Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 46 (2006)

Artikel: Das Berliner "Bach-Cembalo" aus der Perspektive seiner Restaurierungen und Nachbauten

Autor: Hoffmann, Sabine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858754

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Berliner „Bach-Cembalo“ aus der Perspektive seiner Restaurierungen und Nachbauten*

Sabine Hoffmann

Das sogenannte Berliner „Bach-Cembalo“ wird heute der Werkstatt Harraß in Breitenbach/Thüringen zugeschrieben und um 1700 datiert.[1] Es war unter den Tasteninstrumenten des Berliner Musikinstrumenten-Museums Gegenstand der wohl zahlreichsten Publikationen.[2]

Die Renaissance des Cembalo-Baues im 20. Jahrhundert in Deutschland wurde im wesentlichen von diesem Instrument beeinflußt. Durch den angeblichen Eigentümer Johann Sebastian Bach und die besondere Disposition mit einem Umfang von fünf Oktaven (FF-f3), zwei Manualen und vier Registern, nämlich einem 16', zwei 8' und einem 4', schien das Instrument für Nachbauten (vor allem zur Interpretation der Klavierwerke Bachs) ein geeignetes Vorbild zu sein. Nach vereinzelten und individuellen Anfängen etablierte sich unter Beibehaltung der besonderen Disposition eine Neukonstruktion in moderner Rastenbauweise.[3] Dieses „Bach-Modell“ wurde von allen namhaften Firmen in Deutschland geführt und war wegen seiner Größe und seiner Registriermöglichkeiten als Konzertcembalo bis in die 1970 Jahre verbreitet.

So vielbeachtet das Berliner „Bach-Cembalo“ war, so häufig wurde das Instrument überarbeitet. Allerdings sind die Baustadien und Restaurierungsschritte nicht etwa übersichtlich und im Detail dokumentiert, sondern meist nur in Arbeitsnotizen beziehungsweise in Randbemerkungen von Aufsätzen

* Für wertvolle Anmerkungen und Anregungen danke ich Susanne Wittmayer.

1 Musikinstrumenten-Museum, Berlin, Kat.-Nr. 316. [Editor's note: Konstantin Restle suggested that the instrument may have been made by Johann Harrass the younger between 1720 and 1730. See: Konstantin Restle, „Versuch einer historischen Einordnung des ‚Bach-Cembalos‘“, in: Konstantin Restle (ed.), *Das Berliner „Bach-Cembalo“, Ein Mythos und seine Folgen*, Berlin 1995, 29–40.]

2 Eine Bibliographie und einen Überblick über den damaligen Forschungsstand bietet: Konstantin Restle (Red.), *Das Berliner „Bach-Cembalo“: Ein Mythos und seine Folgen*, Berlin 1995, mit Beiträgen von Dieter Krickeberg, Horst Rase, Konstantin Restle, Günther Wagner und Martin Elste.

3 [Editor's note: *Rastenbauweise* is a way of building the inner construction using beams in the length and the width which cross over each other in a grid. This method of building the frames of pianos was already used in Vienna in 1811.]

und Briefen nachweisbar.[4] Diese Hinweise sollen hier in chronologischer Reihenfolge aufgelistet werden, um im Zusammenhang mit den ersten Nachbauten am Anfang des 20. Jahrhundert betrachtet zu werden. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Instrumentenbauer das Original gekannt und erforscht haben. Ferner wird untersucht, nach welchen Ideen sie ihre Nachbauten entworfen haben und ob diese Rückschlüsse auf Baustadien oder Restaurierungsschritte am Original zulassen.

Zu Ankauf, Provenienz und Zuschreibung

Als die Musikinstrumentensammlung unter ihrem nachmaligen Leiter Oskar Fleischer (1892–1919) das Instrument im Jahre 1890 für den hohen Betrag von zehntausend Reichsmark vom Instrumentensammler und -händler Paul de Wit ankaufte, war der Erbauer noch unbekannt. Attraktiv und wertvoll war das Instrument wegen seiner vermeintlichen Provenienz, die in direkter Linie zu Johann Sebastian Bach zu führen schien. De Wit selbst war es, der den Bezug zu Bach hergestellt hatte, denn noch im selben Jahr veröffentlichte er eine Geschichte des Instrumentes mit der Nennung aller Vorbesitzer.[5] Belegen konnte er die Verbindung jedoch nicht. Der Vorbesitzer, Wilhelm Rust, hatte 1859 lediglich behauptet, Wilhelm Friedemann Bach habe einer mündlichen Überlieferung zufolge im Hause eines weiteren Vorbesitzers, Graf von Voss, vielfach auf dem Instrument gespielt.[6] Fragen zur Legende, das Instrument habe J. S. Bach gehört, wurden zwar 1924 von Georg Kinsky und 1937 von Alfons Kreichgauer, dem damaligen Direktor des Museums, aufgeworfen.[7] Daß das Instrument als „Bach-Cembalo" in die Geschichte eingegangen ist und heute noch so bezeichnet wird, konnten sie jedoch nicht verhindern.[8]

4 „Restaurierung" steht hier und im Folgenden überbegrifflich für Reparatur, Renovierung, Instandsetzung, Überarbeitung und Konservierung. Siehe: Michael Petzet und Gert Mader, *Praktische Denkmalpflege*, Stuttgart 1995, 52.

5 Paul de Wit, „Der Flügel Joh. Seb. Bach's", *Zeitschrift für Instrumentenbau* X/36, 21. September 1890, 429–32. Die genannten Vorbesitzer waren J. S. Bach, Wilhelm Friedemann Bach, Graf von Voss, Wilhelm Rust und Paul de Wit.

6 Wilhelm Rust, Vorwort zu *Johann Sebastian Bach's Werke: Kammermusik*, 9. Jahrgang, Leipzig 1860.

7 Georg Kinsky, „Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels", in: *Bach-Jahrbuch* 1924, 128–38; Alfons Kreichgauer, „Ist der Bachflügel echt?", *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 33/8, 1936/37, 197–8. Der Text von Kreichgauer ist schwierig zu interpretieren; siehe die Auslegung: Martin Elste, „Die Folgen eines Mythos", in: Restle (Red.), *Das Berliner „Bach-Cembalo"*, *op. cit.*, 55–73, hier 61.

8 Siehe: Martin Elste, „Nostalgische Musikmaschinen", in: John-Henry van der Meer, Martin Elste, Günther Wagner, et al., *Kielklaviere. Cembali Spinette Virginale, Bestandskatalog*, Berlin 1991, 239–77, hier: 248–9.

