckfassung seiner Habilitationsschrift³⁰⁴ sowie in einer Bündelung seines Themas, welches er bereits einige Jahre vor Publikation

³⁰¹ Eine regelrecht vorsichtig formulierte Ausnahme ist eine Spekulation über den Charakter von Haydns Vater: „[W]enn wir die alte Regel ‚der Apfel fällt nicht weit vom Stamm‘ gelten lassen wollen, und bedenken, daß der berühmte Komponist Joseph Haydn als Knabe ein rechter Lausbub gewesen ist, so dürfen wir mit einiger Wahrscheinlichkeit den Schluß ziehen, daß auch sein Vater gerade kein Musterknabe gewesen ist“ (SCHMID 1934a, S. 75).

³⁰² SCHMID 1934a, S. 137.

³⁰³ Ebd., S. 317.

³⁰⁴ Ebd., S. 16, 55–59, 133 oder im Vorwort S. IX, etwas verharmlosend: „Daß es mein Schwabenherz erfreut hat, in der niederösterreichischen Heimat Joseph Haydns so reiche schwäbische Elemente nachweisen zu können, sei nur nebenher erwähnt.“

für die Tagespresse formuliert, macht Schmid diesen regional gebundenen Impuls deutlich:

„Sicher ist, daß Rohrau zur Zeit Haydns Geburt und Jugend ein überwiegend schwäbisches Dorf gewesen ist, wie die ganze dortige Umgegend. [...] Das Milieu, in dem der Meister aufwuchs, ist ein fast rein schwäbisches gewesen. Ja, es darf schon jetzt als überaus wahrscheinlich angesprochen werden, daß in Haydns Adern nicht nur österreichisches, sondern auch schwäbisches Blut floß“.³⁰⁵

Die Gutachten zu seiner Habilitationsschrift konzentrieren sich freilich auf die Themen um Begriffe des Deutschen und der Abstammung: Rudolf von Ficker lobt den Nachweis der „rein deutsche[n] Abstammung Haydns“ und Schmidts Lehrer Lach hebt eine aus seiner Perspektive aktuelle Relevanz des Forschungsthemas hervor: „Gerade aber in unserer Zeit, in der dem Rassen- und familiengeschichtlichen Moment mit Recht eine so große Bedeutung zugeschrieben wird, [...] kommt diese Arbeit [...] höchst erwünscht.“³⁰⁶ Schmidts Habilitationsschrift war also in ihrer Feinjustierung hinsichtlich nationaler Fragen eigengeprägt; in ihren Grundzügen – dies für die Zeitgenossen erkennbar – jedoch politisch anschlussfähig.

Die Region blieb zentral. In wahrscheinlich jedem seiner Tübingen Semester bot Schmid mindestens eine Lehrveranstaltung an, in der die Regionalmusikgeschichte oder das Schwäbische Landesmusikarchiv thematisiert

³⁰⁵ SCHMID 1932, Hervorhebungen im Original. Schmid begründet seine diesbezüglichen Aussagen in der Habilitationsschrift mit Einwanderung aus dem schwäbischen Raum: „In den Hainburger Pfarrregistern erscheinen von 1683 bis etwa 1720 eine Unmenge schwäbische Bewohner der Stadt und ihrer nächsten Umgegend“ (SCHMID 1934a, S. 56). Die Verwendung des Begriffs Blut mag dem Erscheinungsort geschuldet sein – in der Habilitationsschrift selbst ist er die Ausnahme.

³⁰⁶ Die beiden Gutachten vom 2. Januar 1934 und vom 20. Januar 1934 befinden sich als Teil des *Grundbuchsblatt für Dr. Ernst Fritz Schmid* und A-Gua.

wurde.³⁰⁷ In seine Grazer Zeit fielen „Übungen zur Musikgeschichte Steiermarks“,³⁰⁸ nach seiner Tübinger Zeit publiziert er über Kloster und Hof im fränkischen Raum.³⁰⁹ Nach seiner Promotionsschrift sollte fast jede monographische Publikation Schmid den ausdrücklichen Bezug zu einem Ort oder einer Region als Thema im Titel tragen.³¹⁰ Auch menschliche Charaktereigenschaften um den Begriff des Schwäbischen sind Dauerthema. Schmid interessiert sich für die „Wesensart“³¹¹ historischer Figuren und schreibt insbesondere dem als schwäbisch ausgemachten Wesen Eigenschaften von romantisierendem Einschlag zu: 1934 ist etwa die Rede vom Einfluss des „behäbig-trockenen reichstädtischen Humors und Witzes schwäbische Prägung“³¹² und noch 1948 erscheint „der kühne und doch maßvoll ernste Geist schwäbischen Raumgefühls“, ein Symbol des „grüblerisch in geistige Ferne gerichtete Schwaben“³¹³ oder „die Neigung zum Schulmeistern und ein ausgeprägter rechthaberischer Eigensinn“ als „wohlbekannte und nicht eben vorteilhafte Züge der Schwaben“.³¹⁴ Insbesondere der bei Mozart nicht zuletzt aufgrund seiner Schwabenhaftigkeit besonders relevante „Wandertrieb“³¹⁵ zeigt sich als persistent: Schließlich sei seit „mehr als einem Jahrtau-

³⁰⁷ ROTHMUND-GAUL 1998, S. 278.

³⁰⁸ *Verzeichnis der Vorlesungen an der Karl-Franzens-Universität zu Graz für das Winter-Semester 1935/36.*

³⁰⁹ SCHMID 1938 und SCHMID 1953.

³¹⁰ Einzig die kleine Monographie über Mozart trägt nur den Komponistennamen im Titel – gleich ist auch dieses Buch gespickt mit regionalgeschichtlichen Bezügen (SCHMID 1934b, siehe hierzu im Folgenden).

³¹¹ Siehe auch die Verwendung des Begriffs Wesen: „Zwischen dem geschlossenen deutschen Sprachgebiet und dem böhmisch-mährischen Raum mit seinem mannigfaltigen Ineinandergreifen slawischen und deutschen Wesens bestanden tausend uralte, überaus bedeutsame Verbindungen kultureller Art. Eine der wertvollsten und geschichtlich merkwürdigsten dieser Bindungen bildet die Tonkunst“ (SCHMID 1953, S. 3).

³¹² SCHMID 1934b, S. 5.

³¹³ SCHMID 1948, S. 13.

³¹⁴ SCHMID 1934b, S. 26.

³¹⁵ Ebd., S. 11.

send [...] der schwäbische Stamm der wanderlustigste unter den Deutschen“.³¹⁶ In der Habilitationsschrift bildete dieser Wandertrieb einen wesentlichen Teil der Argumentation: „Der Donaustrom, der auf schwäbischem Boden entspringt und erst nach längerem Lauf auf bajuwarisches Gebiet übertritt, war seit je ein Freund der wanderlustigen Schwaben“.³¹⁷ Mit Vokabeln der Heroengeschichtsschreibung ist etwa die Figur Mozart auch nach 1945 bedacht.³¹⁸ Eben heroisch wird Mozart dabei nicht zuletzt, insofern er schwäbisch ist: „Eine Fülle wesentlichster Züge echten Schwabentums mit all ihren Licht- und Schattenseiten ruht in der Wesensart von Vater und Sohn Mozart. Sie besonders beim Sohn des genaueren nachzuweisen ist hier wohl zum ersten mal versucht worden“.³¹⁹ Auch unabhängig von den konkreten Fällen Mozarts und des Schwäbischen blickte Schmid auf regionale Zugehörigkeiten historischer Figuren. Noch lange nach dem Krieg blieb Schmidts Interesse, beispielsweise in Arbeiten über „die landsmannschaftliche Zusammensetzung der Hechinger Kapelle“:³²⁰ „[I]nteressante Aufschlüsse“ erhoffte er sich dabei „zur Musikerwanderung jener Zeiten.“³²¹ Der Blick auf solcherlei Einheiten, welche kleiner als die Nation waren, lässt dabei zwei

³¹⁶ SCHMID 1948, S. 25.

³¹⁷ SCHMID 1934a, S. 55.

³¹⁸ Unter den Figuren der Musikgeschichte sticht Mozart innerhalb von Schmidts Publikationen heraus. Neben der schieren Textmenge ist es qualitativ eine sich bis in Schmidts letzte Jahre hin ziehende Betonung der Größe der „Wunderblume in ihrer bezaubernden Pracht“, der „Wunderblume in all ihrer sieghaften Schöne“ oder einer „der uns heiligsten Meister deutscher Tonkunst“ (SCHMID 1934b, S. 3, SCHMID 1948, S. 10, SCHMID 1942/43, S. 70). Siehe allgemein WERR 2020, 101–113, im Kapitel „Heroen der Musikgeschichte“.

³¹⁹ SCHMID 1948, S. 29

³²⁰ SCHMID 1962, S. 519.

³²¹ Ebd., S. 520.

Lesarten offen: eine, nach der sich regionalgeschichtliche Texte den Zeitströmungen nationalsozialistisch ausgerichteter Geschichtsschreibung unterordnen, und eine, nach der sie sich bewusst distanzieren.³²²

Das Schwäbische Landesmusikarchiv war, gelesen von Schmid's Schriften aus, eingeflochten in Begriffe und Vorstellungen, die vor allem ausgehend vom Begriff des Schwäbischen vor 1945 Fäden zu Zeitmoden der Forschung schlugen – gleichwohl in eigener Färbung. So mag sich ausgehend von den ambivalenten Bildern, welche sich in der Behandlung von Methoden und Begriffen in relativem Bezug zu Zeitmoden zeigen, aus den Aktivitäten um das Schwäbische Landesmusikarchiv eine ebenso relative Eigenständigkeit lesen lassen. Argumentationen um das Schwabentum hatten nicht zuletzt handfeste Auswirkungen auf die Berufung der Person Schmid selbst: Im Berufungsverfahren kamen auch seine Kenntnis über schwäbische Regionen sowie die

³²² Dem Nationalismus entlehnte Hierarchisierungsversuche liegen nahe auch der Regionalgeschichtsschreibung: „Dass ohne Kenntnis der Landesgeschichte die Entwicklung der Nation nicht zu verstehen sei und dass die Landesgeschichte über das Heimatbewusstsein auch nationale Identität fördere, zählte jedenfalls zu den Topoi der landes- und heimatgeschichtlichen Arbeit in Deutschland schon vor 1933, nach 1933 war es nahe liegend, daran anzuknüpfen“ (SPEITKAMP 2011, S. 143). Die Verwertbarkeit regionalhistorischer Arbeiten mit Blick auf die nationalsozialistische Ideologie wurde in der Forschung gleichwohl unterschiedlich stark bewertet, siehe für die Geschichtswissenschaft zum Beispiel ebd., S. 143–144. POTTER 1998/2000, S. 266–267, stellt dar, wie sich musikhistorische Regionalstudien einerseits an den Fokus auf deutsche Musik angliedern, ihm andererseits durch zu starke Zergliederung zuwiderlaufen konnten; VON ZAHN/PIETSCHMANN 2012, S. 7, sprechen von dem „Eindruck“ eines Bezugs anhand eines Beispiels bei Ernst Bücken; JERS 2012, S. 390, beschreibt beispielhaft, dass „die Publikationen zur rheinischen Musikgeschichte [...] weitgehend auf nationalistischen Tonfall verzichten“. Gleichwohl: Siehe auch unlängst PHLEPS 2021, S. 35: „Das Wesentliche scheint also nicht, *wie* man sich im Einzelnen zum Musik-Rasse-Komplex verhielt“, sondern „*dass* man in den Diskurs einstieg“.

eigene Herkunft des „gebürtigen Schwabens“, wie Bessler in einem Gutachten im Rahmen des Berufungsverfahrens formuliert, zur Sprache.³²³ Die Philosophische Fakultät argumentierte ähnlich, da Schmid's Herkunft in ihren Augen „eine gewisse Vertrautheit mit Land und Leuten, mit schwäbischer Geistesart und Volkstum“ ermögliche.³²⁴

³²³ Heinrich Bessler an Otto Weinreich als Dekan der Philosophischen Fakultät vom 16. April 1935, Abschrift, D- Tua, 126a/433; siehe auch ROTHMUND-GAUL 1998, S. 256–257, und RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 267–268.

³²⁴ Bericht der Philosophischen Fakultät vom 6. Mai 1935 mit dem „Betreff: Wiederbesetzung der Stelle des Akad. Musikdirektor“, Berichterstatter Dekan Otto Weinreich, unterschrieben von Prodekan Heinrich Dannenbauer, Abschrift, paginierte S. 3, D-Tua, 126a/433; siehe auch ROTHMUND-GAUL 1998, S. 262–263.

2.4 Instrumente im Kontext

2.4.1 Flötenuhr und Orgel

Als Ernst Fritz Schmid Instrumente nach Tübingen brachte, war der Instrumentenkatalog eine bereits etablierte organologische Gattung: „Die Grundlage für die Instrumentenkunde“, so Karl Nef bereits 1906, „bilden immer noch die Museumskataloge“³²⁵ und Curt Sachs bemerkt etwas später, ohne Katalog sei eine Sammlung „ja der wissenschaftlichen Benutzung und Fruchtbarmachung entzogen“.³²⁶ Mit Georg Kinskys Katalogen des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer wurde die Gattung schließlich neu relevant – ein „Meilenstein“³²⁷ – und als das Schwäbische Landesmusikarchiv seine Sammeltätigkeit betrieb, gehörten Kataloge also zu den bekannten und gepflegten organologischen Medien.³²⁸ Die von Schmid gesammelten Objekte wurden jedoch nicht von ihm in einem Katalog erfasst; zudem ist in den Quellen nicht nachweisbar, dass er den Plan dazu hatte. Trotz seines Sammelinteresses an den Instrumenten: Als Vertreter der Teildisziplin Organologie wollte sich Schmid ausweislich seiner Publikationen nicht verstanden wissen, er publiziert nur seltene Male über konkrete Instrumente und die Verwen-

³²⁵ NEF 1906, S. IV.

³²⁶ SACHS 1922, S. IV. Bereits in einem Schreiben von 1914 hatte Curt Sachs den Katalog als eines von vier gewichtigen Desiderata der Berliner Sammlung benannt: er könne „nicht mehr aufgeschoben werden“ (Curt Sachs am 17. Juni 1914 an Hermann Kretzschmar als Direktor der königlich akademischen Hochschule für Musik Berlin, D-Bim, 1b/6/2,18; zitiert nach der Edition des Briefes im Band *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren. Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs* (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 6), hg. von Wolfgang Behrens, Martin Elste und Frauke Fitzner, Mainz 2017, S. 112–115, hier: S. 113).

³²⁷ VAN DER MEER 1979, S. 1. Zu Kinskys Vorläufern FOCHT/FRICKE/SALAZAR LOZADA 2023, S. 54–55.

³²⁸ Georg Kinskys Kataloge begannen mit dem ersten Band KINSKY 1910.

derung des Wortes Instrumentenkunde ist in seinen Publikationen die Ausnahme.³²⁹ Zum Hauptthema von Publikationen macht Schmid Objekte in zwei Fällen, flankiert von kürzeren Texten und Einzelbemerkungen: Für die Flötenuhr allgemein und dabei einige Objekte konkret sowie für die Orgeln in der Abtei Amorbach.

Schmid hatte bereits mehrere kurze Texte publiziert, war mit Archivfunden an die Öffentlichkeit getreten und hatte seine Promotion abgeschlossen, da widmete er sich in seinem ersten Aufsatz für die *Zeitschrift für Musikwissenschaft* einem seltenen Instrument. Neben historischen Einordnungen und musikanalytischen Bemerkungen gibt Schmid ausführliche Beschreibungen der erhaltenen Flötenuhren, die auch Messdaten einschließen, da doch

„die Flötenuhrwerke Haydns durch den glücklichen Umstand der gleichzeitigen Erhaltung von Originalhandschriften und mechanischen Originalinstrumenten manche wertvollen Aufschlüsse über Temponahme und Ornamentik jener Zeit und speziell des Meisters selbst zu geben vermögen.“³³⁰

Wiewohl Schmid über eine Instrumentenart schreibt, welche nicht zum Orchesterbesetzung des musikalischen Alltags gehört – mithin eine Seltenheit – ist er dabei darum bemüht, sie just aus der Gruppe der Seltenheiten herauszuheben und so die Relevanz seines Forschungsgegenstands herauszustellen:

³²⁹ Die „Behandlung von Fragen [...] aus der Instrumentenkunde“ liebt Ernst Fritz Schmid jedenfalls in Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (SCHMID 1948, S. 64). Vielfach bei Schmid auftretende Textstellen, die sich Besetzungsfragen und Instrumentation beschäftigen, können für die hier zur Debatte stehenden engeren Fragen der Instrumentenkunde nicht ausführlich behandelt werden. Beispielsweise genannt sei lediglich Schmid's kurze Bemerkung bereits in seiner populärwissenschaftlich ausgerichteten Mozart-Biographie von 1934, Mozart habe „in Mannheim eine außerordentliche Vorliebe für den ihm bisher noch wenig bekannten, empfindsamen Klarinettenklang“ entwickelt (SCHMID 1934b, S. 23).

³³⁰ SCHMID 1931/32, S. 219.

Die Flötenuhr habe sich „im Laufe der Jahrhunderte eine recht stattliche Originalliteratur erworben“.³³¹ Umgekehrt entfaltet sich die Relevanz freilich auch in der Außergewöhnlichkeit der Objekte: Schmid spricht der Flötenuhr beispielsweise „eine ganz eigentümliche Stellung“ zu,³³² er zählt sie zu den „Besonderheiten des Musikinstrumentariums“,³³³ gruppiert sie unter „allerlei Kuriositäten“³³⁴ oder gedenkt über sie „eine neue und besonders reizvolle Seite“ in Joseph Haydns Schaffen herauszuarbeiten.³³⁵ Andernorts fallen Bemerkungen über Sonderinstrumente, die Leopold Mozart in einigen mehrsätzigen Instrumentalwerken verwendet, fallen angesichts dieses Interesses für instrumentale Seltenheiten andernorts unerwartet lapidar aus.³³⁶ Die Stücke aus Leopold Mozarts und Johann Ernst Eberlins bei Lotter verlegtem *Der Morgen und der Abend XIII:5* für das Orgelwerk der Festung Hohensalzburg³³⁷ boten Schmid jedenfalls einmal mehr die Gelegenheit, auf die Region zu

³³¹ SCHMID 1931/32, S. 194.

³³² Ebd., S. 199–204.

³³³ Ebd., S. 195.

³³⁴ Ernst Fritz Schmid: Vorwort zur Neuauflage 1954, in: *Joseph Haydn. Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier für zwei Händen*, hg. von dems., Kassel 1954, erstmals Hannover 1931, S. II–VIII, hier: S. II.

³³⁵ SCHMID 1931/32, S. 212. Vereinzelt streut Schmid das Thema auch später noch ein (etwa SCHMID 1962, S. 531–532).

³³⁶ Schmid nennt in seinem *Schwäbischen Mozartbuch*, das sich ausgiebig mit Leopold Mozart beschäftigt, cursorisch das Divertimento militare VIII:5 mit „Sweggl-Pfeifen“, das Divertimento in D-Dur VIII:6 (*Die Bauernhochzeit*) etwa mit Sackpfeife, die „Musikalische Schlittenfahrt“ in G-Dur VIII:7 mit unter anderem „Pfeifferl“ und „Rätschl“ sowie „Sinfonia pastoale“ in G-Dur VII:G3 mit „corno pastoriccio“; in der Reihe steht bei Schmid zudem die „Sinfonia da caccia“ in G-Dur VII:G9 (SCHMID 1948, S. 112–114; Nummern, Titel und Instrumentennamen hier nach EISEN 2010; die Kindersinfonie genannte Cassatio in G-Dur VIII:7 erscheint in dieser Reihe bei Schmid nicht).

³³⁷ *Der Morgen und der Abend den Innwohnern der Hochfürstl. Residenz-Stadt Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt. Oder: Zwölf Musikstücke für das Clavier, deren eines täglich in der Vestung Hohensalzburg auf dem sogenannten Hornwerke Morgens und Abends gespielt wird; auf Verlangen vieler Liebhaber, sammt einer kurzen Geschichte von dem Ursprunge der Vestung Hohensalzburg, herausgegeben von Leopold Mozart, Augsburg 1759.*

sprechen zu kommen: „eine Salzburger Erinnerung an das schwäbische Kleeblatt Mozart-Eberlin-Lotter.“³³⁸ Schmid wollte das Thema auch im Anschluss an den Studienbetrieb vertiefen: Nachweisbar sind seine Überlegungen zu einer Lehrveranstaltung über „Geschichte der mechanischen Musik seit der Renaissance“ aus der Zeit seiner Habilitation in Graz.³³⁹

Die Forschungsgeschichte mechanischer Musikinstrumente hatte im deutschsprachigen Raum erst kurz vor Schmid begonnen: Zwar erscheinen Spieluhren in der musikwissenschaftlichen Forschung schon seit Adolf Sandbergers Quellenstudie, die sich auch mit einer von Hans Leo Haßler „erbauete[n] mechanische Spieluhr“ beschäftigt, auf die sich ein knapper und kaum organologischer Text von Friedrich Roth bezieht,³⁴⁰ in der musikwissenschaftlichen Forschung auf. Paul Nettl widmet sechs Seiten in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* der Beschreibung eines „Spinetts mit Automatbetrieb“, das in Julius Schlossers Katalog der Instrumente im Kunsthistorischen

³³⁸ SCHMID 1948, S. 109.

³³⁹ Im Rahmen seiner Habilitation setzte Schmid das Thema in ein „Verzeichnis der beabsichtigten Vorlesungen“ (Schreiben Ernst Fritz Schmid an die Philosophische Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz vom 5. Dezember 1933, Abschrift, Beilage VI, A-Gua, Dek. Zl. 245 ex 1932/33). In den Grazer Vorlesungsverzeichnissen, in denen Schmid's Name auftaucht, erscheint das Thema nicht (*Verzeichnis der Vorlesungen an der Karl-Franzens-Universität zu Graz für das Sommer-Semester 1935* sowie das gleiche *für das Winter-Semester 1935/36*). Auch unter den nachträglich angemeldeten Veranstaltungen für Wintersemester 1934/35, welche noch nicht im gedruckten Vorlesungsverzeichnis erschienen, findet sich das Thema nicht (Schreiben aus dem Dekanat der Philosophischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz an das Bundesministerium für Unterricht Wien vom 13. Juli 1934, Abschrift, A-Gua, Dek. Zl. 245 ex 1932/33). Das Thema „Mechanische Musik von der Renaissance bis zur Biedermeierzeit“ muss einstweilen in Form eines Einzelvortrags von Schmid in Graz stattgefunden haben: Es erscheint auf der Liste „Von E. F. Schmid in Graz gehaltene Vorlesungen, Vorträge u. Uebungen (seit 1934)“ als Beilage zum Bericht der Philosophischen Fakultät Tübingen vom 6. Mai 1935 (mit dem „Betreff: Wiederbesetzung der Stelle des Akadem. Musikdirektor“, Berichterstatte Dekan Otto Weinreich, unterschrieben von Prodekan Heinrich Dannenbauer, Abschrift, D-Tua, 126a/433).

