Heinrich Marchand, Louis Dulcken

und das Haus Thurn und Taxis

Margarete Madelung, Greifenberg 1998

I N H A L T

Einleitung

Teil A: Geschichte und Biographien / Lebensläufe S. 7

1. Das fürstliche Haus Thurn und Taxis in Regensburg

1.1.Der Aufstieg des Hauses Thurn und Taxis und die Zeit des Prinzipalkommissariats

1.2. Die Musik am Hof des Prinzipalkommissars Fürst Thurn und Taxis

2. Künstler und Musiker aus dem Kreis der Mannheimer Hofkapelle S. 21

2.1. Die Künstlerfamilien Danzi und Marchand

1.3. Heinrich (Henry) Wilhelm Phillip Marchand – seine Biographie
2.2.1. Kindheit und Jugend
2.2.2. Erste Anstellung in Salzburg
2.2.3. Hofklaviermeister beim Fürst Thurn und Taxis in Regensburg
2.2.4. Überblick über die Kompositionen

2.3. Der Klavierbauer Louis Dulcken

Teil B: Das Klavier in der Musikkultur des Hofes Thurn und Taxis S. 57

1. Die musizierende Fürstenfamilie

2. Musikalien für Klavier in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek S. 61

3. Klavierinstrumente S. 66

3.1. Klaviere aus Quellen S. 66

3.2. Der Hammerflügel von Louis Dulcken S. 76
3.2.1. Die Entwicklung der Hammerflügelmechanik bis um 1800
3.2.2. Louis Dulcken und die Wiener Mechanik
3.2.3. Louis Dulcken und Johann Andreas Stein
3.2.4. Familiäre Traditionen
3.2.5. Süddeutsche Schule
3.2.6. Untersuchung zum Mensur-Konzept
3.2.7. Individuelle Ausführung und Baugeschichte

Schlußbemerkung S. 117

Anhang S.119

Literaturliste S.121

Einleitung

Ein sorgfältig gearbeiteter, mahagonifurnierter und messingverzierter Hammerflügel aus dem Jahr 1805 ist der Ausgangspunkt dieser Arbeit. Er kommt aus der Werkstatt des Münchner Klavierbauer Louis Dulcken und verließ im Jahr 1993, zusammen mit einer Anzahl verschiedener Antiquitäten und einigen anderen Musikinstrumenten das fürstliche Haus Thurn und Taxis in Regensburg anläßlich einer großen Versteigerung. Er soll zum Anlaß genommen werden, sich auf die Spur des Klaviers in der Musikkultur des fürstlichen Hauses zu begeben. Sowohl Musikalien als auch Instrumente, Hofpianisten und die Beziehung der fürstlichen Familienmitglieder zum Klavier stehen dabei im Mittelpunkt des Interesses. Neben diesen verschiedenen Bereichen des Gebrauchs des Klaviers treten besonders der Flügel von Louis Dulcken und die Biographie eines bislang wenig beachteten Pianisten aus dem familiären Umfeld Wolfgang Amadeus Mozarts in den Vordergrund.

Da der Hammerflügel aus dem Jahr 1805 und die Biographie des unter Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis in Anstellung genommenen Pianisten im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, wird der geschichtliche Zeitraum auf die Jahre der Regierungszeit Fürst Carl Anselms (1773-1805) und seines Sohnes Fürst Karl Alexanders (1805-1827) eingeschränkt. Die Musikgeschichte dieses Hofes beginnt im Jahr 1747 mit der Gründung der Hofkapelle anläßlich der Ernennung des Fürsten von Thurn und Taxis zum Prinzipalkommissar des Kaisers beim Immerwährenden Reichstag. Zeugnisse von einer Klavierkultur finden sich aus dieser Zeit nur in einigen wenigen, in der fürstlichen Hofbibliothek erhaltenen Musikalien für Klavier. Am Ende des 18.Jahrhunderts trat die Instrumentalmusik in den Vordergrund, es wurden im Abstand von einigen Jahren Inventare erstellt, in denen man sowohl die über die Jahrzehnte gesammelten Musikalien als auch die Instrumente der Hofkapelle erfaßte. Hier ist das erste Mal nachzuweisen, wieviele und welche Klavierinstrumente die Hofkapelle besaß und wer sie benutzte.

Einer der als Benutzer eines Pianoforte notierten Pianisten ist der ”Klaviermeister” Heinrich Marchand, der von 1789 bis 1806 in fürstlichen Diensten stand. Seine Familie stammt aus dem Mannheimer Kreis von Künstlern

und Musikern und stand in freundschaftlichem Kontakt zur Familie Mozart, weswegen er seine musikalische Ausbildung bei Leopold Mozart erhielt. Von Marchand sind mehrere Kompositionen für Klavier erhalten, von denen er sicher einige am Hof in Regensburg spielte. Ob er dafür den Hammerflügel von Louis Dulcken benutzte, bleibt leider, auch nach den hier erfolgten Forschungen, offen. Allerdings ergeben sich Beziehungslinien zwischen dem Instrument und dem Pianisten über die Biographien Marchands und Dulckens, da sie familiär verbunden waren.

So soll der erste Teil dieser Arbeit ein historisch-biographischer sein, in dem die Geschichte und die Musikgeschichte des Hauses Thurn und Taxis im Überblick dargestellt werden, um den historischen Rahmen zu verdeutlichen. Danach werden die Verbindungen der Familie Dulcken und Marchand, deren Ursprung im Kreis Mannheimer Musiker und Künstler zu finden ist, aufgeschlüsselt. Viel Raum nimmt die Biographie Heinrich Marchands ein. Da die Informationen, die historische und moderne Lexika über ihn bereitstellen, sich auf die wesentlichen Eckdaten seines Lebens beschränken, soll hier der Versuch unternommen werden, alle Quellen aus seinem Leben aufzuarbeiten und ein möglichst lebendiges Bild seines Lebens und seiner Person entstehen zu lassen. Hier sind besonders die Familienkorrespondenz der Familie Mozart und die bis dato noch nicht ausgewertete Personalakte Marchands in Regensburg von Bedeutung. Daneben konnten aber auch kleinere bereits bekannte und eine schöne, noch unentdeckte Quelle verwendet werden. Marchands kompositorisches Werk kann im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande behandelt werden, hier finden lediglich formale Details Erwähnung, die die Titel, die Verleger, die Beziehung zu musikalischen Vorlagen und die musikalische Gattung betreffen. Im Nachgehen der Bezugslinien, die außerhalb der Musik liegen, kann eine Einbettung des Werkes Marchands in sein kulturelles Umfeld erreicht werden. Auch hier konnten neben den in den Lexika erwähnten Werken Marchands noch drei bisher unbeachtete Kompositionen in unterschiedlichen Bibliotheken gefunden werden.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit dem Klavier im Allgemeinen am Regensburger Hof. Zuerst steht dabei die Fürstenfamilie im Vordergrund. Aus verschiedenen Quellen läßt sich eine besondere Zuneigung der Familie - besonders des Erbprinzen und späteren Fürsten Karl Alexander und seiner Frau, der Mecklenburg-Strelitzer Prinzessin Therese Mathilde - für das Klavier

erkennen. In der Literatur sowie in den Briefen Thereses an ihren Bruder Georg, die in der Regensburger Hofbibliothek eingesehen werden konnten, finden sich hierfür viele Hinweise. Ein kurzer Blick in die noch heute in der Hofbibliothek erhaltenen Musikalien für Klavier erweitert das Bild über die musikalischen Vorlieben des Fürstenhauses.

Dann rückt das Instrument selbst in den Mittelpunkt des Interesses. Neben der Auswertung von Quellen über eine ganze Anzahl fürstlicher Klavierinstrumente, aus denen auch Hinweise über den alltäglichen Gebrauch der Instrumente – von ihren Benutzern bis zum Klavierstimmer und Transport – herausgelesen werden können, wird die eingehende Untersuchung des Hammerflügels von Louis Dulcken stehen. Daß Heinrich Marchand die Kaufentscheidung des Hauses Thurn und Taxis für ein Instrument von Louis Dulcken beeinflußte, kann anhand der Akten des Thurn und Taxischen Zentralarchives nicht mehr nachgewiesen werden. Die Akten des Musikdepartements sind laut Auskunft des Kustos der Musiksammlung, Herrn Dr. Hugo Angerer, nicht mehr vollständig vorhanden, vieles ist bereits verloren gegangen. So konnten keine Belege und Quittungen für Instrumentenankäufe gefunden werden. Lediglich drei Inventare, in denen allerdings die Namen der Erbauer nicht verzeichnet wurden, existieren noch. Allerdings konnten neben den Quellen des Thurn und Taxis Zentralarchivs auch anhand anderer Quellen, einschließlich des Katalogs der Versteigerung und der heute noch vorhandenen Instrumente, eine ganze Anzahl vorhanden gewesener Klaviere, zum Teil mit Erbauernamen, rekonstruiert werden.

Das heute noch vorhandene Instrument wird im Rahmen dieser Arbeit vor allem intrumentenkundlich bearbeitet. Die Informationen über das Instrument in einer Beschreibung und Einordnung in den instrumentenbaulichen Kontext werden durch den Vergleich mit zwei Parallelinstrumenten Dulckens erweitert. Als fachliche Grundlage der Einordnung in den süddeutschen Klavierbau dient das umfassende Werk von Sabine K. Klaus ”Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente”, in der eine Anzahl von erhaltenen Instrumenten mit den Aussagen der zeitgenössischen theoretischen Literatur des Klavierbaus verglichen werden. Über den süddeutschen Klavierbau ist bis dato es kein umfassenderes Werk zu finden.

Alle oben genannten Punkte mögen sich zu einem Bild vom Gebrauch des Klaviers an einem Fürstenhof um die Wende des 18. zum 19.Jahrhundert

zusammenfügen. In selbigem Zeitraum etablierte sich das Pianoforte als das am meisten beliebte Tasteninstrument. Aus dieser allgemeinen klavierbau-historischen Entwicklung können, anhand des anschaulichen Beispiels des Thurn und Taxischen Hofes einzelne Menschen - Instrumentenbauer, Pianisten, adelige Musikliebhaber - aber auch einzelne Instrumente hervortreten und einen Blick in den Alltag des Gebrauches dieses Instrumentes gewähren.

I. Historisch-Biographischer Teil

1. Das fürstliche Haus Thurn und Taxis in Regensburg

In der nachfolgenden Darstellung wird die Geschichte des fürstlichen Hauses Thurn und Taxis seit dem 15. Jahrhundert und die Musikgeschichte des Hauses erläutert.[1] Durch die Erfindung der Post erlebte die aus Italien stammenden Familie Taxis einen steilen gesellschaftlichen Aufstieg bis zur Erhebung in den Reichsfürstenstand. Nach der Ernennung des Fürsten von Thurn und Taxis zum Prinzipalkommissar des Kaisers im Jahr 1743 beginnt die Musikgeschichte des Hauses mit der Gründung der Regensburger Hofkapelle 1748. Ein Schwerpunkt der musikalischen Aktivität wurde zwischen 1766 und 1785 die Hofoper. Die ersten zwanzig Jahre der Regierungszeit (1773-1805) des Fürsten Carl Anselms gehörten zum familiengeschichtlichen Höhepunkt des Hauses. Die Französischen Revolution jedoch und ihre Folgen bis hin zur Auflösung des Deutschen Reiches 1805 – in diesen Jahren 1789 bis 1805 war Heinrich Marchand Angestellter des Hauses - zog eine schwere finanzielle Krise nach sich, in deren Folge auch das Hoforchester aufgelöst wurde. Erst ab dem Wiener Kongress im Jahr 1814, als das Haus Thurn und Taxis für seine Verluste entschädigt wurde, waren die schweren Zeiten vorüber.

1.1. Kurzer Überblick über die Geschichte des Hauses Thurn und Taxis

Die Geschichte des gesellschaftlichen Aufstieges des Hauses Thurn und Taxis begann in Innsbruck im Jahr 1489. König Maximilian, der ”letzte Ritter”, übernahm von seinem neuen Regierungssitz Innsbruck aus die Verwaltung seines Erbes, welches aus den weit entfernt liegenden niederländischen Provinzen an Rhein und Maas bestand. Mit der Entfernung dieser Ländereien hatte ”die Schicksalsstunde der Taxis für ihre große geschichtliche Leistung” geschlagen, ”die mit einem einzigen Wort umrissen werden kann: *Post* d.h. *die Erfindung der Post.*”[2] Um die Verwaltung über diese große Distanz sinnvoll leiten zu können, brauchte König Maximilian einen effizienten Kurier- und Botendienst. Mit der

[1] Der geschichtliche Überblick folgt dem jüngst erschienen Buch von Martin Dallmeier und Martha Schad: “Das fürstliche Haus Thurn und Taxis”, Regensburg 1996. Eine Darstellung der Geschichte der Hofmusik, auf den sich vorliegende Arbeit stützt, findet sich bei Siegfried Färber: Das Regensburger Fürstliche Thurn und Taxische Hoftheater und seine Oper 1760-1786, veröffentlicht 1936. Bis heute wurde keine weitere umfassende Geschichte der Hofmusik verfaßt. Eine Magisterarbeit an der Universität Regensburg über die Hofoper befindet zur Zeit in Arbeit.

erfolgreichen Erfüllung dieser Aufgabe hatte die aus dem oberitalienischen Bergamasker Gebiet stammende Familie Taxis bereits Erfahrung. Schon im 12. Jahrhundert besaßen Mitglieder dieser Familie den Ruf, ”die besten Reitboten in ganz Italien zu sein.”[3] So trat auch König Maximilian 1490 an Janetto von Taxis mit dem Angebot heran, die habsburgischen Postdienste zu übernehmen und dieser richtete die ersten Postkurse ein.

Nachdem sich König Maximilian I. 1508 selbst zum Kaiser ernannt hatte und damit die Mitglieder der Familie von Taxis zu kaiserlichen Postmeistern aufstiegen, wurden ihnen die erste Standeserhöhung zuteil.[4] So verlieh der Kaiser 1512 vier Brüdern der Familie von Taxis und drei von deren Söhnen den erblichen deutschen Reichsadel. An dieser Beförderung kann man die große Bedeutung ablesen, die die Familie von Taxis mit ihrer Erfindung der Post für das Haus Habsburg hatte. Im 17. Jahrhundert erfolgte der Aufstieg der Familie von Taxis zum Reichsfürstenstand in mehreren Etappen. So wurde ihr 1615 das Postgeneralat als männliches Reichslehen verliehen, 1621 erfolgte die Erweiterung auf die weibliche Nachkommenschaft, 1624 die Erhebung in den erblichen Reichsgrafenstand durch Kaiser Ferdinand.[5] Ab 1649 bzw.1650 bekam die Familie die Erlaubnis, sich den Namen ”Grafen von Thurn und Taxis” zu geben, nachdem sie Nachforschungen über ihren adeligen Ursprung in Italien angestellt hatte, und berühmte dynastische Vorfahren gefunden worden waren.[6] Der Höhepunkt war erreicht, als am 4. Oktober 1695 die Erhebung des Hauses Thurn und Taxis unter Fürst Alexander Eugen in den erblichen Reichsfürstenstand erfolgte.[7]

In der Regierungszeit des zweiten Thurn und Taxischen Fürsten, Anselm Franz, von 1714 bis 1739, wurden Ländereien angekauft- u.a. kaufte er den Markt Dischingen mit dem späteren Sommersitz Schloß Trugenhofen[8] - da mit der Erhebung in den Reichsfürstenstand noch nicht Sitz und Stimme im Reichsfürstenkolleg auf dem Reichstag in Regensburg verbunden war[9]. Dieser Sitz konnte erst erlangt werden, wenn die Familie über ein fürstenmäßiges

[2] Dallmeier und Schad, S.7.
[3] Dallmeier und Schad, S.7.
[4] Dallmeier und Schad, S.8.
[5] Dallmeier und Schad, S.11.
[6] Dallmeier und Schad, S.11.
[7] Dallmeier und Schad, S.15.
[8] Hier fand später auch ein Teil des musikalischen Lebens des Hauses Thurn und Taxis Statt. Siehe auch Kapiel 2.2. und in Teil B, Kapitel 1.

Territorium verfügte, was in der Regierungszeit Fürst Carl Anselms, 1773 bis 1805 mit dem Ankauf eines 190 qkm großen Gebietes erreicht wurde.[10]

1743 erlangte das Haus Thurn und Taxis unter dem dritten Fürst Alexander Ferdinand ein weiteres hohes Amt, er wurde zum Prinzipalkommissar des Kaisers am Immerwährenden Reichstag in Frankfurt ernannt.[11] „Durch das Reichspostgeneralat war der Fürst von Thurn und Taxis als Erbgeneralpostmeister besonders eng an Kaiser und Reich gebunden, niemand konnte sich wohl so gut als Prinzipalkommissar eignen.“[12] Darüberhinaus mußte, um zu diesem Amt befähigt zu sein, vor allem eine ”gesunde finanzielle Basis”[13] vorhanden sein, da die Repräsentationspflichten und der zeremonielle Pomp eine aufwendige Hofhaltung – u.a.mit einer Hofmusik - erforderten. Die Einnahmen aus dem Postwesen erlaubten diese Ausgaben, durch die die Vorgänger Fürst Alexander Ferdinands wirtschaftlich ruiniert worden waren.[14] Dieses Amt blieb den Fürsten von Thurn und Taxis bis zur Auflösung des Reiches 1806 erhalten. Der Einzug des Hauses Thurn und Taxis in seinen heutigen Stammsitz Regensburg geschah 1748 in Folge des Ortswechsels des Immerwährenden Reichstags von Frankfurt nach Regensburg.

Der Sohn Fürst Alexander Ferdinands, Carl Anselm, übernahm die Regierung seines Hauses und das Prinzipalkommissariat im Jahr 1773. Für die vorliegende Arbeit ist er die zentrale Figur des fürstlichen Hauses, da in seine Regierungszeit 1773 bis 1805 die Anstellung Heinrich Marchands 1789 und der Erwerb oder zumindest die Erbauung des Hammerflügels von Louis Dulcken im Jahr 1805 fällt. Die ersten zwanzig Jahre seiner Regierung werden als wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Höhepunkt des Hauses Thurn und Taxis angesehen.[15] Der Aufklärer Matthias Pezzl beschrieb den Fürsten mit folgenden Worten:

> ”Der Fürst von Thurn und Taxis ist notorisch einer der liebenswürdigsten deutschen Fürsten. Er macht eigentlich die honeurs des Reichstages und der Stadt. In den Sommermonaten wohnt er gewöhnlich zu Donaustauf; im Winter in der Stadt im Freisinger Hof. Er unterhält eine eigne Gruppe von Komödianten, und nur schade ist, daß der deutsche Fürst jüngst das deutsche Theater geschlossen, und ein welsches eröffnet hat. Sein schönes Orchester ist bekannt. Er gibt Pferderennen, Freischießen, Bälle, Schlittenfahrten, Musiken;

[9] Dallmeier und Schad, S.30.
[10] Dallmeier und Schad, S.60f.
[11] Dallmeier und Schad, S.44.
[12] Piendl, 1963, S.49.
[13] Dallmeier und Schad, S.44.
[14] Dallmeier und Schad, S.45.
[15] Dallmeier und Schad, 60.

> kurz, er wendet sein großes Vermögen auf eine eines Fürsten würdige Art an; er läßt das Publikum mit genießen; Verunglückte und Nothleidende finden bei ihm sichere Hilfe." [16]

Erst ab 1794, als die französischen republikanischen Revolutionstruppen über den Rhein vordrangen, begann für das Haus Thurn und Taxis eine finanzielle Krisenzeit[17], die sich bis in das kulturelle Leben hinein auswirkte. Das Musikdepartement mußte starke finanzielle Kürzungen in Kauf nehmen.[18] Die belgischen Besitzungen wurden beschlagnahmt, die schwäbischen Besitzungen in den Koalitionskriegen verwüstet. Die Familie floh aus Regensburg auf neutrales preußisches Gebiet, Fürst Carl Anselm später nach Linz. 1801 wurden die Verluste der Taxischen Postbezirke im Lunéviller Friede vertraglich besiegelt und das fürstliche Haus erhielt als Entschädigung für seine entfallenden Einnahmen verschiedene Kirchengüter.[19]

Allerdings war damit die schwere Zeit noch nicht überwunden. Als der Sohn Fürst Carl Anselms, Karl Alexander, 1805 die Regierung seines Hauses übernahm, stand die Auflösung des Reiches kurz bevor.[20] Er versuchte deshalb von Kaiser Napoleon eine Zusicherung für den Schutz und die Garantie des kaiserlichen Reichspostgeneralats zu erhalten, jedoch vergeblich. In der Rheinbundakte der deutschen Fürsten vom 12. Juli 1806 wurden die Gebiete der Thurn und Taxis mediatisiert, wodurch de facto der landesherrliche Fürst von Thurn und Taxis zum Großgrundbesitzer abstieg.[21] Mit der Abdankung des Kaisers im August 1806 erlosch auch das Amt des Prinzipalkommissars und damit die Verpflichtung zu einer aufwendigen Hofhaltung. „Mit Restrict vom 26. September 1806 wurde die Auflösung des Hoforchesters und des gesamten Musikdepartement zum 31. Oktober 1806 verfügt."[22] Auch wurde die Taxische Post aus Bayern verdrängt, 1808 sogar eine königlich bayerische Post eingerichtet.[23] Die finanzielle Lage für das Fürstenhaus wurde durch diese Entwicklungen immer drückender. Im Jahr 1809 versuchte Fürstin Therese, die Frau Karl Alexanders, bei Napoleon in Paris die verlorenen Reichspostrechte und die Landeshoheit über die Gebiete ihres Hauses zurückzugewinnen. Ihre

[16] Dallmeier und Schad, S.59.
[17] Dallmeier und Schad, S.61 f.
[18] Färber, S. 106.
[19] Dallmeier und Schad, S.61 f.
[20] Dallmeier und Schad, S.77.
[21] Dallmeier und Schad, S.77.
[22] Angerer, S.XXI, siehe auch Färber S.107.

Verwandtschaft mit dem Königshaus von Preußen über ihre Schwester Königin Luise von Preußen aber führten zu einer Verstärkung der ”Differenzen zu Napoleon.”[24]

1810 fiel Regensburg an Bayern und die Familie Thurn und Taxis wurde durch ihre Residenz in Regensburg zu Standesherren im Königreich Bayern. Für den Verlust ihrer Post erhielt sie u.a. die Klostergebäude St.Emmeram. Als nach dem Sturz Napoleons 1814 der Kongreß in Wien zusammentrat, war es wieder die Fürstin Therese, die sich intensiv für die Belange ihres Hauses einsetzte. ”In ihrem Salon gingen die Großen Europas ein und aus, wurde in Salongesprächen zwischen Zar Alexander, Fürst Metternich oder dem französischen Minister Talleyrand Politik gemacht.”[25] Immerhin gewann das Haus Thurn und Taxis hier verschiedene ehemalige Postanstalten zurück, da eine Entschädigung der Verluste für die übrigen Staaten zu teuer gekommen wäre. Ab diesem Zeitpunkt waren die schweren Jahre überstanden, mit neuer Finanzkraft konnten Ländereien erworben und eine Umgestaltung der Residenz in Regensburg begonnen werden.[26] Fürst Karl Alexander starb 1827, sein Frau Fürstin Therese überlebte ihn um zwölf Jahre.

Mit dem Ende der Regierungszeit dieses Fürstenpaares soll der Überblick über die Geschichte des Hauses Thurn und Taxis beendet werden. Obwohl die Regierungszeit Fürst Carl Anselms mit Heinrich Marchand und dem Hammerflügel von Louis Dulcken verbunden ist, spielt die Musikliebe des Erbprinzenpaares und späteren Fürstenpaares Karl Alexander und Therese Mathilde für die Betrachtung der Klavierkultur des Hauses Thurn und Taxis eine große Rolle. Mit dem Tod Fürst Carl Anselms endete zwar die Ära des offiziellen Hoforchesters, trotzdem zeigten sowohl Karl Alexander als auch Therese Mathilde eine rege Aktivität in der privaten Musikkultur, in der das Klavier eine nicht unwesentliche Rolle spielte.

1.2. Die Musikgeschichte des Hauses Thurn und Taxis

„Die Regierungsjahre der Fürsten Alexander Ferdinand, Carl Anselm und Karl Alexander nehmen einen besonders kennzeichnenden Abschnitt in der Geschichte

[23] Dallmeier und Schad, S.77.
[24] Dallmeier und Schad, S.78.
[25] Dallmeier und Schad, S.79.
[26] Dallmeier und Schad, S.79.

des Hauses Thurn und Taxis ein. Dies hängt engstens mit dem Prinzipalkommissariat (...) zsammen."[27] Auch die Hofmusik des Hauses ist von diesen drei Fürsten und ihrem Amt am Immerwährenden Reichstag in Regensburg geprägt, da die prunkvolle Hofhaltung repräsentative und zeremonielle Aufgaben zu erfüllen hatte. Daneben gehörte die Unterhaltung der Reichstagsabgeordneten und Gesandten zu den Aufgaben des Prinzipalkommissars.[28] Der Schwerpunkt der musikalischen Aktivitäten des Hauses Thurn und Taxis lag, wie in Adelskreisen im 18.Jahrhundert üblich, in der Hofoper. Der erste Prinzipalkommissar, Fürst Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis, war ein besonderer Freund der Französischen Oper gewesen, sein Sohn Fürst Carl Anselm dagegen unterhielt eine Italienische Oper, mit einer kurzen Unterbrechung durch eine Deutsche Schaubühne. Neben den allgemeinen gesellschaftlichen Strömungen der Zeit spiegelt sich auch der persönliche Geschmack des jeweiligen Fürsten in der Musikkultur wider. Ebenso prägten die Musikintendanten mit ihren jeweiligen Interessen das Musikleben. Die herausragende Figur ist hier Theodor Baron von Schacht, der die Hofmusik von 1774 bis 1805 leitete.

Bereits vor dem Umzug des Hauses Thurn und Taxis nach Regensburg gab es unter Fürst Anselm Franz eine Hofmusik.[29] Ein Hofbedienstetenverzeichnis aus dem Jahr 1739 enthält zehn Namen von Musikern.[30] Nach dem Umzug des fürstlichen Hauses von Frankfurt nach Regensburg findet sich aber nur noch einer der Musikernamen in den Regensburger Akten wieder, so daß von einer Neugründung der Hofkapelle ausgegangen werden kann.[31] Ein "Etat de la musique" aus dem Jahr 1755 enthält die Namen von vierzehn Musikern, bis 1766 hatte sich deren Zahl bereits verdoppelt: 28 Hofmusiker finden sich auf der Gehaltsliste.[32] Dies hängt womöglich mit der Eröffnung eines fürstlichen Opernhauses im Jahr 1760 zusammen. Fürst Alexander Ferdinand war ein besonderer Freund der Französischen Oper, der Spielplan dieser fürstlichen Unternehmung wurde von der Opéra comique beherrscht.[33] Drei mal in der

[27] Piend, 1963, S.124.
[28] Dallmeier und Schad, S.46.
[29] Färber, S.18.
[30] Färber, S.19. Laut Angrer, S.IX f. findet sich dieses Verzeichnis nicht mehr im Archiv.
[31] Angerer, S.IX.
[32] Färber, S.19 f.
[33] Färber, S. 14 f.

Woche fanden Vorstellungen statt, was die Zeit des Bestehens des Hoftheaters beibehalten wurde.[34]

Mit dem Tod von Fürst Alexander Ferdinand endete die Französische Oper. Sein Sohn, Fürst Carl Anselm, war mehr der italienischen Oper zugetan, so daß er eine solche 1774 eröffnete.[35] Eigens aus Italien wurden Musiker und Sänger engagiert. Zu diesem Zwecke hatte Carl Anselm seinen Hofkavalier Theodor Baron von Schacht zum Musikintendanten ernannt. Von Schacht hatte seine musikalische Ausbildung bei Niccolo Jomelli in Stuttgart erhalten, und sollte sich jetzt um die Musik des Fürstenhauses kümmern.[36] Er wurde zur "zentralen Figur des Musiklebens am Thurn und Taxischen Hof in Regensburg (...) unter dessen Leitung die Instrumentalmusik zu großer Blüte gelangte."[37] Neben der Aufsicht über die Oper sorgte er für den Erwerb der Musikalien, unter denen sich viele Werke der vorklassischen Zeit befinden, darunter der frühen und späteren Mannheimer, der Öttingen-Wallersteinischen Schule und des österreichischen Kreises.[38] In der Italienischen Oper kamen hauptsächlich Opera buffa zur Aufführung, die auch von den fürstlichen Musikern, u.a. von Schacht selbst komponiert wurden.[39] Das Opernorchester mußte vom Hoforchester bestritten werden.[40]

1777 kam es zur Schließung der Italienische Oper. Die Aufwendungen, die für sie benötigt wurden, waren zu hoch geworden[41], dazu kamen Schwierigkeiten mit den Künstlern[42]. Noch im selben Jahr wurde auf Betreiben des Geheimen Rates Freiherrn von Berberich eine Deutsche Schaubühne vorbereitet, wofür Freiherr von Berberich Theobald Marchand – Vater des im Folgenden noch näher kennenzulernenden, späteren Thurn und Taxischen Hofpianisten Heinrich Marchand (Siehe Kapitel 2) - Schauspieltruppe gewinnen wollte. Der Vertrag war bereits unterschrieben, als der kurpfälzische Fürst Carl Theodor mit der Bitte an den Fürsten von Thurn und Taxis herantrat, ihm den Theaterdirektor für seine Pläne eines Deutschen Nationaltheaters zu überlassen.[43] Aus politische

[34] Färber, S.17.
[35] Färber, S.36.
[36] Färber S.40 f.
[37] Angerer, S.XI.
[38] Färber, S.43.
[39] Färber, S.53 ff.
[40] Färber, S.49.
[41] Färber, S.59.
[42] Angerer, S.XIV.
[43] Färber, S.61.

Erwägungen wurde Marchand aus dem Vertrag entlassen und daraufhin Andreas Schopf aus Wien für die Theaterdirektion angestellt.[44] Ein gesellschaftlicher Höhepunkt war der Besuch der Schaubühne durch den österreichischen Kaiser Joseph II im Jahr 1781.[45]

1783 zog sich Freiherr von Berberich aus der Theaterintendaz zurück[46], so daß 1784 Fürst Carl Anselm einen erneuten Wechsel zur Italienischen Oper versuchte. Die Schwierigkeiten bestanden vermutlich in schlechter Führung des Orchesters, die in Disziplinlosigkeit der Musiker und Sänger endete. Eine Ermahnung, geschrieben am 30. November 1782 gibt hiervon einen plastischen Eindruck. Hier heißt es in Auszügen:

> ”Es seye (...) bekannt, wie viele und öftere Klagen gegen das Musik-Personale und zwaren in deme sich hervorgethan haben, daß hierunter mehrere sich befinden, welche theils bey denen Repetitionen, theils auf denen gewöhnlichen Comödien oder Opern-Tagen gar nicht oder zur bestimmten Zeit nicht ordentlich erscheinen, (...) daß bei Eintritt des Fürsten (...) nur einige wenige Musikanten dagewesen, weiter, dass bey denen meisten fast zur Gewohnheit geworden, in denen Zwischen-Acten, ihre Plätze zu verlassen, mit Hintansetzung des Ihro Dhlt und dem Publico schuldigen Respects mit einem Getöse durch den Haufen der Zuschauer durchzudringen in der Absicht, daß sie bey dem Zettelträger Gorgel wiederum eine neue Ladung von Bier holen und mehrmalen hiedurch sich ausser Stand setzten, ihre Dienstes-Schuldigkeit bey der Oper sowohl, als in der übrigen Musik ein Genüge zu leisten. Endlich dass aus Trägheit oder allzugrosser Gemächlichkeit und aus Mangel der nothwendigen Aufmerksamkeit in Zusammenstimmung sich meistens die grösste Unordnung ergebe, und eben hiedurch bey dem Publiko zu ihrer eigenen Beschimpfung, die unangenehmste(!) Vorwürfe veranlasset werden.” [47]

Für die Wiedereröffnung der Italienischen Oper ließ Carl Anselm eigens das Theatergebäude vollständig renovieren und vergrößern.[48] Allerdings war auch diesem neuerlichen Versuch kein Erfolg beschert. Diesmal kam der Widerstand von Seiten der Reichstagsabgeordneten. Sie hätten lieber die Errichtung einer deutschen Nationalbühne gesehen. Dies war für Carl Anselm Grund genug, sein Theaterengagement ab 1786 völlig aufzugeben.[49]

Nach der endgültigen Beendigung der fürstlichen Oper kam die Instrumentalmusik zu ihrer Blüte, denn die Hofmusik und damit die Unterhaltung

[44] Färber, S.62.
[45] Angerer, S.XIV.
[46] Färber, S.97.
[47] Mettenleiter, S.275.
[48] Färber, S.102.
[49] Färber, S.xxx

der Reichstagsabgeordneten wurde jetzt ausschließlich vom Hoforchester bestritten. Die Anlässe, zu denen das Hoforchester – auch schon während der Zeit des Bestehens des Hoftheaters - spielte, waren zahlreich. So wurden Tafelmusiken zu den kaiserlichen Gedenktagen vor den Reichstagsabgeordneten aufgeführt, deren Repertoire von Harmoniemusiken bis zu glanzvollen Konzerten reichte. Es gab wöchentliche Donnerstagskonzerte mit Sinfonien[50], und die Kapelle mußte die fürstliche Familie auf den Sommersitz Schloß Trugenhofen begleiten, wo unter anderem Freiluftkonzerte stattfanden. [51] Sogar die Kirchenmusik wurde vom Hoforchester bestritten.[52] Hier wurden u.a. Totenmessen, Karsamstags-Grabmusik, Trauerkantaten, Passionskantaten, Sinfonien und Deutsche Messen aufgeführt.[53]

Aus den Jahren der Hofkapelle unter den Prinzipalkommissaren Fürst Alexander Ferdinand und seinem Sohn Carl Anselm sind zwei Zitate von Zeitgenossen erhalten, die einen zwiespältigen Eindruck von der Qualität des Orchesters beim Leser hinterlassen. Der berühmte Musikschriftsteller Charles Burney verzichtete 1773 auf einen Besuch in Regensburg, nachdem ihm

> ”ein vortrefflicher Beurteiler der Musik versichert (hatte), daß er öfter den Fürsten von Thurn und Taxis auf einen Monat oder sechs Wochen besucht, sowohl dort als zu Regensburg, aber niemals an seinen Konzerten ein großes Vergnügen gefunden hätte, ob seine Kapelle gleich zahlreich genug wäre. Denn sie führte ihre Musiken auf ohne Eleganz und Ausdruck, mit einer fast gänzlichen Vernachlässigung des Piano und Forte oder Lichts und Schatten, so daß die Stücke, die sie executieren, so gut sie auch an und für sich selbst wären, ihm dennoch wenig Vergnügen verursachten.”[54]

Auch Schubart - der allerdings aus Gründen, die in seiner Biographie liegen, dem Hof nicht freundlich gesinnt war - fand elf Jahre später, 1784, keinen wirklichen Gefallen an der Thurn und Taxischen Hofmusik. Obwohl er erst bemerkt, daß ”Dieser glänzende deutsche Hof (...)auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt”[55] habe, fährt er in kritischem Ton fort:

> ”Regelmäßige Anordnung eines *Orchesters* muß man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das *Vergnügen* als letzter Endzweck betrachtet wird. (...) Die girrende Taube auf den Schultern der Venus-Anadyomene, das zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende

[50] Färber, S.43.
[51] Angerer, S.XIV.
[52] Färber, S.43.
[53] Angerer, S.XII.
[54] Burney, S. 464.
[55] Schubart, S. 189.

Centralpunkt jeder Schäferstunde, - alles, was girrt, schmachtet, und vom Entzücken erlahmt,- gehört in den musikalischen Charakter dieses Hofes."

Dieser negative Eindruck kann jedoch nicht bestehen bleiben, wenn man die Reputation der Musiker, die mit großer Treue dem Hofe dienten, mit in Betracht zieht. Die Fürsten konnten bekannte Musiker ihrem Hof verpflichten, wie in Kapitel 1.1.3. noch eingehender erläutert wird. Denn trotz der negativen Kritik Burneys und Schubarts scheint der Fürstenhof bei Musikern keinen schlechten Ruf gehabt zu haben. Das berühmteste Beispiel hierfür ist Wolfgang Amadeus Mozart, der auf dringlichsten Wunsch seines Vaters auf einer Reise, die ihn im Herbst 1777 über Augsburg nach Mannheim führte, seine Aufwartungen beim Fürsten von Thurn und Taxis machen und ihm seine Kunst vorführen sollte.[56] Der Vater war sehr enttäuscht, daß der Besuch wegen der Abwesenheit des Fürsten Carl Anselm nicht stattfinden konnte.

Im Jahr 1791 finden sich 36 Musiker und 3 Sängerinnen in den Musikdepartement-Rechnungen.[57] Allerdings sollten schon bald die politischen Wirren der nachrevolutionären Zeit ihre Schatten auf die Hofmusik werfen. Im Jahr 1798 wurde der gesamte Musik-Etat drastisch gekürzt, da das Haus Thurn und Taxis durch das Vorrücken der französischen republikanischen Truppen mehrere ihrer Gebiete und Poststellen verloren hatte. (Siehe Kapitel 1.1.) Baron von Schacht versuchte zwar, den Erhalt der Hofkapelle durch strenge Sparmaßnahmen zu sichern,[58] trotzdem mußten einige Musiker entlassen werden.[59] Im Jahr 1800 befanden sich noch 24, 1805 schließlich 23 Musiker auf den Gehaltslisten. [60]

Als am 12. Juli 1806 der Rheinbund gegründet wurde, löste sich das Reich und damit der Immerwährende Reichstag auf. Der Kaiser trat zurück und das Prinzipalkommissariat erlosch. Damit mußte das Haus Thurn und Taxis keine repräsentativen Pflichten mehr erfüllen und die Hofkapelle mitsamt dem Musikdepartement wurde aufgelöst.[61] (Siehe Kapitel 1.1.) Ab diesem Zeitpunkt spielte sich das musikalische Leben nur mehr im Privatbereich des Fürstenpaares Karl Alexander und Mathilde Therese ab. Beide waren große Musikliebhaber und

[56] Mozart, Bd.2, Briefe Nr.347, 348, 350, 359, 365, 375,379.
[57] Angerer, S.XV.
[58] Färber, S.106.
[59] Angerer, S.XX.
[60] Angerer, S.XXI.
[61] Färber, S.107.

musizierten auch selber (siehe Teil B, Kapitel 1). Erst 1819, als dem Fürsten durch den König von Württemberg die Aufstellung einer Schloßgarde auf Schloß Trugenhofen erlaubt worden war, rief man für kurze Zeit eine offizielle Hofmusik, die Gardemusik ins Leben. Dazu gehörten zwölf Bläser und ein Kapellmeister.[62] Diese offizielle Hofmusik bestand nur bis 1828, da die Garde nicht zustande kam. Sie spielte nicht nur Militärmusik, sondern auch viele Bearbeitungen für Harmoniemusik wie Opernouvertüren, Sinfonien und Oratorien.[63]

1.3. Musiker am Hof Thurn und Taxis

Das Hoforchester der Thurn und Taxis setzte sich aus Bläsern und Streichern zusammen. Im Jahr 1796, als der Personalstand seinen Höhepunkt erreicht hatte, bestand das Orchester auf den Besoldungslisten des Musikdepartements aus drei Flötisten, drei Oboisten, drei Waldhornisten und drei Hornisten, jeweils zwei Klarinettisten und Fagottisten, 16 Violinisten - worunter auch die Bratschisten zählten - und drei Cellisten.[64] Ferner wurde zwischen Orchester- und Konzert-Musikern unterschieden, letztere traten wohl auch als Solisten auf.

Viele der Musiker waren den Zeitgenossen nicht unbekannt. Sie besaßen entweder bereits eine gewisse Reputation, da sie Schüler berühmter Lehrer waren, oder sie galten als Virtuosen ihres Faches. Immerhin elf Musiker - das ist ungefähr ein Drittel des Orchesters - wurden von Felix Lipowsky[65] in seinem Baierischen Musik-Lexikon aus dem Jahr 1811 erwähnt, zum Teil auch sehr gerühmt. Allerdings sind es nur Instrumental-Musiker, die in die Lexika aufgenommen wurden, die wenigen fest angestellten Sänger konnten sich keinen dauernden Ruf erwerben. Auffällig ist, daß alle bis heute bekannt gebliebenen Musiker entweder bis zu ihrem Tod, oder aber bis zur Auflösung der Kapelle ihrem Fürstenhaus treu blieben, in Einzelfällen sogar von anderen Höfen abgeworben wurden und dann später nicht mehr wechselten. Auch traten immer wieder Kinder von Musikern in den fürstlichen Dienst ein. Die Arbeitsbedingungen scheinen also durchaus befriedigend gewesen zu sein.

---

[62] Angerer, S.XXI.
[63] Angerer, S.XXI.
[64] Mettenleiter, S.270.
[65] Sein "Baierisches Musik-Lexikon" aus dem Jahr 1811 soll als "Meßlatte" für die Bekanntheit und Wertschätzung der Musiker dienen, ebenso die Ausführungen über den Hof Thurn und Taxis von Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" aus dem Jahr 1806.

Der heute noch bekannteste Musiker am Thurn und Taxischen Hof war Joseph Riepel (1709-1782). Im Hoforchester war er als Kapellmeister und später als Musikdirektor tätig. Weithin bekannt geworden aber ist er durch die Veröffentlichung zahlreicher musiktheoretischer Schriften zwischen 1752 und 1776. Um die 1750er Jahre kam er nach Regensburg und trat dort in die Hofkapelle ein. Er blieb in Regensburg bis zu seinem Tod.[66] Lipowsky berichtet über ihn: ”Joseph Riepel (...) war ein guter Kompositeur, ein vortrefflicher Violinist, und hatte tiefe Einsichten in die Theorie der Tonkunst.”[67] Auch Christian Friedrich Daniel Schubart, der zu seinen Schülern zählte, erwähnt ihn in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst im Kapitel über ”Charaktere berühmter Tonkünstler”[68]. Hier heißt es:

> ”Riepel, ein berühmter musikalischer Pädagoge, und ein sehr gründlicher Kirchenscribent. Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren, und seine in Folio herausgegebene Anweisung zum Satze, hat sich unter Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbesserlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich so wie auch die Beyspiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind.”[69]

Unter seinen Veröffentlichungen fanden besonders die ”Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefaßt” bei seinen Zeitgenossen, wie beispielsweise dem Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg, großen Beifall.[70] Hier hatte Riepel versucht, einen neuen Weg in der Anweisung zur Komposition zu gehen, indem er versuchte ”anstatt ein neues theoretisches Gebäude zu errichten, die Tätigkeit des Komponierens ohne Geheimniskrämerei und falsche Vornehmheit möglichst genau so zu schildern, wie er sie aus eigener Erfahrung kannte.”[71]

Als weitere Schüler Riepels neben Schubart lassen sich u.a. auch Franz Xaver Pokorny und Johann Christoph Kaffka erwähnen, die ebenfalls in der Taxischen Hofkapelle angestellt waren.