1955 stellte der Restaurator Friedrich Ernst das „Bach-Cembalo“ erstmals in den Kontext der Cembalobaugeschichte.[9] Er machte auf die außergewöhnlichen dispositions- und bautechnischen Merkmale aufmerksam.[10] Seiner Ansicht nach sind von einem sehr viel älteren Korpus nur noch die drei Außenwände erhalten. Unterboden, Resonanzboden, Stimmstock, Deckel und Beine dagegen sollen aus einer Restaurierung um 1850 stammen. Auch die Klaviaturen akzeptierte Ernst nicht als original: Aufgrund des sehr breiten Stichmaßes (49 cm) und der langen Tastenvorderplättchen (45 mm) nahm er auch hier eine Konstruktion an, die nach 1850 zu datieren sei. Daß das Instrument J. S. Bach gehört haben soll, hielt er für unwahrscheinlich. Eine weitere wichtige Quelle stellen Ernsts acht handschriftliche Zettel aus dem Jahr 1950 mit ungeordneten stichwortartigen Notizen zu bautechnischen Merkmalen und Veränderungen dar. Im selben Jahr fertigte er vier Blätter mit ergänzenden Skizzen des Korpus und seiner Innenkonstruktion in unterschiedlichen Ansichten an.[11]

Die Datierung und Zuschreibung an einen bestimmten Instrumentenbauer erfolgten erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch Dieter Krickeberg und Horst Rase, die sich auf einen Vergleich des Instrumentes mit einem Cembalo im Schloßmuseum Sondershausen stützen.[12] Aus Dokumenten des Sondershausener Stadtarchivs, die auch die heute nicht mehr lesbare Signatur dieses Instruments überliefern, kann es Johann Heinrich Harraß zugeschrieben werden. Dieser wurde 1665 in Großbreitenbach geboren und starb 1714 als „Musikant und Klaviermacher“ an einem unbekannten Ort.[13]

9 Friedrich Ernst war vom 23. September 1948 bis zum 31. Mai 1962 am Musikinstrumenten-Museum Berlin als Restaurator beschäftigt. Er erstellte eine Loseblatt-Sammlung, die später nach ihm als „Ernst-Kartei“ bezeichnet wurde, in der er alle ihm bekannt gewordenen Informationen, in der Hauptsache zu Instrumentenbauern, aber auch zu Musikwissenschaftlern und anderen Persönlichkeiten des Musiklebens weltweit sammelte.

10 Friedrich Ernst, *Der Flügel Johann Sebastian Bachs: Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaues im 18. Jahrhundert,* Frankfurt am Main 1955.

11 Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316, acht Zettel (DIN A6) und vier Blätter mit Skizzen (DIN A4), jeweils ohne Signatur.

12 Inv.-Nr. Mu 16. Siehe: Dieter Krickeberg und Horst Rase, „Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700“, in: Friedemann Hellwig (Hrsg.), *Studia Organologica: Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag,* Tutzing 1987, 285–310; Dieter Krickeberg und Horst Rase, „Einige Beobachtungen zur Baugeschichte des ‚Bach-Cembalos‘ “, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1987/88, 184–97. Der Aufsatz wurde angeregt durch: Hubert Henkel, „Der Cembalobau der Bach-Zeit im sächsisch-thüringischen und im Berliner Raum“, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 2. Internationalen Bach-Fest der DDR,* Leipzig 1977, 361–74.

13 Dieter Krickeberg, „Über die Herkunft des Berliner ‚Bach-Cembalos‘ “, in: Restle (Red.), *Das Berliner „Bach-Cembalo“, op. cit.*, 9–15, hier 10.

Da sich beide Instrumente in einigen stilistischen und bautechnischen Merkmalen gleichen, liegt eine Zuschreibung des Berliner Instrumentes ebenfalls an die Werkstatt Harraß nahe:[14]

(a) Beide Instrumente sind zweimanualig mit dem gleichen Tastenbild und den gleichen charakteristischen Tastenfronten.
(b) Die Zargen beider Instrumente sind aus Rotbuche mit gezinkten Eckverbindungen; die Hohlwand ist jeweils doppelt gebogen. Das Profil der Stege ähnelt sich deutlich.[15]
(c) Als besondere bautechnische Gemeinsamkeit sind der durch die Zargen befestigte Damm und der Stimmstock hervorzuheben.

Das Sondershausener Instrument blieb abgesehen von kleinen Restaurierungen weitgehend unberührt und bot somit weitere aufschlußreiche Vergleiche für die Erforschung von Baustadien des Berliner Instrumentes, denn die gravierenden Unterschiede zwischen den Instrumenten resultieren aus Umbauten und Restaurierungsmaßnahmen, die am Berliner Instrument vorgenommen wurden. Hierzu gehört vor allem die Innenkonstruktion, die im folgenden genauer beschrieben wird, ferner die Registerdisposition – das Sondershausener Cembalo hat nicht vier Register, wie das Berliner Instrument heute (16', 8', 8', 4'), sondern nur drei (8', 8', 4'). Auch sind Zubehörteile wie Untergestell und Deckel beim Sondershausener Cembalo im Gegensatz zum Berliner möglicherweise original. Das Berliner Instrument hat außerdem einen ungewöhnlichen, nicht ursprünglichen Unterboden: er besteht aus zwei Schichten Nadelholz, ist 48 mm dick und ragt 7 bis 8 mm über die Zargen hinaus. Das Sondershausener hat dagegen einen bündig untergesetzten Boden, der von einer umlaufenden Zierleiste verdeckt wird.

Die Lebensdaten von J. H. Harraß ermöglichen nur die vage Datierung um 1700. Am Sondershausener Instrument wurde jedoch eine dendrochronologische Untersuchung des Resonanzbodens vorgenommen: Der jüngste festgestellte Jahrring stammt aus dem Jahr 1686 und erlaubt eine Datierung des Instruments um 1690.[16]

14 Siehe: Wolfgang Wenke, *Bestandskatalog zur Sammlung Musikinstrumente des Schloßmuseums Sondershausen*, Erfurt 2001, 22–4.

15 Das Berliner Instrument hat einen besonderen Resonanzbodensteg: Die 16'- und 8'-Saiten sind bis dis1 parallel nebeneinander über die Oberkante geführt; ab e1 sind die 8'-Saiten durch Bohrungen hindurch tiefer gelegt. Der Stimmstock ist, um die Ebenen auszugleichen, entsprechend getreppt.

16 Siehe: Wenke, *Bestandskatalog, op. cit.*, 22–4. [Editor's note: it should be remembered that while a date of 1690 is thus possible, any date after 1686 is also possible; dendrochronology tells us only when the wood in question was still part of a growing tree.]

Bemerkungen zu Baustadien und Restaurierungen

Im Inneren des Berliner Instrumentes befindet sich, wie die Zeichnung verdeutlicht, eine Ansammlung unterschiedlichster Verstrebungen (Abb. 1). Ein erster, tiefgreifender Umbau wurde von Rase und Krickeberg festgestellt. Ursprünglich soll das Berliner Instrument mit nur drei Registern ausgestattet gewesen sein, einem 16' und einem 4' auf dem unteren Manual und einem 8' auf dem oberen.[17] Dafür sprechen Spuren von früheren Wirbelbohrungen und Stimmstockverzapfungen (aus zwei Stimmstockebenen wurden drei).[18] Das Hinzufügen eines vierten Registers wurde vermutlich sehr früh durchgeführt, vielleicht noch vor 1714 von Harraß selbst. Sicher aber wurde es vor 1859 vorgenommen, da Rust in diesem Jahr die vierregistrige Disposition erwähnt.[19] Da das zusätzliche 8'-Register das Instrument mit einer größeren Saitenzugkraft belastete, mußte die Innenkonstruktion schon hier verstärkt werden. Dabei wurde der Oberdamm als zusätzliche Spreize versetzt (schräg vom Unterdamm links zur Hohlwand laufend) und ein neuer eingesetzt.

