DAS WIENER KLAVIER BIS 1850

Herausgegeben von
Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner

kunst historisches museum khm

Um 1800 wächst die Beliebtheit des Hammerklaviers im Raum Wien enorm an. Die Musikmetropole Wien wird zu einem der führenden Zentren des Klavierbaus und der Klaviermusik.

Der vorliegende Band *Das Wiener Klavier bis 1850* beinhaltet aktuelle wissenschaftliche Beiträge international renommierter Organologen, Musikhistoriker und Instrumentenmacher zu unterschiedlichen musikalischen und technologischen Aspekten.

Das Wiener Klavier bis 1850 führt eine Vielzahl gegenwärtig diskutierter Fragestellungen zu den Themen Klavierbau, Technologie und Restaurierung historischer Tasteninstrumente, sowie Klavierdesign mit entscheidenden Aspekten zur Ästhetik der klassischen und frühen romantischen Klaviermusik und neuen Archivalien zu den Biographien der produktivsten Instrumentmacher im Wiener Raum zusammen. Dadurch wird dem Leser ein technologisch analytisches und historisch informierendes, umfassendes Buch zu einer besonders für Wien bedeutenden Epoche zugänglich.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN

Das Wiener Klavier bis 1850

Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“
veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente
des Kunsthistorischen Museums Wien
vom 16. bis 18. 10. 2003

Herausgegeben von

Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner

KHM

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2007

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 978 3 7952 1243 8

Herstellung:

Schutzumschlag: Grafik-Design Theo Bloderer, A-6330 Kufstein
Satz und Druck: ulenspiegel druck gmbh, 82346 Andechs
Bindung: Thomas-Buchbinderei, 86069 Augsburg
Gedruckt auf alterungsbeständigem und
umweltfreundlichem Papier gemäß der
zertifizierten Umweltstandards:

www.schneider-musikbuch.de

Inhaltsverzeichnis

Ästhetik, Instrumentenbau und Technologie

Anhang

Vorwort

Der vorliegende Symposiumsband ist einem Thema gewidmet, das, obwohl musikhistorisch von größter Relevanz, in der Organologie bisher nicht den entsprechenden Stellenwert erhalten hat. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn man das Klavier in der romantischen Musikepoche als das Instrument schlechthin bezeichnet. Als Konzertinstrument mit oder ohne Begleitung hatte es ebenso seinen Platz wie in der, damals noch in äußerst weiter Verbreitung befindlichen Hausmusik. Dem Komponisten diente es zur Überprüfung der eben zu Papier gebrachten Gedanken, und der Musikliebhaber konnte mit ihm erstmals die neuesten Sinfonien oder Opern mittels Klavierauszug kennen lernen. Ob im Unterricht oder im Salon der gehobenen Gesellschaft: Das Klavier durfte nicht fehlen.

Umso erstaunlicher ist es, daß vor allem der Wiener Klavierbau in der Musikliteratur bisher nur mit einigen Schlaglichtern erhellt wurde. Ausführliche Biographien und Firmengeschichten (ausgenommen sind die Firmen Graf und Streicher) fehlen ebenso wie zusammenfassende technologische Studien. Weitgehend unbearbeitet ist weiters der Bereich des Vertriebs der Instrumente in der damaligen Monarchie ebenso wie im benachbarten Ausland. Die Sammlung alter Musikinstrumente setzte sich mit der Veranstaltung des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850" gemäß ihrer Mittlerrolle zwischen Forschung, Musikpraxis und Instrumentenbau das Ziel, möglichst viele dieser Punkte anzusprechen, wobei von Anfang an klar war, daß keiner der Bereiche erschöpfend behandelt werden konnte. Die Herausgeber sind allerdings davon überzeugt, daß durch die hier vorgelegten Referate ein Impuls ausgehen wird, der den wissenschaftlichen Diskurs anregen und somit das Netz unseres Wissens in Zukunft engmaschiger knüpfen wird.

Die vordergründige Frage, die bereits in der Planungsphase des Symposiums zu erörtern war, ist natürlich die: Weist der Wiener Klavierbau in der fraglichen Zeit regionaltypische Merkmale auf, die den Titel rechtfertigen oder handelt es sich bloß um eine inhaltsleere Etikette? Es besteht kein Zweifel, daß sich der hiesige Klavierbau sowohl in ästhetischer als auch in fertigungstechnischer Hinsicht von anderen Schulen unterschied. Im Wien des frühen 19. Jahrhunderts gab es einen spezifischen Klavierklang, der von den Zeitgenossen als solcher erkannt und geschätzt wurde. Daß die Instrumente der großen, international operierenden ausländischen Firmen wie Érard oder Broadwood in der Donaumonarchie nur in sehr kleinen Stückzahlen vertreten waren (die entsprechenden Instrumente aus Beethovens Besitz sind eindeutig als Ausnahmen und nicht als Normalfall anzusehen), hat nicht in erster Linie mit dem umständlichen und kostspieligen Transport oder mit Zollhemmnissen zu tun, sondern ist in der ästhetischen Komponente begründet. Der eher dunkle, weiche und samtige Ton der englischen Klaviere wurde als zu undifferenziert empfunden und wenig geschätzt. Damit in enger Verbindung steht die Art der Mechanik. In aller Regel wurde in Wien im frühen 19. Jahrhundert die Prellzungenmechanik verwendet, was zur Folge hatte, daß heute dieser Mechaniktyp generell als „Wiener Mechanik" bezeichnet wird. Der negative Beigeschmack, der damit meist verbunden ist, begründet allerdings aus einer späteren Zeit. Die noch sehr leichten Hämmer und Dämpfer eines Klaviers der Beethoven- und Schubertzeit ergaben eine geringe zu bewegende Masse, wodurch die Prellzungenmechanik dieser Zeit reaktionsschneller und sensibler arbeitete als ihr Pendant, die sogenannte Stoßzungenmechanik. Erst die Entwicklung im späten 19. Jahrhundert brachte die Vorteile dieser Mechanik, die auch als „Englische Mechanik" bekannt wurde, zum Tragen. Es waren also nicht technisches Unvermögen oder blinder Konservativismus, der in Österreich das Festhalten an der Prellzungenmechanik bewirkte, sondern das Vertrauen auf eine erprobte und stimmige Lösung.

In fertigungstechnischer Hinsicht unterschied sich der Wiener Klavierbau von den entsprechenden Unternehmen in Westeuropa vornehmlich durch die durchschnittliche Betriebsgröße und damit durch die Betriebsorganisation. Nur sehr wenige der in Wien tätigen Unternehmen waren als Fabriken anzusprechen. Die überwiegende Anzahl der Klavierbauer arbeitete in kleinen und mittleren Handwerksbetrieben. Typisch für diese Erscheinung ist das Anwachsen der Zahl der Betriebe im fraglichen Zeitraum: Während im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Wien 47 Klavier- und Orgelmacher (das Berufsbild umfaßte damals noch beide Instrumentengruppen) nachweisbar sind, lag diese Zahl 20 Jahre später bei 148, in der Mitte des Jahrhunderts sogar schon bei 214. Die Gesamtproduktion dieser Betriebe lag jährlich bei insgesamt 2600 Stück. Die Unterschiede in der Betriebsstruktur werden klar, wenn man bedenkt, daß zur selben Zeit die Londoner Firma Broadwood pro Jahr 2300 Instrumente auf den Markt brachte! Was heute als „Strukturproblem" bezeich-

net werden würde, erfuhr im Wien des 19. Jahrhunderts seine Lösung dadurch, daß nach 1850 die Zahl der Betriebe stagnierte und schließlich zurückging, wobei parallel dazu die wenigen großen Fabriken expandierten.

Dank für die finanzielle Unterstützung, durch die es der Sammlung alter Musikinstrumente möglich war, das Symposium 2003 zu veranstalten, sei Herrn Generaldirektor HR Dr. Wilfried Seipel ausgedrückt. Für die sprachliche Überarbeitung des Beitrags „Privilegien und Patente Wiener Klavierbauer zwischen 1820 und 1850" und für die technische Vorbereitung der Artikel danke ich Frau Dr. Elisabeth Herrmann, Leiterin der Abteilung für Publikationswesen des Kunsthistorischen Museums Wien. Das Bildmaterial, so weit es Instrumente der SAM betrifft, wurde vom Fotoatelier des Kunsthistorischen Museums bereitgestellt, wobei ich dessen Leiter, Herrn Stefan Zeisler, sowie Herrn Alexander Rosoli zu Dank verpflichet bin. Darüber hinaus wurde jedoch bei einigen Beiträgen aus Gründen der Dokumentation auch Fotomaterial publiziert, das nicht unter professionellen Studiobedingungen aufgenommen wurde.

Das Symposium ebenso wie das Erscheinen des vorliegenden Sammelbands wäre nicht möglich gewesen ohne das Engagement meiner beiden Mitarbeiter in der Sammlung, Dr. Beatrix Darmstädter und Mag. Alfons Huber. Neben der organisatorischen Arbeit haben sie ab der Planungsphase viele wichtige Impulse gesetzt und schließlich alle vorliegenden Beiträge redaktionell betreut. Da für unsere Sammlung der Praxisbezug seit jeher eine entscheidende Prämisse darstellt, wurden mehrere historische Klaviere im Zuge der Vorträge angespielt beziehungsweise in den Konzerten des Rahmenprogramms akustisch präsentiert. Daß dies stets reibungslos funktionierte ist ebenfalls das Verdienst des Restaurators der Sammlung, Mag. Alfons Huber, der dabei von Albrecht Czernin und OBM Wolfgang Karner unterstützt wurde. Abschließend möchte ich dem Verlag Dr. Hans Schneider danken, der das Erscheinen des Symposiumsberichts ermöglicht hat.

Dr. Rudolf Hopfner
Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente

Orgelmacher und Instrumentendiener am Wiener Hof im 18. Jahrhundert

Beatrix Darmstädter

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich Wien von einem peripheren Ort des Tasteninstrumentenbaus zu einem der wichtigsten Zentren des Orgel- und Klavierbaus in Europa. Allein die Zahlen der in Wien wirkenden Orgelmacher zeigen den Aufschwung dieses Gewerbes: Zu Beginn des Jahrhunderts waren fünf bürgerliche Orgelmacher in Wien tätig, die Zahl stieg 1736 auf neun Orgelmacher an, von denen fünf das Bürgerrecht hatten, zwei Störer und weitere zwei Dekretisten waren[1], und lag 1800 bei 26 Betrieben[2]. Diese Zahlen korrespondieren unter anderem auch mit dem Erstarken des Bürgertums und der damit verbundenen Musiziertradition sowie mit der Verbreitung der Hammerklaviere in Wien, die erst in den 60er Jahren begann. Im Vergleich zu den Lauten- und Geigenmachern, die bereits 1736 in einer etwas höheren Anzahl vertreten waren – nämlich mit zehn Betrieben, davon acht bürgerliche Gewerbetreibende und zwei Störer[3] –, deren Wachstum jedoch stagnierte, zeichnete sich bei den Klaviermachern ein starker Zuwachs ab.

Bis zur Jahrhundertmitte hatte sich die Tasteninstrumentenproduktion auf Clavichorde, Cembali, Spinette bzw. weitere Tasteninstrumente mit spinae und Orgelinstrumente konzentriert. Fallweise dürften auch Hackbretter (Pantalons) gebaut worden sein, die sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bis in die 60er Jahre besonders am Hof großer Beliebtheit erfreuten. In den Quellen treten häufig die Bezeichnungen „Flügel", „Instrument" oder „Clavier" auf, die sich auf Clavichorde und Federkielinstrumente beziehen: Unter „Clavier" waren, unabhängig von ihrer Mechanik, beide Typen der Tasteninstrumente subsumiert. Das Wort „Instrument" bezeichnete in den Wiener Quellen Federkielinstrumente, zumeist Cembali. Der Terminus „Flügel" bezog sich auf die äußere Form des Tasteninstruments und konnte daher Cembali, aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Hammerflügel bezeichnen. Das „Piano Forte" (oder „Forte Piano") stand selbstverständlich für Hammerklaviere, bezeichnete höchstwahrscheinlich aber auch Schweller bei Orgelinstrumenten. In beiden Fällen bezog sich der Name auf die mehr oder weniger deutlich hörbar gemachten abrupten Dynamikunterschiede, die entweder durch die Hammermechanik oder den Schweller erzeugt wurden und die Parameter der Musik für Tasteninstrumente radikal erweiterten.

Am Hof zählten die Orgelmacher und Kalkanten sowie die Instrumentendiener gemeinsam mit den Lautenmachern zur Hofmusikkapelle. Sie unterstanden den Dienstvorschriften des jeweiligen Kapellmeisters, der wiederum vom Musikoberdirektor, dem Vermittler zwischen dem Obersthofmeisteramt und der Kapelle, beaufsichtigt wurde; dieser war auch für die Organisation der Opernaufführungen verantwortlich. Um 1700 und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren zunächst jeweils zwei „wirkliche Hoforgelmacher und Kalkanten" im Dienst, wie Johann Niederhauser [Niederhaußer, Niederhäußer] und Ferdinand Joseph Römer [Remer], gefolgt von Franz Lothar Walter gemeinsam mit Ferdinand Joseph Römer. Auf Betreiben von Ferdinand Joseph Römer wurde eine Orgelmacheradjunktenstelle eingerichtet, die sein Sohn Ferdinand Johann Römer 1717 erhielt. Dieser rückte schon knapp vor dem Tod seines Vaters in die Position des wirklichen Hoforgelmachers ein, bezog aber bis zu dessen Ableben das Adjunktengehalt.

Nachdem beide Hoforgelmacher, Franz Lothar Walter und Ferdinand Römer, 1733 gestorben waren, stiegen die Adjunkten Johann Leydecker [Leidegger, Lendecker, Leyendeckher] und Ferdinand Schrötter [Schretter, Schredter, Schröter] auf. Anton Valerius Bacher [Pacher], der Johann Ferdinand Römer als Adjunkt folgte, wechselte 1729 in die Position des Instrumentendieneradjunkten. Giovanni Moysè wurde unter Schrötter und Leydecker Orgelmacheradjunkt. Leydeckers Nachfolger, Fridolin Ferstl [Förschl, Ferstel], bekam nach dem Tod Schrötters 1761 keinen zweiten Orgelmacher zur Seite gestellt. Auch die Adjunktenstelle wurde nach dem Tod Moysès 1771 nicht nachbesetzt. Indes wurde nach dem Tod Ferstls 1785 diese Stelle durch Sigesmund [Sigmund] Rummel [Ruml] unter unklaren vertraglichen Bedingungen und nicht in der ursprünglichen Form nachbesetzt; Rummel wird in der Art der „Hofbefreiten" noch als Geselle an den Hof gebunden, allerdings dienstweise bezahlt. Mitte der 90er Jahre favorisierte man wieder die paarweise Besetzung der Hoforgelmacherstelle mit Ignaz Kober und Johann Wimola bzw. nach dessen Tod mit Johann Joseph Wiest.

Die Aufgaben der wirklichen Orgelmacher und Kalkanten sowie der Orgelmacheradjunkten lagen vorwiegend im Stimmen, Bekielen, Reparieren und dem Neubau von Tasteninstrumenten. Selbstverständlich mußte auch der Kalkantendienst wahrgenommen werden. Weil Bacher

1 Viktor Thiel, *Gewerbe und Industrie*, in: *Geschichte der Stadt Wien*, hg. vom Alterthumsvereine zu Wien, redigiert von Anton Mayer, Bd. IV, Wien 1911, S. 434.

beispielweise den an ihn als Adjunkt gestellten handwerklichen Anforderungen nicht nachkommen konnte, wurde sein intendierter Wechsel zu den Instrumentendienern seitens des Hofs sehr begrüßt.

Im Allgemeinen kann es als Usus bezeichnet werden, daß die Adjunkten bei Berufsunfähigkeit der wirklichen Hoforgelmacher oder nach deren Tod bei angemessener Qualifikation in die Hoforgelmacherstelle aufrückten. Auch das Bewerbungsverfahren wurde in manchen Fällen durch diese Usance insofern beeinflußt, als sich nach dem Tod eines Hoforgelmachers Bewerber fanden, die um die Stelle des Adjunkten einkamen, weil sie davon ausgehen konnten, daß der diensthabende Adjunkt als Nachfolger bereits feststand. Ein Beispiel dafür findet man 1733, als der Adjunkt Johann Leydecker gleichsam ohne Mitbewerber Ferdinand Johann Römer nachfolgte und drei weitere Bewerber um die Adjunktenstelle einkamen.

Die Instrumentendiener und deren Adjunkten mußten größtenteils Kurierdienste leisten, mit den Musikern kommunizieren, wenn die Einrichtung ihrer Instrumente vorzunehmen war (weshalb zweisprachige Diener mit Italienisch- und Deutschkenntnissen bevorzugt wurden), und sie waren auch für handwerklich wenig aufwändige Tätigkeiten an den Instrumenten zuständig. 1729 tritt in den Quellen die Stellenbezeichnung „Instrumentendieneradjunkt und Ansager" auf, wobei der Ansagerdienst im Stab der Hofmusikkapelle wohl darin bestand, die Musiker über die Dienste und musikalische Veranstaltungen offiziell und zumeist auch persönlich zu informieren. Die Instrumentendiener kamen vorwiegend aus dem Bereich des Geigenbaus, oder sie standen in persönlichen Diensten von Personen, die innerhalb der Hofmusikkapelle höhere Positionen einnahmen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der Blüte der musikalischen Aufführungen in den in ganz Wien liegenden Aufführungsstätten, nennen die Partikularrechnungen der Theatraldirektion auch „Instrumententrager", die ausschließlich für den Transport der Musikinstrumente verantwortlich waren. Joseph Federl beispielsweise, der in den 60er Jahren noch als „Instrumententrager" arbeitete, wurde 1789 als „Instrumentendiener" eingestellt.

Die Stellung der Hoforgelmacher und Kalkanten bzw. der Adjunkten und Instrumentendiener hat sich im Lauf des 18. Jahrhunderts verändert. Während die Position des Hoforgelmachers mit einem angemessenen fixen Gehalt, der Sicherung der Pension, unter Umständen auch mit der Überlassung eines Hofquartiers und der Möglichkeit, neben den Hofdiensten Einkommen als Orgelmacher zu lukrieren, zunächst den gesicherten Nahrungsstand bedeutete, begann sich die Situation der im Hofdienst stehenden Instrumentenmacher nach dem Tod von Kaiser Karl VI. zu verschlechtern. Besoldungsreduktionen zu Beginn der 40er Jahre wurden 1751 von der Verpachtung der gesamten Hofmusikkapelle an den Kapellmeister Georg von Reutter gefolgt, der mit einem Budget von 20.000 Gulden die Gesamtkosten der Hofmusikkapelle decken mußte, die 1750 noch bei 50.000 Gulden gelegen waren. Die Mitglieder der Hofmusikkapelle wurden nun mittels Dekret angestellt und mußten sich zur lebenslangen Dienstleistung in der Kapelle ohne Anspruch auf Gehaltsverbesserungen verpflichten. Eine Ersetzung der Mitglieder nach deren Tod oder Pensionierung oblag ausschließlich Reutter.

Dieses System brachte es mit sich, daß die Mitglieder der Hofmusikkapelle rechtlich nicht mehr direkt zum Hofstaat gehörten. Durch die Verpachtung wurden Einsparungen erhofft, die – obwohl sie im vollen Umfang während der ersten Jahre nicht umgesetzt werden konnten – auch die Hoforgelmacher und Adjunkten betrafen. Bis 1771/72 hatten alle Mitglieder der Hofkapelle, beispielsweise bei Dienstuntauglichkeit, zumindest Anspruch auf eine Pension (wobei das System bereits unter Reutter modifiziert wurde). Nach dem Tod eines Mitglieds erhielten die Witwen, mitunter auch die Waisen, gnadenhalber eine finanzielle Unterstützung. Mit dem Ableben Reutters, 1772, kam es zur Gründung der Tonkünstler-Societät, in deren Kassa die Mitglieder vor allem zur Sicherung der Pensionen von Witwen und Waisen Einzahlungen leisteten. Hier zeigte sich jedoch das Problem, daß Handwerker, sofern sie nicht auch Tonkünstler waren (oder sich zumindest als solche definierten), zur Aufnahme nicht zugelassen wurden. In einigen Fällen betrachtete das Obersthofmeisteramt die Mitgliedschaft eines Instrumentenmachers bei der Gesellschaft als Voraussetzung für die Erteilung des Hoftitels. Die Societät wiederum sah keinen Grund für die Aufnahme von Handwerkern, die nicht durch einen Titel mit dem Hof in Verbindung standen. Somit entwickelte sich die Situation der Instrumentenmacher zu ihrem Nachteil, zumal sie Ende des 18. Jahrhunderts vom Hof nur dienstweise bezahlt wurden, bei Dienstuntauglichkeit keinen Anspruch auf Pensionszahlungen hatten und der Hoftitel, der ausschließlich bürgerlichen Instrumentenmachern verliehen wurde, zwar das Vertrauen des Hofs in den Betrieb signalisierte und mitunter ansteigende Aufträge brachte, sie aber dennoch als autarke Instrumentenmacher mit dem Hof nur lose verbunden waren.

Läßt man die Wertschwankungen der Währung außer Betracht, so zeigt sich, daß sich erst 1793 die seitens des Hofs angestrebten Ausgaben nur mehr auf zirka 20.000 Gulden beliefen. Das 1771/72 eingerichtete System erreichte seine Wirksamkeit erst durch die Reduktion der Musiker und der zusätzlich zu bezahlenden Dienste, von denen vor allem die Instrumentenmacher und -diener lebten, sowie durch rigorose Beschränkungen der Mitgliedschaften. Kaiser Franz II. hielt seine Intentionen 1794 fest: „Und um noch mehrere Ersparniß zu erzielen, werde ich auch die Verfügung treffen, damit die Extradienste, wo nicht ganz eingestellt, doch wenigstens vermindert werden[4]."

Die vorliegende Arbeit versucht, einen Teil der Lücke zu schließen, die zwischen den Studien von Herwig Knaus und der Forschungsarbeit von Helga Haupt liegt[5]. Somit sind – in Bezug auf die Hoforgelmacher und Instrumentendiener – die entsprechenden Dokumente des Obersthofmeisteramts, die vorwiegend biographische Informationen zu den Instrumentenmachern beinhalten, weitgehend erschlossen[6].

Gleich zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde am Hof die Nachbesetzung der Kalkanten- und Orgelmacherstelle anvisiert, nachdem Ferdinand Niederhauser, der seinen Dienst als Kalkant erst 1699 angetreten hatte, am 2. November 1702 gestorben war[7]. Um die Stelle bewarben sich Johann Ulrich Römer und Lothar Franz Walter. Beide Orgelmacher hatten bereits in ihrem Metier die für diese Position nötige Erfahrung gesammelt, – so assistierte Johann Ulrich Römer seinem Bruder Ferdinand Joseph, der seit 1685 in Nachfolge von Hans Valentin Schwaiger den Kalkantendienst am Hof versah und schon vor seinem Eintritt am Hof als Orgelmacher Bekanntheit erlangte. Die Brüder arbeiteten damals bereits seit zwanzig Jahren gemeinsam im Orgelbau. Johann Ulrich Römer wurde am Hof als Substitut seines Bruders eingeführt. Lothar Franz Walter verfertigte einige Orgeln für Kirchen, dürfte sich aber durch den Bau von Kielinstrumenten auch als Klaviermacher einen Namen gemacht haben. Der Kapellmeister Antonio Pancotti hielt Römer, der die Meriten seines Bruders hätte, zwar für talentiert und gut ausgebildet, doch wäre ihm Walter, der „in seiner Kunst des orglmachens demselben [Johann Ulrich Römer] in soweith, als ein Titian andere Mahler übertrefe", vorzuziehen[8]. Weil sich der Obersthofmeister dieser Meinung anschloß, entschied Kaiser Leopold I., die Stelle an Walter zu vergeben. Die beiden Kalkanten „Ferdinando Remer" und „Francesco Walter" erhielten 1711 jeweils ein monatliches Salaire von 30 Gulden, das auch in den folgenden Jahren beibehalten wurde[9].

1706 scheint auf der Liste der Pensionsempfänger „Anna Maria Niederhauserin Calcantens Wittib" mit einer jährlichen Unterstützung von 100 Gulden auf[10]. Diese Summe bildete die untere Grenze des vom Kapellmeister vorgeschlagenen finanziellen Rahmens und wurde vom Kaiser als angemessen genehmigt. Seit spätestens 1703 wurde der Witwe aufgrund ihrer Schulden und der vierzigjährigen Dienste ihres verstorbenen Mannes sowie der Verdienste seines Vaters, Hans Niederhauser, dieser Unterhalt ausgeworfen, obwohl die Kammer und das Obersthofmeisteramt für nur 50 Gulden plädierten[11].

Ferdinand Joseph Römers zweiter Sohn Anton Franz, den er 1723 auch in seinem Testament nannte, über den bisher jedoch keine weiteren Informationen bekannt waren[12], sollte Anfang 1710 eine Organistenscholarenstelle am Hof bekleiden. Laut Bericht seines Vaters und laut Meinung des Kapellmeisters Pancotti, der den jungen Musiker bereits vor Juni 1709 gehört haben muß, war „er schon soweit profilirt, daß er auch andere instruiren könne, dan er ganz freÿ, Und ohne assistentz, die orgl Schlaget, Wie er beÿ Unterschidlichen begebenheiten gezaiget hat". Weil aber bereits vier wirkliche Organisten angestellt waren und Vizekapellmeister Marc' Antonio Ziani auch die Aufnahme eines fünften durchsetzte, wären mit der Einrichtung dieser Scholarenstelle hinkünftig sechs Organisten im Dienst gewesen, was nicht als nötig bezeichnet wurde. Demnach entschied Joseph I., Anton Franz Römer nicht aufzunehmen[13]. Anton Franz starb – wie den Recherchen Hopfners zum Testament Ferdinand Joseph Römers zu entnehmen ist[14] – bereits vor 1720.

---

2 Vgl. Richard Maunder, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Oxford 1998, S. 26. Rudolf Hopfner weist für den Zeitraum von 1790–1799 insgesamt 29 Klavier- und Orgelmacher in Wien nach. (Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900*, Adressenverzeichnis und Bibliographie, Tutzing 1999, S. 601.)

3 Thiel 1911, S. 434.

4 Wien, Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in weiterer Folge abgekürzt als: ÖSA, OMeA Akten, Karton 51, 1794, Akt 69, fol. 443 f.

5 Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)*, Bd. I–III (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, hg. von Erich Schenk), Wien 1967–1969; Helga Haupt, *Wiener Instrumentenbau um 1800*, phil. Diss. Wien 1952.

6 In der Transkription der Quellen im Fußnotentext der vorliegenden Arbeit wurden die im Manuskript aufscheinenden Abbreviaturen in eckiger Klammer aufgelöst.
Das Kürzel für die Hofzahlamtsbücher lautet „HZAB". Die Abkürzung „OMeA" nennt den Bestand des Obersthofmeisteramts des Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchivs; „WSA" verweist auf Quellen im Wiener Stadt- und Landesarchiv.

7 Rudolf Hopfner, *Biographische Anmerkungen zu Herstellern von Cembali im österreichischen Raum*, in: Alfons Huber (Hg.), *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*, Tutzing 2001, S. 477.

8 ÖSA, Alte Akten, Karton 12, 1700–1710, Bericht vom 23. April 1703. Siehe auch: Knaus 1967–1969, Bd. III, S. 129.

9 ÖSA, Alte Akten, Karton 13, 1711–1713, Gehaltslisten 1711 und 1712, sowie: Bericht 1713, fol. 498v.

10 ÖSA, Alte Akten, Karton 12, 1700–1710, Pensionen 1706.

11 ÖSA, Alte Akten, Karton 12, 1700–1710, Bericht vom 23. April 1703.

12 Hopfner 2001, S. 483.

13 ÖSA, Alte Akten, Karton 12, 1700–1710, Bericht vom 9. Jänner 1710: „Der Orglmacher und Calcant Ferdinand Römer bittet seinen Sohn Anton Frantz, den er d[as] orglschlagen lernen laßen, als Scholarn mit der ordinari provision Monathlichen 30:fl aufzunehmen. Deß Verstorbenen Capelmaisters bericht zufolge, meritirt diser Junger Mensch, daß Ewer Kaÿl: Maÿtt: sich seiner Persohn Und dienst versichert[en], indeme er schon soweit profilirt, daß er auch andere instruiren könne, dan er ganz freÿ, Und ohne assistentz, die orgl Schlaget, Wie er beÿ Unterschidlichen begebenheiten gezaiget hat. Oben hat man gehorsambst erinnert, daß 4 organisten Würcklich Vorhanden seint, Und hat der Vice Capelmaister für den fünften auch eingerathen, Wan nun dißer Supplicant als Scholar aufgenohmen wird, so entstehet darauß der Sechster, es kan kein anderes motivum hirzu sein, alß Ewer Kaÿl: maÿtt: gnad, dan nothwendig ist er nicht."

Im Februar 1717 suchte Ferdinand Joseph Römer bei Hof um eine Zahlung für seinen Sohn Ferdinand Johann an. Der bereits kranke und betagte Hoforgelmacher und Kalkant, der seit 32 Jahren für den Hof tätig war, mußte in den letzten fünfzehn Dienstjahren ohne Gehilfen auskommen. Er instruierte seinen Sohn im Orgelbau und dachte an dessen Nachfolge in derselben Position. Vorerst sollte Ferdinand Johann als Adjunkt 10 Gulden monatlich erhalten[15]. Kapellmeister Johann Joseph Fux befürwortete das Ansuchen und unterstrich das hohe Alter Römers sowie seinen ermüdeten Zustand, der ihm die Erledigung der Dienste ohne Gehilfen unmöglich machte[16]. Dem obersthofmeisteramtlichen Bericht vom 13. Feber 1717 ist auch zu entnehmen, daß Römer nicht nur „krankelend", sondern auch „mitellos" war. Die Vertreter des Amts rieten dem Kaiser ebenfalls, Römers Sohn zu adjungieren, zumal es in früheren Zeiten üblich war, dem Hoforgelmacher einen Gehilfen beizustellen[17].

Neben den Instrumentenmacheradjunktenstellen galt auch der Dienst als Instrumentendiener für jüngere Musiker, Instrumentenmacher und ehemalige Instrumentendiener anderer Kapellen als attraktiv. Am Wiener Hof waren gewöhnlich ein Instrumentendiener und ein Instrumentendieneradjunkt tätig, die beide zumeist handwerkliche Kenntnisse von Lautenmachern hatten. 1720 rückte Johann Lazarus Fux nach dem Tod von Johann Schnauz [Schnautz] von der Adjunktenstelle in die wirkliche Instrumentendienerstelle auf. Fux begann seine Karriere als Gehilfe von Lautenmacher Anton Posch und verließ diese Position 1719 nach mehreren Versuchen, eine Gehaltserhöhung zu erwirken. Um die vakante, mit 240 Gulden jährlich dotierte Instrumentendieneradjunktenstelle, die aus der Sicht des Kapellmeisters Fux jedenfalls nachzubesetzen war, weil „sowüll Musici auß mangl der[en] Quartir[en] in den[en] Vorstett[en] wohn[en]"[18] und ein Instrumentendiener alleine die anfallende Arbeit nicht bewältigen könne, bewarben sich Ende 1720 der Orgel- und Instrumentenmachergeselle Valerius Bacher, Johann Kaspar [Caspär] Deltl, der für Konzertmeister Kilian Reinhardt arbeitete, der ehemals in Spanien wirkende wirkliche Instrumentendiener Arnold Vorländer [Vorlander] und Johann Georg Glandinger [Klandinger], der einst in der Nebenkapelle der Witwe von Kaiser Leopold I. Eleonore Magdalene Theresia als Instrumentendiener gearbeitet hatte. Valerius Bacher lernte sein Handwerk sechs Jahre lang bei Ferdinand Joseph Römer und stand seit zirka 1714 bei ihm im Dienst. Er versah seit zwölf Jahren den Kalkantendienst bei Kirchen-, Kammer-, und Tafelmusiken sowie bei Opernaufführungen. Darüber hinaus arbeitete er auch, wie er schreibt, bei drei Krönungsfeiern[19].

Obwohl Bacher sicherlich über eine profunde Ausbildung verfügte und weder in seinem Metier als unerfahren noch hinsichtlich der höfischen Usancen als unwissend bezeichnet werden konnte, dürfte ihm Johann Joseph Fux nicht geneigt gewesen sein, denn er notiert auf das Bewerbungsschreiben: „Valeri Bacher Orgl-macher gesell kombt allerunterth: ein Umb die Instruments diener Adjuncten Stell Vorgebend, er habe beÿ dem Kaÿl: Calchanten Ferdinand Römer gelehrnet, Und durch etliche iahre dessen dienst Versehen. Wan nun der Supplicant keine andre Merit[en] hat, alß d[aß] er seines Maister dienst Verseh[en], der er Römer selbst Verricht[en] solte; auch dieser mit dem Instrument dieners dienst kain Connexion hat, an beÿ weit würdiger praedentent[en] sich einfind[en] alß ist meiner

14 Hopfner 2001, S. 483.

15 ÖSA, Alte Akten, Karton 15, 1716/17, Brief Ferdinand Joseph Römers: „[...] Demnach Ich als Kaÿl: Orglmacher und Calcant ganze 32. Jahr, Und zwar 15. gantzer jahr allein ohne einiges Mitgehilfen /: wie Vorhin gebräuchig gewes[en] :/ iedzeit fleißsig Und embsig gedienet : Und nun inmitels meinen Leiblichen Sohn Ferdinandt Römer in der orglmacher Kunst dergestalten instruiret habe, damit Er in in [sic] meinem hochen Alter Und Vorfallenten Unpäßlichkeiten mit an die Handt gehen : Und meine Stölle versehen und Vertretten möchte; zu welchem ende dan Gelangt an Eür Kaÿl: und Königl: Maÿt: mein aller Unterthenigstes bitten, dieselbe geruhen Meiner .32. Jährig fleiß und embsig geleister dienste allergnädigst zu considerirung, Und in suito dessen, meinem Sohn Ferdinandt Römmer mir zu einen gehilff mit Monathlicher .10 f. Unterhaltung allergnädigst zubegnaden, solche hoche Kaÿl=gnad werde ich sambt meinen Sohn nit allein mit Unseren fleiß und Eüfer = sondern auch mit Unseren Unwürdtigen gebett gegen Gott Umb dero glükhliche langwürige regirung Unabläßlich beflissen seÿn, zu allergnädigster gewehrung mich allerunterthenigst empfehlend. / Eür Kaÿl: und Königl=Maÿt: / Allerunterthenigster / Ferdinandt Joseph Römer / Kaÿl: Hof orglmacher und Calcant."

16 ÖSA, Alte Akten, Karton 15, 1716/17, Notiz von Fux.

17 ÖSA, Alte Akten, Karton 15, 1716/17, Referat vom 13. Feber 1717.

18 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Notiz von Fux auf Bewerbungsschreiben von Glandinger.

19 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bewerbung Bacher: „[...] Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maytt: werden zweifels ohne allergnädigste Wissenschaft haben, Wie daß Johann Schnautz dero Kaÿe Instrument-diener das zeitliche gesegnet, mit dessen Stelle der dermahlige Instrument-diener Gehilf Johann Fuchs allergnädigst consoliret werden dörfte, mithin auch solcher lezterer dienst vacant würde. Wann nun Ich beÿ dem Ferdinand Römer Kaÿen Organisten [sic] das Orgel- und Instrument-machen nicht allein durch 6. Jahre wohl erlernet, sondern auch die lezten Sechs Jahr beÿ Ihm in diensten, und arbeith stehe, und würcklichen in das 12te Jahr den calcanten-Dienst Verrichte, anbeÿ auch beÿ allen Kirchen, Cammer, und Tafel-diensten, Opern, ingleichen beÿ denen 3. Crönung[en] mich habe brauchen lassen. Zumahlen aber Euer Kaÿl: Mayt: dergleichen bediente, welche sich eineß ehrlichen lebens-Wandel beflissen, und sich auch sonsten treu — und embßig aufgeführet haben, Vor andren allergnädigst zu consolieren pflegen. Gelangt Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Mayt: mein allerunterthänigst=gehorbstes bitten, Selbe geruhen in allergnädigster beherzigung meiner obangezogenen Motiven die obberührt=vacant=werdende Instrument-dieners-Gehilf=Stelle sambt der genossenen besoldung p[e]r 240 fl. in allerhöchsten Gnaden zu Verleÿhen. Zu allergnädigster Erhörung mich allerunterthst empfehle. / Euer Kaÿl: und Königl: Cathol: Majestatt. / Allerunterthänigst=gehorsambster / Valerius Bacher Orgel- und Instrument-Macher Gesell."

wenigste meinung diser Supplicant möchte zur gedult verwis[en] werd[en] biß d[aß] beÿ der Calcant[en] stell etwas vacirend werde[20]." Deutlich wird hiermit auch, daß Orgelmacher und Kalkanten fachlich für die Instrumentendienerstelle nicht unbedingt geeignet waren.

Kaspar Deltl arbeitete seit sieben Jahren bei Kirchen- und anderen Musikdiensten im Notenarchiv als Assistent von Konzertmeister Kilian Reinhardt[21]. Kapellmeister Fux lehnte ihn ebenfalls ab, „Weill[en] aber auch dessen Verrichtung mit dem Instrument diener Dienst keine connexion hat[22]." Arnold Vorländer hatte längere Zeit hindurch als Instrumentendiener in Spanien gewirkt. Da er im Zuge des Spanischen Erbfolgekriegs bis zur Abreise der Königin in Barcelona bleiben mußte[23], hatte er nur eine relativ kleine Pension von 150 Gulden, von der er sein Leben nicht bestreiten konnte. Darüber hinaus gerieten die Zahlungen aus Spanien in Rückstand, so daß er in finanzielle Nöte gelangte. So hoffte er wohl, diese Stelle zu erhalten, zumal seine Lebensbedingungen durch viele Reisen und die damit verbundenen Strapazen bislang schlecht gewesen waren[24]. Seine Bewerbung zielte ursprünglich auf die Stelle von Johann Lazarus Fux ab, doch hatte dieser die angestrebte Position bereits fest inne. Auch Vorländer ernannte Johann Joseph Fux allerdings nicht als Adjunkt, denn für die Besoldung hätte der spanische Königshof zu sorgen. Überdies hätte Vorländer „nie sein[e] verrichtung[en]", wie berichtet wurde, „alß Instrument-diener in Spänien sich gar embsig aufgeführet[25]."

Bereits 1714, als es um die Nachfolge von Instrumentendiener Schnauz ging, berücksichtigte man die Bewerbung Vorländers nicht. Einerseits hatte der Sohn von Schnauz die Expektanz auf diese Stelle, und andererseits meinte man, daß Vorländer nicht länger als drei Jahre im Dienst tätig gewesen wäre und somit noch keine Erfahrung hätte. Weiters konstatierte man, daß er seinen Dienst in Spanien „nit zum fleißigsten Versehen, mithin kein gewißes meritum" hätte[26]. So blieb noch Georg Glandinger als Nachfolger von Instrumentendieneradjunkt Fux über. Er arbeitete sechzehn Jahre in der ehemaligen Kapelle von Eleonora als Instrumentendiener um 310 Gulden jährlich und wurde seit der Auflösung dieser Nebenkapelle mit einer Pension von 150 Gulden unterstützt. Zuvor hatte er zehn Jahre beim Grafen von Mollart gedient, der mit ihm derart zufrieden war, daß er ihn dem Hof empfahl[27]. Ausschlaggebend für die Entscheidung des Kapellmeisters für diesen Bewerber war allerdings das Versicherungsdekret, das Glandinger am 5. September 1720 vom Hof erhielt[28] und demzufolge er bei der nächsten „sich eraignende[n] Aperture" berücksichtigt würde. Bis zu diesem Zeitpunkt durfte er als Gehilfe Instrumentendienerdienste verrichten und erhielt dafür die Provision von 10 Thalern, was zirka 40 Gulden entsprach. Dieses Dekret war die Antwort auf ein im August 1720 verfertigtes Schreiben Glandingers, der sich nach dem Tod von Eleonora an den Hof wandte, um die Erziehung und Versorgung seiner vier unmündigen Kinder zu sichern[29]. Ein weiterer Grund für die Ernennung Glandingers wird aus dem Bericht des Obersthofmeisteramts vom 4. Jänner 1721 ersichtlich: Der Hof

20 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21.

21 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bewerbung von Johann Kaspar Deltl: „[...] Demnach der Johann Bapta: Schnauz beÿ dero Kaÿl: Music Gewester Instrument diener, daß zeitliche gesegnet; Und zumahlen der Instrument diener Adjunct Johann Fux an dessen stelle Von Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿt: begnadet zu werden, in Ungezweifelter Hoffnung stehet; daß also beÿ solcher bewentnuß die stelle deß Instrument diener Adjunctens in erledigung kommet. Gelangt demnach an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿt: mein allertunterthst Gehorstes anlang[en], und bitten dieselbe Geruhen, meine in die Siben Jahrlang beÿ dero Kaÿl: Music : beÿ allen Kirchen, und andern diensten, neben den Concertmeister Kilian Reinhardt, ohne einig geniessendes Solarium: allerunterthst fleißig, und Embsigst Geleiste, und dato leistende dienste, allermilderichst zu beherzigen, und mich beÿ gegenwertiger apertur, mit der Instrument diener Adjuncten stelle allergdst zu begnaden. Womit zur allergdsten gewehr, allerunterthst Gehorst Verharre, und ersterbe. / Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿtt: / allerunterthst gehorster / Johann Caspär Deltl."

22 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21.

23 ÖSA, Alte Akten, Karton 20, 1724, Schreiben von Arnold Vorländer.

24 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bewerbung von Arnold Vorländer: „[...] Nach dem durch Jüngst erfolgten absterben Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: gewesten Instrument dieners Schnauzens nunmehr seel: der noch in dessen lebszeiten Wegen solch Kaÿl: mühsamben dienst Verrichtungen mit 240 fl. besoldung darneben neü auffgenohmene anderte Instrument diener, benant: Fux in deß Erstern dienst und besoldung Eintreten, und anstatt dises leztern Ein anderer gleichermassen aufgenomen werden därfte, als worzue ich mich /: Zumahlen allschon in Spanien Euer Kaÿl: Maÿ: als Unwürdigster Instrument diener Treu Eÿfrigst Zu dienen die allerhöchste gnad gehabt habe, und dahero mir, weillen dahier solcher dienst Vor Ihrer Maÿ: der Regierenden Kaÿserin allhin Siger ankunft auß Spanien, da ich erst oder zu lezt mit dero Hofs Staat hirher zukommen gehabt, biß zu meiner weiteren accommodierung /: dan allso lautet daß auß den Kaÿl: obr: Hofmeister Amt überkommene allergnädigste Decret :/ zwar underdeßen und biß dahin, in aller=mildester behertzigung meiner in Spanien Treü Eÿfrigst geleisten diensten eine Bension Von Jahr: 150 fl allerghdst zugelegt worden, wormit aber bevorab beÿ dermahligen teüren Zeiten nicht außzukommen gewust, Wan nicht meine auß noth negotÿerten Span: besoldungs ruckstand zu hilfs Sparsamkeit zu meinem bedürftigen underhalt schon consumiret und aufsgewendet ist, Als gelanget an Eüre: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: Mein allerdemüthigst flehentliches bitten dieselbe nicht allein intuitu vorerwehnter meiner in Spanien behörig praestierten Instrument dieners diensten, sondern auch aufs solche schwer alß langwirigen Reiß darunbem außgestandenen Farten Strapazy: Leib und Lebensgefahren : Sacrificierten Leibs Krefften, und zu gesetzten Jüngern jahren, obererwehnte maßen mich anstatt deß gemelten Fuxen imfall seiner bevorstehend Promotion zu Ew: Kaÿl: Maÿ: neben Instrument diener allergdst an und aufszunehmen allermildigst geruhen wolten. / Eüer Kaÿl: und Königliche Cath: Maÿ: / Aller demüthigster / Arnold Vorländer / gewester Königl: Span: Instrument diener."

25 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21.

26 ÖSA, Alte Akten, Karton 14, 1714/15, Bericht vom 23. Mai 1714.

sparte sich beinahe ein weiteres Gehalt, denn auf Glandingers Pension und Provision mußten nur noch 50 Gulden zugeschlagen werden, um die reguläre Besoldung von 240 Gulden zu erhalten30. Somit wurden aber auch Gelder frei, um Arnold Vorländer zu unterstützen, wie der Obersthofmeister riet. Nicht nur der Kapellmeister, sondern auch Kaiser Karl VI. entschied jedoch hinsichtlich der Pension Vorländers: „Soll der in Spani[en] wahr genomm[en] werd[en]."

Im April 1723 verfaßte Hoforgelmacher Ferdinand Joseph Römer einen Brief an das Obersthofmeisteramt, in dem er nach beinahe 39-jährigem Hofdienst um die Übergabe seiner Stelle an seinen Sohn Ferdinand Johann bat, der ihm bislang als Gehilfe zur Seite gestanden war. Der laut Bericht[31] schon seit längerer Zeit bettlägerige, 66-jährige Ferdinand Joseph Römer schrieb über die Abnahme seiner Leibeskräfte und über seine Krankheit, an der er seit neun Monaten litt[32]. Johann Joseph Fux willigte unter der Bedingung ein, dass Ferdinand Johann, der seinen Vater als Orgelmacher und Kalkant bereits öfter vertreten hatte, bis zum Ableben Ferdinand Josephs trotz der höheren Position nur mit seinem aktuellen Gehilfensalaire auskommen sollte[33].

Valerius Bacher, den Kapellmeister Fux im Zuge des Bewerbungsverfahrens um die Instrumentendieneradjunktenstelle auf die Vakanz einer Orgelmacherstelle vertröstete, sah im Mai 1723 wohl eine neue Chance, für den Hof zu arbeiten. Es kam ihm offensichtlich zu Ohren, daß Ferdinand Johann Römer als Nachfolger seines Vaters bestimmt wurde, weshalb er auf die Vakanz einer Orgelmacheradjunktenstelle hoffte. Ferdinand Johann rückte aber in der Hierarchie nicht auf, und es ergab sich somit keine freie Stelle, denn er war kein regulärer Hoforgelmacheradjunkt, sondern seinem Vater als Gehilfe beigestellt – die zweite Orgelmacherstelle hatte Lothar Franz Walter inne –, und auch der Todesfall Ferdinand Josephs war nicht eingetreten. Bacher unterstrich in seinem Schreiben deutlich, daß er seit zwölf Jahren als Kalkant bei sämtlichen Musikdiensten am Hof ohne Besoldung tätig wäre, und wiederholte, daß er seine Lehrzeit bei Ferdinand Joseph Römer verbracht hätte[34]. Angesichts der Konkurrenz, die sich durch die Person Bachers dem Sohn Römers gegenüber ergab, ist es verständlich, daß sich Ferdinand Joseph Römer um die Einrückung seines Sohns in den Hofdienst schon zu seinen Lebzeiten kümmerte. Valerius Bacher erhielt von Kapellmeister Fux die Zusage für ein „Versicherungsdekret ohne Besoldung", das ihm eine adäquate Stelle reservierte, sobald sich eine Vakanz ergeben würde[35]. Ferdinand Joseph Römer starb am 29. Mai, und sein Sohn Ferdinand Johann erhielt die mit 360 Gulden jährlich dotierte Hoforgelmacherstelle ab 1. Juni 1723.

Anton Valerius Bacher kam nach dem Tod Römers erneut um die Adjunktenstelle ein und erhielt sie ab 1. Juli 1723 für 120 Gulden jährlich auch zugesprochen[36]. Die Witwe des Orgelmachers, Eva Rosina, suchte aufgrund ihrer Armut um eine Pension von seiten des Hofes an. Johann Joseph Fux riet angesichts der langjährigen Dienste Römers zu einer jährlichen Unterstützung von 100 Gulden. Vor einer Zusage überprüfte man am Hof die Höhe der früheren Pensionszahlungen an Kalkanten- und Orgelmacherwitwen. So stellte man fest, dass 1670 der Witwe des Kalkanten Franz Zeiß „wegen ihrer armuth und dreÿer ohnerzogener Kinder 100 fl. pension ad dies vitae angewießen" wurden und „diese auch nach der Wittib Todt a°

27 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bewerbung von Johann Georg Glandinger: „[...] Nachdeme der Johann Bapta: Schnauz gewester Kaÿl: Instrument diener in der Ewigkeit abgegangen, mithin solche dienststelle vacirend word[en] ist; Und Zumahlen nun der Adjunct Johann Fux, von Euer Kaÿl: Maÿ: mit sothanner stelle begnadt zu werden, in ungezweiffleter Hoffnung stehet, gestaltsamb die stelle des Instrument diener Adjunctens zuersezen übrig Verbleibet. Wann nun ich auf mein disfahls Vorhin allerunterthänigstes ansuchen, Vermög erhaltener Verbeschaidung de dato 5 : 7bris : 1720 : bis zu Vorkommender apertur verwisen worden bin. alß Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: mein allerunterthänigst : fußfallendes bitten, Selbte geruhen ex eo, und in allergster Beherzigung meiner 16: Jahr lang weÿ: Ihro Kaÿl: Maÿ: dero herzgelibtesten Frauen Frauen Mutter höchstseeligster gedächtnus /. treu allerunterthänigst : gelaisten diensten, mich beÿ gegenwärtiger apertur mit der Instrument diener Adjuncten stelle allermildigst zubegnaden; Zu allergnädigster erhör : und gewehr mich allerunterthänigst empfehle. / Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: //. / allerunterthänigst : gehorster / Johann Georg Glandinger / wÿ: Kaÿl: Maÿ: Eleon: hinterlassener Instrument diener."

28 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Dekret.

29 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bewerbung von Johann Georg Glandinger.

30 ÖSA, Alte Akten, Karton 17, 1720/21, Bericht vom 4. Jänner 1721.

31 ÖSA, OMeA Protokoll 10, Dezember 1723, fol. 116r.

32 ÖSA, Alte Akten, Karton 19, 1723/24, Schreiben von Ferdinand Joseph Römer: „[...] Ewer Röm: Keÿ: und Königl: Catho: Maÿt: geruhen alleruntertgst: gehorst: Vortragen zu lasßen, waß gestalt[en] ich schon durch 39. jahr lang die Keÿ: Hof orglmacher und Calcanten dienste Versehe, auch ohne Ruhm zu meld[en], mich in meinem officio allerzeit dergestalt[en] aufgeföhret habe, daß niemahl[en] eine Clag wid[er] mich alt erlebter 66. Jähriger Mann wegen obgenohmenen leibs Cräften und schon durch Jahr anhaltend[er] Krankheit möchte mir mein officium Verers wie Vorhin zu versehen Villeicht zu schwär fallen, Und weillen Ewer Röm: Keÿ: maÿt: weltberühmte allergnädigste Clemenz derleÿ getreüe Vasallen und alterlebte Keÿ: officianten auf ihr allerunterthgst gehorst: bitten niemahl[en] zugetröster Von sich lassen könn[en], alß lebe ich auch der getröst[en] Hofnung, daß Euer Röm: Keÿ: Maÿ: mich alt[en] Eÿßgraw[en] Keÿ: officiant[en] mit dero Keÿ: Gnaden noch Verers consoliren werd[en]. Gelangt demnach an Eure Röm: Keÿ: Und Königl: Catho: Maÿt: mein Allerunterthgst gehorstes anflehen und Bitten, dieselbe geruhen in ansehung meiner durch souil Jahr Treü geleisten dienst[en] mein Keÿ: Orglmacher= und Calcant[en] Officium meinem Sohn Ferdinand Johann Römer /: welcher vorhin schon in das Sibente Jahr mir adjungirt ist, und meinen dienst böst fleißigst Verrichtet und Verstehet : / allergnädigst zu conferiren, zu allergnädigster gewehrung dessen mich allerunterthänigst gehor: empfehle, Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: Allerunterthgst = gehorst / Ferdinand Joseph Römer / Keÿ: Orglmacher und Calcant."

1671 für die 3 Kinder noch auf 3 Jahre extendiert" wurde. 1684 erhielt „des Calcanten Johann Niederhäußers Wittib Anna Maria über die Ihre schon a° 1679 mit 50 fl. angeschaffte gnad- und abfertigung in ansehung ihrer ohnvermögenheit und vieler kind 120 fl. pro pensione ausgeworfen"; diese Zahlung wurde „nachgehends a° 1686 auf die kinder als eine allmus bis zu ihrer Vogtbarkeit transferiert, ja so gar a° 1701 die Halbschid dauon dessen Sohn Joseph allein, ohnerachtet Er schon längst vogtbar gewesen, bis zu seiner accomodierung continuiert." Auch die Witwe von Ferdinand Niederhauser wurde wegen ihrer Armut ab 1703, und zwar mit 100 Gulden, unterstützt[37].

1724 wandte sich Arnold Vorländer nochmals an den Hof. Interessanterweise unterzeichnete er sein Schreiben als Instrumentendieneradjunkt. Diese Stelle hatte er offensichtlich nach der Pensionierung von Johann Georg Glandinger 1722 erhalten. Jedenfalls schilderte Vorländer auch in diesem Schreiben sein risikoreiches Leben in Spanien, das vor allem während der Belagerung Barcelonas gefährdet gewesen war. Als besonders unerfreulich bezeichnete er die Tatsache, daß ihm, der auf Befehl in Spanien bleiben mußte, in Wien ein anderer Instrumentendiener vorgezogen wurde, womit er wohl Johann Lazarus Fux meinte. Weil Vorländer als Adjunkt, wie er festhielt, dieselbe Arbeit wie der Instrumentendiener leistete, bat er um Angleichung seines Gehalts von 240 Gulden an jenes von Fux[38]. Kapellmeister Fux stimmte dieser Bitte aus zwei Gründen zu: Erstens erkannte er die für Vorländer unbefriedigende Situation, daß dieser nämlich in seiner Stellung als wirklicher Instrumentendiener in Spanien nun in Wien zum Adjunkten degradiert worden war, und zweitens wußte er um die besonderen physischen Anstrengungen gerade der Arbeit des Adjunkten, weil sie vorwiegend aus Fahrten zu den Quartieren der Musiker bestand[39]. Am Hof entschied man sich allerdings gegen diesen Besoldungsmodus, „weilen es nie bräuchlich gewesen zweÿ gleiche Instrumentdiener zu halten, die einführung solcher Neuigkeit auch eine sache von übler consequenz seÿn würde[40]."

33 ÖSA, Alte Akten, Karton 19, 1723/24, Notiz von Johann Joseph Fux: „Ferdinand Römer 39 iahr Kaÿl: OrgelMacher und Calchant, Alterß-krankh- und Schwachheit-halber nit mehr in standt seinen dienst Vorzustehen kombt allerundterth: ein d[aß] diser sein dienst Seinem Sohn Johann Römer dermalligen Adjuncten allergst möchte conferiret werd[en]. Wan mir nun so wohl deß Supplicanten Vnuermögenheit, alß auch dessen Sohns capacitet dise steel zu uertrett[en], (iungst er schon durch Vülligste an statt deß vatters solch[en] Versuchet.) Zu genügen bekandt ist. Alß ist meine wenigste mainung es möchte dem Supplicanten, alß einem 66 iährig[en] man wegen seiner 39 iahr treu geleist[en] dienst[en] Zur Consolation seine Calchanten Stell dessen Sohn allergst conferiret werd[en], doch dergestalt, d[ass] er Sohn Johann biß zu deß Vattern Tottfahl mit seiner Adjuncten-besoldung solle zu frid[en] sein. / Johann Joseph Fux / CapelMaister."

34 ÖSA, Alte Akten, Karton 19, 1723/24, Bewerbung von Valerius Bacher: „Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Maÿ: geruhen allergnädigst deroselben allerunterthänigst : allergehorst Vortragen zu lassen, d[aß] dem sicheren Vernehm[en] nach der Ferdinand Römer Kaÿl: Hof orgelmacher in an sehung seines hochen alters seine Stelle seinem Sohn cediren wolle, welcher de facto ein adjunct ist mithin dieser adjuncten Stelle in Erledigung komm[en] wird. Wann nun allergnädigster Kaÿser König und Herr Herr, ich beÿ dem ferdinand Römer Hof orgl macher 6. ganze Jahr das orgl und Instrument machen : / ohne Ruhmb zu meld[en] nicht allein wohlerlehrnet, sondern auch beÿ dieser gelegenheit den Callecanten dienst schon 12 ganzer Jahr ohne Sallario Versehen, und mich beÿ allen so wohl Kirchen, Cammer und Tafel diensten, opera, alß auch beÿ denen dreÿ Crönungen beÿ der Kaÿl: Music Embsig habe gebrauchen lasßen, auch noch fernerhin alß orglmacher Adjunct zu Versehen zu Versehen [sic] allerunterthst mich offerire. Alß Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Maÿtt Mein allerunterhst fußfallendes bitten, Selbe geruhen allergnädigst in allermildester Erwägung obangeführter Motiven mich mit obbemelter orglmacher adjuncten stelle nebst einer allergnädigsten adjuta zu begnaden. Zu allergnädigster Kaÿl: gewöhnung dessen mich allerunterthst gehorst und ersterbe Eüer Röm: Kaÿl: und Königl: Maÿ: / allerunterthst gehorster / Antonius Valerius Pacher."

35 ÖSA, Alte Akten, Karton 19, 1723/24, Notiz von Kapellmeister Fux: „Valeri Pacher, deß Ferdinand Römmer Kaÿl: OrglMacher und Calchanter gewester Lehriung und dermahl[en] orglMachergesöll kombt allerundth: Supplicando ein Umb die Calchanten adjuncten Stell. Weillen aber dise Stelle dermahlen noch nit Vaccant : er Supplicant aber schon in d[as] 12 iahr alß ein mitgehilf sich gebrauch[en] lasset, mithin den dienst Versehet. Alß ist meiner ohnmaßgebliche Mainung, es möchte Ihme Supplicant[en] biß zur sich ereignender apertur ein Versicherungß Decret ohne besoldung allerge[horsam]st außgefertiget werd[en]. / Johann Joseph Fux / Hof Capel Maister."

36 ÖSA, OMeA Protokoll 10, Dezember 1723, fol. 117v und fol. 153v.

37 ÖSA, OMeA Protokoll 10, Mai 1724, fol. 285v – 307r.

38 ÖSA, Alte Akten, Karton 20, 1724, Schreiben von Arnold Vorländer: „[...] Eüer Röm: Kaÿl: Maÿ: kann ich wie gerne auch wolte, mit diefestem Fußfall allervnterthänigst Vorzuzeigen nicht Umbgehen, wie daß ich die hoche gnad gehabt Von hier auß mit Eüer Röm: Kaÿl: Maÿ: /: alß Instrument diener nacher spanien zu gehen, Und solche Verrichtung nit nur biß zu Eüer Röm: Kaÿl: Maÿ: höchst beglickhten abreÿß nacher Deütschlandt zu aller Gnädigsten contento Versehen, sondern mich auch in der Eng, Und Scharfen belagerung Barcellona. gleich andren Hofstaatts bedinten der Eüssersten Lebens=Jahre gethreüest exponiret habe. Wann nun aber ich zu meinen würckhlichen Schaden mittels allergnädigsten Verordnung in spanien, biß zur abreÿß Ihrer Maÿ: der Reg: Kaÿßerin /. Verbleiben mußte, in deme in dessen der Kaÿl: Instrument diener dienst einem andren allhier Verlichen wurde, Und ich aniezo alß Adjunct dinen muß, doch die größte Strapazien immer auf mich fallen; Alß gelanget an Eüer Röm: Kaÿl: Maÿ: mein allerunterthänigst=fußfallendes bitten, dieselben geruhen mir die hoche Kaÿl: Gnadt wegen obangezogenen Motiven allermildest zu erweißen, Und mich dero Instrument diener Johann Fux gleich zu machen, auch von des Kaÿl: Musici : Jubilati Ramier Borinni see: apert Stehenden Gage etwaß allergnädigst beÿzulegen, dann ich ohnmög mit Jähr: 240 fl. außzu kommen weiß: damit wür gleich dienen, und der besoldung gleich Stehen möchten. Zu welch allergnädigster bitts Erhör mich allerunterth: fußfallend empfehlen Eüer Röm: Kaÿl: Maÿ: /. / allervnterthänigster Zu spanien gewester Instrument Diener, iezt Adjunct. / Arnold Vorländer."

Als 1725 die bis dahin von Wilhelm Scheurer bekleidete „Oratori-Diener-Stelle" vakant wurde, bewarb sich mit 23 weiteren Personen auch „des Frantz Walters Kaÿn orgel machers Vetter Johannes Leÿendecker" (als „Leÿdendeckher") um diese Position. Neben ihm traten noch zwei Bewerber mit musikalischem Hintergrund an, nämlich Kaspar Deltl und der Geiger Franz Koch. Johannes Leydeckers Schreiben vom 3. März gibt Auskunft über seine bisherige Karriere: So erlernte er das Handwerk des Orgelbaus bei seinem Vetter Franz Walter und versah in einem Zeitraum von sechs Jahren Hofkapellen- und Kalkantendienste. Knapp vor oder nach dieser Zeit wanderte er an andere Höfe und an andere Orte, um seine handwerklichen Kenntnisse zu perfektionieren. Seit zwei Jahren diente er den Erzherzoginnen als Instrumentenmacher beim Stimmen und Zurichten der Tasteninstrumente. Leydecker schreibt, bereits 1707 bei Hof bekannt gewesen zu sein und unter anderem Walter bei diversen Diensten vertreten zu haben. Besonders hervorzuheben sei jedoch, daß er am Hof „mit einer neüen erfündung" in Erscheinung getreten sei, indem er „einen Instrumentflügl nach allergnädigsten wohlgefallen gemacht habe[41]." Um welche neue Erfindung es sich hierbei handelte, läßt sich nicht feststellen, aber es wird wohl hiermit entweder ein klanglich neuartiger Registerzug bei einem Cembalo oder eventuell ein Detail im Möbeldesign angesprochen. Letzteres hätte beispielsweise eine Parallele in einer Verkaufsannonce vom 16. Feber 1774 für „eine Leyendekerische Clavierflüge dessen Fuß in einem Kasten von 12 Schubladen zu den Musikalien bestehet[42]." Weil die höfischen Auftraggeber an dem präsentierten Instrument Gefallen gefunden haben, wird die Neuerung akustisch oder optisch sehr deutlich zu Tage getreten sein und war wohl nicht ausschließlich für Orgelmacher erkennbar. Leydeckers Bewerbung um die „Oratori-Diener-Stelle" gibt Auskunft darüber, daß er sich in Wien noch nicht etabliert hatte und ein sicheres jährliches Verdienst für ihn nötig gewesen sein mußte. Er erhält die Position allerdings nicht und wird einige Jahre später um eine Orgelmacheradjunktenstelle ansuchen.

Nach drei Dienstjahren als Orgelmacher- und Kalkantenadjunkt suchte Valerius Bacher um eine Gehaltserhöhung an, weil er nur 120 Gulden genieße und vor seinem Dienstantritt bereits zwölf Jahre assistiert hätte. Am 11. April 1726 wurde ihm demnach ein „Accresciment" von 60 Gulden bewilligt[43].

Nach dem Tod Arnold Vorländers, der am 24. Mai 1729 an „Wassersucht" gestorben war, bemühte sich Bacher nochmals um die Stelle des „Instrumentendiener und Ansager Adjunkten", um die er bereits 1720 eingekommen, jedoch unter anderem wegen seiner inadäquaten Ausbildung als Orgelmacher abgewiesen worden war. Nun kamen der Obersthofmeister und Kapellmeister Fux darin überein, daß eine Rochade aufgrund der nur mäßigen Fähigkeiten Bachers als Orgelmacher für den Hof durchaus von Interesse sei: Bacher sollte demnach als Instrumentendieneradjunkt aufgenommen werden, wonach die Orgelmacheradjunktenstelle auszuschreiben sei. In seiner Bewerbung hielt Bacher seine Aufnahme als wirklicher Orgelmacheradjunkt im Jahr 1729 fest und unterstrich seine seit achtzehn Jahren geleisteten Dienste, die er auch im Zuge der Reisen an die Höfe von Frankfurt, Prag und Preßburg wahrgenommen habe.

Selbstverständlich reisten viele Angehörige und Bedienstete des Hofes, so auch die Orgelmacher und Adjunkten, mit der Entourage 1723 zur Krönung Karls VI. nach Prag und im Sommer 1728 zur Erbhuldigungsfeier nach Graz. Daß die Orgelmacher auch bei den kleineren, oftmals reinen Vergnügungsfahrten entsprechenden Reisen nach

39 ÖSA, Alte Akten, Karton 20, 1724, Notiz von Johann Joseph Fux: „Arnold Vorländer gewester würkhlicher Instrument-diener in spanien : alhir aber Adjunct, kombt allerundterth: Supplicando ein, d[aß] weillen ihme alß Adjunct die schwärste dienst Verichtungen aufgebürtet werd[en] dergestalten, wo der ander nit hin will, er Supplicant sich gebrauch[en] lass[en] muß, Ihme der Dittl eines würkhlich[en] Instruments-diener beÿgeleget, Und zu gleich ein kleiner beÿtrag zu seiner geringen besoldung der[en] 240 fl iährlich allergst möchte Verwilliget werd[en]; damit durch dises Mitl ein gleicheit deren dienst=Verrichtung[en] möchte zu wegen gebracht werd[en]. Obewollen Zwar bißhirhero an Kaÿl. Hof nit gebräuchlich gewesen Zweÿ gleiche Instrument diener zu halt[en]. Weillen aber diser Supplicant Vorhero schon in der würkhlichkeit gestandten; aber biß zu Ihro Maÿ: der Kaÿserin abraiß Von Barcellona auf allerhöchst[en] befehl aldort[en] sich hat aufhalt[en] müss[en], da in dess[en] der dienst alhir dem andr[en] conferiret mithin er Alnord [sic] ohne einziger schuld seines Vorig[en] dienst Verlustig word[en] ist. Ist meine mainung er möchte allergst consoli[rt] werden. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

40 ÖSA, Protokoll 10, September 1724, fol. 403v.

41 ÖSA, Alte Akten, Karton 21, 1725, Bewerbung von Johannes Leydecker: „[...] Demnach der Wilhelm Scheürer gewest: Kaÿl: Oratori diener daß Zeitliche in daß Ewige verWechßlet, durch welchen todtfall diße oratori diener stelle vacirend word[en], Und Zumahlen ich beÿ meinem Vettern Frantz Walter Kaÿl: Orglmacher die Orglmacherkunst erlernet, auch durch 6. jahr in dero kaÿl: Hof Capellen den Calcantendienste nebst all andre darZu gehörig[en] Verrichtung[en] embßigst Versehen; nachdeme umb mich in meiner erllerneten Profession besser Zu perfectioniren, an Vnterschidlichen höfen und stätten herumb gewandert bin, und nun beÿ denen allerdurchleüchtigsten Ertzhertzoginen in die zweÿ Jahr in Instrument stümmen, und Zurichtungen meine allerVnterthänigste dienste Zu leisten die hohe gnad geniesse, und schon ao : 1707. beÿ hof bekant gewesen, und ein : so andre dienste statt meines obgemelten Vettern Versehen, nebst deme mit einer neüen erfündung einen Instrumentflügl nach allergnädigsten wohlgefallen gemacht habe. Alß Gelanget an ewer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: mein allerunterthänigst gehorsambstes anlangen, und bitt[en], dießelbe geruhen mich mit der vacirend[en] oratori diener stelle allergnädigst Zu begnaden. Mich Zur allergnädigsten Erhör und gewehrung allerunterthänigst gehorsambst empfehle. / Ewer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: / Allerunterthänigst gehorsambster / Johannes Leÿdendeckher."

42 Zitiert nach Maunder 1998, S. 145.

43 ÖSA, OMeA Protokoll 11, April 1726, fol. 348v – 349r und 364v – 365r.

Preßburg dabei waren, mag jedoch überraschen. Bacher besorgte in Vertretung Vorländers, der vier Jahre zuvor erkrankt war, auch die Aufgaben des Instrumentendieners und nahm in dieser Funktion „mit allem Eÿfer und Fleiß" an der Reise nach Graz und Triest[44] teil. Den Quellen zufolge war Bacher als Orgelmacher allerdings wohl handwerklich überfordert, denn Johann Joseph Fux notiert, „Valeri Pacher" sei „dießen dienst zuverrichten auch fehiger [...], alß zum orgel Machen", und plädiert dafür, daß der Supplikant mit der „angesucht[en] Ansager Adjunct[en] Stelle Und gewöndlich[en] iährlich[en] besoldung der[en] 240 fl allerg[ehorsam]st consoliret werd[en]" möge[45]. Mit dieser beruflichen Veränderung ging jedenfalls auch eine Erhöhung der Besoldung einher.

Neben Bacher kamen Johann Stüller, ein Bote, der für den spanischen Hof und den königlichen Feldmarschall wirkte sowie bei den Reisen nach Brüssel, Graz und Fiume diente[46], und Joseph Paul Zopf um die Instrumentendieneradjunktenstelle ein. Stüller wurde von Fux nicht berücksichtigt, weil er ihn nicht kannte und bislang auch noch nichts über ihn gehört hatte[47], und Zopf dürfte sich bezüglich der Ausschreibung geirrt haben, denn er interessierte sich eigentlich für die Kapelldienerstelle in der Musikkapelle, die jedoch nicht vakant war[48]. Somit lehnte Fux auch ihn ab und favorisierte weiterhin Bacher[49].

Die Ausschreibung der Orgelmacher- und Kalkantenadjunktenstelle sorgte am Hof für Unverständnis, denn dem Obersthofmeister schien keine Notwendigkeit für die Nachbesetzung gegeben, zumal erst ab 1717 ein derartiger Adjunkt eingestellt wurde. Den beiden diensthabenden Orgelmachern und Kalkanten sollte Ferdinand Römer damals als Kalkantenadjunkt mit einem Salaire von 120 Gulden jährlich assistieren. Wie Johann Joseph Fux am 23. Juni 1729 bestätigt, war die Einrichtung einer Adjunktenstelle von größter Wichtigkeit, weil die Orgelmacher die unzähligen Dienste keinesfalls ohne Gehilfen ausführen konnten. Vor 1717 nahmen sie daher „Gesellen" zu ihren Hofdiensten mit, was seitens der höfischen Gesellschaft, aber auch seitens der Musiker für Unmut sorgte, denn es „ist bekant d[aß] die gesöll[en] nit nurr beÿ einem Maister verbleib[en], sond[ern] Von einem zum and[ern] wand[ern], mithin öfters neue leÿt, so kainen brauch wissen könn[en], in die Capellen komm[en] sind, auch wie bekant die gesöll[en] gemeiniglich liederlich, und nachlässige sind: Ist für gut und nöttige befunden word[en], d[aß] ein Orgel Macher Adjunct mit der Ordinanz und geringer besoldung aufgenomm[en] wurde, welcher, da indess der Calcant zum Tafel dienst zurichtet, und d[as] Cimbalo stimmet, beständige beÿ d[er] Orgel bleibe, die blaaßbälge aufziehe, und so ungefehr an der Orgel etwas fellte, gleich es in meiner gegenwarth geschehen, er Adjunct in instanti gleich zu helfen wisse, und also nach und nach den dienst und die brauch lehre, damit er beÿ sich ereignet[en] fahl, in die würckhliche Calcant[en] Stelle einruckhen könne: aus welchen dan auch abzunemen ist, d[aß] zu Vertrettung der Calcant Adjunct[en] Stelle un umbgänglich ein Orgel Macher erfordert werde. Und weillen d[as] Systema modernum musices Von ertlich iahren her sich fast verändert hat, und hirzur mehrer Musici erfordert werd[en], ist nit zubewund[ern], d[aß] auch mehre Männer für die Capell[en] nöttige befund[en] werd[en]; welches auch Von den Instrument=diener und Lauten Macher Adjuncten zu verstehen ist[50]."

Das von Fux in seinem Bericht erwähnte „Systema modernum musices" bezeichnet wahrscheinlich die Einteilung der Musiker in mehrere Klassen, die unter Umständen auch zeitlich parallel musizierten. Nachdem die Anzahl der musikalischen Veranstaltungen am Wiener Hof vor 1720 stark gestiegen war, musste ein Modus gefunden werden, der die Wahrnehmung aller Dienste durch die Hofmusiker ohne radikale Vergrößerung der Hofkapelle ermöglichte.

---

44 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Valerius Bacher: „[...] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: geruhen allergnädigst zu vernehmen, was gestalten der Kaÿe Instrument diener Adjunct Arnold Vorländer das zeitliche gesegnet, mithin sein gehabter dienst dadurch vacant worden ist. Und wann nun ich dero Kaÿen Music, vorhero ehe ich als würklicher Orgelmacher Adjunct A: 1723 : im Julio Allergnädigst aufgenohmen worden, schon 12. Jahr, mithin durch 18 : Jahr meine allerunterthste Dienste beÿ allen begebenheiten, so wol auf vorgefallenen Kaÿen Reÿsen, zu frankfurt, Praag, Presburg, wie nicht weniger auch durch 4. Jahr lang beÿ Unpäßlichkeit des obgemelten Arnold Vorländers, in specie aber beÿ der lezt vorgewesten Kaÿen I. Ö. Reÿß zu Gratz bis nacher Trieste nebst meinem obhabenden Orgelmacher Adjuncten Dienst, auch zu gleich den Instrument diener Adjuncten Dienst mit allem Eÿfer und Fleiß verrichtet habe; Alß Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: meine allerunterthst-gehorste: Bitten, dieselbe geruhe allergnädigst, aus obangeführten wahrhaften Motiven und weilen ich solchen dienst schon durch 4 : Jahr lang, beÿ des verstorbenen stetter Unpäßlichkeit, so getreü als fleissig allerunterthst versehen, Mir solch anjetzo vacant wordenen Kaÿl: Instrument diener Adjuncten dienst vor anderen competenten auß allerhöchstm Kaÿen Gnaden allermildest zu verleÿhen, womit zur allergnädigsten Bitt-Gewehrung nach allerunterthänigst gehorsamst Empfehle. / Euer Röm: Ka: und Königl: Cathol: Maÿ: ././. / Allerunterthänigst Gehorsamster / Valerius Pacher."

45 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux: „Valeri Pacher Calcanten od[er] Orgel Macher-Adjunct gibt allerunterth zu vernemben, daß er sich schon 10 iahr in die Kaÿl: Capellen beÿ der orgel gebrauchen habe lassen, erstlich in die lehr beÿ ferdinandt Römmer gewesten Kaÿl: Calcant[en] und Orgel Macher: seÿt 6 iahr aber alß calcanten adjunct seiner nit allein, sondern auch des Arnold Vorländer seel: diensts wehrender seiner krankheit embsig Verrichtet habe, und dieses fast 4 iahr : auch wehrender dieser Zeit beÿ allen Kaÿl: reisen mit sein[en] unermuetten diensten sich eingefund[en] habe, kombt also allerunterth ein umb die durch den Tottfahl des gedacht[en] Arnold Vorländers vacant wordene ansager adjunct[en] dienst. Wan nun sich alles in der warheit also befindet gleich als der Supplicant vorbringet : er Valeri Pacher dießen dienst zuverrichten auch fehiger ist, alß zum orgel Machen. Alß ist meine wenige mainung dießer Supplicant möchte mit der allerunterth angesucht[en] Ansager Adjunct[en] Stelle Und gewöndlich[en] iährlich[en] besoldung der[en] 240 fl allergst consoliret werd[en]. / Fux."

Durch die Einrichtung dieser Klassen wurde sichergestellt, daß bestimmte Musiker nicht bei allen Diensten tätig sein mussten. Weil ein Musiker jedoch in mindestens zwei Klassen tätig sein konnte, vermied man, die Anzahl der Musiker sprunghaft zu erhöhen, wobei neben den Hofmusikern zeitweise auch etliche externe Solisten engagiert wurden. Mit zunehmender musikalischer Aktivität am Hof und wachsender Flexibilität des Musiksystems stieg natürlich auch die Nachfrage an Kalkanten, deren Präsenz besonders bei kleineren Ensembles unabdingbar war.

Um die Stelle des Orgelmacher- und Kalkantenadjunkten bewarben sich Johann Leydecker, Joseph Wibl [Wibel], Bartholomäus Daffon [Dafon], Karl Antoni Prauneis [Prauneiß] und Johann Andreas Steinizer [Stainizer]. Von den insgesamt fünf Bewerbern hatten jedoch nur zwei eine Ausbildung als Orgelmacher, denn neben Leydecker, der bei Franz Walter gelernt hatte und gute Berufserfahrungen besaß, arbeitete Joseph Wibl als Geselle bei eben diesem Orgelmacher. Bartholomäus Daffon stand seit 24 Jahren im Hofdienst und hatte zur Zeit der Bewerbung dreizehn Jahre lang als Diener für den Kapellmeister gearbeitet. Er kam um die Instrumentendieneradjunktenstelle ein.

Nicht uninteressant sind die Bezeichnungen für die beiden Stellen, die Daffon in seinem Schreiben anführt. Er spricht von einer „Orgelzieher Stelle" und der Position des „Musikalischen Ansagers". Die erste Bezeichnung gibt Auskunft über einen kleinen Teilbereich der Tätigkeit des Orgelmacheradjunkten, der vor allem die Blasbälge bedienen mußte. Eigentlich handelte es sich aber bei der „Orgelzieherstelle" definitiv um eine Kalkanten(adjunkten)stelle, die genau genommen gar nicht ausgeschrieben war. Im vorliegenden Fall zweifelte der Bewerber nicht daran, daß Valerius Bacher die Stelle des „Orgelziehers" zugunsten der „Ansagerstelle" aufgeben würde.

Der Begriff „Musikalischer Ansager" trat generell erst im Zuge der von Vorländer wahrgenommenen Arbeit auf und war davor nicht mit der Stelle des Instrumentendieners verbunden. Ungeklärt bleibt die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Arnold Vorländer und Valerius Bacher. Daffon bezeichnet Valerius als Sohn Arnolds[51]. Kapellmeister Fux kannte Daffon selbstverständlich gut und lehnte ihn aus mehreren Gründen ab. Zunächst beschränkte sich die vakante Stelle nicht auf den Kalkanten(adjunkten)dienst, sondern war größtenteils mit dem Orgelbau verbunden. In diesem Metier wußte Daffon allerdings nicht Bescheid. Überdies war dieser Bewerber Analphabet und hatte somit keine reale Chance. Fux war jedoch mit seinem Dienst zufrieden und riet daher, Daffon eine Stelle bei der „Schweizer Wacht" zuzuteilen[52].

Karl Antoni Prauneis war über die Rochade offensichtlich ebenfalls informiert, doch bewarb er sich unverständlicherweise ebenfalls um jene „Musikanten Ansager Stelle". Er dürfte zwar die höfischen Zeremonien und Usancen gut gekannt haben, weil er seit zwei Jahren die Funktion des „Lauffers" für den Musikoberdirektor Principe Luigi Pio Prinz di Savoja innehatte[53], doch waren diese Erfahrungen für Fux nicht von Interesse, zumal die Stelle, um die Prauneis ansuchte, bereits besetzt war[54].

---

46 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Johann Stüller: „[…] Daß Euer Röm : Kaÿl : Maÿt : ./. mit dießem meinen allervnterthänigsten bittzeillen fußfällig werde, beschiher in all die fester Submißsion Von darumben, alß der Kaÿl : Instrument diener : Adjunct Arnold Vorländer mit Todt abgangen, Und in seinem Platz weder zweifl ein anderer tauglicher mensch wider aufgenohmen werden wird : Undt weillen ich schon die hohe gnadt gehabt, zu bedinung derer Kaÿl : nach den Königl : Spanischen Hof überschikhten praesenten wie auch an den Feld Marschallen Von Königl : sgg .g allerunterthänigst gebraucht zu werden, Nicht münder auch auf der Reÿß mit Ihro Ertzherzoglichen durchleücht g. nacher Brüß : , ingleichen auff der Kaÿl : Reÿß nacher Gratz, und fiume, Allwo mich jederzeit ohne zum Vorschein gekommenen Mindesten Klag, getreü, fleissig, Vnd Rect aufgeführet habe; Alß gelanget an Euer Röm : Kaÿl : Maÿ : mein allerunterthänigst : fußfallendes bitten, dieselben geruhen mich Statt deß abgelebten Arnold Vorländers, Vor einen Instrument diener Adjuncten, allergnädigst an : Und auff zu nehmen. Die solch allergnädigsten bitts : Erhör mich allerunterthänigst fußfallend empfehle / Eüer Röm : Kaÿl : Maÿ : / Allerunterthänigster / Johann Stüller."

47 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux.

48 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Joseph Paul Zopf: „[…] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: geruhen allergnädigst, deroselben in aller unterthänigkeit mein allerfußfallendes bitten zum allergsten gehör anzuflehen, dann ich habe vernohmmen d[aß] Ein Cabellen diener Vor Euer Kaÿl: maÿ: Musicanten seÿe bereits mit Todt abgegangen, und diese sthle an noch würck: vacant, und nicht ersezet ist; So gelanget an Eure Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: mein allerfußfallendes Bitten aus höchst angebohrner Milde, mir dieses kleine stückhl brodt zu kaÿl: gnaden zurkommen zu lassen, Vor welch allerhöchste gnad ich zeit meines lebens beÿ gott bitten und betten werde. Vmb ein[en] schon lang gewünschten Erb Prinzen und Vor die aller liebste Kaÿserin, hiemit leg ich mich zum allergdist[en] Füss[en] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: / Allerunterthänigst fußfallend / Joseph Paul Zopf."

49 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux.

50 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Berichterstattung von Johann Joseph Fux.

51 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Bartholomäus Daffon: „[…] Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: ././. habe hiemit allerunterthst=gehorst fußfälligst beÿbringen sollen, welcher gestalten Euer Kaÿl: Maÿ: Musicalischer Ansager Nahmens Arnold dem sichern Vernehmen nach Von Gott mit einer schweren Krankheit heimgesuchet worden, und an seinen Aufkommen keine Hoffung mehr zu machen ist, mithin beÿ dessen Ableiben sein Sohn Valeri als nunmehriger orglzieher den dienst seines Vatters ohnfehlbar überkommen dörfte, solche Orglzieher Stelle aber so dann in Erledigung kommen würde, und weilen dan schon in den 24. Jahr lang allhier und zwar nunmehro 13. jahr beÿ Euer Kaÿl: Maÿ: Capell Meister h: Fux treü eifrigste dienste geleistet; als Gelanget an Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: mein allerunterthst=gehorst=fußfälligstes bitten, Selbe geruhen allergnädigst mir abbemelt=vacirend=werdende Orglzieher Stelle in Ansehung meiner so langwührig=treüen dienstleistung allermildest zu conferiren : Zu welch=allergnädisgter Erhör=und Gewehrung mich allerunterthst=gehor empfeh: / Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: ././. / Allerunterthst=gehorsamster. / Partholomaeus Daffon."

Auch Johann Andreas Steinizer, der sich dezidiert um die Orgelmacheradjunktenstelle bewarb, hatte neben Leydecker und Wibl keine Möglichkeit, in die nähere Auswahl zu kommen. Er verfügte über keine entsprechende Qualifikation, weil er seit sechs Jahren „in dero Kaÿen Musicorum Tafel=stuben : alß Jung, und gehülf" tätig war, bei der Reise nach Graz in der Silberkammer als Diener der Erzherzoginnen arbeitete und darüber hinaus unbezahlt Sommelierdienste verrichtete[55]. In der Überzeugung, daß für die Ausführung der Aufgaben eines Orgelmacheradjunkten ausschließlich ausgebildete Orgelmacher in Frage kämen, lehnte Fux auch diesen Bewerber ab[56].

Die eingelangten Bewerbungsschreiben von Personen, die für die vakante Stelle ungenügend beziehungsweise überhaupt nicht qualifiziert waren, zeigt, wie unscharf die Vorstellungen in Hinblick auf die zu leistenden Aufgaben waren, und verdeutlicht die herrschende Unwissenheit über die konkreten beruflichen Tätigkeiten bei Hof. Diese Situation könnte das Resultat einer unpräzisen Kommunikation seitens des Hofes sein. Zugleich wird aus heutiger Sicht sehr stark die entscheidende Bedeutung von „Meriten" erkennbar; wenn einmal eine Anstellung am Hof errungen war, bestand wohl zumindest die Hoffnung, durch Protektion oder unter Bezugnahme auf verwandte, am Hof angestellte Personen rasch Karriere zu machen.

---

52 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz Johann Joseph Fux: „Bartholomaeus Daffon, weis nit auf wessen einrathen kombt allerundterth: ein umb die Calchant-Adjuncten Stelle, in Fahl selbe möchte Vacirend werd[en]. Wan nun dermahl[en] solche Stelle nit vacant ist, und in allem Fahl mit einem der Orgel macher Kunst erfahrn[en] Subjecto muste widerumb ersezet werd[en], Von welchen allem dieser Supplicant nit allein nichts Verstehet, sond[ern] auch weder lesen noch schreiben kan, alß kan ich in dessen anbring[en] gar nicht einrathen : wohl aber allerundterth: bitt[en] er Daffon möchte wegen seiner in die 13. iahr mir treu geleiste dienste mit einer Stelle beÿ der Schweizer Wacht, wo nit würckhlich, aufs wenigst mit einem anwartungs-Decret allergst Versehen werd[e]. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

53 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung Karl Antoni Prauneis: „[...] Allergnädigster Kaÿser, König, und Herr Hr: Euer Röm: Kaÿl: Maÿ: geruhen Vor mir allerunterthänigst Vortragen Zu lassen, Waß massen durch absterben des Arnold, gewester Kaÿl: Musicanten ansager, der Valeri, als Ermelter Musicanten ansager Jung, auf selbe Stölle geruckhet; Wan dan nun auch beÿ Ihro Fürst: Gnaden Hrn Prinz v: Pio ./. in die 2. jahr, als Lauffer treu=Eÿfrigster diensten Praehtirer, und mir wegen Vorermelter Musicanten ansagers Jung dienst, ales woll wüssend und belhart bin, auch in meinem besten Jahren, widerholten dienst guett Vorzusehen. Als Gelangt an Ewer Röm: Kaÿl: und Königl: Maÿ: mein allerunterthänigst=fußfahlentes bitten, mir, Ermelten Musicanten ansagers Jung dienste allergnädigst zu Ertheilen. / Ewer Röm: Kaÿl: Maÿ: / allerunterth / Carl Antonj Prauneis / beÿn Prinz v: Pio Lauffer."

54 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux: „Carl Antoni Prauneis, Lauffer beÿ Prinz Pio, kombt ein umb die ansager Adjunct[en] Stelle. Wan nun der Valeri Pacher Orgelmacher Adjunct umb solchen dienst ein kombt, und, wie in seinem Memorial und Parere zu sehen ist, andere Merit[en] hat, alß der Lauffer, alß kan ich für dießen Supplicanten mit nichts einrath[en.] / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

55 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Johann Andreas Stainizer: „[...] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿtt // Solle allerunterthänigst=demüthigst Vorstellen : weiß nun mehro dero Kaÿl: Musicalische Instrument diener Nahmens Arnold d[as] zeitliche gesegnet habe, in dess Stelle sodann nach Euer Maÿtt// Allergnädigster bekleidung unzweifelbar der dazumehlige Follista, od[er] sogenannte Orglmacher Adjunct Allergnädigst resolvieret : an dess statt aber ein ande[rs] taugliches Subjectum zu Allergnädigster Consolierung in allerhöchster Gnad angesehen möchte werden. Zumahlen aber Ich in allerunterthänigkeit Vorstellendt in dero Allerhöchsten kaÿl: diensten : und zwar nicht allein in dero Kaÿen Musicorum Tafel=stuben : alß Jung, und gehülf Vor Verlofenen 6. jahren : sondern auch beÿ dero Jüngsthin Vorgewest Allerhöcht beliebten Grätzer Reÿß in dero Kaÿl: Silber Cammern /: allwo die Allerhöchste gnadt hochgedacht dero Durchläuchtigste Ertz Herzogin[en], zu bedien[en] gehabt :/ als Sumelier Jung ohne Einiger Salarirung : mit nur gegen zugeweit[en] habenden Kost allerunterthänigst, undgetreüest mich gebrauchen lass[en]; alß Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: Maÿtt// mein Allerunterthänigst, allerdemüthigistes fussfälliges bitten, dieselbte geruhen in Allergnädigster Considerirung meiner sowohl Vor bereiths 6. verlofenen, und bisherig jahren : alß auch beÿ lezt Vorgewesten Kaÿl: GrätzerReiß ohne Einigen adjuto, od[er] Salario : sondern gegen bloßen Kost in natura, getreuest-pflichtmäßig verrichtet[en] Kaÿen diensten, die allerhöchste Gnad Vor mich zu haben, und mir obangezogen vacant werdende Orglmacher Adjunctes stelle Vor anderen Allermildigst zu Conferiren : und dero Allergnädigste resolution andie behörde in allerhöchsten Kaÿen gnaden Ergehen zulassen, mich dero Allergnädigst[en] gewehrde allerunterthänigst getröstendt Empfehle. / Euer Römischen Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt//. / Allerunterthänigster [und] allerdemüthigster / Johann Andreas Stainizer."

56 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Andr[ea]s Stainizer gewester Tafel deckher iunge beÿ denen Musicis kombt auch umb die Calchant[en] Adjunct[en] Stelle ein. Ich habe schon in andr[en] memorial zu versteh[en] geb[en], d[aß] hirfür ein Orgel Macher erfordert wird; alß kan dieses praetendent[en] ansuchen von sich selbet[en] nit statt finden. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

57 Vgl. Maunder 1998, S. 30 und S. 201.

58 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Joseph Wibl: „[...] Ewer Kaÿl: und Königl: Cathoe Maÿ: geruhen allergnädigst zu Vernehmen, was gestalten vor einigen tagen der Arnold Vorlander Gewest=Kaÿl: Instrument=diener adjunct das zeitliche gesegnet, mithin seine dienst=Stelle in Erledigung gediehen ist; Weillen aber während=seiner Langjährig=gethaurten Krankheit der Calcant Valerius Pacher beÿ nebens Versehen, also engzweiflt sich hierzu die würckhliche Hofnung machen därfe, mithin dessen Calcanten dienst vacant werden würde. Welch lezt gedachte Stelle mir von darumben zu Vertretten Vor andrern gethraue, auch das meritum hierzu habe, weilen Ich Vor einigen Jahren beÿ dem Kaÿen orgelmacher Franz Walter als gesell gearbeithet, folgsamb beÿ Ihme die Hofbräuch in beste Erfahrenheit gebracht habe; nicht weniger auch die fähigkeit erworben, daß beÿ abgang eines würcklichen Orglmachers solche Stelle zu vertretten, mich im Stande befinde. Es langt Solchemnach an Ewer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: mein allerunterthänigst=gehorsambstes bitten, Selbe geruhen in allergnädigster Erwegung aber angebrachter motiven, dafern der Calcant Bacher reusiren solte, mir Vor andrern Competenten Lezt gedachte Stelle allermildest Zu Conferir[en]. Zu allergnädigster Erhör=und bitts gewehrung mich allerunterthänigst=gehorsambst Empfehle. / Ewer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: / Allerunterthänigst gehorsambster / Joseph Wibl / Orglmacher."

Der aus Bayern stammende Joseph Wibl, der Johann Joseph Fux 1729 gänzlich unbekannt war, führt in seinem Bewerbungsschreiben seine Gesellentätigkeit bei Franz Lothar Walter an, wodurch er die Hofbräuche genau kennengelernt habe. Im Zuge dieser Arbeit sei es ihm auch möglich gewesen, jene Fähigkeiten zu erwerben, die für die Vertretung des Meisters nötig wären. Weil sich Wibl, wahrscheinlich der Lehrer von Simon Burckhard[57], durchaus im Stande sah, die Tätigkeiten des Orgelmachers selbständig zu übernehmen, sollte es ihm auch möglich sein, den Orgelmacher- und Kalkantenadjunktendienst auszuführen[58]. Kapellmeister Fux hatte sich jedoch schon für Leydecker entschieden und beurteilte die Bewerbung Wibls negativ[59].

Als sich Johannes Leydecker 1729 um die vakante Orgelmacheradjunktenstelle bewarb, konnte er auf viele Erfolge verweisen und führte neben den bereits im Schreiben von 1725 genannten Tätigkeiten an, daß er der „König[lichen]: Hoheit dem Herzog Von Lotring die Instrumenta stimme und Verfertiget habe" und auch zur Zeit noch einige Dienste für seinen Vetter Franz Lothar Walter erledigte[60]. Der sich aus den erhaltenen Dokumenten des Obersthofmeisteramts ergebenden Chronologie zufolge wurde Leydecker nicht, wie bislang unbelegt kolportiert[61], als bürgerlicher Orgelmacher in den Hofdienst aufgenommen; vielmehr erfolgte die Besetzung der Stelle am Hof vor dem Schwur des Bürgereids. In seiner Notiz zu den Bewerbern formulierte Fux seine Zufriedenheit mit Leydecker als neuem Orgelmacheradjunkten in Verbindung mit dem Wechsel Bachers in die Position des Instrumentendieneradjunkten. Leydecker wurde als idealer Kandidat angesehen, und zwar nicht allein, weil er „ein gelehrnter Orgel macher ist, welches zu dießem dienst unumbgänglich erfordert wird, mithin nit allein orgel, und Instrument stimm[en], sondern auch Von Neu[en] mach[en] kan auch fast 7 iahr hindurch da er beÿ dem Kaÿl: Orgelmacher Frantz Walter in der lehr ware dem Calchant[en] Dienst helfen Verseh[en], mithin allen brauch weiß[62]." Dieser Anmerkung zufolge konnte Bacher wohl die von ihm erwarteten Aufgaben nicht erfüllen. Leydecker erhielt nicht die im Gehaltsschema vorgesehenen 120 Gulden jährlich[63], sondern übernahm für seine Dienstleistungen am Hof das von Bacher verhandelte Gehalt von 180 Gulden.

59 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux: „Joseph Wibl kombt auch ein umb die Calchant[en] Adjunct[en] Stelle. Wann nun ich dießen Supplicant[en] nit kenne, auch bereiths für ein ander[en] meine parere gegeben habe, kan ich für dießen nit einrathen. / Johann Joseph Fux / Capel M."

60 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Bewerbung von Johannes Leydecker: „[...] Allergnädigster Kaÿßer, König, Erblands-Fürst, und Herr, Herr; Demnach der Arnold Vorländer gewester Kaÿl : Instrumenten diener Adjunct mit Todt abgangen, wodurch deß Stelle vacierend worden, Wan dan in dießer stelle Valerius Pacher als Kaÿl : Orglmacher Adjunct Eintretten solle, hingegen aber ich beÿ Meinem vettern Franz Walther Kaÿl : Orglmacher die orglmacher Kunst Erlernet, auch durch 7 Jahr in dero Kaÿl : Hof Capellen den Calcanten dienst nebst anderen darzu gehörig Verrichtung Embsig Versehen, Nach deme, umb mich in Meiner Erlehrnten Profeßion beßer zu perfectioniren, an Unterschiedlichen Höfen und stätten herumb gewandert bin, und Nun beÿ denen aller durchleuchtigsten Erzherzogin[en] in das sechste Jahr in Instrumentstimmen und Zurichtung Meiner allerunthänigste dienste zu leisten die hohe gnad habe, nebst deme auch mit Einer Neuen Erfindung Eine Neue Instrument flüge nach allergdstem wohlgefall[en], nicht allein gemacht, sond[ern] auch Ihrer Königl : Hoheit dem Herzog Von Lotring ./. die Instrumenta stimme und Verfertiget habe, so dan auch von 1707. bishero schon beÿ dero kaÿl : Hof bekant, und noch Zu Zeith[en] Einige Dienste für Meinen Vetter Versehe; Alß Gelangt demnach an Euer Kaÿl : und Königl : Cathol : Maÿt : Mein allerunterthänigst-gehorsamstes bitten, dieselbe geruhen in ansehung obangeregter Meiner beÿ dero Kaÿl : Hof schon lang bekant und praestirt[en] diensten, mich mit der Orglmacher Adjunct[en] stelle /: Im fall vorbesagter Valerius Pacher des Verstorbenen Kaÿl : Instrument dieners Adjuncten Stelle überkommen thäte :/ zu begnädig; zu Welch- allerhöchsten Kaÿl : Gnad und bittsgewähr mich allerunterthänigst gehorsamst Empfehle / Euer Kaÿl: und Königl : Cathol : Maÿt / Allerunterthänigst gehorsamster / Johannes Leÿdecker."

61 Maunder 1998, S. 30.

62 ÖSA, Alte Akten, Karton 25, 1729, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Leÿdecker kombt allerunterth ein umb die Chalchant[en] adjuncten Stelle, in Fahl der ieziger adjunct Valeri Pacher an statt des abgeleibt[en] Arnold Vorländer ansager adjunct[en] dienst einrückh[en] möchte. Wan nun dießer Supplicant nit allein ein gelehrnter Orgel macher ist, welches zu dießem dienst unumbgänglich erfordert wird, mithin nit allein orgel, und Instrument stimm[en], sondern auch Von Neu[en] mach[en] kan auch fast 7 iahr hindurch da er beÿ dem Kaÿl: Orgelmacher Frantz Walter in der lehr ware dem Calchant[en] Dienst helfen Verseh[en], mithin allen brauch weiß. Alß ist meine wenige mainung dieser Supplicant möchte Vor andr[en] mit der allerunterth angesucht[en] Orgel macher Adjunct[en] Stelle und iährlich[en] besoldung der[en] 180 fl iährlich allergst: consoliret werd[en]. / Johann Joseph Fux / Capell Maister."

63 ÖSA, OMeA Protokoll 12, 1729, fol. 365r – 365v.

64 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Schreiben von Rosina Vorländer: „Ewr Kaÿen Und Königen Cathol: Maÿt: muß ich 54. Jahr alterlebte durch Meines Ehewürths Arnold Vorländer, dero geweßt[en] Instrument dieners Adjunct[en] nach bereits auf Vorgewesten dero Königl: Span: Mühesambst[en] Raÿß 10.- ganzer Jahr lang in dero damahlig[en] Königl: dienst[en] außgestanden[en] gross[en] Strapazen Und dahier in Wienn 4. Jahr respectivè stähts erlittene so schwähr, alß Kostbahre Leibß Krankheit End: den 24ten dises Monaths Maÿ diß 1729ten Jahrs, ferners Von ged: Meinem Ehewürth aus, mit Nahmhaften Schuld[en] hinterlassene Wittib solch meinen Erbarmnus würdig[en] zurstand Unumbgäng: allerdemüthigst, und Nothtringlichst zu dero Kaÿl: allerhöchst Mild anstammend[en] Gnaden Vorstellen. Ewr Kaÿe und Könige Cathol: Maÿt: Umb der Liebe Gottes Will[en] fußfällig flehentlichst anruefend Und bittendt, die selbe geruh[en] in Geist Mitleÿdigster beherzigung Vorangezogener gründlicher beweg Ursachen so wohl, alß auch daß Ich nunmehr Selbst außer Standt bin, mich ohne dero Kaÿl: Gnaden hilf, meine noch wenig übrige lebszeit hindurch, Zumahlen ich eben eine stähte Krankhlerin bin, erhalt[en], oder ernähr[en] zu Können, mir eine Mildreiche Gnad[en]=Pension ad dies vitae allergnädigst anzuschaf[en], Und darreich[en] zu lass[en]Welch Kaÿe allerhöchste gnad Ich mit meinem Unwürdigsten gebett zu Verabdienen lebens lang nicht Unterlass[en] werde. / Ewr Kaÿl: Und Königl: Cathol: Maÿt. / Allerdemüthigste Zu Gott Unwürdigste Vorbitterin Weÿl: Arnold Vorländers dero Kaÿl: Instrument diener Adjunct[en] arm hinterlassene Wittib Rosina."

Am 3. Juni 1729 wandte sich Rosina Vorländer, die Witwe des verstorbenen Instrumentendieneradjunkten Arnold Vorländer, mit der Bitte um eine Pension an das Obersthofmeisteramt[64]. Ihren Angaben zufolge war ihr Ehemann zehn Jahre als Instrumentendiener für den spanischen König tätig gewesen und hatte dann – laut Gutachten von Kapellmeister Fux – sechs Jahre in Wien als Adjunkt gearbeitet. Während dieser Zeit hatte er gemeinsam mit seiner Ehefrau gewohnt[65]. Somit erfolgte die Ernennung Vorländers als Instrumentendieneradjunkt, zu der bisher keine Quelle bekannt war, wohl im Jahr 1723, nach der Pensionierung Johann Georg Glandingers 1722. Rosina Vorländer berichtete vor allem über die schwere Krankheit ihres Mannes, an der er seit vier Jahren gelitten hatte, und über die dadurch notwendig gewordene kostspielige Therapie, die dem Ehepaar Schulden eingebracht hatte. Die 54-jährige Witwe befand sich überdies selbst in einem kränkelnden Zustand und befürchtete, sich in Zukunft nicht erhalten zu können.

Johann Joseph Fux plädierte, nicht nur aus Einsicht in ihre finanzielle und gesundheitliche Situation, sondern auch aus Anteilnahme, da von den sechs gemeinsamen Jahren mit ihrem Mann vier Jahre im Zeichen der Krankheit und des Elends gestanden waren, für eine jährliche Unterstützung von 150 Gulden[66]. Das Ansuchen Rosina Vorländers und die Befürwortung durch den Kapellmeister wurden offensichtlich seitens des Obersthofmeisteramts eingehend geprüft oder aber vom Kaiser negativ beantwortet, weshalb erst im September 1730 im Protokoll folgendes festgehalten wurde: „wan Ew. Kaÿl. Maÿ. die Vom Capell Meister Vor Sie ein gerathene 150 fl. gnadenpension allergnädigst zu gewilligen nicht beliebete, ihr wenigstens Monathl. 10 Fl. jahr. 120 fl. betraget, à 1ma Jan. dißes 1730ten Jahrs biß zu Vorfallend. Stands Veränderung angewießen werden könten[67]." Die Entscheidung wurde aufgrund der Tatsache, daß es bislang keinen gleichen Fall gegeben hatte, in die Länge gezogen und mangels Routine ausführlicher untersucht, indem ähnliche Fälle analysiert wurden: „Nachdeme aber kein Exempel Vorhanden, daß jemahlß eines instrumentdieners adjuncten Wittib, vielleicht weilen keiner beÿ solchem officis, oder doch nicht mit hinterlaßung einer Wittib gestorben, einige pension, wohl aber Ao 1670 des Würcken instrument dieners Georg Reiningers Wittib Rosina den 20. 7bris anni dicti ein jährls gnaden gelt per 100 fl. und Ao 1683 dem 27ten feb. auch des würckn instrument dieners georg Schnautz hinterlaßene Wittib zu ihrem und ihrer Kind unterhalt jähr. 180 fl. gewilliget worden, hingegen auch in Beherzigung zuziehen kommet, daß der abgeleibte an seiner, seither der zuruck Kunft Ihro der Kaÿserin auß Spanien biß ende Jan. 1721 mit 150 fl. genosßenen pension, den ex post von der per 240 fl. übernommenen instrumentdieners adjuncten Besoldung nicht habe ersparen, anmit Sie Wittib beÿ Vor erwehnten Vmbstand umb das ihrige, und so gar noch in schulden habe gerathen können[68]." Jedenfalls stimmte der Kaiser für eine Pension von 120 Gulden jährlich[69].

Die Karriere von Valerius Bacher nahm auch 1730 ihren guten Verlauf, denn schon kurze Zeit nach seinem Dienstantritt als Instrumentendieneradjunkt folgte er Johann Lazarus Fux, der am 19. November 1730 starb, als Instrumentendiener nach. Bacher verfügte über alle für diese Stelle nötigen Erfahrungen und stand überdies auch schon

65 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz von Johann Joseph Fux.

66 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz von Johann Joseph Fux.

67 ÖSA, OMeA Protokoll 12, September 1730, fol. 562r.

68 ÖSA, OMeA Protokoll 12, September 1730, fol. 561v–562r.

69 ÖSA, OMeA Protokoll 12, September 1730, fol. 562r.

70 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bewerbung von Valerius Bacher: „[...] Euer Röm: Kaÿl: undt Königl: Catho: Maÿ: geruhen allergnädigst zuvernehm[en]; was gestalten der Instrument diener beÿ dero selben Kaÿl: Music Johann Fux das Zeith: gesegnet, daß also andurch sein dienst Stelle Vacant worden ist. Und wan nun ich beÿ dero Kaÿl: Music, und zwar Vorhero ehe ich als würcklicher Kaÿl: Orgl=Macher Adjunct Ao 1723 im Julio. Nachgehends A 1729. auch vom 1ten Julÿ als Instrument diener adjunct allergnädigst an= und aufgenohmen worden schon 12. jahr mithin anhero durch 19. Jahr lang meine allerunterthänigste dienste beÿ allen begebenheiten sowohl auf denen vorgefallenen Kaÿl: Raÿsen zu frankfurth, Praag und Preßpurg; wie nichtweniger beÿ leztvorgewesten Inner Österreichischen Raÿs nach Grätz, undt von dannen an bis Trieste, und wider zurück bis nach Grätz den würck: Instrument diener dienst mit allem Eÿffer und fleiß Verrichtet habe; Mithin mich in aller zugehöriger Wissenschaft dergestalten Capabel gemacht hab, d[aß] den würck: Instrument Diener dienst zu verrichten in Stand befinde. Solchem nach Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: catho: Maÿ: mein Allerunterthänigst gehorsambstes Bitten Dieselbe geruhen allergnädigst auß obangeführt=wahrhaften Motiven, und das beÿ des verstorbenen seiner 7. Monath: angehaltener Krankheit ich den dienst ganz allein, so getreu als fleißig allerunterth: Versehen, mir die anjezo vacant stehend würckliche Instrument diener Stelle auß allerhöchst Kaÿl: Gnaden allermildest zuverleÿhen. Womit zur Allergnädigster desßen Gewährung mich allerunterth: gehorst empfehle und ersterbe. / Euer Röm: Kaÿl: undt Königl: Catho: Maÿ: / Allerunterthänigst gehorst / Valerius Pacher."

71 ÖSA, OMeA Protokoll 12, November 1730, fol. 645r.

72 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz Johann Joseph Fux: „Valeri Pacher Instrument diener Adjunct kombt allerundterth: ein umb des iüngst abgeleibt[en] Johann Fux erledigte würckhliche Instrument diener stelle. Wan nun diser Supplicant Vermöge des Ranges, Merit[en] und erfahenheit den gerechtest[en] zuspruch hat; in deme er schon durch 19 iahr Nit allein alhir, sond[ern] auch beÿ all[en] Vorgefallenen Kaÿl: rais[en], alß Franckfurth, Prespurg, Praag, Grätz Von dann[en] alß alß anges[e]zter Instrument diener nach Triest gute und embsige dienste beÿ [der] Kaÿl: Music praestiret hat : auch wehrend 7 monatlicher krankheit des Verstorben[en] Instrument dieners Fux dessen dienste ganz allein mit grosser zufriedenheit der ganz[en] Kaÿl. Music Verseh[en]. Alß Verbindet mich mein gewiss[en] einzurath[en] – d[aß] er Valeri Pacher mit der allerundterth: angesucht[en] Instrument diener Stelle und der gewöhnlich[en] besoldung allergst möchte consoliret werd[en]. / Johann Joseph Fux / CapelMaister."

73 ÖSA, OMeA Protokoll 12, November 1730, fol. 645v.

viele Jahre im Hofdienst. In seinem am 24. November im Obersthofmeisteramt eingetroffenen Bewerbungsschreiben[70] gibt er präzise Auskunft über seine bisherigen Funktionen, – so war er ab Juli 1723 als Orgelmacheradjunkt und ab Juli 1729 als Instrumentendieneradjunkt engagiert. Auch vor 1723 dürfte er allerdings bereits Arbeiten für den Hof übernommen haben, weil er in dem Bewerbungsschreiben bereits über eine 19-jährige Tätigkeit berichtet. Sie inkludierte unter anderem den sechsjährigen Dienst als „Kaiserlicher Diener" und weiters seine Zeit als Geselle beim Orgelmacher Ferdinand Römer, die er 12-Jahre hindurch ausgeübt und in der er häufig Kontakt zum Hof gepflegt hatte[71]. Wie in seinen früheren Bewerbungsschreiben erwähnte er auch hier wieder die Reisen nach Frankfurt, Prag, Preßburg, Graz und Triest, bei denen er den Instrumentendienerdienst verrichtet hatte. Während der sieben Monate vor seiner Bewerbung, in denen der bereits schwer erkrankte Johann Lazarus Fux seinen Dienst nicht mehr hatte wahrnehmen konnte, hatte Bacher all jene Arbeiten, die dem wirklichen Instrumentendiener vorbehalten waren, selbständig und ohne Unterstützung eines Assistenten „mit grosser zufriedenheit der ganzen kaÿserlichen Music" verrichet[72]. Mit seiner Beförderung war selbstverständlich auch die höhere jährliche Besoldung von 540 Gulden verbunden[73].

Durch die Einrückung Bachers wurde die Instrumentendieneradjunktenstelle frei, um die sich Bartholomäus Daffon, Johann Franz Xaver Zeiß und Johann Michael Nestler [Westler, Neßler] bemühten. Der erste Bewerber stand im November 1730 seit vierzehn Jahren als Diener des Kapellmeisters Johann Joseph Fux im Dienst und hatte somit die höfischen Bräuche genau kennengelernt. Als Pluspunkte, die ihn für die angestrebte Tätigkeit besonders qualifizierten, konnten sein Wissen über die Wohnadressen sämtlicher Musiker sowie seine italienischen und deutschen Sprachkenntnisse angesehen werden – obgleich er, wie bereits oben erwähnt, weder des Lesens noch des Schreibens kundig war[74]. Für die Person Daffons sprach auch, daß ihm in der Position als Instrumentendieneradjunkt nur eine verhältnismäßig kleine Zulage auf sein aktuelles Gehalt aufgezahlt werden mußte, was für den Hof vorteilhaft war.

Darüber hinaus dürfte Daffon wegen des für diese Arbeit „erforderlichen hurtigen laufen Und rennen"[75] von Fux, der als bisheriger Arbeitgeber Daffons Fähigkeiten genau kannte, als geeignet bezeichnet worden sein[76]. Im Obersthofmeisteramt stimmte man der positiven Einschätzung des Kapellmeisters nicht zu, denn man wünschte sich, „daß der Vorgeschlagene Daffon des lesens und schreibens erfahren, dan auch Von leibs=Constitution etwas leichter, Und Von Jahren etwas jünger wäre[77]." Mit dieser Bemerkung provozierte man auch die Skepsis seitens des Kaisers, der zu diesem Fall anmerkte: „Wan der Daffon die requisiten Von lesen und schreiben, auch die tauglichkeit Von Jahren hat, so benennen Ihn, sonst, weil Er es ohne diesen nicht Versehen könt, benennen den Zeiß[78]."

Johann Franz Xaver Zeiß, geboren um 1697[79], hatte weder einen musikalischen noch einen handwerklichen beruflichen Hintergrund und war höchstwahrscheinlich nicht mit der Orgelbauerfamilie Valentin bzw. Franz Zeiß verwandt, weil er dies in seiner Bewerbung bestimmt angeführt hätte. Er war acht Jahre „Cammer-Laqueÿ" beim „Musikgrafen" Luigi Pio di Savoja und bezog sich in seinem Schreiben auf die Leistungen seiner bereits verstorbenen Blutsverwandten Jacob Wilgold [Wildgold, Milgold], der dreißig Jahre hindurch für die Kaiser Leopold I. und Joseph I., aber auch bei Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg, der Frau von Joseph I., als Kapelldiener gewirkt hatte, und seinen Bruder Benedict Wilgold, der sechs Jahre als Kammer-Trabant ebenfalls am Hof Amalias tätig gewesen war[80]. Obwohl sich Johann Joseph Fux aufgrund mangelnder Kompetenz des Bewerbers und weil der Musikgraf bereits einen seiner Protegés am Hof untergebracht hatte, gegen die Aufnahme von Zeiß wandte[81], der

74 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bewerbung von Bartholomäus Daffon: „[...] Euer Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: habe in allerunterthänigster submission allergehorsamst beÿbringen sollen, welcher gestalten der Kaÿl: Instrument diener Johann Fux dieses zeitliche geseegnet, welchem der Adjunct Valerius Pacher dem sicheren Vernehmen nach succediren, und also diese Adjunctens Stelle in Erledigung kommen dörfte. Wann nun allergnädigster Kaÿser, König und Herr Herr bereits 14. Jahr beÿ Ihro Maÿ: Capell=Meister Johann Joseph Fux in diensten stehe, und wehrend solcher Zeit treü, eiffrig und fleissig mich verhalten, auch denen Vorgewesten Musica: Hof-diensten meistens beÿgewohnet, wor durch sammet: Kaÿl: Musicos und deren Wohnungen in Erkantnus gebracht, mit hin nebst der Italianisch und Teütschen Sprache diese function erforderlicher massen zu verrichten mir gar wol getrue; derowegen Gelanget an Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: mein allerunterthänigst=gehorsamstes Bitten, dieselbe geruhen allergnädigst in Erwegung obangezogener Motiven michh mit dieser vacanten Adjunctens Stelle Allermildest zu begnädigen. Vor welche Allerhöchste Kaÿl: mir erzeigende Gnaden beÿ Gott dem Allmächtigen mit meinem unwürdigen gebett Lebenslang unvergessen seÿn werde. / Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: / Allerunterthänigst – allergehorsamster. / Bartholomaeus Dafon."

75 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bericht.

76 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz von Johann Joseph Fux: „Bartolomaeus dafon kombt alerundterth: ein umb die vacirend werdende Instrument diener Adjunct[en] Stelle. Wan nun diser Supplicant durch 14 iahr, so lange er nemblich beÿ mir in dienste stehet, beÿ allen dienst[en] mit mir gewes[en] ist, mithin nit allein etliche mass[en] eine experienz Von dienste hat, und alle Musicos kennet, und der[en] Wohnung[en], weiß; sondern auch der Italiänisch[en] Sprach und Teutschen kündig ist, also mit den[en] Musicis von beder Nation red[en] kan : alß finde ich kein[en] tauglicheren zu diser Stelle, alß eben dis[en] Supplicant[en] – dahero ist meine wenige mainung und allerunterth: bit er Dafon mögte mit der allerundterth: angesucht[en] Stelle und iahrlich[en] besoldung 240 f allergst consoliret werd[en]. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

77 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bericht.

78 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bericht.

79 ÖSA, OMeA Protokoll 42, August 1783, fol. 113r.

übrigens nur Deutsch beherrschte[82], wurde nach den Wünschen der Repräsentanten des Kaisers verfahren und ihm am 16. Mai 1731[83] die Ordinanz ausgefertigt[84]. Der dritte Bewerber, Johann Michael Nestler, assistierte dem Hofkopisten Zisß beim Schreiben von Orchesterstimmen im Bereich der Sakralmusik und bei Musiktheateraufführungen – einer Tätigkeit, der auch schon sein Vater unter Kopist Salcki über zwanzig Jahre lang nachgekommen war. Mit seiner Arbeit hatte er indirekt auch dem Konzert-Dispensator und Kopisten Amiller gedient.

Der Bewerber unterstrich das große Engagement, das er bei der Reise nach Graz bewiesen hatte, als er „alda tag und Nacht in grosßer Strapaza des häuffigen Schreibens" sich „beflisßen". Ein besonderes Anliegen sei ihm ferner die künftige finanzielle Unterstützung seiner betagten Eltern, die nach Erhalt der Instrumentendieneradjunktenstelle wohl leichter möglich würde[85]. Fux konnte auch nicht zur Anstellung dieses Bewerbers raten, weil sich seine Qualifikation als Kopist nicht mit den an den Instrumentendieneradjunkten gestellten Anforderungen deckte und er überdies für seine Arbeit stets entsprechend bezahlt worden sei, so daß eine Unterstützung seiner Familie aus der Sicht des Kapellmeisters auch bisher durchaus möglich gewesen wäre[86].

Der Orgelmacher Johann Leydecker, der seit 1. Juli 1729 als Orgelmacher- und Kalkantenadjunkt eingestellt war, bat am 11. November 1730 um eine Erhöhung seiner mit 120 Gulden relativ niedrigen Besoldung. Er lebte mit seinen Kindern und seiner Frau nicht in einem Hofquartier, was höhere Kosten verursachte. Eine Ungerechtigkeit ortete Leydecker besonders darin, daß sein Vorgänger

80 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bewerbung von Johann Franz Xaver Zeiß: „[...] Euer Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿt: geruhen denenselben allerunterthänigst Vortragen zu lassen, daß beÿ wider Ersezung der durch Absterben des Johann Fuchs vacant wordene Instrument diener Stelle, Vermutlich dessen adjuncten=Stelle vacant werden wird. Wann nun auf solchen fahl selbe hiewiderumben mit einem andern tauglichen Subjecto ersezet werden därffte, hingegen ich nicht nur allein schon in das achte Jahr beÿ dem Printzen Pio Von Savoÿen als Cammer-Laqueÿ treueÿfrigste dienste leiste, sond[ern] auch meine blutsbefreundte, nemblichen der Jacob Wilgold durch 30. Jahr beÿ Ihro Kaÿl: Maÿen Leopoldo et Josepho glorreichster Gedächtnuß, und leztlich beÿ Ihro Maÿ: der Kaÿserin Amalia alß Capellen diener gestanden, sein Bruder Benedict Wildgold ingleichen 6. jahr lang als Cammer Trabant beÿ ermelt Amalischen Hof und also beede bis zu ihrem erfolgten Todfall, allerunterthänigst treue dienste geleistet haben; als lebe der allerunterthänigsten hoffnung Euer Kaÿl: Königl: Cathol: Maÿt: / werden hierauf eine allergnädigste reflexion machen, solchem nach dann Gelanget an Euer Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿt: / mein allerunterthänigst=fußfallendes bitten, dieselbe geruhen aus allerhöchst angebohrener Kaÿl: Clemenz mich mit ermelt vermutlich vacant werdender Instrument diener adjuncten Stelle Vor all anderen competenten allergnädigst zu consoliren. Womit zu allerhöchsten unverdienten Kaÿl: Hulden und Gnaden mich allerunterthänigst=allergehorsambst empfehle / Euer Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿt: / allerunterthänigst=allergehorsambster / Johann Franz Xaveri Zeiß."

81 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz von Johann Joseph Fux: „Franz Xaveri Zeiß Cammer Lakeÿ beÿ dem Prinz Pio kombt allerundterth: ein umb die Vacirend werdende Instrument diener Adjunct[en] stelle. / Wan nun ein anderer competent vorhanden ist, welcher meines weniges erachtens tauglicher, auch mehr merit[en] hat. Kan ich für diesen Supplicant[en] umb so vil weniger einrath[en], alß der Prinz Pio schon einen Von sein[en] bedient[en] beÿ Hof accomodiret hat. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

82 ÖSA, OMeA Protokoll 12, Dezember 1730, fol. 645v.

83 Im OMeA Protokoll 42, August 1783, fol. 113r wird der 10. Mai 1731 als Diensteintrittsdatum genannt.

84 ÖSA, OMeA Protokoll 13, Mai 1731, fol. 17v.

85 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Bewerbung von Johann Michael Nestler: „[...] Eüer Kaÿl: Maÿt: Erlauben allergnädigst, deroselben allerunterthänigst beÿzubringen; Welcher gestalten der Johann Fux als Kaÿl: Instrument diener nunmehro Von disem zeitlichen zu dem Ewigen in Gott Verschiden. Wann dan an Stath desßen der Valeri ohne allen zweifel succediren und hingegen ein anderer Adjunct ohnumbgänglich aufgenohmen werden muste, und ich der Wällischen Sprach erfahrend, dise Adjuncten Stölle Vor anderen, den gebrauch schon wohl wisßend, zuversehen mich getraue. Weillen dan mein Vatter dem auch in Gott ruhenden Salcki etlich und zwanzig, folgends dem Zisß bißhero in die zweÿ und dreÿsßig Jahre zusammen in Schreibung deren Hof=Musicalischen, wohl in Kirchen als Theatral=Sachen gedienet, dahero sich Zeit wehrend diser Bedienung, quasi in denen Kaÿl: diensten gebrauchen lasßen, Wie dan ich Selber mit dem Zisß als iezigen Hof=Cupisten in der Jüngst beschehenen Gräzer=Raiß /: Zumahlen andere seine ordinari Cupisten nicht dahin gegangen :/ in Consideration und höchster ansehung ihrer Kaÿl: Maÿt: hierinfahls allerunterthänigst zu dienen, nachbesagten Gräz mich Verfinget, und alda tag und Nacht in grosßer Strapaza des häuffigen Schreibens, mich beflisßen, auch biß däto dem ermelten Zisß in der Schreibereÿ, und dem Amiller als Conert=Directori in der Hof=Capellen zur mehrern befürderung bediene. Als gelangt derowegen an Eüer Kaÿl: Königl: Catho: Maÿt: mein aller unterthänigst : gehorsambst : und flehendliches anlangen und bitten dahin, diselbe geruhen in allergnädigster consideration meines Vatters sovill Jahre gethaner diensts=Laistung, wie auch in allergnädigster Erwegung meiner Gräzer Raiß, und bißhero praestirenden bedienung, mir dise Instrument=dieners vacant werdende Adjuncten Stölle Vor anderen allergnädigst zuertheillen, und derentwegen hierüber /: damit ich Künftig meinen lieben Eltern, welche schon beÿ zimblichem alter, auch eine guetthat erwaißen könnte :/ die allergnädigste Resolution ergehen zu lasßen, Womit ich mich zu Kaÿl: Hulden und gnaden, einer gedeülichen Resolution Vertröstend, allerunterthänigst : treü gehorsambst empfehle. / Eüer Kaÿl: Königl: Cath: Maÿt: / Allerunterth: treü gehorster / Johann Michaël Westler."

86 ÖSA, Alte Akten, Karton 26, 1730, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Michael Nestler gibt allerundterth: zu verkenn[en], d[aß] so wohl des[en] Vatter fast an die 30 iahre beÿ den[en] Kaÿl: HofCopist[en] in copirung der[en] Musicali[en], alß auch er selber schon eine zeit lang qua talis sich gebrauch[en] lasse: Kombt dahero allerundterth: ein umb die Instrument diener Adjuncten Stelle. Wan nun diser Supplicant so wohl, alß auch dessen Vatter für ihre arbeit iedes mahl seind bezallet word[en], mithin für keine merit[en] anzuzieh[en] seiend : alß kan ich für ihne Nestler nit einrath[en]. / Johann Joseph Fux / CapelMaister."

87 Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867*, Hildesheim 1976, S. 73, S. 76, S. 79.

Valerius Bacher jährlich 180 Gulden erhalten hatte. Kurz zuvor waren einige gut dotierte Hofkapellmusiker gestorben, so beispielsweise im Oktober 1730 der Organist Leopold Rammer mit 640 Gulden jährlich, im Dezember 1729 der Geiger Andreas Abend, der 900 Gulden jährlich erhalten hatte, oder aber der Posaunist Leopold Christian im August 1730, der ebenfalls mit 900 Gulden besoldet gewesen war[87]. Das kaiserliche Ärarium ersparte sich daher beträchtliche Summen, aus denen – so der Vorschlag Leydeckers – ihm 60 Gulden zusätzlich ausgezahlt werden könnten, um sein Gehalt an jenes von Bacher anzugleichen[88]. Johann Joseph Fux stand diesbezüglich hinter Leydecker; aus seiner Notiz zur Anfrage des Orgelmachers gehen auch Informationen über dessen Fähigkeiten hervor, die vom Kapellmeister höher geschätzt wurden als jene Bachers. Dieser hätte nämlich weder Instrumente stimmen noch welche anfertigen können, währenddessen Leydecker „nit allein accurat stimmet, sond[ern] auch gute neue Instrumente zu mach[en] erfahr[en] ist[89]."

Im Obersthofmeisteramt wurde aufgrund dieser Anfrage eine umfassende Besprechung eingeleitet, die in den Protokollen detailliert dokumentiert ist. Zunächst dürften wiederum Stimmen gegen die eingerichtete Stelle des Orgelmacheradjunkten laut geworden sein, die von jenen Beamten eingebracht wurden, denen die Aufgaben des Amtsinhabers nicht bekannt waren. So wurde einleitend die Geschichte dieser Stelle seit ihrer Einrichtung 1717 reflektiert. Damals war Ferdinand Johann Römer mit dem Gehalt von 120 Gulden jährlich eingeführt worden, „weilen dießer dienst niemahlen durch die Calcanten allein, sondern jederzeit mit Beÿhülf ihrer gesellen habe versehen werden können." Wie bereits 1717 angemerkt wurde, wechselten diese Gesellen zu häufig, so daß sich hinsichtlich der Qualität keine Kontinuität ergab. Darüber hinaus blieben durch die hohe Fluktuation dieser Gesellen die speziellen höfischen Bräuche zum Unmut der Herrschaften größtenteils unbeachtet[90]. Genau dieses Problem war mit der Besetzung der Adjunktenstelle zu vermeiden gewesen.

Aufgrund der Vergrößerung der Hofmusikkapelle wurden neben den Kapelldienern und dem „Instrument diener- und Lautenmacher Adjuncten" eben auch ein „Calcant Adjunct" für nötig erachtet. Von 1650 bis 1675 war jeweils nur ein Orgelmacher im Dienst: Franz Zeiß löste Jacob Schwaiger ab, und Johann Niederhauser folgte Zeiß. Ab 8. November 1675 wurde jedoch neben Johann Niederhauser Johann Schwaiger mit 20 Gulden monatlich aufgenommen. Nach dem Tod beider Orgelmacher und Kalkanten, 1684, wurde am 5. Mai 1685 Ferdinand Joseph Römer allein aufgenommen, dem erst am 25 Juni 1699 ein Adjunkt, nämlich Ferdinand Niederhauser mit einer Besoldung von 300 Gulden jährlich, beigestellt wurde. Nach seinem Tod 1703 folgte Franz Walter. 1717 wurde sodann Ferdinand Johann Römer als Adjunkt eingestellt, „weilen sein Vatter alterthumbs halber damals schon nicht mehr recht fort kommen können und Er Ihme diße seines Sohns Adjunction gleichsam zur Gnad außgebetten, umb demselben der Nachfolg in die würcklichkeit seiner Zeit desto besßer zu Versichern[91]." Mit dem Argument, daß „allzeit ein eigener, Ehrlich Bekleÿdeter Mensch zum Blaßpälch Ziehen Vorhanden, und nicht nötig seÿn möge, daß zu der Kaÿl. Capellen ohnehr [?] allezeit Neue Gesichter von öfters zerlumbten oder wenigstens schlecht bekleÿdeten orgelmacher Gesellen beÿ der orgel herumb gehen", und mit dem Appell, das Salaire des Adjunkten an das seines Vorgängers anzupassen, konnte der Obersthofmeister Karl VI. zwar ein wohlwollendes „placet in toto wie eingerathen"[92] abgewinnen, doch widersprach das Protokoll vom März 1731 diesem Urteil insofern, als die Gehaltserhöhung neuerlich diskutiert wurde und sie demnach noch ausstand.

Die in dieser Quelle zitierte Meinung von Fux über den mäßig begabten Tischler-Gesellen Bacher mag wohl aufgrund ihrer Offenheit verblüffen, doch unterstreicht sie

88 ÖSA, Alte Akten, Karton 27, 1730/31, Schreiben von Johannes Leydecker: „Daß Ewer Römi: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: mich Unterm 1te[n] Julÿ Vorigen 1729ten Jahrs zu deroselben Kaÿl: Hof=Capell=und Music alß orgel=Macher Adjuncten mit Jährr besoldung p[e]r 120 fl: allergnädigst auff=und angenohmen haben, darfür erstatte allerunterthänigst Gehorsambsten Dankh. Gleichwie nun aber Vor so geringer besoldung, und ohne Hof=Quartier, mit Weib und Kindern zu leben, eine pure ohnmöglichkeit ist, wohingegen mein Vorfahrer Valeri Pacher 180. fl: Jährlichen genossen; zumahlen ich nicht allein Vorhin durch 7. Jahr in dero Kaÿl: Hof Capellen den Calcanten dienst, nebst allanderen darzu gehörgen Verrichtungen versehen, sondern auch beÿ denen durchleüchtigsten Erzherzoginnen in das 6. Jahr in Instrument=stimmen und derer zurichtungen, meine allerunterthänigste dienst praestiret, mithin alsodurch meinen bißhero bezeügten fleiß und Eÿfer ein solchen Genuß zu Verdienen, und nicht geringer gehalten zu werden, dermahlen auch der allerunterthgst[en] zu versicht, umb so mehr Lebe alldieweilen aniezo ohnedeme durch kürzliche absterben einiger Kaÿl: Musicorum grosse besoldungen dem Kaÿn aerario anheimb gefahlen seÿnt[.] Alß Gelangt an Ewer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: mein allerunterthgstes gehorsambstes bitten dieselbe geruhen, in allergdigsten betracht obiger motiven, mich mit dem abgang deren 60. fl: allermildest zu begnaden. Wormit zur allergdigsten gewehr mich allerunterthst gehosambst Empfehle / / Ewer Röm: Kaÿl: und Königl: Cathol: Maÿ: / allerunterthst Gehorster / Johann Laÿdeckher. / orgelmacher Adjunct."

89 ÖSA, Alte Akten, Karton 27, 1730/31, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Leÿdekher Orgel Macher Adjunct kombt allerundterth: umb vermehrung seiner gering[en] besoldung der[en] 120 fl iährlich. Wan nun sein Vorfahrer Valeri Pacher, alß welcher kein Instrument stimm[en], Vil weniger eines mach[en] hat könn[en], gleichwohl 180 fl iährlich genoss[en] dißer Supplicant aber nit allein accurat stimmet, sond[ern] auch gute neue Instrumente zu mach[en] erfahr[en] ist. So finde ich billig d[aß] ihme Leÿdekher die abgängige 60 fl iährlich möcht[en] allergst zugeleget werd[en]. / Joahnn Joseph Fux / Capel Maister."

90 ÖSA, OMeA Protokoll 12, November 1730, fol. 358v – 369r.

91 ÖSA, OMeA Protokoll 12, November 1730, fol. 360r.

92 ÖSA, OMeA Protokoll 12, November 1730, fol. 361r.

wiederum kompromißlos die herausragenden Qualitäten Leydeckers. Zugleich äußerte das Obersthofmeisteramt allerdings deutliche Kritik an dem Verhalten des Kapellmeisters Fux, zumal er seinerzeit auch für die Gehaltserhöhung Bachers eingeschritten war, die angesichts der aktuellen Aussagen jedoch ungerechtfertigt schien: „Daß der Supplicant alß der orgelmacherei auß dem fundament kündig und erfahren, die 180 fl. so der Valeri Pacher aufs Lezt genosßen, besßer meritirte, alß nicht Er Pacher jemahls die schlechte Besoldung deren 120 fl. meritirt gehabt, daran hat die g[e]h[orsam]bste Concertations-Commißsion zwar keinen Zweifel getragen, Masßen Er Pacher allezeit ein schlechter Tischler-gesell, so beÿ dem alten, zu Ende Maÿ 1723 Verstorbenen orgelmacher Ferdinand Römer, alß orgelmacher gesell durch 12. Jahr Lang gedienet, und gleichwohl Von der orgelmachereÿ nicht so Viel gelehrnet gehabt, daß Er Capable worden ware ein Orgel oder instrument zu stimmen. Solchen ohnerachtet aber der Capell Meister, der doch seines obhabenden Ambts wegen Von dißes Valerÿ Pachers schlechter Capacität in der orgel Machereÿ Besßer hätte informiert seÿn sollen, oder können, Mittelß seines für Ihn a° 1723 gegebenen Favorablen Berichts Ihme gleichwohlen nicht allein zu dem orgel Macher od[er] Calcanten Adjuncten Dienst, sondern auch so gar hernach ex praetenso merito seine fleißig Verrichtenden Dienst Vom Anfang des 1726 d[es] Jahrs zu dem accresciment der 60 fl. Verholfen[93]." Am 13. April 1731 bewilligte der Kaiser einen jährlichen Zuschuß von 30 Gulden, der auch bezahlt wurde[94]. Im folgenden Jahr kam Johann Leydecker wieder mit der Bitte um eine Gehaltserhöhung ein – schließlich hatte er bis dahin statt 60 nur 30 Gulden zusätzlich erhalten können. Daher bat er erneut um eine Verbesserung seines Gehalts um 30 Gulden jährlich mit dem Hinweis, daß der Instrumentendieneradjunkt Franz Xaver Zeiß eine Besoldung von 240 Gulden genieße[95]. Kapellmeister Fux plädierte selbstverständlich wieder für die Gehaltserhöhung und argumentierte, daß es sich bei der Summe von 180 Gulden um die für die Stelle des Orgelmacheradjunkts übliche Besoldung handle, für die er auch seit der Aufnahme Leydeckers eingetreten sei[96]. Laut obersthofmeisteramtlichem Protokoll riet auch die mit diesem Fall befaßte Kommission zu einer weiteren Besoldungserhöhung um 30 Gulden, und dementsprechend genehmigte der Kaiser am 24. Mai 1732 Leydeckers Gehalt von 180 Gulden jährlich[97].

Zum Jahreswechsel 1732/33 gelangte ein Schreiben des Orgelmachers Giovanni Moysè, dessen Wirken spätestens seit 1724 im heute ostösterreichischen Raum nachweisbar

93 ÖSA, OMeA Protokoll 13, März 1731, fol. 62v – 63r.

94 ÖSA, OMeA Protokoll 13, April 1731, fol. 110r.

95 ÖSA, Alte Akten, Karton 28, 1732, Schreiben von Johann Leydecker: „[...] Daß Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: Mich untern 1t[en] Julj des 1729ten Jahrs zu der Kaÿl: Hof=Capellen=und Music als orgel-Macher Adjuncten mit 120 fl. Jährlicher Besoldung Allergnädigst an=und aufgenohmen=wie auch unterm 1ten janu: des 1731ten Jahrs eine Verbesserung von 30 fl. Jährl. allermildest haben angedeichen lasßen, darvor erstatte abermahlen den geziemmend allerunterthänigst[en] Danck. Gleichwie nun aber solch Meine, ohne abwechslung habend Strapazierliche dienste, nicht allein bißhero mit allem Eÿfer und Fleÿß verricht Sondern auch anbeÿ in ermangelungs-Fahl deren Orgelmachern, mit Stimmung deren Instrument[en] mich habe gebrauchen lasßen und noch künftighin zu continuiren gedencke; Allein weilen beÿallen diensten erscheinen muß, wird mir andurch in meiner Profession sowohl Zeit benohm[en], daß extra wenig verdienen folgsamb mit oberwehnt geringer Besoldung /: bevor da ich mit Weib und Kindern beladen bin :/ unumbgänglich[en] außkommen kan Zumahlen auch mein Vorfahrer Valerj Pacher eine Jähr: besoldung von 180 fl genosßen, und der erst jüngst aufgenohmene Instrument diener Adjunct Frantz Zeiß eine besoldung Jähr: Von 240 fo: zugeniesßen hat Solchemnach Gelangt an Eüer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: Mein allerunterthänigst=gehorsambstes Bitten, Dieselbte geruhen in allergdgster Ansehung meiner obangebrachten wahren Motiven, mir meine so gering geniesßende besoldung allermildest zuverbesßern; Mich zu allergdgster Bitt Gewehr allerunterthgst ghbst Empfeh: ersterbe. / Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: / Allerunterthgst Gehbster / Johann Leÿdecker."

96 ÖSA, Alte Akten, Karton 28, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Leÿdeker Kaÿl: orgelMacher Adjunct kombt abermahl allerundterth: ein umb die sonst für den OrgelMacher Adjunct gewöhnliche besoldung der[en] 180 fl iährlich. Wan ich nun gleich anfangs beÿ aufnehmung dißes Supplicant[en] auf die gewändliche besoldung der[en] 180 fl iährlich eingerath[en] habe und zwar aus dißer gewichtigen ursach, weillen dessen vorfahrer Valeri Pacher, welcher weder Instrument zu stimm[en], weder Orgel zuzuricht[en] vermöchte; dißer Supplicant aber nit allein Instrument und orgel zuricht[en], sondern auch neue Verfertigen kan, dannoch die 180 fl. genoss[en] hat : Welches parere auß angezogen[en] Montiven auf dess[en] Vor ein iahr eingegebenen Memorial ich widerhollet, worauf ihme 30 fl iährlich allergst se[...]nd Zu geleget word[en]. Also ist auch dißmahl, wie ich vermeine meine billiche mainung es möchte ihme noch die 30 fl iährlich allergst beÿgetrag[en] werd[en]. / J. J. Fux / Capel Maister."

97 ÖSA, OMeA Protokoll 13, Mai 1732, fol. 422r – 422v und 452r.

98 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Schreiben von Giovanni Moysè: „Sacra, Cesarea, Cattolica, Real Maestà Signor Signor Clementissimo. Anni già sono arrivati dà Paesi estèri in questa Città con animo di continuar l'essersizio della mia professione nella fattura d'Organi, è Cimbali, ed avendo Suseguentemente travagliato con distinta approvazione universale, m'applicai con essattissima accuratezza à fabricar un'Organo portabile coll'piano, è forte, di dieci diferenti Registri di nuovà invenzione, è due Cimbali dà Teatro, nà qualli ebbi la sorte di riportar applauso singolare appresso Antonio Caldara, è Giorgio Raitter Virtuosi di V. M. Questo motivo hà eccittato nell'animo mio unaferventissima brama di rendere pienamente gloriose Le mentovate mie trè fatiche, è però ardisso con la più profonda venerazione di umiliarle alla M. V. Cesa è Cattolica. Supplicando con infima sommissione l'impareggiabil Clemenza della M. V., accettare benignissimamente quest' umilissimo tributo dè miei sudori: è quando mai V. M. avesse à inalzare al suo servizio un un'Artefice di mia professione, riccordarsi clementissimamente della mia persona. E resto con profondissimo inchino / Di Vostra Sacra, Cesarea, Cattolica, Real Maestà / Umilismo; Devatismo; et Fedelismo; Sudito / Giovanni Moÿsè."

ist, an das Obersthofmeisteramt[98]. Moysè präsentierte sich als erfahrener Hersteller von Orgeln und Cembali und führte an, daß er für den Hof bereits "un'Organo portabile coll'pianno è forte di dieci diferenti Registri di nuovà invenzione" und "due Cimbali dà Teatro" angefertigt hätte, an denen Vizekapellmeister Antonio Caldara und Organist Georg Reutter Gefallen bekundet hätten. Bezüglich der Instrumententypen lassen sich nur vage Vermutungen äußern: So könnte es sich bei dem Orgelinstrument um eine Art Claviorganum mit Hammer- beziehungsweise Tangentenklavier und zehn verschiedenen Registerzügen gehandelt haben; allerdings läge näher, dass Moysè ein Positiv mit zehn Registern und einem Schweller angefertigt hatte. Für den ersten Typus spräche zwar die Anmerkung, es würde sich um eine „neue Erfindung" handeln. Diese könnte sich jedoch auch auf einzelne Register beziehen, durch die bis dahin ungehörte Klangschattierungen erreicht wurden. Jedenfalls war Reutter mit dem gelieferten Instrument wohl zufrieden. Die Typologie der beiden Cembali, die wahrscheinlich von Caldara gespielt wurden, ist besonders wegen der Beschreibung "dà Teatro", die den Einsatz als Continuo-Instrumente im Musiktheater bezeichnet, ganz eindeutig. Da sich Moysè offensichtlich noch vor dem Tod Ferdinand Johann Römers mit seiner Bewerbung an den Hof wandte, konnte diese weder von Kapellmeister Fux befürwortet noch im Obersthofmeisteramt geprüft werden. Johann Joseph Fux hielt angesichts der hervorragenden Leistungen Moysès fest, daß er im Falle einer Vakanz berücksichtigt werden sollte[99].

Als Ferdinand Johann Römer am 4. März 1733 starb und die Stelle des wirklichen Hoforgelmachers vakant war, bewarb sich der seit Juli 1729 im Hofdienst stehende Orgelmacheradjunkt Johann Leydecker um die Nachfolge. Leydecker hatte, seit Römer erkrankt war, diesen bei allen anfallenden Diensten – vorwiegend beim Stimmen der Instrumente – vertreten und konnte sich im Zuge dieser Dienste das nötige Wissen aneignen[100]. Überdies dürfte auch der zweite Orgelmacher Franz Lothar Walter mit gesundheitlichen Problemen gekämpft haben, denn im Protokoll von März 1733 wurde festgehalten, daß Leydecker als Adjunkt im Falle der Unpäßlichkeit Walters dessen Dienste ebenfalls übernahm[101]. Johann Joseph Fux zufolge habe es seit dem Dienstantritt Leydeckers keine Klagen gegeben; vor allem deshalb, weil die offene Orgelmacherstelle rasch ersetzt werden mußte, solle Leydecker Römer mit der Besoldung von 360 Gulden jährlich nachfolgen[102]. In den Protokollen vom 18. März und 9. April 1733 wurde die „Einrückung" Leydeckers bestätigt[103]. Parallel dazu wurden die Bewerbungen von Ferdinand Schrötter [Schretter, Schröder, Schredter], Simon Burckhardt [Burckhard] und Georg Rausch beurteilt, die um die vakant gewordene Adjunktenstelle einkamen[104]. Ferdinand Schrötter lernte das Handwerk des Orgelbaus beim Vater des Verstorbenen und arbeitete danach zwölf Jahre in diesem Metier[105]. Mit den in diesem Zeitraum erworbenen Erfahrungen traute sich Schrötter zu, den Orgelmacheradjunktendienst jedenfalls zur Zufriedenheit der Hofkapelle zu versehen.

Schrötter kannte die Familie Ferdinand Johann Römers offensichtlich gut. So wußte er über die finanziellen Schwierigkeiten der Witwe Bescheid, die drei Kinder hatte und nach dem Tod ihres Mannes für die Deckung der Lebenserhaltungskosten kämpfte, und bot zur Entlastung der Hinterbliebenen an, die 18-jährige Tochter Römers, Maria Anna, unter der Voraussetzung zu ehelichen, daß

99 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Giovanni Moysè OrgelMacher gibt Vor d[aß] für Kaÿl: Maÿ: ein orgel und zweÿ Cimbola allerunterth überreichet habe; und zu folge dessen sich Hofnungen machet damahl[en] eines in die Kaÿl: dienste aufgenomm[en] zu werd[en]. Weill[en] nun er Supplicant auf dem Caldara Vice Capel Maister und Reiter sich beziehet, auch sein protension nit specificiret, wird dermall[en] ein Apertur für ihme vorhand[en] ist, kan ich kein parere erstatt[en]. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

100 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Johann Leydecker: „[...] Demnach Gott der Allerhöchste den gewest=würcklich[en] Kaÿßer: Hof=orgelmacher Johann Ferdinand Römer Von dißer Welt zu den Ewigen abgefordert hatte, also ist dardurch sein dienst vacirend worden. da nun ich als ein solcher Hof=Orgel=Macher Adjunct, Vermög hirbeÿ liegender Decrets=abschrüft. A. untern 1ten Julÿ Anno 1729. in solch allerhöchst kaÿl: dienste an=und aufgenohmen worden, und auch dißen sowohl, als beÿ unpäßlichkeiten deren beeden Orgel=Machern, den würckhlichen dienst mit Stimmung deren Instrumenten mit aller unterthänigsten fleiß und eüffer bis anhero Versehen habe, das ich hierdurch die Capacität=und Wißenschaften überkhommen, solchen dienst dergestalten würckhlich Vorstehen zukhönnen. Als gelangt derowegen an Eüer Röm: Kaÿßer: und Königl: Catho: Maÿtt: mein allerunterthänigst=allergehorsambstes anlangen und bitten dahin Dieselbe geruhen in allergnädigster Erweg=und ansehung mener ob=angeführt=allerunterthänigst gelaisten diensten sowohl als auch überkhomener Capacität, mich an des Verstorbenen Römers Blaz und Stölle, als einen würckhlichen Kaÿl: Hof=orgel=Macher allermüldest an= und aufzunehmen. Zu allergnädigster erhör=und bitte gewehrung auch allerunterthänigst gehorsambst empfehle, und ersterbe. / Eüer Röm: Kaÿl: Königl: Catho: Maÿtt: / Alleruntertgst : gehorster / Johann Leÿdeckher."

101 ÖSA, OMeA Protokoll 14, März 1733, fol. 77r.

102 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz Johann Joseph Fux: „Johann Leÿdeckher Kaÿl: orgelMacher Adjunct kombt allerunterth ein umb des iüngsthin abgeleibten Ferdinand Römers gewest[en] Kaÿl: HoforgelMachers erledigte Stelle. Wan nun solche Stelle unumbgänglich mus ersezet werd[en] : dißer Supplicant aber, neben dem d[aß] ihme alß demahlig[en] Adjuncts die ordnung trift in seiner kunst wohl wohl erfahr[en] ist : auch beÿ der Adjuncten Stelle schon in d[as] 4te iahr dergestalten sich aufgeführet hat, d[aß] die geringste klage wider Ihme leÿdeckher nit eingelofen ist. Alß ist meine pflichtmäßige mainung, er Leÿdeckher möchte mit der allerunterth[änigst] angesucht[en] würckhlich[en] Hof=orgelMacher Stelle, und der gewöhnlich[en] besoldung der[en] 360 fl iährlich allergst consoliret werd[en] / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

103 ÖSA, OMeA Protokoll 14, März 1733, fol. 76v–77v und April 1733, fol. 78v–81r.

104 ÖSA, OMeA Protokoll 14, April 1733, fol. 78v–81r.

die Adjunktenstelle an ihn vergeben würde. Interessanterweise meinte Schrötter, Ferdinand Johann Römer habe seit achtzehn Jahren am Hof gedient und hätte daher schon 1715 eine Stelle innehaben müssen. Offiziell wurde er jedoch erst 1717 seinem damals kranken Vater als bezahlter Gehilfe zur Seite gestellt. Er war daher wohl vor 1717 einer jener retrospektiv kritisch beurteilten „Gesellen", die der jeweils diensthabende Orgelmacher gleichsam privat an den Hof mitbrachte. Weil Schrötters Lehre bei Ferdinand Joseph Römer wahrscheinlich auf dieselbe Zeit zurückging, hatte er diese Situation wohl noch in Erinnerung.

Johann Joseph Fux riet nachdrücklich zur Aufnahme Schrötters. Aufgrund seines Angebots, die älteste Tochter zu heiraten und damit der Witwe zu helfen, dürfte ihn Fux auch als „frommen und umsichtigen Menschen" bezeichnet haben; jedoch müsse bei Zeiten auch überprüft werden, ob die Hochzeit stattgefunden hätte[106]. Darüber hinaus war der Kapellmeister von den handwerklichen Fähigkeiten Schrötters überzeugt und wollte ihm das Leydekker'sche Gehalt von 180 Gulden jährlich zukommen lassen. Dies wurde allerdings seitens des Obersthofmeisteramts hinterfragt, denn die „gewöhnliche Besoldung" für Adjunkten lag in der Höhe von 120 Gulden[107]. Dieser Meinung folgend entschied Kaiser Karl VI.: „placet mit der gewöhnln besoldung, dan ihn die accresciment nach seinem Wohl Verhalten allzeit nach und nach werde zugelegt werden könen[108]." Die Anstellung Schrötters als Orgelmacheradjunkt mit 120 Gulden Gehalt wurde im obersthofmeisteramtlichen Protokoll vom April 1733 bestätigt[109].

Auch der Schwabe Simon Burckhardt galt in Hinblick auf seine Ausbildung und Karriere als geeigneter Nachfolger Leydeckers. In seiner Bewerbung bezog er sich auf seine Lehre als Orgelmacher „beÿ einem berühmten Virtuosen in Augspurg nahmens Pez". Der bekannte Komponist Johann Christoph Pez, der von 1706 bis zu seinem Tod 1716 in Stuttgart als Oberkapellmeister wirkte, arbeitete Anfang des 18. Jahrhunderts – wie die vorliegende Quelle und der entsprechende Eintrag bei Fétis[110] nahelegen – offensichtlich auch als Organist im Collegium zu Augsburg. Anschließend unternahm Burckhardt Reisen, um sich in fünfzehn Jahren unter Anleitung namentlich nicht genannter „vornehmer Meister" in Frankreich und den Niederlanden zu perfektionieren. Weil er in seinem Schreiben anmerkt, er habe bereits seit zwölf Jahren Dienste für den Wiener Hof durchgeführt und daher vor Jahren das Angebot erhalten, von der Statthalterin der Niederlande angestellt zu werden, dürfte er nicht nur Kapellmeister Fux, sondern auch Vertretern des Kaiserhauses bekannt gewesen sein. Die Stelle am niederländischen Hof wurde jedenfalls nicht durch ihn bekleidet, weshalb er, der seit 1721 in Wien als freier Orgelmacher tätig war, wahrscheinlich um die Adjunktenstelle am Wiener Hof einkam[111]. Der dritte Bewerber, Georg Rausch, wirkte seit zwanzig Jahren als Orgelmacher und Stimmer. Er arbeitete für den Herzog von Lotringen, den Prinzen von Portugal sowie für die

105 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Ferdinand Schrötter: „[...] Eüer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: werden allergnädigst dies in allerunterthänigster Submission fußfallend Vortragen zulas[en], welcher gestalten weÿ: Ferdinand Johann Römer als Eüer Kaÿl: Maÿt: durch 18 Jahr gewester Hof . Orglmacher den 4ten laufenden Monaths Martÿ das zeite mit den ewig verwechßlet, und nebst der Wittib 3 Kinder / worunter eine Tochter nahmens Maria Anna bereits das 18te Jahr erreichet / nach sich und zwar ganz arm und Mittelloß hinterlassen hat. Wann nun aber Allergnädigster Kaÿßer, König und Herr Herr ich nicht allein beÿ gedachten Ferdinand Johann Römers Vattern Ferdinand Joseph Röhmer see: , welcher in die 40 Jahr Lang dem Allerdurchleüchtigsten Erzhauß von Österreich quà Hof orgl getreü unterthänigst gedienet, die orgl macher Kunst erlehrnet, und mich hirinfahls dergestalten durch 12 Jahre Lang practiciret, daß ich mir nebst gött: beÿstandt sothane Hof orglmacher Stelle zu versehen getraue, anbeÿ auch gesonnen bin, des abgelebten grössere Tochter zum Trost der Wittib würckh: zu Ehelichen; Nun aber zweifels freÿ der Johann Leidegger derzeit gewester Hof Orgel macher Adjunct in die würckhlichkeit des entleibten Römers see: tretten dürfte, alß Gelangt an Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: meine allerunterthänigst=allergehorsambstes bitten, Selbe geruhen in allergnädigster Beherzigung der Hinterlassenen armen Wittib und Kindern grossen armuth, auch ihres respectivè Mann, Vatters und Groß Vatters in die 60 Jahr lang ohnausgesezt allergetreu unterthänigsten diensten, und meines erworbenen praxeos mir sothane Vacant werdende Hof Orgl macher Adjuncten Stelle allermildest zu conferiren; Zu allerhöchsten Gewehr mich allerunterthänigst=allergehorsambst empfehle / Eüer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: / Allerunterthänigst allergehorsambster / Ferdinand Schrötter / Orglmacher."

106 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Ferdinand Schrötter (D) wohl erfahrener OrgelMacher kombt allerunterth ein umb die, durch einruckung des Johann Leÿdekhers in die würckhliche Hof Orgel Macher stelle erledigte Adjunct[en] Stelle : mit Versprech[en] der des iüngst abgeleibten Römers mit 3 künd[ern] hinterlassen[en] Wittib Tochter zu heÿrath[en]. Wan nun dißer Supplicant nit allein in seiner kunst wohl erfaren, sond[ern] auch ein fromber umbsichtiger mensch ist. Alß ist meiner wenige mainung, er Schrötter möchte mit der allerunt: angesucht[en] OrgelMacher Adjuncten Stelle mit der der [sic] gewöhnlich iährlich[en] besoldung der[en] 180 fl allergst consoliret werd[en] : iedoch mit dem austriklich[en] beding d[aß] er, seinem Versprech[en] gemeß, die Tochter heÿrath[en] solle, damit die arme mit schuld[en] beladene Wittib in etwas erleuchtert werd[en] möge. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

107 ÖSA, OMeA Protokoll 14, April 1733, fol. 79v–80r: „[...] Welch: Capellmeisterlischer Meÿnung, auch Ew. Kaÿl. Maÿ. gehorsambstes obrist Hof Meister ambt den gebührenden Beÿfall Umb so mehrer geben will, alß Ihre beÿ derleÿ Conjuncturen die erkantnuß deren Tüchtigen Subjekten am Meisten beÿwohnen muß, Und nur übrigens allerunterthänigst beÿanfügen hat : daß die ordinari besoldung eines Calcantens nur in Jährlichen 120 fl. Und nicht in 180 fl. wie der Capellmeister irrig Vermeÿnet, bestehe, wanenhers es beÿ Ew. Kaÿl. Maÿ. allergnädigsten gutbefund beruhen wird, ob dem neü aufnohmenden Calcanten die ordinari besoldung von 120 fl. od jene Von 180 fl. die der promovirte Leÿdecker, mitels zweÿer erhaltenen accrescimenten genosen, anzuweÿsen seÿn werde?"

108 ÖSA, OMeA Protokoll 14, April 1733, fol. 80r.

109 ÖSA, OMeA Protokoll 14, April 1733, fol. 85r–85v.

Grafen Althann und Pálffy[112]. Weil sich Kapellmeister Fux bezüglich des Nachfolgers Leydeckers bereits unmißverständlich geäußert hatte, verfaßte er zu Burckhardt und Rausch nur marginale Notizen, denen keine weiterführende Informationen entnommen werden können.

Kurze Zeit nach Römer starb am 18. April 1733 auch Franz Lothar Walter[113], wodurch die zweite wirkliche Orgelmacherstelle vakant wurde. Der höfischen Usance entsprechend bewarb sich der diensthabende Adjunkt, Ferdinand Schrötter, um diese Stelle. Er reichte dasselbe Schreiben, das er einige Tage zuvor wegen der Adjunktenstelle aufgesetzt hatte, neuerlich ein, wurde von Johann Joseph Fux – wie zu erwarten war – favorisiert und sollte die Orgelmacherstelle mit der Besoldung von 360 Gulden jährlich erhalten[114].

Um dieselbe Stelle bewarb sich aber auch Gottfried Sonnholz [Sonnenholtz], der von Ferdinand Joseph Römer knapp vor dessen Tod durch ein Schreiben nach Wien berufen worden war und der bereits 1725[115] den Bürgereid geleistet hatte. Er hatte Römer assistiert, indem er von ihm begonnene Orgeln fertigstellte. Nach dem Tod Ferdinand Joseph Römers hatte er 1724 dessen hinterbliebene Frau, Eva Rosina, geheiratet, wodurch sich – wie er unterstrich – der Hof die Auszahlung einer Pension ersparte. Sonnholz erwähnte in seiner Bewerbung einige seiner Werke, wie den Neubau der Orgel über der Sakristei zu St. Stephan, die Herstellung einiger Instrumente in der Vorstadt Wiens, aber auch den Bau der großen Orgel in Stift Melk[116].

110 François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Bd. 7, 2. Aufl., Paris 1875, S. 18 f.

111 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Simon Burckhardt: „[...] Es hat Ew: Kaÿl: Maÿ: Hof=Orglmacher N: Remer jüngster Tagen das zeitliche geseegnet. Wan ich nun diese Kunst beÿ einem berühmten Virtuosen in Augspurg nahmens Pez mit aler application erlehrnet, sodan mich auf die Länder=Reÿß begeben, und in solch meiner erlehrnten Kunst beÿ andern Vornehmen Meistern in Franckreich, Flandern, Wrabant, Holland ./. bis 15. Jahr lang mich dergestalten weiters geübet und qualificiret hab, daß Ew: Keÿ: Maÿ: allerhöchsten dienst dießfahls zu Versehen mir gar wohl getrau[en] darf, wie ich dan besondere gute Proben Von dieser meiner Profeßion auch dahier in Wienn bereits das 12te Jahr bekantlich erweißen, und dahero bereits Vor Jahren das gnädigste Fiat, quà talis beÿ der Durchleuchtigsten Erzherzogin in Niederlanden aufgenommen zu werden zwar überkommen hab, dessen effect aber hernachmahls durch bestellung der Erzherzog: Music in dortigen Landen selbst, hinterblieben ist. Alß gelangt an Ew: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: mein allerunterth[äni]gstes Bitten, allerhöchst dieselbe eingangs bemelt=erledigte Hof=Orgl=Macher Stelle Mir allergdgst zu Verleihen; od[er] im fall Ew: Keÿ: Maÿ: darmit anderst zu disponiren beliebete, mir Wenigstens die andurch etwa zu erledigung kommende Adjunct[en]=Stelle in Gnaden angedeÿhen zu lassen geruheten. Zu allergdgster gewehr mich alleruntertgst empfeh: / Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: / Allerunterthänigster / Simon Burckard / OrgelMacher."

112 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Georg Rausch: „[...] Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: hab ich in Allerunterthänigster Submißsion Allergrhorsambst Vortragen sollen; Wie daß ich bereits in daß 20te Jahr mich allhier als ein Instrument= und orgel = Macher Ehrlich ernöhret, und Viel hoche herrschaften, alß Nembl: Ihro Durch: den Herzogen Von Lottringen, dann Ihro Durch: den Prinzen Von Portugall, wie auch daß gräf: Althann = und Pallfische Hauß nebst Vielen andern alß Stimmer bedienet. und Weillen ich in sichere erfahrenheit gebracht daß der Calcant Johann Leÿendeker beÿ der apert werdenden Hof = orgellmacher stelle, hierum allerunterthänigst angelanget, beÿ deßen etwa erfolgender auftrettung die Calcanten stelle des Leÿendekers erlediget würde. Gelangt An Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: mein allerunterthänigst, und allergehorsambstes Bitten, Dieselbte geruhen mich immittels dem Johann Leÿendekers in die Calcant[en] stelle allerunterthänigst zu adjungir[en], Vor welche allerhöchste Gnade ich in allerunterthänigster Submission Verharre. / Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿ: / Allerunterthänigst = und allergehorsambster / Georg Rausch / Instrument und orgelmacher."

113 Rudolf Walter, *Zur Orgelgeschichte der Schottenkirche in Wien*, in: *Organa Austriaca*, hg. von Rudolf Scholz, Bd. III, Wien 1982, S. 163.

114 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Ferdinand Schrötter Orgelmacher, dermalliger Kaÿl: OrgelMacher Adjunct, kombt nach ableib[en] des gewest[en] Kaÿl: OrgelMachers Frantz Walter erledigte anderte OrgelMacher Stelle allerunterth ein. Wan nun dießem Supplicant[en], alß dermallig[en] Adjunct[en] in die würckhlichkeit einzurückh[en] die ordnung trift an beÿ auch ein guter Orgel-Macher ist. Alß ist meine dienst und pflichtmässige mainung er Schrötter möchte mit der andert[en] Orgel-Macher Stelle und gewöhndlich iahrlich[en] besoldung den[en] 360 fl allergst consoliret werd[en]. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

115 Oskar Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, in: *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge*, hg. von Erich Schenk, Bd. 1, Wien 1955, S. 69.

116 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Gottfried Sonnholz: „[...] Demnach gott der allerhöchste den gewest=würcklich Kaÿn Hoff=Orgelmacher Frantz Walter Von dieser Welt zu dem Ewigen abgefordert hat, so ist dardurch sein dienst vacirend worden. Nunmehro, und zumahlen ich alß ein allhießig bürgerr orgelmacher, noch Vor Meines Vorgängers Todt des Ferdinand Römers seeln /: welcher dem allerdurchleuchtigsten Ertzhauß Von österreich alß Kaÿr Hof=orgelmacher seine Treu allerunterthänigste dienste zu leisten, biß 40. Jahr lang die allerhöchste gnad genossen :/ Von ihme durch schreiben anhero beruffen worden, umb seine angefangene Orgeln = und wercken außzumachen; alß habe solche auch nicht allein würcklichen bewerckstelliget, sondern auch die Hinterlassene Wittib geheÿrathet, mithin dem Kaÿn aerario andurch die wittibliche pension erspahret worden ist. und da nun ich nicht allein alhier, alß beÿ hl. Stephan ober der Sacristeÿ die orgel Neu = sondern mehrere, so wohl in = alß Vor der Stadt, und auch erst Kürzlichen die zu Closter Melck grosse orgel gemachet = und Verfertiget habe, das mich /: ohne Ruhm zu melden :/ in den Stand befinde, Ew Kaÿ. Maÿ: allerhöchste dienste Versehen zu können; Solchemnach gelanget an Ew. Röm. Kaÿl. und Königl. Cathe Maÿ. Mein allerunterthänigst=gehorsambstes bitten dieselbe geruhen, in aller Mildester ansehung oberwehnten motiven, = und besizender Capacität, Mich dermahlen für einen würcklich=Kaÿn Hoff=orgelmacher, mit der , mit der gewöhnlichen orgelmachers besoldung, allergnädigst an = und auff zu nehmen; zu allergnädigster erhör = und bitt gewehrung Mich allerunterthänigst gehorsambst Empfehle und ersterbe. / Ew Röm. Kaÿl. und Königl. Cath. Maÿ. / Allerunterthänigst gehorsambster / Gottfried Sonnenholz."

Die Orgel „ober der Sacristeÿ" war jene an der Außenwand des südlichen Seitenschiffs der Domkirche St. Stephan, die 1797 abgetragen wurde. Ihre Register wurden in die Orgel der Westempore eingebaut. Nachdem sie 1681 von Ferdinand Joseph Römer repariert worden war, erneuerte sie Sonnholz 1730[117]. Die 1720 von Ferdinand Joseph Römer fertiggestellte Orgel auf der Westempore wurde von Sonnholz 1730 repariert. Er betreute zwischen 1724 und 1776 alle Orgeln der Domkirche St. Stephan sowie in der Nachfolge von Johann Christoph Panzner [Banzner, Pantzner] ab 1725 auch die von Johann David Sieber gebaute Orgel in St. Michael. Weiters wurde er 1730 mit dem Bau einer Orgel der in der Peripherie Wiens gelegenen Pfarrkirche Mariahilf beauftragt[118]. Eines seiner größten Projekte war die Errichtung der Orgel in St. Augustin 1728[119]. Zur Zeit seiner Bewerbung war er mit dem Bau der Orgel in der Wallfahrtskirche Mariabrunn in Hadersdorf-Weidlingau beschäftigt, die er 1734 fertigstellte[120]. Obgleich Sonnholz aufgrund seiner großen Erfahrung im Orgelbau hervorragend für die Stelle geeignet war, bot ihm Fux, der jedenfalls Schrötter als Nachfolger Walters bevorzugte, die Adjuktenstelle an, die Sonnholz jeodoch nicht annehmen wollte[121].

