

SWR Kultur Essay

AnTasten

Was uns das Klavier über die Musik und die Welt erzählt

Von Tobias Bleek

Sendung vom: 01.12.24

Redaktion: Leonie Reineke

Produktion: SWR 2024

SWR Kultur können Sie auch im **Webradio** unter www.swrkultur.de und auf Mobilgeräten in der **SWR Kultur App** hören – oder als **Podcast** nachhören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Die SWR Kultur App für Android und iOS

Hören Sie das Programm von SWR Kultur, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR Kultur App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: <https://www.swrkultur.de/app>

ANSAGE

„AnTasten – Was uns das Klavier über die Musik und die Welt erzählt.“ Sie hören eine Sendung von Tobias Bleek.

Sprecherin 1

Die Umgebung ist geschichtsträchtig, die Szenerie scheint altbekannt. Im Konzertsaal des Bonner Beethoven-Hauses sitzt ein Mann an einem Steinway-Flügel und hebt die Arme. Vor ihm die schwarz-weiß-gemusterte Tastatur des großformatigen Instruments, umstellt von ins Bild ragenden Mikrofonen und unsichtbaren Kameras. Was jetzt geschehen wird, meinen wir zu wissen. Doch es kommt anders, als erwartet...

Musik 1: Helmut Lachenmann: *Guero* (Auszug)

Guero lautet der Titel des Klavierstücks von Helmut Lachenmann, das der Komponist im Januar 2011 im Beethovenhaus einspielte. In der vierminütigen Studie erklingt kein einziger auf herkömmliche Weise erzeugter Klavierton. Statt Tasten anzuschlagen, gleiten die Fingernägel des Pianisten in unterschiedlicher Geschwindigkeit über das Instrument. Zunächst über die Oberflächen und Vorderseiten der weißen und schwarzen Tasten. Später dann auch im Instrumentenkörper über die Stimmwirbel und einen normalerweise nicht klingenden Abschnitt der Saiten. Hinzu kommen kurze, impulshafte Einzelklänge, die an Pizzicati von Streichinstrumenten erinnern. Wo genau gespielt wird, welche Finger zum Einsatz kommen und ob sie gekrümmt oder gestreckt werden, hat Lachenmann mithilfe einer Aktionsschrift genau festgelegt. Minutiös komponiert ist auch die musikalische Gestalt der verschiedenen Klanggesten. Ihr zeitlicher Verlauf ergibt sich aus der Geschwindigkeit der Spielbewegungen, ihre Dynamik aus dem jeweils eingesetzten Druck.

Der Werktitel *Guero* ist also Programm. Inspiriert von dem gleichnamigen südamerikanischen Schlaginstrument, bei dem man mit einem Stab über einen geriffelten Klangkörper gleitet, lotet Lachenmann unverbrauchte Klang- und Ausdrucksbereiche aus. Der Konzertflügel wird „gleichsam als *Guero* behandelt“ und verwandelt sich durch die ungewöhnliche Spielweise in ein neuartiges Instrument.

Musik 1: Helmut Lachenmann: *Guero* (Auszug)

Im Schaffen Lachenmanns steht das 1969 komponierte Klavierstück für den Versuch, die gewohnte Klangpraxis rigoros auszusperren. Statt mit traditionell erzeugten Tönen musikalische Gestalten und Formen zu entwickeln, richtet sich die kompositorische Aufmerksamkeit auf die Erzeugungsbedingungen des Klangs. Verfahren der Verfremdung und Momente der Irritation sind dabei essentielle Bestandteile des ästhetischen Spiels. Denn Lachenmanns sogenannte „Musique concrète instrumentale“ zielt darauf ab, traditionelle Schönheitsvorstellungen zu erschüttern und verfestigte Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen.

Sprecher 2: „*Ich möchte – ehrgeizig genug – tatsächlich ein neues Hören, wobei ich auf den Begriff »neu« auch verzichten könnte. Ich möchte das »wachgewordene« Hören. Wo das gelingt, ist plötzlich alles, gerade auch das Vertraute, neu und neu erfahrbar.*“ (Lachenmann 1996, S. 356)

Lachenmanns experimentelles Klavierstück lädt uns also dazu ein, mit anderen Augen auf ein altbekanntes Instrument zu blicken. Das vermeintlich Vertraute scheint plötzlich fremd. Die ungewöhnlichen Klänge überraschen. Und der unorthodoxe Umgang mit dem Instrument stimuliert unser Nachdenken. All das macht *Guero* zum idealen Ausgangspunkt für einen Streifzug durch den Kosmos Klavier. Im Medium der Musik stellt der Komponist auf radikale Weise die Frage, was ein Klavier eigentlich sei. Zugleich ist *Guero* ein eindrückliches Beispiel für die enorme Wandlungs- und Erneuerungsfähigkeit des besaiteten Tasteninstrumentes. Denn was ein Musikinstrument charakterisiert und auf welche Weise es genutzt wird, steht nicht ein für allemal fest. Wie es beschaffen ist, welche Klänge damit erzeugt werden und in welche Kontexte es eingebettet ist, unterliegt vielmehr dem historischen und kulturellen Wandel. Zudem spiegelt sich in seiner Geschichte und Gegenwart die Imaginationsfähigkeit derjenigen, die sich kreativ damit beschäftigen.

Musik 1: Helmut Lachenmann: *Guero* (Auszug)

Mikrokosmos und Mikrodeus

Das Klavier sei „*Mikrokosmos und Mikrodeus* (kleine Welt und kleiner Gott) zugleich“, formulierte der 25-jährige Franz Liszt 1837 in seinen *Reisebriefen*:

Sprecher 2: „*Es nimmt, meiner Ansicht nach, die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein; es wird am meisten gespielt und ist am häufigsten verbreitet. [...] In seinen sieben Oktaven schließt es den ganzen Umfang eines Orchesters ein, und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von mehr als hundert Mitwirkenden hervorgebracht werden.*“ (Liszt 2000, S. 121)

Auch wenn der Klavierfanatiker und brillante Virtuose natürlich in eigener Sache sprach und vor Wertungen nicht zurückschreckte, besteht an der grundsätzlichen Sachlage kein Zweifel. In der jüngeren westlichen Musik- und Kulturgeschichte ist das Klavier das mit Abstand wirkungsmächtigste Musikinstrument. Seit rund drei Jahrhunderten beflügelt es die Phantasie von Musikerinnen und Musikern, ist ein herausgehobener Ort schöpferischer Produktion und öffentlichen wie privaten Musizierens, fungiert als Schauplatz virtuoser Höchstleistungen und basalen Musikhierarchien, dient als Vehikel zur kulturellen Distinktion, aber auch zu sozialem Aufstieg, entwickelte sich im 19. Jahrhundert zum kolonialen Objekt und globalen Exportartikel, fördert bis heute Prozesse der kulturellen Normierung und Abgrenzung wie des kulturellen Austausches und bevölkert zudem zahllose Romane und Gedichte, Gemälde und Fotos, Filme und Videoclips. Kurz: das Klavier ist ein kulturelles Artefakt, dessen Bedeutung sich nur schwer überschätzen lässt.

