

# „Die Schlüsselfidel“

oder

## „Wie man ein historisches Musikinstrument erfindet.“

*Eine Streitschrift von Boris Koller (2010)*

Immer wieder kommen Leute unangemeldet in meine Werkstatt, auch ohne zu wissen, was sie erwartet. Nach dem Betrachten der ersten Bilder wagen sie sich weiter vor in den großen Raum,



und kommen vor meinen zur Zeit vier Instrumenten aus der Familie der Nyckelharpor zu stehen. „Mittelalter“ ist dann jedes Mal das Wort, das fällt. Jedes Mal versuche ich dann zu erklären: Nein, diese zwei harpor sind Entwicklungen der 1940er Jahre, diese ist eine Weiterentwicklung des Erfolgsmodelles der 1750er, und diese ist eine Kombination aus beidem. Immer die verwirrten Gesichter. In Schweden, und ich kann behaupten, daß dort im Schnitt das Instrument bloß ähnlich oft in der Öffentlichkeit auftaucht, wie in Deutschland, gäbe es diese Frage nicht. Was macht die Länder deutscher Sprache zu einem Sonderfall? Was ist geschehen?

Gut sechzehn Jahre überblicke ich nun schon die Rezeption der Nyckelharpa im Norden und am Kontinent, zehn Jahre spiele ich selbst. In sechzehn Jahren ist auf diesem Gebiet viel geschehen. Eine vorher beinahe unbekannte Instrumentengruppe hat am europäischen Kontinent Fuß gefasst, mit einer Stoßrichtung, die zwar unterschiedliche Publikumselemente umfasst, und trotzdem stimmig aussieht, nicht zuletzt für die meisten Spieler selbst.

Der Deutsche hat Angst vor seiner Geschichte, hat außerhalb der alpinen Gebiete auch Angst vor jeder einheimischen Folklore. Wohin mit dem Druck, der in anderen Ländern so natürlich in bejahendem Patriotismus und Volksmusik (nicht volkstümlich!) aufgefangen wird?

Es gibt in den zentraleuropäischen Ländern zwei Phänomene, die ohne Gleichen in anderen Ländern sind. Zum einen die Bewegung der „historisch informierten“ Musikpraxis, gestützt von akademischen Musikkreisen und ihren Zuhörern, die sich unbelehrbar noch immer nicht der zeitgenössischen Musik zuwenden wollen. Zum anderen die völlig unvorbereitet überfallenen Besucher der „Mittelaltermärkte“. Überfallen von Folkmusikern, die sich meist zwar selbst nie richtig mit historischer Musik beschäftigt haben, aber die Nische mit eigener Folkmusik in der Tradition der 1970er kommerziell nützen, gleichsam den hölzernen Supermarkt beschallend. Persönliche Lebensläufe von Musikern sind hier bestimmend, die Nyckelharpa als Instrument lokal gebundener schwedischer Folklore wurde so am Kontinent neu definiert.

Der Kontext des Gebrauchs der Nyckelharpa in Deutschland stand fest, bevor Quellen zur rückwirkenden Rechtfertigung gesucht wurden. In diesem Lichte erklären sich viele Ungeheimheiten. Man stand mit einem zuallererst exotischen Instrument auf der Bühne, der Publikumserfolg ließ die Musiker das Instrument nicht mehr weglegen. Nicht einmal, nachdem die damit verbundenen Probleme für die Ausführenden offensichtlich waren. Gefunden war ein angenehm zu handhabendes Instrument, das den Auffassungen des 20. Jahrhunderts von Wohlklang entspricht, flexibel einzusetzen ist, verhältnismäßig leicht zu beschaffen ist, und die Zuhörerschaft trotzdem nicht weiter unangenehm nachfragen lässt. Die Zuhörerschaft aber wird noch immer an der Nase herumgeführt. Ohne Arg glaubt sie, was man ihr erzählt, und ist von der Redlichkeit der Professionisten überzeugt. Diese Glaubensbereitschaft wurde durch so viele Überraschungen genährt, die einem die so genannte „historische Aufführungspraxis“ seit ihrem Bestehen beschert hat. Trotzdem ist die Nyckelharpa in seriösen Kreisen der alten Musik übel beäugt, man beginnt, den Schwindel zu ahnen. Um es kurz zu machen: verwendet werden zur Zeit ausschließlich Instrumente, deren Vorläufer in den 1930ern entwickelt wurden, und das im Sinne einer Neukonstruktion, keiner Rekonstruktion. Würde man heute ein Akkordeon (oder ein Missionarsharmonium) als Portativ verkaufen, gäbe es einen berechtigten Aufschrei in der Szene. Eine Nyckelharpa neuester Bauart geht in Deutschland noch immer als „Schlüsselfidel“ durch. Was aber ist eine „Schlüsselfidel“, und wie „historisch“ ist sie eigentlich?

### **Historische Quellen zum Gebrauch eines Streichinstrumentes mit Tasten**

In Ländern des zentralen europäischen Kontinent bezieht man sich auf die Nennungen „Schlüsselfidel“ bei Praetorius und Agricola. Praetorius ist bei Instrumentendarstellungen ein Sonderfall. Was Sackpfeifen angeht, ist er eine sprudelnde Quelle des Nachbaus geworden, und viele Instrumentendarstellungen scheinen auf damals existierenden Exemplare zu beruhen. Der schwedische Forscher Per-Ulf Allmo hat allerdings genau diese „Quelle“ kritisch hinterfragt, und ist überzeugend zu dem Schluß gekommen, das die abgebildete „Schlüsselfidel“ wahrscheinlich eine Hypothese ist, im Kontext mit zwei daneben abgebildeten Instrumenten soll nach seiner Auffassung theoretische Variationsbreite gezeigt werden, nicht unbedingt in Gebrauch befindliche Formen. Diese Analyse hat in einschlägigen schwedischen Kreisen ein regelrechtes Erdbeben ausgelöst. Zwei der ältesten schwedischen Funde gleichen nämlich exakt der Darstellung bei Praetorius, eines der Exemplare hat sogar eine zeitrichtige Datumsinschrift in

korrekt zu datierendem Holz. In den 1980ern haben genau diese zwei Instrumente den Bau einer ganzen Instrumentengruppe ausgelöst, da man damals der Annahme war, vor den ältesten bewahrten Nyckelharpor zu stehen. Schlüssig weist Per-Ulf Allmo nach, daß die eigentliche Datierung zu der Überlegung passt, daß diese zwei Instrumente die einzigen ihrer Art in Schweden waren, und eben damals schon Nachbauten nach Praetorius. Sogar der Anlass des Nachbaus (der Neubau einer abgerissenen Kirche, deren Holz beim Bau der Instrumenten Verwendung fand) und die zwei Spielerinnen lassen sich nachweisen! Und die Jahreszahlinschrift ist echt, aber älter als das Instrument, und damit älter als die Schrift von Praetorius!

### **Das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim**

Diese kolportierte Nyckelharpadarstellung, die oft als Beleg gebracht wird, sollte noch einmal überprüft werden (wo sind die Tasten?). Das Haus wurde im 2. Weltkrieg nämlich vollständig zerstört, und ab 1986 „rekonstruiert“, teilweise mit ausgewiesenen Neuschöpfungen. Per-Ulf Allmo ist allerdings der Auffassung, die Rekonstruktion wäre mit deutscher Gründlichkeit geschehen, und Unterschiede zur photographischen Dokumentation nicht auszumachen.