Johann Christoph Panzner bewarb sich ebenfalls um die bereits nachbesetzte Orgelmacherstelle und interessierte sich, laut Angaben von Fux, nicht für die vakant gewordene Adjunktenstelle[122]. Zur Zeit seiner Bewerbung war Panzner zirka 51 Jahre alt und arbeitete, wie er schrieb, seit mehr als zwanzig Jahren in Wien, wobei er hier unscharf formulierte, so daß man annehmen könnte, er sei bereits über zwanzig Jahre als bürgerlicher Orgelmacher tätig. Der in Prag geborene Panzner leistete erst 1725[123] den Bürgereid, war aber spätestens ab 1712[124] als Geselle bei Franz Lothar Walter tätig. Panzner fertigte Theaterorgeln für Kaiser Joseph I. an und verhalf Erzherzog Leopold durch seine Instrumente zu „Spill-Ergezlichkeiten". Wie er im Schreiben meinte, lieferte er auch den regierenden Erzherzoginnen „verschiedene kuriose Werke", die aufgrund der handwerklichen Fähigkeiten ausschließlich von ihm angefertigt werden konnten. Interessant ist vor allem, daß Panzner an ein Expektanzdekret des ehemaligen Musikoberdirektors Karl Graf von Kuffstein erinnert, durch das ihm für die Zukunft nach dem Freiwerden einer entsprechenden Stelle die Einrückung in den Hofdienst versprochen worden wäre[125]. Giovanni Moysè, der sich ebenfalls um die Position Walters bewarb, jedoch bereit war, die frei gewordene Adjunktenstelle anzunehmen, nannte in seinem Bewerbungsschreiben seinen Geburtsort, „Santangelo Littorale austriaco", der bislang nicht eindeutig lokalisiert werden konnte – laut Hopfner wurde Moysè in der Umgebung von Rijeka geboren[126] – und führte, ähnlich wie seiner ersten Bewerbung, wieder einige seiner Werke für den Hof an, wobei er diesmal nicht auf bauliche Details verwies.

Überdies ist nicht eindeutig zu klären, ob die beiden "Cimbali" jenen "Cimbali dà Teatro" entsprechen, die im früheren Schreiben genannt wurden, zumal weitere Quellen darauf hinweisen, daß es sich bei ihnen um Hackbretter gehandelt haben könnte. Moysè nannte neben Antonio Caldara im vorliegenden Schreiben statt Georg Reutter Kapellmeister Fux als einen mit seinen Arbeiten zufriedenen Musiker[127]. Ob dies als Zeichen der Koketterie zu werten ist oder der Tatsache entsprach, bleibt natürlich offen.

---

117 Günter Lade, *Orgeln in Wien*, Wien 1990, S. 214.

118 Lade 1990, S. 64.

119 Lade 1990, S. 88.

120 Eberstaller 1955, S. 71.

121 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Gottfried Sonnenholz orgelMacher kombt allerundterth: ein umb eine würkhliche Hof OrgelMacher Stelle. Wan nun dermall[en] keine würkliche Stelle vacant, die Adjunct[en] Stelle dißer Supplicant nit an nemm[en] will, alß wird er Sonnenholz abzuweis[en] sein. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

122 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Christoph Panzer OrgelMacher kombt allerunterth ein umb eine würkhliche Hof OrgelMacher Stelle. Auch dieser will die adjunct[en] Stelle nit annemm[en], alß kan ich für ihme nit einrath[en]. / Johann Joseph Fux / CapelMaister."

123 Eberstaller 1955, S. 69.

124 Hopfner 2001, S. 478 f.

125 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Johann Christoph Panzner: „[...] Eüer Kaÿl: Königl: und Cathol: Maÿtt: solle ich allerunterthst allergehorst anfüegen, welcher gestalten es sich geeÿßeret, d[aß] durch absterben des Lottarÿ Francisci Walters gewesten Hoff = Orgel = Machers dessen Stelle in erledigung gedigen, welche Ewer Kaÿl: und Königl: Cathole Maÿ: ohnmittelbahr mit einem anderen Taugl: Subjecto Zu ersezen des allergnädigsten Wohlgefallen seÿn werden. Wann dann ich nicht allein nun ÿber bereits 20. Jahre hir alß ein Burgerlicher Orgel Macher allhier in Wienn stehe, sondern auch durch mehrmahlige Jahr die allerhöchste Gnade gehabt mich am allhießig Hoffe dermaßen Zu Signalisiren, d[aß] ich nicht nur allein noch Ihro Maÿtt: Weÿland dem Kaÿßer Josepho /: glorwürdigster gedächtnuß : / vnterschiedliche Orgel == machinen in dem Theatro zu allerhöchst seinem Wohlgefallen Verfertiget, sondern auch den Weÿland höchst abgeleibten Erb=Prinzen, und Ertz=Herzog Leopoldo derleÿ Spill=Ergezlichkeiten, und dann denne annoch Regierenden Ertzherzoginen zerschieden andere curiose Werkhe geliferet, d[aß] keiner Von meiner Profession allhier aber, gleichen Zu praehtiren im stande sich befunde. Wie dann derowegen der Gottsee: Graf Carl Von Kueffstein Gewester Hoff = und Cammer Musicus Director noch in seinem leben mich auf mir ÿberkomm[en] nächst vacirend=werdender Hoff=Stelle jeder Zeit Vertröstet, und Notam Zu nehmen gnädig beliebet hat. Solchemnach Gelanget an Ewer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: Mein allerunterthstes allergehorstes bitten, Dieselbe gerühen müldiglichst obangezogner Motiven halber erdeüte Hoff=Capel=Macher Stelle Mir Vor anderen allergnädigst angedeüen Zu laßen; Zu allermüldigster bittes gewehrung Mich allerunterthst allergehorst Empfehle. / Eüer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: //. / Allerunterth[änig]ster allergehor[sam]ster / Johann Christoph Banzner / Burger: Orgel Macher."

126 Hopfner 2001, S. 473.

Aufgrund der Notiz von Johann Joseph Fux, in der dieser Moysè als guten Orgelmacher bezeichnete, ist allerdings anzunehmen, daß er sich im Zuge seiner Bewerbung mit den Arbeiten Moysès auseinandergesetzt hatte. Weil Fux diesen Orgelmacher auch für die mit 180 Gulden jährlich besoldete Adjunktenstelle vorschlug[128], dürfte er von seinen Leistungen überzeugt gewesen sein. Die Nachbesetzung der beiden Stellen mit Schrötter und Moysè wurde von Karl VI. im Juni 1733 angeordnet, und die genannten Besoldungen wurden am 22. Juni bestätigt[129].

Nach dem Tod des erst siebenunddreißigjährigen Ferdinand Johann Römer wandte sich seine hinterbliebene Ehefrau, Maria Eva Römer, mit der Bitte um Unterstützung in Form einer jährlichen Gnadenpension an den Hof[130]. Römer heiratete sie 1723, nachdem seine erste Frau 1721 gestorben war. Weil nicht nur Ferdinand Johann Römer neunzehn Jahre lang zuerst als Adjunkt und folglich als wirklicher Orgelmacher am Wiener Hof gearbeitet hatte und 1723 im Zuge der Reise nach Prag sowie der Fahrten nach Preßburg, Graz, Triest und 1732 nach Karlsbad und Linz präsent war, sondern auch sein Vater bereits vierzig Jahre als Orgelmacher gedient hatte, schien es ihr durchaus angemessen, um eine Pension anzufragen.

Neben den Diensten der beiden Orgelmacher stellte sie auch ihre private Situation genauer dar: Maria Eva Römer war 1733 mit drei unmündigen Kindern aus ihrer ersten Ehe und in Schulden zurückgelassen worden, obgleich sie als Universalerbin eingesetzt wurde, was ihr allerdings nur die Summe von rund 63 Gulden bescherte[131]. Johann Joseph Fux riet dem Hofmeisteramt, der Witwe 100 Gulden jährlich zuzuschießen, zumal sie aufgrund der Krankheit ihres Mannes in der jüngeren Vergangenheit höhere Auslagen gehabt habe, die sie nun in eine prekäre monetäre Lage versetzten[132]. Im Obersthofmeisteramt sprach man nicht von drei, sondern nur von zwei hinterlassenen unmündigen Kindern, aber man ließ der Witwe, solange sie im Witwenstand verblieb, am 18. August 1733 eine jährliche Pension von 100 Gulden zukommen[133]. Dies geschah auch angesichts der Tatsache, daß der Witwe Ferdinand Joseph Römers nach seinem Ableben ein entsprechender Betrag zugesprochen worden war.

Die beiden Kinder von Franz Walter, Johann Jacob und Elisabetha Theresia, die sich im 15. und 11. Lebensjahr befanden, meldeten sich 1733 ebenfalls bei Hof. Durch den Tod ihres Vaters waren sie Vollwaisen geworden, die ohne abgeschlossene Ausbildung und ohne gesichterte Versorgung zurückblieben[134]. Da Walter mehr als dreißig Jahre für den Hof gedient hatte und keine hinterbliebe Ehefrau zu versorgen war, wollte Kapellmeister Fux die beiden Jugendlichen mit jährlich 150 Gulden unterstützen[135]. Im Obersthofmeisteramt stimmte man Fux in diesem Fall nicht zu, denn Walter hinterließ ein Kapital von 11.000 Gulden, das von den beiden Kindern, sobald sie die Volljährigkeit erlangt hätten, alleine geerbt werden würde. Weil das Kapital bis zu deren Volljährigkeit angelegt würde,

127 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Bewerbung von Giovanni Moysè: „Sacra Cesarea, e cattolica Reale Maestà Sige Sige e Principe Clementismo: Per la morte questi giorni Seguita di Francesco Walter fu' Organaro della Saca Mstà Vra: l'è reso Vacante il di lui posto. Ora si come jo humilissmo supplicante hò l'onore d'essere nato suo Fedelissmo suddito in Santangelo Littorale austriaco, ed in passato d'havere fatto p[er] l'augustissmo Servizio della Saca Mastà Vra: un Organo, e due Cimbali, che sono die piena sodisfazione del Cave Direttore della Musica, e de Maestri di capella Cesa Fuchs, e Caldara, e con ciò mi ritrovo, in grado, grazie à Dio, di ben, e edelmte servir in tal 'impiego la Sacra Mastà Vra Per ciò prostrato avanti all'augustissmo Trono della Saca Cesa, e Reale Cattca Mastà Vrà humilmte. Supplica, si degni coll'innata austriaca Clemenza, ed impareggiabil' amor'à suoi fedelissmi Sudditi di graziarmi col dto posto vacante di suo Organaro, e con pregarle da Dio il Colmo di benedizioni genuflesso mi humiliò. Della Saca Cesae, è Reale Catta Mastà Vrà Humilissmo Osequiosissmo, è fedelismo Suddito Giovanni Moÿsè."

128 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Giovanni Moÿsè OrgelMacher kombt allerunterth ein umb eine Hof Orgel Macher Stelle. Wan nun durch einrukung des dermallig[en] adjunct[en] ferdinand Schrötters keine OrgelMacher Stelle vacant : wohl aber die Adjunct[en] Stelle erlediget wird. Alßo ist meine wenige mainung, es möchte ihme Moÿsè. alß einem gut[en] OrgelMacher solche erledigte Adjunct[en] Stelle mit der gewöndlich[en] besoldung der[en] 180 fl iähr: allerg[nädi]gst conferiret werd[en]."

129 ÖSA, OMeA Protokoll 14, Juni 1733, fol. 127v und 128v–129r.

130 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Schreiben von Maria Eva Römer: „[...] Eüer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: geruhen Allergnädigst zuvernehmen, wasgestalten Gott der Allerhöchste zu meinen großten Herzenleÿd, meinen durch 10 Jahr lang liebst gewesten Ehe Mann Ferdinand Johann Römer gewest Kaÿl: Hof=Orglmacher in 37ten Jahr seines Alters also frühzeitig untern 4 Martÿ huiusanni Von diser Welt zu dem ewigen abgefordert, welcher dem Allerdurchleüchtigsten Erzhauß Von Österreich 19 Jahrlang erstens als Orgelmacher Adjunct, und nachgehents als würckr Hof Orgelmacher so wohl auf deren inzwischen Vorgefahlenen Kaÿl: Reisen zu Prag a[nno] 1723, Presburg, Grätz, bis Trieste und auch beÿ der in Vorigen 1732ten Jahr lezt Vorgewester Carlsbaader und Linzer Reiß, als dahir seinen obgehabten dienst so getreü als fleissig allerunterthänigst Versehen, dessen Leib: Vatter ferdinand Joseph Römer auch etliche 40 Jahrlang qua talis bis an sein Lebens Endt allergetreü Vnterthänigst gedienet, ich aber als eine arme Wittib mit dreÿ, zwar aus erster Ehe erzeigten eigenen noch unVersorgten Kindern in Schulden ganz trostlos zurückhgelassen worden bin; dannenhero weillen Eüer kaÿl: Maÿt: aus allerhöchst anstammender Clemenz die arme hinterlassene Wittiben mit einer Jährlichen unterhaltungs pension allermildest zu begnaden pflegen, Als Gelanget an Eüer Röm: kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: mein allerunterthänigst allerdemüthigst fußfallendes bitten, Selbe geruhen in allergnädigster Beherzigung meines Mannes see: 19 Jahr lang, wie auch seines leibn Vatters auch gewesten Kaÿl: HofOrglmachers etliche 40 Jahr durch allerunterthänigst treü geleisten diensten, und meiner grossen bedürftigkeit wegen, mich mit einer Jährlichen Gnaden Pension allermildest zubegnaden; Womit zu allergnädigster Bitt gewehrung mich allerdemüthigst fußfällig empfehle. / Eüer Röm: Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: //. / Allerunterthänigst=allerdemüthigste / Maria Eva Römerin, / arme Verlassene Wittib mit 3 ohnerzogenen Kindern."

131 Hopfner 2001, S. 485.

ergäben sich daraus bereits beträchtliche Gewinne, die von den Kindern in den kommenden Jahren nur zu einem kleinen Teil behoben werden müßten. So sprach sich die *Concertations-Commission* gegen eine jährliche Unterstützung der beiden minderjährigen Waisen aus, räumte aber ein, dass es im Ermessen des Kaisers läge, den Kindern einmal einen Betrag von insgesamt 300 Gulden, also jedem Kind 150 Gulden, auszuzahlen. Dieser Modus wurde auch vom Kaiser befürwortet[136].

Der Instrumentendieneradjunkt Johann Franz Xaver Zeiß verschuldete sich Ende 1733 und suchte daher in seinem Schreiben vom Jänner 1734 um eine Erhöhung seiner Besoldung an. Sein Einkommen war mit 240 Gulden jährlich relativ gering, zumal er keine Möglichkeit sah, sein Budget außerhalb der Hofdienste zu verbessern. Daß Zeiß, der seine Frau und Kinder erhalten mußte, über die „iezig schwer = und theueren zeitten" klagte, deutet seine angespannte monetäre Situation an und gibt auch Auskunft über die politischen Schwierigkeiten jener Zeit. Weil dem Lautenmacheradjunkten Anton Stephan Posch davor eine Gehaltserhöhung um 70 Gulden zugesprochen wurde, hoffte auch Zeiß auf eine entsprechende Verbesserung seines Salaires[137]. Allerdings – und das erwähnte Zeiß nicht – mußte sich Posch ursprünglich überhaupt nur mit 180 Gulden zufriedengeben. 70 Gulden schienen Kapellmeister Fux offensichtlich als zu hoch. Er empfahl eine Besoldungserhöhung von 60 Gulden jährlich „wegen dieses Supplicantens bezeigender Embsigkeit[138]." Diese Erhöhung wurde jedoch nicht bewilligt, weil „der geh[orsam]bsten Commission geschinen hat, daß der Supplicant, welcher noch nicht 3. ganzer Jahr in diensten stehet, sich mit diesem seinem accresciments gesuch Umb so frühezeitiger gemeldet habe, als sonsten zu Erlangung einer solchen gnad mehrer dienst-Jahren erfordert werden[139]." So wurde Zeiß, der hier einen formalen Fehler begangen hatte, nach der Abweisung von Karl VI. am 12. Mai 1734 nahegelegt, noch einige Zeit zu warten.

Am 18. August 1734 wurde das Fehlverhalten von Giovanni Moysè protokolliert, der wiederholt seinen Hofdienst als Kalkant bzw. Orgelmacheradjunkt vernachlässigt hatte. Nachdrücklich wies man darauf hin, daß er sich willkürlich vom Dienst entfernt und sich aufs Land begeben hätte, ohne den Musikoberdirektor Ferdinand Graf Lamberg darüber zu informieren oder dessen Erlaubnis einzuholen. Moysè arbeitete dort wohl an Orgelbauprojekten. Daß die im Obersthofmeisteramt eingebrachten Klagen durchaus gravierend waren, zeigen die Wortwahl und die angekündigten Maßnahmen im Falle einer weiteren Übertretung, in dem Moysè mit dem „Profossnuß: Arrest" und mit der Suspendierung vom Hofdienst rechnen musste[140].

132 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Maria Eva des iüngsthin abgeleibten Hof-OrgelMachers Ferdinand Römers arm[en] und mit schuld[en] Verlaßene Wittib mit dreÿ zwar von der Vorrig[en] Ehe Döchtern kombt allerunterth ein umb die gewöhnliche genaden pension. Wan nun diße wittib weg[en] des manns öftern krankheit[en] mit schuld[en] last verlass[en] word[en] ist : der Man aber in die 19 iahr thailß als adjunct thails alß würkhlicher orgelMacher treu und embsig gedienet hat. Alß ist meine wenige mainung die Wittib möchte mit einer pension Von 100 fl iärlich anfangend Vom tage des mannes ableib[en], das ist Von 4ten Martÿ dieses iahrs allergst Verseh[en] werd[en]. / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

133 ÖSA, OMeA Protokoll 14, Juli 1733, fol. 161r – 161v.

134 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Schreiben der Waisen Walter: „[...] Ew. Röm. Kaÿl. und Königl. Cathe Maÿ. geruhen allergnädigst zu Vernehmen, waßgestalten gott der allerhöchste unseren Laibn Vattern Frantz Walter unterm 18ten Aprilis dises Jahrs Von dieser Welt zu dem Ewigen abgefordert = welcher dem allerdurchlauchtigsten Erzhauß Von Österreich ettlich dreÿßig Jahr lang alß Hof=Orgelmacher, so wohl auf denen fürgewesten Kaÿn Reÿßen, alß dahier seine fleißig=und Embsige dienste allerunterthänigst geleistet = und unß alß zweÿ armen Elternloßen, ohnerzogen = und ohnversorgte Wweÿßen, in 15ten und 11ten Jahr unseres Alters, gantz trost=und Hilffloß zurückhgelassen hat. Dannenhero weilen Ew Kaÿe Maÿ: auß allerhöchst anstammender Clemenz die arme Hinterlassene Weÿßen jederzeit mit einer Jährlichen unterhaltungs pension allermildest anzusehen, und zu begnaden pflegen. Alß Gelangt an Ew. Röm. Kaÿl. und Königl. Cath: Maÿ: unser allerdemüthigst=fuß=fallendes bitten dieselbe geruhen, in allergnädigster erwegung unseres Leibn Vatters seen ettlich=und dreÿßig Jahr lang Fleißig : und Embsig allerunterthänigst geleisteten diensten, wie auch unserer bedürftigkeit wegen, uns mit einer Jährlichen gnaden pension allermildest zu begnaden; Vor solch allerhöchst=Kaÿn Gnad, werden Wür beede Elternloße arme Weÿßen, den allerhöchsten belohner alles guten, umb Ew. Maÿ: langwürig höchst geseegnet = und beglückte Regierung und dero Österreichn Stammen Hauses florissante ewige erhaltung auch unser unwürdigstes gebett mit inbrünstigen Eÿfer anrufen, Verharrend. / Ew. Röm. Kaÿl. und Königl. Cath. Maÿ. / Allerunterthänigste Johann Jacob und Elisabetha Theresia."

135 ÖSA, Alte Akten, Karton 29, 1733, Notiz von Johann Joseph Fux: „Joahnn Jacob und Elisabeth Teresia des Verstorben[en] Kaÿl: Hoforgel-Machers Franz Walters hinterlassene Weißlein komm[en] allerunterh umb eine Kaÿl: gnad pension. Wan nun der Vatter etlich 30 iahr Ihro Kaÿl: Maÿ: embsig gedienet, auch keine Wittib zuversorg[en] ist. Alß ist mein wenige mainung, es möchte einem idem biß Zur Versorgung 150 fl allergst außgeworf[en] werd[en] / Johann Joseph Fux / Capel Maister."

136 ÖSA, OMeA Protokoll 14, Juli 1733, fol. 162r – 162v: „Zumahlen aber dieser Verstorbene Hof-orglmacher Walter ein Capital von 11000 Und mehrer guld[en] hinterlassen hat, wozu diese 2. Supplicirende in 15ten respvè Und 11ten Jahr begriefene Kinder einzig und alleinige Erben seÿend, welche währender Ihrer Minorität nicht einmahl d[as] dauon Jährle resultirende Intrée Verzehren, sondern sich des Mittels des überschuß ein neues Capital erwerken können, alß ist der treü gehbsten Concertations Commission hierüber gehegte Meÿnung per unanimia dahin außgefallen, daß Man Eure Kaÿl. Maÿ. zu allergnädigster Conferirung einer dießfällig[en] Stabilen gnaden pension Keinesweegs einrathen sondern nur dero aller Mildistin Willkür anheim stellen könne, ob allerhöchst Selbte nicht ein belieben Tragen wolten dieße 2. Walterische Pupillen zur allergnädigsten Remuneration ihres Vatters lang Jährig : prostirter diensten mit einer gnadensgaab von 300 fl. also Und d[er]gestalten aller Mildist ereichen zu lassen, daß ieden Kind davon 150 fl. zubetheilet, Und sie damit Semel pro Semper abgeferttiget seÿn sollen?"

Erst im Jänner 1737 probierte Franz Xaver Zeiß erneut, eine Besoldungserhöhung zu erwirken. In seinem Schreiben berichtete er über seine Familie, die sich seit 1733/34 vergrößert hatte, und über den Mangel an „Lebens Mitteln". Er unterstrich die Strapazen seines Dienstes und hielt fest, daß aufgrund einiger Todesfälle in der Hofkapelle finanzielle Mittel frei geworden wären, aus denen ihm ein Zuschuß gewährt werden könnte[141]. Obwohl der Kapellmeister für eine Erhöhung von 60 Gulden jährlich eintrat, entschied man sich seitens des Obersthofmeisteramts für eine Zulage von nur 30 Gulden[142]. Johann Joseph Fux räumte in seiner Notiz zwar ein, darüber informiert zu sein, daß Zeiß' Vorgänger, Arnold Vorländer, ebenfalls nur 240 Gulden erhalten hätte, hielt aber auch fest, daß er dieses Salaire aufgrund der „bedrängten zeiten" für zu niedrig erachtete und Zeiß über kein Hofquartier verfügte, was eine Gehaltserhöhung durchaus rechtfertigte[143].

Zur selben Zeit kam auch Giovanni Moysè, dessen niedriges Salaire von 120 Gulden jährlich seit fünf Jahren unverändert geblieben war, um eine Verbesserung seines Einkommens ein. Entgegen den in der Zwischenzeit vorgefallenen Dienstbeschwerden führte er an, „beÿ allen Vorfallenden diensten Vor und nachmittag seine allerunterthänigste schuldigkeit getreu und embsig Verrichtet" zu haben. Weil seine Vorgänger „nebst dem freÿen Hofquartir Jährlich 180 f: pro Salario genossen" hätten und er von seinem kleinen Salaire nicht nur seine Wohnung, sondern auch den

137 ÖSA, Alte Akten, Karton 30, 1734/35, Schreiben von Johann Franz Xaver Zeiß: „[...] Eüer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath=maÿ: würdet ohne deme allergnädigst bekant Seÿn wie das ich als Kaÿl=Instrument diener Adjunct Meine allerunterthänigste dienste zu praestir[en], die allerhöchste gnad habe, Wan nun aber mit einer geringen 240 fl: Jähhrlichen bestehenden besoldung beuor da ich keinen neben Verdienst = und dauon abwerfender beÿhülf nicht habe, mithin beÿ iezig schwer = und theueren zeitten, mit weib und Kinder nicht allein Kimmerlich Leben, sondern auch nothgezwungener weiße, in Schulden Verfahlen Mues, alst Gelangt an Eüer Kaÿl: und Königl=Cath:Maÿ: mein allerunterthänigst=fueßfahlendes Bitten, dießelbe geruhen aus allerhöchster milde mir eine augmentation oder Verbesserung solch meiner geringen beßoldung gleich wie Erst Jüngst der Lautenmacher Adjunct Antonio Stephan Posch zur verbesserung Seÿner Beßoldung 70 fl: allermildest angedeihen zu Lassen; Womit zu allergnädigster bitt gewehr mich allerunterthänigst entpfehle. / Eüer Kaÿl: = und Königl: Cath=Maÿ: / / allerunterthänigster allergehorster / Johann Franz Xaverÿ Zeisß / Kaÿl: = Instrument diener Adjunct."

138 ÖSA, OMeA Protokoll 14, März 1734, fol. 304v; und ÖSA, Alte Akten Karton 30, 1734/35, Notiz von Johann Joseph Fux: „Franz Xaveri Zeÿsß Instrument - diener Adjunct kombt allerundt: ein umb Vermehrung seiner iährlich[en] besoldung der[en] 240 fl Wan nun dißer Supplicant in seinen Verrichtung[en] gar embsig Alß ist meine wenige mainung er Zeÿsß möchte mit einer beÿlag Von 60 fl allergst consoliret werd[en] / Joh. Joseph Fux / CapelMaister."

139 ÖSA, OMeA Protokoll 14, März 1734, fol. 304v – 305r.

140 ÖSA, OMeA Protokoll 14, August 1734, fol. 372r – 372v.

141 ÖSA, Alte Akten, Karton 32, 1737/38, Schreiben von Johann Franz Xaver Zeiß: „[...] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: Geruhen Allergnädigst Zuvernehmen, was gestalten ich beÿ deroselben Hoff=Music alß Instrumentdiener Adjunct in das 6te Jahr lang meine allerunterthänigste dienste zu leisten die allerhöchste Gnad habe, auch in solchen fernershin Lebenslänglich mit allen Kräften zu continuiren gedenke. Da aber mit einer Kleinen nur in 240 f. Jährlich bestehenden Hofbesoldung Versehen bin, daß beÿ disen schwer = und betrangten Zeiten, mit meiner sich Vermehrten Familia unmöglich Leben Kan, sondern wider meinen Willen in schulden verfallen müßen, bevor ich sonsten nichts anders Verdienen oder erwerben könne. Alldieweilen aber durch einig Verstorbene Musicj besoldungen in erledigung gediehen seÿnd. Alß Gelangt an Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath. Maÿ: mein allerunterthänigst gehorsambstes bitten, dieselbe Geruhen, in allergnädigsten ansehen, meiner obangebracht sehr Strapazirlich allerunterthänigst geleisten diensten, und dabeÿ nicht habenden Lebens Mitteln, mir meine Kleine Hofbesoldung auß allerhöchst anstammender Clemenz allermildrichst zu Verbesßern, Wormit Zur allergster bittgewehr mich allerunterthänigst gehorsambst Empfehle. / Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: / allerunterthgst: gehorsambster / Frantz Xaveri[us] Zeiß."

142 ÖSA, OMeA Protokoll 15, Mai 1737, fol. 324r – 324v und fol. 347v.

143 ÖSA, Alte Akten, Karton 32, 1737/38, Notiz von Johann Joseph Fux: „Franz Xaveri Zeiß, Instrument : diener : Adjunct bittet allerunterthgst um eine Verbesserung seiner ehemahls in : 240 f : genüßenden besoldung. Weilen mir nun bewust; daß sein Vorfahrer, Arnold Vorländer auch nicht mehr gehabt; alß kan ich zwar für diesen Supplicanten, positivè nicht einrathen; iedoch aber Einer Hochlöbln Concertation, beÿ iezig = ohne dem bedrangten zeiten, auch unrichtiger bezahlung, und da der Supplicant mit keinem Kaÿn quartier Versehen ist, selben dahin gehorst recommendiren; damit er mit einer zulage jährlicher Sechzig Gulden möchte allergnädigst consoliret werden/ Johann Joseph Fux / Capel Maister."

144 ÖSA, Alte Akten, Karton 32, 1737/38, Schreiben von Giovanni Moysè: „[...] Nachdeme ich bereits Vor 5. Jahren alß orgellmacher adjunct mit jährlichen 120 f. Salario allergnädigst an=und aufgenohmen worden, und bißhirhero ohne einig anderen Emolumento beÿ allen Vorfallenden diensten Vor und nachmittag meine allerunterthänigste schuldigkeit getreu und embsig Verrichtet, alß habe ich Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿt: allergehorsambst Vortragen sollen waßgestalten meine antecessores nebst dem freÿen Hofquartir Jährlich 180 f: pro Salario genossen, und dahero ich mich auch umb so mehrer einer allergnädigst Verwilligenden Jähr: beÿhülf getröste, alß ich mit diesem meinem Salario nicht allein meine Wohnung, sondern auch die tägliche unterhaltung Vor Weib und Kinder Verschafen muß, Gelangt demnach an Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: eine allerunterthänigst gehorsambste bitte, dieselbe geruhen mir eine jährliche beÿhülff allergnädigst angedeihen zu lasßen, zu allergnädigster erhör und gewährung dessen mich allerunterth: gehorsambst empfehle. / Euer Kaÿl: und Königl: Catho: Maÿtt: / allerunterth: gehorster / Johan Moyse / orgelmacher adjunct."

145 ÖSA, Alte Akten, Karton 32, 1737/38, Notiz von Johann Joseph Fux: „Johann Moyse Orgl=macher=Adjunct kommt allerunterthänigst Supplicando ein, daß ihme zu seiner derzeit in 120 f: genüeßenden besoldung, eine zulage allergnädigst bewilliget werden möchte. Wann nun ohnschwer zuermessen; daß ein Mann mit weib, und Kind[ern], beÿ so geringen Gehalt, und unrichtiger bezahlung nicht Leben könne; alß ist meine gehorst=ohnmaßgebige mainung; es möchte er Moyse mit einem accresciment jährlicher Sechzig Gulden allergnädigst consoliret werden. / Johann Joseph Fux / CapelMaister."

Unterhalt seiner Frau und Kinder bezahlen müsse, bat er um eine Beihilfe in beliebiger Höhe[144]. Auch im Fall Moysè plädierte Fux für eine Zulage von 60 Gulden[145]. Allerdings wurden laut Protokoll nur 30 Gulden bewilligt[146].

Die Ehefrau von Johann Franz Xaver Zeiß bewarb sich 1739, nach dem Ableben von Frau Böglin, um die Stelle der Kapellwäscherin. Ähnlich wie ihr Mann 1730 hielt sie in ihrer Bewerbung die Bekanntschaft mit ihrem Vetter Jacob Wilgold, dem langjährigen Kapelldiender am Hof Amalias, fest, zumal dessen Ehefrau 22 Jahre hindurch am selben Hof „die Capell Wäsch Versehen" hatte. Bei ihr stand Frau Zeiß seit elf Jahren im Dienst; sie versah die Tätigkeit während der letzten Jahre auch selbständig. Frau Zeiß schrieb in ihrem Brief unerwarteterweise über eine Besoldung von 240 Gulden, die ihr Mann erhielt, woraus hervorgeht, daß die 1737 beschlossene Gehaltserhöhung um 30 Gulden möglicherweise nicht wirksam wurde. Jedenfalls berichtete sie auch über ihre vier Kinder, die wegen des niedrigen Einkommens ihres Mannes nur „kümmerlich" durchgebracht werden konnten[147]. Weil auch das Obersthofmeisterprotokoll 16 aus 1740 dokumentiert, daß Xaver Zeiß im März neuerlich um einen Zuschuß ansuchte und in der Besoldungsliste der Jahre 1740/41 sein Salaire mit 250 Gulden jährlich angegeben wird, dürfte er die Erhöhung tatsächlich nicht in vollem Umfang erhalten haben. Jedenfalls erhielt er laut Bescheid vom 2. April 1740 eine einmalige Unterstützung von 30 Gulden[148]. Die Besoldungsliste nennt auch den Instrumentendiener Valerius Bacher mit 500 Gulden und die Orgelmacher Johann Leydecker und Ferdinand Schrötter mit 300 bzw. 200 Gulden Jahresbesoldung[149], was die massive Reduktion der Löhne durch Maria Theresia belegt.

Ferdinand Schrötter wandte sich 1745 an das Obersthofmeisteramt, um auf seine Gehaltsausstände aufmerksam zu machen, die sich im Laufe einiger Jahre summiert hatten. Musikoberdirektor Ferdinand Graf Lamberg hätte jene Beträge, die die Hofmusiker betrafen, auf Befehl der Königin bereits auszahlen sollen, wären sie nicht, wie Schrötter anmerkt, abhanden gekommen und erst vor kurzer Zeit wieder aufgetaucht. Schrötter forderte für den Zeitraum zwischen 1733 und 1737 den Nachtrag von 123 Gulden und für die Zeit von 1738 bis 1740 insgesamt 76 Gulden[150]. Maria Theresia war jedoch nicht gewillt, Schrötter die ausständigen 199 Gulden zu bezahlen, obwohl Graf Lamberg das Anliegen des Orgelmachers unterstützte[151]. Auch eine weitere Eingabe an den Hof am 4. November 1745 blieb unberücksichtigt[152].

Die 1740/41 von Maria Theresia eingeleiteten drastischen Sparmaßnahmen, die sich, wie oben bereits erwähnt, unter anderem in der Verringerung der Besoldungen der höfischen Handwerker äußerten, trafen Schrötter, dessen 1733 festgelegtes Gehalt von 360 Gulden um 140 Gulden gekürzt wurde, hart. Nach insgesamt fünfzehnjähriger Tätigkeit für den Hof häuften sich 1747 seine Schulden an, so daß er den Zins für sein Quartier nicht mehr bezahlen konnte. In, wie er meint, „unbeschreibliche Noth" geraten, bat er um eine finanzielle Unterstützung in beliebiger Höhe. Seine Bitte wurde im Dezember 1747 protokolliert[153]; über den angewiesenen Betrag liegen keine Quellen vor. Weil sich Ferdinand Schrötter 1749 neuerlich an das Obersthofmeisteramt wandte[154] und wiederum sein aktuelles Gehalt mit 200 Gulden jährlich angab, kann angenommen werden, daß seine Bitte um Zulage abgelehnt

146 ÖSA, OMeA Protokoll 15, Mai 1737, fol. 324r – 324v und fol. 347v.

147 ÖSA, Alte Akten, Karton 33, 1739, Bewerbung von Maria Barbara Zeiß: „[...] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿt: geruhen denenselben hiemit allerdemüthigst hinterbringen zu lassen, waßggestalten die an dero Kaÿl: Hof würcklich gewesene Capell wäscherin Nahmens böglin Jüngsthin daß zeitliche mit dem Ewigen Verwechslet, und dan solche Kaÿl: Capell wäsch widerumben an jemand anderen Tauglichen Ertheillet werden möchte. Wann nun dan nicht nur allein mein Vor 12. Jahren Verstorbener Vetter Jacob Milgold Von Kaÿser Leopoldi zeiten hero und zwar leztlichen alß Capelldiener am Amalischen Hof getreuiste dienste geleistet, dessen Ehe=consortin auch beÿ ersagten Hof biß 22 Jahr lang die Capell Wäsch Versehen, solche aber Von mir durch 11 jahr alß ich beÿ Ihr in diensten gestanden alleinig Versehen und nacher Hof geliferet worden ist, sondern auch mein Mann Johann Franz Xaverÿ Zeÿß schon in daß 8te Jahr beÿ dero Kaÿl: Hof alß Instrument diener adjunct seine allerunterthänigste dienste Ebenfahls praestiret Alß Gelanget an Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: mein demüthigst fusfallendes bitten, allerhöchst dieselbe geruhen in mildister Consideration obangefürter meriten besonders aber weillen mein mann nebst seiner nur in 240 fl: bestehenden geringen besoldung beÿ dermahlig harten zeiten ohne Einige Accidenzien sich mit 4 Kindern kümmerlich durchbringen muß, mich mit ersagt : vacant gewordener Kaÿl: Hof Capell wäsch allermildist zu Consoliren, Womit zu allergnädigster dessen gewehr mich allerdemüthist Empfehle. / Euer Kaÿl: und Königl: Cath: Maÿ: / allerdemüthigst fusfallende / Maria Barbara Zeÿßin / Kaÿl: Instrument diener Adjunctin."

148 ÖSA, OMeA Protokoll 16, April 1740, fol. 257r–257v.

149 ÖSA, OMeA Protokoll 17, März 1741, 46v–49r.

150 ÖSA, Alte Akten, Karton 36, 1744/45, Schreiben von Ferdinand Schrötter: „[...] Euer Köni: Maÿ: geruhen allergnädigst zuvernehmen waßgestalten nach allergnädigst Ergangenen Königl: befehl die Von einigen jahren Her quiescirende Außstände sollen bezahlet werden, deme zu folg auch Von Ihro Excel: grafen v lamberg die zur Music gehörige Specificationen bereiths seind überreichet worden; Zu Mahlen aber beÿ deren überreichung meiner zweÿ Conti eine de Anno 1733 biß 1737 inclusive p[e]r 123 f: und der zweÿte de Anno 1738 biß 1740 auch inclusivè per 76 f: zuruck geblieben, wehrend dieser zeit aber selbe wiederumb zum Vorschein gekommen: Alß Gelangt an Euer Königl: Maÿ: mein allerunterth: gehorsambstes bitten allerhöchst dieselbte geruhen den nachtrag dieser meiner obgemelten zweÿ Conti Vor genehm zu halten auch daß behörige hierüber an gedachten H: Graf v lamberg Vormahligen Music Directorem allergnädigst Ergehen zu lassen, der ich mich zur gnädigsten bittsgewehr allerunterthänigst gehorsambst Empfehle / Euer Königl: Maÿ: / allerunterthänigst, demüthigster / Ferdinand Schröder / Königl: orglMacher."

151 ÖSA, OMeA Protokoll 18, August 1745, fol. 137r–137v.

wurde oder er nur einen einmaligen Zuschuß erhalten hatte. 1749 trat auch der Musikoberdirektor Adam Philip Graf Losy von Losymthal für eine Gehaltserhöhung, und zwar in der Höhe von etwa 50 bis 60 Gulden, ein[155], was dem Ansuchen wohl größere Relevanz verlieh, so daß Maria Theresia mit der knappen Anmerkung „wegen der zulaag Von 50 fl. Jährl. Vor den Schretter placet" einer Erhöhung zustimmte[156].

Ende 1750 oder Anfang 1751 wandte sich Johann Franz Xaver Zeiß, der bereits zwanzig Jahre als Instrumentendiener am Hof tätig war, mit der Bitte um eine Zulage an den Hof. Zeiß konnte von seinem Jahresgehalt von 250 Gulden seine Frau und seine Kinder, von denen zur Zeit der Einreichung noch vier am Leben waren, nicht ausreichend versorgen[157]. Weil zu jener Zeit bereits an tiefgreifenden Reformen gearbeitet wurde, um in der näheren Zukunft die Hofmusikkapelle kostensparend zu führen, und weil Zeiß auch vor der letzten Gehaltsreform keine höhere Besoldung hatte, riet der Musikoberdirektor Losy von Losymthal, von einer Erhöhung abzusehen. Allerdings sollte man ihm einen einmaligen Zuschuß von entweder insgesamt 100 Gulden oder von 50 Gulden in zwei jährlichen Teilzahlungen zukommen lassen. Maria Theresia sprach sich für den einmaligen Zuschuß von 100 Gulden aus[158].

Die Umstrukturierung der Hofmusikkapelle 1751, durch die alle Hofmusiker direkt dem Hofkapellmeister Georg von Reutter unterstellt wurden, der sie auch bezahlte, brachte eine weitere Reduktion der Kosten für die Musik mit sich. Reutter stand nur mehr ein Gesamtbudget von 20.000 Gulden zur Verfügung, währenddessen vor der Transferierung in die Hofkapelle noch 24.170 Gulden allein in die Besoldungen der aktiven Mitglieder investiert werden konnten. Auch die Gehälter der Orgelmacher und Instrumentendiener wurden verringert. Als Orgelmacher schien Johann Leydecker auf, dessen Gehalt von 300 auf 200 Gulden sank. Ähnlich ist auch die Situation bei den beiden Instrumentendienern, Valerius Bacher, der statt 500 Gulden nur noch 300 erhielt, und Franz Xaver Zeiß, der sich mit 100 statt der ohnehin geringen Besoldung von 250 Gulden abfinden musste[159].

Daß die Musiker nicht gewillt waren, eine derartige finanzielle Einschränkung zu akzeptieren, belegt die Bitte um Wiederherstellung der ehemaligen Gehälter der Elisabethinischen Musiker, die 1752 eingereicht worden war. In diesem Konvolut befand sich auch ein Schreiben Johann Leydeckers, der bereits mit dem geringen Einkommen von 300 Gulden, das auf die frühere Gehaltskürzung zurückzuführen war, nicht auszukommen wußte. Aufgrund seines hohen Alters von 62 Jahren ergaben sich, wie er schreibt, binnen der vergangenen fünf Wochen, wegen „einer sehr gefahrlich[en] Krankheit", zu deren Kurierung er Ärzte konsultierte und Apotheken aufsuchen mußte, größere Auslagen, durch die er „samt seinem Weib gantz Mittellos geworden" ist. Der Musikoberdirektor Losy von Losymthal bestätigt die Not des Orgelmachers, indem er Leydeckers Sohn Engelbert, Seelsorger der Benediktiner zu den Schotten „in dem hiesigen armen hauß", zitierte, der ihm den dramatischen Zustand seines Vaters geschildert hatte[160]. Nach den archivalischen Unterlagen des Schottenstifts zu Wien hat Engelbert Leydecker [Leyendecker] 1746 die Profeß als Benediktiner des Schottenstifts abgelegt[161], und weil das von Losymsthal genannte Armenhaus damals vom Schottenstift seelsorgisch betreut wurde, handelte es sich sicher um jenen Priester, den der Musikoberdirektor zitiert. Losy von Losymthal riet dem Hof demnach zu einer einmaligen finanziellen Unterstützung des Orgelmachers von etwa 100 Gulden. Die Resolution Maria Theresias fiel geradezu großzügig aus, denn sie sprach Leydecker wegen seiner Krankheit die Summe von 150 Gulden zu[162].

Anfang Mai 1752 ging ein weiteres Schreiben des Instrumentendieners Johann Franz Xaver Zeiß in Obersthofmeisteramt ein. Auch er hatte mit monetären Problemen zu kämpfen, denn er konnte seinen Sohn, der zur Durchführung seiner Arbeit medizinische Instrumente benötigte, nicht adäquat unterstützen. Zeiß unterstrich in seinem Schreiben, daß nicht nur er selbst seit 22 Jahren für den Hof tätig war, sondern daß sein Sohn bereits als Knabe sechs Jahre gute Dienste als Sopranist in der Hofkapelle geleistet hatte. Nach der Mutation studierte er Chirurgie, praktizierte als Chirurg und ließ sich vom „Kaÿ[serlich] König[lichen] Leib Chirurgo wie auch Anatomia et Chirurgia Professore Publico Herrn Franz Joseph Iauß gehöriger massen examiniren", worauf er seinen Dienst als Feldscherer in der Armee antreten durfte. Somit mußte das zur Ausübung seiner Profession nötige Equipment besorgt werden, was Zeiß von seinen jährlichen 250 Gulden nicht zu leisten vermochte[163]. Das Anliegen Zeiß' wurde vom Musikoberdirektor positiv beurteilt, denn er verstand die Schwierigkeiten, eine Familie mit vier Kindern auf Basis eines derart geringen Einkommens zu ernähren. So plädierte er für einen Zuschuß von zirka 100 Gulden[164]. Auch der Obristhofmeister stand einer Unterstützung generell nicht abgeneigt gegenüber, forderte jedoch, die Aussage von Zeiß durch die Bekanntgabe des künftigen Regiments seines Sohnes zu überprüfen[165]. Dem Sohn des Instrumentendieners wurden, laut Entscheidung vom 15. Juni 1752, jedenfalls 100 Gulden für die Anschaffung seiner medizinischen Geräte zugeschossen[166].

---

152 ÖSA, OMeA Protokoll 18, Oktober 1745, fol. 151v–152r.

153 ÖSA, OMeA Protokoll 19, Dezember 1747, fol. 259v–260r.

154 ÖSA, Alte Akten, Karton 40, 1749, Schreiben von Ferdinand Schrötter: „[...] Euer Röm: Kaÿl: und Königl: Maÿ: Geruhen allergnädigst zu Vernehmen, was gestalten ich bereits in die 17 Jahr als Kaÿl: und Königl: Hof : Orglmacher zu dienen der allerhöchsten Gnad genüße, wehrender Zeit aber mir meiner Vorhin in 360 f bestehende Jähr: Hofs=Besoldung bis auf 200 f : geminderet worden. Weilen ich dann beÿ so geringen Jährlichen Gehalt wegen bishero allzuschwerem Zeit=Läuffen einen nicht geringen Schulden=Last mir zuzühen müßen, indeme ich durch alltäglich unumgängliche Erpreßung derenselben nunmehro in so grosßes Ellend, und Noth gerathen, daß ich fast den leszten bißen Brod meinen Kindern zu entzühen

gezwungen werde, um nur auf möglichste weiß mich eines so schweren Schuld[en] Jochs befreÿen; da ich doch beÿnebens mit unbeschreiblichen Erschwernusßen überhäuffet in Ermangelung deren Mitln mich anjezo in äuserster Bestürzung befinde. Gelanget dannenhero an Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: mein allerunterthänigst gehorsamstes und fußfallendes bitten allerhöchst dieselbe geruhen aus Christmildester beherzigung meines ausersten Armuts=Standes mich mit einem ohnmasßgebigem, auf was immer Art, erfolglichen adjuto allergnädigst zu Subleviren, der ich mich zur allergnädigsten Bitts=Gewehr allerunterthänigst gehor: und fußfallend Empfehle. / Euer Kaÿl: Königl: Maÿ: / allerunterthänigst gehorsamst und fußfallender / Ferdinand Schretter / Kaÿl: und Königl: Hof Orglmacher."

155 ÖSA, Alte Akten, Karton 40, 1749, Notiz von Adam Philip Graf Losy von Losymthal: „Anbelangend den ferdinand Schretter, ist leichtlich zu Vermuthen, d[aß] er mit seiner so nahmfaft biß auf 200 f: geminderten besoldung umb desto schwerer auskommen kann, als er auch diese, Wegen deren anbeÿ leÿden müssenden abzügen, nicht VerVoll erhaltet, mithin stelle Ew: Mj: allerhöchsten Clementz allerunterth: anheimb, dem Supplicanten etwa 50 oder 60 f: jähr: zu seiner dermahligen besoldung allermildest beylegen zu lassen; / AdPGVlosymthal."

156 ÖSA, OMeA Protokoll 20, Oktober 1749, fol. 700r–700v. Dekret an Hofkontrollor: fol. 705v.

157 ÖSA, Alte Akten, Karton 42, 1751, Schreiben Johann Franz Xaver Zeiß: „Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: geruhen sich in Tieffester Submission Vortragen zu lassen wie daß ich nunmehro in das .20te. Jahr die allerhöchste Gnad habe, alß Instrument diener meine trey befliessene dienste nach möglichkeit zu widmen, und wehrend solchen Jahren nicht mehr als .250 f. Jähr: Besoldung geniesse, da ich nun nebst meinem Weib und annoch Vier Lebenden Kindern sehr Kümmerlich beÿ diesen so harten Zeiten Leben muß, Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: aber derleÿ meinesgleichen betrangte Hof=Bediente, auß Allerhöchst deroselben anstammend-und Welt gepriesener Clemenz mit Kaÿl: Königl: Gnaden allermildest ansehen, alß Solle ich hiemit allerdemüthigst fußfallend Bitten, gleich wie anderen auch mir eine Zulag meiner sehr kleinen Besoldung allermildest anbefehlen zu Lassen. Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: geruhen demnach in Allergnädigster Consideration meiner treÿ Eÿffrigst Befliesenen 20. Jährigen diensten, mir gleich anderen derleÿ Betrangten Hof=Bedienten eine Zulag in Allerhöchsten Gnaden zu Conferiren, auch hinüber das Behörige an seine Behörde gnädigst zu erlassen. Zu Allergnädigster Bitt-gewehrung mich allerdemüthigst Empfehle. / Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: / Allerunterthänig gehorsamster / Johann Franz Xaverius Zeiß / Kaÿl: Königl: Instrument diener."

158 ÖSA, OMeA Protokoll 21, Jänner 1751, fol. 7r.

159 ÖSA, OMeA Protokoll 21, März 1751, fol. 119r.

160 ÖSA, OMeA Protokoll 21, April 1752, fol. 405r–405v: „[...] es hat auch Sub D: der Johann Lendecker Hof : Orglmacher allerunterthänigst angebracht, wie daß er in seinem 62 : Jährigen Alter, nach ausgestandenen so Vielen beschwerlichen Reÿsen, und beÿ Selbigen ihme zugestossenen Unglücken, Sich mit einer sehr gefahrlich[en] Krankheit schon in die fünfte Wochen heimgesucht befunden; Einfolglich um wiederum restituiret zu werden, auf den Medicum und appotheken ein nahmhaftes Verwenden müssen, also zwar, daß er beÿ seinen ohnedem geringen gehalt p[e]r 300 fl. samt seinem Weib gantz Mittellos geworden, und sich ferners nicht auszuhelfen wisse. Bittet also fußfällig, in ansehung seiner anhaltenden langwührigen Krankheit, und bevorstehenden Nothstandes, wie auch seiner gegen 40 : Jahr lang leistenden diensten mit einer beÿsteuer allermildest an handen zu gehen. Der Cavagliere di Musica führet in seinem bericht Sub E: an, daß Ihme des Supplicanten Krankheit sowohl, als dessen Nothstand von seinem Sohn, der ein Benedictiner zum Schotten, in in Cura animarum in dem hiesigen armen hauß ist, ausführlich Vorgetragen worden seÿe. Weilen nun dieser Supplicant lang dienet, und derselbe Ewr. Kaÿe Könige Maÿ. noch niemahlen um das allermildeste adjutum allerunterthänigst angegangen; So wäre man dies gehorsten Orts mit dem Cavagliere di Musica des allerunterthänigst-ohnmaaßgeblichen Erachtens, daß allerhöchst dießelben ihme etwa 100 fl. auf ein für allemahl alergnädigst anschafen könten."

161 Bester Dank für die Auskunft geht an Herrn Dr. Martin Czernin (Archiv und Bibliothek des Schottenstifts Wien).

162 ÖSA, Protokoll 21, April 1752, fol. 407r.

163 ÖSA, Alte Akten, Karton 44, 1752, Schreiben von Johann Franz Xaver Zeiß: „[...] Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: gruhen Sich in aller unterthänigkeit vortragen zu lassen, wasgestalten mein Sohn die Allerhöchste Gnad gehabt, in dero Hof Capellen seine gehorsamste dienst als Sopranist durch Sechs Jahr lang mit aller gefliessenheit zu praestiren, durch mutirung der Stim aber seine dienste weiters zu leisten untauglich worden : umb aber Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: fernere pflicht Schuldigste dienste widmen zu können, hat er nach absolvirten Studio die Chirurgie erlehrnet, sodann nach vollendten seinen Lehr jahren und eingeholten praxi, sich von dem Kaÿl: Königl: Leib Chirurgo wie auch Anatomia et Chirurgia Professore Publico Herrn Franz Joseph Iauß gehöriger massen examiniren lassen, nicht minder von diesem zu dero Armée als Compagnie Feldscherer für tauglich befunden worden. Da nun ihme sowohl die zu seiner Kunst gehörige Instrumenta als zur Equipirung ohnumbgängliche nothwendigkeiten beÿ zuschafen die noth erforderet, ich mich hingegen mit Weib und Vier lebendigen Kindern beÿ meiner geringen besoldung deren Jähr: 250 f ihme Solche erfordermassen beÿ zulegen ausser Stand befinde, mithin in meinem betrübten noth Stand nach Gott dem Allmächtigen zu Eüer Maÿ: meine Zuflucht nehme, geröster Hoffnung, in dieser meiner gehorsamsten Bitt erhöret zu werden. Alß Gelanget an Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: mein unterthänig Fußfälliges Bitten, Allerhöchst dieselbte geruhen, sowohl meine durch 22 Jahr lang /: ohne ruhm zu melden :/ treü fleissig leistende dienste, als auch meine ohnvermögenheit gnädigst zu Beangenehmen, und in allermildester considerirung angezogener motiven, meinem Sohn eine allergnädigste Beÿhülf zu seiner Equipirung in Allerhöchsten Kaÿl: Gnaden zu conferiren, worfür er lebenslänglich Fleÿssig dienen, ich aber samt meinem Weib und Kindern für immerwehrenden Flor= und Aufnehmen des Allerdurchleüchtigsten Erz-hauses Gott zu bitten nicht unterlassen werden. / Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: / Unterthänig Gehorsamster / Johann Franz Xaverius Zeiß / Kaÿl: Königl: Instrument diener."

164 ÖSA, Alte Akten, Karton 44, 1752, Bericht: „[...] Des Cavagliere di Musica Meÿnung gehet Sub E: dahin, daß, weilen dieser Supplicant bereits lange Jahre emsig dienet, nicht mehr aber, als 250 f: Jährliche besoldung habe, Von welcher da er sein Weib, und Vier Kinder zu Versorgen hat, nicht wohl etwas zu seines Sohns benöthigten Equippirung beÿzutragen Vermöge, Ewr Kaÿe Könige Maÿ: demselben hierzu etwa 100 f:, oder so viel, als allerhöchst deroselben allergnädigst gefällig, angedeÿhen lassen könten. [...]"

165 ÖSA, Alte Akten, Karton 44, 1752, Bericht: „[...] Welcher allerunterthänigst=unvorschreiblichen Meÿnung man dann auch an seiten des gehorsamsten Obristen Hof:Meister:amts dergestalten wäre, daß er, unter was für ein regiment sein Sohn, als Feld Scherer aufgenohmen worden, Vorhero authenticé darthun. [...]"

166 ÖSA, Alte Akten, Karton 44, 1752, Bericht.

Auch Ferdinand Schrötter, der seit zwanzig Jahren als Hoforgelmacher diente, stand aufgrund der drastischen Gehaltskürzungen 1752/53 vor dem finanziellen Ruin. Sein Salaire wurde von 360 auf 250 Gulden verringert, wobei er kein Hofquartier in Anspruch nehmen konnte, sondern statt dieses Quartiers jährlich 32 Gulden „Quartiers-Tax" als Entschädigung erhielt. Die nach dem Tod Kaiser Karls VI. stark angewachsenen Aufträge, die Schrötter für den Hof zu erledigen hatte – so mußte er sich nun auch des Stimmens der Cembali der Erzherzöge annehmen – zwangen ihn, ein Quartier oder eine Werkstatt um 160 Gulden jährlich zu beziehen. Weil er sämtliche Ausgaben für das zur Arbeit benötigte Material bzw. Werkzeug aus eigenen Mitteln bezahlen mußte und darüber hinaus 80 Gulden an Zins anfielen, die der Hoforgelmacher seinem Hausherren nicht mehr bezahlen konnte, worauf dieser Schrötter mit der „Beraubung aller effecten" drohte, war der Genannte verschuldet und stand nun vor dem „gänzlichen Untergang"[167].

Angesichts der Tatsache, daß Schrötter schon längere Zeit die anfallenden Dienste allein zu übernehmen hatte und somit verstärkten Belastungen ausgesetzt war, aber vor allem wegen der drohenden Exekution sah auch Kapellmeister Georg von Reutter die dringende Notwendigkeit, dem Orgelmacher zu helfen. Allerdings fürchtete der Kapellmeister, eine angemessene Gehaltserhöhung nicht durchsetzen zu können, weil das Ärarium nicht zusätzlich belastet werden durfte. Daher riet er, statt der „Quartiers-Tax" Schrötter ein Hofquartier zur Verfügung zu stellen, wodurch er zumindest die Wohnungskosten minimieren konnte[168]. Der „Cavagliere di musica" Losy von Losymthal war der Meinung, daß Schrötter sein ehemaliges Gehalt von 360 Gulden bis zum Tod Leydeckers, der aufgrund seiner Erkrankung bzw. der daraus folgenden „Unpäßlichkeiten" seine Dienste nicht erledigen konnte, ausgezahlt werden müsse. Als eine andere Lösung zog er, ähnlich dem Kapellmeister, aber auch die Möglichkeit in Betracht, Schrötter ein Hofquartier anzubieten. Im Obersthofmeisteramt kam man zu dem Entschluß, daß die Vergabe eines Hofquartiers für Schrötter keine längerfristig befriedigende Lösung sei, zumal ihm selbst mit den 32 Gulden „Quartiers-Tax" nicht geholfen wäre. Andererseits war die Erhöhung seiner Besoldung auf 360 Gulden indiskutabel, weil selbst der langgediente wirkliche Hoforgelmacher Johann Leydecker nur 300 Gulden jährlich bezog. Somit schlug man Maria Theresia vor, Schrötters Besoldung um 50 Gulden zu erhöhen, womit sein Gehalt jenem des ersten Orgelmachers gleichgestellt wäre, und sprach an, daß Schrötter im Zuge der Einrückung nach dem Tod Leydeckers eventuell eine weitere Erhöhung erhalten könnte[169]. Maria Theresia war nicht nur gewillt, Schrötters Besoldung um 50 Gulden jährlich zu erhöhen, sondern ordnete im März 1753 auch an, „die 80 fl zinnß einmahl für allemahl zu zahlen[170]."

1753 wandte sich Franz Xaver Zeiß wieder an das Hofmeisteramt, um eine Besoldungserhöhung zu erlangen. Er berichtete vor allem über seine seit sieben Jahren andauernden Krankheiten, die er nun ausgestanden hätte, und die Probleme, mit 250 Gulden Jahreseinkommen für seine Kinder, deren von den ehemals acht nun noch vier im Haushalt lebten, und die Ehefrau zu sorgen. Für eine Besoldungserhöhung sprach aus seiner Sicht jedenfalls die Tatsache, daß Valerius Bacher 500 Gulden genieße und neben den Hofdiensten keine Möglichkeit bestand, ergänzende Einkünfte zu lukrieren. Zeiß unterstrich, stets eifrig und zuverlässig gearbeitet zu haben und bei allen Hofreisen präsent gewesen zu sein[171]. Kapellmeister Reutter bestätigte die Zuverlässigkeit von Zeiß und hielt fest, daß er sich „jederzeit auf Ihne habe Verlassen können". Er sollte daher wegen seines unermüdlichen Engagements eine Erhöhung erhalten oder bis zur Einrückung in eine höherdotierte Position von jährlichen Zulagen profitieren[172]. Am 19. Oktober 1753 entschied man sich im Obersthofmeisteramt,

167 ÖSA, Alte Akten, Karton 45, 1752/53, Schreiben von Ferdinand Schrötter: „[…] Euer Kaiser: Königl: Maÿ: geruhen in aller Unterthänigkeit mit Fußfallender Ehrforcht sich Vortragen zu lassen, was gestalten Ich als Kaÿl: Königl: Hof=Orglmacher schon 20 ganzer Jahr mit unvermindertem Fleiß zu dienen der allerhöchsten Gnade geniesse, wehrend solcher Zeit aber nebst Verringerung meines Vormals gehabten Hof Salarÿ, welches in 360 f: bestanden, nunmehro aber nur 250 fl: aus allerhöchsten Hulden mir ertheilet wird, da doch beÿ so geringen Jähr: Gehalt auch nicht mit einem Kaÿl: Hof=Quartir bishero bin begnadet worden, sondern statt dessen mir Jährlich aus dem Kaÿl: Hof=Quartir=amt 32. f: Veranstaltet seÿnd, wie nebst deme nach dem Hintritt Waÿ: Caroli glorwürdigsten Andenkens Röm: Kaÿser die Hofarbeit Vergrösseret worden, zumahlen in bedingung deroselbden durchleuchtigsten Jungen Herrschaft mehrer Instrumenter zu stimmen, und alle hierzu erforderliche effecten aus eigenen Mitteln zu Verschafen genötiget werde, und zugleich schon ein gantzes jahr Zeit letzerer Brespurger-reiß mir alleinig zu dienen aufgebürdet ist, wo ich hingegen jederzeit mich allerhöchsten befehlen in treü=fleisßigst und gehor: Unterthänigkeit unterwerfe. weilen aber beÿ meinem geringen gehalt aus besorgung Vorfallender Hof=arbeit Jähr: 160 f: abziehen solle, zu wesßen bestreittung mir bishero eine ungeheuren Schulden=last zugezogen, wie dann auch würk: 80 fl: Von Zinß rehtiret, und anbeÿ noch Vorhinein ein gleiches quantum zuerlegen Von mir erforderet wird, da beÿ ermanglung desßen mir schon die Beraubung aller effecten Von dem Zinß=herrn anbetrohet worden, wordurch ich anjetzo in das außerste Ellend ja fast in den gänzlichen Untergang samt meinen Kindern gestürtzet zu werden Vor Aug[en] sehe. Dannenhero Gelanget an Euer Kaÿl: Königl: Maÿt: mein allerunterthänigst um Gottes Willen höchst noth:tringendes Bitten, hoch dieselbde geruhen aus Landes Mütterlich=Hertzmildester Erwegung so wohl meiner schon so lange Jahr treu gehr: geleisteten diensten, als auch meines dermalig höchst bedürftig und Mitleÿdens würdigsten Standes mich mit einem allergnädigsten Adjuto aus allerhöchsten Gnaden zu Subleviren um hierdurch aus meinem unbeschreiblichen Ellend nur im geringsten befreÿet zu werden, für welche allerhöchste Gnade Ich Gott den Allmächtigen Zeit meines Lebens um Euer Kaÿl: Königl: Maÿt: höchst beglückt=fürwehrend=glorwürdigste Regierung inständigst bitten und anflehen werde. in Ersterbung. / Euer Kaÿl: Königl: Maÿt: / allerunterthg = fußfällig bittender / Ferdinand Schretter / K. K: Hofor[…]mache[…]."

Zeiß zu seiner Besoldung von 250 Gulden so lange einen Zuschuß von 50 Gulden jährlich zu bezahlen, bis er das neu festgesetzte Gehalt von 300 Gulden[173] laut Vertrag mit Hofkapellmeister Reutter erhalten könne[174].

Wie ernst es um die Existenz der Familie Zeiß stand, beweist ein Schreiben des Instrumentendieners von 1756, in dem er sich um die Stelle des Türhüters bewarb. Als für diesen Posten geeignet, für den die Kenntnis der höfischen Usancen unumgänglich war, hielt sich Zeiß aufgrund seiner fünfundzwanzigjährigen Erfahrungen als Instrumentendiener bei Hof und seiner Arbeit im Zuge aller vorgefallenen Reisen[175]. Weil man sich seitens des Hofs jedoch

168 ÖSA, Alte Akten, Karton 45, 1752/53, Pro Memoria von Georg von Reutter: „Ferdinand Schretter Hof orglmacher zeiget in seinem an allerhöchst Ihro Kaÿl: Königl: Maÿ: allerunterthänigst überreichten Supplique des mehreren an, Wesgestalten derselbe bereits 20 Jahre dienste, seine besoldung auf 250 f sich erstrecket, an statt eines Quartiers 32 f alljährlich genüssete; wohingegen wegen Vermehrter Hof-Arbeith eine Wohnung Vor jähr: 160 f. hätte beziehen müssen, dahero Er in die Schulden Verfahlen wäre, daß Er sich nicht mehr helfen könte, wessentwegen derselbe zu Vermeidung der Von seinem Haußherrn angedrohten abnehmung seiner Mobilien und Effecten um ein allergdgstes Adjutum allerunterthänigst gebetten. Nun ist ohngezweifelt, daß der Hof Supplicant durch so Viele jahre ohnermüdet gedienet, und eine mehrere besoldung ausser deren 250 f. und der Quartiers-Tax p[e]r 32 f Von Hof nicht genüsse, mit welchen derselbe samt weib und Kindern ohnmöglichen Leben kann; Gleichwie aber durch zulag und Erhöhrung deren besoldungen das Kaÿl: Königl: aerarium nicht beschwehret werden kann; als wäre der unvorschreiblichen Meÿnung, daß, zu besserer Subsistenz des Supplicantens, demselben, an statt der jährlichen Quartiers-Tax p[e]r 32 f, ein Hof Quartier angewiesen werden sollte / unterthänig: / Georg v: Reütter / Capell=Meister."

169 ÖSA, OMeA Protokoll 22, Juli 1753, fol. 136v–137v: „[...] Des Cavagliere di Musica Meÿnung wäre, laut seines berichts Sub G:, daß, nachdeme der Supplicant Schretter in der Thatt anjetzo mehrere Cembali beÿ Hof zu stimmen, und zu beseiten habe, und ihme alles wegen [der] beständig anhaltenden Unpässlichkeit des Ersten Hof-orgl-Machers Leÿdeckers zu Versehen allein abliege, anbeÿ von 250 fl und 32 fl Hof : quartier : geld Weib und Kinder nicht versorgen, und die Nothwendigkeiten zugleich zu besaitung deren Cembali davor herbeÿschaffen könne, Ewr Kaÿe Königl. Maÿ. dem ersterwehnten armen Supplicanten Schretter, um ihne von Seinem gäntzlichen Verfall zu retten, entweder das von dem Hof : Capell - Meister Reutter in seinem pro Memoria Sub. H Vorgeschlagenen Hof : Quartier, oder in so lange der Erste Hof - Orglmacher Leÿdecker noch am leben bleibt, Seine Vormahlen genossene besoldung zu 360 fl allergnädigst ertheillen könten. An Seiten des gehorsten obristen Hof Meister : amts hielte man dafür, daß weilen mit einem Hof : quartier dem Supplicanten Schretter, da er bereits ohne diese 32 fl quartier : geld geniesset, nicht geholfen seÿn würde, und ihme hingegen seine dermahlige besoldung zu 250 fl auf einmahl bis auf 360 fl zu vermehren, um da minder thunlich zu seÿn scheinet, zumahlen der Erste Hoforglmacher Leÿdecker nicht mehr als 300 fl gehalt hat, der gedachte Supplicant Schretter sich gar begnügen würde, wann er noch 50 fl beÿtrag zu seinen 250 fl gehalt überkommete, mithin andurch dem ersten orgl macher Leÿdecker gleich gehalten würde, nach absterben dieses berührten Leÿdeckers aber nur der Supplicant Schretter alleinbeÿbehaltenen, und ihme Sodann etwa ein weiterer beÿtrag könte allermildest Verwilliget werden, daß übrige aber dem aerario anheim fallen solle."

170 ÖSA, OMeA Protokoll 22, März 1753, fol. 156r–156v und Juli 1753, fol. 137v.

171 ÖSA, Alte Akten, Karton 46, 1753, Schreiben von Johann Franz Xaver Zeiß: „Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: geruhen mein allerSubmissestes hinterbringen allergnädigst zu Vernehmen, Waß massen ich die allerhöchste gnad habe meiner allergehorsamsten dienste alß Instrument diener bereits durch 23 Jahr lang mit allergeflissenheit treu eÿfrigst zu leisten, während diser zeit aber nicht mehr dan Jähr: 250 f. besoldung genosen, also durch fast Sieben Jahr außgestandenen Krankheiten, und Müßlichen zufällen, mit weib und damahls acht, dato aber noch 4 Kinder, mein weniges Vermögen schon Völlig zugesezet, mithin ein oder anders jahr ohne einiger Accidenz auch sonstigen gewinn, beÿ der so kleinen besoldung nichts mehr zubestreitten im Stand bin; Wann dan nun aber mein mit Collega Valerius Pacher Jähr: 500 f besoldung genüsset, wo doch ich mich in dero nemblichen diensten /: ohne Ruhm zu melden :/ so wohl auf allen Raisen, alß auch allhier in allen Vorfallenheiten iederzeit fleissig und ohnermüdet habe gebrauchen lassen; dahero ich auch mein gröst= und allerunterthänigste zuflucht allein nach Gott zu Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: nehme, weillen welt=bekant ist, daß allerhöchst die selbte auß allerhöchst angestammter lands Mütterlichen milde und barmherzigkeit all die Jenige, welche da lange jahre mit grossen fleiß ihre treu Eÿfrige dienste praestiren, um hinlänglich besserer Subsistenz zu deren kleinen besoldungen mit einer allergnädigsten zu laage zubelohnen nicht zuunterlassen pflegen. Solchemnach Gelanget an Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: mein allerunterthänigst=allergehorsamstes bitten, allerhöchst dieselbten geruhen in ansehung theilß meiner 23 Jährig treu leistenden diensten halber, theilß auch meinen weib und 4 Kinder etwelch besserer Subsistenz in allergnädigste betrachtung zuziehen, und mir zu meiner sehr geringen besoldung Jähr: 250 f. gleichwie meinem mit collegae Valerio Pacher beschehen :/ eine allergnädigste zu laage zu conferiren, auch hierüber dero allerhöchsten befehl an seine behörde allergnädigst zuertheillen, Vor welch allerhöchst erzeigte Gnade ich um Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: und sammentliches Erz=Hauses langwürig allerhöchst beglückte Regierung Gott mit mein und meines Weib und Kinder all täglichen gebett zu bitten nicht unterlassen werden. Zur allergnädigster bitt erhör = und gewähr allerunterthänigst allergehorsamst ersterbe. / Euer Kaÿl: und Königl: Maÿ: / allerunterthänigst=allergehorsamster / Franz Xaverius zeiß / Kaÿl: Königl: Instrument=diener."

172 ÖSA, Alte Akten, Karton 46, 1753, Pro Memoria von Georg von Reutter: „[...] Anreichend den Franz Xaverius zeiß anderten Instrument-diener, so muß ich eingestehen, daß derselbe durch seine Vieljährig geleistete Dienst-Verrichtungen solcher massen embsig und fleissig sich bezeuget, daß ich mich jederzeit auf Ihne habe Verlassen können, und zu dato an der punctuelen observirung deren Ihme auftragenden Befehlen nichts erwinden lasset, seine jähr: besoldung betraget 250 f. Es beruhet dahero von Ihrer Röm: Kaÿl: Königl: Maÿt: allermildesten Entschliesung, ob allerhöchste dieselbe [...] wegen seines ohnermüdeten fleißes für dismahl etwas allergnädigst Verwilligen; oder aber denenselben biß zur ferneren Einruckung eine jähr: zulaag auszuwerfen allermildest geruhen werden; der ich mich zu solchen Hulden und Gnaden unterthänig empfehle / unterthänig = gehorster / Georg v: Reütter / Capell=Meister."

173 ÖSA, OMeA Protokoll 22, Juni 1753, fol. 299v–300r.

174 ÖSA, OMeA Protokoll 22, Oktober 1753, fol. 304v–305r und Hofordonanz vom 18. Okt. 1753, fol. 306r–307r.

für einen anderen Bewerber entschied, wurden Zeiß die Sorgen um die Erhaltung seiner Familie nicht abgenommen[176].

Die Tabelle zur Regelung der Gehälter des Orgelmachers Johann Leydecker und der beiden Instrumentendiener Valerius Bacher und Franz Xaver Zeiß aus dem Jahr 1757 dokumentiert nochmals eindrücklich, unter welch schlechten finanziellen Bedingungen diese Hofbediensteten ihre Arbeit verrichteten. Leydecker erhielt 300, Bacher 500 und Zeiß bekamen 300 Gulden jährlich[177].

Nachdem Johann Joseph Leydecker am 21. Juni 1759 im 69. Lebensjahr verstorben war, wandte sich die Witwe Magdalena Leydecker einige Monate später an das Obersthofmeisteramt, um eine Gnadenabfertigung zu erhalten. Leydecker hatte vierzig Jahre als Hoforgelmacher gedient und galt die letzten sechs Lebensjahre hindurch als krank. Laut dem Bericht seiner Frau erlitt er einige Schlaganfälle[178]; im Totenbeschauprotokoll[179] wird „Kalt brand" als Todesursache genannt. Der neunundfünfzigjährigen Witwe wurden am 22. Juni 1760 jährlich 300 Gulden als Abfertigung zugesprochen[180].

Die Verwaltung der Hofmusikkapelle sah im Jahre 1759 vor, daß der Kapellmeister sein Personal selbständig bestellte und es aus einem großen Budget bezahlte, das ihm das Obersthofmeisteramt für die Besoldung zur Verfügung stellte. Laut Vertrag fielen ihm nach dem Tod Leydeckers 200 Gulden aus dem ehemaligen Gehalt des Verstorbenen zu, so daß Georg von Reutters Jahreseinkommen auf 11.900 Gulden anstieg. Dieses Gehalt wurde ihm in Quartalsraten von 2975 Gulden mit der Auflage überwiesen, entsprechende Mitarbeiter einzustellen. Marginal sei angemerkt, daß das Obersthofmeisteramt aufgrund dieses Vertrags mit dem Kapellmeister in den meisten Fällen bei den Gehaltszahlungen Einsparungen erzielen konnte: Im Fall Leydecker blieben beispielsweise 100 Gulden in der Kasse des Amtes zurück[181].

1761 starb Hoforgelmacher Ferdinand Schrötter. Die Witwe Maria Anna nennt in einem ihrer Schreiben zwar den Tag des Ablebens ihres Mannes mit „den 17ten dieß laufenden Monaths", jedoch wurde der Brief erst bei seiner Bearbeitung am 16. August vom Obersthofmeisteramt datiert[182]. Georg von Reutter verfaßte für den Grafen Jacob Durazzo, der die Funktion des Musikoberdirektors innehatte, eine Bestätigung über das Ableben Schrötters und über dessen Dienste am Hof, die mit 17. Juli 1761 datiert ist[183], wobei er darauf hinweist, daß Schrötter „dan kurzlich dises zeitliche ganz Mittel-loß Verlassen habe". Sehr interessant ist dieses Dokument, weil bei Maunder[184] das Todesdatum mit 18. Juli 1761 angegeben wird, wobei nicht nur der Tag zu korrigieren ist – Differenzen von 24 Stunden bezüglich des Todestags sind allerdings oft quelleninhärent –, sondern vor allem die Frage auftritt, ob Reutter seine Erklärung tatsächlich noch am Tag des Ablebens Schrötters verfaßt hatte. Das Totenbeschauprotokoll hält den 17. Juli und die Uhrzeit von 8 Uhr Früh fest[185]. Somit hatte Reutter durchaus Zeit, um das besagte Schriftstück noch im Laufe desselben Tages zu verfassen.

Maria Anna Schrötter berichtete über die Leistungen ihres im Jahr 1696 geborenen Mannes, indem sie auf seine neunundzwanzigjährige Dienstzeit am Hof hinwies, aber auch unterstrich, dass er während der vergangenen neun Jahre neben den Kammer- auch die Kapelldienste übernommen, bei den königlichen Hochzeiten gedient und ohne Gehilfen für das Stimmen der Tasteninstrumente der Erzherzöge und die Reparaturen ihrer Cembali gesorgt habe. Die nötigen Auslagen für das Material, wie Saiten und Kiele, habe er, dem Usus entsprechend, aus eigener Tasche getätigt. Schrötters Gesundheitszustand sei seit vier Jahren bedenklich gewesen, so daß Maria Anna nicht nur ihren Besitz verkaufen mußte, um ihrem Mann medizinische Behandlungen angedeihen zu lassen, sondern auch Schulden machte. Witwe Schrötter blieb gemeinsam mit zwei Kindern zurück und erhielt am 14. Oktober 1761 eine Zusage über eine finanzielle Unterstützung von 80 Gulden jährlich für den üblichen Zeitraum von zwei Jahren[186]. Nachdem die zwei Jahre verstrichen waren, suchte Witwe Schrötter im Sommer 1763 erneut um eine Pension an. Sie hatte außer den Pensionseinkünften keine weiteren Einnahmen bzw. kein Kapital, musste jedoch ihren neunjährigen Sohn erhalten[187]. Auch diesmal sollte sie eine Bestätigung über ihren Ehestand und ihre finanzielle Situation beilegen[188], worauf sie wieder mit 80 Gulden unterstützt wurde[189].

Maria Anna Schrötter starb am 12. Oktober 1764 und hinterließ einen unmündigen Sohn, Johann Nepomuk. Laut seinem Bericht war auch sie bereits viele Jahre krank gewesen und hinterließ ihn völlig mittellos. Johann Nepomuk nannte neben den langjährigen Diensten seines Vaters Ferdinand Schrötter auch jene seines Großvaters Ferdinand Römer. Hier dürfte Ferdinand Joseph Römer gemeint sein, bei dem sein Vater zumindest einen Teil seiner Lehrzeit verbracht hatte. Angesichts der Meriten der Mitglieder seiner Familie, der finanziell tristen Situation und der Tatsache, dass der dreizehnjährige Johann Nepomuk nun als Vollwaise hinterblieben war, bat er um die Fortsetzung der Pensionszahlung von 80 Gulden, um seine Studien fortführen zu können[190].

---

175 ÖSA, Alte Akten, Karton 51, 1756, Schreiben von Johann Franz Xaver Zeiß: „[...] Allergnädigste Kaÿserin Königin, Landes Fürstin, und Frau Frau. Eüer Kaÿl: Königl: Maÿt: unterfange mich Vor Dero Allerhöchsten Gnaden Thron in allerunterthänigkeit Vorzutragen, Wasmassen ich in sichere Erfahrenheit gebracht, daß sich des jüngsthin Verstorbenen Kaÿl: Königl: Saal Thürhütters Nahmens Santi Stelle Vacant Befindet, welche sonder zweifel anwiderum ersezet wird. Da nun ich bis 25 Jahr die Kaÿl: Königl: Instrument diener Stelle mit allem Fleiß und Eÿfer zu Versehen die Allerhöchste Gnad habe, mich auch in allen vorgefallenen Reÿsen ohnermüdet habe gebrauchen lassen, undeinige zeithero der Hoffnung gelebet, um bessere unterhaltung meiner Familie mit einem anderen Kaÿl: Königl:

dienst allermildest Begnadet zu werden. Solchemnach Gelanget an Eüer Kaÿl: Königl: Maÿt: mein allerunterthänigst allergehorsamstes Anlangen und Bitten, Allerhöchst Dieselbte geruhen meine 25 Jährig Treü und Emsig geleiste dienste allermildest zu beangenehmen, und in allergnädigster Considerirung deren mir die Vacante Saal Thürhütters Stelle in Allerhöchsten Gnaden Conferiren. Für welch=Allerhöchste Gnad ich samt den meinigen um immerwährenden Flor, und Aufnahm des Allerunterthänigsten Erz Haus von Österreich Gott zu Bitten nicht unterlassen werde, und in all submissesten respect ersterbe. / Eüer Kaÿl: Königl: Maÿt: / Allerunterthänigst allergehorsamster / Johann Franz Xaverius Zeiß / Kaÿl: Königl: Instrument diener."

176 ÖSA, OMeA Protokoll 23, Oktober 1756, fol. 566r–568r.

177 ÖSA, OMeA Protokoll 24, Jänner 1757, fol. 45v.

178 ÖSA, Alte Akten, Karton 57, 1760, Schreiben von Magdalena Leydecker: „[...] Eüer Kaÿl: Königlich=Apostollische Maÿestätt geruhen gnädigst zu erlauben, daß ich mich allerunterthänigst zu Höchst=deroselbden Füssen lege, und in aller Unterthännigkeit vorstelle, welchergestalten ich von meinen Seen Ehemann Johann Leÿdecker /: welcher bis 40. Jahr als Hof=Orgelmacher auf allen vorgefallenen Reÿsen seine diemüthigste Dienste zu jederzeit ohnfehlbarer zufriedenheit auf das sorgsamste geleistet :/ nach einer 6. jährig fürdauernden Mühseeligkeit, und öfters widerholten Schlag fluß in den mittllosen und betrübtesten Wittwen=Stand in den 59ten Jahrs meines alters bin Verlassen worden. Wann nun derleÿ mittlloß hinterlassene Wittwen sich jederzeit einer allermildesten Beÿhülf aus allerhöchsten Gnaden zu erfreuen gehabt Euer Kaÿl: Königlich=Apostollische Maÿestätt weldgebrisene Clemenz aber mir in meinem so dürftigen Stand nachgelassenen Wittib solche allerhöchste Gnad mit Vollen Trost anhoffen lasset; Alß werfe ich mich vor den mildreichesten Gnaden=Thron darnieder, auf das diemüthigste bittend, mir die allerhöchste Gnad durch Ertheillung der sonst gewöhnlichen Gnad= und Abfertigung gleich anderen angedeÿen zu lassen; die ich dafür und für sothann= allerhöchste Gnad Gott den allmächtigen innständig anflehend in aller=unterthänigster Ehrfurcht ersterbe. / Euer Kaÿserlich=Königlich=Apostollischen Maÿestätt: / allerunterthänigst=allergehorsamste / Magdalena Leÿendeckerin arme Wittib."

179 WSA, Totenbeschauprotokoll 1759, fol. 12.

180 ÖSA, OMeA Protokoll 25, Juni 1760, fol. 422.

181 ÖSA, OMeA Protokoll 25, August 1759, fol. 157v–158v.

182 ÖSA, Alte Akten, Karton 59, 1761, Schreiben von Maria Anna Schrötter: „[...] Eüer Kay: Königl: Aposto: Maÿt: habe ich allerunterthänigst allerdemüthigst Vorzutragen, daß mein Mann Ferdinand Schröder gewesener Kaÿl: Königl: Hof Orglmacher den 17ten dieß laufenden Monaths und Jahrs dieses zeitliche gesegnet, und mich samt zweÿen Kindern in einen höchst betrübten Wittibstand verlassen habe. Er hat dem Kaÿl: Königl: Hof in die 29 Jahr treü fleißigst gedienet, und zwar die lezteren 9. Jahr alle dienste sowohl in der Kapel und Cammer als auch beÿ Ihren Königl: Hochzeiten denen durch: Jungen Herrschaften mit Instrumentstimm[en] ohne Gehülfen ganz allein Versehen, wofür ihm an Saiten, Kielen, und anderen Herbeÿgeschaften Nothwendigkeiten niemahls einige Vergüttung geschehen ist, auch hat er durch diese leztere Jahre, weil er ganz allein zu dienen Verbunden war, alle andere arbeit, wodurch er mir und meinen Kindern Verhülftlich hätte seÿn Können, entbehren müssen. die geringe Hof-besoldung ware auch nicht hinreichend leben zu können, dahero ich beÿ seiner in die 4 jahre angehaltenden Krankheit nicht allein mein bestes, was ich hatte, zuverkaufen, sondern noch darüberhin einen nicht geringen Schulden=Last mir aufzuladen gezwungen worden bin. Da nun alle diese Umstände in einen ohne dies erbärmlichen Wittibstand uberallemassen Verschlimmern, und ich mir anderst nicht zu helfen weiß, als daß gleich anderen armen Wittiben die allerhöchste Gnad Eüer Kaÿl: Königl: Apostol: Maÿt: allerunterthänigst allerdemüthigst anzuflehen mich erkühnen muß. So Gelanget an Eüer Kaÿl: Königl: Apostol: Maÿt: mein allerunterthgst allerdemüthigst und fußfälliges bitten, Allerhöchstdieselben geruhen mir in meinen äussersten Armuth und Verlassenheit zu meinen, und meiner 2. Kindern nothwendigen Unterhalt eine jährliche Pension in allerhöchsten Kaÿl: und Königl: Gnaden allermüldest angedeÿen zulassen, die ich für solch ausnehmende allerhöchste Gnad mit meinen armen Waisen unaufhörlich bettend mich zur allergnädigsten Gewährung allerunterthst allerdemüthigst zu füssen legend ersterbe / Eüer Kaÿl: Königl: Apost: Maÿt: .// / allerunterthänigst allerdemüthigste / Maria Anna Schröderin / des Ferdinand Schröder K. K. Orglmachers see: arm hinterlassene Wittib."

183 ÖSA, Alte Akten, Karton 59, 1761: „Nachdeme /: titl :/ Ihro Excellenz Herr Graf v. Durazzo anbefohlen, daß ich zeugnus geben solle, wie lang der jungsthin mit Todt abgegangene Ferdinand Schretter in allerhöchsten Hof-diensten gestanden, als attestire hiemit, daß ersagter Schretter see[l]: durch erhaltenes Hof Decret als Kaÿl: Königl: Hof Orglmacher allergnädigst aufgenohmen, und durch 29. Jahre die allerunterthänigsten dienste geleistet, dan kurzlich dises zeitliche ganz Mittel-loß Verlass[en] habe. Zu urkund dessen habe ich dises Attestatum aigenhändig unterschriben, und mit meinem Pettschaft gefertiget; / So beschehen Wienn : den 17ten Julÿ 1761 / [Siegel] Georg Reütter / Capell=Maister."

184 Maunder 1998 (zit. Anm. 2), 216.

185 WSA, Totenbeschauprotokoll Bd. 55 (1761), fol. 30v: „Jullÿ 1761 den 17ten [:] Schredter Ferdinand ein K. K. Hof=orglmacher ist am al[ten] Khien Mark[t] beÿn roth Krebsen an lung[en] Apostem bescht word[en] alt 64 J: Früh um 8 uhr."

186 ÖSA, OMeA Protokoll 26, Oktober 1761, fol. 449r–450v.

187 ÖSA, Alte Akten, Karton 63, 1763, Schreiben von Maria Anna Schrötter: „[...] Eüer Kaÿl: Königl: Maÿt: haben mir in Ansehung meines alt erlebten Ehemanns ferdinand Schretter Gewesten Hof Orgel=machers eine Pension p[e]r jährlichen 80: f: allergnädigst gewilliget, vor welch allerhöchste Gnad ich nochmahlen allerdemüthigsten Danck abstatte, Zumahlen ich aber laut beÿliegenden Attestato A: um mich samt meinen Kind fernerhin zu ernähren, selbe höchstens betürftig bin[.] Solchemnach Gelanget an Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: mein allerdemüthigst fußfallendes bitten, allerhöchst dieselbte geruhen in ansehung meines ellenden Wittib=stands, sothanen Pension fernershin genüssen zu lassen, vor welch allerhöchste gnad ich gott dem Allermächtigen um Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: glückliche Regierung anflehen, und in allermildester Demuth verbleiben werde / Eüer Kaÿl: Königl: Maÿ: / allerdemüthigste / Maria Anna Schretterin / geweste Hof Orglmacherin."

188 ÖSA, Alte Akten, Karton 63, 1763: „Ich Endes gefertigter attestire hiemit der Wahrheit zur Steuer, daß die frau Maria Anna Schrötterin, Wittib, Welche mir gar Wohl bekannt ist, öfters krankh und unpäßlich, als Wahrhaft gesund seÿe, auch meines Wissens einiges Capital nirgends anliegend habe, sondern sich bloß Von der ihr allergnädigst ausgeworfenen Kaÿl: Königl: Pension samt ihren Neün-Jährig-eheleiblichen Sohn ernähren müsse. Urkund dessen meiner durch-aus eigene Handschrift, und beÿgedruckte Ferttigung. / Actum Wienn den 6ten Aug: 1763 / [Siegel] Maximil. Berehtvöger mpria / Stadt Wienn Grundbuchholer."

189 ÖSA, OMeA Protokoll 28. November 1763, fol. 345r.

Über Valerius Bacher, der 1767 „an die 80 Jahre" alt war, wurde berichtet, daß er seiner „Leibes Gebrechlichkeiten halber und insonderheit aber wegen eines jüngsthin beschwerlichen Falles zu dienen ausser Stande gesezet seÿe[191]." Seine Arbeitskraft fehlte besonders bei den Hofbällen, die sich seit Anfang der 60er Jahre bei der höfischen Gesellschaft größter Beliebtheit erfreuten. So mußte das mit Georg von Reutter, an den die Hofmusikkapelle gleichsam verpachtet war, vertragsmäßig festgehaltene Salaire von 300 Gulden jährlich für die Stelle des Instrumentendieners sichergestellt werden, um an Bachers Nachfolger ausbezahlt zu werden. Dies war insofern mit Komplikationen verbunden, als Valerius Bacher angesichts seiner vierzigjährigen Dienste für den Hof mit seinem aktiven Gehalt von 500 Gulden in Pension geschickt werden sollte und daher ein höherer Geldbetrag als üblich aus der Pensionskassa ausgeworfen werden mußte. Im Jänner 1767 sprachen sich die Vertreter des Obersthofmeisteramts ebenso wie Georg von Reutter in seinem pro memoria für diesen Bezahlungsmodus aus[192]. Wie einem späteren Protokoll entnommen werden kann, wurde auch Maria Theresia von diesem Modus überzeugt[193].

In der Liste zum Personalstand und dem Besoldungsstatus aus dem Jahr 1772 sind Fridolin Ferstl [Ferschel] als Orgelmacher mit einem Salaire von 200 Gulden sowie Franz Xaver Zeiß und Joseph Wagner als Instrumentendiener mit einer Besoldung von jeweils 300 Gulden genannt[194]. Aus einem Schreiben Ferstls, das im März 1774 im Obersthofmeisteramt einlangte, geht hervor, daß er bereits 1758 in den Hofdienst aufgenommen worden war und zur Zeit des vorliegenden Schreibens ein Alter von 56 Jahren erreicht hatte. Ihm wurde bei seinem Eintritt in den Hofdienst angekündigt, daß er nach dem Tod des ihm vorgesetzten Orgelmachers Ferdinand Schrötter nicht nur ein kaiserliches Hofquartier, sondern auch eine Gehaltserhöhung von 160 Gulden und somit eine sichere Besoldung in der Höhe von 360 Gulden jährlich erhalten würde.

Weil Schrötter seit dreizehn Jahren verstorben war, kam Ferstl nun um die versprochene Besoldungserhöhung ein. Er hielt fest, daß er bei allen Reisen des Hofs mitgearbeitet hätte und er bislang alle anfallenden Arbeiten ohne Gehilfen hätte erledigen müssen. Aufgrund seines unermüdlichen Einsatzes für den Hof hätten sich hingegen seine privaten „Kundschaften verlofen"[195]. Ferstl bat nun um eine Angleichung seines Gehalts an jene Besoldungen, die für Adjunkten üblich waren, somit um eine Erhöhung von 100 Gulden. Der zu Beginn des Jahres 1774 noch im Dienst befindliche Musikoberdirektor Wenzel Graf von Sporck – nach dessen Ausscheiden die Stelle des Musikgrafen auf Wunsch Maria Theresias unbesetzt blieb und die Leitung des Theatral- und Musikdirektoriums provisorisch, wie es hieß, vom ersten Obersthofmeister übernommen wurde – schlug sogar vor, Ferstls Einkommen um 160 zuzüglich weiterer 100 Gulden zu erhöhen, denn schließlich hätte sich das Ärarium durch die Neueinrichtung der Hofmusikkapelle jährlich 4000 Gulden erspart. Der Obersthofmeister unterstützte Ferstls Ansuchen ebenfalls und schlug vor, ihm vorerst 100 Gulden zusätzlich zukommen zu lassen[196]. So erhielt Ferstl ab 1. März 1774 ein Jahresgehalt von 300 Gulden[197].

Auch Johann Franz Xaver Zeiß durfte sich über eine Gehaltserhöhung freuen: Sein Gesuch von 1773 wurde positiv bescheidet; er erhielt somit ab März 1773 400 Gulden jährlich[198].

Der Instrumentendiener Joseph Wagner wandte sich nach dem Tod von Kapellmeister Reutter, in dem er offensichtlich einen ihm gut gesonnenen Vorgesetzten verloren hatte, direkt an das Obersthofmeisteramt, um eine finanzielle Unterstützung zu erhalten. Weil seine Ehefrau erkrankt war und auch für die Kurierung der Krankheit seiner Tochter Josepha höhere Summen ausgelegt werden mußten, die in der Folge eines „Kopffiebers" am linken Auge erblindete, benötigte Wagner einen monetären Zuschuß, um die Kosten für Medikamente und Arztkonsultationen decken zu können[199]. Er legte seinem Schreiben ein Attest des Arztes Franz Xaver Stiller bei, der seine Tochter behandelte[200]. Dem Instrumentendiener wurde im September 1777 eine einmalige „Gnadensgabe" in der Höhe von 50 Gulden erteilt[201].

Valerius Bacher starb am 13. Mai 1778[202]; Ende desselben Monats kam seine hinterbliebene Ehefrau, [Maria] Elisabeth, bei Hof um die Auszahlung einer Pension ein. Für die Pension sprachen die lange Zeit von 56 Jahren, in der Valerius Bacher im Dienst des Hofs gestanden war, wovon er 45 Jahre als wirklicher Instrumentendiener gearbeitet hatte, das hohe Alter der Witwe, die als siebenundsiebzigjährige Frau den Witwenstand nicht mehr verlassen würde, und die Tatsache, daß das Ehepaar Bacher während des 54-jährigen Ehestands einen beträchtlichen Teil des Einkommens in die Ausbildung der Kinder und während der letzten Lebensjahre des Instrumentendieners auch in die medizinische Versorgung investiert hatte. Daher wäre es nicht möglich gewesen, große Ersparnisse anzulegen, von denen die Witwe nun leben könnte[203]. Elisabeth Bacher standen nach dem Tod ihres Mannes jährlich nur 48 Gulden zur Verfügung.

---

190 ÖSA, Alte Akten, Karton 68, 1766, Schreiben von Johann Nepomuk Schrötter: „[...] Euer Kaÿser: Königl: Aposto: Maÿtt anstammende Clemenz und gegen arme Waÿsen mehr alß Mütterliche Barmherzigkeit, Veranlasset auch mich alß ein 13en Jährig=arm Verlassener Waÿß zu Euer Kaÿsers Königl: Aposto: Maÿtt allerhöchsten gnaden Thron meine allerunterthänigste Hofnungsvolle zuflucht zu nehmen, und allerunterthänigst fußfallend Vorzustellen, wasmassen meine Leibliche Mutter nach absterben meines Vatters Johann Schrötter gewesten Hof Orgelmachers eine allergnädigste Pension p[e]r Jährlichen 80 f auß anstammender Milde genossen, zu meinem grossesten Herzens=Leÿd aber den 12n octobris laufenden Jahres auf anordnung Gottes das zeitliche ohne Hinterlassung einiges Vermögens geseegnet, und mich Johann durch meines See: Vatters lezte schwere, alß auch meiner See: Mutter VillJäh-

rige Krankheit in dem Mittellosesten Stand hinterlassen, nachdem aber so wohl mein GroßVatter Ferdinand Römer, alß auch mein Leiblicher Vatter Ferdinand Schrötter Beede alß Kay: Königl: Hof Orgelmacher die allerhöchste gnad genossen zusammen in die funfzig Jahr ihre unterthänigst getreueste allerhöchsten Wohlgefahlen biß an ihr beederseithiges End ohnermüdete dienste zuleisten mir aber alß Ein arm Verlassenen Waÿsen gar nichts an Vermögen zu fortsetzung meiner Studien übrig geblieben, damit ich alß ein nutzlicher Unterthann dem Vatterland, und meiner Huldreichesten Landes=Fürstin ersprießliche dienste leisten könnte; Solchemnach Gelanget an Euer Kaÿl: Königl: Aposto: Maÿtt mein allerunterthänigst=allergehorsamstes Bitten Allerhöchst dieselbe geruhen in allermildester Beherzigung der obbemelten wahren Umständen, alß einen allermenschlichen Hülf beraubten armen Waÿsen eine allergnädigste Pension zu fortsetzung meiner Studien nach allerhöchster Willkühr allermüldest außzuwerfen, Vor welche allerhöchste Gnad ich in meinenEÿfrigsten Gebett beÿ Gott den Freugebigsten Belohner aller denen armen Waÿsen erzeigenden Guthalten lebenslänglich zu Verdienen befliessen seÿn werde, mich aber zu allergnädigster gewährung allerunterthänigst allergehorsamst zufüssen lege, und ersterbe / Eüer Kaÿl: Königl: Aposto: Maÿtt / allerunterthänigst gehorsamster / Johann Nepom. Schrötter / Verlassener Waÿß des K. K. Hof Orgelmachers."

191 ÖSA, Alte Akten, Karton 69, 1767, Bericht.

192 ÖSA, Alte Akten, Karton 69, 1767, Pro Memoria von Georg von Reutter: „Euer hochgräflichen Excellenz habe in gezimmenden Respect gehorsamst Vorstellig zu machen, daß der in dem allerhöchsten Hof music Statu begrifene Instrument diener Valerius Pacher, welcher bereits über 40. Jahr dienet, und der zeitjährlichen 500 f besoldung beziehet, seines gegen 80. Jahr aufhabenden alters, und anderen Leibesgebrächlichkeiten halber, sonderheitlichen wegen seines lezten beschwerlichen Falls, nun mehro zu dienen ausser allen Stand gesezet seye. Wann nun diese Stelle, besonders bey gegenwärthigen Hof-Ballen, und anderen Hofdiensten, alsogleich durch ein anderes Subjectum Versehen zu lassen bemüsiget ware, als erwiedet es an denen, daß mir der für diese Instrument diener Stelle in dem Hof Music Statu inzukunft ausgemessene jähr: Gehalt p[e]r 300 f à 1ma Januarii 1767 gegen meiner quittung Verabfolget, obbesagter Pacher hingegen in folgender herabgediegenen allermildesten Kai: Königl: Hof Resolution Vermög dieser demjenigen, so bereits 40. jahr seine dienste geleistet, hienach aber zu dienen unfähig wurde, der ausgeworfene besoldungs gehalt beigelassen werden solle, mit seinen dermahligen 500 f ohnmaßgebig in Pensions Stand gesezet werden möchte; Solchemnach Gelanget an Euer hochgräf: Excellenz mein gehor: bitten, hochdieselbte geruhen nach Erhalt des abgeschlossenen Hof-Music-Contracts wegen Erfolglassung erwehnten Instrument : dieners gehalt jährlicher 300 f gegen meiner quittung, die verfügung brevi manu an seine behörde in hochen gnaden zu erlassen. Mich gehorsamst empfehle Euer hochgräflichen Excellenz /. / Gehorster / Georg v Reutter / k: k: Capell Meister."

193 ÖSA, OMeA Protokoll 39, 1777–1778, fol. 251r.

194 ÖSA, OMeA Protokoll 36, Mai 1772, fol. 165v.

195 ÖSA, Alte Akten, Karton 78, 1774, Schreiben von Fridolin Ferstl: „[...] Euer Röm: Kaiser: Maÿt: lege mich in allertiefester Ehrfurchts Erniedrigung zu dero geheiligten Gnaden Thron, allerunterthänigst, allergehorsamst Vorstellig machend; wie daß beÿ meiner Vor bereits 16. Jahren beschehenen Aufnehmung in Allerhöchste Dienste mir allergnädigste Vertröstung allermildest zugesaget worden, daß ich nach meines Vorfahrers see. erfolgenden Ableiben mit eben dem Salario jähr: p[e]r 360 f und dem Kaiser. Hof=Quartier, wie er es genossen, begnädiget werden solle, doch daß kein Gehilf zu mir aufgenohmen werden, sondern ich allein, wie ich es zu dato gethan, die Allerhöchste Dienste versehen sollte. Wiezumalen aber mein Vorfahrer bereits schon vor 13. Jahren verstorben, ich aber noch bishero nicht consoliret worden bin, da alle der Zeit vorgefallener Hof=Reisen mitgemachet, wehrend diesem sich meinen Kundschaften verlofen, auch die Allerhöchste Herrschaften theils aus dieser Zeitlichkeit entwichen, theils sich vereheliget haben, wordurch der Verdienst mit denen Stimmen mir zuruck bleibet, und weilen bey dermalig getroffenen neuen Einrichtung all übrige, auch so gar die Adjuncten mit 300 f jähr: Salario gleich gemacht worden, ich auch in deme zurück geblieben, und mich keines wegs erkühnete Euer Röm: Kaiser: Mayt: zu belästigen, wenn mich nicht hier zu theils mein anwachsendes Alter deren 56. Jahren, theils dermalig gekränkte Zeitläufte hierzu bemüssigten; Solchemnach Gelanget an Euer Röm: Kaiser: Mayt: mein allerunterthänigst, allergehorsamst, fußfälliges Bitten, Allerhöchst dieselbte geruheten in allermildesten Anbetracht meiner vieljährig treu leistenden diensten, und angeregten Beweggründen allergnädigst zu resolviren, womit ich wenigstens deren übrigen mit 300 f. jähr: Gehalt gleich gehalten werden möchte; in allertiefester Ehrfurcht ersterbe / Euer Röm: Kaiser: Mayt // / allerunterthänigst, allergehorsamster / Fridolin Ferstl / k. k. Orgelmacher."

196 ÖSA, OMeA Protokoll 37, März 1774, fol. 279v–280r.

197 ÖSA, OMeA Protokoll 37, März 1774, fol. 288.

198 ÖSA, OMeA Protokoll 37, März 1773, fol. 62.

199 ÖSA, Alte Akten, Karton 81, 1777, Schreiben von Joseph Wagner: „[...] Die weldberufene Gütte, Großmuth, und Erbarmnuß gegen betrangte Unterthanen eifert mich an, mein so fußfälliges Bitten desto getröster zu wagen, wolte Gott, daß ich arm betrangter Man nicht aus dem Weege Verdränget würde Vor dero geheiligten Throne mein so hartes Schicksal vorzustellen. ich würde diesen mir so zitternden Schritt ein eingewaget haben, wenn mich nicht dürfnüssen, und das hinscheiden des seeligen Reuters allerhöchst dero Hof capelmeisters in diesen so traurigen zustande Versetzet hätte Von welchem ich nicht nur allein Hülfe durch 25 Jahre an Geld, Kind Kost, sondern auch an Kleidung gehabt, der Verlust Meines Wohlthäters, und die schon so lang dauernde Krankheit meines weibes, und Kosten meines halb blinden Kindes machten mir das Von meinem weibe ererbte Gelde zuzu setzen, und zwangen mich ein Geständniß Vor dero geheiligten Throne im Staube zu wagen, und fußfälligst zu bitten[.] Mir aus Landesmütterlicher Erherzigung und Ansehung meines so armen kranken weibes, und halb blinden Kindes eine gnädigste beÿhülfte zu ertheilen. Für welch allerhöchste Gnade ich samt meinem Weibe, und Kindern Gott dem Belohner alles Gutten, um Aufnahm des Allerdurch=Erzhaußes von Österreich, und Glück Heil, und Seegen bitten werde, und mit unterthanigster Erforcht ersterben werde / Euer Romisch: Kaÿl: Königl: Aposto: Mayt: / höchst bedrangt fußfallend / Joseph Wagner Hof instrument diener."

200 ÖSA, Alte Akten, Karton 81, 1777, Attest von Franz Xaver Stiller: „Kraft gegenwardigen Atestatum bezeige daß ich des H: Joseph wagner: Kaÿl: Königl: Hof Instrumentendiener seine Tochter Josepha durch 3 monath in einem Kopffiber curiret. Nach dieser Krankheit aber einem zustandt in dem linken auge ereifert, welches bißhero sich noch nicht zur beserung anläst, weillen Vermog Mangel derer Mitteln, ihr rechtes kan gebrauchet werden. Ein solches bezeiget meiner fertigung. Wien d[en] 30. Juni 1777 / Frantz Xav: Stiller / chÿrurgus."

201 ÖSA, OMeA Protokoll 39, September 1777, fol. 123v–125r und fol. 128v–129r.

202 Maunder 1998, S. 211.

Nun sah sich der Obersthofmeister mit dem Problem konfrontiert, daß Valerius Bacher nicht Mitglied der „Musik Societät" war, da er bereits vor deren Gründung, 1771/72, pensioniert wurde. Die Tonkünstler-Societät sorgte als Institution unter anderem für die Pensionen der Witwen und Waisen von Angehörigen der Hofmusikkapelle. Allerdings war die Auszahlung einer Pension von einer an die Gesellschaft regelmäßig erstatteten finanziellen Abgabe des Erwerbstätigen gebunden, die Bacher nicht geleistet hatte. Der im Fall Elisabeth Bacher Bericht erstattende Hofbedienstete riet zu einer Pension, die ein Drittel des Gehalts des Verstorbenen umfaßte und somit 166 Gulden 40 Kreuzer betrug. Hier profitierte die Witwe Bachers von der Umwidmung der einstigen Hofbesoldung von 500 Gulden ihres Mannes in seine Pension, denn in den meisten anderen Fällen wurde nicht die volle Höhe der Besoldung als Pensionszahlung beibehalten. Laut Ordonnanz vom 27. Mai 1778 sollte Elisabeth Bacher die vom Obersthofmeisteramt anvisierte Pension ausgeworfen werden[204].

Johann Franz Xaver Zeiß war als Instrumentendiener ein „minderer Diener" im höfischen Dienst und konnte nach Überschreiten des 50. Dienstjahres um eine Auszeichnung ansuchen. Diese wurde „Gnaden-Münz" oder „Gnaden-Pfennig" genannt und bestand aus zwei Teilen: einem einmalig ausbezahlten Geldbetrag in Dukaten aus dem Budget des Kammerzahlamts und einer Medaille. Der bereits 86-jährige Zeiß, der sich im 53. Dienstjahr befand, erhielt am 22. August 1783 den Betrag von 24 Dukaten, jedoch wurde ihm, wie Kaiser Joseph II. dies wünschte, keine Medaille überreicht[205].

Nachdem der Hoforgelmacher Fridolin Ferstl am 20. Mai 1785 gestorben war, bewarben sich drei Personen um die frei gewordene Stelle. Laut Vertrag mußte Ferstl zu allen Kirchendiensten in Bereitschaft erscheinen und erhielt dafür 200 Gulden jährlich. Für allfällige Reparaturen an den Instrumenten und für Stimmungen der Tasteninstrumente wurde ihm ein vom Salaire unabhängiger Betrag „gegen Ausweis" bezahlt. Derartige Beträge sind beispielsweise am 31. Oktober 1783 und 1784 ausgewiesen[206]. 1783 ging der Gesamtbetrag von 705 Gulden und 52 Kreuzer an den Kopisten Tangel, Lautenmacher Stadlmann und an Fridolin Ferstl. Im darauffolgenden Jahr teilten sich dieselben Personen 673 Gulden. Zunächst kam Ferstls Witwe Theresia – seine fünfte Ehefrau – bei Hof ein, die daran interessiert war, den Hoftitel und die damit verbundene Stelle ihres verstorbenen Mannes beizubehalten, weil sie fünf Kinder unter neun Jahren zu versorgen hatte und mittellos war. Sie deutete in ihrem Schreiben auch an, daß sie, die von ihrem Ehemann aufgrund seiner finanziellen Situation testamentarisch nicht berücksichtigt werden konnte, nicht gewillt war, sich auf eine „unselige Heÿrat" einzulassen. Um den Betrieb ihres verstorbenen Ehemannes weiterzuführen, war sie allerdings bereit, einen Gesellen mit dem Gewerbe zu betrauen, obgleich sie auch einräumte, daß eine Werkstatt „nie mals ganz so ordentlich durch einen fremden Menschen, wie durch den seligen zur hinlänglichen Bestreitung des Benöthigten Versehen" würde[207]. Jedoch wären ihr, bzw. der ehemaligen Werkstatt ihres Mannes, auch nach dessen Tod sämtliche Hofarbeiten zugetragen worden. Kapellmeister Joseph Bonno äußerte sich in diesem Fall skeptisch, denn er fürchtete, daß der einem bürgerlichen Orgelmacher übertragene Hofdienst keinesfalls in derselben hohen Qualität von einem Gesellen versehen werden könne[208].

Als zweiter Bewerber meldete sich der bürgerliche Orgelmacher Anton Walter, der seit 1780 in Wien eine Werkstätte innehatte. Er gab an, bereits „seit einigen Jahren mehrere Arbeiten" für den Hof übernommen zu haben, von denen er hoffte, sie zur Zufriedenheit der Auftraggeber erledigt zu haben[209]. Interessanterweise waren dem Kapellmeister der Name und die Instrumente Walters kein Begriff.

Der dritte Bewerber war Sigesmund Rummel, der Sohn des von Rothenburg ob der Tauber nach Linz zugewanderten Orgelmachers Nicolaus Rummel und somit der Bruder von Nicolaus Rummel jun., der den Betrieb seines Vaters übernommen hatte[210]. Rummel führte an, daß er seit acht Jahren für Fridolin Ferstl gearbeitet hätte und er „in Abwesenheit seines Principals das Geschäft dem allerhöchsten Hof zu bedienen immer über sich hatte, und demselben recht bedient zu haben sich schmücket[211]." Joseph Bonno favorisierte Rummel, zumal Ferstl ihn Bonno gegenüber mehrmals gelobt hätte und er ihn als „fleißigen und guten Arbeiter" kannte[212].

Weshalb sich Bonno tatsächlich gegen den zur damaligen Zeit in Wien bereits renommierten Anton Walter, der auch über hervorragende Beziehungen zu den wichtigsten Musikern und Komponisten verfügte, entschied und Sigesmund Rummel bevorzugte, läßt sich aus dem untersuchten Quellenmaterial nicht ableiten. Zur Stellung Rummels ist jedoch anzumerken, daß er sich als „Geseel" bewarb und Bonno insofern inkonsequent agierte, als er im Zuge der Bewerbung der Witwe Ferstl, die ihr Geschäft einem Gesellen – vielleicht sogar Rummel – übertragen wollte, die Vergabe der Hofstelle an einen Gesellen für problematisch hielt. Bonnos Entscheidung könnte davon beeinflußt worden sein, daß die Witwe Ferstl keinen Anspruch auf eine Hofpension hatte, sondern bei der Tonkünstler-Societät einreichen mußte[213], sich der Hof also selbst bei weiterer Beauftragung der ehemaligen Werkstatt Ferstl keine Pensionszahlungen ersparte. Seitens des Obersthofmeisteramts suggerierte man dem Kaiser, die vakante Stelle keinesfalls zu den bislang gültigen Bedingungen nachzubesetzen, sondern so wie den Lautenmacher Michael Ignaz Stadlmann auch Rummel dienstweise mit jeweils 2 Gulden zu bezahlen. Allerdings sollte sich der Orgelmachergeselle vorerst noch um die Verleihung des Bürgerrechts bemühen[214]. Am 13. Juni 1785 teilte das Obersthofmeisteramt Kapellmeister Bonno in Form eines Dekrets mit, daß Kaiser Joseph II. keine Stellen in der Hofmusikkapelle zu ersetzen bereit sei und somit auch diese Vakanz bestehen bliebe[215]. Siges-

mund Rummel dürfte somit auf derselben Basis wie Stadlmann gearbeitet haben. Jedenfalls sollte er, ähnlich wie der Lautenmacher, vom Hof alljährlich nicht mehr als 160 bis 179 Gulden als minimierte Rahmenbesoldung erhalten. Für alle weiteren Dienste würde Rummel, wie bereits erwähnt, extra entlohnt werden.

---

203 ÖSA, Alte Akten, Karton 82, 1778, Schreiben von Elisabeth Bacher: „[...] Euer Kaiser: Königl: Aposto: Majestät unterwinde mich in allertiefester Demut fußfallend Vorzustellen, was gestalten mein Ehemann Valerius Pacher als Allerhöchst dero Hof-Kapellen Instrument-diener im 89. Jahre seines Alters dieß zeitliche mit dem Ewigen verwechselt, und mich als mein 77. jährige Betrübnißvolle Wittwe hinterlassen hat. Dieser mein Ehegatt see: genoß laut beÿliegender Decrets Abschrift die Allerhöchste Gnade, durch 56. Jahre, und zwar 45. Jahre in der Wirklichkeit jederzeit treu, emsig, und ohnermüdet zu dienen, hienach aber in allergnädigster Rücksicht seines hohen Alters, dabeÿ obwaltenden Gebrechlichkeiten, und der von ihme langwierig ohntadelhaft geleisteten sehr beschwerlichen Diensten mit seinem ganzen Gehalt in den Ruhestand gesetzet zu werden. Allergnädigste Frau! wie hart, und empfindlich mir dieser Todesfall zu Gemüte dringen muß, unterwerfe ich demütigst der allermildesten Beherzigung, da wir in unserem 54. jährigen jederzeit in Christlicher Liebe, und Eintracht zurückgelegten Ehestand verschiedene schwere Krankheiten, und erfolgte Todesfälle unserer gesegneten Familie ausgestanden, die Lebenden aber unserer Kinder etwas zu ihrem dereinstigem ehrbaren Fortkommen erlernen zu lassen nicht geringe Kosten zu tragen hatten, die uns nicht gestatteten soviel durch die genauest gepflogenne Wirtschaft zu ersparen, wovon ich jezt in meinem 77. jährigen ebenfalls mit abwechslenden Gebrechlichkeiten stettshin, folglich einer besonderen Hilfe, und Pflegung nöthigen Alter auch nur kümmerlich durch meine noch wenige Lebens-Täge mich ernähren möchte. Gleichwie aber Euer Kaiser: Königl: Aposto: Majtt. aus angestamter Milde die Verdienste der in allerhöchsten Dienste ergrauten, wohnverhaltenen unwürdigen Dienern auch in derenselben hinterbliebenen Wittwen und Waisen aller huldreichest zu belohnen, und dieselben einer allermildesten Rücksicht zu würdigen allergnädigst geruhen; Als Falle Euer Kaiser: Königl: Aposto: Majtt. ich zu Füssen, allerdemütigst bittend, in allergnädigster Rücksicht meines mit ohnverbreüchlicher Treue und Emsigkeit in allerhöchsten Diensten über ein halbes Jahrhundert gestandenen Ehemanns see: und meines Hilf nöthigen 77. jährigen Alters auf meine noch wenige Lebens Tage eine allermildeste Pension allergnädigst angedeihen zu lassen. In wessen allerunterthänigster Zuversicht allerhöchst Kaiser: Königl: Hulden und Gnaden mich in allertiefester Demut fußfällig erlasse / Euer Kaiser: Königl: Aposto: Majtt. / allerdemütigst fußfällige / Elisabeth Pacherin Hof-Kapellenen Instrument dieners Wittwe."

204 ÖSA, OMeA Protokoll 39, Mai 1778, fol. 251r, und Alte Akten Karton 82, 1778: Bericht über Elisabeth Bacher vom 25. Mai 1778.

205 ÖSA, OMeA Protokoll 42, August 1783, fol. 113r–113v und fol. 116v.

206 ÖSA, OMeA SR 371, Nr. 14/44 und SR 371, Nr. 14/48.

207 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309: Schreiben von Theresia Ferstl: „Eure Majestät / Unterzeichnete bittet um Beÿbelassung des von ihrem seligen Mann gegen 30 Jahr versehenen Hofdienstes als Orgel macher. 1° Weiß Bittstellerin als eine elende, Von der ganzen Welt Verlassene Wittwe ohne vermögen ausser Eurer Majestät allergnädigster Unterstützung keinen Ausweg weder für sich, noch für ihre kleine Kinder zu finden, deren sie 5 nebst einem zu erwartenden hat, Wovon das älteste kaum 9 Jahr alt ist. Für ihren Unterhalt, und Erziehung, wozu sie zwar Fähigkeiten, aber keine Mitteln haben, ist die ausser Stand zu sorgen, und sogar nothgedrungen um Aushilfe zu bitten um somehr als selbe[.] 2do mit so viel Kindern, und beÿ schwankender gesundheit, auch ohne Mitteln, und ohne aller Betreüung entweder durch Testament oder Hinterlassung von Kapitalien auf keine anderartige Versorgung, vielweniger auf eine unselige Heÿrat denken, und 3° ihr Gewerb nie mals ganz so ordentlich durch einen fremden Menschen, wie durch den seligen zur hinlänglichen Bestreitung des Benöthigten Versehen zu lassen hofen kann. / Wien den 22ten Maÿ 1785 / Theresia Ferstlin / k. k. Hoforgelmachers-Wittwe."

208 Vgl. ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309: Vortrag Joseph Bonno.

209 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Schreiben von Anton Walter: „Euer Maÿestät / Endes Unterzeichneter bittet um die gegenwärtig erledigte Stelle eines k: k: Hoforgl und Clavier-Instrumentenmachers, weil ich 1tens Die Gnade hatte, schon seit einigen Jahren mehrere Arbeiten für Euer Mayestaet, und wie ich hoffe nicht ganz ohne allerhöchst dero Wohlgefallen zu machen. 2tens Weil diese Stelle durch den Vor einigen Tagen Verstorbenen hl Friedrich Förstel gegenwärtig erlediget ist. / Wien den 22ten May 1785 / Anton Walter / orgl und Instrumentenmacher."

210 Kurt Birsak, *Salzburger Klaviere. Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Saitenklavieren im Salzburger Museum Carolino Augusteum,* Salzburg 1988, S. 60 f. und Taf. 8b.

211 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Schreiben von Sigesmund Rummel: „Euer Majestät[.] Unterzeichneter bittet um die durch den mit Todt abgegangen Bürger: Orgelmacher Friedolin Ferßtel erledigte Hof Orgelmachers Stele. Er unterstützet seine Bitte auf folgende Gründe[:] 1mo Ist Bittsteller selbst eines Bürgerl: Orgel und Instrument Machers Sohn Von Linz in Ober Oesterreich gebürtig. 2 Dienet derselbe bereits durch 8 Jahre beÿ dem verstorb: Ferstel und hat sich durch diese Zeit dermasen auf seine Profesion verwendet, 3 daß er in Abwesenheit seines Principals das Geschäft dem allerhöchsten Hof zu bedienen immer über sich hatte, und demselben recht bedient zu haben sich schmükket[.] 4 Er erwartet dahrvor Von dem Gnade Sr Majestät die gewehrung seiner Bitte, und verspricht die püncktlichste, und mögligst beste Dienstleistung. / Wienn den 21ten May 1785 / Sigesmund Rummel / Bürg: Orgel- und Instrument Macher Geseel."

212 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Vortrag von Joseph Bonno: „Untertähnigste Nota. In dem mir um bericht, und Gutachten über die draÿe Bittschriften; Namlich der Theres ferstlin, des Anton Walters, und des Sigismundts Rummels allergnädigst Von Euer Mäit: sind zugeschickt worden, zur schuldigsten folgeleistung dieses gnädigstens Auftrags, sage ich, das 1tens die Ferstlin selbsten in Ihre Bittschrift erkennet, daß niehmahlens Von einem Gesellen, der Allerhöchste dienst könte am Besten Versehen werden. 2tens Ist mir des Walters sowohl seine person, als seine Arbeit ganz unbekannt bis anjezo gewesen. Als gestern habe ich, das Erstemal mit Ihme gesprochen. Da Er mir gesagt, das Er Seiner Mäit: sehr gut bekannt wäre, und schon mehrere Arbeiten hätten Von Ihme verfertigen lasßen. 3tens Den Sigismund Rumel, hat mir der Verstorbene Ferstl öfters gelobt, das Er ein fleißiger und guter Arbeiter seÿe, und auch durch 8. Jahre beÿ seiner Abwesenheit, die Allerhöchsten dienste, jederzeit auf das Pünckligste versehen hat. So glaube Unmaßgebligst, daß dieser der schicksamste seÿn könte. jedoch erwarte in Allerunterthänigkeit Euer Mäit: Allerhöchsten Befehl. / Joseph Bonno mpio / Käis: König: Hofkapellmeister / Wien den 28. May 1785."

Der Sohn von Fridolin Ferstl, Johann, bezog aus der höfischen Kassa zumindest von 1796 bis 1798 eine Unterstützung von 30 Gulden jährlich, und seine Tochter, Aloisia, erhielt einen Platz in der Hofspitalsstiftung, den sie allerdings mit dem Erreichen des 18. Lebensjahres 1797 räumen mußte[216]. Aloisia wurde somit um 1779 geboren, also wohl zur Zeit von Ferstls letzter Ehe mit Theresia (ca. 1759 bis 1810) – Ferstls vierte Frau, Regina, starb 1775[217]. Es ist unklar, weshalb Aloisia nicht von ihrer Mutter erhalten wurde, sondern im Waisenhaus lebte.

Im Dezember 1788 starb der Instrumentendiener Joseph Wagner. Seine mit 150 Gulden jährlich besoldete Stelle wurde mit Beginn 1789 an Joseph Federl [Föderl] übergeben[218]. Dieser erhielt jedoch kein Hofquartier; seine Besoldung blieb bis 1798 unverändert, denn erst nach dem Tod des Violinisten Franz Kreibich wurde ihm, „da derselbe beÿ seinem sehr geringen Gehalt [...] und siner Vielen, und beschwerlichen dienstverrichtungen wirklich sehr kümmerlich leben muß"[219], eine Erhöhung seiner Besoldung um 50 Gulden jährlich zuteil[220].

Der bürgerliche, seit 1785 in Wien ansässige Orgelmacher Ignaz Kober suchte am 14. Feber 1795 um die Stelle des Hoforgelmachers an, da seit dem Tod von Fridolin Ferstl statt dreier Orgelmacher angeblich nur zwei dem Hof gedient hatten und beide bereits fortgeschrittenen Alters wären. Daraus ist abzuleiten, daß Rummel bereits älter als der damals achtunddreißigjährige Kober war. Offensichtlich gab es neben Rummel einen zweiten Hoforgelmacher, – zumindest war Kober davon überzeugt. An welchen Orgelmacher Kober hier dachte, kann allerdings nicht zweifelsfrei geklärt werden. In Frage käme Maria Anna [Nannette] Stein, die ab 1794, von Augsburg kommend, gemeinsam mit ihrem Bruder Matthäus Andreas in Wien wohnte. Die Erlaubnis zur Niederlassung und zur Herstellung von Tasteninstrumenten in Wien erhielt sie – laut Bericht in der Wiener Zeitung vom 16. August 1794[221] – vom Hof im Jänner 1794[222]. Ein Hofdekret für Maria Anna Stein, das ihr einen Hoftitel oder die Stellung einer Hoforgelmacherin zugesichert hätte, ist dokumentarisch nicht nachweisbar, zumal sie die Fähigkeit der Anfertigung von Orgeln nicht besaß. Außerdem wären beide Geschwister Stein jünger als Kober gewesen. Vielleicht dachte Kober aber auch an den um zwei Jahre älteren Johann Wimola, der bereits vor der Erlangung seines Hoftitels, 1796[223], Arbeiten am Hof übernommen hatte. So reparierte er beispielsweise schon im April 1795 die „Orgel in der Hofkapelle"[224]. Es ist nicht auszuschließen, daß Wimola 1795 unter seinen Kollegen als Hoforgelmacher bezeichnet wurde, obgleich er den Titel noch nicht offiziell besaß.

Der aus Olmütz stammende Kober gab jedenfalls an, drei Kinder zu haben und „sowohl in der Tonkunst, als in Verfertigung der Orgeln, und Instrumenten vollkommen erfahren" zu sein. Er hatte in Wien und „in den Provinzen" für Bürger und Vertreter des Adels Musikinstrumente angefertigt. Dem Wiener Hof konnte er bislang allerdings noch kein Instrument präsentieren[225]. Kober bewarb sich bereits im Herbst 1794 um den Titel des Hoforgelmachers und hatte einige Monate zuvor, im Februar desselben Jahrs, bei der Tonkünstler-Societät um Aufnahme gebeten. Die Gesellschaft riet ihm offensichtlich, sich zuerst bei Hof um den Titel zu bemühen. Am 17. November 1794 wurde von der Societät die Absage an Kober protokolliert: Er werde als Handwerker und nicht als Künstler angesehen und könne daher nicht aufgenommen werden, weil ausschließlich Künstler in die „musikalische Witwen- und Waisengesellschaft" Eingang fänden.

Die Situation der Instrumentenmacher war seit der Ausgliederung der Hofmusikkapelle, die auch die Gründung der Tonkünstler-Societät mit sich brachte, eine sozial unsichere. Die Pensionsvorsorge war nämlich in den meisten Fällen nur durch die Mitgliedschaft bei dieser Gesellschaft gesichert. Voraussetzung zur Aufnahme eines Instrumentenmachers in die Gesellschaft war allerdings seine Zugehörigkeit zur Hofmusikkapelle, die allein durch den Titel gegeben war. Am Hof wiederum wollte man die Ausfertigung von Hofdekreten reduzieren, um zu vermeiden, daß einem der bürgerlichen Instrumentenmacher ein besonderes Recht auf Hofarbeit erteilt würde. Man ging daher auch im Fall Kober seitens der Hofmusikkapelle und des Obersthofmeisteramts davon aus, daß es primär die Aufgabe der Tonkünstler-Societät sei, zu beurteilen, ob der jeweilige Instrumentenmacher zur Aufnahme in die Gesellschaft geeignet wäre. Das Obersthofmeisteramt machte seine Entscheidung im Fall Kober von der Position des Musikoberdirektors Johann Wenzel Graf Ugarte abhängig, hob aber hervor, „daß bei gegenwärtigen Zeitumständen all dergleichen Gelegenheiten genüzt werden müßen", so daß bürgerliche Handwerker „mit deme höchsten Hof gewißermasßen in engere Verbindung" kämen, und fragte schließlich konkret an, „ob dem Bittsteller der Titel eines Hoforgelmachers gegen dienstt ertheilt werden könne, da[ß] er weder auf Hofarbeit, weder auf eine Besoldung od Pension jemals Anspruch zu machen habe[226]." Hofkapellmeister Antonio Salieri bestätigte, dass Kober, solange er keinen Hoftitel innehatte, von der Tonkünstler-Societät nur eine „Versicherung" zur Aufnahme erhalten konnte, weil „er als nicht der freÿen Tonkunst zugethan dem ersten § des Instituts nicht qualifizirt geachtet wird, und er deßhalb schon ex Concl: sess: de dato 18 febr: 1794 gänzlich abgewiesen worden ist[227]."

Es scheint demnach eine hilfreiche Strategie Kobers gewesen zu sein, sich 1795 in seinem Bewerbungsschreiben nicht nur als Orgelmacher, sondern auch als Tonkünstler zu bezeichnen. Kaiser Franz II. genehmigte letztendlich die Verleihung des Hoftitels an Kober, weil es ihm ein Anliegen war, „das Band der Anhängigkeit zwischen deme höchsten Hofe und der bürgerschaft durch jeden Weg des gemeinschaftlichen Interesßes enger zu knüpfen[228]." Im Dekret an Kober, das im März 1795 untfertigt wurde, hielt man fest, daß der Orgelmacher, einer „der fähigsten Meister in diesem Fache", durch seinen Hoftitel „weder auf ei-

ne besoldung, noch auf eine Wohnung jemals anspruch zu machen habe[229]."

Als Hofkapellmeister Antonio Salieri die Notwendigkeit einer Reparatur der Orgel in der Hofkapelle feststellte, erhielt Johann Wimola 1798, nachdem ihm zwei Jahre davor der Hoftitel verliehen worden war, im Mai dieses Jahrs den neuerlichen Auftrag, das Instrument zu reparieren. Salieris Anliegen wurde vom Musikoberdirektor Ferdinand Graf Kuffstein, dem „Hofmusikgrafen", an das Obersthofmeisteramt weitergeleitet. Laut Intimat sollte Salieri die Kosten von 60 Gulden, die Wimola für diesen Dienst erstattet wurden, „in das gewöhnliche Verzeichniß der bey der Hofkapelle Vorkommenden Extraauslagen" einbringen[230].

Nach dem Tod von Wimola, am 22. Feber 1800, bat die hinterlassene Witwe, Sophie, die das Gewerbe weiterführen wollte, um die Verleihung der freigewordenen Stelle an Johann Joseph Wiest. Sie hatte sich mit dem Orgelmacher darüber geeinigt, daß er ihr die Hälfte der für das Stimmen der Hofklaviere eingehenden Verdienste zur Versorgung ihrer drei unmündigen Kinder bis zur Erreichung ihrer Mündigkeit überließ und sie selbst lebenslang unterhielt. Wiest bewarb sich am 2. Mai 1800 um die Verleihung des Hoftitels. Er bezeichnete sich bereits zu dieser Zeit als bürgerlicher Orgelmacher[231] und war in Wien am „Spittelberg zur goldenen Schale No 99" tätig[232]. Wiest arbeitete längere Zeit vorwiegend als „Clavierstimmer", wie seiner Professionsangabe am Ende seiner Bewerbung und auch Punkt zwei seines Schreibens zu entnehmen ist. Er hätte sich vor drei Monaten, sofort nach dem Tod Wimolas, des Stimmens der „Claviere und Forte piano"[233] am Hof angenommen.

---

213 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Protokoll.

214 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Protokoll: „[...] Man hat Ursache die Vermuthung zu fassen, daß Eurer Majestät allerhöchste Gesinnung auch gegenwärtig dahin gehen dörfte neuerdings keinen Hoforgelmacher mit einem fixirten Gehalt zu ernennen, sondern demjenigen, dem die Arbeiten anvertraut werden, für jeden Kirchendienst, wo sich derselbe einzufinden hat, eine gleiche Bezahlung von 2 fu abreichen zu lassen. Auf diese Art dörften Eure Maj: sonder Zweifel dem Orgelmacher Gesellen Rummel dermal die Hofarbeit[en] vorzüglich anzuvertrauen, Sich allergnädigst geneigt finden, weil selber zeithero schon durch die aufgehabteöftere Vertrettung des ferschel seine Verlässlichkeit bestättiget, auch wie man vernimmt, die Stimmung der Instrumenten in allerhöchst dero Kammer einigmal bereits besorget hat. Man würde also im Fall der allerhöchsten Genehmhaltung lediglich dem Hofkapellmeister die bedeutung machen, diese dienstweise bezahlung auf die nemliche Art wie jene des Lautenmachers Stadelmann abzureichen. Dem Impetranten Rummel hingegen würde man die Anleitung geben, sich anforderst auch um das Bürgerrecht zu bewerb[en], damit er solchergestalten die Hofarbeiten als bürgerlicher Meister übernehmen möge. [...]"

215 ÖSA, OMeA Akten, Karton 8, 1785, Akt 309, Dekret (13. 6. 1785) und Notiz von Joseph II.: „Da beÿ der Hof Kapelle keine Plätze ersetzet werden, und man diese Kapelle ganz eingehen läßt; so ist auch diese Stelle unersetzt zu halten. / Joseph / Wienn dem 30ten Maÿ 1785."

216 ÖSA, OMeA Protokoll 55, 1797, Akt 1688; OMeA SR 230 B. 26 und OMeA SR 232 C. 21.

217 Maunder 1998, S. 203.

218 ÖSA, OMeA Akten, Karton 22, 1788, Akt 650, Notiz: „Da zu der durch den Todt des Joseph Wagner, erledigten Hofkapellen=Instrumentdieners-Stelle, der Joseph Federl mit Ein Hundert Fünfzig Gulden jährlichen Gehalt angestellt worden ist; Als wird Ein Löbl: Kail: Königl: Obersthofmeisteramt hiermit in Freundschaft ersuchet, das Benötigte bei der k. k. Vereinigten Hofstelle gefällig zu veranlassen, daß gedachtem Joseph Federl die Besoldung von jährln 150. fl. Besoldung, Vom ersten Jänner künftigen Jahrs, bei dem k. k. Universal Kammeral Zahlamt angewiesen werden mechte. / Wien den 27ten Dezember 1788."

219 ÖSA, OMeA Akten, Karton 74, 1798, Akt 62, Antrag.

220 ÖSA, OMeA Akten, Karton 50, 1794, Akt 23 und Akt 69 fol. 525r.

221 Haupt 1952, S. 88.

222 Maunder spricht, sich auf Haupt 1952 beziehend, von der Erteilung eines „Hofdekrets" an Stein am 19. Jänner 1794 (vgl. Maunder 1998, S. 217.)

223 ÖSA, OMeA Protokoll 54, 1796, Eintrag mit Verweis auf Akten Nr. 195, 550 (skartiert) und 554 (skartiert); und Haupt 1952, S. 97 f.

224 ÖSA, OMeA Akten, Karton 76, 1798, Akt 229.

225 ÖSA, OMeA Akten, Karton 57, 1795, Akt 98, Schreiben von Ignaz Kober: „Euer Majestät. Da in vorigen Jahren immer drey Orgel- und Instrumentmacher die höchste Gnade genoßen, daß drey derselben als Hof-Orgelmacher bestellet waren, dermahl aber und zwar seit dem Tod des ehemahligen Hof-Orgelmachers Förschel, deren nur zwey bestimmt sind; so waget es unterzeichneter um den Titel eines Hof-Orgelmachers in tiefester Unterthänigkeit zu bitten. Er ist hier ansässig, mit Weib und 3 Kindern versehenn, sowohl in der Tonkunst, als in Verfertigung der Orgeln, und Instrumenten vollkommen erfahren, und hat während der Ausübung seines Gewerbes sowohl bey hohen, als niederen Herrschaften allhier, und in den Provinzen durch Ableistung der ihm bestellten verschiedenen Instrumenten redende Beweise seiner Fähigkeit und Geschicklichkeit hinterleget, und wünschet nichts sehnlicher als auch der Allerhöchsten Gnade würdig befunden zu werden. ein Instrument von seiner Arbeit dem Allerhöchsten Hofe selbst allerunterthänigst vorlegen zu dürfen. Er empfiehlt sich umsomehr die gnädigste Gewährung seiner Bitte zu erhalten, als die dermahligen zwey Hof-Orgelmacher schon bey Jahren und Bittsteller hingegen als ein 38 jähriger Mann noch lange das Glück genießen kann, die höchste Hofstaat in Erfoderung falle mit guten und ächten Instrumenten zu bedienen. / Ignaz Kober / bürgerl. Orgel- und Instrumentenmacher. / Wien den 14 Februar 1795."

226 ÖSA, OMeA Akten, Karton 55, 1794, Akt 508.

227 ÖSA, OMeA Akten, Karton 55, 1795, Akt 508: Schreiben von Antonio Salieri: „Eüre Excellenz! In folge der anverlangten Aüßerung ob dem Ignaz Kober für den Fall, daß er das angesuchte Dekret, als Hof Orgel und Instrument macher erhalten sollte, die Aufnahme als Mitglied zugesichert werden seÿ : giebt sich die Musikalische Wittwen und Waysen gesellschaft die Ehre Eürer Excellenz getreü, und demüthig zu berichten, daß dem Bittsteller nur eine versicherung seiner Aufnahme in die Sozietät hat geschehen könen, indeme er als nicht der freÿen Tonkunst zugethan dem ersten § des Instituts nicht qualifizirt geachtet wird, und er deßhalb schon ex Concl: sess: de dato 18 febr: 1794 gänzlich abgewiesen worden ist. / Wienn d[en] 30ten Octob: 1794 / Ant. Salieri / Maestro di Capela della Corte Imple."

Prinzipiell war das in der internen Hofkorrespondenz ventilierte Argument, stets dieselbe Anzahl an Hoforgelmachern zu beschäftigen, um den Betrieb klaglos aufrecht erhalten zu können, seitens der Berater am Hof obsolet geworden, weil nach den Reformen zwar die jeweiligen bürgerlichen Instrumentenmacher durch die Verleihung der Titel näher mit dem Hof verbunden wurden und ihnen auf diese Weise auch ein Großteil der anfallenden Arbeiten zugesagt war, sich aber damit keine weiteren finanziellen Belastungen der Hofkassa, wie sie durch eine Pensionsvorsorge oder ein höheres Gehalt gegeben wären, verbanden. Dennoch wird aus den Quellen deutlich, daß zumindest zwei Hoforgelmacher unabdingbar waren, weshalb statt Wimola und Kober nun Kober und Wiest installiert werden sollten. Da Wiest als „einer der fähigsten Meister in dieser Sache" bezeichnet wurde, verlieh ihm Kaiser Franz II. am 10. Mai 1800 den Hoftitel[234]. Der Bitte Wiests und dem Rat des Obersthofmeisters entsprechend, erließ Franz II. dem Orgelmacher die Abgabe von 30 Gulden, die im Zuge der Verleihung zahlbar wurde.

Musikoberdirektor Kuffstein ortete jedoch ein Problem darin, daß auch Ignatz Kober Anspruch auf die Hofarbeiten stellen konnte, zumal er bereits mit einem Dekret als Hoforgelmacher ausgestattet war. Schließlich kam auch er um die Stelle Wimolas ein. Allerdings bedachte er die Witwe nicht, weshalb Kapellmeister Antonio Salieri vorschlug, ihn im Falle seines Interesses dazu zu bewegen, einen die Witwe Wimola in ähnlicher Weise berücksichtigenden Antrag einzureichen. Die Bewerbung Kobers, der bereits einen Hoftitel innehatte, und die Tatsache, daß sich die Bewerbungen im Falle der Nachfolge Wimolas auf das Stimmen der Tasteninstrumente beziehen, könnten ein Indiz dafür sein, daß die Hoforgelmacher möglicherweise jeweils für andere Arbeitsbereiche engagiert wurden und Kober zusätzlich zu seinen Aufträgen für den Hof auch noch ein weiteres Aufgabensegment betreuen wollte. Als Nachfolger Wimolas bewarb sich ferner Joseph Dohnal, der ebenfalls heraushob, Interesse am Stimmen der Hofclaviere zu haben[235]. Dohnal, der 1797 den Bürgereid leistete, gab an, der Witwe Wimolas ein Drittel der Einnahmen aus der Hofarbeit zu überlassen. Sophie Wimola hatte Dohnal gekannt, denn er arbeitete ab 1786, also nach seiner Rückkehr aus Brünn, wieder in Wien und kam in der Werkstatt Wimolas unter, die er erst 1790 verließ[236]. Da Wimolas erste Frau 1786 starb[237], traten Sophie und Joseph Dohnal gleichsam zur selben Zeit ins Leben Wimolas.

In dem mit 25. April datierten Bericht Kuffsteins an Obersthofmeister Fürst von Schwarzenberg wird der Eindruck erweckt, als würden die Vertreter der Hofmusikkapelle Ignaz Kober als Hoforgelmacher Johann Wiest vorziehen, zumal die Witwe Wimolas den Betrieb unabhängig von der Hoftitelverleihung an Wiest gemeinsam mit ihm weiterführen konnte[238]. Die intensive Diskussion des Falles Wiest verdeutlicht nicht nur die unterschiedlichen Positionen der Entscheidungsträger am Hof, sondern zeigt auch den aus den Reformen resultierenden Wandel des Werts der Hoftitel und die neue reale Position der bürgerlichen Instrumentenmacher gegenüber dem Hof, die selbst nach der Verleihung des Hoftitels autarke Werkstätten, die nicht in den Hofbetrieb integriert waren, leiteten und dem Hof somit als extern arbeitende Personen zur Verfügung standen.

In den Quartalsrechnungen der Theatraldirektion sind unter der Rubrik „Extra-Auslagen" all jene Gelder für Orgelmacher, Instrumentendiener und -trager angeführt, die im Zuge erweiterter Hofdienste zusätzlich zu den festen Remunerationen ausbezahlt wurden. Im Sommer 1754 erhielt „Johann Moyse Orgelmacher für Stimmung des Instruments beÿ producierten Intermezzen laut passierter Quittung No. 73 7.,,56"[239]. Derselbe Orgelmacher wurde im Zeitraum von Dezember 1760 bis März 1761 mit 118 Gulden „für Stimmung und Accomodierung deren Instrumenten" bezahlt[240]; ebenso erhielt er „für Stimmen und Zurichten deren Instrumenten von 9. April 1761 bis ultima Martÿ 1762 zu Music Academien, Serenaden" 53 Gulden 50 Kreuzer[241]. Diese Stellen belegen, daß auch die im Zuge der „Musicalischen Academien" und anderer Konzertveranstaltungen eingesetzten Instrumente der extern engagierten Virtuosen von den Orgelmachern des Hofs eingerichtet und gestimmt wurden. Moysè scheint weitere Male auf, denn ihm werden „für Zurichten, kielen und Stimmen deren Instrumenten von 3. Aprilis bis letzten Septembris 1762" 113 Gulden 40 Kreuzer[242] sowie „für zurichten, kielen und Stimmen deren Instrumenten von 1. Octobris 1762 bis letzten Martÿ 1763" 130 Gulden[243] bezahlt. Für einen Dienst in Laxenburg und Schönbrunn erhielt er Ende 1763 99 Gulden 24 Kreuzer[244]. Es ist auch verbucht, dass Moysè neben seinen Einkünften durch Stimmen und Reparaturen Gelder aus Leihgeschäften einnahm. So lieh er dem Hof im Zeitraum von Oktober 1763 bis Ende März 1764 für vier Monate ein Cembalo[245]. Fridolin Ferstl leiht 1760 ein „neues Clavir" dreizehnmal an den Hof[246]. Unter diesem Begriff ist wahrscheinlich ein neu angefertigtes Cembalo zu verstehen, denn schließlich dürfte das Instrument zur Ensemblemusik bei Kammer- und Tafeldiensten eingesetzt worden sein. Ferstls Dienste für die „Wälsche Oper" werden ebenfalls extra remuneriert: 1760 erhält er für einen derartigen Dienst mehr als 23 Gulden[247]. Ebenso erscheinen seine im Sommer 1764 geleisteten Kirchendienste in Schönbrunn und Hietzing auf „Particular-Rechnungen" der „k. k. Theatral-Cassa" auf[248].

228 ÖSA, OMeA Akten, Karton 57, 1795, Akt 98, Vortrag: „Allergnädigster Herr. Der hiesige bürgl: Orgel- und Instrumentmacher Ignaz Kober bittet um die höchste Gnad ihm den titel eines Hoforgelmachers der besitzenden Fähigkeit wegen zu ertheilen. E. M. haben erst in Verfloßenem Jahr dem bürgl: Nagelschmidmeister Osimus ebenfalls den Titel eines Hofnagelschmidmeisters zum Theil aus dem Grunde verliehen, um beÿ dermaligen Zeitständen das Band der Anhängigkeit zwischen

deme höchsten Hofe und der bürgerschaft durch jeden Weg des gemeinschaftlichen Interesßes enger zu knüpfen. Diese Betrachtung ist also auch für gegenwärtiges Gesuch ganz anwendbar, und Bittsteller scheint auch aus der weiteren Zukunft diesen mit gar keiner Auflage noch Verbindlichkeit verbundenen Titel zu bedienen, weil er nach eingeholter Auskunft einer der fähigsten Meister in diesem Fache seÿn soll, und ohnehin einer der gewesten Hoforgel- und Instrumentmachern gestorben ist: Wornach ich erachte, daß das Gesuch des Bittstellers gnädigst bewilliget werden könnte."

229 ÖSA, OMeA Akten, Karton 57, 1795, Akt 98, Dekret.

230 ÖSA, OMeA Akten, Karton 76, 1798, Akt 229, Intimat.

231 Laut Maunder, der Schütz zitiert, leistete Johann Wiest erst 1782 den Bürgereid. (Maunder 1998, S. 220.)

232 ÖSA, OMeA Akten, Karton 87, 1800, Akt 205, Schreiben von Johann Wiest: „Euer Majestät! Endesunterzeichneter bittet allerunterthänigst um die durch den Todfall des Johann Wimola erledigt gewordenen Kail: Königl: Hof Orgel und Instrumentensmachers Stelle, dann um die Tex-freÿe Ausfertigung des Decrets, und führet zum Behuf seiner Bitte folgende Beweggründe an, als 1tens Hat er sich mit der hinterlassenen Wittwe dahin abgefunden, und selber versprochen, daß er Sie lebenslänglich, ihre Tochter aber bis zur Erreichung des 18ten Jahrs im Erhaltungs falle unterhalten wolle, und 2tens Hat er gleich nach dem Tode des Wimola die Stimmung der k. k. Hof Claviere und Forte piano übernommen, und schmeichelt sich durch seine 3. monatliche Dienstleistung die allerhöchste Zufriednheit erworben zu haben. Endlich und 3tens entgehet ihm durch den Unterhalt der Wittwe, und ihren Tochten /: welcher sich noch in die Länge verziehen därfte :/ der wesentlichste Nutzen. Wien den 2ten Maÿ 1800 / Johann Wiest bürgerl: Orgel= und Instrumentenmacher, dermal Clavierstimmer, wohnhaft auf dem Spittelberg zur goldenen Schale No 99."

233 Der Terminus „Forte-Piano" tritt an dieser Stelle in der gesamten Korrespondenz des OMeA erst zum zweiten Mal auf. Während im Schreiben von Giovanni Moysè aus 1733 nicht eindeutig von einem Hammer- oder Tangentenklavier ausgegangen werden kann, bezeichnet der Terminus hier selbstverständlich ein Hammerklavier. Es ist durchaus überraschend, daß außer den beiden Eintragungen in den HZAB Nr. 367 fol. 25r und Nr. 369 fol. 34r, die sich auf Konzerte von Johann Baptist Schmid beziehen, welche er „auf dem Fortepiano" am 6. März (Aufführungsort: unbekannt) und 13. Mai 1763 (Aufführungsort: Burg Thor Theater) im Zuge der „Musicalischen Academien" gab, und der Erwähnung des Hammer- oder Tangentenklaviers im Appendix zum *Répertoire de tous les spectacles* (Wien 1761–1763) von Philippe Gumpenhuber als „piano et forte" dieser Terminus in den Quellen des Wiener Hofs bislang nicht öfter aufgetreten ist. Schließlich geht man von einer Verbreitung des Hammerklaviers in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Dies zeigen auch zahlreiche Verkaufsangebote im Wienerischen Diarium, die Maunder zitiert und die eine erste Verkaufswelle mit Ende der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts belegen (vgl. Maunder 1998, S. 138–197).

234 ÖSA, OMeA Akten, Karton 87, 1800, Akt 205, Bericht: „Allergnädigster Herr! Bisher sind zweÿ dekretierte Hoforgelmacher nämlich Wimola und Kober bestanden, und es ist gleich viel, ob diese Zahl beÿbehalten oder nach höchster Willkür Vermehret wird, weil überhaupt beÿ Verleihung der Hoftitel die Vorsicht gebraucht wird, daß die Impetranten weder einen Gehalt verlangen, noch auf die wirkliche Bedienung des Hofes sich ein näheres Recht, als jeder anderer von gleichem Gewerbe anmasßen können. Nebst dem Beÿstand, den Wiest der bedrängten Wittib des Wimola zugesichert hat, soll derselbe einer der fähigsten Meister in dieser Sache seÿn. Es beruhtt demnach auf Euer Majestät Gnade, ihm den angesuchten Hoforgel- und Instrumentenmachers Titel mit Nachsicht der Tax die ohnehin nur 30f beträgt, huldreichst zu verleihen.

[Entscheidung des Kaisers:] In der Voraussetzung daß Wiest einer der fähigsten Meister in diesem fache seÿ, will Ich demselben den angesuchten Hoforgel- und Instrumentenmachers Titel, mit Nachsicht der Tax verleihen. / Franz. / Wien den 10ten Maÿ 1800

[Intimat vom 12. Mai 1800:] S: M: haben dem bürgerl: Orgelmacher Johan Wiest in der Voraussetzung, daß er einer der fähigsten Meister in diesem fache ist, den Titel eines Hoforgel- und Instrumentmachers zu verleihen geruht, daß er außer dem verdienst für seine dermalige Hofarbeit weder auf Besoldung, noch Wohnung anspruch machen, auch weder auf die wirkliche Hofbedienung sich ein näheres Recht als jeder anderer von gleichem Gewerbe anmaßen solle. [...]."

235 Haupt 1952, S. 28.

236 Joseph Dohnal, Autobiographie, Manuskript, Wien 1824/25, fol. 37 f. (Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 1052).

237 Maunder 1998, S. 220.

238 ÖSA, OMeA Akten, Karton 87, 1800, Akt 205, Bericht von Ferdinand Graf Kuffstein: „Eüer Fürstlichen Gnaden! Nach Absterben des Hoforgelmachers Wimola, hat dessen hinterlassene Witwe Se Majestät allerunterthänigst gebethen, daß die von ihrem verstorbenen Gemahl bekleidete Stelle eines k. k. Hoforgelmachers, dem bürgerl: Orgelmacher Johann Wiest verliehen werden möge, da sich derselbe, laut der von ihm selbst überreichten, und hier sub A. beiliegenden Bittschrift verbindlich mache, ihr die Hälfte von dem eingehenden Verdienste für ihre und ihrer 3 unmündigen Kinder Versorgung zu überlassen. Zu gleicher Zeit hat aber auch der bereits schon mit einem Dekrete als Hoforgelmacher versehene Ignatz Kober jedoch ohne diesen zum besten der Witwe gereichenden Antrag laut Bittschrift B um eben diese Stelle angelangt. Der Hofkappellmeister Salieri vor dem ich hierüber Bericht abforderte, hat sich laut C dahin geäußert, daß sich zwar das Lobenswürdige des von dem Wiest gemachten Antrages nicht verkennen lasse; dennoch aber würde es schwer seÿn den Ignatz Kober zu beseitigen, da derselbe das Dekret als Hoforgelmacher wirklich schon besitze; doch aber könnte Vielleicht der Versuch gemacht werden, ob Kober nicht etwa zu einem ähnlichen Antrage zum besten der Wittwe Wimola vermacht wreden könnte. Meines Dafürhaltens verdient diese bedrängte Wittwe allerdings Rüksicht und es scheint mir, daß ihr ohne alle jene Weitlaufigkeiten sehr füglich geholfen werden könne. Bekantermassen hat ohnehin jede Wittwe eines Gewerbsmmannes das recht, das Gewerbe ihres Gemahls so lange sie Wittwe bleibt fortzusetzen. Da nun die Stelle eines Hoforgelmachers mit keinem eigenen Gehalte verbunden ist, sondern derselbe blos den für jede vorfallende Arbeit bedrungenen Arbeitslohne zu beziehen hat, so könnte die Versehung der vorfallenden Hofarbeiten noch fernershin der Wittwe Wimola billigermassen belassen werden, und es wird sodann von ihr selbst abhangen, sich des beÿstandes eines oder des anderen dieser beiden Meister zu bedienen, und sich mit demselben über den ihr zu überlassenden Antheil an den Arbeitsgewinn nach Willkühr einzuverstehen. Was hingegen die Verleihung des Tittels eines Hoforgelmachers an den Johann Wiest betrifft, so wird dieß einzig von der Gnade Euer Fürstlichen Gnaden abhangen, wogegen meines Erachthens um so minder ein Anstand obwalten dürfte, als bisher ohnehin schon zweÿ dekretirte Hoforgelmacher nämlich Wimola und Kober bestanden haben, und dann auch künftig ebenfalls wiederum deren zweÿ, nämlich Kober und Wiest bestehen würden. / Wien den 25. April 1800."

Neben den Orgelmachern waren auch die Instrumentendiener Johann Franz Xaver Zeiß und Valerius Bacher in diverse Kammermusik-Dienste involviert. Sie waren, wie die Quellen belegen, vorwiegend für den Transport der Tasteninstrumente verantwortlich[249]. Ab 1762 dürften die mit dem Transport verbundenen Tätigkeiten von „Instrument Tragern", unter ihnen Adam Wisser und Joseph Federl, ausgeübt worden sein[250]. Abschließend sei noch Ferdinand Keck genannt, dessen genauer Beruf und dessen Stellung zum Hof aus den untersuchten Quellen nicht hervorgingen, der jedoch dem Hof in Innsbruck 1765 für zwei Monate einen Flügel lieh. Wahrscheinlich dürfte es sich um einen Orgelmacher und Kalkanten oder um einen Instrumentendiener mit handwerklicher Praxis gehandelt haben, da er das Instrument auch zurichtete[251].

Mit extra Remunerationen wurden für zusätzliche Tätigkeiten ausschließlich jene Handwerker engagiert, die bereits im Hofdienst standen. (Eine Ausnahme bildete Ferdinand Keck, der allerdings auch nur mit Innsbruck in Verbindung gebracht wird und daher wahrscheinlich zwar vom Wiener Hof bezahlt wurde, jedoch in Tirol wirkte.) Daher ist anzunehmen, daß auch die von Moysè verrichteten Dienste nicht von Johann Kaspar Moysè, sondern vom Hoforgelmacheradjunkt Giovanni getätigt wurden. Die Eintragungen in den Hofzahlamtsbüchern zu Giovanni Moysè gelten jedenfalls als die ersten archivalischen Nachrichten aus seinen letzten dreißig Lebensjahren[252].

239 ÖSA, HZAB Nr. 336, fol. 34r.

240 ÖSA, HZAB Nr. 360, fol. 25r.

241 ÖSA, HZAB Nr. 364, fol. 23v.

242 ÖSA, HZAB Nr. 366, fol. 26v.

243 ÖSA, HZAB Nr. 367, fol. 25r; ebenso: HZAB 1765, fol. 4v: „dem Moÿse Giovanni Instrument Stimmer, für Stimmen, Kiele und Besaiten deren Instrumenten zu denen Festin Spectaculn zu Schönbrunn und in der Stadt ut No. 20 [:] 24,,56."

244 ÖSA, HZAB Nr. 370, fol. 29v.

245 ÖSA, HZAB Nr. 371, fol. 30: „Dem Moÿse Johann für besaiten, Kielen, und Stimmen deren Instrumenten von 1. [Oct]obris 1763 bis Ende Martii 1764 zu Schönbrunn und in der Stadt, dann für 1. auf 4. Monath hergeliehenes Instrument, wie auf General Reparation eines Cembalos zusammen ut No. 57 [:] 121,,40."

246 ÖSA, HZAB Nr. 359, fol. 31v: „Dem Ferstl Hof Orglmacher für 13. mal hergeliehenes neues Clavir zu Hof Cammer und Tafel Diensten ut No. 80 [.] 13,,—"

247 ÖSA, HZAB Nr. 359, fol. 26r.

248 ÖSA, HZAB Nr. 386, fol. 6v: „Dem Ferstl Johann Fridolin Kay König Hof Orglmacher für zerschiedene vom 12. Junii bis 4. Septembris 1765 alhier, zu Schönbrunn und Hiezing versehene 34. Kirchen Dienste ut No. 19 [:] 34,,—"

249 ÖSA, HZAB Nr. 357, fol. 30r: „Dem Johann Frantz Zeiss K. K. Instrumentdiener für die Musicos beÿ der den 2. Maÿ 1760 zu Schönbrunn gehaltenen Academie samt Prob und 4. Wagen ut No. 25 [:] 42,,40.
Dem Valerio Bacher K. K. Instrumentendiener für die Trager, so die Instrumenta heraus und herein getragen, samt den [...]laden nacher Laxenburg ut No. 26 [:] 2,,25."

250 ÖSA, HZAB Nr. 364, fol. 23v–24r: „ Dem Wisser Adam Instrument Trager für seine extra Bemühung die Fasten 1762 hindurch ut No. 60 [:] 6 „--; HZAB Nr. 367, fol. 25v: Dem Federl Joseph Instrument Trager für die Fasten Music Academie 1763 ut No. 52 [:] 6 „--"; HZAB Nr. 371, fol. 30r: „Dem Federl Joseph für Instrument Tragen zu denen Music Academien in der Fasten 1764 ut No. 58 8:] 6 „--;"

251 ÖSA, HZAB Nr. 386, fol 5v: „dem Keck Ferdinand wegen durch 2. Monath zu Inspruck hergeliehenen Fligen samt zurichten ut No. 12 [:] 8 „--".

252 Maunder und Hopfner gehen davon aus, daß Johann Kasper Moysè für die in den Hofzahlamtsbüchern genannten Tätigkeiten 1762 engagiert wurde, weil er angeblich auch, wie Horst Walter scheibt, 1781 als „Instrumentenmacher und Stimmer" am Hofburgtheater wirkte und drei Spinette in Eszterháza reparierte. (Vgl. Hopfner 2001, S. 473 f.; Maunder 1998, S. 210.)

The development of the Streicher firm of piano builders under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823

Michael Latcham

In 1794, Nannette Streicher, née Stein, moved her family's piano-making firm from Augsburg, where it was founded in 1749 by her renowned father Johann Andreas Stein, to Vienna. By 1807 she had developed her father's small five-octave piano, shaped like a harpsichord, into an impressive grand piano of six-and-a-half octaves. Some more improvements had been made by 1811, but after that date her design was maintained largely unchanged until Johann Baptist Streicher, her son, joined the firm in 1823. The pianos built by Nannette Streicher (and those she made with her brother) between the year her father died, 1792, and the year her son became a full member of the firm, 1823, are the subject of this essay. Contemporary documents and the forty surviving instruments provide the source material.

From 1805 onwards, the Streicher firm assigned their instruments production numbers. These have been used here as a means of referring to the individual pianos. In an appendix, four tables summarize some of the technical aspects of the development of the firm's instruments. In the tables, a dash means that the relevant piece of information is unobtainable while a blank means that the particular part of the instrument concerned has not yet been measured or examined[1].

Except for the pianos of between 1794 and 1805, all the instruments built by the Stein-Streicher dynasty are dated. A good idea may thus be formed of when the Streicher firm made changes to the design of their pianos. By contrast, the pianos of most other Viennese makers, including Nannette's brother Matthäus Andreas Stein are not dated. Because such other firms did not necessarily follow the same chronological development as that of the Streicher firm, undated pianos made by these other firms may not be dated with any precision using the chronology presented by the Streicher instruments. Furthermore, the development of the pianos made by the Streicher firm does not follow a single line. For instance, instruments with different ranges were made at the same time and some important features such as the divided bridge were only intermittently part of the design before being adopted for good. This shows that even within the œuvre of an individual maker instruments may not always be dated on the basis of the presence or absence of single features. Even when a particular parameter does appear to offer a means of establishing a chronology for the undated pianos of a particular maker, the small number of the surviving instruments makes almost any generalisation questionable. Probably only between two and five percent of the pianos made in Vienna in the first quarter of the nineteenth century have survived. In the case of the Streicher firm, only 40 pianos made between 1792 and 1823 are known. In that time the firm produced well over one thousand pianos.

Johann Andreas Stein

Johann Andreas Stein, famous as a piano maker in his lifetime and regarded today as one of the most important contributors to the development of the piano, died at the age of 64 on February 29, 1792. In 1833, Nannette's husband Andreas Streicher wrote that Stein was: '[...] famous, and quite rightly so, as a thorough keyboard player and organist, as the builder of one of the most wonderful organs, as the inventor of an action which transformed the raw *Pantalon* into the *Pianoforte* which has now become established everywhere.'[2]

The word *Pantalon* derives from the name given to a giant dulcimer, without a keyboard, built by Pantaleon Hebenstreit (1667–1750) early in the eighteenth century. Hebenstreit's *Pantalon*, or rather his and his pupils' performances on such instruments, were famed in Europe for practically the whole eighteenth century. The inspiration these gave harpsichord makers to provide their instruments with hammers instead of plectra may have been as important to the development of the piano as Bartolomeo Cristofori's invention of a hammer action for the harpsichord in about 1700.[3] But while the action exhibited in the three surviving pianos (1720, 1722 and 1726) by Cristofori (1655–1731) contains nearly all the major ingredients of the action to be found in the modern grand piano (except for the double escapement mechanism patented by Sébastien Érard in 1821), most of the early pianos inspired by the *Pantalon* were probably instruments with a simple action. Such an action may have been adequately suited to the task of throwing hammers at the strings but probably lacked the refinement of Cristofori's invention.

1 All but four of the 40 instruments by the firm which have survived from between 1792 and 1823 have been studied by the author.

2 Andreas Stein [war], mit vollem Rechte berühmt als gründlicher Klavier- und Orgelspieler; als Erbauer einer der herrlichsten Orgeln, als Erfinder einer Mechanik, die den rohen Pantalon in das jetzt überall eingeführte Pianoforte umwandelte; [...].' *Allgemeine musikalische Zeitung*, June 5 1833, 373-80. In the translations, words given in italics are those that have been left untranslated.

3 Heinrich Herrmann was one of the first writers to realise the importance of Hebenstreit and his dulcimer in the development of the piano. See Heinrich Herrmann, *Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel*, Erlangen 1927, 2. See also Christian Ahrens, *Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 29 Jahrgang 1987, Heft 1, 37-48.

Some of the drawbacks of the early German productions are contrasted with the advantages of the new *Pandaleons-Clavecins* made in Regensburg by Franz Jacob Spath (1714–1786) in a description printed in the *Leipziger Zeitungen* of September 10, 1765: 'Although for some years now different artists have made efforts to perfect the incomparable and delightful pleasure of the so-called *Pandaleons* (or *Forte-piano-Clavecins*) by all sorts of improvements, all these inventions have been judged as faulty and imperfect by those who play, those who truly appreciate music and those who love something other than noise. This is because in such instruments, which have a hard and heavy touch, one cannot express each and every passage instantaneously *forte*, *piano* and *pianissimo*. Instead of being able to play gracefully, one is obliged to make the tones speak properly by hacking and scratching. This general evil has been entirely redressed by the famous artist and master organ builder Hr. Franz Jacob Spath of Regenspurg. His *Pandaleons-Clavecins* have been raised to the highest degree of perfection, not only in the thorough equality of the sound, but also in that they can be played as lightly and delicately as a *Clavichord*, and in that all passages can be expressed most tenderly. Not only this, his instruments are incomparably durable and demand not the slightest cost in maintenance.'[4]

For how long the 'various artists' had been making *Pandaleons* is demonstrated by the date of another Leipzig text describing the instruments of Wahl Friedrich Fickert (fl. 1730–1765). Already in 1731 the *Leipziger Post-Zeitungen* advertised him as the inventor of a '*Cymbal-Clavir*', meaning a dulcimer (*Cymbal*) with a keyboard. According to the description, this instrument had the shape of a large harpsichord, had four 'choirs' (presumably meaning four sets of strings), was strung with wire (as opposed to gut), and had a down-striking action. One stop damped the strings when required and another imitated the sound made by the dulcimer played with cloth-bound hammers. The latter stop must have been a moderator which, when engaged, would have inserted tabs of cloth or leather between the hammers and the strings, softening the sound. The 1731 advertisement concludes with the remark that the instrument had the quality of the very famous *Pandalon*, a reference again to Hebenstreit's *Pantalon*.[5]

The advertisement of 1765 for Spath's instruments probably refers to his *Tangentenflügel*, almost certainly regarded at that time as a harpsichord with hammers, an instrument today referred to as an early piano.[6] Perhaps the use of the intermediate lever (found in Spath's later instruments and probably already used in his earlier ones) made the *Tangentenflügel* more responsive than instruments such as those of Fickert. Besides this, Spath's later instruments (and probably his earlier ones too) have an assortment of stops which offered the player extra means for expression besides touch. Not only is there a moderator and a sustaining device but an *una corda* and a *Harfenzug*. The latter was a stop which raised a dense fringe of tasselled silk to mingle with the strings next to the nut, giving a *pizzicato*, harp-like effect when combined with disengaged dampers.[7] The advantage of the variety of expressive stops together with the refinement of the intermediate lever in an action which itself required virtually no maintenance would have justified the claim that Spath's instruments were better than those of his predecessors.[8]

---

4 'Obgleich verschiedene Künstler seit einigen Jahren sich Mühe gegeben, den unvergleichlich angenehmen Gusto der sogenannten Pandaleons, (oder Forte-piano-Clavecins,) durch mancherley Inventiones in Vollkommenheit zu setzen, so werden doch alle diese Inventiones von wahren Kennern der Music und solchen Spielern, welche etwas ganz anders, als ein geräusch lieben, als mangelhaft und und [*sic*] unvollkommen beurtheilt, da man bey demselben wegen Härte und Schwere des Tractaments nicht alle und iede Passagen im Moment forte, piano und pianissimo exprimiren kan, vielmehr an statt zierlich zu spielen, sich verbunden sieht, die Töne durch Hacken und Kratzen in gehörige Ansprache zu bringen. Diesem allgemeinen Uebel hat der berühmte Künstler und Orgel=Baumeister, Hr. Franz Jacob Spath, zu Regenspurg, also gänzlich abgeholfen, daß seine Pandaleons-Clavecins nicht allein in durchgängiger Gleichheit des Tones, sondern auch so leicht und delicat wie ein Clavichord gespielt, und alle Passagen auf das zärtlichste exprimirt werden können, folglich nebst der ganz unvergleichlichen Dauer ohne die geringsten Unkosten anzuwendender Unterhaltung dieses Instrument in den vollkomensten Stand gesetzet ist.' *Leipziger Zeitungen*, September 10, 1765, p. 564. I am grateful to Christian Ahrens for providing me with this text.

