

Färbung, Schmelz, Schattierung oder starker Ton : der Antagonismus zwischen Wiener und englischer Mechanik am Beispiel der Klavierbauerfamilie Streicher

Autor(en): **Goebel-Streicher, Uta**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **54 (2016)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Färbung, Schmelz, Schattierung oder starker Ton: Der Antagonismus zwischen Wiener und englischer Mechanik am Beispiel der Klavierbauerfamilie Streicher¹

Uta Goebel-Streicher

Wenn man dem Thema „Wiener versus englische Mechanik“ in den überlieferten Äußerungen von Andreas und Johann Baptist Streicher nachgeht, lässt sich darin ein grundlegender Konflikt zwischen „reiner Lehre“ und Zeitgeist erkennen, also ein Zwiespalt zwischen einem etablierten Wertekanon und aktuellen Entwicklungen, die als minderwertig, unseriös, mitunter auch als bedrohlich wahrgenommen wurden. Ähnlich lässt sich auch ein anderer Themenkomplex interpretieren, nämlich die Problematik der Mutationen. Dieser Zwiespalt zwischen einem idealen Standpunkt und Zugeständnissen an Zeitgeschmack und Marktgesetze soll hier anhand von zeitgenössischen Berichten und teils unveröffentlichten Dokumenten aus dem Wiener Streicher-Archiv² nachgezeichnet und veranschaulicht werden.

1. Firmengeschichte

Zunächst die Eckdaten der Firmengeschichte, um die zeitliche Einordnung zu erleichtern: Johann Andreas Stein, der Ahnherr der Familie, dem die Vollendung der deutschen bzw. Wiener Mechanik zu verdanken ist, starb 1792. Seine Tochter

1 Ich widme diesen Aufsatz, der auf einem 2008 anlässlich der vierten *Rencontres Internationales harmoniques* gehaltenen Vortrag basiert, dem Andenken des im März 2009 verstorbenen Klavierbauers Alexander Langer aus Klagenfurt, der mir aus seinem damals weitgehend vollendeten Buch über die Klavierbauerfamilie Streicher freundlicherweise schon vorab wichtige Ergebnisse mitteilte. Peter Donhauser hat die Ergänzung und Herausgabe dieses Buches übernommen, das demnächst im Verlag Dohr, Köln, erscheinen soll: Alexander Langer/Peter Donhauser, *Streicher. Drei Generationen Klavierbau*, mit komplettem Werksverzeichnis und zahlreichen Abbildungen. – Für Rat und Hilfe danke ich auch Michael Latcham, dessen detaillierte Untersuchungen zum Klavierbau von Johann Andreas Stein und Nannette Streicher eine wichtige Basis für meine Arbeit bildeten, u. a.: Michael Latcham, „Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein“, in: *The Galpin Society Journal* 51, 1998, S. 114–153; Michael Latcham, „The development of the Streicher firm of piano builders under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850*, hg. von Beatrix Darmstädter/Alfons Huber/Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 43–71.

2 StrAW. Auszugsweise zitierte Passagen aus unveröffentlichten Dokumenten werden in Fußnoten nochmals im Zusammenhang wiedergegeben. Alle handschriftlichen Texte werden in diplomatischer Transkription wiedergegeben, d. h. mit den zahlreichen orthographischen und grammatikalischen Fehlern, die darin vorkommen.

Nannette führte den Betrieb danach zwei Jahre lang in Augsburg weiter und übersiedelte 1794, nach ihrer Heirat mit dem Musiker Johann Andreas Streicher (dem Fluchtgefährten Schillers) nach Wien, wo sie zusammen mit ihrem jüngeren Bruder Matthäus Andreas die väterliche Werkstatt unter dem Namen *Frère et soeur Stein* erfolgreich zu etablieren verstand. 1802 trennten sich die Geschwister, die nun zwei eigenständige Betriebe weiterführten, Nannette unter dem Firmennamen *Nannette Streicher née Stein à Vienne*. Ab diesem Zeitpunkt befasste sich Andreas Streicher vermehrt auch mit technischen Fragen des Klavierbaus, sein Name schien jedoch zu keinem Zeitpunkt im Firmennamen auf. Der Sohn Johann Baptist kam Ende 1824 als Gesellschafter hinzu,³ wurde nach dem Tod der Mutter 1833 Alleininhaber (*J. B. Streicher vorm. Nannette Streicher geb. Stein und Sohn*), nahm seinerseits 1857 seinen jüngsten Sohn Emil in die Firma, die letzterer seit 1871 eigenständig (jedoch nach wie vor unter dem Namen *J. B. Streicher & Sohn*) weiterführte und schließlich 1896 still legte, da sein einziger Sohn Theodor kein Interesse an einer Nachfolge zeigte.⁴ Die Firma wurde notabene nicht aufgelöst oder verkauft, sondern nur stillgelegt, in der Hoffnung, dass vielleicht ein künftiger Enkel sie weiterführen könnte, eine Hoffnung, die sich nicht erfüllen sollte.

Noch eine Bemerkung am Rande: Wenn für die über 20-jährige Periode der Firma *Nannette Streicher née Stein* stets Andreas und nicht Nannette Streicher als *porte-parole* des Unternehmens genannt wird, so hat dies lediglich damit zu tun, dass schriftliche Äußerungen zu klavierbautechnischen Themen ausschließlich aus seiner Feder vorliegen. Er hatte von Anfang an die gesamte Geschäftskorrespondenz geführt und sich mit Kunden und Briefpartnern über technische und künstlerische Fragen ausgetauscht. Dies sagt allerdings nichts darüber aus, wie groß sein Anteil an prinzipiellen Entscheidungen und technischen Weiterentwicklungen tatsächlich war.

3 Im Ansuchen um das Privileg auf eine Oberschlägige Mechanik (s. Anm. 67) vom August 1823 wird J. B. Streicher als „Werkführer des Pianoforte Geschäftes seiner Mutter“ bezeichnet; in der Hauptregistratur (B1/262) des Wiener Stadt- und Landes-Archivs für das Jahr 1823 (S. 313) ist Nannette Streichers Ansuchen, „ihren Sohn in die Firma nehmen zu dürfen, und das Gesuch ihres Sohnes um ein Befugniß“ angeführt, und für das Jahr 1824 (S. 135) die Bestätigung, dass J. B. Streicher „ein Claviermacherbefugniß“ zugesprochen wurde (die dazugehörigen Originaldokumente sind leider verloren gegangen). Schließlich liegt ein mit Januar 1825 datiertes vorgedrucktes Rundschreiben Nannette Streichers vor, in dem sie „einem hohen und verehrlichen Publicum, sowie ihren werthen Geschäftsfreunden“ anzeigt, dass ihr Sohn als Gesellschafter in das Geschäft eingetreten ist und „solches künftig unter der Firma: *Nannette Streicher geb. Stein und Sohn*“ fortgeführt wird (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F 6 Streicher/379). Den Gesellschafter-Status erhielt J. B. Streicher demnach wohl erst in der zweiten Jahreshälfte 1824 (jedenfalls, nachdem ihm die Befugnis erteilt worden war).

4 Lebensdaten: Johann Andreas Stein (1728–1792), Anna Maria (Nannette) Stein verehel. Streicher (1769–1833), Johann Andreas Streicher (1761–1833), Matthäus Andreas Stein (1776–1842), Johann Baptist Streicher (1796–1871), Emil Streicher (1836–1916), Theodor Streicher (1874–1940).

2. Das Leitbild: Steins Hammerflügel

Johann Andreas Stein hatte zeit seines Lebens mannigfaltige Experimente gemacht, um dem Klavier ein Höchstmaß an Ausdruck zu verleihen: Man denke an seine Kombinationen aus Cembalo und Hammerklavier (der 1777er *Vis-à-vis* aus Verona wurde im Jahr 2006 in Lausanne eindrucksvoll vorgestellt), an die *Saitenharmonika* (ein Hammerklavier mit einer zusätzlichen Spinettsaite und -mechanik, die Stein als „uraltet deutsches Spinetchen“ bezeichnete⁵), schließlich auch an seine *Melodica*, ein Tasteninstrument mit Flötenwerk, das die erstrebte Annäherung des Klanges an die menschliche Stimme in idealer Weise realisieren sollte: durchwegs also Versuche, dem Klavier zu einer reicheren Palette an Farben und dynamischen Abstufungen zu verhelfen.

Was den Hammerflügel betrifft, so hatte Stein bis etwa 1783 Lösungen für die wichtigsten Probleme gefunden und einen Prototyp entwickelt, den er in der Folge so gut wie nicht mehr verändern sollte. Zu diesem Zeitpunkt war Nanette vierzehn Jahre alt und von ihrem Vater schon seit längerem im Klavierbau unterwiesen worden. Sie war in Steins Reifezeit seine wichtigste Mitarbeiterin und konnte in dieser Epoche das Bauprinzip seiner Hammerklaviere von Grund auf erlernen und verinnerlichen. Die „reine Lehre“, um bei der eingangs verwendeten überspitzten Formulierung zu bleiben, wäre im Fall der Streicherschen Klavierproduktion also jener Typus des Hammerklaviers, den Stein in seinem letzten Lebensjahrzehnt gebaut hatte und der auch von den Geschwistern Stein fast ohne Abänderungen übernommen wurde. Es waren Instrumente in leichter Holzbauweise, mit einer Prellungenmechanik mit Auslösung (aber ohne Fänger), mit durchgehender Zweifachbesaitung, leichten Holzhämmern mit Lederbezug, hölzernen Kapseln und (sieht man von der Dämpfungsaufhebung ab) ohne irgendwelche zusätzlichen Züge oder Mutationen.

3. Mutationen (Veränderungen, Züge, Register)

3.1. Kinderspielereien?

Stein hatte in seinen Hammerflügeln gänzlich auf Mutationen verzichtet.⁶ Folgerichtig erwähnte auch Andreas Streicher in seiner kleinen Schrift *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano* [...] derartige Veränderungen mit keinem Wort (wiederum abgesehen von der Dämpfungsaufhebung). Er betonte im Gegenteil, dass der Ton „so unendlich verschiedener Modificationen“

5 „Antwort auf die Anfrage wegen Herrn Steins neuerfundener Saitenharmonica [...]“, in: *Musikalische Real=Zeitung für das Jahr 1789*, Nr. 45, 4. November 1789, Sp. 353.

6 Bei heute nachweisbaren Mutationen in Stein-Instrumenten von nach 1781 handelt es sich laut Michael Latham durchwegs um spätere Einbauten.

fähig sei, sofern ein Klavier nur „nach musikalisch-mechanischen Grundsätzen gearbeitet“ sei und vom Spieler in der rechten Weise *tractiert* werde.⁷

Noch deutlicher stellte er in einem Brief an den Verleger Gottfried Christoph Härtel vom Dezember 1802 (also nach der Trennung der Geschwister Stein) seinen Standpunkt in dieser Frage klar:

Sogenannte Mutationen machen wir nie in ein Fortepiano, weil sie als eine bloße Kinderspielerei zu betrachten sind, [...]. Ich weiß, daß jedermann darnach verlangt und daß jedermann sie macht. Aber ich weiß auch, daß es mir einen leichten Beweis kostet, um die Musikalischen Kinder, wenn sie auch noch so gerne klappern, auf einen etwas besseren Weg zu bringen [...].⁸

Dass Streicher mit dieser Geringschätzung keineswegs alleine dastand, lässt sich auch durch zahlreiche Beispiele aus der Kundenkorrespondenz belegen. So hatte etwa schon 1801 einer seiner Geschäftspartner gebeten, dass an einigen Instrumenten, die für Spanien bestimmt waren, „etwas von Harfen, Lauten oder Fagot zug angebracht wäre“, hatte sich aber beeilt, erklärend hinzuzufügen, „denn die Spanier sind so keine aufgeklärte *Musiker*, und halten noch viel auf *fanfaronaden*“.⁹ Und noch 1806 spricht ein Kunde aus Reval in Hinblick auf den Fagottzug von „Narrenpossen“ und „elenden Fagottschnarrer[n]“, die besonders vom „schönen Geschlecht“ verschlungen würden.¹⁰

Also Mutationen und Veränderungen als reine „Kinderspielerei“, „Narrenpossen“ und „fanfaronaden“, die „das Clavier herab[würdigen]“¹¹?

7 Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein [ab 1802 handschriftlich korrigiert: von Nannette Streicher, geborne Stein] in Wien gefertigt werden, Wien 1801, S. 6.

