

## Was versteht man unter Restaurierung von Tasteninstrumenten

Wenn man mit der – sicherlich eine kurze, klare Antwort erwartenden – Frage nach der Definition der Begriffs „Restaurierung“ konfrontiert wird, so fühlt man sich zunächst ziemlich ratlos.

Der Versuch, diesen Begriff in Worte zu fassen, führt schnell zu einem immer unförmiger werdenden Satzungetüm, bis einem schließlich unmissverständlich klar wird, dass es eine brauchbare Definition in einem Satz nicht geben kann, sondern dass man sich dem Begriff „Restaurierung“ allenfalls in ausführlicheren Erörterungen asymptotisch annähern kann.

Eine zusätzliche Schwierigkeit ist, dass die Vorstellung, was man unter „restaurieren“ zu verstehen hat, sich im Wandel der Zeiten erheblich verändert hat und damit der Versuch einer Definition ohnehin nur für unser aktuelles Verständnis gelten kann.

Ein einziges Beispiel mag als Beleg hierfür genügen: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattete Arnold Dolmetsch (1858 – 1940), unbestritten einer der verdienstvollsten Pioniere der Wiedererweckung historischer Instrumente und ihrer Musik, bei der Restaurierung eines Cembalos von Pascal Taskin aus dem Ende des 18. Jahrhunderts im Sinne des Fortschrittsdenkens der Zeit das Instrument mit einer veritablen Pedalanlage zur Registrierung aus – eine Restaurierungssünde, die man heute wohl nicht einmal mehr im Scherz vorzuschlagen wagen würde.

Man kommt dem Verständnis, was man unter einer Restaurierung zu verstehen hat, vielleicht am ehesten näher, wenn man den Begriff von zwei entgegengesetzten Extrempositionen aus betrachtet.

Da ist zum einen der „Reparateur“, der die zuverlässige Spielbarmachung eines historischen Tasteninstrumentes um jeden Preis erreichen will, mag dabei noch soviel Originalsubstanz verloren gehen und mögen dabei noch so viele moderne Materialien und Fertigungsmethoden in das Instrument eingebracht werden. Diese Spezies von „Restauratoren“ findet man – man möge mir verzeihen – hauptsächlich in den Reihen der Klavierbauer, die sich neben ihrem Alltagsgeschäft nur ausnahmsweise und nur zufällig mit einem historischen Tasteninstrument zu befassen haben.

Auf der anderen Seite steht der Restaurator, der eigentlich ausschließlich ein Konservator sein will, der aus lauter Bedenken möglichst überhaupt nichts verändern möchte an einem historischen Instrument, es am liebsten unter einer Glasglocke aufbewahrt und alles ablehnt, was dem existenziellen Zweck eines Musikinstrumentes entgegen käme, nämlich Musik auf ihm zu machen. Eine solche Einstellung findet sich hin und wieder unter den Inhabern von Restauratoren-Planstellen Öffentlicher Sammlungen und Museen.

Es ist klar, dass für einen sinnvollen Restaurierungsansatz beide Extrempositionen ungeeignet sind, dass man sich vielmehr aufeinander zu bewegen muss. Aber wo in dem weiten dazwischen liegenden Feld soll man sich treffen? Für diese Entscheidung ist vor Beginn einer Restaurierung zunächst die Klärung verschiedener Sachfragen erforderlich.

1. Was lässt sich zur Geschichte des Instruments ermitteln?

a) Wann wurde es gebaut?

b) Handelt es sich um ein typisches, in vielen Exemplaren seiner Epoche erhaltenes Instrument (Beispiel: Tafelklaviere aus der Mitte des 19. Jahrhunderts) oder ist es ein Instrument mit einem sonst nur selten zu findenden baulichen Konzept,

vielleicht gar ein Unikat.

- c) Wer ist der Erbauer? Ist es ein anonymes oder ein signiertes Instrument. Welche instrumentenbauliche Bedeutung kommt gegebenenfalls dem Erbauer zu?

Antwort auf diese Fragen gibt die einschlägige Fachliteratur. In aller Regel wird es dabei genügen, die Standardwerke von D. Boalch (1), M. Clinkscale (2a, 2b) und H. Henkel (3) zu Rate zu ziehen. Sollte man zusätzliche Informationen benötigen, findet man dort weiterführende Literaturhinweise.

Die Klärung dieser Fragen ist natürlich für die Entscheidung wichtig, wie weit man gegebenenfalls bei der Restaurierung hinsichtlich des Austausches oder der Ergänzung von Originalsubstanz gehen darf. Hat man ein Unikat vor sich oder ein Instrument, bei dem so viel zu ersetzen wäre (z.B. ein wurmzerfressener Resonanzboden), dass das Ergebnis der Restaurierung mit dem ursprünglichen Instrument so gut wie nichts mehr zu tun hätte, so sollte man eher an eine Konservierung als an eine Restaurierung denken. Um gleichwohl zumindest ein angenähertes Bild vom Klang eines derartigen Instruments zu erhalten, bleibt ja noch der Weg der Anfertigung eines maßgenauen Nachbaus.