³⁴⁰ SANDBERGER 1904, S. LXXIII, und ROTH 1912.

Museum Wien bekanntgemacht wurde.³⁴¹ Mit Blick auf Kompositionen, wie bei Schmid, relevant wurden mechanische Musikinstrumente jedoch erst einige Jahre vor Schmid: in einer kurzen Bemerkung von Fritz Jöde just über Joseph Haydn³⁴² und in einem Text Kinskys über Ludwig van Beethoven.³⁴³

Der Orgel widmet Schmid zwar einen monographischen Titel, gleichwohl ist das kurze Werk über die „Orgeln der Abtei Amorbach“ weniger eine instrumentenkundliche als eine archivalische Studie.³⁴⁴ Ein Thema jedenfalls sind Orgeln vielfach auch andernorts verstreut über Schmid's Publikationen: etwa in Hainburg oder Rohrau,³⁴⁵ zudem in Weingarten,³⁴⁶ Wertheim³⁴⁷ oder im Augsburger Stift Heilig-Kreuz.³⁴⁸ Gern nimmt Schmid dabei Gelegenheiten war, auch ausdrücklich auf Schwaben zu verweisen, so schreibt er beispielsweise „ganz eigentümliche Transparenz des Klangs, die etwa an den eines sehr zarten und nicht im geringsten streichenden gedeckten Labialregisters einer süddeutschen Orgel jener Zeiten“ (gemeint ist die Haydn-Zeit): „Man denke etwa an die köstlichen zarten Labialstimmen der Spätbarockwerke Karl Riepps u. Joseph Gablers in den Benediktinerstiften Ottobeuren und Weingarten in Schwaben.“³⁴⁹

³⁴¹ NETTL 1919/20, S. 523; siehe SCHLOSSER 1920, S. 73–74 (als Nr. A. 127).

³⁴² JÖDE 1932.

³⁴³ KINSKY 1927. Auf Kinsky bezieht sich Schmid auch im Falle Autorschaftsfragen um einen Marsch, den Kinsky im Ganzen Ludwig van Beethoven zugeordnet hatte und Schmid in Teilen Joseph Haydn zuordnet (SCHMID 1931/32, S. 215–216).

³⁴⁴ SCHMID 1938.

³⁴⁵ SCHMID 1934a, S. 92–94, und 211.

³⁴⁶ SCHMID 1962, S. 21.

³⁴⁷ SCHMID 1953, S. 21–22.

³⁴⁸ SCHMID 1942/43, S. 101, 132 und 182.

³⁴⁹ SCHMID 1931/32, S. 200, Anm. 4.

2.4.2 Kulturgeschichte und Biographik

Ein „Loblied der Instrumente“ erscheint in Ernst Fritz Schmid's Habilitationsschrift über „Vorfahren und Heimat“ Joseph Haydn's zur Illustration der „Musikliebe der frommen Heidebauern“.³⁵⁰ Den Text des populären Liedes aus dem Osten Österreichs entnahm Schmid der Sammlung, welche der Priester und Archivar Remigius Sztachovics publiziert hatte.³⁵¹ Aus dem vielstrophigen Text greift Schmid dabei nur nach den Passagen, welche Instrumente benennen; auch diejenigen Textteile, in denen von Gesang die Rede ist, übernimmt er nicht. So erscheinen Instrumente zumeist in musikgeschichtliche Kontexte gesetzt; reine Objektbeschreibungen publiziert Schmid nicht; Schmid sprach Instrumente aber an und wertete sie in musikgeschichtlichen Arbeiten aus. Die Blickwinkel konnten dabei kulturgeschichtlich wie auch biographisch ausfassen.

Den Begriff „Kulturgeschichte“ verwendet Schmid selbst;³⁵² als Ziel formuliert er in seiner umfangreichen Monographie über *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen* ein „anschauliches Bild vom musikalischen Leben und Treiben“.³⁵³ Teil dieses Lebens und Treibens sind die Instrumente am Hof³⁵⁴ wie

³⁵⁰ SCHMID 1934a, S. 6–7.

³⁵¹ SZTACHOVICS 1867, S. 150–154. In einem Falle stimmt die Strophenummerierung bei Schmid nicht mit Sztachovicz überein. Zu Sztachovicz siehe MUKA 2018, S. 197–198.

³⁵² SCHMID 1962 im Untertitel sowie auf S. 15, siehe zudem das Adjektiv „kulturgeschichtlich“ ebd., S. 165 und 245.

³⁵³ SCHMID 1962, S. XI.

³⁵⁴ Vielfach beschreibt Schmid höfische „musikalische Prunkentfaltung“ (SCHMID 1962, S. 15); siehe auch Bemerkungen beispielsweise über den „freudige[n] Schall der Trompeten und Pauken und [das] Geläute aller Glocken“ (ebd.), über Ausstaffierung „in prächtiger Kleidung mit Pfeifen und Trommeln, Fahnen, Stabträgern und Pagen“ (ebd., S. 16) oder die quellenbasierte Rekonstruktion der Instrumentalisten in der Hofmusik in SCHMID 1962, S. 88–95, 133–135, 270–297 oder 475–517. Ausnehmend detailliert fällt Schmid's archivalienbasierte Rekonstruktion der in Hechingen einstmals vorhandenen Instrumente aus (SCHMID 1962, S. 528–545, dabei zum großen Teil auf Orgeln bezogen).

auch in Kirchen und Klöstern.³⁵⁵ Auch die Stadtmusik ist mehrfach Thema: Bei der Beschreibung von Musik im Rottweiler Haus Gottfried Werner von Zimmerns greift Schmid zu Instrumentennennungen aus der *Zimmerischen Chronik* – „pfeifen, lautenschlagen, singen oder uf den regalen schlagen“³⁵⁶ – und im Augsburg des achtzehnten Jahrhunderts konnten Kirchenfest begleitet werden von „den Stadtmusikern, den Hoftrompetern des Fürstbischofs und den Türmern der Reichsstadt, die nach alter Tradition Zinken und Posaunen zu blasen verstanden“.³⁵⁷ Objekte als Quellen im Kontext der Kirchenmusik erscheinen selten: in Schmid's Beitrag über *Mozart und das geistliche Augsburg* buchstäblich nebenbei – in einer Fußnote –, freilich nicht weniger genau:

„Von dieser Herrlichkeit [der in Instrumenten greifbaren Musikpraxis] ist heute nur mehr wenig auf dem Musikchor zu finden: 2 alte Violinen mit etlichen Bögen, ein Violoncell des Augsburger Lauten- und Geigenmachers Gregor Ferdinand Wenger (1711), 2 Waldhörner (M. C. Starzer, Wien 1803) und die schön verzierten barocken Kupferpauken. [...] Eine Suster Wengers besitzt die Sammlung der Berliner Musikhochschule.“³⁵⁸

³⁵⁵ Siehe neben seinen Arbeiten über Orgeln etwa die Beschreibung der Fronleichnamsprozession 1500 in Augsburg, die „mit Trummeten und allem Saitenspiel“ begleitet wurden (Schmid 1962, S. 5; Schmid zitiert hier wörtlich *Das Tagebuch über Friedrich von Hohenzollern*, Bischof von Augsburg (1486–1505), hg. von Theodor Dreher, Sigmaringen 1888, S. 196). Hohe Kirchenfeste in Joseph Haydns Kindheit beschreibt Schmid etwa mit Blick auf „höfische Prachtentfaltung“, die damit „auch den einfachen Rohrauer Bauern aus nächster Nähe zugänglich“ gemacht worden sei, „besonders wenn gar zur Verschönerung der Feste der Türmer von Bruck mit seinen Stadtpfeifern herüberkam“ (Schmid 1934a, S. 209).

³⁵⁶ SCHMID 1962, S. 10; Schmid zitiert hiermit wörtlich die *Zimmerische Chronik* in der von Karl August Barack herausgegebenen Ausgabe (Freiburg im Breisgau, Bd. 3, ²1881, erstmals 1869, S. 105).

³⁵⁷ SCHMID 1948, S. 56. Die Stadtmusik bedenkt Schmid zudem in kurzen Einzeltexten, etwa SCHMID 1950.

³⁵⁸ SCHMID 1942/43, S. 107, Anm. 1. Schmid verweist zudem auf VON LÜTGENDORFF 1904/1913. Zum Augsburger Instrumentenmacher Gregor Ferdinand Wenger siehe <https://musixplora.de/mxp/w0475> (letzter Zugriff: 29.09.2024), zum Wiener

Auf einzelne Persönlichkeiten der Musikgeschichte gerichtet zieht Schmid ausdrückliche biographische Rückschlüsse von den Instrumenten auf deren Auswirkungen im Leben. Insbesondere ist es ihm darum zu tun, die musikalische Bildung jeweils anschaulich werden zu lassen: Haydn etwa habe „den Gesang nach Art der Kinder, mit einem Stück Holz, welches er mit einem kleinen Stecken strich,“ begleitet „das ihm die kindliche Einbildungskraft zu einer Geige“ umgeschaffen habe³⁵⁹ sowie „einen kleinen Korb, wie ihn die Landleute zum Brotbacken gebrauchen,“ genommen, mit Tuch bespannt und „mit so vielem Enthusiasmus“, getrommelt, „daß er nicht bemerkte, wie das Mehl aus dem Körbchen herausstaubte“.³⁶⁰ Haydn jedenfalls, so hebt Schmid hervor, zeigt bereits früh „Sinn für das Instrumentale“.³⁶¹ Im Falle Leopold Mozarts geht es Schmid dagegen vor allem um das Singen in der Kindheit und Jugend.³⁶²

Instrumente im Kontext also. Auch die für das Schwäbische Landesmusikarchiv gesammelten Instrumente sollten in Kontexte eingebettet sein: begleitet von „Musikhandschriften, alte Musikdrucke, Musikerbildnisse, musikalische Briefe und Akten, [...] Abbildungen von Musikinstrumenten, von musikalischen Aufführungen u. a.“ (Schmid in seiner „Denkschrift“, l. c.). Zu

Instrumentenmacher Carl Adam Starzer siehe HOPFNER 1999, S. 474–475. Eine Sister von Wenger erscheint im Berliner Katalog bei SACHS 1922, Sp. 153–154.

³⁵⁹ SCHMID 1934a, S. 95; siehe *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies*, Wien 1810, S. 13.

³⁶⁰ SCHMID 1934a, S. 97; siehe *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies*, Wien 1810, S. 15–16.

³⁶¹ SCHMID 1934a, S. 95.

³⁶² SCHMID 1942/43, S. 67 und 70–73, sowie SCHMID 1948, S. 80–81. Gleichwohl tauchen die Instrumente hier auch auf, eher allgemein bei der „violinistischen Bildung“ Leopold Mozarts (S. 88) sowie seine „fleißige Übung in Orgelspiel“ (ebd., S. 88) sowie, weniger biographisch auf die historische Figur bezogen, als Teil der musikalischen Umwelt des jungen Leopold Mozart, etwa wiederum mit Blick auf die Stadtmusik (SCHMID 1942/43, S. 73).

diesem umfassenden Verständnis der Arbeit mit Sammlungsobjekten gehört schließlich ihr Klang. Konzertpraxis auf historischen Instrumenten ist zu Schmid's Zeit im Rahmen des Tübinger Mozartfestes von 1936 nachweisbar.³⁶³ Die Objekte im Schwäbischen Landesmusikarchiv kamen damals alleine aufgrund ihres Zustands wohl nicht zum Spielen infrage. Auch in seinen Publikationen schreibt Schmid über Instrumente manches Mal mit Blick auf die Wiedergabe von Musik. Es sei, so Schmid, „eine häufigere Wiedergabe der Bläuserserenaden [...], eine ungemein lohnende Aufgabe für die heute schon merklich fortschreitende Renaissance der Pflege von Blasinstrumenten“³⁶⁴ oder „die Zuziehung eines Melodieinstrumentes (Cello oder Fagott) zum Continuo“ nötig – „es kann nie genug darauf hingewiesen werden“.³⁶⁵ In Zusammenhang mit seiner Arbeit in der Neuen Mozart-Ausgabe gibt er später noch den Benutzerinnen und Benutzern der Ausgabe aufführungspraktische Ratschläge an die Hand.³⁶⁶

Die kurzlebigen Arbeiten um das Schwäbische Landesmusikarchiv unter Schmid nähern sich in Anspruch und Haltung den andernorts Anfang des

³⁶³ Siehe Fußnote 171.

³⁶⁴ SCHMID 1934b, S. 1. Von der Entwicklung in der Aufführungspraxis spricht alleine, dass Schmid in der dritten Auflage die Bemerkung „schon merklich“ durch „so erfreulich“ ersetzt – dass die historische Aufführungspraxis am Anfang stünde, möchte Schmid also 1955 nicht mehr stehen lassen (Kassel 1955, S. 28).

³⁶⁵ SCHMID 1926/27, S. 27.

³⁶⁶ „Für die Wiedergabe des originalen Klangbilds eignen sich am besten die Hammerflügel der Mozartzeit, vor allem diejenigen des Wiener Meisters Anton Walter und des Augsburger Meisters Johann Andreas Stein, die heute auch in guten Kopien als ‚Mozartflügel‘ verbreitet werden“ (Ernst Fritz Schmid: Zum vorliegenden Band, in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 24: Werke für 2 Klaviere und für Klavier zu vier Händen, Abteilung 1: Werke für 2 Klaviere, vorgelegt von dems., Kassel 1955, S. VII). Der „wackere Klavierbaumeister“ Johann Andres Stein erfährt bei Schmid von der Mozartwarte aus auch andernorts verschiedentlich Beachtung und Würdigung (SCHMID 1948, S. 112 und 116–118, 197, 199–198, Zitat auf S. 242).

zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Begriff des Musikhistorischen Museums kulminierenden Sammlungsbestrebungen, besonders wirkmächtig im Falle des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln:

„Ein wichtiges Ziel der Sammlung alter Instrumente bestand in deren performativer Verwendbarkeit in der Alten Musik [...]. Im nächsten Schritt sollte ein *Collegium musicum* mit Experten der Alten Musik, der bürgerlichen Musikvereinigungen, der Universität und des Konservatoriums [...] entstehen. Auf diese Weise sollte das Heyer'sche Museum mit seinem Objektbestand und seinen multimodalen Sammlungen ein aktives Netzwerk innerhalb der Kölner Musikinstitutionen des Konzerts, der Bildung und der Medien bilden.“³⁶⁷

Auch das Schwäbische Landesmusikarchiv war in diesem Sinne als Kontextsammlung angelegt mit einer breitgefächerten Auswahl an Quellengattungen, die Instrumente eine wesentliche davon.

Schmid's Publikationen zeigen mit Blick auf Instrumente den Wunsch, musikgeschichtliche Bilder entstehen zu lassen:

„Es ist nicht ohne Reiz, sich vorzustellen wie einstens in der kleinen Wertheimer katholischen Schloßkapelle unter dem katholischen Praezeptor allsonntäglich diese unkomplizierte und lebensfrohe süddeutsche Klostermusik des Barock mit Geigen und Trompeten erklang, während wenige Schritte weiter, in der monumentalen evangelischen Stadtkirche, zur selben Zeit etwa der wackere protestantische Praezeptor und Kantor Joh. Wendelin Glaser seine anspruchsvolleren, etwas steifflinernen Kantatenjahrgänge aufführte“.³⁶⁸

³⁶⁷ FOCHT/FRICKE/CAMILO SALAZAR 2023, S. 31. Der Begriff taucht etwa auch auf im Musikhistorischen Museum von Jakob Friedrich Nicolas Manskopf in Frankfurt am Main, erstmals 1899 (ZEGOWITZ 2019, S. 43). Bei den gesammelten Objekten handelte es sich hier freilich mehrheitlich nicht um Instrumente.

³⁶⁸ SCHMID 1953, S. 25.

Vor dem Hintergrund von solchere Instrumentenerwähnungen im Rahmen seiner Forschungsarbeit sowie eingedenk der Ausgestaltung seiner Sammlungsaktivitäten, kann spekuliert werden: Womöglich hätte das Schwäbische Landesmusikarchiv zu einem *Musikhistorischen Museum Tübingen* führen sollen.

3. Das allmähliche Verschwinden einer Sammlung (1937 bis 1986)

3.1 Wege der Instrumentensammlung des Schwäbischen Landesmusikarchivs – ein Überblick

Die Instrumentensammlung des Schwäbischen Landesmusikarchivs war ganz auf die Person Ernst Fritz Schmid fokussiert: Er hatte die Instrumente ans Institut gebracht, sie einer ersten Dokumentation in Wort und Bild unterzogen und immer wieder als Teil des Archivs benannt. Durch den Weggang Schmidts wurde die Instrumentensammlung zusehends eine andere, bis sie schließlich verschwand. Dieser Prozess begann mit dem Nachlassen des Interesses. Schmidts unmittelbarer Nachfolger Carl Leonhardt war, direkt vom Württembergischen Staatstheater gekommen, auch während seiner Tübinger Zeit vornehmlich Dirigent;³⁶⁹ Publikationen mit Blick auf das Schwäbische Landesmusikarchiv sind nicht nachweisbar. Noch Universitätsmusikdirektor Fritz Volbach hatte – lange vor Gründung des Instituts und vor dem Schwäbischen Landesmusikarchiv – Instrumente gerade aus der musikpraktischen Warte eines Komponisten und Dirigenten auch in die Lehre des Hauses einbringen können: „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung (mit Vorführung der einzelnen Instrumente und Ensembles“ erscheint als Titel einer Lehrveranstaltung.³⁷⁰ Leonhardt bedachte in der Lehre dagegen weder allgemeine Fragen der Instrumentenkunde noch die konkreten Quellen am Haus im Rahmen des Schwäbischen Landesmusikarchivs, das er doch als gemeinsame Noten- und Objektsammlung übernommen hatte; einzig im Proseminar „Übungen zur allgemeinen Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der schwäbischen Landschaft“ ist ein Einbezug des Schwäbischen

³⁶⁹ ROTHMUND-GAUL 1998, S. 288.

³⁷⁰ *Vorlesungs-Verzeichnis der Königlich Württembergischen Eberhard-Karls-Universität Tübingen für das Winterhalbjahr 1909/10.*

Landesmusikarchivs jedenfalls nicht ausgeschlossen.³⁷¹ So verblasen die Instrumente als Thema nach der Zeit Schmidts zusehends und das Landesmusikarchiv nähert sich seinem heutigen alleinigen Fokus auf Notenquellen: Noch vor der Entlassungsurkunde Schmidts benennt Dekan Oswald Kroh bei der Aufzählung der „vielfältigen Anforderungen“ an die Stelle zwar das Landesmusikarchiv, jedoch keine Instrumente.³⁷²

Als Mitarbeiter blieb bei der Neuberufung 1937 Georg Reichert aus der Zeit Ernst Fritz Schmidts kontinuierlich bis über 1945 hinaus am Institut: Leonhardts einzige Lehrveranstaltung mit Bezug zur regionalen Musikgeschichte vom Wintersemester 1937/38 war denn auch eine gemeinsame Lehrveranstaltung mit Reichert. Bereits bei seiner Einstellung hatte seine Zuständigkeit „für das zu schaffende Landesmusikarchiv“ eine Rolle gespielt.³⁷³ Diese Zuständigkeit sollte er behalten: Es würden, so Dekan Kroh, „die Arbeiten am neuengerichteten Landes-Musikarchiv nur dann mit Erfolg fortgesetzt werden können, wenn die Gewähr dafür besteht, daß der Assistent Dr. Reichert auch weiterhin dem Musikwissenschaftlichen Institut seine Kraft widmen kann“³⁷⁴ und auch das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung in Berlin war noch bevor Schmidts Nachfolger ins Amt kam an einer möglichst direkten Weiterführung der Editionspläne durch Reichert interessiert.³⁷⁵ Für Reichert stand also die philologische Seite im Vordergrund: Nach mehrfacher Verzögerung erschien ein Band mit Werken von Erasmus

³⁷¹ *Württembergische Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Personal- und Vorlesungsverzeichnis. Winterhalbjahr 1937/38.*

³⁷² Oswald Kroh als Dekan der Philosophischen Fakultät am 20. April 1937 an Friedrich Focke als Rektor der Universität, Abschrift, D-Tua, 131/121.

³⁷³ Ernst Fritz Schmid am 15. Oktober 1935 an Friedrich Focke als Rektor der Universität, D-Tua, 155/4612.

³⁷⁴ Oswald Kroh als Dekan der Philosophischen Fakultät am 9. Juni 1937 an Friedrich Focke als Rektor der Universität, Abschrift, D-Tua, 131/384.

³⁷⁵ Heinrich Bessler am 27. August 1937 an Georg Reichert, D-Tmi, Ordner *Denkmäler*.

Widmann, nachdem bereits Schmid in Zusammenhang mit der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik* einen solchen geplant hatte.³⁷⁶ Seine inhaltlichen Schwerpunkte fand Reichert abseits von Instrumentenkunde sowie den Instrumenten des Schwäbischen Landesmusikarchivs in der mittelalterlichen Musik. Er wurde auch unabhängig von Instrumenten wahrgenommen: In Zusammenhang mit dem Antrag der Philosophischen Fakultät auf eine außerplanmäßige Professur für Reichert erscheint „sein Hauptgebiet, die Musik des Mittelalters“.³⁷⁷ Gleichwohl wurde die einzige Lehrveranstaltung während der Amtszeit Leonhardts, welche die Musikinstrumente im Titel führt, von Reichert gehalten.³⁷⁸

Zum Verschwinden der Objekte hinsichtlich ihrer Verwendung kam ein tatsächliches Verschwinden hinzu: Zum Kriegsende und zuvor müssen die Instrumente von starken Beschädigungen und Verlusten getroffen worden sein, sodass die Sammlung zur Amtszeit von Walter Gerstenberg in wesentlich kleinerem Umfang und teils in Bruchstücken im Pflegehof verwahrt wurde.³⁷⁹ Zur Amtszeit von Georg von Dadelsen schließlich entschied sich das Institut für die Weggabe der noch vorhandenen Instrumente an das Württembergische Landesmuseum Stuttgart.³⁸⁰ Gleichwohl: Auch in den ersten Jahrzehnten nach Ende des Zweiten Weltkriegs schimmern Instrumente durch die Institutsarbeit.

³⁷⁶ Zu Schmid's editorischen Denkmälerbemühungen siehe Kapitel 2.3.1. Zur Geschichte der Widmann-Edition siehe die Vorbemerkung Manfred Hermann Schmid's zur Edition *Erasmus Widmann. Musicalischer Tugendtspiegel und Gantz Neue Cantzon* (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 21), vorgelegt von Andreas Traub und Klaus Peter Leitner, München 2010.

