

Die romantische *Gambe*

Dass die Gambe nicht mit Abel ausstarb, vermutete **Thomas Fritzs** schon lange. Nun hat er Originalwerke des 19. Jahrhunderts gefunden und aufgenommen. Mit weitreichenden Folgen.

Von Arnt Cobbers

Der aus Zwickau stammende Gambist Thomas Fritzs ist inzwischen auch als Entdecker berühmt. Der größte Coup gelang ihm 2015, als er die als verschollen geltenden Sonaten für Viola da Gamba solo von Georg Philipp Telemann aufspürte und erstmals aufführen und einspielen konnte. Mit seiner neuen CD erweitert er nun das Gambenrepertoire ins 19. Jahrhundert hinein – mit Originalwerken, deren Existenz die Musikwelt nicht einmal geahnt hatte. Das Gespräch fand unter den Augen des großen Gambisten Carl Friedrich Abel statt, dessen Bild im Wohnzimmer von Thomas Fritzs in Freyburg/Unstrut an der Wand hängt.

Herr Fritzs, war auch Gambisten nicht bekannt, dass es Gambenmusik aus dem 19. Jahrhundert gibt?

Nein. Man wusste, dass es große Gambisten gab, Franz Xaver Ham-

auf seinem Schloss Militsch in Niederschlesien zusammengetragen hat: darunter 28 Gambenwerke von Abel und das fünfte zu den vier Werken von Johann Christian Bach, die ich 2008 erstaufgeführt habe. Und dann stellte sich heraus, dass es noch eine zweite Maltzan-Sammlung gibt, die weit ins 19. Jahrhundert hineinreicht und in der sich Gambenwerke finden, die der Sohn und der Enkel des alten Grafen in Auftrag gegeben haben. Ich fing an zu recherchieren und fand heraus, dass es dort auf Schloss Militsch eine Hofkapelle gab, deren Mitglieder lückenlos aufgeführt sind. Einer von ihnen war Carl Wilhelm Ferdinand Guhr, der Gambenkonzerter für den jungen Grafen zu komponieren hatte, auch Sextette und Quartette mit Gambe, die nach heutigem Stand verschollen sind. Es gab also plötzlich Originalkompositionen für Viola da Gamba und Pianoforte und sogar mit Orchester – mit reicher Bläserbesetzung.

Und dann klärte sich plötzlich auch auf, von wem das Instrument stammt, das 1784 in Breslau gebaut wurde und das ich seit Jahren spiele. Ich habe es einst von einem Händler gekauft, der um die Herkunft ein Geheimnis machte – dahinter steht meist die Sorge, dass herauskommt, wie viel Provision der Händler genommen hat. Ich wusste nur, dass das Instrument lange Zeit nicht gespielt worden war. Ich habe also einen neuen Anlauf genommen und herausbekommen, dass es tatsächlich aus dem Besitz der Grafen Maltzan stammt. Es ergab sich folgendes: Joachim Carl Graf Maltzan war preußischer Staatsminister und dann

„Plötzlich gibt es Originalkompositionen für Viola da Gamba und Pianoforte oder sogar Orchester.“

mer zum Beispiel, die erst im frühen 19. Jahrhundert gestorben sind. Aber Literatur kannte man nicht. Der Tod Carl Friedrich Abels 1787 war zweifellos eine Zäsur, aber das Gerede, dass mit ihm auch das Instrument begraben worden sei, hat mich schon lange gestört. Dann wurde 2015 die Maltzan-Sammlung in Polen gefunden, die Joachim Carl Graf Maltzan

preußischer Gesandter in London von 1765 bis 1782. Zwei Jahre später ging er zurück nach Schlesien, aber nicht aufs Familienschloss, wo der Vater noch lebte, sondern in die nahe Stadt Breslau. Und dieser Graf war ein Abonnent der Bach-Abel-Konzerte. Die Vermutung liegt nahe, dass er ein Schüler Abels war. Und so wird auch klar, warum wir diese ganzen Werke Abels, die wir nicht kannten, plötzlich in Schlesien finden – wobei wir nicht wissen, ob er sie von Abel selbst bekommen oder später aus seinem Nachlass erworben hat. Und diese Gambe hier ist vermutlich das Instrument, auf dem die nachfolgenden Generationen gespielt und diese Werke aufgeführt haben.