2. Die nächste wichtige Frage ist die Klärung in welchem Zustand das Instrument restauriert werden soll „Habent sua fata libelli“ – „Bücher haben ihre Schicksale“ – dies trifft in gleicher Weise für Musikinstrumente zu. Es kann sein, dass wir ein Instrument vorfinden, das vielleicht schon im 18. Jahrhundert umgebaut wurde – man denke nur an das „Ravalement“, das die Cembali der Antwerpener Familie Ruckers in Frankreich erfahren haben oder an die Cembali, die dem Zeitgeist entsprechend damals zu Hammerflügeln umgerüstet wurden.

Welches Stadium des Instruments soll man hier wieder herstellen? Erstrebenswert erscheint, sich für einen möglichst frühen, am besten originalen Zustand zu entscheiden und spätere Zutaten zu entfernen. Das ist aber nur dann sinnvoll, wenn noch genügend Originalsubstanz erhalten ist, um sich dem Originalzustand wieder überzeugend anzunähern und nicht einfach nur ein Remake abzuliefern.

3. Hat man sich prinzipiell für eine Restaurierung in einem bestimmten Zustand entschieden, so beginnen die Detailfragen, welche Arbeiten konkret ausgeführt werden sollen.

Hierbei orientiert man sich nicht nur an den instrumentenbezogenen fachlichen Kriterien, sondern muss sich vor allem auch mit dem Auftraggeber der Restaurierung abstimmen. Ihm gegenüber ist das restauratorische Konzept aufzugliedern und zu erläutern inklusive konkreter Angaben zu den entstehenden Kosten.

Sollten die Vorstellungen des Auftraggebers von dem vorgeschlagenen Restaurierungskonzept abweichen, wird ein Gespräch ergeben, in wieweit man den Wünschen des Auftraggebers nachkommen kann, ohne elementare restauratorische Grundsätze preiszugeben. Da die Entscheidungshoheit ja immer beim Auftraggeber bleibt, darf man sich aber gegebenenfalls auch nicht scheuen, von einem mit dem heutigen Verständnis von Restaurierung nicht vereinbaren Auftrag zurückzutreten. Das wird nur vordergründig ein ökonomischer Verlust sein, denn rücksichtslose „Restaurierungen“ sprechen sich in der Branche – zum Glück – schnell herum und können den Ruf eines derartigen „Restaurators“ schnell ruinieren – mit allen wirtschaftlichen Folgen.

4. Vor Restaurierungsbeginn sollte man alle Vorbereitungen für eine zeitnahe Dokumentation der Arbeitsgänge – möglichst in Wort und Bild – treffen und sicherstellen, dass alle dem Instrument entnommene Materialien gekennzeichnet und aufbewahrt werden.

Wenn sodann die eigentliche Restaurierungsarbeit beginnt, ist für jeden einzelnen Arbeitsgang zu überlegen und zu entscheiden, wie er in einer den historischen Erfordernissen gemäßen Weise auszuführen ist. Die im folgenden hierzu behandelten Fallbeispiele können selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, mögen aber die Möglichkeiten und Grenzen einer Restaurierung aufzeigen und zur Sensibilisierung des Restaurierenden gegenüber seiner Aufgabe beitragen.

### **Gehäuse**

Natürlich wird man zum Beispiel ausgebrochene oder fehlende Furnierteile ersetzen und zwar so fachgerecht, dass die Ergänzungen auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen sind und nicht wie ein „falscher Zahn“ herausstechen. Aber Vorsicht! Nicht jede „Beschädigung“, die man an einem Gehäuse festzustellen meint, ist auch wirklich eine solche. Bei manchem Loch oder mancher Ausparung kann es sich durchaus auch um Spuren eines früheren Bauzustands des Instruments handeln. Beispiele hierfür wären etwa die Befestigungslöcher für früher an dem Instrument vorhandene Züge, den ursprünglich andersartig befestigten Originaldeckel oder bei Klavichorden die Halterungslöcher für eine früher anstatt oder neben der Flechtdämpfung vorhandenen Dämpfungsleiste.

### **Stege**

Ein wurmzerfressenes oder aus einem sonstigen Grunde zerstörtes Stegteil erhalten zu wollen, macht keinen Sinn. Die elastischen Eigenschaften des Stegholzes zur Erzeugung des ursprünglichen Klangbildes sind ja in diesem Falle nicht mehr gegeben. Man wird hier notwendigerweise ein in Holz und Farbton gleichartiges Stegstück (am besten per Schäftung) einsetzen. Das ist sicherlich der gelegentlich vorgeschlagenen Stabilisierung des beschädigten Teilstücks mittels Epoxydharz vorzuziehen, da das Kunstharz ja von Holz abweichende, klangrelevante physikalische Daten aufweist.

