

Die erste Sammlergeneration des Leipziger Musikinstrumentenmuseums

Josef Focht

Abstract

Das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig vermittelt in seiner für Deutschland singulären Position zwischen den organologischen Museen und der universitären Musikwissenschaft. Nicht erst seit seiner 1926 bemerkenswert früh erfolgten Institutionalisierung prägt es die Fachgeschichte maßgeblich mit, denn bereits die bürgerlichen Vorbesitzer und Dokumentare seiner Bestände (etwa Paul de Wit, Alessandro Kraus, Wilhelm Heyer oder Georg Kinsky) vermochten in den vorausgegangenen Jahrzehnten für die damals junge Musikwissenschaft modellhafte Formate, Medien und Methoden zu entwickeln. Das Erbe dieser Sammlergeneration kann exemplarisch die Funktionspalette instrumentenkundlicher Sammlungen und ihren Konzeptwandel für Forschung und Lehre vom 19. bis zum 21. Jahrhundert veranschaulichen.

The first Collectors Generation of the Leipzig Museum for Musical Instruments

The Museum of Musical Instruments at the University of Leipzig has a unique position in Germany, in its mediating role between organological museums and academic musicology. The museum has had a powerful influence on the discipline of musicology, even before its remarkably early formal establishment in 1926. In the preceding decades, the bourgeois owners and documentalists of the pre-institutional collection (such as Paul de Wit, Alessandro Kraus, Wilhelm Heyer, or Georg Kinsky) had already developed new, exemplary formats, media, and methods within the young field of musicology. The heritage of this generation of collectors is representative of the range of functions offered by organological collections and highlights the change in their roles within research and teaching from the 19th to the 21st century.

Die Universität Leipzig besitzt ihr Musikinstrumentenmuseum seit 1926, also schon bald ein Jahrhundert, doch ist dessen Objektbestand als weitgehend geschlossenes Konvolut deutlich älter. Er reicht auf frühere Kollektionen privater Sammler zurück, die in einem mehrstufigen Prozess des Erwerbs und der Konzentration zusammengeführt wurden. Die Auswahlkriterien und Provenienzen der Objekte, die Orte ihrer Akquisition, die Musealisierung ihrer Präsentation und die kulturellen Kontexte des Sammelns und Ausstellens sollen im Fokus der weiteren Reflexion über die Persönlichkeiten dieser bürgerlichen Sammler stehen.

Die Chronologie des Leipziger Musikinstrumentenmuseums

Zum besseren Verständnis des Wandels und der Umbrüche seien die Eckdaten der Sammlungsgeschichte kurz skizziert, jedoch im chronologischen Rückblick. Dagegen soll die jünge-

re Geschichte des Musikinstrumentenmuseums unter der Ägide der Universität, also in den vergangenen neun Jahrzehnten, im Folgenden weitgehend unberücksichtigt bleiben. Lediglich drei markante Daten seien genannt: der im alliierten Bombardement des Zweiten Weltkriegs entstandene Totalschaden am Grassimuseum 1943 mit dem Verlust zahlreicher Objekte im Haus und an den Auslagerungsorten, die Heizungshavarie 1981 in einem nach der Kriegszerstörung nur notdürftig funktionstüchtigen Bauwerk und dessen Generalsanierung mit Neuaufstellung der Schausammlung in den Jahren ab 1998.¹

1929 wurde das »Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität Leipzig« feierlich eröffnet. Erstmals stand ein solches Museum gleichzeitig einer städtischen Öffentlichkeit und der universitären Lehre zur Verfügung: Die demokratische Gesellschaft der Weimarer Republik hatte die

1 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die umfangreiche Quellen-, Medien- und Datensammlung im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig.

Musik als Gegenstand ihrer nationalen Bildungskonzepte den vormaligen ständischen Eliten abgetrotzt. Die sozialdemokratische Musik-, Kunst-, Kultur- und Bildungspolitik des preußischen Ministers Leo Kestenberg hatte in reformpädagogischen Gesetzen die Grundlage dafür geschaffen: den Anspruch auf gleichberechtigten Zugang zur Kultur für alle. Seit 1922 war in der Musikpädagogik mit den sogenannten Kestenberg-Reformen das Singen flächendeckend in sämtlichen Bildungseinrichtungen als verbindliches Fach eingerichtet worden, nachdem es in all den Jahrhunderten davor stets nur einzelnen, wenngleich wachsenden Gesellschaftsgruppen vorbehalten gewesen war. Dies galt erst an den Hochschulen (1922), dann an den höheren (1924), mittleren (1925) und Volksschulen (1927), 1928 sogar in den Kindergärten. Damit war der Musik neben ihrem etablierten Terrain der Standesrepräsentation – also der Kunst – auch das Feld der (Massen-) Bildung und Erziehung voll umfänglich eröffnet und institutionalisiert worden. Im Chorgesang und Klavierspiel fand die musikalische Laienkultur ihre ersten populären Formen, die noch vorrangig ober- und mittelschichtorientiert waren, während für die unteren Gesellschaftsschichten sogenannte Volkslieder massenhaft produziert wurden. Damit verbunden war natürlich auch die Vereinnahmung der Musik im Dienst völkischer Weltanschauungen.