### **Die „Schlüssel Fidel“ bei Agricola (1528)**

Schon Jan Ling bezweifelt in „Nyckelharpan“ (1967) den Wert dieser Darstellung als Dokument. („Den schematiska framställningarna av instrumentet ställer den i paritet med övriga dubiösa illustrationer hos Agricola.“) Ungefähr 6 Tasten sind auszumachen (Ling betont, daß auch hier andere Deutungen möglich sind). In Viridungs „Musica getuscht“ (1511) soll nach Rühlmann (1882) das Instrument ebenfalls vorkommen. Ling fand es allerdings in keinem ihm zur Verfügung stehenden Faksimile.

### **Die „Viola a chiavi“ in Siena (Taddeo di Bartolo, 1408)**

Im kontinentaleuropäischen Kontext ist diese Darstellung in den Jahren seit ihrer „Entdeckung“ sehr beliebt geworden. Auffallend im Vergleich mit Agricolas Abbildung ist, daß nur wenige Tasten (5!) vorhanden sind. Was immer wieder übersehen wird: fast immer bei frühen Darstellungen (mit den Ausnahmen Praetorius und Agricola) sind auch die Spielleute natürlicher Teil des Bildwerkes. Speziell im Sienensischen Fall ist die Hellhaarigkeit auffallend. Zu bemerken ist, daß „künstlerische Freiheit“ in diesen Zeiten keinen Wert darstellen konnte, denn die Kunst als Konzept und Begriff ist ein Produkt der Aufklärungszeit. So erklärt sich ein solch deutliches Merkmal durch zwei Lösungsversuche: formal oder inhaltlich. Formal zum Beispiel durch graphische Logik oder einfach die vorhandene Vorlage im Musterbuch, inhaltlich durch Belegung ethnischer Identität mit einer kontextuellen Botschaft. Hat ein spezieller Spieler so ausgesehen, oder Menschen aus den geographischen oder sozialen Kreisen, in denen ein solches Instrument verwendet wurde, oder war die damalige Engelsvorstellung mit ethnischen Merkmalen verknüpft?

Den Vorstellungen der Renaissance von Fra Angelico bis Michelangelo von den Israeliten als „Urfolk“ scheint die Interpretation zu Grunde zu liegen, die Israeliten und die mit ihnen verbundenen Wesen seien hell gewesen. Dies kann man mit antiken Vorstellungen in Verbindung bringen, oder mit vagen Erinnerungen an die Besiedelungsgeschichte in der Völkerwanderungszeit. Allerdings kann man auch vice-versa denken: helle Ethnien und ihre Artefakte könnten als urtümlich - israelitisch - heilig betrachtet worden sein.



Per-Ulf Allmo hat in seiner Schrift „Den gäckande nyckelharpan“ (2004) das „Ursprungsgebiet“ der Nyckelharpa zu finden versucht, und kam in seinen Analysen zu dem überzeugenden Schluß, das ursprüngliche Verbreitungsgebiet im Niederdeutschen Raum zu vermuten. Sienas Kontakte in der Frührenaissance in nordkontinentale Gebiete wären zu untersuchen. Malerei-historisch wird das Aufkommen illusionistischer Tendenzen deutlich mit den Niederlanden in Verbindung gebracht. Jan van Eyck (um 1390 bis 1441) zum Beispiel war zum Zeitpunkt der Ausmalung ca. 19 Jahre alt, und damit voll aktiv.

Populär in heutigen Vorstellungsversuchen der Nyckelharpa in Schweden ist die Verknüpfung des regional sehr begrenzten Instrumentes mit der Einwanderung von Wallonen in die metallverarbeitenden Kommunen Upplands. Dies hat vor allem touristische Gründe, denn mit Wallonen und der Nyckelharpa wird Norra Uppland heute beworben. Daß Wallonen in fraglicher Zeit dort bloß 10 Prozent der Bevölkerung stellten, und eben nicht nur nach Uppland auswanderten, wird geflissentlich verschwiegen.<sup>1</sup> Hier muß man deutlich trennen. Die Verknüpfung der Nyckelharpa mit einigen skandinavischen Gebieten scheint wesentlich älter zu sein, Tourismusabteilungen zum Trotz.

---

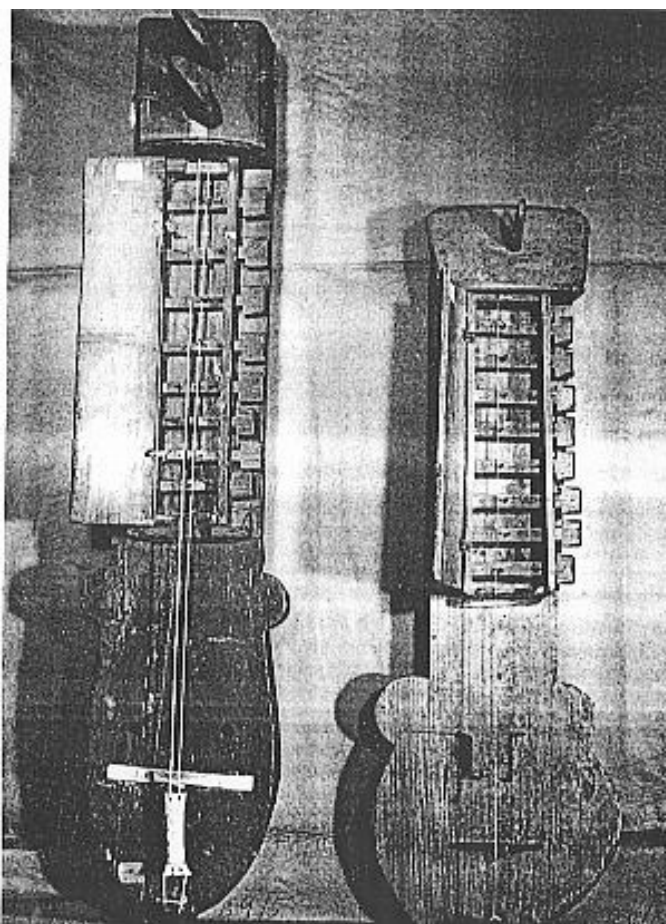
<sup>1</sup> Anfang des 17. Jahrhunderts begann die Auswanderung, bis ca. 1654, als die Religionsfreiheit in Schweden eingeschränkt wurde. Gesamt wird der Umfang der Migration auf etwa 1000 bis 1200 Familien geschätzt. Die Ziele der ersten Welle waren Finspång und Norrköping (Östergötland). Laut der schwedischen „Nationalencyklopedi“ blieben bloß etwa 900 Personen im Land.

## Der Süddeutsche Sonderfall

Im *Museum Carolino Augusteum* in Salzburg gibt es zwei Harpor in der Sammlung, die offensichtlich südlichen Ursprungs sind. Die Provenienz ist zur Zeit nicht bekannt, eine Datierung erfolgte nur anhand äußerer Ähnlichkeiten zu süddeutschen Drehleiern.

Eine Revision fand in den 1980ern statt, aber nicht - wie in Schweden üblich - durch einen Spitzeninstrumentalisten. Dies führte zu einigen verwunderlichen Konklusionen über die Spielweise: die linke Hand hätte auf der Tastaturlade gelegen, und der Bogen wäre eventuell von oben geführt worden. Das möchte ich sehen! Für letzteres gibt es allerdings einen Hinweis aus Finnland und anderen Ostseeanrainerstaaten. Die Tagelharpa wird auch von oben gestrichen. Wenn aber die Nyckelharpa im Zuge des 30jährigen Krieges am Kontinent aufgegriffen wurde, warum dann nicht auch ihre - unveränderliche - Spielweise? So gut gemeint diese Analysen auch immer sind, so fehlt ihnen doch die Basis eigener Spielerschaft. Theorien werden umso phantastischer, je theoretischer sie sind... dasselbe gilt für Instrumente.

