

Mary Oleskiewicz

Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit: Zur Lösung eines Rätsels der Flötenikonographie

Im allerersten Tibia-Heft, das im Januar 1976 erschien, gab es als Bildbeilage ein Gemälde von Robert Tournière, das den Titel *Höfische Kammermusiker* trug. Heute, genau 30 Jahre später, haben wir als Titelbild das Gemälde *La Barre und andere Musiker* von André Bouys. Warum beide Bilder ein und dasselbe Gemälde sind und wie sie sich dennoch unterscheiden, lesen Sie in diesem Artikel.

Sabine Haase-Moeck

Seit 1907, als die National Gallery London es von der Comtesse de Coulanges kaufte, ist das Porträt einer Gruppe französischer Musiker (s. Abb. 1) Gegenstand unterschiedlichster Diskussionen. In den 1950er Jahren wurde es dem französischen Maler Robert Tournières zugeschrieben. Davor galt es erst als Werk von Hyacinth Rigaud, dann von François de Troy¹. Ein Schwarzweißfoto des Gemäldes aus den frühen 1940er Jahren fand in früheren Jahrzehnten weite Verbreitung. In Nordamerika diente ein identisches Farbfoto als Werbeplakat für eine bekannte Sommerschule für Alte Musik am Baroque Performance Institute des Oberlin Colleges. Außerdem tauchte es in zahlreichen Lehrbüchern, Zeitschriften sowie in musikgeschichtlichen und instrumentenkundlichen Büchern auf.

Eine kürzliche Säuberung und Restaurierung des Originals hat eine Signatur hervorgebracht, die als wahren Maler André Bouys (1656–1740) offenbart, einen Schüler

de Troys, der für sein Porträt des französischen Viola-da-Gamba-Spielers Marin Marais bekannt ist.² Das Gemälde hat aber auch ein instrumentenkundliches Rätsel aufgegeben, das den Bau der Elfenbeinflöte im Vordergrund betraf. Es ist jetzt möglich geworden, wenigstens einige der diesbezüglichen Spekulationen zu entkräften.

Alle Musikinstrumente auf dem Bild sind mit großer Sorgfalt und Genauigkeit gemalt. Der Mann links im Bild hält eine 7-saitige Viola da Gamba. Drei andere haben Flöten, die typisch für französische Instrumente des frühen 18. Jh. sind: Sie haben lange, verzierte Verschlusskappen und kunstvoll gedrechselte Wülste, ein Werkstattzeichen ist nicht zu erkennen. Der sitzende Mann im Vordergrund muss sehr wohlhabend sein, wie seine bessere Kleidung vermuten lässt. Außerdem ist seine Flöte, anders als die anderen, aus Elfenbein gemacht. Er wendet sich dem Betrachter zu, als säße er für das Bild Porträt.

Trotz zahlreicher Bemühungen konnte man die dargestellten Personen nicht eindeutig identifizieren. Der stehende Musiker, der früher für Louis XIV., Hotteterre oder sogar Lully gehalten wurde, umgeben von Berufsmusikern des französischen Hofes, gilt heute allgemein als Michel de la Barre (1675–1743), der königliche Flötist und Komponist von Flötenstücken. La Barres *Sonates en trio pour*



Mary Oleskiewicz ist Assistenzprofessorin an der University of Massachusetts Boston. Sie hat sich als Expertin für die Musik, die Auführungspraxis und die Musikinstrumentenkunde des 17. und 18. Jh. einen Namen gemacht und ist auch als Konzertflötistin (historische

Flöten) international bekannt. Beim internationalen Wettbewerb für Barockflötisten der National Flute Association gewann sie einen ersten Preis. Artikel von ihr erschienen in *Early Music*, der Zeitschrift der American Musical Instrument Society (AMIS), der Zeitschrift *Bach Perspectives* und anderswo. Sie hat außerdem Ersteinstrumentierungen und kritische Ausgaben verschiedener Werke von Johann Joachim Quantz veröffentlicht, einschließlich der sechs Flötenquartette, die sie im Jahre 2003 entdeckte. Zur Zeit arbeitet sie an der Edition der Solosonaten von Carl Philipp Emanuel Bach für das Packard Humanities Institute.



Abb. 1

la flûte traversière, 1707 von Ballard veröffentlicht, liegt – geöffnet auf der ersten Seite der *Première Sonate* – auf dem Tisch, als präsentiere der Komponist den Musikern seine neuesten Arbeiten. Die Hefte sind noch nicht gebunden, ein weiteres Indiz dafür, dass die Ausgabe neu ist. Der ins Auge fallende, gut angezogene Edelmann auf der rechten Seite könnte Monsieur

Landais sein, Flöten-Amateur und Widmungsträger der Trios.