Franz Xaver Pokorny (1729-1794) zählte zu den produktivsten Komponisten des Taxischen Hoforchesters. So sind von ihm allein 107 Sinfonien und 61 Konzerte in der Hofbibliothek erhalten geblieben. Seine musikalische Karriere

[66] Hoke, Sp.486f.
[67] Lipowsky, S.282 f.
[68] Schubart, S.223 ff.
[69] Schubart, S.237.
[70] Hoke, Sp.488.

begann bald nach 1750 am Hof von Öttingen-Wallerstein, nachdem er bei Ignaz Holzbauer in Mannheim gelernt hatte. Da er hier jedoch nicht die versprochene Förderung erhielt, stellte er sich 1766 beim Fürsten von Thurn und Taxis vor und wurde noch im selben Jahr abgeworben. Bis zu seinem Tod 1794 war er als Geiger und Komponist für den Hof tätig. Sein kompositorischer Stil wird wie folgt charakterisiert:

> "Als vorherrschend charakteristische Merkmale für Pokonys Sinfonien-Stil können die Bevorzugung der Viersätzigkeit und eine beinahe stereotype Besetzung (Str., 2 Fl. Und 2 Hr., zu denen nur selten Ob., Trp., Pauken und Klar. Treten) herausgestellt werden. In der musikalischen Erfindung ist ein starker volkstümlicher melodischer Einfallsreichtum spürbar, der sich allerdings ohne tiefergehende thematische Arbeit in breit ausgeführten Sequenzen abnützt."[72]

Ein weiterer Schüler Riepels aus dem Kreis der Regensburger Hofmusiker war der Geiger Johann Christian Kaffka (1759-unbekannt). Er blieb jedoch der Hofkapelle nicht erhalten, da er sich schon bald ganz dem Theater zu wandte, wo er als Schauspieler, Sänger, Tänzer und Textdichter bei verschiedenen Theatertruppen mitwirkte.[73] Sein Bruder Wilhelm Kaffka jedoch machte bei Hof als Konzertgeiger Karriere, nachdem er von dem Thurn und Taxischen Geiger Joseph Touchemoulin unterrichtet worden war.[74] In den erhaltenen Besoldungslisten, beispielsweise von 1805[75], erhielt er mit 200 Gulden im Quartal ein höheres Gehalt als der Intendant Baron von Schacht und der Musikdirektor Croes. Demnach scheint seine Kunst sehr geschätzt worden zu sein.

Auch der Lehrer Wilhelm Kaffkas, Joseph Touchemoulin (1727-1801), war in seiner Zeit nicht unbekannt, vor allem, da er ein Schüler des berühmten italienischen Geigers Tartini gewesen war. Neben Lipowsky berichtet auch Schubart über seine Kunst. Touchemoulin war erst in Bonn als Hofmusiker und dann als Kapellmeister angestellt, bevor er ab 1761 als Geiger, später als Kapellmeister und schließlich als Nachfolger Riepels in der Musikdirektion bei Thurn und Taxis tätig wurde. Lipowsky erwähnt, er habe "1754 die Violine im Konzert spirituel zu Paris mit großem Beifalle"[76] gespielt. Schubart charakterisierte sein Spiel etwas näher: "Sein Geschmack ist ganz französisch,

---

[71] Hoke, Sp.488.
[72] Scharnagl, Sp.1380.
[73] Scharnagl, Sp.423.
[74] Scharnagl, Sp.422.
[75] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv HFS 2432
[76] Lipowsky, S.350.

weich und mollig. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht jedermann gefallen kann."[77] Neben seiner Tätigkeit als Hofmusiker komponierte er auch, darunter Sinfonien, Konzerte und auch Opern- und Kirchenmusik.[78] Seine Sinfonien sind in typisch italienischem Stil geschrieben und zeigen eine anerkannt fachkundige Setzweise.[79]

Ebenfalls bei Schubart und Lipowsky findet sich der "Maitre de Clavecin de la Cour", Paul Küffner (1727-1786[80], eher nach 1803). Er wird uns noch in der Biographie Heinrich Marchands (Siehe Kapitel 2.2.) begegnen, da letzterem bei seiner Anstellung in Regensburg die Nachfolge Küffners versprochen wurde. Paul Küffner kam um 1750 als Cembalist nach Regensburg[81] und lebte dort, noch während Heinrich Marchands Anstellung als Pensionist.[82] Bekanntheit erlangte er aber auch durch seine Kompositionen. Lipowsky schrieb: "Küffner (...) erwarb sich durch sein nettes und ausdrucksvolles Klavierspielen daselbst (in Regensburg) großen Ruhm. Da er anfangs Klavier=Konzerte, endlich aber auch Sinphonien und andere Musikstücke verfertigte, die von einem Reichthume und Mannigfaltigkeit seiner Erfindung zeigen, und Beifall fanden;"[83] Schubart wiederum läßt sich mehr über die Art seines Spiels aus und bemerkte nicht unkritisch:

> "Ein ungemein gründlicher Clavierist, freylich mehr Theoretiker als Genie; aber im Verständniß der Applicaturen, im leichten und starken Vortrag, in der Kunst zu lesen und zu begleiten - gewiß Meister. Er ist der Schöpfer des Claviergeschmacks, der gegenwärtig am Taxischen Hofe herrscht. Sein Sohn, Clavierist beim neuen Fürsten Palm, spielt die Stücke der ersten Clavieristen mit vieler Präcision. Nur schwindelt ihm vor den Tiefen eines Bachs: aus diesem Ocean hat er kaum noch als Schwalbe im Flug geschlürft. Mit einem Wort, weder er noch sein Vater sind Köpfe von Bedeutung; aber doch noch gute musikalische Handwerksleute." [84]

Zuletzt soll noch der Musikintendant des Fürsten von Thurn und Taxis, Theodor Baron von Schacht (1748-1823) erwähnt werden. Er erlangte in seiner Zeit eine gewisse Bekanntheit, wenn ihm auch die große Karriere letztendlich versagt blieb

---

[77] Schubart, S.189.
[78] Brook, Sp.584.
[79] Brook, Sp.584.
[80] Kaul, Sp1851 f. Das hier erwähnte Todesjahr stimmt offensichtlich nicht, da Marchand erst 1789 bei Thurn und Taxis eingestellt wurde und er die Nachfolge des damals noch nicht verstorbenen Küffner versprochen bekommen hatte. In einem Bittschreiben Marchands vom 6.Januar 1803 erwähnt er darüber hinaus ausdrücklich, daß Küffner noch lebt! Auch wird er auf das Ableben Küffners verwiesen. Siehe Kapiel 2.2.3.
[81] Kaul, Sp.1851.
[82] Siehe Fußnote 60 und Kapitel 2.2.3.
[83] Lipowsky, S.161.
[84] Schubart, S.190.

und sein Lebenswerk in seiner Stellung in Regensburg zu sehen ist. Nachdem er als Knabe in der Pagerie in Regensburg erzogen worden war, kam er nach Stuttgart, wo er als Schüler Niccolo Jomellis seine musikalische Ausbildung erhielt. 1771 kehrte er als Hofkavalier nach Regensburg zurück und wurde zwei Jahre später, nach Lipowsky wegen ”seiner tiefen Einsichten in die Musik”[85], zum Intendanten der Hofmusik ernannt. Neben dieser Funktion trug er auch mit zahlreichen Kompositionen zur Hofmusik bei. Bekannt sind von ihm rund 200 Werke, darunter Theatermusik, Kirchenmusik und Instrumentalwerke. Als die Hofkapelle im Jahr 1805 ihrem nahen Ende entgegenging, verabschiedete sich Baron von Schacht nach immerhin über dreißigjähriger Tätigkeit am Regensburger Hof und ging nach Wien. Dort konnte er sich als Kirchenkomponist einen Namen machen. Höhepunkt seiner Karriere war sicherlich der 1809 erfolgte Auftrag Napoleons, sechs Messen für ihn zu schreiben. 1812 kehrte Baron von Schacht nach Deutschland und 1819 nach Regensburg zurück, wo er 1823 starb.[86]
Insgesamt noch fünf weitere Musiker der Thurn und Taxischen Hofkapelle finden bei Lipowsky eine Erwähnung, allerdings ohne nähere Charakterisierungen, so daß sie hier lediglich als in ihrer Zeit nicht unbekannte Persönlichkeiten genannt werden sollen. Denn auch sie zählten der Ansicht Lipowskys nach zu den Künstlern und Musikern, die, wie er in seiner Vorrede ausführt, einiges taten, um ”die Macht der Tonkunst zu erhöhen, zu vergrößern, oder doch zu erhalten.”[87] Dies sind der Oboist Franz Hannisch, der Fagottist Vaclav Kneescheck, der Oboenvirtuose Giovanni Palestrini, der Geiger und Kapellmeister Heinrich Croes und der Klaviermeister Heinrich Marchand, dessen Biographie uns noch ausführlich beschäftigen wird.

2. Künstler und Musiker aus dem Kreis der Mannheimer Hofkapelle

Nachdem die Geschichte, Musikgeschichte und die Musiker des fürstlichen Hauses Thurn und Taxis vorgestellt wurden, wenden wir uns nun den Biographien Marchands und Louis Dulckens zu. Beide waren – jeder in seinem Beruf - Künstler im Umgang mit einem Instrument, das zu ihrer Zeit gerade eine allgemeine Verbreitung und Beliebtheit zu finden begann. Doch nicht nur über das Pianoforte stehen diese beiden Menschen miteinander in Beziehung, sondern

[85] Lipowsky, S.303.
[86] Scharnagl, Art.Schacht, Sp.1525.
[87] Lipowsky, S.VIII.

auch über ihre Familien. Louis Dulckens Frau Sophie entstammte derselben Familie, in die Heinrichs Marchands Schwester einheiratete. Diese Familie gehörte mit zum Kern der berühmten Hofkapelle des kurpfälzischen Fürsten Karl Theodor in Mannheim.

2.1. Der Kreis Mannheimer Künstler und Musiker

Verfolgt man die Spur dieser verwandtschaftlichen Beziehungen, so wird man an den Hof des kurpfälzischen Fürsten Karl Theodor in Mannheim geführt. Dieser Fürst hatte in den Jahren seiner Regierung keine Kosten gescheut, die Wissenschaft, die Literatur und Philosophie und die Kunst zu fördern. ”Französisches Hoftheater und französische Literatur, italienische Oper, Hofkapelle, Gemäldegalerie, Kupferstich- und Zeichnungskabinett, Antikensaal, Naturalienkabinett, Hofbibliothek oder die 1763 gegründete Akademie der Wissenschaften spiegeln die Bandbreite des Kulturlebens am Kurpfälzischen Hof während der Regierungszeit Carl Theodors wider.”[88] Besonders die Hofkapelle genoß weithin ein gutes Ansehen. ”Zahlreich sind die Lobeshymnen aus der Feder von Reisenden, wie Lord Fordice oder Charles Burney, Heinse oder Collini, von adeligen Besuchern des Mannheimer Hofes, aber auch von Klopstock, Schubart, Sophie von La Roche, von Wieland und am fachkundigsten von Mozart.”[89]

Die Musiker und Künstler kamen aus den verschiedensten Ecken Europas und bildeten bald ein ”dichtes Netz verwandtschaftlicher Beziehungen”[90]. Zum einen bildete sich dieses Netz durch Heirat, wofür die Familie des Flötisten Johann Baptist Wendling (1723-1797) - Mozart war mit ihm befreundet und wohnte bei ihm während seines Mannheimer Aufenthaltes mit seiner Mutter 1777 – ein gutes Beispiel abgibt. Er war mit Dorothea Spurni, einer Sängerin aus Stuttgart verheiratet, die ebenfalls am Hof Karriere machte. Auch der Bruder, Franz Anton Wendling, war als Geiger am Hof tätig, er heiratete die Hofsängerin Elisabeth Auguste Sarselli. Eine andere Form wirksamer Beziehungen war die familiäre Protektion, wodurch viele Mitglieder einer Familie im Hofdienst tätig werden konnten - der Name Cannabich beispielsweise erscheint in einem Hofkalender sechsmal, der Name Danzi siebenmal und Friedel erscheint neunmal[91]. Auch die

[88] Kreutz, S.2.
[89] Würtz, S.37.
[90] Höft, S.61.
[91] Würtz: S.39.

Tatsache, daß viele Mitglieder des Orchesters die Kinder ihrer Kollegen unterrichteten, baute das Geflecht an Protektionen noch weiter aus.

Ein schönes Beispiel für diese Formen der Familienpolitik ist die gerade erwähnte Familie Danzi, deren Mitglieder so zahlreich im Hoforchester vertreten waren. Sie führt uns auch zu Heinrich Marchand und Louis Dulcken. Ihre Tätigkeit in Mannheim begann mit Innozenz Danzi (um 1730-1798), einem aus Italien eingewanderten Cellisten.[92] Er heiratete Barbara Toeschi, deren gesamte Familie am Hof als Musiker tätig war. Bereits ihr Vater ist ab 1742 als Konzertmeister in Mannheim nachweisbar. Ihre Brüder Karl Joseph und Johann Baptist Toeschi hatten bei Johann Stamitz gelernt; sie und der Sohn des letzteren waren als Geiger im Orchester beschäftigt. [93]

Aus der Verbindung von Innocenz Danzi und seiner Frau Barbara gingen drei Kinder hervor. Auch sie wurden von Hofmusikern unterrichtet und heirateten in die Gemeinschaft der Hofkapelle ein.[94] Die Tochter Franziska Dorothea (1756-1791) wurde eine sehr bekannte Sängerin und heiratete den Mannheimer Oboisten Ludwig August Lebrun, dessen Vater bereits als Oboist am Hofe tätig war. Als vielfach gefeierte Virtuosen waren beide fast ununterbrochen auf gemeinsamen Konzertreisen durch ganz Europa unterwegs.[95] Die gemeinsame Tochter Sophie (1781-1863) schlägt die Brücke zur Familie Dulcken, sie heiratete im Jahr 1799 achtzehnjährig den zwanzig Jahre älteren Louis Dulcken[96] (siehe auch Kapitel 2.3.).

Der Bruder von Sophie Dulckens Mutter war der sehr bekannte Kapellmeister und Komponist Franz Danzi (1763-1826). Er hatte bei seinem Vater Gesang, Klavier und Geige gelernt und war von Abbé Vogler, ”der am kurfürstlichen Hof eine einflußreiche Stellung einnahm”[97], in Komposition unterrichtet worden. Seine Frau wurde die Sängerin Margarete Marchand, Tochter des Mannheimer Theaterdirektors Theobald Marchand und Schwester von Heinrich Marchand.[98]

Die Familie Marchand war seit 1777 in Mannheim ansässig, Vater Theobald Marchand wurde als erster Theaterdirektor an die von Kurfürst Karl Theodor neugegründete deutsche Nationalbühne berufen. 1741 in Straßburg geboren, war

[92] Vierneisl, Sp.1895.
[93] Münster, Sp.452 ff..
[94] Vierneisl, Sp.1895.
[95] Münster, Art.Lebrun, Sp.420.
[96] Münster, Art.Lebrun, Sp.420.
[97] Virneisel, Sp.1895.

Theobald Marchand siebzehnjährig nach Paris gegangen, um dort Medizin zu studieren. Dort lernte er die Opera comique von Duni, Grétry und Monsigny kennen, die ihn so begeisterte, daß er sein Studium aufgab und Sänger und Schauspieler wurde. Ab 1764 war er Mitglied der Schauspieltruppe von Franz Joseph Sebastiani im Rheinland, 1771 übernahm er die Direktion dieser Truppe, die hauptsächlich in Mainz, aber auch in Straßburg, Mannheim und Frankfurt auftrat. [99]

In dieser Zeit wurden seine drei Kinder Maria Margarete (*1768), Heinrich Wilhelm Phillip (*1769) und Daniel Ernst Heinrich Lambert (*1770) geboren. Die Mutter der Kinder ist Magdalena Marchand, geborene Brochard, eine Sängerin und Schauspielerin aus Sebastianis bzw. Marchands Truppe.[100]

1775 trat Marchand mit seiner Truppe in Mannheim beim kurpfälzischen Fürsten Karl Theodor mit so großem Erfolg auf, daß ihn Karl Theodor zum ersten Direktor seines 1777 errichteten Deutschen Nationaltheaters berief, an dessen Verwirklichung so namhafte deutsche Schriftsteller wie Lessing, Schiller und Klopstock mitgewirkt hatten. Diese Berufung war umstritten, weil Marchand sich sein hohes Ansehen in Deutschland besonders mit der französischen Opéra comique in deutscher Übersetzung erworben hatte. Trotzdem konnte sich Marchand bis nach 1790 der Gunst des Kurfürsten erfreuen. So zog die Familie Marchand im Jahr 1778 mit Karl Theodor, der die Nachfolge in der Regierung des kinderlos verstorbenen bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph antrat, nach München und Theobald Marchand führte dort die Theaterleitung bis 1793 weiter.[101]

Seine Verdienste um die französische Opéra comique in Deutschland machten Theobald Marchand auch bei Johann Wolfgang von Goethe bekannt. Er schrieb ”mit Wärme”[102] von ihm in seinem Werk Dichtung und Wahrheit. Auch mit der Familie Mozart standen die Marchands in engem Kontakt. Man vermutet, daß sie sich in Mannheim kennengelernt hatten. Die Freundschaft vertiefte sich dann womöglich, als im Winter 1780/81 Wolfgang Amadeus Mozart seinen Idomeneo in München vorbereitete.[103] Dies mag dazu geführt haben, daß Heinrich und

---

[98] Vierneisl, Sp.1896.
[99] Branscombe, S.656.
[100] Münster, Art.Marchand, Sp.1621.
[101] Holl, S.146.
[102] Brandscombe, S.656.
[103] Holl, S.150.

Margarete Marchand für einige Jahre zu Leopold Mozart in die musikalische Ausbildung nach Salzburg geschickt wurden. Alle drei Kinder Marchands scheinen bereits in jugendlichem Alter große musikalische Fähigkeiten gezeigt zu haben, Margarete als Sängerin, Heinrich als Geiger und Daniel als Cellist. So berichtete Leopold Mozart 1785 von folgender Begebenheit:

> ”Der alte berühmte Castrat Guadagni (...) wurde (...) bewogen die Marchand: Kinder zu hören. Er sagt, beym Eintritte, daß er in einer Stunde längstens Verrichtungen hätte. (...) er war so betroffen, daß er 3 Stund da blieb, und sagte, er werde zu hause alsogleich mit dem Impreßario sprechen, daß er die Gretel zur künftigen Antonio Messe zur opera nehme, und dann eine Aria obligata mit Violino und Violoncello gemacht werde, wo eine solche Ari concertante von 3 Geschwistern Furore unter den Italiänern machen würde.”[104]

Aus Margarete Marchand, verheiratete Danzi, wurde eine gefeierte Sängerin. Doch trat sie auch als Pianistin auf und einige ihrer Kompositionen für Klavier und Violine wurden bei Falter in München gedruckt. Sie verstarb, erst 32jährig, im Juni 1800. [105] Der weitere Lebensweg des jüngsten Sohns Daniel ist unbekannt,[106] obgleich er nach Leopold Mozart sein Instrument bereits mit 16 Jahren ”unvergleichlich”[107] spielte: ”Er spielt, daß er das Herz rührt.” Die Biographie Heinrich Marchands wird im folgenden Kapitel detailliert nachvollzogen.

Die Verbindung der Familien Marchand und Dulcken kam, wie gerade ausführlich beschrieben, über die Familie Danzi zustande. Margarete Marchand wurde durch ihre Heirat mit Franz Danzi die Tante der Kinder Franziska Danzis, verheiratete Lebrun. Die Eheleute Lebrun starben in den Jahren 1790 und 1791. Die beiden noch nicht zehnjährigen Töchter Sophie (die später Louis Dulcken heiratete) und Rosine wurden dadurch zu Vollwaisen und kamen unter die Vormundschaft ihres Onkels Franz Danzi und des Vaters ihrer Tante, Theobald Marchand.[108] Wohl dadurch war der Kontakt der Familien Marchand und Lebrun, später Dulcken, recht eng, so daß Heinrich Marchand zum Taufpaten eines der Kinder Sophie und Louis Dulckens wurde.[109]

---

[104] Mozart, Bd.3, Nr.905.
[105] Holl, S.147.
[106] Münster, Art. Marchand, Sp.1622.
[107] Mozart, Bd.3, Nr.984.
[108] Henkel, 1992, S.8.
[109] Berdux und Wittmayer, o.S.

2.2. Heinrich (Henry) Wilhelm Phillip Marchand - Die Biographie

Die historische und moderne Lexikographie weist unter dem Namen Heinrich Marchand nur wenig Information über seinen Lebenslauf auf.[110] Meist wird nur seine musikalische Ausbildung bei Leopold Mozart und seine Anstellung in Regensburg beim Fürsten von Thurn und Taxis als Klaviermeister erwähnt. Über sein Lebensende weiß man nichts, die letzte Information ist sein Aufenthalt in Paris ab 1805. Dazu kommt noch die Erwähnung einiger seiner Kompositionen. Die nachfolgende Biographie Heinrich Marchands entstand aus der Auswertung der Quellen, die während seiner Lehrjahre bei Mozart und während seiner Anstellung in Regensburg entstanden. Daneben finden sich vereinzelte weitere Hinweise, die das Bild, das man von seiner Person gewinnen kann, erweitern.

2.2.1. Kindheit und Jugend

Wie bereits erwähnt, war die Familie Marchand noch in der Mannheimer Zeit mit der Familie Mozart bekannt geworden und auch in München blieb ein freundschaftlicher Kontakt bestehen. Dies führte dazu, daß Theobald Marchand seine beiden ältesten Kinder Heinrich von 1781 an und Maria Margarete von 1782 an bis zum Jahr 1784 zu Leopold Mozart als sogenannte ”Kostzöglinge” in die musikalische Ausbildung nach Salzburg gab. (Siehe auch Kapitel 2.1.) Maria Margarete lernte dort Gesang und Klavier, Heinrich Violine, Klavier und Komposition. In den zahlreichen Briefen und Aufzeichnungen, die von der Familie Mozart erhalten sind, tauchen Heinrich und Margarete zwischen 1781 und 1787 immer wieder auf, so daß diese Zeitspanne in Heinrichs Leben recht gut dokumentiert ist.

Leopold Mozart selbst schrieb über seine beiden Schützlinge in einem Brief vom 29. April 1782 an Breitkopfs Sohn & Co. In Leipzig:

> ”unterdessen habe ich eine Unterhaltung mit 2 schülern dem 12 Jährigen Sohne und dem 14Jährigen Töchterchen des H: Marchand Theater Directors in München, die bey mir in der Erziehung sind, und ich Hofnung habe, aus dem Knaben einen grossen Violin und Clavierspieler, und aus dem Mädchen eine gute Sängerin und vortreffliche Clavierspielerin zu bilden.”[111]

[110] MGG, Bd.8, Sp.1622 ; New Grove, Bd.11, S.656; Gerber, (Neues), Bd.2, Sp.315; Eitner, Bd.6, S.313; Fétis, Bd.5, S.447.

[111] Mozart, Bd. III, Nr.669/ 39 ff.. Die Orthorgaphie der Briefe wurde der Ausgabe unverändert übernommen. Einzig die in den originalen Dokumenten unterstrichenen Wörter und Passagen, die in der Ausgabe kursiv wiedergegeben wurden, sind hier wieder unterstrichen. Die Nummerierung der Briefe und die Zeilenzählung folgen der Ausgabe.

Bald nachdem Heinrich Marchand 1781 zu Leopold gekommen war - am 28. April 1781 läßt Wolfgang Amadeus Mozart "den Jungen Marchand"[112] in einem Brief an den Vater zum ersten Mal grüßen - berichtet Wolfgang seinem Vater in einem Brief vom 4. Juli 1781 das, was er von Heinrich aus Erzählungen anderer, oder aus eigenem Erleben, weiß. Er gibt so einen lebendigen, aber auch etwas erschreckenden Einblick in die familiäre Atmosphäre, in der Heinrich groß geworden ist:

> "Nun muß ich nur noch geschwind vom Marchand schreiben, so viel ich weis;- der kleinere hat, wenn ihn sein vatter bey tisch Corrigirt hat, ein Messer genohmen und gesagt; hier sehen sie, Papa; wenn sie nur ein wort sagen, so schneid ich mir den finger wurz ab, und da haben sie mich als einen krippel und müssen mir zu fressen geben.- und beide haben öfters schlecht von ihren vattern bey den leuten gesprochen. Sie werden sich wohl der Mad.[selle] Boudet erinnern die im hause ist - Nun die sieht der alte gern. - und da sprachen die 2 Buben infam darvon. - Dieser Hennerle als er 8 Jahre alt war sagte er zu einem gewissen Mädchen - in ihren Armen würde ich freylich besser schlafen, als wenn ich wach werde, und habe dafür das kopfkiss. - er machte ihr auch eine förmliche liebes erklärung und heyratsantrage mit dem beysatz; itzt kann ich sie freylich nicht heyrathen, aber wenn mein vatter tod seyn wird, da bekomme ich geld, denn er ist nicht ler, und da wollen wir recht gut zusammen leben. Unterdessen wollen wir uns lieben, und ganz unsere liebe genüssen; denn, was sie mir itzt erlauben, därfen sie mir hernach nicht erlauben. - ich weis auch daß in Mannheim kein Mensch mehr seine buben hingelassen hat, wo des Marchands seine warn - denn sie sind erwischt worden wie sie sich selbst aneinander --- geholfen haben. Übrigens ist es sehr schade um den Burschen - und sie mein vatter glaube ich werden ihn ganz umwenden können. denn - der vatter und Mutter Comœdiant - den ganzen tag hören sie nichts als von liebe, verzweiflung, Mord und tot reden, und laut lesen; der vatter ist dann auch für sein alter ein wenig zu schwach - mithin ist kein gutes Exempl da."[113]

Was man für eine Verwilderung und Verdorbenheit der Kinder Marchands halten könnte, interpretierte Mozart nicht als charakterliche Schwäche – womit er sein pädagogisches Einfühlungsvermögen beweist -, sondern er führte diese auf den schlechten Einfluß des familiären Umfeldes zurück. Tatsächlich scheint der Vater, wie Mozart eindrücklich beschreibt, völlig in seiner Theaterwelt aufgegangen zu sein, bereits mit 53 Jahren mußte er wegen vorzeitiger Alterung und Erschöpfung in den Ruhestand gehen.[114]

Über die weitere charakterliche Entwicklung des jugendlichen Marchand erfährt man aus dem Briefwechsel der Familie Mozart keine weiteren Urteile. Einzige Quelle aus den drei Lehrjahren sind Tagebucheintragungen von Maria

[112] Mozart, Bd.3, Nr.591/46-47.
[113] Mozart, Bd.3, Nr.609/35-57.

Anna (Nannerl) Mozart anläßlich des einzigen Besuches, den Wolfgang Amadeus Mozart mit seiner Frau zwischen dem 29. Juli und dem 27. Oktober 1783 dem Vater und der Schwester abstattete. Hier tauchen die Namen „Henry“ als Abkürzung für Heinrich, und „Gretl“, wie Margarete genannt wurde, immer wieder auf[115]. Bauer und Deutsch identifizieren in der Ausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart „Herny“ mit dem Exjesuit „Abbé Henry“.[116]Da die Tagebucheintragung vom 1.Oktober jedoch berichtet, daß „Henry ein Concert gegeigt“ habe, scheint es wahrscheinlicher, daß Heinrich Marchand gemeint ist. Der Abbé Henry war Lehrer, von ihm ist das Violinspiel nicht überliefert, während Heinrich bei Leopold Mozart, wie bereits erwähnt, auf diesem Instrument unterrichtet wurde. Auch Leopold Mozart nennt Heinrich in einem späteren Brief „Henry“.[117] Diese Abkürzung scheint in der Familie Mozart durchaus gebräuchlich gewesen zu sein.

Aus den Tagebucheintragungen geht hervor, daß Heinrich und Margarete an den familiären Ausflügen oder Hausmusiken beteiligt wurden. So begleiteten Heinrich und Gretl Leopold und Nannerl am 9. September auf einen Spaziergang[118], am 12. gingen sie in die ”comedie”[119], in der an diesem Tag ”Lanassa”, ein Trauerspiel in 5 Akten von Karl Martin Plümicke gegeben wurde[120]. Am 15. September unternahmen Heinrich, Leopold, Wolfgang Amadeus und Konstanze Mozart einen Ausflug zum ”Mölkhof”[121] und am 16. gingen sie gemeinsam in die ”schüß Stadt”[122], die Schießstätte vor dem Mirabelltor[123]. Außerdem nahmen Margarete und Heinrich an der Freizeitbeschäftigung des Bölzlschießens teil, sie werden beide von Nannerl als ”bestgeber”[124], d.h. Preisstifter genannt. Maria Anna Mozart hielt auch die musikalischen Aktivitäten im Hause in ihrem Tagebuch fest, zu denen zahlreiche Musiker bei den Mozarts zusammenkamen. Auch Heinrich und Margarete nahmen daran teil. Am bereits erwähnten 1. Oktober, an dem Heinrich ein

---

[114] Brandscombe, S.656
[115] Mozart, Bd.3, Nr 765.
[116] Siehe Bd.6, S.153, Zu Nr.765/23,34,usw.
[117] Mozart, Bd.3, Nr.848/29.
[118] Mozart, Bd.3, Nr.765/ 23
[119] Mozart, Bd.3, Nr.765/ 34-35
[120] Mozart,Siehe die Anmerkungen zu Nr.765/34-35, Bd. 6, S.153.
[121] Mozart, Bd.3, Nr.765/48
[122] Mozart, Bd.3, Nr. 765/ 50
[123] Mozart, Siehe die Anmerkungen zu Nr.765/50, Bd.6, S.154.
[124] Mozart, Bd.3, Nr.765/69 und /86

Konzert geigte, wurde noch ”eine Simponie, das quartett von der opera, ein Concert aus dem C auf dem Clavier”[125] gespielt.

1784 endete die Ausbildungszeit bei Leopold Mozart. Neben Violine und Klavier hatte Heinrich auch Komposition, Latein, Italienisch und Französisch gelernt. Am 3. April wurde Heinrich Marchand abgeholt, um zu seinen Eltern zurückzukehren. Leopold Mozart schrieb in einem Brief:

> ”Leben sie wohl, ich muß schlüssen, da 4 Personen von München bey mir sind, die den jungen 15jährigen Marchand abhohlen, der 3 jahre bey mir in der Lection war und nun als ein treflicher Violinspieler und Clavierspieler zurück geht und auch in der Composition sehr weit gekommen ist. Nebenbey hat er im Lateinischen nichts versäumet, ob er gleich italiänisch und französisch als seine Haupt=nebensache nicht ohne grossen fortgang gelernt hat.”[126]

Der enge Kontakt zur Familie Mozart brach damit jedoch keineswegs ab. Heinrich und seine Schwester Margarete nahmen Ende August desselben Jahres mit Leopold Mozart an der Hochzeit von Nannerl in St.Gilgen teil.[127] Und auch weiterhin kümmerten sich Leopold und auch Wolfgang Amadeus Mozart um die Karriere Heinrichs. So berichtete Wolfgang Amadeus Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 31. Oktober 1783 aus Linz[128] - er befand sich gerade auf seiner Rückreise von seinem oben erwähnten Besuch in Salzburg - er habe hier, beim Grafen Thun, schon viel von Heinrich gesprochen. Und auch in einem der nächsten Briefe aus Wien schrieb er: ”Den heinrich lass ich sagen, daß ich in Linz und hier schon vielles zu seinem vortheil geredet habe;”[129] Man schien auch schon über eine Auftrittsmöglichkeit Heinrichs in Wien nachgedacht zu haben, denn Mozart riet Heinrich, ”er solle recht auf das staccato begeben. - denn nur in diesem können die Wienner den La motte[130] nicht vergessen.” Die Gelegenheit für einen Auftritt in Wien kam 1785. Im Januar des Jahres berichtete Leopold Mozart seiner Tochter:

> „diesen Augenb: erhalte 10 Zeilen von deinem Bruder, wo er schreibt, daß sein erstes Subscription Concert den 11ten Febr: anfängt und alle Frytage continuiert. daß in der 3ten Fastenwoche er sicher einen tag zum Concert im theater für den Heinrich habe, daß ich bald kommen solle,”[131]

[125] Mozart, Bd.3, Nr.765/114
[126] Mozart, Bd.3, Nr.782/6 ff..
[127] Mozart, Bd.6, S.186, Anmerkungen zu Nr.803/5.
[128] Mozart, Bd.3, Nr.766/28-29.
[129] Mozart, Bd.3, Nr.770/106-107.
[130] Mozart, Bd.3, Nr.770/106-109. La motte: Franz Lamotte (1751-1781) war von 1772 bis zu seinem Tode erster Violinist der Hofkapelle Maria Theresias (siehe Anmerkungen zu 770/109)
[131] Mozart, Bd.3, Nr. 840/15-18.

Und so reiste Leopold Mozart am 28. Januar 1785 nach München, um den jetzt sechzehnjährigen Heinrich für die Reise nach Wien abzuholen.[132] In Wien erhielt Heinrich die Gelegenheit, drei Konzerte zu spielen. Das erste fand am 2. März im Burgtheater statt, worüber Leopold Mozart in einem Brief vom 12. März folgendes an seine Tochter schrieb:

> ”Des Heinrichs Akademie war schlecht, und gut: schlecht weil so wenig Leute da waren, daß über 115 fl unkösten, ihn nur noch 18 Duggatten übergeblieben sind; gut aber, weil er so vortreflich gespielt hat, daß wir übermorgen den 14ten bey einer zweyten accad: etwas bessers hoffen können”[133].

Noch im vorherigen Brief hatte Leopold Mozart die schlimmsten Befürchtungen wegen des Auftrittes seines ehemaligen Schülers. Hier zeigt sich das erste Mal eine kritische Haltung Leopold Mozarts zu seinem ehemaligen Schüler, die auch in den nun folgenden Briefen neben dem Stolz des Lehrers auf seinen Zögling immer wieder zum Vorschein kommt:

> ”Mir ist sehr bange, wie es mit der accademie für den Heinrich gehen wird, erstlich fand ich, daß er, als ich ihn in München hörte, sich mehr verschlechtert hatte: und seine Geige nicht viel taugt. 2tens kommen just des LeBrun 2 accademien vor seiner; die einen erschröcklichen Zulauf haben. Kann ich Herrn Lebrun dahin bringen, daß er bei des Marchands accademie etwas bläst, so kann die Sache noch gut ausfallen: sonst ist’s gefährlich, weil die Unkosten sich schon fast auf 200 fl belaufen. genug! wir werden sehen, wie es geht.”[134]

Jedoch, die Befürchtungen bewahrheiteten sich nicht und Heinrich spielte ”so vortreflich”(s.o.), daß er noch mal auftreten konnte. Das zweite Konzert, über das nichts näheres bekannt ist, fand am 14. März statt. Zum dritten Mal trat Heinrich in einer Akademie auf, zu der er um einen Beitrag zu einem gemischten Programm gebeten wurde: es wurden u.a. Arien und Chöre gesungen, Heinrich spielte ein Violinkonzert[135].

Aus den Auftritten in Wien scheint sich jedoch für Heinrich Marchand keine berufliche Perspektive ergeben zu haben. Im Herbst desselben Jahres berichtete Leopold Mozart seiner Tochter von seinen Bemühungen, Heinrich am Hof des Erzbischofs Hieronymus in Salzburg eine Anstellung zu verschaffen. Die Verhandlungen mit dem Erzbischof zogen sich jedoch sehr in die Länge. Auch Wolfgang versuchte, in Wien eine Anstellung für Heinrich zu finden. Schließlich, im Februar 1786, machte der Erzbischof dem Vater Marchands ein Angebot für

[132] Mozart, Bd.3, Nr. 842/4-7 und Nr.844/12-15.
[133] Mozart, Bd,3, Nr.850/5-9.
[134] Mozart, Bd.3, Nr.848/59-66.

eine Anstellung Heinrichs als Orchestergeiger auf ein oder zwei Jahre, die akzeptiert wurde. Ab dem 1. März 1786 befand sich Heinrich für das Gehalt von 300 Gulden jährlich in den Besoldungsakten der Salzburger Hofkapelle[136]

2.2.2. Die erste Anstellung in Salzburg

In dieser Zeit als Angestellter des Erzbischofs konnte der siebzehnjährige Heinrich Marchand seine vielseitigen Fähigkeiten, die während seiner Ausbildung von Leopold Mozart gefördert worden waren, unter Beweis stellen. Er verrichtete im Rahmen der Hofkapelle als Orchestergeiger und Solist seinen Dienst und trat daneben in öffentlichen Konzerten, wie den Caßin-Versammlungen auf. Diese waren Abonnement-Konzerte im Redoutensaal des Rathauses. Er war, wie bereits erwähnt wurde, von Leopold Mozart auf der Violine und auf dem Klavier unterrichtet worden und so ließ er sich auch auf dem Klavier hören. Belegt sind seine Studien von Clementi-Sonaten und die Aufführung des Klavierkonzertes d-Moll KV 466 von Wolfgang Amadeus Mozart.[137] Nachdem er zwei Monate im Dienst des Erzbischofs stand, schreibt Leopold an seine Tochter:

> ”Heinrich, der sich euch empfehlt, hat seit 9 wochen als er hier ist wirklich gantze 2 mahl ein Violin Concert, und ein einziges Clavier Concert bey Hof gespielt. nämlich: den 7ten Merz spielte er das erste Violin Concert. am Wahltag das Clavier Concert, und den 7ten May das 2te Violin Concert, just nach zwey Monat.”[138]

Heinrich hatte also neben seinem Orchesterdienst noch drei Soloauftritte bei Hofe absolviert. Darüber hinaus erkrankte im Oktober des Jahres 1786 der erzbischöfliche Konzertmeister Brunetti ernstlich und Heinrich übernahm seine Aufgaben. In dieser Eigenschaft als Vertreter des Konzertmeisters mußte Heinrich neben seinem Dienst bei Hof und seinen Konzerten auch noch den Kirchendienst als erster Geiger im Kirchenorchester übernehmen.[139] Sogar an das Dirigentenpult des Hoforchesters wurde er gelassen, was auf Leopold Mozarts wohlwollende Kritik stieß. Er berichtete seiner Tochter am 12ten Jenner 1787[140]

> ”Da das Melodrama Ariadne auf Naxos vom Orchester schlecht aufgeführt wurde, so hat der Erzb: dem Felder erlaubt, daß heut die Medea der Heinrich

---

[135] Mozart, Nr.850/52.
[136] Hintermaier, S.245.
[137] Mozart, Bd.3, Nr.943/5.
[138] Mozart, Nr.956/34-38.
[139] Mozart, Nr.1013/15-20.
[140] Mozart, Nr.1020/ 54-58.

dirrigieren darfte. - es gieng auch wirk: die Musik im rechten wahren Tempo und Feuer, dann mit allem Forte und feinsten piano vortreflich zusammen."

Allerdings ließ die schnelle Karriere nach diesem in Leopold Mozarts Briefen so hoffnungsvoll erscheinende Beginn von Heinrich Marchands Berufsleben auf sich warten. Als Brunetti an Weihnachten 1786 starb, suchte der Erzbischof nach einem neuen Konzertmeister. Der erst 17jährige Heinrich scheint für diese Stelle nicht in Frage gekommen zu sein, denn im März 1787 kam ein neuer Geiger namens Vanschenz an den Erzbischöflichen Hof, der Heinrich übergeordnet wurde. Wenn man Leopold Mozart Glauben schenkt, zeigte Heinrich darüber keine allzu große Enttäuschung, denn Mozart berichtet am 9. März 1787 seiner Tochter:

"Du hast dich sehr geirrt, da du glaubtest es werde den Heinrich verdrossen haben, daß ihm Vanschenz vorsteht: keinesweegs! er kam höchst vergnügt von Hofe zurück, und sagte, er wäre froh, daß es so gegangen seye, indem es sonst dem Erzb: hätte einfallen können oder darauf antragen, daß er ihn dadurch noch auf einige Zeit hier zu behalte angebändelt hätte; -"

In diesem Brief vom 9. März 1787 wird Heinrich das letzte Mal in der Familienkorrespondenz der Mozarts erwähnt, denn Leopold Mozart starb am 27. Mai 1787. Marchand blieb weiterhin in den Diensten des Erzbischofs[141], am 19.2.1788 wurde sein Vertrag um ein Jahr verlängert. Aus den Salzburger Akten geht hervor, daß er auch "Concertisten-Dienste"[142] und die "Orchesterdirektion" versah, und am 20.2.1789 eine jährliche Zulage von 100 Gulden bewilligt erhielt. Wann genau er Salzburg im Laufe des Jahres 1789 verließ und seine Stelle als Klaviermeister in Regensburg bei Thurn und Taxis antrat, ist nicht bekannt.