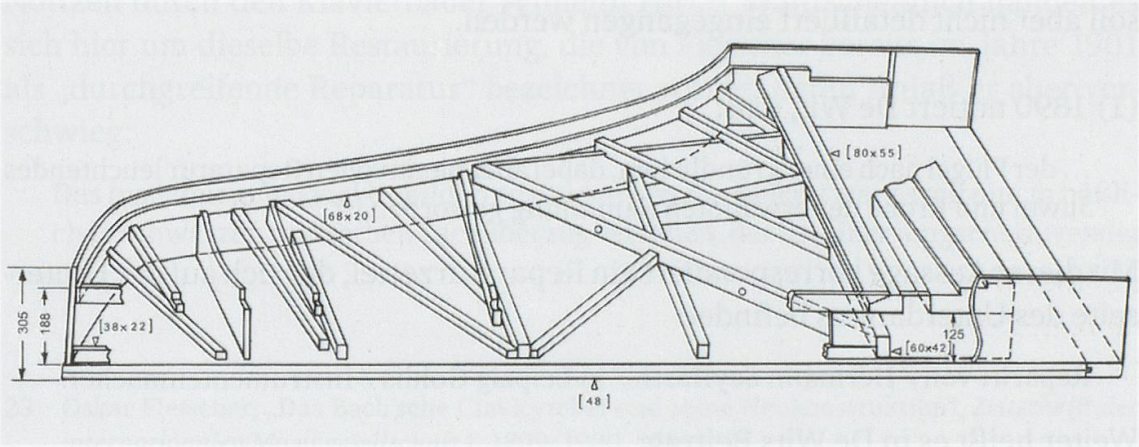

Abbildung 1: *Cembalo Werkstatt Harraß „Bach-Cembalo“, Breitenbach/Thüringen um 1700. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Kat.-Nr. 316. Zeichnung: Horst Rase*

17 „Beschreibung der Instrumente“, in: Restle (Red.), *Das Berliner „Bach-Cembalo“, op. cit.*, 81–111, hier 89.

18 *Ibid.*

19 Wilhelm Rust, Vorwort zu: *Johann Sebastian Bach's Werke: Kammermusik*, 9. Jahrgang, Leipzig 1860.

Nach dieser ersten Umbaumaßnahme hat das Instrument wohl noch nicht die heutige Innenkonstruktion erhalten. Krickeberg und Rase nahmen bei den Untersuchungen an, daß beide Instrumente zunächst eine sehr ähnliche Innenkonstruktion hatten. Heute sind im Berliner Instrument nur noch im hinteren Bereich Elemente der gemeinsamen Konstruktion zu finden. Diese sind Streben, die vom Unterboden schräg zur Resonanzbodenauflage der Hohlwand aufsteigen und Streben, die von der Resonanzbodenauflage der Baßwand zu derjenigen der Hohlwand laufen. Im Sondershausener Instrument befinden sich dreieckige Knaggen, die aber im Berliner Instrument gar nicht vorhanden sind. Hier wurden Unterbodenstreben und Streben, die vom Unterdamm zur Hohlwand aufsteigen, eingebaut. Außerdem kam eine besondere Strebe hinzu, die in Verlängerung des geraden Teiles der Hohlwand zum Damm führt.

Es ist nicht eindeutig, in welcher Reihenfolge und wann diese unterschiedlichen Verstrebungen hinzugefügt wurden. Soweit sie sich aus schriftlichen Dokumenten rekonstruieren lassen, werden die Schäden und Restaurierungen in chronologischer Ordnung skizziert, um mehr Klarheit in Bezug auf die Veränderungen zu erlangen. Auf Veränderungen der Resonanzbodenberippung soll aber nicht detailliert eingegangen werden.

(1) 1890 notiert De Wit, daß:

> ... der Flügel nach einer gründlichen, dabei aber pietätvollen Reparatur leuchtendes Juwel und Krone der erwähnten Sammlung geworden ist.[20]

Mit dieser Aussage korrespondiert ein Reparaturzettel, der sich auf der Hinterseite des Unterdamms befindet:

> Reparirt von / Hermann Seyffarth / in Leipzig Gohlis / Instrumentenmacher.

Weiter heißt es in De Wits Beitrag:

> Der 2,37 m lange und 0,97 m breite Kasten hat jedenfalls ursprünglich nicht die schwarze Farbe gehabt, die er jetzt aufweist, vielmehr lässt sich aus noch vorhandenen Spuren feststellen, dass er zuerst hellgrau war mit vergoldeten Leisten. Mit der späteren Übermalung hat er das Schicksal einer großen Anzahl von Instrumenten dieser Gattung geteilt.[21]

Die Kunstbeilage zu De Wits 1890 veröffentlichtem Artikel zeigt das Instrument außen schwarz und innen rot.[22] Dieselbe schwarz-rote Fassung wird schon 1900 von Fleischer bestätigt:

20 De Wit, „Der Flügel Joh. Seb. Bach's", *op. cit.*, 430.

21 *Ibid.*

22 Kunstbeilage zu: De Wit, „Der Flügel Joh. Seb. Bach's", *op. cit.* (Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz).

> Auch seine äußere Ausstattung war einst geschmackvoller als heute, wo der frühere weiße Lack durch einen abscheulichen Überzug schwarzer und roter Farbe überdeckt worden ist.[23]

Seyffarths Eingriff läßt sich zeitlich eingrenzen. Seine selbständige Tätigkeit als Restaurator für die De Wit'sche Sammlung beginnt anscheinend frühestens 1882; 1890 wurde der Flügel bereits restauriert verkauft.[24]

(2) In der Berliner Bauakademie, wo die Instrumenten-Sammlung von 1893 bis 1902 ausgestellt war, ereignete sich ein gravierender Unfall:

> Bei der Reparatur eines Oberlichtes im Königlichen Museum fiel der ausführende Arbeiter mit seinem schweren Arbeitsgerät in den gerade unter ihm stehenden Bach-Flügel, der vollständig zusammenbrach und nun, nach seiner Wiederherstellung, Invalide im Klang, in der Mechanik und in der Erhaltung der Stimmung geblieben ist.[25]

Auch De Wit vermerkt 1908 den Sturz des Arbeiters auf das Instrument.[26] Die Restaurierung erfolgte nach im Deutschen Museum München befindlichen Notizen durch den Klavierbauer Wilhelm Hirl.[27] Wahrscheinlich handelt es sich hier um dieselbe Restaurierung, die von Fleischer bereits im Jahre 1901 als „durchgreifende Reparatur“ bezeichnet wurde, deren Anlaß er aber verschwieg:

> Das Instrument hat viel Unbilden zu dulden gehabt. Zuletzt war es mit einem häßlichen schwarzen und rothen Lacküberzug versehen, der bei einer jüngst nothwendig

23 Oskar Fleischer, „Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion“, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* I, 1899/1900, 161–2.

24 Der Klavierbauer Hermann Seyffarth (1846–1933) war bei Dolge & Co., bei Grotrian-Steinweg und bei H. Kloppe tätig, bevor er sich in Leipzig von 1882 bis 1932 dem Restaurieren der Sammlung Paul de Wit widmete. Siehe: Hubert Henkel, *Lexikon deutscher Klavierbauer*, Frankfurt am Main 2000, 607; Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog I. Besaitete Tasteninstrumente. Orgeln und orgelartige Instrumente. Friktionsinstrumente.* Cologne 1910, 262 und 265.

25 Oskar Schröter, „Interessante Neuerungen im Klavierbau: Ein neuer Bach-Flügel“, *Neue Musik-Zeitung* 31, 1910, 233–4.

26 Paul de Wit, „Ein verspäteter Einfall. – Ein Musikinstrumentenmuseum für Leipzig?“, *Zeitschrift für Instrumentenbau* XXIX/5, 1908, 165.

