Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: "Longues durées" oder plötzliche Umbrüche? : Gab es eine "klassische" Aufführungspraxis zwischen "Barock" und "Romantik"?

Autor: Gerhard, Anselm

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868964

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

„LONGUES DURÉES" ODER PLÖTZLICHE UMBRÜCHE? GAB ES EINE „KLASSISCHE" AUFFÜHRUNGSPRAXIS ZWISCHEN „BAROCK" UND „ROMANTIK"?

von Anselm Gerhard

Als Musikhistoriker, aber auch als Musikhörer denken wir in Epochenbegriffen, die wir zur ersten Orientierung brauchen: Auf die Barockmusik folgt die Klassik, danach die Romantik. Was liegt näher, als auch die Veränderungen der Aufführungskonventionen im Wandel der Jahrzehnte und Jahrhunderte mit denselben Epochenbegriffen zu bezeichnen?

Im Zusammenhang mit solchen Periodisierungen, Etikettierungen drängen sich allerdings einige kritische Fragen auf. Dabei geht es nicht um eine ebenso billige wie doch immer wieder notwendige Polemik gegen den plakativen Charakter der verwendeten Epochenbegriffe. So skeptisch wir sein sollten, ob ein Begriff wie „Klassik" für die Geschichtsschreibung der Musik überhaupt von Nutzen sein kann – zu denken gibt hier unter anderem der Umstand, dass einer der hartnäckigsten Verteidiger des Ideologems der „Wiener Klassik", Ludwig Finscher, in seinem letzten einschlägigen Diskussionsbeitrag den „sublimen Mischstil" der „Wiener Klassik" nur noch auf „die ‚Epoche Haydns und Mozarts' zwischen 1781 und 1803" angewendet wissen will[1] –, so skeptisch wir also dem Begriff einer musikalischen Klassik gegenüberstehen sollten, so hemdsärmelig soll im folgenden zur einfacheren Verständigung ein völlig verwässerter Klassik-Begriff als handliche Orientierungsmarke verwendet werden: „Klassik" als rein chronologisch verstandene Chiffre für das Zeitalter Haydns, Mozarts, Clementis und Beethovens, aber auch Piccinnis, Glucks und Boccherinis, also für alle Musik zwischen grob gerechnet 1750 und 1810.

Denn es soll hier nicht um die Frage einer angemessenen Benennung einzelner Epochen gehen, sondern um das durchaus heikle Problem der sinnvollen Periodisierung der Aufführungskonventionen. Ausgangspunkt der hier zur Diskussion gestellten Überlegungen sind also die folgenden Grundfragen:

- Wechseln im 18. und 19. Jahrhundert mit der Durchsetzung neuer kompositorischer Verfahren gleichzeitig auch die eher ungeschriebenen als geschriebenen Regeln, wie ein Notentext zum Klingen zu bringen ist?
- Ist also die Historiographie der Aufführungspraxis insofern nur eine Unterabteilung der Historiographie der Kompositionsgeschichte?
- Oder noch radikaler gefragt: Gibt es in der Entwicklung der Aufführungskonventionen zwischen etwa 1700 und etwa 1900 überhaupt Veränderungen, die eine Einteilung in verschiedene Epochen als plausibel erscheinen lassen?

[1] Ludwig Finscher, *Klassik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Auflage*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band V, Kassel etc. und Stuttgart 1996, Sp. 224–240; hier Sp. 235 und 238.

Zwischen „Barock", „Empfindsamkeit", „Klassik" und „Romantik"

Überblickt man die vorliegende Sekundärliteratur, so besteht ein weitgehender Konsens über charakteristische Unterschiede zwischen der Aufführungspraxis des Barocks und der Klassik. Zwar schreibt Janet K. Page im Bestreben, eine genaue Festlegung zu vermeiden, in der neuesten Auflage von *The new Grove dictionary of music and musicians*:

> Performing practices of the last 18th century followed on with little change form those of the earlier part of the century; however, changes in musical style, experimentation in the construction of musical instruments, and new performing situations and aesthetics all brought changes in performance.[2]