Drei Jahre zuvor, 1926, war die Heyer'sche Sammlung aus Kölner Privatbesitz erworben und der Universität Leipzig übergeben worden. Den Anlass dafür bot eine bürgerschaftliche Initiative und Fundraising-Kampagne, die der Leipziger Musikverleger Henri Hinrichsen nach dem Tod des Sammlers Paul de Wit kurz vor Weihnachten 1925 angestoßen hatte. Offenbar erhoffte Hinrichsen von einem Musikhistorischen Museum (nach Kölner Vorbild) die Belebung der wirtschaftlich depressiven Musikbranche und damit auch des Musikverlags Peters, dessen Inhaber er war. Und bemerkenswerterweise stand offenbar nie zur Debatte, die Sammlung dem Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum anzuvertrauen, das bereits 1909 von bürgerschaftlicher auf kommunale Trägerschaft übergegangen war, sondern der Universität, die in der Messestadt vielleicht schon seit ihrer Gründung im frühen 15. Jahrhundert, spätestens jedoch seit der Reformation für die Sammlung und Bewahrung von Wissensressourcen verantwortlich war.

Als unmittelbares Vorbild des Leipziger Universitätsmuseums wirkte das 1913 eröffnete Musikhistorische Museum Wilhelm Heyer in Köln. Es wurde in privater Trägerschaft

von einem Industriellen konzipiert und finanziert. In seinem Kontext sind neben dem Inhaber, der bereits im Jahr der Eröffnung verstarb, besonders ihre (jüngeren) wissenschaftlichen Leiter Ernst Praetorius und Georg Kinsky zu nennen, die von 1906 bis 1909 beziehungsweise in dessen Nachfolge bis zur Abwicklung des Kölner Standorts 1927 den Bestand betreuten und dokumentierten. Ab 1910 publizierte Kinsky mehrere Bände eines Bestandskatalogs,² welche die Organologie des 20. Jahrhunderts vorbildhaft prägen sollten. Als Arbeitsmaterial dieser in der Monographie von Objekten, Herstellern und Referenzen methodisch grundlegenden Arbeiten fungierten mehrere ehemals private Sammlungen, die Wilhelm Heyer über Jahre von Freunden oder in Auktionen erworben hatte. Während auf die quantitativ kleineren, aber qualitativ nicht minder bedeutenden Teilbestände später noch einzugehen ist, soll die umfangreichste Vorgängersammlung von Paul de Wit in ihrer Chronologie ausführlich dargestellt werden.

Die Sammlung Paul de Wit

Um die Jahrhundertwende versuchte der Sammler und Medienunternehmer Paul de Wit (1852–1925), sein Musikhistorisches Museum Paul de Wit der Stadt Leipzig zu übereignen, um es einerseits weiterhin einer bürgerlichen Öffentlichkeit präsentieren zu können, wie er selbst dies jahrelang am Thomaskirchhof 16³ in eigener Regie bewältigt hatte, und um andererseits die Trägerschaft der Kommune zu überlassen, die in ihrem internationalen Ruf einer Musikstadt von diesem touristischen Angebot profitierte.

In der Leipziger Kommunalpolitik wurde damals intensiv diskutiert, ob Museen zu den Pflichtaufgaben einer (vermögenden) Stadt gehörten, und wenn ja, welche. Erst 1909

2 Georg Kinsky: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Bd. 1: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente. Köln, Leipzig 1910. – Georg Kinsky: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Bd. 2: Zupf- und Streichinstrumente. Köln, Leipzig 1912. – Georg Kinsky: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. Köln, Leipzig 1913.

3 In diesem ehemaligen Wohn- und Geschäftshaus von Paul de Wit, dem historischen Böhsehaus, ist heute das Leipziger Bach-Museum untergebracht.

beschloss der Stadtrat – anlässlich des 500-jährigen Jubiläums der Universität – die oben erwähnte Übernahme des 1867 gegründeten Stadtgeschichtlichen Museums, während das Kunstgewerbe- und das Völkerkundemuseum schon 1904 jeweils aus bürgerschaftlicher in städtische Trägerschaft überführt worden waren. Als etablierte Vorbilder dienten das seit 1858 kommunal finanzierte Bildermuseum, heute Museum der bildenden Künste, oder die schon 1677 eröffnete Rats- und spätere Stadtbibliothek.

Auf dieser Welle der Vergesellschaftung wollte auch Paul de Wit mitschwimmen. Nach seinem Vorschlag sollten seine Musikinstrumente im damaligen Grassimuseum ausgestellt werden, heute Sitz der Stadtbibliothek,⁴ und in das – wie geschildert – kurz zuvor die Sammlungen des Kunsthandwerks und der Völkerkunde eingezogen waren. Dieses Gesamtensemble sollte die Stadt Leipzig, ihr elitäres Bürgertum und speziell die reichen und international agierenden Messehändler, Verleger und Industrie-Barone sichtbar repräsentieren, wie man dies auch in Frankfurt, Hamburg, Kopenhagen, Amsterdam, Lyon oder Mailand kannte. Weil die Stadt aber lediglich Ausstellungsflächen im Untergeschoss des damaligen Grassimuseums anbieten konnte oder wollte, scheiterten 1905 die Verhandlungen mit Paul de Wit. Kurz entschlossen verkaufte der selbstbewusste Unternehmer seine komplette Sammlung an Wilhelm Heyer nach Köln.

