

Oktaven oder Quinten zur Darstellung des Wilden und Tierhaften verboten sich. Ein musikalischer Satztypus, der Regeln bis an ihre äußersten Grenzen strapaziert, hebt seinen Sinn selbst auf, wenn er banal gegen Grundnormen verstößt. Möglich aber war als Ersatz der Quint die Quart — vorausgesetzt, sie wurde durch einen stützenden Baß legitimiert. Virtuoso schafft Schütz ein Stimmengeflecht, das bei regelrechter Quartbehandlung den Eindruck der Rauheit des „ircano“ noch steigert. Anfang und Ende der Quartkette bleiben ohne echte Stütze, weil der Baß sich durch Synkopenbildung verspätet. Wenn er endlich kommt, liefert er zwar für das *h-e'* die korrekte Unterterz, ‚beißt‘ sich jedoch in direktem Querstand mit dem vorausgehenden *g'* des Quinto, der während des Vorhalts ein *g* als Lösung im Baß gefordert hatte. Im Weiterschreiten rücken die drei Unterstimmen zu einem neuen Sextklang nach oben. Jetzt stellt sich aber der Canto gegen den Fortgang. Sein überhängendes *h'* bildet einen extremen Tritonus-Vorhalt zum *f'* der oberen Quartstimme.

Nach den Satzregeln gelten Querstand und intensivierter Vorhalt als „durezza“¹³. Wenn Schütz jede Stelle der Kette mit einer künstlichen Dissonanzwirkung schärft, umschreibt er das „ircano“ der Quartan zusätzlich mit dem ‚duro‘ der übrigen Stimmen — mit dem Ergebnis, daß die kadenzierenden und modustragenden Quartanstimmen des phrygischen Satzes jede leitende Funktion verlieren und wie Fremdkörper wirken: als wären sie falsch¹⁴. Schütz gelingt das Paradox, in der satztechnischen Legitimation der Quartan eben diese als Fehlbildung zu isolieren.

Das Bild des wilden Tiers ließ Schütz in einer Assoziation mit den deutschen Handwerksausdrücken Kuhoktav und Roßquint an primitive und rohe Parallelentechnik denken. Ob ein Italiener freilich dieser Anspielung ohne weiteres folgen konnte, bleibt dahingestellt.

Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs

von Wolfgang Auhagen, Köln

Im Jahre 1980 stellte Willem Retze Talsma die Theorie auf, Metronomangaben des frühen 19. Jahrhunderts seien in zweifacher Weise zu interpretieren: zum einen in der uns vertrauten Art, zum anderen so, daß jeweils zwei Schläge des Metronoms (eine Hin- und Herbewegung) die notierte Tempoeinheit bedeuten. Notiert $\downarrow = 90$ MM bedeute also im zweiten Fall $\downarrow = 90$ MM¹. Seit einiger Zeit gewinnt diese Theorie zunehmend an Popularität, es finden bereits Konzertaufführungen im ‚Originaltempo‘ statt. Clemens von Gleich vertritt die Theorie in einer Reihe von Artikeln² und hat sie dabei gegenüber Talsmas Version etwas modifiziert: die zweite genannte Metronom-Lesart kann seiner Meinung nach auch bei langsamen Sätzen vorkommen, während Talsma sie auf Tempi ab Allegretto beschränkte. Ferner verzichtet von Gleich auf eine Ableitung dieser Lesart aus der angeblichen Doppeldeutigkeit des ‚Schlag‘-Begriffes und der Pendel-Angaben des 18. Jahrhunderts³.

¹³ Vgl. S. Schmalzriedt, a. a. O., S. 40.

¹⁴ In der deutschen Figurenlehre des 17. und noch 18. Jahrhunderts gelten Quartanreihen wirklich als Mittel zur Realisierung von ‚Falschem‘ oder ‚Traurigem‘ (vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Artikel *Faburdon*, in: *HmT*, Wiesbaden 1972, S. 4).

¹ W. R. Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1: *Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, Innsbruck 1980.

² Cl. von Gleich, *Das Metronom und seine Deutung. Mälzel und die Folgen im 19. Jahrhundert*, in: *NZfM* 147 (1986), Januar, S. 19–23; ders., *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 493–496; ders., *Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), S. 106ff.; ders., *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, in: *Mf* 41 (1988), S. 46–49.

³ Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 46 u. 49.