³⁷⁷ Schreiben aus dem Kleinen Senat der Universität Tübingen an das Kultministerium Tübingen vom 10. Juli 1948, D-Tua, 126a/391.

³⁷⁸ Zu den Quellen der Tübinger Lehre siehe Anhang 2.

³⁷⁹ ROTHMUND 1992, S. 82; Siehe auch in WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM STUTTGART 1993, S. 12: eine „Sammlung stark ruinöser Blasinstrumente“. Freilich ist davon auszugehen, dass die Objekte aufgrund ihrer Herkunft aus vielfach ungepflegten Einzelbeständen sicher bereits zuvor teilweise beschädigt waren.

³⁸⁰ Siehe Kapitel 3.3

3.2 Brückenzeiten am Institut

3.2.1 Walter Gerstenbergs instrumentenkundliche Prägungen

„Dies hatte Folgen für Tübingen“ – die Leipziger Zeit Walter Gerstenbergs führte laut Aussage von Manfred Hermann Schmid direkt auf Tübingen zu.³⁸¹ In Leipzig war Gerstenberg von November 1929 bis März 1932³⁸² Mitarbeiter von Theodor Kroyer, einer der einflussreichsten Figuren im auf Instrumentensammlungen bezogenen musikwissenschaftlichen Betrieb der Zeit. Die Instrumentensammlung aus dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer, welche auch aus zeitgenössischer Perspektive „zum Kostbarsten gehört, was es überhaupt auf diesem Gebiet gibt“³⁸³ wurde 1929 eröffnet; Gerstenberg stieß wenige Monate, nachdem das Museum als eine neue gewichtige Institution der Musikwissenschaft sowie der Universität Leipzig der Öffentlichkeit präsentiert worden war, hinzu.³⁸⁴ Wenige Jahre später wurde Kroyer nach Köln berufen, als Assistent begleitete ihn Gerstenberg.³⁸⁵ Hier trafen beide wiederum auf ein Institut mit engem Bezug zu Instrumenten: Die Objekte aus dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in vierstelliger Zahl – archivalische Quellen nicht berücksichtigt – befanden sich zwar bereits in Gerstenbergs alter Wirkungsstätte Leipzig, als dieser nach

³⁸¹ SCHMID 2023, S. 42.

³⁸² D-Bb, R 4901/13263, Karteikarte zu Walter Gerstenberg. Eine Personalakte hat sich im Universitätsarchiv Leipzig nicht erhalten (freundlicher Dank an das Universitätsarchiv Leipzig für die Auskunft).

³⁸³ HEUSS 1929, S. 391.

³⁸⁴ FOCHT/FRICKE/SALAZAR LOZADA 2023, S. 40. Die Kernzuständigkeit für die Instrumente lag jedoch bei Helmut Schultz, dessen Verdienste um die Instrumentensammlung insbesondere mit Blick auf Ausstellungs- und Vermittlungsaktivitäten Gerstenberg in seinem Nachruf auf Schultz selbst hervorhob (GERSTENBERG 1949, S. 132; zur Zuständigkeit von Schultz siehe auch VENTZKE 1987).

³⁸⁵ D-Bb, R 4901/13263, Karteikarte zu Walter Gerstenberg, und R4901/13269, Karteikarte zu Theodor Kroyer.

Köln kam.³⁸⁶ Jahrelang hatte die Kölner Ausstellung nicht zuletzt durch den Bezug zur Universität in der Musikwissenschaft deutschlandweit zu den einschlägigsten musikhistorischen Museen gehört. Namentlich die Person Georg Kinsky verkörperte den Zusammenhang zwischen Museum und Universität, wie sich an seinen organologischen Publikationen³⁸⁷ sowie der Lehre³⁸⁸ zeigt – durch seine organologische Arbeit war Kinsky regelrecht „eine der tragenden Säulen der Kölner Musikwissenschaft“.³⁸⁹ Wenige Jahre nach Institutsgründung wurden schließlich fruchtlose Ankaufsverhandlungen zwischen dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer und Universität geführt: Die Beziehung zwischen Instrumentensammlung und Universität zeigt sich als Verhandlungsraum.³⁹⁰ Kroyer begann 1932 in Köln sodann neu, sein Interesse an Instrumenten und seine Erfahrungen mit dem Sammeln aus Leipzig am Institut wirksam werden zu lassen kam.³⁹¹ Fallweise ist Gerstenbergs Mitwirken beim Ankauf einzelner Objekte in dieser Zeit belegt.³⁹²

Bereits vor seiner Leipziger Zeit war Kroyer mit einer Instrumentensammlung befasst. So schuf er an „allen drei Universitäten“ nicht nur allein allgemein „mit ungewöhnlicher Initiative und Umsicht teils ganz neue“, „teils breitere und vielseitigere Grundlagen für den musikwissenschaftlichen Forschungs- und Lehrbetrieb“, wie Hermann Zenck in seinem Nachruf formuliert³⁹³ – auch konkret an allen drei Universitäten zeichnete sich Kroyers Zeit

³⁸⁶ Zum Werdegang der Sammlung siehe KOLB 2012 und FOCHT/FRICKE/CAMILO SALAZAR 2023, S. 17–41.

³⁸⁷ An organologischen Darstellungen herausgegriffen seien nur seine Promotionsschrift KINSKY 1925 und posthum in FOCHT/FRICKE/SALAZAR LOZADA 2023 herausgegeben eine *Geschichte der Blasinstrumente*.

³⁸⁸ KOLB 2012, S. 92, stellte Lehrveranstaltungen Kinskys zusammen.

³⁸⁹ Ebd., S. 13.

³⁹⁰ Ebd., S. 63–70.

³⁹¹ „Wie schon zuvor in Leipzig, gedachte er in Köln eine Instrumentensammlung aufzubauen“ (LEITMEIR 2012, S. 94).

³⁹² BORNUS 2019, S. 23.

³⁹³ ZENCK 1948, S. 88

entschieden durch die Arbeit mit Instrumentensammlungen aus. Bereits in seinen drei Heidelberger Jahren seit 1920 – das Institut war noch jung³⁹⁴ – war er durch den Aufbau einer Sammlung mit offenbar wenigen Objekten hervorgetreten. Aus den Mitteln der Hedwig Marx-Kirsch-Stiftung fand die Sammlung des Heidelberger Seminars sukzessive Erweiterung und Vertiefung – zusätzlich zu dem Cembalo, welches der spätere Ehrendoktor der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg Fritz Neupert dem Seminar gestiftet hatte.³⁹⁵ Ein *Historisches Bach-Konzert*³⁹⁶ des Musikwissenschaftlichen Seminars hatte Kroyer damals Anlass gegeben, öffentlich Konzeptionen und Zielrichtungen in Bezug auf historisches Instrumentarium zu formulieren: So wurde aus seinen Vorbemerkungen zum Konzert offenbar deutlich: „alles war auf außergewöhnliche Klangwirkung eingestellt, auf interessante Instrumentenkombinationen“.³⁹⁷ Wesentlich hebt Hermann Halbig in seiner Besprechung darauf ab, dass auf Instrumenten, teils Nachbauten, aus Beständen einer Instrumentensammlung des Seminars gespielt worden sei:

„In den Beifall der Zuhörerschaft mischte sich das Gefühl des Dankes an zwei edle Stifter, denen das Musikwissenschaftliche Seminar eine Anzahl historischer Instrumente verdankt. Eine Hausorgel aus der Zeit um 1720, Viola d’amore und Oboe da caccia stammen aus der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung des Seminars, das zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgeführte zweimanualige Konzertcembalo mit sieben Pedalen ist eine Stiftung des Hofpianoherstellers Fritz Neupert in Bamberg.“³⁹⁸

³⁹⁴ SCHIPPERGES 2003, S. 229–230.

³⁹⁵ Zur Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung siehe SCHIPPERGES 2003 und SCHIPPERGES 2005, S. 95–99. Siehe auch den zeitgenössischen Bericht von Anna Müller, der von Ankäufen für das Seminar aus Mitteln der Stiftung schreibt: Bach-Reger-Feier in Heidelberg, in: *Mannheimer General-Anzeiger* vom 1. November 1922.

³⁹⁶ HALBIG 1922, S. 536.

³⁹⁷ Ebd. S. 537.

³⁹⁸ Ebd. Zur Bach-Feier siehe SCHIPPERGES 2003, S. 237. Der Schwerpunkt in Heidelberg zeigte sich als persistent: Heinrich Bessler konnte während des Krieges einen Flügel von Conrad Graf anschaffen und bemühte sich um Erlangung weiterer

Der instrumentenbezogene Fokus Kroyers zeigte sich bereits in der Heidelberger Zeit als musikpraktischer. Später stellte Kroyer seine Festrede zur Eröffnung des „Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumentenmuseums der Universität Leipzig“³⁹⁹ – seine „kleine Zahl von geeigneten Klavieren und Streichinstrumenten für das [Heidelberger] Collegium musicum“ erwähnte er bescheiden am gewichtigen Anlass in großer Runde⁴⁰⁰ – unter die Überschrift just eines immateriellen Denkmalverständnisses: „Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis“. In einem sehr breit gefassten Verständnis hebt er an, die Instrumente stehen dabei im größtmöglich denkbaren Kontext:

„Indes die praktische Denkmälerarbeit in der Musik hat neben der Frage nach dem verlorenen Klang noch andere zu beantworten, als da sind: die noch vielfach zweifelhaften Probleme der Aufführungspraxis an sich, die der Besetzung und Gruppierung, der inneren klanglichen Proportionen, der Raumakustik, der Vortragsgesetze (Dynamik, Agogik, Verzierung) und all der Spezialitäten, die damit zusammenhängen. [...] Von der Textkritik, der Bearbeitungstechnik, kurz von den mannigfachen, der praktischen Wiederbelebung vorarbeitenden, allerkniffligsten Aufgaben der Edition will ich hier ganz schweigen.“⁴⁰¹

Zenck fasst Kroyers Leipziger Eröffnungsrede zusammen: „Melodie, Harmonie, Form und Klang als ein zusammengehöriges Ganzes zu erkennen,

spielfähiger Instrumente im Austausch mit Ulrich Rück, die er teilweise im Tausch zu Gambeninstrumenten aus dem Bestand des Seminars anbot (SCHIPPERGES 2006, S. 532; die Korrespondenz zwischen Bessler und Rück findet sich in M-D-Ngm, NL Rück, I, C-0340).

³⁹⁹ ZENCK/SCHULTZ 1930, S. 58.

⁴⁰⁰ KROYER 1930, S. 89.

⁴⁰¹ Ebd.

daran wollen wir Musikhistoriker mit allen Fasern unseres Herzens festhalten“.⁴⁰² Später baute Zenck seinerseits auf seinen Leipziger Erfahrungen auf, wenn er an der Georg-August-Universität in Göttingen sich am Aufbau einer Instrumentensammlung beteiligt.⁴⁰³

Auch Gerstenberg war Teil des auf Kroyer fußenden Instrumentensammlungsnetzwerks. Die eigenen Akzente, die er in seiner Kölner Zeit setzte, bezogen sich denn auch zusehends deutlicher auf die Instrumente: Zunächst erscheint sein Name in den Vorlesungsverzeichnissen in gemeinsamen Veranstaltungen mit seinem Lehrer Kroyer und ohne ausdrücklichen Bezug zu Instrumenten.⁴⁰⁴ Die erste eigene Vorlesung hielt Gerstenberg im Wintersemester 1935/36 unter dem Titel „Instrumentalmusik und Instrumente bis zum Beginn des Barock“ mitsamt begleitenden Übungen, zwei Jahre später fortgeführt für die Zeit „im Barock“. Eine Vorlesung über „Orgel und Orgelmusik“ mit begleitenden Übungen folgte im Wintersemester 1936/37, eine Vorlesung „Instrumentenkunde“ schließlich im Wintersemester 1939/40, wiederum mit begleitenden Übungen. Mit Übungen *privatissime et gratis* im Rahmen des Collegium musicum „Spielmusik auf alten Instrumenten“ knüpfte Gerstenberg seit Sommersemester 1938 an die musikpraktischen Kölner Traditionen an, die auch in Zusammenhang mit dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer standen.⁴⁰⁵ Das Editionswesen – später eines der Hauptarbeitsgebiete Gerstenbergs – schlug sich in den Lehrveranstaltungen dagegen nur sparsam nieder: *privatissime et gratis*

⁴⁰² ZENCK 1948, S. 89. Vielleicht handelte es sich um eine Stehgreif-Formulierung Kroyers oder um eine eigene Formulierung Zencks, denn die Wendung findet sich jedenfalls nicht in der Druckfassung von Kroyers Rede (KROYER 1930).

⁴⁰³ HEIGEL/HOPPE/WACZKAT 2017, S. 178.

⁴⁰⁴ Quellen sind das *Verzeichnis der Vorlesungen der Universität Köln* (ab Wintersemester 1932/33) und das *Personal- und Vorlesungsverzeichnis der Universität Köln* (ab Sommersemester 1935) für Gerstenbergs Zeit in Köln vom jeweils genannten Semester.

⁴⁰⁵ In der Kölner Praxisbetonung sieht KOLB 2012, S. 26, einen „regelrecht modernen zukunftsweisenden Standpunkt“.

„Übungen zur Herausgabe älterer Musik“ (Sommersemester 1939). Theoretische und praktische Arbeiten und Erfahrungen in der Instrumentenkunde fielen mithin in ganz wesentlichem Umfang in Gerstenbergs berufliche Biographie, als er 1952 nach Tübingen berufen wurde.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Zum Berufungsverfahren RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 292–296.

3.2.2 Ein Anfang für und in Tübingen

Walter Gerstenberg war – anders als Ernst Fritz Schmid – über lange Jahre vernetzt im universitären organologischen Betrieb der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Biographische Zufälle konnten somit Gerstenberg zu einem impliziten Brückenbauer machen, der das Interesse an der Teildisziplin Instrumentenkunde in Forschung und Lehre in eigengeprägter Weise einbrachte. Das Tübinger Institut nahm jedenfalls nach seiner Berufung einen sichtlichen Aufschwung; war doch schon die Besetzung der Tübinger Stelle im Fach ein heftig diskutiertes Thema – „deutschlandweit“.⁴⁰⁷ Das Institut wurde durch Gerstenberg gleichsam zur Wissenschaft „emporgehoben“, so Bernhard Meier,⁴⁰⁸ der als einer von vier Professoren für einen nennenswerten Teil von Gerstenbergs Amtszeit das merklich angewachsene Institut prägte.⁴⁰⁹ Allein die Buchbestände der Institutsbibliothek, welche Anfang der 1950er Jahre noch eine „doch recht kleine“ gewesen war, so Meier,⁴¹⁰ nahmen unter dem Eindruck des neustrukturierten Ordinariats seit 1952 in der Zeit Gerstenbergs kräftigeren Schwung auf: Bereits um die Zeit der Gründung des Tübinger Instituts⁴¹¹ hatte Karl Hasse auf dem Stiftungsweg einen großen zusammenhängenden Buchbestand ans Haus gebracht,⁴¹² der sukzessive

⁴⁰⁷ RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 292.

⁴⁰⁸ Die Formulierung findet sich in einer Rede zur Emeritierung Walter Gerstenbergs, die in ein maschinenschriftliches „Florilegium“ eingehftet wurde, das Gerstenberg, so der Untertitel, „aus Anlaß seiner Emeritierung überreicht [wurde] von seinen Schülern“ (S. 1). Der Hefter befindet sich – wiewohl eigentlicher Archivbestand – im Bestand der Institutsbibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts Tübingen (Signatur Fge 71). Zu Bernhard Meiers Stelle siehe RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 302.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 304.

⁴¹⁰ *Florilegium. Walter Gerstenberg aus Anlaß seiner Emeritierung überreicht von seinen Schülern*, Tübingen 1970, D-Tmi, Teil der Institutsbibliothek, Fge 71, S. 1.

⁴¹¹ Siehe Kapitel 2.1.1.

⁴¹² Eine Stiftung von Kurt Grotrian-Steinweg umfasste ungefähr eintausend Titel (ROTHMUND-GAUL 1998, S. 240).

in kleinen Schritten in den folgenden Jahren erweitert wurde, zunächst in Zusammenhang mit der Berufung Ernst Fritz Schmid,⁴¹³ sodann auch unter Carl Leonhardt.⁴¹⁴ Nach einer Berufungszusage an Gerstenberg, die auch wesentlich Bibliotheksmittel betraf,⁴¹⁵ wuchs der Bestand zusehends.⁴¹⁶ Das Thema Instrumentenkunde jedoch zeigt in Gerstenbergs achtzehn Jahren am Tübinger Institut⁴¹⁷ keinen nennenswerten Ausschlag in den Neuanschaffungen für die Institutsbibliothek. Auch unter den Titeln der Lehrveranstaltungen bleibt die Instrumentenkunde eine Ausnahme.⁴¹⁸ Gerstenberg selbst machte die Instrumentenkunde in seiner Tübinger Zeit einzig in einem Proseminar „Übungen zur Instrumentenkunde“ zum Thema. Und zweimal noch in den letzten Semestern Gerstenbergs bot Wilfried Fischer als neu ans Institut gekommener Assistent⁴¹⁹ eine „Instrumentenkunde“ und „Einführung in die Instrumentenkunde“ an. Die einzige Vorlesung zum Themengebiet wurde von Georg Reichert gehalten.

Von den Tübinger Instrumenten, auf die Gerstenberg nach seiner Berufung traf, unterschieden sich seine Erfahrungen also durch unterschiedliche Ansätze des Sammelns sowie den Umfang und den Zustand, der ein Erklären wohl unmöglich gemacht hatte. So mag sich dagegen die Wertschätzung für historische Instrumente als Thema, wie sie sich in Gerstenbergs Publikationen zeigen sollte, bereits auf Kroyer zurückführen lassen – aber trotz dieser Sammlungsprägungen wurde die konkrete Gestalt der Tübinger Objekte in Gerstenbergs Arbeit nicht nachweisbar wirksam und das Inventar, das Gerstenberg selbst publizierte, verzeichnete einzig den Notenbestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs.⁴²⁰ An einzelnen Momenten jedenfalls

⁴¹³ ROTHMUND-GAUL 1998, S. 271.

⁴¹⁴ Ebd., S. 308.

⁴¹⁵ RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 300.

⁴¹⁶ Siehe Anhang 4.

⁴¹⁷ RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 300–302.

⁴¹⁸ Zu den Quellen für die Tübinger Lehre siehe Anhang 2.

⁴¹⁹ SCHIPPERGES 2023/24, S. 457.

⁴²⁰ SCHWÄBISCHES LANDESMUSIKARCHIV 1963.

lässt sich der Wunsch, mit den vorhandenen Instrumenten umzugehen, zeigen: In Gerstenbergs Amtszeit wurde jedenfalls ein „Vorläufiges Verzeichnis der vollständig, wenn auch reparaturbedürftig, erhaltenen Instrumente“ angelegt.⁴²¹ Aus der Liste spricht der Plan genauer Inventarisierung. Einzig, er konnte nicht weit gedeihen, ist doch die Spalte „Herkunftsort“ nur für zehn der einundzwanzig Zeilen mit Einträgen versehen, die Spalte „Erbauer“ nur für sechs und die Spalte „Baujahr“ lediglich für eine (es handelt sich um die Trompete von Andreas Naeplassnig mit der jetzigen Inventarnummer RT1, welche offenbar auf dem Objekt selbst datiert ist). Zudem fällt in Gerstenbergs Amtszeit der Plan einer Restaurierung wahrscheinlich eines der Fagotte aus dem Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs.⁴²² Jedenfalls: Über die gesamte Zeit, in der Gerstenberg in Tübingen wirkte, befanden sich die verbliebenen Instrumente im Tübinger Pflegehof.

⁴²¹ D-Tmi, Ordner *Schwäbisches Landesmusikarchiv. Instrumente*, siehe Anhang 3.1.

⁴²² Am 27. März 1969 schickte der Tübinger Blasinstrumentenhersteller Hans Kreul einen Kostenvoranschlag „für das uns zur Reparatur übergebene Fagott“, D-Tmi, Ordner *Instrumente. Schwäbisches Landesmusikarchiv*).

3.2.3 Instrumente in Walter Gerstenbergs Publikationen

Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert; es gesellen sich hinzu Ludwig Senfl, Heinrich Schütz, Domenico Scarlatti, Robert Schumann und Anton Bruckner sowie ausnahmsweise Max Reger und Paul Hindemith – die Titel von Gerstenbergs Buch- und Aufsatzpublikationen benennen oftmals wiederkehrende Komponistennamen.⁴²³ Seine Publikationen zeigen jedoch auch ein stetiges Interesse an den Instrumenten als Thema. Den Begriff der Instrumentalmusik, wie er auch bei ihm in der Lehre erschien, verstand er also, wie sich wiederum aus seinen Publikationen schließen lässt, in zentraler Weise – abstrahiert und abseits reiner Besetzungsfragen – über eine musikästhetisch definierte Spannung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Damit weist sich Gerstenberg durchaus mit Blick auf konservative Themenstellung aus.⁴²⁴ Gerstenberg führt die Spannung eher übergeordnet als Betrachtungskategorien weiter, wie sich alleine terminologisch bereits in seiner Promotion über *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis* lesen lässt: „Jener Prozeß, der in seiner Gesamtheit als ‚Geburt der Instrumentalmusik aus dem Geiste der Vokalpolyphonie‘ verstanden werden kann“:⁴²⁵ Die „instrumentalen Bedingungen“⁴²⁶ der Musik führt er dabei ausdrücklich mit Fragen nach der Satzgestalt zusammen und das Instrumentarium erscheint als Quelle zur Musikanalyse und selbstverständlich notwendig zum Verstehen des Kunstwerks:

⁴²³ Siehe jeweils erstmals GERSTENBERG 1933, GERSTENBERG 1935b, GERSTENBERG 1950, GERSTENBERG 1956, GERSTENBERG 1963, GERSTENBERG 1964, GERSTENBERG 1971/72 und GERSTENBERG 1972/73.

⁴²⁴ Die Geschichte der Forschung über die Spannung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik lässt sich in MORENT 1998, S. 11–14, mit Blick auf das Mittelalter als neu virulent ab Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts nachlesen.

⁴²⁵ GERSTENBERG 1933, S. 49. Die Promotionsschrift Gerstenbergs wurde bereits bei SCHMID 2023, S. 42, als Beleg für Instrumenteninteresse bei Gerstenberg genannt.

⁴²⁶ GERSTENBERG 1933, S. 49.

