

Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs und der Restaurierung von historischen Musikinstrumenten aus der Zeit des jungen Mozart

Autor(en): **Gernhardt, Klaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **12 (1992)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835258>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs und der Restaurierung von historischen Musikinstrumenten aus der Zeit des jungen Mozart

Klaus Gernhardt

Im Zusammenhang mit den Mozart-Festen von 1991 auch das Musikinstrumentarium Mozarts einer kritischen Beurteilung zu unterziehen, ist Anliegen dieses Beitrags. Bei einem so bedeutenden Musiker und Komponisten mit seiner ohnehin viel zu kurzen Lebenszeit ist es gerade bezüglich des Instrumentariums von besonderem Interesse, den frühen Zeitraum der Kindheit gesondert zu betrachten.

Inzwischen sind auf fast allen Konzertpodien Werke Mozarts auf dem Nachbau eines Wiener Hammerflügels zu hören, und dem Publikum wird damit zweifellos ein besonderes Vergnügen bereitet. Für den historisch sinnvollen Gebrauch dieser Instrumente scheint mir ein instrumentenkundlicher Exkurs erforderlich.

Auch der interessierte Laie weiss, dass das Zeitalter der Empfindsamkeit (1760-1790) zum Beispiel die Laute, Blockflöte und Gambe aus dem Orchester weitgehend ausgliedert. Das gewandelte Klangverständnis führt zu neuen Ausdrucksmitteln, etwa dem Bassethorn, der Klarinette oder der Glasharmonika. In welcher Weise sich dieser Wandel bzw. der Gebrauch der Musikinstrumente vollzieht, dokumentieren wohl am überzeugendsten die Sammlungen historischer Musikinstrumente. Selbstverständlich ist eine umfassende Erschliessung ohne musikwissenschaftliches Quellenstudium nicht durchführbar. Das Leipziger Musikinstrumenten-Museum ist seit 1926 gemeinsam mit dem Institut für Musikwissenschaft als «Musikwissenschaftliches Museum» Bestandteil der Universität Leipzig.

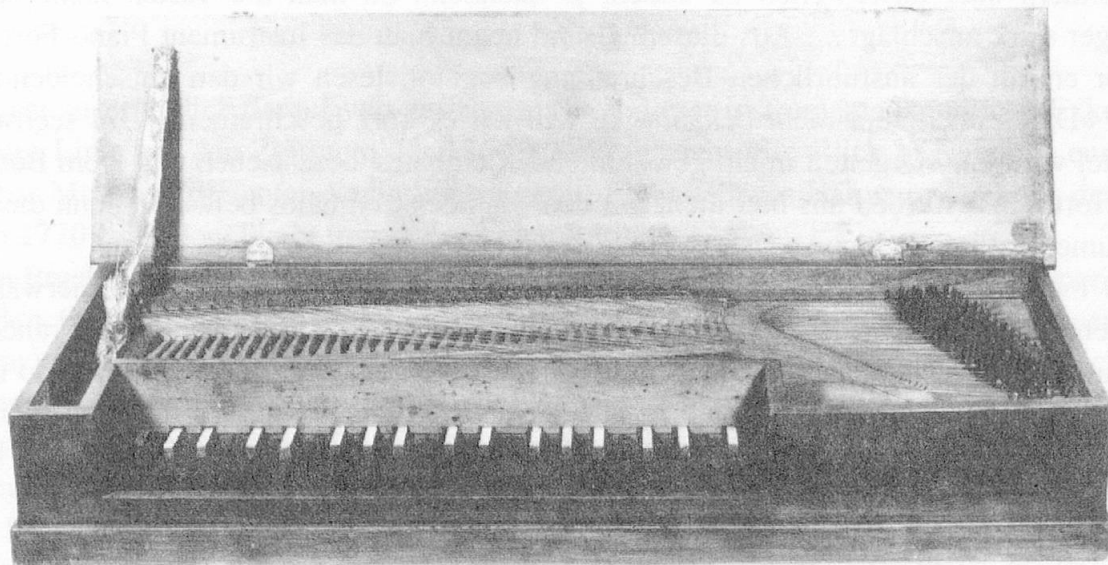
Als einer der Restauratoren dieser Sammlung historischer Musikinstrumente möchte ich mit folgenden Ausführungen einige Erfahrungen und Überlegungen zu Grenzen und Möglichkeiten des Gebrauchs historischer Musikinstrumente der Zeit des jungen W. A. Mozart zur Diskussion stellen. (Dass dabei einige grundsätzliche Bemerkungen fallen, die ebenso für Monteverdi, Schütz, Bach oder Beethoven Gültigkeit haben, ist unvermeidbar.)

