

Der Pedalflügel – instrumentale Revolution oder Sackgasse der musikalischen Evolution? Zum 200. Geburtstag von Robert Schumann

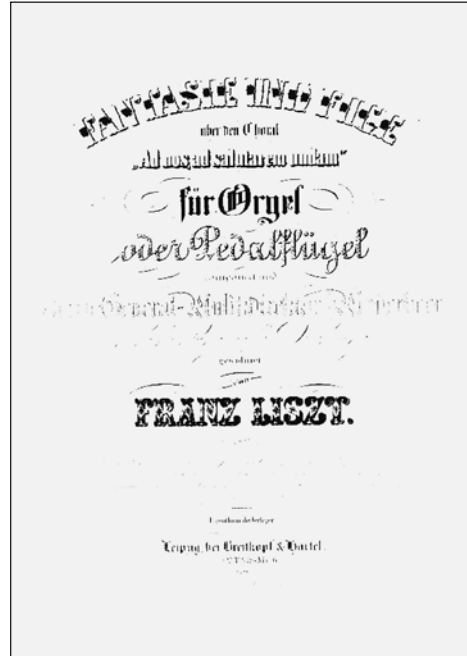
Durch ein Pedal ergänzte besaitete Tasteninstrumente wurden seit alters als häusliche Übeinstrumente für Organisten geschätzt, zunächst Clavichorde und Cembali. Im 19. Jahrhundert gewannen so erweiterte Klaviere auch Bedeutung als selbständige Musikinstrumente, für die eigene Kompositionen entstanden. Sie lassen häufig die Wiedergabe auf der Orgel zu oder rechnen sogar mit ihr. Robert Schumann hat diese Entwicklung gefördert. Sein 200. Geburtstag im Jahre 2010 ist deshalb ein guter Anlass, der Geschichte und Bedeutung des gerade für Organisten sehr interessanten Pedalflügels nachzugehen. (Red.)

1. Einführung

*Er hat ein großes Fortepiano Pedale machen lassen, das unterm Flügel steht und um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist, alle Freytag auf die Mehlgrube getragen wird, und auch zum Grafen Zichy und Fürst Kaunitz getragen wurde.¹ Dieses Zitat aus einem Brief von Leopold Mozart an seine Tochter Nannerl vom 12. März 1785 belegt, wie enthusiastisch Wolfgang Amadeus Mozart das neuartige Instrument begrüßte und dass er es extra zu seinen Konzerten transportieren ließ. Auch Robert Schumann ist von den Klängen und Möglichkeiten des Pedalflügels begeistert: *Offen gesagt, ich lege einiges Gewicht auf die Idee, und glaube, dass sie mit der Zeit einen neuen Schwung in die Claviermusik bringen könnte. Ganz wundervolle Effecte lassen sich damit machen.²**

Diese Zitate machen deutlich, dass der Pedalflügel alles andere als eine bloße Randerscheinung war und nicht als reines Übe-Instrument für Organisten eingeordnet werden sollte. Zahlreiche Komponisten ließen sich von ihm inspirieren und erhofften sich Impulse und eine neue Ausrichtung der Klavierkomposition. Eine Liste erhaltener Stücke für Pedalflügel zeigt, dass eine ganze Reihe von Werken für dieses Instrument geschaffen wurde, vor allem in Deutschland zwischen 1845 und 1860 und in Frankreich zwischen 1860 und 1900.

Dass sich das Instrument letztlich doch nicht behaupten konnte und in der rückwirkenden Betrachtung als Sackgasse innerhalb der Evolution von Klavierbau und -spiel erscheint, hat ganz verschiedene Gründe, die es näher zu untersuchen gilt.



Franz Liszt, Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“, Originalausgabe.