In der Zwischenzeit hatte ich eine Gambe von Samuel Gilkes, London 1812, in einer Auktion gekauft. Die kam aus dem Nichts. Gilkes war ein bekannter Cellobauer, aber dass er Gamben gebaut hatte, war neu. Es gibt in den USA einen Mann namens Thomas MacCracken, der eine Datenbank über historische Gamben führt, und der sagte mir: Diese Gambe war unbekannt, aber es gibt zwei weitere Gilkes-Gamben, von 1815 und 1826. Ich dachte mir: Wenn ich meine Gambe restaurieren lassen will, muss ich die anderen finden. Die eine war mal in der Sammlung des Münchner Stadtmuseums gewesen und irgendwann verschwunden – lange nach dem Zweiten Weltkrieg, was eigentlich nicht passieren kann. Es kam heraus, das Instrument sei im Tausch gegen Inventionshörner aus London abgegeben worden, aber die alten Mitarbeiter dort sagten, eine Gambe hätten sie nie in Zahlung



genommen. Schließlich habe ich eine Anzeige im Gamben-Fachblatt geschaltet und bekam tatsächlich einen Anruf: Ein Freund von mir hat sie und zeigt sie Ihnen gern. Dieser betagte Herr hat uns tatsächlich empfangen, und wir durften das Instrument sehen und vermessen. Dann bin ich auf die Suche nach dem Instrument von 1826 gegangen. Die Datenbank sagte, es sei einmal bei Tilmann Muthesius in Potsdam repariert worden. Der erinnerte sich und fand auch den Namen der Auftraggeberin von vor 20 Jahren. Ich habe die alte

Dame kontaktiert, und sie sagte: Ich komme zu Ihrem nächsten Kurs, damit wir uns kennenlernen. Sie hat mir dann Fotos und die Maße mitgebracht. Und ein, zwei Jahre später kam ein Anruf – wir waren inzwischen per du: Ich würde dir die Gambe gern schenken, ich selbst kann sie nicht mehr spielen.

Nun besitze ich also diese vermutlich letzte in England gebaute Gambe aus dem 19. Jahrhundert. Sie ist für eine Bassgambe sehr klein – es ist ausgeschlossen, dass man damit Consort gespielt hat. Und: Damals hätte man

einen Randüberstand und anders geformte Schalllöcher.

Ich habe weitergesucht und stieß auf Namen von Spielern, nicht nur in England. Einer war Edward John Payne, ein Rechtsanwalt und Historiker, der Abel-Autographe gesammelt und mit neuen Fingersätzen versehen, also gespielt hat, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei ihm fand sich eine Bearbeitung des Schumann'schen Abendliedes, transponiert und mit Fingersätzen versehen, sodass man gut sehen kann, wie er gespielt hat. Dann fand ich die Aussage des Cellisten und Gambisten Auguste Tolbecque, der sich über das Konzert eines Gambisten aus Leipzig empört, und das muss Paul de Wit gewesen sein, der 1852 geboren wurde. Da stand wohl im Programmentext, de Wit führe „in Ermangelung von spielenswertem Repertoire“ eine Romanze von Mendelssohn auf, und zwar – was Tolbecque besonders empörte – ausschließlich auf der obersten Saite. Um welche Romanze es sich gehandelt haben muss, fand ich leicht heraus. Und dann fand ich noch einen Beleg für ein Konzert 1882, in dem de Wit in der Thomaskirche die vierte Consolation von Liszt gespielt hat – in Begleitung der Orgel, die wenig später ersetzt wurde. Ich habe das Stück jetzt in Begleitung der Merseburger Ladegast-Orgel aufgenommen, deren Disposition Liszt mitbestimmt hat.