Was aber auffällig ist bei diesen Harpor, das ist das Ergebnis der Messungen. Deutlich sind die Reste anheimtonischer Heptatonik zu erkennen!



## Über die Sinnhaftigkeit des Gebrauchs historischer Darstellungen für Rekonstruktionen

Es ist wahrlich ein Problem: je weniger Quellen man in der Hand hat, umso mehr klammert man sich an sie. Geheimnisse werden eher gefunden als Lösungen, und schnell rechtfertigt jemand seine Eingebungen als „historisch fundiert“. Matthias Grünewald (eigentlich Mathis Gothart Nithart, 1475/80-1528) war ein guter und kluger Maler, detailreich schildert er die himmlischsten Ausblicke. Die hier dargestellten Instrumente, und auch die Instrumentenhandhabung, sind mir aber im heutigen Konzertbetrieb auch bei noch so „informierten“ Musikern noch nicht begegnet: zu Recht, wie mir scheint. Nicht alles, was historisch ist, ist auch eine Quelle; man stelle sich ein als „Schlüsselfidel“ zu deutendes Instrument in dieser Runde vor, was gäbe es nicht für ein Geräu-  
ne in der Szene!



Es ist wohl nie sicher, den gemalten Gebrauch eines Instrumentes kategorisch ausschließen zu können, aber selbst existierende Instrumente sind höchstens ein Beleg ihrer selbst; Gebrauch und Verbreitung zu beweisen, wäre eine Aufgabe für sich.

Die von Didier François vorgeschlagene Instrumentenhaltung mit alten Darstellungen zu begründen, ist in hohem Maße müßig; die drei gezeigten Instrumente in der Kirche von Tolfta: eine Art Fidel/Rebec, eine Laute und eine Nyckelharpa, werden alle gleich gehalten, Riemen oder Gurt ist nirgends dargestellt. Das funktioniert zwar leidlich mit Instrumenten kürzerer Mensur, dann muß allerdings der Hals mit der linken Hand gehalten werden, ein für die Nyckelharpa höchst unübliche Handhabung. Nur wenige Tasten wären zu erreichen. Das soll uns aber zu späteren Gedankenspielen Nahrung geben.



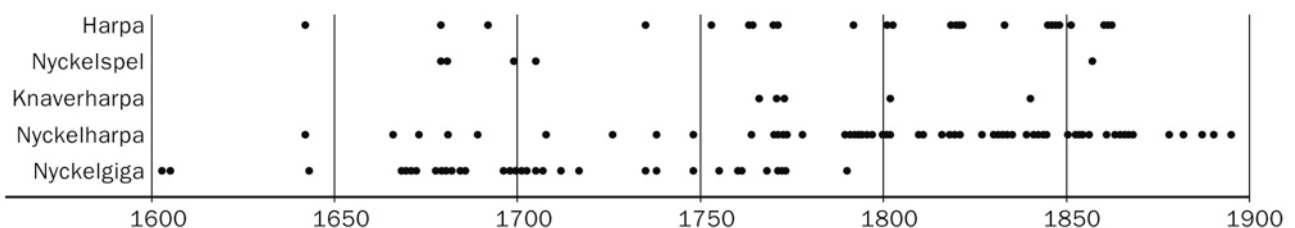
# Die frühe Nyckelharpa in Nennung, Darstellung und Wirklichkeit.

Die Nennungen können nur bedingt Quellen sein, die Verknüpfung mit einem Instrument ist nur möglich, wenn eine zugeordnete Abbildung beiliegt. Unter „Schlüssel“ kann man wohl Taste verstehen, unter Umständen auch Bünde. Eine „Nyckelharpa“ ist z.B., wie genannt, bei Sebastian Virdung nicht abgebildet. Allmo hält die Bildung „Schlüsselfidel“ für niederdeutsch, gemeinsam mit den Schriftquellen Agricola und Praetorius, und der Plastik in Hildesheim. Hochdeutsch ist eine solche Bezeichnung nicht belegt. Was aber ist überhaupt belegt? Bis ins 20. Jahrhundert hinein z.B. der Drang der Wissenschaftler, gelehrte und eindeutige Bezeichnungen für dieses Instrument zu finden. Weder „kontrabasharpa“ noch „silverbasharpa“ kommen aus dem Sprachgebrauch derer, die spielend oder tanzend mit dem Instrument vertraut waren. Da hieß es „enkelharpa“ b.z.w. „dubbelharpa“.

Ein kleiner Auszug aus Jan Lings Liste macht das Problem deutlich.

- 1528/1545 Schlüsselfidel
- 1603 Nycklegiga
- 1605 Nycklegiga
- 1619 Schlüsselfidel
- 1642 Nyckelharpa, harpa
- 1643 Nyckelgijgor
- 1646 Nöglefeile
- 1663 Nöglefedlere
- 1666 Nyckelharpa, nyckelspeel
- 1670 Nyckelgijga
- 1670 Nyckelgigorne
- 1672 Nyckelgijg
- 1673 Nyckelharpa, giga
- 1679 Nyckelspeel, harpa
- 1679 Nyckelgiga
- 1679 Nyckelgijgor
- 1680 Nyckelgijga
- 1681 Spel, nyckelspel
- 1681 Nyckelharpa
- 1682 Nyckelgiga
- u.s.w.

Ab da ist der Begriff „nyckelharpa“ immer öfter zu finden, wenn auch nicht ausschließlich.



Die unter der Folkbewegung der 1970er beliebt gewordene Bezeichnung „Knaverharpa“, zurückzuführen auf eine Nennung von 1771 aus Medelpad (dort „Knafwerharpa“), wahrscheinlich ursprünglich aus dem Raum Roslagen, ist ebenso zweifelhaft in der Eindeutigkeit. Knaver ist ein Wort für ein kleines Holzstückchen (österreichisch „Steckerl“), und ist wahrscheinlich



auch in der Bedeutung „Wirbel“ gebraucht worden. Die nordischen Harfen hatten große Holzwirbel. (Auf einen Fund eines schwedischen Wirbeldrehers mit Runeninschrift -in der auch das Wort „harpa“ auftaucht- wird hier nicht eingegangen, nur verwiesen.)

Worauf zeigt diese Aufstellung? Hat dieses Instrument ständig den Namen geändert? Oder viele Namen gehabt (nach dem skandinavischen Sprichwort: „Geliebte Kinder haben viele Namen.“)?

Aus meine Sicht nichts dergleichen. Diese Liste ist wohl ein Dokument sozialer Dünkel. Alle frühen Quellen sind sich, wenn es darauf kommt, den Gebrauch dieses Instrumentes einzuordnen, einig, daß es nur bei „niedrigen“ sozialen Schichten verwendet wurde. Und der wahrscheinlich allgemein gebrauchte Name war für Chronisten wohl lange nicht fein genug, schriftlich wiedergegeben zu werden.<sup>2</sup>

Und noch dazu: nicht immer, wo eine „nyckelharpa“ genannt wird, ist auch ein Streichinstrument mit Tasten drinnen. Die frühe Nennung Rudbecks (1630-1702) einer „nyckelharpa“, die im Dom von Uppsala dargestellt wäre, entpuppt sich bei genauerem Hinschauen als eine gewöhnliche Fidel!