Wie der Museumsbetrieb de Wits konkret ausgesehen hatte, wissen wir leider nicht. Gab es Eintrittskarten oder musste man seinen Besuch für den kommenden Sonntagnachmittag nur dem Hausherrn im Voraus anmelden? Gab es Personal oder führte der stolze Sammler höchstpersönlich seine Clavichorde oder Gamben in Gesprächskonzerten vor? Durften Besucher sich allein in der Ausstellung aufhalten oder wurden sie stets vom Eigentümer eskortiert? Die Fragen waren offenbar nicht trivial, denn Paul de Wit versuchte schon seit Jahren, sie zu lösen (Abb. 1).

Die Idee, noch einmal – oder im neuen Gewand – ein eigenes Musikhistorisches Museum zu betreiben, fasste Paul de Wit spätestens 1892 auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theater in Wien. Dort montierte er mit ausgewählten Objekten seiner Sammlung die »Allegorie der Tonkunst«

als pseudo-sakrale Inszenierung, gleichsam als Altar der Kunstreligion zur Verehrung der Musik. Diese Veranstaltung bildete den Höhepunkt der gesellschaftlichen Anerkennung für das Wirken de Wits in der Musikbranche. Der Kaiser nominierte extra einen Beirat für die »deutsche Reichsabteilung« von Ausstellern in Wien, die er dem »Protectorate Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig von Bayern« anvertraute. Diesem Gremium gehörten als höchste Repräsentanten der Musikindustrie exklusiv die beiden Klavierbauer Julius Blüthner und Adolf Schiedmayer aus Leipzig und Stuttgart sowie Paul de Wit als Medienunternehmer an.⁵

Seinen ersten Versuch des Museumsbetriebs hatte de Wit schon 1887 an derselben Stelle am Leipziger Thomaskirchhof mit einem »Museum für alterthümliche Musikinstrumente« gestartet, von dessen kurzem Erfolg wir allerdings noch weniger wissen als von de Wits späteren Unternehmen ab 1893. Immerhin sind aus dieser frühen Zeit ein paar Vorbesitzer der Objekte bekannt, die in drei Sälen ausgestellt wurden. Sie waren – dramaturgisch sich steigernd und offenbar chronologisch rückwärtsgerichtet – zunächst den Tasten-, dann den Blas- und auf dem Höhepunkt den besonders alten Instrumenten (Lauten, Gamben und anderen Typen außerhalb des Orchesters) gewidmet.

Zu diesen Vorbesitzern zählten ehemalige Leipziger Musikstudenten, die später andernorts Karriere machten, etwa Friedrich Richard Faltin, Universitätsmusikdirektor in Helsinki, oder Ernesto Vítor Wagner, Professor an der Musikakademie in Lissabon, ferner Instrumentenbauer wie die Gebrüder Gunzelmann aus Nürnberg oder (Peter Adolf) Rudolph Ibach aus Wuppertal sowie persönliche Bekannte in aller Welt, so Fritsche in Charkow, Mühlbach in St. Petersburg, Schreiber in London.⁶ 1893 erwarb Paul de Wit einen Teil des Nachlasses von Christian Hammer aus Stockholm auf einer Kölner Auktion.⁷

Paul de Wit kannte offenbar die wenigen Museen, in denen seinerzeit schon historische Musikinstrumente zu bestaunen waren – und er realisierte deshalb als Kaufmann in seinem

4 Von 1892 bis 1895 am Wilhelm-Leuschner-Platz in Leipzig erbaut, der 1905 noch Königsplatz hieß. Das heutige Grassimuseum am Johannisplatz wurde erst in den 1920er Jahren errichtet und hieß zunächst Neues Grassimuseum.

5 Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. In: Zeitschrift für Instrumentenbau (ZfI) 12/11, 11. Jan. 1892, S. 168.

6 Paul Simon: Ein Besuch im Museum de Wit. In: ZfI 7/20, 11. Apr. 1887, S. 249-250.

7 Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Kunst-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Serie II. Die Sammlung der Musikinstrumente. Versteigerung zu Köln den 29. Mai bis 3. Juni 1893 durch J.M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln 1893.

Paul de Wit's Colossalgruppe:
„Allegorie der Tonkunst“
auf der
Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892.



Photogr. Aufnahme von Anton Brand in Wien, Währingerstr. 5 u. 7.

Beilage zu No. 25 (Jahrg. 12) der „Zeitschrift für Instrumentenbau“.