Die Beschäftigung mit W. A. Mozart als Interpret und Komponist unterscheidet sich – vor allem was die frühen Jahre betrifft – dadurch nicht unwesentlich von seinen oben genannten Kollegen, dass er bereits mit sieben Jahren eine dreijährige Reise mit dem Vater unternimmt, die ihn in zahlreiche Musikzentren Europas führt. Die wichtigsten Stationen seien kurz vergegenwärtigt: Die Reise beginnt am 8. Juni 1763 in München. Es folgen Aufenthalte in Augsburg, Ludwigsburg, Koblenz, Bonn, Köln, Aachen, Brüssel, Paris (im November 1763), von dort die Weiterreise nach London, wo ein Notenbuch mit 43 Stücken für Klavier entsteht. Am 24. Juli 1765 verlässt Mozart London über Canterbury, Dover, Gent, Antwerpen, Den Haag, um noch einmal nach Paris zu kommen. Von dort beginnt er am 9. Juli 1766 die Rückreise über Dijon, Lyon, Genf, Lausanne, Bern, Zürich, Donaueschingen und München. Für einen Konzertpianisten unserer Tage wäre eine solche Reise vermutlich die Krönung seiner Laufbahn. Zu den entscheidenden Unterschieden aber gehört die Tatsache, dass heute auf all diesen Konzertpodien vermutlich ein brillanter Flügel von Bösendorfer aus Wien steht.

Für uns ist nun aber die Frage wichtig, auf welchen Instrumenten W. A. Mozart gespielt haben könnte. Dass er in diesen Jahren häufiger als später auch auf der Geige konzertierte, bedarf durchaus einer besonderen Erwähnung, soll uns aber vorerst nicht von der Frage nach den Tasteninstrumenten abhalten. Und hier zeigt sich ein differenzierteres Bild, als die heutige «historische» Aufführungspraxis glauben macht. Durch die Interpretation von Mozarts Werken auf zahlreichen und oft in ausgezeichneter Qualität nachgebauten Hammerflügeln nach Anton Walter, Ferdinand Hofmann oder Johann Andreas Stein wird, mit Sicherheit unbeabsichtigt, ein musikalischer Eindruck vermittelt, der für das Gesamtschaffen W. A. Mozarts so nicht stimmt.

Während dieser Beitrag konzipiert wurde, bekam der Verfasser ein Informationsblatt des Museen in Basel in die Hände. Damit lädt neben den zahlreichen anderen Museen der Stadt das Museum für Volkskunde zu einer Sonderausstellung zum Thema: «Typisch? Objekte als regionale und nationale Zeichen» ein. Ein kurzer einführender Text dazu wirbt mit folgender Feststellung: «Werden Länder oder Regionen kurz charakterisiert, tauchen unwillkürlich stereotype Vorstellungen auf wie: Typisch für die Schweiz sind Banken, Berge und Käse, für Spanien Stierkämpfe und Flamenco oder für Ungarn Paprika und Zigeunermusik.» Vergleichbar stereotyp und damit oft eben die Situation nicht umfassend treffend entstehen solche Klischees: Bachs Orgelwerke auf Silbermann-Organen oder das Klavierwerk Mozarts auf Hammerflügel. Was ist wirklich typisch? Jedenfalls nichts nur deshalb, weil es geht bzw. weil es gut klingt und uns gefällt.

