Publiziert auf: http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html

# Zusammenhänge zwischen Orgelbau und Cembalobau

von Roland Eberlein

Normalerweise wird heute die Entwicklung des Orgelbaus losgelöst von der Entwicklung anderer Tasteninstrumente betrachtet, und entsprechend wird die Entwicklung des Cembalobaus losgelöst von der Entwicklung im Orgelbau beschrieben, so als hätte es keinen Ideenaustausch zwischen diesen verschiedenen Bereichen des Instrumentenbaus gegeben. Das ist natürlich eine unzulässige Vereinfachung, denn tatsächlich gab es da Zusammenhänge, die letztlich dadurch verursacht wurden, dass zum einen zahlreiche Orgelbauer sich ein Zubrot verdienten mit der Herstellung und dem Verkauf von Cembali und Klavichorden, und dass zum anderen in den Jahrhunderten vor 1800 Cembali und Klavichorde die wichtigsten Übungsinstrumente für die Organisten waren.

Bereits im frühen 16. Jahrhundert hat der Cembalobau offensichtlich Anregungen vom Orgelbau empfangen, wie ein Vergleich von Cembali des 16. Jahrhunderts mit denen des 15. Jahrhunderts zeigt: Im 15. Jahrhundert scheinen Cembali noch keine Register besessen zu haben, denn Henri Arnaut[1] erwähnt um 1440 in seiner Beschreibung des „clavisimbalum“ noch keine Register und bildliche Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert lassen darauf schließen, dass Cembali damals noch sehr kleine Instrumente ähnlich den späteren Oktavcembali waren,[2] die wahrscheinlich registerlos waren. Aber nachdem im Orgelbau um 1500 die verschiedenen Pfeifenreihen durch Registerzüge separat spielbar gemacht worden waren,[3] traten wenig später auch im Cembalobau die ersten Register auf: Italienische Cembali des 16. Jahrhunderts besaßen oft zwei Register, eines zu 8' und eines zu 4',[4] ebenso südniederländische Cembali dieser Zeit[5]. Da italienische Orgeln bereits ab dem späten 15. Jahrhundert ein Grundregister und mehrere hochklingende Register in der Oktave, Quintdezim, Nondezim etc. zur Grundreihe besaßen, muss in Italien besonders früh die Ausstattung von Cembali mit einem Oktavregister naheliegend gewesen sein (Register in der Quintdezim oder höher waren beim Cembalo wegen der schlechten Stimmhaltung von hochklingenden Saiten wenig sinnvoll). Ab dem frühen 16. Jahrhundert besaßen dann auch südniederländische Orgeln Oktavregister, welche dem dortigen Cembalobau als Anregung dienen konnten.

In Deutschland ging der Orgelbau nach 1500 einen etwas anderen Weg als in Italien: Dort wurden die hochklingenden Pfeifenreihen des Plenums nicht separat spielbar gemacht, wie in Italien, sondern als Mixtur oder Hintersatz gemeinsam registrierbar gemacht. Statt hochklingender Einzelregister wurden mehrere klanglich verschiedene Grundregister angelegt, neben dem Principal beispielsweise eine Flöte und ein Zungenregister.[6] Diese Idee, klanglich verschiedene Äqualregister bereit zu stellen, scheint im deutschen Cembalobau aufgegriffen worden zu sein: Das älteste erhaltene deutsche Cembalo, von Hans Müller 1537 in Leipzig gebaut, besitzt zwei Saitenbezüge im 8'-Ton, aber drei Register mit Docken in unterschiedlicher Entfernung vom Steg, so dass sich unterschiedliche Klangfarben ergeben. Obendrein kann der Klang eines Sai-

---

[1] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 7295, herausgegeben von George Le Cerf, E.-R. Labande: Instruments de musique du Xve siècle: Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes. Éditions Auguste Picard, Paris 1932, S. 3–18.

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Anf%C3%A4nge (abgerufen 2.11.2026).

[3] Siehe: Roland Eberlein: Die Geschichte der Orgel. Köln: Sebenquart 2011, S. 50-82.

[4] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Italien (abgerufen 2.11.2026); John Henry van der Meer: Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 2, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler 1995, Sp. 487-528, auf Sp. 494 und 496.