In diesem Lichte ist sicher auch die Bezeichnung „Schlüsselfidel“ zu sehen. Falls sie in einer weiteren Quelle auftauchen sollte, ist das nur ein Beweis, daß einer vom anderen abgeschrieben hat. Persönlich bezweifle ich den ausgedehnten Gebrauch dieser Instrumentengruppe in Kontinentaleuropa. Wer mehr darüber lesen will, sei an Per-Ulf Allmos Buch „Den gäckande nyckelharpan“ verwiesen. Auch in sekundären Quellen, späteren Arbeiten, taucht zur Zeit nichts auf, was als Dokument herhalten könnte. Marco Ambrosini meint zwar, man hätte nicht lange genug gesucht. Man vergisst dabei die Wissenschaft von gut einhundert Jahren, die heutige Verbreitung des Instrumentes in einem Umfang wie noch nie, mit einem Publikum von nie dagewesenem Umfang (in Deutschland noch dazu mit dem Spezialinteresse „Mittelalter“). Und selbst wenn noch etwas auftauchen sollte: es gab schon früher Touristen.

Bis heute wird das Instrument von Spielen selbst kurz „harpa“ genannt, ein Begriff, der im Schwedischen weiter gebraucht wurde (und wird), auch für Geigen und schöne Frauen (später

---

<sup>2</sup> Es gibt vereinzelt kontinentale Aktivisten, die den Begriff „Nyckelfela“ in Analogie zu „Hardingfela“ einführen wollen. Ich bin nicht der Auffassung, das Instrument unter Fideln oder Geigen einreihen zu können: es fehlt das Griffbrett. Für den Ausländer mag auch die Endung auf -a poetisch erscheinen; sie bedeutet aber im Norwegischen einen bestimmten Artikel (er wird dem Wort angehängt). Die Endung -a heisst also nichts anderes als „die“, die Form ohne Artikel wäre fele. Der Gebrauch dieser Artikelform ist in Bokmål, der zu 90% verbreiteten Schriftsprache in Norwegen, nicht korrekt, er ist Teil von Dialekten, und von Nynorsk, der zweiten Schriftsprache des Landes. In Ost-Oslo und manchen vordergründig „volksnahen“ Milieus rutscht diese Endung auch mal ins Bokmål. Wer diesen Artikel als Namensbestandteil sieht, und noch dazu ins Schwedische überführen will (da ist dieser Artikel keinesfalls korrekt), zeigt damit, daß er weder von der Sache noch der Sprache einen Schimmer hat. Nur zu!

auch für alte, magere, vergleiche dazu das Wort „Weib“ und die Korpusform der gammalharpa).

Die Etymologie zeigt: das Wort ist weit verbreitet und bis auf das Gotische (!) gemeingermanisch. Die Bedeutung steht wahrscheinlich in Zusammenhang mit „Krümmung“. Noch heute legt der Schwede beim Spiel größten Wert auf die gekrümmten Finger der linken Hand. Zu Bedenken gebe ich aber auch: „harpa“ wurde meist im Zusammenhang mit Saiteninstrumenten ohne Griffbrett<sup>3</sup> gebraucht (bzw. „lira“ für die Drehleier), giga und fele nur bei Instrumenten mit Griffbrett.

Interessant ist auch die Etymologie von „nyckel“. „Lykil“ im alten Schwedischen, aus altgermanisch „lukan“ („schließen“). Die Decke eines Instrumentes heisst im Schwedischen noch immer „lock“. Was, wenn damit einfach der geschlossene Korpusbau gemeint ist, im Gegensatz zu offenen Rahmenbauweisen? Muß „nyckel“ (und eine allfällige Übertragung „Schlüssel“) überhaupt „Taste“ heissen?

„Marienkäfer“ heisst auf Schwedisch „nyckelpiga“ („piga“ = „Magd“). Was könnte das bedeuten? (Gut, ich unke hier. Aber der Unterschied von einem Buchstaben macht aus einem Wort, das nach dem Wörterbuch der Schwedischen Akademie „bildlich für etwas Schlechtes oder Minderwertiges“ steht, einen roten Käfer mit schwarzen Tupfen.)



Und was, wenn „Schlüssel“ überhaupt schon eine Übersetzung aus dem Schwedischen war, „harpa“ dem deutschen Schreiber aber schon nicht eindeutig zu übersetzen war, und in Analogie als Ausweg „fidel“ benutzt wurde? (Ganz in Analogie zu heutiger „Verdeutschung“.)

Was, wenn die Theorie einer frühen kontinentaleuropäischen Verbreitung nur eine Variante der „ex-oriente-lux-Theorie“ ist? Wo finden sich denn andere frühe Belege? Und handelt es sich dann immer um dasselbe Instrument?

### **Die frühen skandinavischen Darstellungen.**

Es ist schon auffallend, wie viele Korpusformen die frühen Darstellungen aufbieten können. Was kann die Ursache sein. Üblicherweise ist ein Instrument umso mehr standardisiert, je mehr Exemplare und Spieler es gibt. Auch die Nyckelharpa hat diese Entwicklung durchlaufen, die Formen mit größter Verbreitung sind auch die gleichförmigsten. Die Theorie einer weiten kontinentalen Verbreitung des Instrumentes, mit deutschen Malern, die ihre Musterbücher in Skandinavien brav abmalen, passt da nicht dazu. Waren die nördliche Instrumente Umbauten? Oder haben die Maler die Korpusformen ihrer Musterbücher mit den lokal vorgefundenen Tastaturen kombiniert?

Die momentan anerkannte Liste von Abbildungen im Norden ist:

Källunge/Gotland: 1350

Emmislöv/Skåne: 1450-1475

Österlöfsta/Uppland: 1470

Sånga/Uppland: spätes 15. Jahrhundert

Häverö/Uppland: 1500

Älvkarleby/Uppland: 1500

<sup>3</sup> Man denke auch an das Instrument „tagelharpa / stråkharpa“.

Lagga/Uppland: 1500  
Tolfta/Uppland: 1500 (zwei Darstellungen)  
Tegelsmora/Uppland: 1504  
Alnö/Medelpad: 1520  
Rynkeby/Danmark: 1560 (zwei Darstellungen)  
Helsingör: 1510-1520

Gut, über Källunge kann man streiten. Die „Tasten“ der Darstellung zur Linken könnten natürlich auch Finger sein. Aber die selbe Korpusform daneben „ohne“ Finger? Kritik in allen Ehren, aber hier? Einer spielt hier wohl „harpa“ der andere eine Art Streichinstrument mit Griffbrett.



**Was lässt Malerei oder Plastik überhaupt überleben? Welche Umstände bestimmen ein Überdauern?**

Die „denkmalpflegerischen“ Ansätze des letzten Jahrhunderts basieren auf Werten, die in älteren Zeiten Unverständnis ausgelöst hätten.

Warum Altes bevorzugen? Wenig hat man bleiben lassen, meist dann, wenn das Geld fehlte, oder wenn alte Ansprüche mit Objekten verbunden waren.

Die Darstellung von Musikinstrumenten jenseits der Davidschen Harfe wurde im sakralen Bereich für unnötig gehalten. Und warum gerade der Sakralbereich? Alte Ansprüche?

Einige der Filter, die über Überlieferung liegen:

Brand, Krieg, bauliche Erweiterung, technische Mängel, Materialwiederverwertung, neue Köpfe, neues Geld, neue Macht, neue Religion (insbesondere Reformation, Gegenreformation, Aufklärung), soziale Dürre, Restaurierungen...

Dazu alle die Gründe, warum ein Bildwerk nie geschaffen wurde.

Der für unser Thema wichtigste Bereich ist wohl der von Reformation/Gegenreformation. Eine Gegenreformation hat Skandinavien nicht erlebt. Anders Zorn<sup>4</sup> wurde allerdings anlässlich seines Gotlandaufenthaltes zornig, als er ahnte, was am Festland alles der Zerstörung anheim gefallen war.