Wenige Jahre zuvor hatte freilich Dieter Gutknecht im deutschsprachigen Konkurrenzunternehmen festgehalten:

> Wenn man bedenkt, das[s] das aufführungspraktische Wissen um die Musik von ca. 1830 an keiner wesentlichen Problematik unterworfen ist, da kaum neuartige oder von unseren Vorstellungen extrem unterschiedene Aufführungsbedingungen vorlagen, so kann eher von einem Interpretationswandel [...] gesprochen werden.[3]

Und wieder auf ein anderes Jahrzehnt verweist Gerhart Darmstadt in einem neueren Forschungsbeitrag:

> Zum Ende des 18. Jahrhunderts verlieren sich die alten Sicherheiten und Traditionen. Gesetzmäßigkeiten, die bisher als gut und richtig anerkannt worden sind, unterliegen nun gewissen Zweifeln.[4]

Diesen eher nuancierten Meinungsäußerungen ist freilich eine These gegenüberzustellen, die zwar schon 1957 formuliert wurde, aber Vorurteile prägnant abbildet, die durchaus auch noch heute weit verbreitet sind. Nach dieser These kann eine Mozart-Interpretation nur dann als angemessen bezeichnet werden, wenn sie in aller Schärfe von den (vermuteten) Konventionen des 19. Jahrhunderts abgegrenzt werden kann:

> Mozart hatte ein feines Empfinden für das Natürliche. Er lehnte alles Schwülstige, Übertriebene ab, ja er machte sich oft darüber lustig. Gerade deshalb steht

[2] Janet K. Page, „Performing practice, § I, 6: Western, 1750–1800", in: *The new Grove dictionary of music and musicians: second edition*, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan 2001, Band XIX, 371–374; hier 371.

[3] Dieter Gutknecht, „Aufführungspraxis", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Auflage*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band I, Kassel etc. und Stuttgart etc. 1994, Sp. 954–986; hier Sp. 980.

[4] Gerhart Darmstadt, „Freiheit und Notwendigkeit – Traditionen des ‚tempo rubato' im 18. und 19. Jahrhundert bis Richard Wagner", in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen". Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hg. von Christa Jost, Tutzing: Schneider 2006, 121–162; hier 139 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, 4).

er unserer Zeit sehr nahe. (Das 19. Jahrhundert mit seinen Plüschvorhängen und seiner Vorliebe für hohles Pathos [...] hat Mozarts Geradheit und Natürlichkeit schwer verstehen können.)[5]

Das Bild ist also ebenso widersprüchlich, wenn es um die Abgrenzung von „Barock" und „Klassik" einerseits, von „Klassik" und „Romantik" andererseits geht: Mit guten Gründen hat Clive Brown Fragen der *Classical and romantic performing practice, 1750–1900* ein *einziges* Buch gewidmet, ein Buch, dem auch der vorliegende Beitrag Wesentliches verdankt. Selbst die Beobachtung, dass die Komponisten im Lauf der Musikgeschichte die Freiheit der Interpreten immer weiter einschränken wollten, kann dabei nicht als Indiz für wirkliche Paradigmenwechsel in der Aufführungspraxis genommen werden. Denn diese Entwicklung ist als kontinuierliche Bewegung eine Konstante der Geschichte schriftlich notierter Musik in unserer Kultur, eine Bewegung, deren Ende vielleicht immer noch nicht abzusehen ist.

Auch ein Blick auf die Primärliteratur führt schnell zur Feststellung, dass die Frage nach einem Epochenwechsel in den Aufführungskonventionen um 1750 aus den Quellen schlechterdings nicht zu beantworten ist. Die neue Textgattung Lehrbuch entsteht ja erst in den Jahren nach 1750; die frühen Beispiele eines Carl Philipp Emanuel Bach, eines Quantz, eines Leopold Mozart können also nicht mit ähnlichen Publikationen vor 1750 verglichen werden. Und ganz abgesehen von der heiklen methodologischen Frage, ob Lehrbücher überhaupt kurrente Praktiken abbilden oder nicht eher nur das detailliert beschreiben, was für damalige Voraussetzungen erklärungsbedürftig war, drängt sich die Feststellung auf, dass uns die Lektüre dieser und anderer Quellen sehr viel weniger weiterhilft, als wir uns das wünschen.