8 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 18. Dez. 1802; Wilhelm Lütge, „Andreas und Nannette Streicher“, in: *Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927*, Leipzig 1927, S. 53–69, hier S. 63.

9 Louis Bernhard an Andreas Streicher, Leipzig, 23. Dez. 1801; StrAW, Bern_02: „Bei den kleinen Fortepianos wünschte ich daß so etwas von Harfen, Lauten oder Fagot zug angebracht wäre, denn die Spanier sind so keine aufgeklärte *Musiker*, und halten noch viel auf *fanfaronaden*.“

10 Johann Christian Völker an Andreas Streicher, Reval, 12. Juli 1806; StrAW, Völ_24: „Lieb ist es mir, daß Sie in Absicht des Fagottzuges so tolerant denken. Ich selbst finde gaar kein Wohlgefallen an solchen Narrenpossen. Aber das so genannte Publicum ist ein – wunderliches Ding. Sie können sich kaum vorstellen, wie die hiesige schlecht musicalisch gebildete Menschen classe, besonders vom schönen Geschlechte, so begierig die elenden Fagottschnarrer verschlingt, und weil Schanz & Consorten bisher dieser Liebhaberwuth gefröhnt haben; so gehen derselben Instrumente hier und zum Theil auch in St Petersburg, wo doch sonst der Englische Geschmack die Oberhand hat, wie warme Semmel. Ich hoffe daher der h. v. Fagottzug, wird Ihren Instrumenten, die übrigens von den wahren Kennern für die besten gehalten werden, auch bey der *vilaine cohue* guten Debit verschaffen.“

11 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 21. Mai 1804; Lütge (wie Anm. 8), S. 64.

3.2. Mutationen bei den Geschwistern Stein

Die Realität sah jedoch, wie es scheint, ein wenig anders aus. Streichers ehemalige Klavierschülerin Lisette Kissow, verehelichte Bernhard, eine vorzügliche Pianistin und Beethovenspielerin, berichtet Streicher von Problemen mit ihrem Instrument, das um 1800 oder früher (also noch von den Geschwistern Stein) gebaut worden war:

Das meinige [Instrument] hält sich gut, bis auf das was das eigentl. *pianissimo* daran ausmacht; der Harfenzug ist noch vollkommen gut, sobald man aber den Ton vermindern will, u. denn Zug aufdrückt, so hemmen die messingenen Stäbchen¹² die Tasten nicht gleich, sondern ein Stäbchen, benimmt dem Tasten mehr den Ton als das andre, [...].

Dadurch, unterstreicht Frau Bernhard, ginge nun

das schönste, *interessanteste* des Instrumentes verlohren, [denn] der Harfenzug, so schön er auch ist, kann doch in Vergleich mit der Wirkung des *pp.* in keinen Anschlag gebracht werden.¹³

Dieses Instrument besaß also ganz offensichtlich neben einem Harfenzug jenen ominösen Pianissimozug, der Frau Bernhard so wichtig und wertvoll war, dass sie ihr Instrument stets „mein *pianissimo*“ nannte.¹⁴ Die Frage, welcher Art genau diese Pianissimofunktion war, konnte bislang nicht geklärt (und soll hier an die Fachwelt weitergegeben) werden.¹⁵

Offen bleiben muss auch die Frage, warum der aus vielen Kundenbriefen ablesbare und noch 1802 so deutlich manifestierte Widerstand gegen den allgemeinen Trend zu Mutationen allem Anschein nach doch schon früh aufgegeben

12 „Stäbchen“ oder „Drähte“ aus einer Kupferlegierung; s. Anm. 13.

13 Lisette Bernhard an Andreas Streicher, Düsseldorf, 31. Aug. 1803; StrAW, Ber_09: „Das meinige hält sich gut, bis auf das was das eigentl. *pianissimo* daran ausmacht; der Harfenzug ist noch vollkommen gut, sobald man aber den Ton vermindern will, u. denn Zug aufdrückt, so hemmen die messingenen Stäbchen die Tasten nicht gleich, sondern ein Stäbchen, benimmt dem Tasten mehr den Ton als das andre, wodurch denn wenn man *pp.* spielen will, manche Tasten gar keinen Ton geben, einige noch etwas u. andere denn auch noch eben so viel Ton, als wenn der *pp.* Zug gar nicht aufgedrückt wäre dadurch geht nun natürl. wie sie selbst einsehen das schönste, *interessanteste* des Instrumentes verlohren, der Harfenzug, so schön er auch ist, kann doch in Vergleich mit der Wirkung des *pp.* in keinen Anschlag gebracht werden. Ich habe schon versucht, die messingene Drähte so zu biegen, daß sie alle gleiche Stärke haben, dies hat mir theils nicht gelingen wollen, theils war es auch wenn es mir gelang nicht von Dauer, durch öftern Gebrauch verlieren sie gleich ihre *elasticität*. Ich glaube man müsse diese Drähte von Eisen oder Stahl statt Kupfer machen.“

14 So schreibt sie etwa 1801: „Als dann kehren wir nach Düsseldorf zurück, wohin [...] wir gleich das *pianissimo* kommen lassen, welches bis jetzt noch in Hamburg ist.“ (Lisette Bernhard an Andreas Streicher, Wesel, 9. Mai 1801; StrAW, Ber_05).

15 Alexander Langer vermutete, dass es sich um eine Variante der Stein'schen Saitenharmonika handeln könnte, also der eingangs erwähnten Verbindung von Hammerklavier und Spinett, die besonders für „das völlige Erlöschen des Tons“ (*Musikalische Real=Zeitung für das Jahr 1789*, wie Anm. 5) bewundert wurde.

wurde. Denn dass diese Pianissimo-Vorrichtung durchaus serienmäßig geplant war, geht aus einem anderen Brief Frau Bernhards hervor: Hier versichert sie Streicher, dass sie ihr möglichstes tun werde, um seine Instrumente „bekant und beliebt zu machen“, dankt für eine Preisliste und bittet ihn gleichzeitig, ihr „eine Beschreibung des *pianissimo's* zu machen, um den Leuten wenigstens eine *idée* davon zu geben“.¹⁶

Im Mai 1804 jedenfalls hatte Streicher endgültig resigniert:

Sollten Sie in Zukunft einen Pianozug, einen Fagottzug *p.p.* an den Instrumenten wünschen, so dürfen Sie es nur sagen. Ich bin es müde, den Geschmack bessern zu wollen, und es kostet mich weit weniger Mühe, einen Lauten-Zug zu machen, als daß ich einen Unkundigen im voraus überzeugen sollte, in vier Wochen gebrauche er ihn nicht mehr und würdige das Clavier herab. Er soll seine Caprice haben aber soll sie auch bezahlen [...].¹⁷

3.3. Serienmäßiger Einbau

In der Folge wurden derartige Veränderungen allerdings nicht mehr nur auf ausdrücklichen Wunsch (und den *Capricen* der Kunden folgend) in Streichersche Instrumente eingebaut, sondern offenbar serienmäßig. So schreibt z. B. der Pianist und Bratschist Philipp Carl Hoffmann aus Offenbach im März 1806 erstaunt:

Ist es überlegter Vorsatz, Ihren Inst[rumenten] künftig, so wie dießem [...] noch einen besonderen Zug [...] beizufügen, welches bei Ihrem vorigen Inst[rument] der Fall nicht war? – und dann, haben Sie den freien Ton des Inst[rumentes] mit Fleiß weniger rund und dick, sondern mehr hell und klingend eingerichtet, damit auf diese Weiße der weiche Ton der angebrachten Veränderung um so mehr damit *contrastieren* möge? – oder vielleicht umgekehrt den Zug des helleren Tons wegen?¹⁸

Hier war also offenbar ein Moderator eingebaut worden, ohne dass der Kunde explizit darum gebeten hatte, wobei nicht klar ist, ob der zu scharfe Ton des Instrumentes diesen Einbau erforderte oder ob umgekehrt der Klang des Klaviers

16 Lisette Bernhard an Andreas Streicher, Düsseldorf, 6. Nov. 1800; StrAW, Ber_03: „Indessen seyn Sie versichert, bester Freund, daß sowohl mein lieber Mann als ich, es an nichts werden fehlen lassen, um Ihre Instrumente bekant und beliebt zu machen, überall wo wir durchreißen. Ich danke Ihnen auch recht sehr für die Preise, wovon ich vorher schon wünschte gewisser unterrichtet zu seyn. Die Beschreibung der *Forte=piano's* macht mir recht sehr viel Vergnügen, nur wünschte ich zu wissen ob es dennoch nicht möglich wäre, eine Beschreibung des *pianissimo's* zu machen, um den Leuten wenigstens eine *idée* davon zu geben?“

17 Wie Anm. 11.

18 Philipp Carl Hoffmann an Andreas Streicher, Offenbach, 20. März 1806; StrAW, Hof_09: „Ist es überlegter Vorsatz, Ihren Inst künftig, so wie dießem, nebst dem Druck, der die Hauptdämpfung aufhebt noch einen besonderen Zug /:vielmehr Druck:/ beizufügen, welches bei Ihrem vorigen Inst der Fall nicht war? – und dann, haben Sie den freien Ton des Inst mit Fleiß weniger rund und dick, sondern mehr hell und klingend eingerichtet, damit auf diese Weiße der weiche Ton der angebrachten Veränderung um so mehr damit *contrastieren* möge? – oder vielleicht umgekehrt den Zug des helleren Tons wegen?“

verändert worden war, um einen größeren Kontrast zwischen normalem und Moderatorklang zu erzielen.

Das erste Instrument, an dem sich die Verwendung von Mutationen *nachweisen* lässt, ist das Instrument aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aus dem Jahr 1807, das alternativ sowohl Kniehebel als auch Pedale für Dämpfungsaufhebung, Fagottzug und Moderator sowie einen Kniehebel für die *una corda*-Verschiebung aufweist. Diese vier Typen von Mutationen gehörten nun zum Standardrepertoire der Firma Streicher, die dadurch mit der Konkurrenz gleichgezogen hatte. Im schon zitierten Brief aus Reval war ja ausdrücklich darauf hingewiesen worden, dass „Schanz & Consorten bisher dieser Liebhaberwuth gefröhnt haben“ und daher deren Instrumente „wie warme Semmel“ weggingen.¹⁹

3.4. Türkische Musik (Janitscharenzug)

Der Höhepunkt im Einsatz von Mutationen wurde um die Zeit des Wiener Kongresses erreicht. Zu diesem Zeitpunkt hatte man auch die umstrittenste von ihnen, die türkische Musik, ins Programm aufgenommen, jene „Türken-Trommeln und Glöckchen“, die „ein gutes Forte-Piano nur *entehren*“ würden, wie Schiedmayer und Dieudonné (beide wahrscheinlich Schüler Nannette Streichers) es noch 1824 formulierten.²⁰

Es gibt aus dieser Zeit einen interessanten Briefwechsel zwischen Andreas Streicher und Gräfin Therese Apponyi, der Gemahlin des damaligen österreichischen Gesandten am badischen Hof²¹ (wobei die Überlieferung von Streichers Part der Tatsache zu verdanken ist, dass er französische Schriftstücke stets vorher aufzusetzen pflegte). Die Gräfin übersandte ihm die Kopie eines Schreibens des Prinzen Borghese²² aus Rom, in dem dieser sie um die Vermittlung eines besonders eleganten Instrumentes mit größtmöglichem Umfang, allen erdenklichen Registern und einer „*musique turque avec beaucoup de bruit*“ gebeten hatte.²³ Streicher preist in seiner Antwort ein bereits fertiggestelltes Instrument an,

19 Wie Anm. 10.

20 *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart gefertigt werden*, Stuttgart 1824, S. 21.

21 Anton Graf Apponyi (1782–1852) war 1810 als Gesandter und bevollmächtigter Minister an den großherzoglichen Hof in Karlsruhe berufen worden; seine Frau Therese, geb. Gräfin Nogarola (1790–1871), war eine große Musikliebhaberin und begabte Sängerin.

22 Camillo Filippo Ludovico Borghese (1775–1832) hatte (als Ehemann von Napoleons Schwester Pauline) den Titel eines Prinzen erhalten, trennte sich nach Napoleons Sturz von seiner Frau und lebte danach abwechselnd in Florenz und Rom (zum Zeitpunkt seines Briefes weilte seine Frau bei ihrem Bruder auf Elba).