Noch rätselhafter als die Identität der dargestellten Personen waren – bis vor kurzem – Anzahl und Anordnung der Tonlöcher auf der Elfenbeinflöte des Edelmanns. Die beiden abgebildeten Holzflöten sind sich sehr ähnlich, wahrscheinlich aus Buchsbaumholz, dreiteilig, mit Mundloch, (wahrscheinlich) sechs Tonlöchern und einer Einfachklappe. Die Elfenbeinflöte ist von ähnlichem Bau, aber zusätzlich zum Mundloch und den sechs üblichen Tonlöchern waren zwei unregelmäßig geformte Extralöcher zu sehen, eines unter dem zweiten Tonloch, das andere schräg unter dem fünften Tonloch (s. Abb. 2). Diese beiden Löcher gaben Anlass zu nicht wenigen Debatten, und über all die Jahre hinweg bin ich so oft gefragt worden, warum es sie wohl gäbe, dass ich spaßeshalber meinte, ein mutwilliger

Museumswächter müsse sie mit seiner Zigarette in die Leinwand gebrannt haben.

Aus dem 18. Jh. sind nicht viele dreiteilige konische Flöten erhalten. Ab ca. 1722 wurden sie in vier Teilen gebaut. Wenn wir uns aber solche dreiteiligen Flöten im Original, auf anderen Gemälden oder in Lehrbüchern der Zeit ansehen,

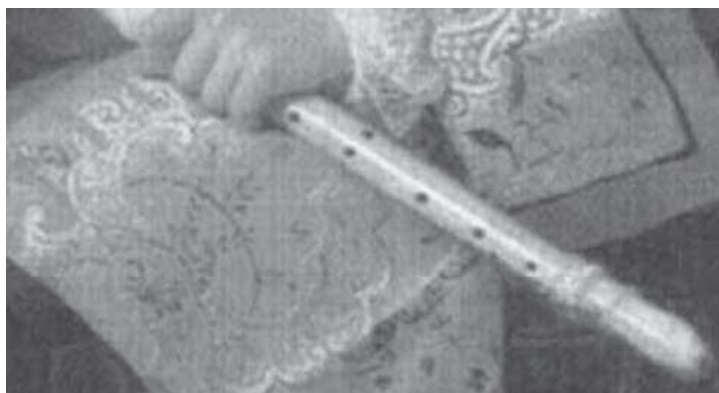


Abb. 2

finden wir keine Hinweise auf mehr als 6 Griff-tonlöcher. Dennoch haben sich einige Personen inständig gewünscht, es möge diese Löcher geben, und eifrige Theorien zu ihrer Erklärung entwickelt. Christopher Addington³ vermutete, dass sie nachträglich angebracht wurden, und dass man die originalen Löcher mit Wachs versiegelte. Der Spieler hätte so die beiden neuen Löcher bequem greifen können, während sie in originaler Lage eine unbequeme Spreizung der Finger erfordert hätten. Er glaubte, dass die – wie er meinte – unübliche Länge der Flöte auf dem Bild dies nötig machte und behauptete, er habe ähnliche Löcher mit Erfolg in seine eigene Flöte gebohrt.

Bereits 1969 hatte sich Philip Bates auch schon über die Extralöcher gewundert. Von dem neben dem A-Loch angebrachten Extraloch glaubte er, dass es ein brauchbares Gis hervorbringen könnte, wenn es entsprechend klein und unterschritten wäre. Das Loch zwischen E- und Fis-Loch, das mehr zur Unterseite der Flöte hin liegt, hätte seiner Meinung nach mit dem Daumen geschlossen werden und so als B- oder C-Loch dienen können.⁴

1999, kurz bevor ich mir das Gemälde ansehen wollte, schrieb ich an die National Gallery und erfuhr, dass es gerade restauriert wurde. Ich nahm die Gelegenheit wahr, den Restaurator zu bitten, die Extralöcher auf ihre Echtheit zu prüfen. Nach eingehender Untersuchung entdeckte er, dass die „Löcher“ von Beschädigungen her-rührten, die noch vor dem Ankauf des Bildes

durch die Gallery entstanden waren.⁵ Ohne Zögern übermalte er sie, und das Museum hat jetzt ein Foto des vollkommen restaurierten Gemäl-des herstellen lassen, so dass nur noch die Erin-nerung an die mysteriösen Löcher zurückbleibt (s. Abb. auf dem Titelblatt des Heftes).