Aber waren diese wenigen Gambisten nicht nur ein Strohfeuer?

Es waren sehr wenige. Aber das Instrument war eben nicht ausgestorben! Wenn Paul de Wit von der Wiederentdeckung des Instruments spricht, dann war das für ihn persönlich wohl richtig. Aber europaweit war es nicht ausgestorben. Ich bin überzeugt, dass es noch viele Werke aus dem 19. Jahrhundert zu entdecken gibt, nicht nur in Militsch. Die öffentlichen Bibliotheken sind längst noch nicht alle abgegrast, und in die privaten Archive, die zum Teil als Depositum in öffentlichen Bibliotheken bewahrt werden, hat oft

Foto: privat



Drei Tenor-Bass-Gamben: links die von Samuel Gilkes, London 1812, in der Mitte die von Johann Casper Göbler, Breslau 1784, und rechts das Instrument von Gilkes, London 1826

in London viele alte Instrumente von renommierten Gambenbauern kaufen können. Also: Samuel Gilkes hat mindestens drei, vielleicht sogar mehr neue Gamben gebaut, und wer die gekauft hat, muss ein neugebautes Instrument, das anders klingt, geschätzt haben. Gilkes hat sich in der Tat ein wenig am Cellobau orientiert: Es gibt

überhaupt noch niemand reingeschaut. Und selbst wenn, gehört viel Wissen dazu, um zu erkennen, was man da sieht. Ein schönes Beispiel sind die neun Variationen über „Ei, ei, mein lieber Augustin“ für Gambe und Orchester aus der Maltzan-Sammlung. Der Name des Komponisten war völlig unbekannt, und so wurde bei RISM, der internationalen Musikdatenbank, ein neuer Eintrag angelegt für einen Komponisten Willinc, von dem man nur dieses eine Werk kennt. Mir kam das komisch vor. Ich guckte mir das an und sah, dass der letzte Buchstabe nicht eindeutig zu lesen ist. Ich probierte also andere Buchstaben aus und stieß auf Johann Ludwig Willing, einen seinerzeit hochgeschätzten Musiker. Ich fand sogar genau dieses Stück – in einer gedruckten Version für Fagott und Orchester, die ich kaufen konnte. Das hat manche Fragen der Artikulation beantwortet, die die Handschrift aufwirft. Bearbeitungen für ein anderes Soloinstrument waren gang und gäbe, um mehr Käufer zu gewinnen.

Und dann taten sich plötzlich unglaubliche Querbezüge auf. Franz Xaver Chwatal, von dem sich ein Werk in der Maltzan-Sammlung befindet, war Musikdirektor in Magdeburg, und wenn man alte Verlagskataloge durchblättert, stößt man auf sehr viele Veröffentlichungen, fast alles Klavierwerke. Dann fand ich in einer alten Zeitungsbeilage ein Notenblatt von ihm mit einem vierstimmigen Männerchor über das Turner-Bekenntnis „Frisch, Frei, Fröhlich, Fromm“. Der junge Chwatal war Lehrer in Merseburg und hat dort vermutlich Friedrich Ludwig Jahn kennengelernt, der hier in Freyburg in der Verbannung lebte.

Und das Verrückteste war: Ich habe den jetzigen Grafen Maltzan und auch den Freiherrn von Maltzahn kennengelernt, beides ältere Herren, und der Graf erzählte mir, wie er 1945 mit seiner Mutter über Nacht aus Schlesien fliehen musste – der Vater war früh gefallen. Er sagte: Wir sind zunächst in einem kleinen Dorf gelandet, das

werden Sie nicht kennen: Goseck, die Mutter stammte vom dortigen Schloss. Und Goseck ist nur ein paar Kilometer von Freyburg entfernt!