[5] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Flandern (abgerufen 2.11.2026); van der Meer a.a.O. Sp. 508.

[6] Eberlein, a.a.O. S. 73-90.

tenbezugs mit einem Lautenzug verändert werden, der Filzdämpfer am Steg an die Saiten rückt. Auch spätere deutsche Cembali sind in ähnlicher Weise disponiert.[7]

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde das 4'-Register auch von deutschen Cembalobauern aufgegriffen – genaueres ist darüber allerdings nicht bekannt, weil nur sehr wenige Cembali deutscher Machart aus der Zeit vor 1700 erhalten sind. Jedenfalls bildete Michael Praetorius 1619 ein Cembalo mit 4'-Register ab.[8] Im 18. Jahrhundert haben Cembalobauer in Hamburg, Sachsen und Thüringen vereinzelt auch 16'-Register realisiert.[9] Auch dazu kam die Anregung wahrscheinlich aus dem Orgelbau in Mittel- und Norddeutschland, der mittelgroße und große Orgeln stets mit 16'-Registern ausstattete (dagegen besaßen italienische und süddeutsche Orgeln in der Regel keine solchen Register).

Auch bezüglich der Mehrmanualigkeit war der Orgelbau offensichtlich das Vorbild des Cembalobaus. Allerdings wurde diese Idee im Cembalobau mit großer Verzögerung aufgegriffen: In den Niederlanden und in Deutschland gab es schon im 15. Jahrhundert Orgeln mit zwei Manualen,[10] im Cembalobau hingegen scheinen erst im 17. Jahrhundert Instrumente mit zwei klanglich verschiedenen Manualen üblich geworden zu sein. Als frühestes erhaltenes Beispiel gilt ein französisches Cembalo von Jean II Denis 1648.[11] Allerdings baute die Familie Ruckers in Antwerpen schon zuvor zweimanualige Cembali, jedoch war bei diesen Instrumenten ein Manual als Transpositionsmanual angelegt, das eine Quarte tiefer klang als das andere Manual.[12] Dass Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich Cembali mit zwei klanglich kontrastierenden Manualen entstanden, könnte zusammenhängen mit der in der französischen Orgelmusik zu dieser Zeit systematisch entwickelten Gegenüberstellung unterschiedlich klingender Manuale entweder als Echowirkung oder auch als Solo mit Begleitung.[13] Den französischen Organisten waren damals diese neuen Gestaltungsmittel so wichtig, dass sie ihren Kompositionen fortan stichwortartige Registrierungsangaben beifügten. Deutsche und niederländische Orgeln ermöglichten zwar ebenfalls die Gegenüberstellung von unterschiedlich klingenden Manualen, aber die deutschen Organisten fügten in der Regel keine Registrieranweisungen ihren Kompositionen bei – anscheinend war ihnen die Ausführungsweise weniger wichtig als ihren französischen Kollegen. Das geringere Interesse an der klanglichen Ausführung mag auch zu einem späteren Aufkommen zweimanualiger Cembali in Deutschland und den Niederlanden geführt haben – allerdings ist nicht völlig auszuschließen, dass auch in Deutschland im Laufe des 17. Jahrhunderts zweimanualige Cembali aufkamen, jedoch keine solchen Instrumente erhalten blieben.

In mindestens einem Fall hat umgekehrt der Cembalobau den Orgelbau beeinflusst: 1769 wurde dem in London wirkenden und aus der Schweiz stammenden Cembalobauer Burkhardt Tschudi (auch Schudi) ein Patent verliehen für die Erfindung des „Venetian Swell“: Bei diesem ist über dem Resonanzboden und den Saiten eine Art zweiter Boden angebracht, der aus Jalousien besteht, die um ihre Längsachse drehbar sind und mit einem Tritt geöffnet und geschlossen werden können, um Crescendo- und Decrescendo-Effekte zu ermöglichen.[14] Etwas später hat der Orgelbauer Samuel Green diese Erfindung aufgegriffen, um den seit

---

[7] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Deutschland (abgerufen am 2.11.2026); van der Meer a.a.O. Sp. 499-501.