1 »Allegorie der Tonkunst« auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892.
 Zeitschrift für Instrumentenbau 12, 1891/92, S. 438

eigenen Haus und mit seinen individuellen Kompetenzen als Instrumentalist ein gänzlich anderes, neues Konzept, nämlich das der performativen Präsentation: »Das Museum ist insofern ein Unicum, als ähnliche und verwandte Institutionen in Paris, Petersburg, Brüssel, London, ja selbst die Sammlung Kraus in Florenz und das germanische Museum weder eine so grosse und sorgsam gewählte Anzahl der Instrumente besitzen, noch sind dieselben, wie hier, durchweg vorzüglich gehalten und sämtlich spielbar.«⁸

Damit die Hersteller und Kunden von Musikalien oder Instrumenten angemessene Kenntnis einerseits von seinem Museum, andererseits von der Erlebbarkeit seiner historischen Musikinstrumente nehmen konnten, nutzte Paul de Wit seine 1880 gegründete »Zeitschrift für Instrumentenbau«, die jahrzehntelang seine betrieblichen Interessen ausführlich vermittelte, auch als Werbeorgan für sein Museum: »Fragen wir uns nun, was bezweckt dieses Museum alterthümlicher Musikinstrumente und worin besteht seine Bedeutung? – Jede Ausstellung hat eine doppelte Bedeutung, einen zweifachen Zweck. [...] In sofern hilft das Museum einem wirklichen Mangel auf diesem Gebiete ab und ist eine grundlegende That. Producenten wie Consumenten haben hier Gelegenheit, das Beste zu studiren, die verschiedensten Stylrichtungen, Materialien und Herstellungsweisen kennen zu lernen. Daraus resultirt nicht blos ein reicher historischer Ueberblick über die stetige Entwicklung und Gesamtbewegung einer interessanten und reizvollen Industrie während 3 Jahrhunderten, sondern auch vornehmlich eine Schulung des Geschmacks und Förderung eines bedeutenden Kunstzweigs.«⁹

Wurzeln des Sammelns und Ausstellens

Die konzeptionelle Innovation von Paul de Wit wird gut nachvollziehbar in einem skizzenhaften Überblick der Formen und Formate, Medien und Moden des Sammelns, Ausstellens und Repräsentierens: Wenngleich der Personenkult chronologisch weit zurückreicht, startet die museale Überlieferung in Europa mit Kaiser Maximilian, der sich schon zu Lebzeiten in Porträts, Druck- und Musik-Medien darstellen und bewundern ließ. Als Höhepunkt seiner personalen Inszenierung kann sein Grabmal gelten, das in der Innsbrucker Hofkirche aufgerich-

tet wurde; aufgrund der bedrohlich wirkenden, überlebensgroßen schwarzen Bronzefiguren um das Grabmonument wurde sie seitdem Schwarzmander-Kirche genannt. Maximilians kaiserliche Familie der Habsburger folgte dieser Selbstdarstellung an ihren Residenzen in Ambras, Catajo, Graz, Prag oder Wien in unterschiedlichen Formen der Repräsentation gern und eifrig nach. Die Reichsfürsten orientierten sich daran ebenso wie die Landstände und der Hofadel.

Mit der zunehmenden Dichte von Universitäten und den vehementen theologischen beziehungsweise politischen Auseinandersetzungen um die Reformation gewannen im 16. Jahrhundert Bibliotheken und Asservatenkammern eine wachsende Bedeutung: Schriften und Objekte wurden nun zu Zeugen. Diese beiden Wurzeln des verehrenden Kults und des legitimierenden Zeugnisses haben die Entwicklung des Museums und der Präsentationskultur in der frühen Neuzeit, während der Konfessionalisierung, deutlich mitgeprägt. So entstanden im 17. Jahrhundert höfische, kirchliche und adelige Kunst- und Wunderkammern zur fürstlichen oder privilegierten Statuskonkurrenz.

Die Aufklärung des späten 17. und 18. Jahrhunderts brachte den schon lange bekannten Aspekt der Wissenssammlung weit nach vorne. Gedruckte Enzyklopädien stiegen zu den primären Medien der abstrakten, textbasierten Wissenssicherung auf, die ihren anschaulichen, materiellen Beleg in den Museen, Asservaten- und Wunderkammern fand. In der frühen Moderne traten weitere Funktionen des Sammelns in Bildung, Wirtschaft und Wissenschaft hinzu. An den Konservatorien etwa von Berlin, Bologna, Brüssel, Kopenhagen oder Paris wurden Musikinstrumente als Lehrmittel angeschafft. In den aufkeimenden Nationalmuseen des 19. Jahrhunderts wurden kunsthandwerkliche Musterkollektionen mit kollektivierender Intention als Vorbilder der handwerklichen und später industriellen Produktion bereitgestellt. So stieg die Kunstreligion zur herrschenden bürgerlichen Weltanschauung nach der Säkularisation auf.

Mit den Gewerbe- und Weltausstellungen des Liberalismus und der frühmodernen Globalisierung kamen schließlich Aspekte des Kaufmännischen hinzu – in der Dichotomie aus Eurozentrismus und Kolonialismus. Der organologische Fokus verengte sich weitgehend auf die Industrieprodukte Klavier, Harmonium, Orgel. Und mit diesen Erfahrungen entstanden schließlich auch die Sammlungen privater Initiatoren, die nicht mehr allein für die eigene, nichtöffentliche Beschäftigung, sondern für ihre Sichtbarkeit in der bürgerlichen Gesellschaft

8 Simon 1887 (Anm. 6), S. 250.

9 Ebd.

konzipiert waren: Kaufmännische Verkaufsausstellungen, gleichermaßen für entwickelnde Produzenten, bildungsbeflissene Multiplikatoren und staunende Konsumenten.

