



Die Zweisiedler

Paul McNulty klonst historische Klaviere.
Viviana Sofronitsky spielt sie. Die Geschichte eines ungewöhnlichen
Paares und der sie verbindenden Leidenschaft.

Von Arnt Cobbers



Paul McNulty vor seinem Klavier nach Boisselot (1846)



Divisov ist ein Marktflecken 35 Kilometer südöstlich von Prag. 1600 Einwohner, eine Kirche, keine Sehenswürdigkeiten. Zumindest nicht für normale Besucher. Und doch laufen genau hier die Lebenswege zweier ungewöhnlicher Menschen zusammen. Der eine gehört zu einem stoischen Amerikaner (Texaner!), der als einer der besten Nachbauer historischer Klaviere gilt. Der andere gehört zu Viviana Sofronitsky, einer wunderbar „schrägen“, enorm herzlich und nett wirkenden Pianistin aus Russland. Zusam-

men bilden sie ein erstaunliches Paar, das sich anscheinend perfekt ergänzt. Seit 2004 sind die beiden verheiratet, gemeinsam führen sie das legendäre Klavier-Klon-Labor, genannt McNulty Music Production, das sich hinter einer der unscheinbaren alten Hausfassaden im Ortskern von Divisov verbirgt.

Viviana Sofronitsky ist fast eine halbe Stunde zu spät, als sie mich mitten in Prag mit ihrem Kleinwagen abholen kommt. Über Nacht hat es geschneit, die Straßen sind glatt, auf der Schnellstraße gab es mehrere Unfälle – und so entscheidet sie sich für einen Schleichweg

über die Dörfer, das sei sicherer. Aber er ist auch länger. Mehr als eine Stunde sind wir schließlich unterwegs – genug Zeit, um über dies und das zu plaudern und irgendwann auch über Viviana Sofronitskys Leben zu sprechen. Das verlief ziemlich ungewöhnlich.

Geboren wurde sie in Moskau als Tochter Wladimir Sofronizkis, der unter Fachleuten einen geradezu legendären Ruf als Interpret nicht nur der Werke seines Schwiegervaters Skrjabin genießt (Svjatoslav Richter nannte ihn

einen „Gott“). Die Mutter war Pianistin und ehemalige Schülerin Sofronizkis. „Er war der Superstar, das Genie, sie kümmerte sich um seinen Alltag“, erzählt Viviana Sofronitsky, die eigentlich auf Russisch Sofronizkaja heißt. „Deshalb war ich so vorsichtig, als ich Paul kennenlernte. Ich wollte nie mit einem Genie zusammen sein.“

Viviana wurde von Klaviermusik geprägt, obwohl der Vater starb, als sie zwei war, die Mutter zwei Jahre später. Die Großmutter war alt und krank, und so kam die vierjährige Viviana in ein Musik-Kinderheim. Sie besuchte die Zentrale Musikschule, wo, so erinnert sie sich, ein Poster an der Wand mit der Geschichte des Fortepianos sie besonders faszinierte. „Als Schülerin und

später erst recht konnte ich mit Chopin und Rachmaninow wenig anfangen, ich mochte alles bis Mozart und Neue Musik. Ich wollte Cembalo studieren, aber es gab keine guten Instrumente in Moskau. Deshalb empfahl mir mein Professor, Orgel zu studieren – wir hatten eine große Schuke-Orgel in der Hochschule.“

Nach dem Abschluss spielte sie als Konzertpianistin und in Alte-Musik-Ensembles und ging 1989 in die USA, um am Oberlin College zu arbeiten. 1990 zog sie nach Toronto, seit 1994 ist sie auch kanadische Staatsbürgerin. Der Liebe wegen lebte sie eine Weile im niedersächsischen Wendland, dann in Amsterdam, wo sie sich intensiv mit Historischer Aufführungspraxis beschäftigte. 2001 zog sie zu Paul McNulty nach Divisov, seitdem

ums Geschäft kümmert und dabei die eigene Karriere hintanstellt. Das Zeug dazu hätte sie allemal – Ingo Harden etwa schwärmte vor Jahren im FONO FORUM von Sofronitskys „selbstbewusst temperamentvollem Zugriff“ bei Schubert und von den „überraschenden und überzeugenden“ Lösungen, auch wenn ihm manches schließlich „doch reichlich eigenwillig“ erschien. Ein Urteil, das mir zu passen scheint zu Viviana Sofronitsky, die übrigens auch leckere Spiegeleier braten kann.