Nicht weniger beeindruckend ist die geographische Verbreitung und die Vielfalt der kulturellen und sozialen Settings. In den Metropolen der Welt, aber auch in entlegenen Ecken Asiens, Südamerikas oder Australiens standen und stehen Klaviere. In Konzertsälen, Kneipen und Clubs, aristokratischen Salons, bürgerlichen Wohnzimmern und kommunistischen Kulturpalästen, in Universitäten, Schulen und Kindergärten wurden und werden sie gespielt. Als die Titanic am 14. April 1912 kurz vor Mitternacht mit einem Eisberg kollidierte, innerhalb kürzester Zeit kenterte und mehr als 1.500 Menschen in den Tod riss, versanken mit dem damals größten Luxusdampfer der Welt auch fünf exquisite Instrumente der Marke Steinway. Passagiere, die in der Endphase des russischen Zarenreiches in den Luxuswagons der Transsibirischen Eisenbahn von Moskau nach Wladiwostok reisten, konnten den Klängen eines Bechstein-Klaviers lauschen. Und wer heute in Paris, Brüssel, London oder Karlsruhe auf einen Zug wartet, hat die Möglichkeit, in der Bahnhofshalle in die Tasten zu greifen. Gemeinsam mit dem Pianisten Igor Levit und dem Sänger und Songwriter Mark Forster hat VOX dieses Klavierspiel im öffentlichen Raum im Herbst 2024 zum Gegenstand einer Talentshow gemacht. Der Bahnhof in Neubrandenburg stand dabei nicht auf ihrer Drehortliste. Dort hatte der Stadtrat Anfang des Jahres mehrheitlich gegen die Aufstellung eines solchen Bahnhofsklaviers votiert. Es gebe „dringlichere Aufgaben“, die Kosten seien zu hoch, die Idee nicht „zeitgemäß“ und last but not least bestehe die Gefahr des Vandalismus.ⁱ

Aber zurück ins Jahr 1837 zu Franz Liszt. In seinem *Reisebrief* aus Italien begnügt sich der wortgewaltige Musiker nämlich nicht damit, die Omnipräsenz und musikalische Universalität des Klaviers herauszustellen. In einer leidenschaftlichen Liebeserklärung preist er das Instrument zugleich als Spiegel der Seele, Sprachrohr zur Welt und allumfassendes Ausdrucksmedium:

Sprecher 2: „[...] mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd, vielleicht sogar mehr, denn mein Klavier ist ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben; es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den glühendsten Tagen meiner

Jugend bewegt hat [...]. Seine Saiten bebten von allen meinen Leidenschaften, seine fügsamen Tasten gehorchten jeder Laune [...].“ (Liszt 2000, S. 119f.)

Musik 2: Franz Liszt: *Etude 12: „Chasse neige“* (Auszug)

Eine nicht weniger passionierte Liebeserklärung, die sich allerdings in einem ganz anderen Register bewegt, verfasste 80 Jahre später der amerikanische Songwriter Irving Berlin. Zwar waren Berlins pianistische Fähigkeiten im Vergleich zu jenen Liszts äußerst bescheiden, doch das hinderte den Autor zahlreicher Broadwayhits nicht daran, das Klavier in seinem Song *I love a piano* als Herzensinstrument zu feiern. „It simply carries me away“, sang am 24. Dezember 1915 Harry Fox im New Yorker Globe Theater in der Revue *Stop! Look! Listen!* Begleitet wurde er von acht Klavieren – im Hintergrund als Bühnenbild eine gigantische Tastatur. Von der anhaltenden Popularität dieser musikalischen Liebeserklärung zeugt das 1948 veröffentlichte Filmmusical *Easter Parade*. „Do you know this song?“, fragt Fred Astaire seine Filmpartnerin Judy Garland, die in dem erfolgreichen Hollywoodstreifen eine aufstrebende Tänzerin und Sängerin spielt. Garland nickt. Und Astaire setzt das vor ihm stehende pneumatisch gesteuerte *Player Piano* in Gang, indem er mit den Füßen zu treten beginnt.

Musik 3: Irving Berlin: *I love a piano*

Die Beispiele machen deutlich: Das Spektrum der Liebesbekundungen an das Klavier ist sowohl historisch als auch kulturell äußerst breit. Doch aus welchen Quellen speist sich diese genreübergreifende Begeisterung für das besaitete Tasteninstrument? Wie kam es dazu, dass das Klavier die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik in unterschiedlichen kulturellen Sphären auf so entscheidende Weise zu prägen vermochte? Und wie vollzog und erklärt sich diese unglaubliche Erfolgsgeschichte? Wer auf diese Fragen Antworten sucht, ist gut beraten, zunächst an die Anfänge der Instrumentengeschichte zurückzugehen.

Musik 4: Lodovico Giustini: Sonata G-Dur op. 1 Nr. 7, I. Allemanda (Auszug)

„Col piano e forte“ – Die Erfindung eines Luxusprodukts

Irving Berlins Erfolgssong „I love a piano“ stammt aus einer Zeit, in der der weltweite Klavierboom seinen Höhepunkt erreichte. Ein Indikator dafür sind die jährlichen Produktionszahlen der führenden Klavierbaunationen. So wurden in den USA, Deutschland, Großbritannien und Frankreich im Jahr 1913 insgesamt über 600.000 Klaviere gefertigt. Diese Omnipresenz des mit Hämmern angeschlagenen Tasteninstrumentes hätte sich Bartolomeo Cristofori 200 Jahre zuvor nicht träumen lassen. 1688 war der aus Padua stammende Instrumentenbauer und Stimmer nach Florenz übergesiedelt. Am Hof des musikliebenden Erbprinzen Ferdinando de' Medici konnte er sich fortan unter idealen Bedingungen dem Bau und der Wartung von Tasteninstrumenten widmen. Der instrumentale Klangkosmos, in dem sich Cristofori damals bewegte, bestand aus flügelförmigen Cembali sowie kleinformatigeren Virginalen und Spinetten. Sie alle gehören zu den sogenannten Kielinstrumenten, bei denen die Saiten mit dornenförmigen Plektren angerissen und zum Schwingen gebracht werden. Doch Cristoforis Ambitionen reichten über die klanglichen Möglichkeiten dieser Zupfklaviere hinaus. Schon bald experimentierte er mit alternativen Möglichkeiten der Tonerzeugung. Er ersetzte die Plektren durch kleine hölzerne Hämmer mit lederbezogenen Köpfen. So entwickelte er eine Anschlagsmechanik, die den Tasteninstrumentenbau grundlegend erneuern und eine neue Klang- und Ausdruckswelt eröffnen sollte.