Die Beziehung zwischen Leopold Mozart und dem siebzehnjährigen Heinrich Marchand scheint auch während der Anstellung in Salzburg sehr familiär gewesen zu sein. Aus den Briefen Leopolds an seine Tochter spricht eine große Anteilnahme sowohl an Heinrichs musikalischen Fortschritten, als auch an seiner charakterlichen Entwicklung. Da Heinrich wieder im Hause Leopolds wohnte, nahm er weiterhin am Familienleben teil. Leopold Mozart hatte den kleinen, 1785 geborenen Sohn seiner Tochter, Leopold bei sich in Pflege und er berichtete seiner Tochter: "Heinrich tragt ihn oft auf dem Arm, und Secciert ihn mit Küssen."[143] Und ein anderes Mal: "er hat den Marchand vor zwei tagen, als er ihn

[141] Hintermaier, S.246.
[142] Hintermaier, S.246.
[143] Mozart, Bd.3, Nr943/91-92.

herum trug tapfer angebisst, daß ihm beym Hemd hineingelauffen ist; wie wir alle Lachten!"[144]

Aus dem Großteil der Briefe spricht großer Stolz des Lehrers auf die Fähigkeiten seines Schülers, so lobte er beispielsweise: "er geigt und spielt vortrefflich"[145]. Auch berichtete er immer wieder von den erfolgreichen Konzerten Heinrichs, so beispielsweise von einem Violinkonzert, welches Marchand im März 1786 spielte:

> "Heinrich spielte also schon gestern ein Violin Concert zu allgemeinem Vergnügen, so daß man durchs ganze Concert nicht einen einzigen unreinen Ton hörte und alles sich verwunderte. da in 10 oder 12 tägen der Geiger aus Venedig erwartet wird, so sagten die Wälschen immer, oh povero Veneziano! Comme sarà avilito Se sente sonar questo giovane! künftigen Mitwoch wird er, - tags vorhero aber bey Hof, ein Clavier Concert spielen."[146]

Michael Haydn blätterte Marchand laut Leopold Mozart bei letztgenanntem "Clavier Concert" die Noten um.[147] Julie Anne Vertrees vermutet in ihrem Artikel über Marchand, daß der von Leopold Mozart erwähnte "Haydn" mit Joseph Haydn identifiziert werden kann. Dem Wiedersprechen die Angaben von Bauer und Deutsch in den Anmerkungen zu Mozarts Briefen und Aufzeichnungen.[148]

Die persönliche Anteilnahme des Lehrers Leopold Mozart an seinem ehemaligen Schüler ging soweit, daß sich Heinrich auch noch als Musiker des Salzburger Hofes und Konzertsolist Übungsvorschriften durch Leopold Mozart gefallen lassen mußte. Mozart schrieb: "Der Marchand hat am Mittwoch außerordentlich gut auf dem Caßino gespielt auf der Violine: aller bewunderten ihn. Er mußte mir aber das Concert 2 Täge, wie ein Viehe, exercieren. Es war ein neues schweres Concert ex E # vom Viotti."[149]

Dieser Stolz Leopold Mozarts wurde jedoch immer wieder von charakterlichen Zügen Heinrich Marchands eingetrübt, so daß immer wieder Anlaß zur Sorge oder zum Ärgernis gegeben war. Mozart scheint mit Vorschriften und gutgemeinten Ratschlägen oft auf taube Ohren bei Heinrich gestoßen zu sein, denn den Tod des Kapellmeisters Brunetti, den Marchand miterlebt hatte, kommentierte Leopold auf folgende Weise:

---

[144] Mozart, Bd.3, Nr.946/25-27.
[145] Mozart, Bd.3, Nr.940/42-43
[146] Mozart, Bd.3, Nr.939/16-22.
[147] Siehe Mozart, Bd.3, Nr.943/6-7
[148] Siehe Mozart, Bd. 6, S.282, zu Nr.943/6.
[149] Mozart, Bd.3, Nr.947/27-30.

”der Heinrich, der in seinem Leben niemand hat sterben sehen, gieng eben nach der Vesper um 4 uhr hin[zu Brunetti, Anm.d.V.], und hörte, daß um Dr und Geistlichen geschickt worden, blieb da, weil Dr: Barisani sagte, er wirds nicht mehr lang machen, und sah dann alles, alles mit vorwiziger Aufmerksamkeit, wie du ihn kennst. der Vorwitz verwandelte sich bald in fürchterliche Überlegung und reifes Nachdenken, und so kam er ganz sprachlos und versteinert nach Hause, da diese Handlung mehr wirkt, als 10 Predigten. das war ihm recht gesund! Und er sagte: Mein Gott! so mußte Brunetti der erste Mensch seyn, den ich sterben sahe.”[150]

Mozart hielt demnach vor allem den erzieherischen Aspekt dieses Todesfalles für durchaus begrüßenswert. In demselben Brief kann man lesen, daß er es für notwendig hielt, Heinrich, wenn möglich, gut im Auge zu behalten:

”Da ich seit der Zeit den Heinrich statt meiner ins Capellhaus schicke, so wurde er auch gestern zum speisen eingeladen; - ich bin also wegen ihm auch hieneingegangen, damit er nicht zu lange in die Nacht hinein bleibt, oder gar sauft.”[151]

Darüber hinaus zeigte Heinrich Marchand nicht immer den Leistungswillen und das Karrierestreben, das Leopold Mozart für angebracht hielt. Da er sehr von den Fähigkeiten seines Schülers überzeugt war, und von allen Seiten Komplimente wie dieses für ihn bekam:

”Am Wahltag hat Heinrich das Concert auf der Rader=Nannerl Fortepiano mit dem grösten Beyfahl gespielt. (...) daß viele domherrn hier sind, weil das Wahlgeld einzunehmen war, könnt ihr euch vorstellen: alle Noblesse und andere etc: machten mir ohnausgesetzt die grösten Complimenten wegen dem Marchand. (...)[152]

erhoffte er sich wohl - wie schon bei seinem Sohn - eine gediegene Musikerlaufbahn für Heinrich. Letzterer verhielt sich jedoch oft nicht so, wie der Lehrer es für förderlich hielt, was dann Anlaß für pessimistische Äußerungen bezüglich Heinrichs Zukunft gab. Leopold Mozarts Enttäuschung veranlaßte ihn auch zu Mitleidsbekundungen für Heinrichs Vater, womöglich erinnerte er sich an die mit dem eigenen Sohn ausgestandenen Sorgen und Nöte.

So ließ sich Heinrich einmal spontan zur Produktion einer ”Commedie” anwerben, was Leopold sehr mißfiel. Er beklagte sich bei Nannerl:

”H: Bauernfeind im Versatzammt hat auch den Narrenstreich auf Hieronymustag eine Commmoedie aufzuführen so stark im kopf, daß er mir fast das haus mit Melodrama und Commoedien niederlauft um seine Regerl und Steigerin zu producieren. letztere hat es aber schon ausgeschlagen. er will

[150] Mozart, Bd.3, Nr.1015/7-16.
[151] Mozart, Bd.3, Nr.1015/20-23.
[152] Mozart, Bd.3, Nr.940/3 und 16-19.

> das Heinrich mitspielen soll, der, wie du ihn kennst, gleich bey der Schneid ist, ohne zu bedenken ob es seinem Vatter gefällt oder missfällt etc: etc: davon, und den daraus entstehenden Folgen vieles zu reden wäre. (...)[153]

Als Heinrich nicht, wie erhofft, der Nachfolger Brunettis wurde und ihm der neue Geiger Vanschenz vorgesetzt wurde, entlud sich Leopold Mozarts ganze Verdrossenheit über die Leichtfertigkeit Heinrichs, da dieser sich, wie bereits oben erwähnt, darüber nicht zu ärgern schien, sondern im Gegenteil froh war, daß ihn der Erzbischof augenscheinlich nicht auf längerer Zeit verpflichten wolle. Gleich denkt er auch an den Vater Marchands:

> " - da eben dieses [eine langfristige Anstellung beim Erzbischof] seines Vatters sehnlichster Wunsch war, so könnt ihr euch leicht einbilden was für eine Freude sein Vatter wird gehabt haben, diese Bubenrede und Kindische Frazen Idée zu lesen, da er gewünscht hätte ihn noch ein paar Jahre hier zu wissen, und sonderheit: ein natür: vätter: Vergnügen hatte, daß sein Sohn dirrigierte, er auch sich dabey durch sein Betragen erhalten möchte. In einem Jahr ist seine Zeit vorbey. wohin dann? - nach hause zu seines Vatters Tische, und zum faulenzen? - da wird er in einem Jahre nicht nur nicht besser, sondern schlechter, da es noch allzeit so geschehen ist, und nicht anders gehen kann, - die Gelegenheit zum Missigang ist zu groß; und seine Faulheit ohnbeschreiblich. Ich bedaure die lieben, ehrlichen guten Eltern, lasse ihn machen, was er will, schreibs dem Vatter, und will mir meine ohnehin schwache Gesundheit nicht mehr verderben und mich ganz zu Grunde richten."[154]

Daß Heinrich Marchand in Regensburg doch noch eine sehr gute Stellung in Regensburg bekam, konnte Leopold Mozart nicht mehr miterleben. Womöglich wäre ihm damit ein schon einmal gehegter Wunsch in Erfüllung gegangen, denn bereits 1777, als sich Wolfgang Amadeus mit seiner Mutter auf Reisen befunden hatte, riet Leopold in seinen Briefen immer wieder eindringlich, Wolfgang möge eine Gelegenheit suchen, beim Fürsten von Thurn und Taxis vorzuspielen (Siehe auch Kapitel 1.2.). Leopold Mozarts Schüler Heinrich Marchand bekam demnach die Anstellung, die sich womöglich Leopold Mozart elf Jahre zuvor für seinen Sohn erhofft hatte.

2.2.3. Anstellung in Regensburg

Heinrich Marchand wurde 1789 bei Carl Anselm, Fürst von Thurn und Taxis angestellt, in dem Jahr, in dem dessen Sohn Karl Alexander Prinzessin Mathilde Therese von Mecklenburg Strelitz heiratete. Marchands Titel war

[153] Mozart, Bd.3, Nr.980/27-33.
[154] Mozart, Bd.4, Nr.1038/6-26.

”Klaviermeister”, was bedeutete, daß er der Lehrer des Erbprinzenpaares Karl Alexander und Mathilde Therese war[155], aber auch Konzerte mit dem Hoforchester zu spielen hatte[156]. Ihm wurde die Nachfolge in die Stelle des Hofklaviermaiesters Paul Küffner versprochen, inklusive der um noch einmal 500 fl. höheren Besoldung. (Siehe weiter unten). Aus einem Brief Marchands[157] an den Fürsten aus dem Jahr 1803 geht hervor, daß Heinrichs Vater in Absprache mit dem Musikintendanten Baron von Schacht diese Anstellung in die Wege geleitet hatte. Theobald Marchand hatte wohl seinen früheren Kontakt zum fürstlichen Hof genutzt, seinem Sohn eine Anstellung zu verschaffen. Wie bereits in Kapitel 1.2. ausgeführt, stammte diese Beziehung zum fürstlichen Hof aus dem Jahr 1777, als er die Direktion der Deutsche Schaubühne im Jahr 1777 übernehmen sollte. (Siehe Kapitel 1.2.)

Die Quellen aus diesen Jahren der Anstellung sind seine Personalakte, zwei Besoldungslisten von 1791, 1800 und 1805, ein neu entdeckter Brief, geschrieben von der Schwester Mathilde Thereses, und zwei Erwähnungen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hieraus lassen sich verschiedene Aspekte seiner Biographie herauslesen. Zum einen erfährt man einiges über seine Stellung bei Hofe, sowohl als Musiker als auch des Lehrers zu seinen fürstlichen Schülern, zum Anderen gewinnt man Einblicke in verschiedene dienstliche Umstände, die mit dem Verwaltungsablauf des Musikdepartements zusammenhängen. So kann man den Weg, den Bitten um Urlaub oder um Gehaltserhöhungen durch die verschiedenen fürstlichen Verwaltungsstellen nehmen mußten, mitverfolgen. Auch wirft Marchands persönliche Politik im Umgang mit diesen vorgesetzten Behörden ein Licht auf seine Person.

Wie bereits erwähnt, verdiente Marchand in seiner neuen Stellung doppelt so viel wie in Salzburg, nämlich jährlich 600 Gulden. Als Klaviermeister hatte er einen hohen Stellenwert am Hof, denn mit diesem Lohn lag er im oberen Besoldungsbereich der Thurn und Taxischen Hofmusiker. Die Besoldung der Thurn und Taxischen Musiker bewegte sich in den Jahren seinerzwischen 12,30 und 200 Gulden pro Quartal[158] - das sind 49,20 und 800 Gulden jährlich.

[155] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA-PA 5945, Brief vom 6.Januar 1803.
[156] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA-PA 5945, Aktenzeichen N.184, Promemoria der Geheimen Kanzlei vom 13.Februar 1803,
[157] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA-PA 5945, Aktenzeichen N.303, Brief vom 21. März 1803.
[158] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2432: Music Departements Rechung pro anno 1791.

Diese Wertschätzung nicht nur seiner Profession, sondern auch seiner Person, kann man einer weiteren Quelle aus dem Jahr 1793 entnehmen. In einem Brief, den die Schwester der Erbprinzessin Mathilde Therese nach Regensburg schickte, schrieb sie ausführlich von ihrer Begegnung mit Heinrich Marchand. Luise, die den späteren König von Preußen Friedrich Wilhelm III. heiratete, hatte sich in Darmstadt befunden, wo sich aus leider nicht mehr nachvollziehbaren Gründen auch Marchand aufhielt. Der Darmstädter Hof stand mit Luise und Therese über xxx in verwandtschaftlicher Beziehung, so daß ein Kontakt Marchands über diesen Weg vermutet werden kann. Luise schrieb:

> ”Nach und nach will ich versuchen, mein schlechtes Gewissen Dir gegenüber zu erleichtern, meine liebste Freundin, und deshalb lasse ich den jungen Marchand nicht abreisen, ohne daß er ein paar Zeilen für Dich, meine liebe Therese, mitnimmt; ich bin von ihm entzückt; er spielt wie ein Engel, ich bin ihm manchen Dank schuldig nicht nur für die Harmonien und Melodien, die er dem Piano entlockt hat, um mein Ohr zu erfreuen, sondern auch für die guten Nachrichten, die er mir von Dir überbringen konnte. Was habe ich nicht angestellt, um von Dir sprechen zu können! Den Hof habe ich ihm gemacht, wie er an den Kamin getreten ist (in Auerbach, wo ich ihn das erste Mal sah)! Hinterhergelaufen bin ich ihm! Ich war immer an seiner Seite, und wir haben geschwatzt; über den Ton der Harfe, über Kanons, über Deine Schwierigkeiten, über Georg [Bruder], über ...
> Und darüber, wie schön es wäre, wenn Du mich in meinem Berliner Zuhause besuchen könntest. Frag ihn, ob es stimmt. (...) Gestern ist er hier gewesen, um Abschied zu nehmen, und ich habe diese Gelegenheit benutzt, ihn ganz für mich allein spielen zu hören, im Großen Saal; aber gegeben habe ich ihm nichts dafür, weil ich nicht wußte: was, und es ist doch das erste und letzte Mal gewesen, daß er allein für mich gespielt hat. Sonst immer nur für die Landgräfin [Luise von Hessen-Darmstadt]. Schreib mir mit Nächstem, was Du für richtig hältst: ein Paar schöner Spitzenmanschetten - glaubst Du, das geht? Sag ja oder nein, und in acht oder zehn Tagen hat er sie. Oder nenne mir irgendeine Kleinigkeit.”[159]

Marchand scheint mit seinen fürstlichen Schülern in einem engen Vertrauensverhältnis gestanden zu haben. Er wurde augenscheinlich in Privatangelegenheiten als Gesprächspartner herangezogen und war über die Befindlichkeiten gut informiert. Auch geht aus dem Brief hervor, daß er durchaus als ernstzunehmender Künstler, und nicht als musizierender Diener angesehen wurde. So jedenfalls wirkt Luises Beschreibung ihres Werbens um ihn. Er war in der Lage, Konversation über verschiedene Themen, hier vor allem musikalische, zu führen und scheint sich ungezwungen in den adeligen Kreisen bewegt zu haben. Auch die Tatsache, daß Luise sich Gedanken über ein passendes Geschenk

machte und Rat bei Therese einholte, zeigt die Aufmerksamkeit und Anteilnahme, die ihm entgegengebracht wurde.

Allerdings konnte Marchands persönliche Beziehung zu seinen Schülern Erbprinz Karl Alexander und Erbprinzessin Theres Mathilde nicht verhindern, daß er ab dem Jahr 1789, als das Musikdepartement des Hauses Thurn und Taxis auf Grund der politischen Verhältnisse (Siehe auch Kapitel 1.2.) empfindliche finanzielle Kürzungen erlitt, eine Gehaltsreduzierung von 100 Gulden im Jahr hinnehmen mußte. Eine undatierte Tabelle, die sich in den Akten des Musikdepartements befindet, belegt diese Kürzungen bei allen Musikern. Hier ist unter dem Namen Marchand vermerkt: ”Familienstand: ledig, vorige Besoldung: 600fl, Beoldungsreduktion e.J.1798: 500fl, Dermalige Besoldung 600 fl. Bemerkung: erhielt im März 1803 eine Zulage von 100 fl.” [160]

Immerhin wurde Marchand im November 1798 vom Erbprinzenpaar die Erlaubnis zu einem Urlaub gegeben[161], vermutlich, da die fürstliche Familie vor den durch die französischen republikanischen Revolutionsarmeen ausgelösten Kriegswirren aus Regensburg geflohen war (Siehe auch 1.1.), oder auf Grund der unübersichtlichen Verhältnisse keinen Bedarf an Musik hatte. Marchand jedenfalls begab sich auf Reisen und war 1799 in Hamburg. Dort gab er am 6. und 13. April und am 6. Dezember Konzerte.[162] Sein Spiel wurde in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung unter der Kolumne ”Briefe über die Tonkunst und Tonkünstler” aus der Stadt ”Hamburg, Ende Mays 1799” wie folgt kommentiert:

> ”Herr Marchand, hochfürstl. Thurn- und Taxischer Klaviermeister, spielt galant und brillant, vorzüglich mit der rechten Hand, denn mit der linken nimmt er’s so genau eben nicht”[163]

Auch im Februar 1800 wurde er noch einmal in der AMZ mit einer Reihe anderer Musiker erwähnt, die in Hamburg ”theils selbst Konzerte gegeben, theils in den Konzerten anderer gespielt und gesungen haben.”[164] Allerdings bleibt es bei dieser Anmerkung, ausführlicher wurde auf seinen Vortrag diesmal nicht eingegangen. [165]

---

[159] Rothschild, S.37.
[160] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 83.
[161] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv FZA - PA 5945, No.89;/E.33.
[162] Sitthard, S.186.
[163] AMZ I,624.
[164] AMZ II, 414.
[165]Josef Sitthard, der im 19.Jahrhundert, im Jahr 1890, eine ”Geschichte des Musik und Konzertwesens in Hamburg vom 14.Jahrhundert bis auf die Gegenwart” schrieb, mißt immerhin noch 90 Jahre später Marchand genug Bedeutung bei, um in zu erwähnen. Er schrieb:

Die ersten Schriftstücke der Thurn und Taxischen Personalakte Marchands datieren in das Jahr 1799, als sich Marchand noch in Hamburg aufhielt. In ihr sind insgesamt vier Vorgänge aus den Jahren 1799 bis 1806 enthalten. Sie betreffen verschiedene Bittschriften Marchands und Verhandlungen zwischen ihm und dem Fürstenhaus, darunter eine Bitte um Urlaubsverlängerung, eine Bitte um den Erhalt einer Extragratifikation, eine Bitte um Gehaltserhöhung und die Verhandlungen vor dem Austritt Marchands aus dem fürstlichen Dienst. Neben diesen Formalitäten lassen sich eine Anzahl kleiner Details herauslesen, die die Person Marchands umkreisen.

Der erste Schriftverkehr betrifft die Bitte Marchands um eine Verlängerung seines Urlaubes, während dem er sich in Hamburg aufhielt. Baron von Schacht, sein Vorgesetzter, schrieb 30. Mai[166] an die Geheime Kanzlei und möchte wissen, wie die fürstliche Meinung zu dieser Bitte aussieht. Die Antwort kommt mutmaßlich vom Sekretär des Fürsten, Herr Dittrich, daß Seine Durchlaucht Carl Anselm Marchand die Verlängerung unter der Bedingung gewährt, daß er seinen Aufenthaltsort angibt und ihm eine Frist gesetzt wird.[167] Ein anderes Schreiben ist ausführlicher und steuert noch weitere interessante Details zu dieser Angelegenheit bei[168]. Hier heißt es, daß Seine Durchlaucht das Benehmen Marchands mißbillige. Er habe seinen Aufenthaltsort nicht ordnungsgemäß seinem Vorgesetzten gemeldet, und er habe ”auf illegalem Wege” um eine Verlängerung des Urlaubs ersucht. Dieser illegale Weg lief wohl, anstatt über den Fürsten und seine Verwaltung, über die Erbprinzessin Mathilde Therese, die ihm die Verlängerung bereits gewährt hatte. Marchand solle also diese Bewilligung Thereses vorweisen, erst dann wolle der Fürst ebenfalls seine Zustimmung geben. Hier wird noch einmal, wie bereits bei dem Brief Luises deutlich, daß Marchand einen engen Kontakt zur Erbprinzessin Therese pflegte und er sich eher ihr, als dem Fürsten verpflichtet fühlte.

Warum Marchand mit seinen Bitten an das Fürstenhaus den ”Illegalen Weg” wählte und seinen engen Kontakt zur Erbprinzessin für seine Belange einsetzte, kann aus dem nächsten Vorgang der Personalakte verständlich werden. Ein

---

”In demselben Jahr [1799, Anm. d. Verf.] kam auch der berühmte Violin= und Clavierspieler Henri Marchand nach Hamburg, wo er den 6. und 13. April wie am 14. December auftrat. Er war ein Schüler Mozart’s. Schwencke lobte besonders sein galantes Spiel, vorzüglich sei die Ausbildung der rechten Hand, ”mit der linken nimmt er’s so genau nicht.” Er war 1774 in Mannheim geboren.”

[166] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA - PA 5945, No.89,E.33.

[167] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA - PA, No.118./E.44.

Bittgesuch mußte auf dem dienstlichen Weg eine ganze Reihe an Instanzen wie die Geheime Kanzley, die Fürstliche Oekonomiekommission und schließlich den Fürsten selbst, durchlaufen, was auf den heutigen Leser einen mühevollen Eindruck macht. Dies geht aus dem nächsten in der Personalakte erhaltene Vorgang vom Herbst des Jahres 1801 hervor, dessen Inhalt folgender war: Marchand reichte zusammen mit drei anderen Musikern einen Beschwerdebrief an den Fürsten ein. Er und wahrscheinlich neun weiter Musiker waren auf Wunsch der Erbprinzessin Therese[169] den Sommer über auf Schloß Trugenhofen, dem Sommersitz des Fürsten gewesen. Dies bedeutete für die Musiker einen Mehraufwand an Kosten, der ihnen durch Extra-Gratifikationen ersetzt wurde. [170] Die Beschwerde Marchands und der anderen drei Musiker richtete sich gegen die Tatsache, daß sechs im Gegensatz zu ihnen verheiratete Musiker eine weitere Extra-Gratifikation von 25 Gulden erhalten hatten. Dies rief bei den sich übergangenen Fühlenden Erstaunen hervor, sie appellierten an den Gerechtigkeitssinn des Fürsten und sie ”erlaubten sich” daher, ”(...)Ihro Excellenz (...)einige fragen vorlegen zu dürfen: sind wir nicht auch eben dieselben Diener eines Durchl: Fürsten wie jene sind? Müssen wir nicht die nemlichen Dienste bringen, wie sie?”[171] Dieser Brief durchlief nun die Instanzen: Nachdem er in Regensburg eingetroffen war, wurde von der Hochfürstlichen Oeconomiekommission eine Promemoria angefertigt.[172] Darin war der Inhalt des Briefes und die Meinung der Commission -in diesem Fall, die Bitte sei unstatthaft - enthalten. Das Promemoria ging wohl an die Geheime Kanzlei, die wiederum einen ”Bericht ad Serenissimum” schrieb[173], in dem die Sachlage geschildert und die Gründe für eine Abweisung der Bitte vorformuliert wurden: Es wird darauf hingewiesen, daß die anderen Musiker die Extra-Gratifikation nur deshalb erhalten hätten, weil sie zusätzlich ihre Familien, die in Regensburg geblieben sind, ernähren müßten. Aus Schloß Trugenhofen, wo der Fürst inzwischen weilte, kam die Antwort des Sekretärs Dittrich: Der Fürst weise die Bitte mit Hinweis auf

---

[168] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA - PA, No.118./E.44.
[169] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 285: Promemoria der Geheimen Kanzlei vom 6.August 1801 über den Wunsch der Erbprinzessin, 8 Musiker und die dazugehörigen Instrumente und Musiker nch Schloß Trugenhofen zu senden.
[170] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 305, 307, 309. Für die Monate August, September und Oktober liegen Belege für diese außerordentlichen Zulagen vor. Marchand erhielt jeweils 12 Gulden.
[171] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA - PA 5945, Brief vom 7.Oktober 1801 aus Schloß Trugenhofen.
[172] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, Aktenzeichen N.1088, Promemoria vom 16.Oktober 1801.
[173] Fürst Thurn und Taxis Zentralchriv, FZA – PA 5945, Ad Actam 1088, 16.Oktober 1801.

den Familienstand ab und lasse ”auf bessere Zeiten”[174] verweisen. Diesen Beschluß des Fürsten erhielt die Geheime Kanzlei, die ihn an die Oeconomie-Commission mit der Bitte weiterleitete, den Musikern Bescheid zu geben.

Die „besseren Zeiten“, auf die der Fürst seine Musiker verweist, kamen jedoch nicht mehr. Die Hofmusik mußte bis zu ihrer Auflösung 1806 mit der Reduktion ihrer finanziellen Mittel auskommen. Für die Musiker war dies sicher ein unbefriedigender Zustand. In der Personalakte Marchands findet sich dann auch noch Schriftverkehr zu zwei Vorgängen, die diese Situation widerspiegeln. Der eine betrifft die Bitte Marchands um eine Gehaltserhöhung, der andere dreht sich um den letzten Urlaub Marchands, aus dem er nicht mehr in die fürstlichen Dienste zurückkehren sollte.

Am 6. Januar 1803 wandte sich Marchand mit einer Bitte um Gehaltserhöhung an den Fürsten. Dieser Brief ist besonders interessant, da er von Marchand selbst verfaßt ist und er eine kurze Darstellung seiner Sicht auf seine Anstellung gibt. Er schreibt:

> ”(...) Bereits in das 14te Jahr habe ich die Ehre bey dem hochfürstlichen Orchester als Klaviermeister mit einem Gehalt von 600 fl.und dem Versprechen, in den vollständigen Gehalt des noch lebenden Herrn Küffener einzurücken - und mit der Verbindlichkeit, den Unterricht in der Musick bey den durchlauchtigsten fürstlichen Kindern zu übernehmen - angestellt zu sein. - Ich habe diese gnädigste Anstellung mit Pünktlichkeit und Erweiterung meines Talent - gewiß nach dem Zeugnis aller Kunstverständigen - nach Pflichten und Kräften zu verdienen gesucht, und sogar bey der Überzeugung, daß an diesem durchlauchtigsten Fürstenhofe auf meine kleine[sic!] Verdienste den erlauchten Blicken Eurer hochfürstl: Durchlaucht nicht entgehen werden, einige gute auswärtige Anstellungen von der Hand gewiesen.”

Weiter beklagte er die jahrelange Reduktion seines versprochenen Gehalts. Von seinen 600 Gulden habe er seit vier Jahren einen Abzug von 100 Gulden erleiden müssen, wodurch er gezwungen worden sei, sein väterliches Vermögen aufzubrauchen. Daher bitte er um eine Gehaltserhöhung von 300 Gulden. Abermals scheint Marchand sich mit seiner Bitte direkt an Therese gewandt zu haben, welche den Brief dann, jedoch ohne persönliche Empfehlung, einem eigenen Brief an den Fürsten beigelegt hatte. Wieder beginnt der Weg durch die Verwaltung. Die Oeconomie-Commission schließlich verfaßt eine Promemoria, in dem sich ein interessantes Detail über den Stand Marchands am Hof findet. Man beginnt:

[174] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, N.1123, 24.Oktober 1801.

”Erstlich findet man es sehr unbescheiden, daß Herr Marchand sogleich eine Zulage, welche mehr als die Hälfte seiner ständigen Besoldung beträgt, bittet. Wenn man aber auch hierüber hinaus geht, so kann man doch in Bittstellers Gesuche diesorts das Wort nicht reden, denn solange noch einige geschickte, ebenfalls Concerte spielende ledige Hofmusici incl.der außerordentl.Gratification dermalen mehr nicht denn 250 und 300 fl.zur jährlichen Besoldung beziehen, hält man diesorts die allenfalls in ihrer Art größeren Geschicklichkeit des Herrn Marchand verhältnißmäßig honoriert, indem derselbe eine Besoldung von 550 fl. incl. der heurigen außerordentlichen Gratification genießt.”

Neben der abweisenden Haltung der Oeconomiecommission läßt sich noch zweierlei aus diesem Brief erschließen: Marchand war einer der Hofmusiker, die auch Konzerte bestritten, er war also nicht nur der Lehrer der fürstlichen Kinder, wie er es in seinem Bittbrief dargestellt hatte, sondern er versah seinen Dienst auch in und mit der Hofkapelle und damit auch für den Fürsten selbst. Außerdem wurde ihm ein aus dem Großteil der Musiker herausragendes Können bescheinigt, seine Kunstfertigkeit scheint so sehr geschätzt worden zu sein, daß er, laut Promemoria, im Gegensatz zu anderen noch relativ gut besoldet wurde.

Aus den übrigen Schriftstücken zu dieser Bitte geht hervor, daß Marchand auf den Tod des Klaviermeisters Küffner (dieser lebte demnach noch (Siehe Kapitel 1.3.)), ”dessen Stelle er eigentlich zu vertreten hat”[175], vertröstet und ihm seine Nebenverdienste in Erinnerung gerufen wurde. Marchand indes gab seine Bemühungen nicht auf. Ein weiteres Schreiben an den Fürsten folgte, in dem er seine Nebenverdienste als ”nur zufällig und sehr gering” verteidigt. Außerdem setzte er ein weiteres Druckmittel ein: Seine Anstellung sei nie mit einem fürstlichen Dekret gesichert worden, nur der Briefwechsel des Baron von Schacht mit dem Vater bezeuge seine Anstellung. Er bitte daher nochmals um die Gehaltserhöhung von 300 Gulden und darüber hinaus noch um ein Dekret. Jetzt erreichte Marchand einen Teilerfolg: der Fürst ließ ihm trotz der schlechten wirtschaftlichen Lage eine zusätzliche außerordentliche Gratifikation von 100 Gulden zukommen.[176] Wie aus einem späteren Brief Marchands[177] hervorgeht, hatte er außerdem ein ”Dekret ad Interim” bekommen, welches ihm die Nachfolge Küffners mit dessen Gehalt sicherte.

[175] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, Ohne Aktenzeichen, 13. Februar 1803, Geheime Kanzlei an die Oeconomiecommission.
[176] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, N.303, 25.März 1803, Geheime Kanzlei an die Oeconomiecommission.
[177] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, N.376/N.270, Brief Marchands vom 20 April 1806.

Die letzten 11 Schriftstücke der Personalakte Marchands behandeln den Zeitraum von Marchands Reise nach Paris, zu der er vor dem Sommer des Jahres 1805 beurlaubt wurde, bis zur Entgegennahme seiner Abfindungssumme bei seinem Austritt aus den fürstlichen Diensten im Juni 1806. In der ersten Hälfte des Jahres 1805 hatte Marchand einen unbegrenzten Urlaub vom Erbprinzenpaar erhalten. Man kann vermuten, daß die politischen Verhältnisse kurz vor Auflösung des Deutschen Reiches so unsicher waren, daß das Erbprinzepaar – ähnlich wie 1798 - keinen Bedarf an musikalischer Zerstreung hatte. Im Sommer des Jahres jedoch bemerkte der Fürst Carl Anselm die Abwesenheit Marchands und ließ nach seinem Verbleib fragen, da er anläßlich des Besuches des Erbprinzen von Mecklenburg, Thereses Bruder Georg, gerne Musik veranstalten wollte[178] Daraufhin erfolgte ein "Bericht ad Serenissimum"[179] von der Geheimen Kanzley bezüglich der "Abwesenheit des hochfürstlichen Hof Musicus Marchand." Daraus geht hervor, daß Marchand bei seinem Vorgesetzten Baron von Schacht um den Urlaub gebeten hatte. Baron von Schacht habe sich diese Bitte vom Erbprinzenpaar absegnen lassen, die keine Musik benötigt hätten. Um seine erste Verlängerung habe Marchand dann bei dem Musikdirektor Croes gebeten. Wieder hatten die erbprinzlichen Herrschaften, insbesondere die Erbprinzessin Therese keine Einwände. Die Geheime Kanzley empfehle daher - da diesen Sommer keine musikalischen Verrichtungen bei den erbprinzlichen Herrschaften anstünden -daß Herr Marchand im Herbst wieder hier sein und wegen nochmaliger Verlängerung seines Urlaubs über die Sommermonate an den Fürsten eine „Supplique" schreiben solle. Der Fürst zeigte sich daraufhin über die Abwesenheit Marchands ohne die Benachrichtigung einer hohen Stelle verärgert, wollte aber die Supplique abwarten und dann entscheiden. Marchands Supplique, geschrieben jetzt in fließendem Französisch, ging in Regensburg einen Monat später ein[180]. Er entschuldigte und rechtfertigte sein langes Ausbleiben mit seinen Bemühungen, sich in seiner Kunst zu vervollkommnen. Seiner Aussage nach hatte er seinen Aufenthalt in Paris dazu genutzt, Zugang zum Umkreis des berühmten Conservatoire de Paris und zu den "grands Artistes", die sich in dieser Metropole versammelten, zu finden. Er schmeichelt dem Fürsten, indem er ihn als großen Kenner so berühmter Künstler wie Mozart und Haydn darstellt, und begründet

[178] Fürst Thurn und Taxis Zenralarchiv, FZA – PA 5945, N.661, an die Geheime Kanzlei vom 19.Juli 1805.
[179] Fürst Thrun und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA 5945, N.661, 23. Juli 1805.
[180] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA – PA,N.8, Brief vom 9. September 1805.

seine Studien in Paris mit seinem Wunsch, sich dieser Kennerschaft würdig zu erweisen. Dann wies er darauf hin, daß das Erbprinzenpaar Karl Alexander und Mathilde Therese ihm einen unbegrenzten Urlaub bewilligt hatten, fügt aber hinzu, daß er diese Bewilligung so lange für wertlos erachte, bis auch der Fürst sie bestätige:

> ”Absent depuis plusieur mois de votre Sérénissime Cour, et craignant avec quelque Raison que mon Eloignement de Ratisbonne ne soit remaqué de Votre Altesse j’ose lui faire connaitre que le but de mon Voyage a été de me perfectionner dans l’art que je cultive au milieu des Savans professeurs du Conservatoire de Paris, afin de me rendre par mes progrés en Musique, plus digne de la bienveillance et des bontés de Votre Altesse, qui je sais si bien apprécier la Science des artistes célébres, tels que Haydn et Mozart.
>
> J’ai deja rempli un partie de mes Vues, et la Saison rigoureuse qui rassemble en cette Capitale une foule de grands Artistes, me donnera les moyens d’atteindre mon but, si toutefois Votre Altesse daigne m’accorder une prolongation de Congé.”

Der Fürst scheint daraufhin mit Marchands Supplique zufrieden gewesen zu sein, denn er bewilligt die Verlängerung bis zum Herbst des Jahres.

Am 13. November aber starb Fürst Carl Anselm und Marchand war bis dahin immer noch nicht zurückgekehrt. Am 21. Dezember kam ein Brief von ihm aus Paris mit der Bitte um Geld.[181] Er schien seine Rückkunft nach Regensburg herauszögern zu wollen, und er begann sie mit diesem Brief an Bedingungen zu knüpfen: Er sei kurz vor der Abreise nach Regensburg, befinde sich aber ”in einem Zustand von Verlegenheit, der durch die notwendigen und kostspieligen Ausgaben, die man leider gezwungen ist, in einer Stadt wie Paris zu tätigen” entstanden sei. Ihm wurde jedoch geantwortet, daß auf Grund der finanziellen Lage des Fürsten, der zu diesem Zeitpunkt bereits Karl Alexander hieß, und wegen der Ereignisse der letzten Zeit eine Vorausbezahlung seines Lohnes völlig unmöglich sei. Außerdem beginne sich der Fürst über seine lange Abwesenheit zu wundern und die Fürstin Therese trage dem Schreiber auf, ”ihm ihren Wunsch, seine baldige Rückkehr zu sehen, zu übermitteln. Der Winter sei schon sehr fortgeschritten und man konnte sich lange nicht an seinem Wert erfreuen.”[182]

Nach diesem Brief scheint Marchand keine Perspektive mehr auf eine Verbesserung seine finanzielle Lage gesehen zu haben, sollte er in der Anstellung in Regensburg verbleiben. Erst am 20. April schrieb er seine Antwort. In diesem

[181] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, FZA- PA 5945, N.56/N.339Brief vom 21. Dezember 1805
[182] Fürst Thurn und Taxis Zenrtalarchiv, FZA – PA 5945, Ohne Aktenezeichen, Abschrift eines Briefes an Marchand vom 15.Januar 1806.

seinen letzten Brief nach Regensburg entschuldigte und erklärte zwar seine lange Abwesenheit, stellte jetzt aber Bedingungen für seine Rückkehr: Er erinnerte daran, daß ihm vor vier Jahren ein ”Dekret ad Interim” gegeben worden sei, in dem ihm bei Regierungsantritt des Erbprinzenpaares eine nochmalige reguläre Anstellung und die Nachfolge Küffners versprochen worden sei. Dazu gehörte auch dessen Gehalt von 1100 Gulden, die er als Maitre de Clavecin de la Cour erhalten habe. Dies seien die Bedingungen gewesen, unter denen er 1789 den Dienst angetreten habe. Er bitte daher um die Zusendung des Dekretes und außerdem eines Freibillets für die Postkutschen in Deutschland.

Eine schriftliche Antwort hierauf ist nicht vorhanden, am 5. Juni aber wurde in Paris ein Gesprächsprotokoll erstellt, in dem der Abgesandte und geheime Berater des Fürsten, Baron von Vrinz Berberich, Marchand folgende Vorschläge unterbreitete: Auf Grund der finanziellen Lage könne der Fürst die Bedingungen, die Marchand gestellt hatte, nicht eingehen. Daher möge er entweder mit dem Gehalt von 600 Gulden an seinen alten Posten zurückkehren, oder aber eine Abfindungssumme von 1300 Gulden bei gleichzeitiger Rückgabe des Dekrets ad Interim akzeptieren. Marchand nahm den letzteren der beiden Vorschläge an und quittiert den Erhalt der Abfindungssumme. Damit war er aus dem fürstlichen Dienst ausgeschieden.

Über seinen weiteren Verbleib in Paris ist nichts mehr bekannt.[183] Die letzte Notenpublikation Marchands in Paris stammt etwa aus dem Jahr 1807 (Siehe 2.2.4.), so daß man annehmen kann, er habe sich zu dieser Zeit noch dort aufgehalten. Felix Lipowsky berichtet in seinem ”Lexikon Bairischer Tonkünstler” aus dem Jahr 1811, Marchand befinde sich ”dermalen in Paris”. Dies ist die letzte Nachricht eines Zeitgenossen, die von ihm erhalten ist.

2.2.4. Marchands Werke

Von Henri Marchand sind insgesamt elf Kompositionen bekannt, von denen ein Großteil in Bibliotheken erhalten geblieben ist. Bis auf eine Ausnahme komponierte er alle Stücke für Tasteninstrumente, auch mit Orchester- oder als

[183] Eine Anfrage an das Stadtarchiv in Paris bezüglich eines eventuell vorhandenen polizeilichen Meldebogens wurde bis zu diesem Zeitpunkt nicht beantwortet. Die im Artikel von Heinz Schuler getroffene Aussage, Marchand sei womöglich in Mannheim gestorben, konnte bis dato nicht bestätigt werden. Eine Anfrage an das dortige Stadtarchiv ist bis heute ebenfalls unbeantwortet geblieben. Allerdings scheinen dort nur Akten über Personen vorzuliegen, die Vorsteher eines Hausstandes oder Grundbesitzer waren. Künstler jedoch lebten in

Liedbegleitung. Eine Ausnahme bildet ein Lied, welches in der Thurn und Taxischen Bibliothek aufbewahrt wird, und welches von der Harfe begleitet wird. Die Erbprinzessin und spätere Fürstin Therese war eine gute Harfenistin war (siehe auch Teil B, Kapitel 1.1.). Marchand ahtte es wohl für sie geschrieben.

Unter den Kompositionen befinden sich sowohl Handschriften als auch Drucke. Lediglich die ersten zwei Drucke tragen Opusnummern, sie sind bei Makarius Falter in München gedruckt worden. Ihre Titel lauten

- X / Variations / pour le Pianoforte / sur un Thème d'Haydn / composées & dediées / à / Madame de Schaden, née de Prank, / par / H^{ri} Marchand / Oeuvre I. [184],

und

- Marche / Des Marseilloises / Varie pour le / Piano Forte / par / H. ^{ri} Marchand / Ouevre 2. [185]

Weitere Druckwerke Marchands erschienen in Paris bei Pleyel und Nadermann, eines in Offenbach bei André:

- Romance de Koulouf für Pianoforte, Paris Pleyel[186]
- Grand Valse, Paris Nadermann
- Castor et Pollux, Opéra (...) arrangée pour le Piano, Paris Nadermann[187]
- Marche de Kosciusko avec Variations pour Piano, Offenbach André

Die restlichen Kompositionen Marchands liegen in Handschriften vor. Darunter befinden sich zwei Lieder, zwei Variationswerke und ein Rondo für Cembalo und Orchester:

- Le Berger mélancolique [188]
- [Friede mit dem Bruder], (Harfe)[189]
- Variations sur l'air "Triste raison"[190]

Mannheim oft in Pensionen oder zur Untermiete, so daß sie nicht erfaßt wurden. Diesen Hinweis verdanke ich einem Mitarbeiter des Mannheimer Stadtarchives.

[184] Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Mus.pr.38 123??

[185] Stift Reichersberg, Signatur III 1213

[186] Diese Variation sowie der "Grand Valse" und der "Marche de Kosciusko" konnte in keiner Bibliothek gefunden werden. Sie werden u.a. erwähnt in MGG, Bd.8, Sp.1622, Art. "Marchand"

[187] British Library, Signatur: G.134

[188] Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Signatur Mus.0.13008. Hier keine Instrumentenvorgabe. Im Katalog der Zentralbibliothek wird von einem Pianoforte ausgegangen.

[189] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur RTT Pr.D. 1789 ff./3. Hier steht kein Titel notiert, das Lied fängt mit genanntem Text an. Die Harfe als Instrument ist vorgegeben.

[190] Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Singantur VII.1748 bzw. Q13892.

- 10 Variations dédiéés à Madame de Schaden[191]

  Rondo per il Cembalo[192]

Alle Kompositionen Marchands sind nicht datiert. Allerdings läßt sich bei Opus 1 das Druckjahr auf Grund des Umstandes festlegen, daß es - zusammen mit einem Werk von Franz Danzi - eines der ersten Notendrucke war, die mit dem neuen Steindruckverfahren, der Lithographie, gedruckt wurden.[193] Der Münchner Musikverleger Makarius Falter ließ diese beiden Werke 1796 und 1797 mit der neuen, preiswerteren Technik herstellen, die in den 1790er Jahren von Alois Senefelder entwickelt worden war. In einer Anzeige im Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung des Jahres 1800 mit dem Titel: ”Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, / welche bei Breitkopf und Härtel zu haben sind” wurde Opus 1 zum Verkauf angeboten[194]. Das ebenfalls bei Makarius Falter gedruckte Opus 2 erschien ebenfalls in einer gleichlautenden Anzeige im Intelligenzblatt der AmZ vom Dezember 1802.[195] Vermutlich wurde es nach 1800 gedruckt, da es sonst bereits in der ersten Anzeige erschienen wäre.