Das zeigt sich beim Frühstück mit ihr und Paul McNulty, als wir schließlich in Divisov angekommen sind und am rustikalen Holztisch in der etwas gerümpeligen, aber gemütlichen Küche des alten Dorfhauses sitzen. Und während McNulty erst einmal ein Müsli isst, erzählt er mir reichlich lakonisch von seinem Lebensweg aus Houston, Texas nach Divisov.

„Wenn ich so darüber nachdenke: Was ich tue, ist das Einzige, was ich so halbwegs kann. Ich habe Gitarre studiert am Peabody Conservatory in Baltimore. Das Einzige, was ich früh gelernt habe, ist zu üben. Das ist nicht schwer: Man sitzt und spielt, das prägt den Charakter. Aber es funktionierte nicht wirklich. Dann besuchte ich eine Klavierstimmerschule in Boston, das war eher das Richtige für mich. Und so kam eines zum anderen. Wissen Sie, Gitarristen, die keine spanische Virtuosenmusik spielen können, enden als Lautenspieler. Deshalb zog mich die Alte-Musik-Szene an, die groß war in den 70ern.“

Paul McNulty ging bei einem Hammerklavierbauer in die Lehre, baute – mit Anfang 30 – sein erstes eigenes Instrument, das die Musikhochschule Oslo kaufte, und begleitete dann, 1986, den Bostoner Cembalisten John Gibbons auf einer Europatournee mit Frans Brüggen und dem Orchester des 18. Jahrhunderts.

„15 Stationen standen auf dem Plan, darunter das Concertgebouw und die Berliner Philharmonie, aber Gibbons’ Klavier fiel schon bei den ersten Proben auseinander, es hielt das Spiel nicht aus, das Stimmen war riskant, und ziemlich bald riss die erste Saite. Sie fragen mich: Kennst du ein anderes Hammerklavier? Und ich antwortete: Ich wüsste eines

„Ich beziehe mein Holz aus dem Wald, aus dem Conrad Graf 1823 seines bekommen hat.“

spielt sie vor allem seine Instrumente. Sie hat eine Reihe CDs aufgenommen, als erste zum Beispiel alle Klavierkonzerte Mozarts auf Originalinstrumenten, gibt Konzerte mit Musik von C.P.E. Bach bis Liszt, bei denen sie meist zwischen mehreren Hammerflügeln wechselt, und ist dann doch vor allem das geworden, was sie nie hatte werden wollen: die gute Seele im Betrieb ihres Mannes, die Frau, die den genialen Tüftler erdet, die sich

Ein Blick in die Werkstatt



in Oslo. Sie riefen Ketil Hagesand an, der gab sein ok, und am nächsten Tag kam mein Klavier per Flugzeug nach Amsterdam. Ich bekam es eine Stunde vor der Probe in die Kirche. Die Probe begann, Frans Brüggen drehte sich zu mir um und sagte: Wow! Das war der Tag, der mein Leben veränderte.“

McNulty zog nach Amsterdam und wäre vielleicht heute noch dort, wenn nicht ein gewichtiges Problem aufgetaucht wäre. „Mir ging das Holz für die Resonanzböden aus. Ich fuhr in die Schweiz, besuchte die Holzmühlen, aber alle sagten: Vergiss es, das geht alles nach Japan, wir verkaufen nicht an kleine Klavierbauer. Ende 1994 bekam ich einen Anruf von Petr Šefl aus Prag, einem Schüler von Zuzana Ružicková, der mich fragte, ob ich ein antikes Klavier kaufen wolle. Ich fuhr es mir anschauen, das Instrument stand bei einem Cembalobauer am Stadtrand. Wir wurden uns schnell einig, und dann zeigte mir dieser František Vyhňálek seine Werkstatt, die gigantisch ist. Und überall stand Resonanzbodenholz. Er sagte: Nehmen Sie mit, was Sie brauchen für fünf Jahre, und nächsten Winter schlage ich einen Baum für Sie. Ich fuhr über Nacht zurück nach Amsterdam, und am nächsten Tag schrieb ich ihm ein Fax, ob wir uns nicht zusammentun könnten. Er stimmte zu. Drei Monate später brachte ich meine Maschinen mit einem Sattelschlepper nach Prag, und da hatte er schon das Lager in eine Werkstatt für mich umgebaut und mir nebenan eine Wohnung eingerichtet. Da blieb ich drei Jahre.

