

## »Bitte nicht berühren« – bitte manchmal doch!

Musikinstrumente sind nicht nur »Instrumente« – die unterschiedlichen Bedeutungen drängten sich mir während einer Rundtour zu den von der Klassik Stiftung Weimar gehüteten Hammerflügeln auf (an dieser Stelle vielen Dank für das freundliche Entgegenkommen der Verantwortlichen, besonders Konrad Katzer); dahinter die Besorgnis, das Gebot »Bitte nicht berühren« werde gar zu konsequent befolgt. So gewiss nicht jeder Besucher herumklumpen, über berührte Tasten sich mit Mendelssohn, Clara Schumann, Liszt verbunden wähnen darf, so gewiss dürfen wir's nicht amüsischen Geldsäcken gleich tun, die alte Geigen als Kapitalanlage betrachten, in Banksafes einsargen und damit zum Tode verurteilen: Denn Instrumente leben, müssen schwingen, gespielt werden; immerfort arbeitet's in ihnen; der am Corpus, am Rahmen der Klaviere zerrende Druck der Saiten muss sorgsam verteilt bleiben, unterschiedlich feuchte Luft dringt zu ihnen, mögen sie noch so hermetisch isoliert sein. Sie müssen, sorgfältig gestimmt, dann gespielt, immer neu auf gleichartiges Schwingen trainiert werden – nicht anders als wir, wenn wir, bevor wie musizieren, nicht nur die Instrumente, sondern uns selbst stimmen. Schwingend antwortende »Corps sonores«, Instrumente sind auch wir.

Freilich musste ich, der die Tasten schlagen durfte und am liebsten alle Instrumente in Konzerten erleben würde, mich auch belehren lassen, obwohl ich wusste, dass der Stimmstock des originalen Liszt-Flügels, dem Druck der Saiten erlegen, das Instrument irreparabel beschädigt war; dass bei älteren Klavieren dank hölzerner Rahmen solcher Druck erst recht ein Problem sei, Reparaturen so weit gehen mussten, dass vom Originalinstrument nur die Hülle übrigblieb. Inzwischen versteht man sich auf Nachbauten so gut, dass diese ehrlicher erscheinen als manches alte Instrument, dessen Innereien man austauschen musste. Um das zu vermeiden, zumindest hinauszuschieben, lässt man die Klaviere, was Stimmung und Intonation betrifft, abschaffen, nahm – Probleme der Mechanik nicht gerechnet – in Kauf, dass sie intakter aussehen als sie sind, dass manchen das für Konzerte erforderliche, mit höherem Saitendruck verbundene Heraufstimmen zugemutet werden kann, anderen weniger oder gar nicht.

»Eingebaute Vergänglichkeit« – welch eine Koinzidenz mit der des »Materials« von Musik: erklingender, fast

zugleich verklingender Töne! Und, anders weitergedacht, Koinzidenz auch damit, dass in Weimar und Umgebung vielen Gedenkortern der Dichter wenige der Musiker gegenüberstehen: Liszts Hofgärtnerei und die Altenburg, ein paar Straßennamen und Büsten, Gedenkschilder u. a. für Bach, Hummel und Strauss, keines für Ernst Prätorius, den Nazis schon vor 1933 verjagten, für Hermann Abendroth, dessen Wirksamkeit für die Stadt ein Riesengeschenk war. Dass Melchior Vulpius, einer der zu Beginn des 17. Jahrhunderts prägenden Musiker, keine Spuren hinterlassen hat, wundert niemanden; wo Bach gewohnt hat, gähnt ein spärlich besetzter Parkplatz; sein wichtigster Wirkungsort, die »Himmelsburg«, fiel 1774 dem Schlossbrand zum Opfer, von seinem Freund Johann Gottfried Walther, einem hochbedeutenden Musiktheoretiker, gibt's wenigstens den Grabstein. Freilich, auf unsere Dichter sind wir zu stolz, als dass man dies als Klagelied singen dürfte! Bachs vor Leipzig wichtigste Wirkungsstätte war Weimar; Anna Amalias oberste Passion war Musik, sie hat komponiert; die konsequentesten Bemühungen um ein deutsches Singspiel fanden hier statt, am Ende übertroffen durch Mozarts »Entführung aus dem Serail«; in den 1790er Jahren war Weimar nach Wien die wichtigste Pflegestätte seiner Opern; das »silberne Zeitalter«, die Uraufführung der Oper eines steckbrieflich Gesuchten durchsetzend, prägte ein Musiker: Franz Liszt; Richard Strauss' erste Oper hatte hier Premiere.