In zeitgenössischen Quellen wurden diese ab ca. 1700 gebauten neuartigen Tasteninstrumente zunächst als „gravecembalo“ oder „arpi cimballo“ beschrieben – Begriffe, zu deren Herkunft und Bedeutung es bis heute unterschiedliche Hypothesen gibt. Bezeichnend ist allerdings, dass trotz der verschiedenen Namen in allen Fällen ein Zusatz auf die entscheidende Eigenschaft von Cristoforis Neuentwicklung verweist: die Möglichkeit, mit Hilfe der veränderten Mechanik sowohl leise als auch laut spielen zu können. So lautet der Titel eines Artikels, in dem der einflussreiche Kunstkritiker Scipione Maffei das neue Tasteninstrument 1711 der Öffentlichkeit präsentierte:

Sprecher 2: *„Neue Erfindung eines »gravecembalo col piano, e forte«“. (Maffei 1711, S. 144)*

Dass Cristofori mit seiner „neuen Erfindung“ den ästhetischen Nerv der Zeit traf, macht der vielbeachtete Artikel Maffeis gleich zu Beginn klar. In Rom sei das Publikum der großen Konzerte gefesselt von musikalischen Darbietungen, in denen überraschende dynamische Kontraste und das kunstvolle An- und Abschwollen des Ensembleklangs wunderbare Wirkungen erzielten und das Gemüt ergötzen. Die beteiligten Streichinstrumente seien für solche Effekte prädestiniert. Im Fall der besaiteten Tasteninstrumente habe man hingegen bislang geglaubt, dass eine differenzierte dynamische Gestaltung des Tones unmöglich sei. Doch Cristofori sei mithilfe seiner Hammerklaviere die Quadratur des Kreises geglückt:

Sprecherin 3: *„Die Erzeugung eines stärkeren oder schwächeren Tons auf ihnen hängt von der unterschiedlichen Kraft ab, mit der der Spieler die Tasten drückt, aus deren Regulierung man*

nicht nur das Piano und Forte, sondern auch das Absenken und die Vielfalt des Tons hört, wie es beim Violoncello der Fall wäre.“ (Maffei 1711, S. 145)

Die Entwicklung des „Gravecembalo col piano, e forte“ ist also die Antwort auf ein musikalisches Bedürfnis und ein dahinter stehendes instrumententechnisches Problem. Wie die Anschlagsmechanik im Detail funktionierte, verraten uns neben den heute noch erhaltenen Hammerflügeln Cristoforis in Leipzig, New York und Rom, insbesondere auch die minutiösen Beschreibungen in Maffeis Artikel. So ist es möglich, die im Lauf der Zeit beschädigten oder veränderten Originalinstrumente nachzubauen. Mit Hilfe dieser Kopien kann man eine ziemlich genaue Vorstellungen von den klanglichen Möglichkeiten und Grenzen des „Gravecembalo“ gewinnen.

Musik 5: Lodovico Guistini: Sonata B-Dur op. 1 Nr. 6, IV. Giga (Anfang)

Es lässt sich nicht leugnen: Für heutige Ohren klingt das noch sehr nach Cembalo. Und auch das Klangvolumen, das Spektrum dynamischer Kontraste und die Gestaltungsmöglichkeiten des Tones scheinen im Vergleich zu späteren Hammerflügeln sehr begrenzt. So ist es nicht verwunderlich, dass Maffei in seinem Artikel das neue Tasteninstrument vor allem für den solistischen und kammermusikalischen Gebrauch in kleinen Räumen empfahl und Zeitgenossen seinen „schwachen“ und „stumpfen“ Klang monierten. All dies schmälert den Wert von Cristoforis Erfindung nicht, ist aber mit dafür verantwortlich, dass das Hammerklavier sich gegen das klangmächtigere und brillanter klingende Cembalo zunächst nicht durchsetzen konnte. Über einen erstaunlich langen Zeitraum führte es im wahrsten Sinnen des Wortes ein Nischendasein. So ist aus den ersten Jahrzehnten seiner Existenz nur ein einziges gedrucktes Werk bekannt, das im Titel explizit auf das neue Instrument Bezug nimmt: Die eben gehörten Sonaten für „cimbalo di piano e forte“ des am portugiesischen Königshof wirkenden italienischen Komponisten Lodovico Giustini.

Musik 5: Lodovico Guistini: Sonata B-Dur op. 1 Nr. 6, IV. Giga (Schluss)

Maßgeblich für das mehrere Jahrzehnte andauernde Nischendasein des Hammerklaviers war jedoch noch ein anderer Grund. Cristoforis „Gravecembali“ waren Luxusprodukte: „Haute Couture“ und nicht „Prêt-à-porter“ wie der amerikanische Pianist und Musikwissenschaftler James Parakilas in einem lesenswerten Buch zur Geschichte des Klaviers formuliert. Bestellt von finanzkräftigen Auftraggebern wurden sie als Einzelstücke in kleinen Werkstätten in zeitaufwendiger Maßarbeit

gefertigt. So ist es nicht verwunderlich, dass die neuen Tasteninstrumente zunächst fast ausschließlich in adeligen Kreisen zirkulierten. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts setzte dann allerdings eine folgenreiche Wende ein. In europäischen Musikmetropolen wie London oder Paris hörte man immer häufiger Hammerklaviere in öffentlichen Konzerten. Instrumentenbauer entwickelten die Mechanik weiter und begannen, Hammerklaviere preiswerter und in größerer Stückzahl zu produzieren. Und Komponisten schrieben Werke, die damit rechneten, dass sich der Ton des Instruments durch Differenzen im Anschlag dynamisch gestalten und individuell formen lässt. Eine Entwicklung, die bald auch nach Wien überschwappte und dort dem Leben und Schaffen eines der bekanntesten Komponisten der Musikgeschichte neue Perspektiven eröffnete.