2. Zur Geschichte der Klavierinstrumente mit Pedal

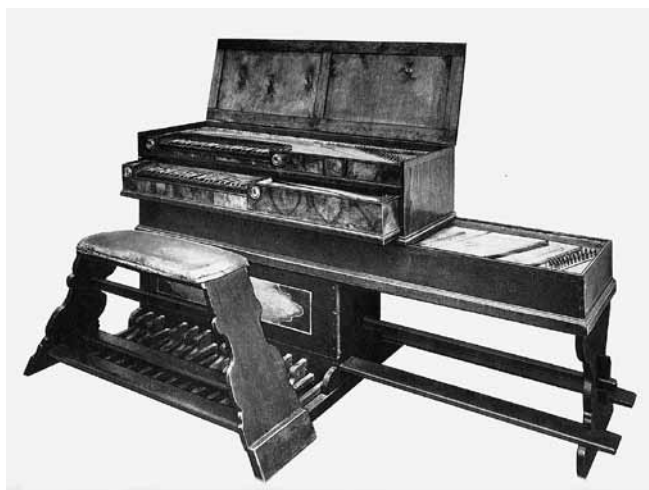
Die Vorläufer des Pedalflügels lassen sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Der Prager Gelehrte Paulus Paulirinus (1413–1471) und der deutsche Musiktheoretiker Sebastian Virdung („Musica getutscht“, 1511) sprechen vom Pedalclavichord als Übungsinstrument für Organisten. Neben dem rein praktischen Nutzen – man sparte sich die Arbeit eines Kalkanten und war unabhängig von klimatischen Rahmenbedingungen – nennt Michael Praetorius aber auch einen interpretatorischen, wenn er das Clavichordspiel als *initium und fundamentum* bezeichnet.³ Jakob Adlung empfiehlt das Clavichord zum Lernen, *ja auch zum Spielen, wenn jemand die Manieren nebst dem Affecte recht vorstellen will*, und fügt hinzu: *Bey der Lehre soll billig ein Clavichordien-Pedal darunter gestellt werden.*⁴ Das Pedalclavichord brachte dem angehenden Organisten zusätzlich zur hoch sensiblen Gewichtstechnik des Manualspiels einen dynamisch differenzierten Pedalanschlag bei. Ein besonders üppig angelegtes Instrument von Johann Gerstenberg aus dem Jahre 1760 ist im Leipziger Musikinstrumentenmuseum erhalten.

¹ Leopold Mozart, Brief an Maria Anna Mozart vom 12. März 1785.

² Robert Schumann, Brief an den Verleger Whistling vom 6. Mai 1845.

³ Michael Praetorius, Syntagma musicum Bd. II: De Organographia, 1619, S. 61.

⁴ Jakob Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758, S. 568.



Musikinstrumentenmuseum Leipzig, Pedalclavichord von Johann Gerstenberg, 1760.

Aus: Hubert Henkel, Clavichorde, Leipzig 1981

Daran anschließend (bzw. lange Zeit parallel, denn die letzten Beispiele von Pedalclavichorden stammen aus der Zeit um 1835 in Schweden⁵) entwickelte sich das Pedalcembalo, wie es z. B. von Jakob Adlung ausführlich beschrieben wird⁶. Auch dieses Instrument bestand im Idealfall aus einem Cembalo und einem separaten, liegenden Instrument mit eigenen Saiten (16', 8', 4'). Nach einer Hypothese von Matteo Messori verwendete Johann Sebastian Bach bei seinen wöchentlichen Konzerten im Zimmermannschen Kaffeehaus zu Leipzig ein Pedalcembalo, ein großes, vom Orgelbauer Zacharias Hildebrandt erbautes Instrument. Leider sind keine Exemplare historischer Pedalcembali erhalten – wahrscheinlich wurden sie aufgrund ihrer Lage am Boden Opfer ungünstiger klimatischer Einflüsse.

Trotz immer wieder aufgestellter Theorien gibt es keinen Nachweis eigenständiger Literatur für das Pedalcembalo (wie es von den Triosonaten und der Passacaglia Bachs behauptet wurde), wengleich viele Orgelwerke oder aber auch Cembalokompositionen mit hinzugefügten Basstönen auf dem Pedalclavichord oder -cembalo hervorragend klingen.

Da keine ganz frühen Beispiele von Pedalklavieren erhalten sind, liegen die exakten Anfänge auch für dieses Instrument im Dunkeln. Wolfgang Amadeus Mozart ließ sich vom Wiener Klavierbauer Anton Walter 1785 ein – leider nicht erhaltenes – unabhängiges Pedalklavier unter seinen Flügel bauen. Dass er es in diversen Konzerten vor allem zum Improvisieren einsetzte, belegen folgende Konzertankündigungen: *Donnerstag den 10ten März 1785 wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben, in dem k. k. National-Hof-Theater eine grosse musikalische Akademie zu seinem Vortheile zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst verfertigtes Forte piano-Konzert spielen, son-*

⁵ Vgl. Harald Vogel, The Romantic Clavichord. In: H. Davidsson, Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994. Göteborg 1995, S. 225 ff.