Der Versuch, die Frage zu beantworten, welches das «typische» Klavierinstrument des jungen Mozart war, führt zu einigen allgemeinen und besonderen Schwierigkeiten. Die erhaltenen Musikinstrumente unserer Sammlungen sind allzuoft als Mittel zum Zweck – als Gebrauchsinstrument – durch Reparaturen oder Umarbeitungen in ihrem Originalzustand verändert worden. Im Falle der Klavierinstrumente kommt erschwerend hinzu, dass wir gerade für die zur Betrachtung stehende Zeitepoche für eine umfassende Darstellung auf literarische und bildliche Überlieferungen angewiesen sind. Terminologische Probleme sorgen für weitere Fehlinterpretationen. Andererseits werden eindeutige Angaben zum Instrumententyp nicht beachtet und einer ehrgeizigen und eigenwilligen Interpretation geopfert. Es sei deshalb daran erinnert, dass der Florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori um 1698/99 sein erstes Hammerinstrument vollendet hat. Jan Marius reicht 1716 bei der Akademie der Wissenschaften in Paris Modelle für vier «Clavecins á Maillets» (Klaviere mit Schlägeln) ein. Als dritter im Bunde derer, die unabhängig voneinander Hammerklaviermodelle erfanden, ist der Nordhäuser Organist Christoph Gottlieb Schröter zu nennen. Während Cristoforis Erfindung in Italien ebenso wie die von Marius in Frankreich nicht die gewünschte Aufnahme findet, wird die Mechanik Cristoforis von Gottfried Silbermann fast unverändert in sein «Piano Forte» übernommen. Mechanikteile des Leipziger Hammerflügels von Cristofori aus dem Jahre 1726 und solche aus dem Hammerflügel Gottfried Silbermanns aus dem Jahre 1746 aus dem Besitz Friedrichs II. in Potsdam sind zum Verwechseln ähnlich. Bemerkenswert dabei ist auch, dass man bezüglich der Instrumentenbezeichnung keine Zweifel lässt. Bereits 1733 ist im 5. Band von Zedlers «Universal-Lexikon» zu lesen: «Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann vor kurzem wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Forte nennet ...». Auch Johann Sebastian Bach ist dieser Terminus bekannt. Er unterzeichnet 1749 eine Quittung für ein «Instrument Piano et Forte



genannt».¹ Diese Bezeichnung wurde auch für die Kleinstpianoforte in Clavichordform gebraucht. Friedrich Ernst bezeichnet diesen Typ als Hammerklavierchen (vgl. Abb.: Hammerklavierchen von Friedrich Hildebrand in Leipzig; ohne Auslösung und Dämpfung; Umfang $f - g^3$; Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Inventarnummer 99). Johann Sebastian Bach und seine Söhne haben das Hammerklavierchen mit Sicherheit gekannt, zu seiner Verbreitung aber wenig beigetragen. Christian Ernst Friederici, Orgelbauer in Gera, stellt seit Ende der 1730er Jahre auch Pianoforte in Flügelform her, behält aber die Herstellung des Pianoforte in Clavichordform bis Mitte der 1750er Jahre bei.

Alle genannten Tafelklaviere haben eine Prellmechanik. Erst zu Beginn der 1770er Jahre entwickelte daraus Johann Andreas Stein in Augsburg die Wiener Mechanik. Das Hammerklavierchen ist mit Sicherheit auch dem jungen Mozart bekannt.

Es bedarf aber keiner Spitzfindigkeit festzustellen, dass W. A. Mozart zumindest bis 1770 sehr viel häufiger auf dem Cembalo gespielt hat, als wir es heute geboten bekommen. Opus IV (KV 26-31), 1766 in Den Haag erschienen, ist mit «Six Sonates Pour le Clavecin Avec l' Accompagnement, d' un Violon» überschrieben. Selbst Opus II, 1781 in Wien erschienen, ist für Cembalo oder Pianoforte in Druck gegeben worden: «Six Sonates Pour le Clavecin, ou Pianoforte avec l' accompagnement d' un Violon».²

Begleiten wir nun die Mozarts nach Frankreich, so finden wir durch Dom Bedos bestätigt, dass sich die durch Marius gemachte Erfindung nicht durchgesetzt hat. In dem 1770 erschienen Teil «Die Kunst des Orgelbauers» beschreibt Dom Bedos im fünften Kapitel ein «Orgelteil in ein Piano-Forte, erfunden und gebaut in Paris von M. Lepine, königlicher Orgelbauer». Hier steht folgendes: «Das Piano-Forte ist ein Saiteninstrument, das Ähnlichkeit mit dem Cembalo hat. Der Unterschied besteht darin, dass man bei jenem die Saiten durch Federkiele zum Klingen bringt, beim anderen mit kleinen

1 Hubert Henkel, *Bach und das Hammerklavier*, in: *Beiträge zur Bachforschung*, Heft 2, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR, Leipzig 1983, S. 56 ff.

2 *MGG*, Band 9 «Mozart, Wolfgang Amadeus», Kassel etc., 1961, Abb. 6 und Abb. 14.