23 Therese Gräfin Apponyi an Andreas Streicher, 30. Sept. 1814; StrAW, App_04: „Copie d'une lettre du Prince Borghese. Je desirerois un très beau Piano forte du meilleur artiste qui existe dans ce moment à Vienne, du bois le plus rare, le plus élégant et le plus a la mode magnifiquement

que j'ai lass er travailler pour cette Moment memorables, ou tants des Monarques et des etrangers de la premiere qualit e sonts   Vienne, et quel Instrument je croi digne d'orner la Sale de Musique d'un Souverain.²⁴

Die zahlreichen in Wien anwesenden gekr nten H upter hatten ihn also veranlasst, ein besonders prächtiges Instrument bauen und in luxuriöser Weise ausschm cken zu lassen. Es war in „Sagitan“ (Rosenholz, einer Palisanderart) gearbeitet, einem Holz „d'un fond verd-noir, ond  de couleur de feu“, und wies eine  berf lle kostbarer Bronzeverzierungen auf:  gyptische Figuren, Genien, fliegende Gestalten, Symbole für Musik und Kunst, Sterne, Arabesken und goldene Blätter.

Ähnlich reich waren die Mutationen, nämlich, nach Streichers Aufzählung, zehn (!) an der Zahl, wobei er – um dem Ganzen noch mehr Gewicht zu geben – die vier Elemente der türkischen Musik jeweils extra zählte. Insgesamt waren es also sieben per Pedal zu bedienende Veränderungen, dazu drei Einzelteile der türkischen Musik, die per Hand- oder Kniehebel zugeschaltet werden konnten. Es waren dies:

- 1) l'harmonica des Cordes, [Verschiebung]
- 2) le Basson, [Fagottzug]
- 3) le Piano, [einfacher Moderator]
- 4) le Pianissimo [zweifacher Moderator, wobei bei Streicher immer Leder- und nicht, wie etwa bei Walter oder Fritz, Tuchstreifen verwendet wurden²⁵]
- 5) le forte, [Dämpfungsaufhebung]
- 6) la Harpe, [Harfenzug, ein Zug, der sonst bei Streicher – zumindest bei den überlieferten Instrumenten – nicht nachzuweisen ist, ausgenommen möglicherweise das Instrument Nr. 673 (1805) in Turku, Finnland (Inv. Nr. 120)]
- 7) la Musique turque entier. le tambour ne batte pas contre la table de la resonance, mais c'est un grand tambourin, qui est placé dans l'interieur de l'Instrument, qui fait bea[u]coup de bruit, qui peut être accordé, comme un autre timballe, et qui ne fait aucun dommage au piano.
- 8) le petit tambour, qui peut être touche seul, et qui battent des courtes roulemens comme un vrai tambour
- 9) les cloches, pour toucher seul,
- 10) un register, pour oter le Zinelles.

orné de bronzes dorés, les touches en ivoire, d'un son doux et sonore surtout dans les *acuti*, de l'octave la plus étendue que l'on puisse trouver, avec tous les registres possibles et que ceux ci soient de la plus grande perfection, qu'il y ait la musique turque avec beaucoup de bruit, et le basson et que la Harpe dans le registre soit aussi parfait que possible, ainsi que tous les autres registres.“

24 Andreas Streicher an Therese Gräfin Apponyi (Entwurf), Wien, Okt. 1814; StrAW, ASt_115: „Pour repondre   cette lettre, que vous m'avez dign ez d'ecrire, j'ai l'honneur de joindre ici une petite description d'un Pianoforte, que j'ai lass er travailler pour cette Moment memorables, ou tants des Monarques et des etrangers de la premiere qualit e sonts   Vienne, et quel Instrument je croi digne d'orner la Sale de Musique d'un Souverain.“

25 Freundlicher Hinweis von Michael Latcham.

les Mutations, ou Variations; qu'il a
désjà, et qu'on peut appliquer, ~~font~~ les suivants,

- 1) L'harmonica des Cordes,
- 2) le Basson,
- 3) le Piano,
- 4) le Cornetto
- 5) le forte,
- 6) la Harpe,
- 7) ~~de~~ la Musique turque entiere.

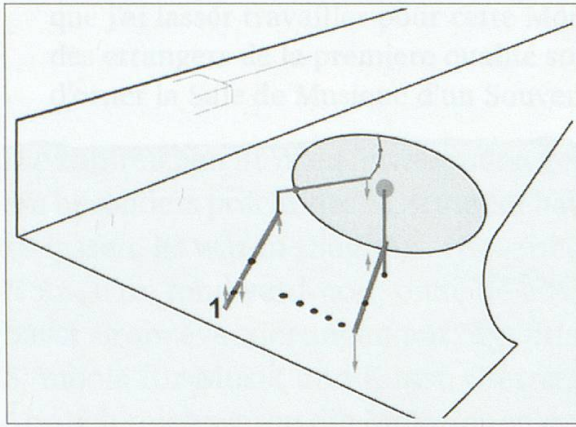
Le tambour ne batte pas, contre la
table de la ~~performance~~, mais c'est un
grand tambourin, qui est placé dans
l'intérieur de l'instrument, qui fait
beaucoup de bruit, ~~et~~ qui peut être
accordé, comme un autre tambour, et
qui ne fait aucun ^{dommage} ~~mal~~ au piano.

8) le petit tambour, qui peut être touché seul, et qui battant des constans nombres
~~touché avec le genou, comme un vrai tambour~~

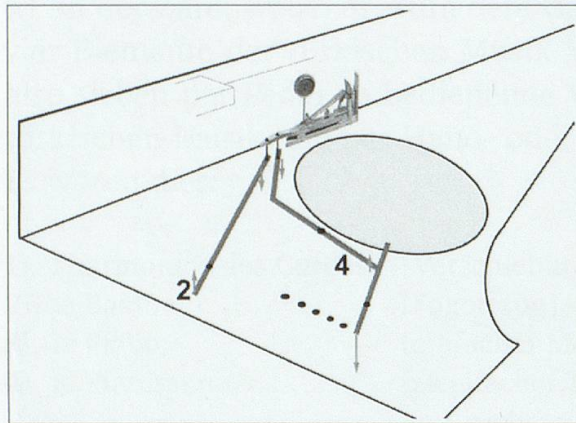
9) les cloches, pour toucher seul,
10) un registre, pour ôter le Cornetto.

Ainsi on n'est pas obligé, de jouer
toujours toute la Musique turque, qui
fatigue trop; mais on a, avec cette
arrangement la liberté, de toucher
l'une après l'autre, et seulement

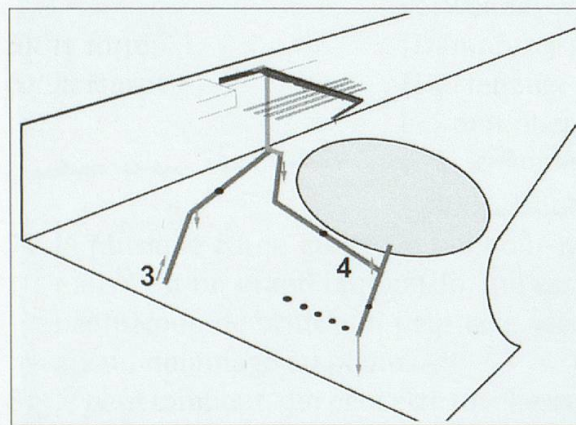
Abb. 1. Andreas Streicher an Gräfin Therese Apponyi (Briefentwurf), Okt. 1814
(StrAW, ASt_115).



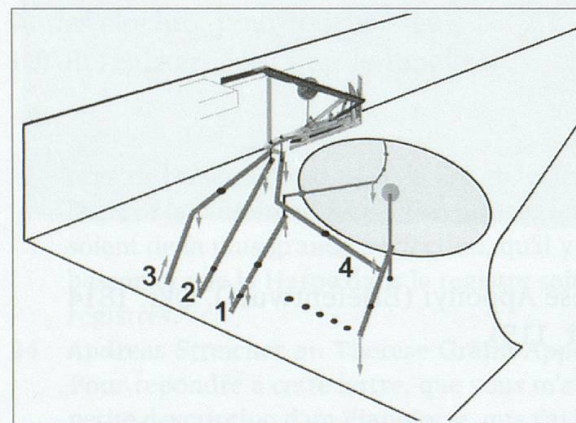
Hebel 1 senkt über eine Umlenkung eine Schnur mit einigen Bleikugeln auf die Trommel nieder, was ein schnarrendes Geräusch ähnlich einem Trommelwirbel erzeugt. Die Trommel selbst wird durch das rechte Pedal mittels Hebel und Schlägel gespielt.



Hebel 4 (gekoppelt mit dem Paukenpedal) und Hebel 2 betätigen die drei Glöckchen, die mit drei Hämmern (Wiener Mechanismus) angeschlagen werden (was auch einzeln möglich ist); die Glöckchen können durch Arretierung des Hebels 2 weggeschaltet werden.



Die Tschinellen laufen (wie die Glöckchen) über Hebel 4 mit dem Paukenpedal mit. Schieber 3 gestattet die Abschaltung der Tschinellen, indem der Stecher in der Langwand, der den Messingstreifen auf die Bass-Saiten herabfallen lässt, in der hochrückten Position fixiert bleibt.



Gesamtdarstellung. Die etwas zusammengedrückte Anlage der Betätigungsorgane an der Langwand lässt darauf schließen, dass es sich wohl um keine für eine Serienfertigung gedachte Konstruktion handelte, sondern um eine Individuallösung.

Abb. 2. Schematische Darstellung der türkischen Musik
(Zeichnung und Beschreibung: Peter Donhauser).

Bei dieser türkischen Musik (und dies dürfte eine Streichersche Spezialität gewesen sein) wurde also die Pauke nicht, wie sonst allgemein üblich, durch einen Schlag gegen den Resonanzboden imitiert, sondern es gab ein echtes, in den Unterboden eingesetztes (und ganz normal stimmbares) Paukenfell; dadurch war jegliche Gefahr für den Resonanzboden gebannt. Die kleine Trommel bestand in einer Schnur mit kleinen Bleikugeln, die sich auf das Paukenfell senken und so (wenn die Pauke betätigt wurde) zusätzlich eine Art von Trommelwirbel erzeugen konnten. Die drei Glöckchen wurden durch drei Hämmer angeschlagen, normalerweise per Pedal zusammen mit Pauke und Zimbel; sie konnten aber auch unabhängig von der Pauke per Kniehebel gespielt oder, wenn dieser Kniehebel festgeklemmt wurde, ganz weggeschaltet werden. Die Tschinellen (Zimbeln) schließlich, die durch einen auf die Bass-Saiten gesenkten Messingstreifen imitiert wurden, konnten durch einen (per Hand zu bedienenden) Schieber gleichfalls deaktiviert werden.

Es existiert übrigens ein „Zwillingsinstrument“ des Borghese-Flügels, nämlich der Flügel mit der Produktionsnummer 1756 aus dem Jahr 1823, der heute – als Dauerleihgabe der britischen Königin – vom Cobbe Collection Trust verwahrt wird. An diesem Instrument ist die türkische Musik noch exakt in der von Streicher geschilderten Weise vorhanden, was ihre genaue Analyse möglich machte.²⁶

Enthusiastisch beschreibt Streicher die musikalischen Möglichkeiten, die sich aus dieser speziellen Konstruktion ergeben:

Ainsi on n'est pas obligé, de jouer toujours toute la Musique turque, qui fatigue trop; on a, avec cette arrangement la liberte, de toucher l'une apres l'autre, et seulement avec cette maniere, on peut faire une crescendo qui est vraiment beau, et apres les vrais principes de la Musique.²⁷

Welch ein Sinneswandel! Die türkische Musik als Möglichkeit, die *wahren Prinzipien der Musik* zu realisieren? War Streicher nun tatsächlich vom hohen musikalischen Wert dieser umstrittenen Einrichtung überzeugt oder hatte lediglich der Geschäftsmann über den Musiker gesiegt und er sich schlicht dem Zeitgeist gebeugt?

Wie auch immer: In der Frage der Mutationen haben Andreas und Nannette Streicher eine klare Kehrtwendung vollzogen. In einem *Preis Courant* aus den späten 1820er Jahren werden nach wie vor serienmäßig fünf Veränderungen angeboten: Verschiebung, Piano, Pianissimo, Fagott und Forte, dazu, gegen einen Aufpreis, die türkische Musik. In einem etwas späteren *Preis Courant* aus der Zeit zwischen 1831 und 1833 gibt es nur mehr vier Veränderungen (d. h. keinen zweifachen Moderator mehr), die türkische Musik ist aus dem Programm verschwunden.²⁸

26 Für den Hinweis auf dieses Instrument sowie für die Zeichnungen und technischen Erläuterungen zur türkischen Musik bin ich Peter Donhauser zu großem Dank verpflichtet.