27 Siehe: Krickeberg und Rase, „Einige Beobachtungen“, *op. cit.*, 184. Wilhelm Hirl (1838–1905) gründete seine Pianofabrik 1874 in Berlin. Es ist anzunehmen, daß in seiner Firma eine breitere Palette unterschiedlicher und ausgefallener Modelle in kleinerer Stückzahl hergestellt wurden. Er meldete 1888 und 1889 mehrere Patente an: für ein Pianino mit selbstklingendem Pedal, ein Doppelklavier mit zwei Manualen und ein ebensolches mit Pedal als Übungsinstrument für Organisten. Darüber hinaus beschäftigte er sich mit der Restaurierung historischer Instrumente; siehe: Henkel, *Lexikon*, *op. cit.*, 233–4 und Angaben von Friedrich Ernst, Ernst-Kartei im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

gewordenen durchgreifenden Reparatur – die übrigens an dem alten Klange nichts geändert hat – durch die ursprüngliche helle Farbe ersetzt worden ist.[28]

Wann genau der Unfall tatsächlich geschah und wie stark das Instrument nach dem Unfall beschädigt war und welche heute noch sichtbaren Spuren der Schaden hinterlassen hat, ist nicht mehr zu eruieren. Die Restaurierung war aber sicherlich eine Gelegenheit, die Innenkonstruktion weiter zu verstärken. Fest steht jedenfalls, daß der heutige 48 mm dicke Unterboden – der durch seinen Überstand eine umlaufende Leiste suggeriert – und der Keil zum Ausgleich der verzogenen Diskantwand entweder bereits vorhanden waren oder spätestens hier eingesetzt wurden, denn diese Elemente sind unter dem von Fleischer 1901 beschriebenen hellen Anstrich deutlich zu sehen (Abb. 2). Als Bestätigung für diesen Befund und die Chronologie läßt sich Ernsts Beschreibung der Farbschichten auf einem der Zettel aus dem Jahr 1950 lesen:

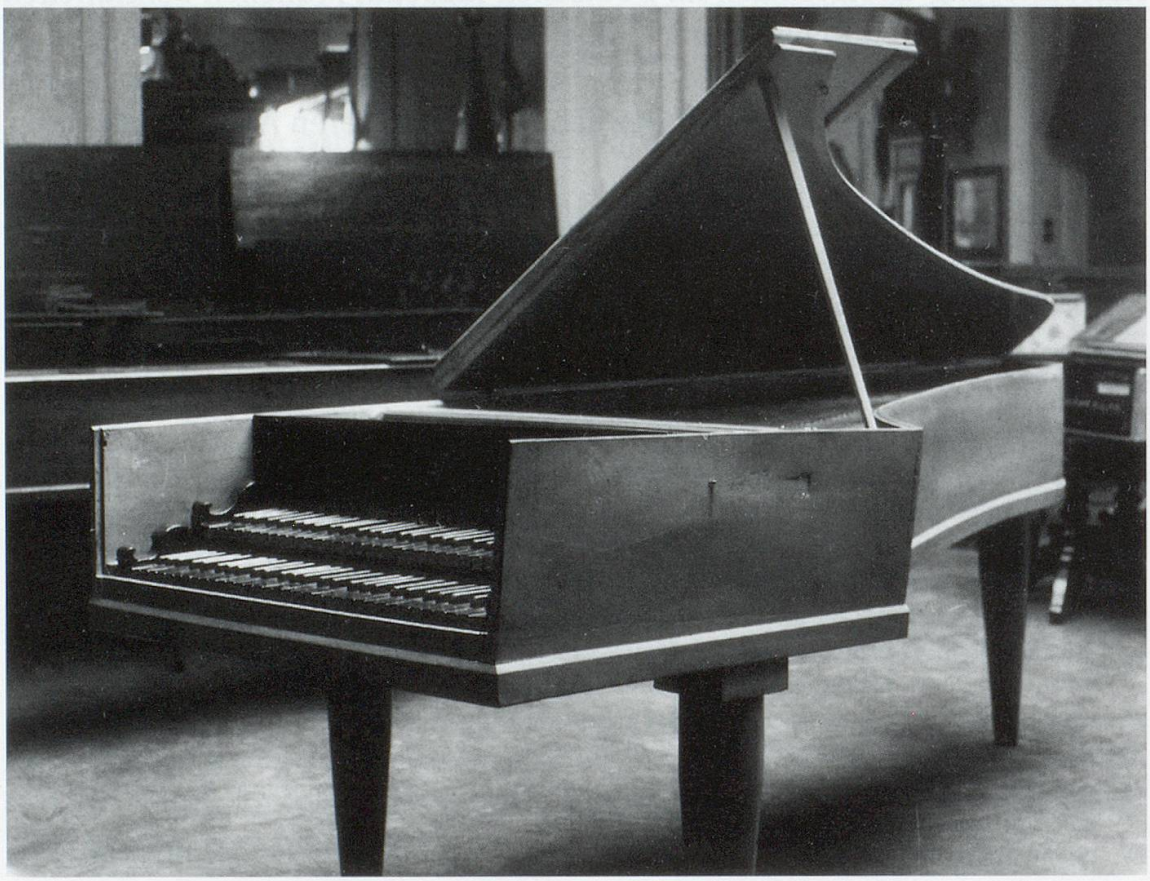

Abbildung 2: *Cembalo Werkstatt Harraß „Bach-Cembalo", Breitenbach/Thüringen um 1700. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Kat.-Nr. 316. Photo: Historia-Photo, 1924*

28 Oskar Fleischer, *Führer durch die Bach-Ausstellung im Festsaale des Berliner Rathauses vom 21. bis 31. März 1901,* Berlin 1901, 23.

Der graue Anstrich darunter (unter Fleischer) stammt aus dem Jahre ca. 1900; zu dieser Zeit ist dem Instr. der starke Unterboden hinzugefügt worden, auch der 3teilige Deckel, beides aus Fichte und die kurze Diskantwand.[29]

Eine Signatur von Hirl ist nicht zu finden. Der Vergleich mit einer Restaurierung, die er an einem anderen Instrument der Sammlung vorgenommen hat, liefert aber ein weiteres Indiz: Dem Ruckers-Cembalo (Kat.-Nr. 2227) hat er ebenso einen starken, überstehenden Unterboden (Eiche, 24 mm) untergesetzt.

Möglicherweise kann ausgeschlossen werden, daß das „Bach-Cembalo“ noch vor dem Ankauf im Jahre 1890 mit dem starken, überstehenden Unterboden ausgestattet wurde: Die Kunstbeilage zu De Wits 1890 veröffentlichtem Artikel zeigt das Instrument bereits mit den drei konischen Beinen.[30] Es ist aber eine umlaufende Zierleiste zu erkennen, die vermutlich den alten Boden verdeckt. Somit fiele Seyffarth als Urheber dieses Bodens aus. Da es sich hier jedoch nicht um ein Foto, sondern um eine Grafik handelt, ist der Wahrheitsgehalt der Darstellung mit Vorsicht zu sehen.

(3) 1914 erfolgte eine Restaurierung durch Gustav Walter, der den Resonanzboden herausgelöst und eine Signatur auf der Unterseite hinterlassen hat: „repariert von / Gustav Walter 32 Jahre alt / Reparateur der / Königl. Sammlung / año 1914“.[31] Nach den Notizen von Ernst hat er die Absperr-Rippe herausgenommen und verschiedene Arbeiten an den Rippen durchgeführt sowie die Streben gefestigt, die vom Unterboden schräg zur Resonanzbodenauflage der Hohlwand aufsteigen.[32] Walter hinterließ dabei auf dem Reparaturzettel Seyffarths mit Bleistift die Bemerkung:

Deine Reparatur hat nichts / getaucht / Murgser.

Da sich dieser Kommentar eindeutig auf Seyffarth bezieht, ist zu vermuten, daß Walter von einer möglichen Restaurierung durch Hirl keine Kenntnis hatte, und falls doch, so konnte er diese beiden Eingriffe wohl nicht unterscheiden.

29 Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316, acht Zettel (DIN A6) ohne Signatur.

30 Kunstbeilage zu: De Wit, „Der Flügel Joh. Seb. Bach's“, *op. cit.* (Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz).