Hämmern auf die Saiten schlägt. Folglich ist das Piano-Forte imstande, seinen Klang zu vermindern oder anschwellen zu lassen, je nachdem, ob man die Tasten mehr oder weniger stark anschlägt... Aus diesem Grund nennt man das Instrument Piano-Forte.» Bevor er mit der ausführlichen Beschreibung beginnt, lesen wir den entscheidenden Satz. «Da es überhaupt nicht bekannt ist, will ich es kurz beschreiben.»³ Im sechsten Kapitel wird ein «Orgelteil in ein gewöhnliches Cembalo» beschrieben und Dom Bedos fährt fort: «Wir werden uns hier nicht mit dem Bau des Cembalos befassen, denn dieses Instrument ist sehr bekannt.»

Es mag etwas verwirren, der Vollständigkeit halber aber kann es nicht unerwähnt bleiben, dass im Nachlassverzeichnis des königlichen Instrumentenbauers Francois Etienne Blanchet, aufgestellt am 18. Juni 1766 in Paris, u.a.: «Erstens ein Cembalo mit Hämmern mit seinem Gestell, gefärbt mit der üblichen schwarzen Politur» aufgeführt wird.⁴ Leider kann ich zu diesem Sachverhalt keine näheren Angaben machen. Es besteht aber überhaupt kein Zweifel, dass die in Paris entstandenen Stiche und Gemälde W. A. Mozart an einem Cembalo sitzend darstellen.

In London findet W. A. Mozart neben dem Cembalo mit Sicherheit zumindest das Hammerklavierchen vor. Durch die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) kommt der führende sächsische Klavierbau fast völlig zum Erliegen. Die ehemaligen Mitarbeiter Gottfried Silbermanns wandern nach England aus, u.a. auch Johannes Zumpe. Er kam 1760 nach London und arbeitet gemeinsam mit dem ehemaligen Schweizer Cembalobauer Burkhat Shutti. Der 1762 ebenfalls nach London übergesiedelte Johann Christian Bach ist während W. A. Mozarts Londoner Aufenthalt nicht ohne Auswirkung auf dessen Kompositionsstil. Es ist naheliegend, dass Johann Christian Bach auch für die instrumentenbaulichen Neuerungen seiner «Landsleute» aus Sachsen und Preussen durchaus aufgeschlossen war. Seit W. A. Mozarts frühester Kindheit hat das Clavichord sein Interesse geweckt und war nicht selten sein treuer Reisebegleiter. So schreibt Leopold Mozart am 20. August 1763 an Leopold Hagenauer nach Salzburg: «Ich habe ein artiges Clavierl von H. Stein in Augsburg gekauft, welches uns wegen dem Exercitio auf der Reise grosse Dienste thut...»⁵ Seit 1965 befindet sich ein solches kleines Clavichord mit der Signatur «Joh. Andr. Stein Orgel und Claviermacher in Augsburg, 1762» im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest.⁶ Dass W. A. Mozart das Clavichord nicht nur als Übungsinstrument gebraucht hat, ist durch den Brief an den Vater vom 23. Oktober 1777 anlässlich eines wiederholten Besuchs bei Andreas Stein belegt: «Auf die Nacht beim souper spielte ich das Strassburger Konzert: es ging wie Öl, alles lobte den schönen, reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Klavichord, ich präludierte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer.»⁷ Wie lobend sich W. A. Mozart über die Stein'schen Pianoforte anlässlich seiner Besuche im Oktober 1777 bei Stein äussert, ist in jeder besseren Klavierschule nachzulesen. Dass er sich aber

3 Dom Bedos, *Die Kunst des Orgelbauers*, Deutsche Übersetzung von Glatter-Götz, Orgelbau – Fachverlag ISO Information – Lauffen am Neckar, 1977, S. 526 ff.

4 Frank Hubbert, *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, 1965, S. 293.

5 Gy. Gábry, *Das Reiseklavichord W.A.Mozarts*, in: *Studia Musicologica*, Tomus 10 (1 – 2), Budapest 1968, S. 153 ff.

6 Ebd.

7 Albert Leitzmann, *Wolfgang Amadeus Mozarts Leben – In seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen*, o.J. S. 218.

gerade mit einem so umfangreichen Programm auf dem Clavichord hören lässt, scheint mir umso bemerkenswerter.

Es sei ausdrücklich darauf verwiesen, dass sich dieser instrumentenkundliche Exkurs in erster Linie auf den Zeitraum der 1760er Jahre bezieht. Ein Blick in Kataloge europäischer Musikinstrumenten-Sammlungen zeigt: Einen Wiener Hammerflügel aus der Zeit um 1770 zu finden, bleibt immer noch eine Rarität.

