

Kerstin Schwarz

Musikinstrumente: Restaurieren oder Kopieren?

Das Restaurieren von Musikinstrumenten hat eine lange Tradition. Das gilt ganz besonders für die Streich- und Tasteninstrumente.

Die Musikinstrumentensammlung der Medici ist eine der wenigen historischen Sammlungen der Welt, zu der Dokumente über Restaurierungen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert existieren. Dank der Forschungsarbeit von Giuliana Montanari und ihren Kollegen werden diese aufschlußreichen Dokumente nach und nach veröffentlicht.

Ferdinando De Medici holte sich 1688 Bartolomeo Cristofori aus Padua an den Hof nach Florenz. Heute ist Cristoforis Genie vor allem durch die Entwicklung seiner Hammermechanik bekannt, die den Grundstein unserer heutigen Klavierindustrie legte und deren 300. Geburtstag wir im Jahr 2000 feiern. Aber zu Cristoforis Aufgabenbereich zählte auch das Restaurieren der historischen Tasteninstrumente der Medici-Sammlung. Eine Vorstellung von Cristoforis Restaurierungen geben erhaltenene Rechnungen aus den Jahren 1690 bis 1698. Auch wenn aus den späteren Jahren nach 1698 keine Rechnungen mehr existieren, so ist doch bekannt, daß Cristofori bis zu seinem Tod als Kustos der Medici-Sammlung angestellt war.

Nach Cristoforis Tod 1732 übernehmen Giovanni Ferrini, Cristoforis Schüler, und seine Söhne Giuseppe und Filippo, das Restaurieren und Instandhalten der Tasteninstrumente des Hofes. Die Tätigkeit des jüngeren Sohnes Filippo endet mit dessen Tod 1795. In dem Zeitraum, in dem die Ferrinis an den Instrumenten des Hofes arbeiteten, beginnt die Restaurierungsgeschichte eines Cembalos, welches ich kurz nachzeichnen möchte. Es dient als eines der beiden Beispiele, die ich für das Darlegen meiner Gedanken zum Problem "Restaurieren oder Kopieren" ausgewählt habe.

Es handelt sich um das unsignierte Cembalo mit einem Gehäuse aus Ebenholz, welches aus diesem Grunde in der Fachwelt kurz Ebenholzcembalo genannt wird. Dieses Cembalo kann mit hoher Wahrscheinlichkeit Bartolomeo Cristofori zugeschrieben werden. Es gehört zur Musikinstrumentensammlung des Konservatoriums „Luigi Cherubini“ in Florenz und wird seit kurzem in der Akademie der Schönen Künste ausgestellt.

Von diesem Instrument gibt es Inventarnachweise aus dem Zeitraum von 1700 bis 1745, Dokumente zum Verleih an Musiker und erhaltene Rechnungen von Giuseppe und Filippo Ferrini zu Arbeiten am Ebenholzcembalo aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In diesen Rechnungen wird in beiden Fällen von einer neuen Besaitung gesprochen, es ist von Reparaturarbeiten an der Mechanik die Rede, von neuen Tuchen, neuer Bekielung der Springer, vom Ausbessern des Stimmstockes sowie im Falle von Filippo Ferrini 1784 vom Anfertigenlassen neuer Beine. Diese Beine dürften übrigens diejenigen sein, die mit dem Instrument bis heute überliefert sind.

Aus dem 19. Jahrhundert wurden bisher keine weiteren Dokumente zu diesem Instrument gefunden. Es konnte auch noch nicht geklärt werden, zu welchem Zeitpunkt das Ebenholzcembalo in das Konservatorium „Luigi Cherubini“ gelangte. Es ist lediglich ein weiterer restauratorischer Eingriff für das Ende des 19. Jahrhunderts bekannt, durchgeführt von Cesare Ponsicchi, Aufzeichnungen dazu gibt es allerdings keine.

Was erzählt uns das Ebenholzceballo selbst zu seiner Geschichte? In welchem Zustand befindet es sich? Von außen betrachtet, ist das Instrument dank des schwarzen Ebenholzgehäuses mit Profilen und Elfenbeinadern sowie der Elfenbeintastatur ein grazioses Instrument. Beginnt man jedoch die für den Klang wichtigen Konstruktionselemente wie Resonanzboden und Stimmstock zu untersuchen und hofft gar darauf, wichtige Konstruktionsprinzipien Cristoforis ableiten zu können, dann wird man enttäuscht.

Die Saitenmensur muß schon kurz nach Cristoforis Tod im Zuge der Tastaturerweiterung verändert worden sein, ganz wahrscheinlich von seinem Schüler Giovanni Ferrini. Ebenfalls verändert wurde die Strebenkonstruktion unter dem Resonanzboden und der Stimmstock, in dem die Stimmwirbel sitzen.