Musik 6: Mozart: Klavierkonzert Nr. 9 Es-Dur KV 271, 3. Satz (Anfang)

Komponieren im „Clavierland“ – Mozart in Wien

Am 2. Juni 1781 versicherte Wolfgang Amadeus Mozart seinem besorgten Vater:

Sprecher 2: *„Die Wiener sind wohl Leute die gerne abschiessen – aber nur am Theater. [...] mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiss das Clavierland!“*

Bereits wenige Tage später kehrte der 25-Jährige seiner Heimatstadt Salzburg endgültig den Rücken und begann, sich in Wien eine Existenz als freischaffender Musiker aufzubauen. Und tatsächlich schien es das beschworene „Clavierland“ mit dem jungen Musiker zunächst gut zu meinen. Innerhalb kurzer Zeit stieg Mozart in der kaiserlichen Hauptstadt zu einem gefeierten Klaviervirtuosen, geachteten Komponisten und gefragten Klavierlehrer auf. Bewunderung erweckten dabei nicht nur seine phänomenalen Improvisationskünste, sondern auch die außergewöhnliche Musikalität seines Spiels auf dem Hammerklavier. So erklärte der berühmte Klaviervirtuose Mutio Clementi:

Sprecher 2: *„Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmuthvoll vortragen gehört.“*

Im 300 Kilometer entfernten Salzburg verfolgte Leopold Mozart die brieflich übermittelte Erfolgsberichte seines Sohnes aus dem „Clavierland“ mit Skepsis. Doch als er im Februar 1785 erstmals zu einem Besuch nach Wien reiste, schlugen seine Bedenken in Begeisterung um. An der Seite Josef Haydns erlebte er ein Konzert im Casino „Zur Mehlgrube“.

Sprecher 2: *„Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich“,*

berichtete der stolze Vater seiner Tochter. Gespielt worden seien neben Sinfonien und zwei Arien auch

Sprecher 2: „ein neues vortreffliches Clavierconcert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen, noch daran abschrieb, und Dein Bruder das Rondeau noch nicht einmal durchzuspielen Zeit hatte [...]“

Musik 7: Mozart: Klavierkonzert Nr. 20 d-Moll KV 466, 3. Satz (Auszug)

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Mozart in seinen ersten Wiener Jahren darauf setzte, sich die Gunst des Publikums insbesondere mit neuen Klavierkonzerten zu erspielen. Die Gattung bot ihm eine ideale Plattform, um zugleich seine kompositorischen, pianistischen und improvisatorischen Fähigkeiten wirkungsvoll zur Schau zu stellen. So entstanden 15 der insgesamt 27 Klavierkonzerte im relativ kurzen Zeitraum von Herbst 1782 bis Dezember 1786. Größtenteils in selbst veranstalteten Konzerten uraufgeführt, leisteten sie sowohl zu Mozarts Ruhm als auch zu seinem Lebensunterhalt einen gewichtigen Beitrag.

Eine weitere musikalische Gattung, die Mozart in seiner Wiener Zeit pflegte, war die Klaviersonate. Dass er auch hier mit den klanglichen Möglichkeiten und dem modulationsfähigen Ton des Hammerflügels rechnete, zeigt die *Fantasie* und *Sonate* in c-Moll. „Pour le Forte-Piano“, heißt es ausdrücklich auf dem Titelblatt der Druckausgabe, die im renommierten Artaria-Verlag erschien. Bereits der erste Satz ist voller dynamischer Kontraste.

Musik 8: Mozart: Sonate c-Moll KV 457, Erster Satz (Anfang)

Bemerkenswert ist der sorgfältig gestaltete Erstdruck der *Fantasie* und *Sonate* in c-Moll allerdings noch aus einem anderen Grund. Auf dem Titelblatt steht in großen Lettern:

Sprecherin 3: „*composées pour Madame Therese de Trattner*“.

Mit dieser Widmung wird der Blick auf die weibliche Trägerschaft der Wiener Klavierkultur gelenkt. Die wohlhabende Therese Trattner gehörte zu Mozarts ersten Klavierschülerinnen. Sie förderte ihn außerdem als Konzertveranstalterin und beherbergte die Familie zwischenzeitlich auch in ihrem herrschaftlichen Haus. Nicht weniger wichtig waren Josepha von Auernhammer, Babette Ployer und Franziska von Jacquin. Sie alle wurden von Mozart unterrichtet, spielten hervorragend Klavier und waren Auftraggeberinnen oder Widmungsträgerinnen von Klavierkonzerten bzw. Klaviersonaten. Insbesondere Josepha Auernhammer trat an der Seite ihres Lehrers überdies auch konzertierend in Erscheinung. Ihr Fall ist besonders interessant, weil er das Dilemma klavierspielender Frauen im 18.

und 19. Jahrhundert eindrücklich vor Augen führt. Um Auernhammers Situation einordnen zu können, ist es notwendig, den Blick zunächst zu weiten.

Am Klavier, aber nicht im Konzertsaal

Für den jungen und vermögenden Mr. Bingley aus Jane Austens Gesellschafts- und Liebesromans *Pride and Prejudice* besteht kein Zweifel. Als er im achten Kapitel des 1813 erschienen Bestsellers von Mr. Darcy gefragt wird, was eine gebildete und attraktive Frau auszeichne, stellt er die Musik an den Anfang seiner Aufzählung:

Sprecher 2: „*A Woman must have a thorough knowledge of music [...].*“

(„Eine junge Dame von Bildung muss eine gründliche Kenntnis Musik besitzen“)

Die zentrale Rolle, die dem Klavier in diesem Prozess der Bildung und der Konstruktion von Geschlechterrollen und -klischees zukommt, lässt sich kaum überschätzen. Zugleich ist der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beginnende Aufstieg des Klaviers zu einer der prominentesten Insignien bürgerlicher Kultur ohne diese gesellschaftliche Verknüpfung von Klavierspiel und genderspezifischer musikalischer Bildung undenkbar. So konstatiert James Parakilas in dem von ihm herausgegebenen Band *Piano Roles*:

Sprecherin 3: „*Das Klavier gewann an Bedeutung, weil das Klavierspielen für eine wachsende Schicht von Frauen zu einer notwendigen Fähigkeit wurde.*“ (Parakilas 2002, S. 77)

Zugleich wurde es als selbstverständlich erachtet, dass die musikalische Ausbildung einer Frau nicht auf Professionalisierung abzielte. Gerade in gehobenen Gesellschaftsschichten ging es darum, die Tochter mittels einer umfassenden musikalischen Ausbildung zu einer begehrenswerten Partie zu machen und die klavierspielende Ehefrau nicht zuletzt auch als Statussymbol zu präsentieren:

Sprecherin 3: „*Die musikalischen Fertigkeiten der Frauen der Oberschicht sollten der Welt zeigen, dass die Männer der Familie auf ihre Arbeitskraft nicht angewiesen waren.*“ (Ebd.)