Ein Ergebnis dieses instrumentenkundlichen Exkurses soll die Anregung zur experimentellen Gestaltung von Mozart-Programmen sein, d.h. zu Programmen, in denen der Klavierpart je nachdem auf verschiedenen Instrumenten und nicht ausschliesslich auf einem Hammerflügel ausgeführt wird: vielmehr sowohl auf dem Cembalo, dem Clavichord wie auch auf dem «Piano Forte» in der Form des Hammerklavierchens mit Prellmechanik.

Da sich dieser Beitrag als Beobachtungen aus der praxisnahen Sicht des Musikinstrumenten-Restaurators versteht, seien weitere Bemerkungen zum Problem der Spielbarmachung von historischen Instrumenten angefügt.

Historische Musikinstrumente als Restaurator unter dem immer grösser werdenden Spannungsfeld zwischen dem Musikinstrument als Klangwerkzeug einerseits und kunst-, kultur- und naturwissenschaftlichem Sammlungs- und Forschungsobjekt andererseits verantwortungsvoll zu betreuen, macht Voraussetzungen nötig, die zu formulieren und mit Leben zu erfüllen erst in den letzten ca. zwanzig Jahren möglich wurden. So ist unser Beruf kein traditioneller Beruf, wengleich die grossen Musikinstrumenten-Sammlungen der Welt immer auch einen oder mehrere Musikinstrumentenbauer zu ihren ständigen Mitarbeitern gezählt haben.

Als ich 1961 als gelernter Möbeltischler und Orgelbauer die vakante zweite Restauratorenstelle am Leipziger Musikinstrumenten-Museum besetzen konnte, gab es in der damaligen DDR überhaupt nur zwei Kollegen, die als Tischler bzw. Klavierbauer an Museen tätig waren. Natürlich war bereits damals die Erkenntnis verbreitet, dass die Spielbarkeit der uns anvertrauten Instrumente nicht um jeden Preis angestrebt werden durfte. Im nachhinein erinnere ich mich aber nur ungern, wie hilflos, ahnungslos und häufig ohne die Eingriffe zu dokumentieren, ausgewählte Musikinstrumente für Konzerte und Ausstellungszwecke bearbeitet wurden. Vermutlich war die Situation an anderen Museen nur unwesentlich anders. Diese Situation hat sich aber erfreulicherweise grundlegend geändert. Auch in der DDR gab es seit 1976 ein Fachschul-Fernstudium für Restauratoren. Selbstzufriedenheit darüber hat zumindest mich noch nicht erfüllt, weder was die Form noch den Inhalt der Ausbildung betrifft.

Für die Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren hat Rolf Wihr 1987 eine Definition des Berufs und einen Ehrenkodex für Restauratoren veröffentlicht: Einige wichtige Sätze daraus seien hier zitiert:

- «Die Tätigkeit des Restaurators besteht in der methodischen Untersuchung, Konservierung, Restaurierung und Pflege von Kunst- und Kulturgut. Der Restaurator muss die Fähigkeit besitzen, Kunst- und Kulturgut unter den verschiedensten Aspekten zu begreifen, methodisch zu erfassen, seine Ergebnisse zu werten und danach abzuwägen, welche Massnahmen zur Substanzerhaltung notwendig sind.
- Die Konservierung hat zum Ziel, den Verfall an Kunst- und Kulturgütern soweit wie möglich zu verlangsamen. Hierfür sind die Substanzsicherungen ebenso wichtig wie gezielte Massnahmen im Umfeld.
- Die Restaurierung beinhaltet alle Massnahmen, um beschädigte, veränderte, gealterte, in ihrer ästhetischen Erscheinung beeinträchtigte oder als Dokumente nicht mehr lesbare Kunst- und Kulturgüter wieder erfahrbar zu machen. Historische Zustände sind hierbei grundsätzlich zu berücksichtigen.
- Die Konzeptionsfindung beginnt mit einer methodischen Untersuchung, die entsprechend der Methodologie ablaufen muss: Erfassen der Quellen, Analyse, Interpretation und Synthese. Die Methodologie ist ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung, wie auch der Bereich der technologischen, materialkundlichen, chemisch-physikalischen, historischen und kunstgeschichtlichen Gegebenheiten und Zusammenhänge.
- Der Restaurator soll nur die Arbeiten ausführen, die im Bereich seiner fachspezifischen beruflichen Kompetenz liegen. Der Restaurator darf keine Aufträge ausführen, die den historischen Bestand von Kunst- und

Kulturgut gefährden oder verfälschen und hat die Pflicht, Aufträge, die er für unehrenhaft hält, abzulehnen. Der Restaurator soll an seine Arbeit den höchsten Qualitätsanspruch stellen, ohne Beachtung von Wert und Rang des Kunst- und Kulturgutes. Wenn bestimmte Umstände den Umfang der Behandlung einschränken, hat die Substanz absoluten Vorrang.