Das Ebenholzcembalo ist, wie es sich heute präsentiert, ein Instrument aus mindestens zwei Epochen. Ursprünglich von Cristofori am Ende des 17. Jahrhunderts geschaffen, wurde es von den Ferrinis während des 18. Jahrhunderts mehrmals den veränderten musikalischen Anforderungen angepaßt und erhielt damit eine zusätzliche Cristofori fast ebenbürtige Handschrift.

Wie würde man mit einem solchen Instrument am Ende des 20. Jahrhunderts verfahren, wollte man es restaurieren? Was würde das Wort restaurieren bedeuten?

Im Gegensatz zur Gemälderestaurierung, bei der es in erster Linie um das schonende und fachkundige Reinigen und Sichern der originalen Farbschicht geht, um dem heutigen Betrachter ein möglichst authentisches Erlebnis des Kunstwerkes zu ermöglichen, steht bei einem Musikinstrument neben der ästhetischen Gesamtwirkung die Funktion des Klanges im Vordergrund. Das Restaurieren eines Musikinstrumentes hieß deshalb seit Jahrhunderten in erster Linie das Spielbarhalten und im 20. Jahrhundert das Wieder-Spielbarmachen eines Instrumentes.

Das Spielbarmachen eines 200, 300 oder 400 Jahre alten Musikinstrumentes zieht eine ganze Reihe von Konsequenzen nach sich, die nach heutiger konservatorischer Sicht oft nicht vertretbar sind. Ein Saiten- oder Tasteninstrument z.B. wird, um zu klingen einer hohen Saitenspannung ausgesetzt. Viele überlieferte Instrumente sind deshalb verzogen. Eine über viele Jahre stattgefundene physikalische Deformation des Holzes ist kaum rückgängig zu machen. Abgesehen von diesen physikalischen Deformationen haben die vielen verschiedenen Materialien eines Musikinstrumentes einen langen Alterungsprozeß hinter sich. Für Holz bedeutet das in erster Linie ein langsames Schrumpfen. Dieses und zusätzliche Luftfeuchtigkeitsschwankungen führen zu den meistens unvermeidlichen Rissen besonders im sehr beanspruchten Resonanzboden. Auch Leim ist hygroskopisch und kann durch zu hohe Feuchtigkeitseinwirkungen seine Kraft verlieren. Ein besonderes Problem stellt die Kombination von verschiedenen Materialien in einem Musikinstrument dar. Eisenteile, wie z.B. die Saiten, rosten ab einer Luftfeuchtigkeit von 55%, ein Wert, der für Holz die untere Grenze darstellt, will man das Reißen des Holzes vermeiden. Hinzu kommen Materialien wie Pergament, welches schon bei einer Luftfeuchtigkeit von mehr als 30% einem Degenerationsprozess ausgesetzt wird sowie Leder, welches im Alter spröde und hart wird. Nicht zu vergessen sind Schäden, die durch Holzwürmer hervorgerufen werden können. Auch Mottenfraß in den Stoffteilen der Mechanik eines Tasteninstrumentes ist ein oft beobachteter Schaden.

Aus den oben geschilderten Gründen bedeutet eine Spielbarmachung meistens eine große Veränderung der noch vorhandenen Originalsubstanz. Für die Gewährleistung der

Funktionstüchtigkeit der Mechanik eines Cembalos oder eines Hammerflügels müssen oft Teile vollständig ausgewechselt werden.

Sehr viele Musikinstrumente in den öffentlichen Sammlungen besonders in Deutschland haben Restaurierungen zum Zwecke der Spielbarmachung vor allem Anfang des 20. Jh. hinter sich. Das Ergebnis ist, daß es nur noch wenige Instrumente mit wirklich vollständig erhaltener Originalsubstanz gibt. Die Verantwortlichen in den öffentlichen Musikinstrumentenmuseen gehen deshalb immer mehr dazu über, unter Restaurierung eine schonende Konservierung zu verstehen, die eine Funktionstüchtigkeit des Objektes nicht in den Vordergrund stellt.