5 'Denen Liebhabern der edlen Musique dienet zur Nachricht, das von dem Orgel- und Instrument-Macher, Nahmens Wahl Friedrich Fickern in Zeitz, abermahl ein neu musicalisches Instrument inventariet und verfertiget worden, welches Cymbal-Clavir genennet wird; es ist in Form ein 16-füßigen Clavicymbels, und 4 Chörig, mit Drat-Saiten bezogen; an Gravität und Force übertrifft es den stärcksten Clavicymbel, und stehet in der Stimmung so lange, als ein gut Clavichordium ohne die geringste Accomodirung, lässet sich also leicht tractiren, da doch die Hämmergen auf 2½ Zoll von oben herabwärts an die Saiten schlagen. Überdiß hat es auch einige Veränderung: 1) eine angenehme Dämpffung, als ob mit betuchten Hämmergen gespielet würde; 2) kan man auch, vermittelst eines Zuges, das Untereinandersausen in währenden Spielen verhindern, gleichwie das Tuch in der Tangente eines Clavicymbels die Saite stille machet. Dieses Instrument, welches um einen civilen Preiß zu haben, hat die Eigenschafft des von dem hochberühmten Pandalon erfunden Cymbals, und ist von vielen Virtuosen admiriret und approbiret worden.' *Leipziger Post-Zeitungen*, October 23, 1731, 668, quoted in: Christian Ahrens, *Zur Geschichte von Clavichord, Cembalo und Hammerklavier*, Herne 1985, 59. '16-füßigen' almost certainly refers to a bass down to GG or FF rather than to a 16' stop.

6 See Michael Latcham, *Franz Jakob Spath and the Tangentenflügel, an eighteenth-century tradition*, in: *The Galpin Society Journal*, LVII, 2004, 150-70.

7 The assumption that these early instruments by Spath had the *una corda* and the *Harfenzug* is based on the fact that the later instruments by Spath (and Schmahl) have them and on the description of the stops on an instrument Spath presented to the Elector of Bonn in 1751. See Latcham, *Franz Jakob Spath*, 2004.

After the death of Spath, his son-in-law Christoph Friedrich Schmahl (1739–1814) continued to make the firm's *Tangentenflügel* until at least 1802. The number of surviving examples from the period 1785 to 1795 suggests that they were at least as popular as the pianos of Stein. So when Andreas Streicher wrote that Stein (who, incidentally, had worked as a journeyman at Spath's workshop in Regensburg for a few months prior to settling down in Augsburg in 1750) 'had developed the raw *Pantalon* into the *Pianoforte* which had now become established everywhere' he, Streicher, gave the impression that he was unaware of the work of Spath. More importantly, Streicher appears to have been claiming that his father-in-law was responsible for the universal success of the piano. In this, Streicher was ignoring not only the work of Spath but also that of Cristofori, the Silbermanns, the English firms such as that of Broadwood, and the French firms, the most important of which in Streicher's day was that of Érard.

The pianos of these other famous makers had one important feature in common; all of them had the hammers mounted in a separate rail, not on the keys. By contrast, with the exception of Stein's piano in his *vis-à-vis* piano-harpsichord of 1777 (now in Verona), which also has the hammers mounted in a separate rail, all Stein's pianos have the escapement action, known as the German action, which Stein developed and almost certainly invented. In this action the hammers are mounted on the keys, not in a separate rail. The German action was developed further by makers working in Vienna, the most important of whom was Anton Walter.[9] Walter was probably the first to make the improvements to Stein's piano action which prepared it for its nineteenth-century development as the Viennese action.

As will be seen, the English and French instruments were held up in front of Andreas Streicher as superior to the Viennese instruments in the first years of the nineteenth century. It is then perhaps not surprising if indeed Streicher, when writing his wife's obituary in 1833, forgot that there had been other makers besides his late father-in-law who had been responsible for the omnipresence of the piano. Streicher probably preferred not to remember those rivals.

Johann Baptist Streicher (1796–1861), the son of Nannette and Andreas Streicher, became a partner in the family firm in 1823. It was not until then that the Streicher firm adopted the essential principle of the English and French actions—that is, that the hammers were mounted independently of the keys—in some of their designs. Johann Baptist patented his down-striking action in 1823, his first year as a fully-fledged member of the firm, and his up-striking Patent action in 1831, two years before his parents died. In both of these actions the hammers are mounted in a separate rail. Ironically, the down-striking action of 1823 can be understood as an inverted form of the action Stein had designed for the piano of his *vis-à-vis* piano-harpsichord of 1777. In that instrument the hammers also pivot in their own rail. It is as if the consolidating strengths of Nannette and Andreas Streicher had to be relinquished to allow the more sparkling and inventive spirit of Johann Andreas Stein to return in his grandson Johann Baptist Streicher.

Nannette Streicher

Nannette, christened Anna Maria, was born in Augsburg on January 2, 1769, the sixth child of Maria Regina, *née* Burkhart, and Johann Andreas Stein, then already famous as a maker of keyboard instruments. When just seven years old Nannette helped her father in his work.[10] At age ten she not only tuned and regulated instruments but made parts of their actions.[11] Later, in her professional life, Nannette Streicher was one of the most famous piano makers of her day. In her private life she was clearly a caring person. Her correspondence with Beethoven shows that he could often rely on her for his personal needs. Her care of her father during the last years of his life was praised in her obituary, written by her husband Andreas: 'During the last years of Stein's illness, it was apparently not enough for her to complete the commissioned work during the day; she shared the distress of his sleepless nights with him, speaking words of comfort to him and raising his spirits if the terror of his hydropsy threatened to reduce him to despair.'[12]

Towards the end of his life Stein suffered so much from his pulmonary disorders that he was unable to continue his

8 The hammers, or tangents as they are called today, are tall staves of wood, rounded at the top are propelled by the action up to hit the strings. They had no covering of leather to wear out, nor were there quills and tongues to maintain.

9 The impression sometimes given that the only action used in pianos made in Vienna was the Viennese action is of course wrong. From at least the 1780s until the early nineteenth century some makers, notably Ignatz Kober and his master Franz Xavier Christoph, were using an action with an escapement mechanism and with the hammers in a separate hammer rail, apparently derived from that of Cristofori. Spath's tangent action can also be understood in the same way. Both Walter and Schanz used a *Stoßmechanik* in square pianos.

10 'Als siebenjähriges Mädchen half sie ihrem Vater bereits in der Werkstatt; [...].' Wilhelm Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927, 53.

11 '[...] in ihrem 10ten Jahre schon, erst zur Verfertigung einzelner Theile der damaligen Mechanik, so wie endlich, zum Einrichten der Tastaturen, zum Stimmen, und gänzlicher Vollendung, seiner Pianoforte mit freundlichstem Ernste anhielt.' *Allgemeine musikalische Zeitung*, June 5, 1833, 374.

12 'Es schien ihr während der letzten Jahre seiner Krankheit nicht genug, am Tage die bestellten Arbeiten verfertigt zu haben, sie theilte auch seine schlaflosen Nächte mit ihm und sprach ihm Trost und Ermunterung zu, wenn die Beängstigungen einer Brustwassersucht ihn zur Verzweiflung bringen wollte.' *AmZ*, June 5, 1833, 375.

work; for quite some time before his death Nannette had taken on the practical side of the family business. Otto Clemen, in his article '*Andreas Streicher in Wien*', published in 1930, quotes from the diary of a certain Dr. Karl Bursy. The entry is dated June 24, 1816: 'In Augsburg, with her great love of music, she had already learnt from her father to make instruments. When she married she was truly the one who actually worked in the workshop.'[13]

Nannette, it is clear, was not merely an administrator or a supervisor but worked with her own hands in the workshop as her father had done before her. Nonetheless, Beethoven counts among the numerous men who seem to have been unable to acknowledge openly that Nannette was a piano maker, perhaps simply because she was a woman.[14] Beethoven's letters to Nannette's husband discuss pianos and their merits while those to Nannette herself deal with household problems even though Andreas Streicher, the son of a stonemason, was a harpsichordist and piano teacher while Nannette, the daughter of an almost mythically famous piano maker, was in charge of the practical running of one of the best piano-building firms in Vienna. Already in 1807 the firm made the largest, probably loudest and most spectacular grand pianos known in Vienna if not in Europe. In 1807 Johann Baptist was only a boy of 11 and did not start work in the firm until 1812. So when it is written that the names Johann Baptist Streicher and Ignaz Bösendorfer rise above the names of the mass of other piano makers in Vienna it should be remembered that some of the major steps taken by the Streicher workshop in its history were made when it was supervised and run by Nannette Streicher.[15]

Nannette Streicher died aged 64 on January 16, 1833. The firm continued after the death of Johann Baptist in 1871 under his son Emil Streicher. In 1896 the firm ceased production, just over one hundred years after the move to Vienna.

The Streicher workshop

A notion that requires revision is that there was a fundamental difference in kind between the Broadwood firm in London and the Viennese firms such as that of Streicher.[16] The idea seems to be that the English firm had a mechanised factory with an ordered division of labour while in the smaller Viennese workshops the individual craftsman's approach was still holding its own. This misconception is probably derived from a romantic vision of the dark satanic mills of industrial England at one extreme and from an anachronistic idea of gifted Viennese craftsmen working in small lonesome ateliers at the other. While it is true that the Broadwood firm established a steady production rate earlier than did the Streicher firm, they both made large numbers of instruments. By 1800 the Broadwood firm was producing just over three hundred grand pianos a year while by 1815 the Streicher firm was making just over one hundred a year. Once having established a steady rate, the Broadwood firm thus produced about six grand pianos a week while the Streicher firm made about two.[17] These rates are of the same order and speak of a similar and necessary division of labour. Furthermore, neither the Streicher firm nor that of Broadwood were mechanised except in that the Broadwood firm used their own steam driven saw to cut logs into planks. But if this counts the Broadwood firm as an industrialized factory then so too does the use by the Streicher firm from 1816 onwards of steam to season their wood artificially. In this process, also reported in the diary of Dr. Bursy, it took just sixty hours to make the wettest wood ready for the finest work.[18]

The Streicher company employed quite a large workforce. The inventory drawn up of the firm's effects when Nannette Streicher died in 1833 indicates that there were seventeen beds in the house for the journeymen.[19] At the time, the firm still made *Hammerflügel* at a rate of just over

13 'Sie lernte schon in Augsburg bei ihrem Vater aus übergrosser Liebe zur Musik Instrumente machen und war bei ihrer Verheiratung auch wirklich die eigentlich Wirkende in der Werkstatt.' Quoted in: Otto Clemen, *Andreas Streicher in Wien*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch*, IV, 1930, 111.

14 H. C. Robbins Landon, in his book *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zurich 1970, gives no reproduction of a picture of Nannette.

15 'Aus der Masse dieser Unternehmen [die Klein- und Mittelbetriebe in Österreich] ragen zwei Namen heraus: Johann Baptist Streicher...und Ignaz Bösendorfer [...].' Pamphlet announcing the Symposium, *Das Wiener Klavier bis 1850*, held in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, October 16-18, 2003 in which this paper was delivered as a lecture.

16 'Anders als in Westeuropa, wo die beiden dominierenden Firmen Broadwood und Érard mit ihrer arbeitsteiligen, fabriksmäßigen Produktion den Markt dominierten, waren es in Österreich die Klein- und Mittelbetriebe, die durch das kreative Potential ihrer Betreiber zu einer vielfältigen Entwicklung beigetragen haben.' Pamphlet, *Das Wiener Klavier bis 1850*.

17 The Érard firm appears to have produced less grand pianos than either Streicher or Broadwood. According to Érard's books, no. 28 was sent to Haydn on November 2 1800 and no. 133 was sent to Beethoven on August 5 1803, giving a yearly rate of about forty grand pianos in that period. Griesinger reported the arrival of both these Érard grand pianos in Vienna to Härtel. Haydn's instrument took five months to arrive, that of Beethoven four.

18 'Das nasseste, eben geschlagene Holz ist nun in 60 Stunden zu den feinsten Arbeiten brauchbar gemacht.' Quoted in: Clemen, *Andreas Streicher in Wien*, 114.

19 17 beds for the journeymen (*Gesellen*) form part of the detailed inventory of the Streicher workshop of January 16, 1833, drawn up the day after the night in which Nannette Streicher died. See Jutta Streicher, Uta Goebl-Streicher, Michael Ladenburger et al., "*Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen*", *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, exhibition catalogue, Bonn 1999, 164.

two a week, judging by the production numbers. Another Viennese piano maker, Ferdinand Hofmann, was reported in a source of 1804 to have produced one instrument a week with eight journeymen, more or less the same *per capita* rate.[20] The Streicher firm did not sub-contract instruments out to other builders, a practice in which Schanz is reported to have indulged. Georg August Griesinger, the representative in Vienna of Breitkopf & Härtel, wrote in a letter of November 5, 1803 to Georg Christian Härtel: '[...] I have just come from Mr. Schanz; [...] Schanz is very sought after and in the last year has made 130 instruments, although he probably sub-contracted many of them out to former journeymen, something which never happens at Streicher's.'[21]

Dr. Bursy reported in 1816 that: 'His [Streicher's] workshop is very extended and occupies a large area of the house; only a few rooms are used as living quarters. In the firm *N. Streicher née Stein*, instrument number 1152 is already being made.'[22]

It is clear from the rate of two *Hammerflügel* a week (and from the similarities within groups of surviving instruments) that the Streicher firm must have made their pianos in series. This appears to be contradicted by another report however, found in an article of 1927 by Wilhelm Lütge entitled '*Andreas und Nannette Streicher*'. There, the 65 letters (now lost) written by Andreas Streicher to Härtel between 1800 and 1807 are discussed.[23] Lütge remarks: 'Streicher's letters [to Härtel] reveal the interesting fact that in those days the pianos were not supplied from the factory [*Fabrik*] in series. The public did not have to make do with the finished instruments as they were. Rather, the pianos were made according to the individual wishes of the customers; according to the taste of the particular *Liebhaber* the piano would have a loud or a soft sound. The range of the piano was also determined by the future owner.'[24]

As far as is known, the Streicher firm produced pianos of six octaves, FF to f^4 and of six-and-a-half octaves, CC to f^4 in the period between 1807 and 1823. In principle, the client was probably asked to choose between these two ranges although it seems likely that the firm would have complied with some special requests for different compasses.[25] The external appearance, including the wood used for the veneer, the keyboard type (black naturals and white sharps or the reverse - the two configurations generally available in Vienna until about 1812) and the extent of the ormolu decoration could probably also be chosen by the client. Otherwise, it is likely that Lütge's conclusion that each piano was made according to the wishes of the customer may only have applied to the stringing and the voicing. The string gauges marked on the surviving pianos suggest that minor adjustments were made to pre-determined stringing schemes as each instrument was strung. The deviations from the standard schemes might possibly have been the results of the customer's ideas.[26] The final voicing of some instruments may also have been executed with the requests of the intended customer in mind. Furthermore, some instruments have hammers of solid wood covered in leather while others have the upper half of the head made up of horizontal layers of leather and the whole then covered with leather as usual. The solid and therefore more resistant hammers probably gave a more focused, louder sound while the others probably gave a more variable, rounder sound. Both types of hammer appear to have been used concurrently and may have been offered as options.

---

20 Josef Rohrer, *Bemerkungen auf einer Reise von der türkischen Gränze über die Bukowina durch Ost- und Westgalizien, Schlesien und Mähren nach Wien*, Vienna 1804, 288.

21 '[...] Ich komme so eben von Herrn Schanz; [...] Schanz sehr gesucht, hat im letzten Jahre 130 Instrumente verfertigt, darunter wohl auch manche die er ausser der Werkstätte von ehemaligen Gesellen machen lässt, was bei Streicher nie geschieht.' Otto Biba, ed., *"Eben komme ich von Haydn..." Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich 1987, 211.

22 'Seine Werkstatt ist sehr ausgedehnt und nimmt ein grosses quarree Haus ein, worin er nur wenige Zimmer zu seiner Wohnung hat. Unter der Firma N. Streicher née Stein wird jetzt schon das 1152. Instrument gearbeitet.' Clemen, *Andreas Streicher in Wien*, 112. Piano nos. 1147 (Historisch Museum, Basel, inv. no. 1986, 105) and 1183 (Musikinstrumenten Museum, Leipzig, inv. no. 187) have both survived. Both are dated 1816.

23 Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 62ff. Unfortunately, the letters were lost during the second world war.

24 'Es ergibt sich aus Streichers Briefen die interessante Tatsache, dass damals die Klaviere nicht serienweise von der Fabrik geliefert wurden, das Publikum also nicht genötigt war, mit den einmal hergestellten Instrumenten vorlieb zu nehmen, sondern dass die Klaviere den individuellen Wünschen des Bestellers gemäss gebaut wurden; je nach dem Geschmack des betreffenden Liebhabers erhielt das Klavier einen starken oder leiseren Ton; auch der Umfang des Klaviers wurde von dem künftigen Besitzer bestimmt.' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 63.

25 Only one surviving piano (Musikinstrumenten-Museum, University of Leipzig, inv. no. 3276) suggests that a special range was requested: number 2185, built in 1827, has the range FF to a^4, a total of 77 notes. The nut pin and wrest pin positions are marked out, but not used, for one extra note, suggesting that a piano with the range CC to f^4, which would have had a total of 78 notes, was adapted to achieve the special 77-note range. If this supposition is correct, the adaptation must have been made before the soundboard was glued into the case, so the customer must have made his request known early in the building process.

26 See Michael Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel *built in the southern German and Viennese traditions, 1780–1820* (two vols.), Munich & Salzburg 2000.

1792–794: The continuation of Stein's tradition

For two years after the death of Stein in 1792 the family still labelled their pianos with the name *Jean André Stein*.[27] Two instruments, one of 1792 and the other of 1793, survive from this period.[28] These two five-octave pianos, FF to f^3, continue Stein's tradition; they are bichord throughout, have light but solid hammers which are small in size and bridges which are small in cross-section. Between the wrestplank and the belly rail (the bulkhead of the internal structure of the instrument, situated behind the action and to be seen when the latter is withdrawn from the instrument) there is a small wooden brace called the gap spacer. This structural element was probably intended to prevent the wrestplank being drawn towards the belly rail, a distortion caused by the tension of the strings. As in the instruments of many (but not all) German and Viennese pianos, the gap spacer takes up the width in the string band normally occupied by a choir of strings, thus disturbing the scaling pattern; the strings directly on the left of the gap spacer are too long in relation to those on the right.[29] The action has no hammer check with which to catch the hammers on their return from the strings. The *Kapseln*, the forks in which the hammers are mounted on the keys, are of wood. The soundboard has six small ribs running more or less at right angles to a long rib. The latter is quite large in cross-section and runs close to the line of the straight part of the bridge above. One further small rib in the top corner of the soundboard runs roughly parallel to the direction of the treble end of the bridge. The internal case construction consists of solid wooden members. These include two lower braces, glued to the sturdy bottom at right angles to the spine, and two flying buttresses which run diagonally from the baseboard up to support the bentside under the soundboard. A third flying buttress runs from the baseboard up to the belly rail and joins the latter perpendicularly at the point corresponding to the position of the gap spacer on the other side of the belly rail. The parts of the inner construction which define the curved tail and the curved part of the bentside are made of large pieces of solid wood sawn out in appropriate shapes. The complete structure forms the letter A, hence the use of the term 'A-frame' (borrowed from architectural nomenclature) to describe this type of internal structure. The A-frame construction was used by many builders in the Viennese and southern German schools of piano making.

These instruments built in the Stein workshop in Augsburg in the 1790s may be contrasted with those made from about 1790 onwards by Anton Walter in Vienna.[30] His instruments of the last decennium of the eighteenth century appear to have been designed for producing more volume. Not only were the strings thicker the hammers heavier and the bridge of a larger cross-section but there was also a hammer check to guarantee that the hammers did not rebound and strike the strings for a second, unwanted time when playing loudly. Furthermore, while Walter seems to have used a moderator in his pianos quite early on in his career in Vienna, that is, from about 1780 onwards, Stein eschewed all stops other than the sustaining mechanism in his pianos. The only two exceptions to this are the two earliest surviving pianos by Stein, those in the harpsichord-piano of 1777 and in the organ-piano of 1781, both of which have moderators, perhaps because these two instruments seem originally to have had plain wooden hammers with no leather covering, reminders of Hebenstreit's Pantalon.[31] Another difference between Stein (and later Streicher) and Walter lies in their use of the gap spacer. Although Walter, like Stein, incorporated a gap spacer in his later instruments, his was of iron rather than wood. Unlike that of Stein and Streicher, Walter's gap spacer took up no extra space in the string band, suggesting that Walter was more aware of the idea that there is a relationship between the even progression of the pattern of the string lengths on the one hand and an even tone on the other.[32] Apart from some short-lived experiments in 1804 and 1805, the Streicher firm did not take steps to compensate for the presence of the gap spacer in this respect until 1821.

1794–1802: The *Geschwister Stein*; a conservative beginning

In 1794 Andreas Streicher married Nannette Stein. Together with Nannette's younger brother Matthäus Andreas, then 18 years old, the Streichers moved to Vienna where they continued the family business. The four surviving pianos from this period are all inscribed *Frère et Sœur Stein*. A fifth instrument, now in Nuremberg, is also ascribed to the *Geschwister Stein*.[33] Two of this total of five have the range FF to f^3, the compass of all Stein's surviving pianos, while the other three extend to g^3. No significant changes were made to the design except with regard to the scaling. Stein had used an octave ratio of 1:1.95 in determining his string lengths for the treble half of the compass (from the gap spacer upwards), that is with each string a fraction longer in relation to the previous one than if an octave ratio of 1:2 (a so-called Pythagorean scaling) had been used. The *Geschwister Stein* dropped the refinement of using the octave ratio of 1:1.95 and adopted the Pythagorean scaling. In other words, Stein stretched the lengths of the treble strings whereas the *Geschwister Stein* kept to the more pedestrian idea according to which string lengths halve for every rise of an octave.[34]

Only one of the four surviving instruments inscribed *Frère et Sœur Stein* has gauges marked to indicate the thicknesses intended for the strings. According to these gauge markings, the *Geschwister Stein* used thinner strings than did Stein, starting at gauge 4/0 (instead of Stein's gauge 5/0) and ending at gauge 6 (instead of Stein's

gauge 5).[35] The gauge markings on the fifth instrument, the one without a name but ascribed here to the *Geschwister Stein*, are in practically the same positions as those of the surviving markings on Stein's instruments, starting with gauge 5/0 and ending with gauge 5.

Two texts important to an understanding of the early pianos of the Streicher firm date from this period. The first of these comes from Johann Ferdinand von Schönfeld's *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*, published in Vienna in 1796. The second comprises a small booklet, written by Andreas Streicher, which was given to those who bought the firm's instruments.

In Von Schönfeld's *Jahrbuch* there is a long passage in which the instruments of Walter, Schanz and Stein are compared. While parts of the passage have frequently been quoted, the complete text is given here in order to allow a fair assessment of its contents: 'The artist who has as yet made himself the most famous and who, at the same time, was the first creator of this instrument here is *Hr. Walter*. He lives on the *Wien* in the *Fokanetischen House*, in the inner courtyard. His pianos have a full, bell-like sound, a clear articulation and a strong, full bass. Initially the sound is somewhat dull but when one has played for some time it becomes very clear, especially in the treble. Very much playing quickly makes the sound harsh and like iron but this can be remedied by re-leathering the hammers. There is often a defect in the instruments by this master to which attention should be paid when choosing one amongst them: the treble and the bass are not always precisely well balanced; in some the bass is too full compared to the treble, in others too powerful and again in others too much like iron. Walter puts the price of his instruments between 50 and 120 ducats and sends them far and wide.

'The second professional master is *Herr Schanz*. He lives on the *Wien* above the *Heumagazine* at the sign of the ox, in the back of the courtyard. – After the death of his elder brother about five years ago, he began to work on his own account. He sells his instruments for between 40 and 100 ducats. They do not sound as powerful as those by Walter but are just as clear and usually more pleasant. They also have a lighter touch because the keys do not go down so deep and are not so wide as those of Walter's pianos. They are actually an imitation, a copy, of the *Fortepiano* of the artist Stein in Augsburg. Schanz also makes many small *Fortepiano* in the format of the English ones. They are easy to play and have quite a powerful sound.

'The third great *Meister*, or rather *Meisterinn* is *Madame Streicherinn*. She is to be found at the sign of the red rose on the *Landstrasse*. She is the daughter of the famous instrument maker Stein of Augsburg who, above all others in Germany, has made the greatest name for himself. Because this great artist would not tolerate any strange faces in his art he encouraged his children to help him in his work ever since they were young. They were thus brought up in the art. After his death, his eldest daughter married the very capable music master and composer Streicher of Munich. Taking her eldest brother with her she settled in Vienna. That is the short history of an artist who, when she once becomes known, will acquire one of the greatest names amongst us. Her instruments do not have the power of Walter's but they cannot be equalled for the balance of their sound, their purity, airiness, grace and gentleness. The sound is melting, never offensive. The touch requires a light hand, elastic finger pressure and a feeling heart. The prices of these instruments begin at 66 ducats.

'These three artists presented here are actually the most famous. Nevertheless we also have many others, [...]. But in general it is true that we just have two original instrument makers, namely Walter and Streicher. All the others imitate either the one or the other. It is especially with Walter that one finds very many copyists because many of them come from his school.

---

27 The use of French was fashionable at the time.

28 The 1793 instrument bears a label with the date 1794 but has the date 1793 written on the underside of the soundboard. Other instruments made towards the end of Stein's life may also have been finished under the leadership of Nannette Stein.

29 See Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel, 2000, I, 57-66.

30 It is not known which type of action Walter's oldest surviving pianos originally had. These pianos include the one which belonged to Mozart. Those of just before 1790 which do have their original actions have no hammer check.

31 The *vis-à-vis* in the Accademia Filarmonica, Verona, on loan from the Museo di Castelvecchio, Verona and the *claviorganum* in the Historiska Museet, Gothenburg, inv. no. GM4478. The instrument in Verona still has plain wooden hammers. It also appears to have had a harp stop for the piano.

32 Stein used a wooden gap spacer from 1783 onwards. Walter used a metal gap spacer from about 1790 onwards. Before these dates they did not.

33 In the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. MIR 1104 (FF-f^3). Dendrochronological analysis of the soundboard wood of this instrument shows that the tree of which some of the soundboard is made was still growing in 1794 (personal communication, Micha Beuting, 2002). 1800 would thus be a reasonable date for this instrument.

34 Not only did Stein use an octave ratio which gave his instruments a relatively longer scaling in the treble, in the extreme treble he stretched the scaling even further. Nannette Streicher's instruments maintained a meticulously Pythagorean scaling to the last note.

35 The instrument in Quedlinburg. The others have no gauges marked. The gauges, from thick to thin, were numbered as follows: ...5/0, 4/0, 3/0, 2/0, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, ... Half gauges, when used, were generally inserted as follows: 4/0, 4/0½, 3/0 or 1, 1½, 2.

'Because we have two original builders of pianos, we also divide our pianos into two classes: those that are made in the style of Walter and those made in the style of Streicher. By close observation we can also detect two classes of players amongst our best piano players. One of these classes loves a great musical treat, that is, a powerful sound; to that end they play with a rich sound, extremely fast and study the most difficult runs and the fastest octaves. This requires power and a strong nerve. Such players, who are not able to maintain a certain restraint, require pianos that are not stretched beyond their limits by this treatment.

'For the virtuosi of this kind we recommend the Walter style of piano. Players of the other class seek nourishment for the soul and love playing that is not only clear but also soft and melting. These can choose no better instrument than those of the Streicher or so-called Stein type. Those of the intermediate class of virtuosi will however not be disappointed in finding good instruments to fit every taste and every pocket.'[36]

This text is almost certainly based on first-hand knowledge and contains much fascinating information. Nevertheless, it remains a subjective comparison—perhaps even a prejudiced one–of the work of Walter, Schanz and Nannette Streicher; some parts of the description probably derive from hearsay and seem to be misunderstandings. Some statements are simply not true. In contradiction to what Von Schönfeld wrote, for instance, it is known that Stein certainly had apprentices or journeymen in his workshop; Franz Joseph Wirth, Ignace Joseph Senft, Johann David Schiedmayer and Jacob Friedrich Conrad (whose signature is on the underside of the soundboard of the instrument bearing a Stein label with the date 1793) are some of those known to have worked with Stein. Pianos by these four makers as well as by other apprentices of Stein have survived. Von Schönfeld's comparison of the pianos by Walter and those by Schanz is also not accurate with regard to the instruments these two makers built around 1796. Careful observation shows that the pianos made at that time by these two

36 'Derjenige Künstler, der sich bisher am berühmtesten gemacht hat, und der gleichsam der erste Schöpfer dieses Instruments bei uns ist, ist Hr. Walter wohnhaft an der Wien, im Fokanetischen Hause, im hintern Hofe. Seine Fortepiano haben einen vollen Glockenton, deutlich Anspruch, und einen starken vollen Baß. Anfänglich sind die Töne etwas stumpf, wenn man aber eine Zeitlang darauf spielet, wird besonders der Diskant sehr klar. Wird aber sehr viel darauf gespielet, so wird der Ton bald scharf und eisenartig, welches jedoch durch frisches Beledern der Hämmer, wieder zu verbessern ist. Oft findet sich bei den Instrumenten dieses Meisters ein Fehler, welchen man sich im Auswählen derselben in Acht zu nehmen hat, nämlich: daß der Diskant und Baß, nicht bei allen in dem genauesten Verhältniß gegen einander stehen. Bei einigen ist der Baß gegen den Diskant zu voll, bei andern zu stark, und wieder bei andern zu eisern. Dieser Meister setzt die Preise seiner Instrumente von 50 bis 120 Dukaten, und versendet selbe weit und breit.
'Der zweite berufene Meister ist Herr Schanz, wohnhaft an der Wien, oberhalb dem Heumagazine, beim Ochsen, hinten im Hofe. – Er hat nach dem Tode seines ältern Bruders etwa vor 5 Jahren angefangen für eigene Rechnung zu arbeiten, und verkauft seine Instrumente von 40 Dukaten an bis zu 100 Dukaten. Der Ton derselben ist nicht so stark, als jener der Walterschen, aber eben so deutlich, und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu traktiren, in dem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind, wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein zu Augsburg. Dieser Meister macht auch viele kleine Fortepiano im Formate der englischen, welche sich leicht spielen lassen, und ziemlich starken Ton haben. Diese verkauft er um 25 Dukaten.
'Der dritte große Meister, oder vielmehr Meisterinn ist Madame Streicherinn, in der rothen Rose auf der Landstrasse. Sie ist die Tochter des berühmten Instrumentenmachers Stein von Augsburg, der sich vor allen andern in ganz Deutschland den größten Namen gemacht hat. Da dieser große Künstler keine fremde Augen in seiner Kunst dulden wollte, so hielt er seine Kinder von der Jugend dazu an, ihm in seiner Arbeit zu helfen, welche also bei der Kunst erzogen wurden. Nach seinem Tode heurathete dessen älteste Tochter, den sehr geschickten Musikmeister und Kompositeur Streicher von München, nahm ihren ältesten Bruder zu sich, und ließ sich in Wien nieder. Dies ist die kurze Geschichte einer Künstlerinn, welche sich, wenn sie einmal bekannt seyn wird, einen großen Namen unter uns erwerben kann. Ihre Instrumente haben nicht die Stärke der Walterschen, aber an Ebenmaaß der Töne, Reinheit, Schwebung, Anmuth, und Sanftheit, sind sie unerreichbar. Die Töne sind nicht anstossend, sonder schmelzend, das Traktament erfordert eine leichte Hand, elastischen Fingerdruck und ein fühlbares Herz. Der geringste Preis dieser Instrumente ist 66 Dukaten. Die drei angefürten Künstler sind eigentlich die berühmtesten. Indessen haben wir noch viele andere [...]. Ueberhaupt aber ist es gewiß, daß wir gleichsam zwei Originalinstrumentenmacher haben, näml. Walter und Streicher, alle Uebrigen ahmen entweder dem Ersten oder dem Andern nach; vornehmlich findet Walter sehr viele Kopisten, weil mancher aus seiner Schule abstammt.
'Da wir nun zwei Originalinstrumentenmacher haben, so theilen wir unsere Fortepiano in zween Klassen: die Walterischen und Streicherischen. Eben so haben wir auch bei genauer Aufmerksamkeit zwei Klassen unter unsern grössten Klavierspielern. Eine dieser Klassen liebt einen starken Ohrenschmauss, das ist, ein gewaltiges Geräusche; sie spielt daher sehr reichtönig, ausserordentlich geschwind, studiert die häckeligsten Läufe und die schnellsten Octavschläge. Hiezu wird Gewalt und Nervenstärke erfordert; diese anzuwenden, ist man nicht mächtig genug, eine gewisse Moderazion zu erhalten, und bedarf also eines Fortepianos, dessen Schwebung nicht überschnapt.
'Den Virtuosen dieser Art empfehlen wir walterisches Fortepiano. Die andere Klasse unserer grossen Klavierspieler sucht Nahrung für die Seele, und liebt nicht nur deutliches, sondern auch sanftes, schmelzendes Spiel. Diese können kein besseres Instrument, als ein Streicherisches, oder sogenanntes Steinisches wählen. Die Zwischenklasse der Virtuosen werden ausserdem nicht verlegen seyn, gute Instrumente nach jedem Geschmack und nach jedem Preise zu finden.' Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Vienna 1796 (facs. ed. Otto Biba, Munich and Salzburg 1976), 87-91. The small square piano by Schanz in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, on loan from the Gesellschaft der Musikfreunde (inv. no. I.N.6.) must have been one of the small pianos referred to above which cost 25 ducats.

makers have about the same depth of touch, that the key widths are almost exactly the same and that the touch weights vary to such an extent that it is impossible to generalise about which of the two makers gave his instruments the heavier touch. Furthermore, although Von Schönfeld states that Schanz copied Stein, Schanz's earlier pianos are in many respects more like Walter's instruments than those of Stein. This is especially true in the details of the action; the pianos of both Schanz and Walter have tall hammers, brass *Kapseln*, a hammer check and a moderator whereas Stein's pianos and those by the *Geschwister Stein* have small, short hammers, no hammer-check, wooden *Kapseln* and no moderator.[37] The inner construction of Schanz's pianos differs from the constructions used by both Stein and Walter; in Schanz's early pianos the stable construction, consisting simply of a series of sturdy diagonal bottom braces, appears to have been his own invention. Far from being a copyist, Schanz was an innovator; there is little doubt that he was the first in Vienna to experiment with certain features of piano construction which were not to become standard in the Viennese building tradition until about 1825. These features included triple-stringing throughout the compass, a bridge divided for the iron and brass strings, equalization of the lengths of the strings of each choir and individual checks for each hammer, all typical of the English and French grand pianos already in the late 1780s. Schanz started to incorporate these innovations in his instruments—albeit inconsistently—already in the late 1790s. The Streicher firm, by comparison, had not tried all these features until 1808, as will be seen below. Walter did not use triple-stringing throughout the compass nor did he equalize the lengths of the strings of each choir until about 1810; he probably never divided the bridge.

Von Schönfeld's judgments express his high regard for the quieter, more sensitive pianos of Nannette Streicher and show him as well to have been an advocate of quiet, sensitive performance. Not surprisingly, this point of view was shared by Andreas Streicher. His little booklet, first printed in Vienna in 1801, accompanied the instruments made by the *Geschwister Stein* when they were delivered to the clients. After the *Geschwister* separated, the printed title of the booklet was changed; *Geschwister Stein* was deleted and *Nannette Streicher geborene Stein* was written in by hand instead, giving the title *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher geborene Stein in Wien verfertiget werden.* The book contains praise of quiet, expressive playing as well as condemnation of what Streicher considered to be the heavy-handedness of some players in Vienna at the time. One example is enough to show that Streicher, like Von Schönfeld, belonged to a conservative school of thinking: 'Rather than by using the fist, the greatest volume is attained more easily and also more beautifully by placing the notes so close together that the ear hears no space between them.'[38]

From a report of a colossal benefit concert a little more about Andreas Streicher's interests becomes apparent. In a performance of the cantate *Timotheus* by G. F. Handel (as orchestrated by Mozart) given in the Spanish riding school in Vienna in 1813, 590 musicians took part. The conductor added trombone parts for the occasion. At the time the harpsichord was still used for much *basso continuo* work, certainly in such large productions and usually at the opera. For the 1813 performance of *Timotheus* Streicher played the harpsichord.[39] It is then not so surprising to find in the text from his *Kurze Bemerkungen* that Streicher, harpsichordist as he also was, promoted a harpsichordist's approach to volume on the piano, resorting to articulation, or rather a lack of articulation, for the production of a *forte* and avoiding the use of key pressure, let alone the weight of the arm for this purpose. It is reasonable to suggest that as a pianist Streicher tended to emphasize the qualities of delicacy and soft expression in the piano, in themselves to be desired, but neglected the full range of possibilities offered by a hammer action. He even appears to have rejected those possibilities as they existed in pianos by such as Walter, that is in instruments equipped with the Viennese improvements to Stein's action.

Streicher appears to have based many of his ideas on those of Jean-Philippe Rameau, recommending for the pianist the same posture and details of hand and finger positions as Rameau had done for the harpsichordist in 1724. In 1801 Streicher wrote: 'The posture of the player must be so arranged that, with the arms hanging naturally from the body, his elbows should be a little higher than the keyboard. [...] The arm lies against the body without being

37 Three *Hammerflügel* by Walter or of his school have recently come to my attention. One of these, in the Narodowe Muzeum, Poznań, inv. no. MNP-I.64, is inscribed 'Anton Walter' and dated 1789. The second, in Schloß Rosenburg, Austria is unsigned and possibly not by Walter himself but is certainly of his school. I believe this instrument to be slightly earlier than the 1789 instrument. The third, in private ownership in Austria, has lost its nameplate but, in my opinion, is undoubtedly by Walter and slightly later than the 1789 piano. The Rosenburg and Poznan instruments have wooden *Kapseln* and no hammer check, the third has brass *Kapseln* and a single check. The Rosenburg instrument has no knee levers for the dampers, only hand levers. All three instruments have or had a hand-engaged moderator.

38 'Was leichter, und dabey schöner als durch die Arbeit der Fäuste, erhält man die höchste Stärke durch das nahe Aneinanderliegen der Töne, bey welchem das Ohr keinen Zwischenraum wahrnehmen kann.' Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher geborene Stein in Wien verfertiget werden*, Vienna 1801, 10.

39 See the report in the *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, I, January 2, 1813, 4. Streicher is described as *'Clavierlehrer und Verfertiger dieses Instrumentes als Cembalist* [...]': 'Hr. Streicher, piano-teacher and maker of these instruments, as harpsichordist'.

locked to it, so that the hand acquires its correct position by itself. While playing, the arm must remain restful and only move with the hand as much as is required by its up and down movement. [...] The hand lies naturally [...]. One bends the wrist neither up nor down. When the fingers move, the wrist must stay in the most restful position, but without being stiff [...]. The fingers must be curled when playing [...]. The finger may touch the key with the front, fleshy part, but never with the nail. [...] It is bad to play with stretched-out fingers, because then the touch loses all its power.'[40]

Rameau, a little less dictatorial and perhaps a little more elegant, required in 1724 that the player: '[...] sit at the harpsichord such that the elbows are raised higher than the level of the keyboard, and such that the hand can drop merely by the natural movement of the wrist joint [...] the elbows must fall nonchalantly to the sides, into their natural position, a position which should be strictly observed and never disturbed except for an absolute necessity, such as when the player is obliged to carry his hand from one end of the keyboard to the other. [...] but by allowing the hand to fall, as has been said, the fingers curl naturally to the necessary extent: and one must then neither extend nor curl them any further, except in certain cases in which one is unable to do better. [...] The finger [...] must glide, so to speak, from one [key] to the other [...].'[41]

The similarities are remarkable. According to Streicher in 1801 and Rameau in 1724 the body, the arm, the wrist and the hand should move as little as possible and should be treated merely as supports for the action of the fingers. Unlike Scipione Maffei, who had already realized in 1709 that Cristofori's piano required a new technique, Streicher, at least in 1801, appears to have treated the piano as some kind of sensitive harpsichord.[42]

The tradition carried on into the nineteenth century. Johann David Schiedmayer, one of the journeymen in Stein's workshop mentioned above, later became a well-known and highly respected piano maker. His son, Johann Lorenz Schiedmayer, continued his father's piano-making business together with Carl Dieudonné. In 1824 the two partners produced a booklet on the piano. In it they wrote that they could do no better than Streicher in describing how best to play. They repeated many of Streicher's sentences and paragraphs with only a few changes to the spelling and punctuation; the above translation of the passage on posture from Streicher's *Kurze Bemerkungen* could as well have been made from the text of Schiedmayer and Dieudonné as from that of Streicher.[43] Although Schiedmayer and Dieudonné acknowledged Streicher's writings as the source for their text it is unlikely they knew that they were echoing the words Rameau had published exactly one hundred years earlier.

The way of playing the piano advocated by Streicher and apparently by Von Schönfeld appears to have been accepted by what might be called the establishment until far into the nineteenth century, as demonstrated by piano tutors until about 1850. Nonetheless, Streicher's protests about those who used unorthodox playing techniques and Von Schönfeld's description of those who loved a feast for the ears show that there were also some who repudiated the quieter, more delicate way of playing.

---

40 'Der Sitz des Spielers muss so eingerichtet seyn, dass sein Ellenbogen, bei natürlich am Leibe herabhängendem Arme, etwas höher sey, als die Claviatur. [...] Der Arm liege gegen den Leib, ohne an ihn angeschlossen zu seyn, dann bekommt die Hand von sich selbst schon die richtige Lage. Während des Spiels muss der Arm ruhig bleiben, und sich nur nach Erforderniss des Auf- und Abgehens der Hand, so viel als nöthig ist, mitbewegen. [...] Die Hand liege natürlich [...]. Man biege ihr Gelenk weder in die Höhe noch in die Tiefe. Bei der Bewegung der Finger muss sie in der ruhigsten Lage bleiben, aber ohne steif zu seyn [...]. Die Finger müssen bei dem Spielen gebogen seyn [...]. Der Finger darf die Taste nur mit seinem vordern, fleischigten Theile, aber nie mit dem Nagel berühren. [...] schlimm ist es, mit gerade gestrekten Fingern zu spielen, wodurch der Anschlag alle Kraft verliert.' Streicher, *Kurze Bemerkungen*, 1801, 6-8 and the same in: Johann Lorenz Schiedmayer and Carl Dieudonné, *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kentniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart verfertigt werden*, Stuttgart 1824 (facs. Tübingen 1994), 29-30.

41 'Il faut d'abord s'asseoir auprès du Clavessin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier, & que la main puisse tomber par le seul mouvement naturel de la jointure du poignet [...] il faut que les coudes tombent nonchalamment sur les côtés, dans leur situation naturelle; situation qu'il faut bien remarquer, & qu'on ne doit déranger que par une necessité absolué, comme lorsqu'on est obligé de transporter la main d'un bout du clavier à l'autre. [...] mais en laissant tomber la main [...] les doigts s'arondissent naturellement au point qu'il faut: & pour lors on ne doit plus ni les alonger, ni les arondir d'avantage, excepté dans les certains cas, où l'on ne peut mieux faire. [...] Il faut que les doigts [...] coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre [touches] en se succedant [...].' Jean-Philippe Rameau, *De la mechanique des doigts sur le clavessin, in Pièces de Clavecin*, Paris 1724, ed. Erwin R. Jacobi, Kassel, Basel, Tours, London 1972, 17.

42 'But because it is a new instrument, it requires a person who understands its power, and above all who has made a special study of it and can thus control the measure of the various impulses that the keys require, and the charming shading.' '[...] *ma essendo strumento nuovo, ricerca persona, che intendene la forza vi abbia fatto sopra alquanto di studio particolare, così per regolare la misura del diverso impulso, che dee darsi a' tasti, e la graziosa degradazione* [...].' Scipione Maffei, *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali*, in: *Giornale de'Letterati d'Italia* 5, Venice 1711, 144-59. Maffei wrote this report after his visit to Cristofori in 1709. The excerpt given here is from the transcription in Edward Rimbault, *The Pianoforte: Its Origin, Progress, and Construction*, London 1860, 96-7.

43 For instance: 'Was leichter und dabei schöner, als durch die Arbeit der Fäuste, erhält man die höchste Stärke durch das nahe Aneinanderlegen der Töne, bei welchen das Ohr keinen Zwischenraum wahrnehmen kann.' Schiedmayer and Dieudonné, *Kurze Anleitung*, 31.

Von Schönfeld's admiration of Streicher's instruments in 1796 contrasts with a letter written in the same year by Beethoven to Andreas Streicher. Streicher had sent Beethoven a piano in Bratislava, presumably for use at his *Akademie* there: 'dear Streicher! The day before yesterday I received your *forte piano*, the recommendation of which was truly excellent, anyone else would try to keep it, and I—you will really laugh, I would have to lie if I did not say to you that it is too good for me, and why?—because it takes away from me the freedom to create the sound myself. But let this not keep you from making all your *forte-piano* so, there are probably not many who are so capricious as I.
'on Wednesday the 23rd of this month is my *Akademie*, if [M. André] Stein wants to come, he is heartily welcome as far as I am concerned.—as far as the selling of the *forte-pianos* is concerned, I had already thought up this idea for you and I will certainly try to put it into practice.'[44]

The body of the letter continues with formal compliments and ends with: 'as your loving and warm friend, Beethoven
Bratislava, on the 19th November
anno 96 post Christum Natum.'

Beethoven then added a postscript sending his greetings to 'bride and bridegroom' (underlining Beethoven's), referring to the wedding of Nannette's brother, André and addressed the letter in French to 'Madame, Monsieur de Streicher, very renowned musician [*sic*] in Vienna.'

It is not difficult to read through the flowery language and the diverting compliments. Beethoven obviously did not like the Streicher piano, probably because the sound was too weak. Perhaps partly due to his deafness, already affecting him, but perhaps too because of his more temperamental nature he must have belonged to Von Schönfeld's class of musicians who loved a feast for the ears and would need a piano by Walter, not to the class that liked quiet and sensitive playing and would need a piano by Streicher.

Beethoven seemed to be in a tougher and perhaps more sincere mood when he attempted to obtain a piano from Walter in 1802 through Court Secretary Nikolaus von Zmeskall: 'As far as I am concerned, my dear Z., you can speak to that Walter about my matter in strong measure, in the first place because he deserves it but then also because these days (when they think I am on bad terms with Walter) the whole swarm of piano makers are crowding in, wanting to do me a service—and that for nothing. Each of them wants to make me a piano how I want it [...] so you can give him to understand that I will pay him 30 ducats even though I can have it from all the others for nothing. But I will only give 30 ducats on the condition that it is made of mahogany, and I also want to have the stop with one string, —if he won't swallow this, stamp it in to him that I will choose one of the others, that it is I who am telling him this and that I will also take him to Haydn to show him this.'[45]

The last sentence probably meant that Beethoven would take Walter to Haydn's house to show him the piano that Sébastien Érard had sent to Haydn from Paris as a present. That instrument was of mahogany and would have had the *una corda*. Griesinger wrote to Härtel from Vienna on April 15, 1801:

'[...] The Érard brothers in Paris have sent him [Haydn] as a present a beautiful *Flügel* in the English style, of mahogany and decorated with bronzes.'[46]

Two years later Beethoven also acquired a piano from Érard. Griesinger wrote to Härtel on December 14, 1803: 'The brothers Érard of Paris have made a present of a mahogany piano to Beethoven (like they did earlier to

44 'lieber Streicher! Vorgestern erhielt ich ihr forte piano, was wahrlich vortrefflich gerathen ist, jeder andere würde es suchen an sich zu behalten, und ich – lachen sie ja recht, ich müsste lügen, wenn ich ihn nicht sagte, dass es mir zu gut ist für mich, und warum? – weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen, übrigens soll sie das nicht abhalten alle ihre forte-piano so zu machen, es werden sich auch wohl wenige finden, die ebenfalls solche Grillen haben. 'am Mitwoch den 23ten dieses M. ist meine Akademie, will Stein kommen, so soll er mir herzlich willkommen sejn, Nachtlager hat er ganz sicher bej mir. - was den Verkauf des fortepianos anbelangt, so hatte sich diese Idee schon vor ihnen bej mir entsponnen, und ich werde auch gewiss trachten, sie auszuführen[...]
als ihren sie liebenden und warmen freund
Beethoven
Pressburg am 19ten November
anno 96 post Christum Natum.
H.C. Robbins Landen, *Beethoven, Sein Leben und seine Welt in zeitgenösischen Bildern und Texten*, Zürich 1970, 220.

45 'Sie können, mein lieber Z., dem Walter meine Sache immerhin in einer starken Dosis geben, indem er's erstens ohnedem verdient, dann aber drängt sich seit den Tägen, wo man glaubt, ich bin mit Walter gespannt, der ganze Klaviermacher schwarm, und will mich bedienen – und das umsonst, jeder von ihnen will mir ein Klavier machen, wie ich es will, so ist Reicha von demjenigen, von dem er sein Klavier hat, innigst gebeten worden, mich zu bereden, daß er mir dürfe ein piano forte machen, und das ist doch einer von den Bravern, wobei ich schon gute Instrumente gesehen – sie geben ihm also zu verstehen, daß ich ihm 30# bezahle, wo ich es von allen anderen umsonst haben kann, doch gebe ich nur 30# mit der Bedingung daß es von Mahagoni sei, und den Zug mit einer Saite will ich auch dabei haben, – geht er dieses nicht ein, so geben sie ihm unter den Fuß, daß ich einen unter den andern aussuche, dem ich dieses angebe und den ich derweil auch zum Haydn führe, um ihn dieses sehen zu machen [...].' *Beethovens Sämtliche Briefe*, Berlin and Leipzig 1906-7, I, 105. Beethoven dedicated his string quartets to members of the aristocracy including Razumovsky, Lobkowitz and, less well known, Nikolas von Zmeskall. Beethoven's language is not always easy to translate. To preserve his tone I have avoided a too literal rendering.

46 Vienna, 15 April 1801: '[...] Die Freres Érard in Paris haben ihm einen schönen Flügel nach Englischer Art, von Mahony, mit Bronze verziert zum Geschenk geschikt.' Biba (ed.), *"Eben komme ich von Haydn..."*, 71.

Haydn). He is so enchanted with it that he regards all the pianos made here as rubbish [*Quark*] by comparison. Because you are heavily involved in instrument dealing it will not be [un?]interesting for you to hear that Beethoven had already criticized the local instruments before. He said that they were wooden and that they get one into the habit of a small, weak touch. Beethoven being Beethoven may be right, but how many players are there like him? The keyboard of the Parisian piano is, even on Beethoven's admission, not as supple and elastic as in the Viennese pianos. But that is a trifle to a master like Beethoven. Presumably the instrument makers here will try to study and acquire the advantage of the brothers Érard. I therefore want to try to impress this on Streicher, even though the one Haydn owns did not please him [...].'[47]

Beethoven's earlier criticism of the local instruments, reported in this letter, rhymes with his flowery refusal of the piano sent to him in Bratislava by Streicher in 1796 but not with his demand for a piano by Walter in 1802. If he had been critical of the 'local' instruments, why should he have wanted a piano by Walter, one of the local makers? It is true that in 1801 a piano by Walter would have been more powerful than one by Streicher, explaining Beethoven's attempt to have an instrument by Walter rather than one by Streicher. But as the letter to Zmeskall indicates, Beethoven already knew of Haydn's piano by Érard. That instrument would have been triple-strung throughout and would have had larger hammers than the contemporary instruments of both Streicher and Walter. Streicher's pianos were double-strung throughout and those of Walter were triple-strung only in the treble. So Haydn's piano from Érard would certainly have been more powerful than the pianos either of Streicher or of Walter at the time. Why then did Beethoven not immediately order an instrument from Érard instead of trying to obtain one from Walter? At first it seems that the answer to this question was merely one of price. The letter to Zmeskall suggests that Beethoven wanted an instrument from Walter because he thought he could obtain it for a mere thirty ducats. Von Schönfeld wrote that Walter's pianos cost between fifty and one-hundred-and-twenty ducats. At the time, a mahogany instrument in Vienna was generally much more expensive than one veneered in cherry or walnut, even without ormolu mounts.[48] So Beethoven seems to have tried to obtain from Walter a mahogany instrument which would normally have cost about a hundred ducats for a mere thirty. Nonetheless, it does not seem to have been the price which concerned Beethoven. He also wanted an instrument in mahogany and with an *una corda*, perhaps not for musical reasons but because these two features would have been unusual at the time in Vienna. More especially, they were the two features which would have made Haydn's instrument particularly special and noticeable. While practically every English and French piano of the day would have had ivory naturals and an *una corda* and would have been veneered in mahogany, all as a matter of course, only the luxury Viennese pianos had ivory naturals and mahogany Veneer. No Viennese pianos of the time had the *una corda*.

Beethoven seems to have wanted an instrument which was noticeably like Haydn's, one with mahogany veneer and the *una corda*. At the same time, Beethoven appears to have wanted to be seen to be honoured by Walter, the best builder in Vienna at the time, in the same or a similar way to that in which Haydn had been honoured by Érard, the best builder in Paris. If Beethoven was not to be given a piano by Walter he at least wanted it for a special price—not a friend's price but a price which took him into account as a famous man. This may appear to be far-fetched, but when Walter refused to do Beethoven this honour, it seems that he, Beethoven, ordered a piano from Érard and then, when it arrived, acted as if it were a gift.[49] The financial accounts of the Érard firm include an entry dated August 5, 1803

47 'Die Brüder Erard in Paris haben dem Beethoven (wie früher dem Haydn) ein Geschenk mit einem Fortepiano von Mahony [sic] gemacht. Er ist so davon bezaubert dass er alle hiesigen Arbeiten für Quark dagegen hält. Da Sie einen starken Instrumentalhandel treiben so wird es Ihnen [nicht?] uninteressant seyn zu hören dass Beethoven den Ton der hiesigen Fortepiano schon früher immer als hölzern tadelte, desgleichen dass sie ein kleines schwaches Spiel gewöhnen. Beethoven als Beethoven mag recht haben; aber wie viele Spieler giebt es wie Er? Die Tastatur des Pariser Fortepiano ist selbst nach Beethovens Geständnis nicht so geschmeidig und elastisch wie die der Wiener Fortepiano. Einem Meister wie Beethoven ist das aber eine Kleinigkeit. Vermutlich werden die hiesigen Instrumentenmacher den Brüdern Erard ihren Vortheil anzulernen suchen und ich will deswegen auch in Streicher dringen, ob er gleich mit dem welches Haydn besizt, nicht zufrieden war [...].' Biba (ed.), *"Eben komme ich von Haydn..."*, 216.

48 In Franz Joseph Gall, (ed.) *Clavier- Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Forte-piano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglichst erhalten könne*, Vienna 1805, 126 there is an advertisement for the pianos of Joseph Wachtl. A plain cherry-veneered instrument with ebony naturals cost fl. 360 (84 ducats), a walnut-veneered instrument, also with ebony naturals but with bronzes cost fl. 405 (94 ducats), a walnut-veneered instrument with rich bronzes and ivory naturals cost fl. 531 (123 ducats) and one with mahogany veneer, rich bronzes and an ivory keyboard cost fl. 558 (130 ducats).

49 I am grateful to Maria Rose-van Epenhuysen for bringing the fact that Beethoven bought his piano from Érard to my attention and to Alan Roudier for allowing me to publish the entry from the accounts book. After writing this article on Nannette Streicher, Maria Rose-van Epenhuysen published her article on Beethoven and his piano by Érard. She expresses a less cynical view of the matter, suggesting that Beethoven was genuinely interested in acquiring the piano by Érard because of its musical merits. She also points out that the Érard's books show that the piano was a normal sale rather than a gift but that there is no proof that Beethoven ever paid for it. See Maria Rose-van Epenhuysen, *Beethoven and his 'French piano': proof of purchase*, in: *Musique, Images, Instruments*, VII, 2005, 110-22.

stating that Beethoven owed the firm L[ivres] 1500 for a 'piano in the shape of a harpsichord'—his grand piano by Érard:

'August 5, 1803
Mr. Beethoven, Pianist in
Vienna Debt L 1500 for the sale of a piano
in the shape of a harpsichord no. 133'[50]

Érard's grand piano no. 133 was the one Beethoven owned and is still to be seen in the Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.[51] Even though this instrument was bought from Érard, Beethoven does not seem to have objected to the impression created in the minds of such as Griesinger that he, Beethoven, had been given it by Érard, just like Érard had given one to Haydn. Beethoven himself probably even started the story. Such a ruse could obviously not have been tried in Vienna: if Beethoven had bought an instrument there and pretended that it was a gift he would not have got away with it. If Beethoven did pay for the instrument, as indeed the words 'Debt' and 'sale' seem to indicate, the price he had to pay for the pretence that it was a gift was 1500 French *livres*, equivalent to 126 Viennese ducats, which together with the shipping costs would have been more than the price of Walter's most expensive model. According to Von Schönfeld, Walter's top price was 120 ducats.[52] It was not that Beethoven wanted a piano on the cheap, he wanted to be honoured.

The limit beyond which Beethoven would not go to create the impression that he had been honoured by Érard is suggested by comparing the decoration of his piano with that of Haydn's instrument; Beethoven's piano is quite plain while Érard's books indicate that Haydn's was decorated with ormolu mounts.[53] Regrettably, Haydn's piano by Érard has disappeared, but a similar one was bought by Carl Alois, Prince Lichnowsky in 1803, the year Beethoven acquired his. The case of Lichnowsky's instrument is veneered in figured mahogany and, as was Haydn's, is adorned with ormolu mounts. Furthermore, the key well is decorated with *verre églomisé*.[54] Érard's gift to the great Haydn would surely have been one of the best and most luxurious grand pianos the firm made and would have been similarly decorated. Beethoven's piano, by contrast, has no ormolu mounts, no *verre églomisé* and the mahogany of the exterior is quite plain. Presumably Beethoven would not, or could not, bring himself to afford the more expensive luxury model.

Although Beethoven may genuinely have preferred the louder piano by Érard to those of the local Viennese makers, more personal matters appear to have coloured his opinion. These matters probably included his annoyance with Walter, who would honour neither him nor his request, and an ambition to be on a footing with Haydn. Beethoven's expressed liking of his Érard piano certainly wore off quickly, perhaps even within a year; it was not long before he had local makers (including Matthäus Andreas Stein) make significant alterations to the keyboard and the action.[55]

Pressure, competition and rivalry

Meanwhile, the Streicher firm was under pressure. Beethoven counted Nannette and Andreas Streicher as two of his especially good friends and there can be little doubt that they would have been influenced by his opinions and choices.[56] Beethoven's rejection of their piano in 1796 and his preference for a piano by Walter in 1802 will not have gone unnoticed. Furthermore, his apparent delight in his Érard piano in 1803 and his deprecatory remarks about the local makers in general will surely have been taken as criticism. Pressure on the Streicher firm must also have been felt in the form of direct competition on a more general front with other local firms. Foremost among these would have been that of Walter, still the most famous firm in Vienna at the time. It was probably the wider dynamic range available on Walter's instruments of after 1790 which made them more successful than the pianos by the *Geschwister Stein* and more successful than the first pianos made by the Streicher firm after the *Geschwister Stein* parted company. The *'stein'schen'* pianos, quieter and more sensitive than those of Walter, were still made in the tradition of Johann Andreas Stein, a tradition which was maintained virtually unchanged from 1783 until 1802.

Apart from these pressures, Breitkopf & Härtel of Leipzig, through their agent in Vienna, Griesinger, were also enjoining the Streicher firm to take note of the advantages of the foreign instruments. At the time, Breitkopf & Härtel became important to the Streichers as retailers of their pianos, placing orders for considerable numbers of their instruments for re-sale at home and abroad. The opinion of Griesinger therefore had to be respected.

---

50 '18 Therm.dor 11 / M.r Bethowen Claveciniste à / Vienne D.t L 1500 p Vte. Du piano / en forme de Claveçin No. 133'.

51 The number 133 is also found on the instrument now in the Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, inv. no. 61.

52 I am most grateful to George Grant O'Brien for finding out the equivalent of 1500 *Livres*. Personal communication, December 2004.

53 Érard's books include an entry for the November 2, 1800 for piano 'no 28 orné M. Haydn à Vienne.' I am grateful to Maria Rose for pointing this out to me.

54 Lichnowsky's instrument is in Schloß Hradec, Bohemia. I am grateful to Alfons Huber for bringing this instrument to my attention and for taking me to examine it. The instrument is illustrated in *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas*, eds. Oldrich Pulkert and Hans-Werner Küthen, Prague 2000, 141-3.

55 See Alfons Huber, '*Beethovens Erard-Flügel, Überlegungen zu seiner Restaurierung*', in: Restauro, III, 1990, 181-8 and Tilman Skowroneck, *Beethoven's Erard piano: its influence on his compositions and on Viennese piano building*, in: *Early Music*, XXX/4, November 2002, 522-38.

56 See Streicher, Goebl-Streicher, Ladenburger et al., "*Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen*", *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, 1999.

1802: The *Geschwister Stein* dissolve their partnership

Relations between Nannette and Andreas Streicher on the one hand and Nannette's brother Matthäus Andreas Stein (known as André) on the other became markedly strained and in the Autumn of 1802 the *Geschwister* split up. The two siblings then continued to build pianos separately under their own names. One view of what was going on, almost certainly biased in favour of Nannette Streicher and her husband, is expressed in the correspondence between Härtel in Leipzig and Griesinger in Vienna.[57] This correspondence points towards a number of problems between André Stein and the Streichers in the period between 1800 and 1803, that is, both before and after the *Geschwister Stein* separated. Some of these difficulties may of course have been exacerbated by the pressures under which the firm was operating.

One of the problems had to do with the firm's production. Before the split, it appears that André Stein did not always manage to complete orders in time. Griesinger remarks in a letter written in March 1802 that: 'Stein, or rather Streicher, who looks after the mercantile side of the Stein factory, is giving me many problems because of one *Fortepiano* [...] Owing to sickness and the departure of journeymen, Stein has only managed to meet a few of his deadlines this winter. From the beginning of the new year onwards Hofmeister should have received two *Fortepiano* every month, that is, six already, but he has had only two.'[58]

This implies that while Andreas Streicher represented the firm and looked after the financial administration, André Stein was the leader of the *Geschwister Stein* workshop and probably the *Inhaber* or nominal owner of the firm, positions he must have taken over from his sister Nannette.[59] This change of command would have occurred at some point between the move to Vienna in 1794 and the separation of the *Geschwister Stein* in 1802. In 1794 André Stein would have been 18 years old and in 1802 he became 26. During this period he would presumably have come of age and although younger than his sister Nannette, he, being a man, would have taken over from her. The start of André Stein's leadership may be dated a little more precisely; when Von Schönfeld referred to the pianos of *Madame Streicherinn* as a *Meisterinn* in 1796 he did not mention Stein as a *Meister*. Presumably then, André took over from Nannette in or after 1796, the year of his marriage.

It might then be speculated that the brothers-in-law Andreas Streicher and André Stein were involved in a private battle to gain control of the company (and its illustrious name), Streicher on behalf of his wife and Stein for himself, while Nannette was caught between her husband and her brother. Furthermore, it was Andreas Streicher who had to bear the brunt of Griesinger's dissatisfaction with the firm's tardity even though it was André Stein and not Nannette Streicher whom Griesinger named as the one who failed to complete the orders. These difficulties would surely have led to friction between Andreas Streicher and André Stein.

Another problem lay in a confusion in loyalties to at least two music-publishing houses, both of which bought and sold musical instruments as one of their business activities. This latter phenomenon was apparently new and seems to have been part of the more commercial circumstances generally emerging in 1800. André Stein appears to have made promises to the *Bureau de Musique* (Hoffmeister & Kühnel) and perhaps other dealers in Leipzig while Andreas Streicher, even though he was more inclined towards Breitkopf & Härtel (also in Leipzig), remained uncommitted. Griesinger continued to woo Streicher however, leaving André Stein to look after himself after the separation. By October 23, 1802 Grieisinger could write to Härtel: 'Hofmeister, Bernhard, Music Director Müller, [and] Köhler [all] want to make agreements with Streicher with regard to sending his *Fortepiano* but Streicher has decided only to deal with you; he is a man of his word whom you can trust. As a basis for your relationship it would be advantageous if you also presented him with an order. Now, because he is separated from his slack and lazy brother-in-law, everything which was lacking in the *Steinschen* instruments will be redressed. He would much appreciate hearing the opinion one gives on this in Leipzig. With respect to the keyboard and *Manipulation* [touch?] he says that the *Steinschen* instruments have advantages which cannot be disputed by any other master; the more brilliant sound can easily be achieved by using a slightly higher case...'[60]

57 See Biba, (ed.) *"Eben komme ich von Haydn..."*, for instance p. 207.

58 'Stein, oder vielmehr Streicher, welcher das Merkantilische der Steinschen Fabrik besorgt, macht mir viele Schwerigkeiten wegen eines Fortepiano [...] Wegen krankheit und Auswanderung der Gesellen hat Stein diesen Winter nur wenige seiner Zusagen halten können. Hofmeister hätte von dem Neuen Jahre an alle Monate zwey Fortepiano also jezt bereits sechs erhalten sollen; er bekam aber noch nicht mehr als zwey.' Biba, (ed.) *"Eben komme ich von Haydn..."*, 153.

59 According to Uta Goebel-Streicher, Andreas Streicher was never the *Inhaber* of the firm. Personal communication, October 2003.

60 'Hofmeister, Bernhard, Musikdirektor Müller, Köhler wollen mit Streicher anbinden wegen Übersendung seiner Fortepiano Streicher aber ist gesonnen sich nur mit Ihnen einzulassen; er ist ein Mann von Wort, dem Sie trauen können. Es wäre zur Gründung Ihres Verhältnisses vorteilhaft, wenn Sie ihm auch mit einigen Bestellungen zuvorkämen. Jezt, da er von seinem lokern und trägen Schwager getrennt ist, soll allem was an den Steinschen Instrumenten zu vermissen war, abgeholfen werden. Es war ihm sehr lieb die Urtheile zu hören die man in Leipzig darüber fällt. In Anzehung der Claviatur und Manipulation sagte er, haben die Steinschen Instrumente Vorzüge die ihnen durch keinen andern Meister noch streitig gemacht worden seyen; dem brillianteren Ton lasse sich durch ein etwas höheres Corpus leicht aufhelfen...', Biba, (ed.) *"Eben komme ich von Haydn..."*, 170.

In November 1802 Griesinger obtained a franchise for Breitkopf & Härtel as the sole retailers of Streicher pianos in northern Germany and an assurance from Streicher that he would not do business with other dealers. In 1803 Härtel ordered: '25 pianos of various sorts, with ranges of 5, 5½ and 6 octaves.'[61]

Perhaps this was the order which Griesinger suggested Härtel should make in October of the year before.

Immediately after the *Geschwister Stein* separated, André Stein and Andreas Streicher became bitter rivals, slandering each other in public. Nevertheless, Andreas Streicher's threat of publishing an article in the *Allgemeine musicalische Zeitung* in which he intended to drag André Stein through the mud came to nothing and by 1804 things had settled down. In this new phase it is plausible that Nannette Streicher resumed the practical leadership of the workshop while Andreas Streicher continued to run the financial side of the business and to build up the public relations necessary for the promotion of the firm. In this period, Andreas Streicher appears to have taken a greater interest in the building of the pianos, certainly in their improvement. There is no reason however why he should suddenly have taken up artisan's tools to help his wife and her journeymen complete the orders. All Andreas Streicher's remarks are ones which could have been made by a musician who knew about the daily maintenance of the pianos without being an adept instrument builder. As the spokesman for the firm he would have had to assess how best to compete in the rapidly growing market. Using his talents as a musician and a businessman he might, for instance, have encouraged his wife to do something about the relatively weak tone of the firm's pianos but it would have been Nannette Streicher who would have decided which technical changes had to be made to effect such improvements. She too would have been the one who would have taken the necessary steps to change the production accordingly. Andreas Streicher would then presumably have been informed of the nature of such changes and been able to describe them to clients. In this process he would no doubt have become more accustomed to think and discuss in terms of the technicalities of piano making.

A piano made in 1800 or 1801 by the *Geschwister Stein* and repaired by Nannette Streicher in 1804

One surviving instrument appears to have been made originally by the *Geschwister Stein* and then to have been repaired a few years later by Nannette Streicher.[62] The baseboard and the top and bottom key levers bear the number 203 while the belly rail is inscribed in ink as follows: 'Nro 503 / Nannette Streicher geb. Stein / rep. Wien 12 [?] Juli 1804'

The original production number thus appears to be 203. The repair, also given a production number, is dated 1804. Assuming that the firm made between seventy-five and a hundred pianos a year in the period between 1800 and 1804, the original date of the instrument, based on the number 203, would be either 1800 or 1801. The range of this piano is from FF to c^4. If indeed it was made in 1800 or 1801, this is the oldest surviving piano made by the Stein-Streicher family with a range larger than FF to g^3.

This piano has clearly not only been repaired by Nannette Streicher. At a quite recent date, perhaps in the first half of the twentieth century, the soundboard was taken out and the treble part of the bridge sawn into short lengths and the pieces re-positioned to give considerably longer string lengths than the original ones.[63] The new lid stick and its holder probably date from the time of this later work.

The repairs made by Nannette Streicher in 1804 appear to have included strengthening the wrestplank by adding a so-called yoke or, in German, a *Kämpfer*. This addition, used in almost all Viennese *Hammerflügel* from about 1805 onwards (and in many before that date), consists of three sturdy wooden members. The main one of these three is glued across the top of the wrestplank on the side closest to the player. The other two members are integral side arms, one in the treble and one in the bass, which, in this instrument, stretch back as far as the gap between the wrestplank and the soundboard. They are glued down onto the wrestplank and respectively up against the cheek and the spine. In the instruments by the Streicher firm built in 1805 and later the side arm against the cheek (in the treble) continues over the gap to the bentside-cheek corner and the side arm against the spine (in the bass) stretches back over the gap and continues down over the soundboard for about the same distance as does the side arm in the treble. The complete yoke is usually veneered in the same wood as the outside of the case. Johann Andreas Stein and the *Geschwister Stein* never incorporated this yoke in their instruments as far as is known. Walter, on the other hand, had designed his instruments with this feature already since the 1780s. Nannette Streicher probably included the yoke in her pianos from about 1802 onwards to counteract the distortion of the wrestplank, a weakness only too obvious in the surviving pianos by the *Geschwister Stein*.[64]

Another change apparently made by Nannette Streicher as part of the 1804 repair to this instrument was the replacement of the single wooden gap spacer by two metal ones. The wooden gap spacer which the instrument had when it was first made ran under the level of the strings and took up the width of one choir of strings in the string band. The

61 '25 Claviere verschiedenster Art [...], und zwar in Umfang von 5, 5½ und 6 Oktaven.' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 63.

62 I am grateful to Georg Ott for additional information about this instrument.

63 The c^2 string is 312 mm long, c^4 92 mm (c^2 equivalent 392 mm).

64 The wrestplank in all these instruments has pulled forwards and upwards. In one case the forward pull is as much as 9 mm.

two new metal ones are each inserted between two choirs of strings and arch up over the level of the strings.
One feature of this instrument which remained unchanged was the double stringing. As will be seen below, the oldest surviving instrument by the Streicher firm with triple stringing, but even then only in the treble, is dated 1805.

Three instruments made between 1802 and 1804

Three instruments, all with the range FF to c^4, have survived from the period between 1802 and 1804.[65] Two of them are inscribed *Nannette Streicher née Stein à Vienne* on their nameplates. The third has lost its nameplate but it can be attributed to Nannette Streicher on the basis of the many features and measurements it shares with the other two. Of the two signed instruments, one is veneered in yew, has some gilded mounts and a keyboard with white naturals and black accidentals; the other is veneered in plain cherry, has no gilded mounts and a keyboard with black naturals and white accidentals. The piano without a nameplate is also veneered in cherry and has a keyboard with ebony naturals and bone-topped sharps. The yew piano would have been more expensive than the other two.

The surviving pianos by the *Geschwister Stein* have the same type of internal construction as that found in Stein's instruments from 1783 onwards whereas these three early instruments by Nannette Streicher show innovations in this respect. The cherry piano which has lost its nameplate has the same two bottom braces perpendicular to the spine used by the *Geschwister Stein* but instead of only two diagonal flying buttresses to support the bentside there are five. The yew instrument has three bottom braces and five flying buttresses. The cherry instrument with a nameplate has a different type of construction: there are no flying buttresses but five bottom braces running diagonally from the spine to the bentside. This type of internal construction was probably first used by Schanz and is found in his earliest known instruments, those of between about 1795 and 1805.[66]

Each of the three 1802–1804 instruments has the single wooden gap spacer found in the instruments by the *Geschwister Stein*. The renovated instrument originally had such a wooden gap spacer but it was replaced by two overhead metal ones during the 1804 repairs, finished in July 1804. The wooden gap spacers in the three 1802–1804 instruments therefore indicate that they were almost certainly made before July 1804. The three must also have been made after the separation of the *Geschwister Stein* in late 1802. Within the resulting period—from late 1802 to mid 1804—the differences in the internal constructions of the three pianos probably allow the one which has lost its nameplate to be dated as the oldest of the three and the cherry one which still has its nameplate to be dated as the youngest.

The *Geschwister Stein* retained the detachable nameboard (in the manner of the nameboard in many Italian harpsichords) used by their father. It appears that Nannette Streicher first changed this aspect of the design in these three 1802–1804 instruments. Instead of the detachable nameboard, each of the three has a wrestplank strengthener (the yoke) as described above for the instrument repaired in 1804.

The internal structure and the wrestplank were probably strengthened in the 1802–1804 instruments in order to counter the distortion of the wrestplank and to cope with the heavier stringing used in these pianos. The instrument which has lost its nameplate has retained neither string gauge makings nor original strings but in the two instruments with nameplates the lowest note has gauge 7/0, marked in the yew piano on the wrestplank and present in the cherry piano with a nameplate in the form of original brass strings. Stein, by contrast, strung his instruments with gauge 5/0 in the bass, two gauges thinner.[67] At a pitch of a^1 = 430Hz the total tension on a 1788 instrument by Stein which has all its gauge markings can be estimated to have been 1350 kgf while at the same pitch the 1802–1804 yew piano by Streicher (also with all its gauge markings) would have been about 1600 kgf.[68]

All three 1802–1804 instruments would originally have had square tapered legs rather than the turned legs typical of Stein's instruments.[69] Other aspects of the design stayed the same, however; the bridges remained small in cross-section compared with those in the pianos of Walter and if anything the hammers were smaller than those used by the *Geschwister Stein*. None of the three pianos has a hammer check and all three are double-strung throughout. The ribbing of the soundboards is much the same as in the instruments of the *Geschwister Stein* although there is one additional rib in the treble.

These three instruments of between 1802 and 1804 were certainly conservative in comparison with those made

65 The anonymous instrument is privately owned in The Netherlands. Of the two signed instruments, one is in the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. MIR 1107 and the other is in the Musikinstrumenten-Museum, University of Leipzig, inv. no. 3189.

66 For instance the *Hammerflügel* inv. no. SAM 386 in the Kunsthistorisches Museum, Vienna.

67 One of the *Geschwister Stein* pianos even starts with gauge 4/0 according to the gauge markings.

68 Both these instruments are in the Germanisches Nationalmuseum: Stein, inv. no. MIR 1097; Streicher, inv. no. MIR 1107. For a more detailed analysis of the total tension see Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel, vol. 1, 82-4.

69 Both the cherry instruments still have the square tapered legs. The Nuremberg instrument now has round turned legs of recent date. The *Frère et Sœur Stein pianos* in Basel and Quedlinburg also have the square tapered legs. The legs of the *Frère et Sœur Stein* in New York are not original while the cabriole legs of the *Frère et Sœur Stein* in Briosco could be original.

at about the same time by *Walter und Sohn* in Vienna, by *John Broadwood & Son* in London and by *Érard Frères* in Paris. The instruments of these three firms were all triple-strung, those of Walter in the treble and those of Broadwood and Érard throughout the compass. The pianos by all three of these firms had a hammer check. They also had larger bridges and larger hammers than those of the instruments by Nannette Streicher. The following excerpt from a letter of December 1804 written by Härtel to Streicher corroborates the idea that the pianos of the Streicher firm were more delicate in their conception than the robust instruments of the French and the English: 'There are many *Liebhaber*, especially those who often play with a louder and fuller tone than your instruments possess, either in concert or otherwise with a powerful accompaniment. They therefore keep to English, French, *Schanz-Müller'sche* instruments and to the other German masters. To these belong for example all the piano players of the Clementi and Dussek schools and most especially the Russians and the northern Germans.'[70]

1805: The beginnings of change

Andreas Streicher was the firm's representative, so the contacts the firm had with Beethoven, Griesinger and Härtel were almost certainly with him, not directly with Nannette Streicher. Such contacts between men were almost certainly the accepted form of the day, so although the correspondence between Griesinger and Härtel sometimes gives the impression that they, like Von Schönfeld, knew that they were discussing pianos which were in fact constructed by a woman (Griesinger thanked for the rapid inclusion of the article about *Madame Streicher*) practically every text mentioning or discussing the activities of the Streicher firm refer to Andreas Streicher and not to Nannette.[71] In this light, the following passage written by Lütge in 1927 on the correspondence between Andreas Streicher and Härtel should be read with some caution: 'Streicher worked with tenacious diligence on the improvement of his instruments; practically every letter [to Härtel] contains remarks on this theme. [...] It may be related that he took pains to make the sound of the pianos ever louder, in accordance with the wishes of the musicians. But because some of the piano players continued to prefer the old, delicate sound, he changed in 1805 to building two types of *Fortepianos*, some with a strong tone, others with a weaker tone, according to the wishes of the individual. The former he strung with three strings in the treble, the latter with two. In addition, he decided to have a keyboard shift in his instruments from then on so that when playing *piano* only one string was struck.'[72]

The two improvements (triple stringing in the treble and the *una corda*) mentioned in this passage were in fact not both included in Streicher's instruments from 1805 onwards. It is true that all the surviving instruments from that date and later are indeed triple-strung, at least in the treble, but the oldest surviving instrument with an *una corda* dates from 1807. Nonetheless it is clear that the pressures on the Streicher firm were beginning to have some effect. This is confirmed by an extract from a letter written in June of the same year by Andreas Streicher to Härtel: '[...]my newer instruments are not inferior to any others in the strength of the sound or as far as inner and outer solidity is concerned. It would be easy for us to make them louder still but the flexibility of the tone would then suffer.'[73]

A piano made in the year 1805, possibly a prototype, shows a number of improvements when compared with the three 1802–1804 instruments.[74] Innovations clearly intended to enable the production of a greater volume include eleven narrow soundboard ribs (instead of seven or eight) running more or less at right angles to the line of the bridge above, and two in the treble, roughly parallel to the line of the bridge there. The number of ribs is thus almost doubled, making the soundboard stiffer and therefore capable of producing more sound when used in conjunction with

70 December 7, 1804: '[...] Es bestehen viele Liebhaber, besonders solche, welche oft Concert oder sonst mit stärkerem Accompagnement spielen, auf einem stärkeren und volleren Ton, als der Ihrer Instrumente ist, und diese halten sich daher an englische, französische, Schanz-Müller'sche Instrumente und an die einige ander deutschen Meister. Dahin gehören z.B. alle Klavierspieler aus der Clementischen und Dussekschen Schule und ganz vorzüglich die Russen und nördlichen Deutschen [...].' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 65.

71 December 4, 1802: 'Griesinger dankt für schnelle Aufnahme des Artikels Madame Streicher betreffend.' Biba, (ed.) *"Eben komme ich von Haydn..."*, 176.

72 'Mit zähem Eifer arbeitet Streicher an der Verbesserung seiner Instrumente; fast jeder Brief enthält Bemerkungen über dieses Thema. [...] Es mag erwähnt werden, daß er sich bemüht, den Ton der Klaviere, den Wünschen der Musiker gemäß, immer stärker zu machen; da aber ein Teil der Klavierspieler den alten, zarteren Klang weiter vorzieht, geht er im Jahre 1805 dazu über, zweierlei Arten von Fortepianos zu bauen, and zwar solche mit starkem und mit schwächerem Ton, je nach Wunsch der einzelnen; bei ersteren bezieht er den Diskant mit 3, bei letzteren mit zwei Saiten; ferner lässt sich bei seinen Instrumenten fortan die Tastatur verschieben, so daß beim Pianospiel nur eine Saite angeschlagen wird.' From: Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 64.

73 June 22, 1805: '[...] meine neueren Instrumente keinen anderen an Stärke des Tones, so wenig als an innerer und äußerer Solidität und Dauer nachstehen werden. Es wäre uns leicht, sie noch stärker zu machen, allein das biegsame des Tones würde dabei leiden [...]' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 67.

74 Production number 649, formerly privately owned in Stuttgart, now in the Württembergisches Landesmuseum in Stuttgart. The differences between the 1802–1805 instrument in the Germanisches Nationalmuseum and this one were noted by Susanne Wittmayer in her documentation made in preparation for the restoration of the Nuremberg instrument.

heavier hammers. The hammers are indeed taller and broader than previously and have five layers of leather in the bass (instead of one thick one) and two layers in the treble (instead of one thin one). The larger and more cushioning striking surface would have given a rounder and more malleable tone. The *Kapseln* are of brass instead of wood, probably giving a quicker response, and there are individual hammer checks (instead of none at all), probably enabling a wider dynamic range. Besides these innovations, the 1805 instrument has triple stringing from a# upwards. Previously the instruments were double-strung throughout the compass.

The back-pinning at the bridge extends throughout the compass. This latter innovation and the triple stringing were both probably intended to provide the necessary resistance to a heavier touch when this was used in the treble. Other new features in the 1805 piano include the front pinning of the keyboard, instead of a *Kanzellenführung* (in which the keys are guided at the back by wooden divisions between the key levers) and a so-called *Schalldeckel*. The *Schalldeckel* is sometimes called a second soundboard (or dust cover) and covers the area above the soundboard and the strings. Its function seems to have been to take the edge off the sound when the instrument was played with the main lid open.[75] The first *Schalldeckel* known in Vienna may have been the one in Beethoven's 1803 piano by Érard or perhaps, if it had one, the one in the 1801 piano Érard gave to Haydn.

The internal case construction in the 1805 piano, like that of the signed cherry piano of the 1802–1804 group, consists principally of bottom braces running diagonally to support the bentside, although instead of five such braces there are seven. Another feature of the construction of this instrument, the use of two metal overhead gap spacers, was found previously as part of the 1804 repair to the *Geschwister Stein* piano of 1800 or 1801. Such gap spacers were probably the result of English and French influence; by 1800 they had already been used by English makers for more than ten years and by French makers for about five years. In the 1805 piano by Streicher there are two iron gap spacers which, like those used by Érard and Broadwood, take up no extra space in the string band.[76] The internal construction was adapted to take account of the two gap spacers by adding two wooden braces running from the bentside to the belly rail, meeting it at two positions corresponding to those on the other side of the belly rail where it is met by the two gap spacers. The extra braces seem to have been added as the result of an afterthought. Another way in which the construction was made stronger was by continuing the arms of the yoke back over the gap, in the treble to the cheek-bentside corner and for a similar distance in the bass. All the surviving pianos (with the exception of the down-striking instruments) made by the firm after this instrument have this extended yoke.

Another piano of 1805, slightly later than the previous one, shows a new feature which appears to have been the invention of the Streicher firm.[77] The escapement hoppers are provided with individual regulation screws. These allow for the adjustment of the escapement hoppers forwards or backwards to make each individual hammer escape higher or lower. These screws are only accessible from the back of the action when the latter is entirely removed from the instrument. The escapement hoppers themselves are of a new type. From 1781 up to, but not including 1805, all the surviving instruments by Stein, the *Geschwister Stein* and Nannette Streicher had vertical hoppers. From 1805 onwards the firm's pianos had forward-leaning hoppers like those Walter had used in his pianos since at least 1790. The forward-leaning hoppers give more control over the hammers.

More evidence of the English and French influence on the Streicher firm at this time is betrayed in a letter of Andreas Streicher to Härtel written in March 1806: 'You say you are anxious about my opinion of the English and French pianos and I may say right away that I have absolutely and always preferred the tone of those instruments above all others. But the construction of the keyboard is so opposed to the build of the hand that I can hardly think of anything more inappropriate; the whole action is as little durable as it is fitting for a true performance. The future will persuade you that I am certainly not being partial [...].

'[...]I have sought to unite this tone with the action to which we are accustomed, and if I may trust the opinions of the best piano players and amateurs here, I have succeeded tolerably.'[78]

Streicher, in other words, claimed that he had retained the Viennese action but adapted the firm's instruments to give a sound closer to that of the English and French pianos, by

75 See Alfons Huber, *Deckelstützen und Schalldeckel an Hammerklavieren*, in: *Studia Organologica, Festschrift für John Henry v.d. Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*. ed. Friedemann Hellwig, Tutzing, 1987, 229-52.

76 It should be pointed out however, that the English and the French used more than two gap spacers. In 1805 Broadwood used four.

77 The information about this second 1805 instrument by Nannette Streicher (production no. 673, in the Sibelius Museum (inv. no. 120), Turku, Finland, was kindly provided by Johannes Brusila and Marketta Kivimaki.

78 'Sie sagen, daß Sie über mein Urtheil von den engl. und französ. Pf. begierig sind, und ich darf Sie im voraus versichern, daß ich immer und allezeit den Ton dieser Instrumente allen anderen vorgezogen habe [...]; daß aber auch der Bau der Tastatur dem Bau der Hand so ganz entgegengesetzt ist, daß sich schwerlich etwas zweckwidrigeres denken läßt, und daß die ganze Mechanik eben so wenig dauerhaft als zum wahren Vortrag passend ist. Die Zukunft wird Sie überzeugen, daß ich gewis nicht partheiisch bin. [...] Ich habe noch mehr gethan: ich habe diesen Ton mit unsere gewöhnlichen Mechanik zu vereinbaren gesucht, und wenn ich anders dem Urtheile der besten hiesigen Clavier-Spieler und Liebhaber trauen darf, so ist es mir so ziemlich gelungen [...].' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 66.

which he presumably meant a louder, fuller sound. This seems to have been the aim of most of the innovations in the 1805 instrument. However, as with all the preceding instruments built by the *Geschwister Stein* and by Nannette Streicher, the 1805 instrument has neither an *una corda* nor a moderator, both of which are found in Beethoven's piano by Érard. Perhaps the concentration on increasing the potential volume of their pianos distracted the Streichers' attention from the two stops which reduced the volume.

Neither of the 1805 instruments has a bassoon stop, then already used by Schanz since about 1795. The bassoon stop brings a roll of paper, in some cases covered in silk, into contact with the strings in the bass so that when these are played they make a buzzing sound, imitating the bassoon. Such stops were considered childish by Streicher. In 1802 he wrote to Härtel: 'The so-called mutations we will never put in a Fortepiano, because they can only be considered as mere child's play.'[79]

Later Streicher resigned himself to the new fashion. In the Spring of 1804 he wrote to Härtel: 'If in the future you want a moderator or a bassoon stop in the instruments you may say so. I am tired of trying to improve taste and it does not cost me much effort to make a lute stop.'[80]

The lute stop to which Streicher referred here was probably of the type used at the time by some English makers in their square pianos and by the French in both square and grand pianos. Also called a buff stop in English, it raises a strip of buff leather, glued to a wooden batten, to touch firmly on all the strings at the nut, giving a *pizzicato* effect when the strings are played. No surviving instrument by the Streicher firm has the lute stop. Interestingly, Streicher mentions the lute stop, the bassoon and the moderator but not the *una corda*. There is also no *una corda* in either of the 1805 instruments. This may be because the layout of the keyboard, a fundamental part of the design, would have to have been altered radically in order to incorporate this stop.

1807 & 1808: Rapid change

No pianos survive from 1806 as far as is known. The only one of 1807, production number 733, is a magnificent six-and-a-half-octave piano, CC-f^4, veneered in mahogany and decorated with ormolu mounts.[81] It demonstrates the acceptance by the Streicher firm of the 'mutations', or stops, and, more importantly, the continuing endeavour to increase the available volume.[82]

Two innovations introduced earlier were dropped in 1807. One of these was the use of overhead gap spacers, already used in the 1804 repair of the 1800/1801 *Geschwister Stein* instrument and also used in the 1805 instruments. Instead, the 1807 instrument has two gap spacers which run under the strings. In shape these gap spacers are like the single wooden gap spacers in the three pianos of between 1802 and 1804 but are made of iron. Above each of these gap spacers there is a dummy choir of strings (with no corresponding hammer to strike them), probably included for the look of the instrument. In fact, by again using gap spacers which occupied the space of a choir of strings, the Streicher firm reverted to the interruption of the scaling pattern shown by the pre-1805 instruments. The other innovation which was discontinued has to do with the type of the internal construction. Instead of the series of diagonal bottom braces used in the 1802–1804 cherry instrument with a nameplate and used in the older of the two 1805 pianos, the 1807 instrument returns to the type of inner construction used in the 1802–1804 yew piano, that is, with the bottom braces running perpendicular to the spine and the diagonal flying buttresses supporting the bentside. One extra flying buttress was added to this construction in 1807.

In the 1807 instrument there are still eleven soundboard ribs running more or less at right angles to the bridge. The two additional ribs which run roughly parallel to the treble end of the bridge in the older of the two 1805 pianos are however not found in the 1807 instrument.

Although some innovations were thus dropped in the 1807 instrument, it nonetheless shows a number of radical changes in both the exterior and the interior. The most immediately obvious change is in the case shape. While the square tapered legs are retained, the walls of the instrument on either side of the keyboard are vertical and canted instead of having sloping angled surfaces. The tail is angled instead of rounded.

With regard to the stops, the 1807 piano is the oldest surviving instrument by the Streicher firm to have the bassoon stop, the moderator and the *una corda*. Both pedals and knee levers are present for raising the dampers, for the bassoon stop and for the moderator, so the player can engage these stops using either a knee lever or a pedal. This instrument thus presents at once the last appearance of knee levers and the first appearance of pedals. To accommodate the latter, the two front legs of the instrument are joined by a stretcher, surmounted by a lyre and to which the pedals are hinged underneath. There is also a knee lever for the *una corda* but, in contrast to the situation in a modern piano, there is no pedal for this stop.

---

79 18 December 1802: 'Sogenannte Mutationen machen wir nie in ein Fortepiano, weil sie als eine bloße Kinderspielerei zu betrachten sind.' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 63.

80 21 May 1804: 'Sollten Sie in Zukunft einen Pianozug, einen Fagottzug p.p. an den Instrumenten wünschen, so dürfen Sie es nur sagen. Ich bin es müde, den Geschmack bessern zu wollen, und es kostet mich weit weniger Mühe, einen Lautenzug zu machen.' Lütge, '*Andreas und Nannette Streicher*', 64. The moderator and its pedal in production number 673, 1805 (Sibelius Museum, Turku, Finland, inv. no. 120) is a later addition.

81 Six-octave pianos (FF-f^4) appear to have been made alongside six-and-a-half-octave instruments from 1807 until at least 1830.

82 In the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. MINe 135.

For the first time in the instruments of the Streicher firm, the action frame (and with it the complete action) of the 1807 piano is trapezoid rather than rectangular in ground plan such that the hidden part of the lowest key lever is considerably longer than the same part of the top key lever. Accordingly, the belly rail is not set at right angles to the spine; the distance from the front of the instrument to the belly rail is 33 millimetres longer in the bass than in the treble.

In comparison with two of the pianos of the 1802–1804 group (the 1805 pianos have neither gauge markings nor original strings), the stringing is heavier in the 1807 piano, especially in the treble (at FF, gauge 7/0 in the pianos of the 1802–1804 period and gauge 8/0 in 1807; at c^4, gauge 5 in the pianos of the 1802–1804 period and gauge 2 in 1807). The total tension of the strings of one of the pianos of the 1802–1804 period would have been about 1600 kgf while that of the 1807 instrument would have been almost the double at about 3150 kgf.[83] While the wrestplank dimensions are more or less the same in the 1802–1804 pianos and the 1807 piano, the belly rail is thicker in the 1807 piano (60 mm) than in the 1802–1804 pianos (48 mm). The main inner case beam, the so-called A-frame member, is also thicker (46 mm instead of 32 mm).

In the 1807 piano the triple stringing is extended down to, but not including, D, leaving only fifteen notes, CC to D, with bichord stringing. For the first time in the surviving pianos of the Streicher firm the bridge is divided, that is, there is a separate section of the bridge for the brass strings in the bass. The break occurs at F/F#, the traditional changeover from brass to iron strings in Viennese instruments. The divided bridge, already used by Broadwood in 1788, was probably first used in Vienna by Schanz in about 1795.[84] But Streicher, like other Viennese makers (including Schanz and Johann Fritz), appears to have had an ambivalent attitude towards this innovation. Streicher returned to a single bridge in 1808, reverted to a divided bridge in 1811, changed back to a single bridge in 1814 and returned to the divided bridge for good in 1821.[85]

Another English (or French) characteristic adopted by the Streicher firm in 1807 is the notched bridge with the three pins for one choir of strings ranged in a line at right angles to the spine rather than along the line of the bridge. This allows the strings of one choir to be of equal lengths rather than of three slightly different lengths. This feature had already been adopted by Schanz in an instrument of about 1790 although he does not appear to have incorporated this feature again in his instruments until about 1820.[86]

The hammer cores in the 1807 piano are larger in cross-section than in the 1802–1804 pianos (at FF: 17 x 9 mm in 1802–1804; 37 x 19 mm in 1807). The bridge is also larger in cross-section (at FF: 14 x 15 mm in 1802–1804; 23 x 20 mm in 1807).[87]

In instrument number 763, the earlier of the two surviving pianos of 1808 (both of six-and-a-half octaves), the bridge was originally divided (that is, before the instrument was shortened), whereas in the later of the two, number 764, the bridge is not divided.[88] In number 764 there are no knee levers; of the pedals, one is for the *una corda*.[89] The screws for adjusting the escapement are also present in both these 1808 pianos but in number 764 the screws are reversed, allowing access to them without entirely withdrawing the action from the instrument. In number 764 the stringing is slightly lighter in the bass than in the 1807 instrument. Nevertheless, the belly rail is much thicker than in the 1807 piano (1808: 90 mm; 1807: 60 mm). In the later 1808 instrument however, the soundboard ribbing, the hammer sizes and the bridge dimensions remain practically the same as in the instrument of 1807. In the later 1808 piano the triple stringing is extended downwards by three semitones more than in the 1807 piano to include C, leaving only one octave double-strung. Again in the later 1808 piano the tail, angled in 1807, is perpendicular to the spine with a rounded corner where it joins the bentside. The two front corners of the case, like those in the 1807 instrument, are vertical and canted. The legs of both 1808 pianos were originally square and tapered, the front two joined by a stretcher for the lyre and the pedals.

The 1807 and 1808 instruments already include all the major innovations made in the pianos by the Streicher firm between 1796 and 1820, at least in relation to those features which have directly to do with the production of the sound. As will be seen, other innovations made before 1820 have almost exclusively to do with the case construction and the exterior appearance of the instruments.

The important innovations found in the 1807 piano must have made Streicher's instruments some of the largest and most powerful in Vienna if not in Europe. In many important respects, after still lagging behind both Anton Walter and the French and English firms in 1805, the Streicher firm had superseded all of them by 1807. An instrument by Érard of 1808, for instance, ordered by

83 Assuming a pitch of a^1 = 430 Hz. Gauge 7/0 is 0.97 mm, 8/0 is 1.06 mm, 5 is 0.32 mm, 2 is 0.46mm. See Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel, 2000, II, 17.

84 The origins of the divided bridge in England are extensively dealt with in an article by John Koster, *The divided bridge, due tension, and rational striking point in early English grand pianos*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, XXIII, 1997, 5-55.

85 It is possible however that the firm used divided and undivided bridges at the same time and that only the paucity of surviving instruments gives the impression that the firm wavered on this point.

86 The earliest known instrument by Schanz, privately owned in The Netherlands, has equalized string lengths. The next to exhibit this feature is of about 1820 and in private ownership in Italy.

87 Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel, 2000, I. 77.

88 Number 763, which had a divided bridge, is privately owned in Belgium; it has been drastically shortened. Number 764 is in the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. MIR 1117.

89 Most of the evidence for the pedals in no. 763 has been obliterated.

Napoleon's brother Louis Bonaparte when King of The Netherlands, was conceived on far more modest lines; the hammers of the French instrument are considerably smaller than those of the 1807 Streicher piano and the range is from FF to c^4, an octave less.[90] It is then not surprising to read in a letter of February 1809 from Johann Friedrich Reichardt that: 'Streicher has abandoned the softness, the bouncing rolling and too pliant character of the other Viennese instruments and on Beethoven's advice and request has given his instruments more resistance and elasticity so that the virtuoso who performs with power and meaning has more control in the details of pressure and release for the continuity and carrying power of the instrument. Through this he has given his instruments a greater and more many-sided character so that any virtuoso who seeks something beyond a light, glossy way of playing will be more satisfied than with any other instrument.'[91]

It should be noted again that although 'he', Andreas Streicher, might have initiated the radical innovations made to the firm's instruments implied by this passage, it would have been Nannette Streicher who saw to the actual innovations made in practice. Furthermore, as has been seen, there is good reason to believe that it was not only Beethoven's influence which led to the changes in the design of the pianos of the Streicher firm.

1811: A new case construction

The next surviving instrument, FF to f^4, is dated 1811 and has the production number 902. Here the inner construction, built according to the so-called brickwork method, a type of construction which was claimed by Jakob Bleyer in the same year (1811) as his invention, is different in principle from the inner constructions previously used by the Streicher firm.[92] The A-frame pattern, already found in the pianos of Stein since 1782, is retained, but the case members, comprising two braces perpendicular to the spine, three diagonal braces, the inner case walls (including the straight section of the bentside and its continuation to the belly rail) are made up of interlocking horizontal layers, five for the diagonal braces and six for the other members. Besides these laminated case members there is a diagonal support of solid wood running from the continuation of the bentside to the back of the belly rail at the place corresponding to the position at which the higher of the two gap spacers meets the belly rail (between d^1 and $d\#^1$) on the other side. Another support, this time part of the brickwork construction, runs from the belly rail (next to the solid diagonal support behind the gap spacer) straight back to the corner made by the first of the two perpendicular braces and the bentside. The baseboard, only 13 mm thick, no longer serves a structural function but simply closes the underneath of the case.[93] The number of soundboard ribs is increased to a total of fourteen, including one which is more or less parallel to the bridge in the treble. The other new feature in the 1811 piano is the use of hammers in which the round core is of wood only up to its middle; the upper half is built up of horizontal layers of leather. This may have been a means of making the hammers lighter or perhaps a way of making the striking surface more yielding and as a consequence, larger on impact. The result would probably have been a rounder, more malleable tone. The stringing indicated by the gauge markings is much the same as in the 1808 instruments except that it is slightly heavier in the treble. For the first time a half gauge (gauge 1/0½) is introduced by the Streicher firm.[94] The bridge is again divided.

1811–1819: Consolidation

By about 1811 the Streicher firm was already making nearly a hundred instruments a year, a number which increased to a hundred-and-ten by 1815. By the latter date, and presumably earlier, instruments were exported to destinations including France (Paris), Russia (St. Petersburg) and Germany, some directly by the Streicher firm, others through Breitkopf & Härtel. Lütge wrote that the letters to Härtel made it clear that by about 1810 the Streicher house formed a central point in the life of musical Vienna.[95] According to Dr. Bursy's diary the Streicher Concert

90 The 1808 *piano en forme de clavecin* is preserved in the Gemeentemuseum, The Hague, inv. no. 1972x0001.

91 February 7, 1809: 'Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen, und auf Beethovens Rath und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Drucken und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größern und mannichfachern Charakter verschafft; so daß sie jeden Virtuosen, der nicht blos das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müßen.' Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende 1808 und zu Anfang 1809*, I, Amsterdam 1810, 311.

92 '*Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien*', in: *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*, No. XVII, Leipzig, November 1811, 75.

93 The main baseboard is missing. Such baseboards are easily detached, secured only with a few nails.

94 Half gauges had also been used by Johann Andreas Stein. On page 270 of his workshop notebook there is a stringing scheme entitled *Neuer Bezug FP* which includes half gauges, indicated by the word *halb* between gauges 5 & 6 and 6 & 7.

95 'Das Streichersche Haus bildete einen Mittelpunkt des musikalischen Wien.' Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, 54. The date by which this was the case is not clear from Lütge's article.

Hall was already open in 1816. An entry in his diary in that year mentions that: 'The Concert Hall is very fittingly decorated with the busts of musicians.'[96]
Later, the hall flourished as a show room; a lithograph which probably dates from the late 1830s shows the hall filled with grand pianos. A few people can be seen who admire the finished instruments or the busts on the walls while a lone figure, perhaps Johann Baptist Streicher, looks on.

In the surviving instruments built by the Streicher firm between 1811 and 1819 there are only some minor innovations; important features such as the type of inner construction and the principal elements of the action remain the same. Throughout this period the firm appears to have kept to the same basic stringing scheme; there is some variation however, suggesting that changes were made to a standard scheme while stringing. Between 1811 and 1815 some minor variations in other features, for instance in the numbers of soundboard ribs, the dimensions of the bridges and the sizes of the hammers, suggest refinements tending towards quieter rather than louder instruments. In the six-octave instrument of 1813 there are only eleven soundboard ribs in total instead of the fourteen found in the 1811 instrument. The bridge of the 1813 piano is divided and the top halves of the hammer cores are again built up of horizontal leather layers.

Numbers 1031 and 1060, two of the three surviving instruments of 1814, both have six octaves and both have undivided bridges. The earlier of the two is the oldest surviving piano by the Streicher firm to have an extra pedal for a so-called Janissary stop. This stop, inspired by the percussion instruments of the musicians of the royal Turkish guard, is found in many Viennese *Hammerflügel* of between about 1815 and 1825 and usually comprises a drum effect, three small bells and a cymbal effect.[97] Most often, the drum effect is achieved by including a large padded beater, hidden inside the instrument, which strikes the underside of the soundboard. Some instruments however, including those made by Streicher with a Janissary stop, have a real drum head, let into the baseboard of the piano and visible from underneath. Such drum heads can be tuned like those of kettle drums. The Streicher firm also included a snare for the drum. The three small bells, usually tuned to a major triad, are situated next to the spine on the soundboard just beyond the bass arm of the yoke. The cymbal effect is created by having a flat strip of thick brass crash down onto the strings in the bass. The bells, the cymbal and most of the trap work for the Janissary stop were removed from the 1814 instrument (number 1031) at some later date although the drum head is still present. Originally there were three additional hand-moved slides to pre-select the bells, the cymbal and the snare, either before playing or at suitable breaks.[98] Each tread on the single pedal caused the drum to sound once and, if pre-selected, the snare to operate and the bells and the cymbal each to sound once at the same time as the drum. When using the drum and the cymbal the best sustained effect is achieved with the dampers disengaged; the strings then continue to vibrate after the blows of the drum beater and the cymbal, thus providing a substantial crash followed by a tremendous reverberation. Nevertheless, the drum by itself with the dampers engaged gives a suitably sober and muffled effect for funeral marches. The Janissary stop is an intermittent feature in the instruments of the Streicher firm and appears to have been an optional extra from 1814 onwards until at least 1823.

The hammers of the earlier 1814 piano (number 1031) have the half-leather cores while those of the later 1814 instrument (number 1060) are of solid wood and narrower than in number 1031. The hammers of number 1031 are in turn narrower than those in number 961 of 1813 (at FF: number 961, 40 x 12 mm; number 1031, 40 x 10 mm; number 1060, 40 x 8 mm). Number 1060 has a total of eleven soundboard ribs.

One piano by Streicher has survived from 1815, number 1093. The hammer head cores, again half of leather (at FF: 43 x 11 mm), are slightly larger than those in the 1813 instrument. The bridge is slightly smaller than in the previous instruments however, returning to about the same dimensions as in the 1811 instruments. The number of soundboard ribs, eleven, is the same as in number 1060 (1814).

Four instruments of 1816 have survived: number 1117 (FF-f^4); number 1131 (CC-f^4); number 1147 (FF-f^4); and number 1183 (FF-f^4).[99] From the available details, numbers 1147 and 1183 each has a total of ten soundboard ribs, while all four have undivided bridges. Numbers 1117 and 1183 have bridges and hammers of dimensions close to those of the same parts in the 1815 instrument. Numbers 1117, 1131 and 1183 have hammer cores half of wood, half of leather. Number 1183 has a full Janissary stop, the same as the Janissary stop originally included in number 1031 (1814).

One instrument each survives from 1817 and 1818. Both are magnificent six-and-a-half-octave pianos veneered in mahogany, each with four slender tapered legs, the front two joined by a stretcher on which the lyre and pedals are mounted.[100] These two instruments both return to solid hammer cores, that is, without upper halves of leather. The

96 'Der Konzertsaal ist sehr passend mit Büsten von Tonkünstlern geziert.' Quoted in Clemen, *Andreas Streicher in Wien*, 112.

97 I have not yet measured number 1011. Margaret Hood kindly informed me that it has the hammer heads with half leather cores. Personal communication, November 2003.

98 Number 1031 has three later baluster legs instead of the original four tapered legs. The pedals themselves are lost and all the stops except the sustain and the *una corda* have been removed.

99 Number 1131 has three baluster legs instead of the original four tapered legs. I am grateful to Margaret Hood for some details of number 1131 and to Georg Senn for information on number 1147.

double moderators of these pianos are operated by two pedals, one for bringing on one layer of cloth and one for two. There was once a Janissary stop in the 1818 instrument. The bridges and the hammers of the 1817 and 1818 instruments are similar in their dimensions to those in the 1816 instruments. The 1818 instrument has a total of eleven soundboard ribs.

In 1817 Beethoven wrote to Nannette: '[...]Now a big request to Streicher! Ask him in my name if he would be so kind as to orientate one of your pianos more towards my weakened hearing. I need one as loud as it can possibly be [...] Perhaps you do not know that although I have not always had one of your pianos, I have always specially preferred them since 1809.'[101]

This succinct message, taken together with Beethoven's rejection of a Streicher piano in 1796, reflects the development from 1796 to 1817. Until 1804, the Streicher firm remained conservative. The rapid changes which took place between 1804 and 1807 seem to have been orientated towards achieving more volume but at the same time retaining a malleable tone. In 1811 the type of the internal construction was changed. From about 1811 up to 1817 (and indeed up to and including 1819) most of the changes in the design appear to have been ones of minor adjustment. Sometimes there were more soundboard ribs, sometimes less; the sizes of the bridges and the hammers do not show consistent development; sometimes they are larger from one instrument to the next, but sometimes smaller. Two standard ranges appear to have been available, FF to f^4 and CC to f^4.

Three instruments survive from 1819, two of six octaves, FF-f^4 (numbers 1415 and 1425), and one of six-and-a-half octaves, CC-f^4 (number 1389). Like their predecessors, they show little innovation. The larger instrument has the double moderator but the two smaller ones have only a single moderator. In number 1415 the solid wooden cores of the hammers are about the same size as those in the 1818 piano. The hammer heads of number 1425 are not original. In number 1415 there appear to be ten ribs crossing under the bridge at right angles and one extra rib more or less parallel to the bridge in the treble, whereas in number 1425 there are only nine crossing under the bridge and no extra rib in the treble. The bridges of the two six-octave 1819 instruments are of about the same dimensions as those of the 1818 instrument.

1820–1823: Heavier stringing

Six instruments, all of six octaves, FF-f^4, survive from 1820.[102] Each of the six has an undivided bridge. The bridge and hammers of number 1486 are broader than in number 1425 of 1819. The hammer cores of number 1486 are of solid wood. Numbers 1486 and 1550, both of which still have their string gauge markings, indicate that, except in the bass, the Streicher firm used considerably heavier stringing than in the instruments of between 1811 and 1819; the gauges from the note A upwards are a whole gauge heavier. Two half gauges, 3/0½ and 2/0½, are included in the iron stringing. Number 1550 is the first surviving piano by the Streicher firm to display stretching of the treble scaling: the string lengths in the treble are longer than demanded by the rule that the sounding string lengths halve for every rise of an octave (Pythagorean scaling). This slight lengthening of the treble scaling was a principle which was already put into practice by Stein in 1777 but which was discontinued, perhaps unknowingly, by Nannette Streicher in about 1794.

Numbers 1485 (but curiously not number 1486), 1550 and 1563 exhibit a new style for the exterior. Instead of the canted case corners and four tapered legs there are rounded case corners and three Tuscan columns for legs. As in the previous instruments, the front two legs are connected by a stretcher which supports the lyre and the pedals. The pedals of number 1550 include one for the Janissary stop.

One instrument (number 1601), of six-and-a-half octaves, CC-f^4, has survived from 1821. In this instrument the upper halves of the cores of the hammers are again of leather. The bridge is divided, a feature of all Streicher pianos from this date onwards (except for the down-striking instruments which the firm started to make in 1823). But while instruments of both earlier and later dates than 1821 have the divide in the bridge between F and F#, here it is between D and D#. Another new feature in this instrument is the staggering of the bridge pins at the gap spacers, no doubt intended to ameliorate their interference in the scaling pattern. There appears to be a total of ten soundboard ribs, still of the tall narrow type favoured by Stein. The five pedals are for an *una corda*, a bassoon, a single moderator, a double moderator and the damping. The three column legs have decorated capitals.

No instruments are known from the year 1822; from the year 1823 there is only a single instrument, CC-f^4, ordered by King George IV of England. Raised on three decorated column legs this piano has a full set of pedals including one for the complete Janissary stop. There are only seven soundboard ribs but these are flatter and broader than previously.

---

100 It is at present not possible to extract the action from number 1248 and therefore not possible to see how many soundboard ribs the instrument has. Another instrument of 1818 (number 1326), of six octaves, used to be in the collection in Leipzig (inv. no. 187) but was lost in the second world war.

101 7 July 1817: '[...]Nun ein grosse Bitte an Streicher! Bitten Sie ihn in meinem Namen, dass er die Gefälligkeit hat, mir eines Ihrer Piano mehr nach meinem geschwächten Gehör zu richten. So stark es nur immer möglich ist, brauch ich [...] Vielleicht wissen Sie nicht, dass ich, obschon ich nicht immer Piano von Ihnen gehabt, die Ihrigen doch immer besonders vorgezogen seit 1809 [...].' Quoted in Lütge, *'Andreas und Nannette Streicher'*, 60.

102 Some Details of number 1550 were kindly supplemented by John Watson. Number 1563 bears two dates: 1820 and 1821.

The hammers return to a more modest size with the FF hammer core thirteen millimetres wide; in 1820 the FF hammer core was seventeen millimetres wide. The upper halves of the cores of the 1823 hammer heads are again built up of horizontal leather layers. The bridge is divided between F and F#. The string gauge markings indicate more or less the same stringing as in 1820 (number 1550) although slightly lighter in the bass. This is the last surviving instrument bearing the inscription Nannette Streicher, née Stein à Vienne. Until Nannette's death in 1833, all the subsequent pianos by the firm which have survived are inscribed Nannette Streicher geb. Stein und Sohn in Wien.

Conclusion

The development of the piano in Vienna is often said to have been extremely rapid at the beginning of the nineteenth century. This is certainly true of the pianos made by the Streicher firm. But it will not have gone unnoticed that while the innovations made in the design of the firm's pianos may have been new to the Streicher firm, they had, in general, been incorporated previously by other makers in their pianos. The latter makers not only included Walter, Schanz and Bleyer, working in Vienna, but also the French and English makers, most notably Érard, whose instruments had begun to infiltrate the imperial city at the very beginning of the nineteenth century.

Although the significant changes the Streicher firm made to the design of their pianos during the first quarter of the nineteenth century were not started until about 1804, all the important changes had taken place by 1811 and most of them already by 1807. After Nannette's brother André left the firm in 1802 to start on his own, the demands of Breitkopf & Härtel (sometimes directly and sometimes through Griesinger), the opinion of Beethoven, the presence of English and French pianos in Vienna and lastly the rivalry with other Viennese firms all probably influenced the rapid development which, after some initial reluctance, the Streicher firm made. By 1807 Nannette Streicher had seen to it that her father's *clavecin à maillets*, which she reproduced more or less unchanged until about 1804, had been developed into a large *Hammerflügel* recognizable today as a grand piano.

Tabel 1
The pianos of Nannette Streicher
Date, production number and location

date	production number	location	museum, inventory number	name in the inscription
1790	-	Munich	Stadtmuseum, 88-13	Jean André Stein
1792	-	Basel	Historisches Museum, 1986.112	Jean André Stein
1793	-	Vienna	Kunsthistorisches Museum, SAM 626	Jean André Stein
c.1795	-	Briosco	Giulini Collection, 10	Frère et Soeur Stein
c.1795	-	Quedlinburg	Historisches Museum, V/2625/E	Frère et Soeur Stein
c.1796	27	New York	Metropolitan Museum of Art, 64,252	Frère et Soeur Stein
c.1800	-	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MIR1104	(lost)
1800	-	Basel	Historisches Museum, 86.1913	Frère et Soeur Stein
1800/1	203	Leipzig (1st state)	Musikinstrumentenmuseum, 1087	Nannette Streicher, née Stein
1802/4	-	The Netherlands	Privately owned	(lost)
1802/4	-	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MIR1107	Nannette Streicher, née Stein
1802/4	-	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum, 3189	Nannette Streicher, née Stein
1804	503	Leipzig (2nd state)	Musikinstrumentenmuseum, 1087	Nannette Streicher, née Stein
1805	649	Stuttgart	Württembergisches Landesmuseum	Nannette Streicher, née Stein
1805	673	Turku	Sibelius-Museum, 120	Nannette Streicher, née Stein
1807	733	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MINe 135	Nannette Streicher, née Stein
1808	763	Belgium	Privately owned	Nannette Streicher, née Stein
1808	764	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MIR1117	Nannette Streicher, née Stein
1811	902	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MINe119	Nannette Streicher, née Stein
1811	908	Traben-Trarbach	Mittel-Mosel Museum	Nannette Streicher, née Stein
1813	961	Vienna	Kunsthistorisches Museum, SAM 844	Nannette Streicher, née Stein
1814	1011	Stockholm	Musikmuseet, F332	Nannette Streicher, née Stein
1814	1031	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum, MINe118	Nannette Streicher, née Stein
1814	1060	Stuttgart	Württembergisches Landesmuseum, W26, 2	Nannette Streicher, née Stein
1815	1093	Austria	Privately owned	Nannette Streicher, née Stein
1816	1117	Bad Krozingen	Collection Neumayer-Junghanns-Tracey, IV.7	Nannette Streicher, née Stein
1816	1131	New Haven	Yale University	Nannette Streicher, née Stein
1816	1147	Basel	Historisches Museum, 1986,105	Nannette Streicher, née Stein
1816	1183	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum, 187	Nannette Streicher, née Stein
1817	1247	Hallwyl, Switzerland	Schloß Hallwyl, 555	Nannette Streicher, née Stein
1818	1365	Poznań	Narodowe Muzeum, MNP-I.237	Nannette Streicher, née Stein
1819	1389	Korcula	Gradskog Muzeja	Nannette Streicher, née Stein
1819	1415	Bern	Historisches Museum, 33174	Nannette Streicher, née Stein
1819	1425	Vienna	Technisches Museum, 15276	Nannette Streicher, née Stein
1820	(I)485	USA	Privately owned	Nannette Streicher, née Stein
1820	1486	Halle	Händel-Haus, MS39	Nannette Streicher, née Stein
1820	1550	St. Paul, USA	Schubert Club	Nannette Streicher, née Stein
1821	1563	Weimar	Goethe-Haus	Nannette Streicher, née Stein
1820	1570	USA	Privately owned	Nannette Streicher, née Stein
1820	1590	Austria	Privately owned	Nannette Streicher, née Stein
1821	1601	Vienna	Pasqualatihaus, (Wien Museum), 158.521	Nannette Streicher, née Stein
1823	1756	Hatchlands	Cobbe Collection	Nannette Streicher, née Stein

Tabel 2
The pianos of Nannette Streicher
Case type and structure

date	production number	range	case shape: sloping cheeks and rounded tail, S; vertical canted cheeks and angled tail, C; idem, but with tail perpendicular to spine, C (tp); rounded cheeks, C (r).	legs	case length (mm)	no. of soundboard ribs running at about 90 degrees to the bridge + extra treble ribs	case structure - A-frame with: bottom braces perpendicular to spine, thick baseboard - A; with diagonal bottom braces, thick baseboard - Ad; a grid of interlocking layers, thin baseboard - Ag	number of solid lower braces: perpendicular to the spine (p); diagonal to the spine (d); other (o)	no. of flying buttresses (fb) or laminate braces other than those perpendicular to the spine (lb)	number of gap spacers	belly rail thickness (mm)	A-frame member thickness (mm)	wrestplank thickness x average width (mm) strengthening yoke?: yes = Y	*Schalldeckel*
1790	-	FF-f^5	S	4 round tapered	2126	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	44	34	47 x 182	no
1792	-	FF-f^5	S	4 round tapered	2127	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	45	34	44 x 185	no
1793	-	FF-f^5	S	4 round tapered	2128	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	44	33	49 x 183	no
c.1795	-	FF-f^5	S	5 cabriole (*n/o* ?)	2121	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	46	32	48 x 184	no
c.1795	-	FF-g^3	S	4 square tapered	2115	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	46	35	48 x 179	no
c.1796	27	FF-g^3	S	*n/o*	2115	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	46	30	49 x 178	no
c.1800	-	FF-f^5	S	*n/o*	2122	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	40	33	47 x 181	no
1800	-	FF-g^3	S	4 square tapered	2112	6 + 1	A	2 p	3 fb	1 (wood)	46	32	46 x 182	no
1800/1	203	FF-c^4	S	4 square tapered	2108		A			1 (wood)			*n/o*	no
1802/4	-	FF-c^4	S	4 square tapered	2110	6 + 1	A	2 p	5 fb	1 (wood)	47	33	49 x 188 Y	no
1802/4	-	FF-c^4	S	*n/o*	2116	7 + 1	A	3 p	5 fb	1 (wood)	48	32	50 x 186 Y	no
1802/4	-	FF-c^4	S	4 square tapered	2109	6	A(d)	5 d	0	1 (wood)	47	38	48 x 180 Y	no
1804	503	FF-c^4	S	4 square tapered	2108		A			2 (metal)			Y	no
1805	649	FF-c^4	S	4 square tapered	2121	11 + 1	A(d)	7 d	2 fb	2 (metal)	44	30	49 x 186 Y	yes
1805	673	FF-c^4	S	4 square tapered	2150	11 + 1(?)	A(d)			2 (metal)	58	42	46 x ??? Y	yes
1807	733	CC-f^5	C	4 square tapered	2409	11	A	3 p	6 fb	2 (metal)	60	46	54 x 196 Y	yes
1808	763	CC-f^5	*n/o*	*n/o*	shortened	*n/o*	A	*n/o*	*n/o*	2 (metal)	90	51	52 x 195 Y	yes
1808	764	CC-f^5	C (tp)	4 square tapered	2430	10 + 1	A	?	?	2 (metal)	78	52	54 x 195 Y	yes
1811	902	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2247	13 + 1	A(g)	2 p 1o	4 lb	2 (metal)	83	79	54 x 218 Y	yes
1811	908	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2248	13(?) + 1	A(g)	2 p		2 (metal)	82	50	57 x 220 Y	yes
1813	961	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2248	10 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	78	69	54 x 214 Y	yes
1814	1011	CC-f^5	C (tp)							2 (metal)				
1814	1031	FF-f^5	C (tp)	*n/o*	2257	? + 1	A(g)	?	?	2 (metal)	77	?	57 x 219 Y	yes
1814	1060	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2287	10 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	76	73	56 x 218 Y	yes
1815	1093	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2275	10 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	70	63	56 x 219 Y	yes
1816	1117	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2275		A(g)			2 (metal)	71	70	58 x 217 Y	yes
1816	1131	CC-f^5	C (tp)	*n/o*	2450		A(g)			2 (metal)			Y	yes
1816	1147	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered		9 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)			Y	yes
1816	1183	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2298	9 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	66	60	57 x 229 Y	yes
1817	1247	CC-f^5	C (tp)	4 square tapered	2470	?	A(g)	?	?	2 (metal)	80	67	58 x 232 Y	yes
1818	1365	CC-f^5	C (tp)	4 square tapered	2468	10 + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	72	65	59 x 230 Y	yes
1819	1389	CC-f^5	C (tp)	3 columns (*n/o* ?)	2485					2 (metal)			Y	yes
1819	1415	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2332	10? + 1	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	73	70	58 x 232 Y	yes
1819	1425	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2323	9 + 0	A(g)	2 p	4 lb	2 (metal)	77	64	58 x 230 Y	yes
1820	(I)485	FF-f^5	C (r)	3 columns	2260		A(g)			2 (metal)			Y	yes
1820	1486	FF-f^5	C (tp)	4 square tapered	2327		A(g)			2 (metal)	74	81	58 x 232 Y	yes
1820	1550	FF-f^5	C (r)	3 columns	2328		A(g)			2 (metal)			Y	yes
1821	1563	FF-f^5	C (r)	3 columns	2319	9? + 1	A(g)	?	?	2 (metal)	71	?	Y	yes
1820	1570	FF-f^5					A(g)			2 (metal)			Y	
1820	1590	FF-f^5					A(g)			2 (metal)			Y	
1821	1601	CC-f^5	C (r)	3 columns	2474	9? + 1	A(g)			2 (metal)	81	80	57 x 233 Y	yes
1823	1756	CC-f^5	C (r)	3 columns	2467	7 + 0	A(g)	2 p	5 lb	2 (metal)	76	70	58 x 250 Y	yes

Tabel 3
The pianos of Nannette Streicher
The action

date	production number	stops: sustain (S); moderator (M); double moderator (MM); bassoon (B); *una corda* (*uc*); *due corde* (*dc*); Janissary (J).	stop operation: hand, knee or foot	check?	*Kapseln*	type of escapement	*Kanzellenführung* (K) or front-guided keys (f)?	height x width FF hammer including leather core for half leather hammers (mm)	height x width f3 hammer (mm)	type of hammer core: small, all of wood (s); tall, all wood (t); tall, half the head of leather (h)	escapement adjustment screws?
1790	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 9	16 x 5	s	no
1792	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	18 x 9	16 x 5	s	no
1793	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 10	16 x 5	s	no
c.1795	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	16 x 10	16 x 6	s	no
c.1795	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	16 x 10	16 x 6	s	no
c.1796	27	S	knee	no	wooden	vertical	K	16 x 10	16 x 5	s	no
c.1800	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 10	18 x 7	s	no
1800	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 11	16 x 6	s	no
1800/1	203	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 10	16 x 6	s	no
1802/4	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	18 x 11	16 x 7	s	no
1802/4	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 9	17 x 7	s	no
1802/4	-	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 10	18 x 6	s	no
1804	503	S	knee	no	wooden	vertical	K	17 x 10	16 x 6	s	no
1805	649	S	knee	yes	brass	forward	f	31 x 12	35 x 6	t	no
1805	673	S (+ *n/o* harp)	knee	yes	brass	forward	f	32 x 12	36 x 5	t	yes
		S	both								
		M	both								
		B	both								
1807	733	*uc*	knee	yes	brass	forward	f	37 x 12	42 x 4	t	yes
1808	763	S M B *uc*	*n/o*	yes	brass	forward	f			t	yes
1808	764	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	38 x 12	44 x 5	t	yes
1811	902	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	43 x 13	48 x 5	h	yes
1811	908	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	40 x 13	46 x 5	h	yes
1813	961	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	40 x 12	44 x 6	h	yes
1814	1011		pedal	yes	brass	forward	f				yes
1814	1031	S M B *uc* J	pedal	yes	brass	forward	f	40 x 10	44 x 3	h	yes
1814	1060	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	40 x 8	46 x 4	t	yes
1815	1093	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	43 x 11	45 x 4	h	yes
1816	1117	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	44 x 12	44 x 5	h	yes
1816	1131	S M B *uc dc*	pedal	yes	brass	forward	f			h	yes
1816	1147	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f			t	yes
1816	1183	S M B *uc* J	pedal	yes	brass	forward	f	43 x 12	41 x 6	h	yes
1817	1247	S MM(2 pedals) B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	39 x 12	? x 4	t	yes
1818	1365	S MM(2 pedals) B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	39 x 14	46 x 3	t	yes
1819	1389	S MM(2 pedals) B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f			t	yes
1819	1415	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	37 x 15	43 x 4	t	yes
1819	1425	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	*n/o*	*n/o*	*n/o*	yes
1820	(1)485	5 MM (2 pedals) B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f			t	yes
1820	1486	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	37 x 17	43 x 4	t	yes
1820	1550	S M B *uc* J	pedal	yes	brass	forward	f			h	yes
1821	1563	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f	40 x 14	43 x 5	h	yes
1820	1570		pedal	yes	brass	forward	f				yes
1820	1590	S M B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f				yes
1821	1601	S MM(2 pedals) B *uc*	pedal	yes	brass	forward	f			h	yes
1823	1756	S MM(2 pedals) B *uc* J	pedal	yes	brass	forward	f	41 x 13	42 x 4	h	yes

Tabel 4
The pianos of Nannette Streicher
Stringing

date	production number	range	bridge: height x width at FF (mm)	divided bridge?	back-pinning on bridge	notched bridge?	change from 2 to 3 strings	string gauge for FF (when this is the first gauge, it is usually not marked)	string gauge for c2	string gauge for f3	c2 string length (mm)	FF string length (mm)	total tension (kgf) with a1=430Hz
1790	-	FF-f^3	11 x 16	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	292	1682	-
1792	-	FF-f^3	13 x 13	no	*n/o*	no	*n/o*	none	none	none	284	1688	-
1793	-	FF-f^3	13 x 13	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	285	1685	-
c.1795	-	FF-f^3	13 x 11	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	285	1687	-
c.1795	-	FF-g^3	13 x 15	no	FF-b1	no	all 2	4/0	3	6	282	1681	1262
c.1796	27	FF-g^3	15 x 16	no	FF-b1	no	all 2	6/0	none	none	286	1673	-
c.1800	-	FF-f^3	14 x 13	no	all	no	all 2	5/0	3	5	294	1703	1338
1800	-	FF-g^3	15 x 15	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	*n/o*	*n/o*	-
1800/1	203	FF-c^4	14 x 14	no	*n/o*	no	all 2	none	none	none	283	1700	-
1802/4	-	FF-c^4	14 x 13	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	277	1673	-
1802/4	-	FF-c^4	14 x 15	no	FF-b1	no	all 2	none	none	none	279	1678	-
1802/4	-	FF-c^4	14 x 15	no	FF-b1	no	all 2	7/0	2	4	282	1680	1654
1804	503	FF-c^4		no	*n/o*	no	all 2	none	none	none	283	1700	-
1805	649	FF-c^4	20 x 17	no	all	no	a'/a#'	none	none	none	*n/o*	*n/o*	-
1805	673	FF-c^4	21 x 17	no	all	yes	a'/a#'	none	none	none	297	1731	-
1807	733	CC-f^4	23 x 20	F/F#	all	yes	D/D#	8/0	1	1	285	1892	3280
1808	763	CC-f^4	*n/o*	F/F#	all	yes	C/C#	8/0	1	1	282	*n/o*	-
1808	764	CC-f^4	22 x 18	no	all	yes	HH/C	8/0	1	1	275	1884	3149
1811	902	FF-f^4	19 x 21	F/F#	all	yes	C/C#	8/0	1/0 half	1	266	1757	2966
1811	908	FF-f^4	22 x 22	F/F#	all	yes	C/C#	8/0	1/0	1	269	1749	2888
1813	961	FF-f^4	21 x 22	F/F#	all	yes	C/C#	none	none	none	273	1740	-
1814	1011	CC-f^4			all	yes							
1814	1031	FF-f^4	23 x 22	no	all	yes	AA#/HH	none	none	none	266	1772	-
1814	1060	FF-f^4	23 x 21	no	all	yes	AA#/HH	none	none	none	269	1771	-
1815	1093	FF-f^4	20 x 21	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	268	1816	3069
1816	1117	FF-f^4	21 x 21	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	*n/o*	*n/o*	*3040*
1816	1131	CC-f^4		no	all	yes	AA#/HH	none	none	none	256		-
1816	1147	FF-f^4		no	all	yes	AA#/HH	none	none	none	*n/o*	*n/o*	-
1816	1183	FF-f^4	20 x 20	no	all	yes	AA#/HH	none	none	none	267	1842	-
1817	1247	CC-f^4	20 x 20	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	267	1933	3293
1818	1365	CC-f^4	20 x 18	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	261	1922	3226
1819	1389	CC-f^4		no	all	yes	AA#/HH						
1819	1415	FF-f^4	19 x 19	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	265	1867	3057
1819	1425	FF-f^4	20 x 21	no	all	yes	AA#/HH	8/0	1/0	1	269	1870	3148
1820	(I)485	FF-f^4		no	all	yes	all 3				280	1792	
1820	1486	FF-f^4	19 x 24	no	all	yes	AA#/HH	8/0	2/0	1/0	267	1860	4157
1820	1550	FF-f^4		no	all	yes	AA#/HH	8/0	2/0	2/0 half	269	1860	4466
1821	1563	FF-f^4	21 x 23	no	all	yes	AA#/HH	8/0	2/0	1/0	267	1858	4277
1820	1570	FF-f^4		no	all	yes							
1820	1590	FF-f^4		no	all	yes							
1821	1601	CC-f^4		D/D#	all	yes	AA#/HH	8/0	2/0	1/0	272	1904	4704
1823	1756	CC-f^4	22 x 23	F/F#	all	yes	DD#/EE	8/0	2/0	1/0	270	1910	4800

Acknowledgements

I would like to thank Rudolf Hopfner, Alfons Huber and Beatrix Darmstädter for the opportunity to give this essay as a paper during the conference *'Das Wiener Klavier bis 1850'* in October 2003. Among the many people to whom I am indebted for helping me with my research into the pianos of Nannette Streicher I would particularly like to thank Albrecht Czernin, Alfons Huber, Georg Ott and Klaus Martius.

Beethovens Beziehungen zu Wiener Klavierbauern um 1800 im Licht neuer Dokumente der Familie Brunswick*

Rita Steblin

Obwohl die Frage „Wer war Beethovens ‚Unsterbliche Geliebte'? weiterhin intensiv diskutiert wird[1] – und immer noch nicht endgültig beantwortet ist – , kann man mit absoluter Sicherheit sagen, daß Beethoven in der Zeit um 1805 die Gräfin Josephine Brunswick-Deym (1779–1821) leidenschaftlich verehrte. Die zahlreichen Liebesbriefe, die zuerst 1957 vom Beethoven-Archiv in Bonn veröffentlicht wurden[2], beweisen es, sowie auch das von mir entdeckte Dokument – die briefliche Warnung von Charlotte an ihre Schwester Josephine, geschrieben am 20. Oktober 1805. Laut diesem Brief sollte Josephine sich vor der eindringlichen Bewerbung Beethovens schützen und ihn nie in ihr Haus einlassen[3]. Im Sommer 2002 begann ich ein neues dreijähriges Forschungsprojekt mit Unterstützung der Österreichischen Nationalbank unter dem Projektleiter Dr. Rudolf Hopfner, mit dem Ziel, den umfangreichen Briefwechsel der Familie Brunswick aufzuarbeiten, um die Persönlichkeit Josephines und ihre Bedeutung für Beethoven und das Kulturleben Wiens besser zu verstehen. Im Laufe meiner Recherchen im Nachlaß Deym in Jindřichův Hradec, Tschechien, und im Nachlaß Brunswick in Budapest, wo ich dabei bin, alle vorhandenen Schriften zu transkribieren und chronologisch einzuordnen, fand ich Brief-Passagen, die Beethovens Rolle bei einem Klavierkauf für die Familie Brunswick erhellen. Ich werde diese Stellen hier zum ersten Mal in ihrem vollständigen Kontext vorführen[4].

Zunächst brauchen wir aber die Vorgeschichte. Marie Lipsius, besser bekannt als La Mara, veröffentlichte schon 1920 in ihrem Buch *Beethoven und die Brunsviks* die folgende rätselhafte Stelle aus einem Brief von Josephine in Wien an ihre Schwestern Therese und Charlotte in Buda: „Ich habe neue Sonaten von Beethoven, welche alle vorhergehenden vernichten. Ich werde sie euch schicken. Zmeskall kam gleich nach dem Tag unserer Ankunft; ich zeigte ihm das *quattro mani* und er spielte es mit mir. Ich fragte ihn wegen deines Klaviers um Rat, er meint, es würde sich in einem immer gleichmäßig geheizten Zimmer besser bewähren[5]."

La Mara setzte diesen Brief – ursprünglich in französischer Sprache und nur mit 12. November datiert – in das Jahr 1802 und erklärte weiter: „Der in den Briefen mehrfach auftauchende Wunsch Theresens nach einem neuen Klavier gelangte, nach einem verunglückten Versuch durch Zmeskalls Vermittlung, zu befriedigender Erfüllung, und Beethoven unterzog sich zum Besten seiner Freundin der Mühe, es zu prüfen und gutzuheißen[6]."

In einer Fußnote identifizierte La Mara das *„quattro mani"*-Stück als Beethovens vierhändige Variationen über „Ich denke dein". Diese Identifizierung ist falsch, wie wir sehen werden. Unkorrekt ist auch das Jahr 1802. Das richtige Jahr – 1801 – ist wichtig, um die „neuen Sonaten von Beethoven" zu erläutern. Außerdem sind die Beschreibung des Klavierkaufs und die Rolle Beethovens dabei fehlerhaft. Die verdienstvolle La Mara - immerhin war sie die erste unter den Beethoven-Forschern, die für Josephine als die ‚Unsterbliche Geliebte' plädierte – hatte nur Zugang zu den Briefen im Nachlaß von Charlotte Brunswick-Teleki (1782–1843). Diese einst in Siebenbürgen aufbewahrten Briefe sind jetzt verschollen. Um die Passagen, die La Mara 1920 veröffentlichte, näher zu datieren und folglich besser zu interpretieren, muß man die Briefe von Josephine an ihre Mutter sowie auch die Briefe an Josephine studieren.

Im Mai 1799 brachte Anna Gräfin Brunswick ihre zwei ältesten Töchter Therese und Josephine nach Wien, wo sie 16 Tage lang Klavierstunden bei Beethoven nahmen. Ich zitiere einige Stellen aus den Memoiren von Therese (1775–1861): „[Beethoven] kam fleißig, blieb aber statt einer Stunde von 12, bis oft 4 bis 5 Uhr, [...] durch 16 Tage blieb er nicht ein einzigsmal aus. [...] Mutter führte uns in Fabriken und Ateliers, alles Erreichbare wurde uns gezeigt.

* Meine Forschungen zu diesem Vortrag wurden mit finanzieller Unterstützung des Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank (Projektnummer 9662, Projektleiter Dr. Rudolf Hopfner) durchgeführt, wofür ich sehr dankbar bin. Ich möchte auch Prof. Rudolf Klein für die Hilfe bei der französisch- bzw. deutschsprachigen Redaktion des Textes danken.

1 Siehe u. a. das Heft: *Wer war Beethovens „Unsterbliche Geliebte?"* der *Österreichischen Musikzeitschrift* 57/6, Juni 2002.

2 Joseph Schmidt-Görg, *Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik*, Bonn 1957.

3 Siehe Rita Steblin, *Josephine Gräfin Brunswick-Deyms Geheimnis enthüllt. Neue Ergebnisse zu ihrer Beziehung zu Beethoven*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 57/6, Juni 2002, S. 29.

4 Marie-Elisabeth Tellenbach zitierte schon 1983 kurze Passagen über den Klavierkauf aus zwei Briefen von Josephine an ihre Mutter Anna Brunswick, die im Budapester Staatsarchiv (Magyar Országos Levéltár) aufbewahrt werden. Siehe Tellenbach, *Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte" Josephine Brunswick*, Zürich 1983, S. 59.

5 La Mara [Marie Lipsius], *Beethoven und die Brunsviks*, Leipzig 1920, S. 40f.

6 La Mara 1920, S. 41.

7 La Mara [Marie Lipsius], *Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren*, Leipzig 1909, S. 64f. La Mara glaubte noch im Jahr 1909, daß Therese Brunswick die ‚Unsterbliche Geliebte' gewesen sei.

[...] Spazierfahrten [...] Theater; die Abende [...] getanzt, [...] das war ein Leben, und doch mußte Beethoven, der auch bei den Festen war, befriedigt werden; das war eine Passion! Also die Nächte geübt[7]." Zur gleichen Zeit lernten die Brunswick-Damen Joseph Graf Deym (1752–1804), Besitzer der Müllerschen Kunstgalerie am Rotenturmtor, kennen, und die Mutter drängte Josephine, diesen angeblich reichen Mann zu heiraten. Die Hochzeit fand zehn Wochen später, am 29. Juli 1799, in Martonvásár, dem ungarischen Landgut der Familie Brunswick, statt. Die neu Vermählten kehrten nach Wien zurück und Josephine berichtete ihrer Familie, daß Beethoven für sie spielen würde[8]. Obwohl Harry Goldschmidt schon viele Briefstellen mit Erwähnungen von Beethovens Namen im Nachlaß Deym fand und 1977 im *Beethoven-Jahrbuch* herausbrachte, überging er folgenden Brief[9], geschrieben am 18. August 1799 von Josephines Mutter.

Anna Brunswick an ihre Tochter Josephine Deym:

MVassar ce 18ieme Août 1799

Très aimée chere Fille!

[...] Si le forté piano de chez Walter n'est definitivement pris, /:comme vous me dite qu'il ne pas superieurement bon, d'ailleur, avec des tastes blanches, ce qui ne fait pas bon Éffet:/ je souhaiterais beaucoup, que celui de Steiner fût preferé, ni Walter ni Bethoven pouroit trouver a y redire, parceque le premier n'en a pas fait expressement pour moi; je me fié d'ailleur a votre cher Mari, qui saura jusqu'a quel point Bethoven pouroit trouver mal si on prend un autre forte piano que celui qu'il a recomendé. [...]

Toujour votre affectionée Mere Brunsvik mp[10]

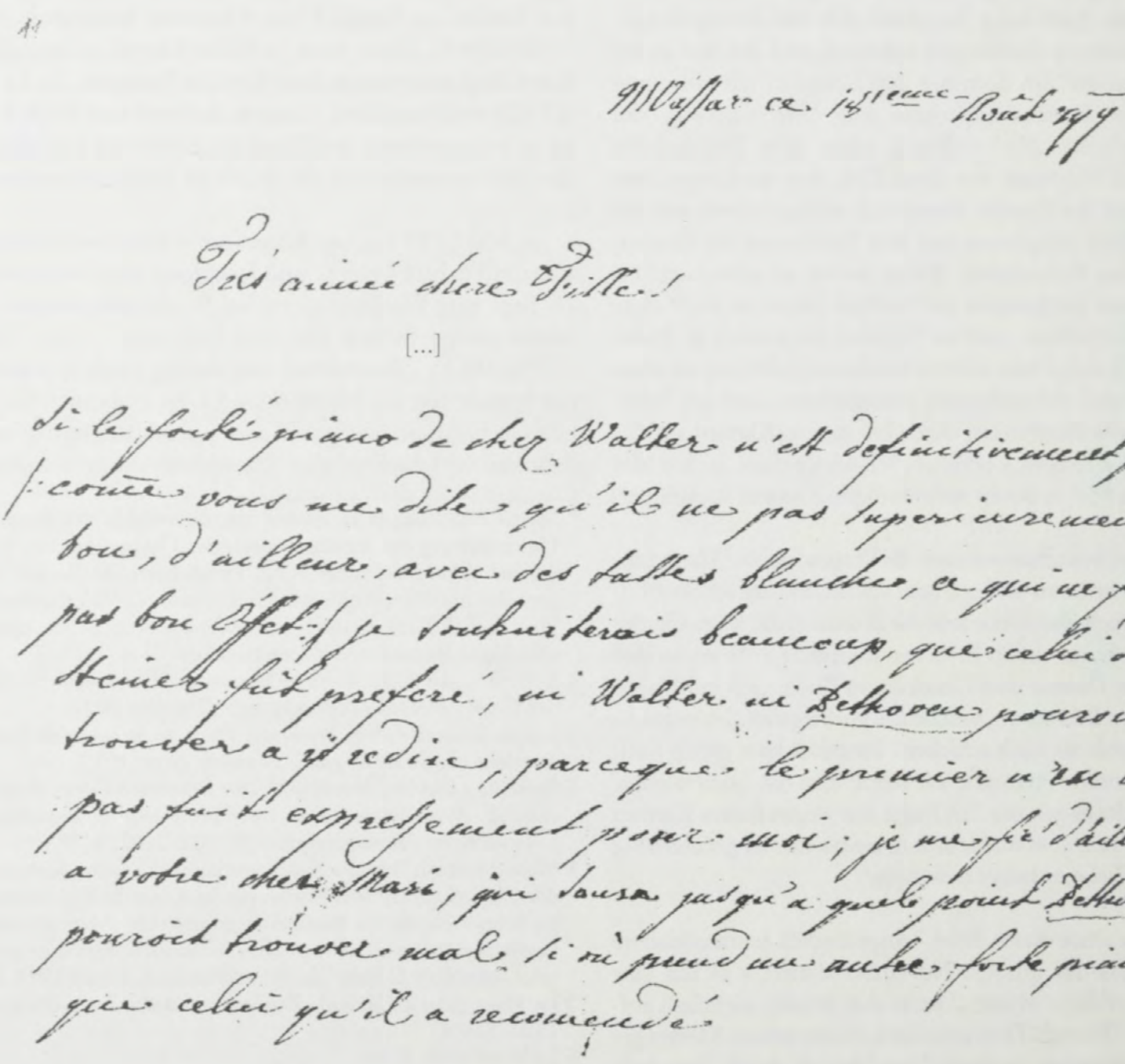


Abb. 1: Aus einem Brief geschrieben am 18. August 1799 von Anna Gräfin Brunswick in Martonvásár an ihre Tochter Josephine Gräfin Deym in Wien. Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, fol. 778 [Mappe I, Brief 11]

Martonvásár, den 18. August 1799
Viel geliebte, teure Tochter!
[...] Wenn das Fortepiano bei Walter nicht endgültig angenommen ist, /:wie Sie mir sagen, daß es nicht ganz vortrefflich ist, übrigens mit weißen Tasten, was keinen guten Eindruck macht:/ so würde ich sehr wünschen, daß das von Steiner [richtig: Stein] vorgezogen würde, weder Walter noch Beethoven könnten dagegen etwas einzuwenden haben, weil der Ersterwähnte es nicht ausdrücklich für mich gemacht hat; ich verlasse mich überdies auf Ihren lieben Mann, der wissen wird, bis zu welchem Punkt Beethoven es übelnehmen könnte, wenn man ein anderes Fortepiano nimmt, als das, was er empfohlen hat. [...]
Immer ihre liebende Mutter Brunswick *[manu propria]*

Meine Interpretation lautet: Als die drei Brunswick-Damen in Wien weilten, hatten sie unter „Fabriken und Ateliers" auch die beiden Klavierwerkstätten von Walter und den Geschwistern Stein besucht, vielleicht zusammen mit Beethoven, der den Kauf eines Walter-Fortepianos geraten hat. Die altmodische Mutter wollte statt weißer Tasten lieber schwarze haben. Dieser Brief zeigt, daß Deym schon zu dieser frühen Zeit in Verbindung mit Beethoven stand. Ich vermute, daß sich beide Männer im Mai durch die Brunswick-Damen kennengelernt haben und daß Deym schon damals die *Stücke für Flötenuhr* WoO 33 bestellt hat. Dieser Brief ist auch eine wichtige Bestätigung für die Vorliebe Beethovens für die Klaviere von Walter in der Zeit um 1800, wie wir es schon aus den Erinnerungen von Carl Czerny wissen[11].

Die nächste Briefstelle über den Klavierkauf finden wir in einem Schreiben vom 31. Oktober 1799 wieder, das die Mutter, Anna Brunswick von Martonvásár aus an Josephine in Wien adressierte. In der Zwischenzeit war Josephine mit ihrem Mann auf einer langen Hochzeitsreise nach Prag und Leipzig unterwegs.
Anna Brunswick an ihre Tochter Josephine Deym:
MVassar ce 31ieme 8ber 1799
[...] Ayez la bonté d'acquiter ma dette chez Steiner [sic], s'entend si le forte piano est parfait, comme il l'a promis. [...][12]
Martonvásár, den 31. Oktober 1799
[...] Haben Sie die Güte, meine Schuld bei Steiner zu begleichen, [und] versteht sich für den Fall, dass das Fortepiano perfekt ist, wie er es versprochen hat. [...]

Am Tag, nachdem Josephine diesen Brief bekam, ging sie zu Stein, um der Bitte ihrer Mutter nachzukommen. Sie erstattete folgenden Bericht:
Josephine Deym an ihre Mutter Anna Brunswick:
Vienne ce 6 November 1799
Très honorée chere Maman!
Je reçue hier avec beaucoup de plaisir, Votre lettre datée du 31 de ce mois, [...]
Nous etions aujourd'hui, chez Mr Stein, paraport du Forte piano, que Vous avez comander, là, j'ai parlé avec lui même, et avec sa Soeur, mais il parle d'un ton un peu haut, et ne veut rien savoir, des 80 #: et dit qu'il a accorder avec Vous pour 90, parceque Vous avez commandez qu'il y soit avec d'acier, mais c'est peu de chose, deux rosette, au pied, et comçà quelque peu de chose[,] mon mari a long temp marchander avec lui et a dit qu'il a etoit présent lorsque Vous accordiez l'instrument, et que Vous n'avez avise plus de 80 #, mais il persiste à 90 #, je le croyois donc necessaire de Vous en avertir. Le tout en sera, comme il trouve beaucoup d'acheteurs, de ses instruments, qu'il en veut un peu monter le prix, car il a dit qu'il est d'accord de garder le Forte piano sitôt que Vous ne voulez donner les 90 #, et qu'il y a beaucoup de gens qu'il le prendrons d'abord; ce même qui est destinée pour Vous je ne pouvois pas eprouvé parcequ'il n'est pas prête, mais il m'en a fait eprouvé un autre qui doit être semblable[,] je ne l'ai pas trouver trop exellent, mais bon.
Après être parti de chez lui, nous allâme chez un autre qui s'apelle Kober, et fait aprésent les instrument d'après Cristoph, qui est mort et fut très fameux, il etoit son fact totum. J'y ait eprouver quelqu'unes et il me plaisent fort, il sont dans le goût de Walter, c'est à dire de ces première. Le Basse e[s]t exellent et le ton en est très superbe, il demande en Mahagon, fort joliement bronsé, 60 # seulement[,] on epargnerai toujours la troisième parti vis à vis de Stein, et à mon goût il ne lui cede en rien. [...]
Josephine Deym mp[13]

8 Diese Information steht in einem Brief von Therese an Josephine, geschrieben am 13. August 1799. Dieser Brief, mit jetziger Signatur Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym, Karton 3, Mappe II, Brief 5, fol. 794-795, wurde von Harry Goldschmidt entdeckt. Siehe: *Beethoven in neuen Brunsvik-Briefen*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, IX, 1973-1977, S. 103.
9 Harry Goldschmidt, *Beethoven-Jahrbuch*, 1973/77, S. 97-146. Es ist merkwürdig, daß Goldschmidt in seinem langen Aufsatz konsequent alle Briefpassagen mit Erwähnungen vom Klavierkauf wegläßt. Möglicherweise schienen ihm diese Stellen unwichtig, oder er plante, sie in einer späteren Publikation zu veröffentlichen.
10 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe I, Brief 11 = fol. 778.
11 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, in: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke (1842)*, (Hg. Paul Badura-Skoda), Wien 1963, S. 10. Für die neueste Forschung über Anton Walter, siehe die Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, Jg. 48, Heft 1-4, Juni 2000, insbesondere Silke Berdux und Susanne Wittmayer, *Biographische Notizen zu Anton Walter*, S. 13-106. Siehe auch Tilman Skowroneck, *The Keyboard Instruments of the Young Beethoven – Tradition and Choice*, in: *Beethoven and His World*, (Hg. Scott Burnham und Michael P. Steinberg), Princeton 2000, S. 151-192.
12 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 19, fol. 10.
13 Magyar Országos Levéltál, P 68/5: 1799-Levéltár = Mappe 13, fol. 3-4.

Wien, den 6. November 1799
Sehr geehrte, liebe Mutter!
Mit großem Vergnügen erhielt ich gestern Ihren Brief vom 31ten [Oktober], [...]
Heute waren wir bei Herrn Stein wegen des Fortepianos, das Sie bestellt haben. Dort sprach ich mit ihm selbst und mit seiner Schwester, er redet aber etwas hochtrabend und will nichts wissen von den 80 # [Dukaten] und sagt, daß er mit Ihnen auf 90 übereingekommen ist, weil Sie [ein Instrument] mit Stahl[saiten] bestellt haben. Das ist aber eine Kleinigkeit, [und] zwei Rosetten am Fuß, und das ist auch wenig[.] Mein Mann hat lange Zeit mit ihm gehandelt und sagte, daß er dabei war, als Sie mit dem Instrument einverstanden waren, und daß Sie nie mehr als 80 # angewiesen haben wollten. Er beharrt jedoch auf 90 #. Ich hielt es aber für nötig, Sie davon zu informieren. Das Ganze läuft darauf hinaus, daß er – weil er viele Käufer für seine Instrumente findet – den Preis etwas erhöhen will. Denn er sagte, daß er einverstanden ist, das Fortepiano zu behalten, wenn Sie die 90 # nicht geben wollen, und daß es viele Leute gibt, die es gleich annehmen würden; ich konnte das Instrument, welches für Sie bestimmt ist, nicht ausprobieren, weil es nicht fertig ist, aber er ließ mich ein anderes versuchen, das ähnlich sein soll[.] Ich habe es nicht sehr ausgezeichnet gefunden, aber gut. Nachdem wir ihn verlassen hatten, gingen wir zu einem anderen, der Kober heißt, und der gegenwärtig die Instrumente nach Christoph baut, der gestorben ist und sehr berühmt war, [Kober] war sein Faktotum. Ich habe einige versucht und sie gefallen mir gut, sie sind im Stil von Walter, das heißt, von den frühen. Der Baß ist vortrefflich und sein Ton prächtig; für ein Mahagoni-Instrument, sehr schön bronziert, verlangt er nur 60 #, man würde gegenüber Stein immerhin ein Drittel sparen, und nach meinem Geschmack ist er ihm nicht unterlegen. [...]
Josephine Deym mp

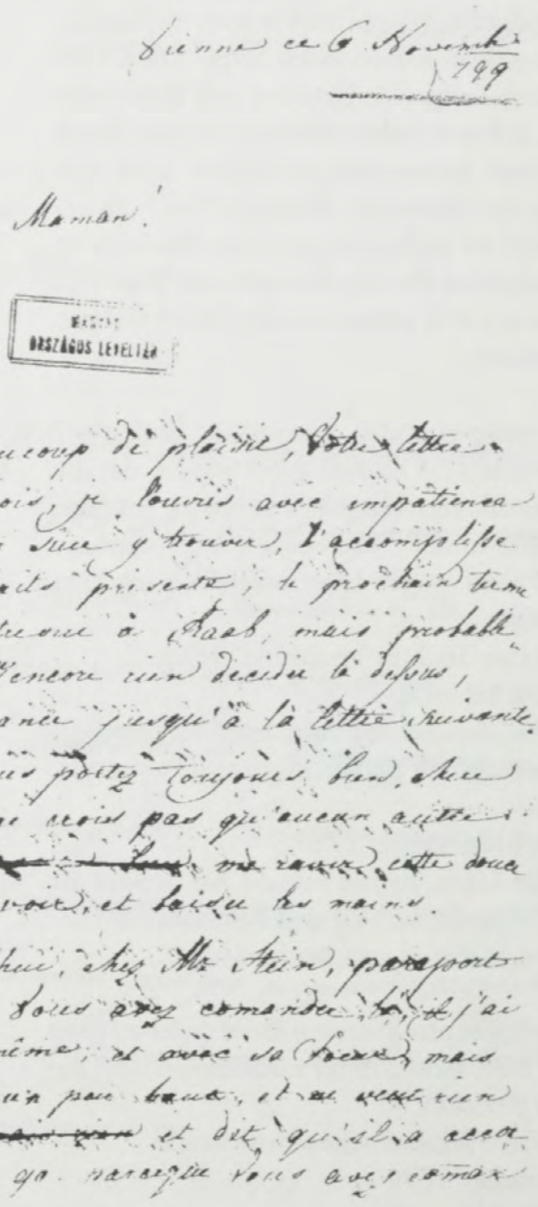


Abb. 2: Aus einem Brief geschrieben am 6. November 1799 von Josephine Gräfin Deym in Wien an ihre Mutter Anna Gräfin Brunswick in Martonvásár. Magyar Országos Levéltár, P 68/5: 1799-Levéltár [Mappe 13], fol. 3-4

Um diese Zeit hatten die Geschwister Stein, Nannette Streicher, geb. Stein (1769–1833), und der jüngere Bruder Matthäus Andreas Stein (1776–1842) noch eine gemeinsame Werkstätte. Nach dem Verzeichnis von Hopfner ist die Adresse: Goldspinnerhaus in der Ungargasse[14]. Über die unangenehme Persönlichkeit des Bruders – er wollte die Schwester gänzlich verdrängen – wird ausführlich von Uta Goebl-Streicher im 1999 erschienenen Katalog der Ausstellung im Bonner Beethoven-Haus referiert[15]. Wie die Überheblichkeit des jungen Stein offenbar dem Geschäft schadete, wird auch im zitierten Bericht von Josephine spürbar. Ignaz Kober (1756–1813) führte nach dem Ableben von Franz Xaver Christoph (ca. 1728–1793) dessen Werkstätte „auf der Windmühle" im heutigen 6. Bezirk weiter[16].

Trotz der Mühe Josephines, ein gutes Klavier zu finden, kaufte die Mutter zu diesem Zeitpunkt kein Instrument. Ein Jahr später, nachdem Josephine einen Streit mit der Mutter wegen der hohen Schulden ihres Mannes hatte, holte Gräfin Brunswick durch ihren Sohn Franz den Rat von Beethovens Freund, dem Cellisten Nikolaus von Zmeskall (1759–1833) ein. Diese Information wird durch folgenden Brief gegeben, geschrieben von Charlotte in Martonvásár:
Charlotte Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

M.Vássár ce 18ieme Août 1800
Tres aimable, et tres chere Pepi!
[...] Maman a fait écrire par François a Zmeskall de nous envoyez un Fortepiano, les notres ne vallent pas un Diable. [...][17].

Martonvásár, den 18. August 1800
Liebenswürdige, und sehr teure Pepi!
[...] Die Mutter veranlaßte Franz, an Zmeskall zu schreiben, dass er uns ein Fortepiano schickt, unsere [Klaviere] sind nicht den Teufel wert. [...]

Nach einem Aufsatz von Michael Ladenburger über Beethoven und die Familie Streicher hatte Zmeskall (um 1801/1802) mehrere Instrumente von Anton Walter an Carl Amenda ins Kurland geschickt[18]. Zmeskall erfüllte auch den Wunsch der Familie Brunswick, und ein neues Fortepiano wurde gleich bestellt, wie folgender Brief von Therese an Josephine beweist:
Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

Bude ce 4ieme 7bre 1800
Ma chere et très aimée!
[...] Envoyez la Corbeille de Pfisterer par l'Oncle s'il est tems encore, mais sinon il ne presse pas de l'avoir – peut-etre avec notre Fortepiano celle pouroit venir. [...][19]

Buda, den 4. September 1800
[...] Schicke den Korb für Pfisterer durch den Onkel, wenn genügend Zeit dafür ist, wenn nicht, muß er ihn nicht dringend haben – vielleicht könnte man ihn mit unserem Fortepiano kommen lassen. [...]

Der nächste Brief befindet sich heute im Beethoven-Archiv in Bonn und wurde schon 1956 von Joseph Schmidt-Görg veröffentlicht[20]. Er datiert den Brief mit 24. September 1802. Harry Goldschmidt, in seinem Aufsatz für das *Beethoven-Jahrbuch*, führt dagegen die Datierung 24. September 1799 an[21]. Ich datiere diesen Brief, wegen des ganzen Inhalts, mit 24. Oktober 1800.
Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

Ce 24e
Ma très aimée!
[...] Je suis aise comme vous du prèsent de Beethoven, mais Maman devroit aussi lui en faire un. Apropos envoyer moi seulement d'abord quel sort cette Sonate avec le Violon. Vous savez du Claveçin, que Zmeskall nous envoie? [...][22]

[Martonvásár,] den 24. [Oktober 1800]
Meine Liebe!
[...] Ich bin genauso froh wie Sie über das Geschenk von Beethoven, aber Mutter sollte auch ihm eines machen. Jetzt nur schicken Sie mir [?] diese Sonate mit der Violine. Wissen Sie Bescheid über das Fortepiano, welches Zmeskall uns schickt? [...]

Das „Geschenk von Beethoven" waren wahrscheinlich Musiknoten – welche, ist ungewiß.

Die nächste Briefstelle zeigt, daß die Familie Brunswick schon vorher ein altes Fortepiano von Walter besaß.
Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

[Buda, 14. November 1800]
La plus chere des cheres!
[...] Nous aurons demain le vieux PiaForte de Walter

14 Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher* 1766-1900. *Adressenverzeichnis und Bibliographie*, Tutzing 1999, S. 479f. Diese Adresse, Landstraße Nr. 376, befand sich auf der Stelle der heutigen Ungargasse 2 im dritten Gemeindebezirk.
15 Uta Goebl-Streicher, *Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher*, in: *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen". Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, (hg. von Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger), Bonn 1999, S. 13f.
16 Hopfner 1999, S. 84, S. 263.
17 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe VIII, Brief 43 = fol. 599-600.
18 Michael Ladenburger, *Beethoven und die Familie Streicher*, in: *„Diesem Menschen [...]"*, S. 80. Siehe auch den Brief von Carl Amenda an Andreas Streicher, geschrieben am 8. April 1802 in Kurland, Sign. Ame 03, im Streicher-Archiv Wien.
19 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe VIII, Brief 101 = fol. 685.
20 Joseph Schmidt-Görg, *Neue Briefe und Schriftstücke aus der Familie Brunsvik*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 1955/56, S. 14-16.
21 Goldschmidt, 1973/77, S. 106.
22 Beethoven-Archiv Bonn, HCB BBr 84p, veröffentlicht in: Schmidt-Görg, 1955/56, S. 15.

qui est chez Franz, puisque le nouveau ne vient pas. Faites je vous prie mes baisemains a l'Oncle et surtout la Tante Guiciardy[,] nous embrassons Julie [...][23]

Allerliebste!
[...] Morgen werden wir das alte Pianoforte von Walter haben, das bei Franz ist, weil das Neue nicht kommt. Bitte geben Sie von mir dem Onkel Handküsse und besonders der Tante Guicciardi[,] wir umarmen Julie [...]

Goldschmidt zitiert die Stelle mit Grußworten an die Guicciardis, läßt aber die Erwähnung des Walter-Pianofortes aus[24]. Julie, besser bekannt als Giulietta Guicciardi, wird ein Jahr später Klavierschülerin Beethovens, und im März 1802 Widmungsträgerin der „Mondschein-Sonate", Op. 27 Nr. 2. Am selben Tag im November 1800 schreibt die Mutter folgendes an Josephine:
Anna Brunswick an ihre Tochter Josephine Deym:
Bude ce 14ieme 9ber 1800
Tres chere Fille!
[...] Faites moi le plaisir de faire d'abord demander a Monsieur Smescal si avec une lettre de moi il a aussi reçue une assignation / a la caisse de guere / de 300 fl et a quand nous pouvons Ésperer le Forte piano, il me semble que le transport par Eau doit etre depechée, nous aprochons au temps des glaces. [...][25]

Buda, den 14. November 1800
Liebe Tochter!
[...] Machen Sie mir die Freude zuerst Herrn Zmeskall fragen zu lassen, ob er zusammen mit einem Brief von mir auch eine Anweisung /:an die Kriegskasse:/ für 300 fl bekommen hat, und wann wir auf das Fortepiano hoffen können, es scheint mir, daß der Transport zu Wasser beschleunigt werden muß, wir nähern uns der Eiszeit. [...]

Einen Tag später, bevor Josephine den Brief ihrer Mutter empfangen hätte können, schreibt sie folgendes:
Josephine Deym an ihre Mutter Anna Brunswick:
ce 15te Nove: 1800
Très honorée chere Maman!
[...] Le Clavecin est prête, et j'irai aujourd'hui chez Walter, pour le voir, Zmeskall, en est tout à fait ravi, il dit que c'est le meilleur, qui a jamais passer ses mains. et si Zmeskall le loue ainsi, qui e[s]t si difficil dans son choix, je m'imagine qu'il est exellent, j'enverrai aussi d'abord, pour avoir un vaisseau, afin qu'il part le plutôt que possible. [...]
Je reviens justement de Walter[,] le Forte piano e[s]t superbe, mes Soeurs peuvent être bien glorieuse[,] c'est surement le meilleur de Walter. nous y etions avec Mr Zmeskall, il l'a cacheter avec son Sigil et l'a payé d'abord. Zmeskall a conseiller de prendre aussi des *Saiten*, puisqu'il dit qu'on n'en recevra pas de tel à Pest. Walter s'est charger de l'emballer, et de le donner au vaisseau[,] nous lui avons bien recomander, de l'envoyer ces jours, et il nous dira, le nom, du *Schiffmann* et je vous l'ecrirai d'abord pour que vous puissiez le trouver. Zmeskall m'a rendu 2 f. de l'argent qu'il avoit. [...][26]

[Wien,] den 15. November 1800
Sehr verehrte, liebe Mutter!
[...] Das Klavier ist fertig, und ich werde heute zu Walter gehen, um es zu sehen. Zmeskall ist davon ganz und gar entzückt. Er sagt, daß es das beste ist, was je durch seine Hände gegangen ist; und wenn Zmeskall, der in seiner Wahl so schwierig ist, es auf diese Art lobt, kann ich mir denken, daß es ausgezeichnet ist. Ich werde auch demnächst zusehen, ein Schiff zu bekommen, damit es sobald wie möglich weggeht. [...]
[Später:] Ich komme gerade noch einmal von Walter[,] das Fortepiano ist superb. Meine Schwestern können ganz stolz sein[,] es ist sicher das beste von Walter. Wir waren dort mit Herrn Zmeskall, er versiegelte es mit seinem Sigel und zahlte es gleich. Zmeskall hat uns geraten, auch Saiten dafür zu nehmen, weil er sagte, man wird solche in Pest nicht bekommen. Walter nimmt das Einpacken auf sich und wird es zum Schiff bringen[,] wir haben ihm sehr empfohlen, es dieser Tage zu schikken, und er wird uns den Namen des Schiffmanns sagen, und ich werde ihn Ihnen sofort schreiben, damit Sie ihn finden können. Zmeskall gab mir 2 f. von dem Geld zurück, das er hatte. [...]

Wahrscheinlich kam das Klavier erst Anfang Dezember in Budapest an. Am 27. November schrieb die Mutter, daß sie immer noch auf die Ankunft des Fortepianos wartete.
Anna Brunswick an ihre Tochter Josephine Deym:
Bude ce 27ieme 9ber 1800
Tres chere Fille!
[...] Je suis infiniment en peine que par votre sortie pour voir le forte piano, vous vous ayez attirée une recidiffe et que vous vous portez mal. [...] J'attend selon la lettre de votre cher mari l'arrivée du forte piano. [...][27]

23 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe I, Brief 13 = fol. 781-782. Die Datierung ergibt sich aus dem Kontext: Thereses Bericht einer ungarischen Bauern-Revolution und ihrer Ankunft in Buda.
24 Goldschmidt, 1973/77, S. 115. Er bezeichnet diesen Brief als einen „nach Korompa gerichteten Sommerbrief", obwohl Josephine nach dem Briefkontext eindeutig in Wien war.
25 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 19, fol. 50-51.
26 Magyar Országos Levéltár, P 68/5: 1800-Levéltár = Mappe 22, fol. 23-24.
27 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 19, fol. 53-54.
28 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe VIII, Brief 53 = fol. 617-618.
29 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe I, Brief 6 = fol. 769-770.