⁶ Adlung a.a.O., S. 536.



Ausschnitt aus Mozarts Autograph des Klavierkonzerts d-Moll KV 466.

Aus: Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag

*dern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird. Die übrigen Stücke wird der große Anschlagzettel am Tage selbst zeigen.*⁷ Die Erstfassung einiger Takte des Klavierkonzertes d-Moll KV 466 aus demselben Jahr könnte darauf hindeuten, dass Mozart sie ursprünglich für den Pedalflügel konzipierte, wie in der Neuen Mozart-Ausgabe ausgeführt wird.⁸

Neben dem Aufeinanderstellen zweier selbständiger Instrumente gab es auch Modelle, deren Saiten unterhalb des eigentlichen Klavierkorpus angebracht waren und dort mit Hilfe einer Pedalmechanik zum Klingen gebracht wurden, so z. B. bei dem Instrument von Johann Schmid aus dem Salzburger Musikinstrumenten-Museum (Abb. S. 141).

Als dritter Typus des Pedalflügels wäre das Instrument zu nennen, bei dem die Pedalklavatur über eine Tangentenmechanik lediglich mit der Mechanik des Oberteils verbunden ist und somit dieselben Saiten erklingen, evtl. durch eine spezielle Erweiterung des Systems in Oktaven klingend. Dieses Instrument wird eher für Überzwecke gedacht gewesen sein, da es im Pedal keine eigenständige klangliche Komponente besitzt.

Alfred Dolge beschrieb 1911 die Erfindung des Klavierbauers Carl J. Pfeiffer aus Stuttgart, der für Organisten zu Überzwecken eine Pedalklavatur entwickelt hatte, die jedem aufrechten Klavier hinzugefügt werden konnte.⁹

Neben dem Gedanken des Übens – der noch dadurch unterstrichen wird, dass Schumann Mendelssohn Bartholdy empfahl, einen Pedalflügel für die Ausbildung am neu gegründeten Leipziger Conservatorium anzuschaffen – entwickelten sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zwei weitere Aspekte im Zusammenhang mit dem Pedalflügel:

⁷ Neue Mozart Ausgabe, Klavierkonzerte Band 6, Vorwort.

⁸ Ebenda.

⁹ Alfred Dolge, Pianos and their makers. Covina, Cal. 1911.



Museum Carolino Augusteum, Salzburg, Pedalflügel von Johann Schmid, um 1790.

Aus: Edward L. Kottick / G. Lucktenberg, *Early Keyboard Instruments*. Indiana 1997



Pedalklavier mit angehängtem Pedal ohne eigene Saiten von Challen and Son, London um 1910.

Zum einen wurde er als klangliche Unterstützung des Orchesterbasses betrachtet: *Einen Beleg hierzu gewährt die Versicherung aller Kenner [...] dass die herrlichen, acht- und sechzehnfüßigen Bässe auf diesem orgelartigen Instrument eine Wirkung thun, welche kein Orchester zu erreichen vermag.*¹⁰ Johann Koetschau, Musikdirektor in Pforta, schreibt über die Konstruktion seines Pedalklaviers, sie könne *mit dem in jedem Orchester befindlichen Flügelfortepiano ein Instrument bilden und am besten vom Director selbst, oder, wenn dies nicht seyn kann, von einem eigens dazu bestellten Accompagnisten gespielt werden.*¹¹ Diese Idee scheint sich allerdings nicht lange gehalten zu haben bzw. nur bedingt verbreitet gewesen zu sein, da die erhaltenen Beschreibungen und Quellen eher vereinzelt sind und mit dem allmählichen Wandel zum Klangideal des romantischen Orchesters ganz verschwinden.