Was ich nicht kann, ist Polieren. Das machte für mich der beste Restaurator von Antiquitäten in Tschechien, der in den 90er-Jahren kaum noch zu tun hatte und deshalb hier im Dorf in der Garage seiner Mutter arbeitete. Eines Tages bekam er einen Altar aus dem erzbischöflichen Palast in Prag zum Restaurieren, dafür brauchte er Platz, und so mietete er die alte Schmiedewerkstatt hinter diesem Haus. Und weil er die Versicherung für den Altar nicht zahlen konnte, bewachte er ihn selbst und schlief hier im Haus, das leer stand. Es stellte sich heraus, dass der Besitzer das Haus in einem Restitutionsverfahren zurückerhalten hatte, aber nicht einziehen wollte, und so kaufte ich es. Das war 1998.“



Im Schaumraum über der Werkstatt können die Instrumente angespielt werden.

Fehlt ihm nicht das Leben in der Großstadt? „Ich hab in der schönsten Stadt der Welt gewohnt – in Amsterdam“, sagt Paul McNulty, „und ich habe nur gearbeitet. Das ist alles, was ich tue. Ich bleibe hinter meiner Tür, und wenn ich mein Grundstück mal verlasse, dann fahre ich zum Flughafen. Ich arbeite sieben Tage die Woche für mich allein. Ich weiß nicht, ob es an der Arbeit liegt, dass ich dieses Einsiedlerleben führe, oder ob ich die Arbeit gefunden habe, die ich brauche, um meine Ruhe zu haben. Ich bin jedenfalls glücklich damit, das ist wichtiger, als wenn ich nur Musik machen würde.“

Später führt er mich durch die Werkstatt und in den Schaumraum, wo je ein Exemplar der Modelle steht, die McNulty im Programm hat. Und während Viviana Sofronitsky die Klaviere anspielt, erzählt er mir von den Feinheiten der Instrumente, vom Stein-Flügel um 1788, vom Anton Walter um 1792 oder vom Boisselot von 1846, McNultys Kopie nach Liszts Weimarer Instrument. „Jedes Instrument hat seine eigenen Charakteristika, und die haben die Komponisten zu ganz unterschiedlichen Musiken inspiriert. Es ist doch faszinierend, die Klangwelten zu hören, die die Komponisten inspiriert und in denen sie gelebt haben. Das waren bei Schubert, bei C. P. E. Bach, bei Liszt jeweils andere. Die Entwicklung der Instrumente und der Musik gingen Hand in Hand. Das sieht man deutlich im Œuvre Chopins: Nachdem er sein Klavier gewechselt hatte, hat er anders komponiert.“

Das ist auch der Grund, warum Viviana Sofronitsky oft mit einem VW-Bus voller Hammerklaviere zu ihren Konzerten anreist. Nimmt man die Sache ernst, kann man auf einem Graf keinen Mozart spielen und auf einem Streicher keinen Chopin – zumindest nicht, um die Klangwelt des jeweiligen Komponisten erfahrbar zu machen.

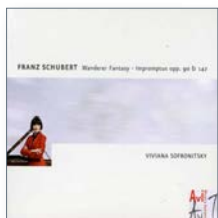
Warum aber braucht man Nachbauten, wo es doch noch viele Originalinstrumente gibt? „Restaurierungen zerstören die alten Instrumente“, antwortet Paul McNulty. „Es ist besser, sie nachzubauen.“ Er ist allerdings der einzige Klavierbauer, der dieses Argument auch aufs mittlere 19. Jahrhundert ausdehnt und Flügel wie Liszts Boisselot von 1846 und Brahms' Streicher von 1868 nachbaut.



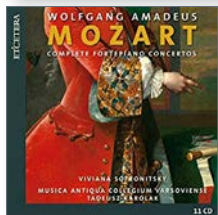
Foto: Privat

Viviana Sofronitsky vor dem Flügel nach Pleyel (1830)

CD-Empfehlungen



Schubert: Wanderer-Fantasie, Impromptus D 899 und 935; Viviana Sofronitsky auf einem McNulty-Fortepiano nach Conrad Graf 1819 (2010); CAVI



Mozart: Sämtliche Klavierkonzerte; Viviana Sofronitsky auf einem McNulty-Hammerklavier nach Anton Walter, Musica Antiqua Collegium Varsoviense, Tadeusz Karolak (2005/06); Etcetera (11 CDs)

Infos

www.fortepiano.eu

Mehr als 200 Instrumente nach zehn Modellen hat er in den letzten 20 Jahren nachgebaut. Zwölf Stück schafft er mit einer Handvoll Mitarbeitern inzwischen pro Jahr, und er baut nur noch auf Bestellung. Abnehmer sind Konzerthäuser und Festivals, im März stellt er in Warschau sein jüngstes Werk vor: eine Kopie von Chopins Buchholtz-Flügel, der im September beim ersten Chopin-Wettbewerb auf historischen Instrumenten zum Einsatz kommen soll. Seine Abnehmer waren und sind aber vor allem Musiker wie Paul Badura-Skoda, Nikolaus Harnoncourt, Ronald Brautigam und András Schiff. Immer wieder kommen ihn Pianisten in Divisov besuchen, um Instrumente anzupspielen.