„Das ‚Unendlichkeitsgefühl‘ des Barockmenschen hat bei Scarlatti die besondere Richtung, alles technisch Erreichbare sich dienstbar zu machen und auszukosten. Seine Grenzen sind denn auch möglichst weit gesteckt, d. h., Scarlattis Klaviermusik stellt an den Spieler grundsätzlich hohe Ansprüche. Sie ist das krasseste Gegenbild einer ‚Papiermusik‘, denn in Scarlattis Werken klingt jede Note und hat ihren speziellen, wenn nicht motivischen, so doch klanglichen Sinn.“⁴²⁷

Struktur des Satzes und Instrument hängen für Gerstenberg stets zusammen, Organologie und Musikanalyse sind mithin gekoppelt: „Scarlatti hat seine Klaviermusik vom Instrument her und für das Instrument geschrieben.“⁴²⁸ Wenngleich im Text keine konkreten Instrumente genannt werden, so bietet sich doch in diesem Sinne auch eine instrumentenkundliche Lesart. Die so formulierte Betrachtungsweise der Musik anhand der Begriffe vokal und instrumental taucht über Gerstenbergs Publikationsverzeichnis hinweg stets wieder auf; die wiederkehrende Denkfigur vom „fruchtbaren Austausch der beiden musikalischen Hemisphären, der instrumentalen und der vokalen“⁴²⁹ bildet abseits der editorischen Arbeit eine Grundlage seiner wissenschaftlichen Arbeit, zu der er immer wieder zurückkehrt, um sie neu zu perspektivieren. Insbesondere mit Blick auf die Orgel greift Gerstenberg den Gedanken um die „Streitfrage nach dem Vocalen und dem Instrumentalen im Gesamtgebiet der Musikproduktion“ in seiner Habilitationsschrift wieder auf.⁴³⁰

An den Fokus auf besaitete Tasteninstrumente in seiner Dissertation schließt er später im Falle Mozarts die deutlich auf die gegenständlichen Eigenschaften des Klangwerkzeugs bezogene Formel an: Je

„variabler und wandlungsfähiger ein Instrument seinem Typus und seiner Spieltechnik nach ist, desto tiefer befriedigt es den klanglichen Ausdruckswillen der Zeit. Das Hammerklavier wird damals weit weniger seiner klanglichen Fülle wegen geschätzt, die es später, im 19. Jahrhundert,

⁴²⁷ Ebd., S. 136.

⁴²⁸ Ebd., S. 132.

⁴²⁹ GERSTENBERG 1966, S. 17.

⁴³⁰ GERSTENBERG 1935a, S. 21; siehe später vor allem S. 27–31.

in gefährliche Nachbarschaft und Konkurrenz zum Orchester bringen sollte, als wegen seiner ungemeinen Fähigkeit, den Einzelton und eine musikalische Linie intensiv vorzutragen, sie dynamisch zu schattieren und damit von ihrer Umgebung substantiell abzuheben.“⁴³¹

Notwendig abhängig ist der Ansatz von der Vorstellung des Instruments als Movens des musikalischen Werkes, dessen „eigenes Gesetz [...] sich produktiv auswirken will“,⁴³² welches den „Klaviersatz Mozarts [zum] Abbild seines Instruments“⁴³³ macht. Gerstenberg formuliert eindeutige Plädoyers für eine Anerkennung des Instruments als wesentlichen Bestandteil der musikalischen Analyse.

Einen bündelnden Ausblick findet Gerstenbergs Ansatz freilich unter Ausschluss konkret instrumentenkundlicher Fragen, wenn er den mehrfach auftretenden Begriff der Klangwelt⁴³⁴ in seiner Tübinger Rektoratsrede anhand von Beispielen aus der Oper und Instrumentalmusik auf gesellschaftshistorische und musikästhetische Punkte drängt. Die Instrumente werden hier in Bemerkungen über die Instrumentation genannt, mithin ohne ausdrücklichen Bezug auf die technischen und damit objekthaften Eigenschaften und also abstrakt:

„Das Tutti des barocken Orchesters ist als ein Summum vorgegeben, erscheint als präexistent; Instrumentengruppen und Einzelstimmen lösen sich konzertierend aus diesem Verband. Für Mozart aber sind die Instrumente Einzelwesen, die, ihre Stimme erhebend, eine Rolle spielen und erfüllen, sobald sie ihr musikalisches Stichwort ruft.“⁴³⁵

⁴³¹ GERSTENBERG 1959, S. 109.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Der Begriff tritt etwa auf in etwa GERSTENBERG 1950, S. 11, und GERSTENBERG 1951, S. 344.

⁴³⁵ GERSTENBERG 1966, S. 19.

So sind die Instrumente – vergleichbar der papiernen Überlieferung – Quellen für theoretische Entwürfe zur Musikgeschichte. Auch in den Lehrveranstaltungen, in denen Gerstenberg sich nicht ausdrücklich mit Instrumentenkunde beschäftigte, ist also mit einem Mitschwingen der Instrumente, womöglich eingedenk der instrumentenkundlichen Berufserfahrung Gerstenbergs mit einer ausdrücklichen Behandlung auch instrumentenkundlicher Fragen zu rechnen.

3.3 Die Weggabe der Instrumente

Walter Gerstenbergs Rolle am Institut empfand sein Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger Georg von Dadelsen gar als Ausgangspunkt einer „Tübinger Schule“.⁴³⁶ Die Instrumentenkunde zählt er in seinem Nachruf auf Gerstenberg nicht unter deren Schwerpunkte, dagegen „Probleme des musikalischen Vortrags, der Dynamik, des rechten Zeitmaßes älterer Musik“, vor „allem aber: Er hat seine Schüler zur Arbeit an den Quellen angehalten, wozu die nach Tübingen verlagerten Handschriften der einstigen Preußischen Staatsbibliothek geradezu herausforderten.“⁴³⁷ Von Dadelsen fungierte leitend in der Neuen Bach-Ausgabe sowie in der Reihe *Das Erbe deutscher Musik*⁴³⁸ und setzte damit selbst eine tragende Säule von Gerstenbergs Wirken am Institut fort: Dieser hatte sich vor seiner Tübinger Zeit bereits für Ludwig Senfl als Editor gezeigt;⁴³⁹ später setzte er insbesondere mit der Gründung der Neuen Schubert-Ausgabe einen Markstein im musikphilologischen Betrieb.⁴⁴⁰ Nicht zuletzt mit Blick auf die Schwerpunkte, welche zu seiner eigenen Zeit gestärkt wurden, betont von Dadelsen den philologischen Teil von Gerstenbergs Zeit am Tübinger Institut und so erklärt sich das Fehlen der Instrumente unter den Schwerpunkten in Gerstenbergs Tübinger Zeit in von Dadelsens Aufzählung auch aus der Forschungsperspektive des Autors.

Aus den Lehrveranstaltungen von Dadelsens lässt sich kaum Interesse an Instrumenten ableiten: Er bleibt im zweimal auftretenden Thema „Geschichte des Orchesters und der Instrumentation“ sowie in einer einmaligen Übung „Anspruch und Möglichkeit historischer Aufführungspraxis“ zurückhaltend. Seine Publikationen zeigen ebenso wenig einen Hang zum Thema:

⁴³⁶ VON DADELSEN 1989, S. 1.

⁴³⁷ Ebd.; zum Handschriftendepot der Staatsbibliothek Berlin siehe RICHTER-IBÁÑEZ 2015, S. 65.

⁴³⁸ DÜRR 2001.

⁴³⁹ *Ludwig Senfl. Motetten*, Bd. 1: Gelegenheitsmotetten und Psalmenversionen (Das Erbe deutsche Musik 13), hg. von Walter Gerstenberg, Leipzig 1939.

⁴⁴⁰ Siehe FEIL 1989.

Bereits in seiner Promotion von 1951 streifte von Dadelzen Aspekte um die „Wiederbelebung der älteren Musik“.⁴⁴¹ Gleichwohl benutzte er den Terminus „Alter Stil“⁴⁴² dabei konkret für die Kompositionsgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Seitenblicke auf die Musikpraxis warf er einzig hinsichtlich Vokalmusik und Orgelbewegung. Das historische Instrumentarium bleibt aus und so schließt die Arbeit zwar mit einem Ausblick, jedoch nicht auf Instrumente oder Instrumentensammlungen:

„Die Einwirkungen der alten Musik sind mit Abschluß der Epoche zu Beginn des ersten Weltkrieges nicht zu Ende. Gerade durch die Musik seit dieser Zeit sind die Wechselbeziehungen zwischen Alt und Neu in besonderer Weise vertieft worden. Die Erkenntnis des Klangideals vergangener Epochen hat in der Orgelmusik und im neuen Chorstil bereits Früchte getragen. Umfassender, als es bis dahin möglich war, wurden seitdem auch die Musik der alten niederländischen Meister, der Franzosen des 13. und 14. Jahrhunderts [und] der gregorianische Choral in die Auseinandersetzung mit einbezogen. Die Entdeckung unbekannter Klangwirkungen, neuer melodischer Prinzipien, ungewohnter Rhythmen, schließlich die Suche nach dem Ausgangspunkt für einen neuen Vokalstil mögen im Einzelfall das jeweils ausschlaggebende Motiv für solches Beginnen sein. Der wirkliche Grund aber für die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Komponisten mit der alten Musik ist der gleiche wie im 19. Jahrhundert: die Aufgabe, der Auftrag nämlich, die Musik aus der Verlorenheit an das Individuum zu lösen und in neue Bindungen, beständige Ordnungen einzufügen.“⁴⁴³

Noch etwa Wilibald Gurlitts Bemühung um historisches Instrumentarium, insbesondere in der Musikpraxis, hatte diese neuen Bindungen und beständigen Ordnungen – ausdrücklich formuliert durch Heinrich Besseler⁴⁴⁴ – durch

⁴⁴¹ VON DADELSEN 1951, S. 5.

⁴⁴² So ebd. im Titel.

⁴⁴³ VON DADELSEN 1951, S. 134.

⁴⁴⁴ Zu Wilibald Gurlitt siehe Kapitel 2.1.1; zu Besseler siehe seinen Text BESSELER 1924/25. LÜTTEKEN 2000, S. 218, formulierte als wesentlich für Besslers

den Gemeinschaftsgedanken des Musikerlebens in die Gegenwart führen wollen. Die in den 1920er und 1930er Jahren etwa von Bessler angerufenen überindividuellen Kräfte vergangener Musik im Erleben lässt von Dadelsen zwar anklingen – bleibt dabei jedoch anders als damals ganz bei Kompositionsgeschichte und Notentext als Analysegrundlage und spart historisches Instrumentarium aus. Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs zeigt er sich damit reserviert gegenüber einem prominenten Teil voraufgegangener wissenschaftlicher Bemühungen um mittelalterliche Musik und ihren Einfluss auf das zwanzigste Jahrhundert. Implizit wendet er sich dabei ab von einer Forschungsgeschichte, welche Musikpraxis auf historischem Instrumentarium institutionell und allzu willfährig ideologisch anschlussfähig in Gemeinschaftsvorstellungen fügte. Just die veränderte Rolle von Objekten begleitet diese Abwendung.⁴⁴⁵ In Tübingen verband sich der so gestaltete Beginn der wissenschaftlichen Biographie von Dadelsens mit einer Hinwendung zur Philologie, die schließlich den vorhandenen Instrumente nichts mehr abgewinnen konnte. Deren äußerer Zustand sowie räumliche Fragen mögen ein Übriges dazu beigetragen haben.

In die Zeit von Dadelsens fällt die Übergabe der Objekte an das Württembergische Landesmuseum Stuttgart – in einer Zeit, zu der man sich andernorts wieder für alte Instrumente interessiert.⁴⁴⁶ Gelistet finden sich nur noch eine geringe Zahl der einst großen Sammlung:

Forscherleben „daß sich nämlich Musik, gewissermaßen eine anthropologische Konstante, angemessen nur als ‚Erlebnis‘ vollziehen könne“.

⁴⁴⁵ Ein weiteres Indiz für die Reserviertheit, mit der man nach dem Zweiten Weltkrieg das Gemeinschaftserleben, wie es in den 1920er und 1930er Jahren auch um die Wiederbelebung Alter Musik und das historische Instrumentarium formuliert worden war, betrachten konnte, mag sein, dass die Erstausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* unter dem Lemma „Instrumentensammlungen“ die Musikpraxis umgeht und erst die Neuausgabe sie wieder benennt (siehe Kapitel 1.3).

⁴⁴⁶ HUBER 2018, S. 308, spricht für die 1980er und 1990er Jahre von einer „Aufbruchstimmung der Alte-Musik-Bewegung“, die „auch auf dem Gebiet der

- „1. 1 Klarinette in B, 5 Klappen. W. Schiele, um 1810.
2. 1 [Klarinette] in B, 11 Klappen. Rudhard, Stuttgart, um 1830.
3. 1 [Klarinette] in B, 10 Klappen. Um 1830.
4. 1 [Klarinette] in C, 6 Klappen. Steiner, Ulm, um 1820.
5. 1 [Klarinette] in Es, 5 Klappen. Um 1820.
6. 1 Oboe. Rudhard, Stuttgart, um 1800.
7. 1 Fagott (ohne S-Rohr). Um 1820.
8. 1 Querflöte mit Dis-Klappe. 18. Jahrh.
9. 3 Querflöte. 2. Viertel 19. Jh.
10. 1 Naturtrompete (mit Mundstück), ‚Macht Andreas Naeplassnigg in Jetingen 1794‘
11. 2 Inventionshörner (ohne Mundstück), um 1800.
12. 1 Transportkasten für Naturhorn mit diversen Aufsteckbögen.
13. 1 Paar Pauken, 18. Jahrhundert.
14. 1 Ophikleide, 1. Hälfte 19. Jahrh.
15. 1 Tuba, Mitte 19. Jahrh.“⁴⁴⁷

Zurückbehalten wurden lediglich zwei Flöten, teils mit nachweisbarem Bezug zur regionalen Musikgeschichte: Eine Querflöte von Johann Baptist Rudhard

historischen Instrumentenkunde [...] international eine intensive Forschungstätigkeit mit zahlreichen Publikationen“ mit sich brachte.

⁴⁴⁷ Schreiben aus dem Institut an das Württembergische Landesmuseum vom 23. August 1975, in Kopie freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Landesmuseum Württemberg. Das Direktorat des Musikwissenschaftlichen Instituts Tübingen wechselte in diesen Jahren und das betreffende Schreiben des Institutsbeirats ist von Arnold Feil als Institutsdirektor unterschrieben. Die Übergabeliste deckt sich nicht ganz mit den Instrumenten, die sich rekonstruieren lassen (Bestandsgruppe 2.2, siehe die mit R beginnenden Inventarnummern in vorliegendem Katalog). Auch Differenzen zur vorläufigen Übersicht über den Instrumentenbestand, die in Walter Gerstenbergs Zeit angefertigt wurde, lassen sich nicht mehr aufklären: Diese vorläufige Liste hatte an Klarinetten lediglich drei Objekte verzeichnet, an Fagotten eines sowie keine Posaune und keine Tuba, zusätzlich dagegen eine Trommel. Eine mögliche Erklärung können unterschiedliche Verständnisse der Vollständigkeit eines Instruments sein. Der Unterschied in der jeweilig genannten Querflötenzahl jedenfalls – in Gerstenbergs Liste waren es sechs statt vier in der Übergabeliste gewesen – lässt sich daraus erklären, dass zwei Querflöten zurückbehalten wurden, die sich heute noch am Institut befinden. Eine zusätzliche interne Liste aus dem Landesmuseum auch aus dieser Zeit unterscheidet sich zudem vom Schreiben vom 23. August 1975.

aus Stuttgart, die als Fünfkuppenflöte einen Standardfall der Zeit abbilden kann, sowie eine unsignierte Piccoloflöte (Inventarnummern E1 und E2). Unter den übergebenen Instrumenten hatten sich freilich auch eine Flöte aus der namhaften Werkstatt von Jakob David Helwert mit Elfenbeinringen sowie eine weiter in die Geschichte zurückreichende Einklappenflöte befunden (siehe gesammelt die Bemerkungen im Katalog zur Querflöte mit der Inventarnummer RQ6) – man behielt jedenfalls nicht diejenigen Objekte zurück, die am historisch anschaulichsten zu sein versprechen konnten und die Gründe für die Auswahl der Rudhard-Querflöte sowie der Piccoloflöte müssen einstweilen offenbleiben. Im *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* und im *Bericht des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart für die Mitglieder der Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums e. V.* wurde der Zuwachs aus dem Schwäbischen Landesmusikarchiv nicht erwähnt. Später gewürdigt wurde freilich, was bereits im Schwäbischen Landesmusikarchiv die Schwerpunkte waren, welche nun auch Stuttgarter Sammlungsentwicklungen stärken sollten: So kamen die Blickwinkel „der regionalen Musikgeschichte“⁴⁴⁸ sowie „der Orchesterinstrumente, vor allem der Blasinstrumente des 18. und 19. Jahrhunderts“⁴⁴⁹ neu nach Stuttgart, wo man traditionell zuvor vornehmlich auf Tasteninstrumente spezialisiert war.

⁴⁴⁸ ALONSO AMAT 2023, S. 22.

⁴⁴⁹ BRETERNITZ 2016, S. 3–4; siehe auch VÄTERLEIN 1998a.

4. Neuanfänge um die Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke (1986 bis 2023)

4.1 Kontakte und Impulse

4.1.1 Manfred Hermann Schmid und Karl Ventzke

Als Manfred Hermann Schmid, ein Sohn von Ernst Fritz Schmid, 1986 an die Eberhard-Karls-Universität Tübingen berufen wurde, gratulierte die *Glareana*, die Zeitschrift der Gesellschaft alter Musikinstrumente aus Zürich, „dem regen Organologen herzlich“ und drückte die Hoffnung aus, „die Instrumentenkunde werde fortan wenigstens an der Universität Tübingen als regelmässiges Studienfach in den Lehrbetrieb aufgenommen.“⁴⁵⁰ Die Klage über ein gänzlich fehlendes Instrumentenkunde an Universitäten, wie sie in der Formulierung „wenigstens“ verborgen liegt, konnte jedoch sachlich nicht zutreffen: Die Teildisziplin war zu dieser Zeit relevant auch in der universitären Lehre: Beispielsweise für das Studienjahr vor Schmid's Berufung verzeichnet *Die Musikforschung* an verschiedenen Orten universitäre Veranstaltungen mit Bezug zur Instrumentenkunde: In Bochum gab der nicht zuletzt bereits durch seine Promotion instrumentenkundlich ausgewiesene Wolfgang Voigt „Akustik der Musikinstrumente“ und „Theorie und Praxis der Instrumentation in geschichtlicher Entwicklung“,⁴⁵¹ in Mainz derselbe ebenso eine „Akustik der Musikinstrumente“ sowie Gretel Schwörer-Kohl, welche mit musikethnologischem Blick instrumentenkundlich promoviert worden war, „Saiteninstrumente in Asien“, in Münster Winfried Schleppehorst „Instrumentenkunde. Tasteninstrumente“, in Wien Gerhard

⁴⁵⁰ Der Glückwunsch findet sich unter den Mitteilungen des fünfunddreißigsten Jahrgangs von 1986, S. 1. Manfred Hermann Schmid erscheint erstmals in *Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Namens- und Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1986/87*.

⁴⁵¹ Aufgrund des instrumentenkundlichen Schwerpunkts der Arbeit Wolfgang Voigts ist davon auszugehen, dass auch seine Lehrveranstaltungen mit dem Wort Instrumentation im Titel nicht ohne Bezüge zur Instrumentenkunde auskamen.

Stradner „Einführung in die historische Instrumentenkunde II“ und in Zürich Dorothee Baumann „Historische Instrumentenkunde“.⁴⁵² In Schmid akademischer Heimat München trat einflussreich und langanhaltend, auch in der Zeit von Schmid's Tübinger Ruf, Jürgen Eppelsheim mit instrumentenkundlichen Themen hervor.⁴⁵³ Instrumente als Thema jedenfalls fanden in der Lehre statt. Die Freude der *Glareana* begründet sich im Falle Schmid's freilich dadurch, dass ein Musikwissenschaftler direkt von einer Tätigkeit an einem Instrumentenmuseum an eine Universität berufen wurde, der zudem vielfach über instrumentenkundliche Themen publiziert hatte: Bereits in seiner Promotion widmete Schmid einen langen Exkurs aufführungspraktischen Fragen um die Salzburger Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts, der auch Instrumente und dabei vor allem Posaunen bedenkt,⁴⁵⁴ und aus seiner Zeit im Stadtmuseum fällt insbesondere der Katalog zur Ausstellung zu Ehren von Theobald Boehm ins Gewicht.⁴⁵⁵ Auch die Universität hob bei Schmid's Berufung die so begründete organologische Ausgewiesenheit eigens hervor: Zwar wurde die Professur ohne Spezialisierung und mithin für Musikwissenschaft „in voller Breite“ ausgeschrieben, jedoch wirkte sich just mit

⁴⁵² Quellen für den Querschnitt sind die Bekanntmachungen für das Wintersemester 1985/86 und das Sommersemester 1986 in: *Die Musikforschung* 38 (1985), S. 209–215, sowie in: *Die Musikforschung* 39 (1986), S. 49–56. Die Promotionsarbeiten sind VOIGT 1975 und SCHWÖRER 1982.

⁴⁵³ Etwa im Sommersemester 1985 „Übung zu Fragen der Akustik, des Instrumentariums und der instrumentalen Praxis“ (siehe die Bekanntmachung in *Die Musikforschung* 38 [1985], S. 45).

⁴⁵⁴ SCHMID 1976, S. 251–278.

⁴⁵⁵ SCHMID 1981. Siehe überdies aus seiner Zeit im Stadtmuseum SCHMID 1985, SCHMID 1986a, SCHMID 1986b, SCHMID 1987a, SCHMID 1987b und SCHMID 1988; ein Katalog der „Streichinstrumente des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum“, der gemeinsam mit Johannes Hornsteiner angefertigt wurde, liegt zudem im Typoskript vor (laut dem Schriftenverzeichnis mit Stand September 2016, das auf Manfred Hermann Schmid's Personenseite der Universität bekanntgemacht wird, <https://uni-tuebingen.de/de/13100>, letzter Zugriff 25.08.2024; siehe auch die Erwähnung des Katalogs in SCHMID 1999, S. 153).

Blick auf diese erwünschte Breite die instrumentenkundliche Erfahrung positiv für Schmid aus: „Als Fachmann der Instrumentenkunde konnte er das Münchner Museum in kurzer Zeit auf ein hohes wissenschaftliches Niveau bringen.“⁴⁵⁶ Die Instrumentenkunde war für die Universität relevanter Teil des gesamten Faches.