Vielleicht hat Detlef Giese in einer vor kurzem erschienenen Dissertation das Entscheidende getroffen, wenn er implizit das Augenmerk von den Inhalten auf die Methoden der Darstellung verschiebt und festhält, „in den Jahrzehnten bis 1800" habe sich „eine erste, noch wenig differenzierte Systematik des musikalischen Vortrags" formiert.[6] „Unverändert in Kraft" sei „indes die enge Bindung des musikalischen Vortragsbegriffs an rhetorische Traditionen" geblieben wie überhaupt „ständige Wandlungsprozesse dafür" gesorgt hätten, „dass sich die aufführungspraktischen Stile und Standards stets im Fluss befinden".[7] So verwundert es nicht, dass Giese in einer schematischen Gegenüberstellung von „Empfindsamkeit" und „Klassik" Veränderungen allein noch im Bereich „(stärkere[r]) Tempomodifikationen" und des „Körper-Ausdruck[s]" konstatiert[8] – zumindest im ersten Fall übrigens zu Unrecht, wie im folgenden gezeigt werden soll.

[5] Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien/Stuttgart: Wancura 1957, 180.
[6] Detlef Giese, *„Espressivo" versus „(Neue) Sachlichkeit". Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: Dissertation.de, 64.
[7] Ebd., 65 und 86.
[8] Ebd., 100.

Zwei Längsschnitte als Fallstudien

Dennoch können und sollen wir natürlich versuchen, aufführungspraktische Konventionen in Detailfragen zu rekonstruieren. Und so möchte ich im Folgenden zwei vorläufige Längsschnitte durchführen, um den Wandel oder die Kontinuitäten in bestimmten Bereichen des Musizierstils zwischen – sagen wir ruhig aufs Ganze gehend – etwa 1600 und etwa 1900 zu untersuchen. Bewusst habe ich für diese „Probebohrungen" zwei Spielweisen gewählt, die in der heutigen „historically informed performance practice" immer noch als unfein gelten: Portamento und Temposchwankungen im selben Satz.[9] Dabei wird zum Teil gewiss nur schon Bekanntes zu wiederholen sein, angesichts des geringen Gewichts dieser Spielweisen in der heutigen „historically informed performance practice" erstaunt allerdings die Dichte der Quellenzeugnisse.

Portamento

Das Wort „portamento" ist terminologisch belegt seit spätestens 1635: Giovanni Battista Doni beschreibt in seinem zunächst nur als Manuskript überlieferten *Trattato primo sopra il genere enarmonico* mit einer viel zitierten Formulierung ein „strascinare la voce a poco a poco, e quasi insensibilmente dal grave all'acuto [...]; come si fa da alcuni nelle comuni, e Diatoniche Melodie; [...] che è una sorta di portamento di voce".[10] Auch der französische Terminus „port de voix" ist seit dem 17. Jahrhundert eingeführt, auch wenn er – ebenso wie die deutsche Entsprechung „Accent" – offenbar vor allem das bezeichnen soll, was wir unter einer „appoggiatura" verstehen. Aber bereits vor der Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es sehr eindeutige Zeugnisse für genau dieses Schleifenlassen der Stimme, wie es Doni gefordert hatte. So differenziert der Pariser Kontrabassist Michel Pignolet de Montéclair zwischen den Techniken der „Chûte" – „une inflexion de la voix qui après avoir appuyé un son pendant quelque tems [...] tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas [...] sans s'y arrêter" – und des „Coulé", „un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons [...], particulierement lorsque le chant descend de tierce".[11]

[9] Gleiches ließe sich übrigens am „willkürlichen Arpeggieren" in der Klaviermusik zeigen; vgl. hierzu: Anselm Gerhard, „Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), 121–132; Anselm Gerhard, „'You do it' – Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik", in: *Zwischen „schöpferischer Individualität" und „künstlerischer Selbstverleugnung". Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2008 (=Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 2) im Druck.