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Lektüre der in den 1830er Jahren veröffentlichten *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* von Carl Czerny. In einer Zeit, in der die von Heinrich Heine beklagte „Klaviersuche“ bereits ganz Europa erfasst hatte, veröffentlichte der einflussreiche Klavierpädagoge die Schrift als Lernmittel für den pianistischen Fernunterricht. Als Ergänzung zu seinen Übungen und Etüden, die seit ihrem Erscheinen Generationen von Klavierschülern traumatisiert haben, sollte die Schrift „auf ansprechende Weise [...] in freundschaftlichen und muntern Briefchen“ die Freude am Klavierspiel fördern. Denn wie Czerny der fiktiven Adressatin Fräulein Cäcilie versicherte:

Sprecher 2: *"Wenn Sie, bey Ihrem entschiedenen Willen, es auf dem Fortepiano recht weit zubringen, demselben täglich nur 3 Stunden widmen, [...] so reicht das sicher hin, nach und nach eine recht bedeutende Stufe zu erreichen, ohne deshalb Ihre übrigen Beschäftigungen zu versäumen."* (Czerny o.J., S. 30)

Wie wir im „Vorwort“ erfahren, imaginiert Czerny seine Kunstfigur als „talentvolles und gebildetes Fräulein von ungefähr zwölf Jahren“. Und gleich zu Beginn des ersten Briefes macht er klar, dass sie in idealtypischer Weise, alle äußeren Voraussetzungen für ein Gelingen des ehrgeizigen Kultivierungsprojekts erfüllt: ein gutes Gedächtnis, natürliches Takt- und Ausdrucksgefühl sowie – nicht zu vergessen – „zarte Finger und Hände“. Welches Geschlechterverständnis und welche normativen Vorstellungen dieser Konstruktion zugrunde liegen, bringt der Autor unmittelbar nach dieser Beschreibung selbst zum Ausdruck:

Sprecher 2: *„Eine so entschiedene Anlage und Neigung zu dieser schönen Kunst darf in der That nicht unbenützt bleiben, denn es gibt keine, welche edler, und der allgemeinen Bildung entsprechender ist, als die Musik; und überdies wissen Sie, dass das Fortepianospiel [...] vorzugsweise für die Fräulein und Damen eine der schönsten und ehrenvollsten Zierden ist. Man kann damit nicht nur sich selbst, sondern auch vielen Andern ein edles und schickliches Vergnügen verschaffen, und bei grossen Fortschritten auch eine Auszeichnung in der Welt erlangen, welche dem Dilettanten gewiss eben so angenehm ist, als dem wirklichen Künstler.“* (Czerny o. J., S. 1f.)

Dass Czerny davon ausging, dass seine Kunstfigur Cäcilie und damit auch die realen Benutzerinnen seiner Instruktionen, ungeachtet ihrer Talente und entwickelten Fähigkeiten in der Sphäre der „Dilettanten“ verharren würden, liegt auf der Hand. Denn der Olymp der sogenannten „wirklichen Künstler“ galt landläufig als Männerdomäne. Wer als Frau in diesen Bereich vorstieß und eine professionelle Karriere verfolgte, musste nicht nur gegen zahlreiche Hindernisse ankämpfen, sondern sah sich zugleich auch einem immensen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt. Die Lebenswege von Pianistinnen wie Hélène de Montgoult, Louise Farrenc oder Clara Schumann, die alle auch als Komponistinnen in Erscheinung traten, führen diese Problematik eindrücklich vor Augen. Der Fall der Mozart-Schülerin Josepha Auernhammer zeigt allerdings, dass in diesem ungleichen Spiel der Geschlechter scheinbare Nachteile mitunter auch zu Vorteilen werden konnten und die Möglichkeitsräume manchmal größer waren, als zunächst gedacht. Wie wir aus einem Brief Mozarts an seinen Vater wissen, weihte Auernhammer ihren neuen Lehrer bereits kurz nach Unterrichtsbeginn in einen geheimen Plan ein. Unter seiner Anleitung wolle sie ihr Klavierspiel in den nächsten zwei bis drei Jahren vervollkommen, um dann in der Musikmetropole Paris ihren Lebensunterhalt als Pianistin zu bestreiten. Die Begründung für dieses gewagte Vorhaben, die Mozart in seinem Brief anführt, ist dabei ebenso pragmatisch wie schonungslos:

Sprecherin 3: „[...] ich bin nicht schön; o contraire hässlich. Einen kanzley Helden mit 3 oder 400 gulden mag ich nicht heiraten, und [k]einen anderen bekomme ich nicht; mithin bleibe ich lieber so, und will von meine[m] talent leben.“

Sprecher 2: „Und da hat sie recht; sie bat mich also ihr beyzustehen, um ihren Plan ausführen zu können.“ (Brief vom 27.6. 1781)

Doch es kam anders als erwartet. Josepha Auernhammer blieb in Wien, heiratete, gebar vier Kinder und verfolgte die angestrebte musikalische Karriere unter ihrem Mädchennamen trotzdem weiter. Bis wenige Jahre vor ihrem Tod trat sie als Pianistin bei öffentlichen Konzertveranstaltungen in Erscheinung. Auf dem Programm standen dabei regelmäßig Werke ihres Lehrers. An seiner Seite hatte sie in ihrem Elternhaus erste Bühnenerfahrungen gesammelt. In einer Akademie spielten die beiden im November 1781 die Sonate für zwei Klavier in D-Dur KV 448 – ein grandioses Werk, dessen anspruchsvollen Primopart Mozart eigens für seine begabte Schülerin geschrieben hatte.

Musik 9: Mozart: Sonate D-Dur KV 448. 1. Satz (Anfang)

Die geteilte Tastatur: Transkriptionen und Herzensduette

Zur selben Zeit wurde in der großzügigen Salzburger Wohnung der Mozarts ein von Leopold Mozart beauftragtes Gemälde aufgehängt. Das berühmte Bild zeigt die Familie in einer privaten Musiziersituation. Die beiden Kinder Maria Anna und Wolfgang sitzen an einem Tasteninstrument und spielen vierhändig – eine Konstellation, die zweifellos Erinnerungen wachrief. Als die Geschwister Mitte der 1760er Jahre mit ihrem Vater durch halb Europa tourten, gehörte das gemeinsame Spiel an ein- und derselben Tastatur zu den Attraktionen, mit denen die beiden „Wunderkinder“ ihr Publikum begeisterten. Wie ungewöhnlich und spektakulär diese Musizierpraxis damals offensichtlich war, belegen zeitgenössische Berichte. 100 Jahre später konnte man sich kaum noch vorstellen, dass es einst eine Zeit gegeben hatte, in der das Vierhändigspiel ein exotisches Kunststück gewesen war. So heißt es in einem 1866 veröffentlichten Artikel des berühmten Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick, das gemeinsame Spiel am Klavier sei