31 Gustav Walter hat auch das Hubert-Clavichord (Kat.-Nr. 4651) und das Andreas Ruckers-Cembalo (Kat.-Nr. 2230) des Musikinstrumenten-Museums Berlin restauriert. Er war von 1910 bis 1914 bei Johann George Steingraeber beschäftigt und starb im Jahre 1914. Angaben von Friedrich Ernst, Ernst-Kartei und Mappe Kat.-Nr. 4780 im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

32 Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316, acht Zettel (DIN A6) und vier Blätter mit Skizzen (DIN A4), jeweils ohne Signatur.

(4) Auch von Kriegsschäden blieb das Instrument nicht verschont. Unter Feuchtigkeit hatten sich zahlreiche Verbindungen geöffnet: Vor allem der Resonanzboden war entlang der Baßwand verworfen und gerissen, die Rippen zum Teil gebrochen. 1950 erfolgte eine Restaurierung durch Wilhelm Schwechten, einen Klavierbauer und Sachverständigen für Tasteninstrumente. Im Kostenvoranschlag und in der Rechnung sind die Schäden und die Maßnahmen erstmals genau beschrieben.[33] Der Resonanzboden wurde im Gehäuse ausgespänt, die Rippen stabilisiert, eine neue Resonanzbodenauflage an der Baßwand eingesetzt und der Stimmstock erneut mit den Zargen verdübelt. Eine neue Absperr-Rippe wurde wieder hinzugefügt. Der in Schwechtens Kostenvoranschlag und Rechnung genannte Schaden im Resonanzboden entlang der langen Wand ist noch heute erkennbar. Außerdem wurden die Saiten und Stimmnägel ersetzt; Steg- und Anhangstifte aber wurden nach dem Entrosten wieder eingesetzt. Nach Ernst waren bereits vor dieser Restaurierung drei Luken im Unterboden eingelassen. Als Urheber dieses Eingriffs kommen der Klavierbauer Carl Anton Pfeiffer oder Walter in Frage. Da der Resonanzboden von Schwechten nicht herausgelöst wurde, mußte er sich Zugang zur Innenkonstruktion durch weitere drei Luken verschaffen.[34]

(5) Heute ist das Instrument holzsichtig. Die Fassungsschichten können nur nach oder während Schwechtens Restaurierung gänzlich abgenommen worden sein, denn ein Foto zeigt den Vorgang am Instrument, in dem bereits alle sechs Luken eingelassen sind.[35] Ernst berichtet, daß der Malermeister und Kirchenmaler Wilhelm Westphal im Jahr 1950 Proben der Anstriche entnommen hat und dabei vier Farbschichten fand.[36] Keinen Aufschluß bietet die diesbezügliche Korrespondenz zwischen Alfred Berner (Direktor des Museums) und Alfons Kreichgauer. Berner erkundigte sich am 11. April 1950 bei Kreichgauer:

> Ist Ihnen außerdem bekannt, wann und aus welchem Grunde das Instrument, das mit einem schwarzen Anstrich in die Sammlung kam, dann durch Fleischer wieder mit einer hellgrauen Farbe versehen wurde, erneut den schwarzen Anstrich erhielt, in dem wir alle es kennen?[37]

Die Antwort vom 15. April 1950 lautete:

33 Wilhelm Schwechten, *Kostenvoranschlag für die Restaurierung eines Bach-Flügels*, 16. Februar 1950; und: Wilhelm Schwechten, *Rechnung für die Restaurierung eines Bach-Flügels*, 14. März 1950, Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316.

34 Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316, acht Zettel (DIN A6) ohne Signatur.

35 Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316.

36 *Ibid.* In der Mappe befindet sich auch eine Visitenkarte von „Wilhelm Westphal / Malermeister und Kirchenmaler / Berlin-Friedenau Brunnhildestr. 2".

37 Brief, Dr. Alfred Berner an Prof. Dr. Alfons Kreichgauer, 11. April 1950, im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316.

> Über die Gründe der Veränderung des Anstrichs kann ich leider nichts sagen. Ich kenne das Instrument nur in seinem schwarzen Gewand.[38]

Ungeachtet der häufigen Fassungswechsel dürfte die rötlich-bräunliche Lasur des Sondershausener Instruments einen Hinweis auf die originale Oberfläche geben.[39]

Seltsam mutet an, daß Ernst in seiner Monographie *Der Flügel Johann Sebastian Bachs* pauschal von einer Restaurierung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts spricht, die sich heute aber durch keinen Beleg verifizieren läßt, zu den späteren Eingriffen jedoch kein Wort verliert.[40] Ernst hat die gut dokumentierte Restaurierung Schwechtens begleitet und in diesem Zusammenhang Notizen und Skizzen angefertigt, in denen jedoch nur die Restaurierung Walters namentlich genannt und präzisiert wird. Wie genau wußte er um die Restaurierungen durch Seyffarth und Hirl? Mit dem Schaffen Wilhelm Hirls war Ernst ansonsten gut vertraut. Er notiert die Restaurierungen, die Hirl an drei anderen Tasteninstrumenten der Sammlung vorgenommen hat.[41] Auch hat er einige Informationen zu Hirls Bach-Nachbau und zu seinen Tätigkeiten als Klavierbauer festgehalten. Mit keinem Wort aber ist die Restaurierung des Bach-Cembalos erwähnt.

Weitere Dokumente zu den Restaurierungen wurden bislang nicht bekannt. Doch es ließe sich ein weiterer Weg beschreiten, der im folgenden skizziert werden soll: Inwieweit nämlich vermögen Nachbauten Aufschluß über die Restaurierungsgeschichte des „Bach-Cembalos“ zu geben? Die im folgenden näher betrachtete Auswahl an Nachbauten von Wilhelm Hirl, Carl Anton Pfeiffer und Johann George Steingraeber begründet sich aus den in unterschiedlicher Weise vorhandenen Bezügen zum Original.

Beobachtungen an Nachbauten

(1) 1899 erhielt Wilhelm Hirl vom niederländischen Bankier und Instrumentensammler Daniël François Scheurleer, dessen Sammlung später an das Gemeentemuseum in Den Haag überging, den Auftrag, eine

> … möglichst originalgetreue Nachbildung des Bachklavieres herzustellen, jedoch mit allen Errungenschaften der modernen Klavierbautechnik.[42]

38 Brief, Prof. Dr. Alfons Kreichgauer an Dr. Alfred Berner, 15. April 1950, im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 316.

39 Siehe: Wenke, *Bestandskatalog, op. cit.*, 22–4.

40 Ernst, *Der Flügel Johann Sebastian Bachs, op. cit.*

41 Ernst-Kartei im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Er restaurierte 1890 das Marius-Cembalo (Kat.-Nr. 288), mit Reparaturzettel; 1894 das Trasuntino-Cembalo (Kat.-Nr. 806), und 1903 das Ruckers-Cembalo (Kat.-Nr. 2227), mit Signatur.