Kommen wir von diesen allgemeinen Betrachtungen zurück zu unserem Beispiel, dem Ebenholzceballo. Wollte man dieses Instrument restaurieren, um es klanglich für den Konzert- oder Museumsbesucher erschließbar zu machen, müßte man sich entscheiden zwischen einer Restaurierung des jetzigen mehr Ferrini-Zustandes oder einer Rückführung zum ursprünglichen Cristofori-Zustand. Die letztere Variante einer Rückführung in den ursprünglichen Zustand würde eine für das Instrument entscheidende musikalische Phase eliminieren. Und wer von den heutigen Restauratoren könnte sicher sein, daß er auch wirklich den einstigen Cristofori-Zustand richtig analysiert hat? Der heutige Forschungsstand kann schon morgen überholt sein, besonders Dank der heutigen technischen Analysemöglichkeiten, die bisher nicht sichtbare Spuren in Zukunft zu Tage bringen könnten.

Würde man den jetzigen Cristofori-Ferrini-Zustand restaurieren, könnte man dem Besucher weder den Klang eines Cristofori-Cembalos noch den eines Ferrinis nahebringen. Abgesehen von diesen klanglichen Aspekten wäre die Restaurierung selbst ein erneuter großer Eingriff und würde unweigerlich zu neuen zusätzlichen Veränderungen am Instrument führen.

Das Ebenholzceballo wird, sorgfältig konserviert, ein sehr wichtiges Forschungsobjekt für spätere Generationen bleiben und je weniger verändert wird, um so besser. Jeder scheinbar unansehnliche Resonanzbodenriß kann morgen schon ein nützlicher Spalt für neue Untersuchungsmethoden bieten.

Für die Dimension des Klanges wäre eine Kopie sinnvoll, die versucht, den von Cristofori noch erhaltenen Spuren nachzugehen und zu rekonstruieren, auch auf die Gefahr hin, daß man in späterer Zukunft zu neuen Erkenntnissen gekommen ist. Die Rekonstruktion eines Originals, welches über mehrere Jahrhunderte verändert worden ist, kann immer nur den momentanen Wissensstand der Organologie widerspiegeln, d.h. das momentane Wissen zu den Bauprinzipien eines Instrumentenbauers der Vergangenheit. Die Kopie oder Rekonstruktion eines Musikinstrumentes wird unweigerlich auch immer die Handschrift des ausführenden Instrumentenbauers unserer Zeit tragen. Im Gegensatz zu einer Steinskulptur z.B., die bis zu einem gewissen Grade durch technische Möglichkeiten ohne Handarbeit genau nachgeformt werden kann, ist das komplexe Gebilde eines Tasteninstrumentes mit mindestens fünf verschiedenen Materialien nur in Handarbeit zusammenfügbar.

Nach diesem, eine Restaurierung ausschließenden Beispiel soll das zweite einen möglichen fruchtbaren Mittelweg zwischen der teilweisen Restaurierung eines Originals und einer zusätzlichen Kopie schildern.

Der Hammerflügel von Bartolomeo Cristofori aus dem Jahre 1726, der jüngste der drei erhaltenen Hammerflügel Cristoforis wird heute neben weiteren vier Tasteninstrumenten Cristoforis im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig aufbewahrt.

Es sind bisher keine gesicherten Quellen gefunden worden, die den ursprünglichen Besitzer dieses Flügels nennen. Gesicherte Nachweise gibt es erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts. Im Umfeld einer großen Ausstellung zur Entwicklung des Klavierbaus zu Ehren des 221. Geburtstages Cristoforis im Jahre 1876 kam der Cristofori-Hammerflügel von 1726 von einem Besitzer aus Modena zur Ausstellung nach Florenz. Wahrscheinlich während dieser Ausstellung erwarb Baron Kraus neben weiteren Instrumenten auch diesen Flügel. Bis zum Jahre 1908, dem Verkaufsjahr der Sammlung Kraus an Wilhelm Heyer in Köln weilte der Flügel in Florenz. Nach Leipzig kam der Cristofori-Flügel 1926 durch den Verkauf der Heyerschen Sammlung an den sächsischen Staat, welcher die Sammlung der Universität übergab.

Im Gegensatz zum Ebenholzceballo gibt es keine erhaltenen Aufzeichnungen zu Restaurierungen an diesem Flügel. Man kann allerdings am Flügel selbst ablesen, daß ihm große Veränderungen erspart geblieben sind. Es hat weder eine Umfangserweiterung stattgefunden, noch wurden die Saitenmensur oder die Innenkonstruktion verändert. Die wahrscheinlich einzige größere Restaurierung fand 1933 statt. Der am damaligen Leipziger Museum Angestellte Restaurator Otto Marx hinterließ das Datum 1933 im Inneren des Instrumentes. Die von ihm durchgeführten Arbeiten lassen sich noch gut nachvollziehen. Es ging in erster Linie um das Schließen von Rissen im Resonanzboden, zu deren Zwecke der Resonanzboden zwar aus dem Instrument herausgenommen wurde, ohne jedoch die Stege zu entfernen oder an der speziellen Innenkonstruktion etwas zu verändern.