[8] van der Meer a.a.O. Sp. 501

[9] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Register_und_Z%C3%BCge (abgerufen am 2.11.2026); van der Meer a.a.O. Sp. 502-503

[10] Eberlein, a.a.O. S. 40-48.

[11] https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Zweimanualige_Cembali und https://de.wikipedia.org/wiki/Cembalo#Frankreich (abgerufen 2.11.2026)

[12] van der Meer a.a.O. Sp. 509

[13] Eberlein, a.a.O. S. 164-178.

[14] van der Meer a.a.O. Sp. 520.

Abraham Jordan 1712 in englischen Orgeln üblichen Echo- oder Schwellkasten zu verbessern: Ursprünglich wurde dessen Vorderfront per Fußtritt wie ein Fallbeil hochgezogen und heruntergelassen; Green jedoch ersetzte diese aufziehbare Front durch schwenkbare Jalousien nach dem Vorbild von Tschudis „Ventian Swell". Diese Konstruktionsweise wird im Prinzip noch heute im Orgelbau verwendet.[15]

Gegen 1800 verlor das Cembalo seine bisherige Bedeutung in der Musikpraxis, es wurde europaweit ersetzt durch das Pianoforte und der Bau neuer Cembali wurde eingestellt. Jedoch kam es bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich zu ersten Ansätzen eines Wiederauflebens des Cembalos. Ausgelöst wurde diese Entwicklung von Aristide Farrenc und seiner Frau Louise, die in den Jahren 1861 bis 1872 in Paris eine riesige, 20bändige Sammlung von italienischen, französischen, deutschen und englischen Kompositionen für Tasteninstrumente aus dem 16. bis 18. Jahrhundert im Druck erscheinen ließen unter dem Titel „Le trésor des pianistes".[16] Wie der Name verrät, war zunächst an eine Ausführung dieser Stücke auf dem Pianoforte gedacht, jedoch machten die daran interessierten Musiker bald die Erfahrung, dass sich viele dieser Kompositionen, insbesondere die französische Clavecin-Musik, nur mit großen Schwierigkeiten und Problemen auf dem Klavier wiedergeben ließen. Von daher entwickelten manche Musiker den Wunsch, diese Stücke auf einem Cembalo spielen zu können. Louis Tomasini und die beiden Klavierbaufirmen Érard und Pleyel gingen auf diesen Wunsch ein und präsentierten auf der Weltausstellung in Paris 1889 je ein neu gebautes Cembalo.[17] Érard und Pleyel haben nachfolgend weitere Cembali für Interessenten gebaut. Unter anderem hat Pleyel 1903 und 1912 Instrumente für die polnische Pianistin und Cembalistin Wanda Landowska (1879-1959) angefertigt, die damit überaus einflussreiche Konzerttourneen und Schallplattenaufnahmen durchführte und so das weltweite Revival des Cembalos im 20. Jahrhundert in Gang brachte.[18]

Die Cembali, die Pleyel und Érard herstellten, unterschieden sich von Anfang an deutlich von den Cembali der Zeit vor 1800: Sie besaßen keinen Resonanzkasten, sondern waren nach dem Vorbild der damaligen Pianoforte-Flügel in Rastenbauweise gehalten, besaßen also einen Resonanzboden über Holzrasten, die den Saitenzug aufnehmen. Ihre Springer zupften die Saiten nicht mehr mit Federkielen, sondern mit Lederplektren an.[19] Diese Änderungen hatten tiefgreifende klangliche Folgen, gleichwohl wurden diese Instrumente damals als klanglich den alten Cembali entsprechend angesehen.