Sprecherin 3: „doch die intimste, die bequemste und in ihrer Begrenzung vollständigste Form häuslichen Musizierens. [...] Nicht Jedermann kann eine Frau, eine Geliebte, einen Herzens- und Geistesfreund sein nennen, aber ‚einen Vierhändigen‘ sollte jeder Sterbliche besitzen, gleichsam als engagierten Tänzer für die musikalische Lebenszeit.“ (zit. nach Hanslick 1870, S. 405)

Tatsächlich lässt sich die Bedeutung des vierhändigen Klavierspiels als soziale Aktivität, Medium geteilter musikalischer Erfahrungen und kulturelle Praxis kaum überschätzen. In einer Zeit, in der noch keine Grammophone und Radiogeräte die bürgerlichen Wohnzimmer bevölkerten, war das Klavier das ideale Reproduktionsmedium, um Musik verschiedenster Couleur zum Klingen zu bringen. Gassenhauer und Opern, Tanzmusik und Symphonien, Operetten und Streichquartette – all dies und noch viel mehr konnte man in Bearbeitungen unterschiedlichsten Schwierigkeitsgrades in den eigenen vier Wänden gemeinsam erkunden. Allein von Haydns Symphonien waren in den 1870er Jahren mehr als 60 verschiedene vierhändige Ausgaben auf dem Markt. Eine Tatsache, an der sich ablesen lässt, welche Bedeutung das Format der Klaviertranskription für die Verbreitung und Kanonisierung der sogenannten „klassischen Meisterwerke“ hatte.

Wie prägend diese aktive Auseinandersetzung mit Musik am Klavier für die musikalische Sozialisation war, hat der 1903 geborene Philosoph, Soziologe und Musiker Theodor W. Adorno in einem nostalgischen Essay beschrieben.

Sprecher 2: *„Jene Musik, die wir die klassische zu nennen gewohnt sind, habe ich als Kind kennengelernt durchs Vierhändigspielen. [...] Sie wurde auf dem Klavier als einem Möbel hervorgebracht, und die sie ohne Scheu vor Stockungen und falschen Noten traktierten, gehörten zur Familie.*

Vierhändigspielen legten mir die Genien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts als Geschenk an die Wiege im beginnenden zwanzigsten.“ (Adorno 1997, S. 303)

Musik 10: Wagner: *Isoldes Liebestod*. Transkription für Klavier zu 4 Händen (Auszug)

Welche sozialen Bindekräfte diese intime Musiziersituation zugleich zu stiften vermochte, offenbart ein Brief Adornos an seine Mutter. Als er nach den Jahren des amerikanischen Exils im Herbst 1949 auf seiner ersten Deutschlandreise der Familie seines Onkels wiederbegegnete, setzte man sich in alter Selbstverständlichkeit gemeinsam ans Klavier:

Sprecher 2: *„Es war ein durchaus angenehmer Tag; wir haben viel vierhändig, Mahler gespielt.“ (Adorno 2003, S. 529)*

Die freundschaftsstiftende und beziehungsfördernde Kraft des vierhändigen Musizierens ist oft beschrieben und beschworen worden. So liegt es in der Natur der Sache, dass das gemeinsame Spiel auf einem geteilten Instrument die Spieler dazu einlädt, sich nicht nur musikalisch, sondern auch anderweitig nahezu kommen. Wer sich jemals am vierhändigen Klavierspiel versucht hat, weiß, wie beengt die Sitzsituation an der geteilten Tastatur ist. Noch gesteigert wird diese körperliche Nähe,

wenn die Musik verlangt, dass sich die Hände der Musizierenden überkreuzen. Auf dem berühmten Porträt der Familie Mozart lenkt der Maler den Blick der Betrachter auf diese Geste, die die Intimität der vierhändigen Spielsituation in potenzierte Form zum Ausdruck bringt. Wolfgang sitzt links und übernimmt gemäß der traditionellen Rollenverteilung die Basspartie. Mit seiner rechten Hand greift er allerdings über die linke der Schwester, um eine Stimme im Diskantregister zu spielen, jenem Bereich also, der eigentlich dem „Primo“ vorbehalten ist. Ein Akt der Grenzüberschreitung, der dazu führt, dass sich nicht nur die Schultern der Geschwister berühren, sondern auch ihre Ober- und Unterarme.

Dass diese Geste dazu einlädt, nicht nur familiäre Nähe abzubilden, sondern auch das erotische Potential des vierhändigen Klavierspiels auszuloten, liegt auf der Hand. Wer beim Musizieren so eng beieinander sitzt, hat reichlich Gelegenheit, mit dem Körper des anderen Fühlung aufzunehmen und kann das gemeinsame Spiel auch dazu nutzen, um sein erotisches Begehren mit Tönen, Gesten und Blicken zum Ausdruck zu bringen. Exemplarisch in Szene gesetzt hat das Johannes Brahms in seinen *Neuen Liebeslieder-Walzern*. Im 13. Walzer spielen die beiden Pianisten mehr als die Hälfte der Zeit mit verschränkten Händen. Der Schlüssel zu dieser ungewöhnlichen kompositorischen Entscheidung liegt im vertonten Gedicht. Seine programmatische Anfangszeile lautet:

Sprecherin 3: „*Nein, Geliebter, setz dich mir so nahe nicht!*“

Musik 11: Brahms: Neue Liebesliederwalzer Nr. 13 „Nein, Geliebter...“

Was der Text beschwört, wird auf instrumentaler Ebene in einem Akt ironischer Brechung konterkariert. Während die Sängerinnen den Liebsten mit gedämpfter Stimme flehentlich darum bitten, in der Öffentlichkeit die guten Sitten zu wahren, wird die kompromittierende Situation von den Pianisten an der Tastatur in Szene gesetzt.

Mit der Hand erfühlen... – Das Klavier als Ort schöpferischer Produktion

Anlass zu heftigen Debatten bot nicht nur das erotische Potential des Klavierspiels. Auch die Frage, welchen Stellenwert das Instrument im Kompositionsprozess einnehmen sollte, wurde kontrovers diskutiert. Auf der einen Seite standen all jene, die mehr oder weniger dezidiert für ein Komponieren jenseits des Instruments plädierten. So riet Robert Schumann in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* werdenden Komponisten, mehr zu schreiben als zu phantasieren. Und Pierre Boulez erklärte, die schöpferische Arbeit am Schreibtisch zwingt einen dazu, das, was man notiert, innerlich zu hören und zu reflektieren.

