

Historische Aufführungspraxis heute: Aspekte der Beschäftigung mit historischen Klavieren am Beispiel von Brahms

Als Pianist steht man heute vor vielen Herausforderungen, welche die historische Aufführungspraxis betreffen. Musiker blicken heute auf viele Jahrhunderte an Spieltradition zurück und müssen eine möglichst breite Zuhörerschaft ansprechen. Sie befinden sich häufig im Spannungsfeld der vielen Interpretationen und Forschungen, vor allem seit der Erfindung von Suchmaschinen und Internet. Die Instrumente, auf denen Aufnahmen von klassischer Musik heute entstehen, sind zunehmend einheitlicher und genormter als im Vergleich zur Entstehungszeit der Kompositionen. Im Vergleich zu einem Menschen, der im 19. Jahrhundert lebte, kennt der moderne Mensch viel weniger Varietät in den Klaviermodellen. Der Rückschluss, dass die Entwicklung des Klaviers eine evolutionär-progressiv ist, die bei Steinway endet, ist jedoch falsch. Durch unsere Kenntnis von Hammerklavieraufnahmen und dem modernen Klavierklang ergibt sich die Chance, das Beste aus beiden Instrumententypen und Zugängen zur Musik in das Musizieren aufzunehmen. Musiker können ihr eigenes Klangideal unter Berücksichtigung von historischer Akkuratheit und modernem, technischem Höchstanspruch anstreben. Ein Werk beispielsweise nach neuen Kriterien zu interpretieren, bewusst an den heutigen Geschmack anzupassen, ist im Grunde unvermeidbar. Pianisten müssen sich klar darüber sein, dass sie nicht die Intentionen des Komponisten ausführen können. Für alle Kompositionen bis ins 20. Jahrhundert, von denen wir keine Referenzaufnahme besitzen¹, gilt, dass sie als subjektive Interpretationen Aufführung finden. Hier sind wir mitten in der Diskussion um die *Historische Aufführungspraxis*, kurz *HIP*. Ein Ziel der *HIP* ist der Intention des Komponisten durch musikwissenschaftliche Recherche und Vergleich gerecht zu werden. Auch zielt sie darauf ab, dass die innere Einstellung des Interpreten zum Werk bzw. zur Musik möglichst offen ist und er sich stets der Umstände, unter denen die Musik gespielt wird und wurde, bewusst ist. So fordern *HIP*-Verfechter auch das Musizieren auf Instrumenten der Entstehungszeit der Kompositionen, also auf historischen Instrumenten. Sie verraten, was zum Zeitpunkt der Komposition technisch möglich war. Die physischen Grenzen des Instruments enthüllen beispielsweise Tonumfang, Lautstärke, Hammerrepetition und Pedalanwendung. Die wichtigsten Einflussnehmer des Klavierklangs stellen der Saitenrahmen, die Saitenumwindung, Saitenbespannung, das Gewicht der Hammerköpfe und vor allem die Mechanik dar.²

Die Klaviere zu Brahms' Lebenszeit durchliefen einen enormen Wandel, was ihre Konstruktion betrifft. Während Brahms als junger Komponist in Hamburg in den 1840er Jahren noch Hammerklaviere vom selben Typ wie Schubert und Beethoven bespielte, umgaben ihn zu Zeiten seines Spätwerks in Wien Klaviere, die bereits dem modernen Klaviere in den wichtigsten Bauprinzipien ähnlich sind.³ Die schlichtere Bauweise eines Pianoforte, wie es Brahms in den späten 1830er und 40er Jahren als Hausinstrument hatte, zeichnet sich vor allem durch das Fehlen des großen inneren Metallrahmens, auf dem die Saiten des modernen Klaviers unter einer Zuglast von ca. 20 Tonnen⁴ gespannt sind, aus. Die Folgen aller bautechnischen Veränderungen des Klaviers sind für den Klang so groß, dass sich Interpretationsprobleme in einigen Klavierwerken bis 1900 ergeben können. Meist

¹ Erst 1885 wurde die Vorform des modernen Tonträgers in Erstform der Phonographenwalze erfunden, wodurch Tonaufnahmen möglich wurden.

² Persönliches Gespräch mit Klavierrestaurateur Gijs Wilderom am 12.10.2018.

³ Ralph Larry Todd, *Nineteenth-Century Piano Music*, New York 1990, S. ix.