Wie »reden« Instrumente, wenn sie noch können und dürfen! Als naseweiser Rezensent habe ich's gegen Ende der 1950er Jahre in der Hofgärtnerei fast noch im Direktanschluss an alte Zeiten erlebt: Bruno Hinze-Reinhold, ein Liszt-Enkelschüler, saß am Flügel, in der ersten Reihe saß Liszts verspätet als solche wahrgenommene Tochter. 40 Jahre später haben meine Kollegen Mammel und Holtmeier Lieder von Zelter und Schubert mit dem Flügel aufgenommen, der u. a. von Mendelssohn und Clara Wieck, später lange nicht gespielt worden ist, manche Register standen nur teilweise zur Verfügung.

Schwierige Rechenschaft und Rücksichtnahmen ergaben sich auch bei jüngst entstandenen Einspielungen, diese auf einem Niveau, das jeden Hörer von einem Entzücken ins nächste fallen lässt – vor welchem Hintergrund! Nicht alles, was die Zeit den Instrumenten angetan hat,

## Wiener Klassik in Weimar

In den Jahren 2019 bis 2023 wurden vier historische Hammerflügel aus der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar für Kammermusikproduktionen zur Verfügung gestellt: Die Pianistin Liese Klahn widmete sich – zusammen mit Erich Höbarth (Violine), Peter Hörr (Cello) und Stefan Katte (Horn) – Sonaten und Variationen von Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Die Aufnahmen entstanden im Festsaal des Residenz-

schlosses und in Schloss Belvedere. Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet in den umfangreichen Booklets die Entstehungsgeschichte der Werke. Darin werden zudem die Hammerflügel von Nannette Streicher, Érard Frères, Peter Baerwind und Friedrich Hippe vorgestellt. Die CDs sind als Koproduktion der Klassik Stiftung Weimar und des Deutschlandfunks beim Label ars vobiscum erschienen.



Hammerflügel von Érard aus dem Jahr 1811, aufgestellt im Zedernzimmer der Maria Pawlowna im Weimarer Residenzschloss (Inventarnummer Kg 2010/31)





Hammerflügel des Oberweimarer  
Instrumentenbauers Friedrich August Hippe,  
nach 1820 (Inventarnummer Kg 2016/240)

lässt sich reparieren – auch hier manche Register nur eingeschränkt benutzbar, schon, weil manche Töne oft, andere weniger angeschlagen werden, die Lederbezüge der Hämmer unterschiedlich strapaziert sind, entsprechend unterschiedlich die Klangfarben. So müssen Spielende, wenn sie auf Homogenität ausgehen, die Tasten auf unterschiedliche Weise drücken, bei schnellen Läufen kaum realisierbar! Umso schwieriger, so Liese Klahn, die Pianistin der Einspielungen, weil »wir eine leichte Hand benötigen; wenn wir zu viel wollen, entzieht sich der Glanz«. Nicht anders ergeht es Streichern, wenn sie bei Instrumenten, die einem größeren Klang zuliebe inzwischen mit Metallsaiten bezogen waren, zu Darmsaiten zurückkehren. Dass das Verhältnis der Stärke der Saiten untereinander so sein muss, »dass der Ton auf allen vier Saiten gleiche Kraft und Fülle hat«, forderte 1852 Louis Spohr.