Viel wichtiger ist ein weiterer Aspekt: Zahlreiche Komponisten erhofften sich durch verschiedene Weiterentwicklungen des Klaviers (u. a. durch Kombination mit anderen Instrumenten oder Hinzufügen des Pédaliers) eine Revolution der Klavier-Komposition. Neben Robert Schumann ist hier vor allem Franz Liszt zu nennen, der unter anderem auf einer Kombination von Klavier und Harmonium spielte. Robert Schumann betont in zahlreichen Artikeln immer wieder, dass er sich eine orchestrale Entwicklung des Klavierklanges wünscht. So schreibt er in der „Neuen Musik-

zeitung“: *[...] und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), dass man bei ihm [dem Flügel], wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immer mehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen.*¹²

Dass der Pedalflügel in Frankreich noch stärker in Gebrauch war, zeigen die zahlreichen Erwähnungen von neuen Pédaliers in den Listen der zeitgenössischen Industrieausstellungen, auf denen die Instrumentenbauer ihre neuesten Entwicklungen präsentierten. Außerdem wurde das Instrument, wie die Werke von Charles Gounod belegen, auch mit Orchesterbegleitung eingesetzt. Außerdem beweist der Schwierigkeitsgrad der Werke u. a. von Charles-Valentin Alkan, dass der Stand des Pedalflügelspiels im Land der zahlreichen Pianisten und Organisten sehr hoch gewesen sein muss.

Um das Jahr 1895 reißt allerdings die Liste der Kompositionen für Pedalflügel ab. Das Instrument selbst wurde jedoch noch vor allem als Übe-Instrument bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts gebaut.

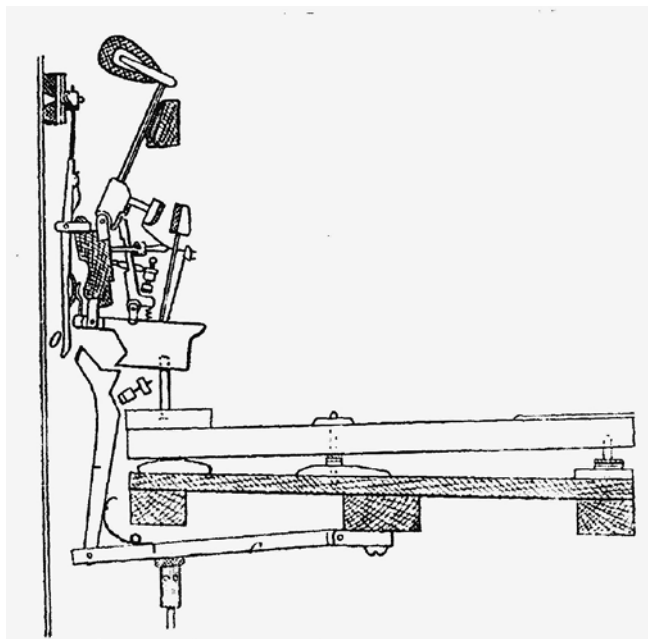
3. Der Pedalflügel und seine Literatur

Die Bestimmung des Mozartschen Klavierkonzerts KV 466 für den Pedalflügel ist unsicher. Die eigentliche Literatur

¹⁰ G. Weber, *Über Instrumentalbässe bey vollstimmigen Tonstücken*, 1816.

¹¹ Zitiert nach Arnfried Edler, *Robert Schumanns Werke für Pedalflügel*. In: G. Neuhaus (Hrsg.), *Schumann-Studien 2*. Zwickau 1988.

¹² Robert Schumann, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 4. Januar 1839, S. 1 f.



Pedalmechanik nach Carl J. Pfeiffer.

Aus: Alfred Dolge, *Pianos and their makers*.
Covina, Cal. 1911

für dieses Instrument setzt ungefähr gleichzeitig um 1845 in Deutschland und Frankreich ein. In Deutschland waren es überwiegend Komponisten wie Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt und Brahms, die sich unter kompositionstechnischen Aspekten (Verbesserung der polyphonen Satzfähigkeiten, Analyse und Spiel Bachscher Orgelwerke) mit dem Spiel und der Komposition auseinandersetzten. Häufig besaßen sie keine umfassende Ausbildung als Organisten.

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts verlief die Ausbildung als Pianist und Organist oft noch parallel. So war z. B. für César Franck zunächst die Karriere als Konzertpianist vorgesehen. Aus dieser Personalunion heraus entstanden zahlreiche Werke für das ‚Piano pédalier‘. Grundsätzlich gilt es dabei, zwei Typen von Kompositionen zu unterscheiden, die polyphon kunstvoll gesetzte Miniatur und das romantische Virtuosenstück.

Zwischen beiden Grundformen bestehen natürlich die vielfältigsten Übergänge. Die Werke Schumanns belegen, dass ein kunstvoll polyphon ausgestalteter Beginn durchaus in ein romantisches Charakterstück münden kann.