Auch hier ist die Aufbewahrungspflicht für den defekten Stegteil besonders zu beachten. Es könnten sich darauf z.B. Bleistift- oder Tuschangaben des Erbauer zum Saitenbezug befinden.

### **Saiten**

Es gibt keine prinzipiellen Bedenken den Saitenbezug erforderlichenfalls durch neue, nach alter Art gefertigte Saiten zu ersetzen, wenn der vorgefundene Bezug sich als Konglomerat verrosteter, geflickter oder fehlender Saiten erweist.

Dabei sollte man aber möglichst wissen, welcher Bezug ursprünglich auf dem Instrument war. Zum Glück haben die Instrumentenbauer früher meist die Bezugstärken auf Steg oder Stimmstock notiert, andernfalls kann eventuell ein Blick in die Sammlung von Bezugslisten historischer Tasteninstrumente von M. Rose und D. Law (4) weiterhelfen oder die Kontaktaufnahme mit dem Eigentümer eines Schwesterinstruments (siehe hierzu (1), (2a), (2b)).

Im übrigen mögen komplett vorgefundene Saitenbezüge zwar historisch aussehen, sind aber in aller Regel gar nicht die Originalsaiten, da es früher Gang und Gäbe war, Saiten spätestens nach 20 – 30 Jahren zu erneuern (siehe hierzu A. Huber (5)).

### **Stimmstock**

Der Stimmstock historischer Instrumente ist meist aus einem Block gefertigt, allenfalls mit einer in der Faser dazu senkrecht verlaufenden Aufdopplung. Ein Riss im Block entlang der Wirbelreihe kann einen festen Sitz der Stimmwirbel unmöglich machen. Es erscheint durchaus vertretbar, wenn man hier den Stimmstock im Bereich des Wirbelfeldes ausfräst und ein neues Stück gleichartigen Holzes einsetzt, zumal ja hiervon die akustischen Eigenschaften des Instruments nicht tangiert werden. Erleichtert wird diese Entscheidung, wenn der Stimmstock mit einer Aufdopplung versehen ist, die man vorher abnehmen kann und die hinterher die Erneuerung des Stimmstockkerns völlig unsichtbar macht.

### **Resonanzboden**

Am heikelsten sind Restaurierungen am Resonanzboden, dem für den Klang wichtigsten Bauteil des Instruments.

Ein Ausspänen von längs der Faser verlaufenden Resonanzbodenrissen ist selbstverständlich. Keinesfalls darf aber der Resonanzboden z.B. durch Aufbringen zusätzlicher Rippen stabilisiert werden, da dies den Klangcharakter des Instruments verändern würde. Erst recht kommt natürlich bei einer Restaurierung die vollständige Erneuerung des Resonanzbodens unter keinen Umständen in Frage. Hierdurch würde das Instrument seine „musikalische Seele“ und damit seinen Wert als historisches Dokument vollständig verlieren.

Das äußerste, was restauratorisch bei einem völlig verworfenen und gerissenen Resonanzboden vertretbar erscheint, ist ein vorsichtiges vollständiges Herauslösen des Resonanzbodens. Hat man den Boden dann geglättet und neu verleimt, so kann es sein, dass er geringfügig zu schmal geworden ist. Man wird dann am besten an der Basskante des Bodens einen passenden Span ansetzen und den Boden wieder einleimen – freilich nach historischer Art unter Verwendung wasserlöslicher Haut- oder Knochenleime. Vielleicht wird ja in 200 Jahren wieder eine Restaurierung erforderlich und auch dann muss es noch möglich sein, den Resonanzboden (durch „Einweichen“ mit feuchten Sägespänen) wieder herauszulösen.

### **Klaviatur**

Gerade bei Klaviaturen ist die Versuchung groß, sie im Rahmen einer Restaurierung „schöner“, geräuschärmer und funktionssicherer zu machen. Aber man widerstehe dieser Verlockung! Ausgearbeitete Tastenbeläge sind kein Makel, sondern ein Beleg für intensives Spiel auf dem Instrument im Laufe seiner Geschichte. Nicht originale Ausbleiungen sollte man entfernen. Eine ungetuchte Tastenführung hingegen muss ungetucht bleiben. Sie wird ausschließlich nachgearbeitet, selbst wenn man mit einer Garnierung einfacher und schneller zum Ziel käme. Auch wird man die Tasten gerade legen und die Tastenspatien richten in der gewohnten Weise – das hätte der ursprüngliche Erbauer sicherlich ebenfalls gemacht, wenn das Instrument noch einmal in seine Werkstatt gekommen wäre. Bei einer eventuell unumgänglichen Erneuerung des Rahmenpolsters mache man sich die Mühe, das Polster originalgetreu aus Tuchsichten zu vernähen (also keine Verwendung eines modernen Klavierfilzes).