- Der Restaurator ist verpflichtet, alle von ihm durchgeführten Untersuchungen, deren Ergebnis und alle zur Substanzsicherung und Restaurierung notwendigen Materialien zu dokumentieren. Der Restaurator darf nur solche Techniken und Materialien anwenden, die nach dem Stand des Wissens die ideelle und materielle Unversehrtheit des Kunst- und Kulturgutes nicht gefährden; sie dürfen künftige Massnahmen nicht behindern.»⁸

Eine leichte Aufgabe ist dies aber freilich nicht. 1983 hat Cary Karp aus Stockholm die zweifellos richtige, aber ungemein belastende Feststellung getroffen: «So peinlich es auch sein mag, dies einmal zu gestehen: die Restaurierung von Musikinstrumenten hat substantielle Verluste an Beweismaterial zur Technik ihrer Herstellung und ihres ursprünglichen Klangbildes mit sich gebracht. Dadurch wird ihr dokumentarischer Wert für Instrumentenbauer und andere, die solche Informationen benötigen, gemindert, um nicht von der zerstörenden Wirkung beim praktischen Gebrauch der originalen Instrumente zu sprechen. Der einzige Ausweg, diese Probleme zu lösen, ist der Erwerb von neuen Instrumenten historisch korrekter Konstruktion.»⁹

In jüngster Zeit gibt es interessante Beispiele für diese Idee, ohne dabei auf ganz wesentliche Originalteile zu verzichten. So hat man für einen Hammerflügel von Johann Andreas Stein, eine Neuerwerbung des Stadtmuseums München, im Zusammenhang mit seiner Restaurierung und dem Ziel der Spielbarmachung eine komplette zweite Klaviatur mit dazugehöriger Mechanik angefertigt. Eine derartige Konzeption hat zahlreiche Vorzüge. So bleiben, falls überhaupt noch vorhanden, alle dem Verschleiss unterliegenden Originalteile der Mechanik einer weiteren Beanspruchung entzogen. Von besonderem Reiz ist darüber hinaus die Erfahrung mit einer neuen Belederung des Hammerkopfes, die damit der Entstehungszeit des Instruments sehr nahe kommt. Die mit Wildleder bezogenen Hämmer, deren Hartwerden durch das Spiel den Einzelton wesentlich verändern, bereiten dem Restaurator durchaus Probleme. Es ist schwer feststellbar, welche Tonqualität als ideal angesehen wurde. Die Beurteilung geht von «rund und flötenähnlich, ja beinahe stumpf» bis «brillant – bis an die Grenze der Schärfe».

Originalinstrumente belegen ebenso wie historische Quellen, dass unabhängig von dem Problem der Belederung die Instrumente eine differenzierte Beurteilung nötig machen. So setzt die Empfehlung von Cary Karp voraus, dass wir das repräsentative Original der Epoche zu erforschen haben. Nicht selten ist aber gerade die «zweite Garnitur» erhalten, da das gute Instrument bis zur Unspielbarkeit im Gebrauch war und in diesem Zustand nicht unbedingt das Interesse des Sammlers finden konnte. Dies trifft natürlich für alle Gattungen zu.

Leopold Mozart trifft dazu in seiner 1756 erschienenen Violinschule eine interessante Feststellung. Sie bezieht sich zwar nicht auf Klavierinstrumente, ist nach unseren Erfahrungen aber übertragbar. So schreibt er u.a.: «Das bedauerlichste ist, dass unsere heutigen Instrumentenmacher sich bey Verfertigung ihrer Arbeit so gar wenig Mühe geben. ...Woher kömmt es denn, dass die Violinen so ungleich sind? Woher kömmt es,

8 Rolf Wihr, *AdR Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren*, AdR – aktuell, Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren, Freiburg, 1989.