Buda, den 27. November 1800
Liebe Tochter!
[...] Es tut mir unendlich leid, daß Sie durch Ihren Ausgang um das Fortepiano zu sehen, sich einen Rückfall zugezogen haben, und dass es Ihnen schlecht geht. [...] Ich erwarte, dem Brief Ihres lieben Mannes zufolge, die Ankunft des Fortepianos. [...]«

Bei der nächsten Erwähnung des Klaviers, in einem Brief vom 30. Jänner 1801, ist Therese so aufgeregt, daß sie sogar ins Deutsche verfällt:
Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:
Ce 30ieme Janvier 1801
Ma chere Pips!
[...] Nous avons une grande misere avec notre nouveau F. Piano[,] *fast alle Töne bleiben stecken einer nach dem andern u so schwer geht es, u. steht doch in einem warmen Zimmer, u. auch nicht nah am Ofen, das weis der Himmel was ihm fehlt, sag es dem guten Zmeskall[,] vieleicht weis er uns einen Rath.* [...][28]

[Buda,] den 30. Jänner 1801
Meine liebe Pips!
[...] Wir haben ein großes Elend mit unserem neuen Fortepiano [...]

Wie das Fortepiano am Aufstellungsort akklimatisiert wurde, wird nicht in den vorhandenen Briefen preisgegeben. Vier Wochen später war aber alles in bester Ordnung.

Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:
Ce 24ieme Fevrier 1801
Ma chere Pips!
[...] Notre F. Piano, est totalement retablie, et mieux que jamais, je suis bien-aise que, Zmeskall ne sait rien de sa maladie mais je suis bien fachée que la Chancelerie n'a pas été envoyer ici, tout ce tems j'aurois pu profiter de lui. Que fait Beethoven? – Faites le souvenir de nous je vous prie; [...] Votre Tesi mp[29]

[Buda,] den 24. Februar 1801
Meine liebe Pips!
[...] Unser Fortepiano ist ganz wiederhergestellt und besser als jemals, ich bin froh, daß Zmeskall nichts von seiner „Krankheit" gewußt hat, ich bin aber böse, dass die [ungarische] Staatskanzlei nicht hierher geschickt wurde, ich hätte die ganze Zeit von ihm profitieren können. Was macht Beethoven? – Bitte erinnern Sie ihn an uns; [...] Ihre Tesi mp

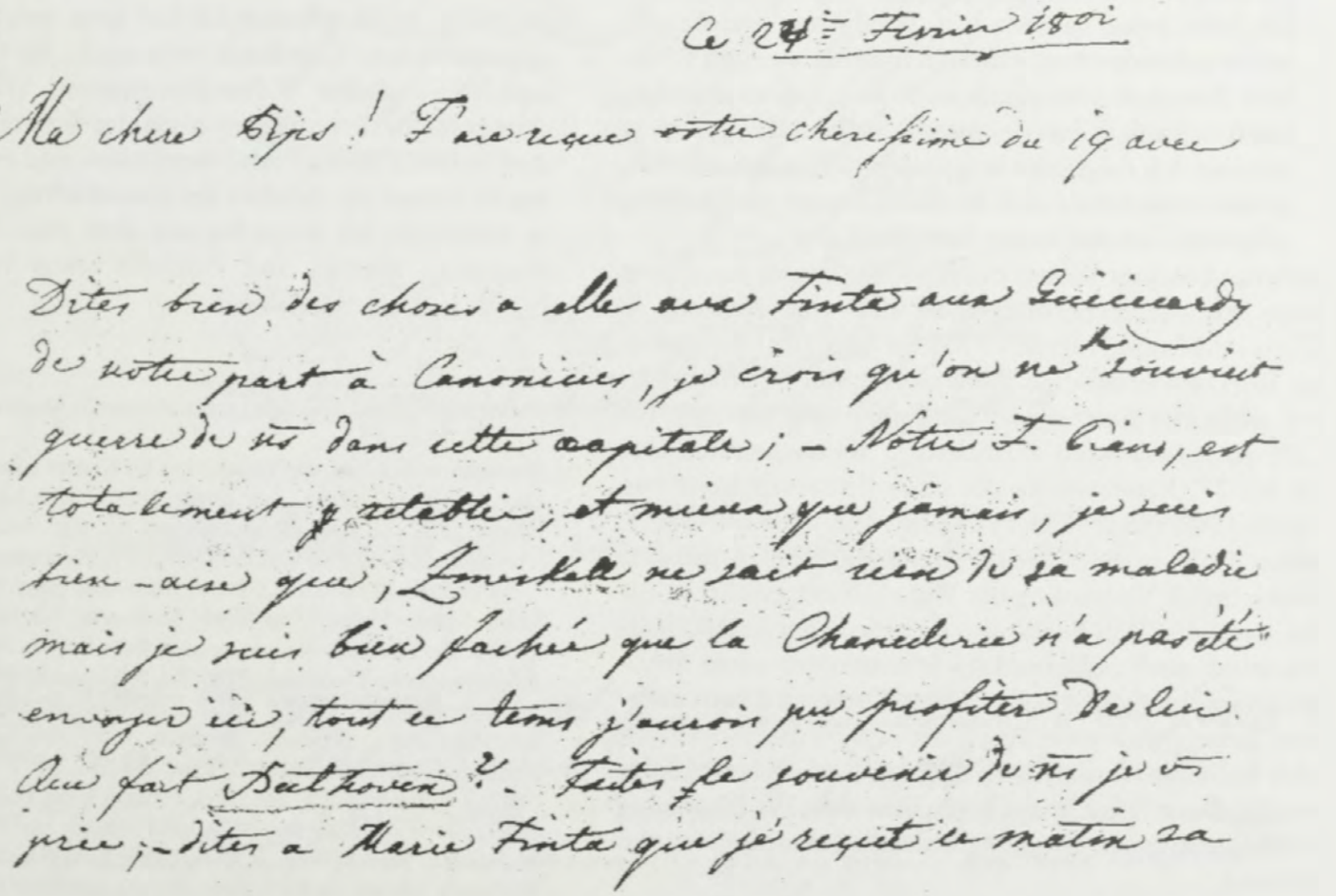

6 Ce 24ie Fevrier 1801
Ma chere Pips! J'ai reçu votre cherissime du 19 avec
Dites bien des choses a elle aux Finta aux Guicciardy
de votre part à Canonicus, je crois qu'on ne se souvient
guere de nous dans cette capitale; – Notre F. Piano, est
totalement retablie, et mieux que jamais, je suis
bien-aise que, Zmeskall ne sait rien de sa maladie
mais je suis bien fachée que la Chancellerie n'a pas été
envoyer ici, tout ce tems j'aurois pu profiter de lui.
Que fait Beethoven?. Faites le souvenir de nous je vous
prie; – dites a Marie Finta que je reçut ce matin sa

Abb. 3: Aus einem Brief geschrieben am 24. Februar 1801 von Therese Gräfin Brunswick in Buda an ihre Schwester Josephine Gräfin Deym in Wien. Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, fol. 769-770 [Mappe I, Brief 6]

Im Herbst kamen aber wieder Probleme. Der nächste Brief ist genau datiert – Donnerstag, den 12. November 1801 – und wurde von Therese aus Martonvásár geschrieben, nachdem Josephine dort fünf Wochen, vom 25. September bis Anfang November, zu Besuch gewesen war.

Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

Jeudi ce 12ieme 9ber 1801

Pepi ma chere, ma bonne! [...] apropos, dites bien des amitiés de ma part a Zmeskall, et faites le reflechir a cause de notre pauvre Claveçin, et mandez moi toutte suite son parere. Avec qui jouer vous le Quadromani de Reiger? [...][30]

[Martonvásár,] Donnerstag, den 12. November 1801

Meine liebe, gute Pepi! [...] apropos, sagen Sie Zmeskall viele Grüße von mir, und lassen Sie ihn überlegen, was mit unserem armen Claveçin zu tun wäre, und schicken Sie mir sofort seine Ansicht. Mit wem spielen Sie das vierhändige Werk von Raiger? [...]

Und jetzt kommen wir zurück auf die Brief-Passage von Josephine, datiert den 12. November (ohne Jahr), die La Mara 1920 veröffentlichte:

Josephine Deym an ihre Schwestern Therese und Charlotte Brunswick:

[Wien,] 12. November [1801]

Ich habe neue Sonaten von Beethoven, welche alle vorhergehenden vernichten. Ich werde sie euch schikken. Zmeskall kam gleich nach dem Tag unserer Ankunft; ich zeigte ihm das *quattro mani* und er spielte es mit mir. Ich fragte ihn wegen deines Klaviers um Rat, er meint, es würde sich in einem immer gleichmäßig geheizten Zimmer besser bewähren.

Aufgrund meiner Rekonstruktion aller Reisen Josephines kann ich mit Sicherheit sagen, daß eine Ankunft in Wien im Monat November nur im Jahr 1801 festzustellen ist. Das vierhändige Werk ist also von Friedrich Raiger, nicht von Beethoven[31]. Und die neuen Sonaten, die „alle vorhergehenden vernichten"? Wahrscheinlich Op. 26 bis 27, Klavierwerke aus einer Entstehungszeit von 1800–1801 (nach Kinsky/Halm), die aber erst am 3. März 1802 in der *Wiener Zeitung* angezeigt wurden. Wenn meine Vermutung der Wahrheit entspricht, würde das bedeuten, daß Beethoven diese Sonaten als Abschriften seiner noch ungedruckten Manuskripte seiner Schülerin Josephine überreichte. Diese These wird vom nächsten Beweisstück – ein Brief, der sich im Beethoven-Archiv befindet – unterstützt. Meinen Recherchen zufolge wurde dieser Brief von Therese um den 19. November 1801 geschrieben, ein Jahr früher, als Schmidt-Görg ihn datierte.

Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

[Buda, um den 19. November 1801]

Mon aimable et chere!

[...] Nous avons fais conoissance ses jours avec Kleinheinz; il me plait fort, sa composition son jeu, même son exterieur et ses manieres; il me fait beaucoup souvenir de Beethoven, et c'est assez pour me plaire. Apropos dites a Zmeskall bien des amitiés de ma part; notre piano forte, après etre accorder est charmant, on y joue parfaitement bien *es geht gar nicht mehr schwer;* je suis toutte enchanter et toutte contente; Kleinheinz l'est aussi; l'Oncle Joseph en a reçue aussi de Walter, *aber es reicht den unsrigen nicht das Wasser;* nous avons bien des obligations au cher Zmeskall et mon coeur fait toujours un act de reconoissance, en y touchant; mais je souhaiterois bien de pouvoir l'obliger aussi, et lui faire plai[s]ir avec quelque chose. Bien des remercimens mon aimable, pour les Sonates j'avois une telle joie, et j'etudie deja la Fantaisie qu'il me plait infiniment. Dites moi la qu'elle est celle dont vous disiez *sie vernichtet alle übrigen*? [...][32]

Meine Liebenswürdige und Liebe!

[...] Wir haben dieser Tage Kleinheinz kennengelernt; er gefällt mir sehr, seine Komposition, sein Spiel, selbst sein Aussehen und seine Manieren; er erinnert mich sehr an Beethoven, und das ist genug, um mir zu gefallen. Apropos, sagen Sie Zmeskall viel Schönes von mir; unser Pianoforte ist charmant, nachdem es gestimmt wurde, man spielt darauf sehr gut[,] es geht gar nicht mehr schwer; ich bin ganz entzückt und ganz zufrieden; Kleinheinz ist es auch; der Onkel Joseph hat auch ein Walter-[Instrument] bekommen, aber es reicht den unsrigen nicht das Wasser; wir sind dem lieben Zmeskall sehr verpflichtet und mein Herz macht immer ein Zeichen der Dankbarkeit, wenn ich es anschlage; ich wünschte mir aber sehr, ihm auch danken zu können und ihm mit etwas Vergnügen

30 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe VIII, Brief 40 = fol. 594-595.

31 Beethovens WoO 74, die Variationen für Klavier zu vier Händen über Goethes Gedicht „Ich denke dein", wäre kaum in den Jahren 1801-02 ein Gesprächsthema für die Brunswick-Geschwister gewesen. Die Variationen 1,2,5 u. 6 entstanden im Mai 1799 und die Variationen 3 und 4 frühestens gegen Ende 1803. Siehe Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens*, München 1983, S. 525. Zu Friedrich Raiger, siehe Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 8, Graz 1959, S. 115.

32 Beethoven-Archiv Bonn, HCB BBr 84q, veröffentlicht in: Schmidt-Görg, *Beethoven-Jahrbuch*, 1955/56, S. 16-18. Schmidt-Görg datiert diesen Brief um die Mitte November 1802. Er schreibt auf S. 18: „Die „Fantasie", die Therese so sehr gefiel, dürfte wohl die sog. Mondscheinsonate op. 27 Nr. 2 gewesen sein; merkwürdig ist aber, daß Therese nichts von der Widmung schrieb, ist doch diese „Sonata quasi una fantasia" ihrer Kusine Giulietta Guicciardi zugeeignet." Therese schrieb nichts von einer Widmung, weil dieses Stück im November 1801 noch nicht eine Widmungsträgerin hatte.

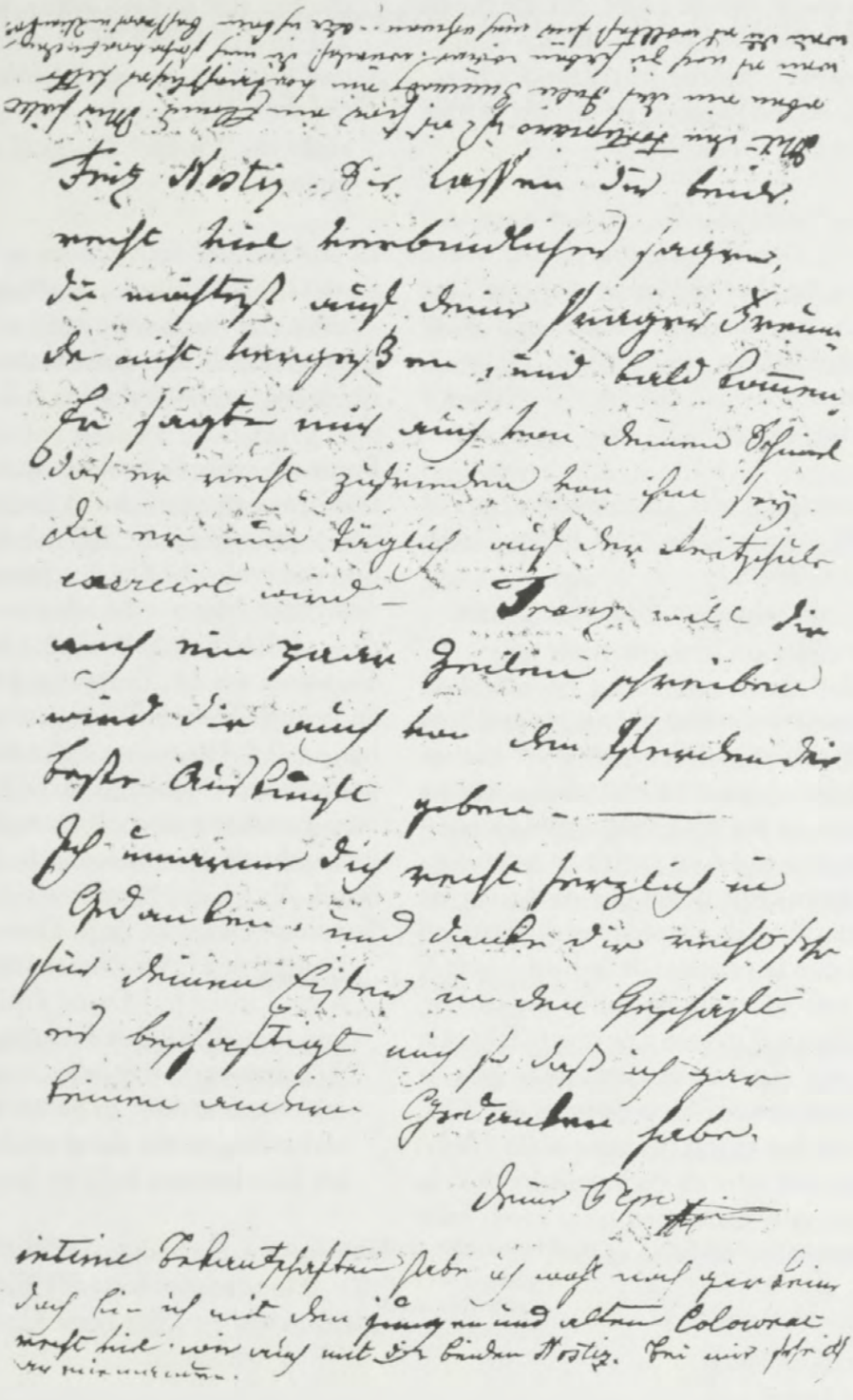


Abb. 4: Aus einem Brief geschrieben am 11. Dezember 1803 von Josephine Gräfin Deym in Prag an ihren Ehemann Joseph Graf Deym in Wien. Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 2, fol. 48

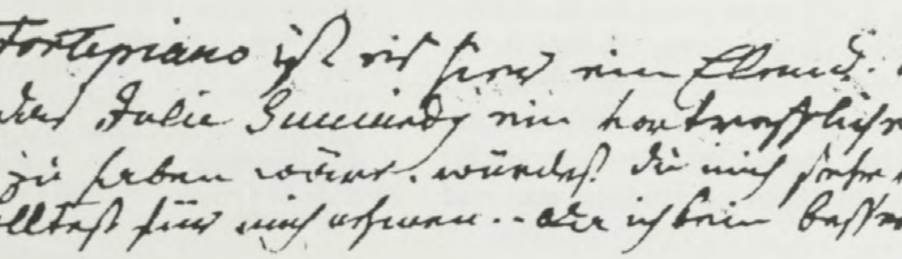


Abb. 5: Randbemerkung von Josephine Gräfin Deym im Brief vom 11. Dezember 1803. Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 2, fol. 48

zu machen. Vielen Dank, meine Liebe, für die Sonaten[,] ich habe [damit] so viel Freude, und ich studiere schon die „Fantaisie", welche mir unendlich gefällt. Sagen Sie mir, welche [Sonate] ist es, von der Sie sagen, sie vernichtet alle übrigen? [...]

Die erwähnte „Fantaisie" wäre also die „Sonata quasi una Fantasia", Op. 27 Nr. 1. Gemäß Ladenburger im neuen Ausstellungskatalog des Beethoven-Hauses war der Titel „Fantasia" ursprünglich nur für diese Sonate, und nicht für die sogenannte „Mondschein-Sonate", Op. 27 Nr. 2, bestimmt[33]. Und die Sonate, die „alle übrigen vernichtet"? Offenbar die „Mondschein-Sonate".

Der nächste Brief, eigenhändig von Therese mit dem Datum 3. Dezember 1801 versehen, bestätigt meine Datierung der vorhergehenden Briefe.
Therese Brunswick an ihre Schwester Josephine Deym:

Ce 3ieme Decembre 1801
Aimable et Cherie! [...]
Ce 4ieme [...] Je suis en plein travail dans le general bass, je vous dis que la tête m'en tourne, *so abstrakt wie die* Mathematik; mais je suis bien avancer deja, Kleinheinz est fort content de moi, ça me fait beaucoup de plaisir[,] il est adorable[,] Kleinheinz[,] il est parfait, je ne puis assez vous remercier de m'avoir doner *die Anweisung* de profiter de lui; je vous dis qu'il comprend et qu'il entend Beeth[oven] je veus dire la maniere de le bien jouer; je suis en tout genre très contente de lui; il est parfait. Zmeskall ne prend-il plus d'interèt a ce que je fais? *Aus den Augen aus den* [sic] *Sinn!* on ne dira jamais cela de moi. Notre Piano forte s'emmeillore de jours en jours, c'est une delice d'y toucher et sois dis entre nous, Kleinheinz le trouve mieux que celui de Podmanitzky dont le dernier est si glorieux et si enchanter, nous avons bien des obligations a Zmeskall[,] dites lui ça. [...][34]

[Buda,] den 3. Dezember 1801
Liebenswürdige und Liebe! [...]
Den 4ten [...] Ich bin mit dem Generalbaß sehr beschäftigt, ich sage Ihnen, daß mein Kopf sich dreht, so abstrakt wie die Mathematik; ich mache aber schon gute Fortschritte, Kleinheinz ist sehr zufrieden mit mir, das macht mir viel Freude[,] er ist lieb[,] Kleinheinz[,]er ist perfekt, ich kann Ihnen nicht genug für die Anweisung danken, von ihm zu profitieren; ich sage Ihnen, dass er Beeth[oven] versteht und begreift, ich meine, wie man ihn gut spielt; ich bin ganz und gar zufrieden mit ihm; er ist perfekt. Hat Zmeskall kein Interesse mehr für das was ich tue? Aus den Augen aus den Sinn! man wird das von mir niemals sagen. Unser Pianoforte wird von Tag zu Tag besser, es ist ein Vergnügen, es zu spielen, und unter uns gesagt, Kleinheinz findet es besser als jenes von Podmanitzky, wovon der so stolz und so entzückt ist. Wir sind Zmeskall sehr verpflichtet, sagen Sie es ihm. [...]

Es war also der neue Lehrer in Buda, Franz Xaver Kleinheinz (1765-1832), der das Walter-Fortepiano approbierte – und nicht Beethoven, wie La Mara meinte. Und Therese war endlich mit dem neuen Klavier – empfohlen von Beethoven und bestellt durch Zmeskall – zufrieden.

Bevor ich schließe, will ich Ihnen noch eine Passage eines Briefes zeigen, den ich erst Ende August 2003 im Nachlaß Deym gefunden habe. Ich war fast fertig mit der Transkription von etwa 110 Ehe-Briefen zwischen Josephine und ihrem ersten Mann – die ich demnächst herausbringen werde –, als ich diese Seite fand: (Abb. 4).
Sie wurde am 11. Dezember 1803 von Josephine in Prag an Joseph Deym in Wien geschrieben. (Vier Wochen vorher, am 14. November, hatte Julie Guicciardi den Ballettkomponisten Robert Graf Gallenberg geheiratet, und die Neuvermählten sind gleich nach Italien gereist.) Wie üblich, schrieb Josephine nachträgliche Bemerkungen am Rand. Als ich das Blatt umdrehte, las ich folgendes:
Josephine Deym an ihren Ehemann Joseph Deym:

[Prag, den 11. Dezember 1803]
Mein Lieber! [...] Deine *Pepi* mp
[am Rand:] Mit den *Fortepiano* ist es hier ein Elend. Mir fällt eben ein[,] das *Julie Gucciardy* ein vortreffliches hatte[,] wenn es noch zu haben wäre, würdest du mich sehr verbinden, wenn du es wolltest für mich nehmen. Da ich kein besseres in Wien kenne[.][35]

Beethovens ehemalige Schülerin, die Widmungsträgerin der „Mondschein-Sonate", hatte – wenn wir Josephine glauben wollen – das beste Klavier in Wien.

33 Siehe Michael Ladenburger, *Die Quellen zu Beethovens Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2*, in: *Beethovens „Mondschein-Sonate": Original und romantische Verklärung*, (hg. von Michael Ladenburger und Friederike Grigat), Bonn 2003, S. 13, als Erklärung, dass der Titel „Sonata quasi una Fantasia" am Anfang des Druckverfahrens nur für die Sonata Op. 27 Nr. 1 und nicht für die Mondscheinsonate empfohlen worden war.

34 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 3, Mappe I, Brief 9-10 = fol. 775-777. Siehe auch Goldschmidt, 1973/77, S. 117, wo aus diesem Brief zitiert wird, ohne Erwähnung der Stelle mit dem Pianoforte.

35 Jindřichův Hradec, Nachlaß Deym: Karton 2, fol. 48.

Johann Baptist Streichers Reisetagebuch von 1828

Uta Goebl-Streicher

Als eines der noch nicht ausgewerteten Dokumente aus dem Streicher-Archiv Wien (StrAW) soll hier das Reisetagebuch von Johann Baptist Streicher aus dem Jahr 1828 vorgestellt werden, das – mit einer Vielzahl von Anmerkungen zu Vertriebsmethoden und Preisgestaltung, mit technischen Details zu eigenen Instrumenten und solchen der Konkurrenz – inhaltlich gut zum Tagungsthema paßt und gleichzeitig auch die Erfolgsgeschichte des oberschlägigen „Patentflügels" illustriert.

1. Zur Biographie von Johann Baptist Streicher (1796–1871)

Aus Johann Baptist Streichers Biographie seien hier nur einige wesentliche Punkte herausgegriffen: Er wurde am 3. Januar 1796 in Wien geboren, als zweiter Sohn von Andreas Streicher – damals noch in erster Linie Musiker und Klavier- und Kontrapunktlehrer – und Nannette Streicher geb. Stein, die zu diesem Zeitpunkt die von Augsburg nach Wien transferierte väterliche Klavierwerkstatt noch gemeinsam mit ihrem jüngeren Bruder Matthäus Andreas führte.

Im Stammbaum in Abbildung 1 werden neben den Großeltern, Eltern und Geschwistern von Johann Baptist Streicher auch die beiden jüngeren Brüder von Nannette Stein angeführt, die sich als Klavierbauer in Wien niedergelassen haben[1].

Nach dem Tod des jüngeren Bruders Friedrich im Jahr 1811 (der ältere Bruder Georg war bereits 1800 als knapp Sechsjähriger gestorben) wurde Johann Baptist Streicher gezielt als Nachfolger für den mittlerweile von seinen Eltern alleine geführten Betrieb aufgebaut und in der Werkstatt ausgebildet. 1821 trat er, 25-jährig, eine einjährige Reise quer durch Europa an, eine Bildungsreise im klassischen Sinn und gleichzeitig eine Lehr- und Lernfahrt, die ihn in die wichtigsten Zentren des europäischen Klavier-

Stammbaum der Familie Streicher

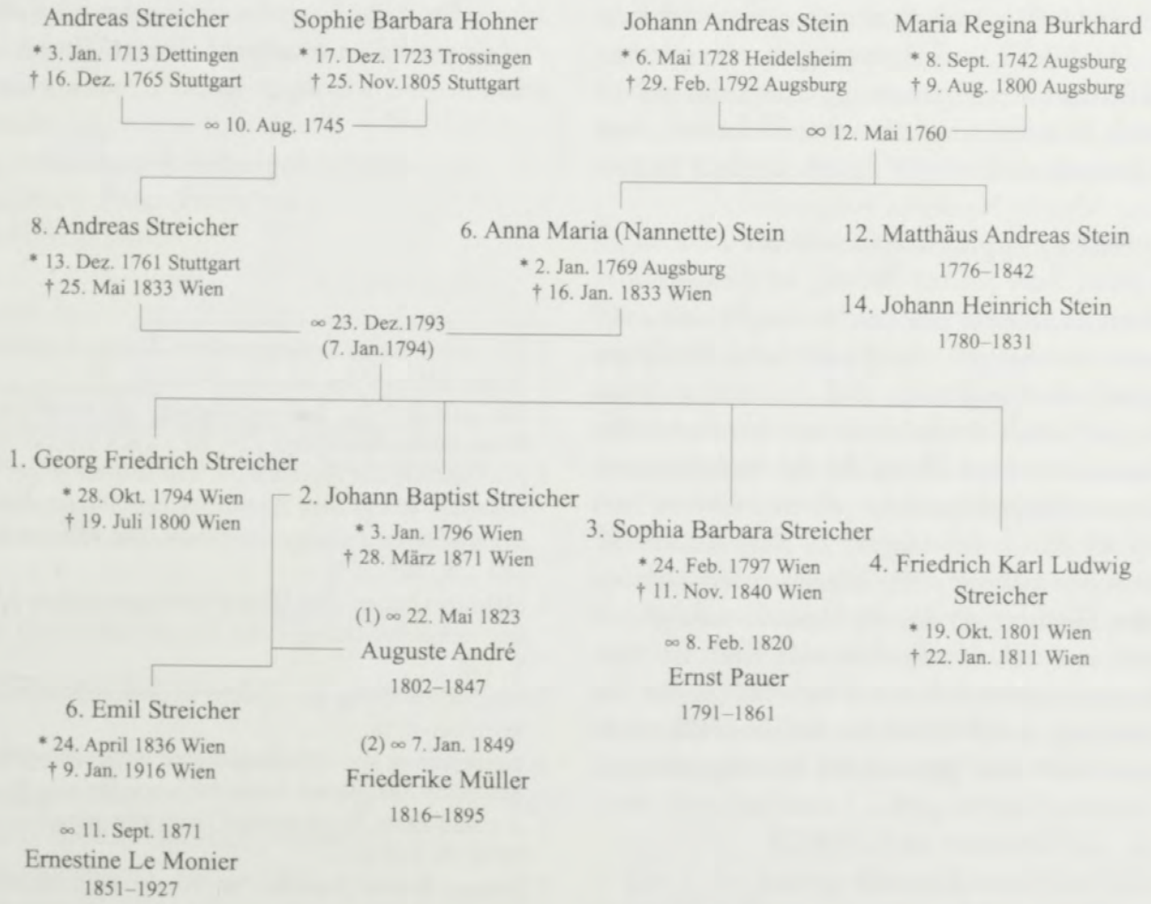


Abb. 1: Stammbaum der Familie Streicher.

Abb. 2: Johann Baptist Streicher um 1820, unbezeichnete Miniatur, StrAW.

baus führte[2]. Das in Abb. 2 gezeigte Medaillon dürfte etwa um diese Zeit entstanden sein.

Diese große Reise hatte – privat wie geschäftlich – weitreichende Folgen: am 22. Mai 1823, also knapp ein Jahr nach seiner Rückkehr, heiratete er Auguste André, die Tochter des bekannten Verlegers und Komponisten Johann Anton André, die er in Offenbach kennengelernt hatte. 1823 und 1824 meldete er zwei Patente[3] an, in welche die mannigfachen Eindrücke und Anregungen eingeflossen sind, die er auf dieser Reise gewonnen hatte. Im selben Jahr 1824 erhielt er seine Klaviermacher-Befugnis[4], und im Januar 1825 wurde er in einem Rundschreiben als Gesellschafter seiner Mutter Nannette vorgestellt[5]:

Die Unterzeichnete [...] gibt sich hiermit die Ehre anzuzeigen, daß sie ihren Sohn Johann Baptist, als Gesellschafter in ihr Geschäft aufgenommen, und solches künftig unter der Firma: Nannette Streicher geb. Stein und Sohn, fortführen wird. [...] Zugleich wird angezeigt, daß *[...] noch folgende zwey Gattungen, auf welche ihr Sohn ein ausschließliches Privilegium erhalten, unter obiger Firma, bey ihr verfertiget werden, als: 1) Patent-Flügel-Pianoforte, deren Hämmer von oben herab, auf die Saiten anschlagen. 2) Aufrechtstehende Patent-Pianoforte, bey welchen jede Taste, nach Willkühr des Spielers, auch den Hammer der oberen Octave anschlägt.*

Von da an war zweifellos er die führende Kraft des Unternehmens und kümmerte sich zunehmend nicht nur um den Werkstattbetrieb und die technische Weiterentwicklung, sondern auch um den Verkauf der Instrumente.

2. Die Situation im Jahr 1828

Als Streicher im März 1828 zu einer neuerlichen ausgedehnten Reise aufbrach, waren in Österreich die Folgen der napoleonischen Kriege und des Staatsbankrotts von 1811 endgültig überwunden. Nach der Gründung der Nationalbank 1816 und der damit verbundenen Konsolidierung der Staatsfinanzen war es zu einem deutlichen wirtschaftlichen Aufschwung in Gewerbe und Handel gekommen, der sich besonders auch im Instrumenten- und da vor allem im Klavierbau manifestierte. Die Musik nahm im kulturellen und gesellschaftlichen Leben der Biedermeierzeit eine überragende Stellung ein, das Bürgertum hatte sich der Musikpflege in großem Maße passiv und auch aktiv verschrieben – und das Fortepiano war das Modeinstrument der Zeit geworden. In Wien, der unbestrittenen Hauptstadt der musikalischen Welt, wurden entscheidende Impulse zu seiner Weiterentwicklung gesetzt. Die Aufbruchsstimmung jener Zeit manifestiert sich nicht zuletzt in der Zahl von 15 Privilegien, die zwischen 1822 und 1828 allein im Klavierbau erteilt worden waren[6].

Die heimische Konkurrenz war groß. An die 100 Klaviermacher waren um 1828 in Wien tätig, allen voran Conrad Graf, Mathias Müller und Martin Seuffert. Johann Schanz war eben gestorben, und Ignaz Bösendorfer übernahm im selben Jahr den Betrieb seines Lehrherrn Josef Brodmann. Die Einsicht, wie wichtig die Organisation des überregionalen Absatzes war und welch entscheidende Bedeutung hierbei dem direkten Kontakt mit Kunden und Geschäftspartnern zufiel, hatte Streicher früh die Nützlichkeit von Reisen erkennen lassen. Er war zweifellos einer der meistgereisten Klavierbauer seiner Zeit, sicherlich einer der ersten, der Reisen gezielt als Geschäftsstrategie einsetzte. *Ich muß mir das Compliment machen, daß ich die Nothwendigkeit einer Rundreise und General-Revue [...] schon lange erkannt habe*, schrieb er später an seine zweite Frau[7].

---

1 Die den Namen vorangestellten Zahlen bezeichnen die Stellung in der Reihenfolge der Geschwister.

2 Das ausführliche, äußerst lebendig geschriebene Tagebuch dieser Reise soll in absehbarer Zeit im Druck erscheinen.

3 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist,* 1. Band, Wien 1841, S. 269, 270.

4 Helmut Ottner, *Der Wiener Instrumentenbau 1815–1833,* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 9), Tutzing 1997, S. 148.

5 Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: F 6 Streicher-379.

6 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist,* 1. Band, Wien 1841, S. 269-271.

7 Johann Baptist Streicher an Friederike Streicher, Hamburg, 12. Okt. 1863 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek = WStLB, I.N. 6.394).

Zum Vergleich: für einen seiner damaligen Hauptkonkurrenten, Conrad Graf, sind nur drei Reisen belegt, u. zw. erst ab 1837, also gegen Ende bzw. nach seiner aktiven Zeit als Klavierbauer[8], und auch Ignaz Bösendorfer unternahm erst ab 1840 häufiger Geschäftsreisen[9].

3. Johann Baptist Streichers Reisen im Überblick

Hier nun eine Zusammenstellung von Streichers Reisen, die für die Zeit bis 1841 durch Tagebücher aus dem Streicher-Archiv belegt sind[10], ab 1842 durch Briefe an seine zweite Frau Friederike, geb. Müller, aus der Stadt- und Landesbibliothek Wien[11].

1821–1822 (August–Juni):
Wien–München–Augsburg–Ulm–Stuttgart–Straßburg–Karlsruhe–Mannheim–Frankfurt–Mainz–Koblenz–Köln–Aachen–Brüssel–Paris–London–Brüssel–Rotterdam–Amsterdam–Utrecht
1828 (März–August):
Wien–München–Stuttgart–Straßburg–Karlsruhe–Mannheim–Frankfurt–Mainz–Koblenz–Amsterdam–Rotterdam–Brüssel–Köln–Bremen–Hamburg–Lübeck–Kopenhagen–Hannover–Berlin–Leipzig–Karlsbad
1830 (Juli–August):
Prag–Karlsbad
1841 (Oktober–November):
Prag–Dresden–Leipzig–Berlin–Magdeburg–Hamburg
1842 (September–Oktober):
Frankfurt–Paris
1843 (September–Oktober):
Prag–Dresden–Leipzig–Berlin–Bremen–Hamburg–Amsterdam
1844 (Mai–Juni):
Linz–Salzburg–München–Augsburg–Stuttgart–Karlsruhe–Straßburg–Paris–Frankfurt
1845 (August–September):
Marienbad
1846 (Mai–Juni):
München
1847 (August–September):
Breslau–Dresden–Leipzig–Hannover–Hamburg–Amsterdam–Rotterdam–Den Haag–Brüssel–Frankfurt
1849 (August):
Berlin–Köln–Paris–Frankfurt
1850 (April):
Prag–Dresden–Leipzig–Berlin–Breslau
1851:
Leipzig–Frankfurt–London
1852 (August):
Leipzig–Frankfurt–Berlin
1853 (August–September):
Dresden–Leipzig–Berlin–Hamburg–London–Paris–Frankfurt–Stuttgart
1854 (Juli–August):
München–Frankfurt
1856 (August):
Dresden–Leipzig–Frankfurt–Hamburg–Berlin
1857 (August–September):
München–Frankfurt–Paris–London–Hamburg–Berlin–Dresden–Prag
1859 (Juli–August):
München–Frankfurt
1860 (September):
Dresden–Berlin–Frankfurt
1862 (April–Juni):
London
1863 (August–September):
Marienbad
1863 (Oktober):
Frankfurt–Hamburg–Leipzig
1865 (August):
Marienbad
1866 (Mai):
München–Heidelberg–Frankfurt–Berlin–Leipzig
1867 (September):
Frankfurt–Paris

Für die Zeit zwischen 1830 und 1841 gibt es keine Belege, was aber (angesichts der sonstigen Reisefrequenz) nicht unbedingt darauf hindeuten muß, daß Streicher in diesem Zeitraum nicht gereist wäre, sondern wohl eher auf Verluste zurückzuführen ist, die das Streicher-Archiv im Lauf seiner wechselhaften Geschichte hinnehmen mußte[12].

26 Reisen sind demnach belegt, vier davon waren Kuraufenthalte – es waren also mehr als 20 mehrwöchige, zumeist mehrmonatige Geschäftsreisen, die er bis ins hohe Alter von 71 Jahren unternahm und die ihn hauptsächlich in verschiedene deutsche Staaten führten, aber auch mehrfach nach Paris und London, in die Niederlande und nach Dänemark.

4. Die Reise von 1828

Nun zum Tagebuch von 1828. Es handelt sich um ein kleines Heft (circa 20 x 12 cm), in dessen vorderem Teil, beginnend mit dem 25. März, die Tagebucheintragungen stehen, die dann am 5. Juni (auf Seite 56) abbrechen[13]. Auf den acht letzten Seiten des Heftes finden sich (kaum mehr sichtbar und nur durch ein spezielles Fotoverfahren lesbar gemacht) Bleistiftnotizen, in denen – als Gedächtnisstütze für eine spätere Niederschrift gedacht – stichwortartig die Vorkommnisse bis zum 16. Juli festgehalten wurden[14]. Für den Rest der Reise gibt es nur noch drei lose Blätter, auf denen die Adressaten und teilweise der Inhalt von Briefen notiert sind, die Streicher auf dieser Reise geschrieben hat[15]. Der letzte Beleg ist die Erwähnung eines Briefes an den Vater Andreas Streicher vom 12. August aus Karlsbad.

Die Reise dauerte demnach etwa fünf Monate und führte Streicher, wie aus Abbildung 3 ersichtlich, kreuz und quer durch die Länder des Deutschen Bundes, die Niederlande

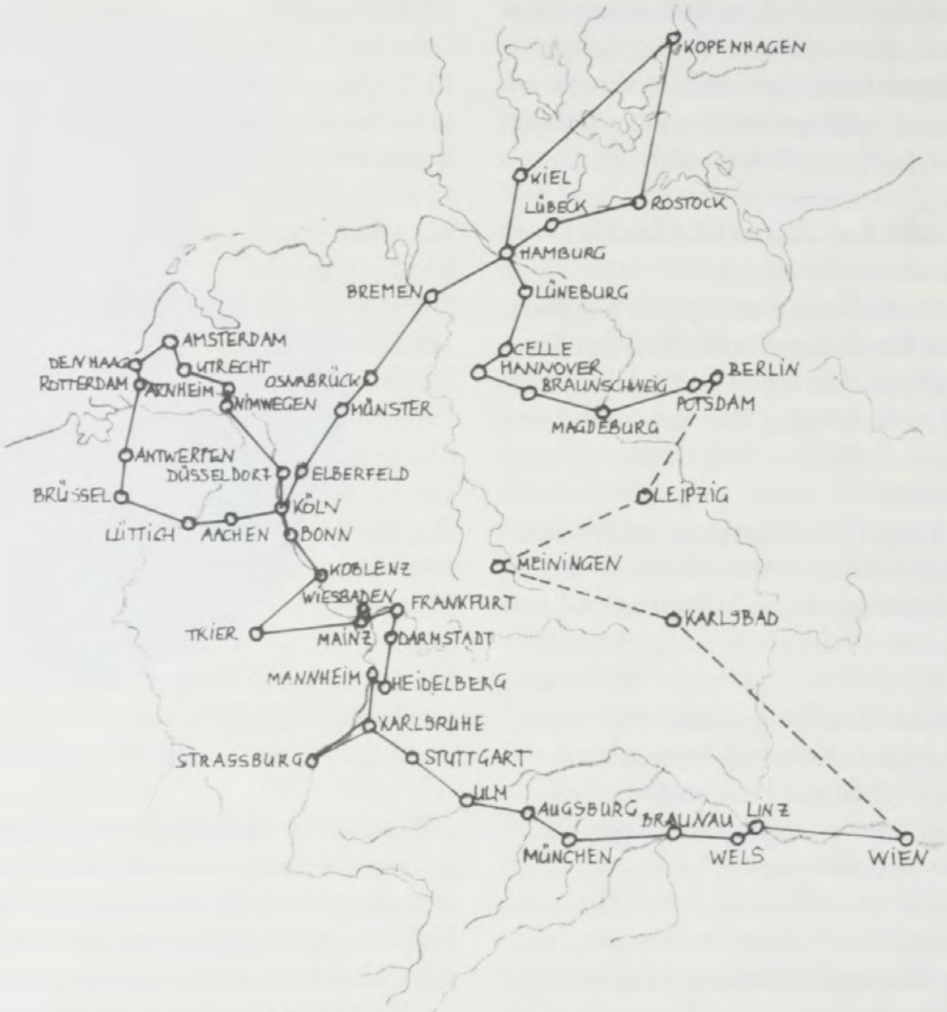


Abb. 3: Verlauf der Reise von 1828.

und Dänemark. Zum Teil hetzte er geradezu von einer Stadt zur nächsten, verbrachte viele Nächte im Wagen (von Linz nach München z.B. saß er zwei Tage und zwei Nächte ohne nennenswerte Unterbrechung in der Kutsche), oder er fuhr nachts und ging tagsüber seinen Geschäften nach: z.B. Abfahrt in Arnheim[16] um 22 h, Ankunft in Utrecht um 4 h früh, Schlaf bis 7 h, tagsüber Geschäfte, Abfahrt per Schiff um 20 h, Ankunft in Amsterdam um 4 h früh, und so fort. In einigen Städten hielt sich Streicher länger auf, etwa in München, Augsburg, Stuttgart oder Straßburg, wo ihn engere familiäre oder freundschaftliche Kontakte festhielten; am längsten, nämlich mehr als zwei Wochen, verweilte er in Frankfurt bzw. Offenbach bei seinem Schwiegervater.

In einem Brief an den Vater vom 10. Juni zieht er folgende Zwischenbilanz: *Zu schnell gereist oder vielmehr zu ausgedehnt. 18 Nächte, wovon in 9 Tagen 7 Nächte. Bis jetzt 26 Städte, bis zum Ende [...] 42. wenn ich nur überall in Durchschnitt 8 Tage geblieben, zu meiner Reise beynahe 1 Jahr erforderlich wäre*[17].

5. Zweck der Reise

Zwei Aspekte, ein kaufmännischer und ein technischer, standen bei dieser Reise (wie auch bei allen anderen) im Vordergrund: zum einen Festigung und Ausbau der bestehenden Vertriebswege, also Absatzförderung und Marktpflege im weitesten Sinne, zum anderen die Möglichkeit, durch die Überprüfung eigener Instrumente und Untersuchungen an Konkurrenzprodukten neue klaviertechnische Erkenntnisse zu gewinnen.

In einer modernen betriebswirtschaftlichen Arbeit über Marketingkonzepte im Klaviermarkt[18] werden jene Faktoren analysiert, die aus heutiger Sicht für Verkaufserfolge in dieser Branche von Bedeutung sind: Aufbau von möglichst konstanten Händlerstrukturen, Gewinnung von Agenten auf Provisionsbasis, Imagepflege, Qualitätssicherung durch verläßliche Instrumenten-Wartung – und es erstaunt nicht, daß genau diese Punkte auch aus dem Tagebuch Streichers abzulesen sind.

5.1. Verkaufsförderung

5.1.1. Händler

Eines der wichtigsten „Standbeine" für jeden Hersteller sind jene Händler, die eine repräsentative Auswahl an Instrumenten auf eigene Rechnung und eigenes Risiko auf Lager halten, und solche Vertretungen suchte Streicher auf seiner Reise nach Möglichkeit aufzubauen. Hier ein am 11. Juni 1828 verfaßter Werbetext, der seinen Versuch belegt, Händlern eine solche Lagerhaltung auf eigene Rechnung schmackhaft zu machen[19]:

Durch die immer zunehmende Zahl unserer jährlich verfertigten Pfe und ie [je] *neue Einrichtung unserer Preis Courante,*

in welche manche Gattungen der Instr für einzelne Liebhaber höher gestellt sind, finden wir uns in der angenehm Möglichkeit, denjenigen, welche ein Lager von unseren Pfte gegen Baarzahlung halten, einen Rabatt von 20 % offeriren zu können. Da diese Provision bedeutend genug ist, um sich bey lebhaftem Umsatze alleine mit ihr zu begnügen, und überdieß der Käufer, welcher ein Pfte auf dem Platze sehen kann, gerne noch für diesen Vortheil Etwas mehr bezahlt u nie directe bestellen wird, mithin der Verkäufer seines Absatzes gewiß seyn kann, so hoffen wir, daß Sie nach genauer Prüfung des Gesagten wohl geneigt seyn dürften, einen Versuch mit unsern Flügeln zu machen.

Es wäre Überfluß, Sie für diesen Fall der solidesten Bedienung zu versichern, und wir hoffen, daß der Ruf, welchen wir in unserm Fache erworben haben, uns jeder Anpreisungen überheben wird, welche so ganz gegen unsere Denkungsweise und nur Folge aufgeblasenen Selbstdünkels sind.

Streicher gelang es tatsächlich, im Laufe dieser Reise eine Reihe neuer Repräsentanten hinzugewinnen, wobei er die fallweise im Gegenzug gestellte Forderung nach einer Alleinvertretung abzuwehren, bzw. bereits bestehende Privilegien zurückzunehmen bemüht war. Als Bespiel sei hier Frankfurt genannt, wo schon 1821 eine Mdme Müller[20] das Exklusivrecht auf den Verkauf von Streicher-Instrumenten besessen (und es auch zu behalten verstanden) hatte. Mdme Müllers (offenbar recht träger) Sohn führte nach ihrem Tod die Geschäfte jedoch in keiner Weise zufriedenstellend weiter: *Die vorräthigen Pfe waren dergestalt verstimmt, daß man sie nicht anhören konnte*[21], klagt Streicher.

Da Müller überdies ständig versuchte, den Preis zu drükken, sah sich Streicher gezwungen, ihm das Alleinvertretungsrecht zu entziehen und andere Händler in Frankfurt zu gewinnen. Einen solchen neuen Vertreter fand er in Conrad Baldenecker, einem Bruder just jenes Johann Baptist Baldenecker[22], mit dem er sich 1821 total überworfen hatte, weil dieser in unverschämter Weise gefälschte Streicher-Klaviere auf den Markt gebracht hatte.

Mit diesem Problem von Fälschungen sah sich Streicher übrigens auch auf dieser Reise konfrontiert: *Unterwegs erzählte mir Dir Schornstein*[23], *daß er in Leipzig bey Wieck*[24] *ein schlechtes PatPfte gesehen habe, welches er kaufen sollte. Da es ihm zu schlecht war, habe sich Wieck erbothen, ihm unser Schild hinein zu setzen*[25]. Und auch in Frankfurt hat er *[...] eines unsrer Pfte, aber ein nachgemachtes [...] zur Reparatur getroffen*[26].

Zurück zu Conrad Baldenecker, der zunächst ein Exklusivverkaufsrecht auszuhandeln versucht hatte, dann aber, da Streicher darauf nicht einging, resignierte und zum Einstieg sechs Instrumente bestellte: *Zu Conrad. Baldenecker Bestättigte seine Bestellung auf 6 Pfte, [...] und fügte sich in die Freygebung des Pfthandels*[27]. Ein weiterer Vertreter fand sich in dem Komponisten und Musikpädagogen Schnyder von Wartensee, der sich seinerseits entschloß, in Frankfurt einen Instrumentenhandel aufzubauen und Streicher-Instrumente zu vertreiben[28].

Nicht nur derartigen Alleinvertretungsansprüchen mußte Streicher entgegentreten, auch den Wunsch mancher Händler, Instrumente auf Kommissionsbasis zu bekommen, mußte er ablehnen, weil das für ihn eine nicht unerhebliche Bindung von Kapital und auch ein gewisses Risiko bedeutet hätte[29]. Nur seinem Freund Karl Ferdinand Heckel in Mannheim scheint er eine solche „händlerfreundliche" Möglichkeit zugestanden zu haben[30].

---

8 Für Graf wurden 1837, 1842 und 1847 Pässe für Reisen nach Deutschland und Kurland ausgestellt (Deborah Wythe, Conrad Graf (1782–1851), *Imperial Royal Court Fortepiano Maker in Vienna*, Diss. New York 1990, S. 23).

9 Michael Meyer, *Historische Betriebsanalyse der Firma L. Bösendorfer Klavierfabrik A. G.*, Diss. Wien 1989, S. 30.

10 StrAW: JB_R1_1-3, JB_R2_1-4, JB_R3, JB_R4.

11 WStLB: I. N.: 67.164, 67.168, 67.174-175, 67.180, 67.223-225, 67.264-273, 67.275-279, 67.293-312, 67.314-319, 67.328-338, 67.349-351, 67.355-359, 67.361, 67.365-370, 67.374-375, 67.377-382, 67.223, 67.385-397, 164.506.

12 Die teilweise abenteuerliche Geschicke des Streicher-Nachlasses wären eine eigene Erörterung wert. Was die Dokumentation der Reisen betrifft, so ist etwa das Reisetagebuch von 1841 erst kürzlich in einem Geheimfach des Sekretärs von Johann Andreas Streicher in Krumpendorf wieder aufgefunden worden.

13 JB_R2_1.

14 JB_R2_4.

15 JB_R2_2.

16 JB_R2_1: 14. Mai 1828.

17 JB_R2_2: 10. Juni 1828.

18 Claudia Schubert, Die *Entwicklung von Marketingkonzepten im Klaviermarkt*, Dipl. Arbeit Wien 2003.

19 JB_R2_2: 11. Juni 1828; die Interpunktion wurde des besseren Verständnisses halber vorsichtig normalisiert.

20 Zu ihrer Person konnte nichts Genaueres ermittelt werden. Nach Streichers Berichten wurde sie etwa zu Beginn der 80er Jahre des 18. Jh. geboren und war zwischen 1821 und 1828 gestorben.

21 JB_R2_1: 21. April 1828.

22 Johann Baptist Baldenecker (1791–1855) war 1807 als Klavierlehrer nach Frankfurt gekommen, wo er durch seinen Instrumentenhandel wohlhabend wurde (Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon, Eine Encyklopädie der gesammten musikalischem Wissenschaften*, Berlin 1870–83, Bd. 1, S. 422). Siehe hierzu auch Rudolf Hopfner, *Johann Baptist Streichers Reisetagebuch; Die Europareise eines Wiener Klavierbauers: kommerzielle Aspekte im Reisetagebuch Johann Baptist Streichers von 1821.* Vortrag gehalten anläßlich des Symposium „Europäische Klavierkultur 1770–1830", Rom, 2004. Tagungsband in Vorbereitung.

23 Der Elberfelder Musikdirektor Johannes Schornstein war 1817 einer der Mitbegründer der Niederrheinischen Musikfeste (MGG 1, Bd. 4, Sp. 114).

24 Der Vater von Clara Schumann hatte 1817 in Leipzig eine Musikalische Leihanstalt gegründet (MGG 1, Bd. 14, Sp. 586).

25 JB_R2_1: 31. Mai 1828.

26 JB_R2_1: 26. April 1828.

27 JB_R2_1: 2. Mai 1828.

28 JB_R2_1: 1. Mai 1828.

29 Derartige Wünsche wurden z.B. von Velten (Musikverleger und Betreiber einer Musikalien-Leihanstalt) in Karlsruhe (JB_R2_1: 15. April 1828) oder dem Musikhändler Plattner in Rotterdam (JB_R2_1: 20. Mai 1828) an ihn herangetragen.

30 Karl Ferdinand Heckel (1800–1870) hatte im Oktober 1821 in Mannheim eine Instrumenten-Handlung eröffnet (MGG 1, Bd. 6, Sp. 10-14). Eine Bemerkung von Velten in Karlsruhe bezüglich Kommissionslieferungen an ihn läßt Streicher in seinem Tagebuch jedoch unkommentiert (JB_R2_1: 15. April 1828).

5.1.2. Musiker und Musiklehrer

Von ebenso großer Bedeutung wie Händler mit eigenem Instrumentenlager waren die zahlreichen Musiker, Musiklehrer und Musikalienhändler, die auf Provisionsbasis arbeiteten und individuell für ihre weitverzweigte musikinteressierte Klientel – Schüler und Kunden – bestellten. Streicher versuchte in jeder Stadt bei möglichst vielen solcher „Musikmeister" vorzusprechen, was mitunter eine recht mühsame Angelegenheit sein konnte: *Ich verschaffte mir hier die Adressen der vorzüglichsten Clavier Meister und Pfte Händler. Ich ging zuerst zu H*errn *Van der Planken, nicht zu Hause. Zu Meesmacker [...] nicht zu Hause, [...] Madm Meert [...] nicht zu Hause [...]*[31].

Eine gute Gelegenheit, mit vielen ausübenden Musikern und Musikinteressierten zusammenzutreffen, bot sich Streicher in Köln, beim 12. Niederrheinischen Musikfest, das Ende Mai unter der Leitung von Ferdinand Ries abgehalten wurde: *zugleich wünschte ich um so eher zum Fest in Cöln zu seyn, als bey dem Zusammenfluß von Musikliebhabern, dort wohl Etwas zu machen seyn dürfte*[32].

5.1.3. Rabatte

Die Rabatte bzw. Provisionen, die Streicher konzedierte, schwankten zwischen 15 und 20 %, je nach Umfang der Bestellungen und dem Status der Besteller (Händler erhielten 20, „Musikmeister" in der Regel nur 15 % Nachlaß). Seine Rabatte waren also im Schnitt um 5 % höher als die vordem von seinem Vater angebotenen, da die in seinem Werbetext angesprochene Erhöhung einzelner Preise hier einen größeren Spielraum bot. Streichers Preisnachlässe lagen aber immer noch unter den 25 %, die englische Fabrikanten einzelnen Künstlern gewährten[33].

Diese höheren Rabatte waren auch Anlaß für Differenzen mit dem Musikhaus Schott in Mainz: *Diesen Nachmittag Schott besucht; er war sehr ungehalten daß wir mehr Rabatt gewährten, ehe er alle seine Pfte verkauft hatte, und andere sie nun um den neuen Preis geben könnten; daher rührte seine Forderung, daß wir den neuen Rabatt auch auf die schon bezahlten Pfte welche er auf dem Lager hatte vergüten sollten. [...]. Wir gingen nicht ganz zufrieden auseinander*[34].

5.1.4. Klavierpreise

In diesem Zusammenhang ein kleiner Exkurs über die verschiedenen Preise, die im Tagebuch genannt werden: Streicher gibt Preise in sechserlei Währungen an, was die finanztechnische Zersplitterung des mitteleuropäischen Wirtschaftsraumes vor Zustandekommen der Zollunion gut beschreibt. Die teuersten Instrumente, die er nennt, sind – nicht überraschend – englische: Spitzenreiter sind ein Pianoforte von Tomkinson um brutto 133 Pfund Sterling und ein Broadwoodsches um 100 Pfund, was etwa 1270 bzw. 950 Gulden Wiener Währung[35] entspricht. Der höchste für ein Streichersches Patent-Pianoforte[36] im Tagebuch genannte Preis beläuft sich auf 120 Dukaten, das sind etwa 550 fl, was mit einem aus dieser Zeit erhaltenen (und möglicherweise für diese Reise erstellten) Preis-Courant übereinstimmt, in dem Patentflügel je nach Umfang und Holzart von 495 bis 745 holländischen Gulden bzw. 1030 bis 1545 Francs angeboten werden (dies entspricht Preisen zwischen 400 und 600 fl)[37]. Ein einfaches (tafelförmiges) sechsoktaviges Münchner Klavier kostete netto 16 Carolinen, etwa 150 fl[38], zwei von Streicher begutachtete Instrumente von Biber aus Nürnberg[39] waren 32 Louis d'or bzw. 64 Dukaten wert[40], also circa 315 bzw. 290 fl. Streichers Klaviere waren also durchaus teurer als vergleichbare Instrumente der deutschen Konkurrenz, aber, auch die Patentflügel, immer noch wesentlich billiger als englische (oder auch französische[41]) Produkte.

5.1.5. Privatkunden

Neben Händlern, Musikern und Musiklehrern machten ehemalige Kunden einen nicht unerheblichen Teil in Streichers Reise- und Besuchsprogramm aus. Diese Kundenbesuche waren nicht nur für Image und Renommee wichtig, sie brachten auch durchaus neue Bestellungen mit sich, denn die damaligen leicht gebauten Instrumente veralteten (auch angesichts der dynamischen Weiterentwicklungen im Klavierbau) relativ rasch. Streicher konnte in dem vom Tagebuch erfaßten Zeitraum tatsächlich an die zehn solcher Nachfolgebestellungen bei Privatkunden entgegennehmen.

So knüpfte Streicher auf dieser Reise ein dichtes Netz von Händlern, Vertretern, Musikern, Musiklehrern und Stammkunden – an die 90 Namen zählt er in einem Brief vom 11. Juni, also etwa zur Halbzeit seiner Reise, als Referenzen auf: Er hat zu diesem Zeitpunkt eine Unzahl von Preis-Courants verteilt, etwa 20 Händlerkontakte neu geknüpft, circa 20 fixe und 10 intendierte Bestellungen vorgemerkt (was gut einem Drittel der Jahresproduktion entsprach) und bei über 40 Kunden seine Aufwartung gemacht[42].

---

31 JB_R2_1: 22. Mai 1828, Brüssel.

32 JB_R2_1: 5. Mai 1828. Das Programm dieses Musikfestes umfaßte (neben Teilen aus Haydns *Schöpfung*, was quasi zum Pflichtprogramm derartiger Musikfeste gehörte) folgende Werke: *Oratorium von Bernhd Klein, Mus Dir. aus Berlin; es war sehr gut einstudirt, die Chöre gingen trefflich und auch die Solo Parthien waren durch die Damen Almenräder, Kuffrath, Schmidt und Hn von Worringen etc gut besetzt. Das Oratorium hat sehr schöne Sachen und besonders gefiel mir die Arie und Chor der ersten Abtheilung* (25. Mai). *Abends Concert. Anfang Sinfonie 4 te in B von Beethoven. Ging sehr schwankend und erhielt beynahe keinen Applaus. Ein Psalm von Dir Schneider sprach nicht besonders an. Zweyte Abtheilung Ouverture von Ries aus Dom Carlos. Ries dirigirte sie und wurde mit ungeheurem Jubel empfangen; die Ouverture mußte wiederholt werden. Herbst und Winter aus den Jahreszeiten von Haydn; sehr gut gegeben, und auch so aufgenommen* (26. Mai).

33 Die damals 15-jährige Pianistin Delphine Schauroth hatte in London ein Instrument von Tomkinson (JB_R2_1: 30. März 1828), Ferdinand Ries eines von Broadwood (JB_R2_1: 1. Mai 1828) mit jeweils 25 % Rabatt gekauft.

34 JB_R2_1: 5. Mai 1828.

Musiker und Musikfreunde:
München: Clavier Mst.r Held, Musikhändler Joseph Aibl, [Sebastian] Pacher [Musikverleger], [Joseph Anton] Sidler [Hofmusikhändler], Clav. Mstr [Anton] Lachner
Augsburg: Organist [Johann Sigmund] Lehmann, Musikhdl [Johann Carl] Gombard, ditto Gittner
Stuttgart: Kapellm [Peter Joseph von] Lindpaintner, Musikhdl [Gustav Adolf] Zumsteg, H [Conrad] Kocher, Compositeur
Straßburg: C[onrad] Berg [Pianist und Komponist]
Carlsruhe: Musikhdl Velten
Mannheim: Musikhd Ferd Heckel, Frl [Margarethe] Bils [Klavierlehrerin]
Frankft: [Ferdinand] Ries, Musiklehrer [Johann Georg] Vollweiler,[Franz Xaver] Schnyder v Wartensee, N[icolaus] Baldenecker [Violinist im Frankfurter Orchester], [Conrad Baldenecker], [Johann Nepomuk] Schelble [Sänger, Pianist und Pädagoge], Phillip Carl Hoffmann [Pianist und Pädagoge], Concertmeister [Heinrich Anton] Hoffmann [Violinist und Komponist], Kapellmeister [Karl Wilhelm] Guhr, Musikhändler [Heinrich] Hedler, ditto Pichler, ditto Hoffmann u [Fr. Philipp] Dunst [Verleger], Clav Lehrer Quilling
Darmstadt: Organist [Johann Christian Heinrich] Rink, Gotth Weber
Mainz: Schotts Söhne, H Diehl, H Brack
Coblenz: H Staatsr[at Johann Andreas] Anschütz, H Küpper, Post Secretär Falkenberg, Organist De Boese [auch Klavierstimmer und -lehrer)
Trier: H Eichler [Musiklehrer, Musikalien- und Instrumentenhändler], Pappey, Reg Secret. Herrmann, Musikhdl Mainzer
Bonn: [Nicolaus] Simrock [Musikverleger]
Cöln: Joseph Simrock, Mshdl [Jakob] Almenräder [Dirigent], [Dom]Kapellmstr [Karl] Leibel, Land Gerichtsrath [Erich] Verkenius [Mitbegründer der Musikalischen Gesellschaft]
Düsseldorf: Musik Hd Rudolff
Arnheim: Organist van der Dässe
Uttrecht: Clav Mst van Boom
Amsterdam: Musikhandl Steupp, Nolding, Theune [Musikverlag], Clv Mst Schmidt, [Carouls Antonius] Fodor, [Johann Wilhelm] Wilms
Haag: Frl Vandenberg [Gertrude van den Bergh]
Rotterdam: Musikhdl Plattner, Organist Baling, Clav Mst [Carl] Mühlenfeld
Antwerpen: Clav Mstr Phillips u. Gillis
Brüssel: Clav Mst Van der Planken, [Jean-Baptiste] Michelot [Klavierlehrer am Konservatorium], Borremanns, [Laurent-François] Boutmy [Klavierlehrer und Komponist], Musikhdl Meesmacker
Lüttich: De Courty [Musiklehrer und -händler]und Du Guet [Pianofortehändler]
Aachen: Musikhd Mayer, Forstmann [Musikhändler], Zimmers [Musik- und Pianofortehändler]
Elberfeld: JB Bluyssen, Mkhd [Johannes] Schornstein [Musikdirektor], Platzhof
Barmen: Gläser [Musikhändler]
Münster: Clav. Lehr. [Josef] Antonie u Wolf, Frl v Redebach
Osnabrück: Orgst Thorbeck, Musik Org [Melchior Bernhard] Veltmann, Höffert [Musikhändler]
Hannover: H Kistenbrügge [Klavierhändler]
Berlin: Felix Mendelssohn, Prof. [Carl Friedrich] Zelter, Concert Mst [Karl] Möser, Mus Dir [Bernhard Joseph] Klein, [Carl] Arnold [Pianist und Komponist]
Erfurt: H Rumpel

---

35 Die österreichische Währung (Conventions-Kurant) beruhte seit 1750 auf dem 20-Gulden-Fuß, d. h. aus einer Mark Kölner Feinsilber (233,85 g) waren 20 Gulden bzw. 10 Taler zu prägen. In den meisten süd- und westdeutschen Territorien setzte sich die neue Währung ebenfalls durch, allerdings im 24-Gulden-Fuß, d. h. 1 Gulden Wiener Währung (Reichsgulden, Conventions-Kurant) entsprach 1 Gulden 12 Kreuzer in den süddeutschen Ländern (Günther Probszt, *Österreichische Münz- und Geldgeschichte*, Wien (u. a.) [3]1994, S. 495-496; Bernd Sprenger, *Das Geld der Deutschen*, Paderborn-Wien (u. a.) 1991, S. 147).
Zur Umrechnung der genannten Preise wurden folgende Werke herangezogen: Johann Christian Nelkenbrecher, *Taschenbuch der Münz-, Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute*, Berlin [13]1820, [14]1828, [15]1832; Christian Noback, *Vollständiges Handbuch der Münz-, Bank- und Wechsel-Verhältnisse aller Länder und Handelsplätze der Erde*, Rudolstadt 1833; Jürgen Schneider (Hg.), *Währungen der Welt*, Stuttgart 1991.

36 Für Mdme Van der Faß in Den Haag (JB_R2_1: 19. Mai 1828).

37 Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger, *Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen können*, Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher, Ausstellungskatalog Bonn 1999, S. 141.
In einem späteren Preis-Courant liegen die Preise für oberschlägige Patentflügel zwischen 500 und 600 fl (Musikinstrumentensammlung der Universität Leipzig, Inv. Nr. 5258.1, freundlicherweise mitgeteilt von Eszter Fontana, Leipzig).

38 JB_R2_1: 30. März 1828. Vgl. hiezu auch die Preisangaben bei Christian Ahrens, *Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, Frankfurt 1999, S. 54.

5.2. Technische Gesichtspunkte

5.2.1. Eigene Instrumente

Die zahlreichen Kundenbesuche boten Streicher, abgesehen von der Aussicht auf Folgebestellungen, auch die wertvolle Gelegenheit, sich ein Bild vom Zustand älterer, früher gelieferter Instrumente zu machen, was die Möglichkeit ergab, eventuelle Schwachstellen herauszufinden und in der Folge an deren Verbesserung zu arbeiten. In der Regel ließ es sich Streicher nicht nehmen, gleich eine Art Service vorzunehmen, also die Instrumente genau durchzusehen und eventuell aufgetretene Fehler an Ort und Stelle zu korrigieren. Diese Arbeiten waren nicht nur in Hinblick auf eine professionelle Wartung der Instrumente von Bedeutung – was für eventuelle spätere Kaufentscheidungen durchaus eine Rolle spielen konnte – sie zogen mitunter auch konstruktive Veränderungen nach sich.

Ein Beispiel: 1821 hatte Streicher bei Kreisrat Dahmen[43] in Mannheim ein Instrument untersucht und ausführlich repariert, und hatte dabei feststellen müssen, daß sich die Ledergarnierungen in den Tasten, bei den Vorderstiften, sehr schnell abgenützt hatten, deshalb *[...] schlugen die Tasten auch vorne zusammen und verursachten ein Geklapper.* Er veranlaßte daraufhin, daß in Hinkunft *[...] die Luft an den vorderen Tasten im Stift so gering wie möglich wäre, da ich noch bey allen Clavieren bemerkt, daß sie sich da am ersten ausspielen [...]*[44]. Dies hat man in der Folge in der Fabrik offensichtlich beherzigt und die Löcher etwas enger gemacht, was aber wiederum die Gefahr mit sich brachte, daß die Tasten bei Schwankungen von Temperatur oder Luftfeuchtigkeit leichter steckenbleiben konnten[45]. Hier schuf er nun in mehreren Fällen Abhilfe: *Da die Löcher am Pfte alle zu enge waren, so holte ich Lochfeilen und machte diesen Fehler nach dem Abendessen noch in Ordnung*[46].

Mitunter war ihm jedoch ein anderer Handwerker zuvorgekommen und hatte mehr Schaden als Nutzen angerichtet: *Van der Fass traf ich, [...] Ich reparirte ihr 17 jähriges Pfte ein wenig, was ihr sehr lieb war; es muß schon unter Clav.Machers Händen gewesen seyn, da ich die Hämmer mit Casimir überzogen fand*[47].

Eine Bemerkung noch zum Thema „Wartung": Streicher knüpfte möglichst auch Kontakte zu ortsansässigen Stimmern und Klaviermachern, die seine Instrumente betreuten, und gab auch Händlern Hinweise zu Pflege und Behandlung der Instrumente. So machte er beispielsweise in Frankfurt *Hn Schnyder mit dem zerlegen der Mechanik bekannt*[48], nutzte einen Aufenthalt in Düsseldorf, *um dem Eduard André das Ausputzen der PfteMechanik zu zeigen*[49], oder betraute seinen Freund Mahr in Mainz damit, seine Instrumente zu reparieren[50].

In den meisten Fällen jedoch war der Befund bei Streichers Untersuchungen an älteren Instrumenten ausgezeichnet, und dies trug nicht unwesentlich zum Aufpolieren des eigenen Renommees bei, waren doch zufriedene Kunden die beste Werbung: *Zu Hn Auberlen gegangen und sein Clavier besichtigt, welches sich sehr gut erhalten hat*[51]. *Zu Mdme Gervais gegangen; sie ist mit ihrem 8 jährigen Pfte von uns ausserordentlich zufrieden*[52]. *Staats Procurator Anschütz [...] ist von seinem Instr ganz entzückt u spielt es sehr schön; wir haben dadurch unsern Ruf in Coblenz und der Gegend neuerdings vergrößert*[53].

5.2.2. Instrumente der Konkurrenz

Aber Streicher überprüfte nicht nur Instrumente aus der eigenen Werkstatt, er konnte auch, und das war von ebenso großer Bedeutung, viele Instrumente der Konkurrenz näher inspizieren, ausprobieren und zum Teil genau abzeichnen.

Plattner war so gefällig mich ein tafelform Pfte von Broadwood mit messingener Anhäng=Platte abzeichnen zu lassen, es ist dieß dieselbe Erfindung von welcher mir Stumpff schrieb, und welche zu dem Mährchen von dem metallenen Resonnanzboden Veranlassung gab[54].

Beim Pianofortehändler Kistenbrugge in Hannover konnte Streicher gleich mehrere Flügel in Augenschein nehmen: *Gegen 10 zu Kistenbrugge und den ganzen Tag mit ihm zugebracht. Er hat wohl über 40 Pfte im Hause und über 50 vermiethet stehen. [...] Haltet es für Pflicht von jedem Meister 2 Pf stehen zu haben. Stein, Weiss, Irmler, Knam Leschen, Graf etc. von Stein u Graf untersucht. Graf ganze Fangleiste, keine Stellschrauben, flache Rippen. Stein Pfte nachgesehen*[55].

5.2.3. Oberschlägige Mechaniken

Schließlich konnte Streicher auf seiner Reise auch einige Konkurrenz-Instrumente mit oberschlägiger Mechanik begutachten, was von umso größerem Interesse für ihn war, als sein Patentflügel mit Hammerschlag von oben mittlerweile zu seinen besonders erfolgreichen Modellen zählte.

Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts hatte es Bemühungen um eine derartige Mechanik und offenbar auch eine durchaus nennenswerte Produktion gegeben. Die frühesten Belege sind ein französisches Patent aus dem Jahr 1716, das vieldiskutierte Modell von Christoph Gottlieb Schröter aus dem Jahr 1721 und das Cymbal-Klavier von Walfried Fikker (1731)[56]. Im Lauf des 18. Jahrhunderts scheint diese Mechanik jedoch ziemlich in Vergessenheit geraten zu sein, und erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erwachte neuerlich das Interesse daran[57] und blieb bis über die Jahrhundertmitte hinaus bestehen. Von diesen späteren Entwicklungen sind vor allem die von Jean Henri Pape (1827) in Paris und Theodor Stöcker[58] in Berlin zu nennen.

Streicher war schon auf seiner ersten Reise 1822 in England auf ein derartiges Instrument gestoßen, das von dem Mathematiker und Akustiker Lord Stanhope[59] gebaut worden war: *Bey einem Trödler in Pallmall verschaffte mir H Stodart Gelegenheit, Lord Stanhoppes Instrument zu sehen. [...] Was wir jetzt sahen, war auch nicht mehr spielbar, sehr viele Saiten gerissen etc. Die Dickste Saite ist von Stahl, wie unsre Leyerstangen in der Stärke. [...] die Mechanic ist verkehrt, und der Hammer schlägt von oben auf die Saite [...]Der Hammer wird durch eine schwache Feder wieder in die Höhe getrieben.*

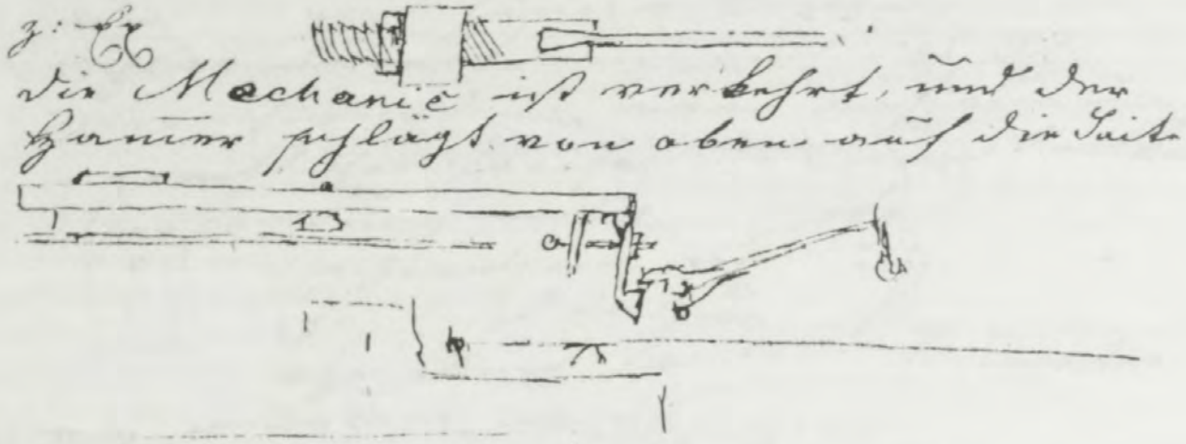


Abb. 4: Die oberschlägige Mechanik von Lord Stanhope (vor 1816).

Dieses Thema lag damals also offenbar in der Luft, auch in Wien. Sehr vereinfacht gesprochen ging es – unter dem wachsenden Druck der Instrumente mit englischer Mechanik – immer wieder darum, das allgemein eingeforderte größere Tonvolumen zu realisieren. Eine diesbezügliche Überlegung bestand darin, die Hämmer nicht vom Resonanzboden weg, sondern in die Richtung des Resonanzbodens schlagen zu lassen. Nicht zufällig ging es in den drei ersten Privilegien, die seit dem Patentgesetz von 1820[60] im Klavierbau erteilt worden waren, um dieses Problem: Johann Jakob Goll verlegte den Resonanzboden über die Saiten (1822), und Johann Baptist Streicher und Matthias Müller arbeiteten zeitgleich an einer Mechanik mit Hammerschlag von oben, wobei Streicher die Nase lediglich um zwei Monate vorne hatte[61]. Allerdings konnte sich in der Folge nur Streichers Konstruktion in größerem Umfang durchsetzen, was sich nicht zuletzt daran ablesen läßt, daß er sein Privileg zweimal um je fünf Jahre, also bis 1838, verlängern ließ, wohingegen Müller bereits 1826 auf das seine verzichtete[62].

39 Anton Biber (1797–1870), Sohn des Klavierbauer Andreas Biber in Ellingen, hatte einige Jahre in Wien verbracht, ehe er sich 1824 in Nürnberg niederließ und seine Werkstatt zu einem handwerklichen Großbetrieb ausbaute (Hubert Henkel, *Lexikon deutscher Klavierbauer*, Frankfurt 2000, S. 57-58).

40 JB_R2_1: 5. und 21. April 1828.

41 Für das Jahr 1830 werden Preise zwischen 1000 bis 2500 francs (= 400–1000 fl) genannt (Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle*, Brüssel 1985, S. 55).

42 JB_R2_2: An Müller in Bremen; Hamburg, 11. Juni 1828. Interpunktion und Formatierung wurden der leichteren Lesbarkeit halber normalisiert, die Namen unterstrichen, Vornamen und Berufe, wo möglich, ergänzt.

43 Josef Alexander Dahmen (1783–1863) war, nach Tätigkeiten bei den Gesandtschaften in Wien und Paris, 1814 zum Kreisrat in Mannheim ernannt worden (Friedrich von Weech (Hg.), *Badische Biographieen*, Heidelberg-Karlsruhe 1875–1906, Bd. 1, S. 156-157).

44 JB_R1_1: 1. Nov. 1821.

45 Die technischen Erläuterungen verdanke ich Alexander Langer, Klagenfurt.

46 JB_R2_1: 16. April 1828, Karlsruhe.

47 JB_R2_1: 19. Mai 1828, Den Haag.

48 JB_R2_1: 3. Mai 1828.

49 JB_R2_1: 29. Mai 1828.

50 JB_R2_1: 5. Mai 1828.

51 JB_R2_1: 5. April 1828, Augsburg. Wilhelm Auberlen stammte aus einer Musikerfamilie: Vater und Bruder wirkten als Lehrer und Organisten in Süddeutschland (MGG 1, Bd. 15, Sp. 332-333).

52 JB_R2_1: 16. April 1828, Karlsruhe. Die Sopranistin Katharina Gervais geb. Mittell († 1872) war von 1811 bis zu ihrer Pensionierung 1850 am Hoftheater in Karlsruhe als erste Sopransängerin und Schauspielerin beschäftigt (Friedrich Johann von Reden-Esbeck, *Deutsches Bühnen-Lexikon*, Eichstätt 1879, Bd. 1, S. 208).

53 JB_R2_1: 6. Mai 1828, Koblenz. Johann Andreas Anschütz (1772–1855), königlicher Staatsprokurator und geschickter Klavierspieler in Koblenz, hatte 1808 das (heute noch existierende) Koblenzer Musikinstitut gegründet (freundliche Mitteilung von Prof. Rudolf Ewerhart, Wassenach).

54 JB_R2_1: 20. Mai 1828, Rotterdam.

55 JB_R2_4: 5. Juli 1828.

56 Hubert Henkel, *Besaitete Tasteninstrumente*, Frankfurt 1994, S. 128; Franz Joseph Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 109; Christian Ahrens *Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, Frankfurt 1999, S. 9-10, 87.

57 In Ungarn sind Versuche des Klavierbauers Augustin ab etwa 1822 belegt (Eszter Fontana, *Ein ungarischer Klavierbauer: Wilhelm Schwab*, in: Zur Geschichte des Hammerklaviers, Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 50, Michaelstein 1996, S. 70).

58 Theodor Stöcker (1811–1878) hatte gegen Ende der 1830er Jahre in Berlin begonnen, Konzertflügel mit oberschlägiger Mechanik nach dem Vorbild von Pape zu bauen, und beschränkte sich sein Leben lang auf diesen einen Instrumententyp; vgl. hierzu Streichers Bericht vom 14. Okt. 1841 aus Berlin: *Von hier begaben wir uns zu H Stöcker, Instrumentenmacher, welcher Pfte Hammerschlag von Oben nach Pape'scher Art verfertigt. Dieser Mechanismus ist wirklich noch complicirter, als der Erard'sche.[...] Der Ton dieses Instrumentes war das Beste an der Sache, und wirklich sehr gut* (JB_R4).

59 Charles Earl Stanhope (1753–1816) Mathematiker, Akustiker, Erfinder verschiedener Monochorde, experimentierte mit Glasstreifen statt Stimmgabeln und veröffentlichte 1806 die Abhandlung: *Principles of tuning instruments with fixed tones* (Gustav Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835-38, Neudruck 1974, Bd. 6, S. 468). Er hatte laut Streichers Bericht auch ein Pianoforte mit einem 6 Zoll (15 cm) dicken Resonanzboden gebaut, das so schwer war, daß zum Tragen 20 Leute nötig waren (JB_R1_3, 19. April 1822).

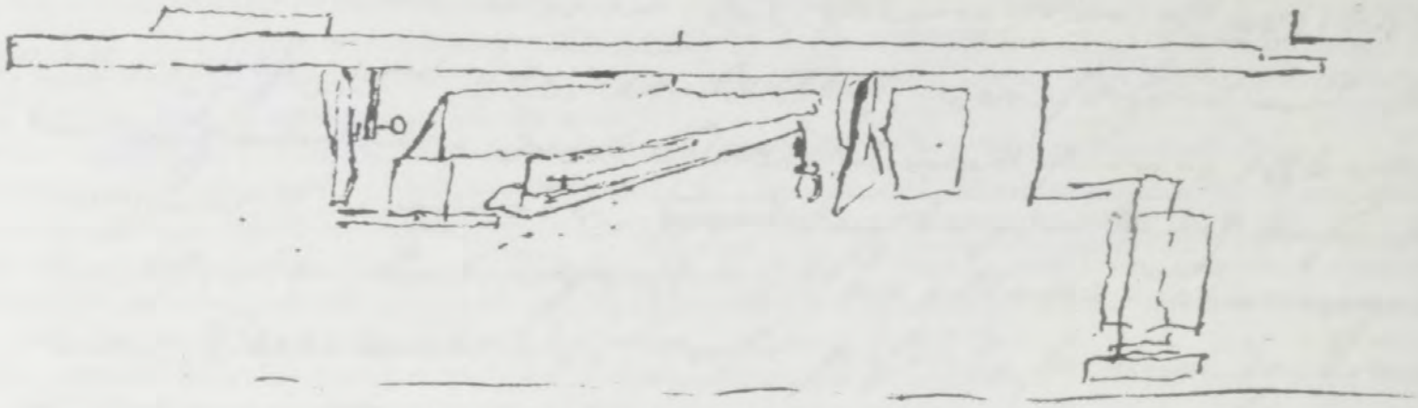


Abb. 5: Die oberschlägige Mechanik von Mahr.

Zweimal hatte Streicher auf seiner Reise Gelegenheit, solche oberschlägigen Instrumente von Matthias Müller zu untersuchen (und sich davon zu überzeugen, daß sie keine wirkliche Konkurrenz darstellten): *[...] ein tafelförmiges Pft mit Hammerschlag von Oben, von Math. Müller in Wien [...]. Das Instrument hat den besten Ton, welchen ich noch je an einem tafelförmigen hörte, nur hält es keine Saiten, und die Mechanik ist sehr schlecht gearbeitet*[63]*; [...] zu Cramer das Müllersche Patent Pianoforte ansehen; war elend u kaum spielbar*[64].

Schließlich analysierte Streicher in Mainz noch ein oberschlägiges Instrument seines Freundes Mahr[65], doch auch dieser Versuch konnte ihn nicht überzeugen: *Mahr aufgesucht; mit ihm nach Hause und sein Pfte mit Hammerschlag von oben angesehen. Das Pfte hat schwachen Ton; der Corpus hat eine in Quadrate getheilte Zarge von Gußeisen. Die Tastatur sehr kurz. Die Mechanik äußerst complicirt.*

Die doppelten Hebels um den Hammer hinab zu treiben, so wie der Fanger welche sich nun auch bewegen muß, gefielen mir nicht. Der Anschlag wird dadurch matt, und es entspringt kein anderer Vortheil, als daß die Discant=Hälfte der Stimmnägel nun an der Stelle der Anhängleiste angebracht, und das Pfte ohne Verschiebung durchaus mittelst des Stimmkeiles gestimmt werden kann. Mahr hat auch keine Verschiebung an diesem Instrument, da er nicht wußte wie er die Hämmer genau genug treffen machen sollte[66].

Streichers oberschlägiges Patentmodell wurde bis in die 1840er Jahre gebaut und machte etwas mehr als 20 % der Gesamtproduktion aus, und sein Erfolg ist im Tagebuch gut dokumentiert. Etwa ein Viertel der von ihm während dieser Reise bei Kunden besichtigten Instrumente waren bereits Patentflügel, und auch ein Viertel der Bestellungen galt diesem neuen Modell. Viele Kunden äußerten den Wunsch, auf den moderneren Patentflügel umzusteigen, auch wenn sie mit ihren alten Instrumenten noch durchaus zufrieden waren, etwa Baron Salis in Koblenz[67] oder die Schwester der Wiener Pianistin und Beethoven-Schülerin Baronin Ertmann, Frau Schmidt-Graumann in Frankfurt[68].

Streicher bekam im Verlauf der Reise viel Lob für sein Patentmodell zu hören, wobei wohl jenes von Beethovens Freund und Schüler Ferdinand Ries besonders wertvoll war, der englischen Instrumenten eindeutig den Vorzug gegeben und diese Vorliebe auch auf seine Schüler übertragen hatte[69]: Ries nun *[...] sagte mir viel Schönes über die Pat. Pfte, und wird wahrscheinlich nächsten Herbst ein solches für jemanden bestellen*[70].

---

60 Privilegien waren von Beginn der Neuzeit an herrschaftliche Gnadenakte gewesen, die in der österreichischen Monarchie jedoch mit einer Neuheitsprüfung durch amtliche Inspektoren verbunden waren. In einer „Allerhöchsten Entschließung" aus dem Jahr 1810 wurde – und dies war zweifellos ein Rückschritt – auf diese Neuheitsprüfung verzichtet. Um nach dem Wiener Kongreß in allen österreichischen Territorien ein einheitliches Privilegienrecht zu schaffen (in den wieder einverleibten Provinzen Venetien und Lombardei galt das sehr unterschiedliche französische Gesetz aus dem Jahr 1791), wurde am 8. Dezember 1820 ein revidiertes Patentgesetz erlassen, in dem gewerbliche Erfindungen de facto als Eigentum ihres Urhebers anerkannt wurden (Peter Kurz, *Weltgeschichte des Erfindungsschutzes*, Köln (u. a.) 2000, S. 325-327).

61 Am 19. August erhielt Streicher, am 26. Oktober 1823 Müller sein Privileg (*Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, 1. Band, Wien 1841, S. 269).

62 Auch auf das spätere Privileg, das er 1824 für Verbesserungen des ersten erhielt, verzichtete er bereits 1828 (B*eschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, 1. Band, Wien 1841, S. 271).

63 JB_R2_1: 16. April 1828, Karlsruhe.

64 JB_R2_1: 28. Mai 1828, Köln.

65 Streichers Freund Mahr, den er schon 1821 in Wiesbaden getroffen und damals schon von früher gut gekannt hatte, entstammte der Orgel- und Klavierbauerfamilie Mahr, die durch vier Generationen hindurch in der Umgebung von Wiesbaden arbeitete (Anton, Johann Andreas Vater und Sohn, Johann Georg, Johann Philipp und Johann Gottfried). Wahrscheinlich handelt es sich um Friedrich Gottfried Mahr (* 1795, Sohn von Johann Gottfried I. Mahr, 1752–1812), der zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt die Firma F. Mahr in Wiesbaden gründete und später nach Darmstadt verlegte (von 1842 ist ein Flügel mit Prellzungenmechanik belegt). (Hubert Henkel, *Lexikon deutscher Klavierbauer*, Frankfurt 2000, S. 393; Hermann Fischer, Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Wilhelmshaven 1994, S. 240-241; den Hinweis auf Friedrich Gottfried Mahr verdanke ich Rudolf Ewerhart, Wassenach).

66 JB_R2_1: 4. Mai 1828, Mainz.

6. Rückblick

Das in den vorangehenden Kapiteln vorgestellte Reisetagebuch illustriert – neben anderen zeitgenössischen Dokumenten – die facettenreiche Tätigkeit des Wiener Klavierbauers Johann Baptist Streicher. Er war einerseits ein technisch überaus begabter und ideenreicher Instrumentenbauer, der gleich mit seiner ersten Neuentwicklung, dem "oberschlägigen" Modell, einen großen Erfolg erzielte, einer Innovation, die sich – zumindest für geraume Zeit – als Alternative zur englischen Konkurrenz behaupten und damit der Wiener Klavierbaukunst einen mächtigen Impuls verleihen konnte. Andererseits verkörperte er den Typ des international planenden und handelnden Entrepreneurs und Geschäftsmanns, der seinen Kundenstock im Zuge zahlreicher Reisen quer durch Europa systematisch ausbaute und zugleich auch persönlich betreute. Dabei konnte er sich von der Dauerhaftigkeit und Qualität seiner Produkte ein direktes Bild machen bzw. aus festgestellten Mängeln sofort die nötigen Konsequenzen ziehen.

Aus der Sicht einer Zeit, die die Textsorte des Tagebuchs und damit die Memoria-Funktion täglich geführter schriftlicher Aufzeichnungen kaum mehr kennt, darf in Anbetracht der dadurch ermöglichten detaillierten biographischen, ökonomischen und technischen Einblicke die Erhaltung des Streicherschen Reisetagebuchs von 1828 als besonders glücklich bezeichnet werden.

---

67 Baron Salis benötigte übrigens innerhalb kurzer Zeit einen zweiten Patentflügel für seine Tochter, die kurz vor ihrer Verheiratung stand (JB_R2_1: 11. Mai 1828).

68 JB_R2_1: 2. Mai 1828.

69 Noch 1822 berichtete Streicher, daß er die Bekanntschaft der Delle Van den Berg [Gertrude van den Bergh, 1793–1840] gemacht habe, [...] welche ein Clavier von uns haben sollte, und in Haag viel Einfluß hat. *[...] Sie hat gegenwärtig ein englisches Instrument und ist für selbe blind eingenommen. Unser Clav hat sie ihrer Schwester abgetreten. Sie ist eine Schülerin von Ries welcher ihr auch den Broadwoodschen Flügel ausgesucht, und die Vorliebe für englische Instrm verursacht hat* (JB_R1_3, 6. Juni 1822.

70 JB_R2_1: 1. Mai 1828, Frankfurt.

Die Werkstätten von Matthäus Andreas Stein und Carl Andreas Stein

Roland Hentzschel

Jeder der sich mit Hammerflügeln beschäftigt, sei es als Musiker, Instrumentenkundler oder als Restaurator, kennt den Namen Matthäus Andreas Stein. Den allermeisten Deutschen ist zumindest ein Instrument von ihm bekannt: Der Flügel im Robert-Schumann Haus in Zwickau zierte über viele Jahre die Rückseite des 100,-DM-Geldscheines.

Abb. 1: Hammerflügel von Matthäus Andreas Stein auf dem 100,- DM Schein

Dieser Beitrag ist als Zwischenbericht zu meiner Arbeit über die Werkstatt von Matthäus Andreas Stein zu verstehen. Es liegt in der Natur der Sache, daß er nicht vollständig sein kann. So konnte ich bis jetzt nur ein Tafelklavier dieser Firma untersuchen, alle anderen stehen in den USA. Auch ist es schwierig, wenn Instrumente sich in Privatbesitz befinden. So gibt es einige, von denen ich nur sehr wenige Informationen habe, sei es durch die freundliche Mitteilung von Kollegen oder sei es von Instrumenten, die auf Auktionen auftauchten und an unbekannte Privatpersonen verkauft wurden. Auch bitte ich, die manchmal mangelhafte Qualität des Bildmaterials nachzusehen.

Ich freue mich auch weiterhin, wenn ich Informationen zu neu auftauchenden Instrumenten von Matthäus Andreas Stein erhalte.

Biographie

Matthäus Andreas Stein wurde am 12. Dezember 1776 in Augsburg geboren. Er war das 12. Kind des überregional sehr bekannten Orgel- und Instrumentenmachers Johann Andreas Stein (1728–1792).

Johann Andreas Stein, über den hier keine weiteren Worte verloren werden sollen, war unter anderem Lehrmeister von Johann David Schiedmayer (1753–1805) in Erlangen, Johann Gottlob Horn (1748–1796) in Dresden sowie der Brüder Johann Gottfried (1736–1808) und Johann Willhelm (1737–1798) Gräbner, ebenfalls in Dresden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß auch einige seiner Kinder von ihm ausgebildet wurden, so Marie Anna (genannt Nannette 1769–1833), Matthäus Andreas (1776–1842) und Johann Heinrich (1780–1831). Als Johann Andreas Stein im Jahre 1792 starb, führte seine Tochter Nannette mit ihrem Bruder Matthäus das Geschäft bis 1794 in Augsburg weiter.

Die beabsichtigte Heirat von Marie Anna mit Johann Andreas Streicher (1761–1833) dürfte dem Entschluß, Augsburg zu verlassen und in die Weltstadt Wien überzusiedeln, Vorschub geleistet haben. Am 7. Januar 1794 war die Hochzeit von Nannette, und am 17. Januar 1794 erhielten die Geschwister per Hofdekret die Bewilligung zur Niederlassung und Erzeugung von Instrumenten in Wien. Die Werkstatt der Firma *„Frère et Soeur Stein"* befand sich auf der Landstraße, Ungargasse 45.

Am 12. November 1796 heiratete Matthäus Andreas Maria Theresia geb. Dischler (15. Januar 1769 – 25. April 1855), die Tochter des k. u. k. Commissärs Franz Wilhelm Dischler[1]. Es ist bekannt, daß sich ab dem Jahre 1800 auch sein Schwager Johann Andreas Streicher an dem Firmengeschehen beteiligte. In einigen erhaltenen Exemplaren der Schrift „Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher, geborene Stein in Wien verfertigt werden", verfasst von Johann Andreas Streicher 1801, ist die Firmenteilhabe von Andreas nachträglich getilgt und der ursprüngliche Text „welche von Geschwister Stein in Wien verfertiget werden" überschrieben. Im September 1802 trat Andreas (wohl nicht ganz freiwillig) aus der gemeinsamen Firma aus und eröffnete eine eigene Werkstatt in der Ungargasse 5. Die einst gemeinsam geführte Werkstatt wird von Nannette fortan unter dem Namen „Nannette Streicher, geb. Stein", in dem von der Familie Streicher gekauften Haus in der Landstraße, Ungargasse 46 sehr erfolgreich weiter geführt.

In einem Brief aus dieser Zeit an das Klavierhaus Breitkopf & Härtel in Leipzig schreibt Johann Andreas Streicher über die Trennung: „[...] Antworten muß ich darauf.

1 Ferdinand Luib, *Biographische Skizzen des k. k. Hof-Fortepianoverfertigers Carl Andreas Stein*, Wien 1856, S. 6.

2 *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927, S. 62ff.

Ich muß aber schlechterdings noch einige Tage warten, um es ohne bittere Bemerkungen tun zu können. Sollte alsdann H. u. K. die Sache noch weiter treiben wollen, so mag es H. Stein mir nicht übel nehmen, wenn ich zur Ehrenrettung meiner Frau, die ich in jeder Rücksicht höher als mein Leben selbst achte, die ganze Welt durch unwidersprechliche Facta vor Augen legen, dass nur sie es war, welche durch ihre Tätigkeit und Geschicklichkeit 10 Jahre lang den Namen Stein durch einen zügellosen Menschen nicht verderben ließ, und dass auch dann, als ihr die Unverbesserlichkeit ihres Bruders keine andere Wahl ließ, als mit ihm zu Grunde zu gehen, oder ohne ihn glücklich zu sein, diese gute Schwester dennoch so großmüthig war, für ihn die Befugnis (Privilegium) auszuwirken, dass er auf eigene Rechnung für sich alleine arbeiten dürfe, ungeachtet dieser Mensch die unerhörte Niederträchtigkeit beging, bei der Regierung darum anzusuchen, seiner Schwester das Privilegium zu nehmen (weil sie es hatte, der Bruder bei dessen Ertheilung erst 18 Jahre alt war, und die Regierung von ihm nichts wissen wollte) zu nehmen sage ich, und es ihm alleine zu geben. Es waren gegen 30 Personen gegenwärtig, als dieses Gesuch abgelesen wurde, und Sie können sich für meine gute Frau den Augenblick gar nicht schrecklich genug denken, als der Stadthauptmann Baron Sala sagte: Das ist abscheulich! Pfui! abscheulich! und jeder Anwesende es wiederholte. Es hätte nur ein Wort gekostet, so hätte dieser Schützling des Herrn H. wieder als Geselle arbeiten müssen, weil die Regierung ihm nur in Gemeinschaft mit seiner Schwester zu arbeiten verstatten wollte. Allein da mir alles daran gelegen war, von ihm loszukommen, so wandte ich alles an, die abgesonderte Erlaubnis für ihn auszuwirken [...]" [2]

Dieser Bericht wirft nicht das beste Licht auf Matthäus Andreas Stein. Die Vermutung, daß dieser Streit aus fachlichen Gründen derartig heftig ausfiel, ist sehr fraglich. Schließlich baut Andreas Stein seine Instrumente weiterhin so, wie er es gelernt hat. Wohl eher wird der Streit persönliche Gründe gehabt haben. In den wenigen Überlieferungen wird Matthäus als schwieriger Mensch dargestellt. In dem Brief an Andreas Streicher vom 9. Oktober 1793, in dem Nanette Streicher von ihrer Audienz beim Kaiser berichtet, schreibt sie von ihrem „hartherzigen (oder vielmehr hartköpfigen) Andreas", und Fritz Stein (Andreas Friedrich Stein) schreibt in einem Brief vom 14. Dezember 1802 „[...] er empfängt mit dir zugleich einen Brief, der, wenn anders sein Herz nicht seinem Namen gleich geworden ist, unmöglich seinen Zwek verfehlen kann[3]."

Da Andreas Stein mit Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) gut bekannt gewesen ist, kann man aus Beethovens Konversationsheften einiges über den Kontakt zwischen Stein und ihm erfahren[4]. Anfang 1820 baut Andreas für Beethoven eine „Maschine" zum besseren Hören des Klavieres. Diese Maschine entstand aus folgender Überlegung: „Stein: haben Sie nicht versucht auf einem Aufrechten Clavier zu spielen? ich bin der Meinung, das Sie nichts beseres haben können... wir wollen es vorn zu machen und zwey Horn hinein machen, welche gegen Ihre Ohren gerichtet sind... von Blech wird es nicht gut thun... da es zu viel Kostet und mann nicht gut stehen kan, so wollen wir es zuerst von Holtz versuchen [...] aber ich glaube das es die Ohren mehr angreift [als] Messing". In den weiteren Bemerkungen werden die Überlegungen zu der „Maschine" weiter getrieben. Während dieser „Diskussionen und Überlegungen" erfahren wir „Stein ißt nie Sauce sondern immer Gemüse" und „ob es Sie geniert wenn Stein raucht". Am Ende scheint es, wurde von einem aufrechten Klavier Abstand genommen und auf einen Flügel ein Schalldeckel gebaut und darauf eine Art Hörrohr aus Zinkblech befestigt.

Auch Steins Meinung über den Klavierbauer Conrad Graf (1782–1851) ist in diesen Heften festgehalten: „Sie sollen den Grafen [Conrad Graf] nichts an Ihren Clavier machen laßen, sehen können Sie es jeden laßen, aber nur nichts machen, ich weiß nicht was der Graf eigentlich will, indem Er Ihr Instrument schon bey mir gesehen hat, [...] Sie müsen sich in Acht nehmen, es ist Ihm wahrscheinlich nicht recht das ich es so gelobt habe, [...] Er hätte seine gröste Freude wenn Sie es nicht mehr brauchen könnten [...] wenn Sie einmal ausziehen, so werde ich Ihnen das Clavier wieder ganz in Ordnung machen[5]."

Dass die Bemerkung „es gibt nichts schlechterer als mit 4 Saiten ich habe jetz vortreffliche Saiten,... wen man solche Saiten hat, braucht mann nicht 4 Saitige." sich auf ein Instrument bezieht, das Beethoven von Conrad Graf zur Verfügung gestellt bekam (heute im Beethovenhaus Bonn ausgestellt), kann als sicher angenommen werden.

Andreas Stein lebte die ganze Zeit in Wien in dem Stadtgebiet Landstrasse. Dort wechselte er mehrmals seinen Wohnsitz, wobei er die längste Zeit im Fürst Rasumofskyschen Haus Nr. 90 wohnte.

Matthäus Andreas Stein stirbt am 6. Mai 1842 im Haus seines einzigen Sohnes, Carl Andreas Stein (4.9.1797 - 28.8.1863).

---

3 Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger (Hg.), *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn 1999, S. 104.

4 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günther Brosche Heft 9, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Nr. 8, etwa 11.3.1820 bis etwa 19.3.1820.

5 *Konversationshefte*, Heft 9, S. 325.

6 Joseph Böhm, Metropolitan Museum of Art New York; Joseph Brodmann, Wien; Gesellschaft der Musikfreunde, I.N. 380; Johann Schanz, Kunitachi College of Music Tokyo.

Erhaltene Instrumente

Eine von mir zusammengestellte Liste der Instrumente (Stand März 2005) beschränkt sich auf Instrumente, die eindeutig mit dem Namen Matthäus Andreas oder André Stein signiert sind. Sie ist annähernd chronologisch geordnet. Bei den Tafelklavieren, von denen ich bis jetzt nur das kleine Nähtischklavier aus dem Kunsthistorischen Museum Wien (SAM 612) untersuchen konnte, verzichte ich auf eine Ordnung. Aus diesem Grunde ist die Liste auch getrennt nach Hammerflügeln und Tafelklavieren zusammengestellt.

Auffällig an dieser Liste ist, daß bis auf das Nähtischklavier von den bis jetzt bekannten Tafelklavieren sowie aufrechten Hammerflügeln keines dieser Instrumente in Europa steht.

Hammerflügel

Land	Stadt	Besitzer	Datierung
Frankreich	Paris	Privatbesitz	nach 1802
Deutschland	Sondershausen	Schloßmuseum	nach 1802
Niederlande	Enschede	Privatbesitz	nach 1802
Italien	Florenz	Privatbesitz	ca. 1810
Deutschland	Regensburg?	Thurn & Taxis	ca. 1810
England	Bethersden	Colt-Collection	ca. 1810
Deutschland	Nürnberg	Germ. Nat. Museum MIR 1110	ca. 1815
Österreich	Wien	Kunsthistorisches Museum SAM 560	1819
Österreich	Wien	Privatbesitz	ca. 1820
Deutschland	Nürnberg	Germ. Nat. Museum MIR 1111	ca. 1820
Deutschland	Zwickau	Robert-Schumann-Haus	ca. 1824
Deutschland	Halle	Händel-Haus	1827
Deutschland	Pillnitz	Kunstgewerbemuseum	1829
Deutschland	Ettenheim	Privatbesitz	1829
Österreich	Wien	Gesellschaft der Musikfreunde	1829
Italien	Bologna	Privatbesitz	ca. 1830
Schweiz	Basel	Privatbesitz	1830
Österreich	Wien	Technisches Museum	1830 – 1833
Deutschland	Nürnberg	Germ. Nat. Mus. MINe 141	1836
Ungarn	Kápolnásnyék	Vörösmarty Museum	1838
Deutschland	Albstadt	Sammlung Jehle	nach 1836

Tafelklaviere

Land	Stadt	Besitzer	Datierung
Österreich	Wien	Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. SAM 612 (Nähtischklavier)	1816
USA	New Haven	Yale Collection Inv.-Nr. 4979.1925	
USA	New Haven	Yale Collection Inv.-Nr. 4995.1973	
USA	Vermillion	National Music Museum Inv.-Nr. NMM 4328	
USA	Saint Paul	Schubert Club Inv.-Nr. A 80.1	
USA	Saint Paul	Schubert Club Inv.-Nr. A 86.5 (Opus 570)	
USA	Lewisburg	Bucknell University Inv.-Nr. 631	
USA	Newton Centre	Marlow A. Sigal Collection	
USA	New York	Metropolitan Museum of Art	
USA	Cambridge	Eddy Collection	
USA	Ann Arbor	University	

Aufrechte Hammerflügel

Land	Stadt	Besitzer	Datierung
USA	New Haven	Yale Collection Inv.-Nr. 4976.1900	
USA	Washington D. C.	Smithsonian Institution	

Abb. 2: Hammerflügel von Andreas Stein, Wien ca. 1810, Colt-Collection Bethersden

Abb. 3 Hammerflügel von Andreas Stein, Wien 1819 Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 560 (Foto: KHM)

Technische Details

Anhand der erhaltenen Instrumente kann man sehr schön die Entwicklung der Klavierinstrumente innerhalb der Werkstatt ersehen. Hier einige Beispiele der Größe nach geordnet:

Ort	Tonumfang	Länge	Breite	Korpushöhe
Sondershausen, 1802?	F_1-c^4	2129	1050	250
Nürnberg GNM MIR 1110	F_1-f^4	2170	1147	282
Wien KHM/ SAM 560, 1819	F_1-f^4	2260	1235	323
Nürnberg GNM MIR 1111	F_1-f^4	2270	1233	315
Pillnitz, 1829	C_1-f^4	2377	1325	330
Nürnberg GNM MINe 141, 1836	C_1-g^4	2420	1310	345
Albstadt	C_1-g^4	2580	1380	352

Bauform

Interessant ist die Entwicklung der grundsätzlichen Anlage der Instrumente. Zum Beginn seiner eigenständigen Tätigkeit baut Andreas Stein die Flügel in der von seinem Vater übernommenen Form mit der doppeltgeschweiften Hohlwand und der abgeschrägten Front am Klaviaturfach (Sondershausen). Auch die nächste Form (gerade Front, abgeschrägte Kanten, eckiges Bassende (Colt Collection), entspricht noch der in Wien allgemein üblichen Bauform.

Jedoch mit dem nächsten „Modell" mit runder Stoßwand, dem runden Baßende und den geschwungenen, sich nach unten verjüngenden Vierkantfüßen scheint Andreas Stein Neuland betreten zu haben (Wien KHM/SAM 560). Mir ist kein Flügel in dieser Bauform bekannt, der in seiner Datierung vor dem Jahr 1819 einzuordnen ist. Daß die runde Bauform den Trend der Zeit getroffen hat, läßt sich an den vielen Instrumenten dieser Konstruktion aus anderen Werkstätten ersehen (z. B. Böhm, Brodmann, Schanz[6]). Diese Form hat außer dem gestalterischen Moment auch einen konstruktiven Grund, sind doch die erhaltenen Instrumente in der Regel viel weniger verzogen als die mit gerader Stoßwand. Die „runde" Bauform behält Stein über einen langen Zeitraum bei, bis er die dann in Wien übliche Korpusform der abgerundeten Gehäuseecken übernimmt (gerade Stoßwand, rundes Baßende) (Nürnberg, GNM/MINe 141)

Die Bauform mit runder Stoßwand von Andreas Stein scheint jedoch so erfolgreich gewesen zu sein, dass der vermutlich letzte von ihm überlieferte Flügel in der Sammlung Jehle in Albstadt wieder diese Bauform hat. Die Beinform bei diesem ist jedoch, der Klavierentwicklung geschuldet, konisch rund. Mit der Entwicklung des Klavierbaus, dem Abwenden von dem Modell, welches noch aus der Werkstatt des Vaters stammte, baute Andreas Stein anfänglich seine Instrumente in der Praxis des „Wiener-Rastenbaus".

Der Wiener Rastenbau wurde um 1808 von der Firma Wachtel & Bleyer entwickelt und angewandt. „Dabei wird die ganze Form der Resonanzsarge mit ihren Bändern und Streben aus einer Lage von Leisten, die nur einen Zoll dick sind, gebildet, auf diese erste Lage kommt die zweite so zu leimen, dass sie die Fugen der ersten deckt und bindet, nun kommt die dritte wie die erste, die vierte wie die zweite und die fünfte wie die erste Lage darauf."[7]

Doch mit der Entwicklung des Modells mit der runden Stoßwand wendet Stein sich wieder der Konstruktion des Rahmenbaus zu, d. h. auf den durchgehenden Unterboden ist eine rahmenförmige Rastenzarge sowie der Damm aufgesetzt, und zwischen diesen sind dann die Holzspreizen eingekeilt, die sich an innen aufgeleimten Schubklötzen abstützen (z. B. Ettenheim 1829, GNM/MINe 141 1835)[8].

Der Rahmenbau stellt in der Klavierentwicklung einen Rückschritt dar. Wird er doch von den Inhabern der Firma Wachtel & Bleyer als Ursache für das Verziehen der Gehäusekonstruktion benannt. „Baut man einen Kasten auf die gewöhnliche Art, nämlich mit massiven Sargstücken und verstrebt die Wände noch so sehr, so findet man in einem halben Jahre, wenn man den Resonanzboden herausreisst, dass sich durch die Spannung der Seiten, welche bei 90 Centner beträgt, alle Streben bei einer Linie tief in den Wänden eingedrückt haben und nun ganz los sind[9]." Jedoch, auch bei der Gehäusekonstruktion findet Andreas Stein bei dem Flügel in der Sammlung Jehle zum „Wiener-Rastenbau" zurück.

Der Hammerflügel aus der Sammlung Jehle in Albstatt weist eine so andere Bauart auf als der im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg von 1836, dass man durchaus annehmen kann, dass der Flügel nicht mehr von M. A. Stein allein gebaut worden ist. Für diese Möglichkeit kommt als erstes sein Sohn Carl Stein in Frage.

Ab dem Jahr 1829 (Ettenheim, Gesellschaft der Musikfreunde Wien) versieht M. A. Stein seine Hammerflügel mit einem offenen Unterboden. Die wenigen erhaltenen Rahmen sind in der Regel mit grobem Nesselstoff („Rupfen") bespannt.

7 Oskar Paul, *Die Geschichte des Claviers*, Verlag von A. H. Payne, Leipzig 1868, S. 142-144.

8 Alexander Langer, *Marie Anna Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit*, in: Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger Hg.), *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nanette und Andreas Streicher*, Verlag Beethoven-Haus Bonn 1999, S. 28.

9 Paul 1868, S. 144.

Signaturen

Andreas Stein signierte seine Instrumente alle in der französischen Form seines Namens und der Ortsbezeichnung. In den meisten Fällen ist auch sein Heimatort benannt: „André Stein d'Augsbourg à Vienne".

Im Laufe der Zeit verändern sich bei der Firma Stein auch die Formen und die Materialien der Signaturschilder. Anbei eine Auflistung der vorgefundenen Varianten mit jeweils einem Instrument als Beispiel.

An den Hammerflügeln:
- Ovales Metallschild (Emaille?) mit Metalleinfassung: Sondershausen (Abb. 5i)
- Rhombisches Porzellanschild mit Blumenornament und Metalleinfassung: Colt-Collection (Abb. 5d)
- Ovales Porzellanschild (Beinglas?) mit Metalleinfassung: KHM/SAM 560 (Abb. 5b)
- Rundes Porzellanschild (Beinglas?) mit runder Metalleinfassung: Halle (Abb. 5e)
- Rechteckiges Porzellanschild (Beinglas?) mit Messingeinfassung: Sammlung Jehle (Abb. 5h)

An den Tafelklavieren:
- Rechteckiges Porzellanschild (Beinglas?) mit abgeschrägten Ecken: KHM/SAM 612 (Abb. 5a)
- Papiervignetten unter Glas: National Music Museum (Abb. 5g)
- Ovales Messingschild mit gravierten Buchstaben: Bucknell University (Abb. 5f)

Andreas Stein hat seine Instrumente häufig zusätzlich zu dem Signaturschild noch handschriftlich signiert. Wenn dies der Fall ist, dann steht auch mindestens der Monat dabei (z. B. Wien KHM/SAM 560, Pillnitz). Darüber hinaus gibt es kleine Papiervignetten auf dem Resonanzboden in Form eines Wappenschildes (z. B. Pillnitz, Ettenheim). In einigen Hammerflügeln befindet sich an der Baßwand ein Papierzettel mit einer dreistelligen Nummer und einer einstelligen Controll-Nummer (z. B. Pillnitz No. 583; Contr.-No. 3, Zwickau No. 513).

Diese Papierzettel fallen durch ihre scheinbare Fehlerhaftigkeit auf. Da dies jedoch bei allen erhaltenen Schildern so ist, muss sich ein Sinn dahinter verbergen. Nun könnte man annehmen, daß die Zettel so auseinander geschnitten sind, daß es zwei Zettel ergeben hat, doch dafür gibt es bislang keinen Beweis, dieser wäre erst möglich, wenn zwei in der Nummer aufeinander folgende Instrumente vorhanden wären. Es kann auch vermutet werden, daß die Zettel zur eindeutigen Identifizierung so auseinander geschnitten wurden, d. h. der andere Teil des Zettels verblieb bei der Firma, und nur diese beiden Teile passen eindeutig zusammen[10].

Was die Controll-No. für einen Hintergrund hat, kann ich ebenfalls noch nicht sicher sagen. Möglicherweise hängt dies mit der Fertigstellung durch einen Mitarbeiter innerhalb der Manufakturfertigung zusammen.

Jedenfalls läßt sich unter der Annahme, daß die dreistellige Nummer eine Opus-Zahl ist, diese zur Erstellung der Instrumentenchronologie heranziehen.

Mensuren

Der Vergleich einiger ausgewählter Mensurmaße zeigt, daß Stein seine bewährten Maße beibehielt (siehe Tabelle). Ein großer Teil der Maßdifferenzen ist auf ganz normale Bautoleranzen zurückzuführen. Jedoch läßt sich zwischen den Instrumenten im Kunsthistorischen Museum Wien SAM 560 und im Germanischen National Museum MIR 1111 bei den Baßsaiten ein Sprung zu einer längeren Mensur ausmachen. Zwischen diesen beiden Instrumenten befindet sich der Zeitpunkt, an dem M. A. Stein vom durchgehenden Resonanzbodensteg zum geteilten Resonanzbodensteg übergeht.

Hammerköpfe

Die Belederung der Hammerköpfe folgt dem in Wien allgemeinen Trend. Bei den frühen Instrumenten gibt es nur wenige Lagen Hammerkopfleder, im Laufe der Klavierentwicklung nimmt die Zahl der Lagen zu, um bei dem Instrument aus dem Jahre 1836 (MINe 141) noch einen massiveren Hammerkopf einzuführen. Im Gegensatz zur Firma Streicher, bei der es Instrumente mit halben Hammerköpfen, die mit Lederlagen ersetzt wurden, gibt, läßt sich bei Andreas Stein kein Unterschied in der Belederung der einzelnen Instrumente ausmachen.

Pedale (Veränderungen)

Der allgemeinen Entwicklung der Pedale folgend, baut Andreas Stein ab etwa 1819 seine Hammerflügel mit Pedalen. Seine vorherigen Instrumente haben durchweg noch Kniehebel. Die Funktionen der Pedale sind möglicherweise je nach Kundenwunsch ausgeführt, ist doch keine Verallgemeinerung zutreffend. So gibt es Instrumente mit zwei, drei und vier Kniehebeln resp. Pedalen.

---

10 Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Herrn Dr. H. Hodick, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden.

11 Sondershausen/Thüringen, Schloßmuseum; KHM - Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente SAM 560; GNM - Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MIR 1111; Zwickau - Robert-Schumann-Haus Zwikkau; Halle - Händel Haus Halle, Inv.-Nr. MS-040; Pillnitz - Kunstgewerbemuseum Dresden - Schloß Pillnitz; GdM - Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Tagliavini - Sammlung Prof. Luigi Tagliavini, Bologna; Basel – Privatbesitz; Jehle - Sammlung Jehle, Albstadt.

	Sonders-hausen[11]	KHM	GNM/MIR 1111	Zwickau	Halle	Pillnitz	GdM	Tagliavini	Basel	Jehle
Jahr	n. b.	1819	n. b.	1824 ?	1827	1829	1829	n. b.	1830	n. b.
Umfang	F_1-c^4	F_1-f^3	F_1-f^3	F_1-f^3	F_1-f^3	C_1-f^3	C_1-f^3	C_1-f^3	C_1-g^4	C_1-g^4
Nummer	n. v.	n. v.	474	513	n. v.	583	612	646	687	n. v.
C_1	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	1931	1903	1930	n. v.	1840
D_1	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	1902	n. b.	n. b.	1894	n. b.
F_1	1669	1733	1840	1817	1820	1847	1829	n. b.	n. b.	1780
C	1508	1493	1534	1520	1525	1546	1539	1545	1531	1615
F	1320	1281	1246	1252	1250	1284	n. b.	n. b.	1268	1483
c	1036	988	1104	1077	1084	1033	1022	1048	1027	1052
f	833	749	n. b.	837	837	812	802	n. b.	n. b.	790
c^1	548	527	543	545	570	561	550	555	552	531
f^1	410	399	n. b.	409	402	406	392	n. b.	n. b.	394
c^2	271	272	272	270	366	272	262	265	268	261
f^2	202	198	n. b.	206	198	205	198	n. b.	n. b.	196
c^3	135	137	134	135	134	138	131	132	136	131
f^3	103	106	n.b.	105	100	104	98	n. b.	n. b.	97
c^4	73	74	70	73	68	71	66	67	73	66
f^4	n. v.	57	n. b.	53,5	55	57	52	53	n. b.	56
g^4	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. v.	n. b.	54

(n. b. = nicht bekannt; n. v. = nicht vorhanden)

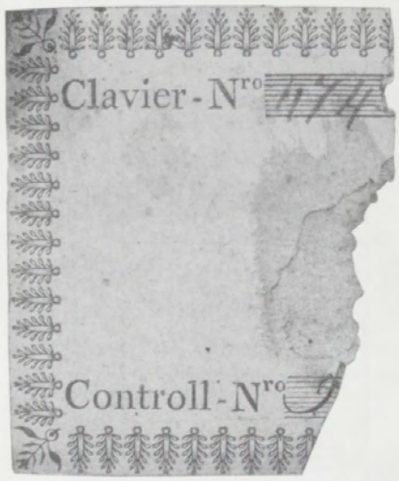


Abb. 4a: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MIR 1111

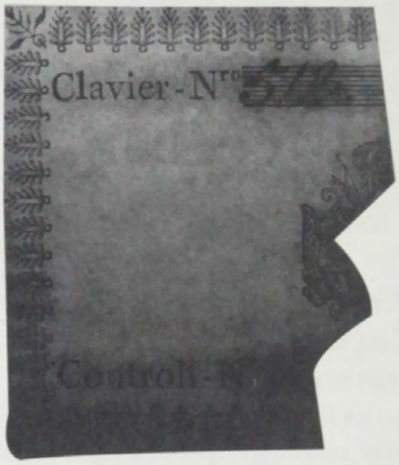


Abb. 4b: Robert-Schumann-Haus Zwickau

Abb. 4c: Kunstgewerbemuseum Pillnitz

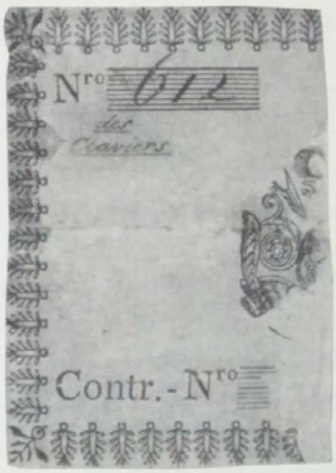


Abb. 4d: Gesellschaft der Musikfreunde Wien, I.N. 12

Abb. 5a: Nähtischklavier Kunsthistorisches Museum Wien SAM 612

Abb. 5b: Hammerflügel Kunsthistorisches Museum Wien SAM 560

Abb. 5c: Hammerflügel Germanisches Nationalmuseum Nürnberg MIR 1111

Abb. 5d: Hammerflügel
Colt Collection
Bethersden

Abb. 5e: Hammerflügel Händel-Haus Halle

Abb. 5f: Tafelklavier Bucknell-University Lewisburg

Abb. 5g: Tafelklavier National Music Museum Vermillion

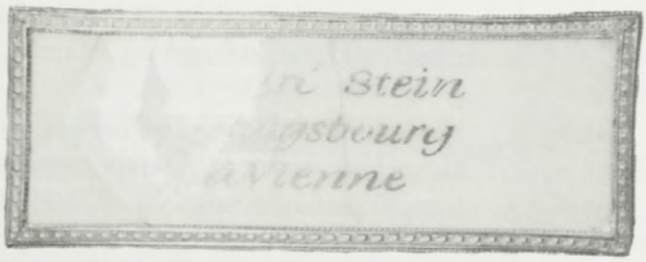


Abb. 5h: Hammerflügel Sammlung Jehle Lautlingen

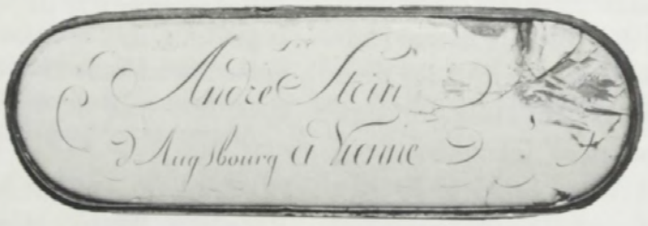


Abb. 5i: Hammerflügel Schloß Sondershausen

Anbei eine Auflistung der vorgefundenen Varianten mit jeweils einem Beispiel:

Hammerflügel

Zwei Kniehebel:	Beide für die Dämfungsaufhebung: Sondershausen
Zwei Kniehebel:	Verschiebung, Dämpfungsaufhebung: Colt-Collection
Drei Kniehebel:	Einfache Verschiebung, Fagottzug, Dämpfungsaufhebung: GNM/MIR 1110
Vier Kniehebel:	Verschiebung, Moderator, Fagott, Dämpfungsaufhebung: privat Florenz
Zwei Pedale:	Verschiebung, Dämpfungsaufhebung: KHM/SAM 560
Drei Pedale:	Einfache Verschiebung, zweifache Verschiebung, Dämpfungsaufhebung: Zwickau
Drei Pedale:	Einfache Verschiebung, Fagott, Dämpfungsaufhebung: Gesellschaft der Musikfreunde Wien I.N. 12
Vier Pedale:	(zwei auch als Kniehebel) Fagott, Moderator, Verschiebung, Dämpfungsaufhebung: MIR 1111
Vier Pedale:	Einfache Verschiebung, Moderator, Fagott, Dämpfungsaufhebung: Sammlung Jehle

Tafelklaviere

Zwei Pedale:	Moderator, Dämpfungsaufhebung: National Music Museum,Vermillion
Drei Pedale:	Moderator, Dämpfungsaufhebung, Janitscharenzug (Trommel und Glöckchen): Yale Collection Nr. 4979.1925

Aufrechte Hammerflügel

Vier Pedale:	Moderator, einfache Verschiebung, zweifache Verschiebung, Dämpfungsaufhebung: Yale Collection Nr. 4976.1900

Tonboden[12]

Bis jetzt lassen sich bei allen Hammerflügeln nach 1819 die Spuren einer Haltevorrichtung für einen Tonboden finden. Bei wenigen Instrumenten (Wien SAM 560, Halle MS-040) ist der originale Tonboden erhalten. Eine dendrochronologische Untersuchung des Tonbodens aus Halle brachte als Ergebnis, dass der jüngste Jahrring aus dem Jahr 1807 stammt. Er ist aus erstklassigem Holz gefertigt. Auffallend ist, daß Stein selbst bei dem Tafelklavierchen (Nähtischklavier) aus dem KHM Wien SAM 612 nicht auf einen Tonboden verzichtet.

Produktionszahlen

Über die Produktionskapazität läßt sich nur anhand der Daten an den Instrumenten und der Nummerzettel spekulieren:

	Zwickau	Pillnitz	GdM	Basel[13]
Jahr	1824?	1829	1829	1830
Nummer	513	583	612	687

Nehmen wir die mit einem Datum und Produktionsnummer versehenen Hammerflügel und setzen voraus, daß die Produktionsnummern Stückzahlen wiederspiegeln, so kommen wir zu einer etwas diffusen Anzahl:
Zwickau – Pillnitz:
in fünf Jahren 70 Stück = pro Jahr 14 Stück?
Pillnitz – GdM: im selben Jahr 29 Stück?
Pillnitz – Basel: 104 Stück in ca. einem Jahr?

Dies erscheint nahezu unwahrscheinlich, selbst wenn der eine im Januar und der andere im Dezember gefertigt wurden und so fast zwei Jahre daraus werden.

Es zeigt sich, daß die Werkstatt von Andreas Stein keine der großen Wiener Werkstätten war. Über die Zahl seiner Mitarbeiter liegt bis jetzt keine Information vor. In der Zeit um 1829 kann Stein seine Produktion erheblich steigern, was sich anhand der erhaltenen Instrumente zeigt.

Insgesamt können wir davon ausgehen, daß über 700 Instrumente die Stein´sche Werkstatt verlassen haben. Dies ist im Vergleich zu den „großen" Werkstätten wie die von seiner Schwester Nanette Streicher oder von Conrad Graf wenig. Von der Streicher´schen Werkstatt sind aus einem vergleichbaren Zeitraum über dreitausend[14] Opuszahlen und aus der Graf´schen Werkstatt 2788 Opuszahlen (im Jahr 1841)[15] überliefert.

Aus der Werkstatt von A. Stein haben sich 22 Hammerflügel und 14 andere Klavierinstrumente erhalten. Dies ergibt einen Prozentsatz erhaltener Instrumente von rund 5%. Dazu ein Vergleich mit der Streicherschen Werkstatt über den gleichen Zeitraum: Erhalten haben sich aus dem Zeitraum von 1802–1840 ca. 33 Instrumente. Dies entspricht ca. 1% der Opuszahlen. Und von der Firma Graf haben sich aus dem Zeitraum von 1811–1841 ca. 70 Instrumente erhalten. Dies entspricht ca. 2,5% der Opuszahlen. Ob sich aus der Prozentzahl der erhaltenen Instrumente eine allgemeine Wertschätzung selbiger ableiten läßt, kann ich nicht beurteilen.

12 Der über den Saiten liegende Holzboden, manchmal als Staubboden, andermal als Schalldeckel benannt, wird von Andreas Streicher als Tonboden bezeichnet. Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger, *Beethoven und die Wiener Klavierbauer...* Andreas Streicher an die Redaktion der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Wien, 4. April 1807 (Konzept), S. 119.

13 Die Abkürzungen stehen für: Zwickau - Robert-Schumann-Haus Zwickau; Pillnitz - Museum für Kunsthandwerk Pillnitz; GdM - Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Basel - Privatbesitz.

Exkurs: Friedrich Wieck

In dem Hammerflügel, der sich heute im Kunstgewerbemuseum Dresden - Schloss Pillnitz befindet, gibt es einen handschriftlichen Eintrag auf dem sogenannten Stuhlboden (Spiellade): „Verfertiget von Andreas Stein in Wien für den Competenten Richter der Forte=piano H. Friederich Wieck in Leipzig im Monath August 1829".

Die Person von Friedrich Wieck ist uns heute nur noch als gestrenger Vater von Clara Wieck, verheiratete Schumann (1819–1896) bekannt. Zu seinen Lebzeiten wurde er als Klavierlehrer und Pädagoge geschätzt. Hier möchte ich mich mehr auf seine Beziehung zu dem Thema Hammerflügel beschränken.

Johann Gottlob Friedrich Wieck wurde am 18. August 1785 in Pretsch bei Wittenberg geboren und verstarb am 6. Oktober 1875 in Dresden/Loschwitz[16].

Friedrich Wieck ließ sich noch vor 1815 als Klavierlehrer und Inhaber einer „Musikalischen Leihanstalt" d. h. Klavier- und Musikwarenhandlung in Leipzig nieder[17]. Die „Musikalische Leihanstalt" wird in den Leipziger Adressbüchern ab 1820 immer ganz nüchtern als „Leihinstitut für Musik von Friedrich Wieck, Salzgäßchen 407" aufgeführt. Ab 1826 befindet sich das Leihinstitut in der Reichstraße 579, einem Haus, das den Gräflichen Geschwistern von Bülow gehört. 1822 gibt es in dem Adreßbuch eine Ausnahme: Die Anzeige von Herrn Wieck lautet da: „Leihinstitut für Musik von Friedrich Wieck verleihet die neuesten Musikalien aller Art. Es ist daselbst zugleich ein ausgesuchtes Lager der vorzüglichsten Wiener Instrumente in Flügel- und Tafel-Form von den solidesten Meistern, so auch ächte Wiener Guittaren zu finden. Salzgäßchen 407[18]." Nun ist Herr Wieck mit seinem Angebot an Wiener Instrumenten in Leipzig keine Ausnahme. Hier einige Beispiele von seiner Konkurenz: „Lehmann E. F. Wiener Fortepiano-Magazin, Petervorstadt 777. Es enthält einen sehr bedeutenden Vorrath der neuesten ächte Fortepianos von den besten Wiener Meistern"[19]; oder „Peters Magazin von Wiener Fortepianos und vorzüglicher Musikalien" oder auch: „Schröder's Magazin Wiener Fortepianos. Er erbittet sich auch zur Besorgung aller in dieses Geschäft einschlagender Bestellungen"; oder „Goßes' (Ernst Gottlob) Magazin von selbstverfertigten Fortepianos [...] nimmt auch Bestellungen an für Flügelpianoforte von Jackweiß[20] in Wien"[21]. In einer „Reklameschrift" vom Juli 1829 schreibt Wieck: „[...] Zugleich empfehle ich den Liebhabern des Piano-Forte-Spiels, welche sich gut und für die Dauer versorgt wissen wollen, mein Magazin von Piano-Forten in Flügel- und Tafelform, welche ich zum Theil nach meiner Angabe so solid und mit genauer Rücksicht auf die jetzigen Bedürfnisse verfertigen lasse, dass ich auf die Anerkennung der Kenner zu rechnen wage, während ich dieselben nach festen Preisen und nur mit geringem Rabat nicht eher verkaufe, bis ich sie sämtlich geprüft und approbieret habe[22]."

Schon vor 1819 reiste Wieck regelmäßig nach Wien, um Klaviere einzukaufen. Er freundete sich nicht nur mit dem Klavierbauer Matthäus Andreas Stein sondern auch mit Steins Konkurrenten Conrad Graf an. Bei einer seiner Reisen lernte er auch Ludwig van Beethoven kennen[23].

Friedrich Wieck handelte nicht nur mit Hammerflügeln von namhaften Instrumentenmachern, sondern ließ auch unter seinem Namen produzieren bzw. Instrumente signieren. Mir sind bis jetzt drei Instrumente bekannt, die mit „Pianoforte Magazin Friedrich Wieck in Leipzig" auf der Stimmstockvorderseite signiert sind. Diese Instrumente weisen keine bautechnischen Modifikationen auf, die direkt auf Angaben bzw. Forderungen von Wieck schließen lassen.

Von seinen vielen Reisen schreibt Wieck seiner Frau Anweisungen, wie sein Geschäft zu führen sei und welche Instrumente an wen ausgeliefert werden sollen. Auch äußert er sich in diesen Briefen über die Qualität verschiedener Instrumente bzw. über die entsprechenden Instrumentenmacher.

Bei den vielseitigen Beziehungen zu verschiedenen Klavierbauern ist es nahezu selbstverständlich, daß Friedrich Wieck für seine Tochter Clara einen Flügel von einem namhaften Instrumentenmacher anschafft. Stellvertretend für seine Tochter schreibt er im Mai 1827 in Claras Tagebuch: „[...] Auch fang ich an, die guten Pianoforten von den schlechten zu unterscheiden, kenne genau die Flügel von Andreas Stein in Ton und Spielart und klage gewaltig, wenn mein Vater mitunter einmal keinen hat." In einem Brief an ihre Mutter schreibt Clara Wieck am 14. September 1827: „[...] Mein guter Vater hat mir auch einen schönen Flügel von H. Stein in Wien bestellt, weil ich fleißig bin und die Lieder von Spohr zugleich singen und spielen kann." Und weiter „d. 4. März erhielt ich von Herrn Stein in Wien den für mich bestellten Flügel von 6 Octaven in Kirschholz mit schöner Bronce" und noch weiter „ d. 20. Oktober spielte ich zum ersten Male öffentlich im Gewandhaus [...] ich spielte Kalkbrenners Variationen à 4m[ains] 0.94 [...] mit Emilie Reichold. Uebrigens spielten wir auf dem für mich von A. Stein gekauften Flügel von 6 Octaven in Kirschholz[25]."

---

14 Opus 3342 (1840) Kunsthistorisches Museum Wien.

15 Opus 2788 (1841), Universität Erlangen.

16 Nancy B. Reich, *Clara Schumann, Romantik als Schicksal - eine Biographie*, Reinbek 1993, S. 17ff.

17 Reich 1993, S. 21.

18 Zitiert aus dem Leipziger Adreßbuch von 1822.

19 Leipziger Adreßbücher 1815,1816,1817,1818,1819,1820,1821.

20 Jackweiß: Bis jetzt nicht als Klavierbauer bekannt, nicht in Wien nachweisbar.

21 Alles: Adreßbücher Leipzig 1821 und 1822.

22 Friedrich Wieck, *Ueber die von Heckel in Wien erfundene und gegenwärtig verbesserte Physharmonika wie sie in meinem Magazin zu haben ist*, Leipzig Juli 1829.
Archiv-Bibliothek Robert-Schumann-Haus Zwickau, Sign. 4356-C4, 2.

23 Siehe Luib, Seite 16.

24 Reich, 1993, S. 24.

25 Renate Roßer, *Ein Stein-Flügel im Robert-Schumann Haus Zwikkau*, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift* 7/8 1992, S.10 ff.

Instrumenten-Anzeige. Ich gebe mir die Ehre, Kennern und Liebhabern mein ausgesuchtes Lager von Wiener Instrumenten in Flügel- und Tafelform zu empfehlen. Indem ich versichern kann, daß sie hinreichend geprüft sind und die Käufer auch für die Dauer vollkommen befriedigen werden, füge ich nur noch hinzu, daß ich sie nach der einfachen und vortrefflichen Manier des Andreas Stein in Wien verfertigen lasse, und dieselben zu billigen Preisen verkaufen kann. Auch habe ich ächte Wiener Guitarren, welche sich durch sehr gute Spielart und vorzüglichen Ton auszeichnen. Leipzig im April 1822.
Friedrich Wieck, Salzgäßchen Nr. 407, im musikalischen Leihinstitut.

Abb. 6 : Kopie der Annonce Wiecks aus dem Leipziger Tageblatt

Eine Anzeige im Leipziger Tageblatt vom 13. April 1822 dokumentiert die Wertschätzung, die Friedrich Wieck von den Instrumenten Matthäus Andreas Steins hat[26] (Abb. 6).

Neben dem Handel bzw. dem Verleih von Klavierinstrumenten erteilte Friedrich Wieck Musikunterricht, vornehmlich Klavier. 1840 gab er sein Geschäft in Leipzig auf und übersiedelte nach Dresden, wo er bei Johann Miksch noch Gesangs-Methodik studierte, um sein pädagogisches Wirken zu bereichern und zu erweitern.

Aus dem Kreis seiner Schüler sind Hans v. Bülow (1830–1894, u. a. Schwiegersohn von Liszt), G. Merkel (1827–1885, Kath. Hoforganist in Dresden, div. Kompositionen für Orgel), und insbesondere Robert Schumann (1810–1856) erwähnenswert.

Carl Stein

Über das Leben von Carl Andreas Stein (4.9.1797 - 28.8. 1863) sind wir anhand der 1856 von Ferdinand Luib in Wien verfaßten „Biographischen Skizzen" sehr gut unterrichtet[27]. Obwohl Luib sicherlich nicht als objektiver Berichterstatter anzusehen ist, können seine biographischen Angaben als gesichert angenommen werden[28]. In diesen Skizzen gibt Luib einen Überblick über die Ausbildung, die Reisen, die Kompositionen und die erfolgreiche Arbeit als Klavierfabrikant von Carl Stein.

Carl Stein erlernte frühzeitig das Klavierspiel, studierte (unter dem k. k. Hoforganisten Sebastian Oehlinger, sowie unter Emanuel Alois Förster) Generalbass und Composition und verfolgte zunächst den „Virtuosenpfad", wobei er auch Französisch und Italienisch lernte. Er komponierte verschiedenste Klavierstücke, die zum Teil im Druck erschienen.

Am 9. September 1828 stellt Carl Stein den Antrag auf die „Claviermacherbefugniss" mit folgendem Zeugnis seines Vaters: „Unterzeichnender bezeuge hiermit, daß mein Sohn Carl bei mir in Verfertigung der Fortepiano´s von seiner frühesten Jugend an prakticirt habe, und rücksichtlich seiner großen Talente und Geschicklichkeit sowohl im Instrumentenbau, als auch besonders in musikalischer Hinsicht sich zu meiner gänzlichen Zufriedenheit auszeichnet, und deshalb sich auch mit Zuversicht erwarten läßt, daß er in Folge die Pianoforte auf einen noch viel höheren Grad von Vollkommenheit bringen wird. Dieses bestätige hiermit der Wahrheit getreu mit meiner Unterschrift und Siegel. Andreas Stein, bürgl. Clavierinstrumentenmacher, Landstraße Rauchfangkehrergasse Nr. 82." Und weiter zitiert Luib: „Da die amtlich eingeleiteten Erhebungen darthaten, daß Carl Stein wirklich seit seinem fünfzehnten Jahr die Proffesion bei seinem Vater erlernt, und durch beinah 16 Jahre bei der Claviermacherei als Gehilfe sich verwendet habe, und da nicht nur von Seiten des Ausschusses der bürgl. Claviermacher (Franz Lautterer und Jos. Promberger) seine vorzügliche Fähigkeit bestätigt wurde, sondern er dieselben auch durch das unter Aufsicht verfertigte Probe-Instrument bewährte, so fand die hohe Landesstelle sich bestimmt, ihm mittels Decrets vom 9. Jänner 1829, Zahl 59,045, das angesuchte Befugniß zu verleihen[29]."

Wie aus dem Anhang[30] hervorgeht, hatte die Werkstatt von Carl Stein im Monat der Erteilung der Befugnis bereits ihr siebzigstes Instrument ausgeliefert - ein Indiz für die Eigenständigkeit und Leistungsfähigkeit dieser Werkstatt. Aus der selben Quelle erkennbar ist auch die Produktionskapazität dieser Zeit. Es läßt den Schluß zu, das Carl bereits mehrere Jahre vor Erteilung der Claviermacherbefugnis seine Werkstatt eröffnete. Viel mehr als seine Lehrzeit scheint er nicht in der Werkstatt seines Vaters verbracht zu haben.

26 *Leipziger Tageblatt*, Nr. 103 Sonnabend den 13. April 1822, S. 426; Stadtarchiv Leipzig.

27 Ferdinand Luib, *Biographische Skizze des k. k. Hof-Fortepianofervertigers Carl Andreas Stein*, Wien 1856.

28 Rudolf Hopfner, *Carl Andreas Stein und die Physharmonika*, in: *Harmonium und Handharmonika*, 20. Musikinstrumentenbau-Symposium, (Michaelsteiner Konferenzbericht, Bd. 62) Stiftung Kloster Michaelstein 2002, S. 61-68.

29 Luib 1856, S.11 und 12.

30 Siehe Gerhard Stradner, *Zwei Zahlungsbestätigungen für Klaviere von Carl Andreas Stein*, S. 111-113.

31 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, Bd. I: 1821-1835, Wien, 1841, S. 273.

Noch vor der Erteilung der Befugnis hatte Carl Stein am 23. September 1828 ein k. k. Privilegium über fünf Jahre, auf eine Erfindung, das Klappern der Tastatur zu verhindern, erhalten[31]. Dieses Privilegium hat folgenden Inhalt: „Die eine derselben besteht darin, dass eine Leiste aus einem beliebigen Holze an beiden Enden und in der Mitte des Klaviaturrahmens befestiget wird. Es soll dadurch das Klappern der Tastatur, welches besonders bei ausgespielten Fortepiano's Statt findet, und das Spiel unangenehm stört, beseitiget werden. Die zweite erzweckt eine längere Verwendbarkeit der Kapsel. Statt eines einzigen Eindruckes, als Lager für die Dorne der Hämmer, sind deren drei oder mehrere vorhanden, so, dass man den Hammer ein beliebiges höheres oder niederes Lager geben kann, wonach aber auch die Kapsel entsprechend tiefer geschraubt werden muß[32]."

An den von mir untersuchten Hammerflügel von Carl Stein lassen sich die von ihm vorgeschlagenen „Verbesserungen" nicht finden. Jedoch bei zwei Instrumenten von seinem Vater läßt sich die beschriebene Leiste nachweisen. Bei dem Instrument in Pillnitz ist sie erhalten, bei dem Instrument der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind die für das Befestigen solch einer Leiste notwendigen Schraubenlöcher vorhanden.

Die „nachstellbaren Kapseln" sind mir bis jetzt bei keinem Hammerflügel begegnet.

Carl Stein unternahm mehrere Reisen, die ihn unter anderem auch im Herbst 1833 nach Leipzig zu Friedrich Wieck führten. Dort besuchte er am 5. Oktober ein Konzert im Gewandhaus, bei dem der Pianist J. P. Pixis mit Clara Wieck ein Duett auf einem Stein´schen Flügel vortrug.

1837 heiratete Carl Stein Elisabeth Hörde, Tochter des Magistratsbeamten Anton Hörde. Sie hatten bis 1856 acht Kinder, von denen nur vier am Leben blieben (Josepha, Carolina, Andreas, Carl)[33].

Von Ferdinand Luib erfahren wir ein wichtiges Ereignis in Steins beruflicher Laufbahn: „Am 31. Jänner 1841 wurde Carl Stein von dem k. k. Hoffortepianoverfertiger Conrad Graf in Kenntnis gesetzt, daß derselbe, nachdem er kurz vorher sein Geschäft aufgegeben, nunmehr auch sein Haus Nr. 102 auf der Wieden, am Glacis, zum Mondschein genannt, zu verkaufen sich entschlossen habe. ‚Er sei der Erste' - fügte Graf in seinem Brief hinzu - ‚dem er es anbiete'. Stein säumte nicht einen Augenblick, diesen gewiß vorteilhaften Kauf abzuschließen, und schon im nächsten Mai übersiedelte er mit seiner bisher auf der Landstraße Nr. 94 bestandenen Fabrik in die oberwähnten, eben so geräumigen als zweckmäßig angelegten Localitäten, die er auch bis zur Stunde inne hat und im Jahre 1853 durch den Zubau eines 4 Stockwerke hohen Hauses vergrößerte[34]."

Im Oktober 1841 legte er seine Claviermacherbefugnis zurück und beantragt ein Gewerbe und die Bürgerrechte, worauf er am 11. Januar 1842 die Gewerbeerlaubnis bekam und am 7. April den Bürgereid leistete[35].

Im November 1844 bekam er den Titel k. k. Hoffortepianoverfertiger und 1845 eine silberne Medaille auf der Wiener Industrie-Ausstellung, wo er zwei Flügelpianoforte ausstellte. Die zollfreie Einfuhr eines Claviers aus Frankreich wurde ihm im Oktober 1849 für seine „immerwährenden Studien und Verbesserungsversuche[36]" bewilligt. Am Ende seiner „Skizzen" bemerkt Luib, dass Carl Stein 'bis jetzt' (1856) nahe an 900 Instrumente verfertigt habe.

Carl Stein signierte vor seinem Umzug in das Mondscheinhaus 1842 seine Instrumente mit der Adressenangabe Wien, Landstraße Nr. 94. Da diese Adresse zu keiner Zeit mit einer Wohnadresse von Andreas Stein übereinstimmt, können wir davon ausgehen, daß Carl Stein eine eigene Werkstatt betrieben hat. Im Konskriptionsbogen für das Haus Landstraße No. 90 (vor 1830 No. 78) aus dem Jahre 1830 ist Carl Stein mit bei seinen Eltern registriert. Dabei befindet sich der Vermerk: „für sich No. 94 allda". Und im Konskriptionsbogen vom Haus Nr. 94 ist im Jahr 1830 Carl Stein in der Wohnpartei Nr. 4 als Klavierinstrumentenmacher registriert. Diese Vermerke zeigen, daß Carl Stein eine eigene Werkstatt betrieb.

Diese Vermutung wird durch einen Nebensatz in Luib´s Skizzen „[...] in Wien existieren blos ein Andreas und ein Carl Stein[...]"[37] bestärkt.

32 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist,* Bd. I: 1821-1835, Wien 1841, S. 273. Für diese Information bedanke ich mich bei Frau Prof. Dr. E. Fontana, Leipzig.

33 Luib 1856, S. 27.

34 Luib 1856, S. 36.

35 Luib 1856, S. 37.

36 Luib 1856, S. 39.

37 Luib 1856, S. 17.

Unter wesentlicher Zuarbeit von Alexander Langer, Klagenfurt[38], konnte ich folgende Instrumentenliste zu Carl Stein zusammenstellen:

Land	Ort		Op.-Nr.	Zeit		Umfang
Österreich	Klagenfurt	privat	57	Ende 1827	runde Stoßwand	C_1-f^4
Japan					runde Stoßwand	
Schweiz			169		gerade Stoßwand	C_1-g^4
Italien		privat	174			
Österreich	Wien	Sammlung Demus	224			
Deutschland	Nürnberg	GNM/MIR 1120	290		Nr. an Mechanik: 81	
Deutschland	Göttingen	Universität	369		runde Stoßwände	
Österreich		privat			Nr. an Mechanik: 440 Nr. im Kasten: 73	
Österreich	Mödling	Beethovenhaus	512			
Österreich		privat	703	nach 1839		C_1-g^4
Japan			719			A_2-g^4
Österreich				1845/50		
Österreich	Klagenfurt	privat	764		vorspringende Klaviatur	A_2-a^4
Niederlande		privat	818			A_2-a^4
USA						
Deutschland	Nürnberg	GNM/MINe 121				
Schweiz						

Gehen wir von der bei Luib angegebenen Stückzahl von ca. 900 Instrumenten aus, ergibt sich bei den 17 erhaltenen Instrumenten ein prozentualer Erhaltungsstand von 1,8%.

Bei den von mir untersuchten Instrumenten aus der Werkstatt von Carl Stein (beide Germanisches Nationalmuseum Nürnberg MIR 1120 und MINe 121) konnte ich bei MIR 1120 die gleiche Korpuskonstruktion feststellen, wie bei den Instrumenten von Andreas Stein. Auffallend bei diesem Instrument ist eine Öffnung unterhalb der Klaviatur, eine sogenannte Schallöffnung. Dazu ist die vordere Blende des Klaviaturschlittens über fast die gesamte Breite geöffnet und der Stuhlboden ist furniert (Abb. 8). Laut der Aussage von Alexander Langer, Klagenfurt, kommt dieses Merkmal noch an mehreren Instrumenten von Carl Stein vor. Doch läßt sich diese „Erfindung" auch an einem Hammerflügel von Andreas Stein (GNM/MINe 141) finden.

Im Februar 1853 schreibt der Correspondent der Leipziger Zeitung über einen Hammerflügel, den Carl Stein für Seine k. k. Hoheit, den durchlauchtigsten Hr. Erzherzog Wilhelm anfertigte, folgendes: „Ich habe unter den herrlichen Clavieren Stein´s *dieses* als das vollendetste befunden. Es ist ein Flügel, um den uns die eifersüchtigen Engländer beneiden müßten, könnten sie seine seelenvollen Töne vernehmen. Ich hörte dieses Clavier von Stein selbst spielen. Es gewährt einen ganz eigenen Zauber; man glaubt Sphärenmusik zu hören. Wie Perlen reihen sich die Töne an einander; gewaltig und ergreifend ist es im Basse, süß und einschmeichelnd im Diskant, und wo es immer seine Klänge aushaucht, dort ist Schmelz und Wohllaut. Herr Stein wird jetzt alle seine Claviere nach diesem Muster bauen[39]."

Abb. 7: Grabstein von Andreas Stein und Carl Stein auf dem Hietzinger Friedhof

Abb. 8: Schalllöffnung bei Hammerflügel Carl Stein
(Foto: A. Langer)

Carl Stein verstirbt am 28. August 1863 im Alter von 66 Jahren (im gleichen Alter wie sein Vater) und wird auf dem St. Marxer Friedhof in Wien beigesetzt. Von seinen Kindern setzte keines die Klavierbautradition fort. Mit dem Tod des letzten männlichen Nachfolgers 1909 stirbt dieser Familienzweig aus[40]. Der Grabstein auf dem Hietzinger Friedhof in Wien (auf den 1888 die Gebeine von Carl, Andreas, Josepha und Elisa Stein umgebettet wurden) hilft, das Andenken an die Familie Andreas und Carl Stein aufrecht zu erhalten[41]. Diese Grabstelle wurde von der Stadt Wien ehrenhalber auf Friedhofsdauer gewidmet und in die Obhut übernommen[42].

38 persönliche Mitteilung vom 29. September 2003
39 Luib 1856, S. 41.
40 Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 458.
41 Hitzinger Friedhof Wien, Grab Nummer 4-1.
42 Schreiben vom Magistrat der Stadt Wien, Städtische Friedhöfe Aktenzeichen MA 43-1580/40 vom 17. März 2004.

Zwei Zahlungsbestätigungen für Klaviere von Carl Andreas Stein

Gerhard Stradner

Im Nachlass des zuletzt in Wien lebenden Pianisten und Klavierpädagogen Joseph Christoph Keßler[1] befanden sich Zahlungsbestätigungen für zwei Klaviere von der Hand Carl Steins, die im folgenden erstmals veröffentlicht werden.

Joseph Christoph Keßler wurde am 26. August 1800 in Augsburg geboren und erhielt seine einzige Unterweisung im Klavierspiel zwischen dem 7. und 10. Lebensjahre vom Organisten Bilek in Feldsberg, dem heutigen Valtice in Südmähren. 1826 unterrichtete ihn in Wien Ignaz Seyfried, ein Schüler Mozarts in Musiktheorie. Während dieser Zeit war er bereits Musiklehrer des Grafen Potocki in Lemberg und Landshut. 1829 ging er nach Warschau, wo er mit Frédéric Chopin[2] befreundet war. Später hielt er sich immer wieder in Wien, Lemberg und Breslau auf, bis er 1855 endgültig nach Wien übersiedelte, wo er am 14. Januar 1872 verstarb.

Seine Klavieretüden[3] wurden zum Teil in die Schulwerke von Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles und anderer aufgenommen und stellen ein Studienmaterial auf ziemlich hoher Stufe technischer Entwicklung dar. Sie sind schwerer als etwa Carl Czernys *Schule des Virtuosen* und stehen musikalisch zwischen Johann Nepomuk Hummel und Frédéric Chopin. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem Jahre 1872[4] wird auf eine Eigentümlichkeit in den Klavierwerken Keßlers hingewiesen: Es werden darin zwei verschiedene Arten des Arpeggios verwendet und bezeichnet: die erste, wie üblich von unten beginnend und eine zweite mit der oben beginnenden Akkordzerlegung nach unten. Der Berichterstatter Franz Pyllemann meint dazu: *Ich finde diese beiden Arten des Arpeggios schon bei Couperin angewendet und erklärt. Von anderen Componisten scheint nur Keßler von beiden Gebrauch gemacht zu haben, sonst ist nur die erste Manier üblich.* Diese Feststellung trifft insofern zu, daß François Couperin 1713 im *premier livre de pièces*, Paris 1713 für das *arpègment* beide Arten verwendet und auch mit eigenen Zeichen versieht. Allerdings weist bereits d'Anglebert in *pièces de clavecin*, Paris 1686 auf diese beiden Arten des Arpège hin und bezeichnet sie auch mit verschiedenen Zeichen[5]. In späterer Zeit dürfte nur Keßler für das oben beginnende Arpeggio ein eigenes Zeichen verwendet haben. Beide Arten des Arpeggios kommen jedoch in vielen anderen Klavierkompositionen vor, wobei sie allerdings jeweils in Noten ausgeschrieben wurden[6].

Ein Wiener Antiquar bot den Nachlaß Keßlers an, unter dem sich neben einigen autographen Werken der Kammermusik[7] von der Hand Keßlers auch zwei, von Carl Stein eigenhändig geschriebene Quittungen für Klaviere befanden. Die erste (Abb. 1) stammt aus dem Jahre 1829 und hat den folgenden Wortlaut:

Quittung. / Über einhundert und siebenzig Gulden C[onventions]. M[ünze]. welche ich / Endesgefertigter von Herrn I[oseph]. C[hristoph]. Keßler Tonkünstler allhier / für ein, für seine Person verfertigtes Piano Forte von Nuß- / holz (Fabriksnummer 70) richtig und baar erhalten habe. / Wien am 11ten Jannuar 1829. / C[arl]. Stein [manu propria] / K[aiserlich]. K[öniglich]. priv[ilegierter] Clavier-instr[umenten]macher. / id est 170 fl[orin = Gulden] C[onventions]. M[ünze].

Die Zahlungsbestätigung trägt oben einen Rundstempel mit den Inschrift: *30 Kreutzer W,* der die Stempelsteuer darstellt und gibt an, daß ein Klavier aus Nußholz mit der Nummer 70 um 170 Gulden Conventionsmünze für den damals in Wien wohnhaften Keßler angefertigt und bar bezahlt wurde.

1 *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil A-K, Mainz 1959, S. 917 Art. Keßler Joseph Christoph; Paul Franck – Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstler – Lexikon*, Regensburg 1936, S. 294, Art. Kessler Jos. Christ.; Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 11. Band, Wien 1864, S. 200 f., Art. Keßler Joseph Christoph; Franz Pyllemann, *Mitteilungen über J. C. Kessler*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 12, VII. Jg., Leipzig 20. März 1872, S. 185 – 190.

2 Die Klaviere von Carl Andreas Stein wurden von Chopin sehr geschätzt. Franz Joseph Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 457, Art. Stein, Karl Andreas.

3 Vgl. Riemann, Anm. 1.

4 Vgl. Franz Pyllemann, Anm. 1.

5 Die diesbezüglichen Angaben verdanke ich Gordon Murray, Wien.

6 Für diesen Hinweis danke ich Paul Badura-Skoda, Wien.

7 Es handelt sich um die Partituren von zwei Streichquartetten.

Die zweite Quittung (Abb. 2) stammt aus dem Jahre 1831 und lautet:

Herrn Herrn J[oseph]. Keßler in Breslau./ Wien den 19ten Sept[ember] 1831/ Durch diese Zeilen bestätige den richtigen Empfang der mir gütigst / für das Piano-Forte N[ume]ro 98 übersandten Summe von 370 f[lorin = Gulden] /sage dreyhundert siebzig Gulden in Zwanzigern, und habe die Ehre / mit aller Hochachtung zu zeichnen / Ergebenster / C[arl]. Stein [manu propria]

Keßler wohnt damals in Breslau und Stein erhielt die Bezahlung in der Höhe von 370 Gulden unter anderen in Scheinen zu zwanzig Gulden für das Klavier mit der Nummer 98 übersandt.

Aus beiden Belegen ergibt sich nun, daß Carl Stein bis zum Jahre 1829 an die 70 Instrumente hergestellt und dann innerhalb von weniger als drei Jahren weitere 28 Klavierinstrumente gebaut hat. Der scheinbar höhere Preis für das zweite Klavier läßt eine teurere Ausführung[8] vermuten, was indes nicht zutrifft. Die Angabe *in Zwanzigern* bringt die Erklärung. Diese "Wiener Währung" war im Gefolge der Napoleonischen Kriege 1812 eingeführt worden, um die mit dem Krieg einhergehende Inflation in den Griff zu bekommen, was nicht sofort gelang. Erst mit der Gründung der Nationalbank 1816 und dem Eintausch der sogenannten Einlösungs- und Anticipationsscheine (= Wiener Währung) gegen Banknoten - wieder in der guten alten Währung der Conventionsmünze (C. M.) – konnte der Geldentwertung Einhalt geboten werden. Bis ca. 1842 liefen beide Währungen parallel um, im Verkehr hatten sie ein Verhältnis von 250 fl WW = 100 fl C. M.[9] Somit kostete das zweite Klavier in C. M. nur 148 Gulden[10].

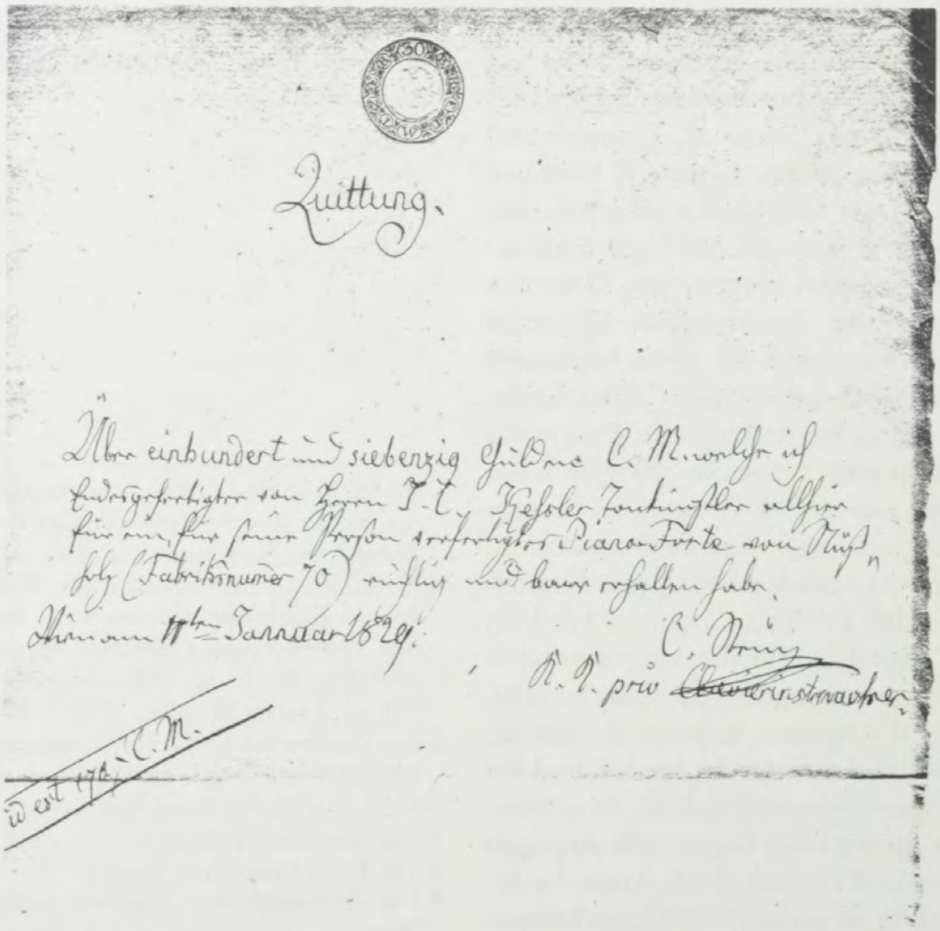
Warum allerdings Joseph Christoph Keßler innerhalb von fast drei Jahren zwei Klaviere vom gleichen Erzeuger angeschafft hat, bleibt uns verborgen. Es zeigt jedenfalls, daß Keßler die Klaviere von Carl Stein schätzte. Vielleicht wollte der Pianist in seinen verschiedenen Wohnorten jeweils ein möglichst ähnliches Instrument zur Verfügung haben. Andererseits[11] wäre auch denkbar, daß der Klavierpädagoge die Klaviere für seine Schüler selbst besorgt hat, um sicher zu sein, daß sie seinen Wünschen entsprechen.

8 Carl Stein erzeugte neben Klavieren aus Nußholz auch solche aus Blumenesche. Mitteilung von Alexander Langer, Klagenfurt.

9 V. Miller zu Aichholz - A. Löhr - E. Holzmair, *Österreichische Münzprägungen 1519 – 1938*, Wien 1948, S. 312 – 319.

10 Die mit der Währung zusammenhängenden Probleme konnten in dankenswerter Weise von Roswitha Denk, Wien gelöst werden.

11 Es sind hier noch viele Gründe möglich.


Quittung.

Über einhundert und siebenzig Gulden C. M. welche ich
durch gefertigter von Herrn J. C. Keßler Tonkünstler allhier
für mich, für seine Person erkaufter Piano-Forte von Nuß
holz (Fabriksnumer 70) richtig und baar erhalten habe.
Wien am 11ten Januar 1829.

C. Stein
N. V. pro Clavierinstrumentmacher

Wert 170 C. M.

Abb. 1: Autograph von Carl Andreas Stein: Zahlungsbestätigung von 1829 für ein Klavier.

Herrn Herrn J. Kessler in Breslau.

Wien den 19ten Sept 1831

Durch diese Zeilen bestätige Ihren richtigen Empfang der mir gütigst für das Piano-Forte No. 98 übersandten Summe von 370 / sage Dreyhundert siebzig Gulden in Convention, und habe die Ehre mit aller Hochachtung zu grüssen

Ergebenster

C. Stein

Abb.2: Autograph von Carl Andreas Stein: Zahlungsbestätigung von 1831 für ein Klavier.

Einflüsse auf den Wiener Klavierbau aus Deutschland

Hubert Henkel

Im Jahre 1763 fand in Wien das erste öffentliche Konzert auf einem Fortepiano statt, 1768 dann in Dublin, London und Paris. Um das Jahr 1782 erhielt Mozart seinen Walter-Flügel, von dem wir heute dank der Forschungen von Rudolf Hopfner, Alfons Huber und Michael Latcham wissen, daß er eine Stoßmechanik hatte, allerdings mit hinterständiger Tastenbank und zum Spieler gerichteten Hämmern.

Das ist allgemein bekannt. Weniger bekannt dürfte sein, daß das erste Konzert auf einem Hammerflügel im Leipziger Gewandhaus in eben diesem Jahre 1782 stattfand, gespielt von Johann Gottfried Schicht, nachmaliger Gewandhauskapellmeister, dann Thomaskantor, und Schicht spielte, „auf einem Steinerischen Pianoforte[1]."

Wir befinden uns also 1782 in der geradezu paradoxen Situation, daß man in Wien einen Flügel mit Stoßmechanik spielt und in Sachsen, dem Land, von dem aus die Cristofori-Mechanik durch Silbermann, seine Schüler und Nachahmer in die musikalische Welt eingeführt wurde, in diesem Land spielt man an allererster Stelle einen Flügel mit Prellzungenmechanik.

Das ändert sich zunächst auch nicht, denn wenn zum Beispiel vier Jahre später, 1786, die Gräbners in Dresden mit dem Bau von Hammerflügeln beginnen, dann sind es ebenfalls solche mit der Mechanik von Stein, und dieselbe finden wir bei Dulcken in München oder dem von Gerber so hoch und auch mit Recht gelobten Johann David Schiedmayer in Erlangen, dann in Nürnberg[2], und bei vielen anderen.

Im Norden Deutschlands ist das ein wenig anders. Hier baut man von Hamburg bis Königsberg in fast jeder kleinen Stadt und selbst auf Dörfern Instrumente mit Stoßmechanik, darunter in Berlin auch Flügel mit hinterständiger Hammerbank in einer frühen Form[3]. Diese erstaunliche Vielzahl an Instrumentenmachern soll uns nicht über das dortige Niveau des Klavierbaus hinwegtäuschen, es wird in einem Gutachten deutlich, das im Jahre 1793 Carl Friedrich Fasch, Gründer und erster Direktor der Berliner Singakademie, zu erstellen hatte. Er erhielt vom Königlich-preußischen Manufaktur- und Commerz-Collegium den Auftrag, ein verbessertes Fortepiano des Berliner Klavierbauers Johann Martin Christian Bothe zu prüfen und zu beurteilen. Ein gewisser Herr Clemens, Geheimer Sekretär des Collegiums, hatte das Ergebnis zu protokollieren. Clemens schrieb[4]: „Er – Fasch – versuchte beym Spielen alle Arten von mordanten, und fand mit Erstaunen, daß auch der schwerste sehr vernehmlich klang und sich sowohl im forte als im piano sehr leicht machen ließ, welches auf einem gewöhnlichen Forte piano sonst gar nicht angeht." Nannette Streicher hätte da wenigstens gelächelt.