## **Stimmtonhöhe**

Keine selbstverständliche Antwort gibt es auf die Frage, welche Stimmtonhöhe ein Instrument bei seiner Restaurierung erhalten soll, es sei denn, der Auftraggeber hat feste Vorgaben gemacht. Hier muss der Restaurator dann Widerspruch einlegen, wenn eine Stimmtonhöhe verlangt wird, die Mensur oder Statik des Instruments überfordern.

Der von Cembalisten oft als „historische Stimmung“ bezeichnete Stimmton  $a^1 = 415$  Hz (bzw.  $a^1 = 430$  Hz für Hammerflügel) ist übrigens nicht mehr als eine praktische Konvention unserer Zeit und hat keinen Anspruch darauf Richtschnur zu sein. Im 18. Jahrhundert gab es innerhalb Europas schließlich Unterschiede in der Stimmtonhöhe von mindestens einer kleinen Terz.

Im Idealfall wird man das Instrument abhören, bei welcher Stimmtonhöhe es seinen Klang am besten entfaltet. Auch hier gilt natürlich, wie im Bau von Saitenklavieren allgemein, dass möglichst hohe Zugauslastung der Saiten Klang und Stimmhaltung positiv beeinflussen – ein Anliegen, das freilich auch mit der Statik des jeweiligen Instruments vereinbar sein muss.

Wenn irgend möglich – und das erlaubt ja jede Stimmtonhöhe – wähle man für das Instrument jedoch eine historische, also ungleichschwebende Stimmtemperatur. Unsere heutige gleichschwebende (genauer: proportional schwebende) Temperatur nivelliert das Klangbild Alter Musik in unnötiger Weise. Warum soll man Musikern und Publikum, wenn man sich schon mit Historie befasst, den außerordentlichen ästhetischen Reiz vorenthalten, der von Modulationen in „entfernte Tonarten“ beim Musizieren in historischer Temperatur ausgeht.

## **Intonation**

Beim Intonieren eines historischen Tasteninstrumentes lasse man sich nicht beirren von der gemeinhin größeren Lautstärke moderner Instrumente, wie sie sich z.B. extrem an der Klangrelation von historischem Hammerflügel zu modernem Konzertflügel zeigt.

Ein gut intoniertes Cembalo muss nicht laut, sondern schön klingen. Sein Klang war ja auch ursprünglich nicht für große moderne Konzertsäle, sondern für den vergleichsweise intimen Rahmen eines Schlosses gedacht.

Ein guter Intoneur wird hören, was er aus einem Instrument herausholen kann, ohne dass es zu „plärren“ beginnt.

Wenn irgend möglich verwende man zur Klangerzeugung historische Materialien, also Vogelfedern (am besten Rabenfedern) für die Plektren der Cembali oder Hirschleder für die Hammerköpfe historischer Hammerflügel. Scheitert das an deren Verfügbarkeit, so kann man als „zweitbeste Lösung“ gleichwohl auf heute im Nachbau gebräuchliche Materialien (z.B. Delrin für die Plektren) zurückgreifen, da sich ein Instrument ja jederzeit später ohne Schaden wieder auf die historisch korrekten Materialien umrüsten lässt.

Trotz aller Warnungen und Vorbehalte, die es bei der Restaurierung eines Tasteninstrumentes zu bedenken gibt, möge man diesen Artikel nicht als einen „Wald von Verbotstafeln“ verstehen, sondern als einen „Navigator“ auf einer zugegeben komplizierten Wegstrecke, die aber zu einem wunderbaren Ziel führt: Der Erhaltung des kulturellen Erbes, das unsere Vorfahren uns hinterlassen haben.

Wolf Dieter Neupert

## Literatur

- (1) D.H. Boalch, Makers of the Harpsichord and the Clavichord 1440 – 1840, 3<sup>rd</sup>.ed., Oxford 1995
- (2a) M.N. Clinkscale, Makers of the Piano 1700 – 1820, Oxford 1993
- (2b) M.N. Clinkscale, Makers of the Piano 1820 – 1860, Oxford 1999
- (3) H. Henkel, Lexikon deutscher Klavierbauer, Frankfurt 2000
- (4) M. Rose & D. Law, A Handbook of Historical Stringing Practice for Keyboard Instruments, Lewes, East Sussex 1991
- (5) A. Huber, Saitendrahtsysteme im Wiener Klavierbau zwischen 1780 u. 1880, Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum 1988, S. 193 - 226