Die Abänderung der ursprünglichen Kastenbauweise in die vertrautere Rastenbauweise lag für eine Klavierbaufirma natürlich sehr nahe – beim Pianoforte funktionierte diese Bauweise ja recht gut. 1933 rechtfertigte Hanns Neupert (1902-1980) die Rastenbauweise mit folgenden Worten:[20] „Gewiß, sie ist schwerer als die historische Bauweise, das ist aber auch ihr einziger Nachteil; denn einen klanglichen Einfluß übt sie nicht aus, da die Rast zu den toten, nichtschwingenden Teilen des Instrumentenkörpers gehört. Auch die Vermutung, daß der geschlossene Resonanzkasten eine wesentlich andere Klangfärbung ergebe, trifft für größere Instrumente nicht zu, im Gegenteil gewinnt der Klang an Tragfähigkeit, da die Klangabstrahlung durch die offene Unterseite des Resonanzbodens gefördert wird. Der wesentliche technische Vorteil, der auch für die Verwendung maßgebend ist, besteht aber in der Erzielung größerer Stabilität für hochbelastete Instrumente. Es muß die bei historischen und auch zu leicht oder unüberlegt gebauten modernen Cembalis regelmäßige Erscheinung, daß das ganze Korpus durch die Saitenspannung verzogen ist, vermieden werden, denn das ist nicht nur ein Schönheitsfehler, sondern beeinträchtigt auch die Registerfunktionen und die Stimmhaltung.

---

[15]Eberlein, a.a.O. S. 209-213

[16]https://imslp.org/wiki/Le_tr%C3%A9sor_des_pianistes_(Farrenc%2C_Aristide) (abgerufen am 2.11.2026)

[17]van der Meer a.a.O. Sp. 526-527

[18]https://de.wikipedia.org/wiki/Wanda_Landowska (abgerufen am 2.11.2026)

[19]van der Meer a.a.O. Sp. 526-527

[20]Hanns Neupert: Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente. Kassel: Bärenreiter 1933, S. 55.

Ein Cembalo, das als Reiseinstrument von Konzert zu Konzert wandert, bedarf einer robusteren Ausstattung als ein Instrument, das sorgfältig gepflegt seinen Platz nie verläßt.“ Demnach wurde die Rastenbauweise gewählt, um bei den großen Konzertinstrumenten mit vier oder gar fünf Saitenbezügen ein Verziehen des Korpus mit Auswirkungen auf die Registerfunktion und die Stimmhaltung auszuschließen und um die Instrumente robust genug für häufige Transporte zu machen. Dass die Rastenbauweise den Klang verändert, stritt Neupert einfach ab – aber das war offensichtliches Wunschdenken, denn in Realität bestehen ganz erhebliche Klangunterschiede zwischen den damaligen Rastencembali und historischen oder heute gebauten Kastencembali.

Die Verwendung von Eisenrahmen in Cembali analog den Eisenrahmen in Klavieren wurde von Hans Neupert in einem Artikel von 1930 über Cembali mit oder ohne Eisenrahmen auf ähnliche Weise rechtfertigt:[21] „Akustisch ist ein Unterschied zwischen beiden Systemen praktisch nicht wahrnehmbar, weshalb auch für den formellen historischen Einwand der triftigste Grund wegfällt. Vom technischen Standpunkt aus ist zumindest bei größeren Konzertcembalis und anderen Instrumenten mit großer Zugbelastung der Eisenrahmen zu befürworten, und zwar besonders mit Rücksicht auf die heutzutage höher geschraubten Ansprüche hinsichtlich Stimmhaltung.“ Dort erläuterte er auch, warum die Zugbelastung bei den zeitgenössischen Konzertcembali größer als bei den historischen Cembali war: „Bei großen Konzertcembalis wird ja gewöhnlich die Besaitung etwas stärker als bei alten Vorbildern gewählt, und zwar mit Rücksicht auf die heutige Konzertpraxis, die auch mit einer stärkeren Besetzung der anderen Instrumente arbeitet, die meist nicht mehr wie früher mehrere Cembali verwendet und die Zuhörer nicht mehr so nahe an den Orchesterkörper setzt.“