Auf der anderen Seite gab es prominente Fürsprecher, die bei der kreativen Arbeit zeitlebens den körperlichen Kontakt zum Klang suchten. Einer von ihnen war Igor Strawinsky. Wo er auch komponierte, im Arbeitszimmer am Genfer See, im Sommerhaus der Familie in Ustilug oder in einem Hotel in Rom: Überall musste ein Klavier stehen. Denn für den Schöpfer des *Sacre du Printemps* war das Tasteninstrument zugleich Werkbank und Muse:

Sprecher 2: *„Das Klavier ist der Dreh- und Angelpunkt all meiner musikalischen Entdeckungen. Jede Note, die ich schreibe, wird auf ihm ausprobiert, und jede Beziehung von Noten wird auseinandergenommen und immer wieder auf ihm gehört.“ (Stravinsky/Craft 1959, S. 47)*

Musik 12: Strawinsky: *Le Sacre du Printemps*, „Augures“ (Auszug)

200 Jahre vor Strawinsky hatte bereits Johann Mattheson das „Clavier“ als „besonderes Componisten-Werckzeug“ gelobt. In einer 1739 veröffentlichten Lehrschrift empfahl der Komponist und Musiktheoretiker, das Instrument „täglich bei der Hand zu haben“, sonst werde man es in der Kompositionskunst „schwerlich hoch bringen“. Entscheidend sind nach Mattheson dabei zwei Eigenschaften des Tasteninstrumentes. Zum einen bietet das Clavier die Möglichkeit zum mehrstimmigen Spiel. Zum anderen fungiert es als Materialbasis und Ordnungssystem, denn:

Sprecher 2: *„die Lage, Ordnung und Reihe der Klänge ist nirgends so deutlich sichtbar, als in den Tasten eines Claviers.“ (Mattheson 1739, S. 106)*

Mattheson beschreibt die Klaviatur also als eine Art epistemisches System – ein erstaunlich moderner Gedanke. In ihrem Wechsel von weißen Unter- und schwarzen Obertasten verräumlicht die Klaviatur das musikalische Material. In ihrer Funktion als Interface ermöglicht sie, den gegliederten Tonbestand nicht nur visuell zu erschließen, sondern auch taktil. Wer am Klavier sitzt, kann dieses System im wahrsten Sinne des Wortes „be-greifen“ – es mit den Fingern auf unterschiedlichsten Wegen erkunden und damit experimentieren. Das Spektrum der Töne und Klänge, die zur Verfügung stehen, unterliegt dabei dem historischen Wandel. So hatten die Tasteninstrumente, die zu Lebzeiten von Mattheson gebaut wurden, nicht mehr als rund 60 Tasten und einen Umfang von fünf Oktaven. Seit dem späten 19. Jahrhundert verfügen Klaviere und Flügel in der Regel über 88 Tasten und haben einen Ambitus von etwas mehr als sieben Oktaven.

In seinem altertümlichen Deutsch formuliert Mattheson noch einen zweiten hochmodernen Gedanken. So könne das Klavier

Sprecher 2: „einen weit deutlicheren Begriff vom harmonischen Bau geben als die übrigen Instrumente, wenn auch der Kasten oder die Maschine gar nicht vorhanden ist, sondern nur in blossen Gedancken vorstellig gemacht wird“. (Ebd.)

Oder um es zugespitzt in heutiger Sprache zu formulieren: Auch wer beim Komponieren nicht am Klavier sitzt, komponiert nicht unbeeinflusst vom Instrument. Wenn der versierte Pianist Schumann nach Jahren des Phantasierens beschließt, fortan am Schreibtisch zu komponieren, bleiben die Tastatur und die damit verbundenen körperlichen Erfahrungen trotzdem mental präsent.

Zur Kolonial- und Globalgeschichte des Klaviers

Die Klaviere, die Igor Strawinsky zwischen 1911 und 1913 bei der Komposition von *Le Sacre du printemps* nutzte, hatten mit großer Wahrscheinlichkeit noch keine kunststoff-, sondern elfenbeinbeschichtete weiße Tasten und schwarze aus tropischem Edelh Holz. In der Dekade vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurden weltweit Jahr für Jahr 800 Tonnen Elfenbein aus afrikanischen Ländern importiert – eine ungeheure Menge, für die nach einer zeitgenössischen Schätzung zwischen 65.000 und 70.000 Elefanten getötet werden mussten. Rund ein Viertel der haltbaren Stoßzähne verwendete man in der Klavierproduktion. Zwar ging man in der Branche schon um die Jahrhundertwende davon aus, dass eine Fortsetzung dieser Praxis zum Aussterben der gefährdeten Spezies führen werde. Dennoch wurden im Jahr der skandalträchtigen Uraufführung des *Sacre* immer noch drei Viertel der neu gebauten Klaviere mit elfenbeinbezogenen weißen Tasten ausgeliefert. Und auch beim Abbau von tropischen Edelhölzern, die für die schwarzen Tasten und das Gehäuse verwendet wurden, spielten ethische und ökologische Gesichtspunkte kaum eine Rolle. Ging ein Bestand wie das kostbare kubanische Mahagoni-Holz zur Neige, stellte man das Vorgehen nicht grundsätzlich infrage, sondern wick stattdessen auf die nächste Abbauregion aus. In seinen luxuriöseren Ausführungen sollte das Klavier bereits auf der Ebene der verwendeten erlesenen Rohstoffe seine Hochwertigkeit zur Schau stellen. Schließlich handelte es sich nicht nur um ein Instrument, sondern um ein bürgerliches Statussymbol und repräsentatives Möbelstück.

Auch im Klavier spiegelt sich also die Geschichte des globalen Handels, der kolonialen Ausbeutung und eines problematischen Ressourcenverbrauchs. Wie das in der europäischen Kultur verwurzelte Instrument im Lauf des 19. Jahrhunderts zu einem weltweiten Exportartikel wurde und was daraus alles erwuchs, wäre ein Thema für eine ganze weitere Sendung. Der Historiker Claudius Torp hat dieser Globalisierung der Klavierkultur kürzlich eine faszinierende Studie gewidmet. Dabei macht er klar, dass neben der Multifunktionalität des Instruments auch die Fertigung kostengünstigerer Modelle eine wichtige Voraussetzung für die globale Erfolgsgeschichte des Klaviers war:

Sprecherin 3: „In den 1830er Jahren begann mit der Durchsetzung des vertikal konstruierten und günstigeren Pianinos [...] der lange Prozess seiner »Demokratisierung«, der in den beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt erreichte. [...] Das einst einer schmalen Elite vorbehaltene Pianoforte war mit Hilfe von maschineller Produktion, Arbeitsteilung und Welthandel zu einem Exportartikel geworden.“ (Torp 2022, S. 14f.)