[10] Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina Amphichordos; accedunt eiusdem opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, hg. von Antonio Francesco Gori, Firenze: Typis Caesareis 1763 (Reprint: Bologna 1974), Band I, 314.

[11] M[ichel]-P[ignolet] de Montéclair, *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paris: Boivin 1736 (Reprint: Genève 1972), 78–80.

Ähnlich dezidiert auf eine Verschmelzung distinkt notierter Noten verweist der Hamburger Johann Mattheson nur wenige Jahre später:

> Es muß aber der Accent, absonderlich im Halse, so gelinde gezogen und geschleiffet werden, dass die beiden Klänge, davon wir reden, ganz genau an einander hängen, und fast wie ein einziger Klang herauskommen mögen.[12]

Und noch im Jahre 1780 findet sich im Norden der britischen Inseln ein Zeugnis, dass diese Manier kurzerhand zum höchsten Gut elegant dargebotener Musik erklärt:

> Portamento di voce is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.[13]

Die ungebrochene Weiterwirkung dieses „agrément" im 19. Jahrhundert braucht angesichts unzähliger Belege in Violinschulen von Woldemar über Spohr bis zu Bériot und ebenso in zahlreichen Gesangsschulen hier nicht im Einzelnen dokumentiert zu werden.[14] Besonders eindrücklich ist zweifellos die von Clive Brown in einem Berner Vortrag vorgeführte Einspielung des Adagio aus Spohrs Neuntem Violinkonzert durch die österreichische Geigerin Marie Soldat aus dem Jahre 1926.[15]

Beim Portamento handelt es sich also ganz offensichtlich um eine „longue durée", deren Erfolgsgeschichte mindestens vom späten 16. Jahrhundert[16] bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts reichen dürfte; erst nach 1930 verlor dieses „agréement" seine vorher so wichtige Stellung – wohl nicht zuletzt als „a response to the unique qualities and demands of recording technology".[17] Dennoch bleibt es mehr als irritierend, dass diese Jahrhunderte lang selbstverständlich

[12] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und nutzen vorstehen will*, Hamburg: Herold 1739, 112 (§. 22).

[13] Domenico Corri, *A select collection of the most admired songs, duetts &c from operas in the highest esteem and from other works in Italian, English Scotch, Irish, &c., & c. In three books*, Band I, Edinburgh: Corri [ca. 1779], 3–4.

[14] Vgl. Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice, 1750–1900*, Oxford 1999, 558–587; vgl. auch Deborah Kauffmann, „Portamento in Romantic opera", *Performance Practice Review* 5 (1992), 139–158.

[15] Vgl. hierzu Barbara Kühnen, „Marie Soldat-Roeger (1863–1955)", in: *Die Geige war ihr Leben. Drei Frauen im Portrait*, hg. von Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajanek und Barbara Kühnen, Strasshof 2000, 13–98.

[16] Vgl. die italienischen Belege aus den Jahren 1594 bis 1608 bei: Robert Greenlee, „‚Dispositione di voce': passage to florid singing", in: *Early music* 15 (1987), 47–55; hier 49.

[17] Mark Katz, „Portamento and the phonograph effect", in: *Journal of musicological research* 25 (2006), 211–232; hier 211.

praktizierte Freiheit der Ausführung in der heutigen Aufführungspraxis von nach 1750 komponierter Musik fast keine Rolle spielt.[18]

Tempomodifikationen

In der heutigen Realität des Musizierens sind – ganz unabhängig vom gewählten Instrumentarium – hörbare Temposchwankungen in einem Satz seltene Ausnahmen und zwar gerade dann, wenn es um sogenannte „Barockmusik" geht. Solche Tempomodifikationen, die über mehrere Takte hinweg das für einen ganzen Satz vorgeschriebene Zeitmaß verändern, sind natürlich von den fein nuancierten Tempomodifikationen im Verhältnis einer Kantilene zum Takt, wie sie eigentlich der Begriff „tempo rubato" bezeichnet, zu unterscheiden. Allerdings ist sowohl in den Primärquellen wie in der Forschungsliteratur[19] eine eindeutige Abgrenzung der beiden Phänomene nicht zu erkennen, wobei auffällt, dass das „tempo rubato" im engeren Sinne relativ oft und genau behandelt worden ist, die Frage breiterer Temposchwankungen dagegen kaum.