Die in Paris und Offenbach gedruckten Werke sind vermutlich in Marchands Pariser Zeit ab 1805 komponiert worden, eine genauere zeitliche Eingrenzung der Entstehung ist nur bei ”Castor und Pollux” möglich. Die Opernvorlage von Peter Winter wurde in Paris 1806 auf die Bühne gebracht, der Druck wird deshalb im Katalog der British Library auf dieses Jahr datiert.

Im Folgenden sollen zu einem Großteil der Kompositionen jeweils ein paar Details genannt werden, die sowohl die Gattung, die Titel, die Vorlagen der Variationen oder die Verleger der Drucke betreffen. Durch diese Hintergrundinformationen soll das Werk Marchands in seinen zeitlichen Kontext

---

[191] Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Mus.Ms. 5609,6

[192] Ebd. Signatur Mus.Ms. 3976. Die Angabe “per il Cembalo” stammt möglicherweise nicht von der Hand Marchands, so man nur sagen kann, daß die Abschrift, nicht jedoch zwingend die Komposition für ein Cembalo gemacht wurde.

[193] Diesen Hinweis verdanke ich Frau Silke Berdux. Siehe auch Alexander Weinmann, Art.”Senefelder” in MGG, Bd.12, Sp.496, und F.M.Ferchl: Übersicht der Inkunabelsammlung der Lithographie, München 1856. Hans Schneider hält die Datierung 1796 für falsch. (S.234) Genauere Nachforschungen müssen einer eingehenden Betrachtung des kompositorischen Werkes Marchands vorbehalten bleiben.

[194] Dies nimmt wohl Hans Schneider zum Anlaß, das Erscheinungsjahr des Druckes auf 1800 zu datieren (S.234).

[195] Hans Schneider schreibt dieses Stück der Schwester von Heinrich Marchand, der Sängerin Margarete Danzi, geb. Marchand, zu. Allerdings ist auf dem Deckblatt der im Rahmen dieser Arbeit eingesehenen Ausgabe der Name H.ri Marchand vermerkt, so daß es keinen Zweifel über seine Urheberschaft geben kann. Darüber hinaus findet sich bei Schneider, S.402 der Abdruck eines Verlagskataloges aus dem Jahr 1808, in dem unter der Rubrik ”Variations pour Pianoforté” beide Werke unter dem Namen ”Marchand” aufgeführt sind.

eingebunden werden. Eine Betrachtung der musikalischen Faktur kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden und muß späteren Arbeiten vorbehalten werden. Da in der vorliegenden Arbeit den Spuren des Klaviers in der Musikkultur des Hauses Thurn und Taxis nachgegangen wird, sollen lediglich die Merkmale, die Rückschlüsse auf Eigenheiten von Instrumenten zulassen, untersucht werden. Konkret bedeutet dies, daß der Hammerflügel von Louis Dulcken aus dem Jahr 1805 einen für die Zeit außergewöhnlichen Klaviaturumfang – vor allem im Baß - von CC bis c^4 aufweist (Siehe Teil B, Kapitel 3.2.7.) Anhand der Tonumfänge, die in den Kompositionen Marchands verwendet werden, kann abgeklärt werden, ob Marchand eventuell in den Monaten des Jahres 1805, als er sich noch in Regensburg aufhielt, eines seiner Werke für dieses Instrument schrieb.

Zuerst soll den aus den Titeln herauslesbaren Bezügen in das kulturelle und historische Umfeld Marchands nachgegangen werden: Das Thema der ”X Variations sur un Thème d’Haydn” stammt aus dem Andante der Symphonie ”L’Impériale” von Joseph Haydn, Hob:I,53. Diese um 1775 komponierte Symphonie befindet sich auch heute noch in der Hofbibliothek von Thurn und Taxis. Womöglich lernte Marchand sie hier kennen oder er konnte zumindest, zum Zwecke genauerer Studien, Einblick in die Noten nehmen. Die Widmungsträgerin ”Madame de Schaden, née de Prank”, verdient ebenfalls Beachtung. Eitner berichtet, sie sei ”eine vorzügliche Klavierspielerin und Sängerin, die als Dilettantin auch mit Kompositionen auftrat.”[196] Gerber erwähnt auch lobende Zeitungskritiken anläßlich ihrer Konzerte.[197] Geboren 1763 in Oberösterreich als uneheliche Tochter des Grafen Leopold von Pranck, Hofkriegsratsdirektor in Wien, wuchs sie in einer Aristokratenfamilie in Wien auf, war Schülerin von Ignaz Beecke und später von F.A.Rosetti in Öttingen-Wallerstein, der sie bei der Komposition ihres einzigen Stückes unterstützte. Auch ist von ihr überliefert, daß sie im Jahr 1787 mit Ludwig van Beethoven zusammentraf.[198]

Mit dem ”Marche Des Marseillois” griff Marchand eine populäre Melodie auf. Die französische Revolutionshymne, die 1792 anläßlich des Krieges von Frankreich gegen Österreich und Preußen geschrieben worden war, fand nicht nur

[196] Eitner, Bd.8, S.465.
[197] Gerber, Neues, Bd.3, Teil 4, Sp.37.
[198] Schenk, S.461ff.

in Frankreich eine rasche Verbreitung. Bereits im selben Jahr tauchte sie schon in Deutschland als Schlachtlied mit antifranzösischem Text auf.[199] 1795 wurde sie zur französischen Nationalhymne erklärt, trotzdem wurde die Melodie immer wieder in anderen Kompositionen verwendet. Als Beispiel kann eine Friedrich Wilhelm III. gewidmete Hymne von K.A. Herklots aus dem Jahr 1798 oder die Verwendung durch Robert Schumann in seinem ”Faschingsschwank aus Wien” und in seiner Ouvertüre ”Hermann und Dorothea” dienen.[200]
Auch der „Marche der Kosciusko“ weist in seinem Titel eine historische Persönlichkeit auf. Thadeus Kosciusko (1746-1817 war ein polnischer General, der im ausgehenden 18.Jahrhundert in den Unabhängigkeitskriegen Polens gegen Rußland berühmt wurde.[201]

In Hinblick auf die Verlage, bie denen Marchand seine Werke veröffentlichte, lassen sich ein paar interessante Details finden: So werden die Werke Opus 1 und 2 noch 1808 im Verlagskatalog von Makarius Falter geführt. Einige Jahre später, im ”Verzeichniss/von / Musikalien / welche / in der Musik- und Instrumentenhandlung von Falter und Sohn in München / (...) zu haben sind” von 1817 findet sich nur noch das Opus 1, die ”Variations sur un Thème d’Haydn” und wiederum fünf Jahre später führt Falter kein Musikstück von Heinrich Marchand mehr in seinem Katalog. Jedoch war Marchands Musik immerhin wenigstens 17 Jahre im Angebot des Verlages. Auch wurden beide Werke noch bei anderen Verlagen gedruckt, die ”Variations sur un Thème d’Haydn” bei Nadermann in Paris und der ”Marche de Marseilloise” bei Schott in Mainz. Der Verlag Schott hatte schon im 18.Jahrhundert die Kompositionen der Mannheimer Schule veröffentlicht, später kamen auch Verbindungen zu den großen Musikzentren Wien und Paris zustande. Marchands Beziehung zu diesem Verlag kann also sowohl über die Mannheimer Vergangenheit seiner Familie als auch während seines Pariser Aufenthaltes Zustande gekommen sein.

Die ”Romance de Koulouf varié” und der ”Grand valse” für Pianoforte sind zwar in den Lexikonartikeln über Heinrich Marchand erwähnt, konnten aber leider nicht mehr aufgefunden werden. Ebenso ist der ”Marche de Kosciusko avec variations pour piano”, der in Offenbach beim Verlag André veröffentlicht wurde, bis jetzt unauffindbar geblieben. Ein interessantes Detail zum Verleger des

[199] Nettl, Sp.1279.
[200] Nettl, Sp.1279.
[201] xxx

„Marche de Kosciusko“ ist die Tatsache, daß der Begründer des Verlages André, Johann André, mit dem Vater Marchands in engerem Kontakt gestanden war, bevor er sich ab 1784 dem Verlagswesen widmete. Theobald Marchands Theatertruppe war berühmt dafür, daß er ”die besten Singspiele in mustergültiger Aufführung”[202] herausbrachte, weil Marchand sich immer um gute Übersetzungen der französischen Vorlagen bemühte. So übersetzte Johann André - der nicht die väterliche Seidenfabrik übernommen, sondern sich der Musik und dem Theater zugewandt hatte - zwischen 1772-75 eine Reihe von Singspielen und begann, auch selber zu komponieren. Sein erstes Singspiel widmete er Theobald Marchand. So war dem Verlag André der Name Marchand nicht unbekannt, was vielleicht ein Grund für eine Zusammenarbeit gewesen sein mag.

Im Folgenden soll noch eine Auffälligkeit in Hinblick auf die von Marchand verwendeten Gattungen erwähnt werden. So sind über die Hälfte der Kompositionen Marchands Variationen. Mit der Bevorzugung dieser Gattung bewegte sich Marchand mit den Strömungen der Zeit, denn neben der im 18.Jahrhundert etablierten Sonate war die Variation am Ende des 18.Jahrhundert zu einer ”Modeerscheinung”[203] geworden. Dies lag an verschiedenen Entwicklungen im Geistesleben und in der Musik des 18.Jahrhunderts, auf die hier nur kurz eingegangen werden kann. Eine Rezension in der AmZ aus dem Jahr 1803/04 von A.Reichas ”L’Art de varier, ou 57 Variations pour le Pianoforte” spricht einige Punkte an, an denen die damalige Zeit interessiert war:

> ”Nach dem, was die klassischen Tonkünstler für diese Gattung der Komposition geliefert haben, läßt sich über die *Kunst zu variieren* wenigstens, und zuvörderst soviel abstrahieren, dass 1) das Thema, leicht fasslicher und besonders angenehmer Gesang seyn müsse; 2) dass die Veränderungen nur Ueberkleidungen des wesentlichen Gesanges seyen, wenigstens keineswegs zur Entstellung desselben gereichen dürfen. Sie sollen gleichsam lauter Auszüge - aber charakterisierende - einer Person seyn, welche uns immer mehr interessieren will. Hiezu gehört aber 3) dass diese Veränderungen nicht nur so beschaffen, sondern auch so geordnet seyen, dass sie die Aufmerksamkeit durchaus fesseln, welches letztere vorzüglich geschehen wird, theils durch Kontrastieren der Charaktere, theils durch periodisch steigernde Schwierigkeiten in der Darstellung.”

Hervorzuheben ist hier das ”Thema”, welches ”fasslicher und besonders angenehmer Gesang seyn müsse”: Das ”Thema” wurde im 18. Jahrhundert mit der Entwicklung der klassischen Sonatenform zur ”*Grundlage nahezu jeglicher*

[202] Wirth, Sp.455 ff.

musikalischen Komposition"[204]. Das Postulat der Einfachheit und Natürlichkeit, welches das Geistesleben des 18.Jahrhunderts - bekanntester Vertreter ist J.J.Rousseau -beschäftigte, fand ihren musikalischen Niederschlag in der Idealisierung des natürlichen, menschlichen Gesanges und des Liedes. Beides, Thema und Lied, ist in der Variation sinnfällig verbunden. Weiterhin interessierte die "Veränderung", die das Thema wie eine Charakterisierung einer Person behandeln solle. Das Thema wird in seinen verschiedenen Facetten ausgeleuchtet und bearbeitet, was, zusammen mit dem Prinzip der Kontrastierung, Teil der kompositorischen Idee des 18.Jahrhunderts - in Abwendung von der barocken Satztechnik mit ihrer Polyphonie und Fortspinnungstechnik - war. Der letzte Punkt der sich "steigernden Schwierigkeiten" berührt die Freude am spielerischen Element, welches sich nicht nur am Klavier schon immer fand und welches zur Herausbildung der Virtuosenkultur geführt hatte. Im 19.Jahrhundert entwickelte sich diese auch auf dem sich beständig den musikalischen Anforderungen anpassenden Pianoforte, dessen Möglichkeiten zur pianistischen Virtuosität immer weiter ausgereizt wurden.

In diesem Zusammenhang sollen noch kurz die vorliegenden Kompositionen Marchands in Hinblick auf die von ihm eventuell verwendeten Instrumente untersucht werden. Herauslesen läßt sich, von wieviel Oktaven Klavierumfang Marchand ausging, ob er als eventuell das Instrument von Louis Dulcken verwendete. Die Tonumfänge, die Marchand für seine Solokompositionen für Klavier – ausgenommen seiner Pariser Kompositionen - verwendete, beginnen im Baßbereich bei FF ("Marche des Marseilloise"), GG (Rondeau, Var.Haydn) und bei C (Var."Triste raison") an. Die beiden Lieder haben ihre Untergrenze bei C ("Friede mit dem Bruder") und Fis ("Le Berger"). Im Diskant liegen die Grenzen um f^3 (Var.Haydn und "Triste raison":e^3; "Marseilloise":f^3; "Le Berger":g^3). Lediglich das Rondeau benötigt einen weiteren Umfang, sein Spitzenton liegt bei c^4. Marchand geht demnach überwiegend von einem fünfoktavigen Umfang aus. Dieser liegt zwischen FF und f^3, was den in Süddeutschland und Wien üblichen Umfang bei Tasteninstrumenten bis in die 1790er Jahre darstellt. Mozart und Haydn verlassen diesen Umfang nie, Beethoven komponierte innerhalb dieser Grenzen bis 1803[205]. Lediglich das Lied "Le Berger mélancolique" benötigt noch

[203] Edler, Sp.368.
[204] Blumenröder, S.6.
[205] Van der Meer, S.258.

einen Ganzton über das f^3 hinaus und das "Rondo per il Cemablo" benötigt ein Instrument mit 5- 1/2-oktavigem Umfang. Nach diesem Befund kann also nicht davon ausgegangen werden, daß Marchand eine seiner Kompositionen explizit für den Hammerflügel von Louis Dulcken geschrieben hatte. Nur das Rondo benötigt in Diskant einen Tonumfang, den dieses Instrument zur Verfügung stellen kann. Die ungewöhnliche Baßerweiterung wird jedoch nicht gebraucht.

Aus den Kompositionen Marchands läßt sich demnach keine Verwendung des Instrumentes aus der Hand seines Verwandten Louis Dulcken ablesen. Trotzdem muß er an der Kaufentscheidung des fürstlichen Hauses nicht unbeteiligt gewesen sein, obwohl Dulcken, wie in der nun folgenden Darstellung seiner Biographie sichtbar wird, auf Grund seiner Berühmtheit nicht unbedingt auf die Vermittlung seiner Instrumente durch Beziehungen angewiesen war.

2.3. Die Biographie Louis Dulckens

Louis Dulcken wurde am 5.August 1761 als Sohn Johann Ludwig Dulckens in Amsterdam geboren. Sein Vater war der Sohn des berühmten Cembalobauers Johann Daniel Dulcken, er lebte als Klavierbauer in Amsterdam, Middleburg, Antwerpen und ab 1780 bis 1791 in Paris. Es wird angenommen, daß Louis Dulcken den Cembalo- und Klavierbau bei seinem Vater und in Hamburg lernte.[206]

Vermutlich seit 1779 war Louis Dulcken als Assistent von J.P.Milchmeyer in München[207]. Milchmeyer ist am Münchner Hof tätig gewesen, er war u.a. für die "sorgfältige Erhalt-, Verbesser- und Erneuerung aller zum Music Staat gehörige[n] Flügel und Pantalons"[208] zuständig. Im Juni 1782 übernahm Dulcken das Amt Milchmeyers, nachdem dieser sich "unter Mitnahme aller Werkzeuge nach Frankfurt abgesetzt hatte".[209] Im selben Jahr erhielt er die Konzession als städtischer Klaviermacher.[210] Da er sich selber als "Facteur de Clavecin Mechanique", also als Cembalobauer bezeichnete, wird vermutet, daß er in den 1780er Jahren noch hauptsächlich Cembali baute, von denen jedoch keines

[206] Klaus, Bd.1, S.325.
[207] Klaus Bd.1, S.325.
[208] Berdux und Wittmayer, o. S.
[209] Berdux und Wittmayer, o.S. Bei Klaus, Bd.1, S.325, wird ein Gesuch Dulckens aus dem Jahr 1782 zitiert, in dem dieser sich um die "seit 20 Monaten vakante Stelle des nach Frankfurt gezogenen Mechanicus Philipp Jakob Milchmayer" bewirbt. Demnach müßte Milchmayer bereits 1780, kurz nachdem Dulcken sein Assistent wurde, nach Frankfurt gegangen sein.
[210] Berdux und Wittmayer, o.S.

erhalten ist.[211] 1788 ersuchte er bei Hofe um eine Erhöhung seines auf 300 Gulden belaufenden Gehaltes, in der er mit Selbstbewußtsein von seinen bisherigen Leistungen spricht und den Absatz seiner Instrumente hervorhebt. Er schreibt, daß er

> „gleichwohl an eifriger Erfüllung meiner Dienstschuldigkeit sowohl, als an meinem bestrebendem Kunstfleiß noch nicht mündestens erwünschen lassen; Gleichwohl ich es durch meine mannigfaltig neue Arbeiten und Inventionen ... zur höchsten Zufriedenheit noch immer sattsam zu beweisen können glaube. Auch fürohin werde ich nicht ermangeln, ferner Probe meiner nicht selbst zu berühmenden Geschicklichkeit und unverdroßenen Kunstfleißes an Tage zu legen. Auch um den Staate sogar mich nicht ganz unbedeutend dadurch verdient zu machen, daß ich mit dem zusehens sich immermehr ausbreitenden Verkehr meiner Instrumente ... von Zeit zu Zeit auch einigen Geldeinfluß ins Land herein zu bewirken vermöge."[212]

Bereits nach sechs Jahren Tätigkeit scheint Dulcken seine Instrumente auch außerhalb Bayerns verkauft haben zu können.

Mit seiner Heirat im Jahr 1799 wurde Louis Dulcken Verwandter zahlreicher Musiker des ehemals Mannheimer, jetzt Münchner Hoforchesters. Seine Frau Sophie Lebrun war die Tochter des Hofoboisten August und der Hofsängerin Franziska Lebrun. Über die Genealogie der Lebruns wurde bereits ausführlich berichtet (Siehe Kapitel 2.1.), so daß hier nur noch anzufügen bleibt, daß sich Sophies Onkel Franz Danzi und ihr Vormund Theobald Marchand als Trauzeugen der Heirat Sophies mit Louis Dulcken zur Verfügung gestellt hatten. Louis Dulcken und seine Frau Sophie bekamen sieben Kinder, zwei Söhne und fünf Töchter, die fast alle Karriere als bekannte Musiker machten.[213]

Sophie Dulcken war eine hoch gerühmte Pianistin, Lipowsky feiert sie mit folgenden Worten:

> "Brün, (Sophie Le), (...) lernte die Anfangsgründe der Musik in München bei Knechtl, das Klavierspiel bei Streicher, und den Generalbaß bei Schlett, (...). Sie ist in jeder Rücksicht eine wahre Künstlerinn auf dem Klavier, und spielt dieses Instrument mit geistvollem Ausdrucke, wahrer Empfindung, und einer außerordentlichen Fertigkeit. Als sie Reisen nach Paris, der Schweiz und Italien machte, bezauberte ihr vortreffliches Spiel jeden Zuhörer, und Kenner und Künstler gestanden ihr den ersten Rang der Kunst zu. Nebst diesem singt sie sehr artig, hat einen tiefen Blick in das wesentliche der Musik, verbindet mit ihren großen praktischen musikalischen Kenntnissen auch theoretische in gleichem Grade, und versteht gründlich die Komposition. Für das Klavier hat

[211] Henkel, 1992, S.8.
[212] Henkel, 1992, S.7 f, Akt aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv, HR 466, Nr.401.
[213] Klaus, Bd.1, S.8 f.

> sie mehrere Konzerte, Sonaten u. dgl. in Musik gesetzt; Schade! Daß dieselben nicht durch Stich oder Druck allgemein bekannt geworden sind."[214]

Durch die Heirat mit Sophie Lebrun bildete das Haus Louis Dulckens "lange Zeit den interessantesten Versammlungsplatz der damaligen gebildeten musikalischen Welt in München."[215] Sophie Dulcken war um 1810 "eine der angesehendsten Persönlichkeiten im Münchner Künstlerkreis *Harmonie."* [216] Zu ihren Bekannten zählten Carl Maria von Weber, der sie 1811 aufsuchte[217] und Louis Spohr, mit dem sie 1815 bei einem Konzert im Salon der bayrischen Königin Caroline auftrat.[218] Dieses rege gesellschaftliche Leben im Hause Dulcken war dem Geschäft des Klavierbauers sicherlich sehr von Vorteil, und "man kann nur vermuten, was sie [Sophie Dulcken] durch ihre künstlerische Herkunft und ihr pianistisches Können als Schatz in die Ehe einbrachte."[219]

Die wirtschaftliche Entwicklung der Werkstatt Dulckens jedenfalls gestaltete sich in den folgenden Jahren sehr postiv. Bei seiner Hochzeit hatte sein Vermögen laut Ehekontrakt 12000 Gulden[220] belaufen. Im selben Jahr wurde sein königliches Gehalt auf 600 Gulden erhöht, so daß er im Jahr 1804 für 25 000 Gulden ein Haus in der Prannerstraße, später umbenannt in Promenadenstraße, erwerben konnte. Auch in den nächsten Jahren konnte Dulcken seinen Absatz so erfolgreich gestalten, daß er bis zum Jahr 1815 insgesamt "*zweymalhundert Tausend* Gulden (...) nach Baiern gezogen"[221] hatte. Für diese Summe waren Instrumente von ihm außerhalb Bayerns verkauft worden. Auch einer von Dulckens Söhne scheint zeitweise in der Werkstatt mitgearbeitet zu haben. Einige erhaltene Instrumente Dulckens nennen ihn auf ihrer Signatur.[222] Allerdings scheint die Zusammenarbeit nicht dauerhaft gewesen zu sein. 1820 zog der älteste Sohn Theobald nach Hamburg um, 1928 wanderte er möglicherweise zusammen mit seinem jüngeren Bruder Heinrich nach London aus.[223] Im April desselben Jahres gab Louis Dulcken seine Konzession als städtischer Klaviermacher ab. Am 26. Dezember

[214] Lipowsky, S.41.
[215] Schafhäutl 1859, S.7, zitiert nach Klaus, Bd.1, S.327.
[216] Münster, Art. Lebrun, Sp. 422.
[217] Münster, Art.Lebrun, Sp.422.
[218] Berdux und Wittmayer, o.S.
[219] Henkel, 1992, S.8f.
[220] Henkel, 1992, S.9.
[221] Wöchentlicher Anzeiger für Kunst= und Gewerbefleiß Im Königreich Baiern, Jg.18015, zitiert nach Hubert Henkel, 1992, S.9.
[222] Berdux und Wittmayer, o.S.
[223] Berdux und Wittmayer, o.S.

1836 starb er in München, seine Frau Sophie überlebte ihn um beinahe 30 Jahre. Sie starb im Juli 1863.[224]

Dulckens Instrumente waren bis in die höchsten gesellschaftlichen Kreise begehrt. Als Hofklaviermacher belieferte er einerseits naheliegenderweise den Münchner Hof. Auf einer Abbildung des Thronsaales der Königin Caroline von Bayern ist ein Hammerflügel Dulckens dargestellt.[225] Daneben existiert im Bayerischen Hauptstaatsarchiv ein Konzessionsgesuch eines ehemaligen Gesellen Dulckens, aus dem hervorgeht, daß sich in der Münchner Residenz und in Nymphenburg eine ganze Anzahl von Instrumenten Dulckens befanden.[226] Aber auch andere Herrscherhäuser Europas erwarben Instrumente Dulckens, so die Kaiserin Josephine von Frankreich. Sie kaufte bei ihrem Besuch in München im Jahr 1805/06[227] zwei seiner Instrumente und "bestellte kurz darauf noch ein drittes, mit welchem man in Paris so sehr zufrieden war, daß es daselbst längere Zeit öffentlich ausgestellt wurde."[228] In demselben Jahr wurde das Instrument aus dem Haus Thurn und Taxis in Regensburg gebaut. Ferner verschenkte die Stadt München Klaviere Dulckens, wie aus oben genanntem Konzessionsgesuch des ehemaligen Gesellen hervorgeht. Im Jahr 1816 gelangte auf diesem Weg anläßlich ihrer Hochzeit ein Flügel zur österreichischen Kaiserin Carolina Augusta, die eine Tochter des bayerischen Königs Maximilian I. Josef war.[229]

So galt er "zu seinen Lebzeiten als der erfolgreichste Klavierbauer Münchens."[230] Lipowsky beispielsweise lobt die Qualitätsmerkmale der Instrumente Dulckens[231]. So hätten sie "einen reinen sonoren Ton", sie hielten "eine andauernde Stimmung" und könnten "durch einen geschickt angebrachten Mechanismus Fagote, Harfe, Harmonica ec. nachahmen." Außerdem zeichneten sie sich "durch eleganten und geschmackvollen Bau" aus, weswegen seine Instrumente sehr geachtet und willkommen seien. Der "Wöchentliche Anzeiger für Kunst- und Gewerbefleiß"[232] hob 1815 in Zusammenhang mit der Beliebtheit der Pianofortes Dulckens folgende Besonderheit der Produktionsweise Dulckens hervor. Hier findet man geschrieben:

[224] Berdux und Wittmayer, o.S.
[225] Ottomeier, S.21.
[226] Klaus, Bd.1, S.332.
[227] Berdux und Wittmayer, o.S.
[228] Klaus, Bd.1, S.332.
[229] Klaus, Bd.1, S.332.
[230] Klaus, Bd.1, S.330.
[231] Lipowsky, S.70.

> ”In Betracht des schon großen Absatzes und Rufes seiner Instrumente, hat man ihn zu verschiedenen Malen angegangen, sein Geschäft zu erweitern, und es Fabrikartig zu betreiben; allein er wollte sich nicht dazu verstehen, indem er der Meinung ist, daß wenn gute und dauerhafte Instrumente geliefert werden sollen, das Innere derselben, die Hauptsache, nur durch E i n e Hand gehen müsse; dahingegen in mehreren Klavierfabriken ein jeder Arbeiter ein sogenannter Fertigmacher ist, wobey freylich die Geschwindigkeit der Herstellung und der Gewinn größer ist, aber die Instrumente auch oft ungleich und unvollkommen ausfallen.”

Dulcken arbeitete aus Überzeugung heraus auf traditionelle, handwerkliche Weise und verschloß sich den Industrialisierungstendenzen seiner Zeit. Allerdings scheint diese Haltung nicht sein finanzielles Auskommen gefährdet zu haben. Seine Instrumente waren berühmt und begehrt genug, womöglich eben aus diesem Grund der handwerklichen Fertigung, wodurch er die Qualität der Instrumente unter seiner vollständigen Kontrolle behielt.

Von Louis Dulcken sind heute etwa 25 Instrumente, und zwar ausschließlich Hammerflügel erhalten, obwohl auch der Bau von Tafelklavieren belegt ist.[233] Sie befinden sich in Museen oder in Privatbesitz. Der früheste bekannte Flügel wurde Ende der 1780er Jahre erbaut und steht in Washington im Smithsonian Institution, die jüngsten Instrumente stammen aus den Jahren nach 1830 Jahren.[234]

[232] Zitiert nach Klaus, Bd.1, S.330 f.
[233] Klaus, Bd.1, S.331.
[234] Berdux und Wittmayer, o.S.

Teil B. Das Klavier in der Musikkultur am Hof Thurn und Taxis

1. Die musizierende Fürstenfamilie

Der Schwerpunkt der musikalischen Aktivitäten des Hauses Thurn und Taxis unter dem Fürsten Carl Anselm lag, wie schon bei seinem Vater Fürst Alexander Ferdinand, im Hoforchester und in der Hofoper. Der Grund dafür lag zum einen in den zeremoniellen und repräsentativen Verpflichtungen, die ein Prinzipalkommissar des Kaisers erfüllen mußte, zum Anderen gehörte im 18.Jahrhundert der Unterhalt eines Hoforchester und vor allem einer Hofoper zum repräsentativen Selbstverständnis des adeligen Standes.

Darüber hinaus war der Fürst selber musikalisch tätig, laut zweier Schloßinventare aus den Jahren 1781 und 1807 befand sich neben seinen Privatgemächern ein Orgelzimmer.[235] Eine seiner Schwestern, Maria Theresia Gräfin von Ahlefeld, geborene Thurn und Taxis, zeigt auch musikalische Bildung. Von ihrer Hand befindet sich eine Sinfonia in F-dur[236] in der Fürstlichen Hofbibliothek. Christian Friedrich Daniel Schubart berichtet auch noch über andere Mitglieder der Fürstenfamilie und ihre musikalischen Vorlieben und Betätigungen. Er schrieb 1783, daß die besondere Vorliebe der Familienmitglieder des fürstlichen Hauses dem Klavier galt: ”die Prinzessinen spielen wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse.(...) Das Clavier wird an diesem Hofe ausnehmend geschätzt und cultiviert. Da es das Lieblingsinstrument der Prinzessinen ist”[237]. Auch der Erbprinz Karl Alexander war ein guter Klavierspieler. In Schloß Trugenhofen befand sich 1791 neben seinem Schlafzimmer ein Klavierzimmer.[238] Mettenleiter bemerkte dazu, leider in Bezug auf den Namen und die dazugehörigen Lebensdaten etwas verwirrend, so daß nicht klar ist, ob Carl Anselm oder Karl Alexander gemeint ist.:

> ”Ein nicht minder gründlicher Musiker und Compositeur ist dann der am 13. November 1805 gestorbene Fürst Karl Alexander [Hier stimmt entweder das Todesjahr oder der Name nicht. Fürst Carl Anselm starb 1805, sein Sohn Karl Alexander übernahm in diesem Jahr die Regentschaft und verstarb 1827.] Er spielte das Clavier und die Orgel meisterhaft; den

[235] Piendl, 1963, S.69.
[236] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Ahlefeld 1.
[237] Schubart, S.189 f.
[238] Piendl, 1978, S.130.

> Contrapunkt und Generalbass kannte er genau, und phantasierte sehr schön und gediegen. Vorzüglich zog ihn die Kirchenmusik an; Concerte besuchte er nur wenig; das Theater aber nur sehr selten [Diese Aussagen sprechen für Fürst Karl Alexander, da das Hoforchester Fürst Carl Anselms viele Konzerte gab und er sowohl eine Italienische Oper und eine Deutsche Schaubühne unterhielt. Er war also - wohl oder übel - viel bei Konzerten und im Theater zugegen]. Bedeutende Künstler schützte und schätzte er, wie denn auch Catalani, Händel-Schütz, Bürger und andere zu Vorträgen von ihm eingeladen wurden. Jährlich begleitete er in der Schottenkirche zu St. Jakob an den 3 letzten Tagen der Charwoche die Lamentationen auf der Orgel."

In der Hofbibliothek in Regensburg liegen zwei Kompositionen Karl Alexanders, eine Sinfonia in C, von der es auch einen Klavierauszug gibt, und "Deux Angloises"[239] für Clavecin.

Therese Mathilde, Prinzessin von Mecklenburg Strelitz, die 1789 den Erbprinzen Karl Alexander heiratete, war ebenfalls der Musik sehr zugetan. Sie war "eine der großen Frauengestalten in der Geschichte der Thurn und Taxis."[240] Sowohl ihre Schönheit als auch ihre Bildung wurden hochgerühmt. So besaß sie eine umfangreiche Privatbibliothek mit englischer, italienischer und lateinischer Literatur. Sie stand in Kontakt mit Dichtern wie Jean Paul, Friedrich Gottlieb Klopstock, Friedrich Rückert und Johann Kaspar Lavater. Jean Paul widmete ihr und ihren drei Schwestern den "Titan", Klopstock dichtete eine begeisterte Ode auf ihre Person, Rückert und Lavater widmeten ihr ihre Werke.[241] Thereses Lieblingsinstrument war die Harfe, die sie nach Überlieferung in der fürstlichen Familie sehr gut beherrschte.[242] So wurde auf der Versteigerung 1993 eine Miniatur versteigert, auf der sie mit einer Harfe zu sehen ist. Eine Harfe aus ihrem Besitz kam ebenfalls unter den Hammer.

Nach ihrer Heirat begann sie, neben den musikalischen Aktivitäten ihres Schwiegervaters ein eigenes musikalisches Leben im Schloß zu führen. Sie veranstaltete verschiedene Unterhaltungen und auch Konzerte in ihren Räumen. So berichtete Johannes Graf Labes um 1791: "Unterhaltender noch (als beim Prinzipalkommissar) waren die Abend-Stunden bei der Erbprinzess. Spiel des Witzes und der frohen Laune waren da an der Tagesordnung, Aufführungen von Sprichwörtern, improvisierte Schauspiele."[243] Sie selbst schrieb 1791 ihrem

[239] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Signatur Rtt Thurn und Taxis 1 und 2.
[240] Dallmeier und Schad, S.78.
[241] Reiser, S.741.
[242] Sotheby's, Katalog der Versteigerung, unter Los Nr.871.
[243] Reiser, S.740.

Bruder Georg: (...) Der Morgen gehört mir, ich musiziere, lese, schreibe;(...) Donnerstag Diner in der Stadt, Konzert, Spiel und Souper beim Schwiegervater, (...). Freitag manchmal Konzert bei mir(...).”[244] Dabei scheute sie sich nicht, auch selber aufzutreten, wovon sie folgende Darstellung am 29.Dezember 1797 ihrem Bruder schrieb. Sie beschreibt folgendes

> ”(...)kleines Fest(...), das ich der Gräfin Hohental zu ihrem Geburtstag gab. (...)Einen meiner Salons hatte ich als Tempel arrangieren lassen(...). Das Orchester war auf beiden Seiten verteilt, die Mittel leer und im Zirkel die Zuhörer. (...)Es gab eine Synphonie(...)Unterdessen hatte ich mich in das Kostüm der Euterpe geworfen, denn ich richtete mich ganz nach den Kupfern aus Herkulaneum, die ich habe, auch die Leier hatte ich danach machen lassen. Nach der Synphonie begann eine äußerst sanfte, harmonische, feierliche Musik. Bald erschien ich. (...) In der Mitte des Tempels blieb ich stehen und sang auf eine göttliche Melodie ein kleines italienisches Rezitativ und Arie. (...) Wenn ich sie hier habe, so schicke ich die Verse, die bei dieser Gelegenheit sind gemacht worden. (...)Auch andere schick ich Dir, die er [einer der Zuhörer] über mein miserables Harfenspiel machte.”[245]

Für diese eigenen Veranstaltungen scheint sie auf Musiker des Hoforchesters zurückgegriffen zu haben. Im Fürstlichen Archiv sind Schriftstücke erhalten, die diesen Umstand belegen. So wurde in einer Promemoria der Geheimen Kanzlei vom 6. August 1801[246] festgehalten, daß die Erbprinzessin den Wunsch geäußert habe, 8 Musiker und die dazugehörigen Intrumente und Musikalien nach Schloß Trugenhofen senden zu lassen. Darunter waren neben Thereses Harfe auch drei Klaviere, ein Kontrabaß und ein Cello. Auch Heinrich Marchand war, wie bereits in seiner Biographie angesprochen, bei diesem Aufenthalt in Schloß Trugenhofen anwesend. Für ihn war sicher eines der Klaviere bestimmt, welches mitgeschickt wurde. Neben ihrer Harfe hatte aber auch Therese immer ein Klavier bei sich stehen, welches sie bei Ortswechseln mitnahm. Ihrem Bruder berichtete sie davon in einem Brief vom 19.April 1797: ”Wir bewohnen nun seit drei Tagen ein kleines, einfaches, aber liebliches Häuschen auf einer Insel der Donau. (...) Die Einrichtung meines Wohnzimmers gefiele Dir gewiß, (...) das anstoßende [Zimmer] ist grün mit schwarzen Kupfern und da ist mein Klavier, und meine Harpfe.”[247] Und am 5.Juli 1798 schreibt sie: ”In diesem Augenblick sitzt der Becké mit der guten Lotte an meinem Klavier und sie singen ihre höchsten

[244] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 4373, Briefwechsel der Fürstin Theres mit ihrem Bruder Georg, Jahrgang 1786-1799.
[245] Fürst Thurn und Tacis Zentralarchiv, HFS 4373.
[246] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 285
[247] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 4373.

Töne."[248] Therese scheint der Klaviermusik sehr zugetan gewesen zu sein. Das Klavier in Thereses Räumen deutet darauf hin, daß sie neben Harfe auch Klavier spielen konnte. Darüberhinaus erwähnt Heinrich Marchand in einem Brief, wie bereits angesprochen, daß er als Klavierlehrer der "fürstlichen Kinder" angestellt war. Er kam im Jahr der Hochzeit zwischen Karl Alexander und Therese an den Hof und hatte zum Erbprinzenpaar eine besonders enge Beziehung, weshalb man annehmen darf, daß er neben ihrer musikalischen Unterhaltung eigens auch zum Unterricht Thereses für den Hof verpflichtet wurde. Die obige Briefstelle, in der der Pianist Beecke erwähnt wird, zeigt, daß Therese auch mit anderen Pianisten Kontakt pflegte. Von Beecke sind auch Kompositionen in der fürstlichen Hofbibliothek erhalten. All dies weist daruf hin, daß das Klavier sowohl bei Karl Alexander als auch bei Therese eine wichtige Rolle spielte.

Die Liebe zum Klavier gaben Therese und ihr Mann an ihre Kinder weiter, sie genossen früh Klavierunterricht. Aus einem Schriftstück über die Neuanschaffung von zwei Pianoforte aus dem Jahr 1803, das in Kapitel 3.1. noch näher zu betrachten sein wird, geht hervor, daß für die erst fünfjährige älteste Tochter Thereses und Karl Alexanders, Maria Theresia, 1799 ein Pianoforte gekauft worden war. Therese schrieb im Sommer 1800 an ihren Bruder:"Meine Kinder sind wohl, Therese macht große Fortschritte, sie lernt jetzt das Klavier mit ziemlicher Leichtigkeit." Auch der Unterricht des jüngsten Sohnes Friedrich Wilhelm ist belegt. Der Regensburger Musikgeschichtsschreiber Domenicus Mettenleiter hatte ein kleines "Kinder - Clavier, das zugleich als Nähkästchen dienen konnte"[249] in seinem Besitz. Darauf habe "der verstorbene Prinz Fritz (...)das Clavierspiel gelernt."

Zusammenfassend kann man folgende Entwicklung der Musikkultur feststellen: Hatten sich die Fürsten Alexander Ferdinand und Carl Anselm noch auf die offizielle Hofmusik und die Hofoper konzentriert, so spielte sich das musikalische Leben von Karl Alexander und seiner Frau Therese mehr im privateren, den eigenen musikalischen Vorlieben entsprechenden Bereich ab. Allerdings muß das nicht verwundern, da für die beiden nicht mehr die zeremoniellen und repräsentativen Verpflichtungen des Prinzipalkommissariats bestanden. (Siehe Teil A, Kapitel 1.1.) Das Klavier spielte in der privaten Musikkultur Fürst Karl Alexanders und seiner Frau Therese eine überragende Rolle. Im Jahr ihrer

[248] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 4373.

Vermählung war ein Klaviermeister, Heinrich Marchand, angestellt worden, der sie sowohl unterrichtete als auch ihnen zu ihrer Zerstreuung vorspielte. Beide spielten selber Klavier und ließen ihren Kindern schon früh Unterricht auf diesem Instrument geben. Die Vorliebe für die Hofoper wurde - allerdings auch unter finanziellen Zwängen - gewissermaßen von der Vorliebe für das Klavier abgelöst.

2. Die Musikalien der Fürstlichen Thurn und Taxis Hofbibliothek

In der Hofbibliothek des fürstlichen Hauses Thurn und Taxis liegen von der Hofmusik angesammelte Musikalien, die heute in einem 1981 erschienenen Katalog erfaßt und zugänglich sind. Insgesamt kann der Bestand „provenienzmäßig in 4 Gruppen eingeteilt werden.“[250] So sind zwei kleine Bestände von Musikhandschriften und Musikdrucken aus den württembergischen Klöstern Obermarchtal und Neresheim, die zu den Besitzungen der Thurn und Taxis gehören und von der Taxischen Hofmusik in Frankfurt bis zum Jahr 1748 erhalten. Die weitaus höchste Anzahl an Kompositionen entstammt dem Repertoire der Hofmusik zwischen 1748 und 1806, die kurz bestehende Gardemusik zwischen 1820 und 1828 hinterließ lediglich einen kleinen Fundus an Musikalien.

Die Musikalien für Klavier - Cembalo oder Pianoforte - kann man in fünf Gruppen einteilen. Den zahlenmäßig größten Anteil stellen - wegen der Produktivität Franz Xaver Pokornys in dieser Gattung - Cembalokonzerte (ca. 65 Werke, allein 45 von Pokorny) und Werke für Singstimme und Klavierbegleitung (ca. 66 Werke). Daneben findet sich auch Literatur in kleiner Instrumentalbesetzung, wie Trio, Quartett, Quintett und Sonate oder Concert bzw. Concertante für eine bestimmte Anzahl an Instrumenten (ca. 24 Werke). Ein weiterer Posten sind Klavierauszüge aus dem Berich der Hofoper (ca. 19 Werke). Ferner wirkte das Cemablo vereinzelt auch in Sinfonien mit (in ca.7 Sinfonien).

Betrachtet man diese einzelnen Gruppen in Hiblick auf ihre zeitliche Entstehung, so ergibt sich ein interessantes Bild:

[249] Mettenleiter, S.269.
[250] Angerer, S.XXIII.

	Anf.18.Jh.	1750	1760	1770	1780	1790	1800	1810[251]
Solo	1	-	2	5	3	1	4	-
Singst +Klavier	-	-	-	-	-	13	32	11
Konzert für Kl.	-	-	1	16	3	4	1	-
Kammer-musik	-	1	2	12	2	6	1	-
Klavier auszug	-	-	-	4	11	-	1	2
Sinfonien	-	5	3	3	-	-	-	-

Man kann deutlich eine unterschiedliche Häufung der verschiedenen Gattungen über die Jahrzehnte erkennen, die man in Zusammenhang mit der Geschichte der Hofmusik sehen kann.