42 Georg Lange, „Ein neuer Bach-Flügel“, *Der Deutsche Instrumentenbau* 1/15, 1900, 115–7.

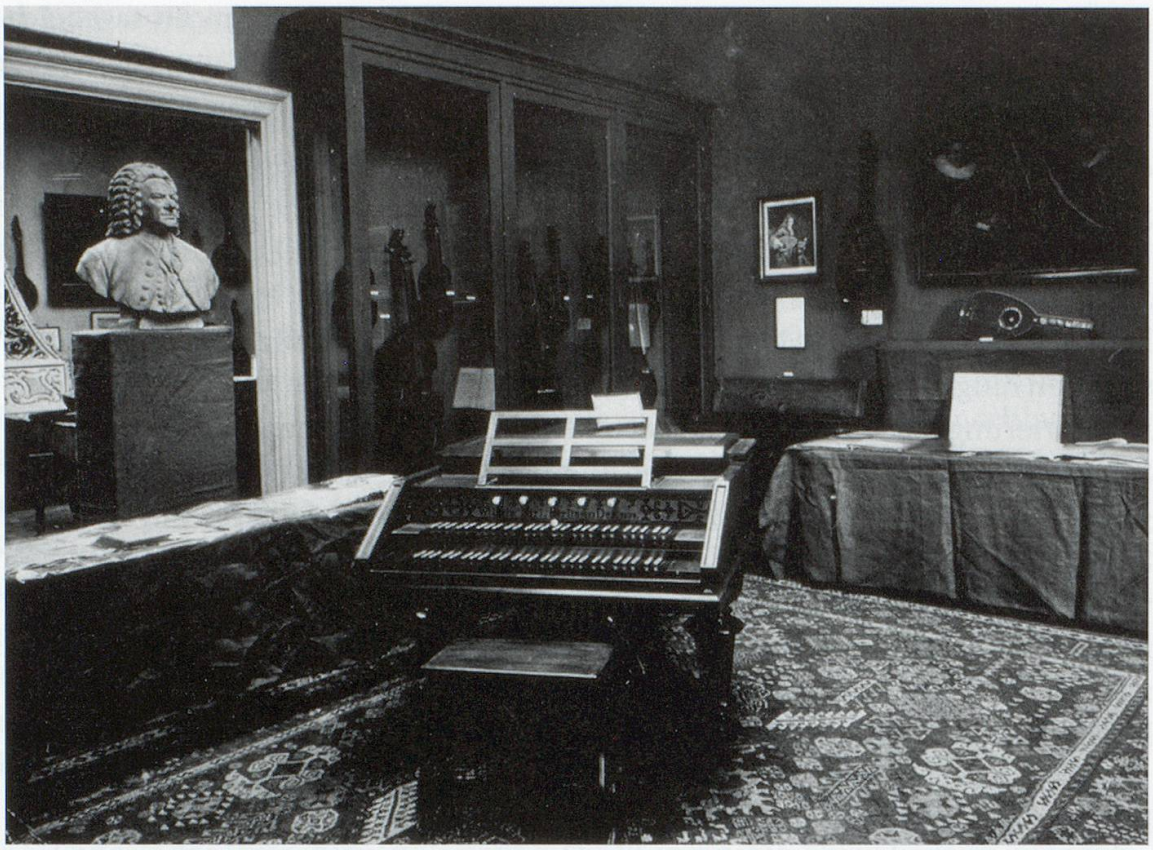

Abbildung 3: *Cembalo Wilhelm Hirl, Berlin, 1899 zu Hause Scheurleers, heute im Gemeentemuseum Den Haag, Inv.-Nr. 1933-0703. Photo: Sammlung Gemeentemuseum Den Haag.*

Das Instrument, gezeigt in Abbildung 3, wird heute im Gemeentemuseum Den Haag aufbewahrt, und ist 1900 von Georg Lange lobend beschrieben:[43]

> Seit wenig Wochen nun hat sich ein deutscher Instrumentenbauer das Verdienst gesichert, den Bachflügel in gelungenster Weise nachgebildet zu haben. [...] Es ist interessant zu sehen, wie vorzüglich Herr Hirl seine Aufgabe gelöst hat.[44]

Oskar Fleischer hob hervor, daß

> ... will man überhaupt alte Klavier-Kompositionen einem größeren Zuhörerkreise in authentischer Form vorführen – das Problem gelöst werden muß, ein Instrument herzustellen, welches den Klangcharakter und alle Eigentümlichkeiten des alten Clavicymbels aufweist, ohne seine technischen Schwächen zu besitzen. [...] Der Klangcharakter des Clavicymbels ist beibehalten, wenn er auch vorläufig noch nicht ganz so glänzend und schwirrend ist, als bei seinem Vorbild.[45]

Bereits 1935 hatten sich die Ansprüche an Originaltreue von Nachbauten gewandelt. Dirk Baalfort, Sammlungsleiter des Museums in Den Haag, schrieb über Hirls Instrument:

43 Inv.-Nr. 1933-0703, damals Nr. 843.
44 Lange, „Ein neuer Bach-Flügel", *op. cit.*, 115–7.
45 Fleischer, „Das Bach'sche Clavicymbel", *op. cit.*, 161–2.

„Es ist ein Nachbau von einem von Joh. Seb. Bachs Cembali. Es wurde 1899 in Berlin von Wilhelm Hirl gebaut, der jedoch nur den Auftrag hatte, die Klaviatur und die Register zu kopieren. Form und Äußeres unterscheiden sich daher so sehr von Bachs Instrument, daß es geschlossen scheinbar nichts mehr damit zu tun hat.[46]

Wie ging Hirl tatsächlich vor? Beibehalten wurde der Umfang von FF-f3 sowie Anzahl und Art der Register. Die Konstruktion aber wurde von Grund auf anders konzipiert: Ein starker Resonanzboden wurde hier in eine Rastenkonstruktion eingesetzt. Die vier Metallstreben sind mit vier Längsstreben verschraubt, die wiederum von drei Querstreben gekreuzt werden. Weitere Stabilität verleiht dem Instrument eine Strebe, die parallel und in Verlängerung des geraden Teiles der Hohlwand zum Damm führt. Die Saiten sind in einer Anhangplatte befestigt, laufen über klavierartige Stege und sind im Stimmstock mit Vierkantwirbeln verankert. Aus den Binnenregisterzügen des Originals wurden Frontzüge, auch die Manualkoppel ist über einen Zug bequemer zu bedienen. Hirl verknüpfte hier offensichtlich zwei historische Modelle: Er setzte die Disposition und Klangerzeugung des Cembalos in die Konstruktion eines gradseitigen Flügels.[47]

Die Konstruktion ist ebenso Hammerflügeln aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ähnlich.[48]

Wenn Hirl tatsächlich die Restaurierung nach dem Unfall des Arbeiters vorgenommen hat, tat er das nach Fleischer spätestens 1901, also nach der Fertigstellung seines Nachbaues für Scheurleer 1899.[49] Der tiefere Einblick in das Originalinstrument hätte schon aus Gründen der zeitlichen Abfolge keinen Einfluß auf seinen Nachbau nehmen können. Inwieweit er das Original vor seinem Nachbau erforschte, ist unbekannt. Vermutlich hätte er aber auch dann, wenn er die Möglichkeit einer Kopie nach dem Original gehabt hätte, von Grund auf anders konstruiert. Warum soll aber nicht der umgekehrte Fall eingetreten sein, daß nämlich der Nachbau eine Veränderung im Original

46 „No. 843 is een imitatie van een van Joh. Seb. Bachs clavecymbels. Het is in 1899 door Wilhelm Hirl te Berlijn gemaakt, die echter slechts opdracht had de claviatuur en registers na te maken. Vorm en afwerking verschillen dan ook zoozeer van Bachs instrument dat het, dichtgeslagen, er schijnbaar niets mee gemeen heeft.“ Dirk J. Balfoort, *Gemeente-Museum 's-Gravenhage, II: De Muziek-Historische Afdeeling (Verz. D. F. Scheurleer),* Den Haag 1935, 37. (Übersetzung: Andreas Staier).