Es wurde behauptet, deutsche Maler hätten mit ihren Musterbüchern das Bild des Instrumentes „Schlüsselfidel“ in den skandinavischen Raum gebracht, als Kulturexport. (Könnte es nicht auch so gewesen sein, daß ein -angenommen deutscher- Maler sein Musterbuch auch auf Reisen erweiterte, und zurück am Kontinent weiterverwendete?) Warum sind dann so viele Darstellungen im heutigen Kernland der Nyckelharpa erhalten?

Das ganze Augenmerk auf die Erhaltung gelegt? Müsste dann nicht im angeblichen Raum der angeblichen weiten Verbreitung des Instrumentes immer gerade das Fresko von der „Schlüsselfidel“ von der Wand geschlagen worden sein?

Grundsatz: wo ein immobiles (am Bau befestigtes) Bild gefunden wurde, kann doch auch mindestens ein Spieler vermutet werden. (Bitte, das ist nicht so zu denken, daß da ein Spielmann Modell gesessen wäre; das riecht zu sehr nach Auffassung romantischer Zeiten. Aber ein Bild wird erst glaubhaft, wenn es sich mit der Erfahrungswelt treffen kann.) Und davon saßen die meisten nach unserem Wissen (Bilder!) in Skandinavien. Und Uppland als Kernland ist dann auch kein geschichtliches Rätsel. Ich weiß, diese Auffassung deckt sich mit der des 19. Jahrhunderts; aber warum nicht? (Nicht in allen Einschätzungen wurde man nur klüger.) Einen Spielmann zu malen, wäre zu profan gewesen, da hat man ihm dann Flügel angehängt, nach dem Motto: „Wie im Himmel, so auf Erden.“ Der soziale Status wird aber in Gebieten der Darstellungen nicht allzu niedrig gewesen zu sein. Doch eines ist zu bedenken - in fraglichen Zeiten waren die Gagen von Instrumentalisten nach Lautstärken gestaffelt: wer lauter spielte, war besser bezahlt. Dudelsäcke galten als laut - und damit profan und teuflisch. Damit konnte umgekehrt gedacht werden: je leiser, desto jenseitiger. Harfen, Lauten, Fideln, Harpor, welch ein Gezippe und Gezirpe! Und das für himmlischen Lohn...

Das bringt uns aber auch eine Überlegung weiter: der Gebrauch der Instrumente in den letzten Jahrhunderten war wahrscheinlich kaum ein „professioneller“, eher eine Art Wochenendarbeit von Kleinhäuslern für alkoholische Getränke als Lohn. Damit laufen Entwicklungen aber langsamer, als wenn von „professionellen“ oder gar herumziehenden Musikern ausgegangen wird. Die Nyckelharpa war zur Zeit des Auftretens der Geige in Uppland so fest verankert, daß sie nicht verdrängt werden konnte, ein selten blendendes Beispiel für bäuerliche und arbeiterliche Sturheit. Es spricht aber, unabhängig vom angenommenen Ursprung des Instrumentes, für eine Verwurzelung im ländlichen Milieu seit dem 15. Jahrhundert. Die Korpusform, die nun schon 500 Jahre in lebendiger Verwendung ist, muß hier ihre Wurzeln haben. Erst Sahlström hat Anpassungen vorgenommen, die lokale norwegische Fele-Varianten schon im 17. Jahrhundert durchgemacht haben.

---

<sup>4</sup> Anders Zorn (1860 - 1920), schwedischer Maler, zeitweise in Schweden der Mann mit dem größten Einkommen.

## Korpusform und Tastenanzahl in den Abbildungen

Endlich wäre es notwendig, eine kleine Statistik aufzustellen, wie ein „historisches Harpamodell“ nach den Quellen aussehen könnte; nicht, weil es notwendig wäre, mit „Rekonstruktionen“ seine eigene höhere Existenz als „historisch informierter Musiker“ zu rechtfertigen, sondern um interessante Aspekte zu klären, die auch die neuzeitliche Entwicklung der Harpa in einem anderen Licht erscheinen lassen.

Gehen wir doch in einer kleinen Tabelle unsere obenstehende Liste durch:

Ort der Darstellung	Korpusform	Tastenzahl	Saitenzahl
Källunge	Moraharpaartig	schwer auszumachen	?
Emmislöv	Gitarrenähnlich, vier runde Schalllöcher, Saiten an der Decke befestigt, runde Skruvplatta	7	4
Österlövsta	Rebecartig, Knickhals, Steg!	10-11 (?)	?
Sånga	gerader Korpus ohne Einbuchtungen und Schalllöcher, Saiten gitarrenartig ohne Saitenhalter an der Decke befestigt (oder vom Klotz über den flachen Steg geführt ?); Knickhals	4-5?	4
Häverö	Gammalharpaform mit Wasserkopf, nach außen gedrehte C-Löcher, kurzer Saitenhalter, Steg (Bild nachweislich verrestauriert)	12 ?	4
Älvkarleby	Gitarrenform mit mittigem runden Schalloch; kurzer Saitenhalter, runde Skruvplatta	8 (9?)	3
Lagga	Gitarrenartig, rundes Schalloch, kurzer Saitenhalter, Steg, runde Skruvplatta	7 ?	3

Ort der Darstellung	Korpusform	Tastenan- zahl	Saitenan- zahl
Tolfta (2 Darstellungen)	2 Darstellungen; beide Gitarrenform mit mittigem runden Schalloch; kurzer Saitenhalter (!); Knickhals bei einem Instrument? runde Skruvplatta	7/8	4
Tegelsmora	Rebecartig; rechteckige Schalllöcher; Saiten gitarrenartig ohne Saitenhalter an der Decke befestigt	7	4
Alnö	Gitarrenähnlich, Oxögon im schmälere Bereich bei der Tastatur (!), flacher Steg, über den die Saiten vom Klotz geführt werden, runde, abgedeckte Skruvplatta	9	4
Rynkeby	Gitarrenähnlich, „Herzchen“ der Moraharpa, Saitenhalter, runde Skruvplatta (abgedeckt)	9-10	4
Rynkeby	Gitarrenähnlich, kein ersichtliches Schalloch, Saitenhalter, runde Skruvplatta	14	4
Helsingör	abgeflachte Gitarrenzargen, mittiges rundes Schalloch, Saiten an der Decke befestigt	8 ?	7
Siena	Sehr begradigte Gitarrenform, langer Saitenhalter, nach außen gewendete C-Löcher, deutlicher Steg, abgedeckte runde Skruvplatta	5	5
Hildesheim	Geigenform, dubiose Leiste über die Decke, keine Skruvplatta	Tasten nicht existent	Saiten existieren nicht

Alle Tastaturen sind abgedeckt. Kein Gurt oder Riemen ist ersichtlich.

Woher kommen die vier Saiten? Hat man sie von anderen Streichinstrumenten in die Darstellung überführt? Vier Saiten sind auch mit Mixturtastaturen nicht mehr zu bedienen, und was sollen so viele Bordune? Wir wollen später darüber nachdenken.

Gesetzt den Fall, man hätte Lust auf eine sich als historisch tarnende Rekonstruktion auf Basis von Abbildungen, die bewusst von den existierenden Gammalharpor abweicht, könnte man versuchen, die häufigsten Merkmale zusammenzuzählen.

Wollte man ein Mittel ziehen, sähe es wahrscheinlich wie folgt aus:

Gitarrenform, etwas begradigt und „kopflastig“, mittiges rundes Schalloch, kurzer Saitenhalter, flacher Steg, 7 bis 9 Tasten, runde (vielleicht abgedeckte) Skruvplatta. Punkt.