27 Wie Anm. 24.

28 *Prix courants des Pianos de la fabrique de Nannette Streicher, née Stein et fils, à Vienne*; StrAW, Div_07; abgedruckt in: Uta Goebel-Streicher/Jutta Streicher/Michael Ladenburger, *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Katalog zur Ausstellung im Beethoven-Haus in Bonn, Bonn 1999, S. 141. – *Preis-Courant der Pianoforte Fabrik von Nannette Streicher & Sohn in Wien*; Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Inv. Nr. 5258.1.

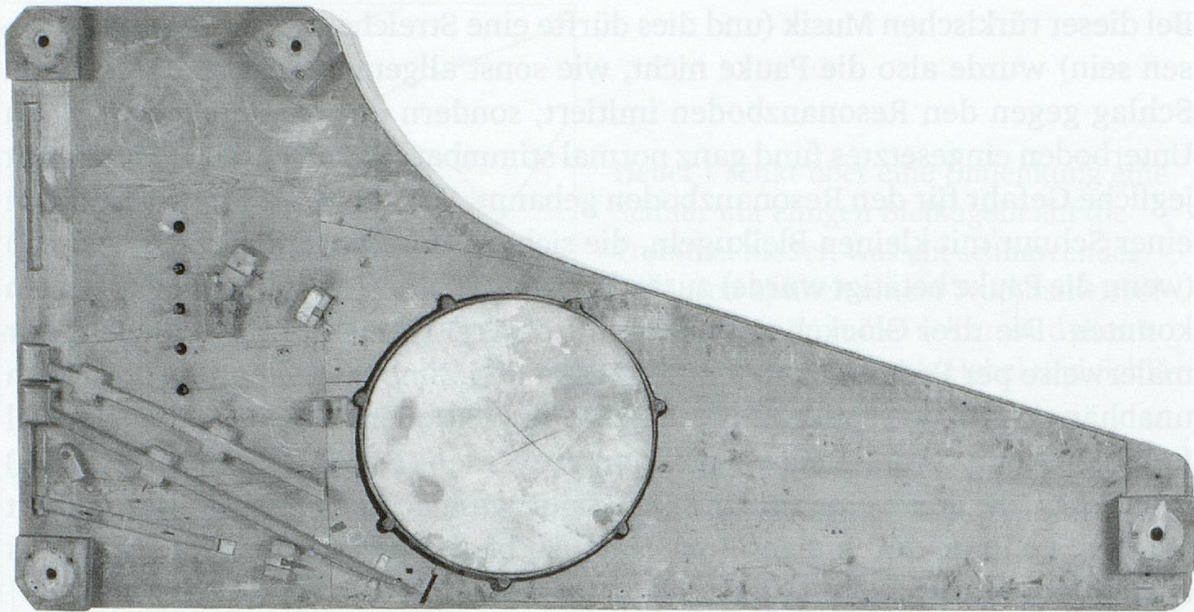


Abb. 3. Beispiel für ein im Unterboden eingelassenes Paukenfell:
Nannette Streicher 1814, Nr. 1031 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg,
MINe118, Foto: Günther Kühnel).

4. Wiener und englische Mechanik am Beispiel des Streicherschen Klavierbaus

4.1. Gegensätzliche Klangideale

Die Bezeichnungen „Wiener“ und „englische“ Mechanik sollen hier (auf die Gefahr hin, dass es mitunter zu einem etwas ungenauen Gebrauch kommt) keineswegs in einem streng technischen Sinne verwendet werden, sondern für zwei völlig unterschiedliche Zielsetzungen in Hinblick auf Klang und Spielweise stehen. Quasi als Leitmotiv sei meinen Ausführungen das titelgebende Zitat aus einem Brief Johann Baptist Streichers vorangestellt, das die Gegensätzlichkeit (und auch Unvereinbarkeit) der beiden ästhetischen Positionen beschreibt, die durch die Begriffe „Wiener“ und „englische“ Mechanik repräsentiert werden. Ironischerweise stammten beide Instrumente, auf denen diese unterschiedlichen Klangideale realisiert wurden, von Broadwood (nämlich ein Flügel und ein Piano), was aber die Verschiedenheit der Standpunkte besonders deutlich akzentuiert. Streicher schreibt:

Ich gestehe, daß der Ton [des Broadwoodschen Flügels] prall, stark, ausgiebig ist, aber ich kann mich mit der Spielart nicht befreunden, und selbst der damit sehr vertraute Ernst²⁹ vermag eben ohne Verschiebung keine Färbung in den Ton zu bringen, [...]. Dagegen habe ich auf Ernsts Studierstube, [...] ein Piano von Broadwood getroffen,

²⁹ Ernst Pauer (1826–1905), Sohn von Streichers Schwester Sophie, Schüler und Freund von Franz Xaver Mozart, Pianist, Komponist und Professor an der *Royal Academy of Music* in London.

welches mich im Tone bezauberte. Da war Gesang und ein Schmelz und eine Schattirung bis zum letzten Hauche, wie man diese Eigenschaften nicht schöner wünschen kann. Freylich, wenn Ernst stark spielte, hätte ich wieder einen Flügel gewünscht.³⁰

„Gesang“ und „Schmelz“ und „Schattirung bis zum letzten Hauche“, das war also das Ideal, das es zu bewahren galt. Aber der Wunsch nach größerer Klangfülle war seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert unüberhörbar und zweifellos zu einer der wichtigsten Triebfedern für neue Entwicklungen im Klavierbau geworden. Johann Andreas Stein seinerseits (hier folge ich Michael Latchams Ausführungen) hatte noch in keiner Weise auf diese Tendenzen reagiert, er veränderte im Laufe der Zeit weder die Größe der Hammerköpfe noch die Stärke der Saiten, er gab Versuche mit dreichöriger Besaitung auf und kehrte zu durchgehend zweisaitigem Bezug zurück: all dies Zeichen dafür, dass ihm (und später seinen Kindern) ein größeres Tonvolumen kein vordringliches Anliegen war. Ganz im Gegensatz dazu waren Wiener Klavierbauer, allen voran Anton Walter und Johann Schanz, in diese Richtung schon weitergegangen: Sie verwendeten größere Hämmer, messingene Kapseln, dreisaitigen Bezug im Diskant und Fänger, die einen schwereren Anschlag erlaubten. (Nicht zufällig bemühte sich auch Beethoven 1802 um einen Flügel von Anton Walter und nicht etwa um einen von der jungen Firma seiner Freunde Streicher).

So heißt es folgerichtig in einer viel zitierten Analyse des Wiener Klavierbaus im *Jahrbuch der Tonkunst* von Johann Ferdinand von Schönfeld aus dem Jahr 1796 über die „Madame Streicherinn“:

Ihre Instrumente haben nicht die Stärke der Walterschen, aber an Ebenmaaß der Töne, Reinheit, Schwebung, Anmuth, und Sanftheit, sind sie unerreichbar. Die Töne sind nicht anstossend, sondern schmelzend, das Traktament erfordert eine leichte Hand, elastischen Fingerdruck und ein fühlbares Herz.³¹

30 Johann Baptist Streicher an Friederike Streicher, London, 26.–27. Aug. 1853; Wiener Stadt- und Landes-Bibliothek (WStLB), H.I.N. 67.297: „Ich gestehe, daß der Ton prall, stark, ausgiebig ist, aber ich kann mich mit der Spielart nicht befreunden, und selbst der damit sehr vertraute Ernst vermag eben ohne Verschiebung keine Färbung in den Ton zu bringen, was er mir, wenn auch mit Widerstreben, nicht in Abrede stellen konnte. [...] Ich sage dieses gewiß nicht um zu tadeln, aber wenn man den englischen Flügeln den schwereren Mechanismus nähme, so wie den dadurch erzielten stärkeren Ton, welcher die kleinen Ungleichheiten und Mängel gleichsam überschreyt und in den Hintergrund drängt, dann würden sie nicht mehr so imponiren als sie es jetzt thun. Dagegen habe ich auf Ernsts Studierstube, wo er mir nach dem Mittagessen wunderschön und lange vorspielte ein Pianino von Broadwood getroffen, welches mich im Tone bezauberte. Da war Gesang und ein Schmelz und eine Schattirung bis zum letzten Hauche, wie man diese Eigenschaften nicht schöner wünschen kann. Freylich, wenn Ernst stark spielte, hätte ich wieder einen Flügel gewünscht.“

31 Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, S. 87–91, hier S. 89–90.

4.2. Kräftigerer Ton und festerer Anschlag

An diesem Punkt, nämlich Instrumente für jene zu bauen, die „Nahrung für die Seele“ suchten und „sanftes, schmelzendes Spiel“ liebten (wie Schönfeld weiter ausführte), durften Andreas und Nannette Streicher allerdings nicht stehen bleiben, und nach der Trennung von Matthäus Andreas Stein konnten neue Entwicklungen ins Auge gefasst und „allem was an den Steinschen Instrumenten zu vermissen war, abgeholfen werden“.³²

Ganz wichtige Anstöße kamen von Gottfried Christoph Härtel aus Leipzig.³³ Härtel betrieb neben seinem Musikverlag auch einen Handel mit Klavieren (vornehmlich aus Wiener Produktion) und hatte seit Herbst 1802 (nachdem er sich gegenüber dem *Bureau de Musique* von Hoffmeister und Kühnel durchgesetzt hatte) die Exklusivvertretung für Streicher-Klaviere in Sachsen übernommen. Er stand mit Streicher in regem Gedankenaustausch über Technik und Ästhetik des Klavierbaus und wies immer wieder darauf hin, wie wichtig es in Zukunft sein würde, Instrumente mit kräftigerem Klang und festerem Anschlag zu bauen, nicht zuletzt, um dem sich wandelnden Klavierstil Rechnung zu tragen, der von Pianisten wie Muzio Clementi und Johann Ludwig Dussek vertreten und verbreitet wurde:

Es bestehen viele Liebhaber, besonders solche, welche oft Concert oder sonst mit stärkerem Accompagnement spielen, auf einen stärkeren und volleren Ton, als der Ihrer Instrumente ist, [...]. H. Clementi, der itzt Deutschland, Rußland etc. durchreiset hat, hat diesen Geschmack noch mehr bestärkt. Er wohnte 2 Monat bei uns und wählte sich zum Gebrauch für diese Zeit das stärkste und im Anschlag schwierigste Instrument unseres Vorraths, [...].³⁴

Dem Verlangen nach einem kräftigeren Ton stimmte Streicher zu, allerdings widersprach er Härtel dezidiert hinsichtlich der schwereren Spielart:

Ich kann Ihnen aus doppelter Erfahrung versichern, daß sich ein Clavierspieler weit eher an einen schlechten Ton, scheppern, stocken der Tasten und alle möglichen Übel gewöhnt, nur nicht an das schwere gehen und noch weniger an das tiefe fallen der Tasten. Ich selbst habe diesen Sommer einige solcher Claviere gemacht, welche aber noch lange nicht so gehen wie es H. Clementi verlangt und habe jetzt alle Ursache es zu bereuen. [...] es ist auch gewiß, das alsdann das Fortepiano gewis nicht mehr das Universal-Instrument seyn wird, indem wenigstens 9/10 der Clavier-Liebhaber ihr Spiel aufgeben müssen.³⁵

32 „Eben komme ich von Haydn...“ Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydn, Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, hg. von Otto Biba, Zürich 1987, S. 170 (23. Okt. 1802).

33 Neuerdings wurde dieses Thema auch in der Dissertation von Tilman Skowronek behandelt (s. Anm. 39).

34 Gottfried Christoph Härtel an Andreas Streicher, Leipzig, 7. Dez. 1804; Lütge (wie Anm. 8), S. 65.

35 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 2. Jan. 1805; Lütge (wie Anm. 8), S. 65.