9 Cary Karp, *Die Aufgabe des Musikinstrumenten-Restaurators*, Tagungsbericht der Arbeitsgruppe Musikinstrumenten-Restauratoren in der Fachsektion Restauratoren beim Rat für Museumswesen, Berlin 1983, S. 24.

dass eine laut, die andere still klinget? Woher hat diese einen, so zu sagen, spitzigen; jene einen recht hölzernen; diese einen rauhen, schreienden, jene einen traurigen und betäubenden Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieses rührte von der Verschiedenheit der Arbeit her. ...Dieses ist ein Uebel, welches der Musik vieles von ihrer Schönheit entziehet.»¹⁰

Er verweist in diesem Zusammenhang auf den von Lorenz Mizler gemachten Vorschlag, «eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen», die ja bereits 1738 ihren Anfang genommen hat. «Das ganze musikalische Reich wüsste es einer solchen gelehrten Gesellschaft nimmer genug zu verdanken, wenn sie den Instrumentenmachern ein so nützlich Licht anzündete, dadurch der Musik eine ungemene Zierde zu wachsen könnte. ... Unterdessen bemüht sich ein fleissiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstocks nach Möglichkeit zu verbessern.»¹¹

Öffentliche Sammlungen werden in konstanter Regelmässigkeit von Instrumentenbauern aufgesucht, um Instrumente zu vermessen. Bei der Vielzahl der auf diesem Wege entstandenen Nachbauten stellt sich natürlich die Frage, ob wir unter diesen Umständen nicht doch auf das Original verzichten können. Die Instrumentalisten beantworten diese Frage sehr unterschiedlich. Sicher gibt es nur wenige Geiger, die sich als Solisten mit einem Instrument unserer Tage zufrieden geben. Viel häufiger wird doch der Name eines berühmten italienischen Geigenbauers aus dem 18. Jahrhundert mit vermarktet. Falls der Zettel dann überhaupt echt ist, haben die meisten Instrumente aber vielfältige und den Klang gravierend verändernde Modernisierungen erfahren. Leider hat sich die Erkenntnis, dass nur eine ausgewogene Balance aller Details zu einer Annäherung des «authentischen» Klanges führen kann, noch nicht durchgesetzt.

Ich bin mir bewusst, dass ich mit der Bemerkung «authentischer Klang» – für viele schon ein Reizwort – etwas anspreche, was eigentlich so nebenbei nicht zu behandeln ist. Wie aber, so frage ich, soll sich der Restaurator anders verhalten, als immer wieder danach zu fragen? Nicht selten haben wir uns mit einem klanglichen Ergebnis abzufinden, an dem wir gern manipulieren möchten und gelegentlich auch könnten. Aber subjektive Erwartungen dürfen dabei nie die Massnahme bestimmen.

Ein Aspekt des «authentischen Klanges» ist die Frage der absoluten Tonhöhe. Sie führt uns zu den historischen Blasinstrumenten, die auch Rückschlüsse auf den Stimmtton von Tasteninstrumenten ermöglichen.

Während der heutige Orchesterstimmtton bereits eine Höhe erreicht, der gelegentlich auch moderne Instrumente nicht mehr Stand halten können, hat sich andererseits mit dem Hinweis verschiedener Ensemble, sie spielten im tiefen Kammerton A = 415 Hz, der Trugschluss verbreitet, 415 Hz sei der Stimmtton des 18. Jahrhunderts gewesen. Dies wird nicht nur durch eine Stimmgabel Mozarts mit 421 Hz (nach freundlicher Mitteilung von Alfons Huber, Wien) widerlegt, sondern durch zahlreiche Originalinstrumente. Jeglicher heutiger Praxis und Auffassung widersprechend schreibt Andreas Streicher 1801 dazu: «Die Stimmgabel muss auf das richtigste mit den Blasinstrumenten, wie sie in dem Ort üblich sind, gleich stehen.

10 Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789, (Wiesbaden 1983) S. 6 u. 7.

11 Ebd. S. 8 ff.

Soll das Clavier einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer gestimmt werden, so stimme man es das erste Mal nur überhaupt im groben durch, weil es nach zwey bis dreymahligem Durchstimmen ganz rein werden kann.»¹²

Mit einem solchen Wunsch würde uns heute jeder Klavierstimmer die Freundschaft kündigen.

Da der Stimmer des Leipziger Gewandhauses verständlicherweise die Umstimmung eines Dulken-Flügel-Nachbaus der Firma Neubert auf A = 430 Hz abgelehnt hat, bin ich von zwei Leipziger Künstlerinnen um die Bereitstellung eines Flügels von Streicher in dieser Tonhöhe gebeten worden, da er gemeinsam mit einer Klarinette auf A = 430 Hz stehend gespielt werden soll. Die Klarinette ist ein Nachbau, den man sicher wie zahlreiche andere Holzblasinstrumente auf 415 Hz hätte modifizieren können.