Der Ersatz der Kiele durch Lederplektren hat jedoch kein Vorbild im Klavierbau, hier müssen andere Überlegungen eine Rolle gespielt haben. Reinhold Neupert (1874–1955), der gemeinsam mit seinem Vater Johann Christoph Neupert als erste Firma in Deutschland ab 1906 Cembali anfertigte, dürfte noch Kenntnis von den damaligen Überlegungen bezüglich der Lederplektren gehabt haben. Er schreibt darüber in einer Gebrauchsmusteranmeldung von 1955:[22] „Für diese Kiele verwendete man früher Original-Federkiele, insbesondere von den Federn von Kolkraben. Derartige Federkiele sind aber naturgemäß sehr wenig widerstandsfähig und spröde und mussten nach kurzer Spieldauer immer wieder ausgewechselt werden, sodaß man schon vor mehr als hundert Jahren [recte: 65 Jahren!] dazu überging, Kiele aus Leder zu verwenden. Dies ist bisher beibehalten worden, da sich kein geeigneteres Material finden ließ. Die Lederkiele werden jedoch mit der Zeit brüchig und unterliegen ebenfalls einer starken Abnutzung. Weiterhin haben sie den starken Nachteil, daß der Ton der Instrumente gegenüber denjenigen mit Original-Kolkrabenkielen etwas dumpfer wird, also nicht den silbernen Klang der letzteren besitzt.“ Demnach wäre also eine längere Haltbarkeit der Lederplektren der Grund für die Abkehr von den Federkielen gewesen. Dieses Argument nennt auch Hanns Neupert 1933:[23] „Mit Rücksicht auf die größere Haltbarkeit wird als Plektrum fast ausschließlich Leder verwendet, das man so auszuwählen und zu behandeln gelernt hat, daß der Unterschied von Kiel unmerklich ist.“ Letztere Behauptung ist offensichtlich wieder Wunschdenken, denn Reinholf Neupert bezeugt ja, dass der Ton durch Lederplektren „etwas dumpfer wird“.

Ob allerdings Lederplektren tatsächlich haltbarer sind als Federkiele, ist durchaus fraglich, denn wie Reinhold Neupert zugibt, unterliegen sie einer starken Abnutzung, die häufiges Nachregulieren erforderlich macht, weshalb die Springer mit ensprechenden Regulierungsschrauben versehen werden mussten, welche

[21]Hanns Neupert: Cembalo mit oder ohne Eisenrahmen? Zeitschrift für Instrumentenbau 50, 1929/30, S. 730-731; im Internet abrufbar unter der Adresse: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00004276?page=820,821 (abgerufen am 3.11.2026)

[22]Reinhold Neupert: Springer für Kielinstrumente. Nürnberg 1955, im Internet abrufbar unter https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?action=pdf&docid=DE000001701660U&xxxfull=1 (abgerufen am 3.11.2026)

[23]Hanns Neupert: Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente. Kassel: Bärenreiter 1933, S. 59.

die historischen Springer mit Kielen nicht benötigten und daher auch nicht besaßen. Nach einigen Jahren werden Lederplektren überdies ebenso wie Federkiele brüchig und müssen dann ersetzt werden. Das Argument der größeren Haltbarkeit überzeugt daher nicht recht.

Vielleicht war der eigentliche Grund für die Verwendung von Lederplektren gerade der „dumpfere" Klang von Cembali mit Lederplektren, den Reinhold Neupert als Nachteil anführt, der aber im ausgehenden 19. Jahrhundert als Vorteil empfunden worden sein könnte: Die Musikerohren waren in dieser Zeit gewöhnt an milde, weiche Klänge: Beispielsweise klingen Orgeln der Zeit um 1900 im Plenum erheblich milder, weicher und dunkler als barocke Orgeln. Auch der damals allgegenwärtige Klavierklang war unvergleichlich milder, weicher und dunkler als der barocke Cembaloklang. Für Ohren, die den Klavierklang gewohnt waren, muss der klirrend helle Klang und die geräuschhaft harten Toneinsätze von Cembali mit Federkielen geradezu ein Schock gewesen sein! Um diesen Schock zu mildern und den Cembaloklang für die Hörer dieser Zeit erträglicher zu machen, könnten Érard und Pleyel ebenso wie alle nachfolgenden Cembalobauer Lederplektren verwendet haben. Cembali mit Lederplektren wären somit als sinnvolle Anpassung dieses Instrumententyps an die Hörgewohnheiten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu betrachten. Der durch Lederplektren deutlich gemilderte Klang der Cembali dürfte eine Analogentwicklung zum milden Klang der spätromantischen Orgeln gewesen sein.