Bereits vor Schmid's Berufung begann sein Kontakt zu einem Privatsammler, der schließlich auch zur neuen Instrumentensammlung in Tübingen führte: „ein ganz unverdienter Glücksfall“ war Karl Ventzke „für uns Museumsleute“, so Schmid.⁴⁵⁷ In der Monographie zur Ausstellung zu Ehren Boehms, die Schmid als Leiter der Musikinstrumentensammlung des Münchner Stadtmuseums verantwortete, bedachte Schmid die Kooperation mit Ventzke ausgiebig:

„Im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen sind unbekannt Instrumente wie auch Dokumente aufgetaucht – eine Boehmsche Buchsbaumflöte alter Konstruktion mit Messingklappen, die erste Metallflöte mit einem b-Hebel, ein Vertrag zwischen Boehm und Mendler – und verschollen geglaubte Stücke wie das Autograph der Schrift von 1871 wieder ans Licht gekommen. Solche Erfolge waren nur auf der soliden Basis einer vorbildlichen Forschung möglich, die Karl Ventzke seit gut zwanzig Jahren geleistet hat. Als Autor von biographischen und instrumentenkundlichen Beiträgen, als Leihgeber wertvoller Sammelstücke und nicht zuletzt als Berater war er eine unschätzbare Hilfe. Ohne Karl Ventzke wäre die Ausstellung nicht möglich gewesen. So gilt ihm mein erster Dank.“⁴⁵⁸

Seine Bestände präsentierte Ventzke mehrfach in Ausstellungen in Düren der Öffentlichkeit: 1981 wurde die Ausstellung *Saxophonisches seit 1842* eröffnet,

⁴⁵⁶ Senatsbericht vom 28. Oktober 1985, Berichterstatter Karl-Heinz Herrmann, D-Tua, 298/867.

⁴⁵⁷ Schmid's Aussage ist Teil seiner Eröffnungsworte zu Ventzkes Ausstellung *Flöten & Flötisten* und abgedruckt in VENTZKE 1986.

⁴⁵⁸ SCHMID 1981, Vorbemerkungen.

die fünfzehn Saxophone zeigte, darunter fünf Instrumente aus der Produktion von Adolphe Sax, und zahlreiche kontextualisierende Dokumente wie Patente und Griffstabellen,⁴⁵⁹ und 1985 die Ausstellung *Flöten & Flötisten*, die um die technischen Neuerungen Boehms kreiste und ebenso Dokumente bedachte,⁴⁶⁰ sowie 1989 die gemeinsam mit Gunther Joppig gestaltete Ausstellung *Hobes Holz* mit knapp fünfzig Objekten,⁴⁶¹ die später auch im Münchner Stadtmuseum gezeigt wurde,⁴⁶² und 1997 die ebenso mit Joppig gestaltete Ausstellung *Fagotte aus zwei Jahrhunderten*.⁴⁶³ Zudem beteiligte sich Ventzke im Rahmen einer Ausstellung über Adolphe Sax am Münchner Stadtmuseum an einer Gesprächsrunde⁴⁶⁴ oder stand in regem Austausch – auch von Objekten und ebenso mit Blick auf Holzblasinstrumente – mit dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.⁴⁶⁵ In diesen Ausstellungen zeigte sich damit jener Schwerpunkt auf Holzblasinstrumente, der sich auch in Ventzkes Publikationen darstellt: Zur Querflöte bei Boehm, mit der er seine monographischen Publikationen eröffnete, kehrte Ventzke oft zurück,⁴⁶⁶ zudem interessiert er sich, wenn auch weniger stark, für die Hersteller von

⁴⁵⁹ VENTZKE 1981; siehe auch die Besprechungen bei JOPPIG 1982 und RAUMBERGER 1982.

⁴⁶⁰ VENTZKE 1986; siehe auch die Besprechung bei RAUMBERGER 1986.

⁴⁶¹ JOPPIG/VENTZKE 1988.

⁴⁶² SCHNEIDER 1989.

⁴⁶³ JOPPIG 2023, S. 54.

⁴⁶⁴ RAUMBERGER 1995.

⁴⁶⁵ In der Tübinger Sammlung zeigen dies die Querflöten mit den Inventarnummern A54/B46 und A41/B7.

⁴⁶⁶ Nach VENTZKE 1966 siehe in der Folge vor allem VENTZKE 1980, HILKENBACH/VENTZKE 1982, oder SPOHR/VENTZKE 1994. Bereits 1962 formuliert Karl Ventzke in einem seiner ersten Aufsätze: „Unter allen Bemühungen“ zur Verbesserung der Blasinstrumente verdiene „das ‚System Boehm‘ besondere Beachtung. Nicht nur, weil es den gesamten Bau von Blasinstrumenten mit Seitenlöchern wie kein anderes beeinflusst hat, sondern erst recht, weil es in seiner Geschlossenheit, Konsequenz und im Effekt ebenso wie in seinem optimalen Verhältnis zwischen Kunst und Technik bisher nicht übertroffen wurde“ (VENTZKE 1962, S. 615). Über die Rolle, die Ventzke in der Forschungsgeschichte bezüglich des B-Daumenhebels einnimmt, schreibt Ludwig Boehm noch heute auf seiner Homepage

Oboen und Fagotten⁴⁶⁷ und viermal aufgelegt wurde ein Buch über Saxophone: Ventzke erschien als „Holzblasinstrumentenhistoriker“.⁴⁶⁸ Für seine instrumentenkundlichen Publikationen nutzte Ventzke dabei vielfach die Objekte, die ihm vorlagen. Als Quellen für die Frühzeit der Saxophone kämen, so formuliert Ventzke selbst seine Herangehensweise, mangels „Detailuntersuchungen über Saxophone der Pionierzeit [...] vor allem Originalinstrumente in Frage“;⁴⁶⁹ er habe sich, wie er ebenso beispielhaft anhand der Saxophone beschreibt, „anregen lassen von dieser aus Geist geformten Materie.“⁴⁷⁰ Sammelarbeit, Forschungsarbeit und Ausstellungsarbeit standen mithin in engem Zusammenhang.⁴⁷¹

Ventzke war seinerseits bekannt mit Josef Zimmermann, der in Düren ebenso eine private Musikinstrumentensammlung unterhielt, und der, wenngleich in schmalereem Umfang, ebenso instrumentenkundlich publizierte.

(<https://www.theobald-boehm-archiv-und-wettbewerb.de/B-Daumenhebel>, letzter Zugriff: 12.09.2024). Ventzkes Interesse an der Übertragung von Boehms Konzepten auf andere Instrumente spricht etwa aus Ventzkes Buch über die Boehm-Oboe und seinem Aufsatz über Benedikt Pentenrieder und Boehm-Systeme auf der Klarinette (VENTZKE 1969 und VENTZKE 1964); Sebastian Werr ordnete Ventzkes Boehm-Interesse, das er auf die Fagotte übertrug, ein (WERR 2023, S. 172).

⁴⁶⁷ Siehe beispielsweise VENTZKE 1985 und VENTZKE 1995.

⁴⁶⁸ RAUMBERGER 1995, S. 58; siehe auch das Verzeichnis von Ventzkes Publikationen im Rahmen des Quellen- und Literaturverzeichnisses im Anhang vorliegender Arbeit.

⁴⁶⁹ HILKENBACH/RAUMBERGER/VENTZKE 1979/2001, S. 115.

⁴⁷⁰ STATZNER 1990, S. 15; auch zitiert in der Sammlungseinleitung von Jörg Büchler in: *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025].

⁴⁷¹ Auf diesen Zusammenhang zwischen Forschungsarbeit und Sammelarbeit machte bereits JOPPIG 1982, S. 39, aufmerksam: „Ventzke gehört glücklicherweise zu den Sammlern, die sich von ihren erworbenen Instrumenten zu Forschungen anregen lassen“; siehe hierzu auch die Sammlungseinleitung von Jörg Büchler in: *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025].

Über ihn stand Ventzke in Beziehung sowohl zu einer organologischen Traditionslinie seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts als auch zum instrumentenkundlichen Betrieb der 1960er Jahre, beides vor allem verkörpert durch die Person Georg Kinsky.⁴⁷² Zimmermann hatte seit 1919 Instrumente gesammelt und war unter anderem mit Georg Kinsky in Kontakt gestanden.⁴⁷³ Der Kontakt zwischen Zimmermann und Kinsky hielt sich jedenfalls bis zur Publikation des Katalogs von Zimmermanns Privatsammlung, wie dieser selbst dort in einer knappen Vorbemerkung notiert; der Katalog wird zudem mit einem Geleitwort des Leiters des Berliner Musikinstrumentenmuseums Alfred Berner eröffnet.⁴⁷⁴ Die Instrumente aus Zimmermanns Bestand gingen schließlich zunächst als Dauerleihgabe und sodann als Schenkung an das Beethoven-Haus Bonn;⁴⁷⁵ tatsächlich nach Tübingen gelangte neben den Instrumenten aus Ventzkes Bestand auch die auf den Kunstfreund Adolph Goldberg zurückgehende „Porträts-Sammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten“ von 1906, welche Ventzke von Zimmermann übernommen hatte.⁴⁷⁶

Mit diesen Prägungen und Kontakten, Publikationen und Ausstellungen war Ventzke als Instrumentenkundler ausgewiesen. Die Anregung zu einer Ehrenpromotion mit Blick auf Ventzkes instrumentenkundliche Arbeiten

⁴⁷² Über den Kontakt spricht Ventzke etwa knapp in: VENTZKE 1962, S. 615; als Publikation Josef Zimmermanns wurde ermittelt: ZIMMERMANN 1940. Über die Verbindung zu Kinsky schreibt auch Ventzke VENTZKE 1982.

⁴⁷³ DREIMÜLLER 1962, S. 610.

⁴⁷⁴ ZIMMERMANN 1967.

⁴⁷⁵ Vorwort von Michael Ladenburger, in: WEBER 1993, S. 5.

⁴⁷⁶ Der Titel wurde zitiert nach dem begleitenden Buch an „Biographien“, das ebenso nach Tübingen kam. Zum Tübinger Exemplar der Sammlung siehe BUSCH-SALMEN 2023, S. 239 und passim.

wurde bereits kurz nach Schmidts Berufung nach Tübingen an diesen herangetragen.⁴⁷⁷ Realisiert wurde sie freilich erst über zehn Jahre später.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Am Musikwissenschaftlichen Institut Tübingen befinden sich unter der alphabetisch geordneten dienstlichen Korrespondenz Manfred Hermann Schmidts Briefe von Karl Theodor und Margarete Atzpodien vom 22. Juli 1986 und vom 11. Februar 1987 mit dieser Anregung.

⁴⁷⁸ BUSCH-SALMEN/SPOHR 1999.

4.1.2 Instrumente in der Lehre

Seit Gründung des Instituts fanden wenige instrumentenkundliche Lehrveranstaltungen in Tübingen statt:⁴⁷⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg ließen Walter Gerstenberg und Georg Reichert sowie später Wilfried Fischer einige wenige Male das Thema ausdrücklich werden. In den 1970er und 1980er Jahren prägte Georg von Dadelsen als Vorgänger Manfred Hermann Schmid das Haus und brachte mehrfach den Begriff der Instrumentation neu in die Lehre ein; durch Ulrich Siegele wurden Orgeln und historische Stimmungen in Einzelfällen Themen der Lehre. Es ist in der Tat der Organologe Schmid, welcher – wie von *Glareana* erhofft – ausdrücklich instrumentenkundlich formulierte Themen neu in den am Lehrbetrieb des Hauses einbrachte, und dies bereits bevor Sammlungsobjekte ans Haus kamen. Während seiner Gastsemester Anfang der 1980er Jahre bot Schmid instrumentenkundliche Veranstaltungen an: „Instrumente und ihre Musik, dargestellt an den Beispielen Trompete, Zink, Posaune und Klarinette“ und „Instrumentenkunde: Formen des instrumentalen Ensembles“. Sogleich nach seiner Berufung nahm die Institutsbibliothek einen sichtlichen Anlauf im Erwerb instrumentenkundlicher Fachliteratur: Ein Hochpunkt findet sich just um das Jahr 1987. Nach Schmidts Berufung schließlich verstetigte er die Instrumentenkunde in der Lehre, sowohl in allgemeinen Titeln wie beispielsweise der „Einführung in die Instrumentenkunde“ im Sommersemester 1987 oder konkreten Titeln wie „Blechblasinstrumente und ihre Geschichte“ im Sommersemester 1988. Die Instrumente, die das Institut schließlich von Ventzke übernahm, wurden sogleich als Lehrsammlung begriffen: Eine „Arbeitsgruppe Instrumentenkunde“ findet sich mehrmals ab Sommersemester 2000 in den Vorlesungsverzeichnissen, von der Schmid noch 2023 berichtet:

⁴⁷⁹ Siehe hierzu die Übersicht an Lehrveranstaltungen im Anhang 2.

„Die Stiftung gab den Anlass, am Musikwissenschaftlichen Institut in Tübingen eine ständige Arbeitsgruppe Instrumentenkunde [...] ins Leben zu rufen. Zu ihren Mitgliedern zählten Klaus Aringer, Felix Philipp Brüllmann, Anne Bücking, Petra Eisenhardt, Felix Loy, Simone Meyder, Jörg Murschinski, Ursula Pešek, Eva Maria Ries, Judith Schmid, Jasmin Steinetz, Sabine Stölting, Stefanie Strigl, Christiane Weber und Ann-Katrin Zimmermann.“⁴⁸⁰

Es entstanden von Mitgliedern der Gruppe Datenblätter als studentische Arbeiten und Abschlussarbeiten, katalogartig auf die Objekte zugehend anhand des Querflötenbestands.⁴⁸¹ Die Datenblätter, die auf die Arbeit in Schmid's Seminaren zurückgehen,⁴⁸² werten zahlreiche der Objekte organologisch aus. Der Fokus liegt dabei stets auf dem Einzelobjekt, die Darstellungsweise nähert sich der eines Katalogs mit wiederkehrend genannten Kategorien:⁴⁸³

⁴⁸⁰ SCHMID 2023, S. 45.

⁴⁸¹ PEŠEK 2014. Die am Institut angefertigten Abschlussarbeiten, die sich auf Instrumente beziehen, sind im Anhang des Bandes *Musikinstrumentensammlungen im Austausch. Klangkörper (Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke). Bericht über das Internationale Symposium. 26. bis 28. Februar 2016* (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 24), hg. von Inga Behrendt, Thomas Schipperges und Pia Schumacher sowie dem Museum der Universität Tübingen MUT unter Leitung von Ernst Seidl, unter Mitarbeit von Jörg Büchler und Fabian Kurze, Tübingen 2023, S. 348–349, aufgelistet.

⁴⁸² Die Dokumente befinden sich angeschlossen der Instrumentensammlung am Musikwissenschaftlichen Institut. Die genaue Zuordnung zu einzelnen Semestern oder Lehrveranstaltungen ist ausweislich der Dokumente in der Art, in der sie aufbewahrt werden, nicht mehr durchgehend möglich. Manches Mal sind die Datenblätter datiert und so ist klar, dass sie jedenfalls bis 1999 zurückreichen und damit auf Manfred Hermann Schmid zurückgehen.

⁴⁸³ Für über die Hälfte der insgesamt 169 Objekte, welche sich im Laufe der Zeit seit 1999 am Haus befunden hatten (Objekte der Bestandsgruppe 2.2 bleiben ausgeklammert), existieren solche Datenblätter – der Quellengattung als Studienunterlagen entsprechend in der Ausführlichkeit, Beschreibungstiefe und -art sowie im Korrekturstand uneinheitlich. Die Kategorien in der hier gewählten Darstellungsform sind aus den vorliegenden Datenblättern zusammengeführt und sollen eine Übersicht über die bearbeiteten Fragestellungen geben. Die genannten Kategorien der Instrumentenbeschreibungen sind in den Datenblättern nicht für sämtliche Objekte und nicht für sämtliche Instrumentengruppen komplett

Signaturen ⁴⁸⁴
Bauteilmarkierungen
Material und Baugliederung
Konstruktionsmerkmale / Konstruktion
Griffsystem / Griffweise
Klappenkombinationen
Maschine
Mechanik
Schnabel
Zwingen
Stützen
Zustand
Maße / Abmessungen
Stimmung
Zubehör
Vorbesitzer
Vergleichsinstrument
Bemerkungen
Literatur
Angaben zum Hersteller / Werkstatt und Datierung
Bildmaterial

Neben der intensiven Beschäftigung mit der Bautechnik des jeweiligen Objekts⁴⁸⁵ tritt oft das Interesse an seiner Geschichte und Einordnung – sichtbar an den Punkten „Vergleichsinstrument“, „Vorbesitzer“ und „Literatur“. Gleichwohl fallen die Bemerkungen in diesen Kategorien weniger umfangreich aus. Das Interesse an der Bautechnik verbindet sich dabei vielfach mit

ausgeführt; manche Kategorien erschienen zudem nur für einzelne Instrumentengruppen.

⁴⁸⁴ Bei manchen Objekten auch „Weitere Beschriftungen“.

⁴⁸⁵ FLAD 2023, S. 131, beschrieb in cumulo, die Dokumente zeigten „lebhaft den Nachvollzug technischer Funktions- und Bauweisen und bieten in dieser Gestalt ganz eigene Qualität“.

Fragen nach der Spieltechnik, wie beispielsweise der für meisten Querflöten und Saxophone auftretende Punkt „Griffweise“ oder „Griffsystem“ zeigt.

Die Objekte, welche seit 1999 ans Haus kamen, trafen mithin auf großes instrumentenkundliches Interesse, wie es sich auch im Studienbetrieb niederschlug, und wurden rasch konkret ausgewertet. Institutionell findet sich seit Sommersemester 2001 die „Instrumentensammlung am Musikwissenschaftlichen Institut (Stiftung Dr. h. c. Karl Ventzke)“ als dem Musikwissenschaftlichen Institut angegliedert im Vorlesungsverzeichnis.

4.2 Bestände und Profile

4.2.1 Bestandsgruppen

Nach Bericht Manfred Hermann Schmid's hatte Karl Ventzke die Initiative ergriffen, die zur Angliederung von Beständen aus seiner Privatsammlung an die Universität Tübingen führte.⁴⁸⁶ In mehreren Tranchen kamen seit 1999 Instrumente an das Musikwissenschaftliche Institut Tübingen. Erst auf das Jahr 2005 datieren ein Stiftungs- sowie ein Leihgabenvertrag, in denen die Instrumente, welche sich bereits am Haus befanden, hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu Stiftungs- und Leihgabenbestand zugeordnet wurden. Die Verträge benennen für einen Teil der Instrumente den Zugang bereits 1999, für einen anderen Teil einen Zugang spätestens im Jahr 2004, auf das die ihnen angeschlossenen Instrumentenlisten datieren.⁴⁸⁷ In der Zwischenzeit hatte Schmid ein erstes Inventar der Tübinger Instrumentensammlung publiziert, das Leihgaben- wie auch Stiftungsbestände umfasst; das Jahr der Publikation dieses Inventars 2001 ist für viele Objekte, die nicht Teil der Stiftung von 1999 waren, als Datierungshilfe für den Zugang ans Institut anzusehen. Diese ersten Bestandserweiterungen und -fluktuationen zwischen Stiftungs- und Leihgabenbestand reichen mithin in die Zeit von Schmid und Ventzke zurück. Aus dem Leihgabenbestand wurden in jüngerer Zeit nach einer großangelegten Spendenaktion⁴⁸⁸ weiterhin Instrumente für den Sammlungsbestand erworben. Aus diesen Objekten setzen sich die Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke (Bestandsgruppe 1.1, noch heute am Institut) und der Leihgabenbestand Ventzkes (Bestandsgruppe 2.1, heute nicht mehr am Institut) zusammen. Im Laufe der Zeit wurde die Sammlung um sechszwanzig Instrumente wahrscheinlich zumeist aus den Beständen Dritter ergänzt, die sich zum großen Teil noch heute am Institut befinden. Seit 1999

⁴⁸⁶ SCHMID 2023, S. 44.

⁴⁸⁷ Die Verträge befinden sich am Musikwissenschaftlichen Institut Tübingen.

⁴⁸⁸ Siehe BEHRENDT/SCHIPPERGES/SCHUMACHER 2023, S. 16.

befand sich die Sammlung in dynamischer Bewegung, sowohl hinsichtlich ihres Kernbereichs von Beständen Ventzkes als auch hinsichtlich von Beständen Dritter, sowohl in sich als auch in Zu- und Abgängen nach außen.

Diesen vielgestaltigen Objektgeschichten zum Trotz wurden die Instrumente seit ihren Anfängen an der Universität als zusammengehörige Sammlung gedacht. Das zeigt alleine das erste publizierte Inventar von Schmid, in dem die Instrumente an den Beständen Dritter und die zwei verbliebenen Instrumente aus dem Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs zwar im System der Inventarnummern getrennt, jedoch pro Instrumentengruppe in eine Reihe mit den Sammlungsgegenständen Ventzkes gestellt wurden. Der Plan war: *eine* Tübinger Instrumentensammlung.⁴⁸⁹ Das differenzierte Bild an Provenienzen, das sich aus den verschiedenen Sammlungskontexten ergibt, kann sich in einer Aufgliederung in verschiedene, historisch erarbeitete Bestandsgruppen gefasst spiegeln:

1. Instrumente, die sich heute noch am Institut befinden
 - 1.1 Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke
 - 1.2 Weitere Bestände des Instituts
 - 1.2.1 Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs
 - 1.2.2 Schenkungen Dritter
 - 1.3 Leihgaben Dritter

2. Instrumente, die sich nicht mehr am Institut befinden
 - 2.1 Bestand Dr. h. c. Karl Ventzke
 - 2.2 Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs
 - 2.3 Leihgaben Dritter

⁴⁸⁹ Die im Rahmen vorliegender Arbeit rekonstruierten Bestände der Objekte aus dem Schwäbischen Landesmusikarchiv konnten damals freilich nicht Teil dieser zusammengehörig gedachten Sammlung sein.

Die Instrumentenarten verteilen sich in unterschiedlicher Dichte auf die Bestandsgruppen.⁴⁹⁰ Das größte Interesse des Sammlers Ventzke lässt sich für Querflöten nachweisen: Der heutige Bestand der Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke ist mit vier Piccoloflöten und fünfundzwanzig Querflöten der größte; die meisten dieser Objekte befinden sich seit der frühen Zeit der Stiftung am Institut. Der Schwerpunkt zeigt sich als konstant relevant: Bereits im Schwäbischen Landesmusikarchiv hatten sich neun Querflöten befunden (vor allem Bestandsgruppe 2.2, mit den Objekten der Bestandsgruppe 1.2.1 sind just zwei Querflöten die einzig verbliebenen am Haus) und lediglich acht Flöten aus dem Bestand Ventzkes verließen das Institut wieder. Außerdem fand der Querflötenbestand mit fünf Objekten aus dritter Hand Ergänzung. Ein zweiter Schwerpunkt bereits der Anfangszeit waren die Fagotte, die vor 2001 in einem umfangreichen Bestand von insgesamt siebzehn Exemplaren am Haus waren, drei weitere kamen vor 2004. Die Entwicklung um die Leihgaben Ventzkes sollte freilich noch sieben hiervon am Haus belassen. Noch im Schwäbischen Landesmusikarchiv hatten sich lediglich drei Objekte befunden; Ergänzung konnten die Fagotte nach Ventzkes Zeit durch ein Objekt finden, welches aus dem Besitz des Universitätsmusikdirektors Tobias Hiller an die Sammlung gegeben wurde. Sieben Oboen, eine Oboe d'amore und drei Englischhörner aus dem heute am Haus befindlichen Bestand sind dagegen, wie auch das einzige Heckelphon der Sammlung, zum großen Teil nicht Teil der ursprünglichen Stiftung und kamen vielfach nach 2001 ans Haus. Ähnlich verhält es sich bei den fünfzehn Klarinetten, zwei Bassklarinetten, dem Bassethorn und den neun Saxophonen.⁴⁹¹ Von den

⁴⁹⁰ Die tabellarischen Übersichten im Rahmen des Katalogs beinhalten auch ein solche nach Bestandsgruppen, sodass – dem forschungsgeschichtlichen Ansatz der Arbeit entsprechend – dem Blick auf die Sammlung nach Instrumentengruppen derjenige nach der Mannigfaltigkeit und Veränderlichkeit der Bestandsarten zur Seite gestellt werden kann.