Originaltreue bis ins Detail ist die einzige risikolose Voraussetzung denkmalpflegerischer Massnahmen. Dieser Satz ist mir als Orgeldenkmalpfleger im Auftrag der Institute für Denkmalpflege über Jahre zu einem Leitsatz geworden. Inzwischen bin ich aus den verschiedensten Gründen etwas risikobereiter geworden. Dies darf aber nicht dazu führen, mit dem originalen Befund leichtfertig umzugehen oder ihn nicht umfassend zu prüfen.

Mehrwöchigen Seminaren mit einem der bedeutendsten Holzblasinstrumenten-Restauratoren, Herrn Rainer Weber aus Bayerbach, habe ich es zu danken, mit diesem und zahlreichen anderen Problemen vertraut gemacht worden zu sein. Auch die Leipziger Sammlung besitzt u.a. Traversflöten, die die angesprochene Vielfalt der absoluten Tonhöhe belegen. Durch den seit dem 17. und 18. Jahrhundert konischen Bohrungsverlauf wird es möglich, das Instrument durch auswechselbare Mittelstücke verschiedener Länge dem jeweiligen Stimmtone anzupassen. Dabei wurden bis zu fünf verschiedene Mittelstücke verwendet. Intonationskorrekturen werden dabei durch den Kork im Kopfstück vorgenommen. Ausführliche Anweisungen dazu gibt z.B. J. J. Quantz.

So erreichte unterschiedliche Stimmtöne haben nach Messungen Webers z.B. folgende Werte erbracht:

- Traverso von Lot, Paris BNM
 - Mit Mittelstück 1 a' etwa 392 Hz
 - 2 a' « 400 Hz
 - 3 a' « 410 Hz
 - 4 a' « 415 Hz
 - 5 a' « 420 Hz

Am stärksten ausgespielt erscheint das Mittelstück 2 und 3. Das Instrument wurde also meistens von 400 bis 410 Hz verwendet.

- Traverso von F. G. A. Kirst (Privatbesitz, München)
 - Mit Mittelstück 1 a' etwa 435 Hz
 - 2 a' « 444 Hz
 - 3 a' « 450 Hz
 - 4 a' « 456 Hz

¹² Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher, geborene Stein in Wien verfertigt werden*. Wien mit Albertischen Schriften, 1801, S. 30 ff.

Hier war das dritte Mittelstück weit stärker abgegriffen.¹³ Bezüglich der Stimmungsart sind wir vermutlich in die Lage versetzt, das zu akzeptieren, was Friedemann Hellwig anlässlich des Internationalen Joseph Haydn Kongresses, Wien 1982, zum Temperatursystem bei Joseph Haydn abschliessend feststellt: «Aus dem Gesagten ist leicht zu schliessen, dass ein Temperatursystem in strenger Form nur für wenige Instrumententypen Gültigkeit haben kann, für die Mehrzahl der Musiker aber relativ bedeutungslos ist. Aus diesem Grund erscheint es vermessen für Haydn ein einziges richtiges System aufzustellen.»¹⁴ Mir scheint, dies ist für Mozart nicht anders. Hellwig verweist auf Johann Ernst Hausers *Musikalisches Lexikon* aus dem Jahre 1828, in dem es heisst: «Viele Theoretiker schreiben und streiten, ob die gleichschwebende, oder die ungleichschwebende Temperatur die vorzügliche sei; wir wollen den Streit gut sein lassen und nur sagen, dass unsere Instrumente durchgängig ungleichschwebend gestimmt werden.»¹⁵

Abschliessend soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass dieser Beitrag keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, andererseits aber bei dem ausübenden Musiker etwas mehr Verständnis für die Aufgaben des Restaurators vermitteln möchte.

13 Rainer Weber, *Einblicke in die Restaurierung von Holzblasinstrumenten*, Tagungsbericht der Arbeitsgruppe Musikinstrumenten-Restauratoren in der Fachsektion Restauratoren beim Rat für Museumswesen. Herausgegeben von der Akademie für alte Musik, Berlin, 1984, S. 18 ff.

14 Friedemann Hellwig, *Zum Temperatursystem bei Joseph Haydn*, in: *Konferenzbericht Internationaler Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Seite 90.

15 Ebd.