Streicher, dessen eigener Klavier- und Kompositionsstil durchaus in der virtuoson Geläufigkeit des 18. Jahrhunderts wurzelte, war also nicht bereit, dem Fortepiano seine Rolle als „Universal-Instrument“ zu nehmen und das Gros der musikalischen Dilettanten abzuschrecken, die an die leichtgängigen Wiener Instrumente gewöhnt waren. Auch noch Jahre später, als die Firma längst eines der stärksten und volltönendsten (Wiener) Instrumente baute, wiederholte Streicher diesen Standpunkt in einem Brief an John Field in Moskau:

Vous Monsieur, qui est acoutumé á des Pianos anglais, vous trouverez encore plusieurs choses á souhaiter, et principalement que les touches, ne tombent pas assez, mais en allemagne je n'ose pas faire autrement, ce serait contre l'habitude nationale.³⁶

Was das größere Tonvolumen betraf, so reagierte die Firma Streicher bald auf die neuen Anforderungen und konnte bis spätestens 1805 durch die Verwendung von größeren Hämmern, Messingkapseln, Einzelfängern und dreisaitigem Bezug im Diskant zu den anderen Wiener Klavierbauern zumindest aufschließen.

Härtel aber, der auch Instrumente von Broadwood in London bezog³⁷ und die zukunftsweisende Bedeutung der englischen Mechanik schon früh erkannt hatte, legte Streicher bereits Ende 1803 den Nachbau von englischen bzw. französischen Instrumenten ans Herz. Auch sein Verlagsagent Georg August Griesinger versuchte, ihn in diesem Sinne zu beeinflussen.³⁸ Érard drängte auf den Wiener Markt und hatte sowohl Haydn (1801) als auch Beethoven (1803) einen Flügel geschenkt bzw. geliefert,³⁹ die Streicher, der zu beiden gute Kontakte pflegte, zweifellos genau studieren konnte:

[...] ich [darf] ein Fp. von Erard in Paris, welches ehemals in London verfertigt worden, genau abzeichnen [...]. Die gänzliche Nachahmung hängt alsdann blos von mir ab, [...]. Sowie die Nachahmung Vortheile für die Musik verspricht, so habe ich nicht im Sinne, bei der Copie stehen zu bleiben, [...].⁴⁰

Zu einer solchen Nachahmung ist es offenbar nicht gekommen, zu sehr war Streicher von den Nachteilen der englischen Mechanik überzeugt, auch wenn er die Vorzüge dieser Instrumente durchaus anerkannte:

Sie sagen, daß Sie über mein Urtheil von den engl. und französ. Pf. begierig sind, und ich darf Sie im voraus versichern, daß ich immer und allezeit den Ton dieser

36 Andreas Streicher an John Field (Briefentwurf), 21. Dez. 1810; StrAW, ASt_112.

37 Eszter Fontana/Andreas Sopart, „Breitkopf & Härtel als Instrumentenbauer und -händler 1807–1872“, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Bonn 2007, S. 199–212, hier S. 203.

38 Griesinger (wie Anm. 32), S. 216 (14. Dez. 1803): „Vermutlich werden die hiesigen Instrumentenmacher den Brüdern Erard ihren Vortheil anzulernen suchen und ich will deswegen auch in Streicher dringen, ob er gleich mit dem welches Haydn besitzt, nicht zufrieden war.“

39 Zur Frage, ob der Érard Beethovens ein Geschenk war, vgl. Maria Rose van Epenhuysen, „Beethoven and his ‚French piano‘: proof of purchase“, in: *Musique, Images, Instruments VII*, 2005, S. 110–122, und Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist, biographical, organological and performance-practical aspects of his years as a public performer*, Cambridge 2010, S. 86–87.

40 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 21. Jan. 1804; Lütge (wie Anm. 8), S. 66.

Instrumente allen anderen vorgezogen habe und noch vorziehe – daß ich so wie Clementi und Dussek diesen Ton am besten für den großen und besonders öffentlichen Vortrag geeignet finde; daß aber auch der Bau der Tastatur dem Bau der Hand so ganz entgegengesetzt ist, daß sich schwerlich etwas zweckwidrigeres denken läßt, [...].⁴¹

Trotzdem bleibt das Vorbild Érards ein Thema; so berichtet Streicher etwa im Februar 1809 Härtel von einem Instrument, in dem eine „Erfindung Érards, in Betreff stärkerer und doch kleinerer Pf.“ vorweggenommen worden sein soll,⁴² das aber, auf ausdrückliches Verlangen von Beethoven und Clementi, wieder umgeändert werden musste:

[...] ich [machte] selbst schon vorigen October einen ähnlichen Versuch [...], der in so weit sehr gut gelang, daß es im Theater, wo Beethoven sein Concert darauf spielte, auffallend stark und ausgiebig war, daß es aber im Zimmer unsern Ohren zu hart, zu stark und zu steif klang. Beethoven so wie ich selbst, fanden die andern Pf. von mir, klingender und besser, obwol nicht so stark. Da auch noch Clementi⁴³ dazu kam und derselben Meinung war, so ließen beide nicht nach, biß ich das einzige auf diese Art gemachte Pf. wieder umänderte. Da die Franzosen das lärmende und schreiende mehr lieben als wir Deutsche, so werden diese Instrumente dort unstreitig Eingang finden. [...] Ich muß also warten, biß unsre Ohren noch mehr französirt sind!⁴⁴

Im Zusammenhang mit dieser abfälligen Beurteilung des französischen Musikgeschmacks durch Streicher sei ein kleiner Exkurs über die hier anklingenden nationalen Ressentiments erlaubt. Wie sehr die Konkurrenzsituation zwischen franco-englischem und Wiener bzw. deutschem Klavierbau nicht nur unter technischen und ökonomischen, sondern auch unter stark emotional und national getönten Aspekten betrachtet wurde, geht beispielsweise aus einem Schreiben hervor, das die Redaktion der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am 28. August 1806, also wenige Wochen nach der Niederlegung der römisch-deutschen Reichskrone durch Kaiser Franz, an Andreas Streicher richtete:

41 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 11. März 1806; Lütge (wie Anm. 8), S. 66.

42 Leider wird nicht mitgeteilt, welche Erfindung konkret gemeint war. Dass es sich hierbei um eine echte englische Mechanik gehandelt haben könnte, ist nicht anzunehmen, sonst wäre es nicht möglich gewesen, das Instrument ohne weiteres wieder zurückzubauen.

43 Muzio Clementi (1752–1832), der in London auch einen bedeutenden Klavierbaubetrieb führte, hatte 1802 eine lange Reise angetreten, die ihn auch mehrmals (u. a. von Nov. 1806 bis April 1807 und von Dez. 1808 bis Frühjahr 1810) nach Wien führte. Streicher betont übrigens in seinem Briefentwurf an Clementis Schüler John Field (wie Anm. 36), dass Clementi nicht nur seine Instrumente weiterempfohlen, sondern ihn auch in Fragen des Klavierbaus beraten habe: „Mr. Clementi s’a montré à mon égard comme vrai artiste, et comme un vrai ami. Non seulement qu’il a recommandé à Vienne et en Italie mes Pianos, mais il s’a intéressé aussi pour toutes les choses de la mécanique et du Son, que le toucheur de Piano a besoin, pour exprimer la vrai musique.“

44 Andreas Streicher an Gottfried Christoph Härtel, Wien, 8. Feb. 1809; Wilhelm Hitzig, „Zum Härtelschen Klavierbau seit 1807“, in: *Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930*, Leipzig 1930, S. 177–187, hier S. 184–185.

Wir wissen nicht, ob Sie Gelegenheit haben zu erfahren, wie stolz und übermüthig noch die französischen und englischen Klavierbauer auf die deutschen herabsehen, und wie ihre Bravaden noch immer selbst in Deutschland Eingang finden – vornämlich [...] an Orten, die an der Anglo- oder Gallo Manie laborieren [...].⁴⁵

In diesem Brief wurde Streicher aufgefordert, einen vergleichenden Aufsatz über Wiener und englische Instrumente zu verfassen: „eine ruhige, gründliche Auseinandersetzung der Sache selbst“ würde „viel fruchten – besonders auch in Ländern, wo bisher fast nur englische und französische Empfehlungen Eingang gefunden haben, [...]“. Streicher sagte bereitwillig zu, bat sich allerdings aus, den Vergleich erst dann anzustellen, „bis man deutsche Instr[umente] hätte welche die Vorzüge beider in sich vereinigten, [...]“.⁴⁶

4.3. Das Erfolgsmodell von 1807

Dies war also nach wie vor das erklärte Ziel: die Vorzüge der Wiener mit jenen englischer und französischer Pianoforte zu verbinden. Mit Genugtuung meldete Streicher im April 1807 der Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, dass er ein erstes Instrument dieser neuen Art nach Leipzig abgeschickt habe, um es in einem genau geplanten direkten Vergleich mit englischen und französischen Instrumenten zu testen.⁴⁷ Zu diesem Vergleich ist es allerdings nicht gekommen, weil infolge der Kontinentalsperre und der fortdauernden Kriegsergebnisse keine guten ausländischen Instrumente zur Verfügung standen. Immerhin gab die Redaktion eine sehr detaillierte und im Großen und Ganzen äußerst positive Beurteilung des neuen Streicher-Flügels ab:

Wir haben den Ton im Ganzen beträchtlich *stärker* und *voller* gefunden, als bey den bekannten Instrumenten anderer Wiener, [...] im Anschlag durchaus musterhaft, und

45 Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an Andreas Streicher, Leipzig, 28. Aug. 1806; StrAW, mZtg_01: „Wir wissen nicht, ob Sie Gelegenheit haben zu erfahren, wie stolz und übermüthig noch die französischen und englischen Klavierbauer auf die deutschen herabsehen, und wie ihre Bravaden noch immer selbst in Deutschland Eingang finden – vornämlich unter Vornehmen und Großen, die nichts von der Sache verstehen, und an Orten, die an der Anglo- oder Gallo Manie laborieren, wie Hamburg, Frankfurt, etc. Hingegen helfen nun Klagen oder Deklamationen, wie man sie zuweilen geäußert hat, gar nicht; aber eine ruhige, gründliche Auseinandersetzung der Sache selbst, wo den Ausländern ebenfalls ihr Recht widerführe, und nur ihr Eigenes gegen das, der besten deutschen, bestimmt angeben, und nur nach dem eigentlichen Zweck der Bestrebungen beyder abgewogen würde; nur solche Auseinandersetzung würde, wenn wir nicht sehr irren, viel fruchten – besonders auch in Ländern, wo bisher fast nur englische und französische Empfehlungen Eingang gefunden haben, wie in Rußland und andern nordischen Reichen. Diese Auseinandersetzung kann aber schwerlich irgend Jemand so gründlich und anständig geben, wie Sie; und darum ersuchen wir Sie um diese nützliche Arbeit. Es würde ganz auf Ihnen selbst beruhen, ob Sie dabey genannt seyn wollten, oder nicht; [...]“

46 Andreas Streicher an die Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 4. April 1807; StrAW, Ast-mZtg_01 (alt U_43); abgedruckt in: Goebel-Streicher/Streicher/Ladenburger (wie Anm. 28), S. 118–120, hier S. 119.