Die ästhetische Bewertung von hellen und geräuschhaften Klängen änderte sich jedoch grundlegend unter dem Einfluss der Orgelbewegung ab ca. 1925: In dieser Zeit wollten viele Musiker die gefühlstriefende, „subjektive" Musik der Spätromantik ersetzen durch eine „objektive", nicht zeitbedingte individuelle Gefühle ausdrückende, sondern überzeitlich gültige, polyphon strukturierte Musik der Zukunft, die sich am Vorbild der ebenfalls „objektiven", (angeblich) nicht Gefühle darstellenden vorbachischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts orientieren sollte. Um diese zukünftige Musik adäquat zum Klingen bringen zu können, ließ man sich anregen vom Instrumentarium der alten Musik, um nach den Prinzipien dieser alten Instrumente neue Instrumente zu schaffen, die wie diese alten in der Lage sein sollen, polyphone Strukturen klar darzustellen. So führte man in den modernen Orgelbau beispielsweise extrem hochklingende Mixturen und Zimbeln nach dem Vorbild von Register des 17. Jahrhunderts ein und konstruierte nach den Prinzipien der alten Mixturen überdies moderne Mixturen, die durch die Verwendung dissonanter harmonischer Intervalle wie die Septime, None, Undezime, Tredezime etc. noch extremer und heller klangen als die alten Mixturen. Bei der Intonation der Pfeifen bevorzugte man nun starke Ansprachegeräusche, damit diese die Toneinsätze in polyphonen Satzstrukturen deutlich markieren. Diese Tendenzen wurden in der Zeit nach 1950 durch Orgelplaner wie Helmut Bornefeld und Ernst Karl Rößler und Orgelbauer wie z.B. Paul Ott zur vollen Ausprägung gebracht.[24]

In diesen geistigen Zusammenhang gehört die oben zitierte Gebrauchsmusteranmeldung von Reinhold Neupert, dem Geschäftsführer der Cembalofirma J. C. Neupert, aus dem Jahr 1955: Neupert beantragte mit dieser Schrift den Gebrauchsmusterschutz für die Verwendung von Kunststoffkielen aus Nylon. Als Vorteile der Nylonkielen nannte er: „nahezu unbegrenzte Haltbarkeit" (tatsächlich unterliegen auch sie einer Abnutzung und Versprödung und müssen nach etlichen Jahrzehnten ersetzt werden!) und Unempfindlichkeit „gegen jedwede klimatischen Einflüsse". „Ausser ihren hervorragenden physikalischen Eigenschaften haben aber die erfindungsgemässen Kiele noch den ungeheuren Vorteil, daß mit ihnen beim Anreißen der Saite derselbe helle und rauschende Klang erzeugt wird wie mit den früheren Kolkrabenkielen, sodaß die Instrumente wieder ihre Original-Klangfarbe erhalten." Der helle, rauschende Klang scheint für Neupert der wichtigste Punkt gewesen zu sein, denn in späteren Werbeschriften bezeichnete die Firma ihre Leichtmetall-Springer mit Nylon-Kielen als „O.K.-Springer mit Silberton-Kielen"[25] – herausgestellt wurde also der besonders helle Ton, nicht die „nahezu unbegrenzte Haltbarkeit" oder die Klima-Unempfindlichkeit.

[24]Eberlein, a.a.O. S. 378-393.

[25]https://www.haus-eller.de/i064.htm (abgerufen am 3.11.2026)