Die frühesten Musikalien für Klavier stammen aus einer Zeit lang vor Gründung der Hofkapelle in Regensburg. So ist aus dem beginnenden 18.Jahrhundert eine Sammlung von „55 Tanzsätze(n) für Cembalo“[252] erhalten. In ihr sind Komponisten wie Jaque Champion de Chambonnières (nach 1601-um1670), Francois Couperin (1668 - 1733), Nicolas Lebègue (1630-1702) und Jean-Baptiste Lully (1632-1687), enthalten. Diese Sammlung zeugt vom Gebrauch des Cembalos am Hof Thurn und Taxis bereits vor Gründung des Hoforchesters 1748. Bis 1750 ist keine weitere Musik für Cembalo vorhanden. Aus der Zeit um 1750, also kurz nach Gründung der Hofkapelle, existieren sechs Musikhandschriften, in denen eine Cembalostimme enthalten ist. Dies sind fünf Sinfonien von Giovanni Battista Serini (geb.um1710)[253] und eine „Sonata.1.(E-dur)“ für Cembalo, zwei Violinen oder Flöten und Violoncello von Johann Matthias Suhl.[254] In den ausgehenden 1760er Jahren begann die Hochblüte des Cembalokonzerts, wovon eine große Anzahl - der Hofkomponist Franz Xaver Pokorny komponierte mehr als Zweidrittel des

[251] Die Jahreszahlen bezeichnen die Mitte des Zeitraumes. Z.B.: Musikalien vor 1785 werden 1780 zugeordnet, nach 1785 gehören sie zu 1790.
[252] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Sigantur Rtt Inc.IIIc/4.
[253] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek. Sigantur Rtt Serini 2; 4; 5; 6; 8.
[254] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Suhl 1/II.

gesammten Bestandes - bis in die 80er Jahre zur Aufführung kam.[255] Auch stammt von ihm der Großteil der übrigen Literatur für Cembalo, 7 Solosonaten und 9 Kammermusik-Werke -2 Quartette, 1 Quintett, 1 Sonata, 5 Trios - aus den 1760-1770er Jahren sind von ihm erhalten. Ferner wird das Cembalo weiterhin vereinzelt in Sinfonien eingesetzt.

Aus den 1770-1780er Jahren sind auch eine Anzahl von Klavierauszügen erhalten. Darunter finden sich sowohl Auszüge ganzer Partituren von Opern oder Singspielen wie auch einzelne Arien. Im überwiegenden Falle existieren daneben noch die Stimmen für Orchester und Sänger. Letztere nutzten die Klavierauszüge womöglich zur Einstudierung ihrer Partien, was der Namensvermerk des Sängers Silvio:Sig.[e] Pezzani auf dem Auszug der Introduzione und des Finales der Oper „Il Finto Pazzo per Amore“ von Antonio Sacchini aus dem Jahr um 1780[256] vermuten läßt. Sowohl für französische als auch italienische Opern wie auch deutsche Singspiele wurden die Auszüge verfaßt, wobei die zeitliche Einordnung im großen und ganzen mit dem aktuellen Opernunternehmen - 1760-1773: Französische Oper, 1773-1778: Italienische Oper, 1778-1784: Deutsches Singspiel, 1784-1785: Italienische Oper - des fürstlichen Hauses übereinstimmt. Auszüge französischer Opern werden um 1770 datiert, beispielsweise drei Kompositionen von André-Erneste-Modeste Grétry (1741-1813)[257] oder ein Werk von Francois-André Philidor (1726-1795)[258]. In die 1770-80er Jahre fallen vier Auszüge italienischer Opern, wobei nur ein Intermezzo von Nicola Piccini genau datiert - auf 1776 - werden kann[259]. Von fünf Deutschen Singspielen, darunter drei von Paul Kürzinger[260], eines von Schacht[261] und ein anonym verfaßtes[262], wurden um 1780 ebenfalls Klavierauszüge erstellt. Aus der Zeit um 1800 bis ca.1819 existieren weitere Auszüge - fünf von Ferdinando Paer[263] und eine von Giovanni Paisiello[264] -, allerdings jetzt nur von einzelnen Arien. Nachdem es

[255] Pokorny hatte 1766 wohl bereits vor seiner Anstellung verfaßte Konzerte an seine neue Dienststelle mitgebracht, da das früheste Autograph aus dem Jahr 1757 stammt.
[256] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Sacchini 10.
[257] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Grétry 8 I/II; 6/I; 6/2; 9/V; 9/II, VIa.
[258] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Philidor 2/II.
[259] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Sigantur Rtt Piccini 16; 14/I,II; 14III/IV. Rtt Sacchini 10.
[260] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Kürzinger 5; 6; 8.
[261] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Schacht 150/I,II,V; 150/II,IV,VI.
[262] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Inc.VIIa/8.
[263] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Paer 4/III; 4/II, 4/V; 6/1.
[264] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Sammelband 3/3.

keine Hofoper mehr gab, wurden die Arien wohl konzertant aufgeführt, teilweise gibt es dazu noch Partituren.

Um 1790, nachdem die Hofoper für immer ihre Tore geschlossen hatte, rückte die Sololiteratur für Klavier und vor allem der von Klavier begleitete Gesang in den Vordergrund. Klavierkonzerte und kammermusikalische Besetzungen verlieren zunehmend an Bedeutung. Auch in Hinblick auf den Bestand an Klavierinstrumenten am fürstlichen Hof ist diese Entwicklung interessant. Das erste undatierte Inventar mit Musikinstrumenten aus der Zeit um 1790 weist eine ganze Anzahl von Cembali gegenüber lediglich zwei Pianofortes auf. Im Inventar von 1797 hatte sich die Situation umgekehrt, so daß das Anwachsen der Zahl an Literatur besonders für Gesang mit Klavierbegleitung - die Sololiteratur erlebt lediglich um 1790 eine kleine Blüte - mit der Verdrängung des Cembalos durch das Pianoforte parallel läuft. Die Gesangsbegleitung gehört ab den 1790er Jahren bis um 1810 zur Hauptaufgabe des Klaviers. An heute noch bekannteren Komponisten, deren Werke - aus den beiden Gattungen Klavier- Sololiteratur und Gesang mit Klavierbegleitung - heute noch in der fürstlichen Hpfbibliothek liegen, können folgenden Namen genannt werden:

- Ignaz von Beecke (1733-1803), der in Kontakt mit der Erbprinzessin Therese stand und bei ihr zu Besuch war (siehe unter 2.x.x): 4 Kompositionen für Gesang und Klavier, drei Sonaten für Cembalo.
- Karl Konrad Cannabich (1771-1806), Sohn des Mannheimer Geigers und Komponisten Christian Cannabich: „Bonnheur et Malheur“ und die Aria „Minnesold“.
- Muzio Clementi (1752-1832), als „Vater der Pianofortemusik“[265] bezeichnet: Sonate B-dur für Pianoforte und ein „Rondeau per Soprano e Cembalo solo“;
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), von dem hier zwei Arien aus „Cosi fan tutte“ und aus dem „Don Giovanni“, eine Sonate D-Dur für Cembalo zu vier Händen, KV 123a/381 und ein Quintetto Es-Dur für Cembalo, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, KV 452, vorhanden sind;
- Johann Friedrich Reichard (1752-1814), der in einem Band „(4) Deutsche Gesänge“ mit drei Kompositionen vertreten ist.

[265] Hans Engel: Art.“Clementi“, in: MGG, Bd.2, Sp. 1491.

Zusammenfassend kann man folgende Zusammenhänge zwischen der am fürstlichen Hof erklungenen Klaviermusik und ihren zeitlichen Rahmenbedingungen feststellen: In den ersten Jahren nach der Gründung der Hokapelle 1748 spielte das Cembalo keine herausragende Rolle. Erst um 1760 entsteht bis um 1780 ein Repertoire an Musik, in der das Cembalo eine tragende Rolle spielt, wie Cembalo-Konzerte und Cembalo solo oder in kammermusikalischer Besetzung. Daneben wird das Cembalo auch in der Hofoper eingesetzt, was die in dieser Zeit entstandenen Klavierauszüge belegen. Nach Beendigung der Hofoper und mit der Etablierung des Pinoforte als Klavierinstrument ergibt sich eine Verlagerung des Repertoires in Richtung Sololiteratur für Klavier und Klavier als Begleitung von Gesang. In diese Zeit fällt auch die Hochzeit des Erbprinzen Karl Alexander mit Mathilde Therese (1789), beide waren dem Klavier sehr zugetan. Die Bevorzugung des klavierbegleiteten Gesanges mag auch mit den Vorlieben des Erbprinzenpaares zusammenhängen. Womöglich lag auch hier eine der Hauptaufgaben Heinrich Marchands, obwohl von ihm überwiegend Literatur für Klavier solo neben zwei Gesangskompositionen bekannt ist (siehe Teil A, Kapitel 2.4.).

Insgesamt auffällig bleibt jedoch überraschend geringer Bestand an Klaviermusik. In Hinblick auf die überlieferte Begeisterung des Fürstenhauses für dieses Instrument und die Anzahl an nachweibaren Instrumenten verwunderte die schmahle Auswahl. Besonders die Sololiteratur ist insgesamt mit wenig Kompositionen vertreten, lediglich 25 Werke für Cembalo oder Pianoforte, aus einem Zeitraum zwischen etwa 1770 und um 1800[266], sind noch erhalten. Weder vom Hofpianisten Paul Küffner noch von Heinrich Marchand sind Kompositionen für ihr Instrument vorhanden, von Marchand lediglich ein Lied mit Harfenbegleitung. Nur der nachgewiesenermaßen bei Erbprinzessin Therese auf Besuch gewesese Ignaz Beecke ist mit Kompositionen vertreten. Daß sich keines der Werke Heinrich Marchands, welche in der Zeit seiner Anstellung in Regensburg entstanden sind, heute in der Bibliothek befinden, deutet womöglich darauf hin, daß eine Reihe an ursprünglich vorhandenen Musikalien verloren gegangen sind. Deshalb muß die hier anhand des Musikalienbestandes beschriebene Entwicklung der Klaviermusik mit einem

[266] Die Datierung der undatierten Musikhandschriften erfolgt im Katalog mit circa-Angaben. Z.B. Ms.ca. 1800.

Vorbehalt behaftet bleiben. Jedoch wird sich wahrscheinlich keine genauere Rekonstruktion mehr machen lassen.

3. Klavierinstrumente am Hof Thurn und Taxis

Das Klavier war, wie bereits ausführlich geschildert, am Hof Thurn und Taxis ein beliebtes Instrument (Siehe Teil B, Kapitel 1). Über die Virtuosen Paul Küffner und Heinrich Marchand wurde bereits ausführlich gesprochen und auch über die Vorliebe, welche die Fürsten und ihre Familienangehörigen für dieses Instrument hegten. Jetzt sollen die Instrumente in den Blickpunkt des Interesses rücken.

3.1. Klaviere in Quellen

Über Inventare und andere Quellen läßt sich eine ganze Anzahl an Instrumenten aufspüren, die am fürstlichen Hof in Gebrauch gewesen sind.

So sind im fürstlichen Archiv drei Inventare vorhanden. Das älteste ist in einem nicht datierten[267] ”Theatre und Musik Catalogen”[268] enthalten. Erst werden die Streichinstrumente aufgezählt und dann die ”Flügel”und die ”Clavicorde”. Unter den Flügeln finden sich zwei ”forte piano” und fünf ”bekielte”, unter den Klavichorden zwei bundfreie und 6 ”ordinaire”, was gebundene Klavichorde bedeutet. Des Weiteren sind hinter den einzelnen Instrumenten die Namen ihrer Benutzer notiert. Die Flügel wurden von ”B:V: Westerh”, ”B: von Jett”, Mr Morin, Mr Croes und Mr Knischek gespielt, und einer stand ”bey hofe”, womöglich als Konzertinstrument. B:V: Westerh. ist mit Johannes Jakob oder Alexander Ferdinand Graf von Westerholdt zu identifizieren. Ersterer war Leiter des Hofmarschallamtes[269], von letzterem finden sich im Katalog der Musikhanschriften der Hofbibliothek Kompositionen.[270] Mr Croes und Mr Knischek waren Musiker, Baron von Jett war ab 1795 Leiter des Hofmarschallamtes[271], und die beiden anderen Personen gehörten wohl anderweitig zum Hofstaat. Mit Mr Croes kann sowohl der Vater als auch der Sohn Croes gemeint sein, beide waren Musikdirektoren bei Hof. Vàclav Knischek war

[267] Im Catalog ist ”Le nozze die figaro” von W.A. Mozart enthalten. Die in Regensburg liegenden Musikhandschrift wird auf ca.1790 datiert, was bedeutet, daß der Catalog danach entstanden sein muß.
[268] Thurn und Taxis Zentralarchiv, Ohne Signatur. Von Herrn Dr. Angerer vorgelegt erhalten.
[269] Piendl, 1963, S.69.
[270] Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Signatur Rtt Westerholdt 1 und Rtt Sammelband 29
[271] Piendl, 1963, S.69.

der zweite Fagottist des Hoforchesters. Nach Lipowsky[272] komponierte er jedoch auch Klavierstücke, was erklärt, daß er einen Flügel und sogar ein Clavichord zur Verfügung gestellt bekam. Auch B:V:Westerh hatte neben einem Flügel ein Klavichord zu seinem Gebrauch. Die Sängerinnen ”Mde Brunetti” und ”Me Fischer” und der Musikintendant Baron von Schacht hatten Klavichorde zur Verfügung, letzterer sogar zwei. Der Geiger Mr Gspan und der Klarinettist Mr Schierle[273] waren die letzten beiden Klavichordspieler.

Das nächste Inventar stammt aus dem Jahr 1796 und ist mit ”Extract aus dem hochfürstlichen Musik Instrumenten / Inventario”[274] betitelt. Es verzeichnet unter ”Große Clavier” sechs Forte piano, zwei Cembali und sechs Clavichorde. Auffällig ist hier, daß sich das Verhältnis der Anzahl von Forte piano und Cembali in den Jahren zwischen den beiden Inventarien umgekehrt hat. Dafür können zwei Gründe vermutet werden. Der eine läge in dem verheerenden Brand im Jahr 1792 – das erste inventar müßte demnach davor geschrieben worden sein -, dem der Freisinger Hof, wie die Residenz genannt wurde, in Schutt und Asche legte.[275] Danach wären dann die inzwischen beliebteren Pianoforte zur Ergänzung des beeinträchtigten Bestandes an Instrumenten gekauft worden. Der andere Grund könnte in dem sich gewandelt habenden Musikgeschmack des Fürstenhauses liegen, der das Ersetzen der Cembali durch das Pianoforte verlangte. Beides kann man als konkretes Beispiel dafür nehmen, daß das Fortepiano am Ende des 18.Jahrhunderts allgemein sehr viel beliebter geworden war, als das Cembalo.

Auch in diesem Inventar von 1796 sind wieder die Namen der Benutzer verzeichnet. Darunter sind als Musiker zu finden: Musikintendant Baron von Schacht mit einem Fortepiano und einem Clavichord, dann Marchand mit einem Fortepiano; der Fagottist Knieschеck und der Konzert-Oboist Hannisch ebenfalls mit einem Fortepiano. Letzterer verfügte darüber hinaus noch über ein Clavichord. Außerdem wird, im Gegensatz zum vorigen Inventar, ein Instrument, welches von einem Mitglied der Fürstenfamilie verwendet wurde, aufgeführt. Bei der ”Frau Erbprinzessin” sei ein Fortepiano. Wie bereits beschrieben (Siehe Teil B, Kapitel 1), veranstaltete die Erbprinzessin Therese eigene Konzerte neben

[272] Lipowsky, S.151.
[273] Mettenleiter, S.270.
[274] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, 2428, Blatt 188.
[275] Piendl, 1963, S.90.

denen ihres Schwiegervaters und so könnte mit diesem Instrument ihr Konzertinstrument gemeint sein. Sonstige Personen, die über ein Klavichord verfügten, waren der Pfarrer zu Trugenhofen und die unbekannten Madam Poppele und Herr Zoll. Zuletzt gab es noch ein Klavichord ”reserve in Dischingen”, d.h.auf dem Sommersitz Trugenhofen und ein „Clavier mit Kiel“ bei Herrn oder Frau Hornburg. Im Inventar findet sich auch noch folgende Nebenbemerkung: ”1 Fortepiano das beste wurde a Ser^{mo} der (...) Dame Walden geschenkt.” Darunter steht: ”1 Clavier mit Kiel von Ser^{mo} dem Hr Lambert”.

Interessante Details zu diesem Inventar und zu den Klavieren erfährt man aus einem Brief des Musikintendanten Baron von Schacht aus dem Jahr 1801, in dem er sich gegen Vorwürfe, die ihm aus seinen Angaben im Inventar erwachsen waren, zur Wehr setzt. So sei bemerkt worden, daß einige Klavier ”an fremde oder solche Individuen der fürstl. Dienerschaft überlassen gewesen sind, die aus keinerley Gründen irgendeinen Anspruch auf fürstl. Instrumente zu machen hetten.”[276] Der Vorwurf richtet sich also gegen die Benutzer der Instrumente, die ”fremd” seien, oder kein Recht auf fürstliche Instrumente hätten. Nachfolgend rechtfertigt Baron von Schacht bei fast jeder Person, warum diese ein Klavier habe. Der Kammerdiener Lambert habe von Serenissimo persönlich ein Klavier bewilligt bekommen, der Pfarrer von Trugenhofen habe anläßlich der Stiftung einer Orgel von Serenissimo ”zur Lehre seines Schülers ein Klavier abverlangt” - wobei der Schüler womöglich Karl Alexander war. Madam Poppele habe wiederum auf Fürsprache Serenissimo und Mademoiselle Zoll auf selbig von Pater Kitzinger ein Instrument erhalten. Die Musiker Hannisch und Knieschеck seien als Komponisten tätig, und Herrn Marchand als Klaviermeister sei ”wohl über das Anlehen solcher Instrumente das Recht nicht leicht abzusprechen sowenig als Herrn Baron von Schacht als Intendanten und freiwillig - unentgeltlichen Componisten so vieler Music;” Darüberhinaus seien die Instrumente nicht ”weggeschenkt, sondern als gelehent haftet alle Stunde die Reclamation darauf.” Sie können also jederzeit bei Bedarf wieder zurückgenommen werden. Aber Baron von Schacht läßt es damit nicht bewenden, er präsentiert sich im Weiteren als umsichtiger und pragmatischer Musikverwalter und Diener seines Fürsten. Denn als Grund für das Verleihen der Instrumente gibt er Aufbewahrungsschwierigkeiten der nach Auflösung der italienischen Oper frei

[276] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2439.

gewordenen Instrumente an, die mit dem Verleihen gelöst werden konnten. Darüberhinaus sei es für ”kein Instrument schädlich, sondern vielmehr nützlich (...), wenn es in moderatem continuierlichen Gebrauch bleibt. Eine von Kunst verständigen leicht zu erörternde Bermerkung.” Und zuletzt ”kann dieses wegleyhen alter schlechter Instrumente Smo bey weitem keinen Schaden bringen, und gab Gelegenheit Leute zu obligieren ohne Schaden $S^{\underline{mi}}$, welches jedem treuen Diener, in welchem fach er sey, obliegt.” Baron von Schacht hat also sowohl den Instrumenten eine sachkundige Behandlung verschafft als auch seinem Fürsten die Gelegenheit gegeben, sich seine Diener zu verpflichten, ohne daß er eine Verlust erleidet.

In Bezug auf die Klaviere läßt sich aus diesem Brief einiges an Information über ihren Gebrauch ablesen. Angeschafft wurden sie für das Hoforchester, welches sie vor allem bei der Oper benötigte. Man kann sich vorstellen, daß sie neben den Aufführungen vor allem zur Einstudierung der Gesangspartien verwendet wurden (siehe auch Teil B, Kapitel 2). Nach Abschaffung der Oper gingen die Klaviere teils in privaten Gebrauch über, teils dienten sie den für das Hoforchester tätigen Komponisten als Kompositionshilfen. Trotz des Verleihens an verschiedene Personen blieben die Instrumente Eigentum des Musikdepartements, durch welches sie sicherlich einstmals angeschafft und dann weiterhin verwaltet wurden. Sie gehören also in den Bereich der Hofkapelle.

Das zeitlich jüngste ”Inventarium aller zu Musik Departement gehörenden Instrumenten und Effecten / abgegeben den 19.Juli 1802” gleicht aufs Wort demjenigen von 1796, auch die Nebenbemerkung mit den verschenkten Instrumenten wurde, obwohl der Vorgang schon sechs Jahre vergangen war, wörtlich übernommen.

Zusammenfassend kann man an Hand der Inventarien feststellen, daß es 14 bis 15 Instrumente am Hof von Thurn und Taxis gab, die verschiedenen Leuten, dabei überwiegend den Musikern aber wohl auch vereinzelt Musikliebhabern, zur Verfügung gestellt wurden. Die Bevorzugung vom Cembalo auf der einen und Pianoforte auf der anderen Seite läuft am Hof Thurn und Taxis parallel mit dem Geschmack der Zeit. Während das älteste undatierte Inventar aus der Zeit der ausgehenden 80er Jahre des 18.Jahrhunderts noch überwiegend Cembali und vor allem Klavichorde, dagegen aber nur zwei Pianoforte aufweist, kehrt sich das Verhältnis keine zehn Jahre später nahezu um. Allerdings blieb das Klavichord als

privates Übungsinstrument weiterhin in Gebrauch. Seine Zahl verringert sich nur wenig.

Auffällig ist, daß eventuell vorhandene Instrumente in den Privaträumen des Fürsten Carl Anselm und des Erbprinzen Karl Alexander nicht erwähnt werden, die vorhanden waren, da von beiden das Klavierspiel und das persöliche Orgel- und Klavierzimmer überliefert ist. (Siehe auch Teil A, Kapitel 1). Darüberhinaus erwähnt ein Inventar aus dem Jahr 1773 ein „Clavecin", welches im Zimmer der Fürstin stehe, und ein weiteres im „Chambre de Musique".[277] Auch die von Schaubart erwähnten "Prinzessinnen", deren Lieblingsinstrument das Klavier gewesen sein soll, werden nicht als Benutzer von Instrumenten genannt. Man kann jedoch, wie aus obigen Inventaren hervorgeht, annehmen, daß sie in ihren Räumen Klaviere besaßen. Eine Erklärung für deren Fehlen in den Instrumenten-Inventaren könnte darin liegen, daß diese Instrumente nicht dem Musikdepartement unterstanden, sondern aus der Privatschatulle bezahlt wurden. Das im Inventar von 1796 erwähnte Instrument der Erbprinzessin war demanch, wie bereits oben vermutet, nicht ihr Privatinstrument - welches sie laut ihrem Brief an ihrem Bruder in ihrem Räumen stehen hatte -, sondern es stand ihr für ihre eigenen "offiziellen" Konzerte mit Musikern der Hofkapelle zur Verfügung, so wie das Klavier "Bey Hofe" des Fürsten Carl Anselm.

Neben den in den Inventarien erwähnten, offiziellen Klavieren der Hofmusik können also noch weitere Instrumente in den damaligen Privaträumen der fürstlichen Familie vermutet werden. Diese Privatinstrumente lassen sich aus verschiedenen Quellen, teils aus dem fürstlichen Archiv, teils aus Sekundärliteratur, nachweisen. So wurde bereits mehrfach genannt, daß Therese ihrem Bruder Karl gegenüber zwei Mal in Briefen von 1797 und 1798 ihr eigenes Clavier erwähnt, welches in ihren Privaträumen stand und welches sie sogar, bei längeren Aufenthalten an anderen Orten, mit sich nahm. Dann erwähnt der Regensburger Musikgeschichtsschreiber Domenicus Mettenleiter zwei Instrumente, die in seinem Besitz seien: ein Orgelclavier, "welches dem Fürsten lange zum Gebrauche gedient, und das er später einer Gesellschaft zum Geschenk gemacht hatte." [278] und das bereits erwähnte Kinder-Clavier (siehe Teil B, Kapitel

[277] Piendl, 1963, S.60.
[278] Mettenleiter, S.269.

1), das zugleich als Nähtischchen dienen konnte und auf dem der Prinz Fritz[279] das Klavierspiel gelernt hatte. Die Tatsache, daß sich diese Instrumente im Besitz Mettenleiters befanden, zeigt, daß wohl immer wieder Instrumente verkauft oder verschenkt wurden.

Im Archiv konnten weitere Quellen zu einzelnen Instrumenten, die zum privaten Gebrauch der Fürstenfamilie bestimmt waren, gefunden werden: So erwähnt der Sekretär Dittrich in einem Schreiben aus Schloß Trugenhofen vom 28.Oktober 1802[280] eine Orgel, die in Erbprinzlichen Gebrauch sei, und die von einem nicht namentlich genannten Orgelbauer repariert wurde. Des Weiteren kümmerte sich Musikintendant Baron von Schacht Ende des Jahres 1803 um die Anschaffung zweier neuer Pianofortes, eines für die Hofkonzerte, da das alte bereits sehr gelitten habe und für die kommenden Konzerte unbrauchbar sei, und eines für Maria Theresia, die Tochter des Erbprinzenpaares. Er wollte diese zwei Instrumente bei dem Regensburger Klavierbauer Jakob Friedrich Schmahl erwerben, der womöglich bereits seit längerer Zeit als Klavierstimmer am fürstlichen Hof tätig war.[281] Baron von Schacht schrieb dafür eine Art Antrag[282] an die Geheime Kanzley, in dem er die Gründe für die Anschaffung erläuterte und Herrn Schmahl mit allen seinen ökonomischen Vorteilen und Seviceleistungen vorstellt. Das fürstliche Haus mußte gerade in diesen Jahren sehr sparsam sein, das Musikdepartement wirtschaftete bereits seit 1798 mit einem stark reduzierten Etat, so daß die Anschaffung gleich zweier neuer Klaviere einen bedenklich hohen Kostenaufwand erforderte. Baron von Schacht preist den Klavierbauer Schmahl dementsprechend beredt an: Herr Schmahl verkaufe seine Instrumente sehr günstig - eines für 35 und eines 24 Carolins - und habe sich bereit erklärt, eine Ratenzahlung von 15 Carolins pro Quartal zu akzeptieren. Er sei ein zuverlässiger Mann, auf den man sich verlassen könne, falls das Instrument sich sehr verändern sollte - was sehr oft vorkomme, aber nicht bei den Instrumenten von Schmahl. Von ihm könne man in diesem Fall ein neues und besseres bekommen.

[279] Friedrich Willhelm (1805-1825), jüngster Sohn von Karl Alexander und Therese, der erst zwanzig-jährig nach einem Unfall verstarb
[280] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 213
[281] Mettenleiter führt auf Seite 270 einen Herrn Schmahl als Clavierstimmer auf, den er in einer Besoldungsliste von 1769 (Irrtum! 1796!!) gefunden haben will.
[282] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 237 f.

Daß Baron von Schacht diese Gefahr des sich verändernden Instrumentes so sehr in den Vordergrund rückt, hatte sicher taktische Gründe - er wollte mit dem drohenden schnellen Verschleiß von eventuell billigeren Instrumenten die Geheime Kanzlei von der Notwendigkeit des Erwerbs Schmalscher Instrumente überzeugen - auf der anderen Seite wirft dieses Argument Baron von Schachts auch ein Licht auf die noch empfindlichen Hammerklaviere dieser Epoche. Der Klavierbau befand sich in einer Epoche der Innovation, es wurden beständig neue Lösungen für die spezifischen Probleme der sich stetig wandelnden Anforderungen der Musikpraxis an dieses Instrument gesucht.

In diesem Antrag taucht noch ein weiteres Instrument der fürstlichen Familie auf. Baron von Schacht schrieb: Für die kleine Maria Therese (von deren Fortschritten im Klavierunterricht bereits in den Briefen Thereses an ihren Bruder zu erfahren war) sei vor vier Jahren, also 1799 ein Instrument von einem Herrn Schneider angekauft worden. Dieses aber sei seinen Preis von lediglich 10 Carolins nicht wert, weswegen der Wunsch des Erbprinzenpaares nach einem neuen Instrument entstand.

Zu diesem Kaufvorhaben existieren noch drei weitere Schriftstücke. So verfertigte B.v.Schacht am 4.Januar 1804 eine Kopie eines Schreibens an Herrn Schmahl[283], in dem er um einen Preisnachlaß bittet. Eine abschlägige Antwort von Herrn Schmahl mit dem Hinweis auf bereits gewährten Nachlaß existiert auch[284]. Am 7.Januar dann schrieb Baron von Schacht ein Promemoria[285], in dem es um lederne Schutzhüllen bzw.Decken zur Schonung der neuen und kostspieligen Instrumente geht. Hier sind weitere Details über die beiden Pianofortes enthalten: Eines der Instrumente sei aus Mahagoni, das andere aus imitiertem Mahagoni. Ersteres sei für das ”appartement” bestimmt, das andere für die ”Prinzeß Therese”. Eine Rechnung oder Quittung, die belegt, ob die geführten Verhandlungen zum Abschluß kamen und die Instrumente dann tatsächlich im Schloß standen, wurde in den Akten des fürstlichen Archives nicht gefunden.

Auch in den Schloßinventaren, in denen die Ausstattung und Einrichtung der Zimmer des Schlosses vom Festsaal bis zur Bedientenkammer festgehalten wurde, finden sich keine Belege für Klavierinstrumente. Lediglich in einem aus dem hier untersuchten Zeitraum der Regierungszeit Fürst Carl Anselms und Fürst Karl

[283] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428.
[284] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428.
[285] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2434

Alexanders herausfallenden Invenatar von 1834[286] wird in der II.Etage, im ”Spielzimmer” ein ”Flügel (Inventarnr. 1881) mit sechs Oktaven aus Nußbaumholz von Ziegler aus Regensburg” mit dem Wert von 400 Gulden angegeben.

Weitere Instrumente aus dem fürstlichen Haus finden sich in einer Quelle aus jüngster Zeit, im Katalog der Versteigerung im Jahr 1993. Hier wurden zwei Hammerflügel aus dem ersten Dezennium des 19.Jahrhunderts verkauft, ein Flügel von Matthäus Andreas Stein, datiert nach 1802[287] und das Instrument, das nachfolgend noch eingehend beschrieben wird, der Hammerflügel des Münchner Klavierbauers Louis Dulcken von 1805[288].

Daneben ist im Katalog ein nicht zur Versteigerung gekommener Hammerflügel im Empire-Stil abgebildet, über den jedoch keine näheren Angaben bereitgestellt wurden. Ein gebundenes Klavichord aus Deutschland, welches von Sothebys in das 20.Jahrhundert datiert und als ”im Stile des späten 18.Jahrhunderts”[289] beschrieben wurde, ist verkauft worden. Möglicherweise stammt es jedoch tatsächlich aus dem späten 18.Jahrhundert[290], die gebundene Bauweise zumindest deutet darauf hin. Damit fiele es in den hier untersuchten Zeitraum. Da es sehr viele Klavichorde am fürstlichen Hof gab, scheint dies nicht unwahrscheinlich.

Zuletzt steht noch heute im gelben Salon des Schlosses ein Giraffenflügel, der dem Besitz der Fürstin Therese zugeschrieben wird. Der erste Flügel dieser Art wurde von Joseph Wachtel und Bleyer in Wien im Jahr 1804 erbaut. Später gab es noch zahlreiche Varianten dieser Form von Hammerklavier.[291] Von diesem Instrument läßt sich also vermuten, daß es in der Regierungszeit Karl Alexanders angekauft wurde.

Für die insgesamt elf hier, aus verschiedenen Quellen zusammengetragenen Instrumente, die teils sicher, teils womöglich im Privatgebrauch der fürstlichen Familie standen, sind keine Ankaufsbelege vorhanden. Für die beiden Instrumente von Schmahl existiert nur der Schriftverkehr über die Ankaufsabsichten durch Baron von Schacht, nicht aber ein Beleg für den tatsächlichen Erwerb.

---

[286] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HMA 2505
[287] Katalog der Versteigerung, Los Nr.880
[288] Ebd., Los Nr.876
[289] Ebd., Los Nr.884
[290] Für diesen Hinweis danke ich Herrn Bernhard von Hünerbein, Köln, der das Instrument ersteigerte.
[291] Van der Meer, S.252 f.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß die belegbaren Klaviere am Hof von Thurn und Taxis in den Jahren bis 1785, als die Hofoper endgültig aufgelöst wurde, zum Gebrauch durch das Hoforchester bestimmt waren. Danach gingen sie entweder in Privatgebrauch über oder standen Musikern der Hofkapelle zur Verfügung, die entweder darauf komponierten oder, wie Marchand, als Pianisten tätig waren. Die Mehrzahl der Instrumente, die nicht aus den Inventarien, sondern aus anderen Quellen belegbar sind, stehen in Zusammenhang mit Karl Alexander und Therese, wie die Instrumente von Metteleiter, die Instrumente aus dem Katalog der Versteigerung von Sothbys - abgesehen von dem Klavichord, das auch früher schon im Haus gestanden haben kann. Ebenso die heute noch im Schloß stehenden Instrumente, der Hammerflügel im Empire-Stil und der Giraffenflügel, gehören ihrem Stil nach in die Regierungszeit Karl Alexanders. Der Giraffenflügel wird noch heute im Katalog der Schloßführung Thereses Besitz zugeschrieben. Diese beiden Instrumente sowie der Hammerflügel von Louis Dulcken sind aufwendig und kostbar gearbeitete Instrumente und kamen zu einer Zeit an den Hof, als das Orchester in Auflösung begriffen bzw. bereits aufgelöst war. Obwohl die Instrumente sicher nicht billig waren, waren sie doch um einiges kostengünstiger als eine Hofkapelle und konnten darüber hinaus einen breiten Bereich musikalischer Betätigung abdecken, insbesondere da das Klavier den musikalischen Vorlieben des Fürstenpaares entgegenkam.

Auch ”rund um das Klavier” konnten im Archiv einige interessante Details gefunden werden, die den Alltag mit dem Instrument sichtbar machen. So ist in den Besoldungslisten der Musiker vom Jahr 1791 der Klavierstimmer verzeichnet. Er erhält im Quartal 60 Gulden; auch wird verzeichnet, wann er nicht kam, nämlich in diesem Jahr im Monat Mai und Dezember. In diesen Quartalen mit den ”Fehl-Monaten” erhält der Klavierstimmer nur 40 Gulden, woraus man schließen kann, daß er ein mal im Monat zum Stimmen der Instrumente kam. Die Instrumente wiesen demnach keine stabile Stimmhaltung auf, was zum einen an den Räumlichkeiten mit wechselnder Temperatur und Luftfeuchtigkeit - die damaligen, ganz aus Holz gefertigten Instrumente reagierten hier sehr viel empfindlicher als ihre Nachfahren mit Gußeisenrahmen -, zum Andern auch an oftmaligen Transporten gelegen haben kann. Laut Mettenleiter war nach einer Besoldungsliste von 1796 Herr Schmahl, von dem später auch zwei Instrumente gekauft werden sollten, der Klavierstimmer des Hauses.

Auch über den Transport der Klaviere finden sich Einzelheiten. Dem Instrumenten-Inventar aus dem Jahr 1802 ist eine Liste ”An Verschlägen” beigefügt, worunter die Schutzhüllen und -kästen von Instrumenten gemeint sein müssen. Darunter befinden sich: ”1 Klavierverschlag zum Hof Klavier, 1 Clavicord Küste, 1 Clavicord Verschlag.” Diese Schutzhüllen wurden sicherlich für den Transport gebraucht. Da für die Klavichorde sowohl eine ”Küste” als auch ein ”Verschlag” da war, kann man von einer unterschiedlichen Art von Schutzhülle ausgehen. Unter einer ”Küste” kann man sich eine feste Kiste aus Holz vorstellen, ein ”Verschlag” dagegen könnte etwas zum ”Einschlagen” des Instrumentes gewesen sein. Darunter kann man sich beispielsweise eine feste Decke, die in die Form des Instrumentes zugeschnitten und genäht wurde, oder eine lederne Hülle vorstellen. Dafür sprechen würde auch die Tatsache, daß eine Kiste für einen Flügel sehr groß und schwer wäre, während sie für die viel kleineren Klavichorde durchaus handhabbar ist.

Der Transport mehrerer Klaviere nach Schloß Trugenhofen im Jahr 1801 auf Wunsch der Erbprinzessin Therese ist belegt (Siehe Teil B, Kapitel 1). Sie wünschte, acht Musiker der Hofkapelle mit ihren Instrumenten bei sich zu haben. Für den Transport der Instrumente und Musikalien benötigte man einen vierspännigen Fuhrwagen, für den der Musiker einen zweispännigen Wagen mit Lohnkutscher. Dazu gibt es ein ”Verzeichniß derjenigen hochfürstlichen Effecten, welche mit einem zweispännigen Wagen von hier nach Schloß Trugenh.abgegangen sind”, datiert Regensburg d 30.Juli 1801[292]:

1. ein Contrebaß
2. ein schwarzer Coffre mit Musicalien
3. ein Violoncell
4. ein Kistl mit A.S.A.

(...)

8.eine Harfe

(...)

10. 3 Klavier
11. 1 Koffer von Hr Marchand

(...)

Die Kosten für den Transport eines Klavieres finden sich in einer anderen Quelle. Im Jahr 1805 steht in der ”Musik-Departement-Rechnung” im 4.Quartal unter ”Extraordinarien”, in denen Dinge wie ”Notenpapier, Rastrieren und Copiathur,

[292] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 2428, Blatt 285.

(...) Oboenrohr, Geigenmacher, Waldhörner zu reparieren" zu finden sind, geschrieben:

"für das Music Fortépiano 2mal zu transportieren 1,36 fl."

So mußten auch die Klaviere, wie alle anderen Instrumente, bei Ortswechseln der fürstlichen Familie mitreisen, was sicherlich eine große Belastung für die empfindlichen Instrumente darstellte. In dem Antrag des Baron von Schacht bezüglich der neuen Pianoforte von Herrn Schmahl wird dieser Umstand auch direkt angesprochen. Das Hofklavier habe durch die vielen Transporte von Regensburg nach Dischingen zum Sommersitz Trugenhofen und nach Scheer sehr gelitten und sei auch dadurch jetzt unbrauchbar geworden.

3.2. Der Hammerflügel von Louis Dulcken

Der Flügel aus dem Besitz der Füsten von Thurn und Txis wurde, wie bereits gesagt, in München von Louis Dulcken gebaut. Dieser hatte, wie bereits ausgeführt (Teil A, Kapitel 3) bei seinem Vater, dem Sohn des bekannten flämischen Cembalobauers Johann Daniel Dulcken, den Cembalo- und Klavierbau erlernt. Als Louis Dulcken 1780 nach München kam, lernte er als Assistent des königlichen Klavierbauers Johann Peter Milchmeyer den süddeutschen Klavierbau kennen. An einem der frühesten von ihm erhaltenen Instrumente von 1792 sind viele wesentliche Teile in süddeutscher Bauweise gefertigt, an einigen Stellen lebt aber auch flämische Tradition fort. Das süddeutsche Vorbild für Dulcken scheint Johann Andreas Stein gewesen zu sein, bautechnische Detaillösungen dieses frühen Instrumentes zeigen Steins Einfluß.

Auch der Flügel von Thurn und Taxis ist in den wesentlichen Merkmalen ein Instrument süddeutscher Bauart, wobei die flämischen Einflüsse, ähnlich wie bei dem Instrument von 1792, erhalten geblieben sind. Dazu jedoch kommen Neuerungen, die sich aus den Veränderungen im Klavierbau und den spezifischen Besonderheiten des Instrumentes selbst ergeben. Die nachfolgende ausführliche Beschreibung des Instruments wird nicht „isoliert" vorgenommen, sondern die einzelnen intrumentenbaulichen Punkte werden im Kontext der Klavierbaugeschichte[293] gesehen und an ihm gemessen und bewertet. Dazu sollen

[293] Hier orientiere ich mich an der jüngst erschienen Dissertation von Sabine K.Klaus, Studien zu Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830 unter besonderer Berücksichtigung der Instrumente im Musikinstrumentenmuseum im Müncher Stadtmuseum, Tutzing 1997. Die Autorin stellte im Band 1 ihrer Arbeit die theoretischen historischen Quellen und die moderne Fachdiskussion zu den einzelen

zwei weitere Instrumente Dulckens, die der Ausführung dem Thurn und Taxis-Instrument gleichen, und auch eine zeitliche Nähe der Erbauung aufweisen, eine größere Bandbreite der Beurteilung ermöglichen. Nur wenn einzelne Instrumente mit ihrem unmittelbaren und weiteren Umfeld verglichen werden, sind allgemeine klavierbauerische Prinzipien von den besonderen Eigenschaften eines einzelnen Instrumentes unterscheidbar.

Das erste Vergleichsinstrument - nachfolgend *Stuttgart* genannt - steht heute in Stuttgart im Württembergischen Landesmuseum. Es ist undatiert, aufgrund seiner Signatur kann jedoch eine Fertigstellung vor 1806 angenommen werden.[294] Das zweite Instrument - im Folgenden *Düsseldorf* genannt - steht im Stadtmuseum Düsseldorf und trägt auf seiner Sigantur die Jahreszahl 1803. Aufgrund bautechnischer Merkmale, die nachfolgend genauer erläutert werden sollen, läßt sich eine zeitliche Reihenfolge der Entstehung der drei Instrumente von *Stuttgart* über *Düsseldorf* zu *Thurn und Taxis* – wie das Instrument aus Regensburg weiterhin genannt werden soll - festlegen.

Am Beginn dieser Untersuchung steht die Betrachtung der Mechanik, da die Geschichte des Pianofortes auch die Geschichte seiner Mechanik ist. Hier können wesentliche Entwicklungsschritte und die damit verbundenen, innovativ wirkenden Klavierbauer kurz vorgestellt werden, um dann die konkrete Mechanik von *Thurn und Taxis* in den Kontext einordenen zu können. Anschließend soll der Frage nachgegangen werden, welche Bautraditionen die Basis von Dulckens klavierbauerischer Arbeit bilden. Hier lassen sich 1. flämische, 2. vom Augsburger Klavierbauer Andreas Stein beeinflußte und 3. allgemeine süddeutsche Merkmale feststellen. Ebenso bildet die Mensurkonzeption einen wichtigen Bestandteil der Untersuchung. Die sich sowohl im Möbelstil des Instrumentes als auch in der Wahl der sogenannten Veränderungen und im Klaviaturumfang zeigende individuelle Ausführung soll am Ende der Betrachtung stehen.

---

bautechnischen Fragen zusammen, um diese dann mit dem Befund an den konkreten Instrumenten aus dem Münchner Stadtmuseum zu vergleichen.