47 Wie Anm. 46.

ein so schönes Mittel zwischen Zuleicht und Zuschwer haltend, dabey so leicht, so präcis, wie wir ihn noch nirgends gefunden haben.⁴⁸

Es war der Firma Streicher (wie auch Michael Latcham am einzigen erhaltenen Instrument aus dem Jahr 1807 nachweist) zu diesem Zeitpunkt also gelungen, durch Optimierung der traditionellen Elemente des Wiener Klaviers, nämlich schwerere Korpusbauweise, kräftigere Hämmer, stärkere Besaitung, dreichörigen Bezug fast bis zur untersten Oktave, die kräftigsten und tonintensivsten Instrumente Wiens und vielleicht ganz Europas zu bauen.⁴⁹ Übrigens zollte auch Beethoven den Streicherschen Instrumenten fortan uneingeschränktes Lob: „ich [habe]“, schreibt er später an Nannette Streicher, „die ihrigen doch immer besonders vorgezogen seit 1809“.⁵⁰

Zur Illustration dieses Erfolges (speziell auch gegenüber Érard) hier noch Auszüge aus der Korrespondenz mit Anton Graf Apponyi, dem österreichischen Gesandten am badischen Hof, der Streicher 1811 im Auftrag von Großherzogin Stephanie von Baden, einer Adoptivtochter Napoleons, ersuchte,

ihr zu einem guten *Wiener Forte Piano* behülflich zu seyn, welches sie schon seit langer Zeit zu besitzen wünscht, und in der That sehr nöthig hat; denn Schlechteres, als ihre *Pariser Forte Piano's* von *Erard*, kenne ich nichts.⁵¹

48 Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an Andreas Streicher, Leipzig, 24. Mai 1807; StrAW, mZtg_03. In der Beurteilung wurden allerdings die etwas zu schwache Tiefe und die Schärfe der obersten Töne bemängelt: „Wir haben den Ton im Ganzen beträchtlich *stärker* und *voller* gefunden, als bey den bekannten Instrumenten anderer Wiener, aber die Höhe im Verhältnis zur Tiefe zu stark; oder wir möchten lieber sagen: die Tiefe zu schwach. Die Töne, etwa von a“ und nun bis zu Ende haben fast etwas Schreyendes, und lassen sich nicht gut *pianissimo* behandeln – worin jedoch diese Töne *für uns* allein erst einen Werth bekommen. Der Ton im Ganzen ist ferner sehr angenehm und bey dieser Stärke nur desto rühmenswürdiger; im Anschlag durchaus musterhaft, und ein so schönes Mittel zwischen Zuleicht und Zuschwer haltend, dabey so leicht, so präcis, wie wir ihn noch nirgends gefunden haben. Die Veränderungen sind sehr gut abgestuft und treflich zu handhaben. Das bloß Mechanische der Arbeit endlich ist von sehr seltener Vollkommenheit.“

49 Latcham 2007 (wie Anm. 1), S. 62.

50 Beethoven an Nannette Streicher, Nußdorf [bei Wien], 7. Juli [1817]; *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 4, München 1996, Brief Nr. 1137. – Häufig zitiert in diesem Zusammenhang wird auch Johann Friedrich Reichardts genaue Beschreibung der Veränderungen im Streicherschen Klavierbau (Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, hg. von Gustav Gugitz, Bd. 1, München 1915, S. 311), eine Beschreibung, die ein Jahr später vom Organisten an der Marienkirche in Wismar, J. V. Räusche, in einer Bestellung wörtlich aufgegriffen wurde und hier in dieser Variante wiedergegeben werden soll; StrAW, Räu_02: „[...] wenn Sie mir ein vollkommenes gutes Instrumenten senden und so, wie es der H: Cappelmeister Reichardt anempfohlen, nämlich: er sagt – Es ist nicht möglich, etwas Vollkommenes auf dem vollkommenen Instrumenten zu hören. Hr Streicher hat das Weiche zu leicht Nachgebende u. prallend Rollende der andern Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rath u. Begehren seinen Instr: mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft u. Bedeutung vorträgt das Instrument zum Anhalten u. Tragen, zu den feinen Druckern u. Abzügen mehr in seiner Gewalt hat [...].“

51 Anton Georg Graf Apponyi an Andreas Streicher, Wien, 28. Mai 1811; StrAW, App_01: „Die Fürstinn hat sich vor einigen Tagen, als wir ihr aufwarteten, an mich gewendet, um ihr zu

Das von Streicher nach Karlsruhe gelieferte Instrument fand dann tatsächlich allgemeine Bewunderung:

[...] die Frau Großherzogin war über die Schönheit des Instruments, und die Güte, Rundung, und das Volle des Tones wirklich entzückt. [...] Das *Fortepiano* macht Ihnen [...] die größte Ehre, und Sie können leicht denken, wie sehr es mich freut ein *Wiener Produkt* so allgemein bewundern und loben zu hören.⁵²

Der englischen und französischen Konkurrenz konnte also fürs erste Paroli geboten werden. In den nächsten eineinhalb Jahrzehnten kam es zu keinen grundlegenden Neuerungen mehr. Man bot, um den unterschiedlichen Bedürfnissen der Kunden zu entsprechen, zwei Modellreihen an: eine größere, klangstärkere, mit einem Tonumfang von sechseinhalb Oktaven und dreichörigem Diskant, und eine kleinere, durchgehend zweichörige mit sechs Oktaven. Allfällige Veränderungen betrafen lediglich die Bauweise des Kastens, das äußere Erscheinungsbild (das um 1820 dem Stil des Biedermeier angepasst wurde) und die Besaitung (die nochmals verstärkt wurde⁵³); auch gab es, wie Nannette Streicher im April 1820 in Beethovens Konversationsheft schrieb, Versuche mit viersaitigen Instrumenten.⁵⁴ Im Wesentlichen blieb man aber bis zum Ende der Periode *Nannette Streicher* bei dem erfolgreichen Modell von 1807. Am Prinzip der Wiener Mechanik (und der mit dem idealen „Wiener Ton“ verbundenen Elemente) wurde nicht gerüttelt.

einem guten *Wiener Forte Piano* behülflich zu seyn, welches sie schon seit langer Zeit zu besitzen wünscht, und in der That sehr nöthig hat; denn Schlechteres, als ihre *Pariser Forte Piano's* von *Erard*, kenne ich nichts. [...] Das *Forte Piano* müßte von schönem *Mahagoni Holz* mit *Bronze* Verzierungen seyn. Die Verzierungen von Außen müßten geschmackvoll, und nicht überladen, besonders aber nicht so /:wie es oft der Fall ist:/ an den Rändern, und Ecken des Instrumentes angebracht seyn, daß man alle Augenblicke im Vorbeygehen daran hängen bleibt. [...] Unter den *Mutationen* müßte auch die Neue /:die man im Französischen *jeu celeste* nennt:/ angebracht seyn, dann die zum Verschieben, *Fagote*, *Piano*, *Forte p. p.* Die Noten müßte man bequem auflegen können, wenn das *Clavier* halb zu ist, und auch, wenn es ganz offen ist, ein Pult mit *Bronze Leuchterchen* angebracht seyn. — *Octaven* wünscht die Fürstinn 6 zu haben. Die *Tastatur* müßte in weißem Elfenbeine, die *Semi Töne* schwarz seyn, die *Touche* aber vorzüglich leicht, damit sie diesen Vorzug vor den *Pariser* Instrumenten, die sich, wie Orgeln, tractiren, recht erkennt. Der Ton müßte etwas stärker seyn, als bey dem Unsrigen von *Brodmann*; weil überhaupt starke Töne bey Instrumenten sehr geliebt werden.“

52 Anton Georg Graf Apponyi an Andreas Streicher, Wien, 9. Nov. 1811; StrAW, App_03: „Ich kündige Ihnen bester Herr von *Streicher* die glückliche Ankunft Ihres vortrefflichen, herrlichen *Fortepiano's* an, das heute buchstäblich nach der gedruckten Anleitung ausgepackt, und ganz unversehrt gefunden wurde. Ich ließ es sogleich stimmen, und die Frau Großherzogin war über die Schönheit des Instruments, und die Güte, Rundung, und das Volle des Tones wirklich entzückt. Sie konnte ihre Zufriedenheit, und die Freude über den Besitz des Instrumentes nicht genug ausdrücken. Mit einem Worte, bester H v: *Streicher*, Sie haben meine Kommißion so vortrefflich besorgt, daß ich Ihnen nicht genug dafür danken kann. Das *Fortepiano* macht Ihnen und allen Künstlern, die daran gearbeitet haben die größte Ehre, und Sie können leicht denken, wie sehr es mich freut ein *Wiener Produkt* so allgemein bewundern und loben zu hören.“

53 Vgl. hierzu Michael Latcham, *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, Bd. 2, München et al. 2000, S. 55.

54 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hg. von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck, Bd. 2, Leipzig 1976, S. 93: „Besuchen Sie uns doch im vorüber gehen die 4 Saitigen Clavier zu probiren [...] *Streicher* macht jetzt 4 Saitige.“

5. Johann Baptist Streicher

5.1. Die große Lehrfahrt

Johann Baptist Streicher, der seit etwa 1812 in der elterlichen Werkstatt eine gründliche Ausbildung als Klavierbauer erhalten hatte, wurde 1821 auf eine große Reise in die Zentren des europäischen, vor allem französischen und englischen Klavierbaus geschickt. In einem ausführlichen Tagebuch hielt er die vielfältigen Einblicke fest, die er auf dieser Reise in Technik, Produktion und Betriebsorganisation der bedeutendsten Klavierfabriken erhielt.⁵⁵

Mehr als zwei Monate weilte er in Paris und wurde hier von den Brüdern Érard freundlich aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Érard seine zukunftsweisende Doppelrepetitionsmechanik schon zum Patent vorgelegt (im Dezember 1821 durch seinen Neffen Pierre in London, im Januar 1822 in Paris), wird aber seinem interessierten jungen Gast wohl nur eine einfache Repetitionsmechanik gezeigt haben, von der dieser noch in Wien durch einen seiner Mitarbeiter ein Modell hatte anfertigen lassen:⁵⁶

Ich sah heute die *Mechanique* der *Erardischen* Flügel, es ist dieselbe, wovon uns *Hiski* ein *Modell* gemacht, ich halte sie aber für zu zusammengesetzt, und dem Scheppern unterworfen, [...].⁵⁷

Entsprechend größer, dies sei vorweggenommen, war und blieb seine Skepsis stets gegenüber der noch komplizierteren *mécanique à double échappement*. Er selbst unternahm zu keinem Zeitpunkt Versuche, sie zu kopieren oder in abgeänderter Form nachzubauen. Im Gegenteil, seiner Aussage nach war diese Mechanik nur die Reaktion Érards auf die Tatsache, dass seine Instrumente nicht ebenso gut repetierten wie jedes gut gebaute Wiener Instrument.⁵⁸ Noch 1851 betonte Streicher,

daß das präzise Angeben des Tones bei wiederholtem Anschlage einer und derselben Taste mit abwechselndem Finger gar nichts Neues, sondern eine Eigenschaft sei, welche sich bei jedem gut construirten Claviere von selbst verstehe, und welche namentlich den Wiener-Clavieren stets in größter Vollkommenheit eigen war.⁵⁹

In London blieb er im Frühjahr 1822 knapp acht Wochen lang und konnte hier vor allem die Betriebe von Broadwood eingehend studieren. Man hatte keinerlei Bedenken, ihm die Fabrikanlagen ausführlich zu zeigen, und Streicher

55 Uta Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822*, Text und Kommentar, Tutzing 2009.

56 Es ist nicht anzunehmen, dass Streichers Mitarbeiter schon vor Streichers Abreise, also in der ersten Jahreshälfte 1821, das Modell einer Mechanik bauen konnte, die erst im Dezember desselben Jahres in London zum Patent angemeldet wurde.

57 Goebel-Streicher (wie Anm. 55), 13. Feb. 1822, S. 114.

58 Johann Baptist Streicher, *Bericht über die Abtheilung der Clavier-Instrumente bezüglich deren Aufstellung und Beurtheilung in der Londoner Ausstellung 1851*, Wien [1851], S. 6.

59 Wie Anm. 58.

interessierte sich für alle Details: für die Produktionsanlagen, die verwendeten Materialien und Maschinen, für Zahl und Aufgaben der Mitarbeiter, aber auch für Vertriebssysteme und Preise.

In der Fabrik von William Stodart konnte er eine viel gepriesene Neuerung begutachten, den sogenannten *compensation frame*, der 1820 von zwei Arbeitern Stodarts zum Patent angemeldet worden war:

Die ganze Kraft der Saiten wirkt gegen eine Art Flintenläufe welche einen Zoll über den Saiten weglaufen, und Stimmstock und Anhängleiste auseinanderhalten. Der *Corpus* kann nun sehr leicht gebaut werden, und gestattet mehr *Vibration*.⁶⁰

Auch von einer Erfindung Clementis wurde viel gesprochen, die einer Verstärkung des Tones dienen sollte, die aber Streicher nicht überzeugte:

Die Erfindung besteht in nichts, als das hinter dem gewöhnlichen Steeg [...] noch ein Steeg angebracht ist, wodurch die Saite, welche sonst tot war, auch noch klingt, aber, (da der Steeg auf gerathewohl angebracht ist) fürchterlich falsch. Würde die rückwärtse Saite denselben oder eine *Octave* höheren Ton haben so möchte der Effect besser seyn.⁶¹

Schließlich konnte er in London auch noch ein Instrument mit einer überschlägigen Mechanik von Lord Stanhope (1753–1816) sehen. Lord Stanhope war ein ideenreicher Erfinder (ließ z. B. ein Dampfboot ohne Mast und Segel patentieren, konstruierte Rechenmaschinen, erfand eine Mikroskop-Linse und eine eiserne Druckpresse). Auf musikalischem Gebiet entwickelte er verschiedene Monochorde, experimentierte mit Glasstreifen statt Stimmgabeln und veröffentlichte 1806 die Abhandlung *Principles of tuning instruments with fixed tones*. Streicher berichtet von zwei Klavieren, die Stanhope gebaut hatte:

Der Res[onanz]Boden beym 1t Inst[rument] war 6 Zoll dick [also etwa 15 cm!] [...], und das Inst[rument] so schwer, das 20 Mann erforderl[ich] waren um es zu transportieren. [...]. Die *Mechanic* [des zweiten Instrumentes] ist verkehrt, und der Hammer schlägt von oben auf die Saite.⁶²

Streicher konnte also alle Facetten des englischen Klavierbaus studieren, war jedoch nach wie vor nicht von dessen qualitativer Überlegenheit überzeugt:

Überhaupt kann sich mein Ohr noch nicht an englische Instrumente gewöhnen. Das Nachsingen, und der hölzerne Ton im Discant sind unausstehlich, so wie die Spielart.⁶³

Doch war er sich natürlich bewusst, dass sich die Bevorzugung der englischen und französischen Klaviere nicht nur auf deren Herkunftsländer beschränkte

60 Goebel-Streicher (wie Anm. 55), 15. April 1822, S. 154.

61 Goebel-Streicher (wie Anm. 55), 1. April 1822, S. 146.

62 Goebel-Streicher (wie Anm. 55), 19. April 1822, S. 161.

63 Goebel-Streicher (wie Anm. 55), 31. März 1822, S. 146. Schon auf dem Hinweg (1. Okt. 1821, S. 43) hatte er die Gelegenheit gehabt, ein Instrument von Broadwood zu untersuchen, und auch hier war sein Urteil ähnlich negativ: „Das Instrument hat einen hohlen starken Ton, gatscht stark, fällt tief und dämpft nicht, wie alle englische *Claviere*.“

und dass eine neue Pianistengeneration diese Instrumente ganz klar favorisierte. Als ein Beispiel, und hier greife ich vor, sei der Beethoven-Schüler Ferdinand Ries genannt, der mit Streicher zwar auf freundschaftlichem Fuß stand,⁶⁴ aber an seinen Instrumenten kein gutes Haar ließ. Hier ein Brief aus dem Jahr 1826:

[...] wie ich zum erstenmal öffentlich spielte [...] mußte ich ein Inst[rument] von Streicher nehmen, ich kann dir nicht sagen, was ich ausgestanden habe, es war mir gerade, als wenn ich ein Inst[rument] mit einem Hölzchen etwas kitzelte – Sie sind wirklich miserable – [...], es ist keine Kraft noch Saft in ihnen, [...].⁶⁵

5.2. Erste Patente

Noch immer also: zu wenig Ton, zu wenig *Saft und Kraft*. Ein knappes Jahr nach seiner Rückkehr meldete Streicher ein Patent auf einen überschlägigen Flügel mit Zugmechanik an – seine erste Antwort auf die Herausforderungen durch die franco-englische Konkurrenz. Die neue Mechanik sollte, wie es im Patentansuchen heißt, einen „stärkeren, runderen, volleren Ton“ und einen „bestimmteren Anschlag“ bewirken, also den Charakteristika der englischen Mechaniken näher kommen.⁶⁶ Dieser Patentflügel, der auch höchstes Presselob erhielt,⁶⁷ wurde eine echte Alternative zum erprobten Wiener Modell und machte anfänglich einen wichtigen Teil der Produktion aus. Die Herstellung war jedoch, wie Streicher später in einem Brief an Louis Spohr auseinandersetzte, sehr aufwändig und kostspielig, so dass er weiter nach anderen Lösungsansätzen suchte.⁶⁸

64 Streicher unterstützte seinen Bruder Joseph Klaus Franz Ries in Wien nach Kräften und ließ diesen an seinen Weiterentwicklungen partizipieren; Sabine Katharina Klaus, *Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830*, Bd. 1: Quellen und Studien zur technischen Entwicklung, Tutzing 1997, S. 358–364.

65 Ferdinand Ries an seinen Bruder Joseph in London, Frankfurt, 7. Dez. 1826; Ferdinand Ries, *Briefe und Dokumente*, hg. von Cecil Hill, Bonn 1982, S. 287.

66 Privileg Nr. 2237, 1823; Technische Universität Wien, Universitätsarchiv.

67 So hieß es etwa in der Rezension eines Konzertes der Czerny- und A. Streicher-Schülerin Caroline de Belleville in Warschau im *Courrier de Varsovie*: „Fräul. von Belleville [ließ sich] auf einem Patent-Pianoforte neuer Erfindung von N. v. Streicher und Sohn in Wien hören [...]. Es ist nur eine Stimme über die Vortrefflichkeit dieses Instrumentes, über seine Schönheit und Zierlichkeit der Form, über den harmonischen Klang, die Lieblichkeit, Reinheit, die Stärke und Gleichheit in dem ganzen Umfange seiner Töne. [...] konnte man nicht umhin, dieses Instrument zu loben, welches unwidersprechlich das beste ist, welches man je in Polen und vielleicht in Europa gehört hat.“ (Zitiert in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 3. Aug. 1830, S. 740).

68 Johann Baptist Streicher an Louis Spohr, 24. April 1832; UB Kassel, Landesbibliothek und Muchardtsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Ms. Hass. 287: „[...] habe ich die Ehre zu benachrichtigen, daß ich bey der Zusammenstellung der neuen Mechanik hauptsächlich bemüht war, die Vorzüge der Pfte mit Hammerschlag von Oben auf eine leichtere Art zu erzielen, indem mir die Flügel mit Hammerschlag von Oben zu viele persönliche Mühe, und einen damit in keinem Verhältnisse stehenden geringen Gewinn abwarfen. Wir lassen deshalb unsere früheren Patentflügel vor der Hand ausgehen, und werden wenn der Vorrath zu Ende, dann nur gegen fixe Vorausbestellung und Preiserhöhung von Cf 50 pr Stck welche verfertigen.“

Dass sogar der Streicher-Kritiker Ferdinand Ries dieses Modell schätzte – auch wenn er quasi erleichtert feststellte, dass es „den Ton [nämlich der Broadwood-schen Instrumente] [...] nicht herausbringen“ könne –, geht aus seiner Empfehlung hervor, Broadwood möge sich ein solches kommen lassen, da es „interessant seyn würde, ein solches Inst[rument] ganz genau zu untersuchen und sich doch vielleicht etwas Neues und Gutes finden könnte“.⁷²

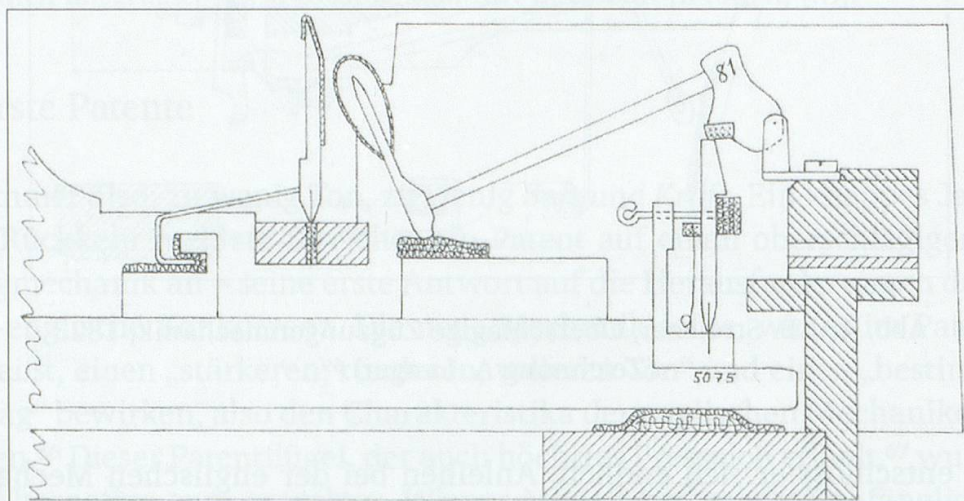


Abb. 5. J.B. Streicher, Hinterständige Stoßzungenmechanik, 1831
(Zeichnung A. Langer).⁷³

1835 erhielt Streicher ein Patent für Röhrenverspreizungen über und unter dem Resonanzboden (man denkt hier gleich an Stodarts *compensation frame* von 1820),⁷⁴ er baute Anhängelplatten aus Holz, die mit Eisenblech überzogen waren und so eine bedeutende Gewichts- (und Kosten-)einsparung ermöglichten – alles Konstruktionsdetails, die es erlaubten, die Saitenspannung zu erhöhen (was der Kraft des Tones zugute kam), ohne das Gewicht des Instrumentes unnötig zu vergrößern.

5.3. Leistungsschau 1835

Auf der ersten „Gewerbsproducten-Ausstellung“ in Wien 1835 stammten sechs der insgesamt 17 ausgestellten Instrumente von Streicher, nämlich

1. Ein Flügelpianoforte mit gewöhnlichem Wiener Mechanismus,
2. [eines] mit Hammerschlag von oben,
3. [eines] mit verbessert engl. Mechanismus,
4. [eines] mit hölzerner u. mit Eisenblech überzogener Anhängelplatte,

⁷² Ferdinand Ries an Joseph Ries in London, Frankfurt, 14. Mai 1835; Ries (wie Anm. 65), S. 676.

⁷³ Langer (wie Anm. 69).

⁷⁴ Privileg Nr. 2471, 1835; TU Wien (wie Anm. 66).

5. [eines] mit eiserner, ausschl. priv. Röhrenverspreitzung,
6. [schließlich ein] aufrechtstehendes Pianoforte ausschl. priv., [...] [bei dem] eine eigene Vorrichtung [...] mittelst eines Pedales jedem Tone seine obere Octave bei[fügt].⁷⁵

Streicher war zu diesem Zeitpunkt (neben Conrad Graf) der erfolgreichste und anerkannteste Klavierbauer Wiens. Er war seinen Prinzipien (der „reinen Lehre“, um diesen eingangs in den Raum gestellten Begriff ein letztes Mal zu strapazieren) bis dato treu geblieben und hatte alles nur Mögliche erfunden und entwickelt, um den Charakter des Wiener Klaviers bei größtmöglicher Tonfülle zu bewahren.

5.4. Franz Liszt

War zu Beginn des Jahrhunderts der Streichersche Klavierbau (wie in vielen Abhandlungen besprochen) ganz konkret auch von Beethoven beeinflusst worden, so war es nun die Generation der um 1810 geborenen Virtuosen, die bei Streicher ein Umdenken bewirkte. Im Grunde hatte Streicher für diesen neuen Virtuosentyp wenig Verständnis:

Die Clavierspieler donnern in die harmlosen Instrumente, als zweifelten sie, daß die Gehörwerkzeuge der jetzigen Musikfreunde noch eben so weit reichten, als ehemals.⁷⁶ Je mehr sich die Pianoforte seit ihrem Entstehen verbessert haben, in dem Maße hat auch das Clavierspiel eine andere Richtung genommen. Die Bravour der modernen Pianisten hat [...] den Culminationspunkt erreicht, und dem Pianoforte werden Leistungen auferlegt, welche vor zwanzig Jahren noch ein derlei Instrument in wenig Augenblicken hätten zur Verstummung bringen müssen.⁷⁷

Wenn er weiters von Damen berichtet, welche „die abgesprungenen Saiten gleich Trophäen des Künstlers sammelten, um sich Bracelets daraus verfertigen zu lassen“,⁷⁸ dann denkt man unwillkürlich an Franz Liszt, in dessen Konzerten das Augenmerk immer auch darauf gerichtet war, ob ein Klavier seinen Anstürmen standhielt oder ob ihm die Saiten um die Ohren flogen.

Erstmals nachweisen lässt sich der Gebrauch eines Streicher-Klavieres durch Liszt in einem Konzert in Bologna 1839 (wo er von Fürst Hercolani einen Streicher-Flügel ausleihen ließ, um nicht auf einem Pleyel spielen zu müssen, den er „détestable“ fand), dann 1840 und 1841 in Frankfurt, und immer gab es großes Lob

75 „Ueber Streicher's Leistungen bei Gelegenheit der ersten Gewerbsproducten-Ausstellung zu Wien im J. 1835“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 38, Nr. 9, 2. März 1836, Sp. 129–133, hier 130–131.

76 J. B. Streicher, „Antrag einer Commission, auf die inländische Verbesserung der Clavier-Stahlsaiten einen Preis auszuschreiben“, in: *Verhandlungen des Niederösterreichischen Gewerb-Vereins*, Heft 9, Wien 1843, S. 99–103, hier S. 100.

77 J. B. Streicher, „Ueber die Fabrikation englischen Hammertuches und englischer Gußstahlsaiten für Claviere“, in: *Verhandlungen des Niederösterreichischen Gewerb-Vereins*, Heft 1, Wien 1840, S. 57–66, hier S. 62–63.