Man beachte bei der „Sienaharpa“ die 5 Tasten und die 5 Saiten. Wer sich zu einem Nachbau dieses Instrumentes berufen fühlt, sollte konsequent sein.

## **Besaitung**

Ein Gespenst geht um in der „alten Musik“: die Darmsaite. Für romantische Musik -vor allem Bruckner und andere später durch Möchtegernsolisten aufgeblasene Klangklöppeleien- ist das eine gute und richtige Idee; die Darmsaite ist aber kein Allheilmittel. Die unglaublich spezialisierte Produktionsstruktur, die in ihrem Hintergrund stand, die monopolisiert betriebenen Zentren vor allem im heutigen Italien, aus denen geliefert wurde, sie alle machen es unmöglich zu glauben, daß Leute, die sich ihre Instrumente aus Holzprügeln vorm Ofen schälten, auf einmal die Saiten aus Übersee haben kommen lassen.

Über (mit Knoblauchsaff?) verklebte exotische Seide (und das wurde bei älteren Harpor gefunden) liesse sich noch streiten. Metallsaiten sind länger in Gebrauch, als man gemeinhin denkt, und Metallverarbeitung wäre ja eine alte uppländische Tradition. Was man aber außer Acht gelassen hat, ist Pferdehaar! Pferdehaar war verbreitet in vielen Ställen, die Verwendung kannte man gerade an der Ostsee durch die Tagelharpa. Experimente mit „tagel“ sind dringend zu empfehlen! Die Stärke der Saite lässt sich genau an die jeweilige Stimmung anpassen, und in Hinblick auf Mixturtastaturen (mehrere Fähnchen auf einer Taste) ist die Weichheit und Flexibilität des Materials nur von Vorteil!

## **Die Tastatur**

Warum so wenige Tasten? Waren die Maler so faul? Was ist unter der Abdeckung der Tastenlade versteckt gewesen?

Zum einen muß die Frage gestellt werden, ob mit den alten Harpaformen überhaupt Melodien im heutigen Sinne gespielt wurden.

Was, wenn die geringe Tastenanzahl -wie in den Darstellungen ersichtlich- wirklich historisch wäre? Ein Vorteil liegt buchstäblich auf der Hand: man muß die linke Hand nicht verrücken und kann mit ihr den Hals halten. Ich vermute sogar, daß die Gurte eine Folgeerscheinung der verlängerten Tastaturen und des Melodiespiels sind!

Flache Stege mit üblicherweise vier Saiten passen nicht in ein einreihiges Tastenkonzept.

Man wollte sicher einen „fetten“ Klang, und ständiger Bordun hätte jeden anderen Ton absaufen lassen.

Die „Vefsenharpa“ mit bis zu vier Fähnchen pro Taste könnte ein Schlüssel zum Verständnis sein. Zum einen könnte man sich denken, daß die Melodiesaite verdoppelt wurde. Zum anderen könnte harmonisches Spiel - auf anderen Saiten durch Doppelgriffe zu erreichen- eingebaut worden sein. Harmonisches Spiel! Der „historisch informierte Musiker“ schreit auf! Aber gerade neuere Analysen weisen auf verwendete Zusammenklänge hin. Eine Statistik über Funktionsanalysen wäre hilfreich.

Nicht als Rekonstruktion, sondern in Hinblick auf neuzeitlichen Gebrauch erstellt, lege ich eine Tabelle vor, wie solch eine Tastatur aussehen könnte:

<b>G</b>	<b>d´</b>	<b>g´</b>
G	Fähnchen: dis	g
Fähnchen: A	Fähnchen: e	Fähnchen: a
G	d	Fähnchen: b
G	Fähnchen: g	Fähnchen: h
Fähnchen: c	Fähnchen: g	Fähnchen: c
Taste fehlt	Taste fehlt	Taste fehlt
G	Fähnchen: g	Fähnchen: d

Warum fehlt Taste Nummer sechs? Sie fehlt auf vielen Formen der Gammalharpor, oder landet mit der Grifffläche ein Stück hinter den anderen. Schräg klingen würde sie ohnehin zum Bordun. Aber so bekommt man ein Instrument mit sechs Tasten, das im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten oder zum Gesang hilfreich ist.

Warum eine Stimmung in Quarten?

In Untersuchungen über ältere Tonalität in Skandinavien (nicht zuletzt über die schwedische Hummel durch Stig Walin) ist der Respekt vor der reinen Quarte auffallend. Das läge aus theoretischen Überlegungen über anhemitonische Heptatonik nicht automatisch auf der Hand. Und doch scheint man Saiteninstrumente früher über die Quarte und nicht die Quinte gestimmt zu haben. Die Fidel war quartgestimmt. Eine Fidelstimmung ist denn auch die Grundlage für obenstehenden Vorschlag. Die Quartstimmung macht auch nicht dieselben Probleme mit dem Saitenmaterial, wie eine -moderne- Quintenstimmung. Und der Gambenspieler weiß: man hat nur vier Finger!



### Welche Tonalität?

Mein Vorschlag: die „dekorative“ Tastenanordnung nach dem Modell der Hummel. Sie nähert sich der anhemitonischen Heptatonik an. Die Fähnchen sollten wie bei alten Drehleiern weit ausragen, damit flexibel gestimmt werden kann.



### Welche Größe? (Zur Abbildung: Skuttunge - Siena - Litslena)

Ein wichtiger Punkt ist hier -insbesondere bei der Siena-harpa- zu beachten: die Proportionsregeln in der Malerei. In der Renaissance galten große Hände als besonders attraktiv, der Kopf dagegen hatte besonders klein gemalt zu werden. Man beachte die Bogenhand des Sienaengels!

Dementsprechend ist auch der Bogen extrem lang ausgefallen. In welches Größenverhältnis soll man das Instrument setzen? Zum Kopf? Zum Körper? Zu den Armen, den Händen?

Auch hier könnte es ein Ansatz sein, vom zu erwartenden Saitenmaterial auszugehen. Ausgehend von meinem Vorschlag, es mit Pferdehaar zu versuchen, wäre Ausgangspunkt die Mensur einer Tagelharpa. Da wird alles sehr schnell sehr klein, und die wenigen Tasten sind damit umso wahrscheinlicher, genauso wie eine Spielweise ohne Gurt! (Nicht jedes Instrument muß ja so klein gewesen sein, wie das eines Engels in Värmdö.)



Ja, und wie sieht ein solches Instrument von hinten aus? Wie setzt der Hals an? Ist die gebogene Zarge ein Naturgesetz?

## Instrumentenhaltung ohne Gurt

Es scheint so, daß die Nyckelharpa über lange Zeit ohne Gurt gespielt wurde; dieser Gurt war einfach nicht notwendig. Die Gründe dafür:

1. Die Instrumente waren nicht so groß, um mit Gurt gehalten werden zu müssen. (Grundlage dafür ist die oben genannte Besaitungsüberlegung.)
2. Die Tastatur war so sparsam ausgebaut, daß die linke Hand den Hals stützen konnte.
3. Es gibt Evidenz in der traditionellen Instrumentenhandhabung, die diese Überlegungen unterstützt.

Punkt drei erklärt sich nur für den in der lebendigen Tradition stehenden Spieler von selbst. Die Haltung des rechten Armes ist wohl recht eindeutig; auch wenn sich, wie hier photographisch gezeigt, ein kurzer Korpus auch halten lässt, ohne ihn unter den Arm zu klemmen, so ist der Sitz doch unsicher. Die traditionelle Art ist die logische, auch ohne Gurt.