Die folgende Liste originaler Werke für Pedalflügel soll eine erste Bestandsaufnahme darstellen. Sie belegt allerdings eindrucksvoll, dass der Pedalflügel zumindest keine so extreme Randerscheinung war, wie er oft in aktuellen Darstellungen bezeichnet wird.

Werke für Pedalflügel

- W. A. Mozart (1756–1791): *Konzert d-Moll KV 466* (1785, Bestimmung für den Pedalflügel unsicher).
A. P. F. Boëly (1785–1858): *Douze Pièces op. 18* (1856).



A. P. F. Boëly, *Allegro moderato op. 18, 7*. Neudruck. Paris, Editions Publimuses 2002.



A. P. F. Boëly, *Canon perpétuel op. 18, 3*. Neudruck. Paris, Editions Publimuses 2002.

R. Schumann (1810–1854): *Sechs Studien op. 56* (1845) < Vier *Skizzen op. 58* (1845) < *Sechs Fugen über den Namen BACH op. 60* (1845/46) < *Kanon D-Dur*, aus „Albumblätter“ *op. 124, 2* (ca. 1845).

Franz Liszt (1811–1886): *Fantasie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“* (1850).

Johannes Brahms (1833–1897): *Präludium und Fuge g-Moll WoO10* (ca. 1856/57, Bestimmung für den Pedalflügel unsicher).

Charles-Valentin Alkan (1813–1888): *Benedictus op. 54* (1859) < *Kanon G-Dur* (Fragm., 1863) < *Treize Prières op. 64* (1865) < *Douze Études pour les Pieds* (1866) < *Impromptu sur le Choral de Luther „Un fort rempart est notre Dieu“ op. 69* (1866) < *Onze Grands Préludes et une transcription du Messie de Händel op. 66* (1857–67).

Charles Gounod (1818–1893): *Marche Solennelle* (1878) < *Fantasie sur l’hymne national russe* (m. Orch., 1886) < *Suite Concertante* (m. Orch., 1888) < *Danse Roumaine* (m. Orch., 1896).

Théodore Salomé (1834–1896): *Dix Pièces* (ca. 1890).

Camille Saint-Saëns (1835–1921): *Concerto* (m. Orch., erste Version des 2. Klavierkonzerts, 1868).

Alexandre Guilmant (1837–1911): *Paraphrase de Handel* (1904).

Théodore Dubois (1837–1924): *Douze Pièces*.

Eugène Gigout (1844–1925): *Dix Pièces*.

Samuel Rousseau (1855–1904): *Fantaisie op. 73* (1894).

Hans Fährmann (1860–1940): *Sechs Pedal-Etüden op. 14* < *Lyrische Stücke op. 19*.

Léon Boëllmann (1862–1897): *Douze Pièces op. 16* (1891).

Jean Guillou (*1930): *Epitases* (2002).

Franco Oppo (*1935): *Freu dich sehr, o meine Seele* (2000).

Charlemagne Palestine (*1945/47): *From Etudes to Catalysm* (2005).

Fabrizio Marchionni (*1976): *S’Indàssa* (2000).

4. Robert Schumann und der Pedalflügel

Am 24. April erhielten wir ein Pedal unter den Flügel zur Miete, was uns viel Vergnügen schaffte. Der Zweck war uns hauptsächlich, für das Orgelspiel zu üben. Robert fand aber

bald ein höheres Interesse für dies Instrument und komponierte einige Skizzen und Studien für den Pedalflügel, die gewiß großen Anklang als etwas ganz Neues finden werden.¹³ Dieser Tagebucheintrag Clara Schumanns aus dem Jahr 1845 belegt, mit welchem Enthusiasmus sich ihr Mann in die Arbeit mit dem neuartigen Instrument stürzte.

Ob dieses Instrument tatsächlich das von Alfred Dolge in „Pianos and their makers“ erwähnte Pedalklavier seines Onkels, des Klavierbauers Louis Schöne ist, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Dolge beschreibt es folgendermaßen: „Schumann preferred an upright pedal piano; his pedal keyboard had 29 notes and was connected with an action placed at the back of the piano where a special soundboard, covered with 29 strings, was built into the case.“¹⁴ (Schumann bevorzugte ein aufrecht stehendes Pedalpiano; seine Tastatur hatte 29 Noten und war mit einer Mechanik an der Rückseite des Pianos verbunden, wo ein spezieller Resonanzboden mit 29 Saiten in das Gehäuse eingebaut war.)