⁴ Roy Howat, "Keyboard", in: *A performer's guide to music of the romantic period*, hrsg. von Anthony Burton, London 2002, S. 30.

betrifft es Parameter wie Lautstärke und Klangschwere (v.a. im Bassbereich), Pedalisierungsangaben, melodische Linienzeichnung und Tempi. Die andersartige Spieltechnik, die das Hammerklavier erfordert, lässt sich aus diesen Unterschieden im Klavierbau erklären. Die unterschiedlichen Mensuren, nicht nur der Tasten, fordern eine andere Handhaltung, Fußhaltung, überhaupt oft eine geänderte Körperhaltung und Agilität.

Brahms, der bei Otto Cossel und Eduard Marxsen Klavierunterricht erhielt, war als Pianist weniger bekannt für seine Technik, als vielmehr dafür, dass er sehr ernsthaft und tief in die Aussage des Stückes versunken spielte. Brahms' Klavierspiel, das die Lisztsche Effekthascherei verachtete⁵, beschreibt Eduard Hanslick 1862 als technisch gut, wenn auch nicht brilliant. Zeitgenossen akkreditieren sein rhythmisch intensives und präzises Spiel⁶, seine tiefe stimmungsgemäße Mitempfindung und seine Vorliebe für unvorbereitete Dissonanzen⁷, sein zündendes Temperament, Wucht und Plastik⁸, den abwechslungsreichen Ausdruck, seine Anwendung spezieller Effekte, wie z.B. dem häufigen Überbinden und die sehr bedachtsame Verwendung des *arpège*-Effekts.⁹ Die einzig erhaltene Wachsrollenaufnahme¹⁰, auf der Brahms selbst am Klavier spielend zu hören ist, stellt einen weiteren Hinweis auf seine Spielpraxis dar: Improvisation und Veränderung.

Sein Griff zu den stets modernsten und größten Instrumenten, wie Florence May ebenfalls konstatiert, kann wahrscheinlich nicht ein so starker Charakterzug gewesen sein, wenn man seine Hausinstrumente kennt. Beide Flügel, die Brahms besaß – ein Instrument von Conrad Graf aus dem Jahr 1839, sowie ein Streicher von 1868 – waren seinerzeit nicht gerade Instrumente des modernsten Typus. Sie entsprachen eher einem konservativ-antiquierten Typ Klavier.¹¹ Dennoch – wenn ein Wandel in der Klaviertechnik beschrieben wird, der auch Einflüsse aus dem Instrumentenbau nahm, so ist das für die Brahms-Forschung sehr interessant, denn seine zwei Flügel könnten diese Entwicklung und Einflüsse auf seine Klavierkompositionen nachvollziehbar machen.

Im praktischen Instrumentenvergleich, aus historischen Aufnahmen und aus schriftlichen Quellen können Musiker wichtige Details über die Beschaffenheit der Instrumente entnehmen und so eine Vorstellung davon entwickeln wie Brahms' Instrumente geklungen haben könnten. Fortgeschrittenes Wissen über historischen Instrumentenbau kann helfen Klang anhand von spezifischen Merkmalen zu rekonstruieren. Vergangene Klangwelten auf einem modernen Flügel zu reproduzieren bleibt leider, auch aus interpretativem Druck der voreingenommenen Hörschaft, ein unerreichbares Ziel. So kann die Beschäftigung mit historischen Klavieren eine Motivationsquelle und einen praktischen Beginn für einen Einstieg in das historisch-informierte Musizieren darstellen.

⁵ Seine Aversion gegenüber Franz Liszt teilte er mit seinem Freund Joseph Joachim. Siehe den Brief J. Joachims an J. Brahms vom 24.5.1870. In: Andreas Moser (Hrsg.), *Johannes Brahms Briefwechsel VI.* (= J. Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Band 2), Berlin 1908, S. 57.

⁶ Michael Musgrave, *A Brahms Reader*, New Haven/London 2000, S. 126.

⁷ George Henschel, *Musings and Memories of a Musician*, Teil 1, London 1918, S. 69 und S. 17.

⁸ Willy Rehberg, „Brahms-Erinnerungen“, in: *Der Weihergarten. Verlagsblatt d. Hauses B. Schotts Söhne Mainz* [Beilage zur Zeitschrift *Melos*] (1933), S. 20.

⁹ Florence May, *The life of Brahms*, London 1947, S. 18 – 19.

¹⁰ Stephan Puille, *Johannes Brahms. Talks and Plays. Best Sound. Edison Phonograph* <<https://www.youtube.com/watch?v=yRcMPxbaDAY>> (eingesehen am 20.12.2018).

¹¹ Ralph Larry Todd, *Nineteenth-Century Piano Music*, S. x.