Es konnte gezeigt werden, daß die Angaben des 18. Jahrhunderts völlig eindeutig sind und auch Johann Nepomuk Mälzels Bedienungsanweisung für sein Metronom keinen Zweifel über die Handhabung in der uns geläufigen Weise aufkommen läßt⁴. Dies gesteht von Gleich zu, ist aber der Ansicht: „Wer [...] meint, mit dieser Feststellung einen offenbar ab 1815 in der Praxis üblich gewordenen anderen Metronomgebrauch abstreiten zu können, irrt sich“⁵. Zu vielen ungeklärten Fragen⁶ tritt in dieser Fassung der Theorie das Problem hinzu, daß sie ohne jegliche historische Quellen die Phänomene als Beweis heranzieht, die durch sie geklärt werden sollen: 1. eine große Metronomspanne innerhalb einer Tempobezeichnung, z. B. ‚Allegretto‘; 2. „zu schnelle Metronomvorschriften“⁷

Zu 1 Die Halbierung bestimmter Metronomangaben einer Tempostufe widerspricht der Tatsache, daß die Forderung des frühen 19. Jahrhunderts nach einer chronometrischen Tempofixierung gerade mit dem großen Tempospielraum der italienischen Bezeichnungen wie z. B. ‚Allegro‘ begründet wurde. „Nach Herrn Salieri's richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe, kommen in der Schöpfung bey der Arie: Nun schwanden vor dem heiligen Strahle, 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bey dem Recitativ: Im vollen Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf, kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Recitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bey beyden Andante alla breve die Vorzeichnung [.]. Diese zwey Beyspiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, dass es das höchste Bedürfnis in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des Mälzelschen Chronometers zu bedienen“⁸. Mälzel selbst preist die Vorteile seines Metronoms an, indem er in einer Tabelle zusammenstellt, wie weit die Tempi verschiedener Komponisten (die entsprechenden Kompositionen werden nicht genannt) innerhalb eines Bereiches auseinanderklaffen⁹

Zu 2 Der Begriff des „zu schnellen“ Tempos wird weder durch Talsma noch durch von Gleich definiert. Lediglich aus Tabellen kann man entnehmen, daß beide den Grenzwert für schnelle Sätze im Vierteltakt etwa bei $\downarrow = 90$ ansetzen¹⁰. Dieser Kritikpunkt trifft auch für Peter Stadlen zu, der von „66 absurd schnellen Beethoven-Ziffern“ spricht¹¹, um seiner Blickfehler-Theorie Gewicht zu verleihen. Sein einziges Kriterium ist, daß die entsprechenden Metronomangaben von keinem der zum Vergleich herangezogenen Interpreten (Schallplattenaufnahmen) erreicht werden. Bei 43 dieser Angaben weicht die schnellste Interpretation jedoch nur um kaum merkliche 1–2 Schläge pro Minute ab, bei weiteren 12 um 3 Schläge pro Minute¹². Stadlens Kriterium ist also unzureichend, zumal sich derzeit der Dirigent Michael Gielen für die Befolgung der Metronomisierungen von Beethovens Symphonien einsetzt und zeigt, daß sie bis auf ganz wenige Ausnahmen (z. B. Finale der 8. *Symphonie*) ohne weiteres technisch realisierbar sind¹³. Die (vermutlich) definitive Unspielbarkeit eines Werkes ist das einzige verlässliche Kriterium für „zu schnelle“ Metronomisierungen. Ästhetische Vorstellungen der heutigen Zeit von der Musik des frühen 19. Jahrhunderts können nicht als Basis für die Reduzierung von Tempi dienen, die dann als ‚authentisch‘ bezeichnet werden.

Bereits die damaligen Rezensenten neuerschienener Kompositionen warnten vor voreiliger Verurteilung der geforderten Tempi. Von Gleich meint zu dem *Scherzo* aus Mendelssohns *Trio*

⁴ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *AfMw* 41 (1987), S. 40–57

⁵ Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 47

⁶ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben*, S. 41f.; Hartmut Krones, *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 489–492.

⁷ Cl. von Gleich, *Interpretation* (wie Anm. 2), S. 494.

⁸ *Nachrichten*, in: *AMZ* 15 (Leipzig 1813), Sp. 787

⁹ J. N. Mälzel, Anzeige im *Intelligenzblatt* VIII (September) zur *AMZ* 23 (Leipzig 1821).

¹⁰ W. R. Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, S. 105ff., S. 135f.; Cl. von Gleich, *Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, S. 49

¹¹ P. Stadlen, *Beethoven und das Metronom*, in: *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, München 1979 (= *Musik-Konzepte* 8), S. 27

¹² Ebda., S. 18.