Hinsichtlich des Überaspektes auf dem Pedalflügel und dem Nutzen aus dem Orgelstil rät Schumann in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“: *Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. Versäume keine Gelegenheit dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel als gleich Rache nähme, als die Orgel.*¹⁵

Die Komponisten des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich im Übrigen hauptsächlich aus zwei Gründen mit der Orgel bzw. dem Pedalflügel: Zur Verbesserung der kompositorischen Fähigkeiten, vor allem der polyphonen Satz-kunst, und in existentiellen Krisensituationen, möglicherweise zur Besinnung auf wesentliche Aspekte des Lebens und der Musik.

Schumann hatte in den Jahren 1843/44 eine große Krise durchlebt, die in ernste gesundheitliche Probleme, eine Schreibhemmung und die Aufgabe der Leitung der „Neuen Musikzeitung“ mündete. Hinzu kam die Enttäuschung, bei der Nachfolge der Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters übergangen worden zu sein.

Schließlich entschloss er sich, zusammen mit seiner Familie einen Klimawechsel zu suchen und nach Dresden zu ziehen.

Schon früh hatte Schumann sich mit Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ auseinandergesetzt – er nennt es das „tägliche Brot“ seiner Jugendzeit. In seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ empfiehlt er: *Spiele fleißig Fugen*



Gleichzeitige Benutzung von Pedalier-Tasten und Tonhaltepedal.

*guter Meister; vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „Wohltemperierte Klavier“ sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. Die Bachschen Fugen nennt er Charakterstücke höchster Art, zum Theil wahrhaft poetische Gebilde.*¹⁶

Trotzdem beschäftigte ihn immer wieder das Gefühl, einem allzu subjektiven Kompositionsstil zu folgen. Deshalb beschäftigte er sich nach den frühen Klavierwerken vorrangig mit Liedern, Kammermusik und Orchesterwerken, bevor er sich 1845 wieder dem Klavier von anderer Seite her näherte. Aus dieser neuen ‚Fugenpassion‘ heraus entstanden drei Zyklen von Werken für den Pedalflügel: Sechs Studien op. 56 (erschienen September 1845), Vier Skizzen op. 58 (erschienen August 1846) und Sechs Fugen über BACH op. 60 (erschienen November 1846). Wie ernst Schumann die Arbeit an diesen Werken nahm, belegt eine Briefstelle an den Leipziger Verleger Whistling: *Sechs größere Fugen über den Namen BACH für Orgel, aber auch auf dem Clavier gut ausführbar; zum Theil sehr brillant; es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr gearbeitet, um es in etwa des hohen Namens, den es trägt, würdig zu machen, eine Arbeit, von der ich glaube, dass sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird.*¹⁷

Die drei Zyklen sind dabei nicht in einer Rangfolge als Vorstudien bzw. Skizzen und fertige Werke zu verstehen. Vielmehr stehen sie für die unterschiedlichen Aspekte des Pedalflügels: Die Skizzen verdeutlichen Schumanns Gedanken, dem Klavierspiel den Effekt des Orchestralen hinzuzufügen. Sie sind weniger polyphon gearbeitet als vielmehr Experimente hinsichtlich eines neuen Klavierklanges. Die Studien wenden sich nun dem Aspekt der Polyphonie zu, hier in Form des Kanons, der in verschiedenster Ausformung (Oktav- oder Quintkanon, zwischen den Oberstim-

¹³ Zitiert nach: J. Draheim, Booklettext zur CD mit dem Gesamtwerk Schumanns für Pedalflügel (siehe Anm. 19).

¹⁴ Dolge a. a. O.

¹⁵ Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln. Faksimile des Manuskripts, hrsg. v. G. Neuhaus. Zwickau 2001.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Wie Anm. 13.



Luigi Borgato, Pedalflügel „Doppio Borgato“.

men, zwischen Ober- und Mittelstimme etc.) stets präsent ist. Sicherlich war Schumann diese Technik aus Bachs Goldberg-Variationen, den Kanonischen Veränderungen und dem Musikalischen Opfer geläufig. Klanglich verwendet Schumann jedoch auch hier wieder zahlreiche Mittel des romantischen Charakterstücks.