⁴⁹¹ Siehe die Übersichten im Rahmen des Katalogs.

Oboen verließ eine nennenswerte Zahl von elf Objekten sowie ein Englischhorn das Haus wieder. Aus den Beständen Dritter gelangte lediglich eine Oboe d'amore ans Haus, welche dieses später auch wieder verließ. Ein Schwerpunkt auf Oboeninstrumenten verblasste so. Dagegen erweiterte sich der Klarinetten- und Saxophonbestand im Laufe der Zeit zusehends. Bei den Saxophonen fallen diese Erweiterungen insofern ins Gewicht, da kein einziges Saxophon aus dem Bestand Ventzkes das Haus wieder verließ und also die Gesamtzahl an Objekten für diese Instrumentenart nur wuchs. Während für die Klarinetten und Oboen auch Altbestände aus dem Schwäbischen Landesmusikarchiv rekonstruierbar sind – für die Klarinetten deutlich mehr als die Oboen –, können sich Bassklarinetten, Bassethörner, Englischhörner oder Saxophone aufgrund der Provenienz der damaligen Bestände aus schwäbischen Klöstern und Kirchen freilich nicht unter den rekonstruierten Beständen finden.

Kleiner fällt insgesamt der Bestand an Blechblasinstrumenten aus: Sie sind mit einunddreißig Instrumenten zahlenmäßig nur etwas über dem gesamten Flötenbestand bei Ventzke vertreten. Der größte Teil, über zwei Drittel der Blechblasinstrumente, befindet sich zudem seit jedenfalls vor 2001 am Haus und kein einziges dieser Objekte verließ das Institut wieder. Auch mit Blick auf die Verteilung auf die Bestandsgruppen zeigt die Tübinger Instrumentensammlung also Unterschiede zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten. Im Schwäbischen Landesmusikarchiv waren vor allem die Hörner stärker vertreten, zudem tiefe Blechblasinstrumente und wenige Trompeten und Posaunen.

So fanden sich die gesammelten Objekte stets in Bewegung und sind es noch. Die Sammlung wird fassbar durch den differenzierten Blick auf die

Einzelobjekte wie auf deren Zusammenspiel, das es differenziert zu betrachten gilt; die Bestandsgruppen ermöglichen den Überblick:⁴⁹²

	<i>Bestandsgruppe</i>									Summe
	1.1	1.2.1	1.2.2	1.3	Summe	2.1	2.2	2.3	Summe	
<i>Querflöten</i>	29	2	4	1	36	8	7		15	51
<i>Oboen</i> ⁴⁹³	13				13	12	2	1	15	28
<i>Klarinetten</i> ⁴⁹⁴	18		3	2	23	4	14		18	41
<i>Saxophone</i>	9		4		13					13
<i>Tárogató</i>			1							1
<i>Fagotte</i>	7		1		8	12	3		15	23
<i>Holzblasinstrumente</i>	76	2	13	3	93	36	26	1	64	157
<i>Hörner</i>	7		1		8		12		12	20
<i>Trompeten</i>	12		1		13		4		4	17
<i>Bügelhörner</i>	7		4		11		4		4	15
<i>Posaunen</i>	5		1		6		3		3	9
<i>Blechblasinstrumente</i>	31		7		38		23		23	61
<i>Schlaginstrumente</i>							5		5	5
<i>Streichinstrumente</i>							7		7	7
Summe	107	2	20	3	132	36	61	1	98	230

⁴⁹² Hinzu kann die sammlungshistorische Betrachtung der Zu- und Abgänge ans und vom Institut treten, die aus der angehängten Übersicht pro Objekt im Rahmen des Katalogteils ersichtlich wird.

⁴⁹³ Inklusive Englischhörner und Heckelphon

⁴⁹⁴ Inklusive Bassethorn.

4.2.2 Sammlungsprofile

Mit der Sammlung seines freundschaftlich verbundenen Vorbilds Josef Zimmermann verbindet Karl Ventzke den Fokus auf Blasinstrumenten.⁴⁹⁵ Damit brachte Ventzke zufällig ein Thema ans Institut, der bereits gut siebzig Jahre zuvor Sammlungsschwerpunkt des Hauses gewesen war: Schließlich befanden sich auch in den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchivs mehrheitlich Blasinstrumente, einzig sieben Streichinstrumente und fünf Schlaginstrumente sind rekonstruierbar (Bestandsgruppe 1.2.1 und 2.2). Auch den Fokus auf dem neunzehnten Jahrhundert teilt Ventzke mit Zimmermann;⁴⁹⁶ einzig: Zimmermanns Sammlung reichte weiter ins achtzehnte Jahrhundert zurück,⁴⁹⁷ Ventzkes Sammlung weiter ins zwanzigste Jahrhundert hinein. Während Zimmermann einige wenige außereuropäische Instrumente sammelte,⁴⁹⁸ sind bei Ventzke (bis auf die Querflöte mit der Inventarnummer A48/B11) nur europäische Hersteller vertreten.

Im Moment der Angliederung an die Universität wurden diese Bestände absichtsvoll inhaltlich ausdifferenziert: Die Sammlungsschwerpunkte, die Manfred Hermann Schmid im ersten Inventar publizierte, sind ausdrücklich musikhistorisch formuliert und also daran interessiert, die gegenständlichen Eigenschaften in übergreifenden Fragestellungen für den Studien- und Forschungsbetrieb an einem musikwissenschaftlichen Institut anzupassen und

⁴⁹⁵ Siehe den Katalog ZIMMERMANN 1967.

⁴⁹⁶ Über zwei Drittel der bei ZIMMERMANN 1967 datierten Instrumente fallen in das neunzehnte Jahrhundert (wenn als Datum eine Jahrhundertgrenze angegeben ist, wurde bei der Zählung in das jeweils vergangene Jahrhundert zurückgezählt; wenn die Datierung eine Jahrhundertgrenze überschreitet wurde in das kommende Jahrhundert vordatiert). Die im Katalog ebenfalls aufgelisteten Einzelteile wurden nicht berücksichtigt.

⁴⁹⁷ Ebd. verzeichnet sind immerhin neun Instrumente aus dem siebzehnten Jahrhundert und dreißig Instrumente aus dem achtzehnten Jahrhundert.

⁴⁹⁸ Ebd. verzeichnet sind elf außereuropäische Instrumente.

nutzbar zu machen. So greifen die öffentlich formulierten Sammlungsschwerpunkte neben instrumentenbaulichen Entwicklungen auch Ensemblekonstellationen wesentlich mit ein:

- „– Die Blasinstrumente des Symphonie-Orchesters zu Ende des 19. Jahrhunderts
- Die Entwicklung der Querflöte von 1800–1925
- ‚Basson‘ und ‚Fagott‘: Von Savary (1824) bis Heckel (ca. 1910)
- Bläserquintett um 1810/20
- Französische und deutsche Saxophone.“⁴⁹⁹

Die Spezifikation der Orchesterbläser auf das Ende des neunzehnten Jahrhunderts fällt in einer späteren rückblickenden Darstellung der Schwerpunkte weg;⁵⁰⁰ Hinzu kamen für eine Standortbestimmung aus dem Jahr 2023 eigens „Instrumente der Bülhornfamilie“.⁵⁰¹ Jedenfalls bezogen sich die Schwerpunkte stets mehrheitlich auf Holzblasinstrumente und damit auch auf einen Publikationsschwerpunkt des Stifters: Querflöte, Fagott und Saxophon sind eigens benannt. Mit dem erkennbaren Wunsch nach musikhistorischer Einordnung gehen die genannten Schwerpunkte über die nachweisbare Arbeit mit der Sammlung in der Lehre, wie sie sich an den am Institut vorliegenden Datenblättern vor allem als stark auf das Einzelobjekt fokussiert zeigt, hinaus. Auch in den auf Instrumente bezogenen Publikationen seiner Tübinger Zeit hatte Schmid sich Instrumenten vor allem insofern zugewandt, als diese Aufschluss über Satzstruktur geben können: Wiederholt treten etwa Fragen nach Lage und Lagenbezeichnung bei Streichinstrumenten neben die Betrachtung der Bauweise.⁵⁰² So zeigen sich die Instrumente in ihrer Tübinger Zeit methodisch eingespannt zwischen Konkretheit am Objekt und Abstraktion vom Objekt.

⁴⁹⁹ SCHMID 2001, S. 74.

⁵⁰⁰ SCHMID 2023, S. 44.

⁵⁰¹ BEHRENDT/SCHIPPERGES/SCHUMACHER 2023, S. 13.

⁵⁰² SCHMID 1991, SCHMID 2003 sowie bereits früher SCHMID 1987b.

Die Querflöten stammen, Stiftungs- und Leihgabenbestand zusammengekommen, ungefähr aus der als Schwerpunkt genannten Zeit von 1816 bis 1927. Für einen Fall reicht der Zeitraum möglicherweise bis 1800 zurück (Inventarnummer A76/B1), für einen weiteren greift er bis in die 1940er Jahre aus (Inventarnummer B84). Das eingehende Interesse, mit dem der Stifter Ventzke in seinen Publikationen auf Theobald Boehm zugegangen war, zeigt sich nur bedingt in den Tübinger Beständen: Unter den zahlreichen Querflöten finden sich zwei aus der Werkstatt Boehm & Mendler (Inventarnummern A81/B10 und C6). Das neunzehnte Jahrhundert wurde für die Querflöten weiter gestärkt durch die Zustiftungen neben Ventzkes Beständen (im Fall der Inventarnummer C2 weiter zurückreichend bis ins achtzehnte Jahrhundert).

Mit dem zeitweise sehr umfangreichen Fagottbestand geht die feine Ausdifferenzierung einher, welche diesem Schwerpunkt zuteilwurde: Instrumente beider genannten Hersteller Jean Nicholas Savary und Heckel jedoch wurden nicht von Ventzke selbst gestiftet, sondern erst später für den Sammlungsbestand erworben (Inventarnummern A82/B13 und A84/B19) und frühere Fagotte von Johann Adam Heckel hatten die Sammlung auch wieder verlassen müssen (Inventarnummern B18 und B32). Den Fagotten wurde sowohl in den Lehrveranstaltungen am Institut, wie sie sich aus den am Institut erhaltenen Seminarunterlagen zeigen, als auch in einer Buchpublikation Sebastian Werr's eingehende Würdigung zuteil.⁵⁰³ Gleichwohl bleibt der Schwerpunkt auf der Herstellerfirma Heckel nicht zuletzt auch durch andere Instrumentenarten stark: Die Klarinette (Inventarnummer C4), das Bassethorn (Inventarnummer A105/B81) und nicht zuletzt das Heckelphon (A100/B73), das durch Ann-Katrin Zimmermann musikanalytisch perspektivierend der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit bekanntgegeben

⁵⁰³ WERR 2011.

wurde.⁵⁰⁴ Jedenfalls zeigen sich die von Schmid formulierten Schwerpunkte für die Fagotte heute weniger quantitativ als vielmehr qualitativ stark und nachhaltig für die Sammlung.

Saxophone schließlich sind mit den Herstellern Adolphe Sax, Adolphe Edouard Sax, Evette & Schaeffer, Arsène Zoë Lecomte, Buffet-Crampon und G. H. Hüller etwas mehr in Richtung französischer denn in Richtung deutscher Hersteller orientiert; eine Ergänzung erhielt der formulierte Schwerpunkt durch Zustiftungen von Instrumenten US-amerikanischer Hersteller.

Einer der beiden Sammlungsschwerpunkte, die Schmid mit Blick auf die musikalische und kompositorische Praxis entwarf, kann sich dagegen für alle Instrumentengruppen, die ihn betreffen, nur bedingt in den Beständen spiegeln: Die Instrumente des Bläserquintetts sind für den genannten historischen Zeitpunkt um 1810/20 kaum vertreten. Einzig der Bestand an Querflöten kann diese Zeit freilich intensiv abbilden – im Hintergrund steht der eigene Schwerpunkt, der eigens auf diese Instrumentengruppe bezogen ist. Dagegen finden sich lediglich zwei Oboen mit einer Herstellungszeit zum Jahrhundertbeginn (Inventarnummern A89/B39 und A99/B63) und sind für die Fagotte über das Instrument von Savary hinaus lediglich drei Instrumente aus dem Leihgabenbestand auf die Jahre um 1820 oder 1830 zu datieren (Inventarnummern B14, B31 und B69).⁵⁰⁵ Mit diesen drei Objekten hat die

⁵⁰⁴ ZIMMERMANN 2010. Alle Objekte aus den Betrieben von Johann Adam oder Wilhelm Heckel können im Rahmen der Neuausstellung heute an einem Ort nebeneinander präsentiert werden.

⁵⁰⁵ Dass das einzige Fagott, das sich heute aus der für das Bläserquintett genannten Zeit um 1810/20 am Institut befindet, aus Frankreich stammt, stärkt wiederum den Schwerpunkt: Gerade französische Fagotte waren weit über West- und Mitteleuropa verbreitet (WATTS/WERR 2017, S. 28). Und so ist das Savary-Fagott mit der Inventarnummer A82/B13 zwar ein quantitativ überschaubarer, qualitativ jedoch tragender Beleg für Bläserkammermusik Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Gruppe der Fagotte unter den Instrumenten des Bläserquintetts zum Jahrhundertbeginn auch die größte Zahl an späteren Abgängen zu verbuchen. Auch von den Klarinetten fallen, wie Fabian Everding bemerkt,⁵⁰⁶ nur wenige Objekte in diesen Zeitraum; drei davon stammen nicht aus Ventzkes Besitz (Inventarnummern C8, D2 und D4). Die Mehrheit der Querflöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte in der Tübinger Instrumentensammlung mithin wurde in den späteren Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts hergestellt; das Horn als Teil des Bläserquintetts der frühen Jahre des Jahrhunderts findet sich überdies weder in den Beständen Ventzkes noch kam es durch spätere Zustiftungen ergänzend hinzu. Die Objekte können also allenfalls Zeugen einer musikpraktischen Tradition der kurzlebigen Gattung sein: Ursula Kramer stellt unlängst Belege etwa für Aufführungen der Werke Anton Reichas im Rahmen des Berliner Tonkünstlervereins, in Militärmusik oder an Musikschulen auch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zusammen.⁵⁰⁷

Blechblasinstrumente spielen – neben den Hörnern im Bläserquintett – in die anfänglich formulierten Sammlungsschwerpunkte über das Sinfonieorchester des neunzehnten Jahrhunderts hinein, den Josef Focht unter den Schwerpunkten der Tübinger Sammlung eigens hervorhob.⁵⁰⁸ Die von Schmid anfänglich noch gefasste Spezifizierung auf das Ende des Jahrhunderts passt zum Blechbläserbestand: Die Trompeten der Sammlung lassen sich auf den Zeitraum zwischen 1860 und 1920 datieren, die Hörner, die als Ventilhörner mit Ausnahme des Parforcehorns (Inventarnummer A55/B41) sämtlich auf späten Orchestergebrauch verweisen, mehrheitlich auf den

⁵⁰⁶ EVERDING 2022, S. 48.

⁵⁰⁷ KRAMER 2023, S. 440–441; zur Gattung siehe auch KRAMER 2013, S. 183–185.

⁵⁰⁸ „Die Instrumentensammlung Klangkörper (Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke) am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen dokumentiert [...] in Lehre und Forschung vorrangig den Standardisierungsprozess des bürgerlichen Sinfonieorchesters im neunzehnten Jahrhundert“ (FOCHT 2023, S. 27).

Zeitraum zwischen 1883 und 1918 – das älteste Horn aus der Zeit um 1840 (Inventarnummer A56/B23) kann regelrecht als Ausnahme gelten und das jüngste Horn aus der Zeit um 1930 (Inventarnummer C11) stammt nicht aus dem Bestand Ventzkes – und die Posaunen der Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke stammen aus den Jahren 1890 bis 1940 – auch hier sind die Instrumente mit Herstellungszeit um 1940 Zustiftungen Dritter. Die Bügelhörner, späterhin als eigener Schwerpunkt hervorgehoben, lassen sich auf die Zeit zwischen 1890 und 1904 datieren und fallen mithin auch in den formulierten historischen Schwerpunkt des Symphonieorchesters; für das Symphonieorchester insbesondere relevant sind die Kornette und Tuben. Die drei Instrumente, die sich, wenngleich unscharf, auf spätere Jahre datieren lassen (Inventarnummern C13, C18 und C20) stammen nicht aus Ventzkes Bestand; ebenso die Ophikleide (Inventarnummer C9), welche die Sammlung um einen Blick auf das tiefe Blech im Orchester vornehmlich der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bereichert.⁵⁰⁹ So ist das Symphonieorchester am Ende des neunzehnten Jahrhunderts ein Schwerpunkt der ursprünglichen Bestände Ventzkes, der durch spätere Zustiftungen vereinzelt in das zwanzigste Jahrhundert sowie weiter in das neunzehnte Jahrhundert zurück erweitert wurde. Für die Blechblasinstrumente formulierte bereits Klaus Aringer die Objekte der Stiftung und Sammlung Dr. h. c. Karl Ventzke als vor allem aus dem Blickwinkel der musikalischen Praxis aussagekräftig, da sie die Instrumentenbauentwicklung mehrheitlich „aus einer retrospektiven Warte“ zeigen.⁵¹⁰ Dass Ventzke selbst sich doch trotz der Schwerpunkts, den seine Publikationen und Ausstellungen zeigen, nicht rein als „Holzblasinstru-

⁵⁰⁹ Auf die Blütezeit der Ophikleide im Orchester hatte bereits SACHS 1913, S. 279, hingewiesen. Freilich ist hinsichtlich Geographie und Gattung zu ergänzen – wie nicht zuletzt in jüngerer Vergangenheit betont wurde –, dass vor allem in Harmoniemusik und in Frankreich noch lange bis zur Jahrhundertwende mit Ophikleiden zu rechnen war (siehe etwa KIRNBAUER 2015, S. 219).

⁵¹⁰ ARINGER 2023, S. 183.

mentenhistoriker“ verstanden wissen wollte (Raumberger, l. c.), zeigt das Beispiel des durch seine Seltenheit besonders relevanten Doppelhorns von Ed. Kruspe mit der Besonderheit einer Umschaltkammer, die den Wechsel für die Ventile an den Wechsel für die F-Verlängerung koppelt:⁵¹¹ Der Instrumentensammlung angeschlossen befindet sich heute die Kopie eines handschriftlich von Ventzke verfassten Textes am Musikwissenschaftlichen Institut Tübingen⁵¹² sowie eine Kopie der Zeichnungen aus dem zugehörigen Gebrauchsmuster 182267. Auch in der Forschung und Lehre jedenfalls finden sich Blechblasinstrumente als ein sekundäres Sammlerinteresse Ventzkes nicht ausgeklammert, wie die Datenblätter, die im Rahmen von Schmidts Seminaren angefertigt wurden, sowie die Besprechungen konkreter Objekte in jüngerer Zeit zeigen.⁵¹³

Fein unterschieden zeigen sich die Blechblasinstrumente der heutigen Tübinger Instrumentensammlung von den Holzblasinstrumenten in ihrer Aufteilung auf die Bestandsgruppen, in Zu-, Ab- und Neuzugängen, im historischen abgebildeten Zeitraum sowie dem Charakter der ausdrücklich formulierten Sammlungsschwerpunkte. Zahlreicher fallen zwar die Publikationen über die Holzblasinstrumente der Tübinger Sammlung aus Ventzkes Beständen aus: katalogartig wurde bisher deutlich mehr über die Holzblasinstrumente publiziert.⁵¹⁴ Ventzkes Bestände wurden mithin vor allem in ihren

⁵¹¹ „Es handelt sich gegenwärtig um das einzige bekannte Exemplar dieses Typs“ (ARINGER 2023, S. 190).

⁵¹² Ausweislich meiner aktuellen Recherchen ist der Text nicht zur Publikation gelangt; siehe hierzu die Bemerkungen im Katalogeintrag von A57 / B22 und im Anhang 6.

⁵¹³ ARINGER 2023 und DARMSTÄDTER 2023.

⁵¹⁴ Die Einträge in vorliegendem Katalog geben pro Instrument Auskunft. Auch die vergleichsweise höhere Zahl an Basiskatalogeinträgen, die hier aufgrund der Forschungslage für die Holzblasinstrumente gegeben werden kann, gibt eindruckliche Belege für die Forschungsgeschichte der Tübinger Instrumentensammlung in Differenzierung zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten (zum hier gewählten System der Basiskatalogeinträge siehe die Vorbemerkungen zu Katalog).

Anteilen an Holzblasinstrumenten wahrgenommen. In Anspruch und Benutzung in der Lehre handelt es sich trotz der in Exemplarzahlen grundierten Außenwahrnehmung der Bestände um keine vornehmliche Holzblasinstrumentensammlung.