Interessanterweise gibt es im Musée de Dijon ei-ne Kopie dieses Gemäldes. Sie wurde 1842 ange-kaufte und stammt entweder aus der gleichen Zeit wie das Original oder vielleicht auch aus dem frühen 19. Jh. Ohne weitere Nachforschungen zu betreiben, erwähnte es Martin Davies schon 1956, und obwohl es in Ausstellungskatalogen und Büchern seit mindestens 1965 abgebildet war,⁶ wurde das Bild aus Dijon von all denen, die sich über die Bauweise der außergewöhnlichen Elfenbeinflöte die Köpfe zerbrachen, vollkom-men übersehen.⁷ Es erübrigt sich, darauf hinzu-weisen, dass die entsprechende Flöte auf dem Dijoner Gemälde keinerlei unübliche Tonlöcher zeigt. Kurz und gut, diese niemals existierenden Löcher sind ein Paradebeispiel dafür, dass man raffinierte Theorien nicht an einem zweifelhaf-ten ikonographischen Detail aufhängen sollte.⁸

Übersetzung: Sabine Haase-Moeck

ANMERKUNGEN

¹ Erörterungen über die Zuerkennung des Bildes und die Identität der Dargestellten: J. Cilleux: *L'art du dixhuitième siècle*, in: Anzeigenbeilage zum *Burlington Magazine*, XXVI (1971), S. X-XI; M. Davies: *National Gallery catalogues: French School*, London 2/1957, S. 213; L. Fleury: *The flute and flutists in the French art of the seventeenth and eighteenth centuries*, in: *Musical Quarterly* IX (1923), S. 514-537, bes. S. 547; J. E. Matthew: *A pictorial puzzle*, in: *Musical Times* XLVIII (1907), S. 301-303; J. Tiersot: *Une visite au British Museum et un tableau de la National Gallery*, in: *Revue de Musicologie* VII (1923), S. 73-79

² Die Signatur A. Bouys erscheint in der linken unteren Ecke.

³ C. Addington: *In search of the Baroque flute*, in: *Early Music* XII (1984), S. 39. Ein Bildausschnitt auf Seite 38 zeigt die Elfenbeinflöte.

⁴ P. Bates: *The flute: a study of its history, development and construction*, New York 1969, S. 95-96. Bates berichtet, dass er das Gemälde persönlich gesehen habe und (ungenannte) Experten der Gallery ihm bestätigt hätten, dass diese Löcher authentisch seien.

⁵ Die Beschädigung wird schon auf einer Illustration in Fleury: *The flute and flutists ...* gezeigt, s. Anm. 1.

⁶ *La musique dans l'art ancien au Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon 1965, Tafel X; Orphée en Auvergne: Rameau organiste, Clermont-Ferrand 1983. In neueren Zeiten erschien das Dijoner Bild in *La musica & la peinture, 1600-1900: Trois siècles d'iconographie musicale*, Nizza 1991, S. 122-123. Diese Version des Bildes wurde Pierre-Charles Trémollières (1703-1739) zugeschrieben, als es 1842 von Don de M. Bertholomey gekauft wurde, s. auch J. Magnin: *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon 1914, S. 187.

⁷ Davies kann das Dijoner Bild nicht gekannt haben. Er schreibt in *National Gallery catalogues: French School* (s. Anm. 1), S. 213: „Der Mann auf der rechten Seite, der vielleicht das Bild in Auftrag gegeben hat, hält eine Flöte, die zwei Tonlöcher mehr hat als üblich. Diese wurden vom Maler in voller Absicht gemalt, aber wie mir scheint, können sie für das Spielen dieses Instrumentes von keinerlei Nutzen gewesen sein.“

⁸ Zur Zeit meines Besuchs bereitete der Kurator der französischen Gemäldesammlung in der National Gallery, Humphrey Wine, gerade eine detaillierte Studie der auf dem Bild dargestellten Personen vor. Ich bin ihm dankbar für die Erlaubnis, das Gemälde zu untersuchen, während es den Blicken der Öffentlichkeit entzogen war, und danke ihm und dem Restaurator Anthony Reeve für ihre Informationen über den Erhaltungszustand und die Zuschreibung des Bilds.

Artikel im Original: *The hole truth and nothing but the truth: the resolution of a problem in flute iconography* von Mary Oleskiewicz, erschienen in *Early Music*, Februar 2001, S. 57-59, Übersetzung mit freundlicher Genehmigung von Oxford University Press. □

**Besuchen
Sie uns ...**

**... auf
unserer
neuen
Homepage**



www.moeck.com

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
Postfach 31 31 · D-29231 Cölle
Tel: +49(0)5141-8853-0
Fax: +49(0)5141-8853-42
info@moeck.com

MOECK