Das Bachsche Vorbild zeigen vor allem die Fugen Nr. 1, 4 und 6. Die erste endet nach strengem Durchführungsbeginn als Steigerungsfuge nach Mendelssohnschem Vorbild (siehe dessen Orgelsonaten op. 65), Nr. 4 weist zahlreiche Kunstgriffe wie Umkehrung, Diminution und Augmentation auf, Nr. 6 kombiniert Doppelfuge und dynamische bzw. tempomäßige Steigerung. Freiere Formen sind die virtuose zweite Fuge, die aus dem Kontrast von brillanter Figuration und mysteriösem Pianogeflecht Spannung gewinnt, die dritte Fuge, eine Art Lied ohne Worte in Gestalt einer ruhig strömenden Doppelfuge und die scherzartige fünfte Fuge, aus der immer wieder Themenköpfe mit B-A-C-H-Motivik hervorstechen.

Die Beschäftigung mit der Fugentechnik zeigt sich auch in den vier Fugen op. 72, ebenfalls aus dem Jahr 1845. Erstaunlicherweise ebbt der Enthusiasmus dann nach Veröffentlichung der B-A-C-H-Fugen plötzlich ab, und Schumann wendet sich mit der zweiten Symphonie wieder der Orchesterkomposition zu.

5. Aspekte der Interpretation

Wegen ihrer liegenden Klaviermechanik erfordert die Pedalklavatur einen dem Manual entsprechenden, dynamisch und artikulatorisch hochsensiblen Pedalanschlag. Schumann selbst kann diese Fähigkeit mangels ausreichender organistischer Ausbildung kaum besessen haben, eher schon seine französischen Zeitgenossen, die oftmals parallel als Pianisten und Organisten wirkten.

Auch die nicht bis ins letzte Detail ausgereifte klangliche und mechanische Sensibilität zahlreicher Pedalklaviermechaniken erschwerte das dynamisch abgestufte Pedalspiel. Andererseits ist es für den Organisten und Interpreten von



Pleyel-Flügel mit Pleyel-Pédalier.

Pedalflügelwerken auf der Orgel faszinierend zu erleben, wie sich zahlreiche Anweisungen der Komponisten hinsichtlich Dynamik, Akzentuierung und Artikulation nur auf diesem Instrument natürlich und direkt umsetzen lassen.

Am Ende bleibt die Frage nach dem idealen Interpreten offen: der versierte Pianist, der sich für einige Werke eine umfassende Pedaltechnik aneignet oder der Organist, der den Stücken eine im pianistischen Sinne dynamische Gestalt gibt und seinen Füßen eine neue, pianistische Anschlagskultur nahe bringt.

Ein weiterer Aspekt kann hierüber vielleicht Auskunft geben: Für den Interpreten kommt die Tatsache erschwerend hinzu, dass ein Einsatz des Tonhalte- bzw. Pianopeds wegen der Spielpflichten der Füße zunächst nur eingeschränkt möglich ist. Um einen annähernd befriedigenden Klang zu erreichen, muss der Interpret die Pedalapplikatur mit jedem Fuß allein ausführen können, um den anderen Fuß für diese Aufgaben frei zu haben.

Eine Pedaltechnik in der beschriebenen Art wird weder der Pianist und Komponist Schumann besessen haben, noch ist sie Bestandteil des technischen Repertoires deutscher Organisten vor 1850 gewesen. Hat Schumann eventuell die damit verbundenen klanglichen Nachteile bewusst in Kauf genommen, oder wird die größere Klarheit und geringere Verfügbarkeit pianistischer Effekte nur aus heutiger Sicht nachteilig empfunden, während sie dem Klangempfinden und -ideal von Schumanns Zeit entspricht?

Zumindest die französischen Zeitgenossen waren es durch den Umgang mit dem Schweller der Orgel gewohnt,



Mechanik des Pédaliers aus dem Schumann-Haus zu Zwickau, aufgenommen in der Restaurierungswerkstatt.

längere Passagen mit einem Fuß auszuführen. Dies spiegelt sich auch in den wesentlich komplexeren Pedalpassagen in den Werken von Charles-Valentin Alkan wider.