Der Leipziger Cristofori-Hammerflügel ist in all seinen Teilen erhalten, wie Cristofori ihn konzipiert hatte. Auch die Mechanik ist bis auf die erneuerten Hammerkopfleider unverändert überliefert. Das weist daraufhin, daß der Leipziger Cristofori-Flügel im Gegensatz zum Ebenholzceballo und auch im Gegensatz zu dem im New Yorker Metropolitan Museum erhaltenen Hammerflügel von Cristofori, der im 18. Jahrhundert eine grundlegende Klaviaturveränderung erfuhr, nicht den sich verändernden musikalischen Anforderungen standhalten mußte.

Ohne die 1933 stattgefundenene Restaurierung, die eine Spielbarmachung des Instrumentes zum Ziel hatte, müßte man den Leipziger Cristofori-Flügel möglichst unberührt lassen. Die Tatsache, daß der Flügel aber seit 1933 besaitet und seit dieser Zeit bis heute zumindest anspielbar war, läßt die Überlegung zu, diesen Zustand auch weiterhin unter kontrollierter konservatorischer Betreuung beizubehalten.

Mehrere Jahre des Forschens und Nachdenkens haben in Leipzig zu einem guten Kompromiß im zukünftigen Umgang mit diesem bedeutenden Instrument geführt.

Der Hammerflügel erhielt in diesem Jahr eine Messingbesaitung, wie sie nach unserem heutigen Wissensstand derjenigen Cristoforis nahe kommen könnte. Diese Besaitung wird eine insgesamt viel geringere Zugkraft auf das Gehäuse ausüben als diejenige, die nach der Restaurierung von 1933 über Jahre auf das Instrument wirkte.

Die Mechanik mit ihren vielen kleinen Holz-, Leder-, Papier- und Stoffteilen hat sich über die Jahrhunderte abgenutzt. Besonders die Leder- und Papierteile sind durch den normalen Alterungsprozess hart und spröde geworden. Ihre weitere Benutzung wird

weitestgehend vermieden werden, um den Abnutzungsprozeß nicht noch weiter voranzutreiben.

Der geniale Mechanismus der Cristofori-Mechanik, der schon alle wichtigen Parameter unserer heutigen Klaviermechanik enthält, ist für den Interessenten auch separat betrachtet aufschlußreich und interessant und bedarf nicht des Klanges.

Um eine gute Vorstellung vom Klang des Cristofori-Hammerflügels zu bekommen, hat man sich für die Anfertigung einer Kopie entschieden, einer Kopie, die das komplette Instrument und nicht nur die Mechanik einschließt.

So wird es im nächsten Jahr die einzigartige Möglichkeit geben, mit Hilfe der Mechanik-Kopie sowohl das Original als auch die Kopie zu hören und beides miteinander zu vergleichen. Welcher Klang wird authentischer sein, der des Originals oder der der Kopie? Die Antwort auf diese Frage ist nicht so eindeutig wie sie scheint. Der 300 Jahre währende Alterungsprozeß des Holzes, die damit verbundenen Luftfeuchtigkeitsschwankungen von wahrscheinlich 25 – 80% und die Oxydationsprozesse der besonders im Zypressenholz enthaltenen ätherischen Öle, haben die Klangeigenschaften verändert. Ist es deshalb nicht möglich, daß die Kopie, deren Holz noch eine ganz andere Spannkraft besitzt, dem Klang zu Cristoforis Zeiten näher kommt als das Original?

Abgesehen vom Klang hat eine Kopie der Cristofori-Mechanik einen weiteren positiven Effekt. Eine mit zwar dem Original identischen, aber doch neuen Materialien erbaute Mechanik ist sehr gut zu regulieren und kann ohne weiteres den heutigen Ansprüchen eines interessierten Cembalisten, Fortepianospielers oder Pianisten sowohl für Konzerte als auch für CD-Aufnahmen genügen.

Die seit jüngster Zeit bereits entstandenen drei Cristofori-Nachbauten haben sehr viel zum wachsenden Verständnis der vielen kleinen Details der Mechanik und deren jeweiliger Aufgabe innerhalb des komplizierten Systems beigetragen. Es bedarf eigentlich keiner Überzeugungskraft mehr, Musiker von der vollen Funktionstüchtigkeit und Ausgereiftheit dieser Mechanik zu überzeugen. Die mit dieser Mechanik mögliche Schnelligkeit und Nuanciertheit des Tones sucht in der weiteren Klavierbauentwicklung ihresgleichen.