Unter den öffentlich formulierten Sammlungsschwerpunkten, findet sich nicht, was sich passend und zwanglos, jedoch zufällig ergab: Die Instrumente, die im Rahmen des Schwäbischen Landesmusikarchivs ans Institut gekommen waren, hatten zu großen Teilen die Instrumentenbaugeschichte des deutschen Südwestens abbilden können.⁵¹⁵ Das Schwäbische Landesmusikarchiv war sodann in seinen Notenbeständen durchgehend Teil des Instituts geblieben und zur Zeit Schmidts war diesem im Vorlesungsverzeichnis seit Sommersemester 1993 eine „Forschungsstelle für musikalische Landeskunde“ angegliedert worden. Wenige Jahre zuvor hatte man im Rahmen einer Jubiläumsausstellung über den ersten Universitätsmusikdirektor Friedrich Silcher Fragen der regionalen Musikgeschichte auch mit Blick auf den Instrumentenbau behandelt und gezeigt. Der Ausstellungskatalog bedenkt vor allem Stuttgart für den Tasteninstrumentenbau sowie Urach für den Holzblasinstrumentenbau, namentlich Carl Friedrich Hetsch und Christian Friedrich Hetsch.⁵¹⁶ Unter denjenigen Instrumenten, die sich im Schwäbischen Landesmusikarchiv befunden hatten, ist kein Instrument aus den Werkstätten Hetsch nachweisbar und so schloss man sich auch in den in der Ausstellung gezeigten nicht an die Sammlungsgeschichte des Hauses an. Es erscheinen unter den sieben ausgestellten Leihgaben einzig wenige Instrumente von Herstellern, die auch vormals im Schwäbischen Landesmusikarchiv vertreten

⁵¹⁵ Unter den Objekten, deren Hersteller im Rahmen des Rekonstruktionskatalogs nachweisbar sind: Johann Baptist Rudhard (Querflöte E1, die zwei Oboen RO1 und RO2 sowie die Klarinette RK11), Charles (Carl) Missenharter (Althorn RB1 und Bombardon RB2), Carl Binder (Hörner RH7 und RH8), Jakob David Helwert (Querflöte RQ6), Johann Steiner, Ulm (Klarinette RK5), Wendelin Schiele (Klarinette RK3), Carl August Schaufler (Querflöte RQ2), Andreas Naeplaesnigg (Trompete RT1), Balthasar Fürst (Trompete RT2).

⁵¹⁶ SCHMIDT 1989a, S. 107–112.

waren: eine Querflöte von Jakob David Helwert, ein Horn von Charles (Carl) Missenharter, eine Oboe von Johann Baptist Rudhard⁵¹⁷ und eine Klarinette Johann Steiner aus Ulm. Selbst die beiden noch am Haus befindlichen Objekte, die man bei der Übergabe an das Württembergische Landesmuseum zurückbehalten hatte, wurden nicht gezeigt (Inventarnummern E1 und E2).

Indes, es sind in der Silcher-Ausstellung bereits, wenige und einzelne, Anbindungen an die spätere Tübinger Instrumentensammlung zu erkennen:⁵¹⁸ Zwei der heute am Haus befindlichen Querflöten kamen schon damals als Leihgaben für die Ausstellung: eine aus dem Privatbesitz von Ventzke und die Querflöte von Carl August Schaufler I aus Stuttgart aus dem einstigen Besitz von Wilhelm Schmid (Inventarnummer D1). Unter den Instrumenten aus Ventzkes Beständen, welche seit 1999 ans Institut kamen, zeigten sich sodann viele von Herstellern aus Württemberg und so zieht sich neben den Instrumentenarten ein weiterer zufälliger Faden, nun geographischer Art, über die Bestandsgruppen hinweg. Von den Instrumenten der Region (zwölf Stück)⁵¹⁹ kamen aus Ventzkes Sammlung sieben bereits vor 2001 ans Institut

⁵¹⁷ Die kurze Beschreibung des Objekts, das im Rahmen der Silcher-Ausstellung als Leihgabe aus dem Württembergischen Landesmuseum gezeigt wurde, ähnelt der Rudhard-Oboe des Schwäbischen Landesmusikarchivs, wie sie in der Fotodokumentation des Instituts sichtbar ist: „Buchsbaum mit dunklen Hornringen, drei Teile, 8 Messingklappen in Wulst- und Bocklagerung: H-Fuß, f', gis', b', Oktavklappe“ (ebd. S. 111). Auf der Fotografie des Objekts aus dem Schwäbischen Landesmusikarchiv ist jedoch eine H-Klappe nicht zu erkennen; bei den anderen Übereinstimmungen könnte es sich also auch um Zufälle handeln und vielleicht wurde eine andere Oboe von Rudhard im Rahmen der Silcher-Ausstellung gezeigt (siehe die Katalogeinträge zu den Inventarnummern RO1 und RO2).

⁵¹⁸ Ein Bogen spannt sich überdies von der Silcher-Ausstellung zu heutigen Zeiten in den Vitrinen, welche bereits 1989 Teil der Silcher-Ausstellung im Pflegehofsaal waren – ausweislich einer Fotografie, die im *Schwäbischen Tagblatt* im Rahmen des Berichts über die Ausstellung vom 5. Juni 1989 publiziert wurde, handelte es sich um dieselben Vitrinen, die heute Teil der Dauerausstellung *Klangkörper* im Foyer des Pflegehofs sind (Titel des Berichts: *Aus Taktgründen promoviert. Eine Dokumentation zum Wirken des ersten Tübinger Universitätsmusikdirektors*).

⁵¹⁹ Auch das Heckelphon und Wendelin Keller mit seiner Herkunft aus Bayerisch-Schwaben wurden gezählt.

(das Kornett A31, die Querflöten A77/B1, A52 und D1, die Klarinette A90/B40, das Fagott A83/B16, sowie die Trompete A23) und zwei jedenfalls vor 2004 (die Klarinette A65 und das Heckelphon A100/B73). Zwei Leihgaben oder Schenkungen Dritter kamen unabhängig von Ventzke, wahrscheinlich später, jedenfalls nach 2001 ans Institut, wodurch der Schwerpunkt sich wiederum stärkte (die Klarinette C8 sowie die Posaune C12 von Schediwy, den auch Ernst Fritz Schmid 1936 besucht hatte).⁵²⁰ Die Querflöte E1, welche im Rahmen des Schwäbischen Landesmusikarchivs 1936 ans Haus kam und 1975 nicht weggegeben wurde, kann die Traditionslinie aufrechterhalten.

Nachweisbar der Öffentlichkeit präsentiert wurde der regionale Instrumentenschwerpunkt ungefähr ein Jahrzehnt nach den neuen Anfängen der Tübinger Instrumentensammlung und erst fünf Jahre, nachdem man Stiftung und Leihgabe vertraglich festgelegt hatte: In seiner Beteiligung an einer Ausstellung in Sachsenheim *Die Sprache der Leidenschaft. Musikgeschichte(n) aus Sachsenheim und Württemberg* vom 29. November 2009 bis zum 21. Mai 2010 hob das Institut diesen Schwerpunkt auf württembergischer Musikgeschichte hervor.⁵²¹ Die Tübinger Instrumente bildeten den einen Teil einer Doppelausstellung; der andere Teil über Sachsenheimer Musikvereine mag den Impuls für das Thema gegeben haben.⁵²² Von den Tübinger Instrumente wurden sechs mit Herstellungsort in Württemberg oder Bezug zu Württemberg in Sachsenheim ausgestellt: Wendelin Schiele (A76/B1), Jakob David Helwert (A83/B16), Johann Steiner (A90/B40) und Robert Barth (A31). Auch das Heckelphon steht in Zusammenhang mit der württembergischen

⁵²⁰ *Exkursion des musikwiss. Seminars nach Ludwigsburg. 10. November 1936*, zwei Seiten, datiert auf den 14. November 1936, maschinenschriftlich mit „Dr. L.“ unterschrieben, D-Tmi, Mappe *LMA Exkursionsberichte*.

⁵²¹ Titel, Zeitraum, Ausstellungstexte sowie die Liste der ausgestellten Objekte gehen aus den Unterlagen in D-SACHs hervor; siehe auch PAPP 2010. Claudia Papp, Stadtmuseum und -archiv Sachsenheim, sei ganz herzlich gedankt für freundliche Auskünfte.

⁵²² Claudia Papp widmet die erste Hälfte des Begleitheftes zur Ausstellung dem Thema „Sachsenheim musiziert“.

Musikgeschichte – durch seinen engen Bezug zur Stuttgarter Oper, vor allem über die *Mona Lisa* von Max von Schillings⁵²³ –, was auch die Sachsenheimer Ausstellung thematisierte.⁵²⁴ Zuletzt fand sich in Sachsenheim ein Fagottrohrhobel aus Ventzkes Bestand, welcher ausweislich eines Begleitschreibens von 1903 an den Stuttgarter Fagottisten Theodor Loeben ausgeliefert worden war.⁵²⁵

Der geographische Schwerpunkt auf dem deutschen Südwesten war gleichwohl ein zufälliger für die 1999 neugegründete Tübinger Instrumentensammlung. Die Stiftung begann mit sieben Querflöten (Inventarnummern A1 bis A7) in direkter Folge, die in Paris, Berlin, Erfurt, Straßburg und Leipzig hergestellt wurden. Von diesem Startpunkt aus lässt sich der Wunsch nach einer europäischen Instrumentensammlung erkennen: Insgesamt zweiundzwanzig Objekte stammen von Instrumentenmachern aus Paris, vier andernorts aus Frankreich, elf aus London sowie überdies jeweils wenige aus dem heutigen Budapest, aus Braunau, Breslau, Brünn, Brüssel, Linz, Mailand, Mechelen, Schaffhausen und Straßburg.

⁵²³ Siehe ZIMMERMANN 2010, passim.

⁵²⁴ PAPP 2010, S. 41.

⁵²⁵ Die Quellenlage um Theodor Loeben ist dargestellt im Objekttext zum Fagottrohrhobel von Jörg Büchler in: *Musik in den Sammlungen der Universität Tübingen* (Schriften des Museums der Universität Tübingen 29), hg. von Thomas Schipperges und Ernst Seidl sowie Jörg Büchler, Claudius Hille, Fabian Kurze und Michael La Corte [erscheint voraussichtlich 2025]. Der Zusammenhang zu seiner Verwendung in der Stuttgarter Hofkapelle wurde ausweislich des Objekttextes in der Sachsenheimer Ausstellung freilich nicht thematisiert.

4.2.3 Verschränkte Sammlungen

Profilierung erhalten die heute am Haus befindlichen Instrumente schließlich vor dem Hintergrund der Fachgeschichte vor Ort. Während Ernst Fritz Schmid in den 1930er Jahren durch das aktive Sammeln hervorgetreten war, kam in der Zeit Manfred Hermann Schmid eine Sammlung, welche bereits zuvor in privater Hand bestanden hatte, ans Haus und so wurde am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ein Prinzip realisiert, das knapp einhundert Jahre zuvor ein regelhafter und für die akademische Disziplin wirkmächtiger Weg von Sammlungen war.⁵²⁶ Auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sind freilich private Stiftung von Instrumentensammlungen an Universitäten nachweisbar, wenngleich in weniger engem funktionalen Zusammenhang als dies noch in der Gründungszeit der akademischen Disziplin der Fall sein konnte:⁵²⁷ Von der Georg-August-Universität Göttingen wurde 1964 die Sammlung Moeck erworben⁵²⁸ – zeitgenössisch gepriesen als „[g]rösste private Musikinstrumenten-Sammlung in Europa“;⁵²⁹ zudem kamen in Wien und Hildesheim private Instrumentenbestände an die Universitäten.⁵³⁰ Von der Tübinger Stiftung unterscheiden sich die genannten freilich durch ihre inhaltlichen Schwerpunkte. In den gesammelten Instrumenten der genannten Bestände zeigte sich der Hang der Instrumentenkunde zur Vergleichenden Musikwissenschaft der Zeit, wie er sich etwa in der Person Chri-

⁵²⁶ SCHMID/KLAUS/LAMBERT 1996, Sp. 975.

⁵²⁷ Ernst Fritz Schmid hatte selbst in Freiburg im Breisgau ein junges Seminar erlebt, das in Zusammenhang mit einer Instrumentensammlung gegründet worden war (siehe Kapitel 2.1.1).

⁵²⁸ BRENNER 1993, S. 9.

⁵²⁹ Grösste private Musikinstrumenten-Sammlung in Europa, in: *Musikhandel* 13/1 (1962), S. 30.

⁵³⁰ Zu Wien siehe die Datenbank <https://muwidb.univie.ac.at/instrumentenDB/editor/index.php> [letzter Zugriff 27.08.2024]; zu Hildesheim FILIPIAK 2023.

stian Ahrens zeigt, der nach musikethnologischer Promotion 1971 und Habilitation 1979 einschlägig über instrumentenkundliche Themen arbeitete,⁵³¹ und wie er auch die universitäre Lehre seit den 1980er Jahren neu prägte:⁵³² Vor allem in Köln verbanden sich – an der hauseigenen Sammlung vorbei⁵³³ – Instrumentenkunde und Musikethnologie: etwa bei Robert Günther,⁵³⁴ Heinz-Dieter Reese,⁵³⁵ Barbara Schmidt-Wrenger⁵³⁶ oder Josef Kuckertz.⁵³⁷ Hinzutrat die Systematische Musikwissenschaft, etwa bei Detlef Altenburg, Jobst Fricke und Robert Günther⁵³⁸ oder Bram Gätjen.⁵³⁹ Die Instrumente aus Ventzkes Bestand schließen sich an diese Entwicklungen nicht an und so zeigt sich seine Sammlung vor dem Hintergrund der Zeit als eigengeprägt. Eine Begründung lässt sich auch in Ventzkes Sammlungshintergrund über

⁵³¹ Siehe hierzu das Schriftenverzeichnis in der Festschrift zum sechzigsten Geburtstag *Vom rechten Thon der Orgeln und anderer Instrumenten* (Köstritzer Schriften 2), hg. von Birgit Abels, Bad Köstritz 2003.

⁵³² Für Göttingen schälte sich der Schwerpunkt vor allem durch die Integration der Sammlungen Felix Hoerburger sowie Kurt und Ursula Reinhard heraus (BRENNER 1993, S. 11).

⁵³³ Der Schwerpunkt der Kölner Institutssammlung auf europäischen Musikinstrumenten ist dargestellt bei DOHR 1993.

⁵³⁴ „Musikinstrumente und Instrumentalmusik Ostasiens“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1982/83*); „Von Schallgeräten, Klangwerkzeugen und Musikinstrumenten Außereuropas“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1983/84*).

⁵³⁵ „Die Musikinstrumente Ostasiens“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1984/85, für das Sommersemester 1987*).

⁵³⁶ „Musikinstrumente und Instrumentalmusik in Afrika“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Sommersemester 1982*).

⁵³⁷ „Die Musikinstrumente Südost-Asiens“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Sommersemester 1980*).

⁵³⁸ „Systematik der Musikinstrumente“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Sommersemester 1981*). Alleine von Jobst Fricke zudem: „Akustik der Musikinstrumente“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1984/85, für das Wintersemester 1980/81, für das Sommersemester 1981, für das Wintersemester 1987/88*); „Formanten. Beziehungen zwischen Instrumentalklang und Satzstruktur“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Sommersemester 1984*).

⁵³⁹ „Die Akustik der Musikinstrumente“ (*Universität zu Köln. Vorlesungsverzeichnis für das Sommersemester 1989/1990*).

Josef Zimmermann mit Blick auf Traditionen um Georg Kinsky sehen, die seine Sammlungstätigkeit in einer Weise geprägt haben mag, die zu einer konservativeren Ausrichtung führte.

Dass das Tübinger Institut eine Geschichte des Sammelns von Instrumenten vorweisen konnte, war kein Movens für die Neustiftung – in der Rückschau legte Manfred Hermann Schmid sogar eigens Wert auf die Abgrenzung von den Beständen des Schwäbischen Landesmusikarchiv:

„Ventzke und ich trafen uns [...] wieder. Ob ich mir den Aufbau einer Instrumentensammlung am Institut in Tübingen vorstellen könnte? Ich lehnte ab, da es bei Universitätsinstituten oft an einem sorgenden Auge fehlt, von anderen Grundbedingungen wie Restauratoren oder Photographen gar nicht zu reden. Dies war schon die Meinung meines Tübinger Amtsvorgängers Georg von Dadelsen gewesen, als wir einmal über einen weitgehend zerstreuten Altbestand an Instrumenten im Zusammenhang des Schwäbischen Landesmusikarchivs gesprochen hatten.“⁵⁴⁰

In der Tat stand das Institut in der Zeit vor der Berufung Schmidts dem Altbestand an Instrumenten reserviert gegenüber: Nachdem die Objekte mehrheitlich weggeben wurden, schreibt etwa Arnold Feil im Rahmen von Strukturüberlegungen universitätsintern davon, dass sich am Institut „reiche Bestände an alter Kirchenmusik von Kirchenböden aus ganz Oberschwaben“ befinden.⁵⁴¹ Auch nach Weggabe wären jedenfalls Kooperationen mit dem Landesmuseum denkbar gewesen – indes die Instrumente spielten keine Rolle mehr.

Verbindungslinien zwischen dem Bestand des Schwäbischen Landesmusikarchivs und den Beständen Ventzkes sind gleichwohl erkennbar in den Instrumentenarten, in der in den Objekten abgebildeten historischen Zeit und

⁵⁴⁰ SCHMID 2023, S. 44.

⁵⁴¹ Arnold Feil am 12. Februar 1985 an die Fakultät für Kulturwissenschaft, betreffs „Strukturüberlegungen der Fakultät, hier: das Fach Musikwissenschaft in der Fakultät und in Tübingen“, D-Tua, 298/2758.

in der geographischen Ausrichtung: Absichtslos wurden mit den Instrumenten aus Ventzkes Beständen seit 1999 Traditionen wieder aufgenommen. Ein Interesse ausdrücklich an der kirchenmusikalischen Überlieferung von Objekten, wie es noch bei Ernst Fritz Schmid zentral gewesen war, ist für die Bestände seit 1999 nicht nachweisbar – dagegen finden sich mit den musikhistorischen Sammlungsschwerpunkten, welche bei der Angliederung der Objekte an die Universität formuliert werden, sogar ausdrücklich weltliche Bereiche: Zum Bläserquintett und zum Symphonieorchester ließe sich durch die zentrale Rolle, welche das Heckelphon im Musiktheater zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts einnahm,⁵⁴² auch das Opernorchester als weiterer weltlicher Schwerpunkt der Bestände Ventzkes, seitdem sie am Musikwissenschaftlichen Institut Tübingen waren, gesellen. Gleich ist den Sammlungsimpulsen jedenfalls das ausdrückliche Interesse an musikgeschichtlicher Kontextualisierung, in dem einen Fall für kirchliche, im anderen für weltliche Bereiche der Musikgeschichte. Für das Schwäbische Landesmusikarchiv hatte sich dieser Impuls in einem umfassend verstandenen Kontextarchiv realisiert, in dem die Instrumente nur eine Objektgattung unter vielen sein sollten – Detailarbeiten an den Objekten sind nicht nachweisbar. Dagegen wurden die Sammlungsbestände Ventzkes vornehmlich als Instrumentensammlung verstanden – organologische Detailarbeiten sind nachweisbar, Dokumente und Objekte des musikhistorischen Kontextes wurden hier umgekehrt nur anbei geliefert.⁵⁴³ Der Wunsch, die gesammelten Instrumente einer interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren, schließlich ist für beide nachweisbar: Am 9. November 2023 wurde eine Dauerausstellung mit ungefähr der Hälfte der

⁵⁴² Siehe ZIMMERMANN 2010 und ZIMMERMANN 2012.

⁵⁴³ Mit den Objekten kam die auf Adolph Goldberg zurückgehende „Porträtsammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten“ ans Haus (zitiert nach dem begleitenden Band an „Biographien“, siehe BUSCH-SALMEN 2023), sowie ein Fagott- und ein Oboenblattthobel (Inventarnummern B66 und B67, siehe MUSEUM DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN 2023, S. 341), überdies instrumentenkundliche Bücher aus dem Besitz Ventzkes.

Objekte in Kooperation zwischen dem Musikwissenschaftlichen Institut, namentlich Thomas Schipperges, sowie dem Museum der Universität Tübingen, namentlich Ernst Seidl, im Foyer des Pflughofs eröffnet.⁵⁴⁴ Mit einer Klarinette aus dem einstigen Besitz von Johann Simon Hermstedt und dem heutigen Besitz von Sabine Meyer⁵⁴⁵ konnte an diesem Tag die Sammlung zugleich einen prominenten Neuzugang unter seinen Leihgabenbeständen verbuchen (Inventarnummer D4, Bestandsgruppe 1.3).

⁵⁴⁴ Hannah Merk: Die Geschichte hinter den Instrumenten. Die Sammlung historischer Musikinstrumente des Musikwissenschaftlichen Instituts der Uni Tübingen ist nun dauerhaft im Foyer des Pflughofs zu sehen, in: *Schwäbisches Tagblatt* vom 11. November 2023.

⁵⁴⁵ Siehe FOCHT/FRICKE 2024.

5. Ausblick

Heute spielt die Instrumentenkunde in der universitären Lehre vielerorts eine ausdrückliche Rolle: Zumeist findet sich die Teildisziplin grundlegend in den Studienplänen der musikwissenschaftlichen Bachelorstudiengänge; manches Mal erscheint das Wort Instrumentenkunde vertiefend in Masterstudiengängen.⁵⁴⁶ Der Bezug der Instrumentenkunde zur Systematischen Musikwissenschaft scheint immer wieder auf: so an der Humboldt-Universität zu Berlin,⁵⁴⁷ in der Systematischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg als „Instrumentenakustik“,⁵⁴⁸ an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold im Rahmen eines Methodenmoduls als „Musikalische Akustik und Instrumentenkunde“⁵⁴⁹ sowie an der Universität Zürich

⁵⁴⁶ Für die Bachelorstudiengänge wurden ermittelt: Universität Bayreuth, Humboldt-Universität zu Berlin, Folkwang Universität der Künste Essen, Universität Hamburg, Universität Greifswald, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Friedrich-Schiller-Universität Jena und Hochschule für Musik Weimar, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Ludwig-Maximilians-Universität München, Universität Münster, Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, Universität Regensburg, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Universität Zürich. Für die Masterstudiengänge wurden ermittelt: Humboldt-Universität zu Berlin, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Universität Hamburg, Friedrich-Schiller-Universität Jena und Hochschule für Musik Weimar, Eberhard Karls Universität Tübingen, Universität Wien. Die Georg-August-Universität zu Göttingen, die Universität Leipzig und die Carl von Ossietzky Universität Oldenburg werden später gesondert behandelt.

⁵⁴⁷ *Fachspezifische Studien- und Prüfungsordnung für das Bachelorstudium im Fach Musikwissenschaft [...]*, publiziert als *Amtliches Mitteilungsblatt* vom 23. Juli 2024 (<https://www.hu-berlin.de/de/studium/beratung/angebot/sgb/Musikwissenschaft>). Letzter Zugriff für diese und die folgenden im Internet abrufbaren Modulhandbücher und Studienordnungen jeweils: 23.08.2024.

⁵⁴⁸ *Neufassung der Fachspezifischen Bestimmungen für den Studiengang Systematische Musikwissenschaft (M. A.). Vom 2. September 2020* (<https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/sm/studium/dokumente.html>).