Wenn wir jetzt einen ganz großen Sprung machen zur Weltausstellung Wien 1873 und die dort gezeigten Flügel miteinander vergleichen, so müssen wir feststellen, daß die österreichischen zu rund 60 Prozent noch geradsaitig sind und rund 80 Prozent eine Prellzungenmechanik haben, bei den deutschen sind das 12 und sechs Prozent, und diese sechs Prozent sind zwei Flügel aus Werkstätten in Schlesien, das sich geographisch und historisch schon immer etwas nach Österreich orientiert hat.

Was ist da geschehen in diesem dreiviertel Jahrhundert und warum haben die deutschen Klavierbauer so fast gar keinen Einfluß auf ihre österreichischen Kollegen ausgeübt oder ausüben können?

---

1 Hubert Henkel, *Die Entwicklung des Hammerflügels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein 1986, Heft 29, S. 97, zitiert nach Walburga Herfurth, *Der Übergang vom Gebrauch des Cembalos zum Gebrauch des Hammerklaviers im Leipziger Konzertleben des 18. Jahrhunderts*, Diplomarbeit, eingereicht und verteidigt bei der Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften an der Karl-Marx-Universität Leipzig, 1984.

2 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Vierter Theil, Leipzig 1814, Sp. 67.

3 Peter Nathanael Sprengel, *Handwerk und Künste in Tabellen*, 11. Sammlung, Berlin 1773, S. 267-269. Eine Abbildung der Mechanik-Zeichnung mit der Beschreibung Sprengels in: Sabine Katharina Klaus, *Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente*, Tutzing 1997, S. 205f.

4 Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994, S. 459.

Ungefähr in der Mitte dieser Zeit, 1844, hatte der Schweizer Klavierbauer Carl Kützing ein zunächst vernichtend scheinendes Urteil über die Österreicher gefällt[5]: „Wien hat längst aufgehört, die Schule der Fortepiano-Baukunst zu sein, und kann sich kaum mit den übrigen Deutschlands messen." Um Wien und die Deutschen einzuschätzen reicht es aber nicht, nur diesen einen Satz zu zitieren, Kützing schreibt nämlich unmittelbar folgend weiter: „Deutschland, wo das Fortepiano erfunden wurde und welches dem Auslande die ausgezeichneten Fortepianospieler und den Fortepianomanufakturen die tüchtigsten Arbeiter liefert, wird sich hoffentlich bald auch dem Auslande hinsichtlich des Fortepiano-Baues an die Seite stellen können und die alte Manier zu vergessen suchen." Mit der alten Manier meint Kützing die Bauweise des Wiener Flügels auf Grund und einschließlich seiner Mechanik, aber er kritisiert hier alle aus Österreich und Deutschland, die daran festhalten.

Diese Aussage deckt sich ungefähr mit der Einschätzung zu den Instrumenten der Münchner Ausstellung von 1854, die von Schafhäutl formuliert, aber gemeinsam mit Johann Baptist Streicher und dem Berliner Klavierbauer Theodor Stöcker getroffen wurde[6]: „Werfen wir zum Schlusse dieser Betrachtung noch einen flüchtigen Blick zurück auf die angeführten Clavierinstrumente, so ergibt sich, daß die deutschen Claviermacher im allgemeinen ihren Collegen in England und Frankreich mächtigen Schrittes nacheilen, daß jedoch bei den meisten der Sinn für Herstellung eigentlich vollkommener oder so viel als thunlich vollendeter Instrumente nicht in dem Maße rege sei, wie in den Nachbarländern."

Mit diesem Rückblick wollte ich versuchen Ihnen deutlich zu machen, in welchem Dilemma die Deutschen eigentlich stecken, sie sitzen zwischen zwei Stühlen. Einerseits sind sie mit der nicht erst von Wien, sondern schon von Stein und seinen Schülern wie Schiedmayer, Hunn und anderen ausgehenden Prellzungenmechanik konfrontiert und andererseits mit den Instrumenten aus London und Paris, beiden haben sie zunächst nichts Eigenes entgegenzusetzen. Ihre erschreckende Hilflosigkeit wird an einem Vorgang deutlich, der sich im Jahre 1800 in Berlin abspielt. Da erhält der in Berlin durchaus renommierte Klavierbauer Carl Ludwig Steibelt die Erlaubnis zur zollfreien Einfuhr eines 300 Taler teuren Flügels von Broadwood und er begründet sein Vorhaben damit, daß man hier zu Lande und also auch er „mit dem Bau und der Verbindung der Instrumente unterhalb des Resonans bodens nicht genau bekannt ist. Um sich die Kenntniß zu verschaffen, ist es erforderlich, daß ein in England erbautes Instrument auseinander genommen, die Construction und Verbindung aller einzelnen Theile untersucht und solche auf das Genaueste nachgebildet werden[7]." Zwei Jahre später schrieb dann Clementi, daß Steibelt „die englischen Pianofortes ganz leidlich nachgemacht" habe[8]. Als dann aber infolge der Napoleonischen Kontinentalsperre die Einfuhr von englischen Instrumenten nach Preußen unterbunden war und viele der Pianisten Wiener Instrumente bevorzugten, darunter auch der Hofkapellmeister Friedrich Heinrich Himmel, baute der gleiche Steibelt Kopien eines zollfrei aus Wien eingeführten Instrumentes[9]. Der durch die Kriege Napoleons gesunkene Einfluß Frankreichs und der zugleich gestiegene Österreichs nach dem Wiener Kongreß begünstigte dann in Berlin, aus anderen Gründen ebenso in München, Leipzig oder Dresden, die Bevorzugung der Instrumente mit Wiener Mechanik.

Zur Begründung dieser Gegebenheit wird in der älteren Literatur und so bis heute im allgemeinen angegeben, daß die Pianisten, aber auch Hörer und damit Käufer der Instrumente, Spielart und Ton der Wiener Flügel bevorzugten. Das ist zweifellos richtig, denn man muß bedenken, daß in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts beide Arten, die englische ebenso wie die Wiener, ihre Vorzüge, aber auch ihre Schwächen hatten, ein Wiener Instrument aber auf Grund seiner Bauart und seiner Mechanik weitaus preiswerter zu erwerben war und sich auch bei notwendigen Reparaturen wesentlich günstiger stellte. Nicht umsonst beklagt der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, der ja seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit Instrumenten aller Art und vertraglich vereinbart seit 1802 mit Klavieren von Streicher, Stein, Graf und anderen Wiener Meistern handelte, daß die von ihm 1804 von Broadwood in Kommission genommenen Instrumente in Sachsen unverkäuflich blieben[10], und noch 1824 schrieb Härtel nach St. Petersburg[11]: „Ich wollte einen Versuch mit englischen Instrumenten machen, welcher aber mißlungen ist, da man hier die besseren Wiener und die Pianofortes meiner Fabrik der Spielart wegen vorzieht." Die Pianofortes von Breitkopf & Härtel hatten zu dieser Zeit ebenfalls noch eine Prellzungenmechanik.

Spielart, Gewohnheit und die Kaufkraft der sich eben erst etablierenden Schichten eines mittleren Bürgertums spielten also bei der ungebrochenen Bevorzugung der Wiener Instrumente eine wesentliche Rolle. Das mag zum Beispiel auch den Münchner Klavierbauer Joseph Baumgartner bewogen haben, trotz angeblich zehnjähriger Tätigkeit bei Pleyel in Paris[12] nach Gründung seiner Werkstatt 1816 Instrumente mit Prellzungenmechanik zu bauen. Es wird aber dabei übersehen, daß zum Beispiel auch der junge Blüthner in den ersten zehn Jahren seiner Leipziger Tätigkeit noch fast die Hälfte seiner Flügel nach Wiener Modell gebaut hat. Als junger Klavierbauer konnte man sich damit zunächst eine solide Basis zum Aufbau einer Klavierfabrik schaffen, eben deshalb beginnen sehr viele Gründungen sogar ausschließlich mit dem Bau von Wiener Modellen, denn die anderen waren nicht nur wegen der aufwendigeren Konstruktion, sondern vor allem wegen ihrer Mecha-

nik teurer, die in jener Zeit und zwar auch von Blüthner (!) und noch bis zu Beginn der siebziger Jahre fast ausnahmslos aus Paris bezogen werden mußten.

Das haben die Wiener Klavierbauer nicht nötig. Sie sind in der Lage, ihre Mechanik in eigener Werkstatt zu bauen und, mehr noch, sie verfügen in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über ein verkaufs- und vor allem exportfähiges Produkt, das gegen die ausländische Konkurrenz weitgehend geschützt ist. Der Einfuhrzoll für Musikinstrumente beträgt bis 1781 in Preußen 6 1/4%, vor allem auf Verlangen der Berliner Klavierbauer wird er im folgenden Jahr auf 16 2/3% und ab 1792 sogar auf 20,2% bis 20,8% erhöht. Das hat eine beträchtliche Zunahme der klavierbauenden Werkstätten zur Folge, die aber zugleich mit einem Absinken der Qualität verbunden ist, so daß der Direktor der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Zelter, 1799 schrieb[13]: „Denn kluge Käufer bezahlen noch immer lieber 20 Procent mehr und lassen sich Fortepianos aus Wien, London, Straßburg oder anderen Orten kommen und das wird so lange geschehen bis die hiesigen Instrumente werden ins Ausland gehen und berühmt werden." Der qualitätsschädigende Einfluß hoher Zölle setzte sich dann auch in preußischen Regierungskreisen durch, so daß schon 1803 amtlich festgestellt wurde, daß „dadurch der Kunst geschadet wird, die einländischen Instrumentenmacher sich zu vernachlässigen Anlaß erhalten [...] und selbst die Gelegenheit verlieren würden, die Fortschritte der Ausländer kennen zu lernen[14]." Diese Erkenntnis führte 1818 zu einer drastischen Senkung des Zolls auf 10%. Damit war Preußen offen für die Einfuhr ausländischer Instrumente. Auch in Bayern war das ähnlich, die Münchner Archive sind voll von Klagen der dortigen Klaviermacher über die fast zollfreie Einfuhr von Wiener Instrumenten, während Österreich den Tarif für fremde Klaviere so hoch ansetzte, daß es faktisch einer Einfuhrsperre gleichkam. Damit war die Existenz der Wiener Klavierbauer jedenfalls in dieser Hinsicht gesichert, aber mit dem fehlenden Zwang, sich mit ausländischer Konkurrenz auseinandersetzen zu müssen, verloren sie auch die Gelegenheit, die Fortschritte der Ausländer kennenzulernen.

Natürlich gab es auch in Wien weitsichtige Klavierbauer, allen voran ist einer der bedeutendsten, Andreas Streicher. Zunächst verfolgt er aufmerksam die Entwicklung in seiner Stadt, in der es, nach dem Bericht von Johann Ferdinand von Schönfeld 1796, zwei Klassen von Fortepianos gibt, die Walterischen und die Streicherischen, und die der Madame Streicherin „haben nicht die Stärke der Walterschen, aber an Ebenmaaß der Töne, Reinheit, Schwebung, Anmuth und Sanftheit sind sie unerreichbar[15]." Auf Verlangen der Pianisten, allen voran Beethoven, nach mehr Stärke des Tones, aber auch auf ausländischen Einfluß zurückgehend, nämlich auf Drängen seines Leipziger Geschäftsfreundes Gottfried Härtel, nimmt sich Streicher dieses Themas an. Gottfried Härtel schreibt 1804 an Streicher: „Es bestehen viele Liebhaber, besonders solche, welche oft Concert oder sonst mit stärkerem Accompagnement spielen, auf einen stärkeren und volleren Ton, als der Ihrer Instrumente ist, und diese halten sich daher an englische, französische, Schanz-Müllersche Instrumente und an die einiger anderer deutscher Meister. Dahin gehören z. B. alle Klavierspieler aus der Clementischen und Dussekschen Schule und ganz vorzüglich die Russen und nördlichen Deutschen. H. Clementi, der itzt Deutschland, Rußland etc. durchreiset, hat diesen Geschmack noch mehr bestärkt[16]." Streicher antwortet am 2. Mai 1805, daß ihm Härtels kritische Bemerkungen sehr willkommen gewesen seien und er bittet, „alles ohne den mindesten Vorbehalt zu schreiben, was die Liebhaber an meinen Instrumenten tadeln, und was sie im äußeren und inneren zu haben wünschen.[...] Eine einzige Bemerkung ist in ihrem Briefe [Anm.: diese Stelle ist leider nicht überliefert], welche ich nicht billigen kann, nämlich das schwerer gehen und tiefer fallen der Claviere wie sie Clementi verlangt[...] Ich habe selbst diesen Sommer einige solcher Claviere gemacht, welche aber noch lange nicht so gehen wie es H. Clementi verlangt und habe jetzt alle Ursache es zu bereuen[...] Ich habe bei mehreren Clavieren einen Mittelweg zwischen leicht und schwer eingeschlagen, aber auch diesen wieder verlassen müssen, weil nicht nur hiesige, sondern auch auswärtige Liebhaber dagegen protestiert haben[17]." Streicher zeigt sich also keineswegs verschlossen gegenüber Forderungen von außerhalb, in diesem Falle aus Leipzig, aber er muß sich auch danach richten, was seine wichtigste Kundschaft, also die in Wien, von ihm verlangt.

---

5 Carl Kützing, *Das Wissenschaftliche in der Fortepiano-Baukunst*, Bern, Chur, Leipzig 1844, S. 9.
6 Emil Schafhäutl, *Die Pianofortebaukunst der Deutschen*, München 1855, S. 108.
7 Heyde 1994, S. 132.
8 ebenda, S. 133.
9 ebenda, S. 133.
10 Wilhelm Lütge, *Andreas und Nannette Streicher*, in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927, Leipzig 1928, S. 66.
11 Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel*, Gedenkschrift, Bd. 1, Leipzig, Wiesbaden 1917, S. 230.
12 Was aber Sabine Katharina Klaus zu Recht anzweifelt, Klaus 1997, S. 303.
13 Heyde 1994, S. 138.
14 ebenda.
15 Alexander Langer, *Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit*, in: *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn 1999, S. 23.
16 Lütge 1928, S. 65.
17 Lütge 1928, S. 65f.

Der weitere Briefwechsel über dieses Thema mit Härtel ist leider nicht erhalten, es wird nur summarisch überliefert, ich zitiere, daß er, Streicher, „sich bemüht, den Ton der Klaviere, den Wünschen der Musiker gemäß, immer stärker zu machen; da aber ein Teil der Klavierspieler den alten, zarteren Klang weiter vorzieht, geht er im Jahre 1805 dazu über, zweierlei Arten von Fortepianos zu bauen, und zwar solche mit starkem und mit schwächerem Ton, je nach dem Wunsch der einzelnen; bei ersteren bezieht er den Diskant mit 3, bei letzteren mit 2 Saiten; ferner läßt sich bei seinen Instrumenten fortan die Tastatur verschieben, so daß beim Pianospiel nur eine Saite angeschlagen wird[18]." Ich habe noch nicht genügend Gelegenheit gehabt, Instrumente von Nannette Streicher zu untersuchen, um die Richtigkeit dieser Überlieferung bestätigen zu können, sowohl was die zwei- und dreifache Besaitung wie auch den Zeitpunkt der Einführung der Verschiebung betrifft, ein Register, das schon Cristofori und Silbermann kannten. Lohnend wäre das allemal, vor allem, weil Alexander Langer in seinem Beitrag über Nannette Streicher von der Entstehung eines Baukonzepts mit neuen klanglichen Vorstellungen in der Zeit zwischen 1805 und 1807 berichtet, eine Veränderung in der Besaitung und die Einführung der Verschiebung aber nicht erwähnt[19].

Neben diesen Veränderungen mit Beibehaltung der Wiener Mechanik hat sich Streicher aber auch schon 1804, angeregt durch einen Brief von Gottfried Härtel vom Jahre 1803, mit dem Bau von Flügeln mit englischer Mechanik beschäftigt. Streicher antwortete Härtel am 21. Januar 1804, daß er sich einmal mit diesem Gedanken befassen will und daß er darüber Erkundigung einzieht. „Diese", so schreibt er, „fällt insofern für mich günstig aus, daß ich ein Fp. von Erard in Paris, welches ehemals in London verfertigt worden, genau abzeichnen darf. Die gänzliche Nachahmung hängt alsdann blos von mir ab, und ich hoffe bei dieser Gelegenheit einen strittigen Punkt ins reine bringen zu können, über den schon von jeher alle Clavier-Macher und Clavier-Spieler uneins waren[...] Übrigens gestehe ich Ihnen, daß Ihr Vorschlag darüber so klug, so weise als nur immer möglich ist, denn es muß die besten Folgen haben, und zwar nicht nur wegen dieser einzelnen Copie, sondern weil er dazu beitragen kann, die Wünsche aller Clavier-Spieler so viel als der verschiedene Geschmack erlaubt, zu vereinbaren. Soweit die Nachahmung Vortheile für die Musik verspricht, so habe ich nicht im Sinne, bei der Copie stehen zu bleiben, welches einem blossen Instrumentenmacher, aber mir nicht verzeihlich wäre[20]."

Streicher macht hier also nichts anderes als zu gleicher Zeit Steibelt in Berlin, nur hat er eine ganz andere wirtschaftliche Basis mit dem gesicherten Absatz eines im Inland wie über alle Grenzen hinweg gesuchten Instrumentes. Die noch bestehenden Nachteile der Flügel mit Stoßzungenmechanik veranlassen ihn aber, es bei diesem Versuch zu belassen und es wird sein Ziel, den Ton dieser Instrumente auch mit seinem Modell zu erreichen. So schreibt er 1806 an Härtel[21]: „Sie sagen, daß Sie über mein Urtheil von den englischen und französischen Fp. begierig sind, und ich darf Sie im voraus versichern, daß ich immer und allezeit den Ton dieser Instrumente allen anderen vorgezogen habe und noch vorziehe – daß ich so wie Clementi und Dussek diesen Ton am besten für den großen und besonders öffentlichen Vortrag geeignet finde; daß aber auch der Bau der Tastatur dem Bau der Hand so ganz entgegengesetzt ist, daß sich schwerlich etwas zweckwidrigeres denken läßt, und daß die ganze Mechanik eben so wenig dauerhaft als zum wahren Vortrag passend ist. Die Zukunft wird Sie überzeugen, daß ich gewiß nicht partheiisch bin, sondern diesen Instrumenten mehr als jeder andere Gerechtigkeit widerfahren lassen werde. Ich habe noch mehr getan: ich habe diesen Ton mit unserer gewöhnlichen Mechanik zu vereinbaren gesucht, und wenn ich anders dem Urtheile der besten hiesigen Clavier-Spieler und Liebhaber trauen darf, so ist es mir so ziemlich gelungen."

Gottfried Härtel läßt aber nicht nach ihn zu bedrängen, doch auch Instrumente mit Stoßzungenmechanik zu bauen, anscheinend verlangt seine Kundschaft jetzt nach solchen, aber in Leipzig gibt es in dieser Zeit keinen Klavierbauer, Härtel selbst fängt erst 1807 im Ein-Mann-Betrieb damit an, und die Gräbners oder Rosenkranz in Dresden, die ja auch nur Wiener Modelle herstellen, sind auf Grund der Größe ihrer Werkstätten völlig überfordert, eine Stadt wie Leipzig oder gar das ganze Land zu befriedigen. So schickt ihm Härtel die Nachricht und vielleicht eine Zeichnung von Érard's englischem Patent Nr. 3170 über dessen neue Repetitionsmechanik. Streicher antwortet ihm am 8. Februar 1809[22]: „Nur der Wunsch Ihnen über Ihre gütige Mitteilung der Erardschen Erfindung in Betreff stärkerer und doch kleinerer Pf. zu machen, ausführlich zu antworten[...] muß ich mich auf die einzige Bemerkung einschränken, daß ich selbst schon vorigen October einen ähnlichen Versuch machte, der in so weit sehr gut gelang, daß es im Theater, wo Beethoven sein Concert darauf spielte, auffallend stark und ausgiebig war[...] Beethoven so wie ich selbst fanden die anderen Pf. von mir, klingender und besser, obwol nicht so stark. Da auch noch Clementi dazu kam und derselben Meinung war, so ließen beide nicht nach, biß ich das einzige auf diese Art gemachte Pf. wieder umänderte. Da die Franzosen das lärmende und schreiende mehr lieben als wir Deutsche, so werden diese Instrumente dort unstreitig Eingang finden. Hier kann ich jetzt nichts weiter thun, da ich zwei so bedeutende Stimmen gegen die Sache habe, und selbst beipflichten muß. Ich muß also warten, biß unsere Ohren noch mehr französirt sind!"

Streicher geht also nicht auf den Wunsch von Härtel ein, obwohl ihm damit offensichtlich ein Exportprodukt

entgeht. Für Streicher, damit sicher auch für Nannette Streicher, die als eigentliche Klavierbauerin gewiß hinter allen Äußerungen von Andreas steht, ist also sein Anspruch an die Klangqualität wichtiger als ein kaufmännisches Interesse. Wenn er dann später doch auf Instrumente mit Stoßmechanik umsteigt, dann ist das zunächst eine Weiterentwicklung der schon vom frühen Walter bekannten Mechanik mit hinterständiger Hammerbank, die sich ohne wesentliche Änderung des Gesamtkonzepts in seinen Flügeln verwirklichen ließ.

In den zwanziger Jahren kann man dann bei den Klavierbauern aller Schulen eine Hinwendung zu stärkerer Besaitung, massiverem Korpus, größeren Hämmern usw. beobachten, alles mit dem Ziel größerer Klangfülle, aber einen direkten Einfluß deutscher Firmen – welche könnte das auch sein? – kann ich nicht finden. Die Deutschen sind immer noch zu sehr in der Rolle des Nachahmers englischer und französischer Vorbilder und bei feinen Details, die gelegentlich zu beobachten sind, so in der Korpuskonstruktion, bei aufrechten Flügeln oder Änderungen der Wiener Mechanik ist, weil doch die Instrumente in der Regel nicht datiert sind, nicht zu entscheiden, wer von wem abgeguckt hat. Daß die Wiener auch nach Deutschland schauen, läßt sich an ihren Beteiligungen an Ausstellungen der vierziger und fünfziger Jahre erkennen, was sie davon mitgenommen haben, ist noch nicht ermittelt. Allenfalls kann man darauf verweisen, daß zum Beispiel in Wien auch Berliner Saiten verwendet werden, die aus der Drahtzieherei von Johann Dietz kommen, und 1833 verfertigt der Wiener Drahtzieher Johann Matthäus Dietz auch „Berliner Klaviersaiten[23]." Vielleicht war er ein Bruder oder noch eher ein Sohn von Johann Dietz, der vor 1806 sogar Londoner Firmen, darunter auch Broadwood, in einem solchen Umfang belieferte, daß er beim Bankrott seines Londoner Bankhauses 26.500 Taler Vermögen verlor[24]. Direkte Übernahmen eines Modells sind selten, allenfalls kann ich ein Tafelklavier von Joseph Schmidt, um 1815 gebaut, anführen, das sich jetzt im Museum in Salzburg befindet. Schmidt kopierte hier ein Instrument von Johann Georg Schenk in Weimar mit vergrößertem Resonanzboden und einer beim Druck auf den rechten Kniehebel herausspringenden Klaviatur in allen seinen Details. Schenk hatte ein solches Instrument im Jahre 1800 erbaut, es war in Leipzig Nr. 128 erhalten, gehört aber zu den Kriegsverlusten der Sammlung, und er hat diese angebliche Erfindung – das etwa zehn Jahre ältere unsignierte Tafelklavier Leipzig Nr. 123 ist nur kleiner, aber sonst entsprechend – im Wiener Modejournal vom Mai 1800 bekannt gemacht, so daß es Joseph Schmidt ohne rechtliche Folgen exakt nachbauen konnte[25].

Natürlich hat es in dieser ersten Hälfte des Jahrhunderts auch in Deutschland gute Klaviermacher gegeben, ich könnte eine ganze Reihe von Namen nennen, deren Instrumente damals begehrt waren und noch heute hoch geschätzt werden, aber viele der fähigsten gingen ins Ausland, Johannes Zumpe nach London, Nannette Streicher nach Wien, Heinrich Pape nach Paris und Heinrich Steinweg nach New York und nach jeder dieser Städte noch viele andere. Von dort strahlten sie nach Deutschland zurück, aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üben die deutschen Klavierbauer wieder in entscheidendem Umfang einen Einfluß auf das internationale Geschehen aus.

---

18 Lütge 1928, S. 64.
19 Langer 1999, S. 24.
20 Lütge 1928, S. 66.
21 ebenda, S. 66f.
22 Wilhelm Hitzig, *Zum Härtelschen Klavierbau seit 1807*, in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1929/30, Leipzig 1930, S. 184.
23 Helmut Ottner, *Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833*, Tutzing 1977, S. 36.
24 Heyde 1994, S. 342.
25 Gerber 1814, Sp. 50.

Aufrechtstehende Hammerklaviere - Die besonderen Beziehungen fränkischer Klavierbauer zu Wien

Michael Günther

Die besonderen Beziehungen zwischen Franken und Wien

Die fränkischen Territorien mit ihren Hochstiften Würzburg und Bamberg waren in den Künsten ungleich stärker auf Vorbilder der italienischen und österreichischen, als auf die jeder anderen Region, z.B. der französischen ausgerichtet, in Analogie zur politischen Ausrichtung. Hohe Repräsentanten aus Franken gelangten in wichtige Funktionen, das eindrucksvollste Beispiel dürfte Friedrich Carl von Schönborn (1674–1746) sein, der seit 1704 Reichsvizekanzler in Wien bis zu seiner Berufung zum Fürstbischof von Würzburg und Bamberg im Jahr 1729 war und ein Bindeglied des Fränkischen Kreises zu Wien darstellt.

Diese Verbindung zeigt sich auch in der Vergangenheit immer wieder durch bemerkenswerte Beispiele in der Musikwelt: So wurde Ferdinand Tobias Richter, 1651 in Würzburg geboren und Patenkind des Komponisten Philipp Friedrich Buchner, im Jahr 1683 in Wien kaiserlicher Hof- und Kammerorganist und ab 1690 1. Organist der kaiserlichen Hofkapelle. Er hatte gar die Ehre, ab 1692 Lehrer der kaiserlichen Kinder zu sein und starb 1711 in Wien.

Der bedeutendste Würzburger Orgelmacher Johann Philipp Seuffert, 1693 in Gössenheim an der Wern, bei Karlstadt geboren, nahm als Geselle für seine 10 Wanderjahre von 1711 bis 1721 Wien als Ausgangspunkt und war dort bei einem bisher unbekanntem Orgelbauer tätig, vielleicht bei den Brüdern Joseph und Johann Ulrich Römer, Jacob Sippus, eventuell Johann Christoph Panz[n]er[1].

Kaum nach Würzburg zurückgekehrt, hatte er einen interessanten Gesprächspartner, der später gar in seinem Hause lebte: Den von Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn verpflichteten Hofmusiker Giovanni Benedetto Platti (1697–1763), der vor seiner Übersiedlung nach Würzburg im Jahr 1722 noch in Siena das „Cembalo a martelletti", sicher ein Fortepiano von Bartolomeo Cristofori, kennengelernt und für dieses Sonaten komponiert hatte. Seuffert und Platti standen bei der kunstliebenden Familie von Schönborn, die durch einen fränkischen und einen Wiener Zweig beide Regionen verbindet, in hohem Ansehen.

Entwicklungen und Austausch im Klavierbau zwischen Franken und Wien

Die Impulse für den Klavierbau gingen in den Sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts von Süd- bzw. Südwestdeutschland aus und beeinflußten den Bau von Fortepianos in Wien. Ab den Sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts traten in der Region um Mainz, Wiesbaden und Neuwied Tafelklaviere mit Prellmechaniken, in Bamberg und Würzburg Tafelklaviere mit Stoßmechaniken auf[2]. Es scheint, als wollte der mit den Schönborns eng verwandte Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1708–1779) den Bau dieser neuartigen Instrumente fördern, denn im Jahr 1764 hatte er in Bamberg als Hoforgelbauer Georg Ludwig Krämer (1730–1790) verpflichtet, nachdem dieser 1761 spezielle Tafelklaviere mit Stoßmechanik „erfunden" hatte. In Würzburg war bereits 1760 Franz Ignaz Seuffert (1732–1810), der Sohn des gerade erwähnten Johann Philipp Seuffert, zum dortigen Hoforgelmacher ernannt worden, und es heißt von ihm: „Nebst dem Orgelbaue hat er viele sehr gute Clavichorde und andere Claviaturinstrumente verfertiget, und bey jeder Arbeit seine vorzüglichen Kenntnisse in diesem Geschäfte [...] in seinem Kreise bewiesen[3]."

Ein ebenso interessantes wie in seiner Echtheit umstrittenes Tafelklavier[4] trägt seine Signatur und könnte das bisher vermißte Bindeglied sein, das die Stoßmechanik von Franken nach Wien einführte:

„Franc: Ignat: Seüffert. / me fæcit 1764 in Wien."

---

1 Theodor Wohnhaas und Hermann Fischer, *Johann Philipp Seuffert und seine Nachkommen*, in: *Fränkische Lebensbilder*, Würzburg 1968, S. 340.

2 Es können folgende früheste Nachweise für Tafelklaviere in diesen Regionen erbracht werden: Tafelklaviere mit Prellmechanik in Mainz von Joseph Anton Boos 1767 (erhalten), in Neuwied von Christian Kinzing 1767 (erhalten), der auch auf Schloß Monrepos bereits 1762 „das große Pantaleoni" instand hielt und in Wiesbaden bzw. Mainz von Johann Andreas Mahr 1768. Tafelklaviere wurden in der Würzburger Presse 1768 zum Verkauf angeboten. Hierzu, sowie zum Bamberger Instrumentenmacher Georg Ludwig Krämer und zur Familie Seuffert in Würzburg detailliertere Informationen in: Michael Günther, *Vom „Omnicordo" eines „nobile dilettante" zum bürgerlichen Fortepiano - Art, Verbreitung und Entwicklung der Tasteninstrumente im Gebiet der Hochstifte am Main und Rhein im 18. Jahrhundert*, in: *„... meine angenehmste Unterhaltung" - Musikinstrumente und Musikalien aus fränkischen Sammlungen* (Ausstellungskatalog des Mainfränkischen Museums Würzburg), Würzburg 2003, S. 35 ff.

3 J. B. v. Siebold, *Würzburg's Gelehrte, Künstler und Sammlungen - Die Seuffertische Familie, ein wahrer künstlerischer Stamm*, in: *Fränkische Chronik*, herausgegeben in der Großherzoglichen Haupt- und Residenzstadt Würzburg, 1807, Sp. 707 f.

4 Stiftung Schloß Benrath, Inv.-Nr. B. 1970/3.

Abb. 1: Tafelklavier, signiert: Franz Ignaz Seuffert, Wien 1764 (Foto: M. Günther)
Stiftung Schloß Benrath, Inv.-Nr. B. 1970/3

Abb. 2: Signatur des Tafelklaviers Seuffert
(Foto: M. Günther)

Leider muß größte Zurückhaltung bei der Beurteilung der Echtheit dieses mysteriösen Tafelklaviers gefordert werden, denn es erlitt ohne Zweifel verfälschende Überarbeitungen. Zwar gibt es keine Anhaltspunkte, an der Originalität des Korpus, der Klaviatur und der Mechanik zu zweifeln, aber die Echtheit der Signatur ist nicht zweifelsfrei und eine dendrochronologische Untersuchung des Unterbodens und des Resonanzbodens erwies sich als aussichtslos im Hinblick auf eine Altersbestimmung des Instruments.

Die spezielle Art der Stoßmechanik stimmt bis ins Detail mit den Mechaniken der Tafelklaviere des Untertürkheimer Instrumentenmachers Philipp Jacob Warth (1754–1821) überein, eines Schulmeisters und Autodidakten im Bau von Fortepianos. Den Bau von Tafelklavieren erlernte er durch das Kopieren, das regelrechte „Abkupfern" eines ihm zur Ansicht stehenden Tafelklaviers aus dem Besitz seines Onkels und Vorgesetzten Jacob Balz, das nach dreijähriger Arbeit um 1775 fertiggestellt war[5]. Warths ältestes erhaltenes Tafelklavier[6] trägt die Jahreszahl 1776, hat eine identische Mechanik und viele bauliche Übereinstimmungen, wenn es auch einen anderen Umfang besitzt und in rechteckiger Form und nicht der „liegenden Harfenform" angenähert ist, wie das mit „Seuffert" signierte Tafelklavier. Es liegt nahe, in einem Tafelklavier aus der selben Werkstatt, aus der dieses mysteriöse Instrument stammt, das Vorbild für die Tafelklaviere Warths zu vermuten. Über Warths zu Grunde liegendes Vorbild gibt ein Zeitungsbeitrag weiteren Aufschluss, in dem es von ihm heißt: „daß er Lust bekam, einen Flügel von der alten dreiekigen Form, worauf er das Klavier erlernte, auseinander zu legen, den innern Bau und die ganze Struktur auszuspähen, solchen wiederum zusammensezte und nun auf den Gedanken kam, selbst einen auszuarbeiten. [...] Die dreiekige Form schafte er dabei ab und gab ihr die gewöhnliche länglichtvierekigte. Dies ist nemlich von den Pantalons zu verstehen[7]."

Unter der „alten dreieckigen Form" ist offensichtlich die Querform der frühen Pantalons mit einer kürzeren linken und breiteren, vielleicht geschwungenen rechten Seite gemeint, denn sie wird explizit als „alt" bezeichnet, kann also nicht die bis heute bestehende Flügelform mit Saiten in Richtung der Tastenhebel sein. Der Autodidakt Warth und

5 *Schwäbische Chronik* vom 14.3.1788 und Hubert Henkel, *Besaitete Tasteninstrumente* (Kataloge der Sammlungen des deutschen Museums München), München 1994, S. 214.

6 Deutsches Museum, München, Inv.-Nr. 1919-46963.

7 Musikalische Real-Zeitung, Nr. 25, 17ten Dec. 1788, Sp. 195 f.: Philipp Jakob Warth, Württemberg. Ein sich selbst bildender Künstler.

8 Heimatmuseum (Gollachgaumuseum) Uffenheim in Mittelfranken; ohne Inv.-Nr.

Abb. 3: Mechanik des Tafelklaviers Seuffert
(Foto: M. Günther)

sein Tischler, der die Gehäuse fertigte, vereinfachten die Korpusform möglicherweise aus bautechnischen Gründen, jedenfalls sind Warths erhaltene Tafelklaviere ausschließlich in rechteckiger Form gebaut.

In diesem Zusammenhang erhellt ein kürzlich entdecktes Tafelklavier den Fortepianobau weiter[8]. Es ist zuverlässig mit einer gedruckten Papiervignette auf dem Resonanzboden mit „I. F. Haug / Hof Instrumenten Macher / in Ludwigsburg" signiert und somit das einzige bisher bekannte Instrument von Johann Friedrich Haug (1730–1793). Haug wird ab 1758 als Hofinstrumentenmacher in den Staatskalendern geführt und war Inspektor der Instrumentenverwaltung des musikliebenden Herzogs Karl Eugen und übte somit gewiß maßgeblichen Einfluß bei der Anschaffung und durch seine eigene Produktion aus. Das von ihm gefertigte rechteckige Tafelklavier verfügt über exakt die gleiche Mechanik, die gleichen Mutationen oder Züge wie die Instrumente Warths und das mit „Seuffert" signierte Instrument. Seine gedrehten und kannelierten Beine im Stil Louis XVI., sein glatter Deckel und der Umfang F_1 -f^3 verweisen eindeutig auf eine Entstehungszeit ab etwa 1780. Zuvor von Haug geschaffene „Pantalons" sind nur „auf dem Papier", in Rechnungen und Inventaren nachweisbar.

Das mit „Seuffert" signierte Instrument mit einem Gestell im Stil Louis XV. läßt zumindest die Jahreszahl 1764 als glaubwürdig erscheinen und wäre somit wesentlich früher als alle Instrumente Warths und Haugs. Sollte die Seuffert'sche Signatur original oder eine getreue Abschrift eines früher vorhandenen Zettels sein, so wäre eine Antwort auf die in diesem Zusammenhang noch bedeutendere Frage nach dem Ursprung der ersten Wiener Fortepianomechaniken gefunden. Seufferts Stoßmechanik wäre die am frühesten datierte Mechanik eines neuerbauten Fortepianos in Wien. Franz Ignaz Seuffert war zwar 1760 die Stelle des Hoforgelmachers in Würzburg übertragen worden, ein Aufenthalt in Wien wäre aber nach seiner Heirat im Jahr 1762 möglich und würde seine Vertretungen am Würzburger Hof erklären[9]. Für eine auswärtige Tätigkeit spricht auch, daß sein Name erst ab 1766 bis 1802 in den Würzburger Hofkalendern erschien, und Seuffert erst 1768 Bürger von Würzburg wurde[10].

Die Stoßzungenmechanik mit einfacher Auslösung besteht aus Hammerstielen aus Eisen, die in Holzscheiben, ähnlich der *„rotella"* bei Cristofori, befestigt sind, und die in hölzernen Gabeln geführt werden. Die massiven, hölzernen Hammerköpfe sind mit wenigen Lagen Leder beklebt. Die Stoßzungen tragen Filzköpfchen und sind mit einem dünnen Leder beweglich auf den Tastenhebeln befestigt, ihre Bewegungen werden durch zwei Stifte begrenzt und sie werden durch Messingfedern zurückgestellt. Alle Mutationen dieses Instruments wurden in späterer Zeit verändert und mit vollkommen andersartigen Funktionen versehen. Deutliche Spuren dokumentieren aber die ursprünglichen Mutationen eindeutig, die vollkommen identisch mit den Mutationen der Tafelklaviere Warths und Haugs sind: Jeweils links und rechts unterhalb der Klaviatur ein Zug, der eine für den Baß und Diskant getrennte Laute von oben auf die Saiten absenkt. Ein weiterer Zug in der Mitte hebt mittels eines dreieckigen Klötzchens die gesamte Klaviatur hinten an, so daß alle Dämpfungshebel über den Saiten angehoben werden und somit eine Dämpfungsaufhebung erreicht wird. Dieser Zug wurde gelegentlich irrtümlich als ein Pianozug mit kürzerem Anschlagweg, wie er im modernen Pianobau bekannt ist, mißverstanden. Zusammengefaßt kann sicher ausgesagt werden, daß Stuttgart und Ludwigsburg der Brennpunkt für diese spezielle Stoßzungenmechanik war, die wahrscheinlich in der Obhut des Hofinstrumentenmachers und Instrumentenverwalters Haug lag, und die von folgenden Instrumentenmachern übernommen wurde. Sie findet sich nicht nur bei den Tafelklavieren des in Untertürkheim geborenen Warth, sondern später ebenfalls bei Instrumenten von Jacob Seidl, um 1758 in Kirchheim unter Teck geboren und bei einem Tafelklavier[11] und möglicherweise bei einem frühen Hammerflügel von Anton Walter[12], 1752 in Neuhausen an der Fildern geboren. Die drei Geburtsorte liegen bei Stuttgart ganz eng beieinander, so daß eine gegenseitige Beeinflussung dieser angehenden Instrumentenmacher wahrscheinlich ist. Vielleicht ist Franz Ignaz Seuffert in Wien oder Würzburg der geistige Stammvater dieser Mechanik und vielleicht führte Walter bei seiner Übersiedlung zwischen

9 Bestallungsurkunde zum Hoforgelmacher aus dem Jahr 1760 und Decret von 1762, eine Vertretung betreffend: Staatsarchiv Würzburg, Archivalien des Historischen Vereins, Ms. f. 675/II.

10 Des Fürstlichen Hochstiffts Wirtzburg und Herzogthums Francken Neu eingerichteter Hoff- Stands- und Staats-Calender, bzw. Wirzburger Hof- Staats- und Standsskalender, bzw. Wirzburger Hof- und Staatskalender der entsprechenden Jahre. Bürgeraufnahme: Stadtarchiv Würzburg, Ratsbuch 218, fol 32r.

11 Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Inv.-Nr. I.N. 370.

12 Alfons Huber, *Hatte Mozarts Hammerflügel ursprünglich eine Stoßmechanik?*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 48. Jg., Salzburg 2000, S. 187 ff.

1774 und 1776[13] diese nach Wien ein, wo sie dann womöglich um 1785 von Ignaz Kober in seinen Fortepianos[14] und Franz Xaver Christoph in seinem Orgelklavier[15] übernommen wurde[16] bzw. sich bei Seidel in Verbindung mit Messingkapseln wiederfindet[17].

Franz Ignaz Seuffert könnte das Prinzip dieser Mechanik bei Andreas Silbermannn kennengelernt haben, denn er unternahm nach der Lehre bei seinem Vater Anfang der Fünfziger Jahre eine halbjährige Reise u.a. nach Straßburg, wo er diesem Meister begegnete, und den er mit großer Hochachtung verehrte[18].

Zum Ende des 18. Jahrhunderts war Wien das unbestrittene Zentrum des Musiklebens und auch des Fortepianobaus geworden. Um nicht abseits zu liegen, siedelte gar die Stein-Werkstatt von Augsburg nach Wien über, und nicht wenige Instrumentenmacher zogen aus Franken nach Wien, um hier eine Ausbildung zu erhalten oder um sich dort niederzulassen. Das Schüler-Lehrerverhältnis hatte sich umgekehrt, und fast alle bedeutenden Klaviermacher, so Jacob Pfister, Franz Martin Seuffert, Johann Kaspar Schlimbach, Anton Dominikus Biber, Georg Eschbaum, Christoph Hofmann u.a. wurden in Wien „bei den ersten Meistern" ausgebildet. Jacob Pfister ist ab 1794 für sechs Jahre bei den Klaviermachern Anton Walter, Joseph Brodmann und Michael Rosenberg nachweisbar. Ab 1800 führte er sein Handwerk in Würzburg in enger Anlehnung an seine dort erhaltenen Kenntnisse aus und begründete eine fünf Generationen währende Manufaktur. Mit Franz Martin Seuffert (1773–1847), dem Sohn Franz Ignaz Seufferts, können wir bereits die dritte Generation der bereits erwähnten Würzburger Orgel- und Instrumentenmacherfamilie betrachten. Er galt als begabter Nachfolger und sollte bei der Entwicklung der aufrechtstehenden Fortepianos in Wien, wo er sich niederließ, eine wichtige Rolle spielen. Diesen wollen wir uns nun zuwenden.

Der Zusammenschluß von Wachtl, Bleyer und Seuffert

Die bereits zitierte *Fränkische Chronik* von 1807 gibt über den Zusammenschluß dieser drei Instrumentenmacher Aufschluß und wirft weiteres Licht auf die Werkstatt Anton Walters: „[Franz Martin] Seuffert nahm den ihm von dem bekannten Wiener Instrumentenmacher Walther zugekommenen Ruf recht gerne an, und reiste nach Wien. Hier hatte Seuffert vorzügliche Gelegenheit, seine schätzbaren Talente zu zeigen, indem ihm Walther die Verfertigung aller Instrumente, die mit Walzen oder Orgelwerken versehen waren, anvertraute. Walther bekam den Auftrag aus England, ein Fortepiano mit einem Orgelwerke versehen, zu verfertigen. Er übertrug dieses Geschäft unserm Seuffert, und gab ihm 2 seiner besten Arbeiter, einen gewissen Wachtl aus Wien, und dann einen gebornen Ungarn, Bleyer mit Namen, zu Gehülfen. Mit ausserordentlichem Glücke führten sie dieses Geschäft aus. Das neue Instrument, dem sie den Namen organisirtes Queerfortepiano gaben, erhielt den Beyfall aller Kunstkenner, und Walther dafür 3000 fl.

Aufmerksam dadurch gemacht, und durch die mit vereinigten Kräften vollbrachte Arbeit gegenseitig enger angeschlossen, entschlossen sich diese 3 junge Künstler eine Fabrick von solchen Instrumenten unter den Namen Wachtl und Kompagnie anzulegen, jeder mußte die Summe von 1000 fl. hinzuschießen, und damit fiengen sie ihre Geschäfte an, und setzten sie bis daher mit solchem Ruhme fort, daß sie nicht allein immer häufigere Bestellungen nach Rußland, Pohlen, England, in die Türkey, Sachsen und späterhin auch nach allen östreichischen Landen erhielten, sondern gegenwärtig schon über 36 Gesellen zur Förderung ihrer Arbeit halten. Sie verfertigen Claviatur-Instrumente von aller Art, und zwar die oben genannten organisirten Queerfortepiano, welche nebst dem Clavier auch mit einem Orgelwerke versehen sind, dann aufrecht stehende Pyramidalförmige, welche einen ausgezeichnet schönen und dabey äußerst vollen Ton haben; außerdem noch Harfenförmige, und gewöhnliche Queerfortepiano, welche aber sowohl, was die äußere Form als die innere Einrichtung angeht, sehr vervollkommnet werden[19]."

Die aufrechten Hammerklaviere von Wachtl, Bleyer und Seuffert

Wachtl nennt selbst die Gründe, die zum Entwurf dieser Instrumententypen führten: Zum einen war es der sparsamere Umgang mit dem zur Verfügung stehenden Raum, schließlich sollte das Fortepiano nicht nur in Adelspalästen sondern in jeder noch so beengten Wohnung aufgestellt werden können. Zum anderen waren es ästhetische Überlegungen zur Gestalt, die sich auf die Ideale der Antike beriefen, und die eine Symmetrie (Pyramide) bevorzugten und die Flügelform als sperrig empfanden: „Nachricht von einigen neuerfundenen musikalischen Instrumenten des Herrn Joseph Wachtl, bürgl. Orgel- und Instrumentmacher in Wien, wohnhaft in braunen Hirschen No. 30. an der Wien.

[...] Da aber ein nach den Mustern des Alterthums verfeinerter und gebildeter Geschmack der jetzigen Welt, nebst den innern Werth, auch eine gefällige Form an einer Sache verlangt, so haben sich mehrere Künstler bemüht, dem Pianoforte eine solche zu geben. Der Erfolg hat nie ganz dem Verlangen entsprochen. Wesentliche Mängel des Tons, der Haltung der Stimmung und Dauer des Instruments verursachten, daß man immer zur gewöhnlichen des Pianoforte zurückkehrte, und doch ist nicht zu läugnen, daß in einem kleinen Zimmer dieselbe sehr unbequem ist, und in einem schönen möblirten, wo alles mit Geschmack berechnet ist, seine Figur dem Auge wehe thut.

[Zum Pyramidenförmigen Pianoforte:] [...] übrigens ist sein Bau und Ansehen überaus schön und voll Zeichnung,

und dient gewiß jeden Zimmer zur Zierde. Es nimmt nicht einmal so viel Raum ein, als das kleinste Quer-Pianoforte, die Breite 3 1/2 Schuh, die Tiefe 20 Zoll, der hintere Theil des Instruments 7 1/2 Schuh, steigt pyramidenförmig in die Höhe, oben mit einer Vase oder antiken Kopf. Der Deckel desselben durchbrochen, mit Taffet unterlegt und mit Bronz-Arbeit geziert. Bey Academien, wo der Ton in seiner ganzen Stärke gehört werden muß, ist derselbe ohne die geringste Mühe wegzunehmen[20]."

Vorbilder

Die aufrechtstehenden Hammerflügel eines Domenico Del Mela oder Christian Ernst Friederici sind hinlänglich bekannt, so daß an dieser Stelle nur zwei Beispiele für süddeutsche Instrumente aus dem 18. Jahrhundert gegeben werden, die bisher in der Fachwelt wenig bekannt sind:

Ein Schrankflügel des bereits erwähnten Johann Jacob Warth befindet sich in der „Musikhistorischen Sammlung Jehle" in Albstadt-Lautlingen. Das Instrument ist auf ein Untergestell in Form eines Schreibtischs mit Knieschubladen und Mittelschublade aufgesetzt. (Abb. 4)

13 Silke Berdux und Susanne Wittmayer, *Biographische Notizen zu Anton Walter (1752-1826)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 48. Jg., Salzburg 2000, S. 14.

14 Tafelklaviere: Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. SAM 496 und zugeschrieben: Technisches Museum Wien, Inv.-Nr. 13735; Hammerflügel: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 364.

15 Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 625.

16 Überlegungen zur Verbreitung der Stoßmechanik in Wien und Beschreibung der Mechanik Kobers in: Alfons Huber, *Was the „Viennese action" originally a Stossmechanik?*, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. LV, April 2002, S. 176 f.

17 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 1978,372.

18 Franz Ignaz Seuffert, *Beschreibung Von dem bis in das 87te Jahr seines alters alt erlebten Hoforgel Bau Meister Joh. Philipp Seüffert, weltberühmten Meister im Orgel Bau*, Ms. in: *Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Würzburg*, M. ch. f. 636 fol. 549 ff.

19 Siebold 1807, Sp. 709 f.

20 Gall, *Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Fortepiano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, reparire, und bestmöglich gut erhalten könne*, Wien 1805, S. 124 f.

Abb. 4: Johann Jacob Warth, Schrankflügel aus der „Musikhistorischen Sammlung Jehle" in Albstadt-Lautlingen, ohne Inv.-Nr. (Foto: M. Günther)

Ein Pyramidenflügel im Heimatmuseum Obergünzburg ist anonym und undatiert überliefert. Der Umfang des durchgehend zweichörigen Instruments beträgt C - f^3. Die Besaitung ist vom rechten Oberende nach links unten geführt. Es verfügt über eine stehende Stoßzungenmechanik, bei der die Stoßzungen jeweils mit einem Eisenstift auf den Tastenhebeln fixiert sind und oben in einem Rechen geführt werden. Die in den Tastenhebeln befestigten Federn berühren die Stoßzungen in einer Nut und stellen sie zurück. Diese Mechanik erinnert an die Mechaniken zweier nicht signierter Pyramidenflügel im Deutschen Museum München[21] (Abb. 5).

Für seine Schrankflügel hatte William Stodart bereits im Jahr 1795 ein Patent erhalten[22]: *„an upright grand piano in the form of a bookcase."*

Bleyer kannte offensichtlich aufrechtstehende Fortepianos, die mehr als 40 Jahre zuvor gebaut wurden, also vor 1770, denn er bezeichnete sie als „ganz selten" und sieht sie als unzulänglich an: „[...] wenn man die Maschine [= Mechanik] genau ansah, so sah man an ihr ordentlich die Schweisstropfen des Erfinders hängen [...] Wir schreiben auf jedes Namens-Schild unserer aufrechtstehenden Fortepianos: erfunden, weil die Unsrigen die ersten brauchbaren aufrechtstehenden Fortepianos waren[23]."

Abb. 5: Schrankflügel im Heimatmuseum in Obergünzburg, anonym, undatiert, ohne Inv.-Nr. (Foto: M. Günther)

Die einzelnen Modelle aufrechtstehender Fortepianos von Wachtl, Bleyer und Seuffert

Schön vereint sind die Formen der aufrechtstehenden Fortepianos auf einem Kupferstich zu sehen, der Franz Martin Seuffert zu Werbezwecken diente, und den er in seine Instrumente einklebte (Abb. 6).

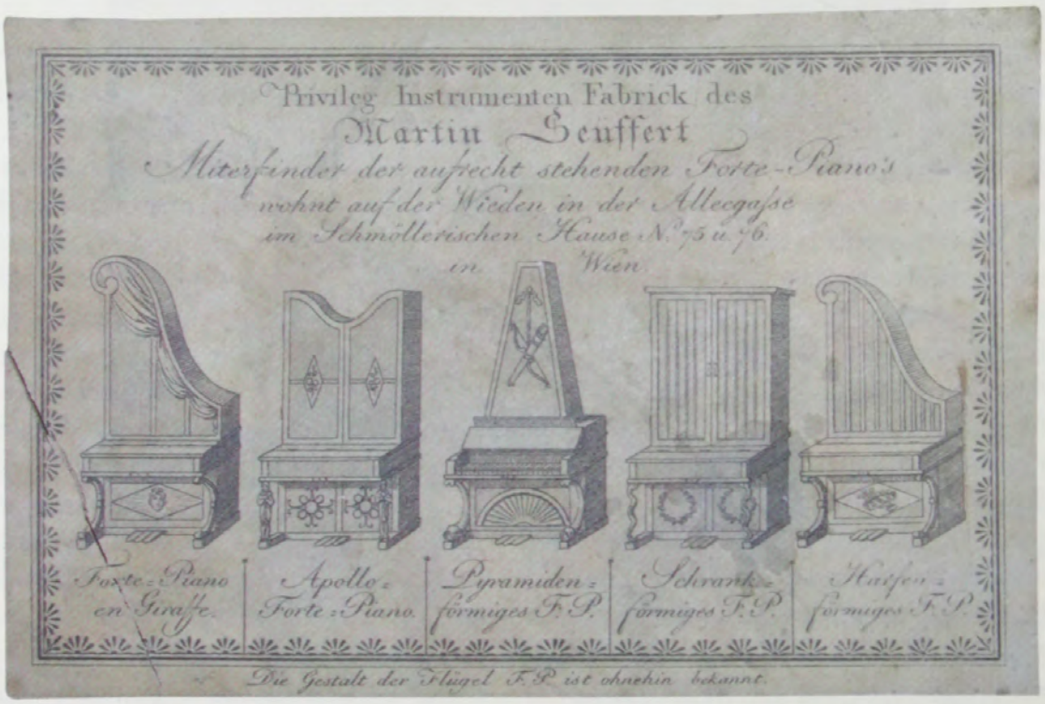


Abb. 6: Kupferstich mit Abbildungen der aufrechtstehenden Hammerflügel von Franz Martin Seuffert, Wien um 1815 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MINe 224 (Foto: M. Günther)

„Forte=Piano en Giraffe."
„Apollo= Forte=Piano."
„Pyramiden= förmiges F.P."
„Schrank= förmiges F.P."
„Harfen= förmiges F.P."

Hinzu kommt noch das aufrechtstehende „Queer-Fortepiano", das gelegentlich „liegende Giraffe" genannt wurde. Das „Apollo-Forte-Piano" wurde auch als „Doppelgiraffenflügel" bezeichnet. Es ist wie eine „Giraffe" konstruiert und besitzt lediglich aus optischen Gründen ein symmetrisches Gegenstück eines „Giraffenhalses" auf seiner rechten Seite.

Beschreibung eines *„Forte=Piano en Giraffe"*
von Franz Martin Seuffert

Ein *„Forte=Piano en Giraffe"* von Franz Martin Seuffert, um 1815 gebaut, befindet sich im Depot des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg[24]. Es ähnelt übrigens sehr stark Seufferts *„Forte=Piano en Giraffe"* der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (als Leihgabe im Kunsthistorischen Museum Wien)[25].

Das Instrument ist zweifach signiert, einmal in Tusche auf der Namenswand:
„Erfunden von / Martin Seüffert. / in Wien"

Zum anderen durch den bereits erwähnten eingeklebten Kupferstich im Innern auf dem Stimmstock rechts:
„Privileg. Instrumenten Fabrick des / Martin Seüffert / Miterfinder der aufrecht stehenden Forte-Pianos / wohnt auf der Wieden in der Alleegaße / im Schmöllerischen Hause N= 75 u. 76. / in Wien"

Sein Umfang beträgt 6 Oktaven und reicht von F^1 - f^4. Der Resonanzboden ist schräg eingeleimt. Die für die Giraffe typische Volute mit ihrer Ausbuchtung gibt dem Steg im Baßbereich mehr freien Raum zu den Wänden hin.

Abb. 7: Franz Martin Seuffert, „Forte=Piano en Giraffe", Wien um 1815, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MINe 224 (Foto: M. Günther)

Abb. 8: Signatur des „Forte=Piano en Giraffe" von Franz Martin Seuffert (Foto: M. Günther)

21 Inv.-Nr. 1908-16804 und Inv.-Nr. 1911-29174.
22 Rosamond E. M. Harding, *The Piano-Forte*, Cambridge 1933, S. 62 u. 318.
23 Jakob F. Bleyer, *Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13. Jg., Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. XVII, November, Leipzig 1811, Sp. 73.
24 Inv.-Nr. MINe 224.
25 GdM I.N. 517.

Abb. 9: Resonanzboden im Baßbereich (Foto: M. Günther)

Die Besaitung: Die Stimmwirbel für die 22 Baßtöne vom F_1 - d sind wegen der Unbequemlichkeit beim Stimmen nicht entlang des Gehäusewände zu finden, sondern hier wurden Anhangstifte und Wirbel vertauscht, so daß die Wirbel nun unterhalb der Klaviatur liegen. Die Besaitung war ursprünglich für die tiefsten 22 Töne bis d zweisaitig und von da an dreisaitig wie beim Instrument der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sie wurde aber zu einem späteren Zeitpunkt bis zum Fis mit einer weiteren dritten Saite versehen, so daß nun nur noch 13 Töne von F_1 - F zweisaitig sind.

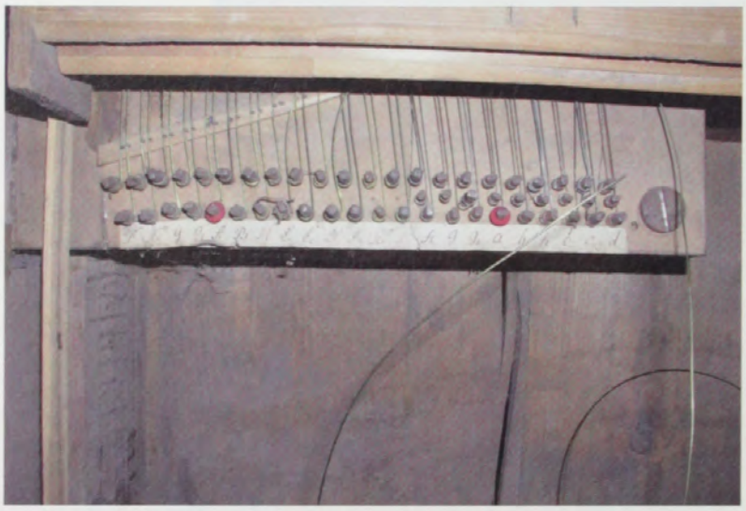


Abb. 10: Stimmwirbel für die Baßtöne (Foto: M. Günther)

Abb. 11: Tastenhebel mit Mechanik (Foto: M. Günther)

Die Klaviatur mit nach unten abgewinkelten Tastenhebeln hat neben der Führung am Waagebalken eine Vorderführung sowie Kanzellen am unteren Ende des Tastenhebels. Die Untertasten sind mit Plättchen aus Elfenbein belegt, deren Hinterenden bei den Tasten C, D, E je 13,4 mm und bei den Tasten F, G, A und H je 12,2 mm breit sind. Die Obertastenklötzchen sind aus geschwärztem Obstholz. Wir finden eine hängende Wiener Mechanik vor, ganz mustergültig mit Prellzungen und Rückstellfedern. Die Dämpfung ist verloren, es sind lediglich einige Dämpfungshebel vorhanden. Die Saitenlängen entsprechen den üblichen, die Länge für das c^2 beträgt 263 mm. Die Besaitung besteht im Baß für 13 Töne (F_1 - F) aus blankem Messing, maximal 1,30 mm stark, die Eisenbesaitung reduziert sich im Diskant bis 0,53 mm. Das Instrument verfügt über vier Pedale, von links nach rechts:

1 ist jetzt fehlend, wohl Dämpfungsaufhebung

2 und 3 sind zusammengehörig gekoppelt und bedienen wohl den ebenfalls jetzt fehlenden Moderator („Laute"), bei 2 mit stärkerer Wirkung als bei 3 für „pianissimo" und „piano"

4 ist die Verschiebung nach links, „una corde" („Einsaiter")

Abb. 12: Dekoration des „Forte=Piano en Giraffe" von Franz Martin Seuffert (Foto: M. Günther)

Das mit Kirschholz furnierte Instrument ist mit bildlichen Darstellungen dekoriert. Eine Tuschzeichnung zeigt einen Reiter auf einem Araberpferd vor einer Landschaft mit einer Festungsanlage. Lanze, Dolch, Bauchbinde und Huttracht weisen ihn als türkischen Reiter aus. Bleyer verwies schon auf diese Art der Dekoration: „[...] übrigens ist sein Bau und Ansehen überaus schön und voll Zeichnung, und dient gewiß jeden Zimmer zur Zierde[26]."

Es sind mindestens acht „Forte=Piano en Giraffe" von Seuffert erhalten[27].

Besonderheiten und Innovationen der aufrechtstehenden Fortepianos nach der Beschreibung Bleyers

Bei der Entwicklung der aufrechtstehenden Fortepianos begegneten die Erbauer Wachtl, Bleyer und Seuffert Schwierigkeiten, die empirisch, aber auch durch Nutzung wissenschaftlicher Erkenntnisse Ernst Florens Friedrich Chladnis (1756–1827) gelöst werden konnten: „Die Aufrechtstehenden, womit das klavierliebende Publicum seit mehreren Jahren überschwemmt wurde, hatten soeben allen Kredit verloren. Doch uns schreckte dies nicht, da wir wo[h]l wussten, dass die Unbrauchbarkeit dieser F.P. nicht von der Natur dieser Instrumente, sondern vom Mangel an theoretischen Kenntnissen der Fertiger herrühre.

Unser erstes aufrechtstehende Fortepiano war pyramidenförmig. Es war durchaus nur zweyfach besaitet und wir konnten es gegen jeden dreyfach besaiteten Flügel stellen[28]."

Folgende innovative Lösungen zählt Bleyer in dem eben genannten Zeitungsbeitrag auf: Die Saitenstärke wurde sorgfältig nach „geometrischen Verhältnissen" mit einer eigenen „gabelförmigen Saitenlehr" in 17 Nummern statt wie beim „hiesigen" und Nürnberger System, die selbst mit halben Nummern nur 15 besitzen, verfeinert, um einen „gleichförmigen" Klang zu erreichen. Durch Versuche wurde für die Mensur ein optimales Oktavenverhältnis von 1 : 1.9458668 gefunden. Zur Stabilität des Korpus, um eine „freye Elastizität" des Resonanzbodens zu erreichen, wurde fünffach verleimtes Holz, jeweils ein Zoll stark, in der speziellen Leisten-Konstruktion verwendet. Das Holz für den Resonanzboden und die Klaviatur wurde mit heißem Dampf von gesalzenem Wasser „gedämpft", um dem Holz „Loch und Harz" zu entziehen. Danach wurde das Holz 48 Stunden in einer Darrkammer getrocknet, nach einer neuen Methode des Wiener Tischlermeisters Mundlinger, damit das Holz nicht nur trocken, sondern auch „magnetisch" werde. Der Resonanzboden wurde schräg eingeleimt. Etwas nebulös nennt er Verbesserungen der Mechanik, die aber kaum deutlich zutage treten. Die „Aufrechtstehenden Queer-Fortepianos" hatten ursprünglich eine „Maschine" in deutscher Art, diese wurde aber 1809 auf englische Art umgestellt. Man baute nur mit drei Mutationen: Forte, Lautenzug (Moderator), „Einsaiter" (una corde/Verschiebung); auf Wunsch konnten Fagott und Aeolsharfe hinzukommen, nie aber Trommel und Cinellen. Bleyer verweist noch darauf, daß einige Gegebenheiten aufrechtstehender Fortepianos sich als Vorteil erwiesen: Die Hebelverhältnisse der Klaviatur im Diskant durch die gleich langen Tastenhebel und die Klangverhältnisse durch einen größeren Resonanzboden. Ein *„Forte-Piano en Giraffe"* sei vorzuziehen, da die stehenden Saiten und alle schwingenden Teile leichter schwingen, und ein liegender Körper zu Schwingungen untauglicher sei.

Die Auseinandersetzung zwischen Bleyer und Seuffert über die wahre Autorschaft der aufrechtstehenden Fortepianos

Im Jahr 1811 kam es zu einem Streit über die wahre Autorschaft der aufrechtstehenden Fortepianos, der zur Auflösung der gemeinsamen Firma führte. Der drastische Artikel Bleyers in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* stellt wohl die Eskalation dieses Streits dar: „Jeder Erfinder hat das Recht, es auf seinem Produkte anzuzeigen, daß er der Erfinder sey, indessen ist es lächerlich, wenn jemand durch ein schlecht gelungenes Machwerk sich eine Ehre als Erfinder verspricht.

Wenn aber jemand die Erfindung eines anderen nachahmt und sich die Ehre der Erfindung zueignen will, so ist diess nicht blos lächerlich, sondern auch dummdreist. [FN.:] Diese lächerliche -dreistigkeit begeht der hiesige Klaviermacher Martin Seufert; er ahmt unsere Erfindung nach, und schreibt auf jedes Namensschild: Erfunden von Martin Seuffert in Wien. Ich wünschte doch zu wissen, was ihn zu dieser elenden Anmassung berechtigt[29]??"

In einer Replik in der folgenden Nummer der gleichen Zeitung aus dem Jahr 1812 bestreitet Seuffert diese Vorwürfe: „Bleyer, der sein Tischlerhandwerk verlies, und erst bey einem hiesigen Meister das Klaviermachen gelernt hatte, trat mit mir und Wachtl vor 7 Jahren in gemeinschaftlichem Verkehr, wir arbeiteten an der Erfindung neuer Mechanik und besserer Gestalt der aufrechtstehenden Fortepianos, brachten sie durch vereintes Nachdenken und Bestreben auf jenen Grad von Vollkommenheit, der in der

26 Gall 1805, S. 125.

27 Zusammenstellung der erhaltenen Instrumente von Franz Martin Seuffert:
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, I.N. 517; Hofmobiliendepot Wien; Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, MINe 224; Weimar, Kirms-Krackow-Haus, KKH 221/71; Tallinn, Eesti Teatri-ja Muusikamuuseum, Göran Grahn museum Kat. 22; Györ, János-Xántus-Museum; Prag, National Museum; Musikinstrumentenmuseum Washington, Smithsonian Institution, No. 315,657. Ein weiteres Instrument, das seine Signaturen verloren hat, den Instrumenten Seufferts aber sehr ähnelt, wurde 1971 in folgendem Katalog zum Verkauf angeboten: Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing, Historische Musikinstrumente, Katalog 165, S. 51 f.

28 Bleyer 1811, Sp. 73 f.

29 Bleyer 1811, Sp. 73 f.

erwähnten Schilderung im Intelligenz-Blatte hinlänglich auseinander gesetzt wird, und setzten als gleiche Theilhaber am ganzen Unternehmen unsere Namen gemeinschaftlich auf Annoncen und Schilder.

Während dieses sechsjährigen Vereins hat sich Bleyer nie verleiten lassen, alleine der Erfinder dieser Verbesserungen seyn zu wollen, ihm genügte es, seinen Namen mit den unsrigen vereint zu sehen, und so auch mit uns gleiches Verdienst zu theilen."

Er fährt fort, daß er sich aus bestimmten Gründen von dieser Gesellschaft trennen mußte, selbständig wurde und bemerkt, daß „ich [...] mich bey Antritt der Meisterschaft erst dann des Rechtes bediente, meinen Namen das nämliche Wort Erfinder beyzusetzen, dessen sich die beyden andern, gleich nach unserer Trennung auf ihren geänderten Namensschildern bedienten" und daß Bleyer „mich [...] des natürlichen Antheils berauben wollte, den ich als Mitarbeiter dieser Instrumente auch an ihrer Verbesserung ..., auch an dessen Erfindung haben mußte, und noch hinfort haben werde[30]."

Durch die Zusammenfassung der Daten lassen sich die Umstände der Erfindung bzw. Entwicklung der aufrechtstehenden Fortepianos rekonstruieren: Aus der oben zitierten *Fränkischen Chronik* aus dem Jahr 1807 geht hervor, daß Seuffert von Walter zur Mitarbeit nach Wien gerufen wurde, woraus man den hervorragenden Ruf, den er und die Firma seiner Familie genoß, ersehen kann[31]. Dieser Ruf ist nicht datiert, aber Seuffert stellte im Würzburgischen im Jahr 1801 in Unterpleichfeld und 1802 in Dampfach/Haßberge seine letzen Orgeln fertig und dürfte bald danach nach Wien gegangen sein. Bei Walter war er in leitender Funktion für den Bau von Kombinationsinstrumenten mit Orgelwerken oder Orgelwalzen betraut, wozu ihm Wachtl und Bleyer zugeordnet wurden. Diese drei beschlossen, sich selbständig zu machen und eine Firma mit gleichberechtigten Teilhabern unter dem Namen *„Wachtl und Kompagnie"* zu gründen. Nachdem Seuffert 1812 von einem 6-jährigen „Verein" bis zur Trennung im Jahr 1811 spricht, Bleyer von sieben Jahren Zusammenarbeit, muß die Firma *„Wachtl und Kompagnie"* 1804 bzw. 1805 zusammen mit Seuffert gegründet worden sein. Für eine gemeinsame Gründung spricht die zitierte *Fränkische Chronik* des Jahres 1807, die auch Einzelheiten, z.B. das zu gleichen Teilen eingebrachte Startkapital nennt. Bleyer verschweigt allerdings Seuffert als Kompagnon wie als Miterfinder in seiner streitbaren Veröffentlichung in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Jahr 1811: „Sieben Jahre sind es nun, dass wir (Wachtl u. Bleyer) Fortepianos, grösstenteils aufrechtstehende und zwar von unserer eigenen Erfindung fertigen[32]."

Das bereits zitierte *Clavier-Stimmbuch* von Gall, das 1805 erschien und offensichtlich nur kurze Zeit vor der Gründung der Firma *Wachtl und Kompagnie* verfaßt worden war, nennt Joseph Wachtl als Erbauer der aufrechtstehenden Fortepianos und spricht von dessen „neuerfundenen" Instrumenten[33]. Auch wenn letztere Zuordnung eindeutig unzutreffend ist, so war es die konsequente Perfektionierung dieser Instrumentengattung durch Wachtl, Bleyer und Seuffert, die zu ihrem Siegeszug führte, und bei allen Eifersüchteleien handelt es sich um eine gemeinschaftliche Entwicklung, zu der jeder der drei seinen Beitrag leistete.

Entwicklung und Verbreitung der aufrechtstehenden Hammerklaviere

Von Wachtl, Seuffert und Bleyer durchgesetzt, fanden aufrechtstehende Hammerklaviere schnell Nachahmer in nah und fern. Selbst in Budweis baute um 1820 Friedrich Reisz einen Pyramidenflügel[34], in Pest um 1820 Wilhelm Schwab einen Pyramidenflügel[35] und in Dresden um 1815 Ernst Rosenkreuz einen Giraffenflügel[36].

Einige weniger bekannte Beispiele sollen hier genannt sein:

Ein Pyramidenflügel von Kaspar Katholnig in Wien in privatem Besitz zeigt, daß neben Hammerflügeln und Tafelklavieren auch diese Gattung zum Repertoire dieses Wiener Instrumentenmachers gehörte[37]. Die Signatur auf hellem Steinplättchen „Caspar Kartholnig Wien" stellt eine weitere Variante der Schreibweise seines Namens dar. Das feine Instrument ist mit der bei diesem Instrumentenmacher üblichen Prellzungenmechanik ausgestattet und auch hier ist eine Umkehrung der Anhängung der Saiten zur leichteren Handhabung beim Stimmen erfolgt. In der Anhangplatte am oberen Ende des Instruments befinden sich die Anhangstifte für den Bereich F_1 - e und folgend die Wirbel für den Bereich f - f^4 (Abb. 13).

Ebenso ist ein interessantes Beispiel aus Franken zu nennen: Ein prächtiger Schrankflügel des Würzburger Klaviermachers Martin Pfister (1798-1866), des Neffen und Werkstattnachfolgers des erwähnten Jacob Pfister[38] (Abb. 14).

---

30 Martin Seuffert, *Rechtfertigung* [Erwiderung zu: Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 14. Jhrg., Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. V, May, Leipzig 1812, o. S.

31 Siebold 1807, Sp 703-710.

32 Bleyer 1811, Sp. 73 ff.

33 Gall 1805, S. 123.

34 Gesellschaft der Musikfrende in Wien, I.N. 11 (als Leihgabe im Kunsthistorischen Museum Wien).

35 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum), Inv.-Nr. MNM.H.1915.41.

36 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MINe 225.

37 Fritz Polcher in Gutenberg machte mich freundlicherweise auf dieses Instrument aufmerksam und stellte ein Photo zur Verfügung.

38 Das Instrument befindet sich in Privatbesitz. Freundliche Mitteilung durch Herrn Alexander Langer, Klagenfurt.

Abb. 14: Martin Pfister, Schrankflügel, Privatbesitz; Würzburg, undatiert (um 1840) (Foto: M. Günther)

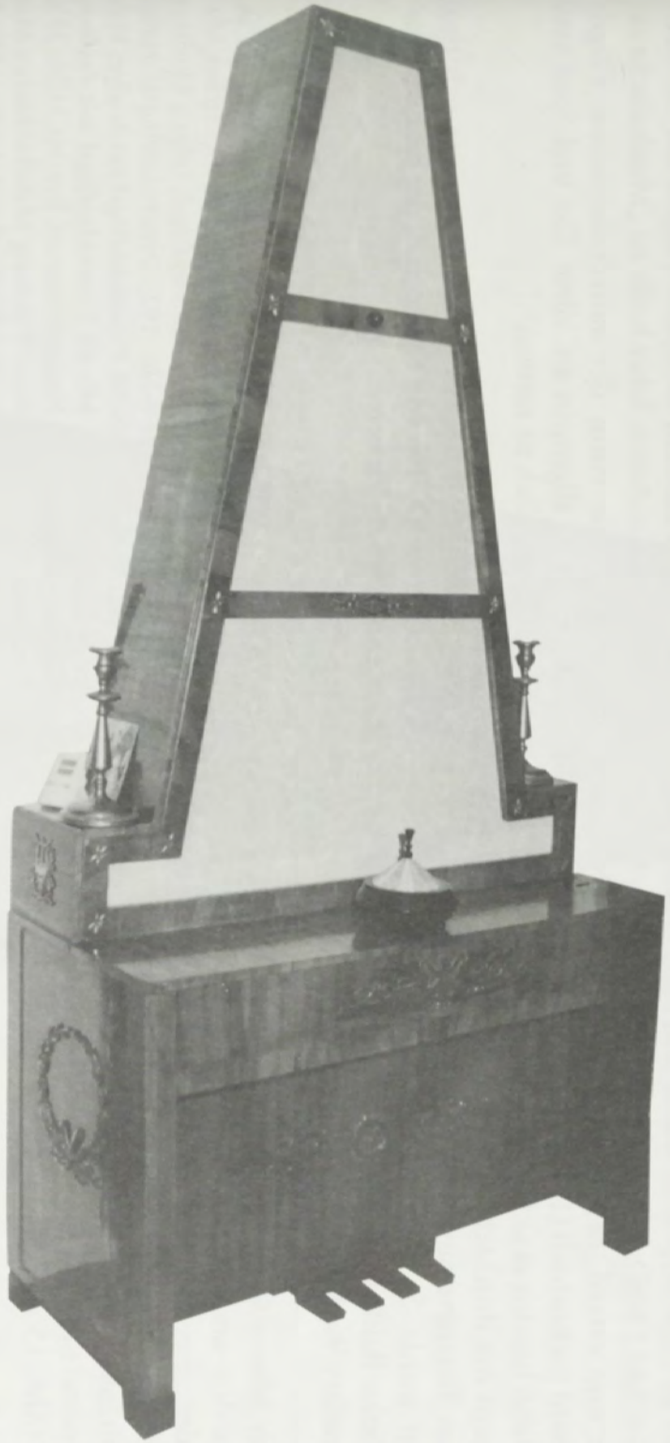


Abb. 13: Kaspar Katholnig, Pyramidenflügel, Privatbesitz; Wien, undatiert (1810) (Foto: M. Günther)

Besonders interessant ist noch eine Weiterentwicklung durch den bereits erwähnten Johann Caspar Schlimbach in Königshofen. Im Jahr 1777 in Merkershausen/Bayern geboren, erhielt er eine Ausbildung zum Klavier- und Orgelmacher in Wien bei Anton Walter und Franz Martin Seuffert. Im Jahr 1806 eröffnete er seine Werkstatt in Königshofen und erfand 1810 zusammen mit seinem Vetter Bernhard Eschenbach (1769–1852) das Instrument Aeoline. Dabei handelt es sich um ein harmoniumähnliches Instrument mit durchschlagenden Zungen, das auch in besaiteten Tasteninstrumenten als Kombinationsregister eingebaut wurde. Schlimbach starb 1861 in Königshofen. Sein Sohn Balthasar übernahm übrigens 1836 die verwaiste Seuffert-Werkstatt in Würzburg.

Von Johann Caspar Schlimbach sind mindestens neun Pyramiden- und Giraffenflügel erhalten[39]. Sie konnten verschieden ausgestattet sein, so verfügt ein besonders prächtiges Kombinationsinstrument in Form einer Pyramide im Mainfränkischen Museum in Würzburg[40] zusätzlich zum Fortepiano noch über eine große Trommel und eine „Aeoline" (Abb. 15 und 16).

Niedergang der aufrechtstehenden Fortepianos

Im Fränkischen widmeten sich noch Conrad Heubeck in Erlangen, Julius Christian Heinrich Kiesselstein, Joseph Schmauser, Carl Lang und Anton Biber in Nürnberg dem Bau von aufrechtstehenden Fortepianos. Zur Jahrhundertmitte wandte sich der allgemeine Geschmack von der Form der aufrechtstehenden Fortepianos ab, der Klang derselben aber wurde nach wie vor gelobt: Dies kann zumindest einem Bericht über die Münchner Industrieausstellung 1835 entnommen werden, die eine „ziemlich große" Auswahl an Klavieren in Flügel- und Tafelklavierform zeigte. Von den aufrecht stehenden Flügeln des Nürnberger Klavierbauers Anton Biber heißt es: „Musikalische Instrumente[.] Die Form des aufrechtstehenden Flügels spricht nicht so allgemein an, allein Ton und Spiel sind gleichfalls vorzüglich zu nennen[41]."

Die Zeit jener Instrumentengattung neigte sich dem Ende zu, ein neuer Typ von Fortepiano, der bis heute vorherrscht, stand schon bereit.

39 Zusammenstellung der erhaltenen Instrumente von Johann Caspar Schlimbach: Pyramidenflügel, München Deutsches Museum, Inv.-Nr. 1908-24225; Pyramidenflügel, Leipzig Musikinstrumentenmuseum, Inv.-Nr. 192; Pyramidenflügel, Halle, Händelhaus, Inv.-Nr. MS-52; Pyramidenflügel mit Aeoline, Halle, Händelhaus, Inv.-Nr. MS-54; Pyramidenflügel mit Aeoline, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MINe 281; Pyramidenflügel mit Aeoline, Würzburg Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. Lg. 61521; Giraffenflügel mit Aeoline, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MIR 1185; Giraffenflügel mit Aeoline, München Deutsches Museum, Inv.-Nr. 45880; Giraffenflügel mit Aeoline, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Kg 55:88.

40 Inv.-Nr. Lg. 61521; Leihgabe des Deutschen Museums München.

41 Bericht der allerhöchst angeordneten Königlich Bayerischen Ministerial-Commission über die im Jahre 1835 aus den 8 Kreisen des Königreichs Bayern in München stattgehabte Industrie-Ausstellung, München 1836, S. 27.

Abb 16: „Aeoline" im Pyramidenflügel von Johann Caspar Schlimbach im Mainfränkischen Museum Würzburg (Foto: M. Günther)

Abb. 15: Johann Caspar Schlimbach; Pyramidenflügel (Kombinationsinstrument) im Mainfränkischen Museum Würzburg, Königshofen, undatiert (um 1830) (Foto: M. Günther).

Klavierbau und Klavierhandel in den ungarischen Kronländern vor 1850

Eva Szórádová

Stand der Forschung

Es gibt nicht sehr viel Literatur, die den Klavierbau im ehemaligen Ungarn behandelt. Erst in den letzten Jahren widmen mehrere Historiker bzw. Instrumentenkundler diesem Forschungsgebiet ihr Augenmerk. Ihr Interesse richtet sich zum einen auf erhaltene Instrumente als dem direkten Beweis für die Existenz des Tasteninstrumentenbaus, aber wichtig wurde auch die Erforschung der Archivquellen. Die Ergebnisse dieser Forschung sind in den Arbeiten von Eszter Fontana präsentiert (deren geographisches Forschungsgebiet das Gebiet des heutigen Ungarns ist), Eva Szórádová (Slowakei) und Darja Koter (Slowenien)[1]. Obwohl uns von den anderen Nachfolgeländern, die auf dem Territorium der übrigen ehemaligen Kronländer entstanden waren (Kroatien, Dalmatien, Slawonien), keine oder nur sehr wenig Informationen vorliegen, ist anzunehmen, daß das Niveau der Forschungsergebnisse in diesen Ländern mehr oder weniger den Ist-Zustand widerspiegelt. Eine der wichtigsten historischen Quellen, auf die sich die Forschung stützen kann, ist die Arbeit des bedeutendsten ungarischen Klavierbauers Lajos Beregszászy (1817–1891). Seine Abhandlung, betitelt „Im Interesse des heimischen Klavierbaus", aus dem Jahr 1874[2] bringt einen kurzen Rückblick auf den Klavierbau in Ungarn etwa ab dem dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, seine Blütezeit und vor allem die Ursachen seines Niedergangs. In seiner Arbeit erfahren wir etwas über den Umfang und den Charakter des Klavierbaus, sowie über soziale und ökonomische Aspekte. Quellen zur Zunft der Instrumentenmacher in Buda (dt. Ofen) und Pest sind für die Forschungen über den Klavierbau relevant, wobei Archivquellen wie Magistratsprotokolle, Steuerbücher u.a. von Buda, Pest, Bratislava, Ljubljana und anderen Orten das Bild abrunden. Die Aufzählung der wichtigsten Quellen inkludiert das erhaltene Geschäftsbuch des Bratislavaer (Preßburger) Klavierbauers Carl Schmidt sen., das detaillierte Eintragungen über die Herstellung und den Verkauf aller seiner 1311 Instrumente enthält.

Angesichts des Umfangs der Problematik wird es nicht möglich sein, in diesem Aufsatz alle Persönlichkeiten zu präsentieren, die an der Entwicklung des Hammerklavierbaus in Ungarn beteiligt waren. Wir werden uns vor allem dem Klavierbau selbst, seinen Anfängen, den Umständen, die dazu geführt haben, seinem Charakter und den Hauptpersönlichkeiten, die die Geschichte des Hammerklaviers in Ungarn mitgestaltet haben, zuwenden.

Verbreitung des Klaviers

In den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts begann das Hammerklavier in Ungarn nach und nach Fuß zu fassen, was mehrere Dokumente belegen. Seine Verwendung ist zunächst mit den Musikinteressen des Adels und zwar vor allem in den größeren Städten (Bratislava, Pest, Buda) verbunden, deren Entwicklung sich in enger Abhängigkeit vom Musikleben Wiens vollzog. Lediglich der Adel konnte es sich leisten, ein Instrument zu erwerben, das einer stürmischen konstruktiven Entwicklung unterlag, eine unablässige und aufwendige Wartung erforderte und zudem sehr teuer war[3]. Für einfache Musiker war jedoch das neue Instrument ein nahezu unerschwinglicher Luxus, kam doch sein Preis dem Jahresgehalt eines Musikers oder Lehrers gleich[4]. Die ersten Klaviere gelangten von Ungarn nach Wien, wo die umfangreiche Produktion die hiesige Nachfrage erheblich überstieg. Es waren Instrumente der ersten Wiener Klavierbauer Ferdinand Hofmann, Johann Jacob Könnicke, Franz Xaver Christoph, Anton Walter, Johann Schanz, Michael Rosenberger und anderer. Klaviere wurden aber auch aus England importiert, etwa aus der Werkstatt John Broadwoods. In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts war das Hammerklavier in Ungarn bereits ein bekanntes Musikinstrument und übernahm schrittweise die Rolle des Cembalos im öffentlichen Musikleben. In den Zeitungen tauchten erste Angebote für den Verkauf von Wiener Klavieren auf[5] und die ungarische Aristokratie veranstaltete in ihren Musiksalons mehrere Klavierakademien[6].

---

1 Eszter Fontana, *Der Klavierbau in Pest und Buda 1817–1872*, in: *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag*, Tutzing 1987, S. 143–185. Eszter Fontana, *Klaviere in Ungarn*, in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente*, 1993, 42 Jg., Heft 2, S. 45 - 52. Eszter Fontana, *Ein ungarischer Klavierbauer: Wilhelm Schwab*, in: *Zur Geschichte des Hammerklaviers*. Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 50, Michaelstein 1996, S. 69–76. Eszter Fontana, *Music culture in the Pannonian region during the 18th and 19th century*, in: Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation, New York, (Handschrift). Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001. Eva Szórádová, *Klavichordy a čembalá na Slovensku*, in: *Slovenská hudba* XXIV., 1998, Nr. 3, S. 309–344. Eva Szórádová, *Saitenklaviere in der Slowakei*, in: *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401)*, hg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, S. 355–395. Eva Szórádová, *Historikké klavíry na Slovensku. Historical Keyboard Instruments in Slovakia*, in: *Scriptorium musicum*, Bratislava 2004.

Die wichtigsten Zentren des Musiklebens

Ende des 18. Jahrhunderts waren die wichtigsten Zentren des Musiklebens und des Musikinstrumentenbaus in Ungarn drei Städte, die eine vorteilhafte geographische Lage aufwiesen, nämlich: Bratislava, Pest und Buda. Bratislava (damals Preßburg) war bis 1784 die Hauptstadt Ungarns. Im Jahr 1785 zählte sie 33 000 Einwohner und war damit die größte ungarische Stadt (Buda hatte 23 000, Pest 17 000, Debrecen 27 000 Einwohner). Die Wirtschaft florierte, Preßburg war das bedeutendste Handwerkszentrum von Ungarn. 1780 wirkten hier mehr als 70 Zünfte. Das gesellschaftliche und auch das musikalische Leben waren intensiv. Nach dem Tod Maria Theresias (1780), verlagerte sich unter der Regierung des neuen Herrschers Joseph II. (1780–1790) das administrative, gesellschaftliche und kulturelle Leben nach Buda (Ofen), das 1784 die neue Hauptstadt Ungarns wurde. Hier siedelte die königliche Statthalterei und die Hofkammer. Während die Einwohnerzahl Budas nur langsam wuchs, verdoppelte sie sich zwischen 1777 und 1804 in Pest. Seit 1873 war hier die Universität angesiedelt, und es arbeiteten in Zünften organisierte Handwerker, Händler und Künstler. Pest wurde zum wichtigsten Industrie-, Handels- und Kulturzentrum Ungarns.

Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts begann in allen drei Städten das Bürgertum zu erstarken, das schrittweise eine entscheidende die Rolle im politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben übernahm. Seine musikalischen Aktivitäten hatten eine günstige Wirkung auf den Musikinstrumentenbau, der seine größte Blüte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verzeichnete.

Erste Berichte über die Herstellung

Der Bau von Hammerklavieren in Ungarn knüpfte in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an die Orgelbautradition an. Mit der Produktion von Clavichorden und Cembali betraute Orgelbauer und Instrumentenmacher waren, so wie andernorts in Europa, die ersten Hammerklavierhersteller. Doch außer ihnen befaßten sich auch Tischler mit dem Hammerklavierbau. Es ist naheliegend, daß der Klavierbau anfangs nicht so rentabel war, daß er seine Hersteller ernähren konnte und so mußten diese sich auch (oder vor allem) mit der Tischlerei befassen. In Ungarn bestand eine, wenngleich gewiß nicht so große und territorial nicht gleich geschichtete Nachfrage nach Hammerklavieren. Offensichtlich hing sie von der Konzentration des Adels und der Intelligenz sowie vom Umfang und der Qualität ihrer musikkulturellen Interessen ab. Die heimischen Hersteller reagierten auf den Bedarf der immer besser ausgebildeten und erfahrenen professionellen Musiker, aber auch der Amateure.

Da die Angaben über den Bau von *Fortepianos* in Ungarn Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger fragmentarisch sind, ist die Frage der Ausbildung der heimischen Hersteller und damit auch des konkreten Einflusses auf die Herstellung von Hammerklavieren nicht immer zuverlässig zu beantworten. Zur Verfügung stehen nur wenige Angaben über erhaltene Instrumente. Informationen über die Existenz des Hammerklavierbaues in Ungarn in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts stammen aus mehreren ungarischen Städten.

---

2 Lajos Beregszászy, *A magyarországi zongora – gyáriipar állapotáról*, Budapest 1874. In Deutsch: Lajos Beregszászy, *Wir und unsere Industrie*, in: *Pressburger Zeitung*, 10. Februar 1875.

3 1784, zum Beispiel, besorgte sich Graf Erdődy in Bratislava ein Tafelklavier und einen Hammerflügel. Auf den Instrumenten (außer den *Fortepianos* gab es noch ein Spinett) spielten häufig die Erdődys selbst oder für Musikakademien engagierte Musiker. Regelmäßige Ausgaben für Reparatur und Stimmen zeugen von der sorgsamen Wartung der Instrumente. 1784 stimmte und reparierte sie der Bratislavaer Orgelbauer und Clavichordhersteller Joseph Effinger. Eine analoge Situation kann man nicht nur in weiteren Adelsfamilien in Bratislava, sondern auch in anderen Gebieten des ehemligen Ungarn annehmen. Wir wissen zum Beispiel, daß 1785 Graf Illésházy aus Trenčín (SK) *ein langes Fortepiano* von dem Wiener Orgelbauer Franz Xaver Christoph besorgte. Eine Angabe aus der Zips, die ein Klavier (*Piano*) nennt, ist im Inventar aus 1798 von Schloß Bijacovce (SK), das dem ungarischen Kanzler in Wien, Johann Csáky, gehörte, zu finden. Die Angaben aus der erhaltenen Korrespondenz Emerich Horváth-Stansiths, eines der bedeutendsten Amtsträger des Zipser Komitats, bringen nicht nur ein Zeugnis von der Musikkultur Ende des 18. Jahrhunderts in der Zips, sondern gehören gleichzeitig zu den grundsätzlichen Quellen, die die Anfänge des Hammerklavierbaus in Wien dokumentieren. Der Musikliebhaber Emerich Graf Horváth-Stansith de Gradec, dessen Residenz das Schloß Strážky (SK) war, kaufte sich in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts Tasteninstrumente aus Wien. (Ingrid Fuchs, *Nachrichten zu Anton Walter in der Korrespondenz eines seiner Kunden*, in: *Mozarts Hammerflügel.* Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 48. Jahrgang, Heft 1 – 4, Salzburg 2000, S. 107–113.) Nach dem Jahr 1790 sind auch in Buda und Pest Informationen über das Vorkommen von Hammerklavieren bekannt: Davon zeugen zum Beispiel die Nachlaßinventare von Georg Leutner und Wilhem Lessar aus dem Jahr 1790. Der Pester Orgel- und Klavierbauer Johann Leykauff reparierte 1793 ein Klavier im Theater und dieses Instrument ist auch im Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány enthalten.

4 Graf Erdődy in Bratislava kaufte einen Hammerflügel für 258 Gulden, wobei das Jahresgehalt eines Musikprofessors an der Nationalschule in Bratislava zu der Zeit 300 Gulden betrug und das eines Hilfslehrers 150 Gulden. Dazu muß noch die aufwendige Wartung und Stimmung gerechnet werden, die nach Erdődys Angaben 40 Gulden pro Jahr betrugen. Angesichts dieser Tatsachen ist es nahezu unverständlich, daß die Nationalschule in Bratislava für ihre Musikklasse schon 1778 ein *Fortepiano* kaufte. Davon zeugt das dringende Gesuch des „Direktors der freien Künste für Grundschulen" Michael Adamkovits an den Stadtrat. Er bat 1831 um finanzielle Unterstützung des Ankaufs neuer Klaviere, weil: „... das größere Klavier (im Volksmund Flügel oder Fortepiano genannt) der Musikschule nach 53-jähriger Benutzung so abgenutzt ist, dass es seinen Zweck nicht mehr erfüllt". Wenn dieses abgenutzte Instrument tatsächlich ein Hammerklavier gewesen ist und tatsächlich 53 Jahre gespielt wurde, mußte es 1778 gebaut worden sein, zu einer Zeit als in dem nächstgelegenen Zentrum des Instrumentenbaus – Wien – *Fortepianos* noch keine üblichen Instrumente waren.

Banská Bystrica (Neusohl, SK)

Die erste Nachricht über den Hammerklavierbau in Ungarn stammt von 1780 aus Banská Bystrica – aus dem Gebiet der heutigen Slowakei. In einem Brief verspricht der Orgelbauer Michal Podkonický dem Grafen Johann Anton Révay, einem Zipser Kanoniker, ein fünf Oktaven umfassendes *Fortepiano* aus Nußbaumholz mit einem Harfenregister, seinem Wunsche entsprechend, zu bauen[7]:

„Hiebey mache auch Ihro Gräfl Gnaden zu wüssen, wegen das verlangte Forte piano, wen ich solches von nußbaum holtz Gutt und nett mache, so kan ich solches mit 5 Octaven, nebst der Harfen zug unter 12. #. nicht machen, hie bey aber kan versichern, daß so wohl an der holtz arbeit, als an den Klang nichts aus zu stellen haben werden, wen es laut den Preiß beliebig ist, belieben mich Ihro Gnaden zu berichten, so werde solches auch nach verlangen aus fertigen. Hiebey mich in dero Gnade mit aller Hoch Achtung Empfehlent verharre

Neüsohl den 15 Julij 1780 Dienstwilligster diener Michael Potkonitzkij Orgl bauer."

Es ist nicht bekannt, ob Podkonický tatsächlich das versprochene *Fortepiano* gebaut hat, ob es sein erstes Hammerklavier war oder ob er sich dem Bau dieser Instrumente schon früher gewidmet hatte. Aus dem ursprünglichen, relativ niedrigen Preis von 12 Dukaten kann man schließen, daß er vielleicht ein *Tafelklavier* bauen wollte. Die nachträgliche Preiskalkulation war höher als der Preis, auf den er sich mit dem Kanoniker ursprünglich geeinigt hatte, und so versuchte er zu handeln. Révay als gebildeter und erfahrener Mensch war in mehreren europäischen Kirchen- (und Kultur-)Zentren tätig gewesen. Deshalb ist es verwunderlich, daß er das *Fortepiano* nicht aus dem Ausland mitgebracht hat, sondern einen Orgelbauer aus Banská Bystrica mit dem Bau beauftragte. Eine unbeantwortete Frage bleibt auch, ob Podkonický ordentlich im Hammerklavierbau ausgebildet oder ob er Autodidakt war. Im zweiten Fall ist wahrscheinlich, daß ihm ein fertiges Instrument als Muster diente.

Podolínec (Pudlein, SK)

Der Professor des Piaristenklosters Pater Glycerius Heisler a Sancto Joanne SP (1759–1834) „verfertigte ein musikalisches Orgelwerk von bewundernswürdigen Combinationen nebst dem ein Fortepiano mit vielen Veränderungen", wie ein Bericht aus dem Jahre 1790 belegt[8]. Der in Podolínec gebürtige Heisler war ab 1789 als Professor am Gymnasium in Podolínec (gegr. 1642) tätig und galt als eine vielseitige Persönlichkeit. In den Orden trat er 1776 ein. Später übte er mehrere musikalische Ämter aus: *Institutor Musicae, Regens chori* u.a[9]. Er war nicht nur ein ausgebildeter Musiker, sondern auch „Mechaniker-Konstrukteur" und Orgelbauer.

Bratislava (Pressburg, SK)

Bratislava war eines der bedeutendsten Zentren des Musiklebens in Ungarn. Erhaltene Dokumente aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts belegen das Vorkommen von Klavieren und es ist anzunehmen, daß die Instrumente auch aus Klavierbauwerkstätten in Bratislava kamen. In einem Brief aus dem Jahre 1793 dankte Baltazár Pongrác aus Péteri bei Pest dem Bratislavaer evangelischen Pfarrer Michal Institoris-Mošovský für das *Fortepiano*, das er ihm aus Bratislava geschickt hatte. Obwohl der Name des Herstellers im Brief nicht genannt wird, ist nicht ausgeschlossen, daß das erwähnte Klavier in der Werkstatt eines Bratislavaer Meister hergestellt wurde.

Auch wenn die Anfänge des Hammerklavierbaus in Bratislava immer von einem Geheimnis verhüllt bleiben werden, ist sicher, daß spätestens in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts in der Werkstatt des aus Deutschland stammenden Orgelbauers Johann Georg Klöckner (1761/1764 Niederwerth – 1844) Hammerklaviere gebaut wurden. Von Klöckner sind aus dieser Zeit drei Hammerklaviere (zwei Tafelklaviere und ein Flügel) erhalten. Die zwei Tafelklaviere sind in der Verwaltung des Stadtmuseums Bratislava *(Mestské múzeum)*, der Flügel ist im Besitz des Kunstgewerbemuseums Budapest *(Iparművészeti Múzeum, Budapest)*. Sie haben einen Umfang von fünf Oktaven und eine *Stoßzungenmechanik* mit nach vorn gerichteten Hämmerchen. Die Mechanik sowie einige charakteristische Elemente des Baustils seiner Instrumente ähneln einigen Wiener Klavieren, konkret denjenigen von Franz Xaver Christoph und seinem Schüler Ignatz Kober. Daraus ist zu schließen, daß Klöckner seine Gesellenjahre in Wien verbrachte. Klöckner kam frühestens 1786 nach Bratislava und 1789 beendete er seine Lehrjahre bei dem Bratislavaer Orgelbauer Johann Pecking. Später widmete er sich dem Orgel-, Clavichord und Hammerklavierbau.

---

5 Zum Beispiel die Annonce von 1796 in der *Preßburger Zeitung*: „Nachricht. Es sind zwey neue, jedoch ausgespielte Fortepiano, von denen besten Wiener-Meistern, alltäglich zu verkaufen." *Pressburger Zeitung*, Nr. 91, 11. November 1796.

6 In Bratislava kamen 1796 zwei öffentliche Konzerte auf dem Fortepiano zustande. Bei dem ersten Konzert (am 18. November) trat der in Bratislava geborene 17-jährige Johann Nepomuk Hummel, beim zweiten (am 23. November) Ludwig van Beethoven auf. Aus dem Bericht über das Hummel-Konzert, der in der *Pressburger Zeitung* erschienen war, geht jedoch hervor, daß Hummel auch 1793 konzertiert hatte.

7 Šátny okresný archív Levoča, fond: Súkromný archív Spišskej Kapituly, odd. 16 [Privatarchiv des Zipser Kapitels, Abt. 16] – Rationes capitulares, Fasc. 3, K. 124.

8 J[...] K[...]Unger, *Wanderungen durch ungrische Gegenden. Erster Brief. Pudlein den 12. July 1790*, in: *Zeitschrift von u. für Ungarn zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde u. Literatur*, Vierter Band, Viertes Heft, hg. von Ludwig v. Schedius, Pest 1803. (Nachlaß von Otmar Gergelyi.)

9 Ladislav Kačic, *Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí*, in: *Musicologica Slovaca* XIX., [Musik und Musiker des Piaristenklosters in Podolínec im 17. u. 18. Jh.] 1994, S. 79–107.

Hammerklaviere konnten in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht nur in Klöckners Werkstatt, sondern auch in zwei anderen Werkstätten in Bratislava hergestellt werden, nämlich in jenen von Joseph Effinger und Johann Pecking die später von seiner Ehefrau Susanna Janetschek-Pecking übernommen wurde. Joseph Effinger (1749 Mannheim – 1809) ließ sich 1780 als 31-Jähriger in Bratislava nieder. Er kam als gelernter Orgel- und Instrumentenbauer aus Deutschland. Im Jahr 1784 kümmerte er sich um die *Fortepianos* des Johann Nepomuk Erdődy. In den 90er Jahren half er den Gesellen bei dem Instrumentenbau (wohl auch Fortepianobau?) in der Orgelbauwerkstatt von Susanna Janetschek-Pecking (1744–1796?), der Witwe des Orgelbauers Johann Pecking (1749 Wallendar – 1791?). Auch Pecking kam spätestens 1784, schon als ausgebildeter Orgelbauer im reifen Alter, aus Deutschland nach Bratislava. Die Errichtung einer eigenen Werkstatt bot sich ihm durch die Heirat der Witwe des Meisters Janetschek an. Pecking zahlte verhältnismäßig hohe Steuern, und da wir keine Belege über seinen Orgelbau haben, ist anzunehmen, daß er Klaviere baute. Er begann wahrscheinlich damit, Hammerklaviere mit Stoßzungenmechanik herzustellen, die auch sein Schüler Johann Georg Klöckner in seinen Hammerklavieren verwendete. Pecking konnte seine Pläne nicht verwirklichen, denn er starb 1791(?) mit 42 Jahren zu jung.

Spiš (Zips, SK)

Eines der erhaltenen, unsignierten Klaviere, das aus der Jahrhundertwende stammt (*Tafelklavier*), wurde wahrscheinlich in der Werkstatt der Orgelbauerfamilie Wallachy in der Zips (ehemaliges Komitat Zips), in der Slowakei hergestellt. Darauf verweisen einige bauliche Stilelemente der Klaviatur, identisch mit oder ähnlich den Elementen an erhaltenen signierten Clavichorden (bzw. Orgeln) aus der Werkstatt der Wallachys. Es hat viereinhalb Oktaven und eine einfache Stoßmechanik. Das Ende des Hammeraufsatzes ist bei diesem Instrument zwischen zwei Leisten geschoben, die an der Rückseite des Kastens angebracht sind. Auf den Bau dieses Instruments hatte eher die englische als die Wiener Mechanik Einfluß (diese Art der Mechanik ähnelt der Lösung des englischen Herstellers Johannes Zumpe).

Ljubljana (Laibach, SL)

Zu den ältesten ungarischen Hammerklavierbauern gehört Johann (Giovanni) Heichele (-1790–1813-), der als Klaviermacher 1790 das Bürgerrecht in Ljubljana erhielt. Vermutlich kurz nach 1800 übersiedelte er nach Triest (I), wo er 1802 im Bürgerbuch als Giovanni Heichele, Cembalist und Cembalo- und Klavierbauer (*cembalista ossia fabricator di cembali e forte piano*) angeführt ist. Im selben Jahr eröffnete er in Triest eine eigene Werkstatt. Die letzte Erwähnung in den Triester Stadtarchiven ist im Jahre 1813 zu finden. Vier erhaltene Klaviere aus seiner Werkstatt, die nach Wiener Vorbild gebaut wurden, zeugen von seiner Tätigkeit bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts (*Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl*, Triest; *Mobbs Keyboard Collection*, Bristol; Sammlung Beuermann, Hamburg; Universität Utrecht)[10].

Buda (Ofen, H)

Die erhaltenen Dokumente aus den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts deuten an, daß sich wahrscheinlich auch der Budaer Orgel- und Instrumentenmacher Vilmos Hartmann (-1782–1817) mit der Hammermechanik beschäftigte[11]. Hartmann führte in den Jahren 1785–1786 Studien über die Mechanik durch, um seine Kenntnisse als Klavierbauer zu vervollständigen. Ein anderer Budaer Orgelbauer Alajos Czeiner (-1797–1798) nahm 1797 ein Darlehen von 100 Forint für den Aufbau einer Werkstatt zum Bau von „Forte Phiano Fliegl" auf, doch kurz darauf verstarb er.

Pest (H)

Die Arbeit von Alajos Czeiner setzte sein Lehrling Joseph Vopaterni (-1797–1827) fort, ein gebürtiger Prager, der 1803 das Bürgerrecht in Pest erhielt. Czeiners Werkstatt übernahm der Orgel- und Klavierbauer Ignaz Peter (-1796–1826), aus dem bayerischen Erlingen stammend, der seit 1796 in Pest arbeitete. Im Jahre 1793 bekam der aus Mähren (Neumühl) stammende Joseph Herodek (Heroteck, -1793–1824), der sich mit dem Bau von neuen Orgeln und Klavieren befaßte, das Bürgerrecht. 1789 erwarb er das Meisterrecht. Hammerklaviere stellte im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Pest auch der Orgelbauer Johann Leykauf (-1792–1815-) aus Preußen (Tilsit) her, der seit 1795 Pester Bürger war. In den Jahren 1801–1803 arbeitete Mathias Ginther (Günther, 1798–1818) aus Wolfmannshausen als Tischlergeselle bei ihm und wirkte bei der Herstellung von Leykaufs „künstlich mechanischem Forte-piano" mit. Anton Scharrer erhielt im Jahre 1789 als Orgel- und Klavierbauer das Meisterrecht, nachdem er ein Fortepiano als Probestück angefertigt hatte.

Sopron (Ödenburg, H)

Christian Gottlieb Kleeblatt (1770–1829), Orgel- und Klavierbauer, bewarb sich 1794 um das Meisterrecht. Er wollte 1794 ohne Anfertigung eines Meisterstücks Mitglied der Tischlerzunft in Sopron werden, da es in der Nähe keinen Meister gab, der seine Kenntnisse beurteilen konnte[12].

Szombathely (Steinamanger, H)

Gáspár Albert Dorner (1780–1858) aus Oberwöhr bei Münchmünster in Bayern wirkte um 1800 als Orgel- und

Klavierbauer in Szombathely. Es sind mehrere Orgeln von ihm bekannt. Er selbst war ein guter Klavierspieler und verfaßte eine Klavierschule.

Das Klavier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

So wie in anderen europäischen Ländern setzte auch in Ungarn Anfang des 19. Jh. ein enormes Interesse an der Musik für Tasteninstrumente ein, was zum Aufschwung des Klavierbaues führte. Dieser Aufschwung hing vor allem mit der wachsenden politischen und wirtschaftlichen Bedeutung des Bürgertums zusammen. Dem beginnenden Modetrend verhalf die neue heimische Kultur und die Entwicklung des Amateurmusikertums stark zur Blüte. Der gesellschaftlichen Verbreitung des Klaviers entsprach die Massenproduktion von leichten Klavierstücken, sog. Salonstücken, Tanz- und Charakterstücken. Die bürgerliche Gesellschaft hatte eine Vorliebe für Salonkonzerte von Klaviervirtuosen. Mit dem Prestige des *Fortepianos* wuchs das Interesse an zeitgenössischen Klavierschulen und am Klavierunterricht. Der Besitz eines Klaviers war der Ausdruck eines gewissen gesellschaftlichen Niveaus und die Kenntnis des Spiels auf einem Tasteninstrument gehörte zu einer guten Bildung. Jedes Mädchen aus „besserer" Familie mußte Klavier spielen lernen, jede echte Dame sollte „musizieren" und an bürgerlichen oder aristokratischen Hausveranstaltungen teilnehmen können. Vor allem diese Aufgabe verfolgten der institutionelle und der private Klavierunterricht.

Mitte des 19. Jahrhunderts war das Klavier das meistverbreitete Musikinstrument. Selten fand sich in dieser Zeit eine Wohnung einer wohlhabenden Familie ohne *Fortepiano*, und das nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Land. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erreichte die Beliebtheit des Klaviers ihren Höhepunkt. Das Klavierspiel wurde überall gelehrt: an Musikschulen, Lehrerinstituten, Klosterschulen und vor allem privat. Die Regionalzeitungen veröffentlichten Berichte über das Auftreten bekannter und weniger bekannter Pianisten, über Auftritte der Schüler von Musikschulen und der Schüler von Privatlehrern. Das Repertoire der Konzerte spiegelte den Zeitgeschmack wider und seine Entwicklung beeinflußte immer besser ausgebildete Künstler, Pädagogen und Organisatoren.

Der Klavierbau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden schrittweise nicht nur in Pest, Buda und Bratislava, sondern auch in weiteren ungarischen Städten spezialisierte Klavierbauwerkstätten[13]. Allmählich trennte sich der Klavierbau vom Orgel- und Instrumentenbau. Der Transport der Instrumente von Wien sowie der hohe Zoll verteuerten ihren Preis ganz erheblich, was die Instrumentenbauaktivitäten auch in abgelegenen Gebieten stimulierte. Die Entstehung und mitunter auch die weitere erfolgreiche Auswirkung mehrerer solcher „Provinz"-Werkstätten auf den Klavierbau (z. B. in Košice, Levoča, Vrbov, Kežmarok, Komárno, Debrecen, Szeged, Györ, Temesvár, Ljubljana, Keszthely, Pápa, Békés, Miskolc, Pécs, Polhov Gradec) spiegeln das Streben nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit im Klavierbau wider. Der Klavierbau in Ungarn verzeichnete einen Aufstieg schon in der Periode ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, aber die dreißiger Jahre stellten den größten Aufschwung dar, da die Zahl der Klavierbauer sowie die Produktion ihrer Werkstätten deutlich anstieg. Das hing mit der allgemeinen wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung zusammen. Dazu trug auch die erhöhte Nachfrage nach Instrumenten bei: Die jährliche Nachfrage (ca. 600 Instrumente) wurde in diesem Zeitraum zur Hälfte durch die heimische Produktion (300) abgedeckt, der Rest durch Importe aus Wien. Die Zahl der Klavierbauwerkstätten in Ungarn, insbesondere in Pest und Buda stieg deutlich an. Und obwohl solche Werkstätten auch in Bratislava gegründet wurden, verlor Bratislava bereits in dieser Zeit seine einstmalige Bedeutung. Die Napoleonischen Kriege (1805, 1809) zeichneten zudem verantwortlich für das geringe Interesse an einem Luxusmusikinstrument, welches das Hammerklavier zweifellos war.

---

10 Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001, S. 125–126. Für die Informationen über slowenische Klavierbauer danke ich Darja Koter.

11 Angaben über die Hersteller aus dem Gebiet des heutigen Ungarn, kommen aus: Eszter Fontana, *Der Klavierbau in Pest und Buda 1817–1872*, in: *Studia organologica.* Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag, Tutzing 1987, S. 143–185. Eszter Fontana, *Klaviere in Ungarn*, in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente*, 1993, 42. Jg., Heft 2, S. 45–52. Eszter Fontana, *Ein ungarischer Klavierbauer: Wilhelm Schwab*, in: *Zur Geschichte des Hammerklaviers.* Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 50, Michaelstein 1996, S. 69–76. Eszter Fontana, *Music culture in the Pannonian region during the 18th and 19th centuries*, in: Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation, New York. (Handschrift). Eszter Gát, *Pest-Budai zongorakészítők*, in: *Tanulmányok Budapest múltjából* XXIII., 1991, S. 147–259.

12 Kornel Bárdos, *Sopron zenéje a 16.–18. században*, Budapest 1984, S. 146.

13 Das wachsende Interesse an Klavieren in den minderbegüterten Schichten regte die Tätigkeit der Amateurhersteller an, die auch Hammerklaviere zu fertigen versuchten. Ein interessantes Zeugnis für den Cembalo- und *Fortepiano*bau in der Slowakei führt Ján Čaplovič in einem Artikel aus der Artikelserie *„Slováci v Uhorsku"* [Die Slowaken in Ungarn] an, veröffentlicht in der Zeitschrift *Hesperus* im Jahr 1818: „[...] und dergleichen Naturkünstler giebt [es] unter den Slovaken sehr viele. Einige versuchten sogar Clavicembalos und Fortepianos zu machen. Nur Schade, das solche Talente grösstentheils in der Dunkelheit und ohne Aufmunterung bei den ersten Versuchen bleiben." *Hesperus – ein Nationalblatt für gebildete Leser*, Nr. 57, 1818, S. 451.

Das *Fortepiano* unterlag zu der Zeit einer so rasanten Entwicklung, daß die Investition in ein teures Instrument, das nach einer kurzen Zeit schon unmodern wurde, für „Provinzklienten" wahrscheinlich nicht mehr vorteilhaft war[14]. Auch wenn Clavichorde schon aus der Mode waren, waren sie wesentlich billiger und hinsichtlich der Herstellung viel einfacher. Damit ist zu erklären, daß an mehreren Musikschulen in Ungarn Clavichorde noch in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts erhalten, gestimmt und gespielt wurden.

Mehrere Klavierbauer, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ungarischen Städten niederließen, stammten aus Deutschland: Effinger aus Mannheim, Pecking aus Wallendar, Klöckner aus Niederwerth, Ignaz Peter aus Erlingen, Carl Drüner aus Rischenau, Mathias Ginther aus Wolfmannshausen, Heinrich Stein aus Augsburg, Carl Schmidt aus Anhalt-Cöthen, Gáspár Albert Dorner aus Oberwöhr, Bernhard Bredel aus Hessen. Viele Instrumentenbauer verließen Deutschland aus ökonomischen, jedoch auch aus anderen Gründen und suchten den Boden für ihre weitere Tätigkeit in anderen Winkeln Europas – so auch in Ungarn. Aufgrund sekundärer Informationen nehmen wir an, daß einige, aus Deutschland stammende Instrumentenmacher noch vor ihrer Ankunft in der Slowakei in ihrer Heimat gelernt hatten und die erworbenen Kenntnisse ihren Schülern auf slowakischem Gebiet weitergaben.

Umfang und Charakter der Produktion

Beregszászy zufolge waren in den Jahren 1825–1848 in Ungarn 20 bis 25 Klavierbauer tätig, deren Instrumente mit den ausländischen durchaus konkurrieren konnten. Mit der neueren eingehenden Forschung kann man jedoch die Existenz einer viel höheren Anzahl an Klavierbauwerkstätten belegen. Die Werkstätten der ungarischen Hersteller, egal, ob in den Zentren oder in kleineren Städten, waren nicht groß und bauten die Instrumente wohl nur aufgrund konkreter Bestellungen. Lediglich in größeren Werkstätten beschäftigte man acht bis zehn Gehilfen und baute jährlich zehn bis 20, ausnahmsweise 30 bis 40 Klaviere. Die Produktion der kleineren Werkstätten erreichte etwa acht bis zehn Instrumente. In den Werkstätten arbeitete der Meister mit einem oder mehreren Gesellen in allen Produktionsphasen des Instruments zusammen. Weder zwischen den Werkstätten, noch innerhalb der Mehrheit der Werkstätten gab es eine Arbeitsteilung, daher waren die Herstellungskosten eines Klaviers sehr hoch. Einige Komponenten (Klaviaturen, Saiten, Metallbestandteile) besorgten sich die Hersteller in Wien, die übrigen Teile stellten sie selbst her. Es ist kein einziger ungarischer Klavierbauer bekannt, der auf die Herstellung einzelner Klavierbauteile spezialisiert gewesen wäre. Die Herstellung bedurfte großer Investitionen, die für den Ankauf von qualitativ hochwertigem Holz und Spezialwerkzeug verwendet wurden. Die Werkstätten, für die teure Miete bezahlt wurde, mußten ziemlich geräumig sein, weil die Instrumente viel Platz einnahmen. Es war nicht rentabel, Klaviere auf Lager herzustellen, und nur einige wenige Hersteller konnten sich große Lager, beziehungsweise große Vorräte in ihnen leisten. Für die Unsicherheit der Marktsituation spricht auch die Tatsache, daß die Klavierbauer Stimm-, Reparatur- und Schätzungsaufträge übernahmen oder Instrumente verliehen. Es wurden verschiedene Typen von Hammerklavieren, Tafelklavieren, aufrechtstehenden Klavieren, Flügeln sowie Orphikas gebaut. Sie wurden auf verschiedene Weise verziert und mit Umfang und Registern gemäß dem Wunsch des Kunden ausgestattet[15]. Diese Produktionsweise verhinderte eine Rationalisierung des Herstellungsprozesses und eine Steigerung der Produktion.

Die Zugehörigkeit der Klavierbauer zu einer Zunftorganisation war uneinheitlich. Am häufigsten arbeiteten sie in den Tischlerzünften. In Bratislava gehörten sie entweder zur Tischlerzunft oder zur Zunftgemeinschaft der Orgelbauer (je nach dem, welche Tätigkeit bei dem Hersteller überwog). Später, als es zu einer Spezialisierung der Tätigkeiten kam, ordnete man die Klavierbauer den zunftlosen Handwerkern zu. Allein den Klavierbauern in Buda und Pest gelang es 1836, eine Spezialzunft der Instrumentenbauer zu bilden, was die gesellschaftliche Bedeutung des Musikinstrumentenbaus in diesen zwei Städten unterstreicht. Pest wurde in der ersten Hälfte das wichtigste Zentrum des Klavierbaues in Ungarn[16].

Im Unterschied zu den größeren Zentren, wo sich im 18. Jahrhundert überwiegend Orgelbauer, seltener Tischler (und im 19. Jahrhundert bereits spezialisierte Hersteller) dem Hammerklavierbau widmeten, scheint für die entfernteren Gebiete die enge Verbindung des Klavierbaus mit dem Tischlerhandwerk typisch zu sein. Zum Beispiel war die Mehrheit der in der Zips (SK) tätigen, bekannten Saiten-Tasteninstrumentenbauer, einschließlich der Hammerklavierbauer, ordentlich ausgebildete Tischler, die in ihren Werkstätten die Tischlerarbeit gleichzeitig mit dem Klavierbau ausübten. In den Tischlerzünften, in denen sie organisiert waren, hatten sie weder eine besondere Stellung noch Privilegien und nahmen ihre aus dem Status eines Tischlermeisters folgenden Pflichten ordnungsgemäß wahr. Auch in den Matrikeln und Dokumenten werden sie meist als „Instrumentenmacher und Tischlermeister" genannt.

Ungeachtet dessen, ob in der Stadt eine Zunft existierte oder nicht, arbeiteten die Hersteller nach Zunftregeln, die in der Beziehung Meister – Lehrling anzuwenden waren. Die Gesellen konnten nach Absolvierung der Pflichtwanderschaft eine eigene Werkstatt errichten und um das Meisterrecht ersuchen, das zur selbständigen Tätigkeit und zum Verkauf der eigenen Erzeugnisse berechtigte. Bis auf einige Ausnahmen haben wir über die konkrete Form der Meisterstücke der Klavierbauer nicht viele Erkenntnisse. Vor der Erteilung der Meisterrechte waren auch Grundfor-

malitäten erforderlich, d.h. Vorlegen des Taufscheins, des Dokuments über die Lehre und bei Herstellern, die nicht aus Ungarn stammten, auch die Entlassung aus dem Wohnort.

Im Jahre 1851 gab der Ungarische Statthalterrat für die Instrumentenmacher in Buda und Pest die Konditionen heraus, die bei dem Erwerb der Meisterberechtigung verlangt werden (sog. Meisterstück-Aufgaben). Nach ihnen hat der Antragsteller „ein gewöhnliches gangbares Fortepiano nach einem Probriß, den er selbst anzufertigen hat, nett und geschmackvoll zu machen[17]." Die Anträge auf das Meisterrecht genehmigte der Stadtmagistrat. So wie auch in anderen Gebieten des Musikinstrumentenbaus, verfolgte der Magistrat streng die Zahl der Meister im gegebenen Bereich und holte mitunter bei der Aufnahme eines Neuen die Meinung der anderen Hersteller ein.

Der *Fortepianobau* in Ungarn entwickelte sich in starker Abhängigkeit von dem Wiener Instrumentenbau. Wien war seit Ende des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines der bedeutendsten Zentren des Klavierbaues in Europa. Nebst den politischen und kulturellen Kontakten spielte dabei auch die geringe Entfernung zwischen Wien und den drei wichtigsten Klavierbauzentren Ungarns: Pest, Buda und Bratislava eine Rolle. Es ist anzunehmen, daß fast alle ungarischen Hersteller in Wien entweder in die Lehre gingen oder ihre Wanderjahre dort als Gesellen verbrachten (z. B. bei Conrad Graf, Josef Wachtel, Michael Rosenberg, Joseph Brodmann, Johann Jakesch, Jacob Bertsche). Deshalb wurden die Instrumente der ungarischen Hersteller, die auch einige Bestandteile aus Wiener Spezialwerkstätten enthielten, nach dem Vorbild der Wiener Instrumente gebaut. Außer im Preis[18] unterschieden sie sich in nichts von den Wiener Klavieren, und es ist auch unmöglich, Merkmale einer ungarischen Instrumentenbauschule zu finden.

Erfindungen

Wir führen hier nur kurz einige Patente bzw. neue Konstruktionslösungen der ungarischen Klavierbauer in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts an. 1824 patentierte Károly Augustin die Mechanik mit von oben schlagenden Hämmern (oberschlägige Mechanik), welche im Jahre 1824 auch in Wien von Müller patentiert wurde. 1839 erhielt Wilhelm Schwab das Patent für eine neuartige Besaitung; Johann Veres aus Békés (H) konstruierte „ein dreieckiges, fünfoktaviges, 74-saitiges Klavier"; Carl Schmidt aus Bratislava beantragte 1825 die Erteilung des Patents für das sog. Aelodikon (Fisharmonika), 1826 erhielt er das Patent für die gepreßte Resonanzplatte und 1829 baute er ein Klavier mit einem sog. gewölbten Resonanzboden. Wilhelm Schwab erhielt im Jahre 1839 gemeinsam mit Heinrich Schwab für die am Klavier vorgenommenen Neuerungen ein Patent (neuartige Besaitung und kleinere Abänderungen in der Mechanik)[19]. Der Organist und Kantor der reformierten christlichen Kirche in Komárno Mihály Nagy (1780/1781–1843) verfertigte Uhren und Spielautomaten (Spielwerk). Sein in Klavierform konstruiertes Instrument hatte statt Saiten Stahlzungen[20]. Er arbeitete in Komárno bis 1836, als er eine Orgelreparatur beendete und übersiedelte dann nach Debrecen.

---

14 Gát 1991, S. 152; Fontana 1987, S. 144.

15 Als Beispiel eine Annonce aus dem Jahre 1806 (*Vereinigte Ofner und Pester Zeitung*, Nr. 4, 1806): „Es sind in Ofen in der Festung in der Herrengasse Nro 64 im Kernischen Hause, bei dem Instrumentenmacher Christoph Kern, mehrere Gattungen große und kleine Fortepianos von Mandelholz und Kirschenholz 6 Octaven auch bis ins hohe c, auch bis f, 5 octav, schön geschliffen und poliert, um die billigsten Preise, aber gegen baare Bezahlung zu bekommen. Für die Güte und Dauer wird auf Jahr und Tag gut gestanden." Zitiert nach: Fontana 1993, S. 48.

16 Schon im Jahre 1817 richteten die Orgel- und Instrumentenmacher von Pest und Ofen ein Gesuch an die königliche Obrigkeit in Wien, in dem sie die Zulassung als eigenständige Zunft erbaten. (Fontana 1987, S. 14, 165). Zu dieser Zeit waren die Ofener Instrumentenmacher Mitglieder der Tischler, die Pester Mitglieder der Schmiedezunft. (Karl Dóka, *A pest-budai cébes ipar válsága (1840–1872)*, Budapest 1979, S. 82.)

17 Nachlaß von Otmar Gergelyi.

18 In dem Pester Musikgeschäft des Joseph Leyrer kosteten die Klaviere des Andreas Stein 360–540 Forint. Ein Tafelklavier kostete 140 Forint, die Instrumente des Pester Klavierbauers Janatschek 230–280 Forint in Wiener Währung (W.W.). Ein Wiener Flügel, 6 Oktaven, aus Mahagoni, kostete in Pest im Jahre 1830 85 Forint (Ft) in Conventions Münzen (CM), ein in Buda verfertigtes 140 Ft CM (1 Ft CM = 2,5 Ft W.W.) (Zitiert nach: Fontana 1993, S. 50.) In den Jahren 1823–1851 kostete ein 6 1/2 oktaviger Flügel aus der Schmidtschen Werkstatt durchschnittlich 500–700 fl., ein 6 oktaviger Stutzflügel 400 bis 500 fl. Seit den 50er Jahren war der Preis von Schmidtschen Klavieren: 7 oktaviger Konzertflügel 450 fl., 6 3/4 oktaviger Flügel 300–350 fl. (je nach Art des verwendeten Holzes), Stutzflügel (6 3/4) 260 fl.

19 Über seine Erfindung wurde in den Zeitungen mehrmals berichtet (z.B. *Honmüvész* 1839, S. 258, 514). Schwab behauptete, daß die schlangenartig gekrümmten Saiten und Anhängefedern die Stimmhaltung der Klaviere um 10–12 Prozent erhöhen. Es entstünde ein klangreicherer Ton, und es genüge, nur einmal im Jahr zu stimmen. Die auf diese Weise verlängerte Saite ermöglichte eine neue Konstruktion des Klaviers, welches dadurch um 18–20 Zoll kürzer als die gewöhnlichen Klaviere gebaut werden konnte. Schwab ließ auch kleinere Abänderungen in der Mechanik patentieren. (Fontana 1996, S. 69–76.)

20 Nachlaß von Otmar Gergelyi.

Die bedeutendsten Meister in Ungarn
Pest (H)

Carl Drüner (-1813–1839-), aus Westfalen (Rischenau) stammend, erwarb in Pest 1813 das Meisterrecht und 1819 das Bürgerrecht. In den dreißiger Jahren baute er mit acht bis zwölf Gesellen 30 bis 40 Klaviere pro Jahr. Aus seinem Nachlaß wurden 24 halbfertiggestellte und 72 spielbare Instrumente sowie mehrere Klaviere zum Verleih versteigert. Drüner gehörte zu den Gründern der Zunft der Musikinstrumentenmacher in Ofen und Pest.

Vendelin Peter (1795–1874), verbrachte die Lehr- und Gesellenzeit bei dem Orgelbauer Ferenc Focht in Pécs (Fünfkirchen). Er erwarb 1831 das Meisterrecht und 1834 das Bürgerrecht in Pest. Ab 1835 war er selbstständiger Klavierbauer und stellte jährlich 15 bis 20 Klaviere her. Er war der erste Klavierbauer in Pest, der sich auf den Klavierhandel spezialisierte. Er besaß ein Lager mit einem Konzertraum, der sich großer Beliebtheit erfreute. Ab 1836 beschäftigte er sich trotz Proteste seitens der Zunft mit dem Verkauf, dem Tausch und dem Verleih insbesondere von Wiener Instrumenten.

Franz Zobel (1793–1844) ging bei dem Wiener Hersteller Jacob Bertsche in die Lehre und verbrachte seine Wanderjahre von 1819 bis 1822 bei Carl Drüner und 1823 bei Wilhelm Schwab. 1825 bewarb er sich um das Meisterrecht in Pest. Mit sechs bis zehn Mitarbeitern stellte er Klaviere und Glasharmonikas her. Nach seinem Tod übernahm seine Witwe die Leitung der Firma und ab 1846 leitete sie sein Sohn Carl (1822–1872). Bis 1848 wurden in seiner Werkstatt jährlich 15 bis 20 Klaviere gebaut.

Wilhelm Schwab (-1814–1856) besaß eine der größten Werkstätten in Pest. 1814 erwarb er das Meisterrecht in Pest. 1836 arbeitete er mit sieben Mitarbeitern und stellte jährlich 30 bis 35 Klaviere hervorragender Qualität her. Seine Klaviere waren sehr gefragt. Auf der Pester Ausstellung 1846 stellte er ein Klavier aus. Von ihm ist ein Klavier mit sogenannten Schlangensaiten und ein aufrechtstehendes Klavier im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest *(Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest)* und ein Hammerflügel (Privateigentum) erhalten.

Bratislava (SK)

Carl Schmidt (1794–1872) war zusammen mit Lajos Beregszászy, dessen Tätigkeit schon in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, der bedeutendste Klavierbauer im ehemaligen Ungarn. Er stammte aus dem deutschen Anhalt-Cöthen, lernte in Wien bei Joseph Wachtel und Conrad Graf und gründete 1822 eine Werkstatt in Bratislava. Nach dem erhaltenen Werkstattbuch baute er im Laufe von 38 Jahren 1311 Klaviere (Flügel, Konzertflügel, Stutzflügel und Pianinos) und 6 Aelodikons. Während seines Wirkens in Bratislava war Carl Schmidt sen. einer der besten und produktivsten Klavierbauer in Ungarn. Seine Firma hatte in ihrer Blütezeit in den Jahren 1835–1853 keinen ebenbürtigen Konkurrenten. Zu jener Zeit baute sie 40 bis 60 Klaviere pro Jahr und in den Jahren 1839, 1844, 1845 und 1846 lag die Jahresproduktion bei über 60 Instrumenten. Lajos Beregszászy selbst äußerte sich sehr anerkennend über C. Schmidt. Erhalten sind insgesamt 16 Schmidt-Klaviere, davon neun vor 1850 gebaute Instrumente[21]. Er stellte Klaviere mit einer Wiener, ab 1852 auch mit einer englischen Mechanik her.

Andere Klavierbauer
Pest (H)

Károly Augustin (-1810–1836), geb. in Bautzen, ließ sich um 1800 in Pest nieder, wo er 1816 das Bürgerrecht erhielt. 1824 konstruierte er ein oberschlägiges *Fortepiano*, das er als Flügel und *Quer-Fortepiano*, „mit den 4 nothwendigsten und gewöhnlichen Mutationen" ausgestattet, fertigte. In seiner Werkstatt sind jährlich acht bis zehn Klaviere entstanden.

Károly Ballassovits (Ballasovitz) (1804–1874) erlernte sein Handwerk wahrscheinlich in Wien, wo er 1838 das Meisterrecht bekam. Auf der Wiener Gewerbeausstellung im Jahre 1835 und 1839 erhielt er Bronzemedaillen. Nach zeitgenössischen Berichten war er ein anerkannter Meister, der die meisten seiner Instrumente in Ungarn verkaufte. 1847 ließ er sich in Pest nieder und ersuchte beim Magistrat um Gewerbekonzession. Trotz der Ausflüchte seitens der Zunft verfügte der Magistrat 1848 die Aufnahme in die Zunft, deren Obervorsteher er 1855 wurde. Jährlich stellte er fünf bis zehn Klaviere her. Es ist ein Klavier von ihm im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest erhalten.

Lajos (Ágoston) Bárány (1842–1856), Orgel- und Klaviermacher war ab 1842 Mitglied der Instrumentenmacherzunft.

Lajos Beregszászy (1817–1891), der bekannteste und erfolgreichste ungarische Klaviermacher eröffnete nach Lehr- (Temesvár, Debrecen) und Wanderjahren (Pest, Szeged, Hamburg, London, Paris) 1844 in Wien eine Werkstatt mit mehreren Gesellen. 1846 wurde er Mitglied der Instrumentenmacherzunft in Pest. Zehn Jahre später baute er in seiner Klavierfabrik jährlich 70 bis 80 Instrumente, bis 1879 verfertigte er insgesamt 1500 Instrumente.

Bernhard Bredel (Bredl) (-1824–1870-), der Abstammung nach aus dem Großherzogtum Hessen, arbeitete mit zwei bis vier Gesellen in seiner Werkstatt und produzierte acht bis zehn Klaviere pro Jahr.

Josef Chmel (1811–1888), böhmischer Abstammung, lernte in Wien, arbeitete in der Werkstatt János Pachls in Pest und erhielt 1847 das Meisterrecht.

Carl Focht (Fogt) (1813–1852) erhielt 1835 das Meisterrecht; in seiner Werkstatt wurden jährlich acht bis zehn Klaviere gebaut.

Gottfried Göttlich (-1822–1830) bekam 1822 das Meisterrecht als Klavierbauer in Pest und arbeitete ohne Gesellen.

Joseph Habersberger (1784–1842) war Orgel- und Klavierbauer sowie gelernter Tischler; in den Jahren 1810–1811 war er Geselle in Wien bei Conrad Graf. 1812 erhielt er das Meisterrecht als Fortepiano- und Klavierinstrumentmacher. Er stellte mit zwei Gesellen jährlich acht bis zehn Klaviere her.

Joseph Herodek (Heroteck) (-1793–1824), anerkannter Orgel- und Klavierbauer aus Neumühl in Mähren, erwarb 1789 das Meisterrecht und 1793 das Bürgerrecht.

Károly Janitschek (Janicsek) (-1800–1820-), Orgel- und Klavierbauer, erhielt 1804 das Meister- und Bürgerrecht. Seine aus Kirschholz gebauten Klaviere mit fünf Oktaven verkaufte 1806 ein Pester Buchhändler.

Ferdinand (Nándor) Komornyik (-1845–1873), Orgel- und Klavierbauer, arbeitete als Geselle in verschiedenen Werkstätten in Wien und Pest. Er wurde 1848 Meister.

Johann (Karl) Lehner (-1833–1867-), Orgel- und Klavierbauer, erhielt 1833 das Meisterrecht, baute rund zehn Klaviere pro Jahr.

Jakab Lettner (-1810–1821-), Klavierbauer, verkaufte in seinem Musikaliengeschäft „die selbst hergestellten Fortepianos mit Oktavin und türkischer Musik, auch Orfikas aus verschiedenem Holz und von unterschiedlicher Form."

Ferenc Matta (-1839–1851-) erhielt 1844 mit Beregszászy in Wien das Patent für den Bau von Tafelklavieren und Flügeln mit besonderer Mechanik.

Johann Pachl (-1827–1870) erhielt 1833 das Meisterrecht und 1840 das Bürgerrecht. In seiner Werkstatt wurden jährlich 30 Klaviere gebaut, nach dem 1849 in der Werkstatt aufgenommenen Inventar wurden dort insgesamt zehn mit Kirsch-, Nuß-, Ahorn- und Ulmenholz furnierte Klaviere gefunden. Es sind drei Klaviere von Pachl im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest, im Historischen Museum zu Budapest *(Budapest Történeti Múzeum)* und im *Museum Kežmarok* (SK) erhalten.

Ignác Péter (-1796–1826), geboren in Erlingen in Bayern, lebte seit 1796 in Pest, wo er 1805 das Bürgerrecht erhielt. Er übernahm die Werkstatt von Alajos Czeiner.

Vendelin Peter (1795–1874) erhielt 1831 das Meisterrecht und 1834 das Bürgerrecht. Er stellte jährlich 15 bis 20 Klaviere her. Ab 1836 befaßte er sich mit dem Vertrieb von Wiener Klavieren.

Franz Platter (-1824-), Klavierbauer aus der Schweiz, erhielt 1824 das Pester Bürgerrecht. Jährlich baute er acht bis zehn Klaviere.

Jacob Sailer (-1819-) stellte in seiner Werkstatt acht bis zehn Klaviere her.

Lajos (Ludwig) Sailer (-1821–1847) lernte in Devín bei Preßburg, dann in Wien und Pest. 1830 erhielt er das Meisterrecht als Klaviermacher und 1840 das Bürgerrecht. Auf der Pester Gewerbeausstellung 1846 stellte er zwei Klaviere aus, die mit einer Silbermedaille ausgezeichnet wurden. In seiner Werkstatt wurden jährlich 40 Klaviere hergestellt. Es sind zwei Klaviere von ihm im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest und im Ostslowakisches Museum, Košice *(Východoslovenské múzeum, Košice)* erhalten.

Ignaz Johann Schlick (-1826–1844) wurde 1836 in die Zunft als allein arbeitender Meister aufgenommen.

Johann Stock (-1828–1852-) arbeitete in Pest ab 1834 und erhielt 1837 das Meisterrecht; er stellte jährlich rund zehn Klaviere her.

Friedrich Szalevszky (-1817–1827-) erwarb 1824 das Meisterrecht, 1827 das Bürgerrecht, siedelte aber noch im selben Jahr nach Debrecen um. Er baute jährlich acht bis zehn drei- und vierchörige Klaviere mit sechseinhalb und sieben Oktaven Umfang. Ein Klavier von ihm ist im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest erhalten geblieben.

Sebestyén (Anton) Vogel (1779 ?–1837) beschäftigte neben Tischlern auch vier Klavierbauer. Außer den Instrumenten aus seiner Werkstatt „lange, quer, Pyramiden Sekretär und Tischförmige Fortepianos mit und ohne türkische Musik" (1810–1814) verkaufte bzw. verlieh er Wiener Klaviere.

Joseph Vopaterni sen. (-1797–1827-), der aus Prag stammende Orgel- und Klavierbauer erhielt 1803 das Pester Bürgerrecht.

Friedrich Wolf (-1835–1939-) erhielt 1835 das Meisterrecht und baute jährlich ungefähr zehn Klaviere.

Carl Zobel (1822–1872) war Schüler seines Vaters Franz Zobel. Er war in Wien in der Lehre, seit 1844 arbeitete er in Pest, 1846 erhielt er das Meisterrecht. Es ist ein Klavier von ihm im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest erhalten.

Buda (Ofen, H)

Ferenc Blatter (-1807–1814) bot 1814 ein mit Orgelwerk kombiniertes Hammerklavier mit mehreren Registern zum Verkauf an. In seiner Werkstatt wurden jährlich etwa zehn Instrumente gebaut. Christoph Kern (-1805–1814) annoncierte 1806 „mehrere Gattungen große und kleine Fortepianos". Anton Matschinger (-1806–1824-) annoncierte die in seiner Werkstatt gebauten Klaviere verschiedener Größe. Von Rauschmann (-1800-) blieb ein sechsoktaviges Klavier erhalten (Privateigentum, Wien). Georg Johann Schick (-1818–1830-) übernahm die Werkstatt von Vilmos Hartmann. Von ihm ist auch ein Klavier im Kunstgewerbemuseum, Budapest *(Iparmüvészeti Múzeum)* erhalten. August Strobel (-1830–1831-) arbeitet als Orgel- und Klavierbauer in Ofen; Beregszászy zufolge war er ein Zeitgenosse von Augustin, Blatter und Habersberger. Er stellte jährlich acht bis zehn *Fortepianos* her.

---

21 Slowakisches Nationalmuseum, Bratislava – Musikmuseum *(Slovenské národné múzeum, Bratislava – Hudobné múzeum)*; Stadtmuseum, Bratislava *(Mestské múzeum, Bratislava)*; *The Colt Clavier Collection*, Bethersden (GB); Ungarisches Nationalmuseum, Budapest *(Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest)*; Harmelen (NL, Privateigentum); Museum der Zips, *Spišská Nová Ves* (SK, *Múzeum Spiša*); *Gakkigaku Shiryokan Kunitachi College of Music*, Tokio; Salzburg (Privateigentum); Tschechisches Museum der Musik, Prag (CZ, *České múzeum hudby, Praha*); Žirany (SK, Privateigentum) und Bratislava (Privateigentum).

Pécs (Fünfkirchen, H)

Károly Focht (Fogt) (1813–1852-) wirkte in Pécs, 1835 übersiedelte er nach Pest und 1852 nach Wien. Jährlich baute er in seiner Werkstatt acht bis zehn Klaviere. Max Heilinger betrieb von 1832–1849 erfolgreich eine Klavierfabrik.

Miskolc (H)

István Komáromy (-1828-), Klavierbauer aus Miskolc, übersiedelte 1828 nach Wien, wo er Klaviere herstellte.

Szeged (H)

Der Orgel-, Klavier- und Fisharmonikabauer István Kováts (1797–1843) erlernte zuerst das Tischlerhandwerk, 1827 bekam er das Meisterrecht. Als Gesellen arbeiteten in seiner Werkstatt Johann Fazekas und Lajos Beregszászy.

Békés (H), Temesvár (Timisoara, RO)

Gábor Pap (-1828–1834-) war ein guter Klavierbauer, L. Beregszászy arbeitete bei ihm als Geselle. Jährlich stellte er in seiner Werkstatt etwa zehn Instrumente her.

Debrecen (H)

In Debrecen sind folgende Klaviermacher bekannt: János Rácski (-1819–1820-) und János Veres (-1834-), der jährlich zwischen acht und 15 Klaviere herstellte.

Györ (H)

Als Klaviermacher wirkten in Györ Alajos János Treiber (-1832–1850-) und der Orgel- und Klavierbauer Károly Szerencsés (1819–1878), Sohn des Klavierbauers Pál Szerencsés in Pápa. 1845 bekam er das Meisterrecht.

Pápa (H), Komárno (Komorn, SK), Györ (Raab, H)

Pál Szerencsés (-1819–1836), Orgel- und Klavierbauer, ab 1819 lebte er in Komárno als Instrumentenmacher, ab 1829 in Györ.

Keszthely (H)

J. Halper arbeitete sieben Monate als Geselle bei Orgel- und Klaviermacher István Tischler (-1838–1839-).

Košice (Kaschau, SK)

Der Orgelbauer Johann Komornik (1767–1812), aus Breslau stammend, stellte wahrscheinlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts das bis heute erhaltene sechsoktavige Klavier her (Ostslowakisches Museum, Košice). Der in Košice geborene Klavierbauer Johann Binder (-1808–1815-) erlernte seinen Beruf in Wien. 1808 kehrte er nach Košice zurück, 1809 übersiedelte er nach Pest, wo er das Meisterrecht erwarb. Der Klavierbauer Johann Carl Friedrich Hensel (1786–1836) aus Berlin bewarb sich 1817 um eine Aufenthaltsbewilligung und das Bürgerrecht.

Spiš (Zipser Komitat, SK)

Bemerkenswert ist die relativ große Menge erhaltener Saiten-Tasteninstrumente von Zipser Instrumentenmachern, was von der hohen Nachfrage nach diesen Instrumenten und gleichzeitig auch von einer hochentwickelten Kultur zeugt[22]. Acht Klaviere hervorragender Qualität sind von Jacob Roth (1787–1876) aus Vrbov (Menhart) erhalten geblieben (Museum unter der Tatra, Poprad – *Podtatranské múzeum,* Poprad; Museum, Kežmarok; Ungarisches Nationalmuseum, Budapest). Die anderen vier Klaviere stellte in Levoča (Leutschau) der aus Levoča stammende Tischler und Klavierbauer Ludwig Kaufmann (1798–1852) her (Zipser Museum, Levoča – *Spišské múzeum,* Levoča; Ostslowakisches Museum, Košice; Museum unter der Tatra, Poprad; Ungarisches Nationalmuseum, Budapest). Er wirkte als Meister in der Tischlerzunft in Levoča. 1848 ging er nach Košice. Ein Klavier ist vom Klavierbauer Joseph Schmidt (1790–1873) aus Levoča erhalten geblieben (Ostslowakisches Museum, Košice, SK). Er war ebenfalls Mitglied in der Tischlerzunft. In Kežmarok (Käsmark) arbeitete der Bürger, Tischlermeister und Instrumentenmacher Samuel Raisz jun. (1776–1855), Hersteller eines erhaltenen Klaviers (Zipser Museum, Levoča). In den Jahren 1798–1801 absolvierte er seine Wanderjahre im Ausland. Im 1802 wurde er Mitglied der Tischlerzunft in Kežmarok.

Bratislava (Preßburg, SK)

Spätestens 1802 ließ sich in Bratislava Johann Heinrich Stein (1779–1831) aus Augsburg nieder[23]. Als gelernter Klavierbauer erhielt er 1803 das Bürgerrecht im Bratislavaer Podhradie (Schloßgrund). 1811 wirkte er schon in Wien[24]. Johann Gottlieb Lehner (-1778–1827?) wurde 1778 Meister der Bratislavaer Tischlerzunft. 1812 annoncierte er in der Preßburger Zeitung: „daß er zwey Quer-Fortepiano, und 1 Flügel-Fortepiano nach neuester Art fertig stehen habe, welche um billige Preise zu veräußern sind[25]." Ein anderer Klavierbauer und gelernter Tischler Joseph Pecht (1777–1842-), in Veszprém gebürtig, arbeitete seit 1805 in Bratislavaer Podhradie und zwei Jahre danach auch in Bratislava. In den Dokumenten wird er auch als „Fortepiano und Saiten Instrumentenmacher" angeführt. Jacob Klein (1784–1825) absolvierte seine Lehrjahre in einer der Bratislavaer Klavierbauwerkstätten und ging 1810 auf Wanderschaft nach Wien. 1825 starb er in Wien als Klaviermacher („Fortepiano und Claviermacher"). Albert

Schintzel (1790–1848-) aus Mähren (Horní Město, Bezirk Bruntál) gebürtig, erlernte in den Jahren 1806 bis 1808 bei Johann Gottlieb Lehner das Tischlerhandwerk und den Instrumentenbau. 1818 erhielt er das Bürgerrecht. Jacob Kojanitz (1781–1840), in Pest gebürtig, in dessen Werkstatt eines der erhaltenen Klaviere (Stadtmuseum, Bratislava) gebaut wurde, wirkte in den Jahren 1811–1815 in Pest und übersiedelte wahrscheinlich vor 1817 nach Bratislava. Der bedeutende Klavierfabrikant in Bratislava Peter Werner (1812–1891) übernahm nach Kojanitz Tod dessen Werkstatt.

Unter den Klavierbauern, die in Bratislava tätig waren, stellte für Carl Schmidt sen. nur der Orgel- und Klavierbauer Johann Fazekas (1806 bis 1874) eine ernsthafte Konkurrenz dar. Der aus Demecser (Szabolcs Komitat) Gebürtige war Schüler der Pester Orgel- und Klavierbauer Joseph Herodek und Ignác Péter. Nach Bratislava übersiedelte er 1833, als er das Meisterrecht und zwei Jahre später auch das Bürgerrecht erwarb. Während seiner Tätigkeit in Bratislava in den Jahren 1835–1855 baute Fazekas mehrere Orgeln und zugleich stellte er schon 1840 monatlich zwei Klaviere mit dreichöriger Besaitung und mit dem in seiner Zeit fortschrittlichen Umfang von siebeneinhalb Oktaven her. In seiner Niederlassung hatte Fazekas einer Annonce von 1847 zufolge „mehr als zwanzig neue und alte Klavieren zum Verkauf und Monatsteilzahlungen[26]." Nach dem Tod seiner Ehefrau (1852) ließ er sich in Pest nieder, doch noch 1860 zahlte er in Bratislava Steuern und 1861 annoncierte er den Verkauf seiner Klaviere.

1825 wurde dem Klavierbauer aus Devín (Theben, bei Bratislava) Gottfried Welczel (1793–1848-) vom Bratislavaer Magistrat die Genehmigung erteilt, Klaviere in Bratislava herzustellen. In den Einwohnerverzeichnissen, Matrikeln sowie anderen Archivquellen sind nebst den Eigentümern von Klavierbauwerkstätten auch andere zahlreiche Klavierbauer belegt. Diese besaßen keine selbstständige Werkstatt, sondern arbeiteten als Gehilfen bei Bratislavaer Herstellern.

Der erste Klavierbauer, der sich auf den Klavierverkauf spezialisierte, war Georg Bubenik sen. (1813–1880). Er gründete seine Klavierbaufirma 1835 (gemäß einer Annonce seines Sohnes Georg Bubenik jun. aus 1886). 1842 annoncierte er in der Preßburger Zeitung sechseinhalboktavige neue Klaviere aus eigener Herstellung zum Preis von 160–250 fl. C. M. Auch gespielte Instrumente, mit doppeltem Resonanzboden und englischen Saiten wurde angeboten. Doch in den nächsten Jahren verkaufte er Klaviere von anderen Meistern.

Ljubljana (Laibach, SL)

A. Marout arbeitete in den 1820er Jahren als Klavierbauer in Ljubljana. In Kamnik bei Ljubljana wirkte der Orgel- und Klavierbauer Peter Rumpel (1787–1861). Es scheint, daß Rumpel seine Lehrjahre in Wien verbrachte, wo er ein erhaltenes, in Wien signiertes Klavier baute (um 1820), das in der Qualität des Materials und der Mechanik die durchschnittlichen Meister jener Zeit deutlich überragte. Rumpel zählt zu den wenigen Klavierbauern in Slowenien. Von A. Marout und P. Rumpel sind je ein Klavier erhalten geblieben (Privateigentum, Slowenien; Schloß Tuštanj bei Moravče, Slowenien). Der Tischler und Klavierbauer Josip Schweizer (-1808-) erlangte sein Bürgerrecht als Tischler 1808. Aus Zeitungsannoncen im Jahre 1852 ist belegt, daß er auch Klaviere anfertigte. Klavierbauer, -stimmer und -händler Andreas (Andrej) Wittenz (Bitenc) (-1802–1874?) bewarb sich 1835 um das Gewerberecht, doch es ist nicht belegt, wann er es erlangte. Er erlernte seinen Beruf in einer unbekannten Werkstatt in Wien, seine Instrumente deuten auf einen guten Meister hin. Es sind zwei Klaviere erhalten. 1841 stellte er seine Arbeiten auf der Gewerbeindustrieausstellung in Graz, und 1844 in Ljubljana vor, wo er für ein Instrument die Silbermedaille erhielt. Von A. Wittenz sind zwei Klaviere erhalten (Slowenisches Nationalmuseum, Ljubljana; Landesmuseum Ptuj).

Polhov Gradec (SL)

Der Geigen-, Klavier- und Harmoniumbauer Boštjan Rihar (geb. 1773), Autodidakt aus Polhov Gradec, wirkte um 1800.

Klavierhandel

Schon Ende des 18. Jahrhunderts begegnen wir in der ungarischen Presse Annoncen, die *Fortepianos* „von den besten Wiener Meistern" anbieten. Die Nachfrage nach Wiener Instrumenten war immer groß – trotz ihres hohen Preises. Die heimischen Instrumentenbauer durften jedoch ihre eigenen Erzeugnisse in der eigenen Werkstatt, im eigenen Geschäft oder auf Jahrmärkten verkaufen. Instrumente anderer Hersteller zu verkaufen, war nicht erlaubt.

22 Es sind zwei Clavichorde und 14 Klaviere, die von den Zipser Instrumentenbauern signiert sind, erhalten geblieben; dazu kann man auch zwei anonyme Instrumente (je ein Clavichord und Hammerklavier) rechnen, die vermutlich in der Zips hergestellt wurden - insgesamt also 18 Instrumente. Demnach ist fast ein Drittel von allen erhaltenen Klavieren slowakischer Provenienz.

23 Sohn des bedeutenden deutschen Hammerklavierbauers Johann Andreas Stein aus Augsburg und Bruder von Nannette Streicher, geb. Stein und Matthäus Andreas Stein. Ende 1802 heiratete er in Bratislava die Wienerin Josepha Miruff. 1805 wurde seine Tochter Maria Antonia Johanna geboren.

24 Die spätere Tätigkeit Heinrich Steins als Klavierbauer in Wien belegt unter anderen sekundären Berichten ein Eintrag in dem Geschäftsbuch von C. Schmidt sen. Der Notiz zufolge tauschte Doktor Würzler aus Bratislava 1831 ein „gebrauchtes" Klavier Heinrich Steins aus Wien gegen ein neues Klavier Carl Schmidts ein.

25 *Pressburger Zeitung*, Nr. 2, 7. Juli 1812.

26 *Pressburger Zeitung*, Nr. 121 1847.

Dennoch fanden sich schon Anfang des Jahrhunderts unternehmungslustige Hersteller, die rasch begriffen, daß es weitaus vorteilhafter war, sich durch den Verkauf fremder Instrumente zu ernähren, als durch die Herstellung eigener. Von ihrer Aktivität zeugt die Tatsache, daß bis 1848 die Hälfte der jährlichen Nachfrage durch ausländische Produktion gedeckt wurde. (In den 70er Jahren sicherte die heimische Produktion nur noch ein Zwanzigstel, wobei die jährliche Nachfrage 1800 Instrumente betrug.) In Pest befaßten sich mehrere Hersteller mit unerlaubtem Handel (Sebestyén Vogel[27], Jakob Lettner, Schillinger, Drüner, Pachl, Fehér[28]), in Bratislava Vencel Jech und Carl Ertl (1813–1870)[29].

Mit den näherrückenden Veränderungen im politischen (bürgerliche Revolution 1848), gesellschaftlichen und ökonomischen Bereich um die Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die beiden Klavierbauer Vendelin Peter in Pest und Georg Bubenik in Bratislava mit dem Verkauf von ausländischen Instrumenten en gros, wofür sie sich geräumige Lager einrichteten. Die Reaktion kam prompt in Form einer Klage der Instrumentenmacherzunft gegen Vendelin Peter und des Bratislavaer Klavierbauers Carl Schmidt gegen Georg Bubenik. Beide Streitfälle löste erst der Ungarische Stellvertretende Statthalter und entschied sie zugunsten von Peter und Bubenik. Die neue ökonomische Situation (Senkung des Zolls auf ausländische Erzeugnisse, ausgebautes Bankensystem, Verbesserung und Beschleunigung des Eisenbahn- und Schiffsverkehrs, Förderung des freien Handels) schuf günstige Bedingungen für die Händler.

Die grundlegenden Veränderungen in der industriellen Entwicklung Ungarns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen auch deutlich in den Musikinstrumentenbau ein. Das noch immer bestehende alte Zunftsystem paßte nicht mehr in die neue Situation. Die Produktion konnte nicht mehr in den kleinen Handwerker-Werkstätten realisiert werden, die in den ungarischen Städten überwogen. Lediglich eine große und starke Firma mit genügend Finanzkapital und einer gut organisierten Produktion konnte unter den neuen Bedingungen prosperieren. Viele Hersteller stellten sich auf die Fertigung von Klavieren aus Fertigteilen um, die meist aus Wien eingeführt wurden (z.B. die erfolgreiche Klavierfirma Werner in Bratislava, die in den Jahren 1840–1949 tätig war). Hingegen erstarkte deutlich die Schicht der Händler, dank denen billigere Klaviere ausländischer Firmen auf den Markt kamen. In dieser Situation waren nur zwei Firmen fähig, die Produktion zu erweitern und das Volumen ihrer Produktion zu vergrößern (auf 50 bis 60 Instrumente pro Jahr): die schon erwähnte Bratislavaer Firma Carl Schmidt sen. und die Firma Lajos Beregszászy in Pest (seit 1872 Budapest). Die meisten der Hersteller in Ungarn bestanden den Kampf mit den importierten Instrumenten nicht. Sie waren unfähig, sich auf die neuen Bedingungen einzustellen und ihre Firmen gingen im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach und nach ein.

---

27 S. Vogel befaßte sich auch mit dem Verkauf von anderen Waren (*Tudósítások* 1812, 2. Halbjahr, No. 14, S. 114): „[...]über das Angebot seiner Geschäfte zu informieren, wo er die ausgewähltesten Möbel, Spiegel, Lüster, Uhren, Wandschirme, Bodenteppiche, Forte-Pianos von erlesener Form und Parketten zu ausgesprochen mäßigem Preis unterthänigst anbietet[...]" (Zitiert nach: Fontana 1987, S. 146.)

28 So verkaufte im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der erste Buch- und Musikalienhändler Joseph Leyrer in seinem Geschäft Saiten- und Blasinstrumente sowie Klaviere. Um 1810 wurden von der Pester Niederlassung des Wiener Industrie Comptoires auch Klaviere verkauft, der Möbelhersteller Sebestyén Vogel warb nicht nur für die eigenen, sondern auch für Wiener Klaviere, dasselbe taten Jakob Lettner, Schillinger und Drüner in den dreißiger, Pachl und Fehér in den vierziger Jahren. (Fontana 1987, S. 156.)

29 Er wußte, daß die Instrumentenmacher von Bratislava um ihren Broterwerb fürchten, würde er fremde Instrumente verkaufen. 1844 verpflichtete er sich daher in einem Gesuch um Erteilung der Genehmigung für den Verkauf von Musikinstrumenten, daß er nur mit Instrumenten Bratislavaer Hersteller Handel treiben werde.

The Viennese Piano in Naples: A Contribution to the History of Piano Constructors

Francesca Seller

Throughout the 19th century Naples remained an important locale for the production of musical instruments, which was directly attributable to the combination of favourable conditions whether political, cultural or municipal.

The reform of the economic establishment allowed the opportunity to impose a strong protectionist system. Among its advantages, the city could finally rely upon a workforce at a low expense, which attracted considerable investments from abroad, such as customs duties, which since the early decades of the century had in fact limited imports, thus supporting the artisan infrastructure of the local industry.

No less important was the granting of special licences or "privileges" (a form of design patent) from the Real Istituto d'Incoraggiamento (Royal Institute for Industry Development), established in 1806[1]. Since 1809, it had organised annual exhibitions and bestowed awards and acknowledgements, (such as gold medals for inventions or silver medals for improved techniques or introductions of new discoveries in the kingdom), in addition to promoting all national manufacturing and agricultural products[2].

These factors had a positive result on the unique phenomenon of musical instrument construction in Naples. According to statistics, by 1807[3], there were four factories for the production of "harmonic strings", 26 for the harpsichord, 16 for guitars, 7 makers of wind instruments, 19 for the organ, and 10 for percussion instruments. A survey of makers forty years later significantly expanded this data: 171 manufacturers of musical instruments and 93 dedicated manufacturers of the piano, of these 20 belonged to foreigners[4].

The most relevant activity in the field of instrument manufacture is of course the construction of pianos, also given the Neapolitan reputation for cabinet-making. Recent research has shown that during the 19th century more than 160 builders were active in Naples[5]. Most of them worked as tradesmen, tuners, and hirers. Although their factories were usually small collectives of artisans, the increased number testifies to the intensity of musical consumption in the kingdom (not only in the capital) and to the success of political and economical measures related to industry in general.

The positive trend attracted both small and large foreign entrepreneurs (from Austria, Germany, Russia), whose contributions cannot be easily documented for any prolonged period, not to mention the fact that they often worked as carpenters.

It is not by chance that the first evidence regarding the manufacture of pianos refers to a craftsman who was probably of Austrian origins; he was the first Viennese maker who began his business in Naples alongside local artisans. This evidence also confirms the presence of piano manufacturers in Naples from 1789, when Gustädt obtained a privilege from the King, before selling two instruments in Palermo which he had brought with him and then set up an industry himself[6], notwithstanding the fact that other sources seem to indicate that the first factories were opened in 1775[7].

An interesting chronicle of 1794 catalogues the diverse types of pianos made by Gustädt. The most expensive had ivory keys and two registers (pianissimo and fortissimo), which could be activated by the player's knees. When they were used at the same time, the effect was a "pianissimo rinforzato". It is also stated that neither grand pianos were sold, as they could not keep intonation, nor pianos joined with an organ. The praise of Gustädt's instruments is followed by a negative comment about the English models, which were sold at a very high price in spite of their many defects. From a letter of Norbert Hadrava, secretary of the Austrian embassador at the Naples court, dated 1799, we learn that Gustädt introduced a new mechanism for the hammers, utilizing brass felts instead of leather ones.

---

1 On this institution see Oreste E. Mastrojanni, *Il Real Istituto di Incoraggiamento di Napoli 1806–1906*, Naples 1907 and Anna Dell'Orefice, *Il Real Istituto d'Incoraggiamento di Napoli e l'opera sua. 1806–1860*, Geneva 1973.

2 *Catalogo di saggi de' prodotti dell'industria nazionale presentati nella solenne esposizione de' 15 agosto 1809*, Naples 1809.

3 Giuseppe Galasso, *Professioni, arti e mestieri della popolazione di Napoli nel secolo decimonono*, in: *Annuario dell'Istituto Storico per l'età moderna e contemporanea*, voll. 13-14, 1961-1962, 110-179.

4 Giuseppe Pardi, *Napoli attraverso i secoli: disegno di storia economica e demografica*, Milan 1924.

5 Francesca Seller, *Le fabbriche di pianoforti nel regno delle due Sicilie*, in: *Napoli Nobilissima*, vol. VII, fasc. I-II, Jan.-April 2006, 47-56.

6 Giuliana Gialdroni, *La musica a Napoli alla fine del del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, in: *Fonti Musicali Italiane*, 1/1996, 75-143; Lucio Tufano, *La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo*, in: *Studi musicali*, n. 1, 2001, 129-180: 178-179.

7 *Rapporto letto al Real Istituto d'incoraggiamento alle scienze naturali dal suo segretario della corrispondenza Francesco Cantarelli ed approvato nella tornata de' 9 luglio 1840*, Naples 1840, 108-113.

Indeed the utmost emphasis is placed on greater experimentation: new instruments were built based on foreign techniques, which were often adopted and improved, in order to satisfy the expectations of a wider and more demanding audience.

The Viennese designs were the most often employed, although sometimes considered to be "weak". A brief note related to the exhibition held in 1834, underlines nevertheless, that Neapolitan pianos were constructed following the Graf method «with an uncovered framework, removing the long end and leaving only a horsehair cloth as a protection»[8].

Table 1 provides the names of piano makers (with variants in orthography) of Austrian origin who were active in Naples. In the third column is provided the years of their documented activity in Naples, while column four contains a list of the exhibitions they took part in and of the awards they obtained (with the specific technical data of the instrument shown and eventual sale price).

The catalogue also notes Austrian names of both first and second generation; which in some cases, were naturalized. This is the case with Uldrich, who resided in Naples for many years and eventually became a citizen of the Bourbon kingdom. Uldrich began his career as a carpenter (even attaining a bronze medal for the beauty of the furniture he produced), and then went on to dedicate himself to piano construction and achieved good results, so that in 1809 the Queen purchased one of his models[9]. He also produced bells for clocks and lead leaves for organs[10].

Other piano-makers devoted themselves to cabinet-making, such as Isidoro Hartevig[11] and Giorgio Helzel, who is regarded as one of the first artisans who settled in Naples. He obtained a privilege for inventing a mechanism which could improve the function of pianos with two manuals[12]. He was also the founder of an important family of constructors: his son, Egidio, became famous for inventing an instrument with crystal parts[13].

The only society noted in the catalogue is that of Müller and Reisig: in 1850 they obtained a privilege to produce a brand new mechanism, applicable to both grand and upright pianos, which they introduced for the first time, according to the contemporary sources[14].

Another prolific piano-maker is Vincenzo Mach (of Austrian origin in all likelihood)[15]. He undertook by contract with the College of Music in Naples the construction of two rosewood grand pianos and of three upright pianos with French action[16]. His instruments (one is still kept in the museum of the Neapolitan Conservatory) were highly praised for their purity of sound[17].

Another maker of note to be mentioned is Paolo Bretschneider, who was celebrated at the exhibition of 1853 as one of the most reliable manufacturers of his time.[18] Manufacturers such as Reisig also committed themselves to renting and tuning pianos, while the Hungarian Hedrich Guggenberg worked at the zoological museum[19].

Influenced above all by Viennese actions, Neapolitan pianos were the object of continual improvement, as evidenced by the almost infinite series of reports and descriptions that re-emerge in archival documents, always keeping in mind a preference for the latest innovations, that were realized through unique solutions. The same references also note that the local institutions seem to have been aware of the prestige and quality of the resident production. Indeed it is proudly stated that the local manufacturers had almost entirely replaced the import of foreign products (mostly Austrian and French), even if often the native pianos were too expensive (due to the luxurious casing) and exceeded the actual needs of the market[20].

The debate remains open as to the preferred type of action, whether English, French or Austrian, in light of the well-known assumption of the supremacy of foreign models. Indeed, the Viennese design was among the most praised, not to mention that it was considered to be a real privilege to possess a Graf piano, although some argue that other systems guarantee a greater intensity of sound and a more reliable action.

---

8 Barone Durini, *De' saggi delle manifatture napoletane esposti nella solenne mostra del 1834*, in: *Annali civili*, marzo aprile 1834, pp. 22-23. About this exhibition see the documents in Archivio di Stato di Napoli (ASN), Ministero dell'Interno, II inventario, 595; about Graf's pianos see also *Gazzetta Musicale di Napoli*, n. 2, 7th Jan. 1854, 9-11.

9 ASN, Ministero dell'Interno, I inventario, 2141.

10 *Catalogo di saggi de' prodotti dell'industria nazionale presentati nella solenne esposizione del 30 maggio 1818*, Naples 1818.

11 ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 739.

12 *Atti del Real Istituto di Incoraggiamento alle scienze naturali, economiche e tecnologiche di Napoli*, 2 vols., Naples 1863.

13 *Atti del Real Istituto di Incoraggiamento alle scienze naturali, economiche e tecnologiche di Napoli*, 2 vols., Naples 1863; Paologiovanni Maione, Francesca Seller, *Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, in: *Liuteria Musica e Cultura*, 1997, 21-41.

14 ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 246; Giacomo Maria Paci, *Della solenne pubblica esposizione di arti e manifatture del 1853*, in *Annali civili*, Sept.-Dec. 1853, 71-127; Massimo Petrocchi, *Le industrie del Regno di Napoli dal 1850 al 1860*, Naples 1955.

15 Francesco Cantarelli, *De' saggi delle manifatture napolitane nell'anno 1844*, in *Annali civili*, Nov.-Dec. 1844, 117-147.