Die Rolle des Paul de Wit

Der Kaufmann und Medienunternehmer Paul de Wit erlebte im Verlauf seiner Karriere eine Reihe von Ereignissen aktiv oder medial mit, welche die Präsentation (1887 und 1893), die Vermarktung und den Betrieb seiner eigenen Sammlung richtungsweisend beeinflussten. Sie stehen repräsentativ für eine europaweite Institutionalisierungswelle der Gründerzeit und können exemplarisch auch benannt werden: etwa die Eröffnung des Muziekinstrumentenmuseums Brüssel 1877 oder des Musée Kraus in Florenz 1878, die Weltausstellungen in Paris 1878 und 1889, der Aufbau der Sammlung alter Musikinstrumente am Berliner Konservatorium 1888, die Musik- und Theaterausstellung in Wien 1892, die Einweihung des Museums Manskopf in Frankfurt 1893 oder des Musikhistorisk Museums in Kopenhagen 1898.

In dieser Phase lässt sich anschaulich nachzeichnen, wie sich die Rolle, die Haltung, das Selbstverständnis der Person Paul de Wit seinen Objekten gegenüber wandelten. Als Sohn einer großbürgerlichen Familie in Maastricht, Schüler eines katholischen Internats in Sittard und junger Kaufmann in Aachen war Paul de Wit in erster Linie ein bildungsbeflissener und ehrgeiziger musikalischer Laie. Seine bevorzugten und gut beherrschten Instrumente waren das Violoncello, die Gambe und das Klavier. Sein Enthusiasmus für die Instrumentalmusik motivierte und qualifizierte ihn 1879 beim Umzug von Aachen nach Leipzig hinreichend, um den erlernten Wein gegen den neu entdeckten Musikalienhandel zu vertauschen.

Schon im Jahr darauf trat er als Medienunternehmer und Gründer der »Zeitschrift für Instrumentenbau« ins Rampenlicht der Branche, die bald die seine werden sollte, und schrieb zahlreiche Dokumentationen und Berichte zur historischen und zeitgenössischen Organologie, angereichert mit den jeweils modernsten visuellen Repromedien. Aufmerksam beobachtete er die Szene der Organologie: die Sammler, die Museen, die Akteure, die Kulturpolitik. 1881 berichtet er in der Zeitschrift für Instrumentenbau: »Victor Mahillon ist von dem Conservatorium zu Brüssel beauftragt worden, die verschiedenen Sammlungen von musikalischen Instrumenten zu Darmstadt, Nürnberg, Wien, Gratz, Pest, München, Salzburg,

Mailand und Florenz in Augenschein zu nehmen und darüber zu berichten. – Deutschland könnte in dieser Beziehung auch mehr thun als geschieht. Anstatt mit Subventionen, müssen sich leider deutsche Forscher mit: Bist du Gottes Sohn, so hilf dir selber, trösten.«¹⁰

1883 wagte er sich mit einem ersten Ausstellungsprojekt an die Öffentlichkeit.¹¹ Anlässlich der Leipziger Tonkünstlerversammlung wurden gemeinsam mit dem Museum für Völkerkunde und privaten Sammlern diverse historische, neu entwickelte und außereuropäische Musikinstrumente visuell und performativ präsentiert. In den Konzerten begegneten sich – bemerkenswert früh – die Alte und die Neue Musik, etwa in einem Recital für Adiphon und Gambe. Sie wurden im damaligen, im Zweiten Weltkrieg untergegangenen Gewandhaus veranstaltet, während die Ausstellung im ebenfalls kriegszerstörten Krystallpalast zu sehen war (Abb. 2).¹²

Spätestens 1887 hatte Paul de Wit seine monopolartige Position als Lobbyist des Musikalienhandels weit genug gefestigt, um ein eigenes Museum eröffnen zu können, das er – nach heutigem Wissen – persönlich und allein betrieb. Im Jahr darauf sind seine Aktivitäten als Antiquar, Antiquitätenhändler und Vermittler historischer Musikinstrumente belegt. Vermutlich intensivierte er in dieser Phase – das Eisenbahnnetz verband ja nun alle europäischen Großstädte touristisch komfortabel – seine Reisetätigkeit, etwa zur Weltausstellung nach Paris (1889) oder zur Internationalen Musik- und Theaterausstellung nach Wien (1892). Nach diesen medialen Großereignissen wiederholte er seinen Versuch eines eigenen Museums. Sein vor kurzem wieder aufgetauchtes Gästebuch aus dieser Phase dokumentiert die internationalen Besucher einer im modernen Tourismuskonzept der »Musikstadt Leipzig« zentralen Institution über die gesamten zwölf Jahre. Daraus lassen sich die Netzwerke, Sammlerfreunde und Kunden von Paul de Wit ablesen.¹³

Nach dem gescheiterten Versuch, die Institutionalisierung seines Museums in kommunaler Trägerschaft an seinem Lebensmittelpunkt Leipzig zu erreichen, veräußerte Paul de

10 NN: Victor Mahillon. In: Zfl 2 / 5, 1. Dez. 1881, S. 63.

11 Arno Richter: Ausstellung alter Musikinstrumente in Leipzig. In: Zfl 3 / 22, 1. Mai 1883, S. 255-256.

12 Vermischtes. In: Zfl 3 / 21, 21. Apr. 1883, S. 244. – Richter 1883 (Anm. 11), S. 255-256.

13 Brigitte Matzke: Die Anfänge des Musikinstrumentenmuseums in Leipzig. Markkleeberg 2016. Hier ist das Gästebuch teilweise ausgewertet; eine vollständige Dokumentation ist in Vorbereitung.