Wie beim Orgelbau dieser Zeit ging es also auch im Cembalobau bei der Einführung von Kunststoffkielen um die Steigerung der Helligkeit (und möglicherweise auch um den härteren, geräuschhafteren Klangeinsatz), um in dieser Hinsicht den alten Instrumenten näher zu kommen. Gleichzeitig wurde aber die klanglich wichtige Kastenbauweise der alten Cembali weiterhin ignoriert, obwohl sie gerade der Familie Neupert durch ihre Sammlung alter Cembali[26] bestens bekannt war! Offensichtlich war – anders als behauptet - nicht wirklich eine Rückgewinnung des originalen Klangs das Ziel, sondern nur eines ähnlich hellen Klangs mit ähnlich hartem Toneinsatz, der als vorteilhaft bei der Darstellung polyphoner Strukturen in alter und neuer Musik angesehen wurde. Tatsächlich wurden nachfolgend Neupert-Cembali bei Tonaufnahmen und Konzerten von Interpreten wie z.B. Karl Richter bevorzugt, denn durch die extreme Brillianz ihres „Silbertons" konnten Neupert-Cembali nicht so leicht klanglich verdeckt werden von einem Orchester. Die Einführung der Kunststoffkiele war also eine Anpassung der Cembali an einen neuen Zeitgeschmack und an neue Hörgewohnheiten, die im Orgelbau zu den Instrumenten der Orgelbewegung und des Neobarocks geführt haben.

In den Jahrzehnten ab ca. 1970 nahm sowohl im Cembalobau als auch im Orgelbau der Einfluss der „historisch informierten Aufführungspraxis" stetig zu. In beiden Bereichen führte dies dazu, dass immer öfter Instrumente in historischen Stilen entstanden. Im Cembalobau ging dies soweit, dass der Bau von modernen Cembali nahezu vollständig beendet wurde. Im Orgelbau hingegen entstanden sehr unterschiedliche Ausrichtungen: Während sich einige große Firmen (beispielsweise die Firma Rieger in Schwarzach) weiterhin dem Bau moderner Orgeln mit moderner Technik und einer möglichst großen stilistischen Vielfalt widmeten, konzentrierten sich andere Werkstätten (beispielsweise Jürgen Ahrend in Leer) auf die originalgetreue Restaurierung historischer Orgeln und den Nachbau von Orgeln in historischen Stilen. Wurden zunächst vorwiegend Orgeln in verschiedenen Stilen der Renaissance und des Barocks nachgebaut, fertigten später manche Werkstätten auch Orgeln im Stil von Aristide Cavaillé-Coll oder der deutschen Romantik an. Der Einfluss der „historisch informierten Aufführungspraxis" vergrößerte also im Orgelneubau die stilistische Vielfalt, im Cembalobau hingegen führte dieser Einfluss zur Verkleinerung der Vielfalt durch Aufgabe der modernen Bauweise.

Das durch die „historisch informierte Aufführungspraxis" ausgelöste Umschwenken des Cembalobaus vom Bau moderner Seriencembali zum Nachbau historischer Cembali brachte überraschenderweise einen tiefen Fall in der Nachfrage und Produktion von Cembali mit sich: Noch in den 1960er-Jahren wurden pro Jahr Tausende von modernen Cembali in Serienbauweise gefertigt und von Liebhabern gekauft, nach ca. 1970 hingegen gingen Nachfrage und Produktion stark zurück: Denn die modernen Seriencembali waren in der Musikwelt zunehmend verpönt, die einzeln angefertigten Nachbauten im historischen Stil blieben jedoch für die meisten Interessenten unerschwinglich und wurden entsprechend wenig nachgefragt. Recht typisch dürfte die Entwicklung bei der Firma Kurt Wittmayer gewesen sein:[27] In den 1960er-Jahren fertigten fast 50 Angestellte jährlich etwa 440 moderne Instrumente in Serienbauweise, insgesamt ab 1951 etwa 8430 Instrumente. Anfang der 1970er-Jahre ging die Nachfrage nach modernen Seriencembali stark zurück. Dafür wurden nun verstärkt Instrumente in historischer Bauweise angefertigt: Von 1965 bis zur Geschäftsaufgabe 1995 entstanden 265 Instrumente in historischer Bauweise, pro Jahr also durchschnittlich nur etwa 9 Instrumente, die zwangsläufig erheblich teurer waren als die Seriencembali.

Der Nachfrage- und Produktionsrückgang im Cembalobau wurde obendrein dadurch verschärft, dass ab ca. 1980 zunehmend besser klingende digitale Keyboards auf den Markt kamen, die den Klang von Klavieren oder auch Cembali imitieren, wenig Platz benötigen und mit Kopfhörern auch in Mietwohnungen problemlos in der Nacht gespielt werden können. Sie lösen seither immer häufiger sowohl das Klavier als auch das

---

[26]seit 1968 in Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg

[27]Susanne Wittmayer: Wittmayer, Kurt. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Band 17, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler 2007, Sp. 1058-1059.