16 ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 246.

17 *Ibidem*.

18 See Giovanni Robbio, *Notiziario Annuale Portatile di Commercio*, Naples 1842; Giuseppe Genatiempo, R. Sorace, *La guida, ossia libro d'indirizzi*, Naples 1853; ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 246. In Naples there lived also Antonio Bretschneider, who produces pianos in 1841 (ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 739).

19 Giovanni Robbio, *Notiziario Annuale Portatile di Commercio*, Naples 1841; ASN, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 739.

20 *Rapporto letto al Real Istituto d'incoraggiamento alle scienze naturali / dal suo segretario della corrispondenza Francesco Cantarelli ed approvato nella tornata de' 4 settembre 1834*, Naples 1834.

Table 2 provides the names of those who built, albeit not exclusively, pianos following the Viennese model. The fourth column indicates subsequent privileges and awards obtained with such instruments, therefore omitting, all reference to such other models.

According to contemporary experts, Carlo Di Meglio stands out among others, for the success of his products in emulating the attributes of the Austrian and English action while mending the defects of both models[21]. In 1840 Di Meglio was even summoned by the King in order to purchase a piano, as his instruments were considered perfect imitations of the Austrian makers' masterpieces, which had improved the productions of Graf[22].

There were also other makers who committed themselves to refining the Viennese production, such as Giovanni Cerchione, who placed the damper pedals in a different position and thus obtained a privilege that lasted for five years for this idea[23].

The Federico brothers, in addition, obtained a patent in 1860, when they reinforced the Viennese action by adding a particular model of escapement comprised of single pieces which were tied with parchment[24].

Pasquale Dolce was granted a privilege for having utilized on the Viennese model, a system of wooden arms and hairpins, which heretofore had been applied only to string instruments[25].

With the reunification of Italy there was a gradual reduction in this sector of industry. By 1860 the number of piano-makers amounted to seventy, while a survey in 1871 revealed that there were fifty-one piano factories (with only five of these run by foreigners). Ten years later the number had been cut down to thirty-eight. There is no doubt that the unification of Italy led to remarkable changes in economic life, specifically it caused the removal of foreign powers, the contraction of local consumption, the imposition of national taxes and the application of liberal measures[26]. For the Neapolitan based industry it was difficult to survive in such a new competitive context (not to mention that Naples had also lost its status and privilege as the capital of Southern Italy) and as a direct consequence, the weakest businesses had to close[27].

Foreign factories almost immediately took advantage of this situation, as they could offer their products at cheaper prices. In most cases, the surviving piano-makers had to diversify their activities, often becoming dealers of foreign brands. It is therefore not by chance that in 1863, there were 263 pianos imported from Austria exclusively to the province of Naples[28].

---

21 Raffaele L. Liberatore (ed.), *De' saggi delle manifatture napoletane esposti nella solenne mostra del 1836*, in *Annali civili*, March-August 1836, 55-90; Raffaele L. Liberatore (ed.), *De' saggi delle manifatture napolitane esposti nella solenne mostra del 1838*, in *Annali civili*, Jan.-Feb. 1839, 62-86.

22 ASN, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa reale, Archivio amministrativo, III inventario, 466.

23 *Atti del Real Istituto di Incoraggiamento alle scienze naturali, economiche e tecnologiche di Napoli*, Napoli 1870. See also *Nuovo meccanismo applicato a' pianoforti alla tedesca per Giovanni Cerchione*, in: *Gazzetta Musicale di Napoli*, n. 1, 11th Jan. 1863, 3-4.

24 Paologiovanni Maione, Francesca Seller, *Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, in: *Liuteria Musica e Cultura*, 1997, 21-41.

25 *Atti del Real Istituto di Incoraggiamento alle scienze naturali, economiche e tecnologiche di Napoli*, 2 vols., Naples 1863, decree 14 december 1856.

26 Giuseppe Russo, *Napoli come città*, Naples 1966, 426-70.

27 L[...] Nunneri, *Relazione sulla condizione della classe operaja pianofortista*, Naples 1887. In 1880 there are only 38 piano makers (Cesare Alliata Bronner, Gennaro Discorso Cipriani, *Annuario napoletano. Grande guida commerciale*, Naples 1880).

28 Cesare Alliata Bronner, *Annuario napoletano.Grande guida commerciale*, Naples 1881–1882.

Table 1

Bretschneider	Antonio	1841	
Bretschneider	Paolo	1838-1854	1838: a mahogany wood piano, ducats 300, on show 1840: a piano, ducats 300, on show 1844: an English piano with two pedals attachments, on show, silver medal 1853: an upright piano and two grand pianos, on show, silver medal
Eldrich		1850 c.	
Eppler/Eppeler	Giacomo	1844-1880	1844: a piano with bar and tuning pins under the wrest plank, on show
Eppler	Carolina	1881-1882	
Gustadt/Gustädt	Enrico	1789-1812	
Hartevig/Hertivige	Isidoro	1841-1861	
Hedrich Guggenberg	Daniele	1840-1865	
Hedrich Guggenberg	G. (?)	1820-1830c	
Helzel	Egidio	1844-1887	1844: he exhibites, silver medal 1853: a grand piano and an upright piano with crystal keyboard, on show, gold medal, privilege
Helzel	Giorgio	1820-1846	1832: a new model of piano, silver medal, ducats 350, on show 1834: a maple wood grand piano, ducats 300, on show 1836: a piano, ducats 300, on show 1838: a mahogany wood piano with mother of pearl, ducats 350, and a maple wood upright piano, on show 1842: on show, silver medal 1844: on show 1853: on show, gold medal 1854: three grand pianos, on show
Henzel	Carlo e Raffaele	1828-1880	
Hovart/Hovats	Tommaso	1853-1865	
Kenke	Carlo	1838	1838: a mahogany wood piano with transposition, ducats 370, on show
Knoll	Oduard	1841	
Kovata/Kovats	Michele	1836-1848	
Kraisz/Krasiz/ Krausz	Giuseppe	1826-1836	
Mach	Giuseppe	1880	
Mach	Vincenzo	1844-1872	1844: an upright piano and two grand pianos on show, silver medal 1853: a rosewood grand piano with French escapement and two mahogany wood upright pianos with oblique strings, on show, gold medal

			1853: four pianos, two grand pianos and two upright pianos, on show
Müller (Reisig) Federico e fratello		1849-1860	1850: privilege for a piano's new action 1853: two grand pianos and an upright piano with double escapement, silver medal, on show
Rick/Riek/Ricco	Giuseppe	1860-1904	
Schmid	Giacomo	1854-1881	Austrian?
Schmid	Giovanni	1844-1882	Austrian? 1844: a piano with English escapement and action, on show, silver medal 1849: privilege for keyboard's improving 1853: a grand piano with French action, on show, silver medal
Schreck	Geremia	1854-1881	Austrian?
Schreck	Ernesto	1881-1882	Austrian?
Schumann	Carlo Federico	1839-1846	Austrian?
Schumann	Daniele	1860	Austrian?
Uldrich/Uldrik/Ulrich	Giovanni	1809-1834	1818: a mahogany wood piano with golden brass, on show, ducats 525

Table 2

Boznike	Giuseppe	1841-1865	Polish
Briganti	Gaetano	1856	
Calabrese	Giovanni	1845-1865	
Carraturo	Luigi	1886	
Castiglione	Pasquale	early19th cent	
Cementano	Michele	1860-1895	
De Beati	Filippo	1880-1882	
De Blasi	Paolo	1818-1842	
Dechet	Giacomo	1853-1854	
De Falco	Federico e Salvatore	1895-1900	
De Maio	Placido	1880	
De Meglio	Carlo	1813-1882	1836: a Viennese piano, on show
De Meglio	Giovanni	1844-1900	1866: privilege for piano with double escapement, applicable to Austrian pianos
De Meglio	Giuseppe	1844-1865	
De Meglio	Leopoldo	1861	
De Meglio	Vincenzo	1848-1904	
De Nicola	Raffaele	1845	also tuner
Di Paolo		1838	1838: a grand piano with Austrian action, on show, gold medal
Dolce	Lorenzo	1836-1846	
Dolce	Pasquale	1856	1856: privilege for an upright piano with Austrian action
Federico f.lli	Pasquale e Antonio	1831-1904	1860: privilege for Austrian piano
Fummo	Antonio	1843-1875	
Gelardini	Domenico	1886	
Geremia & Schreck		1882	
Macarer	Giovanni	1853-1861	
Martin	Giuseppe	1810	
Maurer	Giovanni	1850-1882	
Merchione	Giovanni	1860-1870	1863: privilege for damper under the Austrian pianos's wires
Pomatico	Carlo	1860	
Rausè	Francesco	1860	
Sievers Giacomo Ferdinando		c. 1830-1880	1838: a Viennese piano with transposition, on show, ducats 300 1840: two Austrian pianos, a mahogany wood grand piano, ducats 320, and a similar upright piano, ducats 180, on show 1850: privilege for Viennese piano
Velletri Gabriele		1844-1865	1844: a Viennese piano, on show, silver medal

...welch eine Schönheit und gleichheit der Töne und gewalt im Starken und Sanften gleich[1].

Das Fortepiano mit Wiener Mechanik im frühen 19. Jahrhundert

Christian Ahrens

Die Frage, welche Elemente die technische Entwicklung des Fortepianos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich bestimmten, hat viele Forscher beschäftigt. Die gängigen und bis heute weithin akzeptierten Ansichten darüber faßte Rosamond Harding folgendermaßen zusammen[2]: „It was clear that the pianoforte makers had to improve their instruments and it occurred to them to endeavour to unite once more the good qualities of the Viennese and the English Actions. This had already been attempted before and produced the Anglo-German Action. But the new pianofortes had not only to unite the powerful English tone with the light Viennese touch, giving the power of speed; but also a third element – that of facile repetition."

Betrachtet man die Erfindung der doppelten Auslösung durch Sébastien Érard sowie die allmähliche Verringerung der Zahl der Veränderungen, bis schließlich nur mehr Dämpfungsaufhebung und Verschiebung beibehalten wurden, dann scheint der Übergang von der Wiener zur Englischen Mechanik, der sich bis zur Mitte des Jahrhunderts weitgehend vollzogen hatte, einleuchtend und konsequent. Letztlich auch unvermeidlich, weil es ja darum ging, die bestehenden Defizite beider Mechaniktypen auszugleichen und die schließlich ‚siegreiche' Stoßmechanik im Sinne eines tatsächlichen oder vermeintlichen musikalischen Fortschrittes zu optimieren. Zur Stützung ihrer Auffassung führt R. Harding im übrigen eine ganze Reihe von einschlägigen Musikbeispielen an, wobei die Aspekte der Lautstärke wie der Spielgeschwindigkeit, namentlich im Hinblick auf Tonrepetitionen, eine herausragende Rolle spielen.

Ich möchte einen anderen Aspekt ins Zentrum meiner Ausführungen stellen – den der Klangfarbe und damit der Klanglichkeit überhaupt beim Fortepiano. Natürlich bin ich mir bewußt, daß gerade in diesem Bereich die Quellen nur wenig konkrete Informationen vermitteln und daß man Gefahr läuft, Spekulationen an die Stelle von Tatsachen zu setzen. Daher werde ich zur Untermauerung meiner Thesen Musik von Franz Schubert heranziehen, Beispiele, in denen die Spezifika des Wiener Hammerflügels jener Zeit auf eine sehr eindrucksvolle Weise für die Strukturierung der Musik genutzt werden[3].

In einem Artikel für die in Dresden und Leipzig erscheinende *Abend-Zeitung* ging deren Musik-Redakteur, Erzähler, Lyriker und Komponist Carl Borromäus von Miltitz (1780–1845) 1826 auf die Anforderungen ein, die ein gutes, schön klingendes Fortepiano erfüllen müsse. Unter dem Titel *Ueber Pianoforte's und Pianofortespiel* legte er seine Vorstellungen dar, und es ging ihm vornehmlich um die Verteidigung des schönen Tons, des bel canto-Ideals, auch und gerade in Bezug auf den Klang des Klaviers[4]: „Selbst in Italien, wo jetzt alle Conservatorien der Musik in Verfall sind, [...] wo die Composition offenbar darnieder liegt, die Instrumentalmusik mit der in Deutschland nicht verglichen werden darf und sogar der Gesang auf's unnatürlichste mit Coloraturen überladen wird – selbst in Italien ist doch immer noch die Hauptforderung, die man an Virtuosen, Sänger und Verfertiger von Instrumenten macht, die, einen schönen Ton hervorzubringen (cavar una bella voce!). Die schöne Menschenstimme, gleichviel in welcher Tonhöhe sie liege, ob Discant, Alt, Tenor oder Baß, dient als Musterbild. Man nennt aber beim Sänger einen schönen Ton den, der voll und rund (dick, sagt der Musiker vom Fach), weich, doch laut ist, von leichter und schneller Ansprache, fähig lang auszuhalten und doch auch, kurz abgestoßen nachzuklingen."

---

1 Aus einem Brief des Vaters von Carl Maria v. Weber, Franz Anton, an Johann Peter Heuschel in Meiningen, den ersten Lehrer des späteren Komponisten, vom 28.12.1797 aus Salzburg. Das fragliche Fortepiano befand sich im Besitz von Johann Michael Haydn.

2 Rosamond E. M. Harding, *The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, London 1933, Zweitauflage London 1978/Reprint London 1989, insbesondere Section II, Chapter I; hier S. 156.

3 Vor Eröffnung der Tagung im Kunsthistorischen Museum Wien spielte Hans Kann an vier verschiedenen Hammerflügeln der Sammlung. Dabei konnten sich die Hörer davon überzeugen, daß sich in der Tat bei den Wiener Instrumenten drei distinkte Register mit ganz spezifischer Klangfärbung unterscheiden ließen. Freilich nicht an jenem Hammerflügel von Conrad Graf (SAM 570; Wien, nach 1828), der mit einem Schalldeckel (oder ‚zweiten Resonanzboden') versehen war. Dieser führte zu einer Klangverschmelzung, bei der die Registerdifferenzierung weitestgehend aufgehoben wurde. Es war übrigens bezeichnend, daß der Solist gerade dieses Modell zu seinem Favoriten erklärte und an ihm auch ein Stück vortrug, das zu einem späteren Zeitpunkt entstanden war als jener Hammerflügel.

4 Carl Borromäus von Miltitz, *Ueber Pianoforte's und Pianofortespiel*, in: *Abend-Zeitung* [Dresden und Leipzig], Nr. 283, 27.11.1826, S. 1129 – 1131 und S. 1134, hier S. 1131; Hervorhebungen im Original.

C. B. v. Miltitz stand mit seinen Ansichten weder allein, noch war er der einzige, der sich darüber Gedanken machte, wie der Ton eines ‚guten' Klaviers beschaffen sein müsse. Und die Diskussion begann nicht erst in den 1820er Jahren, sondern ziemlich genau um die Wende zum 19. Jahrhundert, zudem dauerte sie bis um 1850 an – sie bestimmte eigentlich die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts.

Eine der frühesten Quellen zu Hammerklavieren mit Wiener Mechanik ist das 1801 herausgegebene Handbuch für Instrumente aus der Werkstatt Stein, dem man zur Bewertung des Klavierklanges folgendes entnehmen kann[5]: „Es ist sehr schwer, wo nicht unmöglich den schönsten Instrumentalton zu bestimmen. Jeder Mensch hat sein eigenes, von einem andern mehr oder weniger verschiedenes Gefühl. Diesem müssen wir es zuschreiben, daß einige nur *scharfe, schneidende, grelle;* andere hingegen *volle, runde, molligte* Töne lieben. Ohne einer Meinung zu nahe zu treten, kann man aber doch annehmen, dass, wenn so wohl die einzelnen als zusammen klingenden Töne des Fortepiano Gefallen erwecken oder rühren sollen; sie sich, so sehr als nur möglich, dem Tone der besten Blasinstrumente nähern müssen."

Im Anschluß daran findet sich eine Passage, in der anhand zweier kontrastierender Typen von Pianisten dargelegt wird, wie das Fortepiano seiner Natur gemäß behandelt werden muß und welche Konsequenzen es hat, wenn man jene Vorgaben nicht einhält. In diesem Kontext finden sich bemerkenswerte Aussagen zum Verhältnis von Diskant und Baß[6]: „Wie rein, wie flötenartig klingen die Discant-Töne, während die linke Hand ihnen consonirende Accorde entgegen setzt! Wie voll lautet der Ton des Basses, welcher *elastisch leicht angeschnellt wird.* Sparsam bringt er [d.h. der Spieler] diese Schönheit an, damit der öftere Gebrauch nicht seine Wirkung verfehlt."

Der Beginn des ersten Zitats findet sich, beinahe wörtlich übernommen, in jener Schrift, die 1824 von der Firma Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart herausgegeben wurde. Im weiteren Verlauf machen die Autoren bemerkenswert klare Aussagen zur Klangästhetik eines guten Fortepianos; es heißt dort[7]: „Es ist schwer zu bestimmen, welches der schönste Ton bei dem Forte-Piano sey. Der individuelle Geschmack findet bald scharfe, schneidende, brillante, bald hingegen volle, runde und weiche Töne schön. Ohne einer Meinung zu nahe zu treten, kann man aber doch annehmen, dass, wenn sowohl die einzelnen als zusammenklingenden Töne des Forte-Piano Gefallen erwekken und das Gemüth ansprechen sollen, sie sich, so sehr als möglich, dem Tone der besten Blasinstrumente nähern müssen. So kann z. E. besonders der Flügel vieles vom Tone der Clarinette und des Hornes haben, und wenn die Aehnlichkeit sich auch darin äussert, dass der angegebene Ton lange in fast gleicher Starke forttönt, wenn er sich nicht sogleich entweder ganz oder in die höhere Octave verliert, wenn er nicht kurz ist, was er seyn kann, selbst wenn er stark ist, so kann man annehmen, dass er gut sey. Ein solcher singender Ton ist eine Hauptsache, das Clavier mag dann weich oder brillant intonirt seyn."

Der Vergleich des Diskants eines Hammerklaviers mit dem Ton von Blasinstrumenten – hier der Klarinette, im Falle des Bamberger Klaviermachers Christoph Ehrlich[8] der Piccoloflöte – ist, gerade in Bezug auf die Wiener Fortepianos, auffallend häufig. Kennzeichen aller Blasinstrumente ist eine mehr oder weniger starke Registerbildung, wobei sich die einzelnen Register, zumal bei der Klarinette, sehr deutlich von einander unterschieden. Dahingegen hatte Scipione Maffei bereits 1711 mit Blick auf die klanglichen Besonderheiten des Hammerflügels von Bartolomeo Cristofori ein völlig anderes Ideal hervorgehoben: die Gleichmäßigkeit und Ausgeglichenheit in allen Lagen. S. Maffei hatte gerade nicht den Klang von Blasintrumenten zum Vergleich herangezogen, sondern von Streichinstrumenten[9], denen diese Registerbildung nicht eigen ist.

---

5 *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von* [handschriftlich ergänzt: „Nannette Streicher, geborene"] *Stein in Wien verfertigt werden. Ausschließlich nur für die Besitzer dieser Instrumente aufgesetzt* [handschriftlich ergänzt: „von Andreas Streicher"], Wien 1801, S. 12; Hervorhebungen im Original.

6 *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano,* S. 16f.; Hervorhebungen im Original.

7 *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart verfertigt werden,* Stuttgart 1824/Reprint Tübingen 1994, S. 26.

8 *Des Orgel- und Instrumentenbauers Christoph Ehrlich zu Bamberg neuester Plan zum IIten Abonnement auf Piano-Forte, Guitarren, dann liegende und aufrechtstehende Flügel,* o. O., o. J., o. P. [S. 12]. Der Druck ist undatiert, dem Vorwort läßt sich jedoch entnehmen, daß die zweite Auflage um 1815 erschienen sein muß. Das Exemplar aus der Bibliothek der Firma Neupert trägt auf dem Titelblatt die handschriftliche Datumsangabe „1830" – in diesem Jahr verstarb der 1781 geborene Klavierbauer. Offenkundig wurden noch bis zu diesem Datum der Katalog verwendet und die entsprechenden Modelle gefertigt.
Die betreffende Passage (S. [14]), in der von den Vorzügen der aufrechtstehenden (Pyramiden-) Hammerflügel gegenüber den ‚gewöhnlichen' die Rede ist, lautet: „An Stärke des Tons ist ohnehin zwischen beyderley Formen, nicht der mindeste Unterschied, wohl aber unläugbar, daß die obersten Töne bey den aufrecht-stehenden, dem durchdringenden Silbertone der Piccolflöte, weit näher kommen, als jene der gewöhnlichen."

9 *Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musicalische Instrumente, Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt von König,* in: Johann Mattheson, *Critica Musica II,* Hamburg 1725/Reprint Amsterdam 1964, S. 335–342, hier S. 335.

Daß in der Tat die registermäßige Differenzierung ein Spezifikum der Instrumente mit Wiener Mechanik war, belegen viele zeitgenössische Dokumente. Auch und gerade solche, deren Autoren eine andere Ästhetik vertraten. Zu den letzteren zählte beispielsweise Christoph Thein, der 1843 erklärte, ein guter Klavierton müsse[10] „voll, stark, energisch, metallreich oder glockenartig, dynamisch, dabei aber eben so weich, schmelzend, gesangvoll und beim sanften Spiele echoartig, wie aus weiter Ferne kommend, erscheinen. Fehlerhaft in Hinsicht des Tones sind die Instrumente, die grell ohne intensive Kraft, oder schwach und dünn, schnell verhallend, dumpf, unsicher klingen, bei denen dann oft die Weichheit des Tones in übertriebener Zartheit erscheint, und das gesangvolle und Schmelzende unangenehm vorherrschend, das Echoartige aber ganz vermißt wird. [...] Ein Instrument ist schlecht zu nennen, wenn es keine vorherrschende Klangfarbe, – also in Hinsicht des Tones keinen bestimmten Charakter hat [...]. Auch die Instrumente sind von keinem besonderen Werthe, bei denen die Klangfarbe in einem gewissen Umfange neben einander liegender Töne so, in einem andern wieder anders erscheint, wo z. B. der Baß stark, voll, metallreich, die Mitteltöne schwach, dünn, dumpf, und die hohen wieder anders klingen, oder auch umgekehrt, wo der Baß im Verhältnisse zum Diskante zu schwach und dumpf ist. Den größten Werth haben die Instrumente, die in allen Tönen gleiche Klangfarbe besitzen, und es ist dies eine Eigenschaft, die man mit recht von allen guten, sehr guten und vorzüglichen Instrumenten fordert."

Unter eben diesem Aspekt bewertete C. Thein die Produkte der einzelnen Klavierbaufirmen. So heißt es etwa von Schiedmayer[11], er baue „ganz vorzügliche Instrumente. Dieselben zeichnen sich namentlich durch große Gleichmäßigkeit des Tones aus; Baß und Diskant haben zu einander ein sehr gutes Verhältnis. Der Ton überhaupt hat eine markige Fülle, viel Metall und Angenehmes." Zugleich aber äußerte C. Thein[12] über die Instrumente von Conrad Graf, sie hätten „vorzüglich [...] einen schönen, hellklingenden Diskant." Und von Franz Lautterers Flügeln sagte der Verfasser[13], bei ihnen zeichneten sich „namentlich der mittlere und hohe Baß und der tiefe Diskant durch kraftvollen Ton" aus. Diese Bemerkungen implizieren in beiden Fällen eine Abwertung, denn die betreffenden Instrumente entsprachen dem Ideal der Gleichmäßigkeit in allen Lagen nicht.

Ähnlich urteilte auch Christian Friedrich Gottlieb Thon 1817 bzw. 1836. Zunächst konstatierte er, daß „die Stadt Wien nicht mehr das ausschließliche Vorrecht besitzt, gute und zugleich schöne Instrumente, vorzüglich Flügel, zu liefern". Unter den gegenwärtig besten Klavierbauern („um das Größte, Höchste, Beste und Schönste zu bezeichnen, was die Kunst in der neuesten Zeit im Baue der Fortepianos und Flügel geleistet hat") nannte er Broadwood in London, Graf und Streicher in Wien, Kalkbrenner in Paris, Schiedmayer in Stuttgart. Dann schränkte er jedoch diese Bewertung ein, indem er zwischen Schiedmayer und Graf deutlich differenzierte und dabei den ersteren über den letzteren stellte[14]: „Insbesondere zeichnen sich die Graf'schen Instrumente durch einen schönen hellklingenden Discant aus, sind in der Mittellage aber stumpf und im Basse nicht kraftvoll genug. Die Schiedmayer'schen Instrumente [Anm.: mit englischer Mechanik], hauptsächlich die neuern, sind sich durchgehends ziemlich ganz gleich, haben eine außerordentlich markige Fülle, viel Metall und Annehmlichkeit im Klange. Aus Erfahrung läßt sich behaupten, daß, was Solidität des Baues und des Tones anbelangt, die Schiedmayer'schen Instrumente Alles übertreffen, was bisher in dieser Art der Instrumentenbaukunst geleistet worden ist."

1853 hob Friedrich Wieck in seinen aphoristischen Betrachtungen über „Clavier und Gesang" – man beachte die interessante Verbindung zweier eigentlich als gegensätzlich empfundenen Bereiche – die Übereinstimmungen zwischen dem Klangideal des Claviers und jenem der menschlichen Stimme hervor[15]: „Das Instrument muß egal sein, alle Octaven müssen im schönsten Verhältniss zu einander stehen. Eine schön gebildete menschliche Stimme giebt auch hier den Maßstab, das Muster ab. Sagt jemand: „Mein Flügel hat aber einen schönen Baß!" – um desto schlechter ist er, wenn der Diskant und die Mittelregion nicht ganz genau entsprechen, auch in Hinsicht der Klangfarbe und Klangbeschaffenheit. [...] Unegalität des Flügels verdirbt das schönste Spiel, und der Spieler von Geist und Gefühl wird ängstlich, ungewisse, verzagt und verzweifelt an seiner Kunst."

10 Christoph Thein, *Das Pianoforte. Ein nützliches Merkbüchlein für jeden Clavierspieler*, Quedlinburg und Leipzig 1843, S. 38f.

11 Thein 1843, S. 19.

12 Thein 1843, S. 20.

13 Thein 1843, S. 21.

14 Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Abhandlung über Klavier-Saiteninstrumente, insonderheit der Forte-Pianos und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung und Stimmung. Ein nothwendiges Handbuch für Organisten und Schullehrer, Orgel- und Instrumentenmacher, überhaupt für jeden Besitzer und Liebhaber dieser Art der Metall-Saiten-Instrumente*, Weimar 2/1836 [Erstauflage Weimar 1817], S. 78; Hervorhebungen im Original.

15 Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didaktisches und polemisches*, Leipzig 1853/Reprint Peer 1995, S. 128; Hervorhebung im Original.

Zu den vermeintlichen klanglichen Absurditäten der Wiener Hammerflügel rechneten viele Autoren des 19. Jahrhunderts auch die ‚Veränderungen', namentlich den Janitscharenzug (Türkische Musik). Hierzu vertrat C. B. v. Miltitz folgende Ansichten[16]: „Eine Reihe von Jahren verstrich, während welcher große Meister, wie Clementi, Cramer, Dusseck u.m.a. in ihren Compositionen sowohl, als durch Verfertigung von Pianoforte's unter ihrer Aufsicht, zu diesem Zwecke freudig und kräftig die Hand boten. Allein die Mode triumphirte noch einmal! Man erfand Harfen=, Lauten=, Fagottzüge, man verband Pedale und Rohrwerke damit, man brachte endlich, o Blüte des guten Geschmacks! die große Trommel, Becken und Klingelspiel, kurz den ganzen höllischen Janitscharenmusikspektakel, der hoffentlich mit den Janitscharen aussterben wird, am Piano=Forte an, man componirte für diese Pfeif=, Schlag= und Klinkewerke und vervielfältigte den Bedarf und die Nachfrage nach Instrumenten mit solchen Schnurrpfeifereien so sehr, daß man selbst auf dem Lande bei begüterten Landleuten dergleichen Lärmkästen fand. Dadurch ward das Verfertigen der Pianoforte Fabrikwerk und fiel den Schreinern in die Hände."

Es sei allerdings nicht verschwiegen, daß vereinzelt Autoren die Ansicht vertraten, gerade die englisch-französischen Hammerflügel zeigten registermäßige Klangunterschiede. In diesem Sinne äußerte sich beispielsweise 1853 Joseph Fischhof[17]: „Der größere Ton der englisch-französischen Instrumente bietet ebenfalls mehr Möglichkeiten zur Verschiedenheit dar. Diese gibt zuweilen dem fein geübten musikalischen Ohre drei Register kund, die eher geeignet wären, ein eigens dafür berechnetes Trio aufführen zu machen, als ein Tonstück für ein und dieselbe Klangfarbe."

Unbeschadet der Tatsache, daß der Autor mit seiner Einschätzung offenkundig eine Minderheitenmeinung vertrat, bleibt festzuhalten, daß er die von ihm konstatierten Klangunterschiede in den einzelnen Lagen keineswegs als eine musikalische Bereicherung empfand, sondern vielmehr als einen, wenn auch nur vom geübten Ohr wahrnehmbaren, Mangel.

Wenn aber dieser Register- und Farbenreichtum – oder der klangliche Bruch, je nach Anschauung – bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein, vermutlich wohl das Charakteristikum der Wiener Hammerflügel darstellte, wie die Mehrzahl der zitierten Quellen und die überlieferten Instrumente jener Zeit belegen, dann gilt es zu fragen, ob es sich dabei um einen technisch-klanglichen Mangel handelte, den man um jeden Preis abstellen mußte, oder ob nicht Komponisten in Österreich und Deutschland gerade mit jenen Klangeigenheiten rechneten und diese in ihren Klavierwerken berücksichtigten.

Es steht außer Zweifel, daß Franz Schubert sich in seinen Kompositionen dezidiert am Klangideal des Wiener Hammerflügels orientierte[18] und dieses in besonderer Weise in die Gestaltung seiner Klaviermusik einbezog. Das schließt sowohl die Verwendung von ‚Veränderungen' ein, als auch die Nutzung der lagen- oder registerspezifischen unterschiedlichen Klangfarben innerhalb des Gesamtambitus. Beide Elemente werden dabei nicht nur unter dem Gesichtspunkt der klanglichen Abwechslung genutzt, sondern häufig auch im Hinblick auf die formale und strukturelle Gestaltung einzelner Sätze. Entsprechende Verfahren lassen sich in vielen Werken für Klavier zu zwei Händen nachweisen, insbesondere aber in denen für vier Hände. Es ist bemerkenswert, keineswegs aber verwunderlich, daß sich diese Gattung, seit den maßstabsetzenden Sonaten von Wolfgang Amadeus Mozart[19], vor allem im deutschsprachigen Bereich etablierte. Und daß gerade F. Schubert sich dieser Gattung verpflichtet fühlte, ist ebenfalls nichts weniger als ein Zufall. Hervorzuheben ist vor allem, daß F. Schubert nicht nur Märsche, Tänze und andere „Gebrauchsmusik"[20] schuf, sondern neben mehreren Variationenzyklen, die trotz ihrer besonderen klanglich-musikalischen wie kompositionstechnischen Qualitäten bis heute zumeist nicht ihrem künstlerischen Wert entsprechend beurteilt werden, auch eines der bedeutendsten und genialsten ‚Alterswerke', die Fantasie f-moll op. 103, D 960, vom Frühjahr 1828.

Gerade in den größeren und musikalisch anspruchsvolleren vierhändigen Kompositionen ab etwa 1824 nimmt der Aspekt der Klangfarbe, namentlich der des Klangkontrastes, eine immer bedeutsamere Rolle ein. Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, daß die großen Werke für Klavier zu vier Händen deutlich erkennbare orchestrale Strukturen aufweisen. Das gilt schon für die Sonaten von W. A. Mozart, von denen Walter Georgii sagt[21]: „Er [Anm.: d. i. ein eigenartiger klanglicher Duft] erklärt sich aus dem sinfonischen Charakter, der den vierhändigen Kompositionen Mozarts durchweg anhaftet: man hört das Fagott heraus, das die Kantilene in der Tiefe zart nachzeichnet (entsprechende Anschlagsfeinheiten vorausgesetzt!)."

---

16 Miltitz 1826, S. 1130.

17 Joseph Fischhof, *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Ausstellung im Jahre 1851, nebst statistischen darauf bezüglichen Andeutungen etc.*, Wien 1853, S. 76; Hervorhebungen im Original.

18 Wenn Wachtang Korisheli (*Die Entstehung und Geschichte der vierhändigen Klavierliteratur bis zu Schubert und seinen Zeitgenossen*, Freiburg i. Br. 1975, S. 25ff.) unterstellte, Ludwig van Beethoven und F. Schubert hätten ausschließlich Fortepianos mit Stoßmechanik zur Verfügung gestanden, so irrte er. Was Beethoven betrifft, so vermitteln beispielsweise die Konversationshefte wichtige Informationen, vgl. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 1 – 9, Leipzig 1972–1988, passim.

19 Sonaten D-Dur KV 381 (1772); B-Dur KV 358 (1774); F-Dur KV 497 (1786); C-Dur, KV 521 (1787); zu erwähnen sind auch die Variationen G-Dur KV 501 (1786).

20 Vgl. Walburga Litschauer, *Gesellschaftsmusik*, in: *Reclams Musikführer Franz Schubert*, hg. von Walter Dürr und Arnold Feil, Stuttgart 1991, S. 306–333.

21 Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich-Freiburg i. Br. 3/1950, Teil 2, S. 538; Hervorhebung im Original.

Zu den entsprechenden kompositorischen Mitteln zählt u.a. die stimmliche Parallelführung in verschiedenen Lagen, die sich vor allem in W. A. Mozarts vierhändigen Sonaten findet. Sie alle beginnen jeweils mit mehr oder weniger ausgedehnten Unisonopassagen beider Spieler – ein Verfahren, das in einer zweihändigen Sonate seine Wirkung verfehlen würde und daher dort kaum vorkommt. Das Unisono gilt als unspezifisch für die Kammermusik schlechthin und wird, sofern Komponisten es gleichwohl in einschlägigen Werken verwenden, als eindeutiges Indiz für eine orchestrale, ja geradezu sinfonische Faktur angesehen. Im Hinblick auf das Grand Duo (Sonate) C-Dur, op. posth. 140, D 812 (entstanden Zselitz 1824) von F. Schubert etwa stellte W. Georgii fest[22]: „In der viersätzigen Sonate C, die vom Verleger als Grand Duo op. 140 bezeichnet wurde, drängt der sinfonische Charakter fast übermächtig hervor."

Zu jenen Werken für Klavier zu vier Händen, in denen F. Schubert den Parameter Klangfarbe in besonderer Weise gestalterisch einbezieht, zählen die *Variationen über ein eigenes Thema für Klavier zu vier Händen* As-Dur D 813 – eine der komplexesten und elaboriertesten, zugleich aber auch romantischsten und klanglich bezauberndsten Klavierkompositionen F. Schuberts.[23] Die Variationen entstanden im Sommer/Herbst 1828 in Zselitz, auf dem Gut des Grafen Johann Karl Esterházy, dessen Töchter Marie und Karoline der Komponist im Klavierspiel unterrichtete. Was für ein Hammerflügel sich seinerzeit in Zselitz, wo der Komponist bereits 1818 einen Sommerurlaub verbrachte und wo weitere bedeutende Klavierkompositionen entstanden sind, befand, läßt sich leider nicht mehr feststellen[24]. Man darf jedoch annehmen, daß das dort vorhandene Instrument zumindest über jene Veränderungen verfügte, die der Komponist für die Ausführung dieses Variationenzyklus und der übrigen in Zselitz entstandenen Werke für Klavier zu vier Händen berücksichtigt wissen wollte.

Bemerkenswerter Weise spielen in den Variationen D 813 klangliche Gestaltungsmittel – und hier insbesondere die Verwendung von Veränderungen – eine herausragende Rolle. Der eindeutigste Hinweis auf deren Einsatz findet sich in der Variation VIII, er lautet: „con sordini". In einer Anweisung für angehende Klavierspieler erläuterte Christoph Thein[25] 1843, mit der Bezeichnung „con sordino" sei die Verwendung des sog. Pianozuges gemeint, der die Lautstärke verringerte und zugleich die Klangfarbe veränderte – der una corda-Zug (Verschiebung) vermag also diese Funktion nicht zu erfüllen. Daß es F. Schubert in dieser Variation vornehmlich um den Klangeffekt ging, ist nicht zuletzt der Tatsache zu entnehmen, daß zahlreiche Diminuendi und Crescendi bis hin zum Fortissimo (T. 6/7, T. 12 und 18/19) gefordert sind. Die Bandbreite der Lautstärkevorzeichnungen reicht vom Pianissimo bis zum Fortissimo und ist damit keineswegs kleiner als in den übrigen Variationen.

Ein weiterer Hinweis ist die Bezeichnung „legato" in der Variation V. Erstaunlicher Weise findet sie sich nicht nur im Secondopart mit der durchgehenden Sechzehntelbewegung in der rechten Hand, sondern auch im Primopart, obschon dieser wesentlich durch Portamenti bestimmt wird. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist die Angabe „legato" als Hinweis auf die Betätigung der Dämpfungsaufhebung zu verstehen, vielleicht kombiniert mit dem Pianozug und ggf. der una corda-Vorrichtung (Harmonikazug), eine Kombination, über die beispielsweise Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1813 berichtete[26]. In ganz ähnlichem Sinne äußerte sich 1815 auch der Bamberger Orgel- und Klavierbauer Christoph Ehrlich[27]: „Der Harmonicazug, wobey sich die ganze Claviatur verschiebt, und der Hammer nur auf einer Saite spielt. Dieser Zug erinnert bey sanfter und zarter Behandlung an die Zaubertöne der Harmonica, kann in arpeggirten Passagen leicht mit dem Zuge b [Anm.: d.h. Dämpfungsaufhebung] verbunden werden, und eignet sich durch den klingenden sangbaren Ton, welchen er aus den Saiten lockt, ganz vorzüglich zum Adagio oder zur Gesangsbegleitung. Bey der Rückbeugung des Pedals bildet sich das Crescendo von selbst."

Genau diese Stimmung suggerieren die Variationen V und III mit der Angabe „con delicatezza" und der durchgehenden Staccato-Bewegung der linken Hand des Secondo. Die fortgesetzte Dämpfungsaufhebung mag uns seltsam vorkommen, zumal sie bei den heutigen Hammerflügeln zum Verschwimmen der Stimmen und daher zu einer schier unerträglichen Beeinträchtigung des Klangbildes führt. Bei den Hammerflügeln des frühen 19. Jahrhunderts hatte sie jedenfalls eine erstaunliche, durchweg positiv bewertete Wirkung[28].

---

22 Walter Georgii, *Klaviermusik*, S. 552. Ganz im Sinne dieser Ästhetik hat Robert Schumann bereits 1838 die Vermutung geäußert, es handle sich um die Klavierfassung einer Sinfonie, eine Bearbeitung für Orchester fertigte Josef Joachim 1855 an; vgl. Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke* (GA, Serie VII, Supplement, Bd. 4), Kassel etc. 1978, S. 510.

23 Vgl. hierzu Christian Ahrens, *Franz Schuberts Variationen über ein eigenes Thema für Klavier zu vier Händen, As-Dur, D 813 (1824) – „Gebrauchs-" bzw. „Gesellschaftsmusik"?*, in: *Muzyka fortepianowa XII*, Danzig 2001, S. 52–72.

24 Die entsprechenden Hinweise auf einen Hammerflügel von Schmidt, Preßburg [Bratislava] (vgl. *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Abbildung S. 257) sind nicht stichhaltig, da das Instrument erst nach 1825 in das Schloß kam. Für diese Information danke ich Frau Eva Szórádová, Bratislava.

25 Thein 1843, S. 22f.

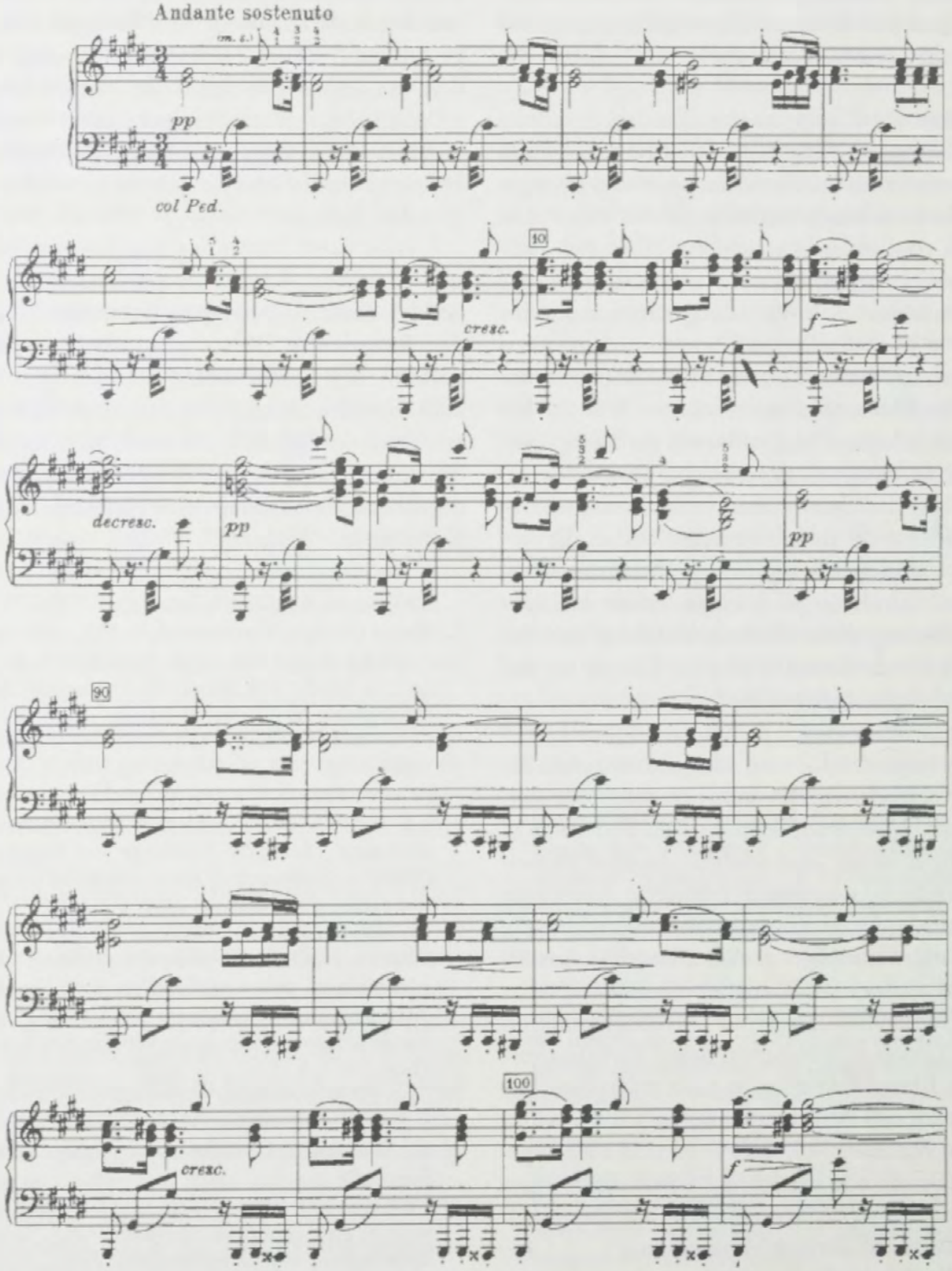
26 *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Schriften zur Musik. Singspiele* (Gesammelte Werke, Bd. 9), Berlin 1988, S. 129. Die Rezension erschien 1813 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

27 *Des Orgel- und Instrumentenbauers Christoph Ehrlich zu Bamberg neuester Plan zum IIten Abonnement auf Piano-Forte, Guitarren, dann liegende und aufrechtstehende Flügel*, S. 13.

28 Vgl. hierzu C. Ahrens, *...einen überaus poetischen Ton. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, insbesondere Kap. 3+4.

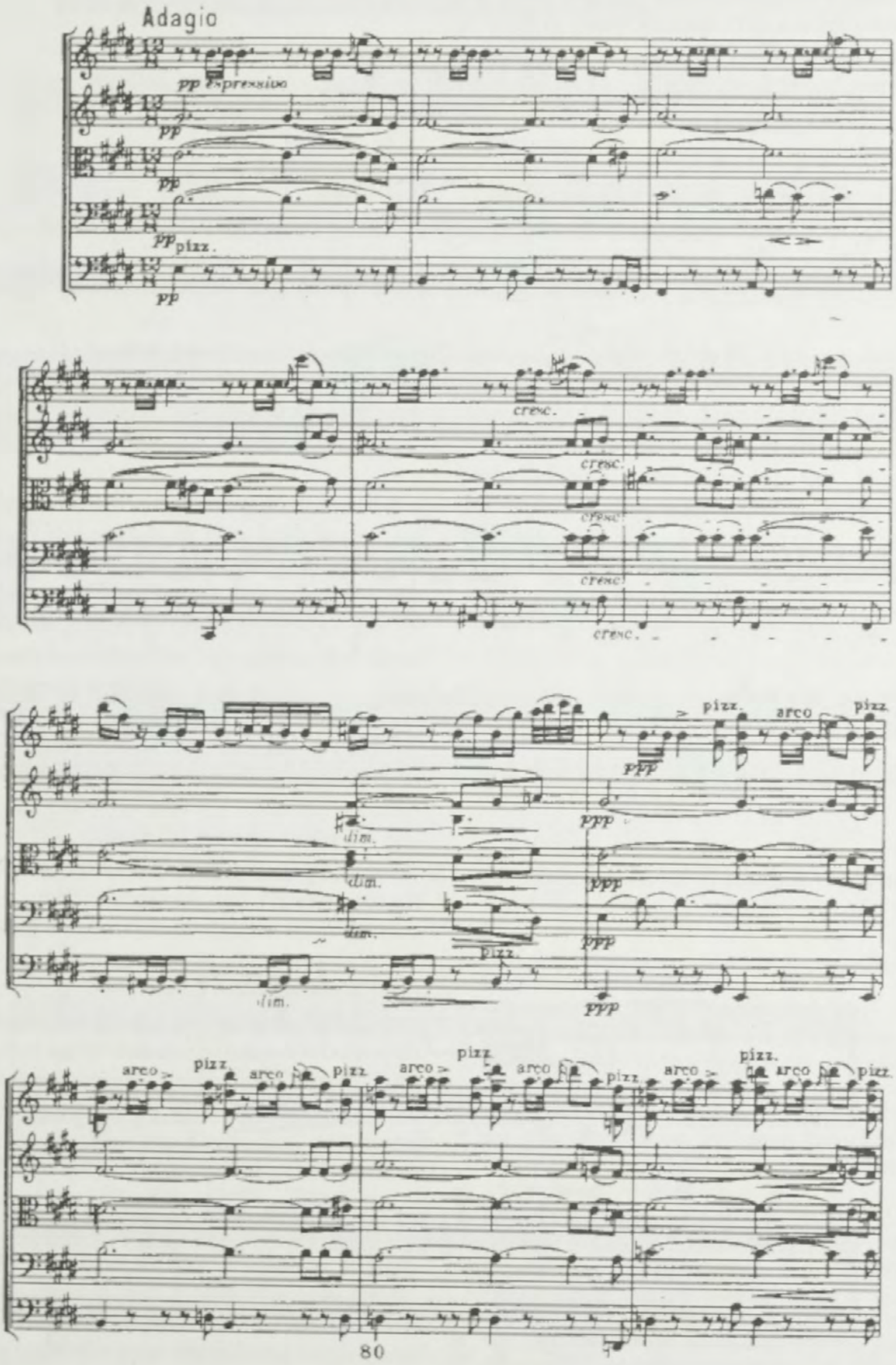
Als Beispiel für die Umsetzung ähnlicher Gestaltungsprinzipien in einer Klavierkomposition für zwei Hände sei die Sonate B-Dur D 960 (September 1828) angeführt, eines der letzten größeren vollendeten Werke des Komponisten. Hier finden sich tonräumliche Verlagerungen in allen Sätzen (vgl. Satz I: Ende der Exposition; T. 100 – 112; Reprise, T. 330 – 340; Satz III: A-Teil durchgehend; Satz IV: z.B. T. 215ff.), eine besondere Rolle aber spielen sie im Andante sostenuto. Der A-Teil basiert auf der Umspielung einer in der Mittellage verlaufenden, ausgeterzten Melodie: liegen die Begleittöne zu Beginn der Takte jeweils im Baß, so erklingt auf 2+ ein einzelner, mehrfach repetierter Ton in der zwei- bzw. dreigestrichenen Oktave; ab T. 28 wandert er in die Mittelage, da F. Schubert die Melodie kurzfristig in den oberen Tonraum verlegt.

Im A'-Teil arbeitet der Komponist mit dem Element der rhythmischen Verdichtung, das als Steigerungsmittel in diesem ansonsten weitgehend identisch gestalteten Formteil dient. Die Verdichtung – am Ende der Takte erklingt eine ostinate Figur in Baßlage – basiert auf einer Tonraumerweiterung und einem registermäßigen Klangkontrast. Diesen verstärkt F. Schubert dadurch, daß er die Aufwärtsbewegung der linken Hand nach dem Durchschreiten von drei oder gar vier Oktaven (z.B. T. 98 – 100) wieder in die Ausgangslage zurückführt.



Notenbeispiel 1: Franz Schubert, Sonate B-Dur D 960, Satz II Andante sostenuto (T. 1ff. und T. 90 ff.)

Bemerkenswerter Weise findet sich diese Technik auch in einem anderen Spätwerk, dem langsamen Satz des Streichquintetts C-Dur D 956, das vermutlich ebenfalls im September 1828 entstanden ist. Und hier nun läßt sich die Verbindung des Elements der Verdichtung mit dem des Klangkontrastes besonders gut nachvollziehen. Die beiden in den Außenstimmen (Vl 1 und Vl 2) liegenden Begleitmuster werden nämlich im Baß durchgehend pizzicato, im Diskant aber con l'arco gespielt. Am Ende des A'-Teils verdichtet sich das Begleitmuster im Diskant, indem zwischen die arco-Figur eine neue, pizzicato gespielte eingeschoben wird.



Notenbeispiel 2: Franz Schubert, Streichquintett C-Dur D 956, Satz II Adagio (T. 1ff. und T. 74ff.)

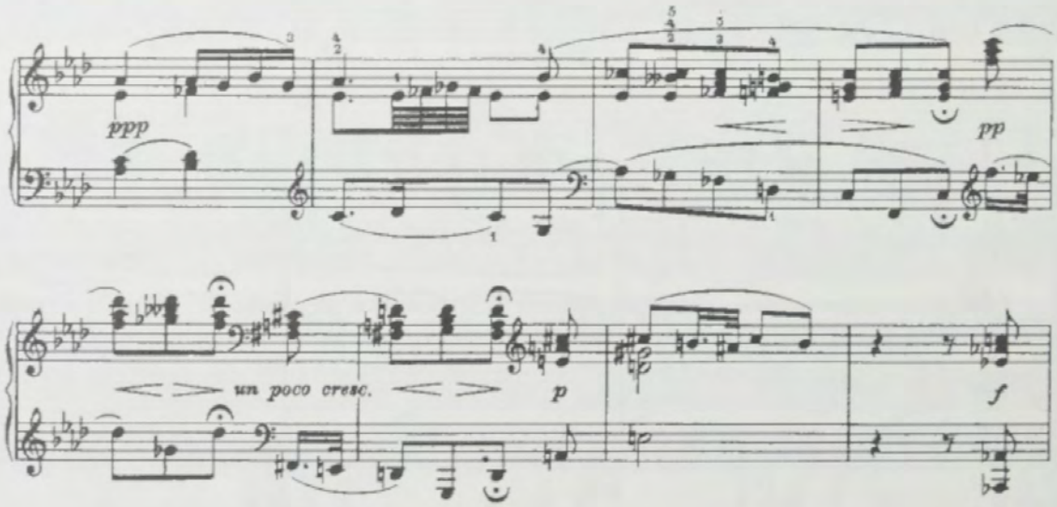
Neben dem Aspekt der Klangveränderung durch den Gebrauch von Veränderungen ist in den Klavierkompositionen F. Schuberts noch etwas anderes wahrzunehmen: die registermäßige Differenzierung von Melodiebögen, gelegentlich aber auch nur von einzelnen kurzen Motiven. Im folgenden Beispiel aus dem Divertissement à la Hongroise g-moll D 818 (wohl auch 1824 entstanden) führt F. Schubert die Melodie kurz vor Schluß (T. 448–464) zunächst im Secondopart von der eingestrichenen in die kleine Oktave hinab, anschließend wird diese Phrase im Primopart eine Oktave höher wiederholt[29].

Auch in Schuberts Werken für Klavier zu zwei Händen sind scheinbar ‚unveränderte' Wiederholungen mit Oktaversetzung außerordentlich häufig:

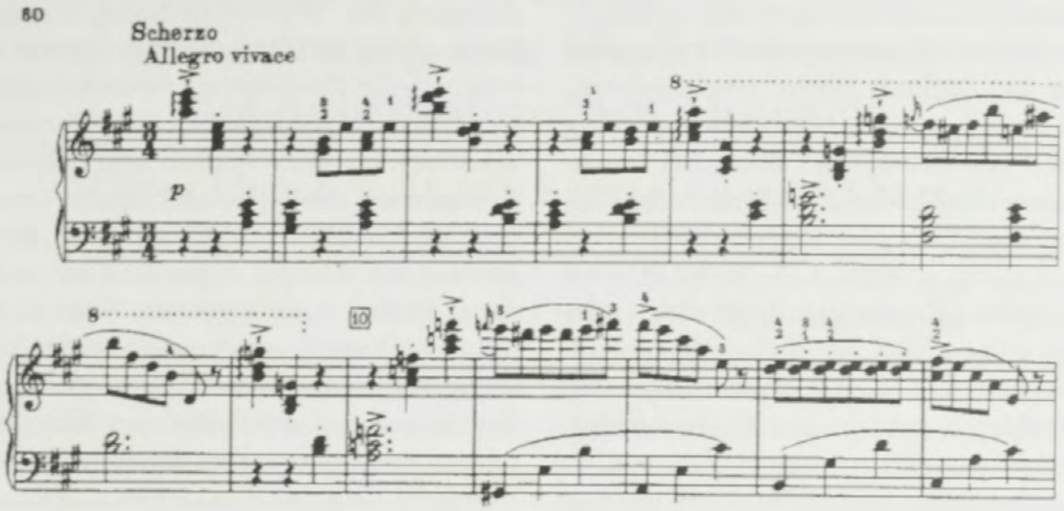
Primo

Secondo

Notenbeispiel 3: Franz Schubert, Divertissement à la Hongroise g-moll D 818, Teil II Marcia (T. 451ff)



Notenbeispiel 4: Franz Schubert, Sonate c-moll D 958, Satz I Allegro (T. 103ff)



Notenbeispiel 5: Franz Schubert, Sonate A-Dur D 959, Satz III Scherzo Allegro vivace (T. 1ff)

Darüber hinaus haben in manchen Sätzen – bemerkenswert oft sind es Scherzi – Oktavsprünge über die Registergrenzen hinweg eine besondere Bedeutung, ja sie bilden gleichsam den musikalischen Kern des Satzes[30].

Der Vorwurf der bloßen Wiederholung greift bei all diesen Beispielen der Klaviermusik zu kurz bzw. basiert auf dem Klangeindruck des modernen Flügels, dem ja die Registerfärbung fehlt. Auf historischen Instrumenten mit Wiener Mechanik klingen entsprechende Passagen durchaus abwechslungsreich – sofern das Instrument über deutlich ausgeprägte Register verfügt.

In einem Artikel über Schalldeckel in Hammerklavieren wies Alfons Huber 1987 darauf hin, daß die Zahl dieser Vorrichtungen an Wiener Hammerflügeln besonders groß gewesen sei, wohingegen sie in anderen Ländern, namentlich in England und Frankreich, nicht sehr verbreitet waren. Schalldeckel wurden, A. Huber zufolge, insbesondere zwischen ca. 1810 und 1850 gebaut und verloren danach rapide an Bedeutung – just zu jenem Zeitpunkt mithin, da man zum Hammerkopfbezug mit Filz überging.

Die Ursache dafür, daß besonders viele Hammerflügel mit Wiener Mechanik über einen solchen Schalldeckel verfügten, sah A. Huber darin, daß „der direkte Klavierton als ‚zu grell' und als geschmacklos empfunden wurde."[31] In dieser Ansicht fühlte er sich offenkundig bestärkt durch die Äußerungen von Stephan von Keeß, der 1823 in der Tat schrieb, durch den Einbau eines Schalldeckels wirkten „die Töne nicht so grell auf das Ohr"[32].

Erstaunlich ist an diesem Befund nicht zuletzt, daß man Schalldeckel in der Regel aus feinstem Nadelholz fertigte, dessen Qualität der jener Hölzer vergleichbar war, die für Resonanzböden Verwendung fanden. Insofern läßt sich diese Vorrichtung nicht mit jener Abdeckung vergleichen, über die die meisten englischen Tafelklaviere des 18. Jahrhunderts (und auch einige deutsche Modelle) verfügten, denn sie unterschied sich deutlich von den Wiener Schalldeckeln: Sie bestand in der Regel aus einem Holzrahmen, der mit Tuch bespannt war. Es erscheint mithin fraglich, ob die Funktion der Abdeckung wirklich in einer bewußt herbeigeführten Veränderung des Klanges und/oder der Dynamik lag, oder nicht vielmehr wirklich in der Verhinderung von Verschmutzung durch Staub und ggf. Insekten.

29 Während des Vortrages wurde neben einer Einspielung dieses Werkes auf einem modernen Flügel (Christian Ivaldi, Noel Lee) auch eine weitere präsentiert, bei der Andreas Staier und Alexei Lubimov einen Hammerflügel von Christopher Clark (1996) nach Conrad Graf 1826 verwendeten. Das Instrument verfügt u.a. über einen Fagott- und einen Janitscharenmusik-Zug, die die Solisten an verschiedenen Stellen sehr gefühlvoll, aber auch sehr wirkungsvoll einsetzen.

30 Die Parallelen zum Beginn des Scherzos (vgl. den punktierten Oktavsprung in den Pauken, der später von den Streichern und den Bläsern übernommen wird) in der 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven sind offenkundig.

31 Alfons Huber, *Deckelstützen und Schalldeckel an Hammerklavieren*, in: *Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, hg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 229–251, hier S. 229.

32 Huber 1987, S. 238.

Wenn A. Huber schreibt[33], der Schalldeckel dunkele „allzu grelle Klangfarben ab, das Instrument wirk grundtöniger", so zieht er einen zweifellos wichtigen Wirkungsmechanismus in Betracht. Zugleich gilt es, einen anderen, mindestens ebenso bedeutsamen Aspekt zu berücksichtigen. Der Schalldeckel läßt nämlich den Klang des Instrumentes insgesamt runder und homogener wirken (das zeigte sich beispielsweise deutlich bei der Klangdemonstration zur Eröffnung der Tagung, s. oben S. 1, Anm. 3). Und zwar in dem Sinne, daß die Registerbrüche gemildert oder gänzlich aufgehoben und die Gleichmäßigkeit des Klanges in allen Lagen erhöht wird. Das aber erreicht man nur, wenn man den Schalldeckel aus feinstem Tonholz fertigt, ihn klanglich tatsächlich zu einem ‚zweiten Resonanzboden' macht. Ob es sich bei der erzielten Wirkung um eine ‚Verbesserung' handelt, scheint mir indessen zweifelhaft. Denn damit wird ja die oben beschriebene besondere und so charakteristische Klangfärbung der Wiener Hammerflügel aufgegeben. Akzeptiert man diese Deutung der Zusammenhänge, dann verwundert es nicht, daß die Schalldeckel genau zu jenem Zeitpunkt außer Gebrauch kamen, da der Filzbezug eingeführt wurde und sich damit das englische Klangideal des Hammerflügels endgültig durchsetzte – das Ideal einer völligen Gleichmäßigkeit oder Gleichförmigkeit, einer Klangverschmelzung statt des Klangkontrastes, was das Ende des Register- und Farbenreichtums bedeuteten. Der Bau von Schalldeckeln ließe sich dann als Versuch der Wiener Klavierbauer interpretieren, ihre Hammerflügel klanglich den englischen Konkurrenzprodukten anzunähern, ohne die eigenen Klangvorstellungen gänzlich aufzugeben. Indem man es ermöglichte, bei Bedarf den Schalldeckel zu entfernen, konnte man den divergierenden und eigentlich unvereinbaren Wünschen der Kundschaft Rechnung tragen. Anhänger der Wiener wie der Englischen Klangästhetik kamen gleichermaßen auf ihre Kosten: Die Einen spielten ohne, die Anderen mit Schalldeckel[34].

Sicher ist es müßig, darüber zu diskutieren, ob die Verdrängung der Wiener Mechanik um die Mitte des 19. Jahrhunderts wirklich gerechtfertigt war und wie die Entwicklung der Klaviermusik verlaufen wäre, wenn sich dieser Prozeß nicht vollzogen hätte. Den meisten Zeitgenossen schien er unvermeidlich und Solisten wie Komponisten leisteten mit der Steigerung der Virtuosität, insbesondere im Hinblick auf Schnelligkeit der Bewegung und Brillanz des Klanges sowie die Lautstärke, ganz bewußt dieser Veränderung Vorschub. Insofern war jener Schritt nicht nur konsequent sondern wirkte sich ohne Zweifel auch fruchtbringend auf die Veränderungen der Kompositionstechnik wie der Technik des Klavierspiels aus. Aber es scheint doch notwendig, darauf aufmerksam zu machen, daß einige Komponisten die Besonderheiten der Hammerklaviere mit Prellmechanik und speziell der Wiener Instrumente besonders eng in die musikalische Struktur ihrer Werke eingebunden haben. So eng, daß bei einer Ausführung dieser Stücke auf modernen Instrumenten oder auf historischen Modellen mit Englischer Mechanik substantielle Elemente der Musik verloren gehen. Eine im Sinne der betreffenden Komponisten ‚angemessene' Ausführung jener Werke erfordert auf der einen Seite eine intensive Beschäftigung der Pianisten mit den klanglichen Besonderheiten der entsprechenden Hammerflügel, auf der anderen Seite aber von den Instrumentenbauern, daß sie nicht versuchen, die – durchaus gewollten – Registerkontraste so weit wie möglich zu nivellieren. Hier liegt zweifelsohne für Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen ein weites, ertragreiches Experimentierfeld.

---

33 Huber 1987, S. 239.

34 Es wäre wünschenswert, wenn man versuchte, die genaue akustische Wirkung von Schalldeckeln und deren Rezeption bei Hörern und Spielern durch umfassende Klanganalysen zu ermitteln.

Das Orgelklavier von Franz Xaver Christoph der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums

Alfons Huber, Wolfgang Karner, Albrecht Czernin

Datierung

Das Orgelklavier SAM 625 von Franz Xaver Christoph (ca. 1728–1793) gehört zu den bemerkenswertesten Instrumenten des frühen Wiener Klavierbaus, dessen instrumentenkundliche Bedeutung bisher weitgehend unterschätzt wurde. Das Orgelklavier zählt zu einer Gruppe von 11 Hammerklavieren[1] mit einer ausgereiften Stoßzungenmechanik mit Auslösung, die offensichtlich in der regional gewachsenen Anfangstradition des Wiener Klavierbaus stehen[2] und somit vor bzw. neben der – wohl um die Mitte der 1780er Jahre erfolgten – Rezeption der Stein'schen Prellzungenmechanik eingeordnet werden können.

Allerdings erscheint eine genaue zeitliche Einordnung nicht ganz einfach und widersprüchlich. Als Referenz dient das 1788 gebaute Tafelklavier von Christophs Schüler Ignaz Kober[3] (welches als ältestes signiertes und datiertes in Wien gebautes Tafelklavier gilt), weiters der – der Überlieferung nach 1787 von Mozart gespielte – unbezeichnete und möglicherweise von Christoph oder Kober gebaute Hammerflügel in der Villa Bertramka in Prag sowie der – aufgrund dendrochronologischer Datierung nach 1785 – also wohl um 1790 wahrscheinlich von Ignaz Kober gebaute „Hammerflügel aus dem Besitz Joseph II." der Sammlung alter Musikinstrumente. Die genannten Instrumente weisen einerseits frappierende Ähnlichkeiten im äußeren Erscheinungsbild, andererseits kleine aber signifikante technische Unterschiede auf.

Das (möglicherweise von Christoph oder Kober gebaute) unbezeichnete Tafelklavier im Technischen Museum Wien (Inv.-Nr. 350), dessen Klaviatur eine einfache Kanzellenführung aufweist sowie die typischen (bisher gesichert nur Kober zuschreibbaren), in Lederschlaufen gelagerten und mit Keilen fixierten Hämmer, erscheint mit seiner Holzwahl, den schattierten Zopfintarsienbändern und seiner Ornamentik stilistisch als das älteste dieser Gruppe. Das Tafelklavier von Ignaz Kober von 1788 und der ihm zugeschriebene „Flügel Joseph II." verwenden noch eine ähnliche „josephinische" Formensprache sowie die mit Keilen fixierte Hammerlagerung; allerdings verrät die ungewöhnliche Tastenführung beider Instrumente den offensichtlichen (wenn auch in diesem Fall vergeblichen) Wunsch nach einer Verbesserung der Klaviaturführung. Die bessere Lösung dieses Problems findet sich in dem (vor 1787 gebauten) Flügel der Villa Bertramka sowie in dem Instrument im Stadtmuseum Braunau, die beide vorne durch schmale Holzplättchen geführte Tasten aufweisen, die in ledergefütterten Schlitzen unter dem Tastenbelag laufen. Allerdings sind hier die Hämmer in, mit Flachkopfschrauben fixierten, hölzernen Kapseln gelagert, die somit seitlich leicht nachjustiert werden können. Als technisch ausgefeilte Lösung zeigen das Tafelklavier von Christoph in Zagreb, das Orgelklavier der Wiener SAM sowie das vor 1793 von Klöckner gebaute Tafelklavier im Hummel-Museum in Bratislava eine Vorderstiftführung der Klaviatur, wie sie bis heute im Klavierbau üblich ist. Die drei zuletzt genannten Instrumente haben auch die geschraubten und justierbaren hölzernen Hammerkapseln; zudem verweisen sie mit ihrem Mahagonigehäuse, dem im Klaviaturraum umlaufenden goldenen Perlstab und dem gotisierenden Dekor des Vorsatzbretts auf spät- oder nachjosephinische Modetrends, die eher an eine Entstehung um 1790 denken lassen. In Wien gilt als das früheste Beispiel der Neugotik der Umbau der Augustinerkirche 1781-85 unter Johann Ferdinand von Hetzendorf zu Hohenberg. 1786 war Franz X. Christoph an der Neukompilierung der Orgel in der Minoritenkirche „Maria Schnee" beteiligt, die nach Entwürfen des gleichen Architekten in „regotisierender Form" ausgeführt wurde. Möglicherweise ist hier sein stilistischer Wendepunkt anzusetzen.

---

1 Neben dem Wiener Orgelklavier von Christoph SAM 625 sind dies: Tafelklavier (Ignatz Kober oder F. X. Christoph zugeschrieben), Wien ca.1785; Wien Technisches Museum, Inv.-Nr. 350. – Tafelklavier Ignaz Kober, Wien 1788; Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr SAM 496. – Hammerflügel (Ignaz Kober zugeschrieben), Wien, ca.1790; Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 364, Dendrochronologische Datierung 2001 durch Micha Beuting (Hamburg): nach 1785. – Hammerflügel (F. X. Christoph oder I. Kober zugeschrieben); Villa Bertramka, Narodni Muzeum Prag, Inv.-Nr. 2090 E. – Hammerflügel (F. X. Christoph oder I. Kober zugeschrieben); Stadtmuseum Braunau/Inn. – Tafelklavier Johann Schantz, Wien ca.1800; Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, I. N. 6. – Orphica Johann Schantz; Prag, Narodni Muzeum. – Tafelklavier Johann Jakob Seidel, Wien 1795; New York, Metropolitan Museum. – Tafelklavier Johann Georg Klöckner, Pressburg vor 1793; Hummel-Museum, Bratislava. – Tafelklavier Johann Georg Klöckner, Preßburg ca. 1795; Mestské Múzeum, Bratislava.

2 Alfons Huber, *Was the 'Viennese Action' originally a Stossmechanik?*, in: *The Galpin Society Journal LV*, April 2002, S. 169-182.

3 Kober ist 1785 als Geselle von Christoph nachgewiesen (Maunder).

Der etwas schlichtere aber ebenfalls mit gotisierenden Elementen gestaltete Orgelflügel von Christoph in Jevisovice besitzt bereits die Steinsche Prellzungen-Mechanik – allerdings schon mit den modernen Messingkapseln, deren Erfindung dem seit 1790 in Wien nachweisbaren Klaviermacher Johann Jakob Seidel[4] zugeschrieben wird. Eigenartigerweise finden wir dabei wieder die, auch von Stein verwendete, traditionelle Kanzellenführung, obwohl wir zu dieser Zeit schon mit einer etablierten Vorderstiftführung rechnen können. Weiters besitzt der Orgelflügel einen Fagottzug und ist damit das bisher früheste bekannte Instrument mit dieser Mutation. Das Instrument in Jevisovice dürfte zwischen 1790 und 1793 gebaut worden und damit das jüngste erhaltene Instrument Christophs sein.

Unter Annahme einer intensiven Entwicklungs- und Experimentierphase läßt sich das Wiener Orgelklavier von Christoph somit zwischen 1785 und 1793 einordnen.

Zur Quellenlage über Franz X. Christoph

Über die Biographie von Franz Xaver Christoph lassen sich derzeit nur wenige zuverlässige Aussagen machen. Um 1728 in Wien geboren, legt er hier 1776 den Bürgereid ab. Im gleichen Jahr wurde auch sein bekanntestes Werk, die zwei Jahre zuvor begonnene 26stimmige Orgel in der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg bei Ybbs, fertig. Von der 1770 gebauten Orgel in Heiligenkreuz-Gutenbrunn ist nur mehr das Gehäuse erhalten; 1777 erfolgte ein Umbau für St. Othmar in Mödling. Weitere von ihm erhaltene Orgeln sind das ihm zugeschriebene 1772 gebaute 18stimmige Werk für die „Waisenhauskirche" Maria Geburt am Rennweg in Wien und die 1785 aus der Paulanerkirche in Wiener Neustadt übertragene Orgel in Maissau. 1786 war er am Umbau der Orgel der Minoritenkirche „Maria Schnee" in Wien beteiligt[5].

Fest steht, daß Christoph neben Anton Walter und dem fast unbekannten Johann Georg Volkert (Folkert) zu den ersten Meistern gehörte, die sich um 1780 in Wien als Klavierbauer nachweisen lassen. So berichtet etwa Johann Samuel Liedemann in einem Brief vom 31. Dezember 1782 an seinen Herrn, Emerich Horváth-Stansith, Vizegespan in Nehre in der Zips, (der ihn beauftragt hatte, sich um einen geeigneten „Flügel" – ob Hammerklavier oder Cembalo läßt sich nicht bestimmen – unter den Wiener

Abb. 1: Orgelklavier von Franz Xaver Christoph, Wien ca. 1785
Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 625

Meistern umzusehen): „Herr Christoph macht zweiyerley Gattungen forte pianos, mit 7 Mutationen, davon die eine 35 – die zweyte 50# gilt[6]." Die Überraschung folgt in einem der folgenden Briefe aus dem Sommer 1783, in welchem neben unserem Meister auch Anton Walter und Johann Georg Volkert erwähnt werden: „Ich habe währender Zeit bey Christoph das fertig gewordene Forte-piano, mit Flöten und Zimbel Stimme, und übrigen 6 mutationen angesehen, das schön, mühsam gearbeitet ist, und einen guten Flötenthon hat, mit einer mutation zum crescendo und decrescendo, aber es kostet 150 #, und das so fertig ist, gehört einem Cavalier, der es für sich bestelt hat[7]." Obwohl die Ähnlichkeit der Beschreibung mit unserem Instrument verblüffend ist – vor allem das ursprüngliche Vorhandensein eines Schwellkastens war bislang übersehen worden – dürfte Liedemann vermutlich doch ein älteres Instrument gesehen haben: Die originale Vorderstiftführung spricht insofern gegen ein so frühes Herstellungsdatum, als das stilistisch besser in die frühen 1780er-Jahre passende unbezeichnete Tafelklavier im Technischen Museum noch eine Kanzellenführung der Tasten aufweist. Andererseits konnte bis heute nicht eruiert werden, wer und wann als erster im Wiener Klavierbau eine Tastenführung mit Vorderstiften verwendet hat. (Der vor 1787 gebaute Hammerflügel in der Villa Bertramka und jener in Braunau besitzen wie erwähnt beide eine Vorderstiftführung in Form von in Lederschlitzen eingreifenden Holzplättchen.) Dem Erfindungsgeist Christophs wäre sie durchaus zuzutrauen. Da das Orgelklavier an mehreren Stellen mit „N. 2" bezeichnet ist, dürfte es sich in jedem Fall um kein Einzelstück gehandelt haben. Für eine eher frühe Entstehung hingegen spricht die Tatsache, dass die Balgtretvorrichtung ein „Pentiment", also eine Konzeptänderung während des Baus, aufweist. Das gleiche trifft auf die Ausfertigung des Schwellkastens zu, der Ausnehmungen für die langen Pfeifen zeigt (siehe Abb. 11), die letztlich so nicht Verwendung fanden. Beide Details machen einen eher prototypischen Charakter und lassen nicht an einen etablierten, ausgereiften Instrumententypus denken.

Noch 1788 wird Christoph als (zweit-)bester Meister nach Anton Walter genannt[8]. 1791 erwähnt ihn Joseph Freiherr von Lichtenstern zusammen mit Anton Walter lobend als guten Klavierbauer[9].

Franz X. Christoph als Klavierbauer

Christoph, der unter Orgelbauern trotz der wenigen erhaltenen Instrumente heute noch einen guten Ruf genießt, erweist sich auch im Klavierbau als äußerst origineller wie auch gediegener Handwerker. Dies zeigte sich bei der im Vorfeld der Restaurierung erfolgten Untersuchung zweier weiterer Klavierinstrumente von Christoph. Die von ihm verwendete (vielleicht sogar entwickelte) ausgereifte Stoßzungenmechanik mit nach vorne gerichteten Hammerköpfen und regulierbarer Auslösung ist als Prototyp der später in Wien häufig gebauten hinterständigen Stoßzungenmechanik (in Wien auch „halbenglische Mechanik" genannt) anzusehen. Die erst nach 1781 nachweisbare „Deutsche Mechanik" J. A. Steins – und später mit Fänger versehen zur „Wiener Mechanik" weiter entwickelt – dürfte erst um die Mitte der 1780er Jahre in Wien rezipiert worden sein. Auch der Orgelteil und das Pfeifenwerk weisen einige Besonderheiten auf, die sich teilweise bisher nur bei Christoph nachweisen lassen. Ein signiertes aber undatiertes Tafelklavier (heute im Muzej na umjetnost i obrt in Zagreb, Inv.-Nr. 11 564) ist stilistisch unserem Instrument so ähnlich, daß es aus der gleichen Serie zu stammen scheint.

Entwicklungsgeschichtlich steht das Pianoforte des Christophschen Instruments SAM 625 zwischen den im süddeutschen Raum sehr beliebten „Hammerpantalons" ohne Einzeldämpfung[10] und den bald darauf üblichen „normalen" Hammerklavieren. Hinweis darauf ist die Einrichtung der Mutationen: In der Grundeinstellung (bei nicht aktivierten Registern) ist der Moderator („Pianozug")

---

4 „Die Erfindung dieser Capseln, die nun in ganz Teutschland in Gebrauch gekommen sind, wird allgemein dem verstorbenen Wiener Clavier=Instrumentenmacher Seidel zugeschrieben." Stephan v. Keeß, *Beschreibung der Fabricate, welche in den Fabriken ... des Österreichisches Kaiserstaates erzeugt werden*, 2. Band, Wien 1823, S. 196. – Seidels eigene Werkstatt ist seit 1790 mit Ablegen des Bürgereides belegt – er mußte dazu allerdings bereits zehn Jahre in Wien ansässig sein. Die Annahme der Einführung der Messingkapsel um 1790 wird durch die Tatsache erhärtet, dass der 1789 datierte Hammerflügel von Anton Walter in Posen noch Holzkapseln aufweist.

5 http://www.odb.at/s_org_oe.html (Abfrage der Österreichischen Orgeldatenbank vom 10.10.2006)

6 Siehe: Ingrid Fuchs, *Nachrichten zu Anton Walter in der Korrespondenz eines seiner Kunden*, in: *Mozarts Hammerflügel*, Internationale Stiftung Mozarteum, hg. von Rudolph Angermüller und Alfons Huber), Salzburg 2000, S. 111.

7 Brief vom 21. Juli 1783. Siehe: Fuchs 2000, S.111f.

8 Brief des Amand Wilhelm Smith, Wien, 28. März 1788 an Emerich Horváth-Stansith. Siehe: Fuchs 2000, S.109f.

9 Joseph Marc Freiherr von Lichtenstern, *Statistisch-geographische Beschreibung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Enns*, Wien, Leipzig 1791, S. 189.

10 Michael Günther, *Vom „Omnicordo" eines „nobile dillettante" zum bürgerlichen Fortepiano – Art, Verbreitung und Entwicklung der Tasteninstrumente im Gebiet der Hochstifte am Main und Rhein im 18. Jahrhundert*, in: *„... meine angenehmste Unterhaltung." Musikinstrumente und Musikalien aus fränkischen Sammlungen.* Ausstellungskatalog des Mainfränkischen Museums Würzburg (Mainfränkisches Heft Bd. 104), Würzburg 2003, S. 35-51.

*ein*geschaltet – das Instrument klingt somit vornehm zurückhaltend im abgerundeten Timbre, wie wir es vom Pianoregister etwa der frühen Flügel von A. Walter (Mozart-Flügel) kennen. Die Betätigung des Registerknopfes aktiviert somit das „Pantalon" - ein lauter, etwas penetranter Klang, der bei aufgehobener Dämpfung dem eines Hackbretts durchaus nahe kommt[11].

Bei deaktiviertem Pantalonzug (also eingeschobener Tuchstreifenleiste) und aufgehobener Dämpfung erinnern die ineinanderklingenden Töne an den Klang einer Harfe – eine Klangfarbe, die ebenfalls von den kleinen dämpferlosen Pianofortes in Form einer liegenden Harfe (meist Mathäus Schmahl in Ulm zugeschrieben) bekannt war. Die gleiche Registrierung mit zusätzlich gezogenem Flötenregister der Orgel läßt an das atmosphärische Verschmelzen der Töne einer Glasharmonika denken – eine auf dem Hammerklavier gepflogene Klangfarbenimitation, die noch nach 1800 erwähnt wird. Die vom amerikanischen Staatsmann Benjamin Franklin 1761 erfundene Glasharmonika erfreute sich auch in Europa im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit und wurde in Wien zuerst durch Marianne Davies bekannt gemacht, die 1768 zusammen mit ihrer Schwester, der Sängerin Cecilia Davies, eine Konzertreise durch Europa unternahm. Gluck half den Geschwistern sich am Wiener Hof zu etablieren, wo sie zeitweilig die spätere französische Königin Maria Antoinette unterrichteten. Später war es der aus Schwaben stammenden Arzt Dr. Franz Anton Mesmer mit seinen „magnetischen" Behandlungen, der zur weiteren Bekanntwerdung der Glasharmonika beitrug, indem er dieses Instrument zur entspannenden Nachbehandlung einsetzte und auch bei Abendgesellschaften des öfteren darauf improvisierte. Aus einem Brief Leopold Mozarts vom 12. August 1773 geht hervor, daß Dr. Mesmer zu diesem Zeitpunkt in Wien der Einzige war, der dieses Instrument spielen konnte. Sehr bald wurden aber auch Gegenstimmen laut, die behaupteten, der durchdringende Ton der Glasharmonika zerrütte die Nerven, weshalb Mesmer 1778, als Scharlatan verschrieen, Wien verlassen mußte.

Sowohl klavierbautechnisch als auch aus Sicht des Orgelbaus äußerst interessant ist der bereits erwähnte, im Südmährischen Nationalmuseum in Schloß Jevisovice aufbewahrte Orgelflügel, der stilistisch vermutlich aus der letzten Schaffensperiode Christophs stammt. Technisch raffinierte Lösungen in der Registermechanik und Koppeltraktur, ein ausgereifter Jalousieschweller und besonders die sonst nirgendwo nachweisbaren Doppelpfeifen (offene Flöte mit intonierbaren Metallkernen und gedackten Resonatoren) zeigen Christoph als originellen und unkonventionellen Orgelbauer. Das Instrument hat im Klavierteil nicht nur einen originalen Fagottzug, der somit das bisher früheste erhaltene, vor 1793 datierbare Beispiel[12] für dieses später so beliebte Effektregister ist, sondern auch in die Prellzungen eingeschraubte Auslöse-Regulierschrauben, mit Lackleder garnierte Prellzungengleitflächen und einen einzigartigen Resonanzboden-Abbund im Baß in Form eines beiderseitig mit parallel verlaufenden Hohlkehlen versehenen dreieckigen Holzbrettes. Auch wenn wir nicht genau wissen, wie das 16'-Register im Orgelklavier der Wiener Sammlung anzusprechen ist (ob als „Fagott" oder ob vielleicht doch mit der „Zimbel" im oben zitierten Brief aus 1783 diese tiefe Zunge gemeint war), in jedem Fall lag diese an einem tiefen Blasinstrument orientierte Klangfarbe bereits länger in der Luft als bisher angenommen.

Bei der Restaurierung des unbezeichneten, vor 1787 gebauten Flügels aus der Villa Bertramka in Prag hat Albrecht Czernin aufgrund charakteristischer Baudetails die Vermutung geäußert, daß es sich ebenfalls um ein Werk Christophs handeln könnte[13]. Dies scheint auch für den anonymen Flügel im Stadtmuseum Braunau zuzutreffen.

Das Orgelklavier von Christoph im historischen Kontext

Das Orgelklavier der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente ist das derzeit früheste bekannte in Wien gebaute Kombinationsinstrument von Truhenorgel mit mehreren Registern und Tafelklavier. Damit repräsentiert es gleichsam den Prototyp eines Kammermusikinstruments, das von der Wiener Klassik bis ins frühe 19. Jahrhundert im Kreis wohlhabender Musikliebhaber eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben dürfte. Neben den wenigen erhaltenen späteren Instrumenten finden sich ähnliche Orgelklaviere auch in Verkaufsannoncen vor 1800 immer wieder angeboten.

Im folgenden sind jene Annoncen in der *Wiener Zeitung* zwischen 1780 und 1800 genannt, in denen entweder von Franz Xaver Christoph oder von einem Orgelklavier die Rede ist:

13.3.1782 (Auktion 18.3., Innere Stadt Nr. 223, Bognergasse): *ein sehr wohlkonditioniertes Positiv, welches mit einem Forte piano versehen ist, wo ein jedes insbesondere auf einem Manuale, und auch in Couplen zu schlagen ist, dann ein Flügel samt Kasten.*

29.11.1788 (Händleranzeige Stadt 933, Kärntner Str.: Bourgois): *ein viereckiges Forte piano mit einem im Diskant befindlichen Pfeifwerk versehen.*

22.6.1793 (Händler Stadt Nr. 667, Kohlmessergasse): *ein großes neues Forte piano, stark von Ton und drei Mutationen wobei ein ganz neue Mutation ist; dann eine sehr gute französische Flüg von Herrn Christoph, wie eine Harmonika.*

3.9.1794 (Anzeige der Witwe Cäcilia Christoph): *Nachricht an Forte Piano Liebhaber.*
Es mußte die Unterzeichnete seit einiger Zeit der zu ihrem Nachtheile die Sage vernehmen, als wenn die über Absterben ihres Ehewirths, Franz Xaver Christoph, bürgl. Orgel=

und Instrumentenmachers, der, sie darf es ohne Schmeicheley sagen, in dieser Kunst seines Gleichen suchte, das diesfällige Gewerb nicht fort[t]reibe; da aber so was bloß aus Eigennutz ausgebreitet worden seyn mag, und sie nicht allein mit den durch ihren verstorbenen Ehegatten eigens abgerichteten Gesellen das Gewerb fortführet, sondern in ihrem Hause Nr. 59 an der Wien in der Kothgasse im ersten Stock fertig zum verkaufen stehen hat, welche sich durch ihre innere gute Struktur, angenehmen und verhältnismäßig starken Klang, durch äußere Arbeit jedem Kunstverständigen und Liebhaber von selbst empfehlen, so macht sie solches allen, die gute Instrumente zu kaufen bereit wären, hiermit öffentlich bekannt, und lebt in der Hoffnung, daß sie diese Nachricht für die einige Zeit, als die obige falsche Sage herumgieng, hinlänglich entschädigen dürfte. Cäcilia Christophin, bürgl. Orgel= und Instrumentenmachers=Wittwe.

13.6.1795 (Verlassenschaftsauktion 22.6. Stadt Nr. 704 Fleischmarkt): *ein Flüg mit französischen Manuale von Christoph.*

28.10.1797 (Anzeige des Klavierbauers Grünental): ..... *steht wieder ein musikalischer Schreibkasten oder aufrechtstehendes Forte piano....außer den schon bemeldeten Vorzügen hat er diesmal auch einen Flötenzug angebracht, mit welchem alle Stücke accompagnirt werden können, ohne daß man zum Windziehen jemanden bedarf; es kann aber auch nach belieben das Accompagniment der Flötetravers weggelassen werden.*

3.3.1798 (Auktion am 19.3., Nr. 167 [297] Kohlmarkt: Gallo): *ein besonders Forte piano mit einem Pfeifwerke.*

14.4.1798 (Auktion am 23.3., Nr. 489-90 [552] Hoher Markt): *Forte piano mit Flöten und Traver von dem berühmten Meister Christoph.*

27.11.1799 Anzeige Ignaz Kober: *ein organisiertes Flöten-Forte piano mit mehreren Veränderungen, nebst mehreren anderen Gattungen von Forte piano.*

1.10.1800 (Auktion am 3.10. Nr. 503 [303] Hoher Markt): *ein Forte piano mit Flöten.*

Nachgewiesen ist ein Orgelklavier von Anton Walter[14].1821 baut Joseph Böhm ein 5 1/2 oktaviges Orgel-Pianoforte in Flügelform (Helga Haupt). Ein 6 1/2 oktaviger Flügel mit einem Flötenregister und 7 Pedalen von Joseph Böhm wurde 1993 der SAM aus Italien zum Verkauf angeboten.

Orgelpianofortes bilden den Schlußpunkt einer bereits um 1460 bei Paulus Paulirinus nachweisbaren Tradition der Kombinationsinstrumente von Kleinorgel und Saitenklavier, die in den Claviorgana der Renaissance einen ersten Höhepunkt fanden[15]. Die Ende des 18. Jahrhunderts aufkeimende Blüte dieses faszinierenden und vielseitigen Instrumententyps spiegelt sich auch im Umbau des ältesten *datierten* österreichischen Claviorganums von Josua Pock, Innsbruck 1591 wider, bei dem um ca. 1800 der Spinett-Teil in ein Tafelklavier umgeändert wurde[16].

Wie so oft dürften die Impulse für diese Entwicklung von außen gekommen sein. Ein Beispiel dafür ist etwa in dem 1778 von Dom Bedos de Celles im 4. Band seines umfangreichen Werks „L'art du facteur d'orgues" beschriebenen *piano forte organisé* zu sehen. Auch in England wurden diese Instrumente gebaut[17]. Ein dem Christophschen Instrument sehr ähnliches Orgelklavier fertigte Sebastian Érard 1791 in Paris[18]. Als Protagonist für die flügelförmigen Orgelklaviere sei hier insbesondere das heute in Göteborg befindliche Orgelklavier von Johann Andreas Stein aus dem Jahr 1781 erwähnt – dem ältesten derzeit bekannten Hammerflügel von Stein mit der von ihm erfundenen Prellzungenmechanik.

---

11 Hammerklaviere mit eingeschaltetem Moderator in der Grundstellung baute nicht nur Johann Andreas Stein bei seinen frühesten Instrumenten (z. B. dem Vis-à-vis-Flügel in Verona) sondern auch sein Schüler Johann David Schiedmayer in Erlangen. Die Hammerköpfe der frühesten Instrumente waren unbeledert, was einen cembaloähnlichen Klang ergab. Siehe: Michael Latcham, *Die Hammerflügel von Johann David Schiedmayer*, in: *„... meine angenehmste Unterhaltung." Musikinstrumente und Musikalien aus fränkischen Sammlungen.* Ausstellungskatalog des Mainfränkischen Museums Würzburg (Mainfränkisches Heft Bd. 104), Würzburg 2003, S. 68-74.

12 Die erste Annonce in der Wiener Zeitung für ein Fortepiano mit Fagottzug findet sich am 3. Dezember 1796.

13 So ist z. B. die Bezifferung der Dämpferklötzchen mit den selben Schlagmarken ausgeführt wie im Orgelflügel in Jevisovice; ebenso findet sich die selbe eigentümliche Bauform der Dämpfung, bei der die Dämpferklötzchen jeweils rechts und links der in der Mitte befindlichen Dammspreize spiegelbildlich aufgeleimt sind.

14 Silke Berdux, Susanne Wittmayer, *Biographische Notizen zu Anton Walter (1752-1826)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 48. Jg., Salzburg 2000, S. 39.

15 Die Wiener Sammlung alter Musikinstrumente ist auch im Besitz eines solchen frühen Instruments, das sich mit großer Wahrscheinlich dem am Hof Ferdinand I. verpflichteten Servatius Rorif vor 1569 zuschreiben lässt und damit das zurzeit älteste erhaltene Claviorganum darstellt.

16 Peter Kukelka, *Die Restaurierung eines Claviorganums des Josua Pock von 1591 aus Innsbruck*, in: *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 2, hg. von Walter Salmen, Innsbruck 1978, S. 153-163.

17 Orgelklavier signiert Longman & Broderip, London 1782-1798, KHM/SAM 602.

18 Paris, Cité de la Musique, Inv.-Nr. E.995.15.1. (freundlicher Hinweis von Rudolf Hopfner, Wien).

Zur Restaurierung

Der Entscheidung zu diesem doch sehr komplexen und anfangs von vielen offenen Fragen und Vermutungen geprägten Restaurierprojekt gingen folgende Überlegungen voraus: Von den ca. 70 Tasteninstrumenten der SAM sind nur sehr wenige nahezu unverändert auf uns überkommen[19]. Eine beträchtliche Anzahl gerade der von prominenten Meistern gefertigten Klavierinstrumente waren in der Vergangenheit nach damaligem Wissen restauriert und in einen spielbaren Zustand versetzt worden – dabei hatten viele Instrumente sowohl in ihrem optischen Erscheinungsbild (Lackoberflächen, Stoffe) als auch in bautechnischen Details (Saiten, Saitennummern, Hammerleder, Resonanzbodenrippen, etc.) letztlich aber auch in klanglich-ästhetischer Hinsicht ihren ursprünglichen Dokumentationswert mehr oder weniger stark eingebüßt. Mit wachsendem Kenntnisstand wurde die Diskrepanz zwischen wissenschaftlich-aufführungspraktischem Anspruch und ernüchternder Wirklichkeit immer größer und das Bedürfnis nach Korrektur immer stärker.

Die Planung der meisten größeren Restaurierprojekte seit 1984 war von der Überlegung geleitet, die wenigen unveränderten Originale weiterhin unberührt zu belassen und lediglich behutsam zu konservieren; dagegen sollten vor allem die unsachgemäß restaurierten Instrumente in einen Zustand versetzt werden, der unserem gegenwärtigen technologischen und organologischen Wissensstand so weit wie möglich entspricht. Diese „rückrestaurierten" Klaviere wurden – soweit konservatorisch vertretbar – auch wieder spielbar gemacht und werden weiterhin musikalisch eingesetzt.

Auch das Orgelklavier von Christoph gehört zu dieser Kategorie (obwohl die entscheidenden Eingriffe vor dem Ankauf 1955 stattgefunden hatten). Vor allem das Tafelklavier war durch die Erneuerung des Resonanzbodens durch einen 7 mm dicken Klavierboden sowie aufgrund der veränderten Saitenzahl und Neubesaitung mit dickem Klavierstahl und der fehlenden Dämpfung und Dämpferabdeckung und des Klaviaturdeckels sowohl als klavierbautechnische Primärquelle entstellt als auch als Musikinstrument praktisch wertlos. Auf der anderen Seite verhieß der weitgehend intakte Orgelteil die Handschrift eines versierten aber bisher weitgehend unbekannten Meisters.

Die Restaurierung befand sich in einem Spannungsfeld zwischen dem weitgehend[20] unberührten Orgelteil und dem baulich stark veränderten und somit klanglich überwiegend zu rekonstruierenden Klavierteil (Resonanzboden, Besaitung, Dämpfung). Die Arbeiten wurden in offener Teamarbeit in der Werkstatt der Sammlung alter Musikinstrumente unter Mitarbeit von Volontierenden[21] durchgeführt, wobei für den Orgelteil OBM Wolfgang Karner, für den Klavierteil Albrecht Czernin verantwortlich war.

Gehäuse

Obwohl Hauptdeckel und Klaviaturklappe sowie die Abdeckung des Spunddeckels im vorderen Sockelbereich offenkundig spätere Ergänzungen darstellen, zeigte das Gehäuse ein relativ komplettes Erscheinungsbild. Am meisten störten die durch langjährige „Pflegemaßnahmen" des Fußbodens entstandenen Schäden in der Sockelzone: Abgebrochene und fehlende Teile des Sockelprofils, abgestoßene Kanten und ein durch scharfe Bodenreinigungsmittel z. T. bis auf das Holz abgelaugter und bis in etwa 15 cm Höhe krepierter Firnis beeinträchtigten das Aussehen des ansonsten sehr attraktiven, mit Mahagoni furnierten Gehäuses. Auch die mit blaugrauer Seide hinterlegten durchbrochenen Füllungen waren teilweise durch Schmutzwasser geschädigt.

Bei genauerer Befundung und mikrochemischer Lackanalyse zeigte sich jedoch, daß das Äußere – wahrscheinlich während der letzten umfangreichen Reparatur – großflächig überschliffen und mit cellulosenitrathältiger Mischpolitur aufpoliert worden war. Im Innenraum dagegen dürfte der sehr schöne und sorgfältig aufgetragene Lack weitgehend original erhalten geblieben sein. Detailuntersuchungen ließen umfangreiche Klimaschäden (Furnierhochstellungen, Schwundrisse, etc.) sowie zahlreiche Verluste und Ausbrüche im Sockelbereich und an den Profilen des Tafelklaviers erkennen.

Das Orgelgehäuse wurde von Ursula Huber und Katja Gruber, Zargen und Deckel des Tafelklaviers von Janka Schröder und Rabea Lürssen von der Fachhochschule Hildesheim mit großem Engagement und Einfühlungsvermögen restauriert. Die zahlreichen Fehlstellen wurden verlustfrei in Dentaltechnik eingesetzt. Besonders die Übergänge vom abgelaugten Holz über den teilweise krepierten Firnis in den unbeschädigten Lackbereich erforderten Sachverstand und Fingespitzengefühl. Die getrübte Politur an den Außenflächen wurde mit Regalrez regeneriert.

---

19 z. B. der Ignaz Kober zugeschriebene Hammerflügel von ca. 1790, KHM/SAM 364; der sog. „Harmoniehammerflügel" von Johann Könnicke von 1796, KHM/SAM 610; Hammerflügel von Michael Schweighofer vor 1808, KHM/SAM 645; Pedalhammerflügel von Joseph Brodmann ca. 1810, KHM/SAM 646; vierchöriger Hammerflügel von Conrad Graf op. 423, KHM/SAM 396).

20 Die originalen Pfeifen des engen 8-Fuß-Diskantregisters sind durch ein Salizional des 19. Jahrhunderts ersetzt. Wie die unveränderten Rasterbretter zeigen, müssen die Originalpfeifen jedoch etwa die gleichen Weitenmensuren gehabt haben.

21 Lorenz Müller, Beate Kiefer, Janka Schröder, Rabea Lürssen und Inga Blohm sei für ihre engagierte Mithilfe herzlich gedankt.

Tafelklavier

Restaurierung des Saitenanhangs und Stimmstocks

Die tiefgreifendsten Schäden betrafen den Saitenanhang. Dieser war schon zu einem früheren Zeitpunkt durch die großen Zugkräfte und ungünstige Holzwahl in der Ebene der Anhangstifte gerissen. Die originalen Stifte wurden entfernt und parallel dazu der Anhang abgestemmt und neue Stifte gesetzt – allerdings in verminderter Saitenzahl (von F_1 – d^2 einchörig, dis^2 – f^3 zweichörig). Die gute Absicht – den Saitenzug durch weniger Saiten zu vermindern – wurde jedoch durch viel zu dicke Saiten wieder unterlaufen, wodurch sich der Gesamtsaitenzug von ursprünglich vermutlich etwa 13000 – 15000 N auf zuletzt 18300 N (ca. 1830 kp) *erhöhte.* Dies führte zu einem neuerlichen Reißen des Saitenanhangs.

Es galt somit das ursprüngliche Erscheinungsbild und die ursprüngliche Funktion wieder herzustellen, wobei das statisch unbrauchbare, gerissene Holz ersetzt aber die originalen Sichtflächen erhalten bleiben sollten.

Von der (später durch die Dämpferführung abgedeckten) Vorderseite her wurde der Anhang mit einem horizontal liegenden Sägeblatt 15 cm tief geschlitzt, so daß die untere originale Holzoberfläche in Furnierstärke stehen blieb und die nunmehr kartonstarke Unterseite des Anhanges an der hinteren Seite mit einem Messer abgetrennt werden konnte. Von der Oberseite her wurde sodann das gerissene, zurückgestemmte Wirbelfeld konturgenau ausgefräßt, mit neuem Holz passgenau ausgefüttert, nach dem Vorbild des Christophschen Tafelklavieres in Zagreb formal angeglichen und retuschiert (Abb. 2). Von der Unterseite her wurde in einem weiteren Schritt der Anhang im Bereich dieses 15 cm breiten Schnittes nach oben hin bis auf Furnierstärke reduziert und ein neu gefertigtes, in Saitenzugrichtung gesperrtes Anhangfeld eingeleimt und danach das zu Beginn abgetrennte originale Unterseitenfurnier wieder aufgeleimt (Abb. 3). Den nunmehr an der Vorderkante sichtbaren schichtartigen Aufbau kaschierte ein papierdünnes Streifchen aus Ahornholz.

Abb. 2: Der in der Ebene der Stifte gerissene Anhängestock wurde vermutlich um etwa 1870 ausgestemmt und mit neuen Anhangstiften versehen. Dieser Bereich wurde ausgefräst und mit neuem Holz ausgesetzt.

Abb. 3: Der gerissene Anhang wurde – unter Bewahrung der Sichtflächen – ausgefräst und mit neuem Holz hinterfüttert. Zur Sicherung ist die Stifteebene mit einem Sperrfurnier verstärkt.

Der originale Stimmstock war wahrscheinlich im Bereich des Baßschenkels gerissen, weshalb zunächst einmal nur das auf den Resonanzboden aufgeleimte baßseitige Wirbelfeld erneuert worden war. Bei der später erfolgten Erneuerung des Resonanzbodens wurde dann auch der gesamte Bereich des darunter liegenden massiven Stimmstockteiles durch einen neuen schichtverleimten Ahornklotz ersetzt und die Wirbelbohrungen um eine halbe Reihe versetzt neu angeordnet. Nach Entfernen des erneuerten Holzes kamen darunter die letzten Reste der alten Bohrungen zum Vorschein. Diese konnten zur Orientierung für das zu rekonstruierende Wirbelfeld herangezogen werden.

Rekonstruktion des Resonanzbodens

Der im Instrument vorgefundene Resonanzboden war nicht mehr original und stammt wohl aus einem Klavier, das nach ca. 1850 gebaut worden war. Auf der Oberseite waren noch Leimspuren der ehemaligen Rippen sowie zugesetzte Löcher für die eisernen Spreizenstützen erkennbar. Diese (letzte große?) Reparatur könnte von Josef Neschuta in Wien durchgeführt worden sein, der als Hersteller von Orgeln und Flötenspielwerken zwischen 1878 und 1900 in der Burggasse 86 nachweisbar ist – eine Karte mit seinem Namen fand sich als Distanzbeilage unter einem der Scharniere. Der offensichtlich originale Steg war wiederverwendet worden und – wie der Mensurvergleich mit den beiden anderen Klavieren von Christoph und den beiden Tafelklavieren von Klöckner zeigte – vermutlich mehr oder weniger an der gleichen Stelle wie ursprünglich montiert. Der tote Boden mit der für Christoph und seinen Schüler Kober typischen Rosette war wiederverwendet worden – mit möglicherweise leicht verschobenen Rippen.

Auf der Suche nach Vergleichsstücken für Resonanzbodenstärken und Berippung (und nicht zuletzt auch für die fehlende Dämpfung) stießen wir auf mehrere Fotos eines nahezu identisch gebauten Tafelklaviers von Christoph, das

sich im Kunstgewerbemuseum in Zagreb befindet (Muzej na umjetnost i obrt, Inv.-Nr. 11 564). Stilistisch wies es auf die gleiche Entstehungszeit hin wie unser Instrument und schien einen kompletten und unveränderten Erhaltungszustand aufzuweisen.

Bei der Untersuchung in Zagreb stellte sich allerdings heraus, das auch hier der Resonanzboden zu einem späteren Zeitpunkt ersetzt worden war, wenn auch durch eine stilistisch stimmig scheinende Konstruktion. Als weitere Überraschung stellte sich heraus, daß es sich bei der auf dem Foto erkennbaren vermeintlichen Dämpfung um ein mit Seide bespanntes Abdeckbrett handelte - die darunter befindliche Dämpfung fehlte ebenfalls!

Durch einen glücklichen Zufall entdeckte Albrecht Czernin im Hummelmuseum in Bratislava ein Tafelklavier von dem Ende des 18. Jahrhunderts in Preßburg wirkenden Klavierbauer Johann Georg Klöckner. (Aufgrund der verblüffenden stilistischen Ähnlichkeiten und fast identischen Gehäusemaße darf vermutet werden, daß Klöckner entweder ein Schüler von Christoph war oder ihn schlichtweg kopiert hat.)

Auch bei diesem Instrument fehlte die Dämpfung, allerdings war der Resonanzboden noch original, wenngleich auch mit signifikanten Schäden im Baßbereich. Ein weiteres Tafelklavier von Klöckner im Stadtmuseum Bratislava mit originaler Dämpfung lieferte schließlich den Schlußstein für eine Kette von Vermutungen, warum diese Instrumente an drei verschiedenen Standorten fast durchwegs ähnliche Schäden aufwiesen.

Abb. 5: Tafelklavier Johann Georg Klöckner, Hummel-Museum Bratislava. (Foto: A. Huber)

Der originale Resonanzboden des Tafelklaviers von Klöckner im Hummelmuseum hatte einen relativ dünnen, durch die Stauchkräfte des Saitenzuges im Baßbereich stark eingesunkenen Boden, der zusätzlich zwei lange und verschobene Längsrisse aufwies. Die Berippung im vorderen Baßbereich war kaum überlappend zur Stegberippung angeordnet; somit ergab sich in Verlängerung des Vorsatzbrettes quasi eine „Sollbruchstelle". Auch war dieser gefährdete Bereich nicht durch eine durchgehende Abbundrippe verstärkt (wie dies beispielsweise Christophs Nachfolger Ignaz Kober, vielleicht bereits in Kenntnis dieser Schwäche, in seinem Instrument gemacht hatte).

Abb. 4: Tafelklavier Franz X. Christoph, Muzej na umjetnost i obrt, Zagreb (Foto: A. Huber)

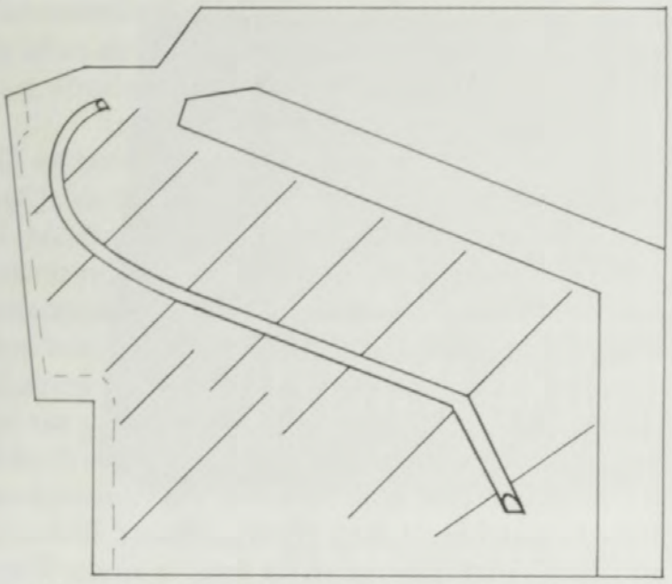


Abb. 6: Berippung (schematisch) im Tafelklavier von J. G. Klöckner

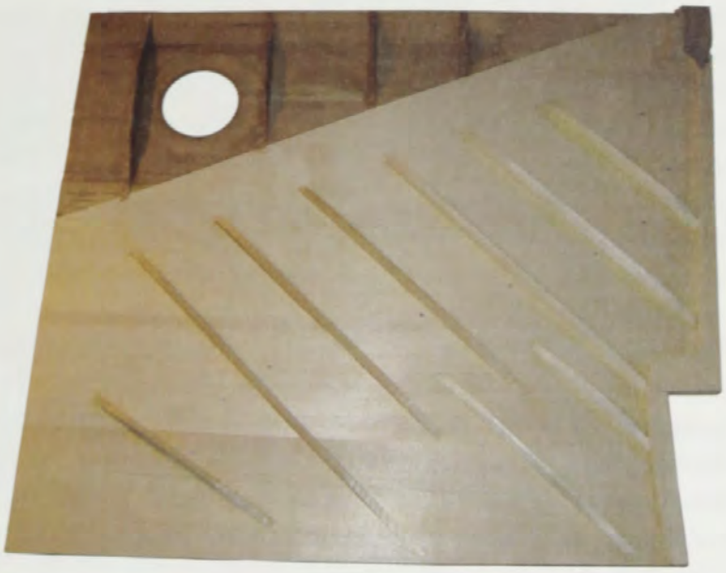


Abb. 7: Ergänzter Resonanzboden des Orgelklaviers mit rekonstruierter Berippung

	TK Christoph SAM 625	TK Christoph Zagreb KGM	HF Christoph Jevisovice	TK Klöckner Hummelmuseum	TK Klöckner Stadtmuseum
Gehäuselänge (ohne Profil)	1527	1520		1515	1521
Gehäusebreite (o. Prof.)	562	561		561	557
Zargenhöhe (o. Prof.)	212	220		230	226
Saitenlänge F_1	(rek.) 1326	1321	F: 1329	1316	1319
Saitenlänge c^2	(rek.) 286	(n. o.) 283	283	286	286
Stichmaß	483	483	485	483	483
Resonanzboden hinten	631 (436)	627 (438)		(448)	
Resonanzboden vorne	549	550		547	

Rekonstruktion von Steglage, Saitenlängen und Besaitung

Zur Veranschaulichung der Ähnlichkeiten der genannten Instrumente sind hier einige wichtige Maße angeführt.

Da im Orgelklavier von Christoph die Position der Anhangstegstifte zweifelsfrei feststand und der originale Resonanzbodensteg noch vorhanden war, konnten anhand der vorliegenden Vergleichsmensuren die Steglage und damit die Saitenlängen mit einer großen Wahrscheinlichkeit rekonstruiert werden. Die festgelegten Mensuren befinden sich im statistischen Mittelfeld vieler Wiener Klaviere dieser Zeit.

Das zwischen H und c wechselnde Material der Resonanzbodensteg- und Anhangstegstifte gibt deutlich Auskunft über den Materialwechsel von Eisen- auf Messingsaiten. Gespunstabdrücke auf dem Steg weisen den einchörigen Bezug von F_1-C als umsponnene Saiten aus. Dies deckte sich auch mit dem Befund im Tafelklavier von Christoph in Zagreb.

Rekonstruktion der Dämpfung

Der von Christoph und Klöckner verwendete Dämpfungstyp bestand aus einem Dämpferkasten mit Kanzellenteilung, in den die zarten Blockdämpfer eingesetzt waren. Die Dämpferpolster bestanden im Diskant aus sämisch gegerbtem Nackenleder, die Dämpfer des zwei- und einchörigen Bezuges waren aus dickem flauschigem Sämischleder formgerecht geschnitten. In die Unterseite der (bei Klöckner) aus Linde gefertigten Dämpferblöcke ist jeweils ein Draht gesteckt, der durch eine unterhalb der Saiten, an der Vorderseite des Anhängestockes applizierte zackenförmige Führungsleiste verläuft und knapp über der zugehörigen Taste endet. Diese Zackenleiste aus Linde ist entsprechend der Tastenteilung gebohrt und an der Oberseite mit dünnem Leder garniert, worin die Dämpfungsdrähte präzise und geräuschlos geführt werden.

Wird nun die Dämpfung unvorsichtigerweise beim Herausnehmen der Klaviatur etwas zu hoch angehoben, sodaß sich die Dämpfungsführungsdrähte aus dem unteren Führungsrechen ausfädeln, kann die Dämpfung nur mehr von einem Fachkundigen (durch einzelnes Einfädeln

jedes Dämpfers bei geöffnetem Dämpferkasten) wieder eingesetzt werden. Jeder hektische Versuch, die Dämpfung gewaltsam wieder an ihren Platz zu bringen, führt unweigerlich zu einem Verbiegen der relativ weichen Drähte und macht die Dämpfung letztlich unbrauchbar. Wurde der nicht mehr einsetzbare Dämpferkasten neben das nun unbrauchbar gewordene Instrument gelegt oder disloziert, war es nur eine Frage der Zeit, bis er endgültig verloren ging.

Die fehlende Dämpfung des Orgelklaviers wurde nach dem Vorbild des Tafelklaviers im Stadtmuseum Bratislava, unter Berücksichtigung aller originalen Montage- und Gebrauchsspuren rekonstruiert (Abb. 8a und 8b). Die Abdeckung wurde dem Tafelklavier in Zagreb nachempfunden, deren Trägerkonsolen vollkommen gleich gebaut waren wie die im Wiener Instrument original noch vorhandenen (Abb. 4).

Orgelteil

Der Orgelteil machte insgesamt einen sehr kompletten Eindruck. Der Werkaufbau weist einmal mehr Franz X. Christoph als individuellen und originellen Meister aus. Das Instrument weist sieben Registerzüge auf, wovon drei dem Baß- und vier dem Diskantbereich nach folgendem Schema zugeordnet sind:

Bass				Diskant			
Gedeckt 8'	Zunge 16'	Gedeckt 4'		Gedeckt 8'	Zunge 16'	Flöte 8'	Streicher 8'

Die Teilung in Baß- und Diskantlage (bei cis^1/d^1) bezieht sich jedoch vornehmlich auf die Teilung des gesamten Orgelwerkes mit der zusätzlichen Möglichkeit, mittels zweier Koppelzüge unterhalb der Klaviatur den Baß- oder Diskantteil zu- bzw. abzuschalten. Was auf den ersten Blick an eine Registerteilung über geteilte Schleifen denken läßt, erweist sich, abgesehen vom Zungenregister, als nicht zutreffend; die einzelnen Pfeifenreihen sind vielmehr nach den vorhandenen Platzverhältnissen aufgestellt.

Als Basis fungiert ein mild intoniertes hölzernes Gedecktregister im 8', das damals möglicherweise als *„Copula"* bezeichnet worden wäre. Die in die Pfeifenwände eingeschlitzten intonierbaren Pfeifenkerne aus Orgelmetall sind als eigenständige Entwicklung Christophs anzusehen, die sich auch in dem von ihm gebauten Orgelklavier in Jevisovice finden. Im Diskant steht weiters eine konische, außen labierte Flöte 8' mit justierbarem Vorschlag zur Verfügung, die ab d^2 in doppelter Corpuslänge – also überblasend – ausgeführt ist. Die in Jevisovice von Christoph verwendete Registerbezeichnung [Flûte] *„Travers"* findet sich in mehreren Verkaufsannoncen für Positive an der Wende zum 19. Jahrhundert und gilt wohl auch für unser Orgelklavier.

Als einzige Metallstimme und ebenso nur im Diskant ausgeführt fungiert als drittes 8'-Register eine engmensurierte Solostimme, die wohl als *„Salicional"* anzusprechen ist. Die mit „S" und Tonbezeichnungen gestempelten Pfeifen sowie die mit Expressionen ausgeführten Pfeifenmündungen (wodurch die Körper der tiefsten Pfeifen zu lang sind und den Raum des ursprünglichen Schwellkastens überragen), weisen das Register als spätere Ergänzung aus. Die ursprünglich vorhandene Pfeifenreihe muß jedoch – wie die anscheinend unveränderten Bohrungen der originalen Rasterbretter zeigen – ähnlich mensuriert gewesen sein und könnte etwa anläßlich kriegsbedingter Zinnsammlungen entnommen und zu einem späteren Zeitpunkt ersetzt worden sein.

Im Baßbereich befindet sich ein gedecktes 4'-Register in Holz in der gleichen Bauart wie die *Copula*. Dieses Re-

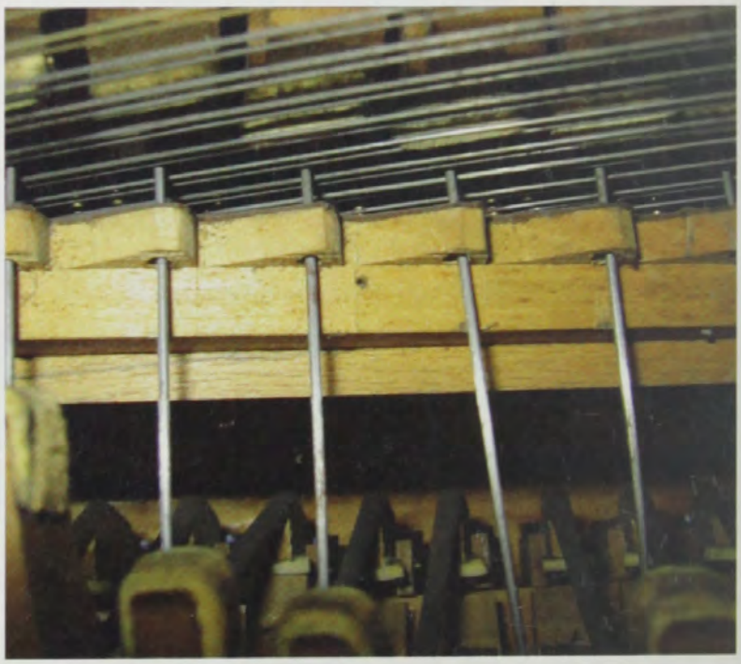


Abb. 8a und 8b: Originale Dämpfung im Tafelklavier von Johann Georg Klöckner, Mestské Múzeum Bratislava

Abb. 9: Orgelklavier von Franz X. Christoph mit rekonstruierter Dämpfung

gister dient in musikalischer Hinsicht der Transparenz des Baßbereiches und verschmilzt mit dem 8' zu einem einzigen Klang.

Die eigentliche Überraschung bildet eine kurzbecherige, mit Holzresonatoren versehene Zungenstimme in 16'-Lage, die wir – dem Zeitgeist entsprechend – wohl als *„Fagott"* ansprechen dürfen. Im Baßbereich sorgen die belederten Holzkehlen für einen weichen unaufdringlichen Klang, der zum Diskant hin obertonreicher und damit zeichnender wird, was Christoph durch unbelederte, mit Schellack getränkte und polierte Aufschlagflächen der Kehlen erreichte (Abb. 11a und 11b).

Das Holzpfeifenwerk war (bis auf die Pfeifen gis im Gedeckt 4' sowie h^2 im Gedeckt 8') komplett vorhanden, drei Pfeifen der Traversflöte waren bei einer späteren Veränderung der Stimmung an der Mündung ca. 5 mm ausgefälzt worden.

Abb. 10: Kerne der Flûte Travers

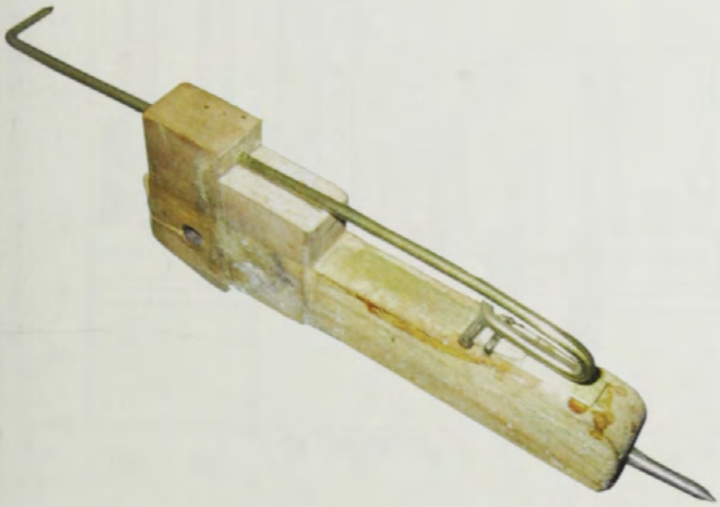


Abb. 11a: Fagott c^3

Abb. 11b: Fagott c

Rekonstruktion von Stimmtonhöhe und Temperatursystem

Besonderes Augenmerk wurde auf die Rekonstruktion des ursprünglich intendierten Temperatursystems und der vermutlich originalen Stimmtonhöhe gelegt. Dabei wird selbstverständlich kein Anspruch auf *absolute Authentizität* des rekonstruierten Stimmungssystems erhoben; es herrscht aber *absolute Widerspruchsfreiheit* zur vorgefundenen Substanz und zum historischen Kontext.

Ausgangssituation war das noch zusammengebaute Instrument, das Aufgrund der undichten Windwege nur in kleinen Bereichen anspielbar war. An einigen Pfeifen konnten nachträgliche Manipulationen (an der Mündung abgetreppt oder eingekerbt, angebohrt) festgestellt werden. Um eine centgenaue Erfassung des Temperatursystems zu ermöglichen mußten zunächst alle windführenden Teile der Orgel restauriert und abgedichtet werden. Danach ließ sich – unter Verwendung der vorgefundenen Balggewichte – ein Winddruck von 48-42 mm WS feststellen. An den zu vermessenden Pfeifen wurden zunächst keine intonatorischen Eingriffe vorgenommen, jedoch jene Pfeifen, die überhaupt keinen Ton von sich gaben, zur Ansprache gebracht.

Der Rekonstruktion des Stimmtons und des Temperatursystems waren folgende Bedingungen zugrunde gelegt:

- Der „originale" Winddruck darf nicht verändert werden.
- Offensichtliche Veränderungen am Pfeifenmaterial sollen rückgeführt werden.
- Am Pfeifenbestand dürfen keine neuen Längenänderungen vorgenommen werden.
- Im gesuchten Temperatursystem sollten sich die Stimmvorrichtungen (Stöpsel, Stimmdeckel) in plausiblen d.h. „gut stimmbaren" Mittelpositionen befinden.

Als Referenzregister kam nur die offene Flöte 8' in Betracht, da diese den geringsten Interpretationsspielraum aufweist. Zum Zeitpunkt der Vermessung standen die Pfeifen auf den originalen Plätzen der Windlade. Die eindeutig nicht originalen Metallpfeifen schieden von vornherein aus.

Um den Interpretationsrahmen abzugrenzen wurden zunächst die Frequenzen aller Pfeifen im *aufgefundenen Zustand* in jeweils 4 Stimmdeckelstellungen (15°, 30°, 45° und 90°) vermessen. Die Auswertung der Daten ergab, daß die vorgenommenen Manipulationen an den Pfeifen of-

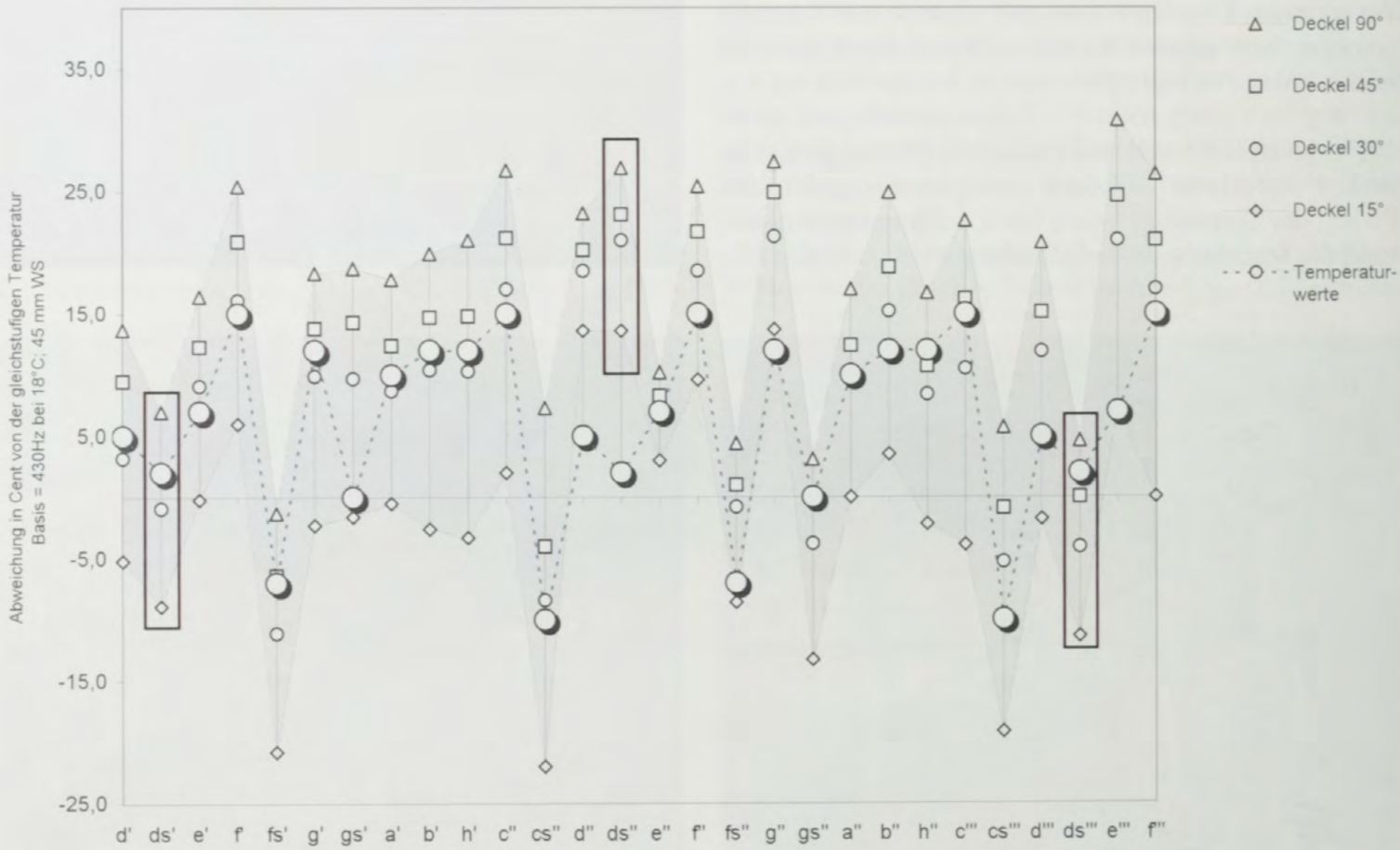


Diagramm 1: Flächendiagramm des stimmbaren Bereiches jeder Pfeife bei vier unterschiedlichen Deckelstellungen. Die für eine erste Analyse gemittelten Temperaturwerte sind hervorgehoben. Die Rechtecke markieren die Oktavdiskrepanz bei Dis.

fenbar darauf abzielten, die ursprüngliche Temperatur an das gleichstufige Stimmungssystem anzunähern. Speziell die Pfeifen auf Cis, E und Fis wurden durch Eingriffe merkbar höher gestimmt.

Um diese Parameter für den nächsten Analyse-Schritt auszuschalten, wurden alle Veränderungen an den Pfeifen provisorisch zurückgeführt (Löcher mit Papier abgeklebt, die ursprünglichen Pfeifenlängen mit Papierhülsen provisorisch wieder hergestellt). Die neuerlichen Frequenzmessungen mit den gleichen vier Deckelstellungen ergaben die Basis für die weiteren Stimmton- und Temperaturanalysen.

Im obigen Diagramm 1 sind die aus den jeweils vier Deckelstellungen resultierenden Frequenzwerte jeder Pfeife als Abweichungen in +/-Cent von der gleichstufigen Temperatur bezogen auf das a^1 mit 430 Hz = 0 Cent (bei 18°C und 45 mm WS) dargestellt. Dieser Stimmtonwert wurde aufgrund der Saitenmensuren des Tafelklaviers sowie der Vermessung einiger Probepfeifen als Bezugspunkt vorläufig angenommen. Im Zuge der Temperaturanalyse ergab sich letztendlich ein Stimmton von 435 Hz bei 18°C und 45 mmWS.

Die zwischen den Extremwerten liegenden Flächen bezeichnen den Bereich in welchem die Pfeifen praktikabel gestimmt werden können. Unterhalb einer Deckelstellung von etwa 15° müßte mit deutlichen klanglichen Veränderungen gerechnet werden.

Wie aus obigem Diagramm erkennbar, ist das Temperatursystem offensichtlich nicht gleichstufig orientiert: So liegen beispielsweise Fis und Cis signifikant tief im Bezug auf ihre Nachbartöne.

Da in der gewählten Darstellungsform alle gleichnamigen Töne auf einer Linie liegen müssen (um reine Oktaven zu erhalten), wurden für alle 12 Töne der Tonskala Centwerte gemittelt, die innerhalb des Sollwertbereiches liegen.

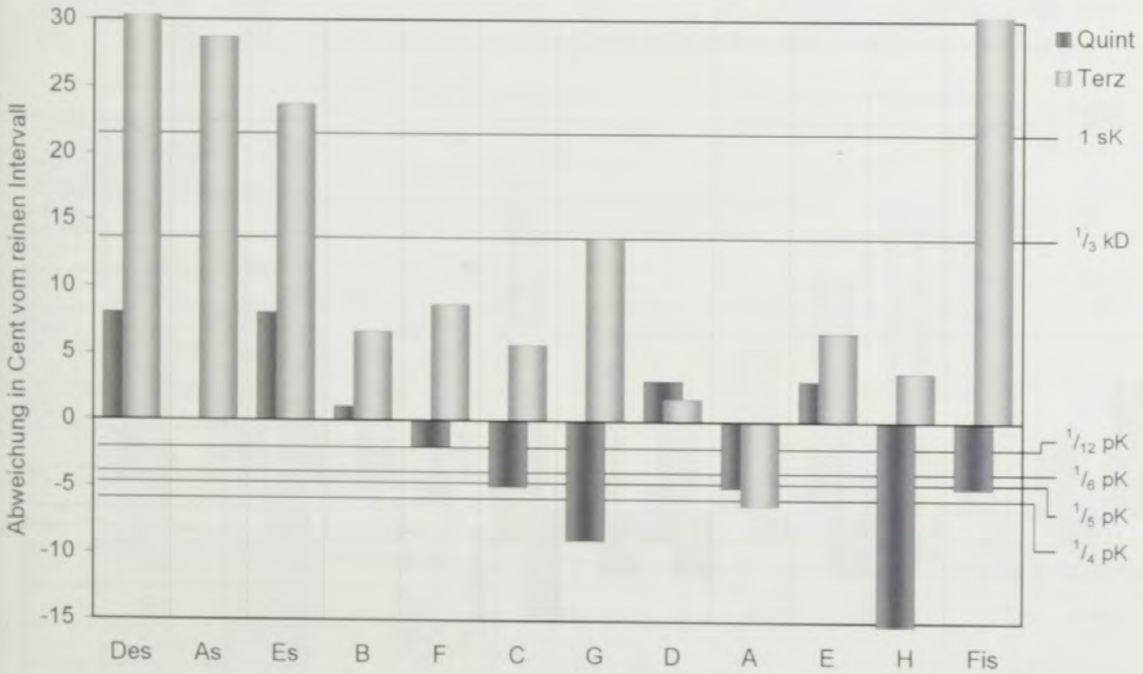
Bei den Tönen Dis/Es und Gis/As ist eine offensichtliche Diskrepanz in den verschiedenen Oktavlagen festzustellen.

Die hervorgehobenen Punkte beschreiben eine mögliche Variante, die Oktavwerte innerhalb des mittleren (bzw. bei Dis/Es und Gis/As gerade noch möglichen) Stimmbereiches zu egalisieren.

Um die Struktur des Temperatursystems besser erkennen zu können, wurden diese Rohdaten in ein Quint-Terz-Balkendiagramm übertragen.

Das Balkendiagramm 2 läßt um 1/8 pythagoreisches Komma (pK) *über*schwebende Quinten auf D und E erkennen, die für ein „gängiges" Stimmungssystem ungewöhnlich scheinen. Die beiden überschwebenden Quinten auf Des und Es hingegen deuten auf gute Terzen im zentralen Bereich um C hin. Die um mehr als 2/9 syntonisches Komma (sK) *unter*schwebende Großterz auf A erscheint ungewöhnlich, zumal die benachbarten Terzen überschwebend sind. Die stark unterschwebende „Wolfsquinte" auf H erscheint sowohl für mitteltönig inspirierte Stimmungssysteme als auch für geschlossene Temperatursysteme sinnwidrig. Im Allgemeinen lässt sich auf Basis dieses Diagramms ein irreguläres Stimmungssystem mit überschwebenden Quinten im Bereich zwischen Es und Des erwarten.

Die aus den Rohdaten gewonnenen Tonpositionen waren jedoch insofern als vorläufig anzusehen, da bisher we-



CENTTABELLE		
C	0	5
Cs	75	-20
D	190	-5
Ds	287	-8
E	392	-3
F	500	5
Fs	578	-17
G	697	2
Gs	785	-10
A	895	0
B	997	2
H	1097	2
c	1200	

Diagramm 2: Quint-Terz-Diagramm der aus den Rohdaten gewonnen Tonpositionen.
In der Tabelle befinden sich die entsprechenden Centwerte für die Halbtonschritte. Die Werte in der rechten Spalte zeigen die Abweichungen in Cent von der gleichstufigen Temperatur bezogen auf a = 0 Cent.

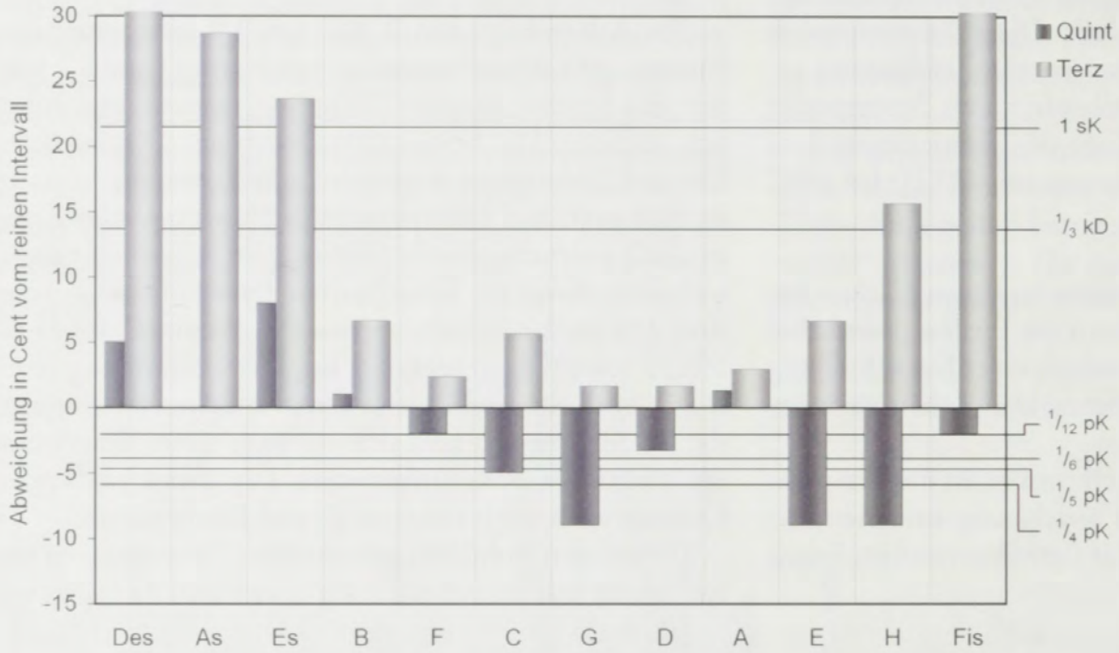
der die - zum Teil beträchtlichen - Intonationsunterschiede noch die erwähnten Oktavwertdiskrepanzen berücksichtigt wurden.

Im Folgenden sei anhand eines Beispiels die weitere Vorgehensweise demonstriert:

Augenfälligste Abweichung im obigen Balkendiagramm war die viel zu kleine Quinte H–Fis. Von den beiden Möglichkeiten entweder das H abzusenken bzw. das Fis anzuheben wurde erstere Möglichkeit gewählt, da sowohl h^1 als auch h^2 im Vergleich zu den Nachbartönen viel zu stark waren und deshalb am Fußloch vorerst geringfügig ausgekeilt wurden. Die daraus resultierende Frequenzänderung um 3 Cent zog folgende Verbesserungen nach sich:

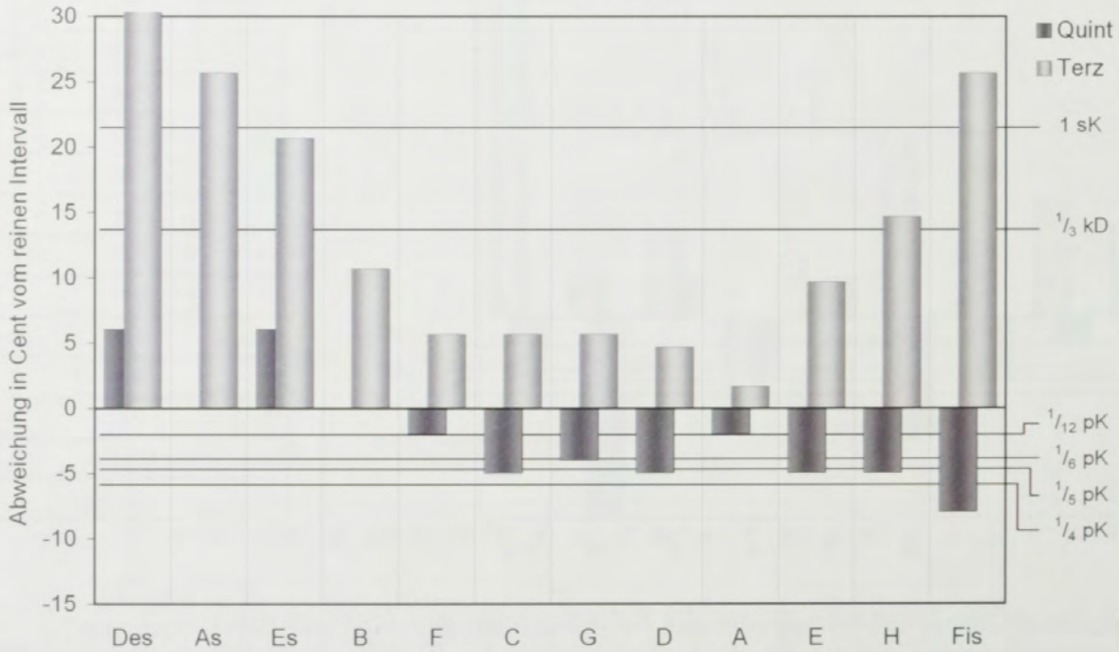
- die stark unterschwebende Quinte H-Fis verbesserte sich von -21 auf -18 Cent
- die vormals überschwebende Quinte E-H wurde rein
- die zentral gelegene Terz G-H wurde um 3 Cent reiner
- die periphere Terz H-Dis wurde um 3 Cent schärfer

Dieser Methodik entsprechend wurde nach und nach die lautstärkemäßige Intonation der Pfeifen a^1, h^1 und cis^2 zueinander verbessert, stets unter Bedachtnahme der Optimierung der Deckelstellungen im mittleren Stimmbereich sowie der Eliminierung der Oktavwert-Diskrepanzen und der Maxime des geringsten Eingriffes. Mit Hilfe einer computergesteuerten, dynamischen Diagrammdarstellung konnte jeder Einzelschritt vorweg auf seine Auswirkungen auf das gesamte Temperatursystem hin betrachtet werden.



CENTTABELLE		
C	0	11
Cs	78	-11
D	190	1
Ds	287	-2
E	392	3
F	500	11
Fs	578	-11
G	697	8
Gs	785	-4
A	889	0
B	997	8
H	1085	-4
c	1200	

Diagramm 3: Quint-Terz-Diagramm nach den ersten und dringlichsten intonatorischen Eingriffen



CENTTABELLE		
C	0	8
Cs	80	-12
D	195	3
Ds	290	-2
E	392	0
F	500	8
Fs	586	-6
G	697	5
Gs	788	-4
A	892	0
B	998	6
H	1089	-3
c	1200	

Diagramm 4: Quint-Terz-Diagramm nach Reduktion der stark unterschiedlichen Quintgüten

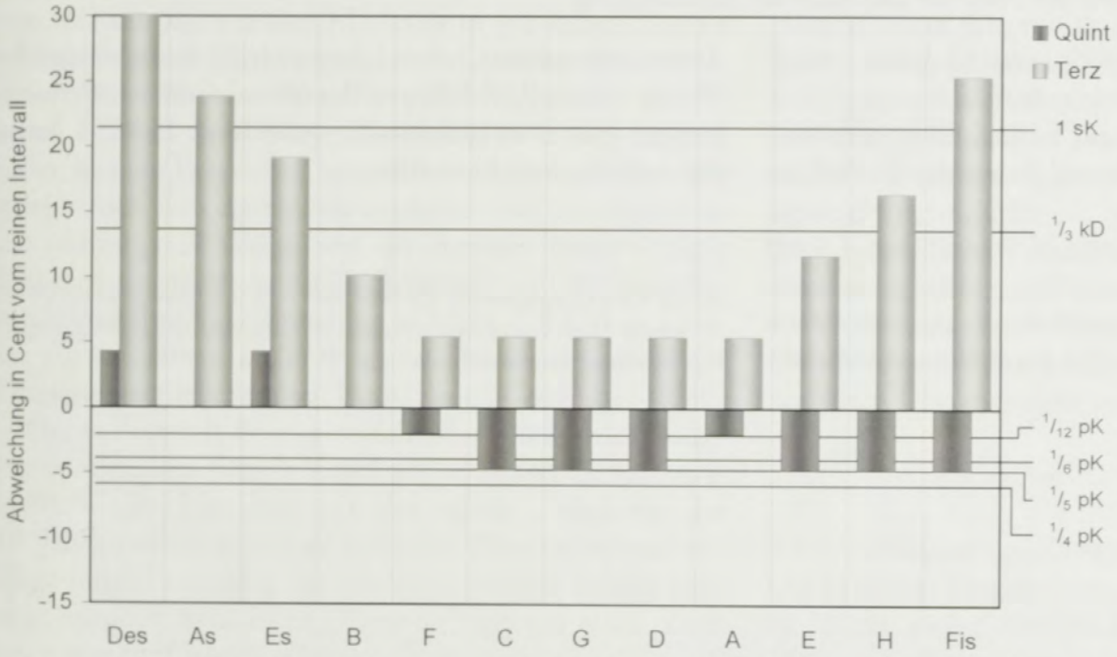
Wie aus Vergleichsbeispielen bekannt ist, würde bereits das bis daher gewonnene Temperatursystem ein Musizieren im historischen Kontext mit stark ausgeprägter Tonartencharakteristik ohne weiteres zulassen (Diagramm 3).

Die mehr als 1 syntonisches Komma überschwebenden Terzen auf Des, As, Es und Fis wurden jedoch subjektiv als besonders störend empfunden und durch geringfügige Stimmungskorrekturen verbessert, wodurch gleichzeitig die überschwebenden Quinten auf B und A eliminiert werden konnten.

Unter Berücksichtigung des kammermusikalischen Einsatzes[22] des Instrumentes wurde auch darauf geachtet, daß sich die stark unterschiedlichen Quintgüten auf möglichst wenige „Qualitäten" reduzieren (Diagramm 4).

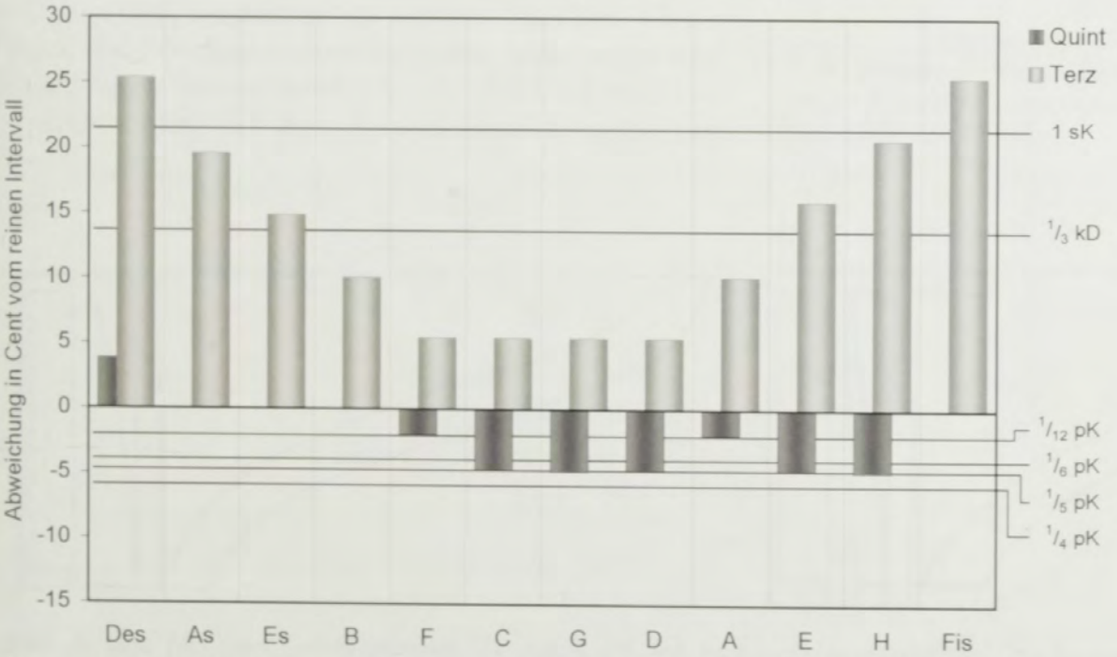
Aus rein theoretischen Erwägungen und im Sinne der Stimmungstheoretiker des 18. Jahrhunderts wurden die Quinten auf ganzzahlige Teiler des pythagoreischen Kommas berechnet (Diagramm 5).

Die bereits erwähnte und auch durch rückführende Maßnahmen an den manipulierten Pfeifen nicht eliminierbare Oktavdiskrepanz bei Dis/Es zeigt eine von der Erbauungszeit an bestehende Unstimmigkeit. Nur durch das Wieder-Öffnen eines bereits provisorisch mit Wachs verschlossenen Loches an der Pfeifenmündung von dis[1] konnte die Oktavreinheit hergestellt werden. Gleichzeitig wurden Cis und Dis nachjustiert.



CENTTABELLE		
C	0	8
Cs	84	-8
D	195	3
Ds	292	0
E	392	0
F	500	8
Fs	586	-5
G	697	5
Gs	790	-2
A	892	0
B	998	6
H	1089	-3
c	1200	

Diagramm 5: Quint-Terz-Diagramm nach Berechnung der Quinten auf ganzzahlige Teiler des pythagoreischen Kommas und zwei überschwebenden Quinten.



CENTTABELLE		
C	0	8
Cs	88	-4
D	195	3
Ds	296	4
E	392	0
F	500	8
Fs	586	-6
G	697	6
Gs	794	2
A	892	0
B	998	6
H	1089	-3
c	1200	

Diagramm 6: Endgültiges „wohltemperiertes" Stimmungssystem mit nur einer überschwebenden Quint und fünf um 1/5 pK und zwei um 1/12 pK unterschwebenden Quinten.

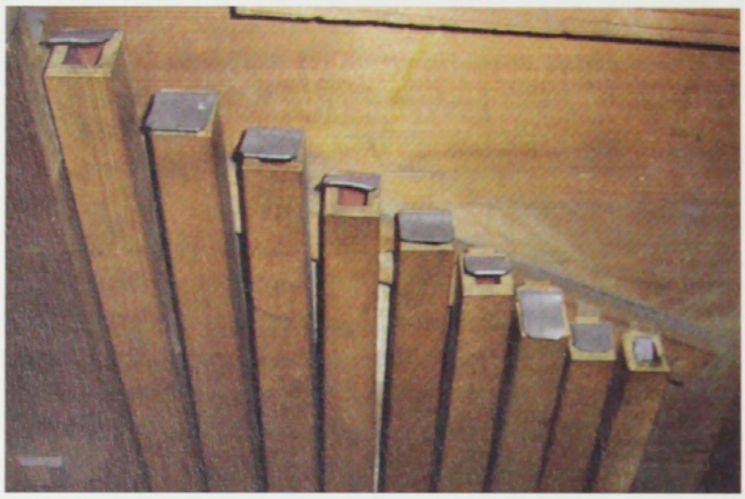


Abb. 12a

Abb. 12b

Abb. 12: Stellung der Stimmdeckel der Flöte vor und nach der Restaurierung

Dadurch verschoben sich die peripheren Quinten geringfügig, was folgende Veränderungen nach sich zog:

- die temperierten Quinten auf Es und Fis wurden rein
- die Großterzen auf Des, As und Es wurden um 4 Cent besser
- die Großterzen auf A, E und H wurden um 4 Cent schlechter

Wie aus abschließender Gegenüberstellung ersichtlich, konnte das eingangs definierte Ziel der Rekonstruktion des Temperatursystems, bei welchem sich die Stimmdeckel der Flöten – nach Rückführung der offensichtlichen Veränderungen – in einer gleichmäßig geöffneten Position befinden sollten, erreicht werden.

22 Es wäre beispielsweise für Streicher sehr irritierend, wenn sie die leeren Saiten ihres Instrumentes in unterschiedlichen Quintgrößen einstimmen müßten.

Designentwicklung und bautechnische Datierungsmöglichkeiten im Wiener Klavierbau

Gert Hecher

Wenn man alle Fakten in Betracht zieht,
gegeneinander abwiegt und die unmöglichen
Schlüsse eliminiert, so ist das, was übrig bleibt,
die Wahrheit, so unglaublich sie auch erscheinen mag.
Sir Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes*

Bedauerlicherweise begegnet man in diversen Publikationen, die mit historischen Klavieren zu tun haben, immer wieder falschen Datierungen. Dabei werden die Instrumente bezeichnenderweise älter gemacht, um den historischen Nimbus zu erhöhen. Als besonders krasses Beispiel möge hier ein Flügel von Ignaz Bösendorfer herhalten, der gelegentlich auf CD-Hüllen[1] erscheint und unseligerweise die Nummer „7" trägt, was die Besitzer, unter völliger Ignoranz des instrumententechnischen und äußeren Befundes zur freudigen Annahme verleitet, das Klavier stamme aus den Jahren 1828/29 und nicht, wie ein erfahrener Betrachter sofort erkennen kann, aus den Jahren 1839/40.

Der vorliegende Beitrag ist als Hilfestellung beim Datieren zu verstehen. Durch Kenntnis der typischen Merkmale des Wiener Klavierbaus in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihrer zeitlichen Zuordnung und vor allem unter Beachtung des oben angeführten Mottos sollte es möglich sein, einen Wiener Flügel auf einen Zeitraum von fünf Jahren genau zu datieren.

Selbstverständlich geht es hier nicht um Sonderformen und Experimente, die auch im Wiener Klavierbau reichlich zu finden sind, sondern gerade um den typischen Wiener Flügel, der überraschenderweise einem recht engen und zeitbedingten Formenkanon folgt. Ausdrücklich muß hier bemerkt werden, daß diese Entwicklungsschritte bei den tafelförmigen und aufrechten Instrumenten nicht parallel gehen; besonders bei den Tafelklavieren ab etwa 1830 hinken die stilistischen Erscheinungsformen durchnittlich um zehn Jahre hinterher. Es ist klar, daß nicht alle Klavierhersteller einer einzigen Mode folgten; daher wird es immer wieder Abweichungen von der generellen Linie geben. Immerhin sei mit der Bewunderung des Liebhabers historischer Klaviere festgestellt, daß die Vielfalt und die rasche Entwicklung auf diesem Gebiet im Vergleich zu heute nahezu grenzenlos erscheint.

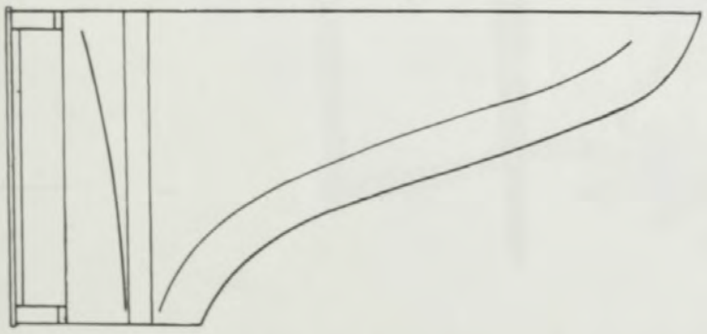
Vorwegnehmend sei jedoch festgestellt, daß die grundsätzliche Erscheinungsform eines Flügels auch die schlüssigste Datierungshilfe ist. Man sollte daher vor allem auf den Grundriß des Kastens und die Konstruktion eines Instrumentes achten, weil diese Parameter am ehesten von allen Herstellern angewandt wurden. Je mehr man sich den Details nähert, desto größer werden die Unterschiede und zeitlichen Überschneidungen.

1 Äußere Erscheinung

1.1 Entwicklung des Kastenbaues

Die Form des Kastens wechselt im Wiener Klavierbau relativ häufig, wobei der Wechsel wohl auch, zumindest ab 1839, von den großen Ausstellungen inspiriert ist (1839 und 1845 in Wien, 1851 erste Weltausstellung in London).

1 Z. B. Wiedergeburt einer Legende / Der Bösendorfer Nr. 7 von 1828 / Rosario Marciano spielt Klavierraritäten von Franz Schubert. S&V CD 1996-2



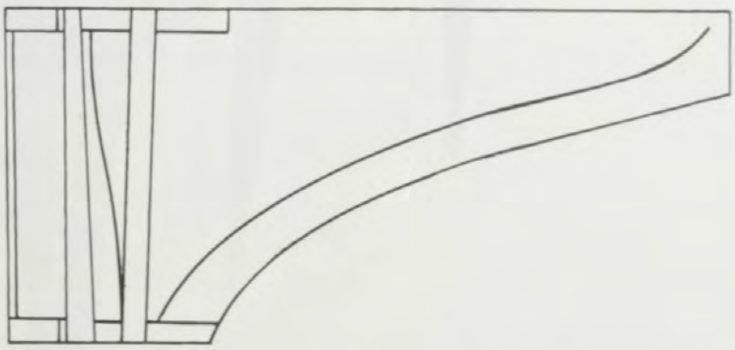


Abb. 1a und 1b: Zwei Gehäuseformen im späten 18. Jahrhundert. Hammerflügel Geschwister Stein Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 626 und Anton Walter Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 454 (Zeichnung: A. Huber)

Abb. 2: Hammerflügel Geschwister Stein, Augsburg 1794, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 626 (Foto: KHM)

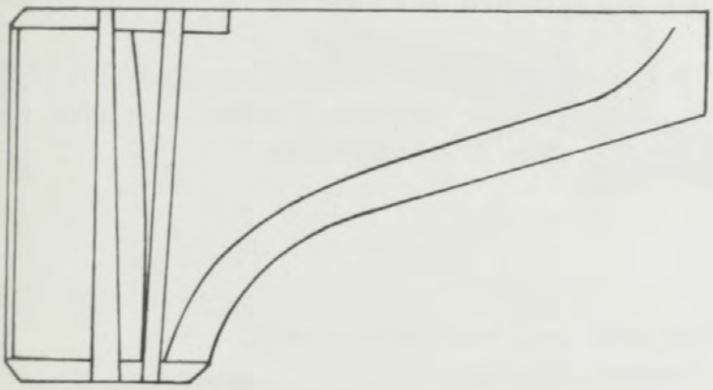
Abb. 3: Hammerflügel Anton Walter, Wien ca. 1790, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 454 (Foto: KHM)

Der Beginn des 19. Jahrhunderts übernimmt noch den althergebrachten Kasten aus dem späten 18. Jahrhundert mit den schräg abfallenden Klaviaturwangen und dem entweder gerade abgeschnittenen Baßende der Walter-Schule oder dem halbrunden Baßende der Stein-Schule (Abb. 1a und 1b, 2 und 3).

Um 1805 oder kurz danach beginnt man, die Klaviatur zwischen die rechteckig auslaufenden Klaviaturwangen zu legen; ein Design, das sich übrigens bis etwa 1840 hält. Die Besonderheit dieses „Zehnerjahr-Modells" sind die abgeschrägten Gehäuseecken. Ein frühes Beispiel für diese Form ist ein Flügel von Michael Schweighofer von etwa 1808 (Abb. 1c und 4).

Die nächste Periode, beginnend um 1820, bringt zwei verschiedene Formen hervor: Zum einen ist dies eine Variation der vorhergehenden, wobei die Kästen, entsprechend der stärkeren Besaitung, schon wuchtiger und die Ecken nicht mehr abgeschrägt, sondern abgerundet sind. Die bekanntesten Hersteller dieser Form sind Nannette Streicher, Conrad Graf und Johann Fritz. Das Baßende dieser Klaviere ist entweder gerade oder schräg, aber nicht gerundet. Als frühes Beispiel diene der Hammerflügel von Nannette Streicher von 1821 (Op. 1061), der sich heute in der Beethoven-Wohnung im Pasqualatihaus in Wien befindet oder der Flügel von Conrad Graf (Op. 423) – der Überlieferung nach aus dem Besitz des Kaiserhauses – der die gleiche Konstuktion wie der Beethoven-Flügel in Bonn aufweist (Abb.1d und 5).

Abb. 1c: Gehäuse mit abgeschrägten Ecken und



einspringender Klaviatur.
Hammerflügel Michael Schweighofer, Wien vor 1808, KHM/SAM 645 (Zeichnung: A. Huber)

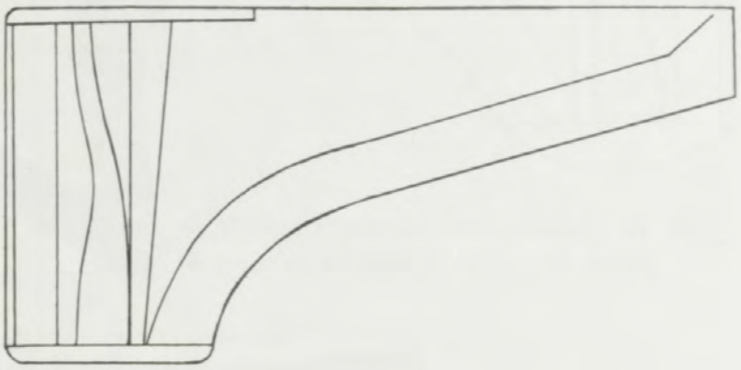


Abb. 1d: Gehäuseform Hammerflügel Conrad Graf, Wien ca. 1820, KHM/SAM 396 (Zeichnung: A. Huber)

Abb. 4: Hammerflügel Michael Schweighofer, Wien vor 1808, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 645 (Foto: KHM)

Ganz anders sehen die Instrumente von André Stein (*Abb. 1e und 6)*, Michael Rosenberger oder Joseph Böhm, um nur einige wenige zu nennen, aus. Bei diesen Klavieren ist die Stoßwand gerundet und das Baßende einseitig rund. Diese Form ist noch vereinzelt bis in die frühen 1830er-Jahre anzutreffen, wie etwa ein datierter Flügel von Joseph Schrimpf von 1832 (Privatbesitz) beweist.

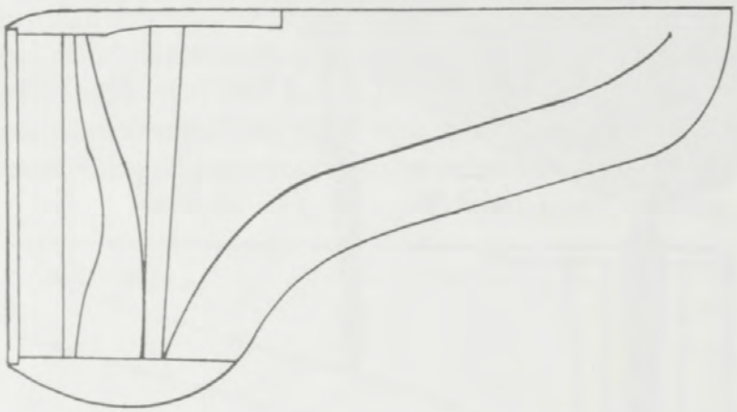


Abb. 1e: Gehäuseform. Hammerflügel André Stein, Wien 1819, KHM/SAM 560 (Zeichnung: A. Huber)

Eine einmalige Sonderlösung dieser Form bilden die ersten Instrumente (1829/30) von Ignaz Bösendorfer, die zwischen Stoß- und Hohlwand ein Eck haben, während die Stoßwand pombiert ist (Abb. 7).

Etwa zu dieser Zeit beginnt sich eine neue, kantigere und weniger grazile Form durchzusetzen, die mehr durch ihre Strenge besticht und wohl dominierend bei der Wiener Ausstellung von 1835 ist. Es gibt sie in zwei Ausprägungen: Mit vorne abgeknickter und mit gerade vorgezogener Kastenwand, wobei die erst genannte Form auch etwas früher auftaucht.

Zur Wiener Ausstellung von 1839 erscheinen dann erstmalig wieder vorspringende Klaviaturen, wobei auch hier zunächst zwei Lösungen der Lisenengestaltung zu beobachten sind, nämlich der Viertelkreis und das liegende „S".

Bemerkenswert ist, daß lediglich Conrad Graf um 1839 die völlig kantig vorspringende Klaviatur verwendet, wie sie etwa bei Pleyel in Paris üblich ist.

Abb. 5: Hammerflügel Conrad Graf, Wien ca. 1820, Op. 423, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 396 (Foto: KHM)

Abb. 6: Hammerflügel André Stein, Wien 1819, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 560 (Foto: KHM)

Abb. 7: Hammerflügel Ignaz Bösendorfer, Wien um 1830, Stift Millstatt (Foto: A. Langer)

Abb.8: Hammerflügel Conrad Graf, Wien 1839, Op. 2616, Geschenk an Clara und Robert Schumann, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde I. N. 16 (Foto: KHM mit Erlaubnis der GdM)

Abb. 9: Hammerflügel Johann B. Streicher, Wien 1851, Sammlung Hecher (Foto: Hecher)

Abb. 10: Hammerflügel Friedrich Ehrbar, Wien 1867, Sammlung Philipp Schneider (Foto: Hecher)

Um 1845 setzt sich die, allerdings noch völlig anders proportionierte, moderne Form durch (Abb. 9).

Ab 1850 ist vereinzelt schon die bis heute verwendete Gestaltung der Vorderfront anzutreffen, die von Streicher allerdings schon 1845 in seinen „englischen" Flügeln angewendet wird und die sich dann ab ca. 1855 endgültig durchsetzt. Dabei gibt es auch in Wien eine gewisse Gestaltungsvielfalt, z. B. profilierte oder glatte Lisenen oder Unterschiede bei der Silhouette der Lisene.

Das eckige Baßende verschwindet um 1855 und weicht einem pombiert-eckigen, (Abb. 10 und 11), während Bösendorfer schon um 1850 die typische spätere Wiener Flügelform mit dem einseitig runden Baßende vorwegnimmt, die sich allgemein erst um 1868/70 durchzusetzen beginnt (Abb.12).

Abb. 11: Hammerflügel Joseph Schneider, Wien ca. 1865, Sammlung Dr. Samsinger (Foto: Hecher)

Abb. 12: Hammerflügel Johann B. Streicher und Sohn, Wien 1868, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 634 (Foto: KHM)

1.2 Deckel und Klaviaturdeckel

Die Deckel der Instrumente sind beim typischen fünfoktavigen Modell Anfang des 19. Jahrhunderts meist dreiteilig (Hauptdeckel, Umschlag, schräg liegender Klaviaturdeckel), ab dem sechsoktavigen Modell (s. o.) vierteilig (Hauptdeckel, zwei Umschläge, stehende Vorderfront als Klaviaturdeckel). Diese Gestaltung hält sich im Wesentlichen bis ca. 1850, wobei zu bedenken ist, daß die Vorderfronten jeweils den seitlichen Lisenen folgen. Bei den geschwungenen Vorderfronten bildet der durch einen Rundstab abgeschlossene Klaviaturdeckel ein besonderes Charakteristikum, das sich zeitlich gut zwischen den beiden Wiener Ausstellungen von 1839 und 1845 datieren lässt (Abb. 13).

Streicher verwendet den extra Tastendeckel nur in seinen „englischen" Konzertflügeln ab 1845; somit dürfte Bösendorfer ziemlich der erste gewesen sein, der dieses Design nach französischem Vorbild für alle Instrumente verwendet, während Streicher bei den Salonflügeln erst 1853/54 nachzieht. Die Deckel sind bei diesem Design, so wie heute, nur mehr zweiteilig (Hauptdeckel, Umschlag).

1.3 Herstellerschilder

Die Schilder, die bis zur Einführung des extra Klaviaturdeckels zumeist in den Stimmstock eingestemmt sind, weisen bis 1830 eine ziemliche Vielfalt auf und sind für Datierungszwecke nicht wirklich zielführend. Immerhin scheinen die fünfoktavigen Instrumente eine Präferenz für kleine, elliptische Schilder (Abb. 14a) zu haben, während nach 1800 eine Vielfalt verschiedener Formen, wie langoval (Abb. 14b), rechteckig (Abb. 14c), langgezogen vieleckig (vgl. Abb. 5a im Beitrag von R. Hentzschel, S. 102) oder rautenförmig, zu beobachten ist. Das Trägermaterial für die handschriftlich aufgebrachte Signierung kann Email, Porzellan oder Beinglas sein. Die Klaviere von 1805 bis in die späten 1820er Jahre weisen, nebenbei bemerkt, überhaupt eine Fülle von metallenen, teils vergoldeten Beschlägen auf, die sie in eben diesen Zeitraum verweisen (vgl. Abb. 4).

Um 1830 beginnt sich ein einziger Typus durchzusetzen, nämlich das in Messing gerahmte und mit Deckglas versehene gestochene Papierschild, welches somit dem kantigen Flügeltyp entspricht.