2 Paul de Wit, anonyme Fotografie, Leipzig 1894. Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Fotosammlung

Wit 1905, wie bereits erwähnt, seine Sammlung nach Köln. Nach dieser Liquidation sind weitere Objektkäufe des vermögenden Mittfünfzigers bislang nicht bekannt geworden. Endete damit die Passion des Sammlers oder änderte sich schlicht das Betriebskonzept des Kaufmanns?

Sowohl in den gedruckten Bestandskatalogen von Georg Kinsky (1910ff.)¹⁴ als auch in den Museumsbezeichnungen von Köln (1913) und Leipzig (1929) – Musikhistorisches Museum Heyer, Musikinstrumentenmuseum: Sammlung Heyer

oder Heyersches Musikmuseum – findet zwar der Käufer namentlich Erwähnung, nicht jedoch der Verkäufer, dem lediglich die Rolle eines Sammlungspatrons verblieb. Dies hatte vermutlich mit den Verhaltenseigenheiten und der gesellschaftlichen Akzeptanz von Paul de Wit in Leipzig zu tun: Dem Niederländer wurde jahrelang seine Einbürgerung ebenso beharrlich verweigert wie dem Millionär die vorbehaltlose Integration in den elitären Zirkel der Leipziger Messehändler, Verleger und Industriellen. Warum also hat Paul de Wit wohl gesammelt? Und dann aufgehört? Während wir – nach heutiger Quellenlage – Facetten der persönlichen Motivation kaum einschätzen können, sind die musik- und kulturhistorischen Entwicklungslinien wohl bekannt.

Die Karriere des Paul de Wit war chronologisch deckungsgleich mit einer Phase von radikaler Standardisierung und Industrialisierung im Instrumentenbau, die etwa mit der Reichsgründung ihre Höchstgeschwindigkeit erreichte und nur wenige Jahre währte. Der Liberalismus hatte den Kapitalismus entfesselt. Binnen kurzer Zeit kam im Musikinstrumentenbau zunächst die Verdrängung des Handwerks durch die Industrie zum Abschluss (1860er Jahre), rasch gefolgt von der Verdrängung der Livemusik durch Automaten mit Toninformationsträgern (1880er Jahre), schließlich deren Verdrängung durch Tonträger (1900er Jahre) und das Radio (1920er Jahre).

Die Musikkultur der späten Romantik erlebte zwar um die Jahrhundertwende in den Orchesterkompositionen von Bruckner, Mahler oder Schönberg die mit bis zu 130 Instrumentalisten bei weitem größten Besetzungen der Orchestergeschichte, doch war genau diese Epoche bereits unmissverständlich als Schwund- oder Regressionsphase des Instrumentenbaus zu erkennen, zu dokumentieren, zu vergegenwärtigen, zu vermitteln, zu bewältigen, zu verstehen. Das Sammeln historischer Musikinstrumente mag also auch mit Verlustangst oder Depression zu tun haben. Das Alte sollte vor dem Verschwinden gerettet werden. Für die zeitgenössische Musik und für den zeitgenössischen Instrumentenbau interessierte sich Paul de Wit als Sammler ebenso wenig wie seine Museumskollegen; im Geiste des Historismus wandten sie sich nur den alten, nicht mehr gebrauchten Objekten zu.

Produzenten und Händler nahmen die geschilderten Umbrüche viel früher wahr als Konsumenten oder kunstreligiös gläubige Musikliebhaber. International agierende Messe- und Großhändler erkannten gleichermaßen die Globalisierung und Verlagerung der umsatzstarken Märkte von Europa nach

¹⁴ Kinsky 1910, 1912 und 1913 (Anm. 2).



3 Wilhelm Heyer, anonyme Fotografie, Köln, vor 1913. Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, GVII 90

Amerika und Asien. So setzte auch die Abwanderung von handwerklichen Instrumentenmachern aus Leipzig, einem Zentrum der Industrialisierung in Deutschland, bereits ab den 1880er Jahren in andere Großstädte (Berlin, Hamburg, Wien) oder die USA ein. Weil gleichzeitig die Branchen der Automaten- und Tonträger-Produktion boomten, wurde dieser tiefgreifende Strukturwandel von außen allerdings erst viel später wahrgenommen.

Paul de Wit erkannte als langjähriger Herausgeber des »Weltadressbuchs des Musikalienhandels« und Monopolist im Datenhandel der Musikbranchen möglicherweise als erster, dass die Musikstadt Leipzig vom Sockel ihres liebgewonne-

nen Monopols stürzen würde. Also sammelte er zunächst, um Gutes, Altes, Überliefertes vor dem Verlust zu bewahren. Weil historische Musikinstrumente für ihn stets Werbemittel für das eigene Ladengeschäft, den eigenen Handel, die eigene Branche und die eigene Person waren, ließ er von ihnen wieder ab, als er seine Hoffnung auf ihre Wirkung enttäuscht sah.