78 Wie Anm. 77.

für die Instrumente. Bei einem Konzert in Weimar im November 1841 allerdings beurteilte der Rezensent den Streicherschen Flügel als unzureichend sowohl für Liszts Spielweise als auch für die Größe des Theaters, und er gab eindeutig einem Härtelschen Instrument mit einer englischen Mechanik den Vorzug.⁷⁹

5.5. „Ganz englische Construction“

Es geht hier keineswegs darum, ob Streicher diese Rezension kannte oder in irgendeiner Form durch sie beeinflusst worden wäre. Sie zeigt jedoch deutlich auf, dass nun definitiv nicht mehr am englischen Modell vorbei zu kommen war, wenn man den Anschluss an die Entwicklung nicht verlieren wollte. Es lässt sich allerdings ein anderer, ganz konkreter Anlass dafür ausmachen, dass Streicher die Konstruktion einer echten englischen Mechanik gerade zu diesem Zeitpunkt in Angriff nahm: Friederike Müller (seine spätere zweite Frau) hatte von Oktober 1839 bis Juni 1841 bei Chopin (dem *Pleyelianer*) in Paris studiert und sich wenige Monate nach ihrer Rückkehr einen Flügel von Pleyel nach Wien schicken lassen.⁸⁰ Sie hatte auch sehr bald Kontakt zu Streicher aufgenommen (schon im Dezember 1841 trat sie in seinem Musiksalon erstmals öffentlich auf), was ihm die Möglichkeit bot, dieses Instrument eingehend zu studieren. Bereits ein Jahr später baute Streicher einen Flügel „ganz Englischer Construction“, also eine Stoßzungenmechanik mit nach hinten gewendeten Hämmern, wobei er einen eisenbelegten Stimmstock und einen reparaturfreundlichen „Hammerstuhl zum Aufschlagen“ zum Patent anmeldete (da die englische Mechanik an sich ja keine neue Erfindung darstellte, daher auch nicht patentiert werden konnte).⁸¹

Mit diesem „Eisenpatent“⁸², wie Streicher das neue Modell zu nennen pflegte, hatte er als erster in Wien eine echte englische Mechanik serienmäßig ins Programm genommen. Schon drei Jahre später, auf der Wiener Gewerbeausstellung von 1845, zeigte auch die Konkurrenz, allen voran Ignaz Bösendorfer, Instrumente mit englischen Mechaniken, nahm deren serienmäßige Produktion allerdings erst viel später auf.

Die englische Mechanik hatte jedenfalls auch in Wien Einzug gehalten, blieb hier aber noch für lange Zeit nur ein Parallelprodukt. So hatten noch 1873 etwa 80 % der in der Wiener Weltausstellung gezeigten Instrumente eine Wiener Mechanik,⁸³ was nicht zuletzt auch am deutlich niedrigeren Preis lag: 1863 z. B.

79 Geraldine Keeling, „Liszt and J. B. Streicher, a Viennese Piano Maker“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, 1986, S. 35–46, hier S. 36–37.


80 Den Flügel mit der Produktionsnummer 8781; Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Paris 2010, S. 277. Pleyel baute ausschließlich einfache englische Mechaniken, seine Instrumente waren in ihrem Charakter den Wiener Klavieren wesentlich ähnlicher als jene von Érard.





81 Privileg Nr. 3481, 1842; Technische Universität Wien, Universitätsarchiv.

82 Johann Baptist Streicher an Friederike Müller, Wien, 8. Dez. 1842; WStLB (wie Anm. 30), H.I.N. 67.165: „Der neue Eisenpatent klingt.“

83 Hubert Henkel, „Einflüsse auf den Wiener Klavierbau aus Deutschland“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850* (wie Anm. 1), S. 115–119, hier S. 115.

J. B. STREICHER

k. k. Hof- u. Kammer-  Pianoforte-Verfertiger

J. B. STREICHER & SOHN


WIEN

Landstrasse Ungergasse N° 27.

Lithographische Anstalt v. W. Zottler

Monat April 1863. Preise ohne Verbindlichkeit.

N ^o .	Pianoforte in Flügelform. Wiener Mechanismus.	Oest. Währ. fl.
1	In schönem Nuss- oder Kirschholze . . . 7 Octav von A-a	550
2	dto. Mahagoniholze " " "	580
3	In Wurzel-Mahagoni- oder Palissanderholze " " "	620
	<small>Billigkeit, Solidität und Schönheit des Tones sichern dieser Gattung ihre Beliebtheit.</small>	
	Patent-Pianoforte in Flügelform.	
	Stosszungenmechanismus mit elastischem Hammerstuhle und beweglichen Fangern.	
4	In schönem Nuss- oder Kirschholze . . . 7 Octav von A-a	610
5	dto. Mahagoniholze " " "	640
6	In Wurzel-Mahagoni- oder Palissanderholz " " "	680
	<small>Diese durch 10 Jahre ausschl. priv. gewesene Gattung Flügel bildet den Uebergang zu den nach englischer Construction gebauten Pianoforte's, und sind deren Vorzüge zu bekannt und bewährt, als dass sie einer besondern Erwähnung bedürften.</small>	
	<small>Alle vorbezeichneten Instrumente (Nr. 1—8), haben Rollfüsse, Elfenbeintastaturen, durchaus überspinnene Basssaiten, Gussstahlsaitenbezug vorzüglichster Qualität, Metallklangsteg, Eisenverspreizung von oben, elegante Cylinder-Vorderfronte und Ausdehnung des Ton-Umfanges bis 7 Octaven.</small>	
	Obige Pianoforte mit eiserner Anhängplatte, mehr	60
7	In Palissanderholz extra grossen Formates, eiserne Anhängplatte, 3 Spreizen, mit durchbrochenem elegantem Pulte	780
	Patent-Pianoforte in Flügelform.	
	Ganz englische Construction, Hammerstuhl zum Aufschlagen.	
8	In Palissanderholz	1000
	<small>Die den Pianoforte's dieser Construction eigenthümliche grössere Tonfülle, Anwendung eiserner Anhängplatten, mit eben solcher Verspreizung, zweckmässige Abänderungen behufs grösserer Dauer und leichterer Behandlung des Mechanismus, angenehme Spielart u. dgl. sind Eigenschaften, welche im Vereine mit sonstigen Verbesserungen dieser Gattung Instrumente ein entschiedenes Uebergewicht geben und sie mit bestähnlichen, aber ungleich kostspieligeren französischen und englischen Flügeln vertheilhaft concurriren lassen.</small>	
	Verpackung	20

 Der lange Bestand eines vor mehr als 130 Jahren begonnenen, seit 67 Jahren in Wien heimischen und folglich altbewährten Geschäftes, bietet unseren geehrten Abnehmern Garantien, welche jede weiteren Bemerkungen überflüssig erscheinen lassen.

Auswärtige Abnehmer wollen bei Bestellungen die Beträge in Barem oder in Rimessen auf hier gefälligst einsenden.

Abb. 7. Preisliste vom April 1863 (StrAW, Div_031).

Mechanik sprachen: der runde, nuancen- und obertonreiche Klang, die leichte Spielweise, der niedrigere Preis und nicht zuletzt auch die geringere Reparaturanfälligkeit. Allerdings wurde der stärkere und tragfähigere Ton der französischen und englischen Instrumente zur entscheidenden Herausforderung, der man mit unterschiedlichen Lösungsansätzen begegnete. Andreas und Nannette Streicher hielten uneingeschränkt an der Wiener Mechanik fest. Es gelang ihnen, durch ein Ausreizen aller technischen Möglichkeiten ein besonders klangvolles Instrument zu bauen, das an Tonstärke eine Zeitlang kaum übertroffen wurde. Auch Johann Baptist Streicher suchte sein Leben lang nach Möglichkeiten, das Tonvolumen des Wiener Klaviers zu vergrößern, unter anderem auch, dies sei hier als Parenthese nachgetragen, durch seinen nachdrücklichen Einsatz für eine Verbesserung des in Wien erzeugten Saitenmaterials.⁸⁷ Aber er beschritt von Anfang an auch andere Wege, um mit der Zeit zu gehen. Das Ergebnis waren seine drei Patentmodelle, das überschlägige von 1823, das deutsch-englische von 1831 und das ganz englische von 1842. Als in den 1860er Jahren die Steinwayschen kreuzsaitigen Flügel auch in Europa Furore machten, entschloss sich Streicher (noch als Siebzigjähriger!) zum versuchsweisen Nachbau eines derartigen großen Flügels. Man muss „mit der Zeit gehen“, schreibt er, „oder aufhören. [...] man muß alle Anstrengungen machen um wenn möglich zu beweisen, daß man Gleiches zu liefern im Stande sei. [...]“; entweder oder – die Zeit ist kurz“.⁸⁸

Zusammenfassung

Der Klavierbau in Wien und im südlichen Deutschland wurde bis über das 19. Jahrhundert hinaus von der *Wiener Mechanik* geprägt, jener in den 1780er Jahren von Johann Andreas Stein in Augsburg entwickelten Prellzungenmechanik, die von Wiener Klavierbauern übernommen und verfeinert worden war. Sehr bald gelangten aber auch Instrumente französischer und englischer Provenienz nach Wien, die den heimischen Instrumenten an Klangvolumen weit überlegen waren, jedoch wegen ihrer schwereren Spielart und ihres weniger farbenreichen Tones vielfach abgelehnt wurden. Das moderne Virtuosenstum verhalf diesen stärkeren Instrumenten mit ihrem kraftvolleren Ton letztendlich zum Sieg. Welche Strategien Wiener Klavierbauer entwickelten, um gegenüber dieser übermächtig werdenden Konkurrenz zu bestehen, wird am Beispiel der Klavierbauerfamilie

87 Siehe u. a. seine in Anm. 76 und 77 genannten Aufsätze.

88 Johann Baptist Streicher an Friederike Streicher, Frankfurt, 10. Mai 1866; WStLB (wie Anm. 30), H.I.N. 67.420: „[...] und doch *muß* man mit der Zeit gehen, oder aufhören. Lauter solche *Claviere* werden wir schon aus *dem* Grunde nicht machen können, weil sie nicht bezahlt werden aber man muß alle Anstrengungen machen um wenn möglich zu beweisen, daß man Gleiches zu liefern im Stande sei. [...] Es liegt jetzt an einer größeren Auslage Nichts; entweder oder – die Zeit ist kurz.“

Streicher aufgezeigt. Daneben wird das Augenmerk auch auf eine andere Besonderheit im Klavierbau jener Zeit gerichtet, nämlich auf die Verwendung von *Mutationen*, die anfänglich in der Firma Streicher dezidiert abgelehnt worden waren. Diese beiden Themenkomplexe werden anhand von zeitgenössischen Zeugnissen und teils unveröffentlichten Dokumenten dargestellt und illustriert.

Die Klavierbaukunst der Wiener Klassik ist ein Spiegelbild der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse ihrer Zeit. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte das Klavier eine Renaissance, die durch die Erfindung des Hammermechanismus ermöglicht wurde. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 18. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Klavierbaukunst durch die Erfindung des Flügelmechanismus revolutioniert. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 19. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden.

Zusammenfassung

Der Klavierbau in Wien und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde durch die Erfindung des Hammermechanismus revolutioniert. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 18. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Klavierbaukunst durch die Erfindung des Flügelmechanismus revolutioniert. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 19. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden.

87. Die Klavierbaukunst der Wiener Klassik ist ein Spiegelbild der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse ihrer Zeit. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte das Klavier eine Renaissance, die durch die Erfindung des Hammermechanismus ermöglicht wurde. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 18. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Klavierbaukunst durch die Erfindung des Flügelmechanismus revolutioniert. Dieser Mechanismus erlaubte es, die Lautstärke des Instruments durch den Anschlag der Tasten zu steuern, was zu einer größeren musikalischen Ausdruckskraft führte. In Wien wurde diese Entwicklung vor allem durch die Familie Streicher vorangetrieben, die als führende Klavierbauerfamilie des 19. Jahrhunderts galt. Die Streicher-Klaviere waren durch ihre eleganten Formen und die hohe Qualität ihrer Mechanik bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Entwicklung des Klavierbaus, nämlich zur Einführung von Mutationen. Diese waren Veränderungen der Tastenmechanik, die es ermöglichten, die Lautstärke des Instruments auch ohne den Einsatz der Finger zu steuern. Diese Mutationen wurden von den Streicher-Klavieren abgelehnt, da sie als unästhetisch und unpräzise angesehen wurden.