Abb. 13: Hammerflügel Conrad Graf, Op. 2787, Wien ca. 1840, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 593 (Foto: KHM)

14 a

14 b

14 c

Abb. 14a: Hammerflügel Anton Walter, Wien ca. 1790, KHM/SAM 454 (Foto: KHM)
Abb. 14b: Hammerflügel Joh. Jakob Könnicke, Wien ca. 1810, KHM/SAM 556 (Foto: KHM)
Abb. 14c: Hammerklavier Joh. Georg Hampo, Wien ca. 1815, KHM/SAM 399 (Foto: KHM)

Abb. 15a: Namensschild im Hammerflügel von Conrad Graf, Op. 2787, Wien ca. 1840, KHM/SAM 593 (Foto: KHM)

Abb. 15b: Namenschild im Pianino Caspar Lorenz, Wien ca. 1860, KHM/SAM 627 (Foto: KHM)

Ab 1839, mit dem Aufkommen der vorspringenden Klaviatur, kommt ein neuer Schildtyp. Es handelt sich zunächst um ein kleines, später um ein sehr langezogenes (bis 50 cm) Stück in Palisanderfurnier, in das der Herstellername in Messingbuchstaben eingelegt ist und das als ganzes in die Stimmstockvorderfront eingestemmt ist. Bisweilen finden sich hübsche kleine Einlagen aus farbigem Perlmutt (Abb.15a und 15b).

Die Ausnahme bildet auch hierin Bösendorfer, der um 1845 über die gesamte Stimmstockvorderfront ebonisierte Birne mit Messingschrift verwendet (Abb. 16).

Bei den extra Tastendeckeln ist der Name, so wie heute, in diesen eingelegt, wobei interessanterweise die Innenseite des Tastendeckels, egal welches Furnierholz der Flügel sonst hat, immer in Palisander furniert ist (die Ausnahme bildet auch hier Bösendorfer, der dafür ebonisierte Birne verwendet). Die schwarze Innenseite des Tastendeckels setzt sich dann endgültig um 1870 durch und verdrängt das Palisanderfurnier.

Abb. 16: Hammerflügel von Ignaz Bösendorfer, Wien 1848, Sammlung Buchner, Schloss Stoitzendorf (Foto: Hecher)

1.4 Beine und Lyra

Bis etwa 1820 halten sich in Wien die vierkantigen, sich nach unten verjüngenden Spitzbeine, die vor allem beim sechsoktavigen Typus oft, dem Stil des Empire entsprechend, im oberen Abschnitt geschnitzt und gefaßt sind. Bei diesem Typus ist immer ein Verbindungssteg zwischen den Vorderbeinen vorhanden, der die Pedale und die zarte Lyra trägt.

Um 1820 setzen sich runde Säulenbeine durch, wobei wiederum ein Pedalsteg zwischen den Vorderbeinen vorhanden ist (Abb. 17).

Abb. 17: Säulenbein. Hammerflügel von Conrad Graf, Op. 423, Wien ca. 1823, KHM/SAM 396 (Foto: KHM)

Die große Ausnahme in dieser Zeit bilden die Instrumente von André Stein, der sich vierkantiger, Chippendale-ähnlich geschwungener Beine bedient, die jedoch ebenfalls durch einen Pedalsteg verbunden sind (siehe Abb. 6 auf S. 183).

Abb. 18: Flaschenförmiges Bein. Hammerflügel Conrad Graf, Op.1444, Wien nach 1828, KHM/SAM 570 (Foto: KHM)

Gegen 1830 hin beginnt man, die Lyra nur mehr an der Unterseite des Instrumentes zu befestigen und den Pedalsteg wegzulassen. In dieser Übergangsperiode, bis etwa 1832/33 gibt es noch freistehende Säulenbeine, gelegent-

lich auch runde, nach unten konisch zulaufende Beine (bei André und Carl Stein, Ferdinand Fischer), danach folgen balusterförmige Beine, die zuerst rund (Abb. 18), dann später, ab ca. 1839, vieleckig gestaltet sind (s. Abb. 25). Von 1840 bis ca. 1845 sind die Beinkapitelle oft reich geschnitzt.

Abb. 19: Geschnitzes Bein. Hammerflügel Conrad Graf, Op. 2787, Wien ca. 1841, KHM/SAM 593 (Foto: KHM)

Um 1845 beginnen sich die meist sechseckigen, schlanken und hohen Schaftbeine mit kleinem, gedrehtem Kapitell durchzusetzen, die vorher nur von Conrad Graf (um 1840/41) verwendet werden (vgl. Abb. 9). Um 1860 werden die Schäfte kürzer und gedrungener, dafür werden die Kapitelle höher, wuchtiger und profilierter (Abb. 20).

Abb. 20: Kurzes Schaftbein. Hammerflügel Firma Bösendorfer, Wien 1877, KHM/SAM 676 (Foto: KHM)

1.5 Notenpult

Die Hammerflügel des 18. Jahrhunderts bis etwa 1810 hatten gewöhnlich Steckpulte, die mit dem Grundbrett durch Steckzapfen oder Schrauben verbunden waren (Abb. 21). Das klassische klappbare und im Gehäuse integrierte Rahmenpult hält sich in Wien bis etwa 1855 (Abb. 22).

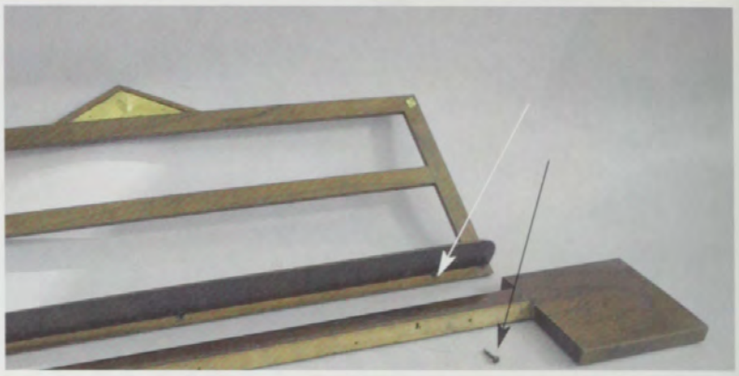


Abb. 21: Steckpult. Hammerflügel von Joseph Brodmann, Wien ca. 1810, KHM/SAM 646 (Foto: KHM)

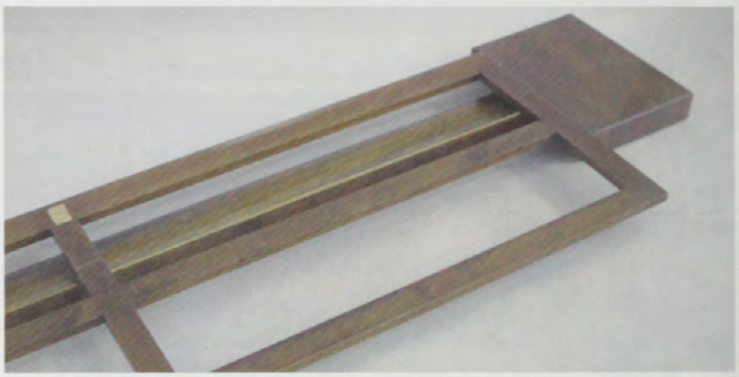


Abb. 22: Klappbares Rahmenpult. Hammerflügel von Conrad Graf, Op. 1444, Wien ca. 1830, KHM/SAM 570 (Foto: KHM)

Abb. 23: Frühes Notenpult in Decoupiertechnik. Hammerflügel von Schrimpf, Sammlung Hecher (Foto: Hecher)

Abb. 24: Notenpult im Hammerflügel von Johann B. Streicher, Sammlung Novotny (Foto: Hecher)

Danach wird zwar die Grundform noch beibehalten, aber mit Decoupiertechnik mehr und mehr gefüllt (Abb. 23), bis sich um 1865 endgültig das Laubsägeblatt durchsetzt, das oft zum eigentlichen Blickfang dieser Instrumente wird (Abb. 24).

1.6 Unterboden

Während die meisten Wiener Instrumente bis ca. 1830/32 einen völlig geschlossenen Unterboden aufweisen, beginnt Streicher schon kurz nach 1820, die Unterböden nur noch zwischen den Zargen aufzuleimen und um 1823 (zuerst bei den oberschlägigen Flügeln) überhaupt wegzulassen. Ab diesem Zeitpunkt finden sich im übrigen Wiener Klavierbau lediglich ein oder zwei kleine, mit grünem Nesselgewebe geschlossene Fenster im Unterboden, der allgemein erst in den Jahren 1848/50 endgültig aufgegeben wird.

1.7 Rastenbau

In engem Zusammenhang mit dem Unterboden ist die Rastenkonstruktion zu sehen: Während die Modelle mit fünf oder sechs Oktaven Umfang noch massive Holzspreizen haben, die zwischen die Zargen eingeleimt sind, macht die von J. Wachtl[2] erfundene Leistenbauweise die Rast steifer und den Unterboden überflüssig, was, wie erwähnt, von Streicher zuerst praktiziert wurde[3]. Umso erstaunlicher ist es, daß es in Wien Hersteller gibt, die noch kurz vor 1850 auf die Leistenbauweise verzichten und ihre Rasten aus massiven Teilen fügen (z. B. Carl Stein). Nach 1850 setzt sich in Wien die Leistenbauweise allerdings endgültig durch und hält sich, z. B. bei Bösendorfer, bis zum heutigen Tage.

1.8 Eisenarmierungen

Die Wiener Flügel kommen bis 1840/45 mit einer bis zwei (drei z. B. bei Walter und Sohn) Dammspreizen aus. Die westeuropäische Konstruktion mit eiserner Anhangplatte und mehreren langen, über den Saiten liegenden Spreizen wurde zuerst ab 1841 von Streicher in seinen „Flügeln ganz englischer Konstruktion" angewandt[4]. Um 1840 finden sich vereinzelt Hersteller, die eine lange Eisenspreize in der Mitte oder asymmetrisch im Diskant anwenden (z. B. Ignaz Bösendorfer, Johann Frenzel in Linz) verwenden. Ab 1845 werden zwei, seltener drei Eisenspreizen Standard; die Anhängeleisten werden allerdings weiter meistens aus Holz gebaut. Während viele Firmen ab 1860/65 die eiserne Anhangplatte grundsätzlich übernehmen, bauen merkwürdigerweise die arriviertesten Firmen, nämlich Streicher, Bösendorfer und Schweighofer, bis 1880 auch Flügel mit Holzanhängen.

Der Gußrahmen wird in Wien erst gegen 1870 (Streicher 1868 im Konzertflügel KHM/SAM 634) vereinzelt von einigen Erzeugern verwendet, wobei Ehrbar der erste sein dürfte, der ab ca. 1877 alle Flügel damit ausstattet.

Kapotaster tauchen in Wien ziemlich genau 1847 (bei Streicher und Bösendorfer) erstmalig auf[5].

2 Akustische Anlage

2.1 Besaitung

Bis etwa 1822/23 sind Wiener Flügel generell nur mit blanken Messing- und Eisensaiten bezogen. In diesem Zeitraum bauen einige Hersteller Flügel, die einen nach unten, nämlich bis C_1, erweiterten Tonumfang haben. Für diese Töne werden, um die ungünstige Inharmonizität des glatten Messingdrahtes zu vermeiden, gelegentlich schon umsponnene Saiten verwendet, wobei man meistens weichen Messingdraht auf einen Eisenkern aufgesponnen vorfindet; lediglich Conrad Graf scheint Kupfer oder Rotmessing verwendet zu haben (so suggerieren es einige wenige seiner Instrumente mit offensichtlich originaler Besaitung). Erst um 1840, als die Klaviere generell wuchtiger und stärker besaitet sind, setzen sich für die tiefen Töne allgemein umsponnene Saiten durch, wobei der Übergang nach wie vor mit glattem Messingdraht bezogen wird. Erst zwischen 1845 und 1850 setzt sich der komplett umsponnene Baß durch, wobei das

Gespunstmaterial zunächst gelegentlich Messing oder Kupfer, dann fast ausnahmslos weiches Eisen ist. Kupfer, Messing oder Tombak als Gespunstmaterial erscheinen in Wien generell erst wieder um 1880, wobei sich hier der typische Wiener Baß bis zur Jahrhundertwende herausbildet: Einchörige Saiten mit Kupfer, zweichörige mit Eisen umsponnen, was besonders bei Stutzflügeln vernünftig ist, weil hier die ziemlich kurzen einchörigen Saiten mit dem spezifisch leichteren Eisen zu dick und zu steif würden, während die schönere und wärmere Klangfarbe der Eisenumspinnung für den Übergang geeigneter ist.

2.2 Stimmnägel

Die meisten Wiener Stimmnägel quer durch das 19. Jahrhundert haben einen rechteckigen, „flachen" Kopf und zunächst kein Loch zum Einfädeln der Saite. Erst um 1820 werden Löcher für die dicksten Messingsaiten, ab ca. 1830 werden allmählich die Stimmnägel für den gesamten Messingbaß gebohrt. Aber noch kurz nach 1845 finden sich Flügel, deren Stimmnägel für die Eisensaiten ungebohrt sind. Komplett gebohrte Stimmnägel setzen sich erst ab 1845 durch. Daß die Stimmnägel durch die immer höher werdenden Saitenzüge auch immer dicker werden, bedarf wohl keiner gesonderten Erläuterung.

Ab 1865 verwenden einzelne Hersteller, wie Ehrbar, Schneider oder Heitzmann, bereits quadratische Stimmnägel, wie sie in Westeuropa üblich sind. Andere Firmen ziehen um 1880 nach, einzelne, wie Schweighofer, verwenden flache Stimmnägel bis 1900.

2.3 Stege

Der einteilige Steg hält sich in Wien bei einigen Herstellern bis etwa 1830, bei provinziellen Instrumenten Wiener Bauart sogar noch länger (Carl Schmidt in Preßburg um 1843!). Umgekehrt verwendet Schantz den geteilten Steg bereits um 1795 (KHM/SAM 386). Allgemeinere Verwendung findet der geteilte Steg aber erst ab 1820 in den größeren Instrumenten mit sechs- und sechseinhalb Oktaven Tonumfang.

3. Spieltechnische und mechanische Details

3.1 Tonumfänge

Das 19. Jahrhundert beginnt noch mit dem Fünfoktaven-Umfang, der gelegentlich, bei Walter, bis g^3, dann von Schantz bis a^3 und um 1805 von den meisten Herstellern bis c^4 erweitert wird. Kurz danach erscheint schon das frühe sechsoktavige Klavier von F_1-f^4. Um 1820 wird, wie schon erwähnt, der Tonumfang gelegentlich nach unten bis C_1 erweitert, aber noch 1832/33 finden sich noch Instrumente mit sechs Oktaven Umfang (z. B. Streicher oder Dörr).

Der Tonumfang im Diskant wird erst um 1825 vereinzelt um einen Ganzton nach oben erweitert (z. B. Krämer sen.); generell setzt sich der Tonumfang C_1-g^4 erst um 1835 durch und bleibt bis ca. 1847 in Verwendung; danach wird der Diskant nochmals um einen Ganzton bis a^4 erweitert, und um 1850 werden Wiener Klaviere generell mit sieben Oktaven (A_2-a^4) gebaut, was sich bis nach 1900 hält.

3.2 Hammerköpfe

Die Hammerköpfe Wiener Flügel sind fast in der gesamten ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Leder überzogen; die in Westeuropa getätigten Versuche mit anderen Materialien haben in Wien keine nachweisbaren Spuren hinterlassen. 1840 erhält Karl Frenzel ein zweijähriges Privileg auf die Herstellung von speziellem Filz für Klaviere[6]. Erst als der Hammerkopf aus Filz fertig entwickelt ist, kommt er in Wien zur Anwendung (z. B. bei Bösendorfer, 1841). Aber noch 1852 finden sich bei Streicher oder Bachmann Flügel mit lederbezogenen Hammerköpfen.

Während für die Wiener Mechanik wegen der schleifenden Anschlagsbewegung auch Filzköpfe ein Intonierleder haben müssen, werden bis ca. 1900 selbst große Konzertflügel mit englischer oder Doppelrepetitions-Mechanik aus klanglichen Gründen beledert.

3.3 Verschiedene Dämpfungen

Bekanntlich geht die frühe Wiener Mechanik mit der Stiefeldämpfung einher, die sich vereinzelt bis ca. 1853 hält. 1831 patentiert Streicher seine hinterständige Stoßzungenmechanik („Streicher-Patentmechanik")[7], die als wesentliche Neuerung auch die dann später so typische Wiener Rahmendämpfung beinhaltet. Diese Rahmendämpfung wurde von Streicher aus seiner flachen Rahmendämpfung für die oberschlägigen Flügel[8] entwickelt und von ihm konsequent bis 1853 nur für die Patentflügel verwendet, während andere Hersteller diese Dämpfung um 1850 in ihren Wiener Mechanik-Instrumenten anwenden. Diese leicht zu handhabende Dämpfung verschwindet erst zusammen mit der Wiener Mechanik um 1930.

3.4 Pedale und Mutationen

Die Verwendung von Pedalen anstelle von Kniehebeln setzt in Wien schlagartig mit der Entwicklung des ersten sechsoktavigen Flügeltypus kurz nach 1805 ein. Ab 1810 sind schon sämtliche Klangveränderungen wie Verschiebung, Forte, Moderator, doppelter und dreifacher Moderator, Fagott, Janitscharenzug und, ganz selten, Laute bzw. Harfe vorhanden. Nach 1810 werden die Kniehebel von den Pedalen verdrängt, wobei in der Übergangszeit beide Typen in einem Instrument gleichzeitig vorkommen können.

---

2 Siehe hierzu Oscar Paul, *Geschichte des Claviers*, Leipzig 1868, S. 144f.

3 J. B. Streicher führt diese Konstruktion dezidiert in seiner Patentschrift für oberschlägige Flügel (Privileg 2237, Juli 1823) an.

4 Siehe dazu den Beitrag von Alexander Langer auf S. 221.

5 Zu sehen an zwei an sich baugleichen Streicher-Flügeln (245 cm lang) der Sammlung Yamamoto, Osaka (Japan), datiert 1846 und 1847; der ältere hat noch einen durchgehenden Stimmstocksteg, der jüngere hat schon einen Kapotaster im Diskant.

Abb. 25: Hammerflügel von Johann Fritz, Sammlung Beetz, Weimar (Foto: Hecher)

Um1830 beginnen diese Erscheinungen langsam zu verschwinden - so baut Streicher um 1835 überhaupt nur noch Flügel mit zwei Pedalen -, lediglich der Moderator hält sich noch vereinzelt bis ca. 1845; danach sind die Wiener Flügel in der Regel zweipedalig.

Generell zeigt sich ab ca. 1820 die Tendenz, die Mutationen in die Spiellade einzubauen, während sie vorher oft an der Unterseite des Instrumentes angebracht waren; eine Ausnahme bildet hier besonders André Stein, der noch nach 1830 die Mutationen in Schlitzen unter der Vorderkante des Unterbodens laufen läßt.

4. Ein praktisches Datierungsbeispiel

Nach den vorangegangenen Ausführungen sollten dem Betrachter dieses Flügels von Johann Fritz (Abb. 25) sofort Ungereimtheiten auffallen. Als Prämisse sei vorausgeschickt, daß alle wesentlichen Teile des Instrumentes *alt* sind.

Wenden wir uns also den Details zu. Am augenscheinlichsten ist, daß der Korpus auf der einen Seite mit den Beinen, der Lyra und dem Namensschild auf der anderen Seite zeitlich nicht zusammenpassen.

Der Korpus entspricht mit seinen gerundeten Ecken der Form der Jahre von 1820-33, die andern erwähnten Teile eher der Periode um 1840. Es sei verraten, daß der Flügel neben den vier sichtbaren Pedalen noch zwei weitere hatte, und zwar, wie sich an verschiedenen Spuren zeigt, für ein Fagott- und ein Janitscharenregister.

Wenn wir nun unseren Sherlock Holmes und sein deduktives Verfahren zu Hilfe nehmen, erhärtet sich somit der Verdacht, daß das Instrument wahrscheinlich um 1830 (oder sogar kurz davor) begonnen und vielleicht auch fertiggestellt wurde. Es dürfte dabei die typischen äußerlichen Merkmale aufgewiesen haben, die wir von anderen Fritz-Flügeln dieser Zeit kennen und die jetzt fehlen, nämlich Säulenbeine sowie einen Verbindungssteg, auf dem die Lyra und die sechs Pedale saßen.

Um 1840 wurde das Instrument jedenfalls umgebaut, wobei zwei Pedalfunktionen entfernt und Lyra, Beine sowie Namensschild dem neuen Geschmack angepasst wurden.

Warum dies geschehen ist, kann auf Grund ungenügender Informationen leider nicht beantwortet werden; am wahrscheinlichsten ist, dass der Flügel, vielleicht im Zuge eines Verkaufes, einfach modernisiert wurde, um ihn als quasi neuwertiges Instrument besser an den Mann zu bringen.

5. Schlußbetrachtungen

Die Änderungen im Erscheinungsbild Wiener Flügel erfolgen einigermaßen zeitgleich und, wenn man die seit 1900 anhaltende Stagnation des modernen Klavierbaus betrachtet, in sehr rascher Abfolge. Dies ist sicherlich in der rasanten technischen Entwicklung, den Ausstellungen und dem Stellenwert des Modegegenstandes Klavier begründet.

Interessanterweise sind es oft die großen Klavierbauer, die modische Entwicklungen erst zeitverzögert aufgreifen, wohl, weil ihre Arbeit mehr dem technisch-innovativen und künstlerischen Bereich gewidmet ist. Interessant ist auch, daß besonders Ignaz Bösendorfer, der sicherlich von einem starken Willen zur Profilierung getrieben war, oft als einziger ganz andere ästhetische Lösungen hervorbringt als der Rest der Wiener Klaviermacher.

Ein besonderes Phänomen ist es aber, das den zahlenmäßig kleinen Wiener Klavierbau des 19. Jahrhunderts durchzieht: Während die meisten äußerlichen und auch viele technische Gestaltungsmerkmale, z. B. die Verwendung von Pedalen, bestimmte Fußformen, der moderne Tastendeckel, die Verwendung von Eisenspreizen und später des Gußrahmens etc. etc. vom westeuropäischen Klavierbau übernommen werden, halten sich die ästhetisch-künstlerischen Vorstellungen immerhin bis ins frühe 20. Jahrhundert, um dann der unaufhaltsamen Welle des modernen Klavierbaus und eines anders gearteten Interpretationsstiles weichen zu müssen.

---

6 Privileg vom 7. März 1840, *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen, für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden*, 3. Bd., Wien 1845, S. 118.

7 Privileg Nr. 2715; siehe auch Oscar Paul, *Geschichte des Claviers*, Leipzig 1868, S. 138f.

8 Siehe Anmerkung 3.

Bemerkungen zu den Registerzügen der Wiener Hammerflügel der Zeit um 1800

Eva Badura-Skoda

Die auch als „Mutationen" oder „Veränderungen" bezeichneten mechanischen Vorrichtungen in Hammerklavieren zum Zweck, den Klang zu verändern, sind geschichtlich leicht aus der Entwicklung des Hammerflügels zu verstehen. Nicht nur Orgeln, auch Kielflügel waren ja mit klangverändernden Registern versehen. Im 18. Jahrhundert scheinen deutsche Musiker im Allgemeinen und Wiener im Besonderen eine noch viel größere Freude an möglichen Klangveränderungen gehabt zu haben als später in der Biedermeierzeit, obwohl wir die meisten Registerzüge an Klavieren aus dem frühen 19. Jahrhundert kennen.

Vermutlich könnte ein Mißbrauch dazu geführt haben, daß man bald naserümpfend von den Registerzügen der alten Wiener Klaviere als überflüssigen Spielereien sprach. Jedenfalls ließ bei seriösen Musikern nach etwa 1825 bis 1830 das Interesse an den Registern erheblich nach, und das hatte natürlich seine Wirkung auf die Klavierbauer und Klavierfabrikanten, die danach vom Einbau vieler Zusatzregister Abstand nahmen, denn nun wurden auch von den meisten Klavierlehrern die Benutzung der Züge als kindlich, überflüssig oder ablehnenswert betrachtet. Lediglich die Dämpfungsaufhebung und *una corda*- oder Moderatorzüge blieben den Klavieren als notwendige und wünschenswerte klangändernde Register weiter erhalten, und das blieb bis heute so. Dazu kam später außerdem das Tonhalte-Pedal („sostenuto") dazu, das aber ja nur bedingt den Klang ändert.

Da stets das Gesetz von Angebot und Nachfrage gilt, ist anzunehmen, daß umgekehrt die Instrumentenbauer der Zeit vor und kurz nach 1800 nicht so viele Register in besaitete Tasteninstrumente eingebaut hätten, wäre nicht die Nachfrage nach diesen klanglichen Veränderungen damals sehr groß gewesen. Ein Beweis dafür sind die manchmal in Zeitungs-Annoncen angepriesenen Möglichkeiten von Klangveränderungen durch Zusatz-Register in Hammerflügeln, auch liefert uns die offensichtlich bestehende Vorliebe für mehrmanualige Kombinationsflügel einen Hinweis auf die Beliebtheit von Möglichkeiten, in einem Instrument vereint viele Klangänderungen anzubringen, wie beispielsweise in den Claviorgana. (Ästhetische Vorstellungen und Vorlieben von heute sollten wir etwas in Frage stellen, sie können nur bedingt gelten. Sie wechseln vielleicht weniger schnell als Tagesmoden in der Kleidung, sind aber für nachfolgende Generationen oft auch nicht leichter nachzuvollziehen).

Schon die Kombinationsinstrumente Cristoforis und Ferrinis hatten es ermöglicht, auf einem Instrument sowohl den Klang des Kielflügels wie auch den des Hammerflügels zu erzeugen. Auch kannte Cristofori bereits die Verschiebung (*una corda*). Gottfried Silbermann erfand die geteilte Dämpfungs-Aufhebung als Register, und Klang-Mutationen im Tafelklavier-Bau sind zumindest seit 1765 nachweisbar (Daelitz). Um 1770 rühmte sich Franz Jacob Späth, ein Instrument mit 50 möglichen Klang-Modifikationen gebaut zu haben, und das *Clavecin Royal*, ein von Wagner seit 1774 gebautes Tafelklavier, hatte sieben Züge für Klangveränderungen, was durch Register-Kombinationen aller Art theoretisch an die hundert verschiedene Klänge möglich machte. In Hessen-Homburg soll die *„Clavierharmonika"* von Conrektor Zink[1] mit drei übereinander liegenden Claviaturen den Klang von 14 Instrumenten in sich vereinigt haben, und die Gebrüder Still in Prag sollen für den Musiker Thomas Anton Kunz ein Instrument mit 105 Klangveränderungen gebaut haben.[2] In der 1783 in Cramers Magazin veröffentlichten „Beschreibung eines mechanischen Clavier=Flügels" von J. P. Milchmeyer[3] ist von seinem dreimanualigem Kombinations-Instrument mit 250 möglichen Veränderungen die Rede (theoretisch wären sogar 256 möglich, allerdings nur theoretisch, denn praktisch lassen sich ja bei weitem nicht alle Register gleichzeitig benutzen). In anderen Ländern waren Zusatz-Register weniger üblich, in Frankreich pflegte man meistens nur vier Register in Klaviere einzubauen, in England oft noch weniger.

1 Vgl. Welcker von Gontershausen, *Der Klavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1864, S. 176.

2 Ebda.

3 *Beschreibung eines mechanischen Clavier=Flügels, erfunden und verfertiget von P. J. Milchmeyer*, in: *Magazin der Musik*, hg. von C. Fr. Cramer, Hamburg 1783, S. 1024 ff. (Reprint: Hildesheim Olms 1971). Zu Milchmeyer vgl. Silke Berdux: *Johann Peter oder Philipp Jacob Milchmeyer? Biographische und bibliographische Notizen zum Autor der Hammerklavierschule „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen"*, in: *Musica Instrumentalis*, Bd. 2, Nürnberg 1999, S. 103 ff.

In der Biedermeierzeit war es der in Wien lebende, aus Sachsen stammende Komponist und Klavierlehrer Friedrich Starke, der sich in seiner als „Werk 108" bezeichneten „Wiener Pianoforte=Schule in drei Abteilungen", die um 1820 erschienen sein dürfte, über die Verwendung der Register Gedanken machte und sie auch äußerte. Der betreffende 9. Abschnitt in seiner auf eigene Kosten in drei Bänden gedruckten Klavierschule lautet folgendermaßen: „Vom Gebrauche der Züge (der Mutationen). Nichts was den Reiz der Tonkunst, wie die Rührung erhöhen kann darf vernachlässigt werden, und dazu bieten nicht geringe Vortheile die Züge, wenn sie zur rechten Zeit mit Kunst gebraucht werden. Das Piano Forte kann die Schwingung eines Tones in Adagio molto nur einen Takt lang halten, und selbst hier verschwindet er so leicht, dass ihn das Ohr kaum fassen und vernehmen kann. Dieser Mangelhaftigkeit helfen die Züge ab, welche einen Ton gleichmässig mehrere Tacte hindurch unterhalten, und mithin nicht vernachlässigt werden dürfen. Zwar verwerfen Einige aus blinder Anhänglichkeit an das Herkömliche, und übel verstandener Eigenliebe ihren Gebrauch als Charlanterie. Ich will ihnen gerne beistimmen, wenn sie diess solchen Spielern vorwerfen, die nur um Unwissende zu blenden und ihr mittelmässiges Talent zu verbergen, die Züge brauchen. Allein den Beifall wahrer Kenner verdient gewiss, wer sie schicklich zu rechter Zeit anwendet, um die Töne eines schönen Gesanges und einer schönen Harmonie zu verschönern und zu unterhalten. Wir haben bei den neuern Piano Forte gewöhnlich 6 bis 7 (auch mehr) Mutationen (Züge), mit deren Bezeichnung die Componisten noch nicht einig sind [...] Die Pariser haben es am deutlichsten, sie haben jeden Zug nummerirt, [...] sie haben aber nur 4 Züge angenommen; und wir haben 7 Züge [...]; nämlich: (1) der Pianozug, (2) der Fortezug, (3) Guitarre oder Verrückung der Claviatur [una corda], (4) Fagottzug, (5) der Pianissimozug, (6) Harfenzug, auch Lautenzug [genannt]; und die Trommel." Über dieses Register heißt es danach: „Die Trommel für die ich am wenigsten eingenommen bin, (Cinellen und Glocken aber taugen nichts und verdienen cassiert zu werden,) thut zu rechter Zeit gute Dienste zum Beispiel bei Ländlern im 2. Theile, oder bei militärischen Märschen etc.; nur muss man nicht schlagen, als hätte man eine ganze türkische Musik zu begleiten; diese Behandlung ist höchst unangenehm, und bringt in der Folge dem Instrumente keinen Nutzen. Sanft geschlagen kann sie ohne Nachtheil des Instruments lange Jahre gebraucht werden."

Der beschränkte Platz erlaubt an dieser Stelle nicht, weiter auf Starkes Ausführungen zum Gebrauch der einzelnen Register und seine Ansichten über die wirksamsten Verbindungen von Zügen einzugehen[4]. Erwähnt sei nur noch Starkes Bedauern, daß der „Fortezug", also die Dämpfungs-Aufhebung, oft „wahrhaft zum Ekel gebraucht" wird – ein Fehler, den aufgeregte Lernende nicht nur damals, sondern auch heute leicht begehen, wenn sie vorspielen müssen („wenn die Not am größten, ist das Pedal am nächsten" hieß es in Edwin Fischers Meisterkurs). Auch fand es Starke wünschenswert, daß sich alle Instrumentenmacher über eine gleichartige Anordnung der Mutationszüge einigen würden, ein sehr verständlicher Wunsch, den wohl alle „Fortepianisten", die mehrere alte Hammerflügel mit 6 oder 7 jeweils verschieden angeordneten Pedalen spielen mußten, damals wie auch heute noch gerne unterstützen würden.

In jüngerer Zeit haben sich nach Harding[5] und Hirt[6] vor allem auch Kenneth Mobbs[7] und Christian Ahrens[8] mit den sogenannten „Veränderungen" oder „Mutationen" der Fortepianos beschäftigt. Diese beiden Termini sind übrigens mit etwas Vorsicht zu verwenden, denn mit „Veränderungen" bezeichnete man im 18. Jh. im deutschen Sprachraum oft nur die Variationen eines Themas; und bei dem französischen Wort „Mutation" werden in deutschen Musik-Lexika nach wie vor entweder die Hexachord-Sprünge in der Solmisation, oder die Veränderungen des Themas in der Fugentechnik, oder gar nur der Stimmbruch der Knaben abgehandelt. „Zug" oder „Register" scheint mir persönlich daher eine passendere Wortwahl für Zusatz-Mechanismen in Hammerklavieren, obwohl wir alle natürlich bei „Registern" zuerst an Orgeln denken dürften. Früher wurde bei uns auch noch das im englischen Sprachgebrauch weiterhin übliche Wort „Modifikation" für eine Klangänderung verwendet, aber dieser Begriff wird heute kaum noch verstanden, der Ausdruck „Mutation" hat sich inzwischen bei uns so eingebürgert, daß er wohl weiterhin der geläufigste Terminus bleiben wird.

Ahrens widmet in seiner Publikation über „Hammerklaviere mit Wiener Mechanik" sein 3. Kapitel der Dämpfungsaufhebung und sein 4. Kapitel den übrigen „Veränderungen", behandelt allerdings in einem weiteren 5. Kapitel danach noch gesondert den Janitscharenmusik-Zug. Tatsächlich ist dieses Janitscharen- oder „türkische Musik"-Register dasjenige, das stets die meiste Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich zieht, Zustimmung bekommt oder Ablehnung erregt. Denn viele der anderen Klangänderungen – wie das zeitweilige Aufheben der Dämpfung und die Benutzung der *una corda*- oder Moderator-Züge, aber auch der Lauten- oder Harfen-Register, werden seither entweder von Zuhörern kaum bemerkt und kommentiert, oder sie werden inzwischen als ein so selbstverständlicher Bestandteil der Klaviermusik empfunden, daß sie nicht als etwas Besonderes wahrgenommen werden – es sei denn ein zu störendes Ineinanderklingen durch zuviel Pedal, oder ein kaum hörbares *ppp* hindert den Musikgenuß.

Wegen der Sonderstellung des immer am meisten auffallenden Janitscharenmusik-Zuges interessiert die Frage, ab wann wohl dieses Register in Fortepianos eingebaut wurde

und wo ein historisch geschulter und um einen möglichst authentischen Aufführungs-Stil bemühter Pianist dieses Register mit gutem Gewissen und gutem Erfolg benutzen kann. Diese Frage des „ Ab wann" wird nur sehr schwierig oder gar nicht mehr zu klären sein, da uns ja nur außerordentlich wenige Instrumente aus der Zeit vor 1780 erhalten sind (höchstens nur 1%), und bisher auch nur selten einigermaßen aussagekräftige Dokumente gefunden wurden. Deshalb ist ein Eintrag in J. G. Walthers Lexicon von 1732 von Interesse. Dort heißt es: „Piechbeck,[9] ein Engländer, hat eine musikalische Kunstmaschine erfunden, auf welcher derselbe sich in Londen, mit großer Approbation des Hofes, hören lassen; es ist dieselbe so beschaffen, daß sie, ausser den Flöten und Cymbel=Wercke, auch den Schall von Trompeten und Kessel=Paucken gantz wesentlich nachahmet: der Erfinder soll sie auch dergestalt zu perfectionnieren gesonnen seyn, daß auch die Corelli'schen Sonaten darauf könten gespielt werden. s. den Coburgischen Zeitungs=Extract, mens. Oct. an. 1724, p.251."

Der Text, der wörtlich von Gerber für sein Lexikon von 1792 übernommen wurde, weist darauf hin, daß der Einbau von Schlagzeug zumindest in mechanische Musikinstrumente schon 1724 erfolgte. Wenn wir von dem zu dieser frühen Zeit schon vorhandenen Bestreben hören, die Nachahmung von Janitscharenmusik in den europäischen Militärkapellen zu fördern, und wenn außerdem mehrfach in Dokumenten über Tasteninstrumente seit der Mitte des Jahrhunderts die Rede von Clavieren ist, die 6 - 8 Register besaßen und somit etwa 50 Klangveränderungs-Möglichkeiten hatten, dann dürfte es durchaus möglich sein, daß auch Trommeln und Pauken in Flügel schon viel früher, als bisher angenommen, eingebaut wurden.

Mit Hilfe von Ton-Beispielen lässt sich demonstrieren, wie man das Janitscharenmusik-Register sehr wohl auch heute noch in Werken der großen Wiener Klassiker verwenden kann, ohne daß es historisch geschulte Musiker oder Musikliebhaber als störend oder deplaziert empfinden dürften. Als Beispiel dieser Art läßt sich der erste Satz eines - in seiner Echtheit allerdings kürzlich angezweifelten - Haydn'schen Werkes anführen, des Klaviertrios in C-Dur, Hob. XV/3 (Huguette Dreyfuhs, Eduard Melkus und Elisabeth Vogt). Die Verwendung des Janitscharenmusik-Zuges in diesem humorvollem Satz stört keineswegs, ja sie wird sogar wohl allgemein als sehr passend empfunden. Voraussetzung für den Gebrauch des Registers ist allerdings, daß es stets erst – wie in der Interpretation von Huguette Dreyfuhs – bei einer Wiederholung des Themas verwendet wird. Denn wie bei allen im 18. Jahrhundert üblichen sogenannten „willkührlichen Verzierungen" gilt auch bei Klangänderungen der Grundsatz, daß Spieler von Kompositionen dieser Zeit darauf Bedacht nehmen müssen, daß sowohl ein zu frühes wie auch ein zu häufiges Verwenden von Klang-Registern vermieden wird, weil es den erstrebten Effekt eher verringert anstatt ihn zu erhöhen.

Dieser Satz des C-Dur Trios, dessen Erstdruck Forster in London 1784 unter Joseph Haydns Namen veröffentlichte, wurde von Hoboken in seinem Katalog der Werke Haydns entsprechend mit dem Entstehungsdatum „vor 1784" angeführt und als echt anerkannt. Ob nun dieses Werk von Joseph Haydn oder tatsächlich – wie nun behauptet – von seinem Schüler Ignaz Pleyel stammt: den Kennern der Haydn'schen Oper *„La vera Costanza"* fällt vermutlich die Verwendung melodischen Materials aus einer Buffo-Arie dieser Oper auf; und tatsächlich dürfte dieses Trio nur wenig später als die Oper *„La vera Costanza"* komponiert worden sein, also etwa zwischen 1780 und 1783. Dies ist nun insoweit sehr interessant, als es die Frage aufwirft, ob es denn um und nach 1780 das „Türkische Musik"- Register überhaupt schon gegeben hat. Bisher läßt sich nur beweisen, daß Vinzenz v. Blaha in Prag 1795 einen Hammerflügel mit einem Janitscharenzug besaß, dem er noch einige Veränderungen hinzufügen und diese privilegieren ließ[10]. Aber war das das wirklich erste Mal, daß ein Janitscharenmusik-Register in ein Fortepiano eingebaut wurde, war es also ein ernst zu nehmendes Datum für den allerersten Einbau eines solchen, den Klang türkischer Musik nachahmenden, Zuges? Es gibt viele Gründe, die dagegen sprechen. Beispielsweise könnte dieses Register mit der um 1780 neu aufgeflammten Türken-Mode vor und um die Hundertjahr-Feiern der erfolgreichen Verteidigung Wiens 1683 in Verbindung gebracht werden. Man bereitete sich nämlich in Wien in den Jahren vor 1783 intensiv auf die geplanten Festlichkeiten zu diesem Anlaß vor, die lange dauernde, vergebliche Belagerung der Stadt war noch immer nicht vergessen. Den Handel mit der Türkei hatte Kaiserin Maria Theresia in der Zwischenzeit sehr gefördert, öfters besuchten daher in den vorangehenden Jahrzehnten türkische Delegationen Wien und erregten stets mit ihren prunkvollen, von Janitscharenmusik begleiteten Paraden großes Aufsehen bei den Wienern. Wohl nicht zufällig wurden in den Jahren vor und um 1783 eine Reihe

4 Der betreffende Abschnitt wird in meinem Buch über die Geschichte des Hammerflügels (in Vorbereitung, erscheint bei Indiana University Press) näher kommentiert.

5 Rosamond Harding, *The Pianoforte*, Cambridge 1933, Da Capo Press New York 1973.

6 Franz Joseph Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955.

7 Kenneth Mobbs, *Stops and other special effects on the early piano*, in: *Early Music*, November 1984, S. 471–476.

8 Christian Ahrens, *Hammerklaviere mit Wiener Mechanik*, Frankfurt 1996, S. 43 ff.

9 Mit „Piechbeck" dürfte der in London lebende deutsche Instrumentenbauer Pichelbeck gemeint sein.

10 Vgl. Christoph Thein, *Das Pianoforte. Ein nützliches Handbüchlein für jeden Clavierspieler*, Leipzig 1843, S. 23 (nach Ahrens). Erwähnt wurde das Instrument auch von Welcker v. Gontershausen, S. 175.

von „Türken-Opern" aufgeführt, beispielsweise wurde auch Glucks *La rencontre imprévue* von 1761 erneut auf den Spielplan gesetzt, wie uns der Wiener Theater-Almanach von 1782 verraten kann, und Mozart komponierte seine *Entführung aus dem Serail* ebenfalls um diese Zeit. Wie erwähnt waren längst die bereits in vielen Ländern vorhandenen Militärkapellen mit türkischem Instrumentarium modisch, es gab auch schon die Mode von Programm-Musiken zur Illustration von berühmten Schlachten, von denen – wenn sie für Orchester konzipiert waren – sogleich auch Klavier-Auszüge hergestellt wurden, und für diese war das Janitscharenmusik-Register der Fortepianos höchst nützlich, ja sogar nahezu notwendig zur Illustration von Kanonenschüssen. Die *Sonata militaire* von Ferdinand Kauer, die beispielsweise auch in den 1780iger Jahren komponiert wurde, konnte wohl nur durch die Verwendung des Janitscharenmusik-Registers wirklich überzeugend dargestellt werden, denn ohne ein solches Register ist es schwer, den Schlachtenlärm nachzuahmen. Dies alles mag Klaviermachern vermutlich schon um oder vor 1780 die Idee gegeben haben, nicht nur Cembalo-, Flöten-, Trompeten- und Fagottzüge in Hammerflügel einzubauen, sondern auch den Klavierspielern den mehr oder minder gut nachgeahmten Klang von Trommeln, Pauken und Tschinellen zu ermöglichen.

Das beinahe einzige Klavierwerk Mozarts, in dem das Janitscharenmusik Register Verwendung findet oder finden könnte und wo es heutzutage zu Demonstrationszwecken auch immer wieder mit positivem Erfolg eingesetzt wird, der „Türkische Marsch" aus der A-Dur Sonate KV 331, könnte möglicherweise auch schon in Hinblick auf ein Instrument mit einem Trommel- und Tschinellen-Zug entstanden sein. Aber Mozarts „Türkischer Marsch" war eher eine Ausnahmekomposition in seinem Oeuvre, sein Humor war subtiler als der Haydns, Beethovens oder Pleyels; seine Klaviermusik verträgt im allgemeinen keine derb-drastischen Klänge, denn seine Kompositionsmittel pflegten feiner, eleganter und ironischer zu sein, so wie er es etwa in seinem „Musikalischen Spass", dem sogenannten „Dorfmusikanten"-Sextett KV 522 zeigte, wo seine Imitation einfallsloser und fehlerhafter Kompositionen durch geistlose lange Läufe und zum Schluß durch falsche Horn-Töne karikiert wird.

Da nur ein kleiner Bruchteil der Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben ist, läßt sich heute nur wenig über die Daten der ersten oder die Häufigkeit der beliebtesten Register nachweisen. Vermutlich noch früher als der Klang der Janitscharenmusik-Instrumente wurde in den ersten Hammerklavieren offenbar der Klang von Kielflügeln, Lauten, Harfen, aber auch der der Flöten, Oboen, Trompeten und Fagotte durch mechanische Vorrichtungen nachzuahmen gesucht. Kielflügel hatten ja oft auch schon mehrere Register, vor allem Lautenzüge, der Einbau in Tangenten- und Hammerklaviere war also durchaus naheliegend gewesen. Daß Instrumente mit 6, 7 oder gar 8 Registern sowie zweimanualige Kombinations-Flügel leicht auf die in Annoncen angepriesene große Zahl von Klangveränderungen kommen konnten, ist nachvollziehbar. Auch wenn man feststellen muß, daß die Züge zwar keinesfalls immer nur einzeln, sondern auch in Kombinationen verwendet werden konnten, aber natürlich doch nicht alle gleichzeitig, kommt man auf die angegebenen hohen Zahlen an Klangveränderungen. Um mehrere Register bedienen zu können, war es öfters notwendig, daß die Züge nicht nur durch Kniehebel, sondern auch zusätzlich durch Handhebel und Pedale bedient werden konnten.

Der Wunsch – wenn schon nicht ein Clavierinstrument mit einem Janitscharenmusikzug aus den Jahren nach 1780 zu finden –, dann zumindest jedenfalls Dokumente, die Auskunft darüber geben können, wann in einem Fortepiano dieses Register bereits eingebaut wurde, legt im Habsburger Reich die Suche nach einem sogenannten *Privilegium* nahe (mit *Privilegium* bezeichnete man in Österreich vor 1852 alle Patente). Aber leider wurde diese Suche in Wien bisher nicht von viel Erfolg gekrönt. Von Kaiser Josef II. wurden „Privilegien" nämlich nicht gerne vergeben, er befürwortete stattdessen die weitgehende Gewerbefreiheit. Man findet in den Wiener Archiven deshalb leichter Hinweise auf Schutzbriefe und Privilegien aus der Zeit Maria Theresias und aus der Nach-Josefinischen Zeit; aus den 1780iger Jahren wird sich jedoch kaum mit Hilfe von Privilegien die Erfindung eines Janitscharenmusikzuges nachweisen lassen[11]. Es ist außerdem nicht einmal ein solches *Privilegium* wirklich ein Beweis für eine Erst-Erfindung eines Zusatz-Registers. Denn viele Instrumentenbauer hatten weder das Geld noch den Einfluß bei Hof, ihre Erfindungen privilegieren zu lassen, machten also ihre Erfindung erst gar nicht bekannt. Es gab für sie auch noch andere Gründe als nur Geldmangel, warum sie oft überhaupt kein Interesse daran hatten, sich um diesen angeblichen Schutz zu bemühen, etwa der Wunsch der Geheimhaltung aus Sorge, zu schnell kopiert zu werden.

11 Wer immer sich in Wien mit der Geschichte der Macht der Zünfte im 18. Jh. beschäftigt hat, etwa mit dem oft vergeblichen Kampf der Kaiserin Maria Theresia, die sich – wie schon ihr Vater – für Gewerbefreiheiten und gegen die Herrschaft und die Praktiken der Zünfte einsetzen wollte, weiß, daß die Kaiserin den Kampf gegen die Zünfte durch Dekrete und Privilegien für einzelne Meister zu gewinnen suchte, im Ganzen gesehen sich aber keineswegs durchzusetzen vermochte. Kaiser Josef II. beschnitt zwar die Rechte der Zünfte noch energischer, konnte aber seinen Politik-Willen nur der Industrie und nicht den Gewerben gegenüber gesetzlich verankern. Seine Dekrete blieben oft widersprüchlich und schafften viel Verwirrung. Vgl. Heinrich Reschauer, *Geschichte des Kampfes der Handwerkerzünfte und der Kaufmannsgremien mit der österreichischen Bureaukratie (Vom Ende des 17. Jhs. bis zum Jahre 1860)*, Wien 1882.

Wie unvollkommen der Erfolg beim Versuch sein muß, an Hand von Privilegien ein nur halbwegs glaubhaftes Datum für eine wirklich neue Erst-Erfindung im 18. Jahrhundert anzugeben, lernt man beim Studium der österreichischen *Privilegien* ebenso wie etwa bei den Beschreibungen der englischen und französischen Patente. Die meisten sogenannten „Erfindungen" waren nämlich für gewöhnlich nur Verbesserungen eines schon vorhandenen Mechanismus, „Erfinder" nannte sich damals jeder, der vielleicht nur den Instrumenten-Corpus etwas anders baute, oder der auf – wie ihm schien – neue Art in den bereits in der äußeren Form erprobten Corpus am Mechanismus einiges änderte und manchmal damit tatsächlich auch einen zusätzlichen Effekt oder eine leichtere Spielart erreichte. Bewahrheitet hat sich zudem auch in England (wo die Patente glücklicherweise gesammelt aufbewahrt wurden und nicht wie in Wien in den verschiedensten Archiven mühsam zusammen gesucht werden müssen, und wo sie heute dankenswerterweise durch englische und französische Publikationen[12] auch viel leichter erfaßbar sind), daß keineswegs alle Erfindungen zurecht als echte Neuerungen eines zuvor völlig unbekannten Mechanismus patentiert wurden. In der Beschreibung der einzelnen Patente wird zwar oft behauptet, es handle sich um eine neue Erfindung und nicht nur um eine Verbesserung, dies aber vielfach zu Unrecht. Beispielsweise stammen die in London angemeldeten Patente für Kombinations-Instrumente von Kiel- und Hammerflügeln, sogenannte *harpsichord-pianos*, fast alle aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und wurden als neu angepriesen; Cristofori und Ferrini verfertigten aber schon eindeutig mehr als ein halbes Jahrhundert früher Kombinations-Instrumente dieser Art, und auch in Leipzig konnte Ahrens ein – schon 1731 in einer Verkaufs-Annonce beschriebenes – Kombinations-Instrument nachweisen.

Die Frage, wo der besonders hörbar klangändernde Janitscharenzug seinerzeit vermutlich als ästhetisch geschmackvoll empfunden worden sein kann und somit kaum einen Zuhörer vor den Kopf stieß, und wo er deshalb womöglich auch heute noch genutzt werden sollte, ist vergleichsweise etwas leichter zu beantworten. Nicht nur „Kleinmeister" wie Kauer oder Kozeluch, auch Haydn und Beethoven komponierten oft humorvolle kleinere Stücke, die erlauben, gelegentlich die Trommel zu betätigen, ebenso bieten sich manchmal einzelne Variationen in Beethovens Variationen-Werken mit WoO-Nummern und einige seiner Bagatellen diesbezüglich an. Beide Meister schrieben außerdem Märsche und Tanzmusik, wo Trommeln den Rhythmus erfolgreich betonen könnten. Auch Schuberts Militärmärsche laden zu einer gelegentlichen Nutzung des Registers ein, ebenso sogenannte ungarische oder „Zigeuner"-Musik Stücke, etwa das bekannte „Rondo all'Ongarese" aus Haydns Klaviertrio Hob.XV/2 . In diesem Beispiel läßt sich der Janitscharenzug gut gemeinsam mit einem Fagottregister verwenden, das ja besonders leicht in Claviere eingebaut werden konnte, da es meist nur aus einem Streifen Pergament bestand, der sich mittels eines Zuges auf die Baßnoten herabsenken ließ. Aller Wahrscheinlichkeit nach war der Fagottzug deshalb um 1780 schon eines der Register, die öfters in Hammerflügel eingebaut wurden, wofür es allerdings nur indirekte Beweise gibt[13]. Das ästhetische Vergnügen, den Klang durch diese passenden Veränderungen zu bereichern, dürfte den beteiligten Musikern im 18. Jahrhundert sicher viel Spaß gemacht haben. Die Register wurden vermutlich öfters, als man sich heute gemeiniglich vorstellen kann, verwendet.

Zum Abschluß möchte ich noch auf Beethovens op. 91: *Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria* verweisen, ein Werk, das ja einen unglaublich großen Erfolg hatte und laut Schindler Beethovens Ruf in Wien erst so richtig festigte. Der Erfolg war so überwältigend, daß dieses Schlachtgemälde sehr bald in sieben verschiedenen Besetzungen und Arrangements gedruckt wurde, außerdem wurde im Gegensatz zur gleichzeitig aufgeführten 7. und 8. Symphonie sogar ein Stimmensatz gedruckt, und Beethoven verfertigte höchstpersönlich den zweihändigen Klavier-Auszug. Auf einem modernen Klavier gespielt, das keinen Janitscharenmusikzug mehr hat, müssen die verlangten Kanonen-Schüsse digital imitiert werden. Wie aber die von Beethoven im Klavier-Auszug vorgeschriebenen Kanonen zu seiner Zeit ohne Janitscharenmusikzug gespielt werden konnten, ist unklar, denn ohne einen solchen ist die Interpretation wenig überzeugend, jedenfalls nicht leicht vorstellbar. Für die Uraufführung der Orchesterfassung verlangte Beethoven übrigens, daß man solch übergroße Trommeln, wie sie in Theatern für Theaterdonner-Imitation dienen, verwendet werden sollten (doppelt, getrennt für die französische und die englische Seite)[14]. Aber in privaten Salons standen diese riesigen Theater-Trommeln natürlich nicht zur Verfügung.

12 *Patents for Inventions. Abridgements of Specifications relating to Music and Musical Instruments a. d. 1694 - 1866. Printed by Order of the Commissioners of Patents.* Facsimile of Second Edition of 1871, London 1984; vgl. auch: *Recueil des Instruments et Machines Approuvés par l'Académie Royale des Sciences*, Paris o. J.

13 Victor Luithlen hatte in seinem Katalog der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, I. Teil: Saitenklaviere, Wien 1966, vermerkt (S. 30), daß der Flügel von Anton Walter, Inv.-Nr. SAM 454, den er mit 1785 datierte, einen Fagottzug besitzt (Umfang: F_1 - e^1). Allerdings wird heute die Meinung vertreten, der Fagottzug sei nachträglich eingebaut worden, was auch kurz nach der Fertigstellung des Flügels auf Wunsch des Käufers geschehen sein kann.

14 Vgl. Beethovens „Bemerkungen für die Aufführung", die dem Original-Druck von der Orchester-Fassung, der bei S. A. Steiner 1816 erschien, vorangestellt sind.

Unreflektiert sind einzelne musikgeschichtliche Daten selten mehr als Details, die bestenfalls „Ausschnitts-Erkenntnisse" vermitteln. Um sie in eine Gesamtsicht des Entwicklungsverlaufes einordnen zu können, sind viele Überlegungen und Versuche notwendig, mögliche Antworten auf die Frage zu geben: Welches könnten die 6 oder 7 Züge gewesen sein, die schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich in Claviere eingebaut wurden? In Deutschland gefundene Dokumente lassen vermuten, daß die Tasteninstrumente damals vielfach den Klang von Blasinstrumenten imitieren sollten. Da ist anzunehmen, daß von Instrumentenbauern auch relativ früh zumindest für ein Fagott-Register gesorgt worden sein dürfte.

Die heute noch erhaltenen Hammerklaviere der Zeit vor 1800 lassen manchmal mehr erkennen, als dies eine Zeichnung, die einer Patentierung eines Register-Zusatzes beigelegt wurde, oder eine nur dokumentarisch erhaltene Beschreibung ermöglicht. Aber die Datierungs-Frage eines ersten Einbaus eines Registers vermögen im 18. Jahrhundert weder diese Hammerklaviere noch die bisher bekannt gewordenen Dokumente zu beantworten. Denn wenn wir bedenken, daß sich höchstens 1 Prozent der Hammerflügel aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erhalten hat, so gleichen unsere Wissenslücken nicht etwa den „Löchern eines Emmentalers", viel eher sind sie „Inseln im Ozean" vergleichbar. Eine lebensnahe Verknüpfung historischer Tatbestände, wie sie von Musikhistorikern gefordert wird, muß die anhand der erhaltenen Instrumente gewonnenen Erkenntnisse zusammen mit aussagekräftigen Dokumenten in ein Gesamtbild einordnen. Eine Gesamtschau sollte deshalb in erster Linie auf einer gründlichen musikhistorischen und kulturgeschichtlichen Kenntnis der Epoche basieren, danach sich dann nicht mit der Darstellung der „Inseln" begnügen, sondern sollte – um der Wirklichkeit nahe zu kommen – auch notgedrungen Wahrscheinlichkeits-Überlegungen miteinbeziehen, die zusätzlich ein Einfühlungs-Vermögen in das Gedankengut der betreffenden Epoche und somit eine „geordnete und sehr kritisch durchdachte und gezügelte Phantasie" verlangen. Denn Wissenschaften der Kunstgeschichte ebenso wie andere historische Wissenschaften können sich letzten Endes nicht mit der nackten Aufzählung von relativ wenigen Einzeldaten und -fakten begnügen. Bedeutende und wahrhaft vorbildliche Historiker wie Jacob Burckhardt oder Kultur-Historiker wie Jan Huizinger („Herbst des Mittelalters") oder Hélène Nolthenius („Duocento") wußten ihre – auf der Grundlage ihrer langjähriger Studien basierende – Phantasie eindrucksvoll zu nutzen. Wer im positivistischen Denk-Zeitalter sich zu sehr an naturwissenschaftlichen Methoden orientiert, womöglich nur gesammelte Fakten kommentarlos veröffentlicht und vor – notgedrungen subjektiven – Wertungen und Sichten stets zurückschreckt, kommt allzu leicht in Gefahr, Musikwissenschaft reduziert zu betreiben, sich auf „Wissenschaft ohne Musik" zu beschränken. Fakten können außerdem täuschen – mit Fakten allein kann jedenfalls Wahrheitsnähe und Lebendigkeit einer historischen Darstellung niemals erreicht werden.

Im Zusammenhang mit dem hier abgehandelten Thema sei darauf hingewiesen, daß die Wahrscheinlichkeit, daß schon früher in Hammerklaviere eingebaute Trommelregister existierten, jedenfalls größer ist als die Möglichkeit, dieses Register habe es tatsächlich erst ab 1795 gegeben.

Privilegien und Patente Wiener Klavierbauer zwischen 1820 und 1850

Eszter Fontana

Privilegien und Patente dienen der Instrumentenkunde schon seit längerem als wichtige Quellen, da sie in schriftlicher Form wertvolle Informationen über Neuerungen enthalten, die durch keine anderen Dokumente belegt sind. Oftmals sind sie auch durch interessante und informative technische Zeichnungen bereichert. Wenn sich glücklicherweise entsprechende Instrumente erhalten haben, ermöglichen sie es uns ferner, die Idee einer Neuerung und ihre Umsetzung einander gegenüberzustellen. Auf diese Weise erhalten wir durch sie einen Einblick in den Prozeß der Entstehung neuer technischer Errungenschaften.

Am Anfang des Patentwesens standen von Königen, Landesherren etc. erteilte Privilegien. Wir kennen sie aus England seit dem 14. Jahrhundert, aus dem übrigen Europa seit dem Späten Mittelalter. In Deutschland gab es bereits im 16. Jahrhundert ein ausgeprägtes, auf Gewohnheitsrecht basierendes Privilegienwesen, das allerdings während des Dreißigjährigen Krieges in Vergessenheit geriet. Als das älteste Patentgesetz gilt das englische, 1623/24 erlassene *Statute of Monopolies*. In den Vereinigten Staaten entstand – nach englischem Vorbild – das erste Patentgesetz im Jahre 1790; Frankreich erhielt ein solches 1791. Im Laufe des 19. Jahrhunderts folgten patentrechtliche Regelungen in weiteren europäischen Staaten. 1815 erließ der preußische König eine neue Verordnung bezüglich der Voraussetzungen für die Gewährung von Patenten und der entsprechenden Formalitäten. Fünf Jahre später, im Dezember 1820, wurde in Österreich eine kaiserliche Verordnung erlassen, die die Vergabe von Privilegien im Zusammenhang mit technischen Verbesserungen neu regelte. In den folgenden dreißig Jahren erfolgte in Wien beim zuständigen Amt die Anmeldung von nahezu 6000 Neuerungen; 155 davon standen im Zusammenhang mit Musikinstrumenten.

Patente und Privilegien spiegeln den Innovationsgeist einer Zeit wider. Schon eine erste Auswertung der an der Technischen Universität in Wien[1] aufbewahrten Privilegienschriften im Zusammenhang mit dem Bau von Musikinstrumenten zeigt, daß sich die meisten Neuerungen auf die Klaviere bezogen; ferner betraf eine beträchtliche Zahl die Gitarre, die Blechblasinstrumente und die verschiedenen Formen der Physharmonika. Man konzentrierte sich offensichtlich auf die Verbesserung und Vervollkommnung dieser gerade populär gewordenen Instrumente. Die verhältnismäßig große Zahl der Verbesserungen beim Bau von Klavieren erklärt sich zum Teil sicher auch dadurch, daß etwa drei Viertel der Wiener Musikinstrumentenmacher Klavierbauer waren[2]. Wien bildete zu dieser Zeit das

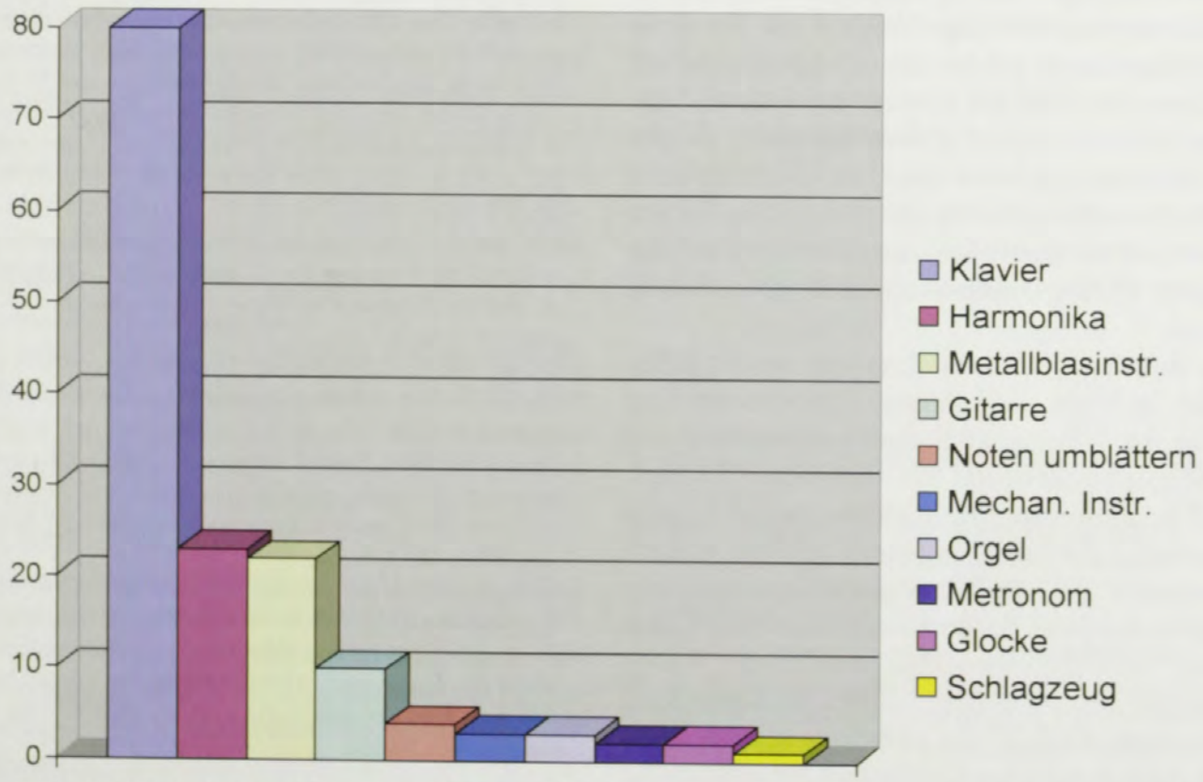


Abb. 1: Privilegien und Patente von Wiener Musikinstrumentenbauern zwischen 1820 und 1850

wichtigste Zentrum des Klavierbaus für die deutschsprachigen Länder sowie für Mittel- und Osteuropa. Wichtig ist auch, daß es damals an diesem Instrument, das zweifellos gerade in der Zeit zwischen 1820 und 1850 ein Symbol des aufstrebenden Bürgertums war und das seine bis heute nicht mehr wesentlich veränderte Konstruktion erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts erreichte, im Detail noch viel zu verbessern gab.

Vielfach war eine Erfindung nicht einem Einzelnen zuzuschreiben, sondern basierte auf den Erfahrungen vieler. Ideen wurden ausgetauscht, und man beobachtete einander gegenseitig. Für die Praxis des Instrumentenbaus wichtige Neuerungen fanden rasch Verbreitung, und vielfach reichten verschiedene Instrumentenbauer dieselbe interessante Neuerung zur Patentierung ein. Gelegentlich werden aber auch längst bekannte (oder in Vergessenheit geratene) Details als Neuigkeiten gepriesen. Unter den Neuerungen und Verbesserungen finden wir Amüsantes und Kurioses. So bezeichnete beispielsweise der als Akustiker berühmt gewordene Ernst Florens Friedrich Chladni in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*[3] seinen Bericht über neue Erfindungen selbstkritisch als „Nachricht von einigen theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente".

Leider haben sich nicht alle bewilligten Ansuchen um Erlangung eines Privilegs erhalten; vielfach wissen wir von ihnen nur aus der Sekundärliteratur. Andere Neuerungen wurden ausschließlich in den Zeitungen bekannt gegeben, denn in manchen Fällen fiel die Gegenüberstellung der zu erwartenden Vorteile und der Nachteile im Zusammenhang mit der aufwändigen Antragstellung sowie der Amtswege und Zahlungsverpflichtungen negativ aus. Zu dieser Gruppe von Neuerungen gehört das „Doppelklavier mit vier Mutationen und von der Größe, daß während des Spielens zehn Personen darauf speisen können[4]." Es gibt freilich auch durchaus originelle Ideen, die es wert gewesen wären, daß ihr Erfinder für sie ein ausschließliches Privileg erhalten hätte, und die wohl auch umgesetzt wurden, aber in den offiziellen Wiener Dokumenten nicht nachgewiesen werden können.

Um einen derartigen Fall handelt es sich bei der Erfindung des auch in Wien anerkannten[5] Klavierbauers Carl Schmidt: Seine mit 3. Januar 1825 datierte Eingabe an den Preßburger Magistrat beinhaltet eine detaillierte Beschreibung einer Physharmonika. Die Schlußworte des Antrags geben über den für die Erlangung eines Privilegs nötigen Vorgang Auskunft: „[...] Auf diese angezeigte und vorschriftmäßig beschriebene Entdeckung welche obgedachte unterzeichnete Privilegiumsbewerber nach bestem Wissen und Gewissen für neu im oesterreich[isch]en Staate nach den Bestimmungen des § 27 des gedachten allerhöchsten Patentes und folglich auf seine Gefahr und Verantwortung zur Erlangung eines ausschließenden Privilegiums gesetzmäßig geeignet hält, suchet derselbe hiermit um ein solches Privilegium auf die angezeigte Entdeckung, in der art, wie selbe in der angeschlossenen versiegelten Beschreibung dargestelt ist, unter den gesetzmäßigen Klausale und Bedingungen auf Fünf Jahre an, zu welcher Ende die hienach in Folge des 14§ des gedachten allerhöchsten Patentes entfallenden halbe Privilegiumtaxe 25 Fl. C.M entrichtet und Ausfertigung des ämtlichen Zertifikates zur Sicherung meiner Prioritäts-Ansprüche angelangt wird."

Aus den Quellen geht auch hervor, warum dieser Antrag nicht nach Wien gelangte und zum Ärgernis seines Verfassers nicht erledigt wurde: Offensichtlich blieben die Akten manchmal liegen, wie dies auch ein von Schmidt im Jahre 1836 verfaßtes Schreiben mit dem Verzicht[6] auf ein Privileg[7] bezeugt.

Die Beschreibungen der Erfindungen fallen sehr unterschiedlich aus. Gelegentlich sind sie sorgfältig ausgearbeitet, und die Eingaben enthalten zusätzlich technische Zeichnungen und Erläuterungen, ja manchmal sogar Baumodelle; gelegentlich gleichen sie hingegen eher einer Zeitungsannonce. Offensichtlich gab es keine Vorgaben, wie eine Beschreibung auszusehen hätte; es genügte, einen schriftlichen Antrag zu stellen sowie die Abgaben zu bezahlen. So erhielt der Klavierbauer und Hausbesitzer Johann Promberger (nachgewiesen zwischen 1815 und 1833) ein Privileg für neun Jahre für einen Resonanzboden aus Metall und für eine neuartige Methode zur Befestigung der

1 Die zwischen 1820 und 1851 eingereichten Patente werden im Archiv der Technischen Universität, die zwischen 1852 und 1899 eingereichten Patente werden im Österreichischen Patentamt aufbewahrt. Da nicht alle Patente im Original erhalten blieben, wurde in die Untersuchung auch einschlägige Literatur einbezogen. Vgl. auch: *Beschreibung der Erfindungen der Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist,* Bd. 1: 1821-1835, Wien 1841; Bd. II: 1836-1840, Wien 1842; Bd. III: 1841-1845, Wien 1845.

2 Für die Zeit von 1815 bis 1833 konnte Ottner 572 Instrumentenbauer nachweisen. Unter ihnen befanden sich 387 Klavierbauer. Hellmut Ottner, *Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833,* Tutzing 1977, S. 7.

3 28. Jg., Nr. 43 (25. Oktober 1826).

4 Inserat des Klavierbauers Johann Hinle im *Wiener Intelligenzblatt* vom 23.5.1828.

5 Joseph Fischhof, *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Ausstellung im Jahre 1851, nebst statistischen darauf bezüglichen Andeutungen etc.,* Wien 1853, S. 36.

6 Gelegentlich verzichtete der Erfinder bereits vor dem Ablauf des Privilegiums auf seine Rechte; in diesem Fall bestand sogar die Möglichkeit, das eingezahlte Geld zurückzufordern. Öfters erloschen Privilegien auch vorzeitig wegen Nichtbezahlung der Taxen. Schmidt forderte sein Geld zurück, weil seinem Antrag nicht stattgegeben wurde.

7 Akten im Archív Mesta Bratislavy (Städtischen Archiv in Bratislava). Die Fotokopien verdanke ich Frau Emese Duka-Zólyomi.

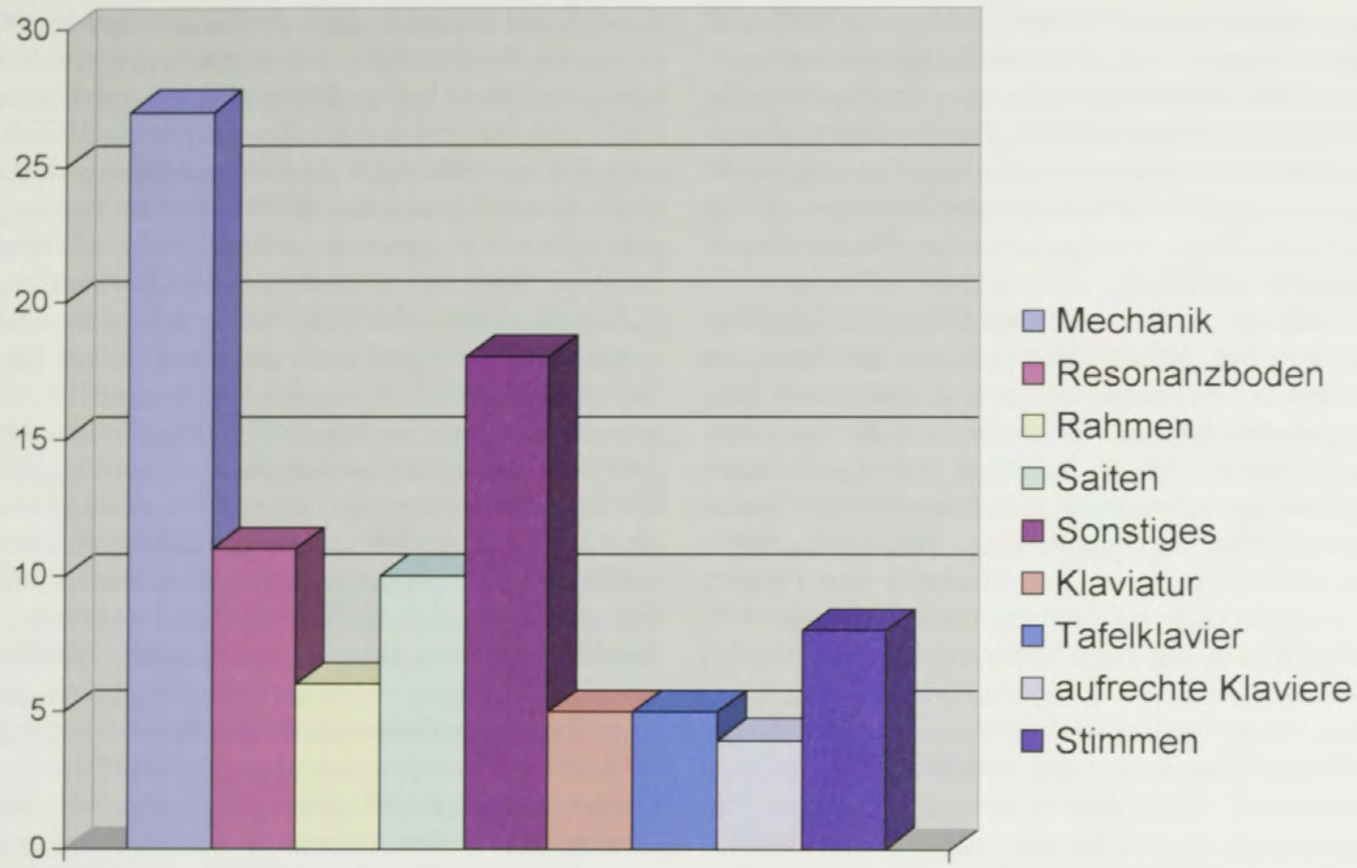


Abb. 2: Privilegien und Patente Wiener Klavierbauer zwischen 1820 und 1850
Klangqualität, Klangvolumen, Stimmhaltigkeit

Saiten - das von Promberger verfaßte Originaldokument blieb nicht erhalten -, wobei wir aus der zeitgenössischen Presse zur Art der Erfindung nur erfahren, daß „[...] eine besondere Anheftung der Saiten und des Resonanzbodens der Corpus-Sarg frey und unabhängig gesetzt, ein eigenthümlicher Ton hervorgebracht und auf einem Klavier von beliebig kleiner Form der erforderliche kräftige Baßton erhalten werde[8]." Nach Ablauf der Privilegienfrist wurden die Erfindungen, meist in gekürzter und gestraffter Form, publiziert. Zum Priv. Nr. 1125, *Besondere Anheftung der Saiten und metallenen Resonanzboden,* bemerkt der Autor der 1841 veröffentlichten Notiz zu Prombergers Erfindung: „Die Wesenheit der vom Privilegierten gemachten Erfindungen kann man aus der undeutlich verfassten Beschreibung desselben nicht erkennen[9]."

Vor 1850 wurde die Originalität einer Erfindung nicht überprüft. Die Instrumentenbauer nahmen die in der *Wiener Zeitung* bzw. im Amtsblatt veröffentlichten Patente zur Kenntnis; gelegentlich legten sie – wie der Klaviermacher Mathias Müller gegen Wilhelm Leschen[10] im Jahre 1828 – mit Erfolg Einspruch gegen sie ein.

Eine systematische Durchsicht[11] der in Hinblick auf Erfindungen gemachten Angaben ermöglicht es uns, den Prozeß der Weiterentwicklung des Klavierbaus zu verfolgen. In Wien, aber auch in Paris und London gab es eine Reihe von ehrgeizigen Instrumentenbauern, die sich mit den Schwachstellen eines Instrumentes, die einer Verbesserung bedurften, beschäftigten und sicher auch hofften, als erste auf die beste Lösung zu stoßen. So lassen etwa Patente, die sich mit der Stimmhaltung befassen, darauf schließen, daß diese als allgemeines Problem angesehen wurde.

Klangqualität und Klangvolumen der Klaviere gehörten über Jahrzehnte zu den zentralen Fragen im Zusammenhang mit der Herstellung dieser Instrumente. Die große Zahl der zur Erlangung von Patenten eingereichten Verbesserungen beispielsweise in Hinblick auf das Saitenmaterial und den Resonanzboden steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wunsch, bei den Instrumenten ein größeres Klangvolumen zu erzielen. Ebenso oft wird damit argumentiert, daß aufgrund bestimmter Neuerungen die Stimmhaltigkeit der Instrumente erhöht werden könne.

8 *Wiener Zeitung, Amtsblatt,* 14. August 1824 (zitiert nach Ottner, S. 112-113).

9 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist,* Bd. I: 1821-1835, Wien 1841, S. 271.

10 *Wiener Zeitung, Amtsblatt,* 15. Dezember 1828.

11 In diesem Aufsatz wird nur auf die im Archiv der Wiener Technischen Universität aufbewahrten Patente näher eingegangen; eine Aufarbeitung der Akten anderer Archive sowie der zeitgenössischen Presse und sonstiger Quellen würde sicherlich noch mehr Details zu Tage fördern.

Komponisten wie zum Beispiel Ludwig van Beethoven verlangten schon kurz vor 1800 von ihrem Instrument einen deutlichen, kraftvollen Klang: „[...] es ist gewiss, die Art das Klavier zu spielen, ist noch die unkultivierteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören [...] ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden [...][12]."

Die Tätigkeit der Stein/Streicher-Werkstätten trug wesentlich dazu bei, daß das Wiener Klavier in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Entwicklung erlebte. Es kam zu Änderungen in der Konstruktion, zu Verbesserungen der Mechanik und zu einer höheren Qualität der Instrumente, wobei der Wiener Klavierbau einen eigenen Stil erlangte. Diese Instrumente waren mit der verbesserten Stein'schen Mechanik und Fängern für die Hammerköpfe ausgestattet, hatten im Vergleich zu den früheren Modellen einen kräftigeren Ton und besaßen einen leichteren, klareren, der menschlichen Stimme näher liegenden Klangcharakter als die früheren Klaviere. Ausgewogenheit und Kantabilität waren wichtig. Dem geringen Spielwiderstand (dieser betrug etwa 20-25g) bzw. der Leichtgängigkeit der Mechanik wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts große Bedeutung beigemessen. Für das Wiener Klavier waren in diesen Jahren der helle Ton und die brillante Leuchtkraft der unterschiedlichen Klangfarben charakteristisch.

Schon zu dieser Zeit gab es Pianisten – Streicher nennt sie „Clavierwürger" –, deren Spiel gerissene Saiten und abgebrochene Hämmer verursachte. Daher gab man den Fortepiano-Spielern Ratschläge bezüglich der richtigen Körper-, Arm- und Handhaltung: Die Finger sollten rund sein, der Anschlag aus geringer Entfernung zu den Tasten erfolgen[13].

Abb. 3: Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Familie Mozart" von Johann Nepomuk della Croce, 1780/81 (Druckgrafik)

Bei Konzerten rückte man das Fortepiano näher zu den Zuhörern, Bässe und Blasinstrumente mußten sich weiter hinten befinden, ein eindeutiges Zeichen dafür, daß die Lautstärke der Klaviere für Konzertsäle noch nicht ausreichte. Dieser Wandel in der Klangvorstellung, dem zufolge ein lauterer, weiter tragender Ton erzielt werden sollte, war nicht nur in Hinblick auf die Klaviere, sondern auch bezüglich der Streichinstrumente zu beobachten[14].

Für die Hammerklaviere wurden zahlreiche Neuerungen vorgeschlagen und auch umgesetzt. So hat Nannette Streicher (1769–1833), um den Forderungen der Künstler näher zu kommen, im Jahre 1809 einige Änderungen eingeführt. Zu ihnen zählten ein Tonumfang von 6 Oktaven (F_1-f^4), stärkere Saiten und eine robuster konzipierte Mechanik. Durch die Vorverlegung des Waagebalkens und größere Masse der Hämmer erreichte man einen etwas größeren Widerstand beim Niederdrücken der Tasten. Auch Beethoven war mit dieser Veränderung sehr zufrieden. Er schreibt: „Vielleicht wissen Sie nicht, daß ich, obschon ich nicht immer ein Piano von Ihnen gehabt, ich die Ihrigen doch immer besonders vorgezogen, seit 1809[15]."

Einen lauteren, kräftigeren Ton versprachen auch die Neuerungen, die den Resonanzboden beziehungsweise die oberschlägige Mechanik betrafen. So erhielt 1820 Johann (Hans) Jakob Goll (1771–1851) von der „Kanzley des Standes Zürich" auf sein Gesuch hin „die ausschließliche Befugnis auf zehn Jahre zur Verfertigung und zum Verkauf" des von ihm erfundenen Klaviers mit einem über den Saiten liegenden Resonanzboden[16]. Goll zog 1822

Abb. 4: Fyderyk Chopin, Zeichnung von Eliza Radziwill, 1826

nach Wien, wo er gemeinsam mit seinem Sohn Heinrich bis 1824 erfolgreich tätig gewesen sein soll. Im selben Jahr reichte er einen Antrag auf Erlangung eines Privilegs auf seine Erfindung ein, das er auch bekam (Priv. Nr. 1229, *Resonanzboden über den Saiten*). Wahrscheinlich arbeitete mit diesem Tischler und Klavierbauer Johann (Evarist) Reimann (erw. 1823–1829) zusammen, der ein Privileg für „[eine neue] Gattung Pianoforte mit einem über den Saiten liegenden Resonanzboden" erhielt und ab 1828 als alleiniger Rechteinhaber für diese Neuerung galt[17]. „Es ist hier Hr Goll welcher den Resonanzboden umgekehrt hat, wo die Saiten unten zu liegen kommen", lautet ein Eintrag in Beethovens Konversationsheft von Ende April 1823[18].

Im April 1840 verfaßte Joseph Franz Ries (erw. 1820–1840), Klavierbauer in Wien, eine Beschreibung, in der er eine Weiterentwicklung dieses Modells („Bey tafelform Pianofortes nach Goll'scher Art an denen die Saiten sich bekantlich unter dem Resonanzboden befinden") vorstellt. Diese neue Konstruktion machte es möglich, die Instrumente nunmehr von vorne (und nicht von der Seite aus) zu stimmen.

Weitere vorteilhafte Eigenschaften der Klaviere dieser Bauart waren außerdem „eine gefälligere kleine Form, eine bedeutende Gewichtsverringerung, und dadurch das der Kasten mit Leisten verbunden, und der Bezug in der mitte des Kastens ist, einem aus wesentliche Dauer der Stimmung, so wie auch Kraft, Klang, Fülle und Reinheit des Tones selbst in den höchsten Tönen zu geben" (Priv. Nr. 2947, *Verbesserung für Tafelinstrumente*).

Johann Anders (nachweisbar zwischen 1811 und 1829), ein befugter Instrumentenmacher in Wien, erhielt im Jahre 1824 ein auf fünf Jahre anberaumtes Privileg „auf die Erfindung eines Pianoforte, dessen Ton stärker und anhaltender als der bei bisherigen Instrumenten ist." Sein Instrument hatte zwei Resonanzböden: Der eine war in der üblichen Weise gestaltet, der andere war gewölbt - eine Idee, die zu seiner Zeit kaum, Jahrzehnte später aber besondere Beachtung fand[19] (Priv. Nr. 954, *auf Gewölbte Resonanzboden und verbesserte Mechanik*).

Am 9. Juni 1825 erhielt Joseph Brodmann (um 1771–1848) ein fünfjähriges Privileg auf die Verbesserung „den Resonanzboden der Pianoforte so einzurichten, dass derselbe weder zerreißen noch zerspringen kann." Es handelte sich um einen aus drei Lagen laminierten Boden, dessen mittlere Lage quer gesperrt verleimt wurde. „Ein solcher Resonanzboden hat in einem solchen Grade die erforderliche Steifigkeit, daß weder Rippen noch Leisten angebracht werden brauchten" (Priv. Nr. 773, auf Verbesserung an den Resonanzböden des Piano-Forte, 1829 um drei Jahre verlängert)[20].

Nur aus der Presse und aus dem Verzeichnis der von Carl Schmidt angefertigten Klaviere erfahren wir von den Versuchen eines Preßburger Instrumentenmachers mit sperrholzartig zusammengeklebten[21] sowie mit gewölbten Resonanzböden, – eine Neuerung, die in den darauffolgenden Jahrzehnten wiederholt aufgegriffen wurde. Die Allgemeine Musikalische Zeitung berichtet zum Beispiel: „Carl Schmidt, Klavierinstrumentmacher in Preßburg, aus Anhalt Cöthen gebürtig, hat eine neue Art gepresster Resonanzböden erfunden, welche mancherley Vorzüge haben sollen, unter andern, daß sie sich nicht senken und nie zerspringen[22]."

Im Jahre 1829 wurden zum ersten Mal Flügel mit gewölbten Resonanzböden (Fabrikations-Nrn. 86 und 91) hergestellt. So schreibt Carl Schmidt im Verzeichnis der von ihm gebauten Piano-Forte: „6½ Oktav Nussbaum verfertigt, das erste mit gewölbten Resonanzboden, der Kasten von Moritz aus Wien, das Holz schlicht, der Ton heiter" (15. Febr. 1829); „Daß 2te mit gewölbten Boden" (27. Apr. 1829)[23].

---

12 Beethoven an den Klavierbauer J. A. Streicher in Wien, 1795. Zitat aus: *Briefe deutscher Musiker*, Amsterdam 1939, S. 106.

13 Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano*, Wien 1801, S. 15-18.

14 Man gab in Wien bis etwa 1800 den hochgewölbten Geigen den Vorzug, danach eher den Cremoneser Modellen mit einer flacheren Decken- und Bodenwölbung; anstelle des süßen Geigentons wurde ein kräftigerer, weiter tragender bevorzugt.

15 Beethoven an Nannette Streicher, 7.7.1817. Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Briefe*, Leipzig 1910, S. 473.

16 Otto Rindlisbacher, *Das Klavier in der Schweiz*, Zürich 1972, S. 89-90.

17 Im Jahre 1834 wurde das Privileg vorzeitig zurückgelegt. *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, Bd. I: 1821-1835, Wien 1841, S. 269.

18 Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Hg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte III*, Leipzig 1968 ff, S. 236.

19 *Beschreibung der Erfindungen der Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist, Bd. I: 1821-1835*, Wien 1841, S. 271

20 *Beschreibung*, Bd. I, Wien 1841, S. 271; Helga Haupt, *Wiener Instrumentenbau um 1800*, phil. Diss. Wien 1952, S.130.

21 Instrumente mit Sperrholz-Resonanzboden blieben zum Beispiel im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest (Inv.-Nr. H.1971.4) erhalten. Ob die Konstruktion dieser Resonanzböden mit derjenigen des „gewölbten Resonanzbodens" identisch ist, läßt sich nicht mehr feststellen.

22 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 28. Jg., Nr. 43 (25. Oktober 1826), S. 695; mit Verweis auf das „Unterhaltungsblatt" der Preßburger Zeitung Nr. 60 (1. August 1826).

23 Carl Schmidt, *Verzeichnis der von mir verfertigten Piano-Forte*, Magyar Országos Levéltár (Ungarisches Staatsarchiv), P. 1208 (Schmidt zongorakészítő cég, 1822-1878).

Friedrich Hoxa (1793 – nach 1858), bürgerlicher Klaviermacher in Wien, setzte wohl im Jahre 1826 die Idee eines „Musikmeisters" aus Prag namens Joseph Kinderfreund um. Ihr zufolge stieg die Zahl der Resonanzböden auf drei an; einer davon wurde unter den Saiten, die anderen wurden in einer Höhe von einem Zoll über den Saiten angebracht. Dieser – auch „Tonboden" genannte – Teil bestand aus zwei Resonanzböden. Man könnte ihn ferner als doppelten Schalldeckel bezeichnen und damit wiederum darauf verweisen, daß Erfindungen oftmals nicht plötzlich und aus dem Nichts entstehen. Die Idee, oberhalb der Saiten einen zweiten Resonanzboden anzubringen, stammt wohl aus England; zumindest kann man dort anhand der erhaltenen englischen Tafelklaviere aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eindeutig eine Vorliebe dafür feststellen. Die besten Wiener Klavierbauer verwendeten ab etwa 1810 bei den meisten Instrumenten einen Schalldeckel; das früheste bekannte Instrument mit einem derartigen Deckel wurde im Jahre 1805 von Nannette Streicher (Op. 649) gebaut. Stephan von Keeß zufolge habe man durch die Anwendung des Schalldeckels erreicht, „daß die Töne nicht so grell auf das Ohr wirken[24]." Er fungierte als eine Art Obertonfilter und rundete die bis dahin als typisch wienerisch bezeichnete, von vielen Musikern hochgepriesene helle Klangfarbe ab. Die Erfindung von Hoxa bestand also lediglich darin, daß er diesen Deckel verdoppelte und ihn mit Rippen versah. Er versprach sich von dieser Neuerung, daß der „Resonanzboden unterhalb der Saiten, vor dem Eindringen der Luft und vor allen schädlichen Einwirkungen von Hitze, Kälte u. s. w. verwahrt, und einem zweyten oberhalb, welche bey der Bildung des Tones mit dem untern seine Wirkung vereinige," und daß dadurch sowie durch die neuartigen Kapseln „die Stärke des Tones, die Dauer des Mechanismus und die Haltbarkeit der Stimmung verdoppelt werde [...]" (Priv. Nr. 683, *Doppelte Resonanzböden und Kapseln für Klavierinstrumente*).

Joachim Ehlers (nachweisbar zwischen 1810 und 1832) reichte im Jahre 1823 in Wien seine Neuerung ein, für die er im nächsten Jahr ein dreijähriges Privileg erlangte (Priv. Nr. 241, *Vorrichtung mittels Verschiebung eines zweiten, von Oben angebrachten Steges zwecks Anpassung der Stimmtonhöhe,* Verlängerung im Jahre 1827; bald darauf, wahrscheinlich noch im gleichen Jahr, zog er den Antrag auf Verlängerung zurück)[25]. Ehlers hatte eigentlich den Capotaster erfunden, diesen Teil in der von ihm eingereichten Beschreibung seiner Erfindung jedoch nicht als solchen bezeichnet. Vielleicht wurden ihm erst durch die Praxis des Klavierbaus die zusätzlichen Vorzüge einer derartigen Mechanik bewußt. So berichtete er danach im *Wiener Intelligenzblatt,* daß sich sein Privileg auf einen „Capitaster (Steg), durch welchen die Klaviere einen viel helleren, volleren und länger anhaltenden Ton gewinnen und die Stimmung bedeutend länger halten," bezog[26]. Diese Bezeichnung und das Prinzip setzten sich erst später durch, und der Capotaster wurde ein wichtiger Bestandteil des Klaviers[27]. Bei der Neuerung handelte es sich eigentlich um einen verschiebbaren Steg, mit dem man, so der Erfinder, die Instrumente schnell umstimmen konnte. Als Nebeneffekt zeigten sich zusätzliche Vorteile, die er ebenfalls beschrieb: „Die Anbringung dieses zweiten Steges gewährt noch den Vorteil, daß der Ton viel völler[!], reiner und heller heraus kommt, man hört den Anschlag der Hämmer nicht, die Saiten halten viel besser die Stimmung und springen nicht so leicht."

Eine bessere Konstruktion, die dem Ton Kraft, Bestimmtheit, Fülle und Rundung sowie dem Klavier größere Stimmhaltigkeit verleihen sollte, versprach Johann Baptist Streicher (1796–1871), als er am 19. August 1823 das Patent Nr. 2273, *Oberschlägige Mechanik sowie Stimmen ohne Benützung eines Stimmleders,* einreichte. Sein als „Patent-Pianoforte" bekannt gewordenes Modell mit oberschlägiger Zugzungenmechanik, das bis zum Anfang der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts produziert wurde, brachte ihm auch geschäftliche Erfolge. Solche Instrumente[28] stehen noch heute in zahlreichen Sammlungen[29].

Die oberschlägige Mechanik entstand aus dem Versuch, ein gravierendes Problem des Fortepianos zu lösen: Bei herkömmlichen Konstruktionen hebt der Hammer die Saiten beim Anschlag geringfügig vom Stimmstocksteg ab, was sich vor allem im Diskant akustisch nachteilig auswirkt. (Schon Cristofori[30] baute einige seiner Hammerklaviere so, daß die Saiten unterhalb des Stimmstocks geführt wurden, wodurch der Hammer beim Spielen die Saite gegen den Stimmstocksteg drückt statt sie davon abzuheben.)

Wenige Monate nach Johann Baptist Streicher, am 26. Oktober 1823, erhielt auch Mathias Müller (1770–1844) ein fünfjähriges Privilegium auf eine oberschlägige Mechanik. Die neue Konstruktion ergab kleinere Instrumente mit deutlich vollerem Ton, und die Saiten rissen bei ihnen seltener als bei anderen Klavieren. Man berichtete, „[...] daß die Claviatur über den Saiten und dem Stimmstockklotze liege, und der Hammerschlag von oben in den Steg des Resonanz-Bodens schlage[31]." „Der Privilegierte gibt zwei von den gewöhnlich abweichenden Mechanismen für die Bewegung der Hämmer an, von denen der eine für Fortepianos von gewöhnlicher Gestalt, und der andere für aufrecht gestellte dient. Der Hammer schlägt bei beiden von oben auf die Saiten, und befindet sich mit seiner Kapsel auf einem unbeweglichen Gestelle, während die Auslösung am Ende des Klaviers [der Taste] angebracht ist"[32] (Priv. Nr. 2247, *Mechanische Klavierinstrumente*).

Müllers Privileg erlosch jedoch drei Jahre später vorzeitig durch Verzicht; der Grund dafür ist nicht dokumentiert, es kann aber sein, daß sich Müller mit Johann Baptist Streicher bezüglich des Privilegs einigen konnte.

Im Jahre 1826 reichte Wilhelm Leschen (1781–1839) ein Privileg auf eine Verbesserung im Zusammenhang mit dem Bau von flügel- und tafelförmigen Fortepianos ein (Priv. Nr. 1624, *Fortepiano in Flügel- oder Tafelform*). Er bie-

tet für die gleiche Problematik zwei Lösungsmöglichkeiten an. Aus der Patentbeschreibung wissen wir, daß bei dieser Bauform die Saiten von unten, jedoch gegen den Steg angeschlagen werden. Hier läßt sich das Konzept Cristoforis wiedererkennen: „Der Stimmstock wird bei diesen Instrumenten von oben so angebracht, daß die Saiten unter dem Stimmstocke befestiget werden, und der Hammerschlag an die Saiten von unten gegen den Steg und Stimmstock kommt." Leschen empfahl ferner die Anbringung einer weiteren Vorrichtung, und zwar eines kleinen Stegs, der etwa so wie ein Capotaster (Druckstab) funktioniert: „Da durch jeder dieser Vorrichtung, der Druck auf die Saiten gegen den Hämmeranschlag ist, können die Saiten an den Steg, wovon der Ton seinen Anfang hat, nicht bewegt werden. Wodurch ein viel Stärker, Runder, schönsingender und biegsamer Ton hervor gebracht wird, sich viel leichter rein Stimmen laßen, auch die Stimmung und Saiten beßer halten."

Gegen die Erteilung eines Privilegs, das sich auf die Neuerung des über den Saiten befestigten Stegs (Druckstabs) bezog, protestierte Mathias Müller mit Erfolg, so daß dieser Teil des Privilegs im November 1828 aufgehoben wurde[33]. Eigentlich hätte sich auch Ehlers beschweren können (Priv. Nr. 241, *Vorrichtung mittels Verschiebung eines zweiten, von Oben angebrachten Steges zwecks Anpassung der Stimmtonhöhe*), weil die in seinem im Jahre 1823 angemeldeten Patent beschriebene Mechanik den gleichen Effekt erzielte. Leider kann nicht mehr festgestellt werden, aufgrund welches Privilegs Müller protestierte. In Frage kommen die im Jahre 1824 eingereichte Verbesserung (Priv. Nr. 261, *Klaviatur über die Saiten*) und die folgende, unter Nr. 77 ohne Datum (1826) eingetragene Neuerung: „der Ton unterscheidet sich von dem andern indem er viel dicker und runder ist weil der Hammer gegen den Resonanzboden anschlägt" (Priv. Nr. 77, *Ditanaklassis, Orphica, Xaenorphica und Geigenbogeninstrument*[34]).

Für eine vergleichbare Vorrichtung erhielt im Jahre 1829 Joseph Gartner (1796–1863) k. k. Hof-Orgel- und Pianoforte-Verfertiger zu Prag, ein zweijähriges Privilegium (Priv. Nr. 1227, eingereicht 1828, *Anschlag der Hämmer bei den liegenden Piano-Forte*). Sie wird folgendermaßen beschrieben: „Der Anschlag der Hämmer gegen die Stiften des kleinen Steges findet nur bei den zwei obersten Oktaven Statt, indem der Anschlag bei den übrigen ganz auf die gewöhnliche Weise eingerichtet ist."

Beethoven verfolgte die Verbesserungen im Klavierbau mit großem Interesse. Er pflegte mit den Instrumentenbauern rege Kontakte, ließ seine Klaviere mehrmals umbauen und probierte immer wieder neue Instrumente aus. Die „unbrauchbaren" stellte er in einem Nebenzimmer seiner Wohnung auf. Damals suchte er aber vor allem für sein persönliches Problem eine Lösung: Er konnte kaum noch hören.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts unternahmen mehrere Instrumentenbauer Versuche, um die Zahl der Saiten pro Ton von drei auf vier oder noch mehr zu erhöhen. Sie erwarteten sich von derartigen Instrumenten wohl einen kräftigeren Klang, erzeugten dadurch aber eher eine andere, wärmere Klangfarbe und vor allem einen Mehraufwand beim Stimmen.

Im April des Jahres 1820 lud Nannette Streicher Beethoven ein: „Besuchen Sie uns doch im vorüber gehen die 4 Saitigen Clavier zu probieren sie vibriren nicht so stark aber ich bitte probiren Sie es einmal[35]."

Conrad Graf baute seit 1812 vierfach besaitete Klaviere[36]. 1826 lieh er Beethoven ein derartiges Instrument[37], während er dessen englisches, von Broadwood hergestelltes Klavier reparierte. Es zeigte sich aber, daß diese Instrumente mehr Nachteile als Vorteile hatten, daher dürfte Beethovens Graf-Flügel eines der letzten derartigen Instrumente gewesen sein. Trotz dieser Erfahrung der Wiener Klavierbauer wurden im Jahre 1831 in München vier- und fünffach besaitete Klaviere zum Patent angemeldet[38].

---

24 Stephan von Keeß, *Beschreibung der Fabrikate, welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben der österreichischen Kaiserstaate erzeugt werden. Darstellung des Fabriks- und Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate*, Teil II, Wien 1823, S. 200.

25 Die Verzichtserklärung wurde im Wiener Amtsblatt vom 15. Februar 1828 publiziert. Siehe auch: Helmut Ottner, *Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833*, Tutzing 1977, S. 40.

26 *Wiener Zeitung, Intelligenzblatt*, 25. Oktober 1824.

27 Der sog. Druckstab wurde 1838 von Pierre Érard in Paris patentiert, erst dann fand er Verbreitung. Auf die gleiche Idee kam (angeblich schon im Jahre 1718) C. G. Schröter. Seine Hammermechanik mit Druckstab wurde allerdings erst im Jahre 1748 beschrieben.

28 Etwa 350 Instrumente wurden mit oberschlägiger Mechanik produziert. Alexander Langer, *Maria Anna (Nanette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit, in: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nanette und Andreas Streicher.* Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses, Ausstellungskataloge Bd. 6, Hg. Michael Ladenburger, Bonn 1999, S. 30.

29 So zum Beispiel in Wien (Op. 3342: Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 412; Technisches Museum), Leipzig, Nürnberg (GMN), Prag (Tschechisches Museum der Musik), Univ. Erlangen.

30 Siehe dazu zum Beispiel Kerstin Schwarz, *Bartolomeo Cristofori, Hammerflügel und Cembali im Vergleich*, in: *Scripta Artium*, Nr. 2, Leipzig, 2000/2002, S. 46.

31 *Wiener Zeitung, Amtsblatt*, 29. November 1823; *Ottner 1977*, S. 103.

32 *Beschreibung*, 1841, S. 271. Diese Konstruktion findet bis heute bei allen aufrechten Klavieren („Pianinos") Verwendung.

33 Ottner 1977, S. 95; *Wiener Zeitung, Amtsblatt*, 15. Dezember 1828.

34 Mathias Müller und Karl und Leopold Röllig reichten ein Privileg für mehrere bereits früher entwickelte Instrumente ein.

35 Köhler/Herre *Konservationshefte II*, 1968 ff, S. 93.

36 Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 444.

37 Heute im Beethoven-Haus in Bonn.

38 Rosamond E. M. Harding, *The Piano-Forte*, Cambridge 1933, S. 189.

Stimmhaltung und Klangstärke blieben auch im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein zentrales Problem. Die Befolgung von Ratschlägen wie etwa desjenigen, den Geiger hinter das Klavier zu stellen, reichten zur Erzielung eines zufriedenstellenden Ergebnisses nicht mehr aus.

Um die Haltbarkeit der Stimmung zu erhöhen, schlug 1826 Johann Jacob Goll vor, Klaviere mit Eisenrahmen zu bauen (Priv. Nr. 1630, *Resonanzboden über die Saiten, Eisenrahmen*). Mathias Müller jun. versah im Jahre 1833 seine Instrumente mit Spreizen (Priv. Nr. 1986, *Pianoforte Spreizen*). Stephan Komary stellte Klaviere mit „Starken Schienen aus Gußeisen" her (Priv. Nr. 2900, *Piano-Vulcanion oder Eisenbahn-Clavier*).

Auf der Wiener Gewerbs-Producten-Ausstellung 1839 wurden von 29 Klavierbauern 60 Klaviere ausgestellt. Aufsehen erregte die Konstruktion eines Flügels von Friedrich Hoxa: „Das Verdienst einer neuen, die Haltbarkeit der Stimmung bezweckenden Erfindung gebührt Herrn Friedrich Hoxa, welcher zwei, nach seiner originellen Idee, gebaute Instrumente zur Schau stellte. Diese sind an äusserer Form, Gestalt und Grösse den gewöhnlichen Flügeln zwar durchaus ähnlich; das eigentliche Korpus jedoch – Anhängeleiste, Stimmstock und Verspreizung – ist von Gusseisen, alle Bestandtheile mit einander verbindend; und aus demselben Metalle sind auch die Stifte, woran der Saitenzug befestigt ist, gleich wie die Stimmnägel angefertigt. Dieses Korpus steht mit den bekleidenden Aussenwänden nicht im geringsten Konflikt, so dass selbe, wie ein Futteral, abgehoben werden kann, indem jede Verbindung mit dem Korpus aufgehoben ist, durch dessen gegenwärtige Umgestaltung das bisherige Springen, Brechen, Nachlassen u. dergl., so wie jeder zufällige athmosfärische Einfluss, Witterungs- und Temperaturwechsel, nunmehr gänzlich beseitigt ist und schlechterdings keine nachtheilige Wirkung ferner zu üben vermag. Eben weil der Resonanzboden von dem spannenden Druck der Saiten vollkommen befreit erscheint und selbstständig unabhängig ertönt, wird jede im Laufe der Zeit sich ereignende Tonveränderung, welcher sogar die besten Instrumente unterliegen, platterdings unmöglich gemacht. Auch die Klaviatur ist wahrhaft zweckmässig simplifizirt. Jede isolierte Taste lässt vereinzelt sich herausnehmen, ohne dass zu solchem Behuf die ganze Maschine hervorgezogen zu werden braucht, wobei das Hammerwerk nicht selten eine Beschädigung erleidet; desgleichen dient eine leichte Vorrichtung, um mittels Verschiebung augenblicklich eine halbtönige Transposizion zu bewirken. Anschlag und Traktament erfüllen alle Wünsche; der Ton ist voll, kräftig und klingend; in den höchsten Corden klar und durchgreifend, so wie der Subbass männlich sonor[39]." (Ein Patent auf diese Erfindung konnte nicht nachgewiesen werden.)

Johann Baptist Streicher griff die Idee ebenfalls auf: 1842 montierte er auf den Stimmstock eine Metallplatte sowie zwischen dem Anhängestock und dem Stimmstock Eisenspreizen, um eine freie Schwingung der Resonanzböden zu gewährleisten. Mit dieser Neuerung versprach sich Streicher auch einen kräftigeren Ton (Priv. Nr. 3481). Wie wir wissen, erwies sich dieser von Hoxa und Streicher eingeschlagene Weg als zukunftsweisend; zahlreiche weitere Verbesserungen folgten.

Eine Idee beispielsweise, die sich schon lange zuvor bereits bei Zupfinstrumenten wie der Zister oder der Laute, aber auch bei den von Hass bzw. Fleischer in Hamburg gebauten Clavichorden findet, wird im Jahre 1824 von Johann Baptist Streicher aufgegriffen, als er aufrechtstehende Fortepianos mit Oktavkoppel patentieren läßt, „um den Ton beim Spielen zu verstärken" (Pat. Nr. 1192, *Aufrechtstehende Fp. mit Oktav-verdoppelung*). In dieser Patentschrift heißt es: „Es ist ihm nämlich gelungen durch Anbringung einer nochmahls abgesonderten Mechanik die Stärke und den Effect des besagten Pianoforte gleichsam zu verdoppeln, indem er einem anzuschlagenden Ton die Octave beyfügt, und zwar so, daß ein und derselbe Taste einen eigenen, und den Hammer der Octave anschlägt. Durch einen Zug kann diese Mechanik mit der gewöhnlichen in Verbindung gebracht werden (siehe das Model) kann also diese Verstärkung nach Willkühr gebrauchen."

Auch diese Idee wurde im Hause Beethoven diskutiert. Sein Neffe Carl berichtete nämlich Ende Januar 1825, daß Johann Baptist Streicher „ein Clavier, was die Octave angibt," entwickelt habe und daß Beethoven dieses Instrument ausprobieren solle[40].

Mathias Müller der Jüngere (1807–nach 1835) reichte 1827 eine interessante Idee ein, die es ermöglichte, die Zahl der Saiten pro Ton zu verringern (Priv. Nr. 1334, *Gabelharmonpianoforte*): „Das Wesentliche dieser Erfindung besteht darin, dass statt Stegstiften, Stimmgabeln von Stahl oder Messing mittels Stimmstiften befestiget werden, die nach den Saiten ihre Verjüngung erhalten, und nach dem Tone, den ihre Saiten haben, gestimmt werden, wodurch die dritte Saite entbehrlich wird, und der Ton stärker, voller und Glockenartiger werden soll."

Es gab auch noch andere Versuche, die Stimmhaltung der Instrumente zu verbessern. Aus einem Konversationsheft Beethovens (März 1820) erfahren wir von der Erfindung eines Uhrmachers namens Franz Schuster. Dabei handelte es sich um ein Instrument mit Klaviatur, das anstelle der Saiten mit Stahlfedern versehen war, die sonst bei den Schlagwerken von Uhren angetroffen werden. Schuster nannte sein Instrument „Adiophonon" und pries es vor allem wegen der Haltbarkeit der Stimmung an. Es wurde Beethoven gezeigt, weil das Stimmen der Klaviere ihm viel Geld kostete und sehr oft, etwa alle zwei Wochen, stattfinden mußte[41]. Das Konversationsheft besagt: „Man spielt darauf wie auf dem Clavier. [...] Jeder Ton hat eine eigene Dämpfung. - der Ton ist Harmonica ähnlich. - Jedoch schwächer[42]."

Auf diese Erfindung erhielt Schuster im Jahre 1819 ein sechsjähriges, ausschließliches Privileg[43]; es gibt jedoch auch Anmeldungen ähnlicher Patente durch andere Instrumentenbauer, etwa durch den Spieluhrfabrikanten[44] An-

ton Olbrich (1824, *Stahlfederharmonie*) und 1837 durch den Uhrmacher Karl Zsitkowsky (Priv. Reg. Nr. 2256, *Piano mit Stahlfedern*). Zsitkowsky beschreibt „[...] eine neue Erfindung und Entdeckung eines Clavieres in der Form eines Querklaviers, welches statt mit Drahtsaiten bespant durch mechanische innere Vorrichtungen auf Stahlfedern gespielt wird". Zahlreiche Vorteile werden aufgelistet, darunter folgende: „Darf ein solches Clavier nur einmahl bey seiner Verfertigung gestimmt werden, und ist dauerhafter als alle übrigen."

Das Schlagwerk der Uhren brachte auch Johann Schön, Rechnungs-Adjutant der k. k. Montur-Kommission in Prag, auf die Idee, ein eigenes Tasteninstrument zu konstruieren. Er erhielt 1841 ein einjähriges Privileg „auf die Erfindung der Federharmonika, eines Tasteninstrumentes mit der Spielweise des Fortepianos, welches unverstimmbar ist, einen kleinen Raum einnimmt, leicht transportabel ist, und in verschiedenen Formen ausgeführt werden kann" (Pat. Nr. 2934, *Tasten-Federharmonika*). Die Federn konnten zwar die Stimmung halten, gaben aber einen Ton, der mit dem Klang eines Klaviers nichts gemein hatte.

Ein Klavierbauer aus Pest namens Wilhelm Schwab (erwähnt von 1814 bis 1856) experimentierte ebenfalls mit Federn, seine Instrumente erzeugten aber den gewohnten Klang. Schwab versah seine Klaviere mit besonderen, federartigen Saiten, die auch als Schlangensaiten bezeichnet wurden. Die Beschaffenheit der Saiten und die Herstellungsmethode werden in der Patentschrift folgendermaßen beschrieben: „Zur Herstellung derselben wird der Draht federhart gezogen, und die gewöhnliche Mensurdicke beibehalten. Ferner werden in einer 1 Zoll breiten hölzernen oder metallenen Leiste in der Richtung einer geraden Linie Löcher gebohrt, welche so stark sind als die krümmende Saiten, und die gleiche Dicke der Saiten zu ihrer gegenseitigen Entfernung haben. Aus demselben Drahte werden Zoll lange Stifte verfertigt und in die Löcher eingesteckt. Um mit dieser Vorrichtung dem Drahte wellenförmige Biegungen zu geben, nimmt man alle Stifte bis auf zwei heraus, legt die Saite zwischen diesen ein, biegt sie etwas um den zweiten Stift, setzt nun den dritten ein, biegt die Saite um diesen etwas zurück, worauf das wechselweise Umbiegen des Drahtes und Einsetzen der Stifte nach der ganzen Länge der Saite in der Art fortgesetzt wird, daß die letztere immer einen Stift rechts und einen links läßt. Auch die, statt der sonst üblichen Nachsaiten, hinter dem großen Stege angewendeten neuen schlangenförmigen Anhängefedern werden auf gleich Art verfertiget" (Pat. Nr. 3770, *Metall Clavier Saiten, Feder- oder Schlangensaiten*)[45].

Schwab versprach wie viele seiner Zeitgenossen ein Instrument, das die Stimmung besonders lange halten sollte. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* schreibt dazu folgendes: „Auf anderem Wege suchte Herr Schwab an ebendasselbe Ziel zu gelangen. Sein von Pesth hierher gesendetes Instrument besitzt nicht einmal den Umfang eines Querpianoforte; um jedoch, bei solcher Kürze des Korpus, dennoch die Saitenkraft in ganzer Ausdehnung zu gewinnen, sind selbe durch Federn gebogen, und mit einem Netze von Messingdraht verbunden. Der Umstand, daß weder der Transport auf der Achse, noch eine vierwöchentliche Exponirung die geringste Abweichung der Temperation hervorbrachte, spricht allerdings für die Probehaltigkeit dieses Systems[46]."

Da das Stimmen der Klaviere ein so gravierendes Problem darstellte, hat man wohl mit großem Interesse ein im Jahre 1825 erteiltes fünfjähriges Privilegium des Wiener Orgelbauers Anton Simonaire[47] (aktiv zwischen 1815 und 1837) zur Kenntnis genommen. Es bezog sich auf die „Erfindung einer Stimm-Maschine, mittels welcher Jedermann, ohne Vorkenntnisse, im Stande ist, jedes Fortepiano selbst zu stimmen". Aus der Beschreibung erfahren wir jedoch, daß es sich um nichts anderes als um ein Monochord „aus einem mäßig langen Resonanzboden aus hartem Holze, aus zwei darüber ausgespannten Saiten und einem Schiebsattel" handelte, also um ein Gerät, das den Orgelbauern schon seit vielen Jahrhunderten bekannt war (Priv. Nr. 795, *Stimmaschine*). Simonaire annoncierte seine Erfindung im *Wiener Intelligenzblatt*[48], und daher wurde diese Neuerung, wie dies der kurz nach dem Erscheinen der Zeitungsnachricht Ende 1825 entstandene Eintrag in einem Konversationsheft Beethovens belegt, auch bei diesem diskutiert[49].

---

39 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 41. Jg., Leipzig 1839, Nr. 34 (21. August 1839).

40 Köhler/Herre, *Konservationshefte VII*, 1968 ff, S. 105.

41 Die Instrumente wurden alle zwei Wochen gestimmt: „Beim Carl war 3 mal, er verlangt ja nur 1 fl 30x 4 mal stimmen alle 14 Tage" (Anfang März, 1820 Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Hg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* I, S. 306).

42 Köhler/Herre, *Konservationshefte I*, 1968 ff.

43 Ottner 1977, S. 137.

44 *Wiener Zeitung, Intelligenzblatt*, 9. März 1824.

45 Eszter Fontana, *Ein ungarischer Klavierbauer: Wilhelm Schwab, in: Zur Geschichte des Hammerklaviers.* Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 50, Michaelstein 1996, S. 69-76.

46 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 41. Jg., Leipzig 1839, Nr. 34 (21. August 1839), Sp. 666-668.

47 *Beschreibung der Erfindungen der Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, Bd. II., Wien 1842, S. 185.

48 Auszug aus dem *Intelligenzblatt*, Nr. 282, 11. Dez. 1825, S. 1749: „Ganz neu erfundene privil. Stimm-Maschinen für das Fortepiano, ohne Gebrauch einer Temperatur, rein zu stimmen. Dieselben sind bey dem -erfinder Anton Simonaire, bürgerl. Orgelbauer auf der Wendelstadt Nr. 124, nächst Mariatrost in Wien, täglich um den billigsten Preis zu bekommen" (VIII, S. 384, Anm.).

49 „Privilegierte Stimm-Maschine bei Anton Simonair, Bürg. Orgelbauer auf der Wendelstadt No. 129, nächst Maria Trost" (Köhler/Herre *Konservationshefte* VIII, 1968 ff, S. 211, Eintragung vom 12. Dezember 1825).

Die publikumswirksame, auf Effekt ausgerichtete Spielweise der Virtuosen stellte die Klavierbauer vor neue Herausforderungen. Durch die Versuche, mittels des Einsatzes von Armen und Schultern ein Maximum an Lautstärke herauszuholen, wurden die Wiener Klaviere immer öfter beschädigt: Es gab gerissene Saiten und aus den Kapseln gesprungene, ja sogar abgebrochene Hammerstiele.

Joseph Fischhof, Klavierprofessor am Wiener Konservatorium, bedeutender Beethoven-Interpret und einer der Juroren bei der Wiener Gewerbeausstellung im Jahre 1839, verfaßte anlässlich der Pariser Weltausstellung 1851 ein bedeutendes Werk zur Geschichte des Klavierbaus[50]. Er widmete darin einige Seiten der veränderten Spieltechnik und wies auf die Nachteile einer Forcierung der Klangstärke auf Kosten der Klangqualität hin, wobei er das „zarte und fein nuancierte Spiel" der Wiener dem „grellen, starken Ton [und ...] der polternden Kraft" einiger fremder Pianisten gegenüberstellte. Weiters betonte er, daß nicht jede technische Neuerung und Vergrößerung der Lautstärke auch eine klangliche Verbesserung bedeuten mußte. Als Fischhof diese Zeilen niederschrieb, hatte sich freilich die neue Spielweise schon längst durchgesetzt.

Liszt nützte Kraft und Gewicht von Armen und Schultern, um die intendierten klanglichen Effekte zu erreichen. Die Klaviermechaniken mußten auf diese neuen Anforderungen reagieren.

50 Fischhof, 1853, S. 69.

Abb. 5: Franz Liszt, Bildnis am Flügel vor Publikum, Berlin 1842

Privilegien und Patente Wiener Musikinstrumentenmacher zwischen 1820 und 1850
Tabellarische Zusammenfassung

Legende:
B: Metallblasinstrumente G: Gitarre H: Harmonika K: Klavier M: Mechanisches Musikwerk O: Orgel S: Sonstiges

Kürzel – Patentnr.	Name	Kurzbeschreibung	Ort	Jahr
B-62	**Schulz**, Vinzenz	Klappe für Blasinstrumente	Wien	1824
B-684	**Riedl**, Joseph	Chromatische und Diatonische Töne für Horn und Trompete	Wien	1823
B-1558	**Riedl**, Wenzel	Bombardon	Wien	1833
B-2053	**Ulhmann**, Leopold	Klappen für Waldhorn, Trompete und Posaune	Wien	1830
B-2154	**Stehle**, Johann	Messingblasinstrument in der Gestalt eines Contrafagotts	Wien	1836
B-2254	**Schopp**, August	Metallhoboe	Wien	1836
B-2567	**Stehle**, Johann	Metallblasinstrumente	Wien	1838
B-3695	**Riedl**, Joseph	Blasinstrumente	Wien	1835
B-3734	**Uhlmann**, Leopold	Metallblasinstrumente	Wien	1843
B-3836	**Stoehr**, Franz	Ventil für Blechblasinstrumente	Prag	1840
B-3852	**Stowasser**, Ignaz	Radl Maschine	Wien	1843
B-3869	**Hell**, Ferdinand	Baßtuba, Euphonion	Wien	1844
B-4480	**Czerveny**, Wenzel	Blechblasinstrument Cornon	Königsgräz	1844
B-4721	**Buschmann**, Andreas	Tonveränderungsmaschine für Metallblasinstrumente	Wien	1847
B-4790	**Pelitti**, Giuseppe	Trompete mit einer Klappe		
B-4946	**Hell**, Ferdinand	Blechblasinstrumente	Wien	1846
B-4967	**Czerveny**, Wenzel	Tonwechselmaschine	Königsgräz	1846
B-5025	**Hauer**, Eduard Johann	Chromatische Metallblasinstrumente	Prag	1844
B-5137	**Stowasser**, Ignaz	Maschinenvorrichtung für alle Tonarten	Wien	1845
B-5338	**Stowasser**, Ignaz	Helikon	Wien	1848
B-5423	**Bock**, Franz	Baßtuba, Euphonion	Wien	1844
B-5559	**Pelitti**, Giuseppe	Bombardon	Milano	1846
G-26	**Besetzny**, Franz	Guitarren Stimmschrauben[51]	Wien	1823
G-47	**Besetzny**, Franz	Guitarren Stimmschrauben	Pressburg	1822
G-257	**Girardoni**, Johann	Stimmschraube für Saiteninstrumente	Theesdorf	1826
G-551	**Stauffer**, Georg **Ertl**, Johann	Verbesserung im Bau der Gitarre	Wien	1822
G-991	**Stauffer**, Georg	Stimmschraube für Saiteninstrumente	Wien	1825
G-1700	**Stauffer**, Johann Georg und Johann Anton	Verbesserung der Violine, Viola und des Violoncells	Wien	1828
G-1871	**Enzensberger**, Bernhardt	Neue Guitarrenform, Verbesserung nach akustischen Grundsätzen	Wien	1831
G-1921	**Soukup**, Wenzel	Apollo- Guitarren	Wien	1834
G-4139	**Knaffl**			
G-5398	**Brooks**, Robert	Griffbrett für Saiteninstrumente	Wien	1845
G-5405	**Stelzel**, Ignaz	Saiten mit Schrauben zu spannen und stimmen	Wien	1846
G-	**Lenz**, Rudolph	Pedal- oder Mutationsguitarre	Wien	1844
G-	**Brunner**, Franz	Gitarren nach neuer Erfindung; „Harpe amphionique": Harfe mit doppeltem Halse[52]	Wien	1824
H-393	**Kinderfreund, Balke**	Aeolodicon	Prag	1826
H- 661	**Häckl [Häkl]**, Anton	Physharmonika und Blasinstrument zu kombinieren	Wien	1821
H-1177	**Reinlein**, Anton	Harmonika nach Chinesischen Art	Wien	1823
H-1541	**Enders**, Georg	Mundharmonika	Wien	1836
H-1567	**Klein**, Johann	Blasbalg Harmonika	Wien	1835
H-1613	**Fuchs**, Karl	Physharmonika	Wien	1826
H-1745	**Demian**, Cyrill, Karl und Guido	Accordion Ziehharmonika	Wien	1829
H-2009	**Kaiser**, Wilhem Friedrich	Mundharmonika	Wien	1837
H-2081	**Klein**, Johann	Blasbalg Harmonika	Wien	1835
H-2132	**Kaiser**, Wilhem Friedrich	Mundharmonika	Wien	1835
H-2218	**Sänger**, Joseph	Mundharmonika	Wien	1837

[51] In der *Wiener Zeitung, Amtsblatt,* 22. Februar 1823 wurde auch eine Presse zur Wölbung der Gitarrenböden angekündigt.

[52] Konnte als eingetragene Erfindung nicht nachgewiesen werden. Inserat in der *Wiener Zeitung, Intelligenzblatt,* 9. November 1824.

H-2368	**Claudius**, Heinrich	Musikalische Instrumente, Harmonika, Fingersatz	Wien	1836
H-2446	**Kaiser**, Wilhem Friedrich	Mundharmonika	Wien	1837
H-2521	**Müller**, Joseph	Verbesserung für Accordiona Klaviatur	Wien	1839
H- 2633	**Klein**, Johann	Blaßbalk Harmonika	Wien	1839
H- 2707	**Schulz**, Friedrich	Blasbalgharmonika	Wien	1840
H-2903	**Körber**, Peter **Rohmann**, Joseph	Harmonika	Wien	1841
H-2989	**Klein**, Heinrich	Harmonika Verbesserung	Wien	1834
H-3170	**Simon**, Michael	Blasbalgharmonika	Wien	1840
H-3400	**Simon**, Michael	Metall Accordion	Wien	1843
H-3555	**Steinhellner**, Christian	Klaviatur für chinesische Harmonika	Wien	1840
H-3710	**Remenka**, Johann	Accordeon oder Blasbalgharmonika	Wien	1842
H-5634	**Remenka**, Johann	Accordeon oder Blasbalgharmonika	Wien	1847
K-77	**Müller**, Mathias **Röllig**, Karl & Leopold	Ditanaklassis, Orphica, Xaenorphica „Geigenbogeninstrument mit einer Klaviatur: [...] gestrichene fortlaufenden Töne“	Wien	1826
K-241	**Ehlers**, Joachim	Clavier-Instrumente Vorrichtung mittels Verschiebung eines zweiten, von Oben angebrachten Steges zwecks Anpassung der Stimmtonhöhe	Wien	1823
K-261	**Müller**, Mathias Senior und Junior	Klaviatur über die Saiten für Flügel und für aufrecht stehende Klaviere. Kapsel auf ein Gestell, Auslösung am Tastenende.	Wien	1824
K-418	**Trentin**, Georgo	Mechanismo del Piano-Forte, chiamato Metagophono. Durch die Erfindung soll die Stärke und Haltung der Töne verdoppelt werden. Mit Transponiervorrichtung	Venezia	1823
K-683	**Hoxa**, Friedrich	Doppelte Resonanzböden und Kapseln für Klavierinstrumente	Wien	1826
K-773	**Brodmann**, Joseph	Verbesserung an den Resonanzböden des Piano-Forte	Wien	1825
K-795	**Simonaire**, Anton	Stimmaschine	Wien	1825
K-869	**Stein**, Karl	Verbesserung für Tastatur	Wien	1828
K-943	**Müller**, Mathias	Gabelharmon	Wien	1829
K-949	**Boehm**, Joseph	Verschiebung der Claviatur, um diese ein Ton höher oder tiefer zu stimmen.	Wien	1823
K-954	**Anders**, Johann	Gewölbte Resonanzboden und verbesserte Mechanik.	Wien	1824
K-1007	**Stauffer**, Georg **Haidinger**, Maximilian	Verbesserung der Tastatur: Sog. Hohlflügel: Klaviatur in eine „flach zirkelförmige Form“ um den Klavierspiel zu erleichtern.	Wien	1824
K-1125	**Promberger**, Johann	Besondere Anheftung der Saiten und metallenen Resonanzboden	Wien	1824
K-1027	**Weiss**, Franz	Apollyricon: eine neue Art aufrechtstehender Fortepianos	Wien	1825
K-1192	**Streicher**, Johann Baptist	Aufrechtstehende Fp. mit Oktavverdopppelung, um den Ton beim Spielen zu verstärken klingt die Oktave mit.	Wien	1824
K-1227	**Gartner**, Joseph	Anschlages des Hämmer bei den liegenden Piano-Forte	Wien	1828
K-1229	**Goll**, Johann Jacob	Resonanzboden über die Saiten, unmittelbar über den Hammeranschlag	Zürich	1822
K-1309	**Inodron**, Peter	Piano Forte, Orchestra benannt	Wien	1834
K-1334	**Müller**, Mathias & Sohn	Gabelharmonpianoforte	Wien	1827
K-1341	**Lorenz**, Kaspar	Verbesserung der Querfortepiano	Wien	1834
K-1513	**Gianicelli**, Eugenius	Fortobiano- Saitendraht	Wim-passing	1823
K-1624	**Leschen**, Wilhelm	Fortepiano in Flügel oder Tafelform	Wien	1826
K-1630	**Goll**, Johann Jacob	Resonanzboden über die Saiten, Eisenrahmen	Wien	1826
K-1812	**Leschen**, Wilhelm	Neu erfundene Büchsen	Wien	1830
K-1858	**Rosch**, Joseph	Kapseln mit Stellschraube für Clavierinstrumente	Wien	1831
K-1894	**Bersauer**, Anton, Senior und Junior	Klavierinstrumenten Fußtritt, Kapselfußtritt genannt	Wien	1832
K-1986	**Müller**, Mathias	Pianoforte Spreizen	Wien	1833
K-1996	**Ries**, Joseph	Liegende Dämpfung	Wien	1834
K-1998	**Meissner**, Samuel	Verbesserung des Querpianos (Kreuzbesaitung)	Wien	1834
K-2046	**Obendrauf**, Joseph Valentin	Claviatur für Fortepiano	Wien	1837
K-2069	**Amberg**, Anton	Mit einer Schraube die Auslösung einzustellen.	Wien	1837
K-2095	**Melzer**, Franz	Verbesserungen an den Flügel-Clavieren (Neue Bespreizung, untere Staubboden, etc.)	Wien	1832

K-2113	**Greiner**, Friedrich **Danchel**, Friedrich **Ruedorffer**, Erich	Verbesserungen für Klaviermechanik	Wien	1834
K-2234	**Ries**, Joseph	Kapsel für Pianoforte	Wien	1838
K-2241	**Müller**, Mathias	Verbesserungen	Wien	1835
K-2247	**Müller**, Mathias	Mechanische Klavierinstrumente	Wien	1823
K-2256	**Zsitkovszky**, Karl	Piano mit Stahlfedern	Wien	1837
K-2273	**Streicher**, Johann Baptist	Oberschlägige Mechanik Stimmen: "Ohne Benützung eines Stimmleders"	Wien	1823
K-2283	**Böhm**, Joseph	Bei jedem Klavier eine Pedalklaviatur anzubringen	Wien	1837
K-2360	**Müller**, Mathias	Verbesserungen an der Mechanik	Wien	1839
K-2445	**Jahn**, Christoph Lorenz	Quer Fortepiano	Wien	1837
K-2454	**Allgauer**, Joseph	Kapseln in der Mechanik des Fortepianos	Wien	1836
K-2471	**Streicher**, Johann Baptist	Verspreizung von metallenen Röhren	Wien	1835
K-2516	**Cattaneo**, Joseph	Tavola armonica (abgesonderte Aufstellung des Resonanzbodens)	Milano	1834
K-2542	**Knam**, Joseph Anton	Fligel- und Quer Fortepiano	Wien	1839
K-2587	**Ries**, Joseph	Klavierkapseln	Wien	1838
K-2625	**Ries**, Joseph	Tafelinstrumente	Wien	1839
K-2715	**Streicher**, N. geb. Stein und Sohn	Verbesserungen für die Mechanik	Wien	1831
K-2753	**Keller**, Joseph	Regulierung der Tastengang	Wien	1836
K-2805	**Seuffert**, Martin	Mechanismus des Piano droit	Wien	1836
K-2806	**Lorenz**, Kaspar **Abate**, Stefano	Klaviere mit stärkerem Ton	Wien	1839
K-2848	**Hittorf**, Jacob Ignaz	Piano Erfindungen (Saitenbefestigung, Stimmschrauben)	Paris	1836
K-2895	**Mayer**, Georg **Mikschika**, Joseph	Physharmonika und ihre Verbündung mit Pianoforte	Wien	1840
K-2900	**Komary**, Stephan	Piano-Vulcanion oder Eisenbahn-Clavier	Wien	1838
K-2929	**Bienert**, Franz	Resonanzboden	Ober-Kreibitz	1832
K-2942	**Frenzel**, Karl	Filzstoffes zur Uiberziehung der Hammerköpfe	Wien	1840
K-2947	**Ries**, Joseph	Verbesserung für Tafelinstrumente	Wien	1840
K-3061	**Érard**, Peter	Erard`s neuer Klavierhammer	Wien	1837
K-3262	**Pottje**, Johann	Zwei Resonanzboden für Fortepiano	Wien	1840
K-3481	**Streicher**, Johann Baptist	Verbesserungen des Pianofortes	Wien	1842
K-3482	**Kraemer**, Johann	Verbesserung des Fortepianos	Wien	1839
K-3557	**Bienert**, Franz	Resonanzboden	Wien	1842
K-3634	**Pottje**, Johann	Verbesserungen an den Pianoforte	Wien	1839
K-3770	**Schwab**, Wilhelm **Schwab**, Heinrich	Metall Clavier Saiten, Feder- oder Schlangensaiten	Wien	1839
K-3860	**Smzeker**, Alois **Singer**, Peter	Neuer Klavierstimmschlüssel	Wien	1843
K-3973	**Bösendorfer**, Ignaz	Auslöser-Mechanik	Wien	1844
K-4357	**Niederhoffer**, Johann	Oktav-Verdoppelung	Wien	1842
K-4369	**Seuffert**, Eduard	Verbesserung für das Fortepiano	Wien	1843
K-4420	**Daninger**, Joseph	Accordpedal	Wien	1845
K-4479	**Pottje**, Johann	Klavierkapseln	Wien	1846
K-4567	**List**, Anton	Vorrichtung zum Stimmen der Klaviere	Wien	1847
K-4624	**Beregszászy**, Lajos, **Mata**, Franz	Mechaniken und Verbesserungen für Pianoforte	Wien	1844
K-4668	**Jahn**, Christoph	Fortepiano	Wien	1846
K-4765	**Pottje**, Johann	Pedall für das Fortepiano	Wien	
K-4845	**Schrimpf**, Joseph **Dir**, Friedrich	Klaviermechanik	Wien	1846
K-5042	**Gruislemayer**, Joseph	Verbesserung der Stimmnägel	Wien	1847
K-5100	**Bachmann**, Wilhelm	Repetitions-Mechanik.	Wien	1847
K-5291	**Lichtenthal**	Piano Forte- neues System	St. Peters-burg	1846
K-5502	**Stregzek**, Thomas	Mechanischer Vorlegewerke für Fortepiano	Wien	1850
K-5744	**Miller**, Franz	Stahlsaiten	Wien	1847
K-	**Reimann**, Johann	Resonanzboden über den Saiten [53]	Wien	1822-1823

[53] *Wiener Zeitung, Amtsblatt* 8. November 1823

K-	**Fremel**, Joseph	Aufrechtstehende Fortepianos[54]	Wien	1829
K-	**Hoxa**, Friedrich	Anhängeleiste, Stimmstock und Verspreizung von Gusseisen[55]	Wien	1839
M-131	**Mälzel**, Leonhard	Orchestrion, welche Kälte, Wärme, Trockenheit leidet	Wien	1823
M-2233	**Friemel**, Johann	Spielwerk	Wien	1838
M-3228	**Willenbacher**, Alois, **Rzebitschek**, Franz	Musikalische Spielmaschine	Prag	1841
M-	**Verdoni**, Peter	Erfindung der Orchestra	Wien	1834
O-121	**Rosenberg**, Michael	Zungenwerk für Orgel	Wien	1826
O-770	**Rosenberg**, Michael	Zungenwerk für Orgel	Wien	1826
O-5030	**Hesse**, Karl	Verbesserte Orgelbau System	Wien	1848
S-144	**Maelzel**, John	Metronom	London	1816
S-101	**Finazzi**, Giovanni	Metronom	Milano	1823
S-645	**Mayer**, Ignaz	Mechanisches Musikpult	Wien	1822
S-693	**Boehm**, Joseph	Notenblätter- Maschine	Wien	1821
S-1025	**Reisser**, Johann (Robert)	Metall für Cinellen und Draht	Wien	1825
S-1397	**Schütz**, Leopold	Darmsaiten	Wien	1832
S-1441	**Buschmann**, Eduard	Terpodion	Wien	1834
S-2207	**Schuetz**, Leopold	Darmsaiten Bearbeitung	Wien	1828
S-2934	**Schoen**, Johann	Tasten-Federharmonika	Prag	1841
S-3089	**Campiglio**, Antonio	Mechanisches Musikpult	Milano	1840
S-3134	**Krause**, Friedrich	Trommel- und Paukenfelle	Wien	1842
S-3490	**Mueller**, Joseph Georg	Kirchenglocken tiefer zu stimmen	Schwaz	1842
S-3502	**Campiglio**, Antonio	Mechanisches Musikpult	Milano	1842
S-4576	**Barigozzi**	Glockenguß	Lodi	1846
S-	**Mälzel**, Leonhard	Fingerschneller, Fingerspanner	Wien	1836
S-	**Kühle**, Karl	Erfindung einer Pedalharfe mit fünf „Fortepiano" Türchen auf der Hinterwand des Resonanzkastens	Wien	1821
S-	**Mälzel**, Leonhard	Handleiter für die korrekte Handhaltung	Wien	1833
S-	**Nichetti**, Antonio	Neue und leichtere Art von Musikschrift	Padua	1832
S-	**Pruckner**, Anton	Notensetz- und Textirmaschine[56]	Wien	1826
S-	**Reisser**, Robert	Verbesserung im Gusse und in der englischen Metallmischung[57]	Wien	1831

[54] Konnte als eingetragene Erfindung nicht nachgewiesen werden. Inserat in der *Wiener Zeitung, Intelligenzblatt,* 24. August 1829.

[55] *Allgemeine Musikalische Zeitung.* 41 Jg. Leipzig, 1839 No. 34. (21. August 1839).

[56] *Wiener Zeitung, Intelligenzblatt,* 16. Jänner 1827.

[57] Ottner 1977, S. 118.

Alternativen zur *Wiener Mechanik* im österreichischen Klavierbau

Alexander Langer

In diesem Beitrag soll die Entwicklung verschiedener Mechanikformen im Österreichischen Klavierbau aufgezeigt und einige bisher nicht publizierte Konstruktionen vorgestellt werden.

Über einen Zeitraum von etwa 150 Jahren wurde der größte Teil der in Österreich gebauten Klaviere mit der um ca. 1780 von Johann Andreas Stein in Augsburg erfundenen Prellmechanik mit beweglicher Auslösung ausgestattet, die vermutlich in Wien mit einem Fängersystem versehen und weiterentwickelt wurde. Aus der favorisierten Anwendung dieses Systems in der Haupt- und Residenzstadt der ehemaligen Donaumonarchie (und darüber hinaus bis etwa 1939) resultiert auch die Bezeichnung „Wiener Mechanik" für dieses eigentlich deutsche Mechaniksystem. Im Gegensatz dazu steht der bereits um ca. 1830 einsetzende Wechsel der süddeutschen bzw. mitteleuropäischen Klavierbauer zu den verschiedensten Formen von Stoßzungenmechaniken.

Aber der aufstrebende Wiener Klavierbau beschäftigte sich durchaus nicht nur mit diesem einen, wenn auch bekanntesten Mechaniktyp. Dieser Beitrag befaßt sich mit jenen Klavierbauern, deren Instrumente nicht mit „Wiener Mechanik" sondern mit anderen, sehr oft selbst entwickelten Mechaniksystemen ausgestattet waren. Die interessantesten davon werden auch in Abbildungen gezeigt.

Ich setze die Kenntnis der Wiener Mechanik als bekannt voraus, möchte aber doch eine kurze Begriffsbestimmung bringen. Bei der Wiener Mechanik handelt es sich um eine Prellzungenmechanik mit tastengebundener, also beweglicher Lagerung des Hammers. Alle anderen Mechaniksysteme haben eine raumfeste, von der Taste getrennte Hammerlagerung. Als „Englische Mechanik" werden Systeme mit nach hinten gerichteten Hämmern bezeichnet.

Da die Anwendung der Wiener Mechanik nicht nur in Flügeln, Tafelklavieren oder Querhammerflügeln erfolgte, sondern auch in aufrechten Flügeln und Pianinos, möchte ich auch für diese Instrumentengruppen alternative Beispiele bringen.

Interessanterweise liegen die Wurzeln des österreichischen Klavierbaues noch immer weitgehend im Dunkeln. Es ist aus heutiger Sicht nicht sicher festzustellen, ob die allerersten Wiener Hammerklaviere mit Prellzungen- oder Stoßzungenmechaniken ausgestattet waren, da gerade bei den frühesten erhaltenen Instrumenten (die überwiegend undatiert sind), beide Bauformen zu finden sind.

Zu diesen ältesten erhaltenen Hammerklavieren zählen drei ehemalige Cembali, welche im 18. Jahrhundert zu Hammerklavieren umgebaut wurden. Alle drei Instrumente haben eine einfache Stoßmechanik. Interessanterweise sind beim vermutlich ältesten dieser drei Instrumente (Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstru-

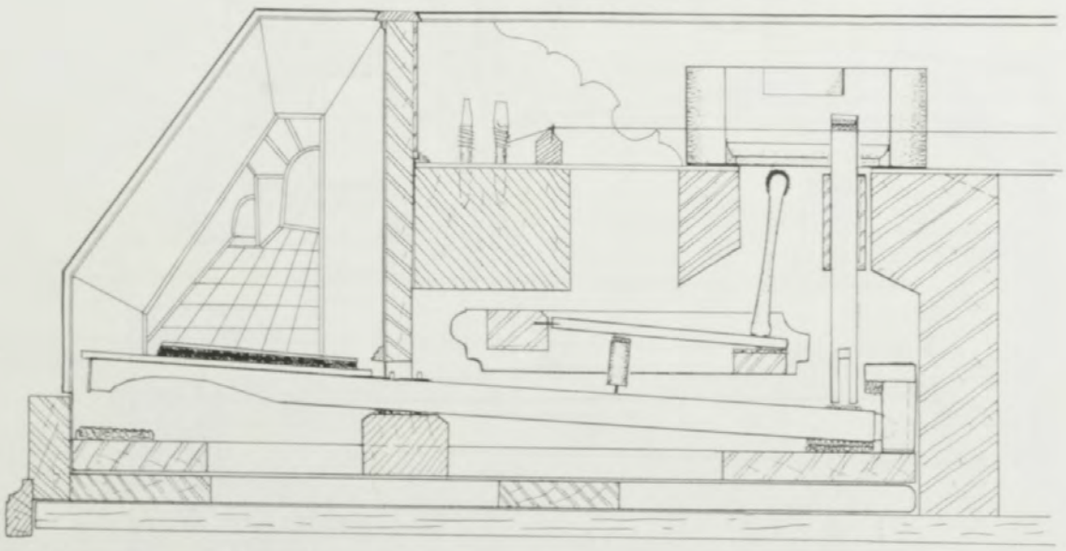


Abb. 1: Stoßmechanik, Cembalo / Hammerflügel, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 845 (Zeichnung: R. Ullrich/A. Huber)

mente, Inv.-Nr. SAM 845), die Hämmer wie bei der Englischen Mechanik nach hinten gerichtet (siehe Abb. 1).

Die anderen beiden Instrumente haben eine hinterständige Stoßzungenmechanik; das heißt, die Hammerköpfe weisen wie bei der Wiener Mechanik nach vorne zum Spieler. Es sind dies die Instrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv.-Nr. MINe 99; siehe Abb. 2) und im Händel-Haus in Halle (Inv.-Nr. MS 27; Abb. 3). Bei letzterem ist es möglich, daß es nicht umgebaut, sondern als Cembalo begonnen und als Hammerflügel fertig gestellt wurde.

Das typologisch älteste derzeit bekannte, bereits als Hammerflügel und vermutlich in Wien gebaute Instrument ist der so genannte „Thalheimer Flügel" in der Sammlung alter Musikinstrumente in Wien, (Inv.-Nr. SAM 858; Abb. 4). Man sieht, daß seine Stoßmechanik jener von MS 27 aus dem vorherigen Bild sehr ähnlich ist.

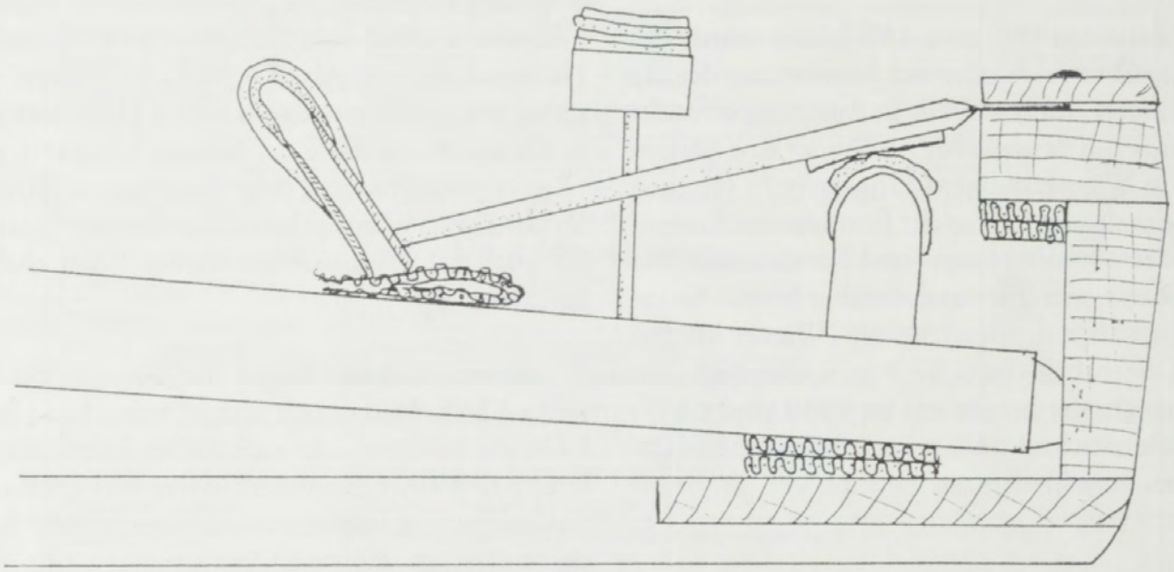


Abb. 2: Stoßmechanik, Cembalo / Hammerflügel, Nürnberg GNM, Inv.-Nr. MINe 99 (Zeichnung: A. Huber)

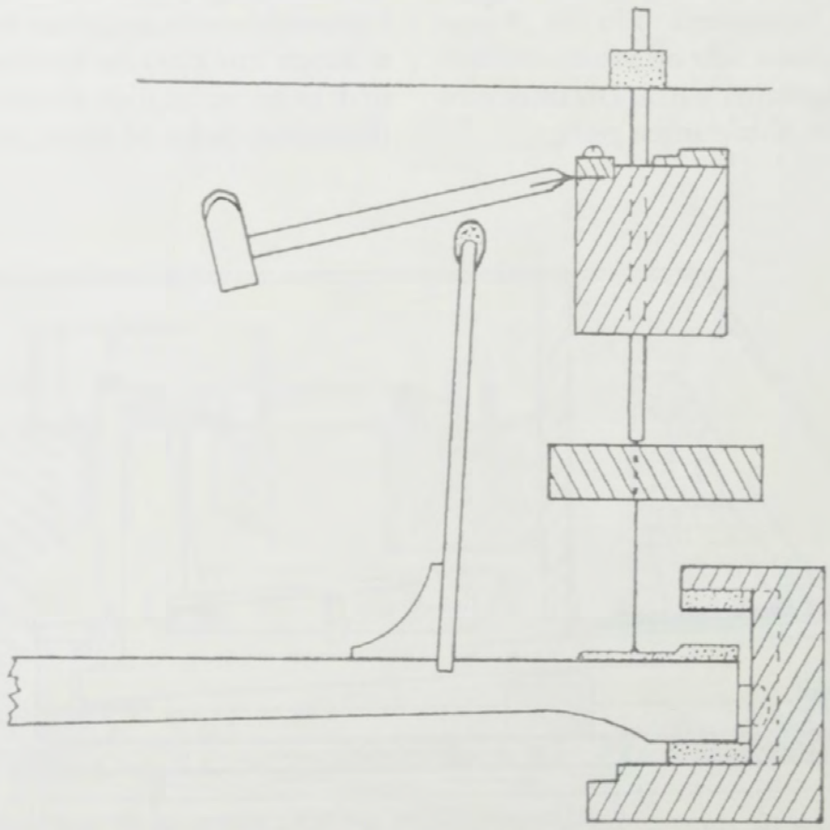


Abb 3: Stoßmechanik, Cembalo / Hammerflügel, Händel-Haus Halle/Saale, Inv.-Nr. MS 27 (Zeichnung: A. Langer)

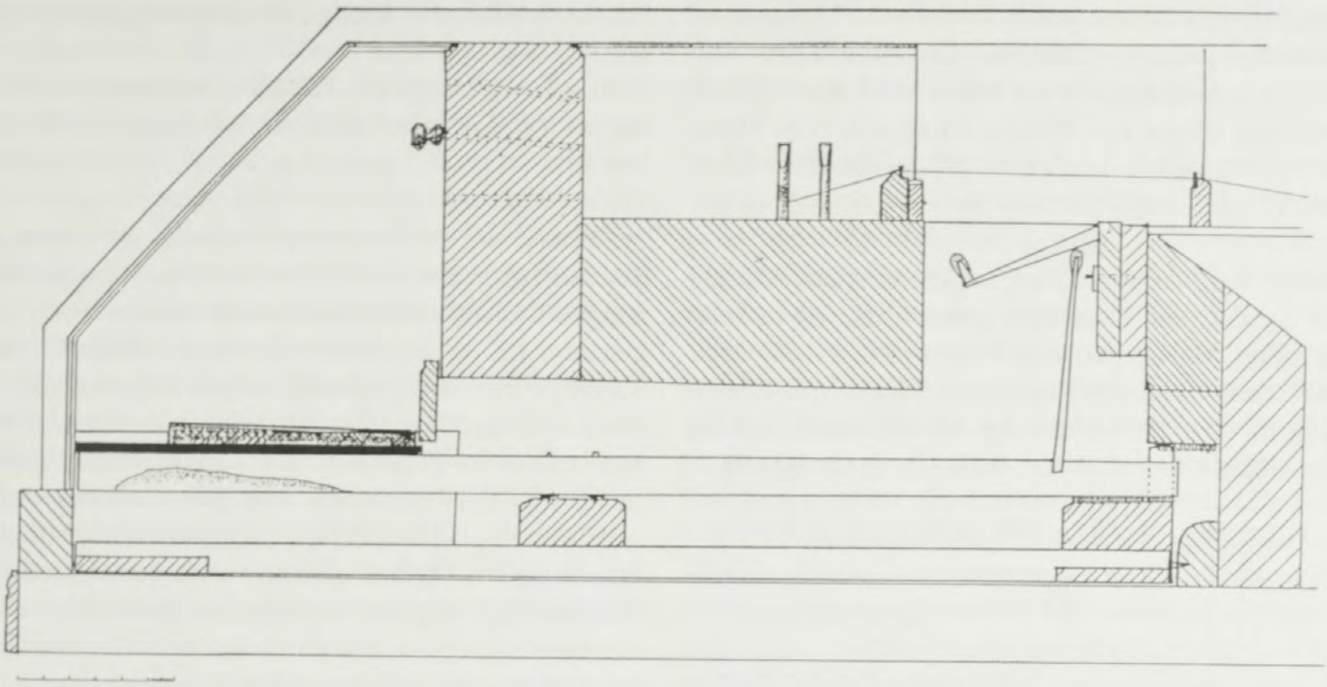


Abb. 4: Stoßmechanik, „Thalheimer Flügel", Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 858 (Zeichnung: A. Huber)

Danach kommen die aus den 80er Jahren des achtzehnten Jahrhunderts stammenden Instrumente der Orgelbauer Franz Xaver Christoph und seines Schülers Ignaz Kober mit der bereits verbesserten Form einer einstellbaren Stoßzungenmechanik.

Es sind dies das Orgelklavier von Christoph (Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 625), und ein 1788 datiertes Tafelklavier von Ignaz Kober ebenfalls aus dieser Sammlung (Inv.-Nr. SAM 496). Auf Grund der sehr charakteristischen Baumerkmale dieses Instrumentes lassen sich noch weitere drei Hammerflügel und ein Tafelklavier diesem Hersteller zuordnen (siehe Abb. 5).

Auch die Instrumente von Johann Georg Klöckner aus dem nahen Bratislava / Preßburg weisen Baumerkmale von Christoph bzw. Kober auf. Ähnlich gebaut sind auch

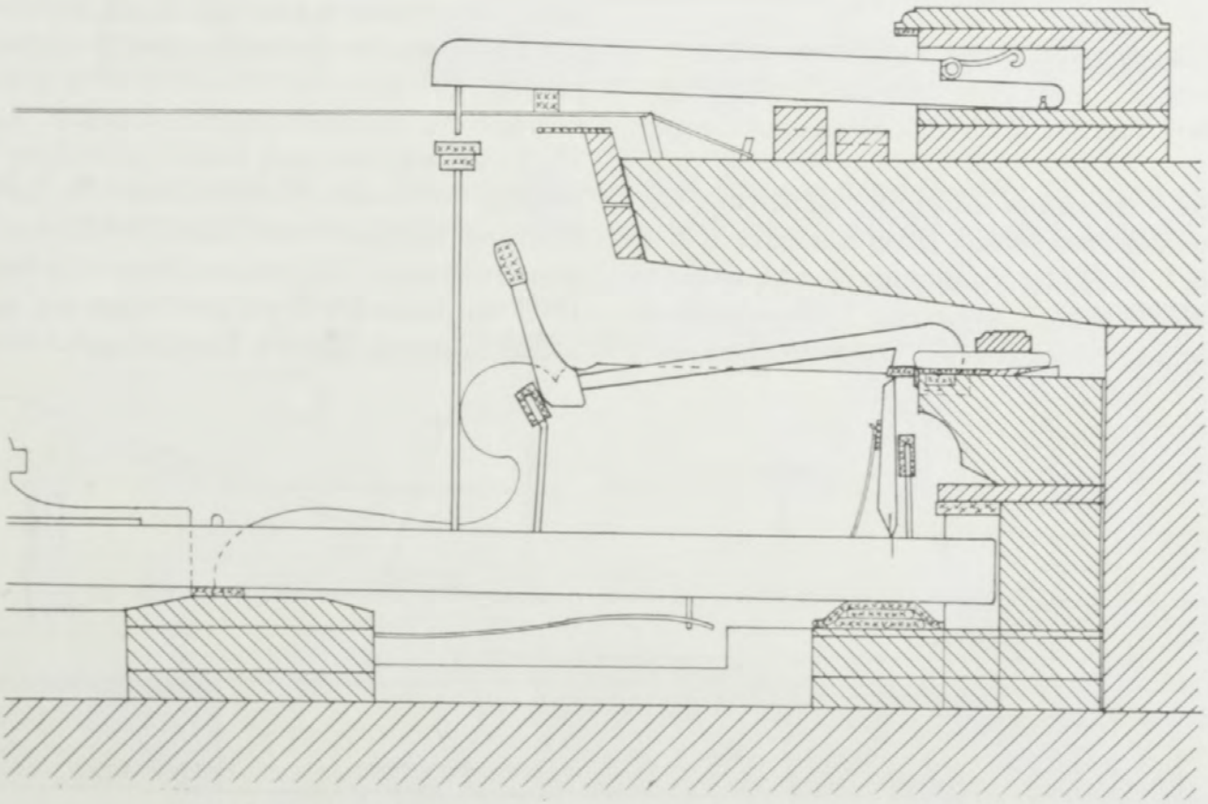


Abb. 5: Stoßzungenmechanik, Tafelklavier Ignaz Kober zugeschrieben, Wien um 1788, Technisches Museum Wien, Inv.-Nr. 350 (Zeichnung: A. Langer)

ein Tafelklavier von Johann Jakob Seydel um 1795 und ein Tafelklavier von Johann Schantz aus der selben Zeit.

Im Vergleich dazu stammt der älteste erhaltene, signierte und datierte Flügel mit Wiener Mechanik (mit Holzkapseln) von Gottfried Mallek in Wien aus dem Jahre 1787 (KHM/SAM 960).

Mit einer so genannten „Zugzungenmechanik" ausgestattet ist der Pedalteil eines dem Johann Schmid in Salzburg um 1790 zugeschriebenen Hammerflügels im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Kat.-Nr. B 15/18; siehe Abb. 6). Die Fußbetätigung der Mechanik für die Baßsaiten macht eine massivere Ausführung notwendig.

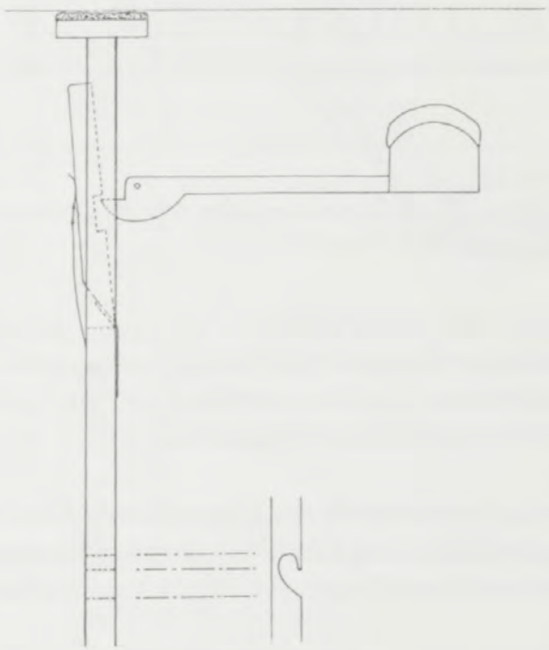


Abb. 6: Zugzungenmechanik, Pedalhammerflügel Johann E. Schmid zugeschrieben, Museum Carolino Augusteum Salzburg, Kat.-Nr. B 15/18 (Zeichnung: A.Langer)

Ein weiteres interessantes Instrument ist der sog. Harmoniehammerflügel von Johann Jakob Könnicke in Wien aus dem Jahre 1796 (KHM, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 556). Er hat eine Stoßmechanik ohne bewegliche Stoßzunge. Hier dürften wohl Platzgründe für diese einfache Mechanik ausschlaggebend gewesen sein.

Aus der Zeit etwa um 1805 stammt wieder ein Tafelklavier von Walter & Sohn, dessen Mechanik in Abb. 7 zu sehen ist.

Anhand der erhaltenen Instrumente sieht man, daß in den Anfängen des österreichischen Klavierbaues die Stoßzungenmechanik durchaus häufig vertreten war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird sie allerdings für etwa ein Vierteljahrhundert praktisch vollständig von der Wiener Mechanik verdrängt. Es gibt in den Jahren nach 1800 keinen bekannten Flügel und nur noch einzelne Tafelklaviere mit Stoßzungenmechanik. Hier sei allerdings ergänzend angeführt, daß für Tafelklaviere mit ihrer querlaufenden Besaitung die Stoßzungenmechanik mit der raumfesten Hammerlagerung technisch besser anwendbar ist. Auch war das Tafelklavier üblicherweise kein Konzert- sondern ein Hausmusikinstrument, bei dem schlechteres Abfängern wenig störte.

Diese absolute Dominanz der Wiener Mechanik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts änderte sich erst, als durch Johann Baptist Streicher 1823 die oberschlägige Mechanik und 1831 der Kippfänger für die hinterständige Stoßzungenmechanik erfunden wurde. Diese Entwicklung des Verdrängens der Stoßzungenmechaniken wirft natürlich die Frage nach dem „Warum" auf. Eine mögliche Antwort darauf könnte heißen: Beethoven war schuld daran!

Tatsache ist, daß die hinterständige Stoßzungenmechanik in dieser Zeit kein wirklich brauchbares Fängersystem hatte, dieses wurde ja erst 1831 durch Streicher erfunden. Für das ausdrucksvolle kräftige Spiel Beethovens war aber präzises Abfängern der Hämmer absolut notwendig. Die zweite Form der Stoßzungenmechaniken, die Englische Mechanik mit den nach hinten gerichteten Hämmern, fängerte zwar einwandfrei ab, war aber für die Wiener Klavierbauer, möglicherweise durch Beethoven, unattraktiv gemacht worden. Wie bekannt, hatte er ja Anfang August 1803 von Sebastian Érard den Flügel mit der Nummer 133 als Geschenk erhalten. Klanglich gefiel ihm das Instru-

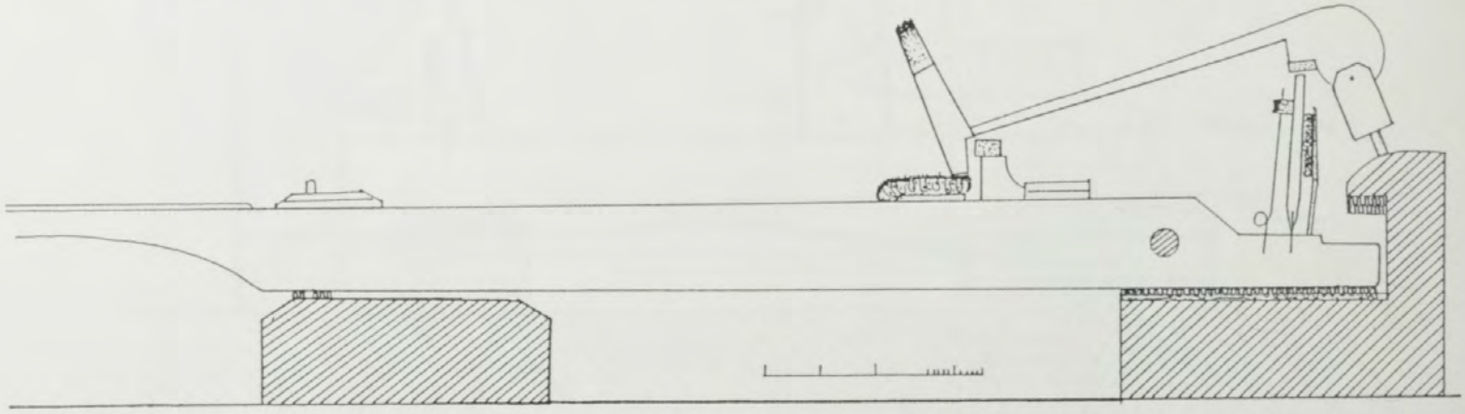


Abb. 7: Stoßzungenmechanik, Tafelklavier Anton Walter & Sohn, Wien ca.1805, Gesellschaft der Musikfreunde, I. N. 379 (Zeichnung: A. Huber)

ment sehr gut, allerdings bemängelte er die Schwergängigkeit und den tiefen Fall der Tasten, so daß er es sehr bald mehrmals umbauen ließ. Am 2. Jänner 1805, also nur 1⅓ Jahre später, schreibt darüber Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel in Leipzig: „Beethoven ist gewiss ein kräftiger Spieler, allein er ist bis heute noch nicht imstande, sein von Érard in Paris erhaltenes Fortepiano gehörig zu behandeln und hat es schon 2 mal verändern lassen, ohne das mindeste daran gebessert zu haben, weil der Bau desselben keine andere Mechanik zulässt."

Tatsächlich sind an diesem Flügel erhebliche Umbauten an Klaviatur und Mechanik zu sehen, um Spielschwere und Tastentiefgang zu verbessern. Man erkennt als ersten Versuch zur Reduzierung der Spieltiefe das Vorversetzen der Waagepunkte, was sich verheerend auf die Spielschwere auswirkte. Daraufhin wurden als zweiter Umbau die Tastenvorderhebel etwas verlängert, sehr leichte Hämmer mit Wiener Kapseln eingebaut sowie die Tasten *vorne* ausgebleit, um die Spielschwere wieder zu reduzieren (siehe Abb. 8; neben den kreuzweise schraffierten Teilen sind auch die Dämpfungsaushubarme am Tastenende und die Hämmer samt Kapseln nicht original).

Diese Probleme Beethovens mit der Englischen Mechanik dürften damals den meisten Wiener Klavierbauern bekannt gewesen sein, und so ergab sich zwangsläufig eine Konzentrierung auf die Weiterentwicklung der gut repetierenden und fängernden Wiener Mechanik.

Auch die Annahme, daß einige frühe Hammerflügel von Anton Walter ursprünglich eine Stoßzungenmechanik gehabt hätten, welche auf die zu diesem Zeitpunkt besser funktionierende Wiener Mechanik umgebaut wurden, scheint aus diesem Blickwinkel durchaus denkbar. Tatsächlich sind an einigen Flügeln deutliche Umbauspuren, vor allem im Bereich der Prellzungen zu sehen. Platzmäßig wäre dies, wie man z. B. an der Mechanik eines erhaltenen Instrumentes von Mathias Schautz in Augsburg aus dem Jahre 1792 sehen kann, durchaus möglich (vgl. Abb. 9).