Aber sind diese Werke wirklich eine substanzielle Repertoireerweiterung?

Ja! Wir wägen doch auch nicht ab, ob Abel genauso wertvoll ist wie Ma-rais! Ich möchte aber noch einen zweiten Aspekt nennen: Robert Schumann hat 1840 in seiner Neuen Zeitschrift für Musik einen Text veröffentlicht über den Königsberger Organisten und Lehrer ETA Hoffmanns, Podbielski. Das muss ein alter Kauz gewesen sein, und man erzählte sich, dass er des Nachts vor nur sehr wenigen Zuhörern die Gambe zu spielen pflegte, auch Hoffmann habe häufig seinen Fantasien gelauscht. Und die Gambe wird hier „dies romantische Instrument“ genannt. Wie ist das gemeint? Und was ist romantische Musik? Früher sagte man: Spiel ein bisschen romantischer, und meinte damit: Spiel mit mehr Vibrato und im Tempo schwankend. Aber das ist nicht die Essenz romantischer Musik. Also habe ich geguckt, was die Menschen des 19. Jahrhunderts als romantisch empfunden haben. Dazu findet man einiges: Als romantisch empfunden

ter nachklingt. Und das Romantische hatte oft auch etwas Exotisches. All das trifft auf die Gambe zu.

In Schubarts Ideen zur Ästhetik der Tonkunst von 1806 fand ich die Charakterisierung, die Gambe eigne sich am besten zu Nachtstücken. Und: „Sie leidet keine starke Begleitung, sie begleitet sich meist selber. Eine Diskantvioline, zwei Hörner und ein Fagott sind die beste Begleitung.“ Was sollte das?

Dann wurde mir klar: Das berühmteste Nachtstück der Malerei ist Caspar David Friedrichs „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ – einer der beiden ist übrigens vermutlich Friedrich Ludwig Jahn. Das musikalische Pendant dazu ist Schumanns Abendlied –

„Ein romantischer Klang verliert sich in der Ferne. Hören wir ihn noch oder klingt er in unseren Gedanken?“

wurde zum Beispiel eine Landschaft, in der das Auge sich im Unendlichen verliert. So kam der englische Garten auf, den ersten in Schlesien ließ der Graf Maltzan 1789 in Militsch anlegen. Ein Klang sei romantisch, wenn er sich in der Ferne verliert, wenn wir nicht mehr wissen, ob unser Ohr ihn noch hört oder ob er nur noch in unseren Gedanken weiterklingt. Und was ist das Besondere an der Gambe? Dass sie so lange nachklingt! Manchmal muss man abdämpfen, weil sie immer wei-

und ausgerechnet das hat Edward John Payne für die Gambe bearbeitet! Da fing ich plötzlich an zu verstehen, was Schubart damit meinte: Die Gambe sei besonders zu Nachtstücken geeignet. Auch die vierte Consolation von Liszt ist ein Nachtstück. Und die Besetzung mit zwei Hörnern und Fagott findet sich bei Willing und Chwatal!

Das hat Konsequenzen: Wir haben immer von den Pionieren und Wiederentdeckern der Gambe gesprochen und meinten damit Dolmetsch und Paul de Wit und die Generation, die ich noch kennengelernt habe, August Wenzinger, Hans-Peter Linde usw. Sie

alle haben auf dem Faktum aufgebaut, dass das Instrument tot gewesen und wiederbelebt worden war. Und wenn man etwas wiederentdeckt, macht man zwangsläufig falsche Annahmen und entwickelt im schlimmsten Fall ein System, das fragwürdig ist. Paul Grümmer zum Beispiel, der ein bedeutender Cellist und einer der ersten Gambisten war, hat sich in seiner Gambenschule sehr abfällig geäußert über Gambisten, die Instrumente mit Bündeln spielen. Jetzt wisse man es besser. Wenn nun aber das Instrument nie ausgestorben war – was bedeutet das für unsere Wiederentdeckung?

muss man es spielen. Und dann klingt es anders.