Als Rest einer gurtlosen Haltung lässt sich aber der dem Daumen angewiesene Platz unter dem Hals denken. Viele heutige Spieler am europäischen Kontinent verwischen nun zwar diese Spur, wenn sie den Daumen hinter den Hals legen (dort hat er keinesfalls etwas verloren!), aber in der überlieferten Art kann er das Instrument stützen, besonders, wenn man an der Tastatur nicht auf- und abrutschen muß. Ein geigenmäßig hinter den Hals gelegter Daumen lässt sich nur denken, wenn die erste Lage (wie bei kontinentalen Spielern oft üblich) beibehalten wird, und ein Gurt das Instrument hält.

Es folgen hiermit einige Aufnahmen, die diese Überlegungen illustrieren sollen. Das Instrument -gebaut von Björn Björn im Jahre 2006 als verkleinerte Form der Esseharpa- hat zwar eine moderne Tastatur, trotzdem lässt sich mit ihm die Lösung der Problematik verdeutlichen.



Zwei Varianten von an traditionellen Bogenhaltungen angelehnten Griffweisen sind eine kleine Draufgabe.



## „Wozu das Alles? Wozu, wozu?“

(Hans Pfitzner in „Palestrina“)

Eigentlich gibt es historische Harpor. Gehen wir doch zurück zur Photographie der ersten Seite. Die „Kontrabasharpa“ weist Merkmale auf, die sowohl in alter Tradition wurzeln, als auch im erweiterten Melodiespiel die heutigen Auffassungen vorbereiteten. Ein Erfolgsmodell, gespielt in einem Zeitraum von gut 300 Jahren! Flexibel, historisch belegt, ansprechend!

**Es gibt aus meiner Sicht keinen guten Grund für kontinentale „Rekonstruktionsversuche“.**

Noch dazu das Argument der Resonanzsaiten! Für die Korpusform der Gammalharpa ist das Resonanzsaitenkonzept instrumentenbauerisch integraler Bestandteil. Kein anderes „westliches“ Instrument hat Resonanzsaiten so notwendig! Wer sich die Geschichte der mitschwingenden Saiten ansieht, könnte geradezu zu dem Schluß kommen, sie wären mit der Nyckelharpa in die Welt der Streichinstrumente gekommen! Man beweise das Gegenteil!<sup>5</sup>

Man darf dem Raum des nördlichen Upplands das dort entwickelte und bewahrte Instrument nicht aus der Hand nehmen! Experiment und Spielerei sind wohl gestattet, sogar erwünscht. Wer aber von einer weiten Verbreitung dieses Formenkreises spricht, sitzt dann doch -nach Sichtung der Quellen- einem Wunschgedanken auf. Die Macht der Tradition kann man nur als Unwissender verdrängen. Zur Kontemplation darüber hänge ich noch ein Zitat von Verelius von 1681 an:

„Hyperborei fuere plerique citharista, sed Vpsalenses rustici & agricultores? enormis credo inter hos est differentia! nullumne tu audisti rusticum, qui novit *leka på Nyckelharpan*? ego tamen non paucos tales novi, qui inter minus faelicia otia isthoc oblectationis genere homines solent.“ (In meiner freien Übersetzung: „Die Hyperboreer sollen meistens Citharisten gewesen sein, aber der uppländische Landmann und Bauer? Enorm -glaube ich- ist der Unterschied zwischen ihnen! Hast du keinen Landmann gehört, der auf der Nyckelharpa spielen kann? Ich kenne doch nicht wenige, die unter weniger angenehmen Mußestunden der Leute diese Erholung bieten.“)

Man sollte ebenso bloß nicht in die Falle tappen, in die schon Sven E. Svensson 1949 vor einer Sahlströmharpa geschlittert ist: „Hans instrument är klangskönt och till sin karaktär närmast påminnande om rokokotidens ädla modeinstrument som violen d’amour. Denna reformerade nyckelharpa skulle mycket väl användas även i konstmusikaliska uppgifter, [...]“ („Sein Instrument ist klangschön und in seinem Charakter fast an das edle Modeinstrument der Rokokozeit Viola d’amour erinnernd. Diese reformierte Nyckelharpa sollte sehr gut auch in kunstmusikalischen Aufgaben anzuwenden sein.“)

Was wissen wir um ältere Klangideale? Muß im Sinne neuzeitlicher Popularität ständig Geschichtsfälschung begangen werden?

Leopold Mozart, energiegeladen, zornig, streitlustig, aus gutem Augsburger Stamm, hat es in seiner „Gründliche[n] Violinschule“ so treffend auf den Punkt gebracht:

---

<sup>5</sup> Es scheint eine enge formale Verbindung der Gammalharpa zum Baryton zu geben. Die Schultern der Harpa sind ebenso abfallend. Zu erwähnen ist, daß die Viola d’amore („Eselsviola“) in Skandinavien immer ohne Resonanzsaiten gespielt wurde. Was ist mit dem österreichischen Geschlecht der Geyer? Uppland und das Burgenland könnten in engerem Kontakt gestanden haben, als man gemeinhin vermutet.

*„Wollen wir die alten und neuen Instrumente gegen einander halten? Da werden wir auf lauter ungewisse Wege geraten, und immer im Finstern wandeln. [...] Man hat also wenig oder gar keine sichere Nachricht mehr von der wahren Beschaffenheit der alten Instrumenten.“*

**Boris Koller**, München, den 6. Juli im Jahre 2010 allgemeiner Rechnung

*Mein besonderer Dank gilt Per-Ulf Allmo für seine kritischen Worte, das Bildmaterial zu schwedischen Darstellungen und seine Zeittabelle zu Instrumentenbezeichnungen, ebenso Annette Osann für ihre erhellenden Hinweise zu historischen Instrumentenhaltungen.*

## Anhang:

### Die „Viola da Spalla“ und das barocke Experiment

Eine Überlegung aus dem Bereich „Barockmusik“ hat noch in der Reihe an Theorien zur Instrumentenhaltung Wellen geschlagen: die überlange Viola (oder das zu klein geratene Violoncello) in geigenähnlicher Haltung. Hier ist die Not, die in den Zeiten der Einführung der Geigenfamilie gelöst werden sollte deutlich: wie kann ein an das Spielen kleinerer Instrumente gewöhnte Musiker eine Mensurlänge von 40 bis 60 cm bewältigen, ohne seine Technik völlig umzustellen?

Kurz zur Problematik: hier treffen zwei Neuentwicklungen zusammen. Tiefere Frequenzen sollten die Möglichkeiten der Satztechnik erweitern, und die Satztechnik erfordert aus schon akustischen Gründen umso größere Abstände der Töne, je tiefer sie liegen. Und dann war die Geigenfamilie neu entwickelt, und damit eben noch nicht standardisiert, genauso, wie es noch weniger Spieler gab, die damit oft flexibler sein mussten. Ebenso interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das wahrscheinlich der Grund ist, daß sich ein einziges Gambeninstrument in das moderne Orchester retten konnte: der Kontrabass. Auch in der Violenfamilie wurde deutlich ausgedünnt, nur drei Varianten haben überlebt.