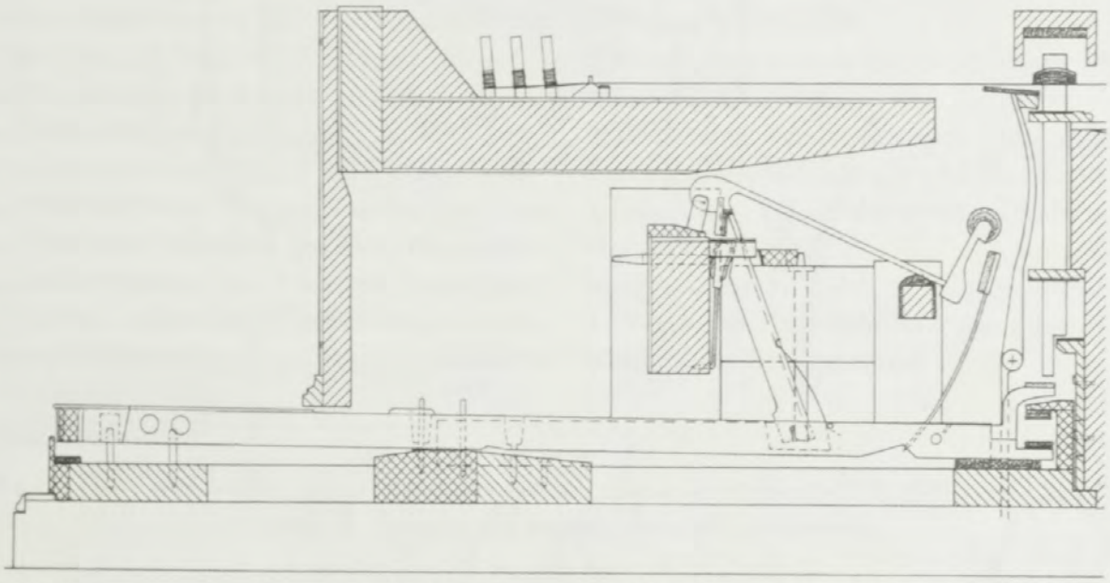


Abb. 8: Stoßzungenmechanik von Beethovens Hammerflügel, Sebastian Érard Opus Nr. 133, Paris 1803, Oberösterreichisches Landesmuseum Ferdinandeum Linz, Inv.-Nr. 61 (Zeichnung: A. Langer)

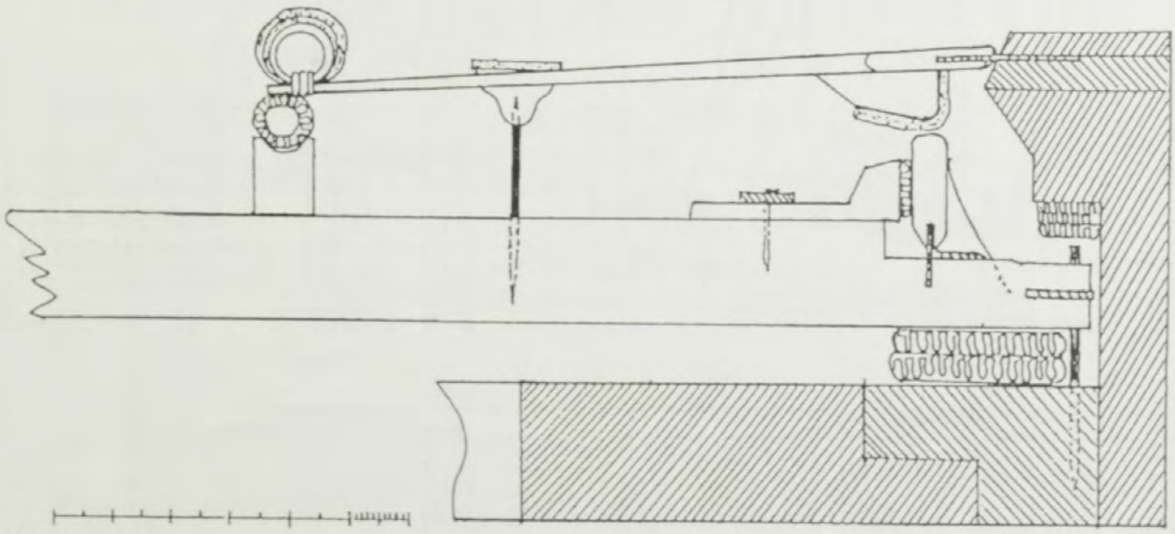


Abb. 9: Stoßzungenmechanik, Hammerflügel Mathias Schautz, Augsburg 1792, Schlossmuseum Blumenstein Solothurn (Zeichnung: G. Senn/A. Huber)

Am 16. Juli 1823 reichte Johann B. Streicher das Ansuchen um Privilegierung seiner oberschlägigen Mechanik ein. Er war damit auch international gesehen der erste, der oberschlägige Mechaniken spieltechnisch brauchbar herstellte. Abbildung 10 zeigt seine gut funktionierende Zugzungenmechanik. Diese Flügel waren im Österreichischen Klavierbau die ersten, bei denen der Unterboden vollständig weggelassen wurde.

Aus demselben Jahr gibt es auch ein Privileg von Mathias Müller, ebenfalls für eine oberschlägige Mechanik, davon ist aber kein erhaltenes Instrument bekannt.

Am 15. Juni 1831 reicht Johann B. Streicher wieder ein Privilegiumsansuchen ein; diesmal geht es um drei Erfindungen, und zwar um den beweglichen Fänger für die schon lange bekannte hinterständige Stoßzungenmechanik, um den elastischen Hammerstuhl sowie um eine eigene Mechanik für aufrechte Pianofortes. In Abbildung 11 sieht man die erstgenannte Mechanik mit Kippfänger und elastischem Hammerstuhl gegen das Pochen beim Anschlag.

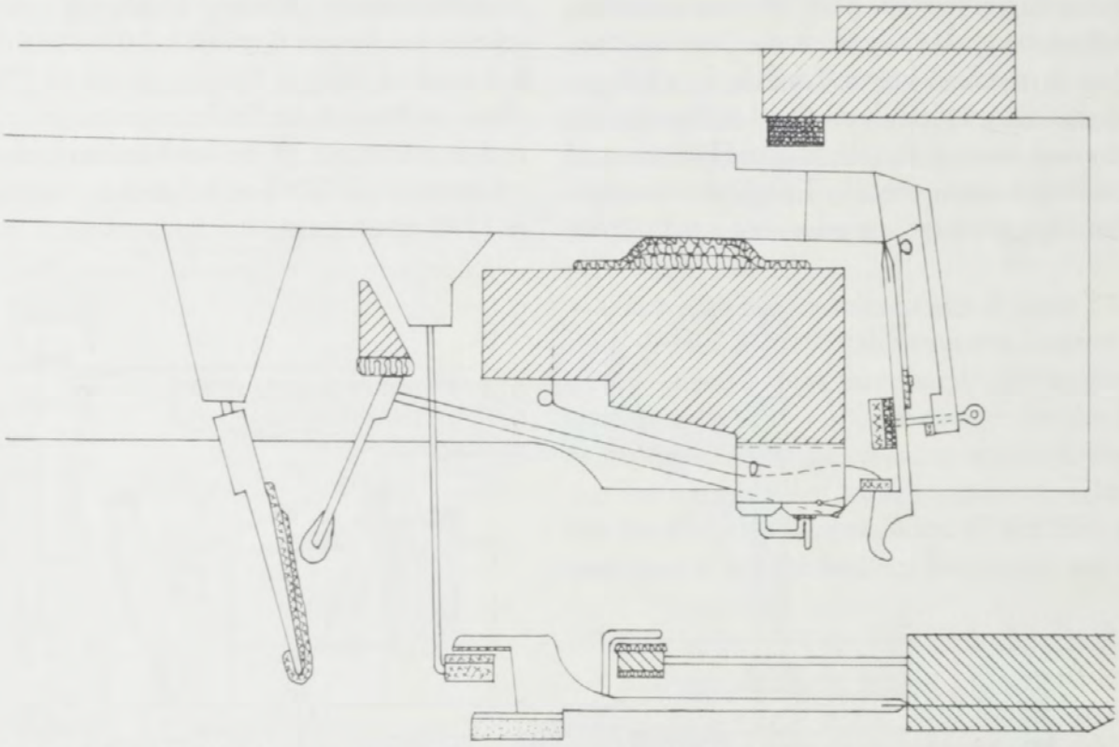


Abb. 10: Oberschlägige Zugzungenmechanik, Johann Baptist Streicher, gebaut von 1823 bis 1840 Sammlung Alexander Langer (Zeichnung: A. Langer)

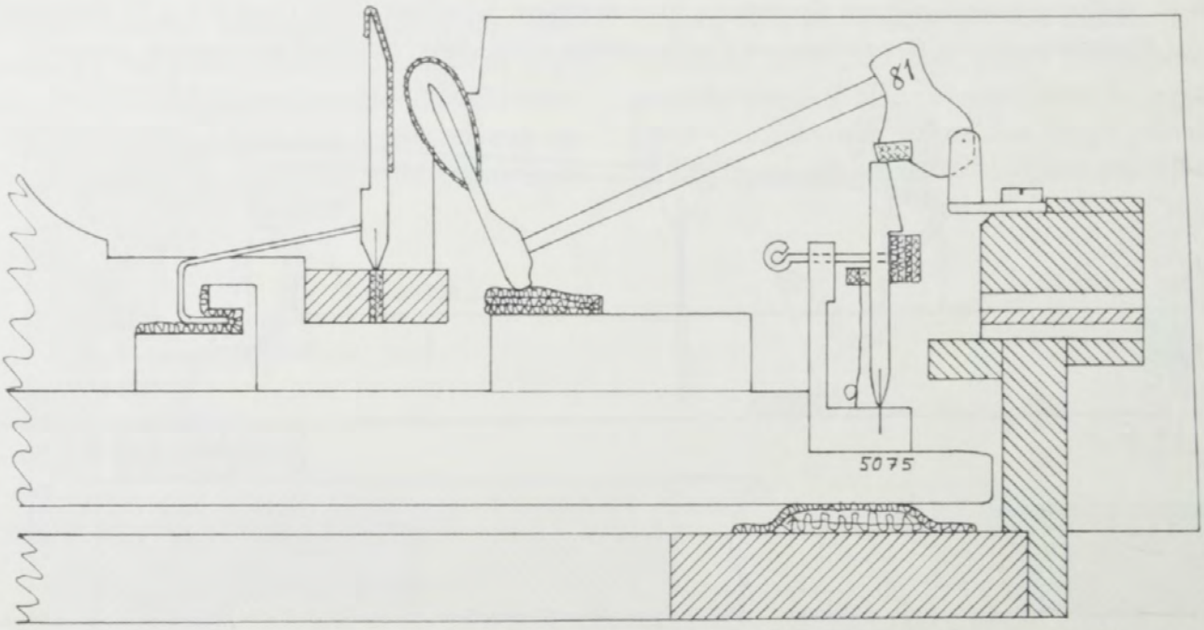


Abb. 11: Hinterständige Stoßzungenmechanik von Johann Baptist Streicher, gebaut von 1831 bis etwa 1880; Sammlung Alexander Langer (Zeichnung: A. Langer)

Der 25. Juli 1842 ist der Einreichungstag eines weiteren Streicherschen Privilegiumsansuchens, bei dem, erstmalig in Österreich, eine Englische Mechanik mit nach hinten gerichteten Hammerköpfen zu sehen ist. Da aus der Zeit davor (außer bei dem umgebauten Cembalo SAM 845) von keinem anderen Österreichischen Klavierbauer derartiges bekannt ist, kann man somit Johann Baptist Streicher die Einführung dieser Bauform in Österreich zuschreiben. In Abbildung 12 ist eine etwas abweichende Sonderausführung mit der (nicht patentierten) Streicherschen Repetitionsvorrichtung und einer anderen genialen Idee, der elastischen Wippe, zu sehen.

An dieser Stelle muß man erwähnen, daß J. B. Streicher die im Dezember 1821 patentierte Érardsche Doppelrepetitionsmechanik sehr wohl genau bekannt war. Érard zeigte sie ihm am 13. Februar 1822, also zwei Monate nach Patenterteilung, bei seinem Besuch in Paris. Streicher hatte zu diesem Zeitpunkt interessanterweise bereits ein Modell davon; da sie ihm aber zu störungsanfällig erschien, hat er sie bei seinen Instrumenten nie angewendet. Diese Mechanik war ab dem 19. Mai 1837 in Österreich für Peter Érard, den Neffen des zwischenzeitig bereits verstorbenen Erfinders Sebastian Érard, geschützt.

Aus der Zeit zwischen etwa 1800 bis zur zweiten Industrie-Ausstellung 1845 in Wien, ist derzeit außer Streicher und Josef Franz Ries kein Hersteller bekannt, der andere als Wiener Mechaniken gebaut hat. Für diese Ausstellung haben dann aber 11 von insgesamt 57 ausstellenden österreichischen Firmen Instrumente mit anderen Mechaniken gezeigt. Es waren dies:

Johann Baptist STREICHER
5 Flügel, 1 mit Wiener Mechanik, 1 mit hinterständiger Stoßzungenmechanik, sowie 3 mit Englischer Mechanik; ein weiterer, sechster mit Englischer Mechanik wurde nicht rechtzeitig fertig.
Ignaz BÖSENDORFER
6 Flügel, 3 mit Wiener Mechanik, 2 nach englischer „Construction" und 1 nach Érard „construiert".
SEUFFERT Sohn und SEIDLER
3 Flügel und 3 Pianinos, 1 Flügel mit Wiener-, 2 mit englischem Mechanismus
Wilhelm BACHMANN
1 Flügel, 1 Tafelklavier, 1 Pianino, alle nach Englischer Art konstruiert.
Johann Michael SCHWEIGHOFER
2 Flügel, davon einer mit Stoßzungen-Mechanismus
Josef Franz RIES
1 Tafelklavier mit Stoßzungen-Mechanismus
Franz MARSCHIK
1 Flügel mit Stoßzungen-Mechanismus
Wilhelm WINKLER
2 Flügel, davon einer mit Stoßzungen-Mechanismus
Dominik KNIERER
1 Tafelklavier mit Stoßzungen-Mechanismus
Ludwig BEREGSZASZY und Franz MATA
1 Flügel und 1 Tafelklavier mit Gliedermechanismus eigener Erfindung
Joseph Anton KNAM
1 Flügel und 2 Tafelklaviere, eines davon mit Stoßzungen-Mechanismus

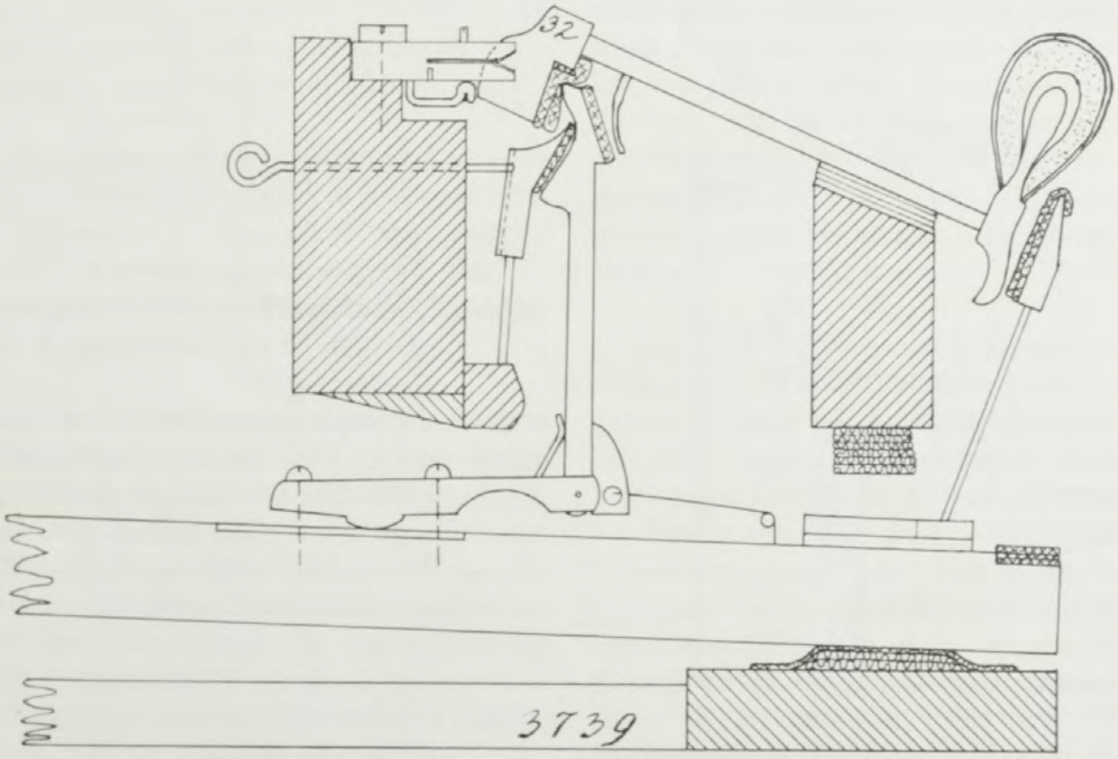


Abb. 12: Englische Stoßzungenmechanik, Johann Baptist Streicher, gebaut von 1842 bis zum Firmenende 1896, Sammlung Alexander Langer (Zeichnung: A. Langer)

Nach derzeitigem Wissensstand hat sich von den meisten der Firmen kein einziges Instrument mit Stoßzungenmechanik aus dieser Zeit erhalten. Was wiederum den Schluß zuläßt, daß es sich wirklich nur um einzelne, für Ausstellungszwecke gebaute Exemplare handelte.

Aus der Zeit zwischen 1810 und 1850 haben sich tatsächlich, außer einem Tafelklavier von Josef Franz Ries, nur von Johann Baptist Streicher Instrumente mit Stoß- bzw. Zugzungenmechanik erhalten. Derzeit sind 40 Stück bekannt:

21 Flügel mit oberschlägiger Mechanik
15 Flügel mit hinterständiger Stoßzungenmechanik
4 Flügel mit Englischer Mechanik

Streicher war in Österreich der erste, der diese Instrumente in Serie baute und sie neben den normalen Modellen mit Wiener Mechanik ständig im Angebot hatte.

An dieser Stelle ist der Zeitrahmen von 1850 erreicht, ich gehe jetzt zeitlich wieder zurück, um auch einige interessante aufrechte Mechanikformen zu zeigen, werde aber zum Schluß auf die weitere Entwicklung in Wien noch kurz eingehen.

Wie bekannt, war die populäre, einfach zu fertigende Wiener Mechanik auch in den aufrechten Flügeln sowie in den ersten in Österreich gebauten Pianinos stark vertreten. Alternativ dazu gibt es auch hier eigenständige andere österreichische Mechanikformen.

Die früheste bekannte dürfte in dem 1800 von Johann Schmid in Salzburg gebauten Pyramidenflügel zu finden sein (Museum Carolino Augusteum Salzburg, Kat.-Nr. B15/21). Die Mechanik ist eine Stoßzungenmechanik einfachster Form.

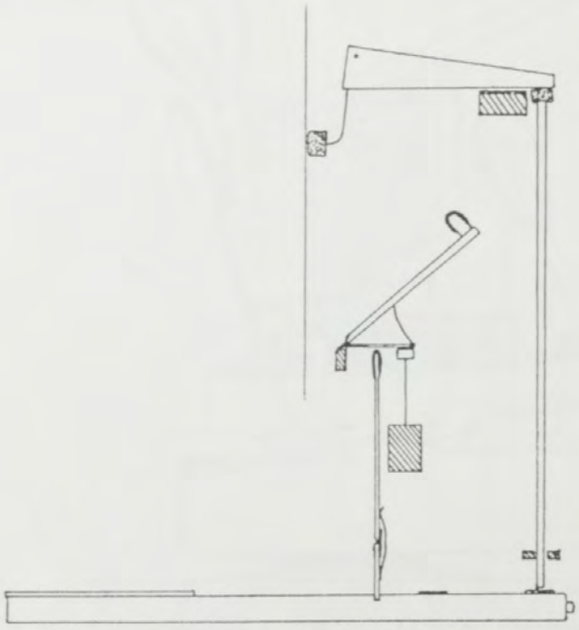


Abb. 13: Aufrechte Stoßzungenmechanik, Pyramidenflügel Johann Schmid, Salzburg 1800, Museum Carolino Augusteum, Kat.-Nr. B 15/21(Zeichnung: A.Langer)

Eine der skurrilsten aufrechten Mechaniken ist wohl die des Pyramidenflügels von „Michael Rosenberger, Bürger in Wien und Erfinder des Mechanismus dieses Fortepiano Verticale", so die Signierung des Instrumentes aus dem Besitz des Technischen Museums Wien. Für diese Mechanik paßt wohl am ehesten die Bezeichnung „Schubzungenmechanik". Die Auslösung ist mit der vertikalen Feder hinter der horizontalen „Schub- / Stoßzunge" einstellbar.

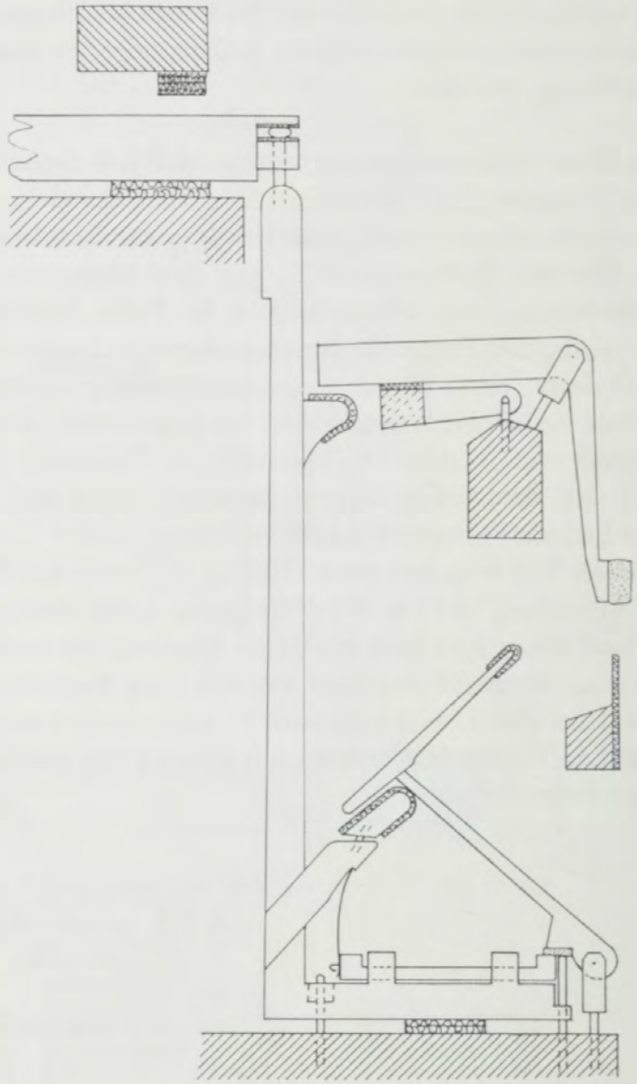


Abb. 14: „Schubzungenmechanik", Pyramidenflügel Michael Rosenberger um 1820, Technisches Museum Wien, Inv.-Nr. 35 222 (Zeichnung: A. Langer)

Auch das so genannte „Sirenion" von Johann Promberger (patentiert 1824), hatte eine eigene Stoßzungenmechanik (siehe Abb. 15). Die Dämpfer gleichen jenen in den etwas früher gebauten, „Ditanaklasis" genannten Instrumenten mit Wiener Mechanik, von Mathias Müller, den allerersten österreichischen Pianinos.

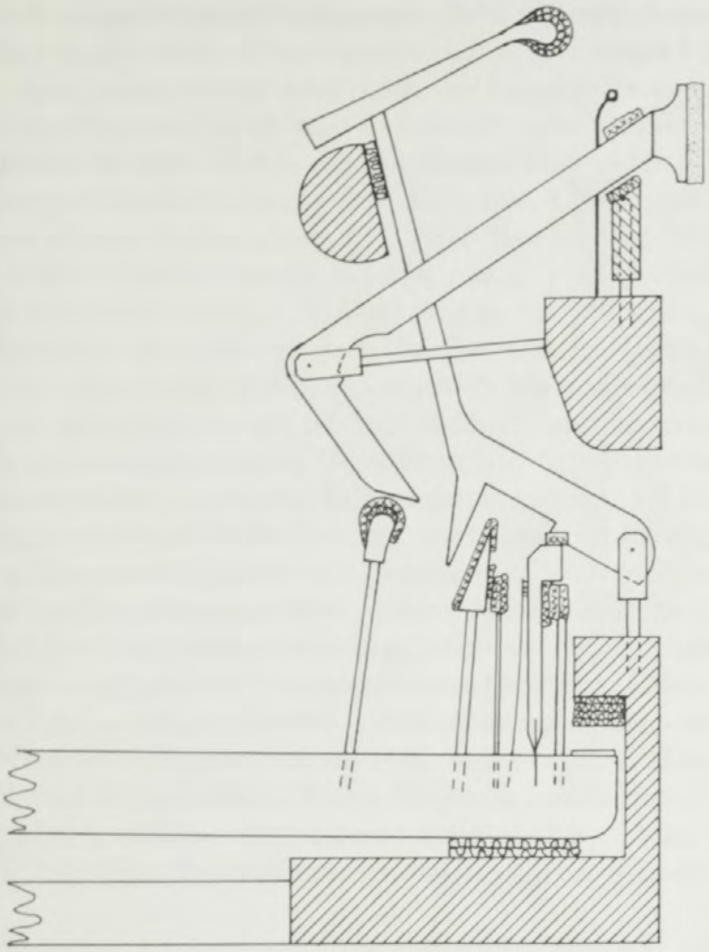


Abb. 15: Stoßzungenmechanik des „Sirenion" von Johann Promberger, Wien. Archiv A. Langer (Zeichnung: A. Langer)

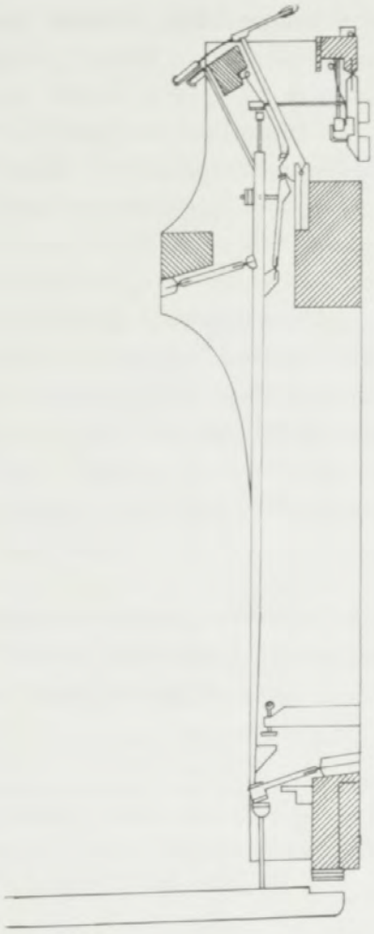


Abb. 16: Stoßzungenmechanik für aufrechte Instrumente, von Johann B. Streicher 1831. Archiv A. Langer (Zeichnung: A. Langer)

Im Jahre 1831 erhielt Johann Baptist Streicher ein Privileg für eine verbesserte Mechanik- und Fängerkonstruktion an aufrechten „Cabinet-Fortepianos". Abbildung 16 zeigt die, gegenüber den früheren Ausführungen Streichers, nach oben versetzte Stoßzunge und den interessanten Fänger.

Aus den ersten Jahren nach seiner Firmengründung 1842 stammt eine Stoßzungenmechanik in einfacher Form von Valentin Stelzhammer in Wien, die in Abbildung 17 zu sehen ist.

Völlig ungewöhnlich ist der an der Stoßzunge angebrachte Fänger.

Aus derselben Zeit ist die Mechanik eines Pianinos von Alois Mohrherr aus Innsbruck, die hier als letzte vorgestellt wird (siehe Abbildung 18) mit einer sehr eigenständigen Dämpfung.

Damit ist meine Präsentation seltener Mechaniken im österreichischen Klavierbau zu Ende, der um die Jahrhundertmitte stärker zunehmende Pianinobau bediente sich immer mehr verschiedener Mechanikhersteller als Zulieferer und Eigenkonstruktionen wurden unrentabel.

Zum Abschluß noch eine kurze Zusammenfassung der weiteren Entwicklung im Wiener Klavierbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wie wir vorher bereits gesehen haben, stammen die meisten erhaltenen österreichischen Flügel mit Stoßzungen- oder Englischen Mechaniken von Johann Baptist Streicher. Von ihm sind aus der Zeit von 1850 bis zur Auflösung der Firma 1896 immerhin noch weitere 40 Flügel mit Hinterständiger Stoßzungenmechanik und 9 Flügel mit Englischer Mechanik als erhalten bekannt. Hergestellt hat er davon in diesem Zeitraum etwa 1270 Stück.

Auch nach 1850 war der Klavierbau in Österreich sehr stark von der Wiener Mechanik geprägt. Nur zögernd begannen einzelne Firmen auch Instrumente mit Stoßzungen- oder Englischen Mechaniken anzubieten. Hier sind Namen wie Bachmann, Ehrbar, Schweighofer, Bösendorfer, Heitzmann, aber auch wenig bekannte wie Kurka, Wintersberger oder Belehradek zu nennen.

Für das Festhalten an der Wiener Mechanik kann man verschiedene Ursachen sehen: Zum einen sind es die unterschiedlichen räumlichen Wohnverhältnisse in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, die den Flügel mit Wiener Mechanik als billigere Alternative am Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts immer noch gut verkäuflich machten, während in Deutschland, England und Frank-

Abb. 17: Stoßzungenmechanik, Pianino Valentin Stelzhammer, Wien um 1845. Sammlung Alexander Langer (Zeichnung: A. Langer)

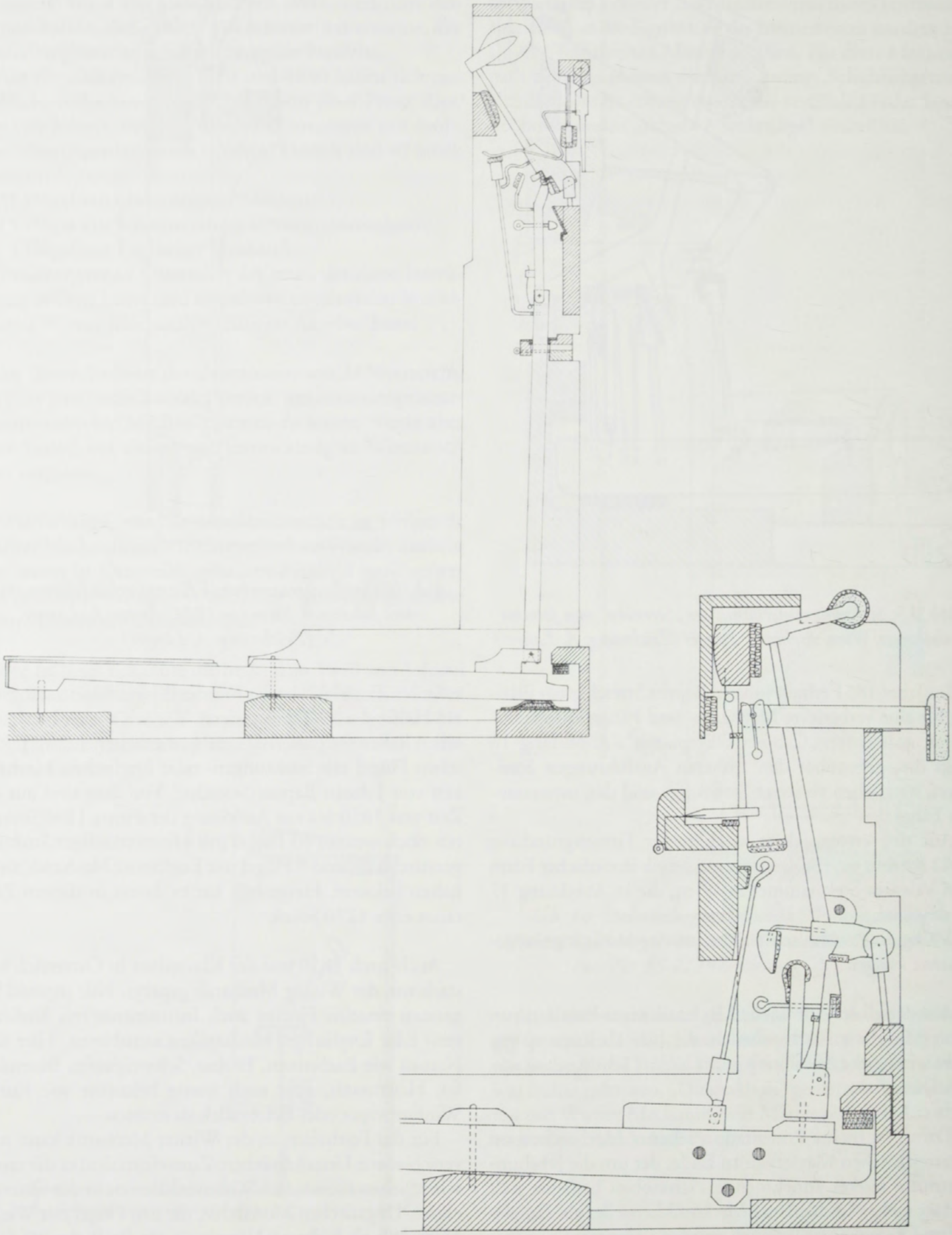


Abb. 18: Stoßzungenmechanik, Pianino Alois Mohrherr Innsbruck, Sammlung Alexander Langer (Zeichnung: A. Langer)

reich schon längst das Pianino in hohen Stückzahlen den Platz des führenden Hausmusikinstrumentes einnahm.

Zum anderen sind dabei auch die Exportmärkte der österreichischen Klavierbauer in Betracht zu ziehen. Dazu möchte ich einen Bericht des langjährigen Prokuristen der Firmen Bösendorfer und vorher Bechstein, Commerzialrath Eduard Seuffert, vom 23.3.1900 über die Lage der Clavier- und Harmonium–Branche auszugsweise zitieren. So schreibt er über „[...] das Festhalten an der Wiener Mechanik. — Wir halten an gar nichts fest, und der Vorwurf kann uns gar nicht treffen, da wir seit 25 Jahren alle insgesamt auch mehr Claviere mit fremden Mechaniken bauen, als wir verkaufen können. Unter Berücksichtigung unserer Absatzgebiete: Rumänien, Balkanstaaten, ungarische Tiefebene — wo auf Meilen kein Stimmer und noch weniger ein Reparateur zu finden ist – mussten wir notgedrungen bei dem Perpetuum mobile der Wiener Mechanik bleiben." Daß hier kein Versäumnis vorliegt, erhellt ein Satz aus dem Brief eines Bukarester Händlers an einen berühmten Leipziger Fabrikanten, des Inhaltes: „Wenn er seinen Absatz nach Rumänien nicht ganz verlieren wolle, müsse er sich zur Einführung der dauerhaften Wiener Mechanik entschließen.[1]"

Man kann diesem Artikel entnehmen, daß die in- und ausländischen Absatzgebiete der österreichischen Klavierbauer einen starken Einfluß auf Art und Größe der Klaviererzeugung hatten und auch die technische Entwicklung davon betroffen war. Selbst eine größere Firma wie Bösendorfer baute nur im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts teilweise Stoßzungenmechaniken und führte die Doppelrepetitionsmechanik erst knapp nach 1900 ein. Soweit ein kurzer Einblick in die spätere Entwicklung, den man noch wesentlich erweitern könnte, was aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde.

Technisch gesehen sind bei den Mechaniken nach 1850 keine ausschlaggebenden österreichischen Entwicklungen mehr bekannt, die Teile wurden bei verschiedenen Mechanikherstellern zugekauft. Trotzdem wurden Flügel mit Wiener Mechanik noch bis 1939 in nennenswerten Stückzahlen hergestellt.

Abschließend möchte ich mich bei allen Freunden und Kollegen für die jahrelange Lieferung von Daten und Hinweisen etc. zum Thema Hammerklavier recht herzlich bedanken.

1 Eduard Seuffert, *Bericht über die Lage der Clavier- und Harmonium- Branche*[...] *von Commerzialrath E. Seuffert Wien, 23. März 1900,* Wien, Selbstverlag 1900.

Hammerkopfleder im Wiener Klavierbau

Susanne Wittmayer

Einleitung

„Für die Klangfarbe, oder wenn ich mich so ausdrücken darf, für die Gestalt und Form der Töne, tritt besonders die Operation der Hammergarnirung als ein ausserordentlich wichtiger Gegenstand hervor. Sie erfordert, bezüglich der Arbeit selbst, zwar nur die Aneignung einiger Handgriffe, welche nicht schwer sind; aber die Wahl und Eigenschaftskenntniß des Stoffes für Erzeugung einer schönen Klangfarbe erfordert tiefe Sachkenntniss und Erfahrung, welche erst aus langjähriger Uebung geschöpft werden kann." Mit diesen Sätzen betont der hessische Klavierbauer Heinrich Welcker von Gontershausen (1811–1873) in seinem 1855 erschienenen „Neu eröffneten Magazin musikalischer Tonwerkzeuge", wie wichtig die Auswahl des Materials zum Beziehen der Hammerköpfe ist[1]. Als „Stoffe" nennt er anschließend sowohl Leder als auch Filz. Letzterer hatte sich bis zur Jahrhundertmitte in England und Frankreich nach etwa drei Jahrzehnten des Experimentierens durchgesetzt, während man in Wien zur gleichen Zeit noch an dem traditionellen Material Leder festhielt, und zwar vor allem aus klanglichen Gründen. Aber nicht nur mit Filz und Leder, sondern auch durch unterschiedliche Ledersorten lassen sich bei ein und demselben Instrument und bei gleichbleibender Hammerkern- und Belederungsform die verschiedensten Tonqualitäten erzeugen, wobei die Technik des Belederns und die Intonation ebenfalls eine Rolle spielen. Für Hammerkopfleder wurden den mir bekannten schriftlichen Quellen und einigen Analysen nach nur bestimmte Ledersorten verwendet. Es sind dies sämisch bzw. sämisch und pflanzlich kombiniert gegerbte Häute von verschiedenen Hirscharten und Gemsen sowie pflanzlich, eventuell in Kombination mit Alaun gegerbtes Schafleder. Weitere Forschungen könnten dieses Bild verändern. Je nach Land, Zeit und Werkstatt bevorzugte man die eine oder andere Tier- bzw. Gerbart, so zum Beispiel während der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Wien pflanzlich gegerbtes Schafleder.

Die genannten Ledersorten, besonders die pflanzlich gegerbten, lassen sich in vielen Variationen herstellen. Für das Beziehen der Hammerköpfe wurden anfangs wohl einige dieser gebräuchlichen Varianten benutzt, bis man eigens für den Klavierbau spezielle Lederarten entwickelte. So begann der Gerber Anton Friedrich Geyer (1767–1841) zusammen mit dem Leipziger Klavierbauer Johann Gottlieb Irmler (1790–1857) im Jahr 1819 in der Thüringischen Stadt Eisenberg mit der Produktion von Hammerkopfleder und machte nach zwei Jahren des Versuchens Importe aus England und Frankreich überflüssig. Wiener Klavierbauer wiederum hatten pflanzlich gegerbtes Schafleder aus Schweden bezogen, bevor solches spätestens seit 1824 in geeigneter Qualität auch in Linz hergestellt werden konnte. In den folgenden Jahren wurde Österreich zu einem bedeutenden Exportland für Hammerkopfleder.

Instrumente mit originalem Hammerkopfleder sind nur noch selten zu finden, da es sich beim Spielen abnutzt und deshalb von Zeit zu Zeit erneuert werden muß[2]. Sofern man beabsichtigt, ein Instrument mit potentiell originaler Belederung zu verwenden, wird diese noch mehr abgespielt und so auch der klangliche Dokumentationswert verringert. Um das zu verhindern, sollten möglichst die Hämmer, im Idealfall die gesamte Klaviatur durch eine Kopie ersetzt werden[3]. Das Kopieren von Hammerkopfleder erweist sich allerdings derzeit als schwierig, da über die Herstellung nicht mehr genug bekannt ist und überdies traditionelle Gerbmethoden in Deutschland und auch anderswo in Europa nur noch relativ selten angewandt werden. Erstaunlicherweise hat das Thema Hammerkopfleder – im Gegensatz zu historischem Saitenmaterial – bisher relativ wenig Beachtung gefunden. Roland Hentzschel stellte 1996 mehrere gedruckte Quellen vor und wies auf Probleme beim Umgang mit vorgefundenen, möglicherweise originalen Hammerkopfbelederungen hin[4]. Ende der 1990er

1 Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge* [...], Frankfurt am Main 1855, S. 323.

2 Ob Hammerkopfleder original sind, läßt sich natürlich nie mit absoluter Sicherheit sagen. Es könnte kurz nach der Erbauungszeit aus irgendwelchen Gründen ausgetauscht worden sein. Um Belederungen als potentiell original zu bezeichnen, müssen Kriterien erstellt werden in bezug auf Material, Form und Verarbeitung. Dazu sollte der sogenannte Kennerblick kommen, gegebenenfalls unterstützt durch naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden. Ein wichtiger Anhaltspunkt ist auch der Erhaltungszustand der Tastenbeläge. Wenn diese kaum oder gar nicht abgespielt sind, so spricht von daher nichts gegen den Befund einer originalen Belederung.

3 Im nichtmusealen Bereich entsteht dadurch allerdings das Problem der Aufbewahrung originaler Teile. Sofern eine Abnahme von möglicherweise originalem Leder nicht zu vermeiden ist, sollte wenigstens eine sehr genaue Dokumentation erfolgen.

4 Roland Hentzschel, *Einige Bemerkungen zum Hammerkopfleder*, in: *Zur Geschichte des Hammerklaviers*, herausgegeben im Auftrag des Instituts für Aufführungspraxis Michaelstein von Monika Lustig, Michaelstein 1996, S. 171-175.

Jahre initiierte Alfons Huber ein Untersuchungsprojekt, bei dem zehn Hammerkopfleder, die von neun in Wien zwischen ca. 1780 und ca. 1855 erbauten Hammerflügeln stammen, von Gerhard Moog chemisch und mikroskopisch untersucht wurden[5]. In einem 2004 publizierten Aufsatz wurden von mir neue, vor allem den Wiener Klavierbau betreffende Quellen ediert und zum Teil kommentiert. Weitere Schwerpunkte bilden Anmerkungen zu historischen Gerbmethoden und zu denjenigen Tierarten, deren Felle für Hammerkopfleder verwendet wurden[6]. Der folgende Beitrag stellt im wesentlichen eine Zusammenfassung dieses Aufsatzes dar, bereichert um einige Quellen, die im Anhang abgedruckt sind[7]. Grundlegende Forschungen zum Hammerkopfleder fehlen bis jetzt[8].

Zur Herstellung von Hammerkopfleder

An das Hammerkopfleder wurden den schriftlichen Quellen nach folgende Anforderungen gestellt: Weichheit und Wolligkeit sowie „Elasticität, die nicht durch das so oft wiederholte Anschlagen verschwindet". Sodann soll das Leder dauerhaft, gleichmäßig dick und in der Fläche möglichst nicht dehnbar sein[9]. Diese Eigenschaften entstehen durch die Art des Gerbens und durch die Auswahl geeigneter Tierhäute. Im folgenden werden einige gerbereitechnische Fachausdrücke kurz erläutert.

Die tierische Haut besteht aus fünf nicht scharf voneinander getrennten Schichten (Abb. 1), von denen nach der Gerbung nur noch die drei mittleren übrig bleiben. Dies sind der Narben, die Papillar- und die Retikularschicht. Sie bilden zusammen die sogenannte Lederhaut. Die Retikularschicht (reticulum = kleines Netz) hat die dichteste und stärkste Faserstruktur. Deshalb ist Leder um so fester, je größer der Anteil der Retikularschicht an dessen Gesamtdicke ist. In der darüber liegenden Papillarschicht befinden sich Haarwurzeln, Haarmuskeln, Talg- und Schweißdrüsen, Nerven und Blutgefäße sowie die Bindegewebspapillen, von denen diese Schicht ihren Namen hat (papilla = Bläschen, Warze). Besteht Leder nur aus der Papillarschicht, weil die Retikularschicht entfernt wurde, reißt es leicht. Der nur etwa 1-2 µm dicke Narben liegt über der Papillarschicht und ist weniger dehnbar bzw. elastisch als das übrige Gewebe. Durch die je nach Tierart verschiedene Anordnung und Stärke der Haare besitzt der Narben des Leders ein charakteristisches Porenbild.

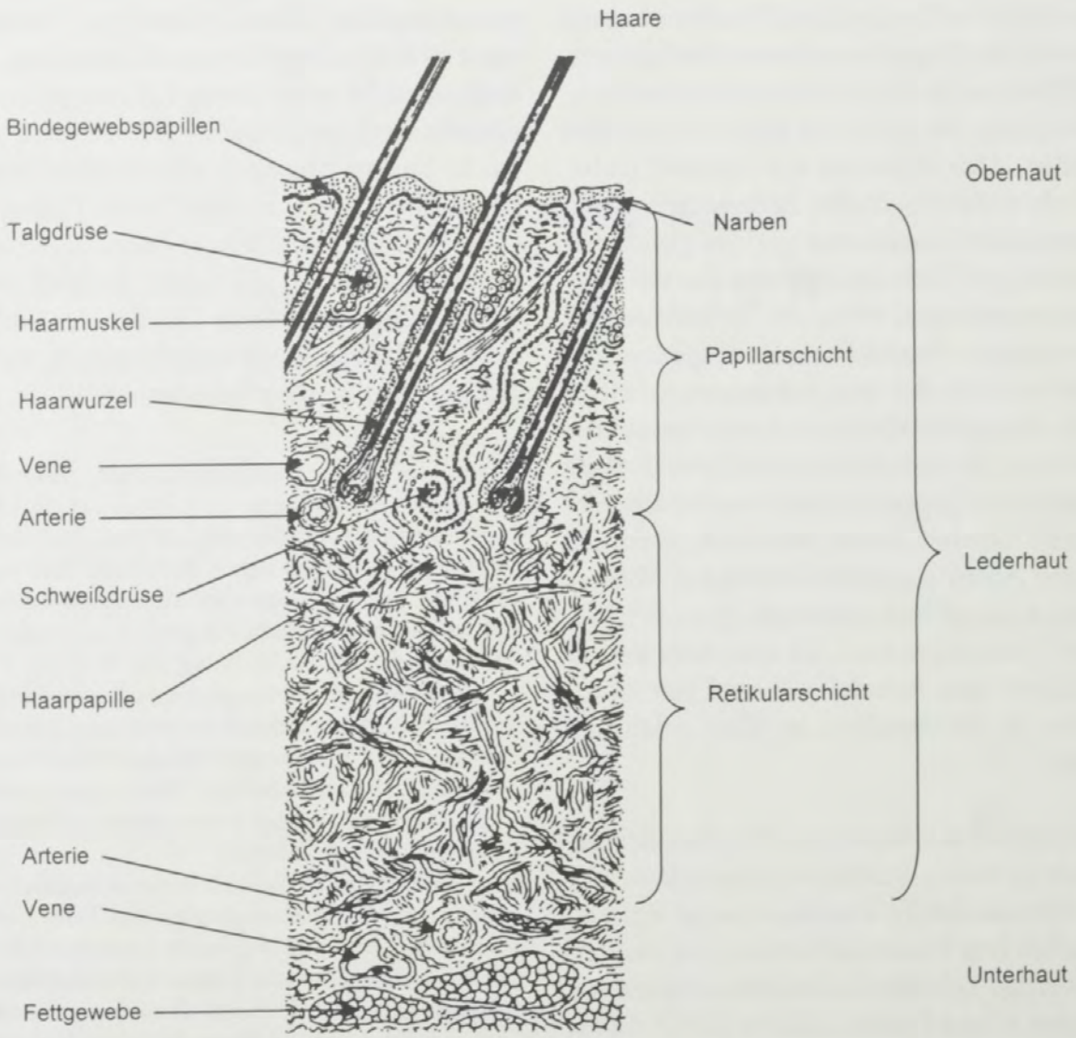


Abb. 1: Schnitt durch die Schichten der tierischen Haut (Zeichnung: S. Wittmayer)

Tierarten, deren Häute für Hammerkopfleder verwendet wurden, sind den schriftlichen Quellen nach verschiedene Hirscharten (Damhirsch, Elch, Rothirsch, Reh), die Gemse und das Hausschaf[10]. Hirschleder hat meinen Beobachtungen nach eine verhältnismäßig dünne Papillarschicht, wogegen sie beim Hausschaf bis zu zwei Drittel der Lederhaut ausmachen kann. Vom Hausschaf gibt es außerordentlich viele Rassen, die sich zum Teil beträchtlich voneinander unterscheiden. Weil das Haarkleid ein besonders wichtiges Merkmal ist, hat man die Schafrassen unter anderem danach eingeteilt. Diese Einteilung ist auch im Gerberhandwerk üblich, da sich die Beschaffenheit der Haare bzw. Wolle auf die Qualität des Leders auswirkt. Schafe, die die beste, also feinste Wolle haben, liefern das schlechteste Leder und umgekehrt. Dennoch werden in dem einzigen bekannten Rezept für Hammerkopfleder aus Schafhaut, auf das der bei Passau ansässige Weißgerber Johann Gottlieb Steininger 1837 ein Patent bekam, „Felle feinwolliger Schafe" verlangt[11]. Welche Schafrassen Häute für Hammerkopfleder lieferten, müßten Analysen der Porenbilder und Querschnitte zeigen.

Bei der Herstellung des Leders werden drei Hauptarbeitsgänge unterschieden: das Vorbereiten der Häute in der sogenannten Wasserwerkstatt, das eigentliche Gerben mit Hilfe von Gerbmitteln und das Zurichten des gegerbten Leders. Diese Arbeitsgänge sind in vielen Varianten durchführbar, so daß eine große Zahl unterschiedlicher Ledersorten entstehen kann. Durch das eigentliche Gerben wird die Haut in haltbares Leder umgewandelt. Die verschiedenen gerbenden Substanzen verleihen ihm jeweils charakteristische Eigenschaften. Die traditionellen bei der Herstellung von Hammerkopfleder verwendeten Gerbarten sind:

die Loh- oder Rotgerbung (pflanzliche Gerbung)
die sämische Gerbung (Fettgerbung)
die Alaun- oder Weißgerbung (Mineralgerbung[12]).

Bei der Lohgerbung werden die Gerbstoffe aus zerkleinerten gerbstoffhaltigen Rinden, Früchten, Blättern und Hölzern, der sogenannten Lohe, gewonnen. Je länger das Leder in der aus Wasser und Lohe hergestellten Lohbrühe bleibt, desto mehr Gerbstoff wandert in das Fasergeflecht des Leders und desto schwerer und härter wird es. So können sowohl sehr feste Leder, wie zum Beispiel Sohlenleder, als auch weiche Leder hergestellt werden. Je nach verwendetem pflanzlichen Material bekommt das lohgare Leder eine braune Farbe unterschiedlicher Tönung. Die sämische[13] Gerbung benutzt als Gerbmittel Tran, ein aus Meeressäugetieren und Fischen gewonnenes Öl, das nach dem Gerbprozeß wieder entfernt wird. So gegerbtes Leder ist weich, dauerhaft und läßt sich waschen, ohne seine Weichheit zu verlieren Die Farbe dieses Leders ist gelblich, durch Sonneneinwirkung wird es weißlich. Die Alaungerbung wurde früher Weißgerbung genannt, da durch das Gerben mit Alaun (Kaliumaluminiumsulfat) ein weißes Leder entsteht[14]. Dieses ist ebenfalls weich, aber gegen Feuchtigkeit nicht beständig. Der Alaun kann leicht herausgewaschen werden, wodurch wieder eine ungegerbte Haut entsteht. Um Leder mit bestimmten Eigenschaften zu erhalten, können diese Gerbarten auf die verschiedensten Weisen miteinander kombiniert werden.

---

5 Gerhard Moog, *Untersuchungen von Hammerledern aus der Zeit Mozarts bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Mozarts Hammerflügel. Befund – Dokumentation – Analyse*, Redaktion Rudolf Angermüller und Alfons Huber, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg 2000, auch abgedruckt in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 2000, H. 1-4, Jg. 48, S. 216-222.

6 Susanne Wittmayer, *Hammerkopfleder – ein Beitrag zu seiner Geschichte und Herstellung*, in: *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne 2002*, Hg. Thomas Steiner, Bern, Berlin etc., 2004, S. 175-223. Die Tabellen mit den Analysen aus dem Aufsatz von Moog wurden im Anhang abgedruckt und kritisch kommentiert.

7 Für die Durchsicht des Manuskripts danke ich Silke Berdux.

8 Zum Analysieren historischer Leder vergleiche: Bernhard Trommer, *Die Kollagenmatrix archäologischer Funde im Vergleich zu künstlich gealterten Ledermustern historischer Gerbverfahren*, Dissertation an der Technischen Universität Bergakademie Freiberg, 2005. (https://fridolin.tu-freiberg.de/archiv /pdf/WerkstoffwissenschaftenTrommerBernhard923047.pdf) Für den Hinweis danke ich Klaus Martius.

9 Vgl. dazu Carl Kützing, *Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst*, 2. Aufl., Bern, Chur 1843, S. 42, Welcker von Gontershausen 1855, S. 324, Giacomo Ferdinando Sievers, *Il Pianoforte*, Neapel 1868, S. 50 und 130, sowie die nachfolgend zitierten Quellen.

10 Die in diesem Beitrag nicht genannten schriftlichen Quellen finden sich in Wittmayer 2004.

11 *Beschreibung des Verfahrens, Hammerleder für Instrumentenmacher zu verfertigen, worauf sich Johann Gottlieb Steiniger, Weißgerber-Gesell in Ortenburg, am 3. Oktober 1837 ein Privilegium erteilen ließ*, in: *Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern*, Jg. 27, Heft 6, München 1841, Sp. 389-390. Abgedruckt in Rosamond E. M. Harding, *The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, 2. Aufl., Cambridge 1978, S. 391, und in Wittmayer 2004, S. 217.

12 Die Ende des 19. Jahrhunderts eingeführte Chromgerbung ist ebenfalls eine Mineralgerbung. Sie hat die älteren Gerbarten, vor allem die Alaungerbung, fast verdrängt, spielte aber in der Herstellung von Hammerkopfleder keine Rolle.

13 Die Herkunft des Wortes *sämisch* ist umstritten. Am wahrscheinlichsten ist eine Abstammung von dem französischen Wort *chamois* (Gemse). Vgl. dazu Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold), Berlin 2002, S. 783.

14 Allerdings nannten bzw. nennen sich die Hersteller von sämischem Leder ebenfalls Weißgerber, da, zumindest früher, die Sämischgerber gleichzeitig Weißgerber und umgekehrt waren. „Weißgerber" hat sich also als Sammelbegriff eingebürgert. Vgl. dazu Georg Ebert, *Die Entwicklung der Weißgerberei. Eine ökonomisch-technographische Studie.* Leipzig 1913, S. 240-247.

Hirsch- und Gemshäute wurden üblicherweise sämisch gegerbt[15]. Das scheint auch bei der Verarbeitung zu Hammerkopfleder der Fall gewesen zu sein, wobei die Analysen von Moog als Ergebnis sowohl sämisch als auch sämisch und pflanzlich kombinierte Gerbungen erbrachten. Bei den fünf bekannten, aus den Jahren 1863, 1890, 1914, 1925 und 1955 stammenden Rezepten für Hirsch- bzw. Wildleder[16] handelt es sich dagegen immer um eine Kombinationsgerbung, in der zuerst sämisch, dann mehr oder weniger stark pflanzlich nachgegerbt wird[17]. Im Gegensatz dazu wurde Schafleder überwiegend mit Lohe oder Alaun, einzeln oder in Kombination, hergestellt. Pflanzlich gegerbtes Schafleder mit einer ausgeprägten Papillarschicht ist auf einem Hammerkopf gut zu identifizieren, da diese im Querschnitt einen deutlich helleren Farbton als die Retikularschicht besitzt. Liegen mehrere Schichten auf einem Hammerkern, entsteht ein charakteristischer Streifeneffekt (vgl. Abb 2). Für Hammerkopfleder aus Schafhaut kennt man, wie schon erwähnt, nur das Rezept von 1837, in welchem das Gerbmittel aus Fichtenlohe besteht. Auch in weiteren schriftlichen Quellen wird von pflanzlich gegerbtem Schafleder als Hammerkopfleder berichtet (vergleiche dazu unten). Die Analysen von Moog weisen bei Schafleder pflanzliche Gerbungen mit und ohne Alaun nach[18].

Hammerkopfleder im 18. Jahrhundert

Zur Verwendung von Hammerkopfleder im Klavierbau des 18. Jahrhunderts sind mir nur vier schriftliche Quellen bekannt. In Scipione Maffeis Beschreibung eines von Bartolomeo Cristofori gebauten Hammerflügels, die 1711 veröffentlicht wurde, heißt es, daß die Hammerköpfe mit Damhirschleder (*dante*) überzogen seien[19]. Die 1725 erschienene Übersetzung dieses Textes durch Ulrich König gibt „*dante*" fälschlich mit „*starkem Elends-Leder*" [Elend = Elch] wieder[20]. Christoph Gottlieb Schröter nennt in der 1764 veröffentlichten Beschreibung seiner Pianoforte-Mechanik als Hammerkopfleder „Elend- oder Hirschleder"[21]. Peter Nathanael Sprengel erwähnt in seinem 1773 erschienenen Artikel „Von dem Fortepiano" keine Tierart, sondern spricht nur von „weichem Leder"[22]. Die genannten Tierarten wurden, wie gesagt, normalerweise sämisch gegerbt.

In bezug auf die Wiener Praxis des Belederns im 18. Jahrhunderts ist man mangels schriftlicher Quellen gänzlich auf die Befunde noch vorhandener Garnierungen angewiesen, wobei systematische Untersuchungen bis heute fehlen. Meine sporadischen Beobachtungen zu diesem Thema betreffen vor allem Instrumente von Anton Walter (1752–1826). Er ließ sich zwischen 1774 und 1776 in Wien nieder und war laut eigener Aussage der erste, der dort Pianoforte baute[23]. Über den Beginn seiner Tätigkeit ist wenig bekannt. Nach Jahren des Experimentierens besaßen seine Hammerflügel ab circa 1790 die für ihn typische, heute sogenannte „Wiener Mechanik". Mindestens drei der mir bekannten Walter-Flügel mit einer solchen Prellzungenmechanik aus der Zeit um 1795/1800 könnten noch originale Belederungen besitzen[24]. Sie bestehen aus zwei Schichten pflanzlich gegerbten Schafleders. Dagegen weisen zwei Flügel von Nannette Streicher (1769–1833) Hammerköpfe mit durchwegs je einer wohl originalen Schicht sämisch gegerbten Wildleders auf[25]. Beide Instrumente gehören in den Zeitraum von 1792 bis etwa 1805, in dem Nannette Streicher noch den Prellzungenmechanik-Typ ihres Vaters Johann Andreas Stein (1728–1792) verwendete. Die Hammerköpfe ihrer Instrumente waren in dieser Periode sehr viel kleiner als die der Hammerflügel Walters (Abb. 2). Anton Walter und Nannette Streicher werden von Ferdinand von Schönfeld in seinem Jahrbuch von 1796 „Originalinstrumentenmacher" Wiens genannt, wobei er auf die beiden von ihnen repräsentierten Hauptrichtungen des Fortepianobaus anspielt[26]. Sollte sich die genannte Verschiedenheit in der Belederung durch umfassendere Studien an erhaltenen Instrumenten erhärten lassen, so wäre dies ein weiteres Merkmal, durch das sich die Mechaniken von Anton Walter und Nannette Streicher vor 1805 unterschieden.

15 Ebert 1913, S. 20 und 242. Vergleiche dazu auch die in Anhang 1-3 aufgezählten Ledersorten.

16 Unter „Wild" versteht man an sich alle jagdbaren wildlebenden Tiere, in der Lederherstellung aber nur Gemsen und Tiere, die zur Familie der Hirsche gehören.

17 Das Rezept von 1863 findet sich in einer in Glogau veröffentlichten Rezeptsammlung für verschiedene Gewerbe, die späteren in gerbereitechnischen Schriften, die in Wien (1877, 1955), Berlin (1914) und Leipzig (1925) erschienen sind. Alle Rezepte sind abgedruckt in Wittmayer 2004, S. 217-221.

18 Die Ergebnisse von Moog sind zum Teil verwirrend. Vgl. dazu Wittmayer 2004, S. 194 und 222-223.

19 Scipione Maffei, *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte* [...], in: *Giornale de'Letterati d'Italia*, 5 (Venedig 1711), S.144-159.

20 Johann Ulrich König, *Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neu erfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben* [...], in: Johann Mattheson, *Critica Musica*, 2 Bde., Hamburg 1722 und 1725, Bd. 2, S. 335-342, S. 337.

21 Christoph Gottlieb Schröter, *Umständliche Beschreibung seines 1717 erfundenen Clavierinstruments* [...], in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 Bde. Berlin 1760-1764, S. 81-104.

22 Peter Nathanael Sprengel, *P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen*, 17 Sammlungen, Berlin 1767–1795, Sammlung 11 (1773), S. 267-270, S. 269.

23 Silke Berdux und Susanne Wittmayer, *Biographische Notizen zu Anton Walter (1752–1826)*, in: *Mozarts Hammerflügel. Befund – Dokumentation – Analyse*, Redaktion Rudolf Angermüller und Alfons Huber, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg 2000, S. 13-106, S. 21f u. 33, auch in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 2000, H. 1-4, Jg. 48, S. 13-106.

Abb. 2: Hammerköpfe der Tasten f^3 und F_1 aus Hammerflügel Geschwister Stein, Augsburg 1794 (SAM 626) oben und Anton Walter, Wien ca. 1800 (SAM 539) unten. (Intonierleder von Walter original.)

Im Jahr 1805 ging die Firma Streicher dazu über, klangstärkere Flügel mit Wiener Mechanik zu bauen, deren Hammerköpfe nun beträchtlich größer und stärker beledert waren[27]. Gleichzeitig scheint ein Wechsel von sämisch gegerbtem Wildleder zu pflanzlich gegerbtem Schafleder stattgefunden zu haben. So besitzt ein Flügel von 1805 Hammerköpfe, die im Baß fünf und im Diskant zwei Schichten aufweisen, wovon nur die zweitunterste Schicht im Baß nicht aus braunem Leder besteht[28].

„Schwedisches lohgahres Schafleder"

Die früheste mir bekannte schriftliche Quelle zum Hammerkopfleder im Wiener Klavierbau stammt aus dem Jahr 1820. In ihr wird nicht nur die Tier-, sondern auch die Gerbart erwähnt und etwas zur Beschaffenheit und Herkunft des Hammerkopfleders gesagt. Es handelt sich um die *Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate* des Stephan Edlen von Keeß, der ab 1810 „erster Commissär bey der k. k. niederösterreichischen Fabriken-Inspection" war. Angeregt durch diese Tätigkeit legte Keeß eine private Sammlung an, die aus „rohen Materialien" (1300 Nummern) und „Fabricaten" (9000 Nummern) bestand. Dazu verfaßte er das genannte Werk, wobei er sich um „neue und verläßliche Daten" bemühte[29]. Im Kapitel „Leder" werden 258 verschiedene Sorten erklärt. Darunter befindet sich eine, bei der erwähnt wird, daß sie im Klavierbau Verwendung fand. Sie gehört zu den 74 ausländischen Lederarten, die in Österreich weiter verarbeitet wurden. Unter der Nummer 191 heißt es: „Schwedisches lohgahres Schafleder. Wird wegen seiner besonderen Milde und Weichheit von den Clavier-Instrumentenmachern benutzt, um die Hämmer dieser Instrumente an jenen Theilen, wo sie die Saiten berühren, damit zu überziehen. Nach Versicherung der vorzüglichsten Wiener Claviermacher soll kein inländisches Leder dafür einen Ersatz leisten[30]." Leider ist die Sammlung des Stephan von Keeß verschollen und somit auch die Probe Nr. 191[31]. In der aktualisierten Ausgabe der „Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens" aus den Jahren 1829 und 1830 wird zudem die „sammtartige Weichheit" des schwedischen Leders hervorgehoben[32]. Welcker von Gontershausen beschreibt es 1870 als „zwar dünn, aber sehr wollig"[33].

---

24 Privatbesitz (vormals im Besitz von Wolfgang Gamerith); Dubrovnik, Rektorenpalast; Privatbesitz. Auch ein Flügel von Anton Walter im Kunsthistorischen Museum Wien (SAM 539 besitzt eine wohl originale Belederung, bestehend aus zwei Schichten pflanzlich gegerbten Schafsleders. Über diesen befand sich eine später hinzugefügte Lederschicht (abgenommen 1990). Freundliche Mitteilung von Alfons Huber. Der sogenannte Dorotheen-Flügel von Walter im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv.-Nr. MIR 1099) besitzt wohl ebenfalls originales Hammerkopfleder, und zwar durchgehend drei Schichten.

25 Städtische Museen Quedlinburg/Klopstockhaus, Inv.-Nr. V/2625/E, signiert Frère et Soeur Stein, um 1795; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MIR 1107, um 1802/1805. Bei dem Hammerflügel im Klopstockhaus befinden sich über der originalen gelblichen Schicht aus sämisch gegerbtem Wildleder jeweils eine (Diskanthälfte) bzw. zwei später hinzugefügte Schichten aus braunem Leder.

26 Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, ohne Ort 1796 (Reprint, Hg. Otto Biba, München und Salzburg 1976), S. 90. Die entsprechende Textstelle ist abgedruckt in Michael Latcham, *The development of the Streicher firm of piano builders under the leaderschip of Nannette Streicher, 1792-1823*, Beitrag in diesem Band, S. 50.

27 Vgl. dazu Michael Latcham (zit. Anm. 26), S. 59.

28 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. L1998-22.

29 Stephan Edler von Keeß, *Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate*, 2 Teile und Anhang, Wien 1819-1824, Teil 1 (1819), S. I-VI („*Vorerinnerung*"). In dem 1805 in Wien erschienene „Clavier-Stimmbuch" von Gall (Hrsg.), ein auszugsweiser Nachdruck des „Stimmbuchs" von Büttner und Nachersberg, Breslau und Leipzig 1801 (2. Aufl. 1804), wird Hammerkopfleder nur als „weich" charakterisiert.

30 Keeß 1819-1824, Teil 2, Band 1 (1820), S. 42.

31 Angela Völker, *Biedermeierstoffe. Die Sammlungen des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien und des Technischen Museums Wien*, München 1996, S. 27 und S. 113, Anm. 17. Dort weiterführende Literatur zu ähnlichen Sammlungen.

32 Stephan Ritter von Keeß und Wenzel C. W. Blumenbach, *Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben. Als Fortsetzung und Ergänzung des im J. 1823 beendigten Werkes: Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens etc. Mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 2 Bände, Wien 1829 und 1830, Bd. 1 (1829), S. 48.

33 Heinrich Welcker von Gontershausen, *Der Clavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte, unter Hinweisung seiner Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik. Vierte mit einem Nachtrag vermehrte Ausgabe*, Frankfurt a. M. 1870, S. 60 (3. Auflage 1864).

Offenbar haben die Wiener Klavierbauer trotz der von Keeß an anderer Stelle konstatierten „bedeutenden Ausdehnung" der „Leder-Fabrication im österreichischen Staate"[34] keinen einheimischen Gerber gefunden, der ein ihren Ansprüchen genügendes Hammerkopfleder liefern konnte und dieses deshalb aus Schweden bezogen. Spätestens im Jahr 1824 war dem jedoch abgeholfen. Der Gerber Franz Joseph Kaindl (1752–1827) in Linz stellte nach Keeß neben anderen Sorten auch „das sogenannte braune schwedische Schafleder für die Claviermacher in lobenswerther Güte" bzw. „sehr guter Qualität" her und deckte „einen guten Theil" des Bedarfs der Wiener Klavierbauer[35].

Welcker von Gontershausen teilt 1853 rückblickend mit, daß ein Gerber in Linz „Namens Kaindel [sic]" mit Hammerkopfleder lange Zeit gute Geschäfte gemacht habe, „da die Zubereitung früher ein Geheimniss war"[36]. Damit ist entweder Franz Joseph Kaindl gemeint oder dessen Sohn Alois (1784–1848)[37], der auch Hammerkopfleder herstellte. Auf der zweiten „Allgemeinen österreichischen Gewerbs-Producten-Ausstellung" von 1839 zeigte letzterer zusammen mit anderen Ledersorten „2 in Fichtenlohe auf schwedische und dänische[38] Art braun gearbeitete Instrumenten-Felle"[39] (vgl. Anhang 1). Hervorzuheben ist die Angabe des verwendeten Gerbmittels, nämlich Fichtenrinde. Ob dies ein Indiz dafür ist, daß die Herstellung kein Geheimnis mehr war, muß offen bleiben. Keinen Wert auf Geheimhaltung legte jedenfalls der schon erwähnte Gerber Steininger, der 1837 ein „Privilegium" auf ein Rezept für Hammerkopfleder aus den Fellen feinwolliger Schafe bekam, das 1841 veröffentlicht wurde[40]. In diesem wird ebenfalls Fichtenlohe als Gerbmittel vorgeschrieben.

Über die Herstellung des originalen schwedischen Hammerkopfleders ist bisher nichts Genaues bekannt[41]. Auch viele andere Fragen zu diesem Leder sind unbeantwortet: Wozu hat es in Schweden gedient? Wurde es dort auch von Pianofortemachern verwendet? Wie und wann haben die Wiener Klavierbauer dieses Leder entdeckt? Wie lange wurde es importiert? Möglicherweise wurden neben dem originalen schwedischen Leder und den Nachahmungen aus Linz noch andere Sorten von Schafleder verwendet. Schafleder scheint jedenfalls in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Wien das bevorzugte Material zur Hammerkopfbelederung gewesen zu sein. Dies wird durch Welcker von Gontershausen bestätigt, der 1853 mitteilt: „Früher bediente man sich im Allgemeinen des Schafleders als Material für die Hammerköpfe", eine Aussage, die sich dem Zusammenhang nach wohl auf Wien bezieht[42]. Auch mir bekannte Befunde an Instrumenten stimmen damit überein.

Hirschleder

In der aktualisierten Ausgabe der „Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate" des Stephan von Keeß aus den Jahren 1829 und 1830 wird auf eine Änderung in der Praxis des Belederns hingewiesen: „Die Hämmer wurden neuerlich darin verbessert, daß sie außer dem Überzuge von schwedischem Schafleder noch einen Überzug von Hirschleder erhielten, wodurch der Ton beym Anschlage sehr gewinnen soll[43]." Somit unterschied sich die oberste Lage, die Ober- oder Intonierleder genannt wird, von den darunter liegenden Lederschichten, dem sogenannten Unterleder. Auf Grund dieser Information müssen Intonierleder von Wiener Klavieren aus der Zeit vor 1830, die aus Hirschleder bestehen, besonders kritisch beurteilt werden. Über die Gerbart des Hirschleders wird weder bei Keeß und Blumenbach noch in den folgenden Quellen etwas mitgeteilt. Aus den bereits genannten Gründen ist anzunehmen, daß es entweder nur sämisch oder zuerst sämisch, dann pflanzlich gegerbt wurde.

Carl Kützing (1798–1862), Klavierbauer in Bern, erwähnt 1833 ein „sogenanntes neues Wiener Hammerkopfleder", bei dem es sich dem inhaltlichen Zusammenhang nach um Hirschleder handelt[44]. Auch die 19 Stück „Wiener Hammerfelle" des im Jahr 1833 erstellten Nachlaß-Inventars der Werkstatt von Nannette Streicher bestanden vermutlich aus Hirschleder, denn ihr Wert ist mit durchschnittlich je 6,71 f bedeutend höher angesetzt als der der ebenfalls erwähnten 33 Stück „Schwedischen Schaaffell", die jeweils nur mit 2 f bewertet wurden[45]. Im Gegensatz zu

34 Keeß 1819-1824, Teil 2, Band 1 (1820), S. 20.

35 Keeß 1819-1824, Anhang (1824), S. 18, und Keeß und Blumenbach 1829 und 1830, Band 1 (1829), S. 48 und S. 84.

36 Heinrich Welcker von Gontershausen, *Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen*, Frankfurt am Main 1853, S. 47.

37 Helmut Lackner und Gerhard A. Stadler, *Fabriken in der Stadt. Eine Industriegeschichte der Stadt Linz*, Linz 1990, S. 379-381 und 632.

38 Die Bezeichnungen „dänisch" und „schwedisch" scheinen gleichbedeutend gewesen zu sein. Vgl. dazu Wittmayer 2004, S. 201-202.

39 *Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839.* Wien 1840, S. 425-426. Für die Bereitstellung von Kopien danke ich Alexander Langer.

40 Vgl. Anm. 11.

41 Vgl. dazu die Überlegungen von Wittmayer 2004, S. 201-205.

42 Welcker von Gontershausen 1853, S. 47.

43 Keeß und Blumenbach 1829 und 1830, Band 2 (1830), S. 20.

44 Carl Kützing 1833, S. 42. Der vollständige Text ist abgedruckt bei Wittmayer 2004, S. 206-207.

45 Uta Goebl-Streicher u. a., *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen". Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn 1999 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses, Ausstellungskataloge Band 6), S. 160. Im Gegensatz zu den Schaffellen wird bei den 19 Wiener Hammerfellen nur der Gesamtwert von 127,48 f genannt, da sie vermutlich unterschiedlich viel gekostet hatten, wie das jedenfalls bei den „Patent-Wildleder" der Fall ist, die Welcker von Gontershausen erwähnt (vgl. dazu weiter unten).

den oben genannten Quellen behauptet der Verfasser des 1835 erschienenen Artikels „Beledern" in Gustav Schillings Musiklexikon, daß die Wiener Klavierbauer Conrad Graf und Nannette Streicher nur Schafleder verwenden, und zwar nicht irgendeines, sondern das „braun gegerbte, sogenannte Wiener Patentleder", das weicher, elastischer, „ebener" und wolliger als Gems-, Reh- und Hirschleder sei[46]. Diese Aussage ist in bezug auf die Ausschließlichkeit der Benutzung von Schafleder wohl falsch.

Die drei in den obigen Quellen genannten und jedesmal mit dem Epitheton „Wiener" versehenen Hammerkopfleder sind wahrscheinlich mit dem Gerber Johann Michael Trümper in Verbindung zu bringen. Er nahm an der schon erwähnten zweiten „Allgemeinen österreichischen Gewerbs-Producten-Ausstellung" im Jahr 1839 teil. In dem dazu erschienen Bericht von 1840 wird er „landesbefugter Leder-Fabrikant zu Wien" genannt. Neben einer Vielzahl von Ledersorten stellte er „verschiedene Ledergattungen zum Gebrauche der Claviermacher" aus, „unter denen sich ganz vorzüglich das von ihm erfundene Hammerkopfleder auszeichnete, wegen dessen seltener Güte und Brauchbarkeit der Herr Aussteller einen bedeutenden Absatz nach Rußland, Preußen, Frankreich, Italien, in die Zollvereinsstaaten und selbst nach England und Amerika gefunden hat. Bei den mächtigen Fortschritten der Clavier-Fabrication und ihrer immer wachsenden Ausdehnung ist die Erzeugung des Hammerkopfleders von großer Wichtigkeit, und es gereicht dem Herrn Aussteller zum besondern Verdienste, diese zur höchsten Vollkommenheit gebracht zu haben" (vgl. Anhang 2)[47]. Auch Welcker von Gontershausen ist fünfzehn Jahre später noch voll des Lobes: „Die vorzüglichste Qualität von Hammerkopfleder lieferte bisher Herr Trümpfer[48] (Gerber in Wien) aus Hirsch- und Schaffellen unter dem Namen „Patentleder". [...] Da die Zubereitung dieses Patentleders anfangs ein Geheimnis des Herrn Trümpfer war, der demnach keine Concurrenten haben konnte, so mussten die Instrumentenmacher natürlich sehr hohe Preise bezahlen*). *)Ein Fell Patent-Wildleder kostete 12,16, bis 20 fl.[49]." An anderer Stelle spricht er nur von Hirschleder, der Name „Patentleder" kommt nicht vor: „Trümpfer in Wien versuchte unterdessen auch das Hirschleder für diesen Zweck [des Belederns] zu bereiten, was ihm so wohl gelungen ist, daß es bald dem Kaindel'schen Schafleder vorgezogen werden konnte[50]." Über Trümpfers bzw. Trümpers möglicherweise gar nicht angemeldetes Patent konnte nichts in Erfahrung gebracht werden[51].

Zur Situation um 1850 berichtet Welcker von Gontershausen: „Noch bis heute ist Hirschleder, nach Trümpfer's Methode gegerbt, als das dauerhafteste Material zum Ueberziehen der Hammerköpfe bekannt[52]." Da inzwischen Hammerkopfleder nach dieser Methode auch von anderen gegerbt wurde, seien auf Grund der Konkurrenz, so Welcker von Gontershausen, „Felle von mittlerer Qualität, besonders aus Schaffellen " zwar billiger geworden, gutes Leder aber immer noch gleich teuer und zudem seltener zu bekommen[53]. Anschließend wird einer der Gerber namentlich hervorgehoben: „Der Weissgerber Anton Wilhelm zu Mödling bei Wien, liefert in der neusten Zeit unter allen deutschen Gerbern wohl die beste Qualität Leder für Hammerköpfe. Das sächsische[54] und würtembergische Leder kann für diesen Zweck kaum als mittelmässig gegen das seinige in Betracht kommen." Wilhelm nahm an der dritten „Allgemeinen österreichischen Gewerbs-Producten-Ausstellung" von 1845 teil, allerdings ohne Hammerkopfleder zu zeigen, sondern „sämisch gegärbte und gefärbte Hirsch- und Elenthier-Häute, Reh-, Ziegen- und Lamm-Felle; gewöhnliche Waare, wie solche im Handel vorkommt[55]." Auf dieser Ausstellung sind weder Kaindl noch Trümp[f]er vertreten, sondern nur der Weißgerber Joseph Gollasch aus Schwechat als Hersteller von „Hirschleder für Clavierhämmer", das im Bericht über die Ausstellung als „lobenswerth" hervorgehoben wird (vgl. Anhang 3)[56]. Die Gerbereien eines Joseph Gallasch [sic] und die seines Bruders Thomas Gallasch, beide in Wien gelegen, werden von dem in Neapel ansässigen Klavierbauer Giacomo Ferdinando Sievers (1810–1878) in seinem Werk *Il Pianoforte* von 1868 erwähnt. Er lobt deren nach einem Spezialverfahren hergestelltes Intonierleder aus gelblicher Hirschhaut. Hirschleder aus Wien hält er generell für das beste, wogegen er das in Wien produzierte Unterleder aus Schaffellen nicht schätzt[57].

46 Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bände und Supplement, Stuttgart 1835–1842, 1. Band, 1835, S. 535-537, S. 537.

47 Bericht 1840, S. 428-429. Auf der ersten „Allgemeinen österreichischen Gewerbs-Producten-Ausstellung" im Jahr 1835 nahmen weder Kaindl noch Trümper teil.

48 Anders als im Ausstellungsbericht ist die Schreibweise des Namens bei Welcker von Gontershausen immer „Trümpfer".

49 Welcker von Gontershausen 1855, S. 324.

50 Welcker von Gontershausen 1853, S. 47.

51 Vgl. dazu Wittmayer 2004, S. 208-209 sowie Erich Jiresch und Juliane Mikoletzky, *Zur Aufmunterung der Erfindungen im Fache der Industrie.* Die Sammlung der Erfindungsprivilegien im Archiv der Technischen Universität Wien, Veröffentlichungen des Universitätsarchivs der Technischen Universität Wien, Heft 7, Wien 2001.

52 Welcker von Gontershausen 1853, S. 47-48.

53 Welcker von Gontershausen 1855, S. 324.

54 Mit dem sächsichen Leder sind wahrscheinlich die Erzeugnisse der Firma „Gebr. Wilhelm und Eduard Geyer" in Eisenberg gemeint. Der Vater von Wilhelm und Eduard hatte, wie eingangs erwähnt, 1819 mit der Herstellung von Hammerkopfleder begonnen. (Vgl. dazu Wittmayer 2004, S. 211-212).

55 *Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1845*, Wien 1846, S. 587.

56 Bericht 1846, S. 587.

57 Sievers 1868, S. 50, 137 und 208. Bei Joseph Gallasch könnte es sich um den Aussteller von 1845 oder einen Verwandten desselben handeln.

Sievers empfiehlt, die Hammerköpfe im Diskant über mehr als zwei Oktaven nicht mit Filz, sondern mit fünf bis sechs Schichten Leder zu versehen, und zwar aus Gründen der Haltbarkeit[58]. Aus dem gleichen Grund wird es im „Lehrbuch des Pianofortebaues" von Julius Blüthner und Heinrich Gretschel von 1872 für zweckmäßig erachtet, im Diskant eine Schicht Leder über dem Filz anzubringen. Anschließend heißt es, einzelne Wiener Fabrikanten würden dagegen alle Hammerköpfe „immer noch mit einem obersten Ueberzug von Leder versehen[59]." An anderer Stelle wird berichtet, daß die Herstellung von Hammerfilz in England, Frankreich und Deutschland ein sehr bedeutender Industriezweig geworden sei und man gegenwärtig fast überall die Hammerköpfe mit ihm garniere, „mit Ausnahme von Wien, wo noch sehr viel Leder zur Hammerbekleidung verwendet wird[60]." Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam Hammerkopfleder bei den sogenannten „Wiener Flügeln"[61] zur Anwendung. Dabei handelte es sich immer noch um sämisch bzw. sämisch und pflanzlich gegerbtes Wildleder, das sich seit den 1830er Jahren als Intonierleder durchgesetzt hatte.

„Verdischer Clavierton" – „Wiener Clavierton"

Carl Emil von Schafhäutl stellte anläßlich der Münchner „Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung" von 1854 fest: „Trotzdem, daß alle Flügel in Hinsicht auf Ton und also auch auf Bau und Stärke zugenommen haben, zerfällt dieser Ton der Fortepianos noch in zwei von einander verschiedene Qualitäten: in den starken vollen der Engländer und den mehr glänzenden und geschmeidigen der Wiener Pianos." An anderer Stelle spricht er etwas prosaischer vom „englischen oder dicken Ton" und „Wiener- oder dünnen Ton"[62].

Wesentliche Ursache für diesen klanglichen Unterschied war die verschiedenartige Garnierung der Hammerköpfe. Wie bereits erwähnt, wurden die der Wiener Flügel um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch größtenteils mit Leder überzogen. In London und Paris dagegen bevorzugte man einen speziellen Filz. Auf die Herstellung einer allerdings noch nicht sehr haltbaren Sorte hatte schon im Jahr 1826 Jean Henri Pape (1789–1875) in Paris ein Patent bekommen. Als Grund für die Verwendung von Filz statt Leder gibt der Pariser Klavierbauer Claude Montal im Jahr 1836 an, daß Leder zwar sehr dauerhaft, aber nur mit Mühe gute Qualität zu erhalten sei. Schlechtes Leder erschwere das Intonieren sehr, weshalb viele Klavierbauer Filz verwendeten, denn dieser „erzeuge eine perfekte Egalität und eine Klangqualität, die von vielen bevorzugt wird[63]." Filz konnte sich allerdings erst durchsetzen, nachdem seine Haltbarkeit verbessert worden war. Auch in Wien arbeitete man daran. So ließ sich Karl Frenzel 1840 ein Privileg auf die „Erfindung eines Filzstoffes zur Uiberziehung der Hammerköpfe bei den Klavier-Instrumenten" geben[64]. Den schriftlichen Quellen nach scheint die Verwendung von Filz in Wien zumindest bis zur Jahrhundertmitte jedoch nicht viele Anhänger gefunden zu haben, und zwar wegen seiner geringeren Haltbarkeit und der durch ihn erzeugten Klangfarbe[65]. Der in Wien lebende Pianist und Musikhistoriker Joseph Fischhof (1804–1857) berichtet im Jahr 1853: „Auch in Wien wurde derselbe [Filz] nachgeahmt, doch ist man mit vollstem Bewußtsein einer besseren Wahl wieder auf das frühere Verfahren – der Belederung nämlich mit Hirschfellen, zurückgekehrt. Nicht allein wird dadurch der Dauer großer Vorschub geleistet, sondern auch der Tonqualität des Discantes. Hier ist eine der Klippen, wo der Fabrikant aufhören und dem musikalischen, geschickten Ohre Platz machen muß. Eine vollkommene Ausgleichung zu bewerkstelligen, ist eben eine der schwierigsten Aufgaben, und dazu sind Deutsche, namentlich Wiener, vorzugsweise befähiget[66]." Fischhof macht aus seiner besonderen Vorliebe für Wiener Pianoforte kein Hehl. Er rühmt ihre „musikalische Proportion" als „eine so gelungene, vortreffliche, daß die Ausführung der künstlerischsten Intentionen nicht im Mindesten an Gehalt verliert [...]." Den englischen und französischen Flügeln gesteht er allerdings einen „stärkeren Ton" zu, den er den „Verdi'schen Clavierton" nennt und mit der stärkeren Instrumentierung der neuzeitlichen Opern vergleicht, die „zum Theil aber von den Verehrern z. B. der Mozart'schen Muse gewiß nicht mit Unrecht als zu lärmend bezeichnet" werde[67].

---

58 Sievers 1868, S. 129, 136-137, vgl. dazu Wittmayer 2004, S. 212-213.

59 Julius Blüthner und Heinrich Gretschel, *Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik*, Weimar, 1872, S. 169-170 (2. verbesserte und vermehrte Auflage, Weimar 1886, S. 145, dort der gleiche Wortlaut).

60 Blüthner und Gretschel 1872, S. 102 (2. Auflage, S. 97)

61 Unter „Wiener Flügel" versteht man einen modernen Flügel, der aber noch eine Wiener Mechanik ohne Regulierhilfen besitzt. Sie wurden in geringer Zahl noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebaut.

62 Carl Emil von Schafhäutl, *Die Pianofortebaukunst der Deutschen. Repräsentiert auf der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854.* München 1855, S. 74 und 78.

63 Claude Montal, *L'art d'accorder soi-même son piano* [...], Paris 1836, S. 115 (Reprint Genf 1976).

64 *Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen, für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden, und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist*, 5 Bände, Wien 1841-1847, Bd. 3, 1845, S. 118. Vgl. Beitrag von E. Fontana, S. 213.

65 Schafhäutl erwähnt allerdings auf der Münchner allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung von 1854 einen Flügel von Michael Schweighofers Witwe, Wien, dessen Hammerköpfe mit dreifachem Filz bezogen waren. Der Flügel besaß eine englische Mechanik. Vgl. Schafhäutl 1855, S. 98.

66 Joseph Fischhof, *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Ausstellung im Jahre 1851, nebst statistischen darauf bezüglichen Andeutungen etc.*, Wien 1853, S. 41-42.

67 Fischhof 1853, S. 69 und 79.

Auch Welcker von Gontershausen erwähnt 1855 den klanglichen Unterschied zwischen Wiener und englischen bzw. französischen Flügeln. Nach seinen eingangs zitierten Bemerkungen zur Wichtigkeit der Hammerkopfgarnierung für den Klang heißt es weiter: „In neuerer Zeit wird meistens ein eigens dazu bereiteter Filz zum Ueberziehen der Hammerköpfe genommen, während früher stets nur Leder dazu in Anwendung kam; ein Material, das den Filz nicht nur an Dauerhaftigkeit übertrifft, sondern auch einen reineren Klang erzeugt. Dagegen ist aber das Leder, wenn wirklich damit ein schöner Klang erzielt werden soll, weit schwieriger zu bearbeiten als der Filz, und was noch das Allerschlimmste dabei ist, nicht immer in der geeigneten Qualität zu beziehen.

Durch Filz lässt sich der dicke gedeckte Verdische Clavierton, welcher in England und Frankreich Mode ist, am leichtesten ausführen, während mit gutem Leder ein hellklingender, weicher Ton mit feuriger Klangfarbe (der Wiener Clavierton) weit leichter hervorgebracht werden kann[68]."

Anhang 1

Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840, S. 425-426.

Exp. Nro. 419. Franz Joseph Kaindl's Sohn, landesbefugter Leder-Fabrikant zu Linz, ob der Enns, übersendete mehrere sämisch gearbeitete theils ungebleichte theils weiß gebleichte norwegische Rennthier-, amerikanische Hirsch-, ostindische und inländische Reh- wie auch Kalbfelle, 2 sämisch gearbeitete weiß gebleichte Militär-Riemenhäute, 2 in Fichtenlohe auf schwedische und dänische Art braun gearbeitete Instrumenten-Felle, 4 theils braun gearbeitete, theils schwarz zugerichtete Kalb- und 2 in Alaun gearbeitete Ziegenfelle.

Diese, seit beinahe 50 Jahren bestehende Fabrik hat von jeher alle Ledergattungen in vorzüglicher Güte erzeugt, und kann insbesondere als eine Bildungsanstalt für Weißgärber betrachtet werden. Ihre gelben und weiß gebleichten Hirsch- und Rennthierhäute, so wie die Kalbfelle sind eine vortreffliche Arbeit, welche nicht bloß im In- sondern auch im Auslande sehr gesucht werden. Der Herr Aussteller wurde durch die silberne Medaille ausgezeichnet.

Anhang 2

Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840, S. 428-429.

Exp. Nr. 640. Johann Michael Trümper, landesbefugter Leder-Fabrikant zu Wien, Reinprechtsdorf Nr. 4, Niederlage Vorstadt St. Ulrich Nr. 15, übergab ein sehr reiches Sortiment seiner Ledererzeugnisse, als: zu Maroquin in Kräutern gearbeitetes Kitz-, Geiß-, Bock-, Lamm- und Schafleder, sämisch gearbeitetes Kalbleder, sogenannten Rauch-Corduan, in Alaun gearbeitetes Kalb- oder sogenanntes Brüßler-Leder in verschiedenen Farben und mit modernen Desseins gedruckt, Glacé-Handschuhleder, wohlriechendes, echt naturdänisches Lammleder, sämisch gearbeitetes Reh-, Hirsch-, Elend-, Rennthier-, Ochsen-, Bocks- und Schafleder, theils gelb, theils in verschiedenen Farben, theils weiß gebleicht, lohgare Blankhäute, derlei Kalbfelle für Spinn-Fabriken und Galanterie-Arbeiten in Kräutern gearbeitetes, gefärbtes, dann braun und schwarz gewichstes Kalbleder; weiß, schwarz und grün lackirte Ochsenhäute, eine in Lohe gearbeitete Kratzenhaut [sic], und in Alaun rauh gearbeitete Kalb- und Seehundsfelle auf Tornister, endlich verschiedene Ledergattungen zum Gebrauche der Claviermacher, unter denen sich ganz vorzüglich das von ihm erfundene Hammerkopfleder auszeichnete, wegen dessen seltener Güte und Brauchbarkeit der Herr Aussteller einen bedeutenden Absatz nach Rußland, Preußen, Frankreich, Italien, in die Zollvereinsstaaten und selbst nach England und Amerika gefunden hat. Bei den mächtigen Fortschritten der Clavier-Fabrication und ihrer immer wachsenden Ausdehnung ist die Erzeugung des Hammerkopfleders von großer Wichtigkeit, und es gereicht dem Herrn Aussteller zum besondern Verdienste, diese zur höchsten Vollkommenheit gebracht zu haben. Die Sachverständigen haben aber auch die sämisch gearbeiteten, so wie die mannigfaltigen gefärbten und gedruckten Leder-Sorten für vorzüglich erklärt, das in Kräutern zubereitete Kalbleder für Galanterie-Arbeiten besonders wegen seines schönen Colorits gelobt, das Sohlen- und schwarze Blankleder, die sämisch gearbeitete und dann weiß lackierte Ochsenhaut, die schwarzen Kalbfelle und die zu Bettdecken gegärbten Elendhäute als tadellose Fabricate bezeichnet.

Die Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit sämmtlicher Erzeugnisse, und der schwunghafte Betrieb dieser Fabrik wurde durch die goldene Medaille gelohnt.

Anhang 3

Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1845, Wien 1846, S. 587.

Joseph Gollasch, Weissgärber zu Schwechat V. U. W. W. [Viertel unter dem Wiener Wald] Ausstellungs-Nr. 1782):

Sämisch gegärbte Renn-, Elenthier-, Canada-, Dam-Hirsch-, Reh-, Schaf-, Lamm-, Ziegen- und Kalb-Felle, eine sämisch gegärbte Pferdehaut, Hirschleder für Clavierhämmer, eine deutsche Hirschhaut, und Wollenmuster, von türkischen Lammfellen ohne Kalk gewonnen.

Die Leder-Gattungen wurden als gute brauchbare Waare, und mehrere darunter, namentlich das Hammerleder für Claviermacher, als lobenswerth erkannt.

68 Heinrich Welcker von Gontershausen 1855, S. 323-324.

Dendrochronologische Forschung zum Wiener Klavierbau des 19. Jahrhunderts

Micha Beuting

1. Methode der Dendrochronologie

Der Begriff Dendrochronologie ist aus den griechischen Worten *déndron* für Baum, *chrónos* für Zeit und *lógos* für Lehre/Kunde zusammengesetzt. Wörtlich übersetzt heißt Dendrochronologie also Lehre bzw. Wissenschaft der Baumzeit.

Unter Dendrochronologie oder Jahrringanalyse versteht man die Altersbestimmung von Holz aufgrund seiner individuellen Jahrringabfolge. Die Jahrringbreiten eines Baumes werden vorwiegend von exogenen Einflüssen, also durch äußere Einwirkungen reguliert. Die wichtigsten dieser exogenen Einflüsse sind Temperatur, Niederschlag und der Standort des Baumes. Je nach Standort bzw. Wuchsregion bildet der Baum im Laufe seines Lebens eine charakteristische Jahrringfolge, die sich selbst im Laufe von Jahrhunderten nicht wiederholt. Voraussetzung für die Jahrringanalyse ist das Erkennen und die Abgrenzung jedes einzelnen Jahrrings, der je nach Baumart in unterschiedlichen Mustern vorkommt. Der einzelne Jahrring besteht dabei beim Nadelholz immer aus einer helleren Zone, dem Frühholz, und einem dunkleren Bereich, dem Spätholz (Abb. 1). Von den Instrumentenbauern werden diese Zonen auch oftmals als Sommer- und Winterjahre bezeichnet.

Bei Tasteninstrumenten wird das Holz der Resonanzböden, bei Streichinstrumenten das der Decken untersucht. Eine genaue Messung der Jahrringbreiten an diesen Teilen ist möglich, da das Holz fast ausnahmslos mit stehenden Jahresringen geschnitten oder gespaltet wurde und somit eine streng radiale Struktur aufweist (Abb. 2).

Abb. 1: Jahrringstruktur von Nadelholz mit hellem Frühholz und dunklem Spätholz.

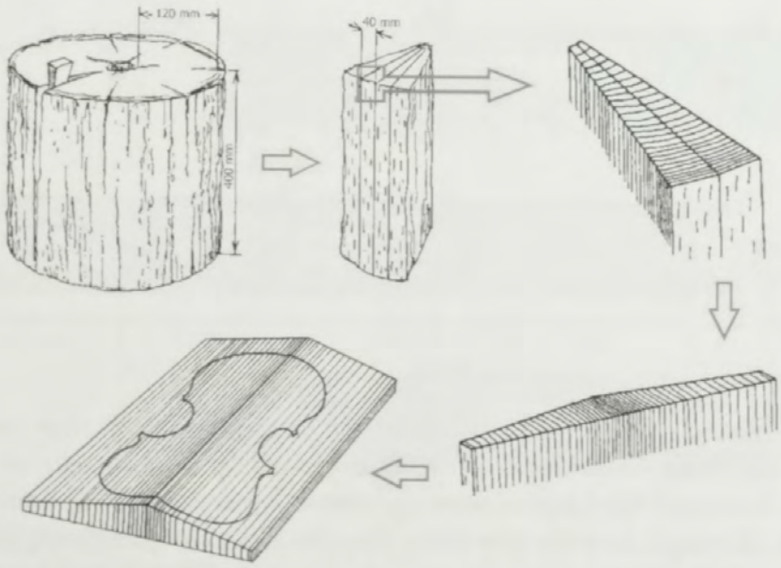


Abb. 2: Herstellung einer Geigendecke durch Spalten aus einem Fichtenstamm

Die o.a. Instrumententeile sind im Regelfall aus Fichtenholz (*Picea abies* L. Karst.) hergestellt. In wenigen Fällen kommt auch Tannenholz (*Abies alba* Mill.) vor.

Die Jahrringbreiten werden zerstörungsfrei mit einer Messlupe bzw. einem Messmikroskop gemessen. Diese haben eine achtfache Vergrößerung und eine Skala von 1/10 bzw. 1/100 mm. In Einzelfällen, wenn die Oberflächenbehandlung des Instruments eine Differenzierung der Jahrringe verhindert, können Röntgenaufnahmen weiterhelfen. Zur Ermittlung der Jahrringbreite wird jeweils der Abstand von Spätholz/Frühholzgrenze zur benachbarten Spätholz/Frühholzgrenze gemessen und anschließend in eine Kurve umgesetzt (vgl. auch Abb. 1 und Abb. 3).

Diese wird mit diversen Vergleichskurven (sog. Regional- bzw. Standardchronologien) abgeglichen. Im Idealfall rastet diese Kurve in die entsprechende Vergleichschronologie an einer Stelle wie ein Schlüssel in ein Schloss ein. Auf diese Weise kann der jüngste am Instrument befindliche Jahrring, der sogenannte *[terminus post quem* oder *terminus a quo]* jahrgenau datiert werden. Zur sicheren Bestimmung benötigt man eine minimale Jahrringanzahl von 50, besser sind 100 Jahrringe.

Die Erstellung solcher Vergleichskurven ist in der Abb. 3 schematisch dargestellt und beschrieben.

2. Geschichtlicher Überblick mit besonderem Augenmerk auf die Arbeit am Zentrum Holzwirtschaft der Universität Hamburg.

Die Dendrochronologie hat sich nach ersten Ansätzen von Lottermoser und Meyer[1] seit den 80er Jahren in der Musikgeschichte als wichtige naturwissenschaftliche Methode der zeitlichen Einordnung von Instrumenten bewährt (Corona)[2].

Schweingruber[3] erwähnt die dendrochronologische Datierung zweier Geigen mit einer Standardkurve der Zentralalpen (jüngster Jahrring 1894 bzw. 1902). Er weist auf das Fehlen von Vergleichskurven für die bekannten Geigenbauregionen und für Resonanzholz hin.

Klein et al.[4] führen erstmals systematische Untersuchungen an Streichinstrumenten durch und bilden Vergleichschronologien für den Alpenraum und den Raum Erzgebirge/Bayerischer Wald. Diese dienen bis heute als

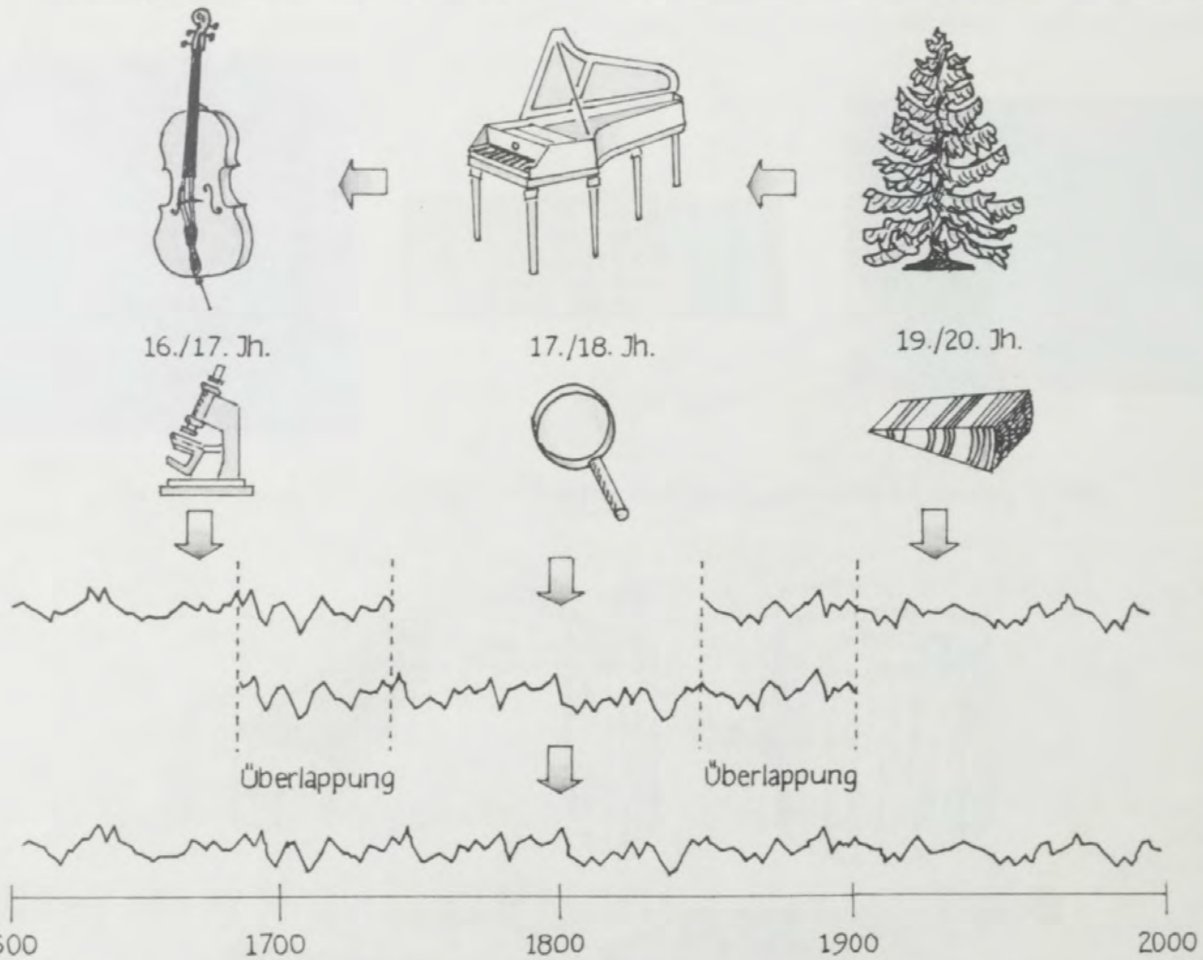


Abb. 3: Beim Aufbau einer Chronologie zur Datierung von Musikinstrumenten geht man von Bäumen einer Art (hier: Fichte) aus, die in der Gegenwart gefällt wurden und deren Jahrringfolgen bis beispielsweise ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Aus Musikinstrumenten bekannter Herkunft können sogenannte "schwimmende Chronologien" erstellt werden. Dabei hat man zwei Baumkollektive, die möglicherweise über einen längeren Zeitraum gemeinsam gelebt haben und somit ähnliche Jahrringfolgen aufweisen. Falls dies zutrifft, kann die „schwimmende Chronologie" kalendergenau datiert und die Referenzchronologie in die Vergangenheit verlängert werden.

Grundlage für die Datierung von Musikinstrumenten (Klein)[5]. Klein und Pollens[6] beschreiben erste Ansätze systematischer dendrochronologischer Erfassungen des Œuvres des Geigenbauers Giuseppe Guarneri „del Gesù". Topham und McCormick[7] datieren Streichinstrumente der Englischen und der Cremoneser Schule. Untersuchungen an Resonanzböden von Tasteninstrumenten, vorwiegend der Klavierbauer Stein, Streicher und Walter, werden erstmals von Beuting[8] durchgeführt, Fiedler[9] datiert in gleicher Weise diverse Zupfinstrumente.

---

1 Werner Lottermoser, Jürgen Meyer, *Über die Möglichkeit einer Dendrochronologie von altitalienischen Geigen*, in: *Instrumentenbauzeitschrift* 12, 1958, S. 295–296.

2 Elio Corona, *Richerche dendrocronologiche su due violini del XVIII secolo.* Italia For. E Mont XXXV, 1980, S. 112–115.
Elio Corona, *Il violono del commune di Rovereto. Biblioteca civica "G. Tartarotte"*, 1987 S. 18–21.
Elio Corona, *Aspetti dendrocronologici*, in: *Provincia Autonoma di Trento*; Ufficio Foreste demaniali di Cavalese e Primiero (Hg.): *Il Legno di Risonanza della Foresta di Paneveggio. Technologia, impiego, valorizzazione.* Atti del Convegno – Predazzo 10-11 Settembre 1998, 2002, S. 27-32.

3 Fritz Hans Schweingruber, *Der Jahrring: Standort, Methodik, Zeit und Klima in der Dendrochronologie.* Bern, Stuttgart 1984, S. 234.

4 Peter Klein, Hans Mehringer, Josef Bauch, *Tree-Ring Chronology of Spruce Wood and its Application in the Dating of Stringed Instruments.* ICOM Committee for Conservation. 7th Triennial Meeting Copenhagen 10-14 Sept. 1984, Preprints 84.1, 1984, S. 69–72.
Peter Klein, Hans Mehringer, Josef Bauch, *Dendrochronological and Wood Biological Investigations on String Instruments.* In: *Holzforschung* 40, 1986, S. 197–203.

5 Peter Klein, *Biologische Grundlagen der Dendrochronologie und ihre Anwendungen. Holz in der restauratorisch-denkmalpflegerischen Praxis.* Materialien zur Fort- und Weiterbildung 2 des Niedersächsischen Landesverwaltungsamtes – Institut für Denkmalpflege, 1995, S. 29–36.
Peter Klein, *Dendrochronology and Violins. Dendrochronological and Wood-Biological Investigations on String Instruments.* Newsletter of the British Violin Making Association 4, 1996, S. 12–25.
Peter Klein, *Jahrringanalytische Untersuchungen an Saiteninstrumenten*, in: Dieter Krickeberg (Hg.): Der „schöne" Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1996b, S. 71-82.
Peter Klein, *Dendrochronological Analyses of String Instruments and Keyboards.* Proceedings of the Dartington Violin Conference 1996, London: British Violin Making Association, 1997, S. 15-25.

6 Peter Klein und Stewart Pollens, *The Technique of Dendrochronology as Applied to Violins Made by Giuseppe Guarneri del Gesù*, in: Peter Biddulph (Hg.), *Giuseppe Guarneri del Gesù*, Vol. 2. London 1998, S. 159–161.

7 John Topham und Derek McCormick, *A Dendrochronological Investigation of British Stringed Instruments of the Violin Family.* Journal of Archaeological Science 25, 1998, S. 1149-1157.
John Topham und Derek McCormick, *Dendrochronological Investigation of Stringed Instruments of the Cremonese School (1666-1757) Including "The Messiah" Violin Attributed to Antonio Stradivari.* Journal of Archaeological Science 27, 2000, S. 183-192.

8 Micha Beuting, *Holzbiologische und dendrochronologische Untersuchungen an Tasteninstrumenten.* Diplomarbeit Universität Hamburg, Fachbereich Biologie, unveröffentlicht, 2000, S. 138.

9 Olaf Fiedler, *Dendrochronologische Untersuchungen an historischen Zupfinstrumenten.* Diplomarbeit Universität Hamburg, Fachbereich Biologie, unveröffentlicht, 2002, S. 120.

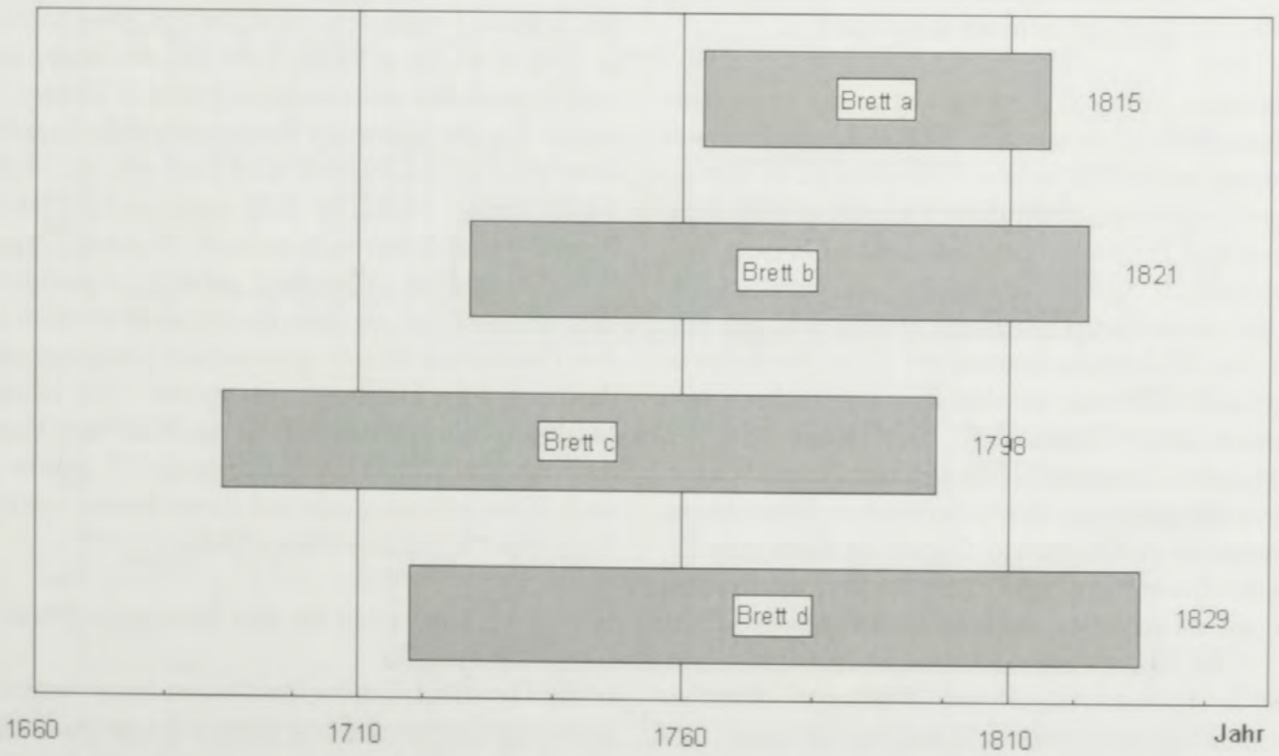


Abb. 4: Balkendiagramm der datierten Einzelspäne des Hammerflügels von Caspar Katholnick.

Abb. 5: Balkendiagramm der Einzelspäne des Hammerflügels von Nannette Streicher

Beuting[10] erstellt neue Chronologien, um eine Regionalisierung des verwendeten Fichtenresonanzholzes zu ermöglichen. Zusätzlich wird eine systematische Untersuchung des Werkes Jacob Stainers durchgeführt (Beuting)[11]. Mittlerweile wurden am Zentrum Holzwirtschaft der Universität Hamburg von Klein und Beuting über 2300 Datensätze aus mehr als 1000 Musikinstrumenten erstellt.

3. Beispiele zur Datierung und Holzverwendung

Beispiel 1: Hammerflügel von Caspar Katholnick (c. 1763–1829 (Hopfner)[12]) aus dem Händel-Haus in Halle (Inv.-Nr. MS-33). Organologisch ist das Instrument zwischen 1810 und 1820 eingeordnet (Latcham)[13].

Im Diagramm (Abb. 5) sieht man, dass der letzte Jahrring des Resonanzbodens aus dem Jahr 1829 ist. Eine solche Diskrepanz ist im Klavierbau eher selten, da es, im Gegensatz zum Geigenbau, nicht diese Vielzahl an Fälschungen, Kopien und Faksimile- bzw. Modellzetteln oder Verlegersignaturen gab. Außerdem sind die Tasteninstrumente aufgrund der verwendeten Mechanik zeitlich sehr gut einzugrenzen. Die Diskrepanz kommt vor allem durch Reparaturen zustande: Oftmals wurden Resonanzböden schon in ihren ersten Jahren ausgetauscht, da sie rissen oder sich verwarfen (Gall[14], Latcham[15]). Ein weiterer Grund für solche Differenzen zwischen der stilkritischen Einordnung und der dendrochronologischen Datierung kann eine Erweiterung des Tonumfangs und somit des Resonanzbodens darstellen, wie sie zum Beispiel bei Cembali öfter vorkam.

Beispiel 2: Hammerflügel von Nannette Streicher (1769–1833 (Hopfner)[16]) ebenfalls aus dem Händel-Haus (Inv.-Nr. MS-39). Hier gibt die Dendrochronologie neben der Datierung (letzter Jahrring 1812) weitere Hinweise auf die Holzverwendung im Instrumentenbau. Wie Bariska[17] berichtet, wurden für den Diskantbereich Späne mit schmaleren Jahrringen verwendet, die eine höhere Schallgeschwindigkeit haben als Holz mit breiten Jahrringen.

Deutlich zu sehen ist dies in Abb. 5: jeder Balken im Diagramm repräsentiert ein Einzelbrett des Resonanzbodens. Haben Balken dieselbe Farbe, bedeutet dies, dass das verwendete Holz aus demselben Baum stammt (vgl. auch Kapitel 3.1). Der Span a konnte nicht gemessen werden, der Span b (70 Jahrringe) kann zur Zeit nicht datiert werden. Im Diagramm sind die Balken der Bretter c-f dabei deutlich kürzer als die der Bretter g und h. Die Sequenzen der Späne c-f umfassen jeweils ca. 90 Jahre (c: 81 Jahrringe (JR), d: 63 JR, e: 93 JR, f: 86 JR), die beiden anderen (g und h) umfassen nahezu das doppelte (128 bzw. 124 Jahrringe). Da alle Späne des Resonanzbodens ungefähr gleich breit sind (c: 13,80 cm, d: 11,69 cm, e: 15,24 cm, f: 14,76 cm, g: 14,62, h: 8,22 cm), sind die Jahrringe der Bretter g und h nur halb so breit. Nannette Streicher hat sich also an diese „Vorgaben" gehalten. Besonders interessant ist dieser Fall, da diese Bretter auch deutlich älter sind. Am Datum des letzten gemessenen Jahrringes sieht man, dass sich eine Differenz von nahezu 100 Jahren ergibt. Man kann mutmaßen, dass sie das Holz vom Vater Johann Andreas Stein (1751–1792 (Henkel)[18]) geerbt und mit nach Wien gebracht, oder aus einem älteren Instrument im Zuge einer Reparatur „recycelt" hat.

3.1 Kriterien für eine Stammgleichheit:

In der Dendrochronologie existieren keine festgelegten statistischen Größen, anhand derer sich eine Stammgleichheit manifestiert, da die Jahrringbreiten bereits innerhalb eines Stammes z.B. durch die Lage im Stamm oder das Vorkom-

men von Reaktionsholz stark differieren können, aber andererseits auch benachbarte Bäume eines Bestandes durch starke exogene Einflüsse sehr ähnlich reagieren können. Auch hängt die Möglichkeit zur Identifizierung von Stamm- und Bestandesgleichheiten stark von der Holzart, der Herkunft, der Verwendung und der Homogenität des gemessenen Holzes ab.

Die für die Feststellung einer Stammgleichheit verwendeten statistischen Größen wurden auf empirischem Wege durch den Vergleich zahlreicher Bass- und Diskantseiten von Streich- und Zupfinstrumenten bzw. von Einzelspänen von Resonanzböden in Tasteninstrumenten ermittelt, bei denen aufgrund des Herstellungsprozesses von benachbarten Stücken aus einem Stamm ausgegangen wird. Aufgrund dieser Versuche wurden ein t-Wert (TVH) von ≥ 8,0 und eine Gleichläufigkeit (GLK) von mindestens 70 % als Mindestmaße für die Stammgleichheit festgelegt. Diese statistischen Größen reichen aber nicht aus, um eine Stammgleichheit sicher zu diagnostizieren. Um dennoch eine Aussage über die Herkunft verschiedener Bretter aus demselben Baum treffen zu können, müssen weitere Kriterien herangezogen werden. Diese hängen teilweise sehr eng mit den subjektiven Einschätzungen des Auswertenden und in großem Maße von dessen persönlicher Erfahrung bei der optischen Beurteilung verschiedener Jahrringsequenzen ab. Auch hier hat man durch den Herstellungsprozess von Geigendecken und Resonanzböden in der Dendrochronologie an Resonanzholz in Musikinstrumenten sehr viele Erfahrungswerte. Das Auftreten von Weiserjahren ist z.B. beim optischen Vergleich ein positives Merkmal, das bei der Definition einer Stammgleichheit herangezogen werden muss. Ebenso müssen beide Kurven einen sehr ähnlichen Gesamtverlauf und ähnliche Jahrringbreiten haben.

Einen weiteren wichtigen Hinweis geben annähernd gleiche Anfangs- und/oder Endjahre der verglichenen Kurven, da dies auch auf eine ähnliche Verarbeitung eines Stammes hinweist.

Zusätzlich müssen sich die Einzelkurven in denselben Clustern wiederfinden, da dies nochmals einen Hinweis auf die gleiche Herkunft des Holzes gibt und die anderen Kriterien teilweise beinhaltet. Sind alle diese Kriterien erfüllt, wird von einer Stammgleichheit ausgegangen. Die angelegten Kriterien werden hier nochmals stichwortartig aufgelistet:

- t-Wert (nach Hollstein) > 8,0
- Gleichläufigkeit > 70 %
- Optisch ähnlicher Kurvenverlauf
- Gleiche Weiserjahre
- Annähernd gleiche Anfangs- bzw. Endjahre der Kurven
- Ähnliche Jahrringbreiten
- Zugehörigkeit zum selben Cluster
- Mindestens 70 Jahre Überlappungsbereich

Als Beispiel sei ein Hammerflügel von Gottfried Mallek (1733–1798 (Hopfner)[19]) des Kunsthistorischen Museums in Wien, Sammlung alter Musikinstrumente (Inv.-Nr. SAM 960) angeführt.

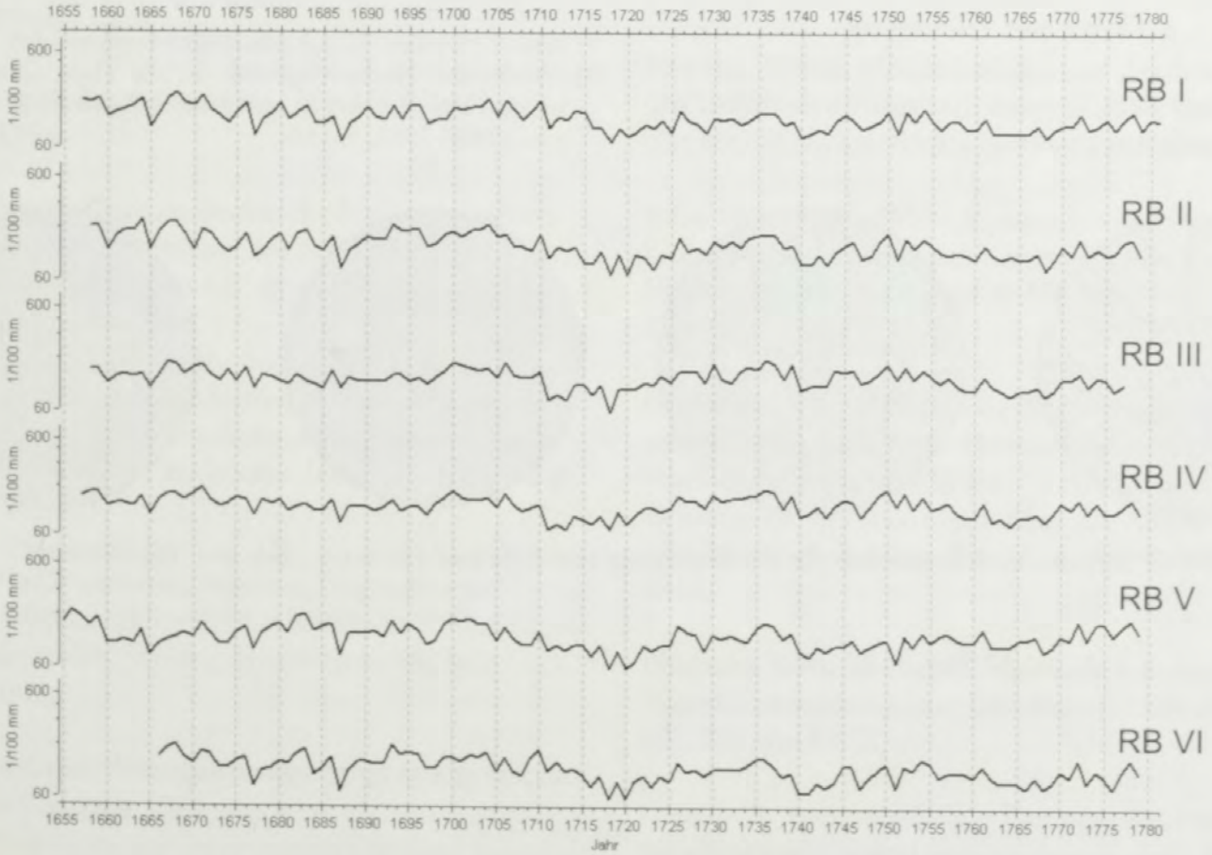


Abb. 6: Jahrringsequenzen des Hammerflügels von Gottfried Mallek.

Dies ist ein Beispiel für die Herkunft aller Resonanzholzspäne aus einem Stamm. Die gezeigten Jahrringsequenzen (Abb. 6) sprechen aufgrund ihres nahezu identischen Verlaufs und Jahrringbreitenniveaus auch dafür, dass Mallek sein Holz gespalten und nicht gesägt hat. Auch bei Instrumenten Johann Andreas Steins konnten Bretter aus einem Stamm gefunden werden, wobei bei Instrumenten von Nannette Streicher mehrfach nicht sämtliche Kriterien einer Stammgleichheit erfüllt sind. Hier liegen die Kurven oft auf einem unterschiedlichen Breitenniveau der Jahrringe, wobei die sonstigen aufgestellten Kriterien einer Stammgleichheit erfüllt waren.

Nannette Streicher produzierte bereits deutlich höhere Stückzahlen als ihr Vater. Es ist somit denkbar, dass sie immer ein gesamtes Los Klangholz kaufte und dieses aufarbeitete und aus der Gesamtmenge dieser Bretter Resonanzböden zusammenstellte. Dadurch finden sich zwar sehr häufig nach der Definition bestandesgleiche Späne, aber selten solche aus einem Baum.

Eine zweite Hypothese ist, dass Nannette Streicher, sicherlich auch bedingt durch eine höhere Produktionsmenge, das von ihr verwendete Fichtenholz nicht mehr spaltete, sondern nach dem Riftschnitt oder Halbriftschnitt einsägen ließ (Abb. 7). Dadurch findet sich auf den Spänen keine absolut radiale Orientierung wieder und es erklärten sich somit die Niveauschwankungen der Kurven bei dennoch sehr hoher Gleichläufigkeit, aufgrund derer eine Zuordnung zum selben Stamm nicht mit Sicherheit möglich ist.

3.2 Regionale Zuordnung

Mit der Methode der Clusteranalyse wurden die bisher untersuchten Musikinstrumente gruppiert und in einem weiteren Schritt durch die Aufarbeitung der Biografien von Instrumentenmachern und den Vergleich mit externen Chronologien regionalisiert. Es wurde eine Einteilung in fünf Regionen erreicht: Nordalpen, Südalpen, Erzgebirge, Bayerischer Wald und Süddeutschland, wobei ein großer Teil des im Wiener Tasteninstrumentenbau verwendeten Holzes anhand des Vergleichs mit den betreffenden Standortchronologien der Großregion Bayerischer Wald/Böhmerwald zugeordnet werden konnte.

---

10 Micha Beuting, *Holzkundliche und dendrochronologische Untersuchungen an Resonanzholz als Beitrag zur Organologie.* Dissertation, Remagen-Oberwinter 2003, S. 219.

11 Micha Beuting und Peter Klein: *Dendrochronologische Untersuchungen an Streichinstrumenten von Jacob Stainer,* in: Wilfried Seipel (Hg.): *Jacob Stainer: "...kayserlicher diener und geigenmacher zu Absom".* Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Mailand 2003, S. 167-171.

12 Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900: Adressenverzeichnis und Bibliographie.* Tutzing 1999, S. 244f.

13 Michael Latcham: persönliche Mitteilung.

14 Joseph [L.] Gall, *Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Forte-piano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglich gut erhalten könne.* Wien: Carl Kupffer, Reprotechnischer Nachdruck, Straubenhardt: Antiquariat-Verlag Zimmermann, 1988, S. 129.

15 Michael Latcham, *Soundboards Old and New.* In: Charles Mould (Hg.): *The Galpin Society Journal* 51, 1998, S. 114-153.

16 Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher,* S. 492f.

17 Mihály Bariska, *Zur Geschichte der Holzverwendung beim Musikinstrumentenbaun.* In: *Schweizerische Zeitschrift für Forstwesen* 147 (9), 1996, S. 683-693.

18 Hubert Henkel, *Lexikon deutscher Klavierbauer,* Frankfurt, 2000, S. 625f.

19 Rudolf Hopfner: *Wiener Musikinstrumentenmacher,* S. 316.

20 *Holzlexikon:* Nachschlagewerk für die Holz- und Forstwirtschaft, bearbeitet von R. Mombächer, 2 Bände, 3. Aufl., Stuttgart: DRW, 1988, S. 164.

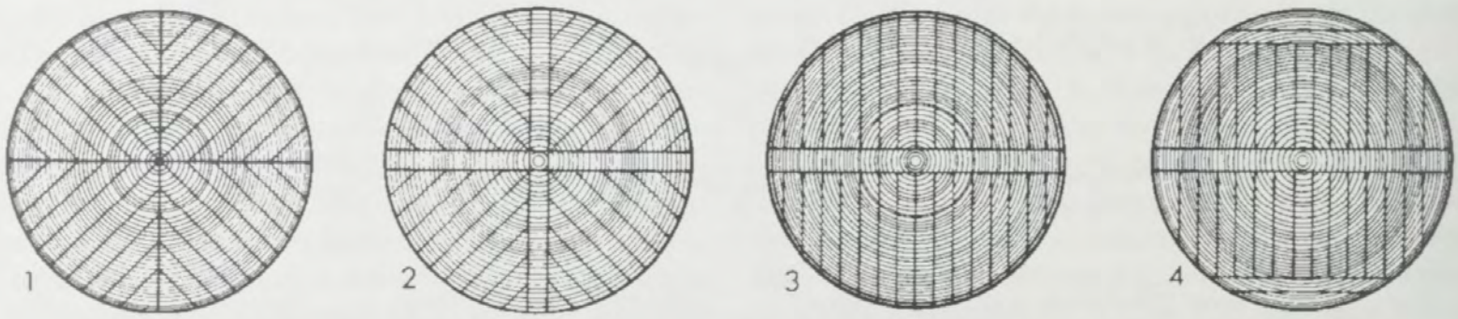


Abb. 7: Riftschnitt. Schnittbilder für die Erzeugung von Rifts und Halbrifts. Abb. aus Holzlexikon[20].

Literaturverzeichnis

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1798-1828.

Alliata Bronner, Cesare/Discorso Cipriani, Gennaro: Annuario napoletano. Grande guida commerciale, Napoli 1880, 1881 und 1882.

Ahrens, Christian: Franz Schuberts Variationen über ein eigenes Thema für Klavier zu vier Händen, As-Dur, D 813 (1824) – „Gebrauchs-" bzw. „Gesellschaftsmusik"?, in: Muzyka fortepianowa XII, Danzig 2001.

Ahrens, Christian: Hammerklaviere mit Wiener Mechanik, Frankfurt 1996.

Ahrens, Christian: Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 29 Jg. 1987, Heft 1.

Ahrens, Christian: Zur Geschichte von Clavichord, Cembalo und Hammerklavier, Herne 1985.

Atti del Real Istituto di Incoraggiamento alle scienze naturali, economiche e tecnologiche di Napoli, Neapel 1856, 1863 und 1870.

Bárdos, Kornel: Sopron zenéje a 16.–18. században, Budapest 1984.

Bariska, Mihály: Zur Geschichte der Holzverwendung beim Musikinstrumentenbau, in: Schweizerische Zeitschrift für Forstwesen 147 (9), 1996.

Berdux, Silke: Johann Peter oder Philipp Jacob Milchmeyer? Biographische und bibliographische Notizen zum Autor der Hammerklavierschule „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen", in: Musica Instrumentalis, Bd. 2, Nürnberg 1999.

Berdux, Silke/Wittmayer, Susanne: Biographische Notizen zu Anton Walter (1752-1826), in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 48. Jg., Salzburg 2000.

Beregszászy, Lajos: A magyarországi zongora – gyáriipar állapotáról, Budapest 1874.

Beregszászy, Lajos: Wir und unsere Industrie, in: Pressburger Zeitung, 10. Februar 1875.

Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1845, Wien 1846.

Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente ertheilt wurden und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist, Bd. I: 1821-1835, Wien, 1841; Bd. II: 1836-1840, Wien 1842; Bd. III: 1841-1845, Wien 1845; Bd. IV: 1843-1845, Wien 1846; Bd. V: 1845-1846 Wien 1847.

Beuting, Micha/Klein, Peter: Dendrochronologische Untersuchungen an Streichinstrumenten von Jacob Stainer, in: Wilfried Seipel (Hg.): Jacob Stainer: "...kayserlicher diener und geigenmacher zu Absom", Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Mailand 2003.

Beuting, Micha: Holzbiologische und dendrochronologische Untersuchungen an Tasteninstrumenten, Diplomarbeit Universität Hamburg, Fachbereich Biologie, unveröffentlicht, 2000.

Beuting, Micha: Holzkundliche und dendrochronologische Untersuchungen an Resonanzholz als Beitrag zur Organologie, Dissertation, Remagen-Oberwinter 2003.

Biba, Otto (Hg.): "Eben komme ich von Haydn..." Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799-1819, Zürich 1987.

Bleyer, Jakob F. : Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 13. Jg., Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. XVII, November, Leipzig 1811.

Blüthner, Julius/Gretschel, Heinrich: Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik, Weimar 1872.

Cantarelli, Francesco (Hg.): De' saggi delle manifatture napolitane nell'anno 1844, in: Annali civili, Nov.-Dez. 1844.

Carl, André Christian (Hg.): Hesperus. Ein Nationalblatt für gebildete Leser, Nr. 57, Prag 1818.

Clemen, Otto: Andreas Streicher in Wien, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, IV, 1930.

Corona, Elio: Aspetti dendrocronologici, in: Ufficio Foreste demaniali di Cavalese e Primiero, Provincia Autonoma di Trento (Hg.): Il Legno di Risonanza della Foresta di Paneveggio. Technologia, impiego, valorizzazione, Atti del Convegno, Predazzo 1998, 2002.

Corona, Elio: Il violono del commune di Rovereto, Biblioteca civica "G. Tartarotte", 1987.

Corona, Elio: Richerche dendrochronologiche su due violini del XVIII secolo, Italia For. E Mont XXXV, 1980.

Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Beschreibung eines mechanischen Clavier=Flügels, erfunden und verfertiget von P. J. Milchmeyer, in: Magazin der Musik, Hamburg 1783 (Reprint Hildesheim 1971).

Csaplovics, Johann von: Gemälde von Ungern, Teil 1, Pest 1829.

Czerny, Carl: Erinnerungen aus meinem Leben, in: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke (1842), (Hg.): Paul Badura-Skoda, Wien 1963.

Dell'Orefice, Anna: Il Real Istituto d'Incoraggiamento di Napoli e l'opera sua, 1806-1860, Genf 1973.

Dieudonné, Carl/Schiedmayer, Johann Lorenz: Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart verfertigt werden, Stuttgart 1824, (Reprint Tübingen 1994).

Durini, [Barone]: De' saggi delle manifatture napoletane esposti nella solenne mostra del 1834, in: Annali civili, März/April 1834.

Ebert, Georg: Die Entwicklung der Weißgerberei. Eine ökonomisch-technographische Studie, Leipzig 1913.

Ehrlich, Christoph: Des Orgel- und Instrumentenbauers Christoph Ehrlich zu Bamberg neuester Plan zum IIten Abonnement auf Piano-Forte, Guitarren, dann liegende und aufrechtstehende Flügel, o. O., o. J. o.

Einstein, Alfred (Hg.): Briefe deutscher Musiker, Amsterdam 1939.

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, 11 Bde., Graz 1959.

Esposizione solenne dell' industria nazionale del regno, Catalogo di saggi de' prodotti dell'industria nazionale presentati nella solenne esposizione de' 15 agosto 1809, Neapel 1809.

Esposizione solenne dell' industria nazionale del regno, Catalogo di saggi de' prodotti dell'industria nazionale presentati nella solenne esposizione del 30 maggio 1818, Neapel 1818.

Fétis, François-Joseph: Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique, Bd. 7, 2. Aufl., Paris 1875.

Fiedler, Olaf: Dendrochronologische Untersuchungen an historischen Zupfinstrumenten, Diplomarbeit Universität Hamburg, Fachbereich Biologie, unveröffentlicht, 2002.

Fischer, Hermann/Wohnhaas, Theodor: Lexikon süddeutscher Orgelbauer, Wilhelmshaven 1994.

Fischhof, Joseph: Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Ausstellung im Jahre 1851, nebst statistischen darauf bezüglichen Andeutungen etc., Wien 1853.

Fontana, Eszter: Der Klavierbau in Pest und Buda 1817–1872, in: Friedmann Hellwig (Hg.): Studia organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem Geburtstag, Tutzing 1987.

Fontana, Eszter: Ein ungarischer Klavierbauer: Wilhelm Schwab, in: Zur Geschichte des Hammerklaviers. Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 50, Michaelstein 1996.

Fontana, Eszter: Klaviere in Ungarn, in: Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, 42 Jg., Heft 2, 1993.

Fontana, Eszter: Music culture in the Pannonian region during the 18th and 19th century, in: Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation, New York, (Handschrift).

Franck, Paul/Altmann, Wilhelm: Kurzgefaßtes Tonkünstler – Lexikon, Regensburg 1936.

Fuchs, Ingrid: Nachrichten zu Anton Walter in der Korrespondenz eines seiner Kunden, in: Mozarts Hammerflügel. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 48. Jg, Heft 1–4, Salzburg 2000.

Galasso, Giuseppe: Professioni, arti e mestieri della popolazione di Napoli nel secolo decimonono, in: Annuario dell'Istituto Storico per l'età moderna e contemporanea, vol. 13-14, 1961-1962.

Gall, [Franz] Joseph [L.] (Hg.): Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Forte-piano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglich gut erhalten könne, Wien 1988 (Carl Kupffer, Reprotechnischer Nachdruck, Straubenhardt).

Gát, Eszter: Pest-Budai zongorakészítők, in: Tanulmányok Budapest múltjából XXIII, 1991.

Gazzetta Musicale di Napoli, Neapel 1852-1855.

Genatiempo, Giuseppe/Sorace, R[...]: La guida, ossia libro d'indirizzi, Neapel 1853.

Georgii, Walter: Klaviermusik, 3. Aufl., Zürich, Freiburg i. Br. 1950.

Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Vierter Theil, Leipzig 1814.

Gialdroni, Giuliana: La musica a Napoli alla fine del del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava, in: Fonti Musicali Italiane, 1/1996.

Goebl-Streicher, Uta/Streicher, Jutta/Ladenburger, Michael: Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen können, Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher, Ausstellungskatalog, Bonn 1999.

Goldschmidt, Harry: Beethoven in neuen Brunsvik-Briefen, in: Beethoven-Jahrbuch, 2. Reihe, IX, 1973-1977.

Gontershausen, Heinrich Welcker von: Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen, Frankfurt am Main 1853.

Gontershausen, Heinrich Welcker von: Der Klavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte unter Hinweisung seiner Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1864.

Gontershausen, Heinrich Welcker von: Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge [...], Frankfurt am Main 1855.

Günther, Michael: Vom „Omnicordo" eines „nobile dilettante" zum bürgerlichen Fortepiano - Art, Verbreitung und Entwicklung der Tasteninstrumente im Gebiet der Hochstifte am Main und Rhein im 18. Jahrhundert, in: „... meine angenehmste Unterhaltung" - Musikinstrumente und Musikalien aus fränkischen Sammlungen, Ausstellungskatalog des Mainfränkischen Museums Würzburg, Würzburg 2003.

Haine, Malou: Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle, Brüssel 1985.

Harding, Rosamond E. M.: The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851, London 1933, 2. Aufl., London 1978 (Reprint London 1989).

Hase, Oskar von: Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift, Bd. 1, Leipzig, Wiesbaden 1917.

Haupt, Helga: Wiener Instrumentenbau um 1800, phil. Diss., Wien 1952.

Henkel, Hubert: Besaitete Tasteninstrumente, Frankfurt 1994.

Henkel, Hubert: Die Entwicklung des Hammerflügels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts, Konferenzbericht der XIII. wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, Michaelstein 1986.

Henkel, Hubert: Lexikon deutscher Klavierbauer, Frankfurt 2000.

Hentzschel, Roland: Einige Bemerkungen zum Hammerkopfleder, in Monika Lustig (Hg.): Zur Geschichte des Hammerklaviers, Michaelstein 1996.

Herfurth, Walburga: Der Übergang vom Gebrauch des Cembalos zum Gebrauch des Hammerklaviers im Leipziger Konzertleben des 18. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1984.

Herrmann, Heinrich: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, Erlangen 1927.

Heyde, Herbert: Musikinstrumentenbau in Preußen, Tutzing 1994.

Hirt, Franz Josef: Meisterwerke des Klavierbaus, Olten 1955.

Hitzig, Wilhelm: Zum Härtelschen Klavierbau seit 1807, in: Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926/27, Leipzig 1927 und 1929/30, Leipzig 1930.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Schriften zur Musik. Singspiele (Gesammelte Werke, Bd. 9), Berlin 1988.

Hopfner, Rudolf: Biographische Anmerkungen zu Herstellern von Cembali im österreichischen Raum, in: Alfons Huber (Hg.): Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich, Tutzing 2001.

Hopfner, Rudolf: Carl Andreas Stein und die Physharmonika, in: Harmonium und Handharmonika / 20. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelsteiner Konferenzbericht, Bd. 62, Michaelstein 2002.

Hopfner, Rudolf: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900: Adressenverzeichnis und Bibliographie, Tutzing 1999.

Huber, Alfons: Beethovens Erard-Flügel, Überlegungen zu seiner Restaurierung, in: Restauro, III, 1990.

Huber, Alfons: Deckelstützen und Schalldeckel an Hammerklavieren, in Friedemann Hellwig (Hg.): Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag, Tutzing 1987.

Huber, Alfons: Hatte Mozarts Hammerflügel ursprünglich eine Stoßmechanik?, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 48. Jg., Salzburg 2000.

Huber, Alfons: Was the „Viennese action" originally a Stossmechanik?, in: The Galpin Society Journal, Vol. LV, April 2002.

Hrabussay, Zoltán: Výroba a výrobcovia hudobných nástrojov v Bratislave, in: Hudobnovedné štúdie V, 1961.

Istituto d'incoraggiamento alle scienze naturali ed alla industria, Rapporto letto al Real Istituto d'incoraggiamento alle scienze naturali dal suo segretario della corrispondenza Francesco Cantarelli ed approvato nella tornata de' 9 luglio 1840, Neapel 1840.

Jiresch, Erich/Mikoletzky, Juliana: Zur Aufmunterung der Erfindungen im Fache der Industrie. Die Sammlung der Erfindungsprivilegien im Archiv der Technischen Universität Wien, in: Veröffentlichungen des Universitätsarchivs der Technischen Universität Wien, Heft 7, Wien 2001.

Kačic, Ladislav: Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí, in: Musicologica Slovaca XIX, 1994.

Kaiserlich königlich privilegirte Preßburger Städtische Zeitung, Preßburg 1812ff.

Kalischer, Alfred Christlieb (Hg.): Beethovens sämtliche Briefe, Berlin, Leipzig 1906-08.

Kastner, Emerich (Hg.): Beethoven, Sämtliche Briefe, Leipzig 1910.

Keeß, Stephan Edler von/Blumenbach, Wenzel: Beschreibung der Fabrikate, welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben der österreichischen Kaiserstaate erzeugt werden. Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate, Teil 2, Bd. II, Wien 1823.

Keeß, Stephan Ritter von/Blumenbach, Wenzel C. : Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben. Als Fortsetzung und Ergänzung des im J. 1823 beendigten Werkes: Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens etc. Mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 2 Bände, Wien 1829 und 1830.

Kinsky, Georg/Hans Halm: Das Werk Beethovens, München 1983.

Klaus, Sabine Katharina: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente, Tutzing 1997.

Klein, Peter: Biologische Grundlagen der Dendrochronologie und ihre Anwendungen. Holz in der restauratorisch-denkmalpflegerischen Praxis. Materialien zur Fort- und Weiterbildung 2 des Niedersächsischen Landesverwaltungsamtes – Institut für Denkmalpflege, 1995.

Klein, Peter: Dendrochronological Analyses of String Instruments and Keyboards, in: Proceedings of the Dartington Violin Conference 1996, London 1997.

Klein, Peter: Dendrochronology and Violins. Dendrochronological and Wood-Biological Investigations on String Instruments, in: Newsletter of the British Violin Making Association 4, 1996.

Klein, Peter: Jahrringanalytische Untersuchungen an Saiteninstrumenten, in: Dieter Krickeberg (Hg.): Der „schöne" Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg, Nürnberg 1996.

Klein, Peter/Mehringer, Hans/Bauch, Josef: Dendrochronological and Wood Biological Investigations on String Instruments, in: Holzforschung 40, 1986.

Klein, Peter/Mehringer, Hans/Bauch, Josef: Tree-Ring Chronology of Spruce Wood and its Application in the Dating of Stringed Instruments. ICOM Committee for Conservation. 7th Triennial Meeting Copenhagen 10-14 Sept. 1984, Preprints 84.1, 1984.

Klein, Peter/Pollens, Stewart: The Technique of Dendrochronology as Applied to Violins Made by Giuseppe Guarneri del Gesù, in: Peter Biddulph (Hg.): Giuseppe Guarneri del Gesù, Vol. 2, London 1998.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin 2002.

Knaus, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705), Bd. I–III, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Hg. Erich Schenk, Wien 1967–1969.

Köchel, Ludwig Ritter von: Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867, Hildesheim 1976.

Köhler, Karl-Heinz/Herre, Grita (Hg.): Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Leipzig 1972-1988.

Korisheli, Wachtang: Die Entstehung und Geschichte der vierhändigen Klavierliteratur bis zu Schubert und seinen Zeitgenossen, Freiburg i. Br. 1975.

Koster, John: The divided bridge, due tension, and rational striking point in early English grand pianos, in: Journal of the American Musical Instrument Society, XXIII, 1997.

Koter, Darja: Glasbilarstvo na Slovenskem, Marburg 2001.

Kukelka, Peter: Die Restaurierung eines Claviorganums des Josua Pock von 1591 aus Innsbruck, in Walter Salmen (Hg.): Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert, Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 2, Innsbruck 1978.

Kützing, Carl: Das Wissenschaftliche in der Fortepiano-Baukunst, Bern u.a. 1844.

Kützing, Carl: Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst, (2. verb. Auflage 1843). Bern, Chur 1833,

Kurz, Peter: Weltgeschichte des Erfindungsschutzes, Köln u. a. 2000.

Lackner, Helmut/Stadler, Gerhard A. : Fabriken in der Stadt. Eine Industriegeschichte der Stadt Linz, Linz 1990.

Ladenburger, Michael: Beethoven und die Familie Streicher, in Uta Goebl-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger (Hg.): Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen, Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher, Bonn 1999.

Ladenburger, Michael (Hg.): Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses, Ausstellungskataloge Bd. 6, Bonn 1999.

Ladenburger, Michael: Die Quellen zu Beethovens Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2, in Michael Ladenburger/Friederike Grigat (Hg.): Beethovens „Mondschein-Sonate": Original und romantische Verklärung, Bonn 2003.

La Mara [Marie Lipsius]: Beethoven und die Brunsviks, Leipzig 1920.

La Mara [Marie Lipsius]: Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren, Leipzig 1909.

Landon, H. C. Robbins: Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Zürich 1970.

Langer, Alexander: Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit, in: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher, Bonn 1999.

Latcham, Michael: Die Hammerflügel von Johann David Schiedmayer. In: „... meine angenehmste Unterhaltung." Musikinstrumente und Musikalien aus fränkischen Sammlungen, Ausstellungskatalog des Mainfränkischen Museums Würzburg, Mainfränkisches Heft Bd. 104, Würzburg 2003.

Latcham, Michael: Franz Jakob Spath and the Tangentenflügel, an eighteenth-century tradition, in: Charles Mould (Hg.): The Galpin Society Journal, LVII, 2004.

Latcham, Michael: Soundboards Old and New, in: Charles Mould (Hg.): The Galpin Society Journal LI, 1998.

Latcham, Michael: The stringing, scaling and pitch of Hammerflügel built in the southern German and Viennese traditions, 1780-1820, München, Salzburg 2000.

Liberatore, Raffaele L. (Hg.): De' saggi delle manifatture napoletane esposti nella solenne mostra del 1836, in: Annali civili, 1836 und 1839.

Lichtenstern, Joseph Marc Freiherr von: Statistisch-geographische Beschreibung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Enns, Wien, Leipzig 1791.

Litschauer, Walburga: Gesellschaftsmusik, in Walter Dürr, Arnold Feil (Hg.): Reclams Musikführer Franz Schubert, Stuttgart 1991.

Lottermoser, Werner/Meyer, Jürgen: Über die Möglichkeit einer Dendrochronologie von altitalienischen Geigen, in: Instrumentenbauzeitschrift 12, 1958.

Luib, Ferdinand: Biographische Skizzen des k. k. Hof-Fortepianoverfertigers Carl Andreas Stein, Wien 1856.

Luithlen, Victor: Katalog der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, I. Teil: Saitenklaviere, Wien 1920 (Reprint Hildesheim 1966).

Lütge, Wilhelm: Andreas und Nannette Streicher, in: Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927, Leipzig 1928.

Maffei, Scipione: Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali, in: Giornale de'Letterati d'Italia, 5 Venice 1711.

Maione, Paologiovanni/Seller, Francesca: Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento, in: Liuteria Musica e Cultura, 1997.

Mastrojanni, Oreste E.: Il Real Istituto di Incoraggiamento di Napoli 1806-1906, Neapel 1907.

Mattheson, Johann: Critica Musica II, Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musicalische Instrumente, Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt von König, Hamburg 1725 (Reprint Amsterdam 1964).

Maunder, Richard: Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna, Oxford 1998.

Mendel, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexikon, Eine Encyklopädie der gesammten musikalischem Wissenschaften, Berlin 1870–83.

Meyer, Michael: Historische Betriebsanalyse der Firma L. Bösendorfer Klavierfabrik A. G., Dissertation, Wien 1989.

Miller zu Aichholz, Viktor/Löhr, August/Holzmair, Eduard: Österreichische Münzprägungen 1519–1938, Wien 1948.

Miltitz, Carl Borromäus von: Ueber Pianoforte's und Pianofortespiel, in: Abend-Zeitung, Nr. 283, [Dresden und Leipzig] 27.11.1826.

Mobbs, Kenneth: Stops and other special effects on the early piano, in: Early Music, November 1984.

Mombächer, Rudolf (Hg.): Holzlexikon. Nachschlagewerk für die Holz- und Forstwirtschaft, 2 Bände, 3. Aufl., Stuttgart 1988.

Montal, Claude: L'art d'accorder soi-même son piano, Paris 1836, (Reprint Genf 1976).

Moog, Gerhard: Untersuchungen von Hammerledern aus der Zeit Mozarts bis Mitte des 19. Jahrhunderts, in Rudolf Angermüller/Alfons Huber (Hg.): Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart. Befund – Dokumentation – Analyse, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg 2000.

Múdra, Darina: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II, Bratislava 1993.

Múdra, Darina: Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch, Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten, Bratislava 1996.

Nelkenbrecher, Johann Christian: Taschenbuch der Münz-, Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute, 13.-15. Aufl., Berlin 1820, 1828 und 1832.

Noback, Christian: Vollständiges Handbuch der Münz-, Bank- und Wechsel-Verhältnisse aller Länder und Handelsplätze der Erde, Rudolstadt 1833.

Nunneri, L[...]: Relazione sulla condizione della classe operaja pianofortista, Napoli 1887.

Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung, Amtsblatt, Wien 1814-1848.

Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung, Intelligenzblatt, Wien 1815-1848.

Österreichische Orgeldatenbank Karl Schütz, Internet (Adresse am 14.12.2006: http://www.odb.at/index.html)

Ottner, Hellmut: Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833, Tutzing 1977.

Paci, Giacomo Maria: Della solenne pubblica esposizione di arti e manifatture del 1853, in: Annali civili, Sept.-Dez. 1853.

Pardi, Giuseppe: Napoli attraverso i secoli: disegno di storia economica e demografica, Mailand 1924.

Patents for Inventions. Abridgements of Specifications relating to Music and Musical Instruments a. d. 1694 - 1866. Printed by Order of the Commissioners of Patents. Facsimile of Second Edition of 1871, London 1984.

Paul, Oscar: Geschichte des Claviers, Leipzig 1868.

Petrocchi, Massimo: Le industrie del Regno di Napoli dal 1850 al 1860, Neapel 1955.

Probszt, Günther: Österreichische Münz- und Geldgeschichte, 3. Aufl., Wien u. a. 1994.

Pulkert, Oldrich/Küthen, Hans-Werner: Ludwig van Beethoven im Herzen Europas, Prag 2000.

Pyllemann, Franz: Mitteilungen über J. C. Kessler, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 12, VII. Jg., Leipzig 1872.

Rameau, Jean-Philippe: De la mechanique des doigts sur le clavessin, in Pièces de Clavecin, Paris 1724, (Neuausgabe, Hg.: Erwin R. Jacobi, Kassel, Basel, Tours, London 1972).

Reden-Esbeck, Friedrich Johann von: Deutsches Bühnen-Lexikon, Eichstätt 1879.

Reich, Nancy B.: Clara Schumann, Romantik als Schicksal - eine Biographie, Reinbek 1993.

Reichardt, Johann Friedrich: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende 1808 und zu Anfang 1809, Bd. I, Amsterdam 1810.

Riemann, Hugo: Riemann Musik Lexikon, Personenteil A-K, Mainz 1959.

Rimbault, Edward: The Pianoforte: Its Origin, Progress, and Construction, London 1860.

Rindlisbacher, Otto: Das Klavier in der Schweiz, Zürich 1972.

Robbio, Giovanni: Notiziario Annuale Portatile di Commercio, Neapel 1841 und 1842.

Rohrer, Josef: Bemerkungen auf einer Reise von der türkischen Gränze über die Bukowina durch Ost- und Westgalizien, Schlesien und Mähren nach Wien, Wien 1804.

Rose-van Epenhuysen, Maria: Beethoven and his 'French piano': proof of purchase, in Florence Gétreau (Hg.): Musique, Images, Instruments, Bd. VII, Paris 2005.

Roßner, Renate, Ein Stein-Flügel im Robert-Schumann Haus Zwickau, in: Instrumentenbau Zeitschrift 7/8, 1992.

Russo, Giuseppe: Napoli come città, Neapel 1966.

Schafhäutl, Emil: Die Pianofortebaukunst der Deutschen repräsentiert auf der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854, München 1855.

Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 Bände und Supplement Stuttgart 1835–42, (Neudruck Stuttgart 1974).

Schmidt-Görg, Joseph: Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik, Bonn 1957.

Schmidt-Görg, Joseph: Neue Briefe und Schriftstücke aus der Familie Brunsvik, in: Beethoven-Jahrbuch, 2. Reihe, 1955/56.

Schneider, Jürgen (Hg): Währungen der Welt, Stuttgart 1991.

Schönfeld, Johann Ferdinand von: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien 1796 (Faks. Hg. Otto Biba, München, Salzburg 1976).

Schröter, Christoph Gottlieb: Umständliche Beschreibung seines 1717 erfundenen Clavierinstruments, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, 3 Bde., Berlin 1760-1764.

Schubert, Claudia: Die Entwicklung von Marketingkonzepten im Klaviermarkt, Dipl. Arbeit, Wien 2003.

Schwäbische Kronik, Stuttgart 1786-1899.

Schwarz, Kerstin: Bartolomeo Cristofori, Hammerflügel und Cembali im Vergleich, in: Scripta Artium, Nr. 2, Leipzig 2000/2002.

Schweingruber, Fritz Hans: Der Jahrring: Standort, Methodik, Zeit und Klima in der Dendrochronologie, Bern und Stuttgart 1984.

Seller, Francesca: Le fabbriche di pianoforti nel regno delle due Sicilie, in: Napoli Nobilissima, vol. VII, fasc. I-II, Jan. – April 2006.

Seuffert, Franz Ignaz: Beschreibung Von dem bis in das 87te Jahr seines alters alt erlebten Hoforgel Bau Meister Joh. Philipp Seüffert, weltberühmten Meister im Orgel Bau, Ms. in: Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Würzburg, M. ch. f. 636.

Seuffert, Martin: Rechtfertigung [Erwiderung zu: Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien], in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 14. Jg., Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung Nr. V, May, Leipzig 1812.

Siebold, J. B. von: Würzburg's Gelehrte, Künstler und Sammlungen - Die Seuffertische Familie, ein wahrer künstlerischer Stamm, in: Fränkische Chronik, herausgegeben in der Großherzoglichen Haupt- und Residenzstadt Würzburg, 1807.

Sievers, Giacomo Ferdinando: Il Pianoforte, Neapel 1868.

Skowroneck, Tilman: Beethoven's Erard piano: its influence on his compositions and on Viennese piano building, in: Early Music, XXX/4, November 2002.

Sprengel, Peter Nathanael: Handwerk und Künste in Tabellen, 11. Sammlung, Berlin 1773.

Sprenger, Bernd: Das Geld der Deutschen, Paderborn, Wien u. a. 1991.

Steblin, Rita: Josephine Gräfin Brunswick-Deyms Geheimnis enthüllt. Neue Ergebnisse zu ihrer Beziehung zu Beethoven, in: Österreichische Musikzeitschrift 57/6, Juni 2002.

Streicher, Andreas: Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nannette Streicher, geborene Stein in Wien verfertigt werden. Ausschließlich nur für die Besitzer dieser Instrumente aufgesetzt, Wien 1801.

Szórádová, Eva: Historické klavíry na Slovensku. Historical Keyboard Instruments in Slovakia, Scriptorium musicum, Bratislava 2004.

Szórádová, Eva: Klavichordy a ãembalá na Slovensku, in: Slovenská hudba XXIV, Nr. 3, 1998.

Szórádová, Eva: Saitenklaviere in der Slowakei, in Alfons Huber (Hg.): Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich, Tutzing 2001.

Tarantová, Marie: Ludwig van Beethoven a Heinrich Klein, in: âeskoslovenská beethoveniána 2, Nr. 2–3, 1965.

Tellenbach, Marie-Elisabeth: Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte" Josephine Brunswick, Zürich 1983.

Thein, Christoph: Das Pianoforte. Ein nützliches Merkbüchlein für jeden Clavierspieler, Quedlinburg, Leipzig 1843.

Thiel, Viktor: Gewerbe und Industrie, in: Geschichte der Stadt Wien, hg. vom Alterthumsvereine zu Wien, redigiert von Anton Mayer, Bd. IV, Wien 1911.

Thon, Christian Friedrich Gottlieb: Abhandlung über Klavier-Saiteninstrumente, insonderheit der Forte-Pianos und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung und Stimmung. Ein nothwendiges Handbuch für Organisten und Schullehrer, Orgel- und Instrumentenmacher, überhaupt für jeden Besitzer und Liebhaber dieser Art der Metall-Saiten-Instrumente, 2. Aufl., Weimar 1836.

Topham, John/McCormick, Derek: A Dendrochronological Investigation of British Stringed Instruments of the Violin Family, in: Journal of Archaeological Science 25, 1998.

Topham, John/McCormick, Derek: Dendrochronological Investigation of Stringed Instruments of the Cremonese School (1666-1757) Including "The Messiah" Violin Attributed to Antonio Stradivari, in: Journal of Archaeological Science 27, 2000.

Trommer, Bernhard: Die Kollagenmatrix archäologischer Funde im Vergleich zu künstlich gealterten Ledermustern historischer Gerbverfahren, Dissertation Technische Universität Bergakademie Freiberg, 2005, Internet (Adresse am 13.12.2006: https://fridolin.tufreiberg.de/archiv/pdf/WerkstoffwissenschaftenTrommerBernhard923047.pdf)

Tufano, Lucio: La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo, in: Studi musicali, Nr. 1, 2001.

Unger, J[...] K[...]: Die vaterländische Klavierfabrikation und die Instrumentenmacher Carl Schmidt Vater und Sohn, in: Pester Bote, 1856 und in: Pressburger Zeitung, 21. Dezember 1856.

Unger, J[...] K[...]: Wanderungen durch ungarische Gegenden. Erster Brief. Pudlein den 12. July 1790, in Ludwig v. Schedius (Hg.) : Zeitschrift von u. für Ungarn zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde u. Literatur, Vierter Band, Viertes Heft, Pest 1803.

Völker, Angela: Biedermeierstoffe. Die Sammlungen des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien und des Technischen Museums Wien, München 1996.

Weech, Friedrich von (Hg): Badische Biographieen, Heidelberg-Karlsruhe 1875–1906.

Wieck, Friedrich: Clavier und Gesang. Didaktisches und polemisches, Leipzig 1853 (Reprint Peer 1995).

Wieck, Friedrich: Ueber die von Heckel in Wien erfundene und gegenwärtig verbesserte Physharmonika wie sie in meinem Magazin zu haben ist, Leipzig 1829.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung, Hg. Ignaz Franz von Schönholz, Wien 1813.

Wittmayer, Susanne: Hammerkopfleder – ein Beitrag zu seiner Geschichte und Herstellung, in Thomas Steiner (Hg.): Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne 2002, Bern, Berlin 2004.

Wohnhaas Theodor Fischer, Hermann: Johann Philipp Seuffert und seine Nachkommen, in: Fränkische Lebensbilder, Würzburg 1968.

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, 11. Band, Wien 1864.

Wythe, Deborah: Conrad Graf (1782–1851), Imperial Royal Court Fortepiano Maker in Vienna, Dissertation, New York 1990.

Notenquellen:

Franz Schubert: Original-Kompositionen. Klavier zu vier Händen, Bd. I und III, Edition Peters Nr. 155a.

Franz Schubert: Streichquintett C-Dur op. 163 D 956, Boosey & Hawkes Pocket Score No. 284.

Franz Schubert: Werke für Klavier zu zwei Händen, Bd. III (Sonaten III und Stücke), Edition Breitkopf EB 4223 (1985).

Anhang

Programm des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“

veranstaltet
von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien
16.10. - 18.10.2003

Do., 16. Oktober 2003

8:30 Uhr Registrierung
9:30 Uhr Begrüßung durch Sammlungsdirektor HR Dr. Rudolf Hopfner

Sitzung I Vorsitz: Eszter Fontana
10:00 Uhr Musikalisches Entrée mit Hans Kann *Es erklingen vier Hammerflügel der Sammlung alter Musikinstrumente.*
11:00 Uhr Christian Ahrens: *„...welch eine Schönheit und gleichheit der Töne und gewalt im Starken und Sanften gleich“. Das Fortepiano mit Wiener Mechanik im frühen 19. Jahrhundert*
11:30 Uhr Michael Latcham: *From Hammered Harpsichord to Fortepiano – The Pianos of Nannette Streicher 1792 – 1823*
12:00 Uhr Uta Goebl-Streicher: *Johann Baptist Streichers Reisetagebuch aus dem Jahr 1828*

12:30 Uhr: Mittagspause

Sitzung II Vorsitz: Christian Ahrens
14:00 Uhr Musikalische Darbietung: Thomas Schmögner *Demonstration des Orgelklaviers von Franz Xaver Christoph (Wien, ca. 1790)*
14:30 Uhr Alfons Huber: *Das Orgelklavier von Franz Xaver Christoph* (mit Albrecht Czernin und Wolfgang Karner)
15:00 Uhr Rita Steblin: *Beethovens Beziehungen zu Wiener Klavierbauern um 1800 im Licht neuer Dokumente der Familie Brunswick*
15:30 Uhr Michael Ladenburger: *Eine Stimmgabel aus dem Besitz George A. Polgreen Bridgetowers und Ludwig van Beethovens. Fragen zu Funktion und Rückschlüssen auf das Instrumentarium.*

Sitzung III Vorsitz: Michael Ladenburger
16:30 Uhr Roland Hentzschel: *Die Werkstätte André Stein*
17:00 Uhr Otto Biba: *Ignaz Bösendorfer und die Wiener Klavierszene in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dokumentarische Miszellen zu einem unaufgearbeiteten Thema.*
17:30 Uhr Gert Hecher: *Designentwicklung und bautechnische Datierungsmöglichkeiten im Wiener Klavierbau von 1800 bis 1870*
19:30 Uhr Gesprächskonzert mit Reinhold Kubik (Hammerflügel) und Margit Legler (Gesang, mimisch-gestische Interpretation)

Fr., 17. Oktober 2003

Sitzung IV Vorsitz: Alfons Huber
9:00 Uhr Micha Beuting: *Dendrochronologische Forschung zum Wiener Klavierbau des 19. Jahrhunderts*
9:30 Uhr Alexander Langer: *Alternativen zur Wiener Mechanik im österreichischen Klavierbau*
10:00 Uhr Eszter Fontana: *Privilegien und Patente im Wiener Klavierbau*

Sitzung V Vorsitz: Michael Latcham
11:00 Uhr José Más Cabré: *Klaviersaitendraht und Besaitungen im 19. Jahrhundert*
11:30 Uhr Susanne Wittmayer: *Zum Hammerkopfleder im Wiener Klavierbau*
12:00 Uhr Eva Badura-Skoda: *Bemerkungen zu den Registerzügen der Wiener Hammerflügel der Zeit um 1800*
12:30 Uhr Mittagspause

Sitzung VI Vorsitz: Beatrix Darmstädter
14:00 Uhr Eva Szórádová: *Klavierbau und -handel in den ungarischen Kronländern vor 1850*
14:30 Uhr Hubert Henkel: *Einflüsse auf den Wiener Klavierbau aus Deutschland*
15:00 Uhr Francesca Seller: *The Viennese Piano in Naples: A Contribution to the History of Piano Constructors*
15:30 Uhr Edwin Beunk: *Praktische Erfahrungen bei der Restaurierung romantischer Wiener Klaviere*

Sitzung VII Vorsitz: Rudolf Hopfner
16:30 Uhr Michael Günther: *Aufrechte Hammerklaviere - Die besonderen Beziehungen Fränkischer Klavierbauer zu Wien*

17:00 Uhr Matthias Bertsch: *Klanganalyse von Klavieren des 19. Jahrhunderts*
17:30 Uhr Jesper Christensen: *Wissen wir wirklich, wie ein Hammerflügel geklungen hätte?* (Musikalische Beispiele: St. Gottfried)

19:30 Uhr Abendprogramm

Sa., 18. Oktober 2003

11:00 Uhr Musikinstrumente im Technischen Museum Wien (Führung)

***

Musikalisches Entrée mit Hans Kann
16. Oktober 2003, 10:00 Uhr

Hammerflügel von Anton Walter,
Wien ca. 1790 (SAM 454):

Domenico Paradies:
Toccata in A-Dur

Joseph Haydn:
Variation C-Dur, Hob. XVII/5

Hammerflügel von André Stein, Wien 1819 (SAM 560):

Franz Schubert:
Impromtu in Ges-Dur
Walzer in Ges-Dur „Kupelwieser-Walzer"

Hammerflügel von Conrad Graf,
Wien ca. 1830 (SAM 570):

Frederic Chopin:
Nocturne in cis-Moll op. posth.
Berceuse in Des-Dur op. 57
Etude in Ges-Dur, op. 10/5
Etude in As-Dur, op. 10/10

Hammerflügel von Johann Baptist Streicher,
Wien 1840 (SAM 412):

Johannes Brahms:
Walzer in As-Dur, op. 39/15

Robert Schumann:
aus: Phantasiestücke op. 12: „Warum"
aus: Waldszenen op. 82: „Vogel als Prophet"
Arabeske in C-Dur, op. 18

Felix Mendelssohn-Bartholdy:
aus: Lieder ohne Worte: op. 19/1 E-Dur,
op. 30/3 E-Dur
op. 38/2 c-Moll
op. 62/6 A-Dur

***

Musikalisches Rahmenprogramm

Matinée in der Sammlung alter Musikinstrumente
am 19. 10. 2006, 11:00 Uhr

„Die Romantik und ihre Musikinstrumente:
Das Violoncello"

Christophe Coin, Violoncello Franz Geissenhof,
Wien 1794 (SAM 686)
Patrick Cohen, Hammerflügel André Stein,
Wien 1819 (SAM 560)

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncell in F-Dur. op. 5/1
Joseph Wölfl: Grand Duo für Klavier und Violoncello in d-Moll
Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier und Violoncell in D-Dur, op. 102/2

Register

Namen und Orte / Names and Places

Sachen / Termini

Abbreviaturen

GdM Gesellschaft der Musikfreunde Wien
GLK Gleichläufigkeit
GNM Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
HF Hammerflügel
HZAB Hofzahlamtsbücher
JR Jahrring
kD kleine Diesis
KHM Kunsthistorisches Museum Wien
KKH Krims-Krackow-Haus Weimar
MIR Musikinstrumente Rück
MINe Musikinstrumente Neupert
NMM National Music Museum Vermillion
OBM Orgelbaumeister
OMeA Obersthofmeisteramt
ÖSA Österreichisches Staatsarchiv
pK pythagoreisches Komma
SAM Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien
sK syntonisches Komma
SR Sonderreihe
TK Tafelklavier
TVH t-Wert der Dendrochronologie
WS Wassersäule
WSA Wiener Stadt- und Landesarchiv
WStLB Wiener Stadt- und Landesbibliothek