⁵⁴⁹ *Fachspezifische Bestimmungen für das Fach Musikwissenschaft zur Prüfungsordnung für den Zwei-Fach-Bachelor-Studiengang der Fakultät für Kulturwissenschaften an der Universität Paderborn. Vom 21. Januar 2010* (<https://katalog.ub.uni-paderborn.de/> unter urn:nbn:de:hbz:466:1-18805).

im Bachelorstudiengang als „Grundlagenwissen über die Tonerzeugung auf Instrumenten“.⁵⁵⁰ Ebenso werden, in weniger Fällen, die Linien zur Vergleichenden Musikwissenschaft gezogen: An der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg taucht die Instrumentenkunde im Bachelor- und Masterstudiengang im Kontext „Musikethnologie“ auf,⁵⁵¹ an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Hochschule für Musik Weimar als Teil eines Spezialisierungsmoduls als „Tonsysteme/Modi/Organologie“ im Masterprofil „Transcultural Music Studies“ und an der Universität Hildesheim im Masterstudiengang bei den „Grundlagen der Instrumentenkunde jenseits der ‚klassischen‘ Orchester/Bandinstrumente“.⁵⁵²

Die Instrumentenkunde ist vielfach und vielgestaltig Teil des Studiums der Musikwissenschaft. Dagmar Droysen-Rebers Einschätzung, im „allgemeinen such[e] man im Vorlesungsverzeichnis vergebens nach Instrumentenkunde im weitesten Sinne“,⁵⁵³ kann die Rolle der Teildisziplin im aktuellen Studienbetrieb im Abgleich mit den aktuellen Studienplänen in dieser Deut-

⁵⁵⁰ *Modulkatalog. Musikwissenschaft*, erstellt am 6. Juni 2024 (<https://www.phil.uzh.ch/de/studium/dokumente/bachelor.html>).

⁵⁵¹ *Modulhandbuch für das Studienprogramm [...] Musikwissenschaft im Bachelor (2-Fach)* mit Stand vom 5. Februar 2020, sowie das *Modulhandbuch für den Studiengang: Musikwissenschaft: Kulturen der Musik im historischen, medialen und globalen Kontext im Master* mit Stand 21. Oktober 2023 (<https://www.musikwiss.uni-halle.de/dokumente>).

⁵⁵² *M. A. Musikwissenschaft. [...] Profil Transcultural Music Studies [...]. Modulkatalog. Modulbeschreibungen. Musterstundenplan* mit Stand 21. Mai 2017 (<https://www.hfm-weimar.de/institut-fuer-musikwissenschaft-weimar-jena/studium/ordnungen-modulkataloge#HfM>); Neufassung der Studienordnung für den Weiterbildungsstudiengang *musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung* an der Universität Hildesheim, publiziert im *Ver kündigungsblatt der Universität Hildesheim* vom 15. März 2022 (<https://www.uni-hildesheim.de/center-for-world-music/studium-und-lehre/musikwelt-kulturelle-diversitaet-in-der-musikalischen-bildung/>). Die hauseigene Sammlung wird hier nicht angesprochen.

⁵⁵³ DROYSEN-REBER 2003, S. 201.

lichkeit nicht abbilden und das Diktum vom „Aschenbrödel der musikwissenschaftlichen Subdisziplinen“⁵⁵⁴ erscheint fraglich. In der Tat wird jedoch auch klar: Zwar ist die Instrumentenkunde Teil des Faches, jedoch ein kleiner. Die Modulhandbücher und Studienordnungen befassen sich jeweils meist dezent an Einzelpositionen mit der Instrumentenkunde: Zumeist erscheint diese in Form von Einzelveranstaltungen, mehrfach dabei in Wahlpflichtveranstaltungen, im Bereich von maximal fünf Punkten; beispielhafte Nennung in einführenden Texten zum Studiengang oder zu propädeutischen Modulen kommen hinzu.⁵⁵⁵ Und schließlich findet sich auch eine nennenswerte Zahl

⁵⁵⁴ VOLMAR 2015, S. 23. Auch Manfred Hermann Schmid formulierte noch 2013, dass „eine Mehrheit des Faches“ um die Instrumentenkunde „eher einen Bogen“ mache (SCHMID 2013, S. 1–2).

⁵⁵⁵ Quellen an Modulhandbüchern und Studienordnungen für Bachelorstudiengänge sind, soweit noch nicht genannt: *Modulhandbuch für den Bachelor-Studiengang Musiktheaterwissenschaft [...] an der Universität Bayreuth*, Stand 21. Juni 2017 (<https://www.prof-musikwissenschaft.uni-bayreuth.de/de/studium/ba-muthwi/index.html>); *Modulhandbuch für den 2-Fach-Bachelorstudiengang Musikwissenschaft [...] vom 26.04.2023* (<https://www.folkwang-uni.de/home/wissenschaft/studiengaenge/musikwissenschaft/musikwissenschaft-t-ba/basisinfos-bewerbung>); *Fachspezifische Bestimmungen für den Bachelorstudiengang Historische Musikwissenschaft vom 27. Januar 2016* sowie *Fachspezifische Bestimmungen für den Bachelorstudiengang Systematische Musikwissenschaft vom 27. Januar 2016* (<https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/studium/studiengaenge.html>); *Prüfungs- und Studienordnung für den Bachelorstudiengang Musikwissenschaft [...] an der Universität Greifswald. Vom 21. Juni 2019* (<https://musik.uni-greifswald.de/studium-und-forschung/studienangebot/musikwissenschaft-ba/>); *B. A. Musikwissenschaft. Kernfach [...]. Modulkatalog. Modulbeschreibungen. Musterstundenplan mit Stand 28. Februar 2013* (<https://www.hfm-weimar.de/institut-fuer-musikwissenschaft-weimar-jena/studium/ordnungen-modulkataloge#HfM>); *Studiengang. Bachelor Musikwissenschaft. Beginn WS 2015/16. Modulhandbuch Kern- und Beifach* (<https://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/studium/bachelor-of-arts/>); ein „Kommentierter Studienverlauf Bachelor Musikwissenschaft“ mit Stand September 2023 (<https://www.musikwissenschaft.uni-muenchen.de/studium/studieninteressierte/studium/index.html>); *Prüfungsordnung für das Fach Musikwissenschaft zur Rahmenordnung für die Bachelorprüfungen innerhalb des Zwei-Fach-Modells an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vom 17.11.2020* (<https://www.uni->

an Institutionen, an denen die Instrumentenkunde in den Modulhandbüchern nicht angesprochen wird.⁵⁵⁶

Stark vertreten ist die Instrumentenkunde jedenfalls dort, wo sie nicht allein allgemein auf Instrumente, sondern auch konkret auf Objekte bezogen ist: Am Institut für Musikwissenschaft Leipzig wird das Musikinstrumentenmuseum als „Alleinstellungsmerkmal“ auch für den Studienbetrieb hervorgehoben und so tauchen sowohl im Bachelor- als auch im Masterstudiengang je ein Seminar und eine Vorlesung zur Instrumentenkunde auf,⁵⁵⁷ das Musikwissenschaftliche Seminar Göttingen und das Institut für Musikforschung Würzburg können sich bei den instrumentenkundlichen Veranstaltungen des

muenster.de/Musikwissenschaft/Studium/Studiengaenge/bachelor.html); *Bachelor of Arts. Musikwissenschaft. Modulhandbuch*, Fassung vom 5. März 2020 (<https://www.uni-regensburg.de/philosophie-kunst-geschichte-gesellschaft/musikwissenschaft/studium/studiengaenge/b-a-ab-bose-2020/index.html>). Quellen an Modulhandbüchern und Studienordnungen für Masterstudiengänge sind, soweit noch nicht genannt: *Fachspezifische Studien- und Prüfungsordnung für den Masterstudiengang Musikwissenschaft. Überfachlicher Wahlpflichtbereich für andere Masterstudiengänge*, publiziert als *Amtliches Mitteilungsblatt* vom 25. Juli 2024 (https://www.musikundmedien.huberlin.de/de/musikwissenschaft/studium/info_ma); *Modulhandbuch. Musikwissenschaft. Master of Arts* mit Stand 16. Mai 2017 (<https://uni-tuebingen.de/de/39434>); *Curriculum für das Masterstudium Musikwissenschaft*, ausgegeben am 9. Mai 2022 (<https://musikwissenschaft.univie.ac.at/studium/>).

⁵⁵⁶ Keine Nennung der Instrumentenkunde konnte ermittelt werden für die musikwissenschaftlichen Studiengänge an den jeweils universitären Standorten Basel, Berlin (FU), Bern, Bonn, Bremen, Eichstätt, Frankfurt am Main, Heidelberg, Kiel, Koblenz, Köln, Oldenburg, Salzburg und Saarbrücken. Für den Heidelberger Bachelorstudiengang war das Modulhandbuch nicht abrufbar, für die Standorte Innsbruck und Marburg konnten keine Modulhandbücher ermittelt werden.

⁵⁵⁷ Das Zitat findet sich auf der Überblicksseite zum Studiengang (<https://www.gkr.uni-leipzig.de/institut-fuer-musikwissenschaft/studium/bachelor/b-a-musikwissenschaft/>); siehe *Studienordnung für den Bachelorstudiengang Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Vom 13. Januar 2023* und *Studienordnung für den Masterstudiengang Musikwissenschaft: Musik als Kunstwerk und kulturelle Praxis an der Universität Leipzig. Vom 7. Juli 2022* (https://amb.uni-leipzig.de/startseite-bekanntmachungen.html?kat_id=2036 und https://amb.uni-leipzig.de/startseite-bekanntmachungen.html?kat_id=2117).

Bachelorstudiengangs in den Modulbeschreibungen ausdrücklich auf die hauseigene Studiensammlung beziehen.⁵⁵⁸ Einzig an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg sieht der Studienplan den Einbezug von Objekten an einer Institution vor, an der keine eigene Sammlung vorhanden ist: Neben der Instrumentenkunde im Rahmen eines Grundlagenmoduls taucht im Bachelorstudiengang die „optionale Teilnahme an instrumentenkundlichen Exkursionen“ auf.⁵⁵⁹ Das Fach hatte sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts von den Objekten zusehends einen Begriff gemacht und so kann heute die Instrumentenkunde zwar auch abseits der Sammlungen im Lehrbetrieb erscheinen – gleichwohl konstant relevant blieben die großen Instrumentensammlungen der deutschsprachigen Musikwissenschaft.

In Tübingen, wo sich die Musikwissenschaft neuerlich im Masterstudiengang an die Profillinie „Museum & Sammlungen“ angliedert,⁵⁶⁰ zeigt sich ein Institut mit verschlungener Sammlungsgeschichte: Nach einem ersten Sammlungsimpuls in den 1930er Jahren – das Institut war bereits gut zehn Jahr alt – wurde das Sammeln von Instrumenten zum Ende des Jahrhunderts wieder neu präsent. Ernst Fritz Schmid hatte das Sammeln selbst als Teil seiner Arbeit an der Universität verstanden, Instrumente im Rahmen eines thematisch gebundenen Projekts ans Haus gebracht und die Instrumentensammlung im Schwäbischen Landesmusikarchiv war damit von anderen Sammlungen der Zeit unterschieden, welche zumeist auf dem Weg privater

⁵⁵⁸ *Modulverzeichnis für den Bachelor-Teilstudiengang „Musikwissenschaft“*, publiziert als *Amtliche Mitteilungen* vom 16. April 2014 (<https://www.uni-goettingen.de/de/315636.html>); *Modulhandbuch für das Studienfach Musikwissenschaft als 1-Fach-Bachelor [...]*, Prüfungsordnungsversion 2015 (<https://www.uni-wuerzburg.de/studium/pruefungsamt/modulbeschreibungen-und-handbuecher/modulhandbuecher-und-sfbs/>).

⁵⁵⁹ *Modulbeschreibungen für die Lehreinheit „Musikwissenschaft/Musikpädagogik“*, letzte Änderung vom 14. Oktober 2021 (<https://www.uni-osnabrueck.de/studium/im-studium/zugangs-zulassungs-und-pruefungsordnungen/fach-master/musikwissenschaft-ma/>).

⁵⁶⁰ *Modulhandbuch. Musikwissenschaft. Master of Arts*, Stand 16. Mai 2017 (<https://uni-tuebingen.de/de/39434>); siehe auch SEIDL 2023.

Stiftungen an die Universitäten kamen. In der Zeit Walter Gerstenbergs fanden sich die Instrumente als Thema wie auch als Objekte in einer Brückenzeit am Institut, bis schließlich seit 1999 Manfred Hermann Schmid über eine private Stiftung wiederum Objekte ans Haus brachte. Die Instrumentensammlung ist bis heute in dynamischer Bewegung. Sie zeichnet sich nicht allein durch die Summe der angesammelten Instrumente aus, sondern auch durch die historische Variabilität in den fachbezogenen Motivationen des Sammelns, in Anzahl und Art der Objekte sowie in deren Einsatz in Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit – über den rein materiellen Charakter der einzelnen gesammelten Instrumente hinaus ist die Sammlung in dieser übergeordneten Perspektive mithin auch immaterielles Kulturgut. Teil des immateriellen Anteils universitärer Sammlungen ist auch ihr akademischer Gebrauch, der im historischen Verlauf verschiedene Möglichkeiten instrumentenkundlichen Arbeitens prägt. In Tübingen zeigen diese sich stets mehr als historische denn als systematische Instrumentenkunde: etwa im Interesse an regionaler Musikgeschichte, zum Beispiel mit Blick auf Klosterkulturen des deutschen Südwestens, oder im Interesse an Satzstrukturen und Besetzungsformen. Solcherlei Interessen konnten instrumentenkundlich grundiert werden. Hinzu kam das ausgewiesene instrumentenkundliche Interesse an Bauformen und ihren historischen Entwicklungen, ausdrücklich geworden in den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Bezug zu gesammelten Objekten wurde dabei in jüngerer Zeit erneut eng: Nachdem man sich von den Instrumenten zusehends einen Begriff gemacht hatte, kehrten diese wiederum als Objekte zurück und brachten neu und verändert Ansätze wieder, welche für die Musikwissenschaft bereits in ihrer Gründerzeit institutionell und inhaltlich relevant waren. In der Anfangszeit der Musikwissenschaft hatte das Sammeln von Objekten eine zentrale Rolle eingenommen: Etwa Theodor Kroyer galt nicht zuletzt wegen seiner Arbeit an Sammlungen als prominenter Fachvertreter, dessen Verdienste um die „Realisierung“ der Wis-

senschaft“ Heinrich Bessler entschieden in Bezug zum Leipziger Musikinstrumentenmuseum stellte.⁵⁶¹ Die Verbindung des musikwissenschaftlichen Universitätsbetriebs zu Sammlungen konnte sich mancherorts regelrecht als Gründungsmovens des Faches verwirklichen. So waren die 1920er Jahre die Zeit zahlreicher Institutsgründungen sowie die Zeit, in der Sammlungen an diese Institute angeschlossen werden konnten: In Heidelberg in kurzem Abstand, in Göttingen in längerem, in Jena in losem sowie in Freiburg im Breisgau in deutlichem funktionalem Zusammenhang.⁵⁶² Leipzig ragt heraus,⁵⁶³ Tübingen zeigt sich kurze Zeit später auch intensiv am Sammeln interessiert. Gleichwohl wurden die Universitäten als Orte von Instrumentensammlungen umgekehrt in der Zeit von Seiten der Instrumentenbau- und -sammlungsinteressierten nur zögerlich rezipiert, wie der Befund in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* andeuten kann.⁵⁶⁴ Die junge akademische Disziplin stand mit

⁵⁶¹ Heinrich Bessler am 17. März 1936 an Jacques Handschin, ediert in: *Heinrich Bessler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitarbeit von Jannik Franz, München 2023, S. 71.

⁵⁶² Siehe Kapitel 2.1.1.

⁵⁶³ Siehe Kapitel 3.2.1.

⁵⁶⁴ Das Organ versteht sich bis zuletzt ganz wesentlich auf die Wirtschaft bezogen, laut Titelzusatz bis zum Jahrgang 1900/01 als „Central-Organ für die Interessen der Fabrikation von Musikinstrumenten und des Handels“ (lediglich bis zum Jahrgang 1884/85 mit dem Zusatz „für ausübende Künstler und Musikfreunde“), ab dem Jahrgang 1885/86 zusätzlich als „Offizielles Organ“ (ab dem Jahrgang 1903/04 ist die Schreibweise „Offizielles“; die einzige Ausnahme ist der Jahrgang 1925/26, der ein „Unabhängiges“ Organ benennt) einer wachsenden Reihe von Berufsverbänden sowie ab dem Jahrgang 1929/30 zudem als „[e]rstes und ältestes Fachblatt der gesamten Musikinstrumenten- und Bestandteile-Industrie und des Handels“ (einzige Ausnahme ist der Jahrgang 1930/31, welche aber als Jubiläumsnummer den Inhalt der kurzen Unterzeile ausgiebig in Textform darlegt). Trotzdem spielen auch organologische Aktivitäten der Zeit immer wieder eine Rolle und man interessiert sich auch für Instrumentensammlungen in eindrücklicher Breite: Von zahlreichen Artikeln über die eigene Sammlung des Zeitschriftenherausgebers Paul de Wit abgesehen wurden in den 1920er Jahren Instrumente erwähnt, meist kurz, etwa im Historischen Museum Frankfurt (im

den Instrumentensammlungen also zwar in einem regen, dabei aber auch produktiv-kritischen Austauschprozess, der das Fach herausforderte, sich über Nutzen, Möglichkeiten und Grenzen von Instrumentensammlungen am Ort der Universität bewusst zu werden (etwa in Köln⁵⁶⁵ oder Erlangen⁵⁶⁶ mussten Sammlungsobjekte die Universitäten schließlich auch wieder verlassen) sowie Gegenstände und Inhalte der Instrumentenkunde zu formen. So hatten verschiedene Ausgestaltungen des Sammelns – deutschlandweit wie auch in Tübingen – ihren Teil zur Profilierung der Instrumentenkunde als wissenschaftlicher Teildisziplin geleistet und vice versa hatten verschiedene Ausgestaltungen instrumentenbezogenen Arbeitens in Forschung und Lehre ihrerseits verschiedene Stufen der Relevanz von Sammlungen geprägt.

Die Neufokussierung auf den Objektcharakter ihrer Gegenstände manch anderer Fächer, wie sie zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts mit Blick auf die Universitätssammlungen formuliert wurde, traf in der Musikwissenschaft mithin auf eine lange Geschichte, in deren Verlauf die Vertreterinnen und Vertreter des Fachs auf unterschiedliche Weisen mit der Spannung zwischen Materialität und Immaterialität umgegangen waren. Dagegen steht die gut einhundert Jahre nach der Gründung vieler Institute und

Jahrgang 43 [1922/23], S. 1073), im Deutschen Museum München (im Jahrgang 45 [1924/25], S. 1055), im Museum im Schloss Breslau (im Jahrgang 47 [1926/27], S. 14), in verschiedenen Dresdner Museen (im Jahrgang 48 [1927/28], S. 454–456), im Rijksmuseum Amsterdam (im Jahrgang 50 [1929/30], S. 413), an den Konservatorien in Brüssel (im Jahrgang 43 [1922/23], S. 1259) und in Florenz (im Jahrgang 46 [1925/26], S. 597), an der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (im Jahrgang 48 [1927/28], S. 329), im Goethe-Haus in Weimar (im Jahrgang 42 [1921/22], S. 1263 und 1391) sowie die Privatsammlungen von Morris Steinert in Washington D. C. (im Jahrgang 43 [1922/23], S. 267) und Theodor Hämmerlein Wien (im Jahrgang 43 [1922/23], S. 587 und 667). Dagegen nimmt sich der Befund mit Blick auf universitäre Instrumentensammlung ausnehmend schmal aus: Es konnten für dieses Jahrzehnt lediglich wenige Erwähnung der universitären Sammlungen in Freiburg im Breisgau (im Jahrgang 42 [1921/22], S. 379) und Leipzig (im Jahrgang 46 [1925/26], S. 879, im Jahrgang 49 [1928/29], S. 804 und 914) ermittelt werden.

⁵⁶⁵ FOCHT/FRICKE/SALAZAR LOZADA 2023, S. 37–41.

⁵⁶⁶ RÖDER 1999, S. 166.

Seminare vorgetragene Kritik am Begriff des Werks und der Methode der Philologie, wie ihn Reiner Nägele provokant im Begriff der „Musikwissenschaftsdämmerung“ auch außerhalb der engeren Fachkontextes formulierte.⁵⁶⁷ Und so kann zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts einerseits mit Blick auf den Begriff der cultural musicology eine „vergleichsweise spät“ einsetzende Öffnung des Faches in Richtung kulturwissenschaftlicher Themen und Methoden beschrieben werden,⁵⁶⁸ und andererseits mit Blick auf den Begriff des material turn, als Neubestimmung der Musikwissenschaft vorgeschlagen werden, sich just über die Objekte von einer allzu eng verstandenen philologischen Werkkonzentrierung ab- und vielgestaltigeren Quellen und Aspekten der Musikgeschichtsschreibung zuzuwenden.⁵⁶⁹ Der so vorgetragene Wunsch einer Neubestimmung kann allerdings nur nach impliziter Anerkennung des beklagten Werkbegriffs – und damit einer, so möchte man fragen, womöglich nur vermeintlich „vormals dominierende[n] Fokussierung auf Schrift und Sprache“⁵⁷⁰ – aufkommen. Mithin schließt er die im Kern kontextorientierten Themen und Methoden der auch auf Instrumente bezogenen frühen Arbeiten der Musikwissenschaft aus: Das Denkmal war nicht immer nur das gedruckte und das Werk konnte auch das klingende sowie – etwa im Rahmen eines Musikhistorischen Museums – gegenständlich

⁵⁶⁷ NÄGELE 2019, im Titel.

⁵⁶⁸ SCHLÜTER 2012, S. 233.

⁵⁶⁹ Siehe etwa: „Medienarchäologische Methoden könnten hier insbesondere die historische Musikwissenschaft zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit ihren eigenen Vorannahmen und der Voreingenommenheit ihrer historisch gewachsenen Standpunkte und Methoden anregen. Dazu würde die Entwicklung einer Musikwissenschaft jenseits der Werk- und Personengeschichte gehören, die sich der Entstehung und Stabilisierung von Musikkultur als Kommunikations- und Wissenssystemen sowie den diesen zugrunde liegenden materiellen Bedingungen zuwenden würde. Dies würde zum einen den kulturellen Stellenwert von Musik in neuen Zusammenhängen erscheinen lassen und zum anderen dazu beitragen, die Musikgeschichte wesentlich zu entideologisieren“ (VOLMAR 2015, S. 22–23).

⁵⁷⁰ SCHLÜTER 2012, S. 233.

sichtbare und breit kontextualisierte meinen.⁵⁷¹ Wäre die Neubestimmung nicht zu einem Gutteil eine Rückbesinnung?

⁵⁷¹ Just mit Blick auf die in VOLMAR 2015 geforderte Abgrenzung von Personengeschichte ließe sich anführen: Helmut Loos hob hervor, wie sich Theodor Kroyer „von dem zeitgenössischen Heroenkult um die großen deutschen Komponisten“ unterscheide (Loos 2010, S. 276).