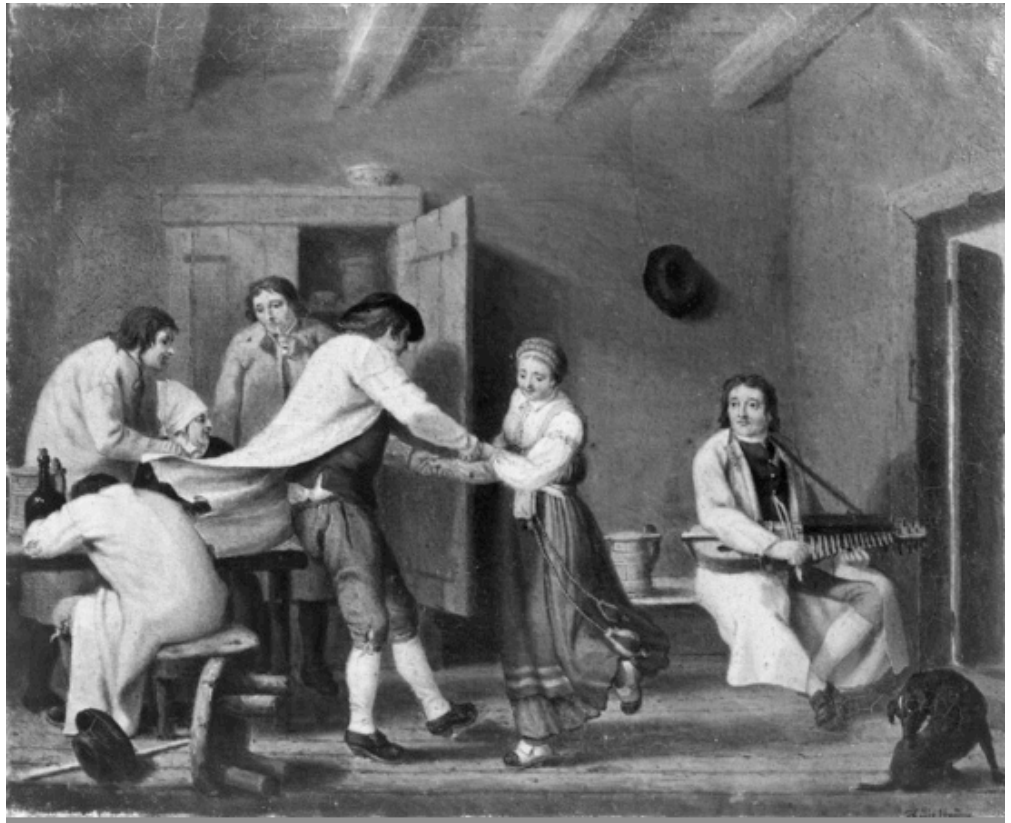
Der Artikel von Dmitry Badiarov „The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice“ ist es sicher wert, gelesen zu werden. Der Showeffekt, sich ein Violoncello quer um den Hals zu hängen, ist zugegebenermaßen außerordentlich. Auch in Skandinavien erzählt man sich



über einige spielen, sie hätten gerade in größter Betrunktheit mit der Geige am Rücken gespielt. Wer will diese -sicher glaubwürdige- Überlieferung ernsthaft in die dauerhafte Praxis umsetzen? Kein Geiger oder Bratschist hängt sich heute ernsthaft das Instrument mit einem Band um den Hals. Und kaum einer hält es am Rücken.

Wäre die Nyckelharpa eine Entwicklung des Barocks, wäre die Genese nicht so klar. Aber der Gurt kommt da wie dort mit der längeren Mensur, bei der Nyckelharpa vielleicht auch erst nach der Einführung der Resonanzsaiten (wenn man das spezifische Ende des Saitenhalters mit dem darum geschlungenen Gurt bedenkt).

So zutreffend Badiarovs Überlegungen für das von ihm beschriebene Zeitfenster und die von ihm vermuteten und beschriebenen Instrumente sein mögen, so wenig ist die Nyckelharpa betroffen. Zwei Malereien von Pehr Hilleström (1733-1816) machen das deutlich, eine lege ich hier auch vor. Ende des 18. Jahrhunderts muß die auch heutige Instrumentenhaltung schon standardisiert gewesen sein, und das mit Gurt.



Nordiska museet

Nicht jede „Rekonstruktion“ in der „alten Musik“ lässt sich allgemein anwenden! Und trotzdem wird es eifrig versucht. Gerade bei so wenigen kontinentalen Spielern haben einzelne Virtuosen große Ausstrahlungskraft, und versuchen sich über diese zu profilieren. Anhänger zeigen sich durch Neuerungen, die sie übernommen haben. Der Punkt ist der: Experiment und Weiterentwicklung, eben auch durch das Überführen von Erfahrungen, die durch andere Instrumente gewonnen wurden, sind ein großartiges und wichtiges Unterfangen. Das alles aber als „Rekonstruktion“ darzustellen, das ist latente Geschichtsfälschung.

Nach obenstehenden Ausführungen behaupte ich nichts anderes, als daß Evidenz für den Gebrauch eines Gurtes an der Nyckelharpa erst für das 18. Jahrhundert vorliegt, das ist auch die Zeit, als das Instrument fertig entwickelt war, und durch die längere Tastenreihe ein Gurt (besonders bei Prozessionen) notwendig wurde. Der Rest wird mindestens noch eine Weile Spekulation bleiben müssen.



Deutlichere Evidenz haben wir allerdings für eine -hypothetische- Vorgeschichte ohne Gurt. Eine englische Darstellung (*High Chamber, Gilling Castle, Yorkshire, ca. 1590*) und ein italienischer Holzschnitt weisen z.B. in diese Richtung. Zu bedenken ist für zukünftige Forschungen: der Gurt ist heute elementarer Bestandteil des Instrumentes und seiner Spielweise. Er wurde bis jetzt in historischen Untersuchungen -selbst von Jan Ling- sträflich vernachlässigt.



Sich von mittelalterlichen Darstellungen verwirren lassen, ist leicht, wenn man sie mit heutigen Sehgewohnheiten betrachtet. Die nächste Abhandlung wird wohl den notwendigen Gebrauch von gefiederten Flügeln zum Instrumentenspiel in früheren Zeiten betreffen müssen. (München, den 22.9.2010)

## Das Problem „Källungeharpa“

Gotland ist nun nicht der Platz, an dem man sich die älteste Darstellung eines Streichinstrumentes mit Tasten erwartet. Die winzigen Plastiken in Stein zeigen auch nicht mehr viele Details. Datiert auf ungefähr 1350 (die Zeit, als der Gotländische Kirchenbau zum Stillstand kam) ist dies die einzige zur Zeit bekannte Quelle zu einer „Nyckelharpa“ vor dem Bild in Siena.

Per-Ulf Allmo versuchte, auch dieses Relikt zu entthronen. Schlüssig weist er nach, daß das, was nach Verwitterung aussieht wie Tasten, auch ein Rest der Finger sein könnte.

Die Zeiten, als dieses Detail noch als „zwei Nyckelharpaspielder“ beschrieben wurde, sind vorbei. Der Spieler links wird als Harpaspielder gedeutet, der zur rechten als Fidelspieler. Aus meiner Sicht zu Recht.

Die Verwitterung hat an diesen Figuren verheerendes angerichtet. Aber Stein ist nicht gleichmäßig in seiner Beschaffenheit. und ein paar Kleinigkeiten sind dann doch noch fast so scharf wie eh und je. Genau an der Stelle, wo der Deckel







über der Tastatur einer Harpa liegen würde, ist der Stein gut erhalten und - glatt. Der Spieler daneben zeigt aber deutlich seine Saiten. Auch die Hand des Harpaspielers ist in Resten zu erkennen, und logischerweise auch so breit wie seine Bogenhand. Die Tastatur reicht über die Breite der Hand hinaus. Aus persönlicher Anschauung -allerdings ohne genauere Materialuntersuchung- muß der Spieler zur Linken wohl mit Tastatur spielen!