[294] Berdux und Wittmayer, o.S. Hier wird eingehend die Chronologie der Signaturen Dulckens untersucht und besprochen.

3.2.1. Die Hammermechanik

Die Entwicklungsgeschichte des Hammerflügels läßt sich an der Geschichte seiner Mechanik nachvollziehen. Folgendes Zitat von Hubert Henkel mag dies verdeutlichen:

> „So leicht es ist, eine einzelne Saite mit einem hammerähnlichen Gegenstand anzuschlagen und dadurch zum Klingen zu bringen - die musikalische Anwendung finden wir beim Hackbrett -, so schwierig ist es, denselben Vorgang über eine Klaviatur zu steuern. Der Hammer muß die Saite an einer akustisch günstigen Stelle ein einziges Mal treffen, er darf nicht ein zweites oder drittes Mal nachschlagen, und er muß die Saite sofort wieder freigeben, damit diese in ihrer ganzen Länge einschwingen kann. Dabei muß die geringe Spielbewegung der Vordertaste, in historischen Instrumenten 6 bis 8 mm, in modernen etwa 10 mm, so übersetzt werden, daß der Hammer einen beträchtlich längeren Weg zurücklegen kann, wobei dieser so lange als möglich geführt werden muß, damit der Spieler den zu erzeugenden Ton beeinflussen kann, und erst kurz vor dem Anschlag zum freien Flug übergehen darf. Nach dem Anschlag sollte er so rasch als möglich zu erneutem Spiel bereit sein, einem Triller oder virtuosen Passagen sind sonst erhebliche Grenzen gesetzt.“

Seit dem Traktat von Arnaut de Zwolle (15.Jh), in dem eine der dargestellten Mechaniken für Tasteninstrumente von der Wissenschaft als Hammermechanik interpretiert wird, gibt es bis zur Erfindung des Pianofortes durch Cristofori eine lose Folge von Quellen, die von Klaviermechaniken mit Hammer berichten.[295] Die erste deutschsprachige Quelle einer Hammermechanik ist die Beschreibung der neuen Erfindung Bartolomeo Cristoforis von Scipione Mafei in der Übersetzung von Johann Ulrich König, die 1725 in Johann Matthesons „Critica musica“[296] erschien.[297] Cristofori hatte um 1700 das erste Klavier mit Hammermechanik, von ihm „Arpicimbalo“ genannt, gebaut.[298] Er gilt als Begründer dieser neuen Möglichkeit, einem Klavier[299] laute und leise Töne zu entlocken.

Cristoforis Mechanik ist eine sogenannte Stoßmechanik. Bei ihr ist der Hammer oberhalb der Taste auf einem „Hammerstuhl“ beweglich befestigt. Er wird beim Niederdrücken der Taste von einem auf deren Ende befestigten Stößer von unten nach oben geschoben, wobei der Stößer, kurz bevor der Hammer die Saite erreicht, abgleitet und den Hammer freigibt. Das letzte kurze Stück schleudert der

[295] Restle, Kapitel 2 bis 4.
[296] Mattheson,Bd.2, S.337-340.
[297] Klaus, Bd. 1, S.202.
[298] Siehe dazu Restel, S.66 ff.

Hammer, geführt durch die Achsenbefestigung, mit dem Schwung, den ihm der Stößer mitgegeben hat, gegen die Saite und kann anschließend ungehindert zurückfallen. Um den Schwung der Tastenbewegung weiter zu erhöhen, wird von Cristofori ein Treiber zwischen Stößer und Hammer platziert. Dieser optimiert mittels Hebelwirkung die Kraftübertragung. Da die Hammermechanik Cristoforis die oben beschriebenen Probleme in derart genialer Weise löst[300], bleibt sie die Grundlage der bis heute gebräuchlichen Mechaniken in den modernen Hammerflügeln.[301]

In Italien fand Cristoforis Erfindung kein Interesse. In Deutschland jedoch wurde die Stoßmechanik als erstes, vermutlich nach der Beschreibung von König, von Gottfried Silbermann verwendet.[302] Daneben entwicklete sich in Sachsen eine Hammermechanik, bei der der Hammer von oben gegen die Saiten schlug, da sie sich am Hackbrett des dort berühmten Virtuosen Pantaleon Hebenstreit (1667-2750) orientierte.[303] Die Mechnik Cristoforis wurde in Sachsen und von Gottfried Silbermanns Neffen Johann Andreas Silbermann in Straßburg weiterentwickelt, eine vereinfachte Form der Stoßmechanik kam durch ausgewanderte sächsische Instrumentenmacher nach London, wo sie sich endgültig als "Englische Mechanik" durchsetzte.[304] Eine weitere Möglichkeit eine Hammermechanik liegt in der Prellmechanik, das Funktionsprinzip ist hier anders. Der hammer sitzt auf der Taste, der Hammerstiel ist zweihebelig und der Hammerkopf weist in Richtung Spieler. Der Stiel wird in einer Gabel, Kapsel genannt, beweglich gelagert. Wenn der Spieler die Taste niederdrückt, wird das verlängerte Ende des zweiarmigen Hammerstieles, der Schnabel, von einer Leiste, der Prell-Leiste, aufgehalten, wodurch der Hammerkopf am anderen Ende des Hebels in Richtung Seite angehoben wird. Diese einfache Prellmechanik wurde womöglich in Frankreich oder im Elsaß in der Mitte des 18.Jahrhunderts entwickelt.[305] Diese einfache Prellmechanik erfordert eine ganz spezielle Anschlagtechnik und konnte auf Dauer den Anforderungen der Musik nicht gewachsen sein.

---

[299] Mit dem unspezifischen Begriff „Klavier" sollen hier alle Arten von besaiteten Tasteninstrumenten gemeint sein.
[300] Henkel, 1994, S.123.
[301] Henkel, 1994, S.127.
[302] Henkel, 1994, S.125.
[303] Ahrens, S.38 und S.41. Heute sind keine dieser Instrumente mehr erhalten.
[304] Henkel, 1994, S.126.
[305] Klaus, Bd.1, S.213.

Erst als der Augsburger Orgel- und Klaviermacher Johann Andreas Stein, der in Starßburg bei den Silbermanns den Orgelbau gelernt hatte, dort aber auch die Möglichkeit hatte, sich mit dem Klavierbau vertaut zu machen,[306] in den Jahren zwischen 1770 und 1780 eine einfache, aber wirkungsvolle Verbesserung der Prellmechanik entwickelte, konnte sich diese sogenannte Deutsche Mechanik, die später auch Wiener Mechanik genannt wurde, rasch ausbreiten. Die Verbesserung liegt in der Erfindung der Prellzunge. Die Leiste, an der sich der Schnabel des Hammers einhakt, wird in einzelne, bewegliche Glieder, Prellzungen genannt, die mit einer Nut versehen sind, aufgeteilt. In diese Nut hakt sich der Schnabel des Hammerstiels. Wenn der Hammer bis kurz unter die Saite geführt ist, rutscht der Schnabel aus der Nut, die Prellzunge weicht nach hinten aus und gibt den Hammer frei.

So gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei unterschiedliche Mechanikformen, die verschiedenen Regionen zuschreibbar sind. Die Stoßmechanik, die vor allem in England weiterentwickelt wurde, und die Prellmechanik, die jene im süddeutschen und Wiener Raum verdrängte und die für die nachfolgenden Untersuchungen maßgeblich ist.

Auch Wolfgang Amadeus Mozart aber erwarb ein Instrument mit Wiener Mechanik. Er berichtete 1777 in einem Brief an den Vater über die Instrumente Johann Andreas Steins:

> „Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier [Instrumente der Firma Späth & Schmahl in Regensburg] die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viell besser, als die Regensburger. wenn ich starck anschlage, ich mag den finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seyen. Er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem wort, es ist alles gleich.(...) seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit auslösung gemacht sind. Da giebt sich der hunderteste nicht damit ab. Aber ohne auslösung ist es halt nicht möglich daß ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt, fallen, in den augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen.“[307]

[306] Ahrens, S.44.

[307] Mozart, Bd.2, Brief Nr.352/2-17. Obwohl Sabine Klaus bemerkt (Bd.1, S.211), daß man laut Michael Latcham die hier beschriebene Mechanik nicht eindeutig als Prellzungenmechanik deuten kann, möchte ich trotzdem davon ausgehen, daß im Wesentlichen eine solche vorliegt, da Stein als Erfinder der Auslösung bei Prellmechaniken gilt und keine anderer Hammermechaniktyp von seiner Hand erhalten geblieben ist (Siehe Clinskale). Aus dem Jahr 1777 ist von Stein ein Vis-à-vis-Flügel mit einer Zugzungenmechanik erhalten, die ein

Wolfgang Amadeus Mozart kaufte sich allerdings kein Instrument von Stein, sondern von dem damals noch unbekannten Wiener Klavierbauer Anton Walter.[308] Dieser verwendete auch die Prellzungenmechanik, allerdings suchte er für verschiedene Details eigenständige Lösungen. In Wien sprach man deswegen um 1790 von zwei verschiedenen Pianoforte-Schulen, von der Stein'schen und der Walter'schen:

> „Da wir nun zwei Orgelinstrumentenmacher haben, so theilen wir unsere Fortepiano in zween Klassen: die Walterischen und die Streicherischen[Nanette Streicher, Tochter von Johann Andreas Stein, die mit ihrem Mann Jean Babtist Streicher eine Klavierbaufirma in Wien eröffnte und dort die Tradition ihres Vaters fortführte]. Ebenso haben wir auch bei genauer Aufmerksamkeit zwei Klassen unter unsern größten Klavierspielern. Eine dieser Klassen liebt einen starken Ohrenschmaus, das ist, ein gewaltiges Geräusche; (...) Den Virtuosen dieser Art empfehlen wir walterisches Fortepiano. Die andere Klasse unserer großen Klavierspieler sucht Nahrung für die Seele, und liebt nicht nur deutliches, sondern auch sanftes und schmelzendes Spiel. Diese können kein besseres Instrument, als ein Streicherisches, oder sogenanntes Steinisches wählen."[309]

Die klanglichen Unterschiede der Instrumente dieser beiden Schulen liegen in der Konstruktion des Gehäuses und in der Detailausführung der Mechanik. Abweichungen in der Ausführung verschiedener Mechanikteile findet man bei den Hammerkapseln, bei der Größe und Befestigung des Hammerkopfes, bei der Form der Prellzungen und bei deren Regulierung.

Bei Stein sind die Hammerstiele mit einer Achse in Holzkapseln gelagert, die mit einem Metallstift auf der Taste sitzen; die Bohrungen der Kapsel, in denen die Achse des Hammerstiels läuft, sind, damit kein Geräusch entsteht, mit Filz oder Leder ausgefüttert. Im Jahr 1796, in dem das obige Zitat geschrieben wurde, besaßen die Walterflügel Messingkapseln, in denen die Hammerachse mit einem Nadelgelenk gelagert wurde. Diese Lagerung verursacht wenig Reibung, dadurch bleibt dem Hammer mehr Anschlag-Energie. Das Volumen des Tones nimmt zu,

---

Mittelding zwischen Prellzungen- und Stoßmechanik darstellt. Hier sind bereits die Auslösezungen der Prellzungenmechnik enthalten, ebenso der zweiarmige Hammerstiel (Siehe Klaus, Bd.1, S.214). Da die Auslösezunge die Neuerfindung Steins ist, spricht Mozart wohl über genau deren verbesserte Wirkungsweise auf den gesamten Ablauf der Mechanik. Mozart bemerkt in seinem Brief, daß Stein bereits drei solche Instrumente mit Auslösung gebaut hätte und diese würde das Spiel deutlich verbessern. Deshalb kann man meiner Meinung nach davon ausgehen, daß es sich hier nicht um ein Stoßzungenmechanik handelt, die von den Nachfolgern Cristoforis schon länger gebaut wurden.

[308] Siehe Artike von Ulrich Rück: Mozarts Hammerflügel erbaute Anton Walter, Wien. Technische Studien, Vergleiche und Beweise, in: Mozart Jahrbuch 1955, Salzburg 1965, S.246-262.

allerdings ist die Gefahr des unkontrollierten mehrmaligen Anschlages des Hammers erhöht, da der kräftige Schwung und Rückprall kaum abgebremst wird. Die Walter-Flügel besitzen deshalb eine Fängerleiste, die dieses nochmalige Anschlagen verhindert. Die Flügel der Steinschule kommen dagegen lange ohne Fänger aus, was an einer notwendig anderen Spielweise (siehe Zitat) kombiniert mit der höheren Reibung der Holzkapsel liegt.[310]

Die Hammerköpfe bei Stein sind entsprechend der zarteren Spielweise kleiner und damit leichter als bei Walter. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist die Befestigung des Hammerkopfes auf dem Stiel: bei Stein wird er mit einer Kerbe versehen, die auf dem Stiel aufsitzt. Bei Walter dagegen ist der Hammerkopf durchbohrt und auf den Stiel aufgesteckt, was eine sehr viel belastbarere Befestigung darstellt.[311]

Der letzte Unterschied zwischen den Detaillösungen von Stein und Walter liegt in der Form der Prellzunge. Die Prellzungen Steins gleichen einem Orgelventil, in dessen glatte Seite eine Quernut eingeschnitten wurde. In diese Nut greift der Hammerschnabel und hakt sich fest. Auch die Führung der Prellzungen zwischen Drahtstiften, die rückseitige Kerbe für die Feder, die die Prellzunge gegen den Schnabel drückt, und die Anhängung mit Pergamentsteifen erinnern an den Orgelbau. Die Prellzungen Walters haben die Form einer 7. Sie sind ebenfalls mit Pergamentstreifen befestigt, die Feder jedoch wird in einem angeleimten Filzstückchen geführt.[312] Eine Regulierungsvorrichtung, mit deren Hilfe man den Winkel der Prellzunge und damit den Moment des Herausgleitens des Schnabels einstellen kann, findet sich nur bei Walter in Form einer verschiebbaren Leiste.[313]

II. 3.2.2. Dulckens Mechanikform zwischen Stein und Walter

Die Instrumente Dulckens lehnen sich in den oben besprochenen Punkten überwiegend an Stein an. *Stuttgart* wurde noch mit Holzkapseln versehen, *Düsseldorf* und *Thurn und Taxis* dagegen besitzen die moderneren Messingkapseln. Allerdings hat bereits *Stuttgart*, trotz Holzkapseln, eine Fängerleiste, was zeigt, daß mit schwungvollerem Spiel gerechnet wurde.

---

[309] nach Klaus, Bd.1, S.225: Johann Ferdinand von Schönfeld, Jahrbuch der Ttonkunst von Wien und Prag, Wien 1796, S.90-91.
[310] Klaus, Bd.1, S.226 f.
[311] Klaus, Bd.1, S.229 f.
[312] Klaus, Bd.1, S.227 f.
[313] Klaus, Bd.1, S.228.

Die Hammerköpfe sitzen bei *Stuttgart* und *Düsseldorf*, wie bei Stein, mit einer Kerbe auf den Hammerstielen auf. Die Ausführung der Köpfe ist bei diesen beiden Instrumenten recht ähnlich und besteht aus an den Kanten beschnitzen, oben abgerundeten rechteckigen Fichtenklötzchen. Interessant ist eine Einlage aus Hartholz an der Schlagseite. Da Fichte ein eher weiches Holz ist, bietet hier das Hartholz der Belastung durch den Anprall an die Saiten mehr Widerstand. Darüberhinaus findet eine Beeinflussung des Klanges statt. Die Hammerköpfe von *Thurn und Taxis* sind im Ganzen aus einem dichten und harten Obstholz, höchstwahrscheinlich Birne, gefertigt. Sie sind außerdem mittels einer Bohrung mit dem Hammerstiel verbunden und zeigen eine gänzlich andere Form, die in ihrer Art einen hohen Arbeitsaufwand darstellt.

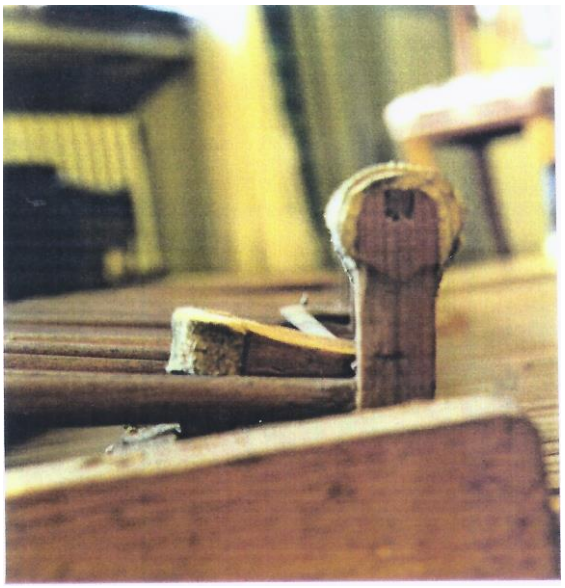


Abb. 1 Düsseldorf

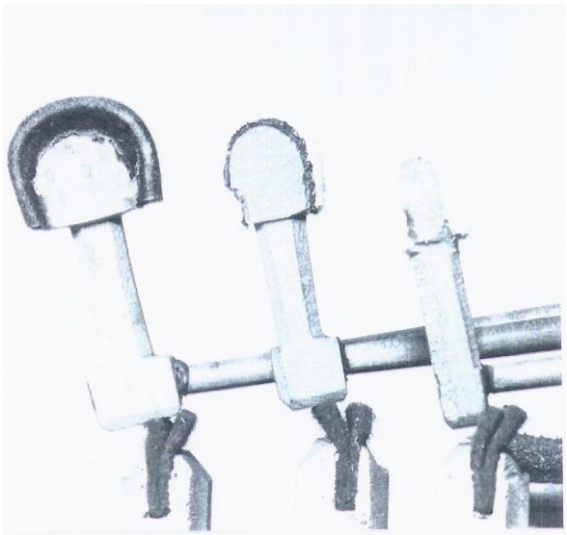


Abb. 2 Thurn und Taxis

Die Prellzungen sind bei allen drei Instrumenten wie bei Stein geformt, die Feder wird jedoch nicht in einer Kerbe, sondern in einem angeleimten Filzstückchen geführt, was die für Walter typische Federführung ist.

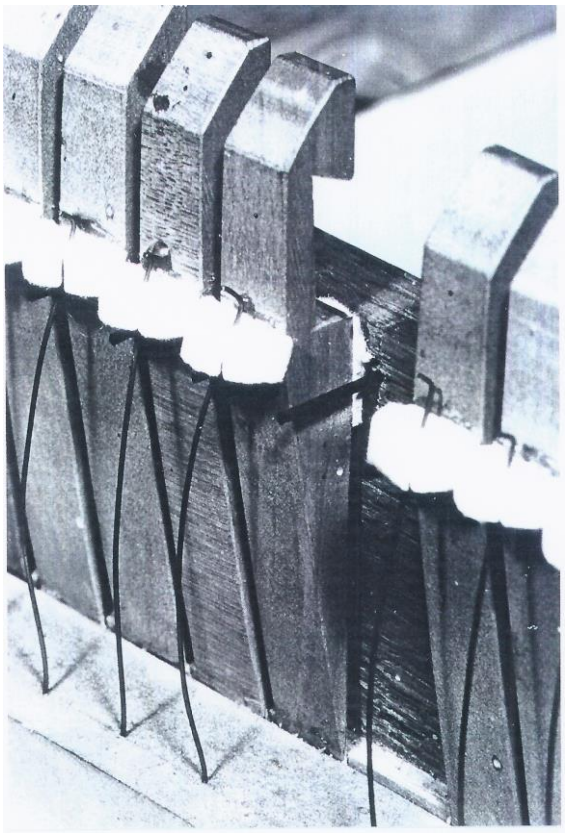


Abb. 3 Federzungen Thurn und Taxis

Die Fängerleiste ist bei allen drei Instrumenten wie beim späteren Walter aus einzelnen belederten Holzklötzchen gefertigt, die mit einem Metallstift einzeln einstellbar auf einer Leiste befestigt sind.

.

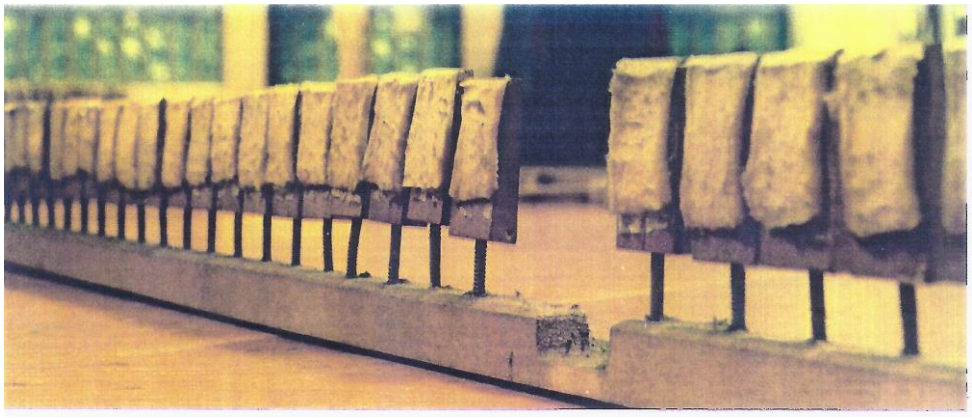


Abb.4 Fängerleite Düsseldorf

Eine Besonderheit der Instrumente von Dulcken aus den Jahren um 1805 liegt in der Form der Hammerstiele. Sie zeigen alle einen abgerundeten Übergang vom Stiel in den teiferliegenden Schnabel.

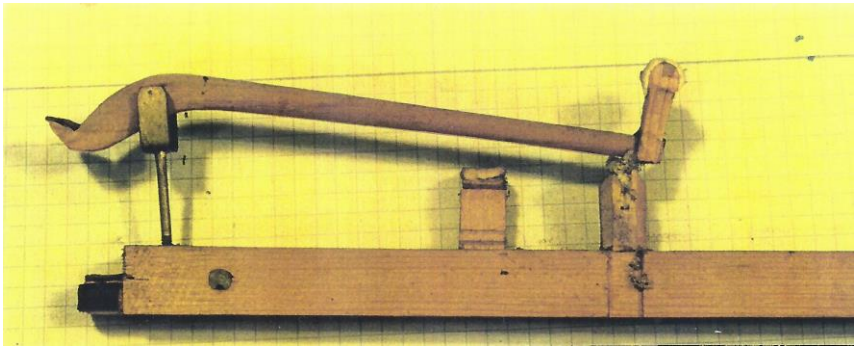


Abb.5 Schnabel bei Düsseldorf

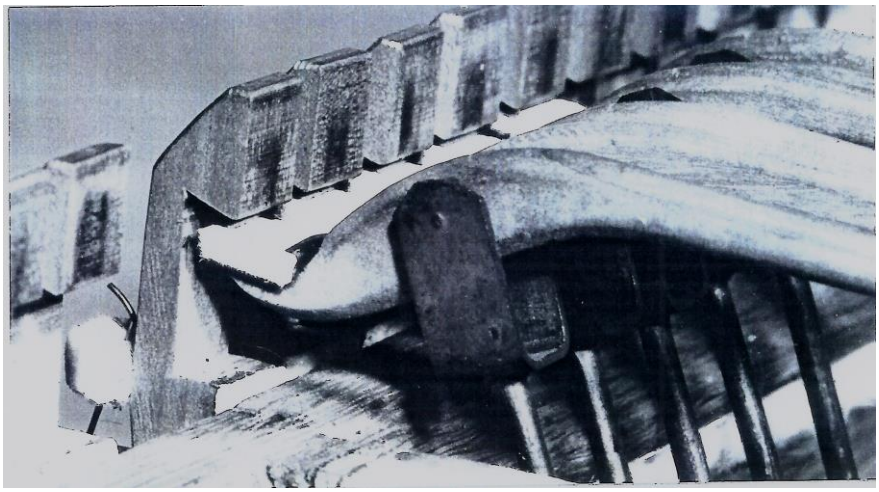


Abb.6 Schnabel bei Thurn und Taxis

Das von Sabine Klaus untersuchte Instrument von 1792 ist hier noch eckig. Hammerstiele beziehen ihre individuellen Formunterschiede wohl einerseits fertigungstechnischen Vorgehensweisen ihrer Erbauer. Zum anderen aber scheinen die Klavierbauer bemüht gewesen zu sein, den Stielen - teilweise durch nachträgliche Bearbeitung[314], vielleicht aber auch durch die äußere Form - den richtigen Grad an Elastizität zu geben, da diese den Klang beeinflussen kann. Eine umfassende Untersuchung dieser Intonationsmöglichkeit steht an historischen Hammerklavieren jedoch noch aus.

[314] Für diesen Hinweis danke ich Herrn Helmut Balk, Werkstätte für historische Tasteninstrumente, Greifenberg, der diese Form der Intonation bei einem unsignierten, Anton Walter zuschreibbaren Hammerflügel, heute Technisches Museum Wien, nachweisen konnte.

II.3.2.3. Der Einfluß von Johann Andreas Stein auf die Instrumente von Dulcken.

Nicht nur Mechanikdetails sondern auch die Baustruktur der Instrumente Dulckens unterliegen unterschiedlichen Einflüssen und Bautraditionen. So sind Merkmale der Steinschen Schule an der Art der Besaitung, in der Anordnung der Saitenwirbel auf dem Stimmstock und am Innenaufbau nachzuweisen.

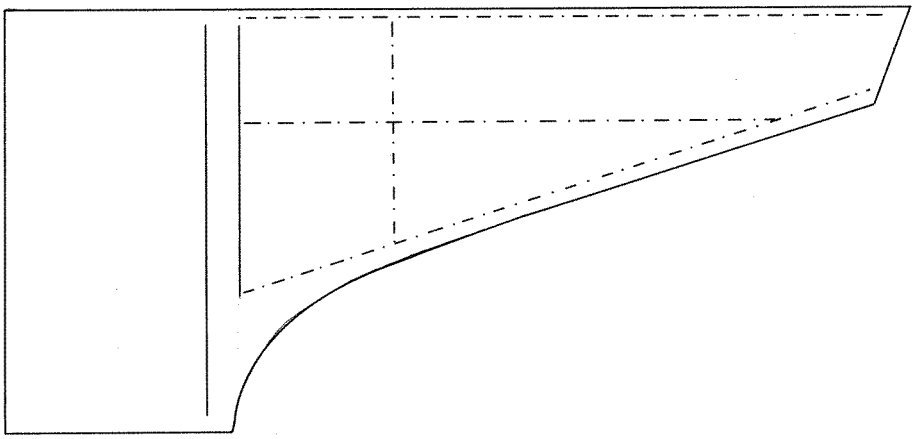
Die Besaitung bei *Thurn und Taxis* wie auch bei den beiden Parallelinstrumenten ist zweichörig, was von Sabine Klaus als in der Tradition Johann Andreas Steins stehend, bezeichnet wird. Auch der von ihr untersuchte frühe Flügel Dulckens von 1792 weist dieses Merkmal der Doppelchörigkeit auf.[315] Im übrigen süddeutschen Raum ist die Entwicklung der Saitenanzahl der Chöre uneinheitlich. Es gibt durchgängige Zwei- und Dreichörigkeit, aber auch Zweichörigkeit im Baß und Dreichörigkeit im Diskant bei unterschiedlichen Übergängen. Auch Vier- und Fünfchörigkeit sind belegt, sie treten jedoch nur in einem Versuchsstadium auf, als man sich bemühte, dem Ton eine kräftigere Anlage zu geben, was später mit stärkeren Saiten erreicht wurde.[316] Diese Uneinheitlichkeit in der Anzahl der Saiten pro Saitenchor erklärt sich aus dem Bestreben der Klavierbauer, verschiedene Kundenwünsche zu befriedigen. Bei Sabine Klaus findet sich ein Brief vom Klavierbauer Johann Baptist Streicher, in dem er diesen Umstand anspricht. So ging er im Jahr 1805 dazu über, "zweierlei Arten von Fortepianos zu bauen, und zwar solche mit starkem und mit schwächerem Ton, je nach Wunsch der einzelnen; bei ersteren bezieht er den Diskant mit 3, bei Letzteren mit 2 Saiten.[317]

Auch bei der Innenkonstruktion der drei Instrumente hat Dulcken den Aufbau Steins übernommen. Der Innenaufbau bei Stein und auch bei den drei Instrumenten Dulckens besteht aus einer A-Frame-Konstruktion aus stabilen Rahmenteilen. Die Situation der Streben ist anhanf der Dübel im Unterboden teilweise nachvollziehbar, zumindest ist feststellbar, welche Streben auf dem

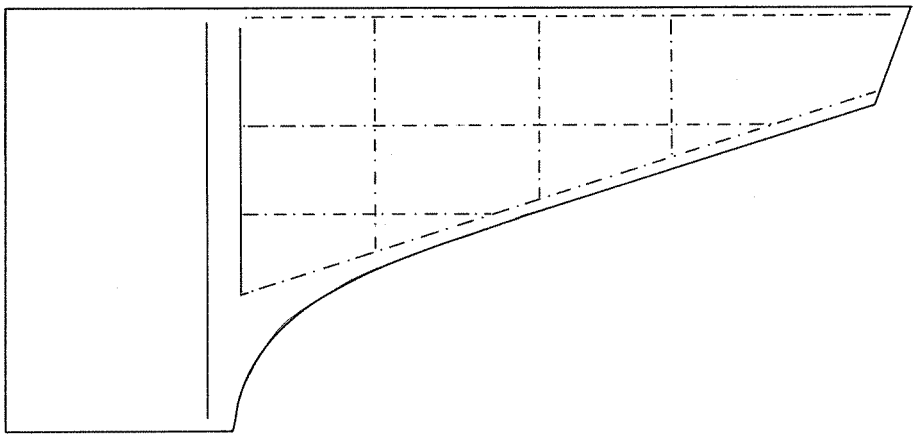
[315] Klaus, Bd.1, S.233.
[316] Klaus, Bd.1, S.38.
[317] Klaus, Bd.1, S.39: zitiert nach Wilhelm Lütge, Andreas und Nanette Streicher, in: Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927, S.64.

Boden aufliegen und damit Kräfte aus dem Saitenzug auf ihn übertragen. Das Vorhandensein eventueller Horizontalstreben, die nicht mit dem Boden verbunden sind, sondern die Balkenkonstruktionin sich abstützen, können nur durch das Dammfenster – welches aber nur einen sehr beschränkten Eiblick in das Innere erlaubt – ermittelt werden.

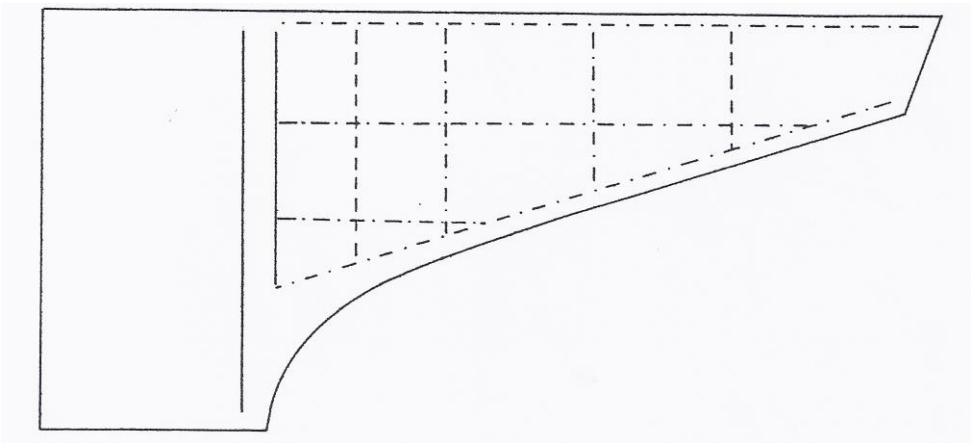
In den nachfolgenden drei Grafiken, die den Innenaufbau der drei Instrumentedarstellen, zeigen die Linien mit Strick und Punkt die am Unterboden sichtbaren Dübelreihender Unterbodenstreben. Bei *Thurn und Taxis* stellen die gestrichelten Linien die Horizontalstreben dar, deren Lage duch – von einem Restaurator ausgesägte – Fenster im Unterboden gut nachvollziehbar ist. Die Horizontalstreben bei *Stuttgart*, die durch das Dammfenster gesehen werden können, lassen sich in ihrer Lage nicht bestimmen und sind deswegen nich eingezeichnet. Bei *Düsseldorf* sind alle Streben mit dem Unterboden verdübelt. Gemeinsam ist allen drei Instrumenten eine mit dem Boden verdübelte Länsstrebe, die im Abstand von 30 cm parallel zur langen Wand durch den gesamten Innenraum verläuft. *Düsseldorf* und *Thurn und Taxis* besitzen darüber hinaus eine weitere Längsstrebe im Abstand von 54-55 cm zur langen Wand. Bei *Stuttgart* konnte hierfür keine Dübelreihe gefunden werden. Die Streben, die quer zu den Längsstreben verlaufen und die mit dem Boden verdübelt sind, weichen in ihrer Lage bei den drei Instrumenten voneinander ab. Während bei *Stuttgart* nur eine Querstrebe im Abstand von 40 cm vom Damm verdübelt wurde, finden sich bei *Düsseldorf* drei Dübelreihen im Anstand von 35, 78 und 113 cm vom Damm. Durch das Dammfenster von *Stuttgart* kann man jedoch drei Streben mit jeweils einem Fenster und eine Horizontalstrebe, die vor der ersten und einzigen verdübelten Unterbodenstrebe sitzt, sehen. Bei *Düsseldorf* sieht man drei verdübelte Querstreben, die aber kleinere Fenster aufweisen. Die Strebensituation bei *Thurn und Taxis* ist, wie gesagt, gut einsehbar und zeigt insgesamt vier Querstreben, von denen nur die biden mittleren mit dem Boden verdübelt sind. Die beiden äußeren sind Horizontalstreben, die in ihrer Stärke mit 4-5 cm sehr von den Unterbodenstreben mit 2-3 cm abweichen. Sie bilden mit dem A-Frame einen stabilen Rahmen, der durch die unterbodenstreben in Längs- und Querrichtung nochmal mit dem Boden verbunden wird.



Grafik 1: Innenkonstruktion Stuttgart



Grafik 2: Innenkonstruktion Düsseldorf



Grafik 3: Innenkonstruktion Thurn und Taxis

Auffällig ist, daß alle Verbindungskreuze der Streben mit dreieckigen Holzklötzchen verstärkt werden, daß alle Kanten rund abgefast sind und daß die querliegenden Unterbodenstreben Fenster, eventuell zur Gewichtsreduzierung aufweisen. Insgesamt wirkt der Innenaufbau des Thurn und Taxis-Flügels am massivsten - mit vier Querstreben - und am aufwendigsten gegen Zugkräfte abgesichert - mit den starken Horizontalstreben und den Verstärkungen an den Verbindungskreuzen. Dies paßt zum erweiterten Klaviaturumfang, der einen insgesamt höheren Saitenzug zur Folge hat. Zum Vergleich: Ein Flügel Dulckens von 1820 zeigt kaum Dübel am Unterboden[318], was ein Hinweis auf eine Rastenkonstruktion sein kann, die aus einem in sich tragenden Strebensystem besteht und weniger Kraft auf den Boden ableitet. Diese Vermutung aus dem Befund der Dübel kann jedoch erst bei Öffnung des Intruments verifiziert werden. Im Damm ist die Verzapfung des massiven Balkens, der entlang der Hohlwand verläuft, bei allen drei Instrumenten Dulckens gut sichtbar. Der Zapfen zeigt bei dem Stuttgarter Flügel eine Breite von 21,5 cm, beim Düsseldorfer Flügel von ca 22,5 cm und beim Thurn und Taxis Flügel von 25 cm, und besteht jeweils aus dreifach schichtverleimtem Fichtenholz.

Das letzte Merkmal, das Dulcken von Stein übernommen hat, ist die Anordnung der Wirbel auf dem Stimmstock. Auch hier treten regionale Unterschiede auf. Bei englischen Instrumenten beispielweise stehen die Wirbel in zwei oder drei Reihen, ohne daß die zusammengehörigen Saitenpaare aus der Anordnung ersichtlich sind. Typisch für die süddeutschen und Wiener Flügel ist hingegen die Anordnung nach Chören, die Instrumente im Umkreis Steins bilden sogar das Tastenbild der weißen und schwarzen Tasten ab, in dem sie nach demselben Rhythmus versetzt angeordnet sind. Auf diese Weise ordnete auch Dulcken die Wirbel auf seinen Instrumenten an.

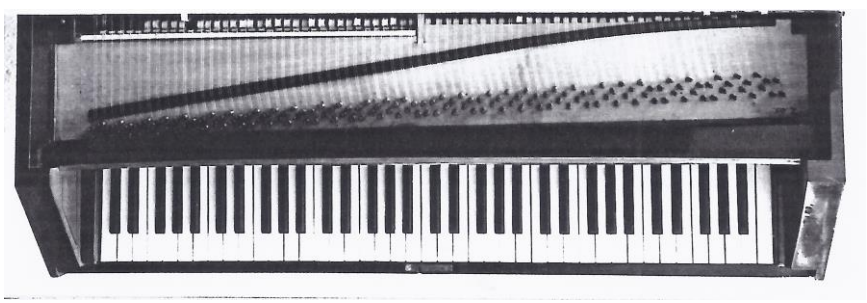


Abb. 7 Thurn und Taxis, Draufsicht auf Klaviatur und Stimmstock

[318] Eigene Untersuchung.

II.3.2.4. Familiäre Traditionen

An zwei Stellen der Gehäusekonstruktion griff Dulcken auf Traditionen aus dem flämischen Cembalobau zurück, die er womöglich bei seinem Vater erlernt hatte. So folgt die Art der Resonanzbodenberippung und der Verbund der Wände mit dem Unterboden flämischen Bauprinzipien.

Die Berippung der Resonanzböden läßt sich bei allen drei Instrumenten durch das Dammfenster und bei *Thurn und Taxis* durch die Löcher im Unterboden gut einsehen.

Sie besitzen alle drei eine rechteckige Hauptrippe, die links vom Steg verläuft. Wiederum links davon verlaufen vier trapezförmige Rippen im rechten Winkel zur langen Wand. Bei *Thurn und Taxis* kann man noch sehr dünn ausgehobelte, aber breite Fichtenholzstreifen sehen, die rechts von der Hauptrippe zur Stabilisierung der Leimfugen dienen und im rechten Winkel zur Hauptrippe zur Hohlwand hin verlaufen. Wie auch in anderen bautechnischen Details gibt es bei der Berippung landestypische Traditionen. So verlaufen die Rippen bei italienischen Cembali quer von der langen Wand zur Hohlwand, englische Cembali wiederum sind ebenfalls in der flämischen Tradition berippt.[319] Die Berippungssysteme der süddeutschen und Wiener Hammerflügel kombinieren die beiden oben beschriebenen Systeme (italienisch - englisch/flämisch). Es finden sich sowohl die Hauptrippen parallel zum Steg als auch durchgehende Rippen von der langen Wand zur Hohlwand, so daß eine gleichmäßige Verstärkung des Resonanzbodens erfolgt.[320] Dulcken hat in diesem Punkt die süddeutsche Bautradition nicht übernommen, schon sein Instrument von 1792 zeigt das flämische System.[321]

Ein weiteres Merkmal flämischer Bautradition liegt im Verbund der Wände mit dem Unterboden. Hier gibt es verschiedene Vorgehensweisen, die in unterschiedlichen Ländern bevorzugt angewandt wurden. In Flandern und England fand der Aufbau der Innenkonstruktion an den Wänden statt, erst nach dem Einleimen des Resonanzbodens wurde der Boden von unten aufgeleimt. In Italien und auch nördlich der Alpen dagegen erfolgte der Innenaufbau auf dem Boden, die Wände wurden zum Schluß seitlich angeleimt. Bei der ersten Vorgehensweise sind die Wände konstruktiv tragende Teile, die den Saitenzug

[319] Klaus, Bd.1, S.85
[320] Klaus, Bd.1, S.88.
[321] Klaus, Bd.1, S.90.

abfangen, bei der zweiten Art ist der Boden wichtiges konstruktives Element mit klanglicher Funktion, die Wände dagegen sind Verkleidung und können dementsprechend dünn ausfallen.[322] Bei den drei Instrumenten von Dulcken stehen die Wände nach flämischer Tradition auf dem Boden und sind relativ stark, wobei die Stärke von *Stuttgart* mit durchgehend 2,4-2,6 cm über *Düsseldorf* mit durchgehend 2,4 cm bis zu *Thurn und Taxis* mit höchstens 2,2 cm kontinuierlich abnimmt. Im Vergleich zu dem frühesten Flügel Dulckens von 1792 und einem Flügel von ca. 1820 verwendete Dulcken bei den drei Flügeln sehr viel stärkere Wände. Bei 1792 beträgt die Stärke der Hohlwand lediglich 1,1-1,2 cm[323], bei 1820 1,6 cm[324]. Ob aber die Wände auf Grund ihrer größeren Stärke hier tatsächlich als konstruktive Teile angesehen werden können, ist in Hinblick auf das Vorhandensein der massiven A-Frame-Konstruktion, die mit dem Boden verdübelt ist, fraglich. Eine Erklärungsmöglichkeit für die Stärke der Wände könnte in dem fünfeinhalb-oktavigen Umfang der Instrumente liegen. Der 1792er Flügel besitzt fünf Oktaven. In der Zeit um 1800 sind von Dulcken keine weiteren Instrumente mit dem Umfang von fünfeinhalb Oktaven erhalten[325], so daß *Stuttgart* womöglich eines der ersten mit diesem Umfang ist. Dulcken wollte vielleicht den Korpus mit Hilfe der stärkeren Wände gegen den erhöhten Saitenzug absichern, so daß er sowohl den A-Frame als auch die Wände konstruktiv einsetzte. Der Flügel von 1820, dessen Innenaufbau der Zeit gemäß vermutlich aus einer Rastenkonstruktion besteht, braucht die Wände als konstruktives Element nicht mehr so stark. Sie sind deshalb schwächer und seitlich am Boden befestigt.

II.3.2.5. Süddeutsche Schule

Neben den Elementen, die Dulcken von Stein und aus der flämischen Tradition übernahm, gibt es noch eine Reihe von Details, die als typisch süddeutsche bzw. Wiener Bautradition angesehen werden. Dies fängt bei der äußeren Korpusform an, setzt sich in den Maßen des Resonanzbodens und der Klaviatur fort und

[322] Klaus, Bd.1, S.53 f. Im modernen Cembalobau wird das Prinzip des Aufbaus von den Wänden oder vom Boden nicht von der Art des Cembalos, sondern von der Eigenheit der Werstatt bestimmt, d.h. es gibt Werkstätten, die grundsätzlich, auch italienische Instrumente nur von den Wänden, oder solche, die immer, auch flämische Instrumente, vom Boden her aufbauen. Dies scheint vom Arbeitsablauf also durchaus möglich zu sein. Diesen Hinweis verdanke ich Frau Maren Gehrts, Cembalobauerin, Fürtenfeldbruck.
[323] Klaus, xxx...
[324] Eigene Messung.
[325] Berdux und Wittmayer, o.S. Stand 9.2.1996.

berührt Details wie die Farbe der Stege und das Vorhandensein eines Schalldeckels.