Dabei gibt es auch für diese Praxis eine Fülle eindeutiger Belege, von denen hier nur einige wenige vorgestellt seien. Der Rostocker Gymnasiallehrer Joachim Burmeister warnte 1601 in seiner *Musica practica*, der Kantor „solle [...] sich durch von einer einmal im rechten Maß begonnenen Mensur nicht durch allzu großes Eilen oder Schleppen der Sänger abbringen lassen"[20] – eine Formulierung, aus der wir doch wohl den Schluss ziehen dürfen, dass ein solches Eilen und Schleppen zum einen weit verbreitet, zum anderen aber nur dann unerwünscht war, wenn es „allzu groß" ausfiel. Sozusagen aus umgekehrter Perspektive rechnet es dann der vor allem in Schlesien tätige Kantor Wolfgang Caspar Printz in einer weniger bekannten Schrift aus dem Jahre 1678 zu den Aufgabe des „Directors", „die Zeit des *Tacts* [zu] verlänger[n], oder eines *Affecten* oder anderer Ursach halber die *Mensur* geschwinder oder langsamer [zu] führ[en]"[21].

Ein Jahrhundert später bestätigt ein französischer Autor die Selbstverständlichkeit solcher Temposchwankungen – zumindest in der französischen Tradition:

[18] Vgl. die ganz marginalen Bemerkungen in: Richard Wistreich, „Reconstructing pre-Romantic singing technique", in: *The Cambridge companion to singing*, hg. von John Potter, Cambridge 2000, 178–191; hier 190.

[19] Vgl. zur Situation im 17. und frühen 18. Jahrhundert: John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, 95–102; eine reiche Quellensammlung für die Jahre nach 1750 bietet: Darmstadt, *Freiheit und Notwendigkeit* (wie Anm. 4).

[20] Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre*, Kassel: Bärenreiter 1955, 89 (=Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).

[21] Wolfgang Caspar Printz, *Musica Modulatoria Vocalis, Oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst: In welcher Alles / was von einem guten Sänger erfordert wird / gründlich und auf das deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird / Allen Studiosis Musicae Modulatoriae Vocalis, sonderlich aber seinen Discipulis zu Nutz und beliebigen Gefallen ans Liecht gegeben*, Schweidnitz: Okel 1678, 37–38.

> [La mesure] est en Italie l'ame de la Musique, c'est elle qui gouverne le Musicien dans l'exécution; au contraire en France, c'est le Musicien qui gouverne la mesure; il est même assez ordinaire que le Chanteur la ralentisse ou la précipite à son gré.[22]

Dasselbe heikle Problem behandelt der schwäbische Dilettant und Theologe Carl Ludwig Junker, indem er das didaktische Modell des Katechismus auf rhetorisch eindrucksvolle Weise mit dialektisch zugespitzten Überlegungen füllt:

> Wie? ist jedes Stück durchaus, jedes Allegro, jedes Adagio, an eine völlig gleichförmige Bewegung gebunden? Muß jedes Stück, ganz bis zu Ende, in der nemlichen Bewegung, die sich niemals, weder einer größern Geschwindigkeit noch Langsamkeit nähert, vorgetragen werden? Oder darf diese Bewegung, selbst in der Mitte des Tonstücks, etwas abgeändert, darf sie beschleunigt, darf sie zurück gehalten werden? Das erste überhaupt bejahen, würde eben so viel heißen, als der Tonkunst, oft das kräftigste Mittel der Rührung benehmen, und sie, außer aller Beziehung, auf die verschiedenen Modifikationen, der leidenschaftlichen Bewegung gedenken. Das lezte überhaupt bejahen, würde den Strom aus seinen Ufern reißen, tausend Unordnungen verursachen, und der Tonkunst, ihre Wahrheit, benehmen heißen. So bald der lezte Satz eingeschränkt wird, so läßt er sich bejahen [...]. Es giebt keine Leydenschaft, deren Bewegung, sich selbst immer gleichartig, abgezirkelt seyn sollte; Sie wälzt sich durch verschiedene Modifikationen, der Bewegung hindurch.[23]