Das Gleiche gilt vielleicht auch für Abel. In der zweiten Pembroke-Sammlung gibt es Fingersätze, die man eigentlich nur durch Glissandi umsetzen kann. Ich habe auch eine Theorie, woher diese Idee kam: In Paris hat der Baron de Bagge den berühmtesten Musikern seiner Zeit Geld bezahlt, um sie in seine neue Methode des Violinspiels einzuweisen. Und diese Methode bestand darin, dass man auf einem Finger auf einer Saite entlangschliff – das ist wunderbar beschrieben. Auch Abel und Johann Christian Bach waren 1767 bei ihm. Solche Glissandi kennen wir aus dem späten 19. Jahrhundert, in den allerersten Aufnahmen, die wir kennen, hört man genau diese Glissandi! Aber die finde ich schon in den Fingersätzen bei Abel. Und diese neuentdeckten Stücke des 19. Jahrhunderts kann ich gar nicht anders spielen als mit Glissandi!

Sie meinen also, man muss die Gambenmusik des späten 18. Jahrhunderts anders spielen?

Ja! Wenn wir ungewöhnliche Fingersätze in den Quellen sehen, müssen wir sie ernst nehmen und dürfen nicht sagen: Das gehört sich nicht. Bündel machen Glissandi schwerer, aber sie verhindern sie nicht. Das begeistert mich so an diesen Stücken des 19. Jahrhunderts: Dass ich Pfade verlassen kann, die vorgeschrieben waren, und Dinge tun kann, die man vermeintlich nicht tut. Ich stelle mir die Frage: Habe ich die Musik des späten 18. Jahrhunderts mit dem Blick dessen gelesen, der aus dem frühen 18. Jahrhundert kommt und stilistisch stehengeblieben ist? Die Instrumente der Zeit helfen natürlich sehr, den Blick zu weiten: Da bekomme ich plötzlich auf den oberen drei Saiten ab dem siebenten Bund ein sehr reiches Register an Tönen. Normalerweise gehen wir nur auf der höchsten Saite nach oben und dann sofort wieder runter. Jetzt merke ich: Das klingt ungeheuer gut dort oben. Es gibt Passagen, die so



Nehmen Sie Marin Marais: Da gibt es in den Noten Buchstaben und Zeichen, die wir nicht deuten konnten. Nun hat Vittorio Ghielmi Quellen gefunden, die diese Zeichen erklären. Die Erklärung ist dergestalt, dass wir sagen: Wir müssen die Musik teilweise anders spielen. Da haben uns tolle Gambisten jahrzehntelang vorgemacht, wie man Marais zu spielen hat. Und dann kommt einer und sagt: Guckt Euch mal diese Quellen an, so

plausibel für diese Lage geschrieben sind, dass ich mich frage: Wie konnte ich auf den Gedanken kommen, sie woanders zu spielen?

Aber wenn die Gambe so gut in den romantischen Zeitgeist passte, warum ist sie nicht schon um 1820/30 wieder populär geworden?

Wahrscheinlich ist es ganz simpel so, dass Schumann oder anderen bedeutenden Komponisten kein Gambist über den Weg gelaufen ist. Musik ist immer davon abhängig, dass sich die richtigen Menschen begegnen, die sich inspirieren, dafür gibt es viele Beispiele. Die Musikgeschichte ist stark von Personenbeziehungen geprägt.

Warum suchen Sie überhaupt nach immer neuem Repertoire?