Zusätzlich zu den interpretatorischen Fragen kommen die instrumententechnischen Herausforderungen: Die Saiten des Pedalklaviers lassen sich aufgrund ihrer Dicke und übergroßer Stimmwirbel nur mit Spezialwerkzeugen und unter erheblichem Kraftaufwand stimmen. Vor allem die Saiten des 16'-Registers haben einen enormen, auch intonatorisch hörbaren Einschwingvorgang, der nicht immer kongruent mit dem Manual ist. Auch Obertonstruktur und Nachhall differieren zwischen Manual und Pedal zum Teil nicht unwesentlich.

6. Zur Renaissance des Pedalflügels

Einzelne Pedalinstrumente (Clavichorde, Klaviere) scheinen auch nach dem offiziellen Ende der Neubauten von Pédaliers in privaten Sammlungen und Museen überlebt zu haben. Oft waren sie inzwischen unspielbar geworden oder dienten nur dem Üben bzw. privaten Gebrauch.

Für eine Wiederbelebung des Interesses am Pedalflügel sorgten nun zwei Entwicklungen um die Wende zum neuen Jahrtausend: Der italienische Klavierbauer Luigi Borgato baute einen modernen Pedalflügel, den „Doppio Borgato“. Dieses Instrument vereint einen großen Konzertflügel mit einem separaten liegenden Flügel von ähnlichem Ausmaß mit 37 Pedaltasten – im Gegensatz zu den meisten überlieferten historischen Instrumenten ein Gebilde von symphonischem Ausmaß mit modernem Konzertflügelklang. Prominenter ‚Pate‘ für dieses Instrument war der französische Organist und Komponist Jean Guillou. Nach rund hundertjähriger Pause entstanden die ersten zeitgenössischen Kompositionen für Pedalflügel für den „Doppio Borgato“.

Anlässlich des Schumann-Jahres 2004 wurde durch den belgischen Klaviersammler und -bauer Peter van Heirsele ein Pleyel-Pédalier (Seriennummer 109062) von ca. 1890 aus der Sammlung van Heirsele / Schweiger (Oostende) restauriert. Der Umfang des Pedals geht von CC bis f, die Töne von 16' und 8' sind in der unteren Oktave einzeln besaitet, danach doppelt.



Pedalflügel der Firma Bösendorfer, Wien, 1874, im Besitz des Musikvereins Wien.

Die Mechanik gehört zum englischen Typ mit einfacher Repetition, wie ihn auch das Instrument im Schumann-Haus zu Zwickau besitzt.

Der Klavierbauer Pleyel bemerkt in einer 1869 veröffentlichten Broschüre, dass er das neuartige Instrument sowohl für das häusliche Üben als auch für den Konzertsaal geeignet hält. Außerdem setzt er ähnlich wie Robert Schumann Hoffnungen in die Inspiration zeitgenössischer Komponisten: *Die Komponisten werden neue Möglichkeiten entdecken, wenn sie für ein solches Klavier schreiben, zumal ein Pedal jedem Flügel hinzugefügt werden kann.*¹⁸

Der Autor dieses Artikels hatte die Ehre, besagtes Instrument während des Schumann-Fests 2004 in Düsseldorf mit dem Gesamtwerk Robert Schumanns für Pedalflügel einzuweihen und daran anschließend die erste Einspielung sämtlicher Werke Robert Schumanns für Pedalflügel vorzunehmen.¹⁹

Inzwischen haben andere Museen und Veranstalter ebenfalls Instrumente restaurieren lassen, so u. a. der Wiener Musikverein (Ludwig Bösendorfer, 1874, restauriert durch G. Hecher, Einweihung 2008) und das Schumann-Haus Zwickau (Anonymus, 19. Jahrhundert, Pedalumfang CC–f°, Einweihung 2010). In der Sammlung Dohr des Klaviermuseums Haus Eller in Bergheim bei Köln befinden sich zwei deutsche Pedalklaviere, erbaut von Wilhelm Hirl (Berlin, 1903) und Richard Neufeind (Berlin, 1910).

¹⁸ Zitiert nach: P. van Heirsele, Der Pedalflügel von Pleyel, Booklettext zur CD mit dem Gesamtwerk Schumanns für Pedalflügel (siehe Anm. 19).

¹⁹ Robert Schumann, Gesamtwerk für Pedalflügel. Martin Schmeding, Klavier (Pleyel-Flügel, 1845–1846, Pleyel-Pédalier, um 1890). 1 CD. Ratingen, Ars Produktion 2005, Verl.-Nr. ARS 38 011.