Aus der sogenannt „romantischen“ Epoche liegen Belege für diese Praxis nun sogar aus der Feder oder dem Mund herausragender Komponisten vor. So lesen wir bei Carl Maria von Weber im Jahre 1824:

> Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung foderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen.[24]

Und im Protokoll von Liszts Klavierunterricht in den 1830er Jahren heißt es über ein Übungsstück von Friedrich Kalkbrenner:

[22] Jacques Lacombe, *Le Spectacle des beaux arts ou, Considerations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets & leurs régles principales, avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, & sur les moyens propres pour les étendre & les perfectionner*, Paris: Hardy 1758, 316; zitiert nach: Michel Verschaeve, *Le Traité de chant et mise en scène baroques*, [Bourg-la-Reine] 1995, 95.

[23] Carl Ludwig Junker, *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur: Steiner 1782, 36–37.

[24] Beilage zum Brief Carl Maria von Webers an Heinrich Aloys Praeger vom 10. März 1824, in: Heinr[ich] Aloys Praeger, *Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von karakteristischen Gesangstücken, von C. M. von Weber*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1827), 217–219; hier 219 (Nro. 28 vom 11. Juli 1827).

> Kalkbrenner a indiqué son exercice plus lentement que ne le voudrait Liszt, mais il exige qu'on garde „le mouvement de l'auteur". Seulement il veut qu'on le réchauffe quand le motif reprend pour la seconde fois; on le joue alors un peu plus vite.[25]

Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts scheint eine Gegenbewegung eingesetzt zu haben; jedenfalls äußerte sich Richard Wagner geradezu angeekelt über ein Konzert mit Mozarts Sinfonie g-moll KV 550 in München:

> Da ging es mit einem Ernste her, dass einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege.[26]

In den Jahren um 1900 häufen sich dann Belege dafür, dass die immer noch von zahlreichen Dirigenten gepflegte Freiheit der Tempomodifikation zunehmend auf Widerstand stieß.[27] Umgekehrt bedeutet aber diese letzte Feststellung, dass – selbstverständlich im Wissen darum, wie sehr in jeder Epoche ein höchst widersprüchliches Neben- und Durcheinander verschiedenster Spielweisen zur gleichen Zeit festgestellt werden kann –, auch die Bereitschaft, das Tempo innerhalb eines Satzes in heute kaum vorstellbarem Maße zu modifizieren, mindestens zwischen 1600 und 1900 eine selbstverständliche und weit verbreitete Praxis gewesen ist.

Fazit und Ausblick

Angesichts solcher Resultate muss also dringend vom Versuch abgeraten werden, eine distinkte Aufführungspraxis der „Klassik" zu ermitteln und diese von anderen Epochen abzugrenzen – und zwar nicht nur wegen der Möglichkeit oder der Wahrscheinlichkeit, dass die Aufführungspraxis sich zwischen 1730 und 1830 wenig verändert haben könnte – ich denke, wir können bei aller Zurückhaltung die von Thomas Drescher am 18. November 2006 in Bern gestellte Frage „Versteckt sich hinter dem langen 19. Jahrhundert ein noch längeres 18. Jahrhundert?" – vorsichtig bejahen.

Nein, mir scheint der Klassik-Begriff in der Historiographie der Aufführungspraxis noch irreleitender als in der Historiographie der Kompositionsgeschichte, weil wir beim besten Willen nicht verhindern können, mit der Etikette „Klassik" ästhetische Normative wie Klarheit, Einfachheit oder Zurückhaltung

[25] [Caroline Boissier], *Liszt pédagogue. Leçons de piano donnés par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Note de Madame Auguste Boissier*, Paris: Champion 1927, 21 (leçon du 15 janvier 1832).