47 Ob ein bestimmter Flügel möglicherweise als Modell diente, wurde nicht weiter untersucht.

48 Einen ähnlichen Ansatz wie Hirl verfolgte auch Seyffarth: Seine „Spinettflügel“ sind auch mit der Bach-Disposition versehen.Die Seyffarth'schen Instrumente, die auch mit der Bach-Disposition versehen sind, bedürfen einer weiteren eingehenden Untersuchung. Exemplare werden in St. Petersburg und in Leipzig aufbewahrt. Momentan wage ich noch keine Rückschlüsse auf Zusammenhänge zum Original. Siehe: Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums, op. cit.*, 112–4; und Henkel, *Lexikon, op. cit.*, 607.

49 Fleischer, *Führer durch die Bach-Ausstellung, op. cit.*, 23.

vorgab. Dies könnte zum Beispiel die Strebe betreffen, die in Verlängerung des geraden Teiles der Hohlwand zum Damm führt. Diese Strebe bildet zusammen mit dem hinteren Teil der Hohlwand, der Baßwand und dem Damm ein Gefüge, das einen A-Frame nachahmt.[50]

(2) Carl Anton Pfeiffer stellte insgesamt sechs Nachbauten des „Bach-Cembalos" her.[51] Darunter wurde einer vom Deutschen Museum München in Auftrag gegeben.[52] Für die Ausführung im Jahre 1909 erhielt Pfeiffer die Genehmigung der Preußischen Regierung, das Originalinstrument auszuleihen und in seiner Fabrik aufzustellen.[53] Oskar Schröter urteilte folgendermaßen:

> Pfeiffer verwertete die Errungenschaften der modernen Klaviertechnik, und so entstand ein Instrument, welches das Original nicht nur in der Klangwirkung, sondern auch an Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit der Stimmung übertrifft.[54]

Diese Beschreibung, die suggerieren könnte, daß zwischen Hirls Ansatz und demjenigen Pfeiffers gar kein Unterschied besteht, führt in die Irre. Pfeiffer kopierte das Instrument zwar sehr genau, jedoch gewissermaßen nach Art eines Abgusses. Abgesehen von der Oberfläche (bei Pfeiffer Kirschbaumfurnier, beim Original wechselnde Fassungen) übernahm er Klaviaturraum und Namensbrett

50 Zur Darstellung des A-Frame als Prinzip der Innenkonstruktion, siehe: Michael Latcham, *The stringing, scaling and pitch of* Hammerflügel *built in the southern German and Viennese traditions*, 2 Bände, München und Salzburg 2000, I, 14.

51 Siehe: Elste, „Nostalgische Musikmaschinen", *op. cit.*, 251. Weitere Nachbauten von C. A. Pfeiffer in öffentlichen Sammlungen: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart; Smithsonian Institution, Washington DC, Cat.-Nr. 316, 170. Carl Anton Pfeiffer (1861–1927) übernimmt 1896 die von seinem Vater Joseph Anton in Stuttgart gegründete Klavierfabrik und brachte sie zur Blüte. Seine Ausbildung absolvierte er bei der Pianofabrik J. L. Duysen in Berlin. Während seiner Gesellenzeit war er unter anderem bei Steinway & Sons in New York tätig. Pfeiffers Errungenschaften, wie die Erfindung von speziellen Regulierwerkzeugen, nehmen im Klavierbauerhandwerk einen herausragenden Rang ein. Er meldet mehrere Patente an und erhält zahlreiche Auszeichnungen und Medaillen. Neben Klavieren und Flügeln baute er auch ausgefallene Modelle wie Transponierklaviere und Pedalklaviere. Pfeiffer war außerdem ein Kenner und Sammler von historischen Instrumenten. Er beschäftigte sich intensiv mit der Klavierbaugeschichte und der Restaurierung historischer Instrumente. Ab 1912 ist er lebenslanges Mitglied im Ausschuß des Deutschen Museums München und war auch für das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart beratend tätig. Siehe: Henkel, *Lexikon deutscher Klavierbauer,* 471–3; Christian Väterlein, Josef Maria Wagner *et al.*, *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten. Begleitbuch*, 1993, 192–3; *Denkschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum der Hofpianofortefabrik von Carl A. Pfeiffer 1862–1912,* Stuttgart 1912.

52 Kat.-Nr. 18545. Siehe: Hubert Henkel, *Deutsches Museum, Kataloge der Sammlungen, Musiekinstrumenten-Sammlung, Besaitete Tasteninstrumente,* Frankfurt am Main 1994, 92–4.

53 Oskar Schröter, „Ein neuer Bachflügel", *Stuttgarter Tagblatt,* 6. März 1909; zitiert nach: *Denkschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum der Hofpianofortefabrik von Carl A. Pfeiffer 1862–1912,* Stuttgart 1912, 49.

54 *Ibid.*

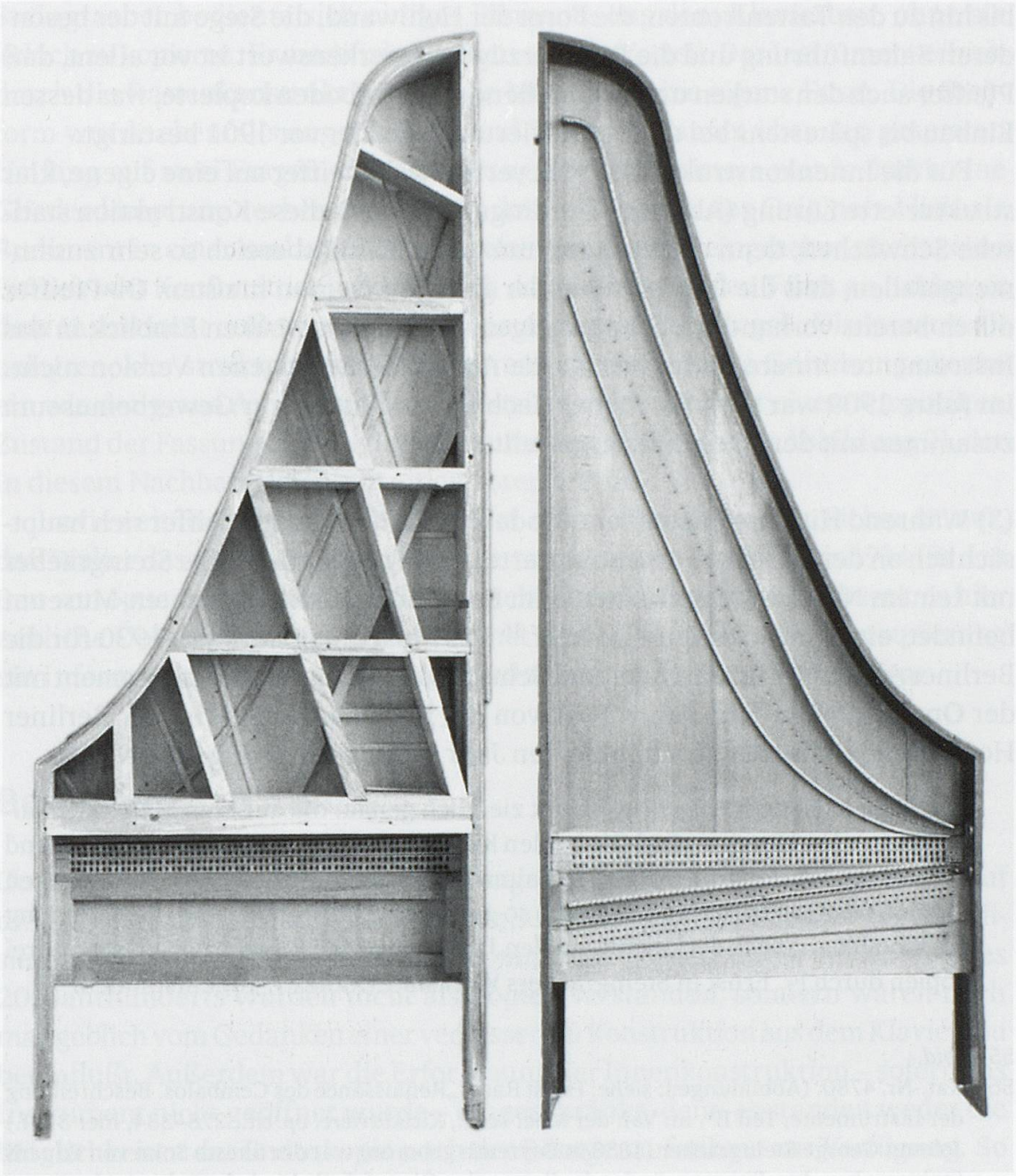

Abbildung 4: *Cembalo C. A. Pfeiffer, Stuttgart, 1909. Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 18545. Photos Deutsches Museum München*