Schon Jahrhunderte vor ihm hatten Spielende ähnliche Sorgen. Auch damals wurden Töne unterschiedlich oft benutzt, Streicher waren selten mit der Besaitung zufrieden. Überdies ließ der große handwerkliche Anteil beim Instrumentenbau die Ergebnisse unterschiedlicher ausfallen, waren durch Benutzung bewirkte Veränderungen größer, als wir's gewöhnt sind, Musiker, u. a. Beethoven, oft von neuen Instrumenten zunächst angetan, bald jedoch nicht mehr. Vermutlich waren die Unterschiede innerhalb der von prominenten Herstellern – Nannette Streicher, Graf in Wien; Érard in Paris; Broadwood in

London – gefertigten Klaviere größer als heute die zwischen bei Blüthner, Bösendorfer, Ibach, Steinway etc. gebauten.

Heute lassen vergleichsweise »normierte« Instrumente und die vom Oberbegriff »Klassik« suggerierte Epochen-einheit leicht vergessen, dass es seinerzeit anders war: Fast alle Instrumente erfuhren technische Neuerungen, Tourte-Bögen erleichterten Streichern größere, die Töne direkter bindende Kantilenen, Klarinetten entfernten sich von dem Charakter, dem sie den Namen verdanken (»Trompetchen«), Beethoven meinte, zu Mozarts Zeiten sei »abgehacktes« Musizieren üblich gewesen. Zugleich gab es bei der Rezeption von Musik fundamentale Wandlungen: Immer mehr drängte das Bürgertum zur vornehmlich höfischen Kreisen vorbehaltenen Musik, Konzertsellschaften wurden gegründet, Konzertsäle gebaut, Orchester wurden vergrößert oder entstanden neu. Das wirkte aufs Komponieren zurück, Musik für große Auditorien muss anders beschaffen sein als solche für kleine – Haydn in London, Beethoven seit der »Eroica«, trugen dem Rechnung. Zunehmend trat der Unterschied von Orchester- und Kammermusik zutage und damit zugleich, wie sehr Räume »mitmusizieren« – forte ist nicht gleich forte, piano nicht gleich piano. Insofern war jenen Einspielungen mit Liese Klahn einige Authentizität im Vorhinein sicher, weil sie im Juno-Zimmer am Frauenplan, im Festsaal des Stadtschlosses, im Schloss Belvedere stattfanden.



Handschriftliche Signatur  
des Herstellers auf dem  
Resonanzboden des  
Hammerflügels der Brüder  
Érard aus dem Jahr 1811  
(Inventarnummer Kg 2010/31)



Namensschild des Hammerflügels,  
gebaut von Nannette Streicher,  
Wien, 1825 (Inventarnummer N3/68)





Sonaten und Variationen von Beethoven und Schubert – die Einspielungen von Liese Klahn an vier historischen Hammerflügeln erschienen beim Label ars vobiscum als CD (Signatures im Bibliotheksbestand: T 2135; T 2223; T 2327)

Dennoch erscheint dies als der geringere Teil angesichts anderer Qualitäten! – ganz und gar, wenn man authentische Interpretation als zu stets neuen Antworten treibendes Ineinander von Stilbewusstsein und heutiger Musizierlust versteht. Mittlerweile hat sich auch herumgesprochen, dass Fortschritt bzw. Neuerungen nie nur Verbesserungen darstellen, als die sie zunächst verstanden sein wollen, sondern auch ihre Gesteungskosten haben. Mit Blick auf größere Auditorien standen seinerzeit größere Klangvolumina im Vordergrund – dem trugen bei Klavieren Metallrahmen, bald auch Metallsaiten der Streicher Rechnung. Dringlicher stellte sich zugleich die Frage nach in allen Lagen einheitlichen Klangcharakteren; Metallrahmen etwa begünstigen das Mitschwingen tieferer Lagen bei höheren. So kann die Parteilichkeit nicht wundernehmen, mit der man bei Hammerklavieren – nicht zu reden von Cembali, Spinetten, Clavichorden – zunächst als Manko empfand, dass es oben meist »klirrt«, unten »mulmt«, man die durchs hölzerne, leichter schwingende Gestell beförderte Wärme der Mittellage überhörte.