Die Vorbesitzer der Heyer'schen Sammlung

Hinsichtlich der Rezeption und der Referenz in der Organologie zählt die Heyer'sche Sammlung dank der Bestandskataloge von Georg Kinsky und der zahlreichen Nachweise in Monographien der Instrumentenkunde, etwa bei Lütgendorff¹⁵ oder späteren Museumskatalogen, zu den herausragenden Beständen des Faches. Dem Namensgeber Wilhelm Heyer (1849-1913) gelang es, ab 1893 darin mehrere Kollektionen unter einem Dach zusammenzuführen. Als Kaufmann in der Papierindustrie erwarb Heyer ein großes Vermögen, das er nicht nur in die Sozialfürsorge seiner Arbeiter und Angestellten investierte, sondern auch mäzenatisch in die Förderung junger Musiker und in den Erwerb von historischen Musikinstrumenten und Notenautographen. Ab 1905 wurde der Bestandsaufbau nicht mehr in seiner Privatwohnung, sondern in einem eigens dafür erworbenen Haus in Köln planvoll und in großem Umfang vorangetrieben. Dazu gehörte – unter Beteiligung von geeigneten Wissenschaftlern – auch eine systematische Dokumentation, deren Anspruch, Methoden und Medien der Organologie im 20. Jahrhundert als Vorbild dienten (Abb. 3).

Wie ausführlich dargestellt stammt die größte Teilsammlung von Paul de Wit. Sie wurde ab 1880 in Leipzig zusammengetragen und 1905 nach Köln veräußert. Im Folgejahr wurde die Blasinstrumentensammlung des Sprachwissenschaftlers und Orientalisten Franz Praetorius (1847-1927), der an den Universitäten Breslau und Halle / Saale tätig war, von dessen Sohn, dem Dirigenten und Musikwissenschaftler Ernst Praetorius (1880-1946) der Heyer-Sammlung übereignet. Dieser leitete von 1906 bis 1909 die Dokumentation und Museums-

15 Willibald Leo von Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1904; sowie ders.: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 6. durchges. Aufl. Berlin 1922.

konzeption Heyers in Köln, ehe ihm Georg Kinsky (1882-1951) in dieser Aufgabe nachfolgte.

1907 kam die Klaviersammlung Ibach aus Wuppertal hinzu. Der Firmeninhaber Rudolph Ibach (1843-1892) hatte die Produktion seines bis 1794 zurückreichenden Familienbetriebs unter Verzicht auf den Orgelbau ganz auf das Klavier ausgerichtet. Seine Nachfolger fügten um 1903 noch den damals jungen Cembalobau hinzu. Seit 1888 betrieb die Firma eine Musikbibliothek und ein Museum, deren Sammlung etwa 160 historische Tasteninstrumente umfasste. Ein großer Teil davon ging während des Zweiten Weltkriegs unter.

Im Folgejahr 1908 wurde schließlich die Florentiner Sammlung Kraus dem Heyer'schen Bestand einverleibt. Der aus Frankfurt am Main stammende Industrielle und Messehändler Alexander Kraus der Ältere (1820-1904) verbrachte lange Jahre als Diplomat in Italien und Brasilien. Um 1875 transferte er seine Kollektion außereuropäischer und historischer Musikinstrumente nach Florenz, wo sein Sohn Alessandro Kraus der Jüngere (1853-1931) ein musikhistorisches Museum eröffnete und eine musikethnologische Präsentation für die Pariser Weltausstellung 1878 vorbereitete, die große Aufmerksamkeit fand.

Weitere private Sammler des Leipziger Bestands

Nach dem Transfer der Heyer'schen Sammlung von Köln nach Leipzig (1926) wurden weitere kleine Konvolute in den Bestand integriert, die angesichts des Verlusts von Archiv und Bibliothek des Musikinstrumentenmuseums im Zweiten Weltkrieg bislang jedoch noch nicht vollständig rekonstruiert werden konnten.

Der Wiener Maler Friedrich von Amerling (1803-1887) hinterließ mehrere dekorative Musikinstrumente, die bis 1916 von der Stiftung für die Genossenschaft der bildenden Künstler verwaltet und dann versteigert wurden. Der Sammler und Gründer des Hygienemuseums in Dresden, Karl August Lingner (1861-1916), konnte sie erwerben, starb aber kurz darauf. Auch sein Nachlass wurde 1933 in die Leipziger Sammlung überführt.