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die Ausfuhrstatistiken. 1913 fertigte die deutsche Klavierindustrie rund 175.000 Klaviere – eine Zahl, von der man heute nur noch träumen kann. 44 Prozent davon wurden exportiert, fast die Hälfte in außereuropäische Länder. Mit Dampfschiffen und der Eisenbahn, auf Pferdewagen und manchmal auch mithilfe von Trägern brachten internationale Handelsvertreter und lokale Musikhändler die unhandlichen Instrumente in unterschiedlichen Teilen der Welt zu einer klavierbegeisterten Kundschaft. Für Regionen, in denen extreme Temperaturschwankungen herrschten und man mit Schädlingsbefall rechnen musste, wurden besonders resistente „Tropenmodelle“ konstruiert.

Dass es sich bei den Abnehmern in erster Linie um koloniale Eliten und Angehörige „neoeuropäischer Siedlergesellschaften“ handelte, liegt auf der Hand. Für sie bot das Klavier die Möglichkeit, sich der eigenen kulturellen Identität zu vergewissern und europäische Musik auch in den entlegensten Teilen der Welt zum Klingen zu bringen. Zugleich betrachteten viele das Instrument als Symbol kultureller Überlegenheit und verbanden mit seiner Verbreitung eine zivilisatorische Mission. Welche massiven Auswirkungen dieser koloniale Blick und die damit verbundenen ungleichen Machtverhältnisse auf die einheimischen Gesellschaften hatten, beschreibt der tansanische Politiker und Aktivist Julius Kambarage Nyerere. Als er 1962 zum ersten Präsident der Republik Tansania gewählt wurde, rief er sofort ein Ministerium für Nationale Kultur und Jugend ins Leben. In seiner Antrittsrede erklärte er:

Sprecher 2: „Einige von uns, vor allem diejenigen, die eine europäische Ausbildung genossen hatten, wollten unseren Kolonialherren beweisen, dass wir „zivilisiert“ waren [...]. Der Ehrgeiz unserer jungen Männer bestand nicht darin, gut ausgebildete Afrikaner, sondern schwarze Europäer zu werden! [...] In der Schule hat man uns beigebracht, die Lieder der Europäer zu singen. [...] Viele von uns können Gitarre, Klavier oder ein anderes europäisches Musikinstrument spielen. Wie viele Afrikaner in Tanganjika, besonders unter den Gebildeten, können die afrikanischen Trommeln spielen?“ (Nyerere 1967, S. 119)

Auf der anderen Seite kam es im Zuge der Globalisierung des Klaviers zu einer tiefgreifenden Transformation der mit dem Instrument verbundenen musikalischen, sozialen und kulturellen Praktiken. Je nach Kontext wurde die europäische Klavierkultur assimiliert, verändert oder auch bewusst konterkariert. Wie komplex das Zusammenspiel von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, persönlichen Interessen und ungleichen Machtverhältnissen war und was daraus mitunter erwachsen konnte, zeigt der Fall Nina Simone. In ihrer Kindheit und Jugend verfolgte

die hochbegabte Musikerin das Ziel, klassische Pianistin zu werden. Doch bereits bei ihrem ersten Auftritt erlebte die 12-jährige Afroamerikanerin die Auswirkungen des strukturellen Rassismus. Als sie dann einige Jahre später die Aufnahmeprüfung beim renommierten Curtis Institute in Philadelphia versuchte, erhielt sie keinen Platz, eine Entscheidung, die die Musikerin rückblickend auf ihre Hautfarbe zurückführte.

Sprecherin 3: „*I was rejected because I was Black!*“ (Zit. nach Tomes 2024, S. 197)

[*„Ich wurde abgelehnt, weil ich schwarz war!“*]

1954 begann Nina Simone in einer Bar in Atlantic City Klavier zu spielen und gleichzeitig zu singen. Fünf Jahre später veröffentlichte sie ihr erstes Studioalbum *Little Girl Blue*. Es zeigt, dass Simone die Klavierkultur, in der sie aufgewachsen war und die sie liebte, trotz äußerer Widerstände nicht aufgab, sondern verwandelte und in eine neue Umgebung stellte. Ein eindrückliches Beispiel für die Möglichkeit, an den Tasten eines kulturell codierten Instruments mit eigener Stimme von der Welt zu erzählen.

Musik 14: Nina Simone: „*Love me or Leave me*“ (Auszug)

ABSAGE

„AnTasten – Was uns das Klavier über die Musik und die Welt erzählt.“ Sie hörten eine Sendung von Tobias Bleek. Es sprachen: Sigrid Burkholder, Thomas Lang und Bettina Scholmann. Redaktion: Leonie Reineke, Realisation: Christoph Münch, Jens Müller und Christoph Schumacher. Eine Produktion des Südwestrundfunks 2024.

Literatur

Adorno, Theodor W., „Vierhändig – noch einmal“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 303–306.

Adorno, Theodor W., *Briefe an die Eltern 1939–1951*, hg. von Christoph Götde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Czerny, Carl, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, Wien: Diabelli und Comp. o.J.

Hanslick, Eduard, „Waffenruhe am Clavier“, in: ders., *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen*, Wien: Wilhelm Graumüller 1870, S. 404–411.

Lachenmann, Helmut, *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden/Frankfurt am Main: Breitkopf & Härtel/Insel 1996.

Liszt, Franz, *Sämtliche Schriften, Bd. 1: Frühe Schriften*, hg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2000.

Maffei, Scipione, „Nuova invenzione d’un gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli stumenti musicali“, in: *Gionale de’ letterati d’Italia* 5 (Venedig 1711), S. 144–159.

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, hg. im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition (DME) durch die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente>

Nyerere, Julius Kambarage, *Freedom and Unity – Uhuru na Umoja. A Selection from Writings and Speeches 1952–65*, London u.a.: Oxford University Press 1967.

Parakilas, James u.a., *Piano Roles. A New History of the Piano*, New Haven & London: Yale University Press 2002.

Stravinsky, Igor/Craft, Robert, *Expositions and Developments*, London: Faber and Faber 1959.

Tomes, Susan, *Women and the Piano. A History in 50 Lives*, New Haven/London: Yale University Press 2024.

Torp, Claudius, *Klavierwelten. Aufstieg und Verwandlung einer europäischen Kultur, 1830–1940*, Frankfurt/New York: Campus 2022.

ⁱ Mirko Hertrich, „Neubrandenburger Stadtvertretung »verstimmt« wegen Bahnhofsklavier“, *Nordkurier*, 27.2.2024 (www.nordkurier.de/regional/neubrandenburg/stadtvertretung-verstimmt-wegen-bahnhofsklavier-2304803)