Cembalo als häusliches Übungsinstrument ab. Weil dadurch die Nachfrage von Privatleuten weitgehend weggebrochen ist, ist heute der Nachbau historischer Cembali für spezialisierte Musiker, Musikhochschulen und Musikschulen der wichtigste Erwerbszweig der Cembalobranche.

Seit etwa dem Jahr 2000 ist das Publikumsinteresse an klassischer Musik im Allgemeinen[28] und an der „alten Musik" vor 1800 im Besonderen sichtlich am Abebben. Auch dies ist eine Herausforderung, die sowohl den Cembalobau als auch den Orgelbau betrifft. Der stilistisch relativ vielseitig aufgestellte Orgelbau wird damit umgehen können, aber für den auf Nachbauten historischer Cembali spezialisierten Cembalobau könnte diese Entwicklung auf lange Sicht existenzbedrohend sein. Ein zweites Standbein wäre für den Cembalobau daher dringend notwendig.

Ein solches zweites Standbein besaß der Cembalobau in den 1950er- und 1960er-Jahren: Das Cembalo war damals ein beliebtes Instrument für den privaten Instrumentalunterricht sowohl von Jugendlichen als auch Erwachsenen, weil kleine Seriencembali billiger waren als ein Klavier und sich wegen ihrer geringen Lautstärke besser eigneten für Mietwohnungen als ein Klavier. Dieses musikpädagogische Standbein des Cembalobaus ist jedoch nach 1970 völlig verloren gegangen. Zwar gibt es heute die damaligen Seriencembali auf dem Gebrauchtmarkt nahezu geschenkt, dennoch lässt sich die einstige musikpädagogische Funktion dieser Cembali schlecht wiederbeleben, weil heute das Interesse von Jugendlichen und jungen Erwachsenen an klassischer Musik gering ist und weil die Ganztagsbeschulung der Kinder und Jugendlichen die Umstände für individuellen Instrumentalunterricht auf einem häuslichen Cembalo sehr ungünstig gemacht hat. Wenn überhaupt, findet der Instrumentalunterricht heute meist auf einem Keyboard statt.

Zusätzlich wirkt sich seit etwa 10 Jahren die Einführung von Smart Phones mit „Social Media Apps" äußerst ablenkend auf die Jugendlichen aus, so dass für das Erlernen eines Tasteninstruments meist weder Zeit noch Interesse übrig bleibt. Diese Entwicklung wird sowohl die Zahl und die Qualität der zukünftigen Cembalospieler, als auch das zukünftige gesellschaftliche Interesse am Cembalo schmälern – und Entsprechendes gilt auch für den zukünftigen Organistennachwuchs und das zukünftige gesellschaftliche Interesse an der Orgel.

Angesichts dieser Entwicklungen in den letzten beiden Jahrzehnten muss man wohl befürchten, dass das 1889 begonnene Revival des Cembalos in den kommenden Jahrzehnten auslaufen und dann wohl sein unwiderrufliches Ende finden wird. Hoffen wir, dass die Orgelwelt etwas besser davon kommt!

Publiziert auf: http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html

[28]so erbrachte die „Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse" in Umfragen 1996, 2006 und 2016 einen von Umfrage zu Umfrage stetig sinkenden Anteil von Personen, die angaben, sie würden „klassische Musik, Klavierkonzerte, Sinfonien" gerne hören; siehe: **K**arl-Heinz Reuband: Musikpräferenzen und Musikpublika, 2019 publiziert auf https://miz.org/de/beitraege/musikpraeferenzen-und-musikpublika, Abbildung 2. Der Beitrag kommt zu dem Resümee: „Diese Befunde legen einen schleichenden Rückgang der Klassikwertschätzung wie auch des Klassikhörens nahe." Verschärft wird diese Entwicklung durch den demografischen Wandel: Die jüngeren, nachrückenden Generationen sind erheblich schwächer besetzt als die älteren Generationen, die nach und nach als Publikum ausfallen.