„Für Pianisten geht es ja nicht nur um historische Korrektheit“, sagt Viviana Sofronitsky. „Es gibt unterschiedliche Geschmäcker. Ein Instrument muss über viele Nuancen verfügen, und es muss sich gut spielen. Wir garantieren allen Käufern: Wenn sie mit ihrem Flügel nicht warm werden, können sie ihn zurückgeben. Das ist noch nie passiert, aber es macht die Entscheidung einfacher. Ein Instrumentenkauf ist ein bisschen wie eine Heirat. Das Wichtigste ist, dass die Pianisten glücklich werden.“

Damit kommen wir zur Kernfrage: Wie historisch korrekt sind denn McNultys Nachbauten? Sind es exakte Kopien oder neue Instrumente „nach“ Graf, Stein oder Pleyel?

„Das Ideal ist, einen Flügel zu bauen, wie ihn Haydn hätte kaufen können oder Mozart“, antwortet Paul McNulty. „Und wenn er auf der Bühne steht, soll man denken, es sei ein altes Instrument. Das Wichtigste ist der Resonanzboden, ohne dessen genaue Maße kann man das Instrument nicht nachbauen oder braucht zumindest sehr viele Versuche, bis es funktioniert. In den älteren Instrumenten kommt man nicht so einfach an den Resonanzboden heran, man muss Glück haben, dass ein Instrument geöffnet wird und man dann zwei Stunden Zeit bekommt, es sorgfältig zu vermessen. Das ist das Wichtigste. Ansonsten orientiere ich mich so exakt wie möglich am Original. Ich beziehe mein Holz sogar aus demselben Wald hier in Tschechien, aus dem Conrad Graf 1823 seines bekommen hat. Es wäre

doch dumm, Graf zu unterstellen, er hätte keine Ahnung gehabt von dem, was er tat. Es gab eine ganze Generation oder sogar zwei von Cembalo-Bauern, die alles verbessert und Schrauben und Kunststoff-Teile eingesetzt haben. Diese Instrumente interessieren heute niemanden. Da geht nichts mehr kaputt, aber sie haben nicht den Charme der Originale. Harnoncourt hat immer wieder betont: Die Schönheit der Kunst entsteht an der Grenze zum Scheitern. Das gilt auch für den Instrumentenbau. Es gibt viele misslungene Instrumente, die in den Museen herumstehen. Manche Fehler sind so offensichtlich, dass man sie nicht wiederholen will, auch wenn sie authentisch sind. Das betrifft zum Beispiel eine Eigenart beim Pleyel. Die äußere Form dagegen behalte ich bei, auch wenn ich den Boisselot eigentlich kitschig finde. Das ist eine Frage der Ethik.“

Hinzu kommt natürlich die Frage des handwerklichen Geschicks und Gespürs. „Man muss seine Erfahrungen machen, man probiert vieles aus, was vielleicht nicht funktioniert, aber mit der Zeit wird man schlauer. Auch meine Mitarbeiter sind mittlerweile ziemlich erfahren, und ich bekomme nun auch sehr gute Hammerköpfe aus Wurzen in Sachsen. Ich würde sagen, die Instrumente sind mit den Jahren immer besser geworden, und das zu sehen ist sehr befriedigend.“

Und Viviana Sofronitsky bringt es auf den Punkt: „Zu Anton Walters Zeiten hätten sich Walter und Paul vielleicht ausgetauscht und voneinander gelernt. So kann Paul nur noch von Anton Walter lernen. Aber es entsteht dennoch keine seelenlose Kopie. Es bleibt eine Arbeit, die viel Intuition und Erfahrung braucht, und so bekommt jedes Instrument unweigerlich Pauls persönliche Prägung.“

Nach anderthalb Stunden zieht es Paul McNulty wieder an seine Werkbank. So ganz stimmt das Bild vom Instrumenten-Klonen also nicht, denke ich mir, während Viviana Sofronitsky mich über die Schnellstraße zurück von Divisov nach Prag bringt. Dafür hat sie sich allerdings in einem herrlich skurrilen Video gleich verfünffacht, um die Bandbreite von Paul McNultys Schaffen zu zeigen. Diese fünf Minuten auf youtube sollte man sich gönnen: <https://www.youtube.com/user/vivianasofronitsky>. ■