Inzwischen begreifen wir jene Unterschiede als Möglichkeit zu weitergehenden Nuancierungen. Sofern es eines Belegs bedürfte: Jene neuen Einspielungen bringen ihn in jedem Sinne »spielend« – auch darin, dass im Zeichen der Freude an der Herausforderung historisch orientierte Rücksichten und ansteckende Musizierlust ebenso ununterscheidbar eins sind wie präzise Koordination und sensible agogische Elastizitäten. So entdeckt man etwa bei Variationen des jungen Beethoven, meist als mittleren Bedürfnissen zgedacht verdächtig, Haydn'schen Esprit, Koketterien, u.a. auf dem Weg von Variationen, die das Thema leicht zu verfolgen erlauben, zum Versteckspiel der späteren, die es erschweren, nur kleine Durchblicke erlauben und am Ende »tröstend« etwas zu sehr sich mit emphatischen Rückgewinnungen brüsten.

Die Handhabung der Variationen macht unmittelbar deutlich, was in komplizierten Werken, wie den Cello-Sonaten diskreter gehandhabt erscheint: Dass Haydn, Mozart und Beethoven sich instrumentaler Beschränkungen nicht »schämen«, sie verstecken wollen, oft sie geradezu vorführen: Wo sie an Grenzen verfügbarer Tonumfänge stößt, lassen sie schroffe Septimensprünge nach oben bzw. unten zu, obwohl elegantere Lösungen

naheliegen; Beethovens Quartett op. 59/I bedürfte es beim Cello nur einer zum H herab gestimmten C-Saite, um einen wichtigen Abgang ans Ziel zu bringen; im ersten Satz der Neunten Sinfonie ersetzt er eine im Tutti unhörbare Passage der Oboe durch eine andere, ebenfalls unhörbare; wenn Mozart sich im ersten Satz der g-Moll-Sinfonie KV 550 weitab von der Grundtonart bewegt, stehen bei den Hörnern entsprechende Töne nicht zur Verfügung – er lässt sie einfach weg; so verdeutlicht ein spezifischer, nicht durch Hörner abgepolsterter Klang die abseitige Harmonie.

In diesen und tausend anderen Fällen vertrauten Komponierende der strukturellen Logik, weitab von Illusionen, die die nach 1800 prosperierende Technik begünstigte: Dass man imstande sein werde, vollständige Übereinstimmung von kompositorischer Vorstellung, Struktur und klanglicher Realität zu erreichen. Indes, zu künstlicher Vollendung gehört ein Überschuss, der im Fertiggestellten nicht unterkam, dennoch virtuell mitgehalten ist. Zudem suggeriert jene Illusion schrankenlos »knetbares« Medium, womit das jeglichem Kunstakt eigene Moment der Auseinandersetzung mit auch von sich aus strukturierendem, widerständigem Material entfele – eben das, das Luther von Musikern sprechen ließ, die es machen müssen, »wie die Noten wollen«; deswegen Michelangelo meinte, die Skulptur sei im Stein schon vorhanden, müsse nur freigelegt werden; das Musiker ihr Instrument weniger zwingen, denn als Partner wahrnehmen lässt. Deshalb verfolgte mich angesichts der alten Klaviere der Gedanke, Musikinstrumente seien im Sinne beliebiger Gebräuchlichkeit keine Instrumente.

Also träume ich dreist drauflos – von regelmäßig stattfindenden Konzerten, bei denen sich einschlägig Interessierte um je eines der Instrumente sammeln. Um kompetente Spieler hätte man keine Sorgen – von András Schiff und Andreas Staier bis zu Professoren und Studenten unserer Hochschule. Wie wunderbar wär's, die Instrumente still-eindringlich erzählen zu hören, Klänge wie von damals und Musizierlust von heute ununterscheidbar zu erleben, die Tür geöffnet zu einer jener vorläufigen Ewigkeiten, die das Privileg der Musik sind.

PETER GÜLKE