Ich bin ein neugieriger Mensch. Und ich habe im Nachdenken darüber, was der Sinn meiner beruflichen Tätigkeit ist, gesagt: Wenn ich nur das tue, was andere vor mir zum Teil hervorragend getan haben, ist das ein zu geringer Beitrag. Seit ich 16 war, habe ich Noten ausgegraben. Zudem spüre ich eine intensive Beziehung zu den Menschen, deren Musik ich spiele und die ich in den Quellen mit all ihren Stärken und Schwächen beschrieben finde. Abel zum Beispiel war einer der schlimmsten Alkoholiker, die die Welt gesehen hat, und wohl auch manisch-depressiv. Das spiegelt sich in seinen Werken. Mir kommt es vor, als würde ich diesen Menschen kennen, dessen Bild hier an der Wand hängt. Der Löffel dort drüben an der Wand ist ein walisischer Love-Spoon, der mir geschenkt wurde von der Ur-Ur-Ur-Ur-Enkelin von Abels Bruder Leopold August. So entdecke ich Menschen in der Musik wieder, die ich nicht gekannt habe. Ich weiß, das ist meine ganz subjektive Wahrnehmung, aber lebende Menschen nehme ich ja auch subjektiv wahr. Und so spiele ich auch diese Musik, das ist mein Antrieb.

Hat Sie Ihre Neugier auch vom Cello zur Gambe geführt?

Ich stamme aus einem Haushalt, in dem immer Musik gemacht wurde. Meine Mutter war bis zu meiner Geburt Kantorin gewesen, und mein Vater hatte ihr in der Schwangerschaft eine Gambe geschenkt. Die hat sie nie gespielt, aber ich habe sie irgendwann unter dem Cembalo entdeckt, sie hat mich gereizt, weil sie dem Cello so ähnlich und zugleich so exotisch war. Ich habe sie mir autodidaktisch beigebracht und mit 14 Jahren meinen ersten Gambenabend gegeben – eine Stunde Programm mit allem, was ich spielen konnte. Und mit diesem Abend war mir klar: Das ist die Welt, die ich erobern möchte. Mit 16 habe ich mein Studium begonnen, Cello und Gambe parallel, was damals erstmals möglich war an der Hochschule in Leipzig. Und mein Cello-Professor hat mir eine wunderbare Technik vermittelt, von der ich heute noch profitiere. Ganz egal, ob das Instrument vier, sechs oder sieben Saiten hat – es geht um die Bewegungsabläufe. Hat man die einmal

schön zusammen, was sich geändert hat in dieser Zeit und worauf ich stolz sein kann in Bezug auf die Wahrnehmung, die dieses Instrument auch von Nicht-Sympathisanten inzwischen erfährt: Es zählt nur, ob ein Musiker sein Instrument beherrscht und so spielt, dass es meine Seele bewegt. Ich habe es genossen, Wagner, Puccini, Weber usw. auf dem Cello zu spielen. Aber als Gambist war mir das 19. Jahrhundert verschlossen. Und plötzlich darf ich an dieser Musik beteiligt sein, nun öffnet sich mir diese Welt, und ich entdecke Farben und Aspekte, die wir nicht mehr kannten. ■

„Es zählt nur, ob ein Musiker sein Instrument beherrscht und so spielt, dass es meine Seele bewegt.“

verstanden, ist der Wechsel zwischen den Instrumenten kein Problem mehr. Ich wurde dann mit 18 Jahren Substitut im Gewandhausorchester, später feste Aushilfe – und bin im Sommer 1989 das Wagnis eingegangen, freiberuflicher Gambist zu werden.

Da waren Sie ein Exot.

Der Solocellist im Gewandhausorchester nahm mich eines Tages zur Seite und sagte: Du bist so ein guter Cellist. Muss das wirklich sein mit der Gambe?! Das war ein Stigma. Und vor ein paar Jahren in Tokio, wir packten nach einer Matthäus-Passion die Instrumente ein, da klopf mir derselbe Cellist auf die Schulter und sagt: Wenn ich Gambe spielen würde, dann genauso wie du. Das fasst es

Aktuelle CD

The 19th-Century Viol. Werke von Abel, Jaeschke, Mendelssohn, Guhr, Schumann, Liszt, Willing und Chwatal; Thomas Fritzsche, Michael Schönheit, Merseburger Hofmusik (2019); Coviello