[26] Richard Wagner, *Über das Dirigiren* [1869], in: Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band VIII, Leipzig: Fritzsch 1873, 261–337; hier 306.

[27] Vgl. Brown, *Classical and Romantic performing practice* (wie Anm. 14), 378–397.

zu assoziieren, die zumindest von den hier vorgestellten Quellenzeugnissen ganz und gar nicht bestätigt werden.

Sinnvoll erscheint es mir dagegen, den historischen Wandel im Bereich der Aufführungskonventionen mit zwei Parametern zu messen, die abschließend skizzenhaft umrissen seien: Zum einen haben wir es spätestens seit 1800 mit einer manifesten Tendenz der Standardisierung zu tun: Die Französische Revolution und in ihrer Folge die napoleonische Okkupation eines großen Teils des europäischen Kontinents setzt nicht nur den Code Civil und die metrischen Maße durch, sondern indirekt auch das Modell einer staatlich zentralisierten Ausbildungsstätte für Musik: das Conservatoire. Selbstverständlich haben sich solche Standardisierungstendenzen im 19. Jahrhundert in sehr unterschiedlichem Maße manifestiert, aber gerade im Bereich des Violin-Unterrichts und der publizierten Violinschulen ist es eindrücklich zu beobachten, welche standardisierende Rolle den Dozenten des Pariser Conservatoire zukommt.

Zum anderen können wir aber an den hier gewählten Beispielen im direkten Zusammenhang mit dieser Standardisierung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz beobachten, die man mit dem Schlagwort „Absinken von Kulturgut“ umreißen möchte: Aus dem vorher als „highest degree of refinement“ geschätzten Portamento wird das abschätzig beurteilte Schmieren des Kaffeehausgeigers, das Arpeggio am Tasteninstrument verschwindet aus dem Konzertsaal und wird zum Schandmal des Barpianisten, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selbstverständliche Direktion eines Orchesters durch den Primgeiger überlebt nur noch in der Praxis des sogenannten Stehgeigers der Schrammelmusik, und bewusste Modifikationen des Tempos im selben Satz werden zum verabscheuungswürdigen Kennzeichen des musikalischen Dilettantismus.

In diesem ebenso kurzen wie vorläufigen Diskussionsbeitrag ist nicht der Raum, um auf mögliche Gründe für diesen Prestigeverlust vorher allgemein anerkannter Techniken einzugehen. Dieser Prestigeverlust dürfte allerdings sehr viel zu tun haben mit der Durchsetzung eines typisch protestantisch konturierten Begriffs von „hoher“ Musik, die zunächst in Deutschland, dann allmählich überall auf der Welt als „Kunstreligion“, als Religionsersatz aufgefasst wurde. Aus dem Rückblick auf das 19. Jahrhundert ist es offensichtlich, wie solche Ideen von einer „Reinheit der Tonkunst“ Hand in Hand gehen mit dem zunehmenden Erfolg des Historismus gerade auch in der Musikpflege.

Insofern erscheint es als eine nachgerade sublime Ironie, dass die historische Erforschung vergangener Aufführungspraxis, also ein besonders offensichtliches Kind eines Historismus, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts alle Lebensbereiche ergriffen hat, nun präzise durch ihre immer detaillierteren historischen Forschungen zur Erkenntnis gelangt, dass die ästhetische Voraussetzung ihres frühen Erfolgs, das entweder unausgesprochen vorausgesetzte oder aggressiv exponierte „Reinheitsgebot“ in der Musik, in dramatischem Maße revisionsbedürftig geworden ist. Wir können gespannt sein, wie die Musikerinnen und Musiker der kommenden Jahre und Jahrzehnte mit diesem Paradox umgehen werden – im Wissen darum, dass angesichts der Verwurzelung unserer aktuellen Musikkultur in einem fast alle Denkformen durchdringenden Historismus dieses Paradox unauflöslich bleiben wird.