Die Form des äußeren Korpus ist bei den drei hier verglichenen Hammerflügeln von Louis Dulcken gleich.

Abb. 8 Stuttgart

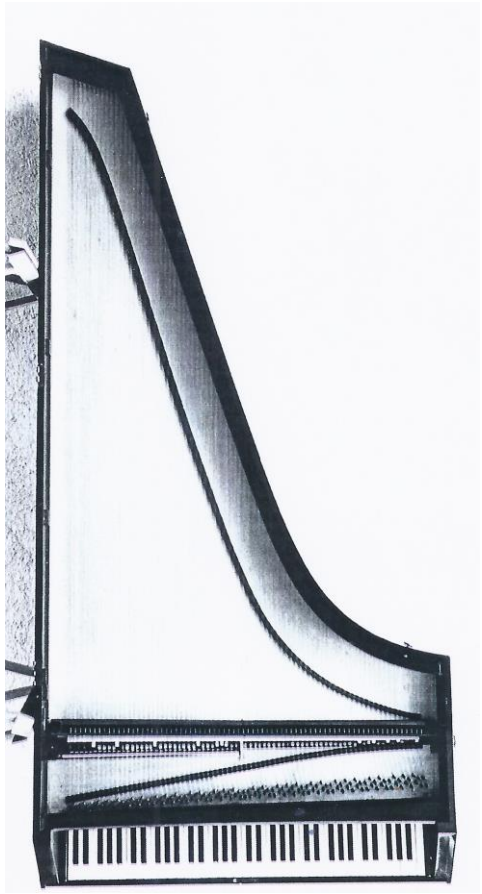


Abb. 9 Thurn und Taxis

Sie besitzen eine einfach geschwungene Hohlwand, eine Baßwand, die im Winkel von ca.70° (Thurn und Taxis 70°, Stuttgart 71° Düsseldorf 69°) an die lange Wand anstößt und abgeschrägte Klaviaturseitenwände. Diese äußeren Formmerkmale kommen alle aus dem Cembalobau. Die abgeschrägten Klaviaturseitenwände beispielsweise werden als ein Charakteritikum des frühen deutschen Cembalobaues angesehen, welches später auch bei Hammerflügeln zu finden ist[326], so zum Beispiel bei allen Instrumenten aus der Werkstatt von Stein. Im Gegensatz dazu verläuft die Klaviaturseitenwand beispielsweise von englischen Instrumenten, seien es Cembali oder Hammerflügel, ohne Abschrägung nach vorn.

[326] Zitiert nach Klaus: John Henry van der Meer, Ein wenig bekanntes deutsches Cembalo, in: Das Musikinstrument 37, 1988, Heft 7, S.6.

Was die Form der Hohlwand anbelangt, so besitzen die Hammerflügel, die der Stein-Schule nahestehen, keine einfach, sondern eine doppelt geschwungene Hohlwand, die auch typisch für Cembali aus dem mittel- und norddeutschen Raum des 18.Jahrhunderts und für die Hammerflügel Silbermanns war. Der Flügel von Dulcken aus dem Jahr 1792 zeigt hier die Nachfolge Steins, später aber verwendete Dulcken einfach geschwungene Hohlwände. Der zweite berühmte Klavierbauer des ausgehenden 18.Jahrhunderts in Wien, Anton Walter, baute seine Instrumente mit einfach geschwungener Hohlwand und mit einer Baßwand, die fast rechtwinklig zur langen Wand steht. So zeigen sich in der Form der Wände im Hammerflügelbau vor 1800 durchaus verschiedene und auch landestypische Schulen.

Die Stärke des Resonanzbodens weicht in der englischen und in der süddeutschen Bautradition voneinander ab. Sie läßt sich bei den drei hier untersuchten Instrumenten am Resonanzbodenüberstand messen. Allerdings kann die Messung auf Grund der Resonanzbodenauflage nicht sehr genau erfolgen. Diese ist unter den Resonanzboden geleimt und zur Vorderkante hin abgeschrägt, so daß zwar die Stärke des Renonazbodens stehenbleibt und meßbar ist, die Kante jedoch durch die Verleimung und Bearbeitung beeinträchtigt wurde. Die Meßergebnisse können also nur Circa-Werte sein. Trotzdem läßt sich eine Tendenz in Richtung auf eine massivere Bauart *Thurn und Taxis* erkennen. *Stuttgart* und *Düsseldorf* bewegen sich im Baßbereich und in der Mittellage des Resonanzbodens bei Werten um die 4 mm, der Diskant hat bei *Stuttgart* 3 mm, bei *Düsseldorf* 2 mm. *Thurn und Taxis* zeigt deutlich stärkere Werte: Im Baß ist der Resonanzboden um die 5 mm stark, in der Mittellage noch ca.4,7 mm und im Diskant 4 mm. Allerdings liegt dies noch in dem Bereich, der für Süddeutschland typisch ist und bei Werten zwischen 2 - 4,5 mm liegt. Englische Instrumente beispielsweise haben deutlich stärkere Resonanzböden mit Werten zwischen 5 und 7 mm. *Thurn und Taxis* liegt also deutlich an der äußersten Obergrenze für süddeutsche Instrumente, der 5mm starke Baß reicht schon darüber hinaus. Der Grund hierfür ist kann im erweiterten Umfang im Baß vermutet werden, die größere Resonanzbodenfläche sollte tragfähiger sein. Auch eine klangliche Konzeption Dulckens kann nicht ausgeschlossen werden.

Was die Klaviatur mit der Mechanik anbelangt, zeigen die hier untersuchten Flügel von Dulcken bei den verschiedenen Einzelteilen deutlich ihre süddeutsche

Herkunft. Dies fängt bei der Auswahl der Holzarten von Tastenhebeln und Mechanikteilen an und geht über die Art der Tastenführung und die Klaviaturbreitenmaße bis hin zur Ausführung des Steges und dem Vorhandensein eines Schalldeckels.

Die Tastenhebel wurden im Wiener und Süddeutschen Raum und so auch bei Dulcken aus Fichte angefertigt. In theoretischen Schriften wurde zwar das weiche und leichte Lindenholz bevorzugt, welches aber im deutschen Sprachraum als sich zu stark verwerfend angesehen wurde.[327] In England dagegen findet man überwiegend die Verwendung von Linde für die Tastatur.[328]

Auch das Klaviaturbreitenmaß zeigt süddeutsche Schule. Eine Oktave mißt hier zwischen 156,4 mm und 161,7 mm[329]. Die drei Instrumente bewegen sich mit 159 und 157 mm Oktavmaß eher an der unteren Grenze. Insgesamt sind alle Maße, die die Breite der Klaviatur betreffen, sehr einheitlich. Nur die Längen der Unter- und Obertasten zeigen Abweichungen (Siehe die Tabelle der Maße im Anhang).

Stuttgart und *Düsseldorf* besitzen eine Kanzellenführung, wie sie auch bei Stein und bei anderen süddeutschen und Wiener Instrumenten zu finden ist.[330] Die Tasten werden hier an ihrem hinteren Ende zwischen dünn ausgehobelten Holz-Schieden geführt, die in senkrechte Sägschnitte an der hinteren Querleiste des Klaviaturrahmens eingelassen sind.

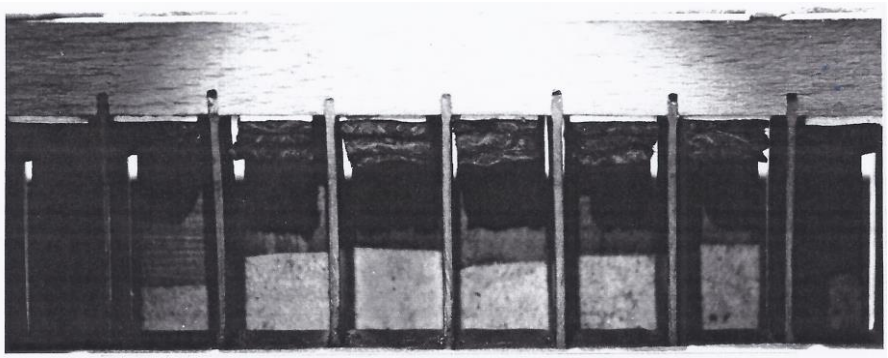


Abb. 10 Kanzellen Tastenhinterende bei Stuttgart

Das Tastenhinterende ist zur Geräuschabdämpfung und besseren Führung seitlich mit einem dunklen Tuchstreifen garniert. *Thurn und Taxis* dagegen besitzt bereits

[327] Klaus, Bd.1, S.160.
[328] Klaus, Bd.1, S.170.
[329] Klaus, Bd.1, S.175.
[330] Klaus, Bd.1, S.153.

die modernere Vorderstiftführung, die alle von Sabine Klaus untersuchten Instrumente ab 1800 aufweisen.[331]

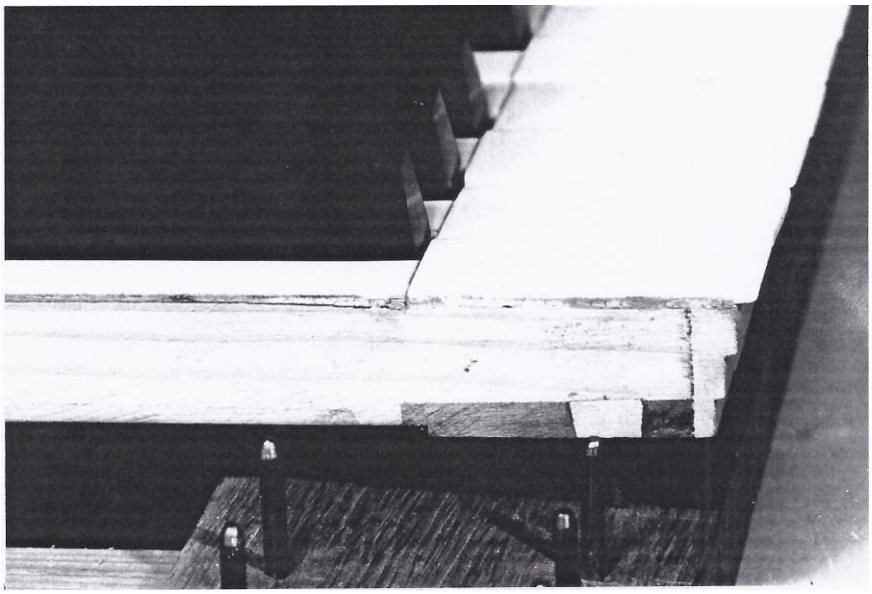


Abb. 11 Vorderstiftführung, Tastenunterseite bei Thurn und Taxis

Hierfür sind in die vordere Querleiste des Klaviaturrahmens Metallstifte eingeschlagen, die in eine Langloch-Bohrung an der Tastenunterseite eingreifen. Dulcken hat hier aufwendige Maßnahmen getroffen, um einen Verschleiß und damit eine Aufweitung der Bohrung zu verhindern. Er brachte in die Klaviaturplatte, die das Vorstadium der Tastatur vor dem Heraussägen der einzelnen Tasten darstellt, in dem Bereich der Langloch-Bohrungen für die Vorderstiftführung eine Nut an, in die er eine doppelte Hartholzeinlage einlegte. Diese Einlage aus zwei verschiedenen Holzarten - ein sehr aufwendiges Verfahren - bietet die größtmögliche Sicherheit vor dem Ausschlagen der Bohrung. Möglicherweise ist dieser Aufwand mit dem für Dulcken noch neuen Prinzip dieser Tastenführung zu erklären.

Die Stege süddeutscher Hammerflügel sind meist schwarz gebeizt, wodurch sie in ihrer Holzart schwer zu bestimmen sind. Die Stegstifte der frühen, von Sabine Klaus untersuchten süddeutschen und Wiener Flügel verlaufen wie bei Cembali entlang der äußeren Kante des Steges.[332] Dies hat unterschiedliche Längen bei den Saiten eines Chores zur Folge.

[331] Klaus, Bd.1, S.153 f.
[332] Klaus, Bd.1, S.106.

Abb. 12 Stegstifte bei Stuttgart

Ab 1800 kann man Instrumente finden, bei denen die Stegstifte nebeneinander auf dem Steg stehen, damit eine gleiche Länge der Saiten eines Chores erreicht wird. Dies führte zu einer Verbreiterung der Stege und zu einer Vereinheitlichung der Form.[333]

Die drei Instrumente Dulckens zeigen noch die oben beschriebene Art der Stegstiftanordnung und damit in den Jahren um 1805 eine eher konservative Haltung. Auch die typische schwarze Beizung ist vorhanden, die Holzart läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen.

Alle drei Instrumente sind mit einem Schall- oder Staubdeckel ausgestattet worden, bei *Düsseldorf* ist dieser sogar noch erhalten geblieben. Er besteht aus Resonanzbodenholz und besitzt vier Querleisten, mit denen er auf den Schalldeckelauflagen aufliegt.

Über die Schalldeckel gibt es hinsichtlich ihrer Funktion verschiedene Meinungen. Entweder geht man von einer gesuchten klanglichen Beeinflussung aus, oder er wird lediglich für einen Schutz vor Verschmutzung gehalten.

[333] Klaus, Bd.1, S. 106 f.

Englische Hammerflügel besitzen keine Schalldeckel, lediglich englische Tafelklaviere wurden mit diesem Zusatz versehen. [334]

3.2.6. Untersuchungen zum Mensurkonzept

Die Benennung eines erklingenden Tones mit einem Tonbuchstaben ging bei der Entwicklung der Tonsysteme von der menschlichen Stimme aus. Für Praetorius beispielsweise, in seinem Syntagma musicum von 1619, ist der Ton C ”die rechte Tieffe eines rechten Basßisten in Fürstlichen Capellen / wenn er dasselbe mit voller und ganzer Stimme natürlich haben kan.”[335] Dieses selbe C ist das 8’-C der Orgel, welches auch bei den Tasteninstrumente verwendet wurde: ”so ist mehren theils in Orgeln / die nicht gar zu gering und klein angestellet werden / das unterste C. im Principal des Manual Claviers von 8.Fussen: Welcher Thon dann mit den rechten Clavicymbeln und Spinetten gleich oberein kömt / (...)”

Bei Orgeln muß die Länge der Pfeife und damit der schwingenden Lufsäule in der Pfeife 8 Fuß (heute 2,60 m) betragen, damit der Ton C des Bassisten von Praetorius erklingt. Bei besaiteten Tasteninstrumenten jedoch kann die Länge der Saite je nach Drahtstärke oder Spannung beim Ton C variieren. Trotzdem ist auch bei den besaiteten Tasteninstrumenten die theoretische Ausgangslänge für den Ton C das Orgelmaß der 8 Fuß. Dies spiegelt sich auch in der Benennung der Register bei Cembali und Spinetten wieder, auch wenn die Saite des C großteils nicht die Länge von 8 Fuß aufweist, sondern beispielsweise durch die Verwendung von stärkerem Draht kürzer sein kann.

Die Längen der weiteren, im Tonraum aufwärtsgehenden Saiten ergeben sich theoretisch aus der pythagoreischen Teilung auf dem Monochord. Die Oktave ergibt sich aus der Teilung der Monochordsaite im Verhältnis 1:2. Die Längen der Töne innerhalb der Oktave können durch die Aneinanderreihung von zwölf Quinten mit Hilfe der Teilung der Monochordsaite im Verhältnis 3 zu 2 bestimmt werden. Wählt man die Saitenlängen eines besaiteten Tasteninstrumentes nach diesem Teilungsprinzip, so spricht man von einer ”Pythagoreischen Mensur”. Allerdings läßt sich diese nur bei Verwendung einer einzigen Saitenstärke mit durchgehend derselben Zugkraft und damit auf Instrumenten mit einem geringen Tonumfang konsequent verwirklichen. Bei einer Erweiterung des Tonumfangs im Baß und im Dikant stößt man schnell an technische Grenzen, darüberhinaus

[334] Klaus, Bd.1, S.95-96.

werden die Klangunterschiede zu groß. Bis 1840 kann die pythagoreische Mensur aber bei den Theoretikern des Klavierbaus als Ausgangsprinzip für Mensuren der Mittellage und des Diskant gefunden werden.[336]

Der Ton einer bestimmten Saitenlänge kann durch die Wahl verschieden starker Saiten bei gleichbleibendem Zug in seiner Höhe beeinflußt werden. Die dünnere Saite schwingt schneller und damit ist der Ton höher, die dickere schwingt langsamer und erklingt tiefer. Zusätzlich bestimmt das Saitenmaterial – Messing, Bronze und Eisen – die Klangfarbe. Diese Tatsachen eröffnen dem Klavierbauer verschiedene Möglichkeiten: Er kann nicht nur die Größe bzw. Länge seines Instrumentes, sondern auch den klanglichen Charakter und die Zugkraft auf das Instrument bestimmen.

Die Möglichkeit der Beeinflussung der Zugkraft spielt bei der Hammerflügelmechanik eine entscheidende Rolle. Die Erregung der Saite mit dem Hammer birgt das Problem in sich, daß gleichzeitig mit dem Anschlag die Saite wieder leicht abgedämpft wird, da der Abprall von der Saite nicht schnell genug erfolgt. Beim Cembalo taucht dieses Problem nicht auf, da der Kiel die Saite in dem Moment in Schwingung versetzt, in dem er sie losschnellen läßt und damit freigibt. Um dieser Abdämpfungstendenz durch den Hammer entgegenzuwirken, erhöht man den Zug der gleichzeitig stärker gewählten Saite, damit der Hammer durch die höhere Spannung schneller abprallt. Stärkere Saiten und höherer Zug aber haben eine Verkürzung der Mensur, darüber hinaus aber auch eine höhere Belastung der Gehäusekonstruktion zur Folge. Die Verkürzung der Mensur gegenüber dem Cembalo kann man sehr schön an einem Vis-à-vis-FLügel aus dem Jahr 1777 von Johann Andreas Stein beobachten.[337] Hier sind ein Cembalo und ein Hammerflügel mit jeweils eigenem Saitensystem in einem Instrument vereinigt. Die drei c2-Saiten des 8'- und 4'-Registers des Cembaloteiles haben Längen von 322, 316 und 325 mm. Die c2-Saite des Hammerflügelteils dagegen nur 292 mm. Die höhere Belastung auf das Gehäuse und die entgegenwirkenden Maßnahmen der Klavierbauer läßt sich durch die ganze Klavierbaugeschichte verfolgen. Bei Cristofori schlagen die Hämmerchen noch mit einer Schicht Leder bezogen gegen die Saiten, so daß sich der Korpus

[335] Praetorius, S.17.
[336] Klaus, Bd.1, S.121 ff.
[337] Klaus, Bd.1, S.133.

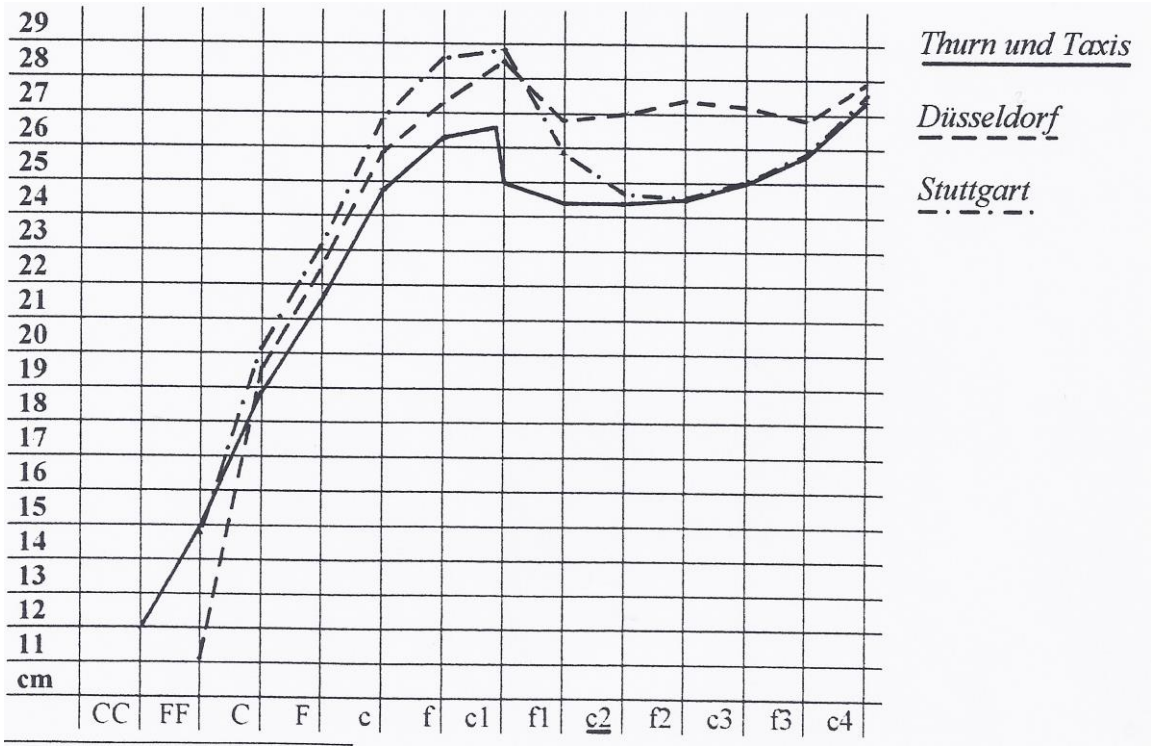
und die Mensur noch kaum von seinen Cembali unterscheidet[338]. Im Lauf der Zeit aber änderte sich das Klangideal hin zu einem weicheren Ton, was die Belederung des Hammers mit einer wachsenden Anzahl von Lederschichten und schließlich die Verwendung von Filz im 19.Jahrhundert nach sich zog. Je weicher jedoch die Oberfläche des Hammers, desto mehr Spannung braucht die Saite, der Wunsch nach lauteren Instrumenten trieb diese Entwicklung weiter voran. Die anwachsende Zugkraft konnte schließlich nur noch mit dem zusätzlichen Gußeisenrahmen, der im 19.Jahrhundert die Holzkonstruktion verstärkte, aufgefangen werden.

In der Regel findet sich bei Hammerflügeln eine Verkürzung der Mensur im Baßbereich und eine annähernd pythagoreische Mensur ab der Mittellage bis zum Diskant, da es hier, im Gegensatz zum Baß, möglich ist, die Oktave immer um ca. die Hälfte zu verkürzen. Allerdings wurde aus klanglichen Gründen in diesem Bereich nicht nur eine Saitenstärke verwendet, wie dies theoretisch möglich ist, sondern man ließ die Saitenstärke immer geringer werden. Da dies einen Abfall des Saitenzuges zur Folge hätte, verlängerte man die Mensur zum Diskant hin etwas, damit die dünneren Saiten stärker unter Zug gebracht werden müssen.

Eine solche Mensurkonzeption zeigen auch die drei Hammerflügel von Louis Dulcken. Um die Saitenlängen in Bezug auf eine Mensurverkürzung oder -verlängerung beurteilen zu können, wurde von Hubert Henkel eine Rechenmethode entwickelt und von Friedemann Hellwig modifiziert, mit der es möglich ist, alle Saiten in ihrem relativen Längenverhältnis zu der Länge von c2 darzustellen. Diese Werte können in ein Koordinatensystem eingetragen werden, welches dann die Mensursituation bildlich darstellt. Bei einer pythagoreischen Mensur, bei der ein Längenverhältnis in der Oktave von 1 zu 2 besteht, würde in dem Koordinatensystem eine horizontale Linie sichtbar sein. Verkürzt oder verlängert sich die Mensur jedoch, so wandert die Linie entweder nach unten oder nach oben.[339]

[338] Klaus, Bd.1, S.132f.

[339] Die Formel zur Errechnung der c2-Äquvalenz-Länge und eine Liste der Werte der drei Flügel findet sich im Anhang, S.xxx



Grafik 4 Analyse der Saitenmesuren

Thurn und Taxis zeigt einen annähernd pythagoreischen Mensurverlauf zwischen c1 und f2, darüber und darunter steigt die Mensur, immer im Verhältnis zu c2 als Referenzlänge gesehen, an. Im Diskant wird der Wechsel zu immer schwächeren Saiten durch eine Mensurverlängerung ausgeglichen. Wie bei den Flügeln von Stein und auch bei anderen Flügeln aus Süddeutschland ist zu beobachten, daß links der Stimmstockspreize, die bei *Thurn und Taxis* zwischen h und c1 liegt, eine ”auffällige relative Verlängerung der Saitenlänge der Chöre (...) und ein apruptes Abfallen der relativen Saitenlänge (...)rechts davon”[340] vorhanden ist. Die Baßverkürzung beginnt zwischen f und c. *Stuttgart* zeigt annähernd die gleiche Länge bei c2 wie *Thurn und Taxis*. Auch der Mensurverlauf im Diskant ist deckungsgleich. Die Mensurverlängerung links der Stimmstockspreize fällt jedoch ungleich höher aus, d.h. die Saiten sind in diesem Tonbereich zwischen C und c1 sehr viel länger als bei *Thurn und Taxis*. Ein Grund hierfür kann in der Erweiterung des Tonumfangs bei *Thurn und Taxis* liegen. So ist der Korpus wegen der im Baß angefügten Quarte zwar 10 cm länger als die beiden anderen Flügel mit der Untergrenze bei F1, aber nur wenig breiter. Das Ende des Flügels an der Baßwand ist 2 cm breiter als *Stuttgart*, aber nur 2 mm breiter als

Düsseldorf. Dies hat zur Folge, daß die Saiten von *Thurn und Taxis* im Bereich zwischen C und c1 schon viel weiter im Bereich der Hohlwand liegen und deshalb kürzer sein müssen. Allerdings versuchte Dulcken, noch Länge zu gewinnen, indem er den Abstand des Steges zum Saitenanhang im Bereich der Hohlwand bei *Thurn und Ta*xis mit 10,5 cm um 2 cm gegenüber den beiden anderen Flügeln verkürzte (*Stuttgart* 12,7 cm, *Düsseldorf* 12,2 cm.)

Eine insgesamt längere Mensur ab c2 aufwärts weist *Düsseldorf* auf. Bei ihm fällt auch die Verlängerung im Diskant und links der Stimmstockspreize nicht so stark aus wie bei *Stuttgart*. Insgesamt sind sich die Kurven von *Düsseldorf* und *Thurn und Taxis* am ähnlichsten, wenn man von der insgesamt kürzeren Mensur von *Thurn und Taxis* wegen der Erweiterung des Tonumfangs im Baß und der damit verbundenen Verschiebung des Tonraumes in die Hohlwand hinein absieht. Beide weisen eine im Vergleich zu *Stuttgart* nur mäßige Mensurverlängerung links der Stimmstockspreize und eine relativ ausgeglichene Situation ab c1 zum Diskant hin auf. In diesem Punkt zeigen sie ihre konzeptionelle und zeitliche Nähe in der Erbauung.

Ein weiteres wichtiges Maß ist der Punkt der Saitenerregung, an dem der Hammer an die Saite schlägt, da hier, neben der Wahl der Mensur und der Saitenstärke eine weitere Möglichkeit der Klangbeeinflussung liegt. Folgendes Zitat aus dem Jahr 1842 macht die Zusammenhänge deutlich:

> ”15. Von dem Anschlagepunkt hängt zum Theil die Stärke und Klangfarbe des Tones mit ab. Die Stärke in so fern, als vermittels des Hammers die Saite nur an einer gewissen Stelle in die heftigste Bewegung gebracht werden kann, so daß ihre Theile zu den größten Ausdehnungen gezwungen werden. Die Veränderung der Klangfarbe durch den Anschlagepunkt kann jedenfalls nur darin liegen, daß z.B. bei immer kürzerem Anschlage die Saite in immer kleineren Abtheilungen schwingt, während sie zugleich in ganzer Länge schwingend den Grundton hören lassen muß. Hierdurch erzeugen und vermischen sich mit dem Grundtone mehr oder weniger die höhern Aliquottöne und verursachen eine um so größere Schärfe und Härte des Tons, als sich Aliquottöne mit dem Grundtone zugleich vernehmen lassen. Zur Bekräftigung des eben gesagten darf ich nur erinnern, daß ein Geiger zur Erlangung eines scharfen Tons nahe am Stege, dagegen bei dem Vortrage sanfter, weicher Melodien näher an dem Griffbrette streicht.”[341]

Hier wird der Zusammenhang zwischen dem Punkt der Saitenerregung und den dabei erklingenden Obertönen angesprochen. Die Theorie besagt, daß bei

---

[340] Klaus, Bd.1, S.134.

[341] Nach Klaus, Bd.1, S.125f.: Johann Gottlob Töpfer, Abhandlung über den Saitenbezug der Pianoforte’s in Flügel- und Tafelform, Leipzig 1942, S.25.

Erregung der Saite an ungeradzahligen Teilstücken (bei z.B. 1/7, 1/9 oder 1/11 der Saitenlänge) die ungeradzahligen Obertöne nicht gehört werden, da sich an deren Stelle auf der Saite bei Erregung ein Schwingungsknoten befindet.

Einer exakten Ermittlung der Anschlagpunkte bei historischen Hammerflügeln können verschiedene Probleme im Weg stehen, da der Alterungsprozeß, der durch manche ungünstigen Einflüsse noch verstärkt worden sein kann, die Instrumente mehr oder weniger starken Veränderungen unterwirft. So können Stimmstockveränderungen durch den, Jahrhunderte dauernden Saitenzug oder durch falsche Besaitung mit beispielsweise modernem Saitenmaterial auftreten, die Hämmer können beschädigt oder durch unsachgemäße Restaurierungen in ihrer Lage verändert worden sein. Eine Untersuchung und Bewertung der Anschlagpunkte muss also immer mit Vorbehalt behandelt werden.

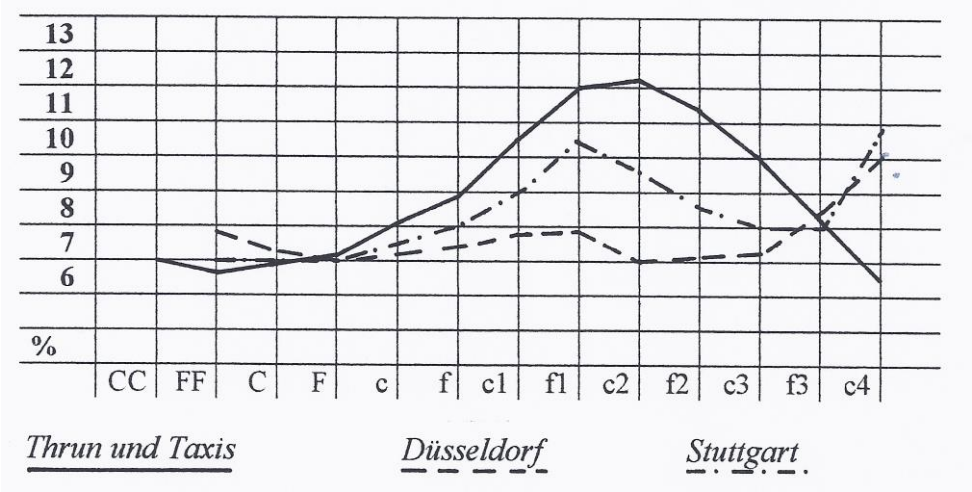
Der Anschlagpunkt wird in der Fachliteratur in Prozent – nicht wie im oberen Zitat in Bruchteilen - von der gesamten Saitenlänge angegeben. Die Instrumente aus dem süddeutschen und Wiener Raum, die von Sabine Klaus untersucht wurden, zeigen keinen einheitlichen Befund.[342] Bei einigen Instrumente sind im Baß und im Diskant die Werte der prozentualen Länge niedriger als in der Mittellage. Neben einem Flügel von Schiedmayer von 1785 zeigt auch ein Flügel von Dulcken und Sohn aus den Jahren um 1820 beispielsweise diesen Befund. Sie haben Längen im Baß von ca 7-7,5 % und im Diskant 8,5-10%, während die Mittellage mit 11-13% deutlich höhere Werte aufweist. Sabine Klaus führt auf diese Werte den ”fagottartige(n) Baß und flötenartige(n) Diskant” zurück, ”den die Zeitgenossen an Schiedmayers Instrumenten rühmten”[343] Die höheren Werte in der Mittellage lassen dagegen auf eine grundtönigere Konzeption in diesem Bereich schließen.[344]

Andere Instrumente dagegen, wie der von Sabine Klaus untersuchte Stein-Flügel und ein Dulcken von 1792 haben über den gesamten Umfang nahezu gleichbleibende Werte von 7-8% bei Stein und 8-9% bei Dulcken, was auf wenig Klangcharakteränderung innerhalb des Tonraumes schließen läßt.[345]

Die drei Instrumente von Dulcken zeigen unterschiedliche Konzeptionen.

---

[342] Klaus, Bd.1, S.141 f.
[343] Klaus, Bd.1, S.141, Fußnote mit Hinweis auf historische Quelle bei Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 2, Leipzig 1792, Sp.428.
[344] Klaus, Bd.1, S.142.
[345] Klaus, Bd.1, S.141 f.



Grafik 5 Anschlagpunkte

Nahezu gleichbleibende Werte wie der Stein und Dulcken 1792 bei Sabine Klaus weist *Düsseldorf* auf. Hier bewegen sich die Werte zwischen 7 und 8 %, wobei ein leichter Anstieg im Baß, dann um c1-f1 herum und im Diskant zu beobachten ist. Für den Rahmen dieser Arbeit wurden nur jeweils die Längen der c- und f-Tasten gemessen, so daß die leichte Wellenbewegung durch die Auswahl dieser Töne zustande kommen könnte. Allerdings deckt sich zumindest der Anstieg der Werte im Diskant mit dem Befund in *Stuttgart*. Hier steigen die Werte in der Mittellage über 8% auf 10,5% gegnüber dem Baß mit 7%, sinken dann bis ca. f3 wieder auf 8%. Das c4 weist dann, wie *Düsseldorf* einen starken Anstig auf über 10% auf, so daß hier von einer konzeptionellen Vorgehensweise Dulckens ausgegangen werden kann.

Thurn und Taxis zeigt eine neue Konzeption, die in die Richtung des Schiedmayer- und Dulcken und Sohn-Flügels bei Sabine Klaus geht. Baß und Diskant weisen Werte um die 7% auf, die Mittellage steigt dagegen auf über 12%. Sehr deutlich kann man von einer geänderten Konzeption auch deshalb sprechen, da, wie bereits oben gezeigt, der Mensurverlauf von *Thurn und Taxis* und *Düsseldorf* recht ähnlich ist - abgesehen von der generellen Mensurverkürzung bei *Thurn und Taxis* durch den erweiterten Tonumfang im Baß. Schon wenn Dulcken die Anschlagpunkte vom Stimmstocksteg gemessen an der gleichen Stelle beibehalten hätte wie bei *Düsseldorf*, so wäre durch die kürzeren Saiten bei *Thurn und Taxis* (z.B. F=129,7cm gegenüber 135,1 cm bei Düsseldorf, c1=50,0 cm gegenüber 57,1 cm) die prozentuale Länge des Anschlagpunktes angewachsen. Dulcken aber schob die Hammerköpfe bis zu 1 cm weiter vom Stimmstocksteg

weg als bei *Düsseldorf*, so daß sich die Werte nochmals erhöhen. Hier liegt also deutlich eine andere Klangkonzeption vor, die in die bei Sabine Klaus beschrieben Richtung des fagottartigen Baß und flötenartigen Diskant bei grundtöniger Mittellage geht.

3.2.7. Individuelle Ausführung und Baugeschichte

In diesem Kapitel kommen die besonderen Merkmale des Thurn und Taxischen Instrumentes zur Sprache. Dies betrifft die Details der äußerlichen Ausführung, ferner die sogenannten Veränderungen und schließlich seinen Klaviaturumfang. Anhand dieser Details können die für einen fürstlichen Hof gemäße Sonderausstattungen des Instrumentes nachgewiesen werden.

Wie bereits zu Beginn der Untersuchung des Thurn und Taxischen Instrumentes erwähnt, gleicht er in seiner äußeren Ausführung seinen beiden Parallelinstrumenten. Die zwei Hauptmerkmale hierfür sind die abgeschrägte Klaviaturseitenwand und die drei runden, konisch nach unten sich verjüngenden Beine. Louis Dulcken gestaltete das äußere seiner Instrumente über die Jahrzehnte in verschiedenen, der Zeit angepaßten Möbelstilen.[346] Die ersten Flügel sind im Stil der Instrumente Johann Anreas Steins gefertigt. Instrumente des endenden 18.Jahrhunderts, beispielsweise der heute im Kürpfälzischen Museum, Heidelberg befindliche Hammerflügel, zeigen eine Anlehnung an den Zopfstil (etwa 1760-1790), der den Übergang zwischen Rokoko und Klassizismus darstellt. Hier werden, in Abwendung von der bewegten Formensprache des Barock, antikisierende Motive wie kannelierte Säulen und Pilaster, Festons, Bänder, Arkhantusranken und Vasen verwendet. Der herausragendste Vertreter ist David Roentgen (1743-1807). Auch sein Spätstil, der sich durch großflächige Mahagoniflächen und Akzentuierungen durch Messingleisten und Beschläge auszeichnet, findet sich bei Louis Dulcken wieder. [347] Sowohl *Düsseldorf* als auch *Thurn und Taxis* zeigen diesen Einfluß.

[346] Siehe Berdux und Wittmayer, o.S.
[347] Berdux und Wittmayer, o.S.

Abb. 13 Thurn und Taxis

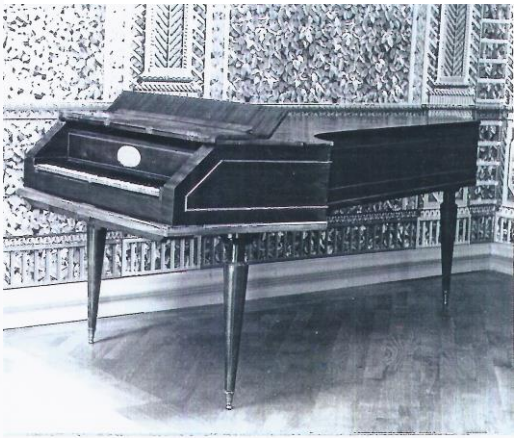


Abb. 14 Düsseldorf

Die Mahagoniausführung scheint die „Luxus“-Ausstattung eines in dieser Zeit von Dulcken gefertigten Modells zu sein. *Stuttgart* und ein Instrument in Privatbesitz von 1806 sind in derselben Form, aber mit einer schlichteren Oberfläche gearbeitet.[348] Ihr Furnier besteht aus einheimischen Hölzern, auch fehlen die Messingleisten.

Abb 15 Suttgart

[348] Berdux und Wittmayer, o.S.

Die Ausstattung richtete sich im Süddeutschen und Wiener nach dem Kundenwunsch. Eine bei Sabine Klaus angegeben Quelle[349], die Anzeige des Klavierbauers Joseph Wachtel in Wien von 1805, zeigt die Breite das Angebot an verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten:

„ein aufrecht stehendes Quer=Pianoforte

	Kastenholz	Tastatur	
Nro.6	Kirsch	Schwarz, der Kasten schwarz ge=	
		säumt, von F bis C.	fl.200.-
	Nuß	Schwarz, bronziert	=225.-
	detto	Elfenb., reich bronziert	=270.-
	Mahag.	detto dto. detto	=292.-

Die letzte Varinte in Mahagoniholz ist die teuerste, sie kostet annähernd 100 Gulden mehr als die einfache Ausführung mit Kirschfurnier. Zur Ausstattung gehört auch der Belag der Tasten. Es gab die Möglichkeiten der Belegung mit Ebenholz oder mit Elfenbein. Diese möglichen Tastaturbeläge in Verbindung mit den oben angegebenen Korpusfurnieren finden sich auch bei den Dulckeninstrumenten verwirklicht. *Stuttgart* mit seinem einfacheren Kirsch-Furnier besitzt schwarze Ebenholz-Beläge, *Düsseldorf* und *Thurn und Taxis* in der Luxusausführung dagegen Elfenbein. Die Farbe und das Material des Tastenbelages hängt also, wie hier gezeigt, einerseits mit der Gesammtausstattung des Instrumentes nach Kundenwunsch zusammen, zum anderen kann man aber auch regionale Einflüsse feststellen. So haben beispielsweise alle englischen Klaviere weiße Untertastenbeläge, in Wien und im Süddeutschen Raum setzen sich diese erst ab 1815 durch.[350] Womöglich wurde die Mahagoni-Ausführung mit englischen Vorbildern in Verbindung gebracht. In England wurde Mahagoni, neben anderen exotischen Hölzern, bereits ab den 1780er Jahren für Tasteninstrumente verwendet, im deutschen Sprachraum blieb dies lange zu teuer und galt als besonders luxeriös.[351] Eine Anzeige aus dem Jahr 1802 des Organisten und Instrumentenbauers Carl Lemme in Braunschweig deutet auf einen Zusammenhang hin: In seinem „Verzeichnis der verschiedenen Sorten von grossen Pianoforte's, Pianoforte's in Klavierform und Klavieren" biete er „grosse Patent-Pianoforte's nach den besten englischen Meistern gearbeitet" in einer

[349] Klaus, Bd.1, S.180
[350] Klaus, Bd.1, S. 180.
[351] Klaus, Bd.1, S.282.

Ausstattung in „schönstem Mahagoniholz modern gearbeitet und poliret“[352]. Es werden nach englischen Meistern gearbeitete Instrumente angeboten, zu denen die Oberflächengestaltung in Mahagoni gehört.

Im Falle der Instrumente Dulckens weist auch das helle Vorsatzbrett mit Ahornfurnier bei *Thurn und Taxis* nach England.[353] Ferner zeigen die Beläge der Tastenfronten englischen Einfluß. Die englischen Klaviaturen zeigen übereinstimmend Stirnplättchen aus gelblich gebeiztem Holz, häufig Ahorn, mit horizontalem Profil, das von oben nach unten an Dicke abnimmt. Die Vorderfront wirkt dadurch senkrecht, obwohl die Tasten der englischen Instrumente nach hinten abfallen.[354] Ebenso sind die Tastenfronten bei *Thurn und Taxis* und bei *Düsseldorf* gearbeitet.