Der Markneukirchener Richard Jacob, genannt Weißgerber (1877-1960), gehörte zu den bedeutendsten und produktivsten Gitarrenbauern des 20. Jahrhunderts. 28 Gitarren aus seinem Nachlass konnten 1985 für das Leipziger Museum erworben werden. Der im sächsischen Zöbzig ansässige Orgel-

macher Wilhelm Meißner (1891-1959) vermachte seine Sammlung von Streich-, Blas- und anderen Instrumenten sowie Notenrollen dem Musikinstrumentenmuseum. Im Jahr 1960 veräußerte der Sammler und Musikartist Paul Kaiser-Reka (1881-1963) einen Teil seines Instrumentariums im Umfang von fast 250 historischen Objekten nach Leipzig; weitere Teile seiner Kollektion gelangten an Museen in Köln und Brandenburg. Weitere Konvolute mit Musikinstrumenten stammen aus den Nachlässen des Sammlers Emil Gustav Krause (1893-1973) oder des Instrumentenbauers Thomas Wolf (1964-2002).

Die Generation der Sammler und Museumsgründer

Zusammenfassend sei noch einmal der Blick auf die Generation der erwähnten Sammler und Museumsgründer gelenkt, auf die Generation, der die Gründerzeit ihren Namen verdankt. Diese Generation institutionalisierte ihre privat erworbenen Sammlungen in öffentlichen Museen. Ein Ausschnitt daraus, geordnet nach dem Geburtsjahrgang, soll dies veranschaulichen: Victor-Charles Mahillon (Brüssel, 1841-1924), Rudolph Ibach (Wuppertal, 1843-1892), Albert Kopfermann (Berlin, 1846-1914), Franz Praetorius (Halle, 1847-1927), Angul Hammerich (Kopenhagen, 1848-1931), Wilhelm Heyer (Köln, 1849-1913), Paul de Wit (Leipzig, 1852-1925), Alessandro Kraus (Florenz, 1853-1931), Carl Claudius (Kopenhagen, 1855-1931), Willibald Leo von Lütgendorff (Lübeck, 1856-1937), W. Henry Hill (London, 1857-1927), Bruno Röthig (Leipzig, 1859-1931), Arthur F. Hill (London, 1860-1939), Karl August Lingner (Dresden, 1861-1916). Die Liste wohlbekannter Namen aus der Organologie ließe sich noch beträchtlich verlängern. Inmitten dieser Generation der um 1840 bis 1860 Geborenen befand sich Paul de Wit, Jahrgang 1852.

Alle diese Sammler wurden im Zeitgeist der Restauration nach 1848 konservativ erzogen, was sie lebenslang geprägt haben mag. Bei auffallend vielen von ihnen zeigt sich das Sammeln als großbürgerliche, elitäre Angelegenheit von Kaufleuten, mit der Orientierung an höfischen Vorbildern: Das Staunen ihrer Besucher pflegte das Image der Sammler, ihrer Unternehmen, ihrer Memoria – für ihr Verdienst um die Bewahrung des kulturellen Erbes. Die Aktivitäten dieser Generation, die Chronologie ihres Sammelns, ihre Ausstellungen, ihre Museumsgründungen, ihre Berichterstattung sind getränkt

von den Weltanschauungen der Gründerzeit: elitär im Geist der vordemokratischen Ständegesellschaft, normativ im Geist des Nationalismus, heilserwartend im Geist des Historismus, geschäftstüchtig im Geiste des Kapitalismus. Kaum finden sich dagegen Interessen und Methoden der späteren wissenschaftlichen Organologie, die erst in der folgenden Generation sichtbar werden, beispielsweise bei Georg Kinsky.

Dieser erste Versuch eines Generationenporträts kann heute nur ein skizzenhaftes Bild zeichnen, wirft aber viele Fragen zur Genese der Körperschaftstypen Sammlung und Museum auf, die in der künftigen Forschung erst zu bearbeiten sind. Etwa die Frage nach der Ausdifferenzierung von Berufsbildern, die sich wechselseitig bedingen, wie Sammler vs. Fälscher oder Aussteller vs. Restaurator. Oder nach der Bedeutung von Verlustangst und -erlebnis, die nach den Traumata der beiden Weltkriege in ganz Europa kollektiv und tief verankert waren oder sind.

Literaturverzeichnis

- Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. In: Zeitschrift für Instrumentenbau (ZfI) 12 / 11, 11. Jan. 1892, S. 168.
- Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Kunst-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Serie II. Die Sammlung der Musikinstrumente. Versteigerung zu Köln den 29. Mai bis 3. Juni 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln 1893.
- Kinsky, Georg: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Bd. 1: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente. Köln, Leipzig 1910.
- Kinsky, Georg: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Bd. 2: Zupf- und Streichinstrumente. Köln, Leipzig 1912.
- Kinsky, Georg: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. Köln, Leipzig 1913.
- Lütgendorff, Willibald Leo von: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1904.
- Lütgendorff, Willibald Leo von: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 6. durchges. Aufl. Berlin 1922.
- Matzke, Brigitte: Die Anfänge des Musikinstrumentenmuseums in Leipzig. Markkleeberg 2016.
- Richter, Arno: Ausstellung alter Musikinstrumente in Leipzig. In: ZfI 3 / 22, 1. Mai 1883, S. 255-256.
- Simon, Paul: Ein Besuch im Museum de Wit. In: ZfI 7 / 20, 11. Apr. 1887, S. 249-250.
- NN: Vermischtes. In: ZfI 3 / 21, 21. Apr. 1883, S. 244.
- NN: Victor Mahillon. In: ZfI 2 / 5, 1. Dez. 1881, S. 63.