bis hin zu den Tastenfronten, die Form der Hohlwand, die Stege mit der besonderen Saitenführung und die Registerzüge. Bemerkenswert ist vor allem, daß Pfeiffer auch den starken und überstehenden Unterboden kopierte, was dessen Einbau bis spätestens bei der Restaurierung um oder vor 1901 bestätigt.

Für die Innenkonstruktion jedoch verließ sich Pfeiffer auf eine eigene, klar strukturierte Lösung (Abb. 4). Allerdings hatte auch diese Konstruktion statische Schwächen, denn der Rechenraum ist im Diskantbereich so sehr zusammengefallen, daß die Rechen schmaler gehobelt werden mußten. Ob Pfeiffer durch bereits vorhandene oder gar eigens angebrachte Luken Einblick in das Instrumenteninnere nahm, verrät die Anlage seiner eigenen Version nicht. Im Jahre 1909 war der Münchener Nachbau im Stuttgarter Gewerbemuseum zusammen mit dem Original ausgestellt.[55]

(3) Während Hirl zwei historische Modelle verknüpfte und Pfeiffer sich hauptsächlich an der äußeren Form orientierte, gelang Johann George Steingraeber mit seinem Nachbau, der sich heute im Berliner Musikinstrumenten-Museum befindet, ein eigenständiger Entwurf.[56] Das Museum erwarb das 1930 für die Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik fertiggestellte Instrument mit der Opus-Nummer 6 im Jahre 1962 von der Rechtsnachfolgerin, der Berliner Hochschule für Musik. Noch im selben Jahr machte Ernst folgende Notiz:

> Die Kopie nach dem Flügel Nr. 316 ist ziemlich genau: die äußeren Maße; die Saitenlängen der 4 Register [...] Die beiden Kniehebel sind Steingraebers Zutaten und auch die Hebeldämpfung über den Saiten des Sechzehnfußes. Diese Änderungen wurden seinerzeit von den Bestellern so gewünscht. Rastenbau und die Berippung des R.bodens ist nach der Zeichn. aus den Jahren 1926/27/28 gefertigt, als schon drei Kopien durch Fr. Ernst in Steingraebers Werkstatt (Motzstr. 10) entstanden.[57]

55 *Ibid.*

56 Kat.-Nr. 4780. (Abbildungen: siehe: Horst Rase, „Renaissance des Cembalos. Beschreibung der Instrumente, Teil II", in: Van der Meer *et al.*, *Kielklaviere*, *op. cit.*, 278–334, hier 311 f.) Johann George Steingraeber (1858 in Bayreuth geboren) war der älteste Sohn von Eduard Steingraeber, dem Firmengründer der Bayreuther Pianofabrik. Nach der Lehre in der Firma des Vaters verbrachte er seine Gesellenzeit unter anderem bei Steinway & Sons in New York. Ab 1883 kehrt er in die Firma des Vaters nach Bayreuth zurück, wo er die Betreuung des Flügelbaus übernahm. 1906 trat er im Alter von 48 Jahren aus der Firma aus und ging zunächst nach München, wo er sich mit dem Sammeln und Restaurieren alter Instrumente beschäftigte. Ab 1910 widmete er sich dem Nachbau des Bach-Cembalos in unterschiedlicher Ausführung. In seiner Berliner Werkstatt ließ er mit zeitlichen Unterbrechungen bis 1931 insgesamt sieben Instrumente von wechselnden Mitarbeitern anfertigen, die eine Gemeinsamkeit haben. Alle namentlich genannten haben Restaurierungen für das Musikinstrumenten-Museum Berlin vorgenommen beziehungsweise waren zeitweise dort angestellt. Diese sind Gustav Walter, Adolf Hartmann, Friedrich Ernst und ein weiterer, namentlich nicht genannter. Siehe: Henkel, *Lexikon*, *op. cit.*, 628–30; Elste, „Nostalgische Musikmaschinen", *op. cit.*, 239–73, hier 256–60; und die Notizen von Friedrich Ernst im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 4780.

57 Notiz von Friedrich Ernst im Bildarchiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mappe Kat.-Nr. 4780.

Steingraeber bediente sich einiger Elemente aus dem Klavierbau, ohne sie jedoch zu kopieren. Er modifizierte sie zu seinem Vorteil. Das Instrument erhielt durch die Rastenkonstruktion und die Mensuren eine eigene Form. Die Stegform wurde ebenfalls angepaßt: 8'- und 16'-Saiten laufen über den gesamten Umfang auf zwei Etagen. Die Dämpfung des 16'-Registers wurde durch eine Gliederdämpfung verbessert. Der starke Unterboden des Originals blieb als Rudiment in einer umlaufenden, angefasten Leiste. Steingraeber strebte eine Einheit von Konstruktion und der sich daraus ergebenden Form an, wobei er dem Instrument außerdem eine eigene moderne Gestalt gab. Die kunststoffbelegten, klar strukturierten Klaviaturen fügen sich in die Gestaltung ebenso ein wie der graue Anstrich. Dieser Anstrich wiederum gibt einen temporären Zustand der Fassung des Originalinstrumentes wieder (siehe Abbildung 2), der in diesem Nachbau gleichsam eingefroren wurde.

Inwieweit Steingraeber das Original erforschte, ist unklar. Sicher ist nur, daß Walter das „Bach-Cembalo“ 1914 restaurierte und von 1910 bis 1914 für den Bau von opus 1 und opus 2 bei Steingraeber beschäftigt war. Inwieweit es hier zeitliche Überschneidungen gegeben hat und ob auch über die Restaurierung ein Informations-Austausch stattgefunden hat, muß hier offen bleiben.

Resumée

Umbaumaßnahmen oder Restaurierungen wurden meist ohne Rücksicht auf die Originalsubstanz zur Wiederherstellung der Spielbarkeit und zur Stabilisierung der statischen Anlage vorgenommen. Die Nachbauten am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden nicht als Kopien verstanden, sondern waren noch maßgeblich vom Gedanken einer verbesserten Konstruktion aus dem Klavierbau beeinflußt. Außerdem war die Erforschung der Innenkonstruktion – sofern das Instrument nicht geöffnet wurde – eingeschränkt, denn es standen weder die Möglichkeiten der Endoskopie noch der Röntgenaufnahme zur Verfügung. So konnte es niemals Kopien geben, welche die einzelnen Baustadien dokumentieren. Da aber besondere Zusammenhänge zwischen den Restaurierungen und den Nachbauten bestehen, entstanden doch Nachbauten, die indirekte Rückschlüsse auf die Restaurierungsschritte zulassen. Umgekehrt gesehen wurde das „Bach-Cembalo“ mit der Zeit zu einem Instrument geformt, das von den Wechselwirkungen von Betrachtungsweise und Interpretation, Restaurierung und Nachbau erzählt.