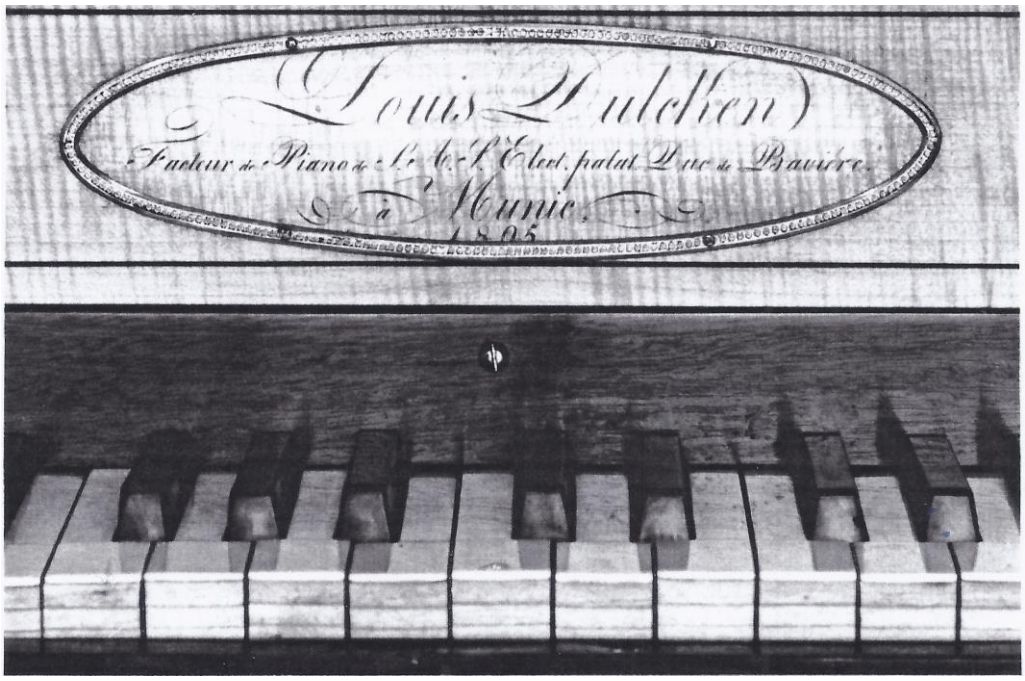


Abb. 16 Signaturvignette Thurn und Taxis

Mit den sogenannten Veränderungen, die mittels eines Kniehebels oder Pedals aktiviert werden können, lassen sich verschiedenen Klangeffekte hervorrufen. In den heutigen Pianofortes trifft man meist zwei oder drei Veränderungen an, die Dämpferaufhebung, den Moderator und manchmal die Verschiebung. In der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts wurden diese klangverändernden Einrichtungen wegen der immer stärker werdenden Konkurrenz zum

[352] Klaus, Bd.1, S.278.
[353] Berdux und Wittmayer, o.S.

Hammerflügel vermehrt bei Cembali eingebaut. Forkel berichtet 1782 von einer Reihe von Verbesserungen des Cembalos durch Veränderungen, die dem Cembalo eine größere Bandbreite an Klangmöglichkeiten geben. Der bereits in der Biographie Dulckens erwähnte P.J.Milchmayer will ein Kiel-Instrument mit insgesamt 250 Kombinationsmöglichkeiten seiner Veränderungen erfunden haben, welches heute jedoch nicht mehr erhalten ist.[355] Besonders im süddeutschen und Wiener Raum finden sich verschiedene Varianten der Veränderungen bei Hammerflügeln. In England waren sie nicht so beliebt. Ihre Konstruktionsweise läßt sich in vielen Fällen auf die Veränderungseinrichtungen bei Cembalo und Clavichord zurückführen.

Thurn und Taxis besitzt vier Veränderungen, die Dämpferaufhebung, einen Moderatorzug, einen Fagottzug und eine Verschiebung. Letztere findet sich weder bei *Düsseldorf* noch bei *Stuttgart*. *Thurn und Taxis* ist nach heutigem Kenntnisstand der erste Flügel Louis Dulckens, der vier Veränderungen aufweist.[356] Die Verschiebung hatte eine andere Konstruktionsweise des Klaviaturschlittens zur Folge. Bei *Stuttgart* und *Düsseldorf* wird die Klaviatur mit einem Schlitten auf die richtige Spielhöhe gebracht. *Thurn und Taxis* besitzt keinen Schlitten, sondern zwei Leisten, die nach dem Einschieben der Klaviatur links und rechts unter den Klaviaturrahmen eingeschoben werden. Auf der Unterseite der Leisten wurden kleine walzenförmige Rollen eingelassen, die eine leichte Bewegung der Klaviatur bei Betätigung der Verschiebung erlauben.

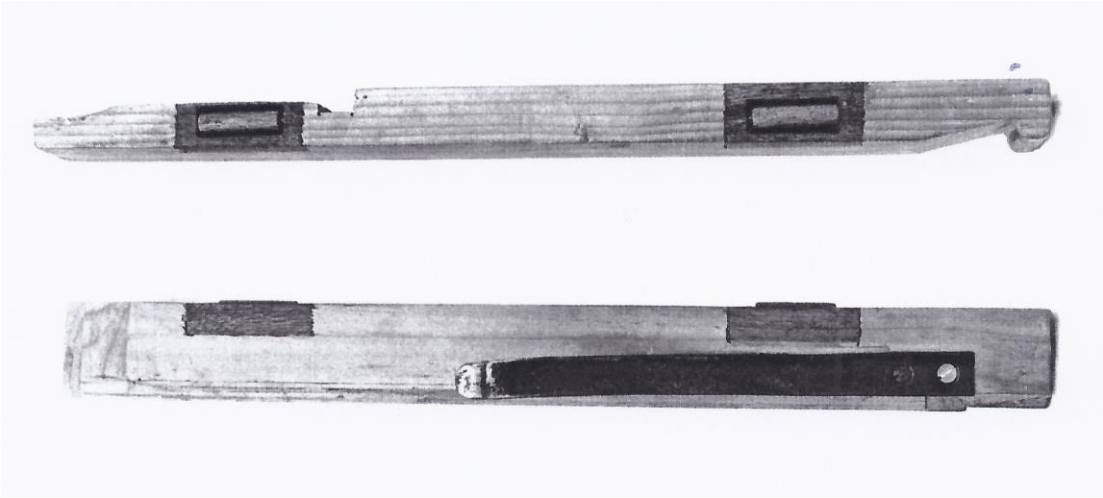


Abb. 17 Leisten mit Rollen für die Verschiebung bei Thurn und Taxis

[354] Klaus, Bd.1, S.178.
[355] Klaus, Bd.1, S.254/55.
[356] Berdux und Wittmayer, o.S.

Das Wegfallen des Schlittens wirkt sich auch auf die Konstruktionsweise der vorderen Klaviatur-Abdeckleiste aus. Diese ist bei *Stuttgart* und *Düsseldorf* an der Vorderkante des Schlittens befestigt, bei *Thurn und Taxis* muß sie nachträglich angeschraubt werden. Die Situation des Klaviaturraumes an den Seitenwangen zeigt deshalb eine andere Ausführung.

Abb. 18 Thurn und Taxis

Abb. 19 Düsseldorf

Das Bauprinzip der anderen drei Veränderungen ist bei allen drei Instrumeten gleich. Lediglich die Ausführung des Moderator-Tuches und der Fagottzug-Bespannung zeigt Unterschiede, die jedoch durch die individuelle Reperatur- und Restaurierungsgeschichte bedingt sind. Ein originaler Zustand kann nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. *Düsseldorf* jedoch scheint bisher am wenigsten überarbeitet zu sein. Die Dämpfung ist bei *Stuttgart* und *Thurn und Taxis* in ihrer Bauart bis in kleine Details der Ausführung gleich.

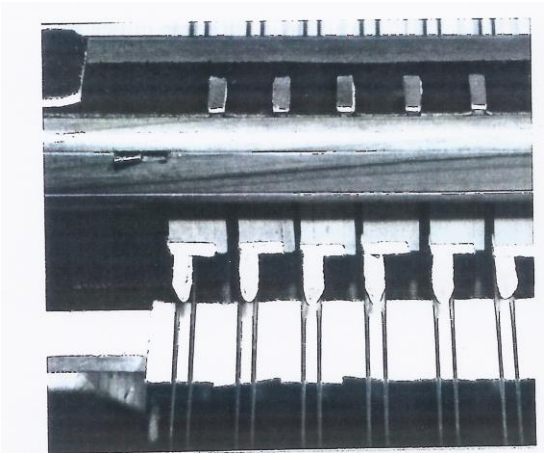


Abb. 20 Dämpfung Thurn und Taxis

Abb. 21 Dämpfung Stuttgart

Bei *Düsseldorf* ist die gesammte Dämpfervorrichtung verloren. Das Prinzip ist die Stiefeldämpfung, bei der die Unterführung im Dämpferkasten intergriert ist. Die Dämpfer laufen in Stäbchen nach unten aus, die in Leder- oder Pergamentschlaufen an, in dem Dämpferkasten integrierten, Halterungen befestigt sind. Der große Vorteil liegt hier in der Möglichkeit, den gesamten Dämpferapparat zusammen entfernen zu können.
Aktiviert werden die Veränderungen mittels Kniehebel. Pedale tauchen im Wiener Raum erst ab 1810 auf, in England finden sie sich an Cembali, Hammerflügeln und Tafelklavieren bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Der Thurn und Taxis-Flügel zeigt einen Klaviaturumfang von sechs Okatven, von C1 bis c4. Die beiden Parallel-Instrumente dagegen besitzen nur 5 ½ Oktaven, von F1 bis c4, wie auch die nachfolgenden Instrumente aus Dulckens Werkstatt bis 1808[357]. Ab dann sind bei ihm, wie auch im gesamten Süddeutschen und Wiener Raum 6-Oktaven im Tonraum von F1 bis f4 der Standart. Am Klaviaturrahmen von *Thurn und Taxis* kann man die Ausnahme der Regel gut nachvollziehen. So ist deutlich zu erkennen, daß der Rahmen ursprünglich nur für die fünfeinhalb Oktaven, die auch die beiden anderen Instrumente besitzen, konzipiert wurde. Sowohl die vordere als auch die hintere Querleiste wurden im Baß nachträglich verlängert und die Seitenwangen im Bereich des Waagbalkens ausgesägt.

[357] Berdux und Wittmayer, o.S. Stand 9.2.96

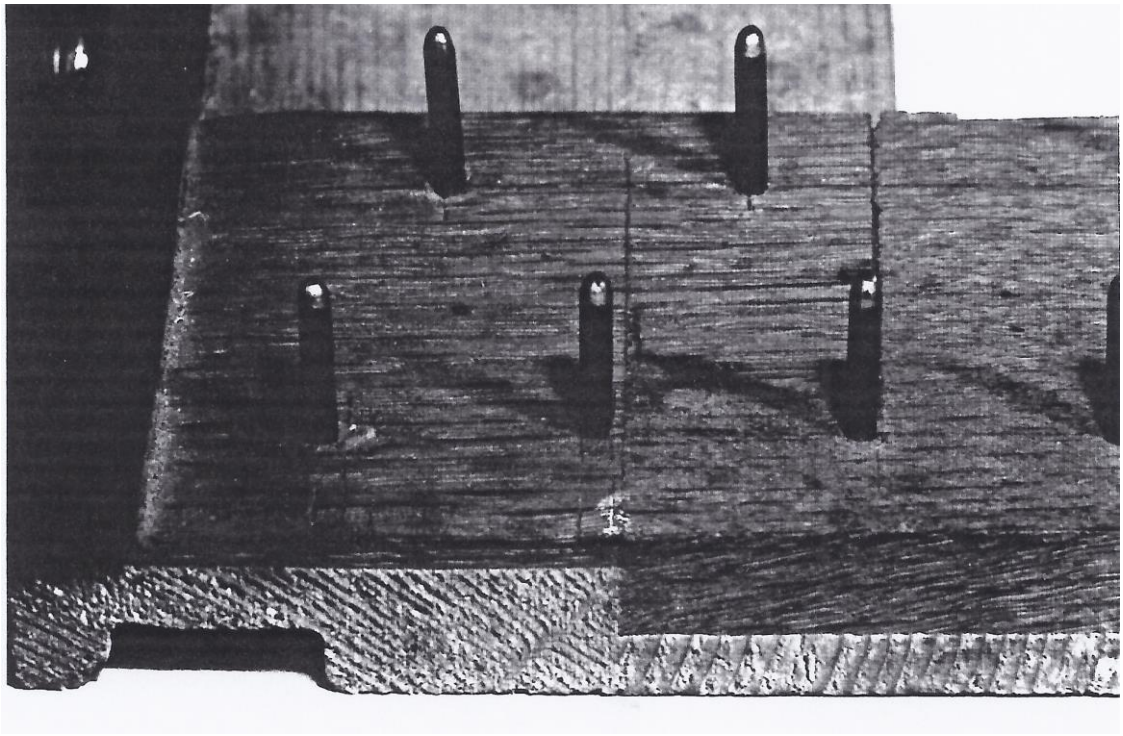


Abb. 22 Angesetzte vordere Querleiste bei Thurn und Taxis

Daraus läßt sich folgende Vorgehensweise Dulckens rekonstruieren: er entfernte bei einem bereits vorgefertigten Rahmen für ein fünfeinhalb-oktaviges Instrument den zu kurzen Waagbalken - deswegen die ausgesägten Seitenwangen - verlängerte die Vorder- und Hinterleiste und setzte einen neuen Waagbalken - dieser zeigt keine Verlängerung - ein. So ersparte er sich die Neuanfertigung der Seitenwangen mit der Befestigungsvorrichtung für die Fängerleiste.

Der Umfang von *Thurn und Taxis* fällt also sowohl was die Zahl der Oktaven, als auch was die Lage im Tonraum betrifft, unter den erhaltenen Instrumenten Dulckens und auch klavierbaugeschichtlich aus dem Rahmen. Interessant ist deshalb ein Blick in die Entwicklungsgeschichte der Klaviaturumfänge bei Hammerflügeln, um eine Bewertung dieses ungewöhnlichen Klaviaturumfanges vornehmen zu können.

”Der Klaviaturumfang eines Tasteninstrumentes ist unmittelbar mit den Anforderungen der Musik einer bestimmten Zeit verbunden. (...) Dabei sind aber weder die Geltungsdauer noch der Geltungsbereich eines Tonumfanges einheitlich”[358] Mit diesen zwei Sätzen beginnt Sabine Klaus in ihrer Arbeit über besaitete Tasteninstrumente ihre Untersuchung zu den Klaviaturumfängen. Dies macht zum einen den Zusammenhang von Instrumentenbau und Komposition

deutlich, zum anderen gibt es aber keine fest umrissene Entwicklung in der Festlegung und späteren Erweiterung des Klaviaturumfanges bei besaiteten Tasteninstrumenten. Die ursprünglich drei Oktaven Klaviaturumfang, die bei Henri Arnaut de Zwolle, der ersten Quelle zu Tasteninstrumenten in der Mitte des 15. Jahrhunderts beschrieben werden und die sich noch eng an den Bereich der menschlichen Stimme anlehnen, werden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf fümf Oktaven bei Tasteninstrumenten erweitert.[359]

Aber bereits in den 90er Jahren des 18.Jahrhunderts regte sich ein Bedürfnis nach Erweiterung des Tonraumes vor allem im Diskant, was dann in England als ”Additional keys” bezeichnet wurde.[360] Eine Auswertung der umfassenden wissenschaftlichen Erfassung und Zusammenstellung aller erhaltenen Pianoforte-Instrumente in ”Makers of the Piano 1700-1820”[361] von Martha Nowak Clinskale aus dem Jahr 1993 in Hinsicht auf das Auftreten von Instrumenten mit dem Umfange F1-c4 vor 1800 ergab eine deutliche Mehrzahl (36) solcher Instrumente aus dem englischen Raum gegenüber einer geringeren Anzahl (8) vom Kontinent.[362] Ab dem Jahr 1800 wird dieser Umfang aber allgemein sehr gebräuchlich. John Henry van der Meer geht von einem generellen Gebrauch zwischen ca.1803 und ca.1810 bei Hammerflügeln aus.[363]

Eine Erweiterung im Baßbereich unter F1 hinunter findet sich vor 1800, wie bereits oben gesehen, zwar bei Cembali (bis E1 oder D1) durchaus, bei Hammerflügeln jedoch noch sehr selten. Wieder aber finden sich solche Instrumente nur in England, und zwar bei zwei Flügeln, datiert 1796 und 1798 von Broadwood & Son, die vor 1800 mit einem Umfang von C1 bis c4 hergestellt wurden. Broadwood hatte bereits mit seinem ersten Partner Burkhard Shudi im letzten Viertel des 18.Jahrhunderts einige Cembali mit 5 ½ Okatven über dem Basiston C1 gebaut[364]. Eines dieser Instrumente von 1775 befand sich im Besitz Joseph Haydns.[365]

---

[358] Klaus, Bd.1, S.25-32
[359] Siehe auch Van der Meer, S.258.
[360] Klaus, Bd.1, S.29.
[361] Clinskale.
[362] Es wurden nur solche Instrumente gewählt, die entweder eine Jahreszahl tragen oder bei denen die nachträgliche Datierung deutlich vor 1800 liegt. Instrumente, bei denen die nachträgliche Datierung einen Zeitraum der Erbauung annimmt, der nach 1800 endet, wurden, da nicht wirklich aussagekräftig, weggelassen.
[363] Van der Meer, S. 258.
[364] Van der Meer S.258.
[365] Hirt, S.35.

Später, ab 1808, wurde dieser 6-oktavige Klaviaturumfang von C1-c4 ein typisches Merkmal englischer Hammerflügel.[366] Im Wiener und Süddeutschen Raum dagegen fand die Erweiterung von 5 ½ zu 6 Oktaven im Diskant statt, so daß hier ein Umfang von F1 bis f4 ab 1808 üblich wurde. Allerdings findet man im Wiener und Süddeutschen Raum nicht eine ebenso ausgeprägte Standardisierung eines solchen Merkmales wie in England. Vielmehr richteten sich hier die Instrumentenbauer mehr nach den Wünschen der Kundschaft, was aus folgenden Zitaten[367] von 1808 und 1812 deutlich wird:" Er [der Klaviernauer Johann Gottlieb Horn] macht alle seine Instrumente von Contra F bis g3, und, wenn's verlangt wird, bis a3."; "Dagegen werden Flügel sowohl als Fortepiano mit 6 ½ und mit 7 Oktaven nemlich bis in fünf gestrichene C Oktav auf Verlangen verfertiget."

Von Interesse bezüglich der Besonderheit des Thurn und Taxis-Flügels ist die Situation zwischen 1800 und 1805, da ab 1800 der 5 1/2-oktavige Umfang von F1 bis c4 sich deutlich etabliert, darüberhinaus aber die Versuche in Richtung 6 Oktaven zunehmen. Auch hier kann man sich mittels der Auswertung von Clinskale ein Bild über das allgemeine Vorkommen außergewöhnlicher Klaviaturumfänge machen. Um 1805 gibt es, mit den zwei Flügeln Broadwoods, die vor 1800 gebaut wurden, 6 Instrumente mit einem Umfang von C1 bis c4, wie ihn der Thurn und Taxis-Flügel besitzt. Keines dieser Instrumente aber hat, wie der Thurn und Taxis-Flügel eine Wiener Mechanik, alle, auch wenn sie nicht aus England kommen, besitzen eine Stoßmechanik und weisen damit in die Richtung, daß dieser Umfang typisch für englische Instrumente werden soll. Vier Instrumente kommen aus London, drei sind von Broadwood, der Flügel von Thomas Tomkinson wurde mit ca.1805 datiert, weist also wohl keine Jahreszahl auf. Die zwei anderen Instrumente sind Tafelklaviere, eines von Francisco Florez aus Madrid von ca.1800, und eines von Joseph Hauert aus der Schweiz von 1798. Heute sind noch 14 Instrumente mit einem 6-oktavigen Umfang von F1 bis f4 aus der Zeit vor und um 1805 erhalten. Acht davon kommen aus England (zwei aus dem Jahr 1805 von Broadwood), die anderen aus Wien oder Deutschland, eines aus Prag. Dieser Befund bei den heute noch erhaltenen Instrumenten mit 6 Oktaven zwischen C1 - c4 und F1 -f4 zeigt, daß vor dem Jahr 1808, ab dem 6 Oktaven zum Standart wurden, Versuche in dieser Richtung gemacht wurden.

[366] Van der Meer, S.258: Umfang C1-c4: englische Hammerflügel zwischen 1808 und 1820.

Darüberhinaus kann man sehen, daß die Engländer hier besonders innovativ waren, der Umfang C1 - c4 taucht vor 1805 im Wiener und Süddeutschen Raum - bis auf unser Instrument – überhaupt nicht auf. Allerdings muß man beachten, daß die Ergebnisse aus dem heutigen Befund herausgearbeitet wurden. Letztlich kann man nur den heutigen Bestand feststellen und als Grundlage einer bewertenden Aussage die Hypothese aufstellen, daß die Verteilung verschiedener Klaviaturumfänge heute prozentual ungefähr gleich mit der damaligen Verteilung ist. Über Produktionsstückzahlen mit bestimmten Klaviaturumfängen kann dies nichts aussagen. So ist das Einzige, was man mit Sicherheit sagen kann, daß vor 1805 Klaviaturumfänge von 6 Oktaven gebaut wurden, wenn auch weniger als mit 5 ½ Oktaven, und daß erstere überwiegend in England hergestellt wurden. Im süddeutschen Raum dagegen ist *Thurn und Taxis* das einzige heute bekannte Instrument mit diesem Umfang von CC bis c^4.

Die bis jetzt in diesem Kapitel erläuterten Details zeigen eine Sonderausstattung des Thurn und Taxischen Instrumentes. Sowohl die teure äußere Gestaltung mit Mahagonifurnier und Messingleisten, die Einflüsse von David Roentgen und England zeigt, als auch die Innovationen in der Erweiterung des Angebots an Veränderungen und des Tonumfangs weisen auf die anspruchsvolle Kundschaft. Ein Detail mag das Bild des fürstlichen Instrumentes noch abrunden: Der Notenständer ist mit einer Reihe technischer Raffinessen ausgestattet. Nicht nur kann man ihn in seinem Neigungswinkel verstellen, auch die Höhe der Ablage läßt sich verändern, so daß auch große Klavierspieler beim Notenlesen aufrecht sitzen können. Die Seitenteile sind nach vorne herausziehbar, damit ein Kerzenständer darauf abgestellt werden kann und die Noten von vorne beleuchtet werden.

[367] Nach Klaus, Bd.1, S.30 f.

Abb. 23 Notenständer mit Kerzenhalter

Abb. 24 Höhenverstellung

Diese technischen Details, die den Gebrauch des Noteständers sehr komfortabel machen, finden sich bei historischen Hammerflügeln durchaus nicht selten. Hier jedoch fällt im Zusammenhang mit den beiden Parallelinstrumenten, deren Notenpulte leider nicht erhalten sind, ein weiteres Detail auf. Der Kämpfer, auf dem das Notenpult aufliegt, ist bie *Thurn und Taxis* um 0,5 cm niedriger als derjenige von *Düsseldorf* – dem zeitlich und äußerlich näheren Instrument – so daß von der Kämpferoberseite bis zum oberen Rand des Instruments 0,5 cm mehr Platz vorhanden ist. Die Höhenregulierung des Notenpultes führt in zusammengelegtem Zustand zu einem größeren Platzbedarf, dem mit dem Raumgewinn wegen des niedrigeren Kämpfers Rechnung getragen wird. Allerdings wurde jedoch damit der Platz für die Signaturrosette auf dem Kämpfer vermindert. Die Form fällt dementsprechend flacher als bei *Düsseldorf* aus, der Schriftzug des womöglich vorgefertigten Signaturschildes wurde oben und unten leicht abgeschnitten.

Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, daß die komfortablere und aufwendigere Form eines Notenpults eine Sonderanfertigung für dieses Instrument war und damit fürstlichen Ansprüchen Genüge leisten konnte.

Schluß

Zusammenfassend kann man die Ergebnisse dieser Arbeit folgendermaßen darstellen: Geht man den Spuren des Klaviers am Hof des Fürsten von Thurn und Taxis nach, so wird ein Stück Musikgeschichte dieses Hauses erhellt. Die musikalischen Aktivitäten der Fürsten von Thurn und Taxis stehen in Verbindung mit ihrem 1743 erlangten Amt des Prinzipalkommissars des Kaises am Immerwährenden Reichstag in Regensburg. Zwar gab es bereits vor dem Umzug des Hauses nach Regensburg eine Hofmusik, diese wurde jedoch in den Jahren der mit diesem Amt verbundenen Verpflichtung zu zeremoniellem Pomp und zur Repräsentation kontinuierlich ausgebaut. Der Fürst konnte sich zahlreiche bekannte Musiker verpflichten, die ihm bis an ihr Lebensende oder bis zur Auflösung der Hofmusik treu blieben. Im Jahr 1760 erfolgte darüberhinaus die Eröffnung eines Hoftheaters, welches bis 1785 in verschiedenen Gattungen aufrechterhalten wurde. Aus dieser Zeit finden sich die ersten Zeugnisse des Klaviers. Es wurde zum Einen im Theater verwendet und stand hier wohl auch Sängern zur Verfügung, zum Anderen läßt sich aus den Musikalien eine zunehmende Verwendung des Klaviers – damals des Cembalos – im Bereich der Instrumentalmusik erkennen. Aus Inventaren aus den 90er Jahren des 18.Jahrhunderts läßt sich die Anzahl der bis dahin angesammelten Instrumente erkennen, zwischen 14 und 15 Klaviere gehörten damals zur Hofmusik. Darüberhinaus läßt sich eine mit der allgemeinen Strömung der Zeit parallel laufende Abwendung vom Cembalo und Hinwendung zum Pianoforte nachweisen. Gleichzeitig mit der Bevorzugung des Pianoforte etablierte sich der klavierbegleitete Gesang als beliebteste Musikgattung unter der Klaviermusik.

Diese Entwicklung mag auch mit Personen der fürstlichen Familie zusammenhängen, sowohl der Fürst Carl Anselm als auch sein Sohn Karl Alexander und seine Frau Therese Mathilde waren große Freunde des Klaviers und musizierten selber. Nach der Auflösung des Hoftheaters im Jahr 1785 trat die Instrumentalmusik mehr in den Vordergrund und das Klavier scheint vor allem im Privatgebrauch des Erbprinzenpaares eine größere Rolle gespielt zu haben. Im Jahr der Hochzeit zwischen Karl Alexander und Therese kam ein neuer Klavierlehrer, Heinrich Marchand, ins Haus, der das frisch vermählte Paar unterrichtete. Er war der Sohn des bereits elf Jahre zuvor als Direktor für das Hoftheater gewünschten und dann von Carl Theodor in Mannheim abgeworbenen

Theobald Marchand und hatte eine solide musikalische Ausbildung bei Leopold Mozart in Salzburg genossen. Sechzehn Jahre blieb er dem Fürstenhause treu. Als die Auflösung des Hoforchesters auf Grund der politischen Verhältnisse bevorstand, nahm er seinen Abschied und lebte von da an in Paris. Er hinterließ hauptsächlich Kompositionen für Klavier, die sich u.a. wegen der Bevorzugung der Gattung der Variation an den gängigen Zeitgeschmack anlehnen.

Neben den bereits erwähnten Klavierinstrumenten der Hofmusik lassen sich eine ganze Reihe an Klavieren aus dem privaten Gebrauch der fürstlichen Familie nachweisen. Eines davon ist der im Jahr 1805 erbaute Hammerflügel des Münchner Klavierbauers Louis Dulcken, der über seine aus dem Mannheimer Musikerkreis stammende Frau Sophie mit Heinrich Marchand verwandt war. Louis Dulcken war zu seinen Lebzeiten der berühmteste Klavierbauer Münchens, seine Instrumente wurden in ganz Europa und von herrschaftlichen Kreisen gekauft. Er verschloß sich der damals weit verbreiteten Industrialisierungstendenz im Klavierbau und betonte den Wert der Fertigung „aus einer Hand“. Damit mag auch die gerühmte Qualität seiner Instrumente zusammenhängen, der Hammerflügel aus dem Haus Thurn und Taxis zeigt die sorgfältige Arbeit. Dieses Instrument süddeutscher Bauart weist durch seinen ungewöhnlichen Klaviaturumfang und seine kostbare Ausstattung auf die anspruchsvolle fürstliche Kundschaft.

ANHANG

Kurzbeschreibung des Flügels

Außen:

Korpus Nadelholz, rundum Mahagoni furniert, Stoßwand, Hohlwand und Baßwand mit halbrunden Holzleisten, die mit Messing belegt sind, umrahmt; Klaviaturraum mit Riegelahorn furniert, mit schwarzer Ader umrahmt, Signatur auf Riegelahorn in längsovalem Messingrahmen; Unterboden Fichte, Holzverlauf längs der langen Wand, vorne mit Querstück, an dem die Kniehebel befestigt sind; Wände stehen auf dem Boden auf, der rund um das Instrument einen Überstand bildet; drei runde, konisch nach unten zulaufende Beine, in runden, an den Boden geleimten Holzklötzen eingedreht, mit Messingfüßen; Deckel glatt, dreiteilig, mit angehängter Klaviaturklappe, mit Deckelstütze; aufliegendes Notenpult mit nach oben herausschiebbarer Notenauflage und seitlichen, herausziehbaren Kerzenständer-Tellern; doppelter Resonanzboden verloren, Auflagen vorhanden.

Innen:

Damm Fichte mit Fenster; zwischen h und c1 hölzerne Stimmstockspreize zwischen Damm und Stimmstock, in Hartholzeinlage am Damm eingelassen, über der Spreize Blindchor; Stimmstock Buche, mit Ahorn furniert, Wirbel nach Tastenbild, durchgehend 2-chörig; Innenkonstruktion mit A-Frame-Rasten, der von zwei am Boden verdübelten Längsstreben und vier Querbalken - zwei Unterboden-Streben innen und zwei Horizontal-Spreizen außen - verstärkt wird;

Resonanzboden:

Resonanzboden Fichte, parallel zur Rückwand, an der langen Wand profilierte, geschwärzte Zierleiste; Anhangleiste auf dem Resonanzboden, schwarz gefärbt; Berippung durch zwei Löcher im Unterboden und durch das Dammfenster einsehbar: Hauptrippe links vom und wohl parallel zum Steg, links von der Hauptrippe vier trapezförmige Rippen, im rechten Winkel zur langen Wand stehend, rechts flache Fichtenholzstreifen; Resonanzbodensteg aus einem Stück, Kurve an der Baßseite gesägt, an der Dikantseite gebogen, rechtwinkliger Querschnitt mit abgefasten Kanten, Enden senkrecht beschnitten, durchgehend doppelt bestiftet;

Mensur im Diskant von c^1 bis c^4 mit pythagoreischem Oktavverhältnis 2:1, dann Verkürzung, Bezug im Baß von CC bis HH Messing, C bis c^4 Eisen, nicht original.

Klaviatur:

Klaviaturrahmen Fichte, überplattet, Erweiterung im Baß bis CC angesetzt (ursprünglich nur bis FF konzipiert), auf zwei Leisten mit Rollen für die Verschiebung liegend; Wangen aufgesetzt, im Bereich des Waagbalkens ausgesägt; Waagbalken Buche, Tastenhebel Fichte, im Baß bis zur Spreize gerade, zum Diskant hin leicht gekröpft; Belag Elfenbein, zweiteilig, Stirnplättchen aus Ahorn, quer-treppenförmiges Profil; Obertasten Obstholz mit Belag aus Ebenholz, auch über die Stirnseite; keine Tastenführungsbäckchen, Tastenführung durch Vorderstifte, Fallbegrenzung mit Oberpolster hinten (Anschlagpolster am Tastenhinterende).

Mechanik:

Prellzungenmechanik mit Stiefeldämpfung im Gesamtumfang; Hammerstiele aus Birnbaum oder Elsbeere, zum Diskant länger werdend; Hammerköpfe aus Birnbaum oder Elsbeere, aufwendig gearbeitet, ein- bis zweifach beledert (nicht original), mit Bohrung auf die Stiele gesteckt; Achsen aus gehärtetem Eisen, in Wiener Messingkapseln geführt; Prellzungen aus Birnbaum oder Elsbeere, mit Pergamentstreifen angehängt, mit Messingfedern geführt, ohne Einstellvorrichtung; betuchte Hammerkopfpolster und belederte Dämpferstühle aus Linde; Fängerleiste mit auf eindrehbaren Drahtstiften sitzenden Einzelfängern aus Birnbaum oder Elsbeere, einfach beldert (Leder nicht original); Dämpfung im Baß mit einfach belederten Keilen, ab c1 mit Flachdämpfern.

Veränderungen:

Vier Kniehebel: Dämpferaufhebung, Moderator mit einfachem Tuch (nicht original), Verschiebung, Fagottzug mit Pergamentrolle;

Nummer auf dem Stimmstock im Diskant: Z.65 (Fabrikations- oder Inventarnummer); auf dem Unterboden Brandzeichen „**TT**“ mit darüberliegender Krone, 4 aufgeklebte Etiketten mit verschiedenen Ziffern (Inventarnummern: T 4853, 2x T 7292 und Versteigerung: St.E.17764)

Restaurierungen: Besaitung, Belederung und Garnierung sind nicht original, ebenso die Oberfläche des Korpus (Politur). In den Unterboden wurden zwei Fenster eingesägt. 1995 Sanierung des durch den Saitenzug abgesekten Diskantzwickels durch Helmut Balk, Werkstätte für Historische Tasteninstrumente, Greifenberg.

Literaturliste

Ahrens, Christian: Panthaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1, 1987, S.37-48.

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig

Angerer, Hugo: Geschichte des Musikalienbestandes, in: Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg, hrsg.v. Gertraud Haberkamp, München 1981.

Barbour, J.Murray: Pokorny und der „Schacht-Katalog“ (Thurn und Taxis-Studien 3), Regensburg 1963

Beck, Herrmann: Studien zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1979.

Berdux, Silke und Susanne Wittmeyer: Der Münchner Klavierbauer Louis Dulcken. Bemerkungen zu seiner Biographie und seinen Instrumenten. Unveröffentlichtes Manuskript, Stand 1996.

Branscombe, Peter: Art.Theobald Hilarius Marchand, in: The New Grove Dictionary of Music & Musicians, hrsg.v. Stanley Sadie, Bd.11, London 1980, S.656.

Brook, Barry S.: Art.Touchemoulin, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.13, Kassel 1966, Sp.583-585.

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Nierderlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772. Nachdruck der Ausgabe Hamburg, Bode 1772, hrsg.v. Eberhardt Klemm, (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65, hrsg.v.Richard Schaal) Wilhelmshaven 1985.

Clinskale, Martha Novak: Makers of the Piano 1700-1820. Oxford 1993.

Colt, C.F. und Antony Miall: The Early Piano. London 1981.

Dallmeier, Martin und Martha Schad: Das fürstliche Haus Thurn und Taxis, Regensburg 1996.

Edler, Arnfried: Art. „Klaviermusik“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2.neubearbeitete Ausgabe, hrsg.v. Ludwig Finscher, Bd. 5, Kassel 1996, Sp.368.

Engel, Hans: Art. „Clementi“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.2, Kassel 1952, Sp.1487-1496.

Eitner, Robert: Quellen-Lexikon der Musikerr und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 10 Bde, Leipzig 1900-1904.

Färber, Siegfried: Das Regensburger Fürstliche Thurn und Taxische Hoftheater und seine Oper 1760-1786, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd 86, 1936, S.3-158.

Ders.: Der Fürstlich Thurn und Taxische Hofkomponist Theodor Baron von Schacht und seinen Opernwerke, in: Regensburger Beiträge zur Musikgeschichte. Regensburg 1979.

Ferchl, F.M.: Übersicht der Inkunabelsammlung der Lithographie, München 1856.

Fétis, Francois-Joseph.: Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique, 8 Bde, Paris 1878 (Bde. 2-8und 1883(Bd.1), Supplement 2 Bde. Paris 1881.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Mannheim 1992.

Fischer, Karl August: Johann Andreas Stein. Der Augsburger Orgel- und Klavierbauer, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 50, 1932/33, S.149-177.

Franz, Gottfried von: Mozarts Klavierbauer Anton Walter, in: Neues-Mozart-Jahrbuch 1,1941, S.211-217.

Freytag, Rudolf: Die Kunst im fürstlichen Haus Thurn und Taxis, in: Bayernland 1926, s.155-159.

Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792) und Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814), hrsg.v. Othmar Wessley, Graz 1977

Harding, Rosamund E.M.: The Piano-Forte. Ist History traced to the great Exhibition of 1851, London 1933, 2. Auflage 1978. Reprint Southhampton 1989.

Henkel, Hubert: Die Anfänge des Hammerklavierbaus in München, in: Das Musikinstrument 41, **1992,** Heft 9, S.6-16.

Ders.: Besaitete Tasteninstrumente (Deutsches Museum, Kataloge der Sammlungen) (=Fachbuchreihe Das Musikinstrument, Bd.57), Frankfurt a. Main **1994**.

Herz, Eva: Johann Andreas Stein (1728-1792) Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues, Diss.Würzburg 1937.

Heyde, Herbert: Musikinstrumentenbau. 15.-19.Jahrhundert Kunst-Handwerk-Entwurf. Leipzig 1986. Lizenzausgabe Wiesbaden 1986.

Hintermaier, Ernst: Die Salzburger Hofkaplle von 1700 bis 1806, Organisation und Personal. Dissertation, Salzburg 1972.

Hirt, Franz Josef: Meisterwerke des Klavierbaus. Zürich 1981.

Höft, Brigitte: Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, hrsg.v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S.59-70.

Hoke, Hans Gunter: Art. „Riepel“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.11, Kassel 1963, Sp.486 – 489.

Holl, Monika: Theaterdirektor Theobald Marchand und seine Tochter Margarete Marchand-Danzi. Zwei Aquarell-Studien des Malers Joseph Franz von Goez, in:

Festschrift Wolfagng Rehm zum 60.Geburtstag am 3.September 1989, hrsg.v. Dietrich Berke und Harald Heckmann, S.146-154.

Huber, Gottfried: Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Thurn und Taxischen Hof. Manuskript, Regensburg 1914.

Joppig, Gunther: Zur Entwicklung des Münchner Klaviernaus und Klavierhandels, in: Musik in Bayern 37 (1988), S.93-122.

Kaul, Osakr: Art. „Küffner“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.7, Kassel 1958, Sp.1851-1853.

Klaus, Sabine: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830 unter besonderer Berücksichtigung der Instrumente im Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum. 5 Bde., Tutzing 1997.

Kreutz, Jörg: Aufklärung und französischen Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Karl Theodors, hrsg.v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S.1-19.

Lipowsky, Felix Joseph: Baierisches Musiklexikon, München 1811. Faks.Nachdruck Hildesheim, New York 1982.

Lohner, Anton: Geschichte und Rechtverhältnisse des Fürstenhauses Thurn und Taxis, Regensburg 1895.

Mattheson, Johann: Critica Musica, 2 Bde., Hamburg 1725.

Mettenleiter, Domenikus: Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Regensburg 1866.

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg.v.der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A.Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel 1987.

Münster, Robert: Art. „Toeschi“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.13, Kassel 1963, Sp.452-458.

Ders.: Art. „Lebrun“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.8, Kassel 1960, Sp.420-423.

Ders.: Art. „Marchand“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.8, Kassel 1960, Sp.1621-1623.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume. 17 Bde. Kassel und Basel 1949 - 1986.
Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg.v. Ludwig Finscher. Kassel 1994 ff.

Nettl, Paul: Art. „Nationalhymne“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v.Friedrich Blume, Bd.9, Kassel 1961, Sp.1274-1284.

The New Grove Dictionary of Music & Musicians, hrsg.v. Stanley Sadie. 20 Bde.,London 1980.

Pfeiffer, Walter: Vom Hammer. Untersuchungen aus einem Teilgebiet des Flügel- und Klavierbaus, Frankfurt a. Main 1948.

Piendl, Max: Die fürstliche Residenz in Regensburg im 18. und beginnenden 19.Jahrhundert, in: Beiträge zur Kunst- und Kulturpflege im Hause Thurn und Taxis, hrsg.v.Max Piendl (= Thurn und Taxisstudien 3) Regensburg **1963**, S.47-125.

Ders.: Die fürstliche Hofhaltung im Schloß Trugenhofen 1792, in: Beiträge zur Geschichte, Kunst- und Kulturpflege im Haus Thurn und Taxis (= Thurn und Taxisstudien 10) Regensburg **1978**, S.125-139.

Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Band II De Organographia. Wolfenbüttel 1691.

Reiser, Rudolf: Mathilde Therese von Thurn und Taxis (1773-1839), in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 38 (1975), S.739-748.

Restle, Konstantin: Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers, München 1991.

RISM (Répertoire International des Sources Musicales),Einzeldrucke vor 1800 / Redaktion Karlheinz Schlager, Ilse und Jürgen Kindermann 13 Bde. Kassel 1971-1989.

Rothschild, Malve Gräfin: Briefe und Aufzeichungen der Königin Luise. München 1985.

Scharnagl, August: Art. „Kaffka“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.7, Kassel 1958, Sp.422-424.

Ders.: Art. „Pokorny“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.10, Kassel 1962, Sp.1380-1382.

Ders.: Art. „Schacht“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v.Friedrich Blume, Bd.11, Kassel 1963, Sp.1525-1526.

Schenk, E.: Beethovens Reisebekanntschaft von 1787 Nanette von Schaden, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60.Geburtstag, hrg.v. H.Hüschen. Regensburg 1962, S.461 ff.

Schneider, Hans: Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag,(1796-1827). Verlagsgeschichte und Bibliographie. Tutzing 1993.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806. Faks.Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1990.

Schuler, Heinz: Münchner Künstlerfamilien aus dem Mozartschen Freundeskreis, in: Genealogie / Heft 2, 1979, S.435 - 449.

Sittard, Josef: Geschichte des Musik und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Altona und Leipzig 1890.

Van der Meer, Henry: Musikinstrumente. München 1983.

Vertrees, Julie Anne: Art. “Heinrich (Wilhelm Philipp) Marchand”, in: The New Grove Dictionary of Music & Musicians, hrsg.v.Stanley Sadie, Bd.11, London 1980, S. 656.

Vierneisel, Wilhelm: Art. „Danzi“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.2, Kassel 1952, Sp.1895-1905.

Weinmann, Alexander: Art. „Senefelder“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.12, Kassel 1965, Sp.496-497.

Wirth, Helmut: Art. „André“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.v. Friedrich Blume, Bd.1, Kassel 1949, Sp.455-461.

Würtz, Roland: Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle, in: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, hrsg.v. Ludwig Fischer. Mannheim 1992, S.37-48.