¹³ M. Gielen, *Hat sich Beethoven geirrt?* Fernsehsendung am 30. April 1988 (WDR III).

op. 49: „Die hohe Tempoangabe ♩ = 120 widerspricht dem tänzerischen Charakter des Satzes — die so deutlich unterschiedenen Artikulationsmerkmale [...] müssen in dieser Geschwindigkeit unbedingt verlorengehen.“¹⁴ Hingegen bemerkt der Redakteur der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Gottfried Wilhelm Fink, im Jahre 1840: „Man nehme ja keine gemässigeren tempi, als die vorgeschriebenen; die Sätze vertragen es nicht, wenn sie nicht zugleich aus ihrem Wesen gerissen werden sollen.“ Daß hierbei nicht die halbierende Tempolesart vorausgesetzt wird, geht aus der Fortsetzung hervor: „Es gehören also sehr fertige Spieler zu tüchtiger Ausführung; besonders muss sich der Pianist eines bedeutenden Schnellspiels rühmen können, wenn es wirken soll, was es vermag.“¹⁵ Extreme Schnelligkeit und dabei doch differenziertes Spiel verlangen die Kompositionen Frédéric Chopins, die schon bei ihrem ersten Erscheinen als nur von Virtuosen ausführbar beurteilt wurden. Fink schreibt z. B. über die *Etüden* op. 10: „Ja, es wird Manchen vorkommen, als wäre Einiges des Aufgegebenen für gute Ausführung gar nicht möglich. Er irrt und bedenkt nicht, was menschliche Kräfte zu leisten im Stande sind, wenn sie sich einmal vorzugsweise auf irgend etwas mit Eifer geworfen haben. Wir haben es mit unseren Ohren gehört und mit eigenen Augen gesehen, dass diese Studien ohne Ausnahme sehr wohl auszuführen sind, freylich nicht von Jedem, was auch nicht nöthig und nicht zu fordern ist. Sie sind für Virtuosen; Andere möchten sie schwerlich überwinden.“¹⁶

In ähnlicher Form urteilt Fink über Sigismund Thalbergs *Etüden* op. 26: „Ein nicht geringer Theil der Schwierigkeit dieser Etüden mag allerdings in der schnellen Bewegung liegen, die durch angezeigte Metronomisierung vorgeschrieben worden ist. Unausführbar kann man jedoch diese Angaben nicht nennen, da wir sie selbst daheim ausgeführt hörten und die Wirkung derselben schön und brillant fanden.“¹⁷ Robert Schumann führt die Wirkung dieser Bravourstücke allein auf das Tempo zurück¹⁸ Zu einem Satz aus Henri Bertinis *4. Sextett* op. 114 meint Fink schließlich: „Das Scherzo prestissimo, 2/4, A dur, ist gewaltig und herrlich. Nur lasse man sich nicht irren, wenn beim ersten Anblick des überaus schnellen Zeitmaasses (♩ = 138) die Violinen behaupten, es sei in dieser Geschwindigkeit schlechthin unmöglich. Dass es geht, wenn nur tüchtige Geiger es ausführen, wissen wir nicht blos aus Erfahrung, wie die anfänglichen Einwendungen dagegen, sondern wir haben auch die Ueberzeugung, dass es in diesem Tempo vorgetragen werden muss, wenn dem Charakter des Stückes das durchgreifend Wirksame nicht entzogen werden soll.“¹⁹

Solchen Äußerungen über scheinbar unausführbare Kompositionen, die aber dennoch im vorgeschriebenen Tempo gespielt werden können und sollen, stehen Hinweise auf tatsächlich falsche Metronomisierungen gegenüber, die auf Druckfehlern beruhen. Bei Haslingers Neuauflage der *Etüden* von Johann Baptist Cramer z. B. wurden, wie der Redakteur der *Caecilia*, Jacob Gottfried Weber, bemerkt, neben fehlenden Bindebögen, falschen Akzidentien auch die Metronomisierungen folgender *Etüden* falsch angegeben: Nr. 3, *Moderato* ♩ = 100 statt ♩ = 100; Nr. 9, *Allegro moderato* ♩ = 132 statt ♩ = 132; Nr. 23, *Con brio*: ♩ = 152 statt ♩ = 152; Nr. 26, *Moderato* ♩ = 60 statt ♩ = 60. Als Vergleich dienten Weber frühere Auflagen²⁰. Die erste Mitteilung der Metronomisierungen in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*²¹ bestätigt seine Beobachtung. Zwei dieser Fehler sind noch in der Ausgabe von Hans von Bülow,

¹⁴ Cl. von Gleich, *Das Metronom und seine Deutung*, S. 18.

¹⁵ G. W. Fink, Rezension: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49*, in: AMZ 42 (Leipzig 1840), Sp. 499

¹⁶ G. W. Fink, Rezension: *Douze grandes Études pour le Pianoforte composées par Fréd. Chopin. Oeuv. 10*, in: AMZ 36 (Leipzig 1834), Sp. 83.

¹⁷ G. W. Fink, Rezension: *XII Études pour le Piano composées par Sigism. Thalberg. Oeuv. 26 Liv. 1*, in: AMZ 39 (Leipzig 1837), Sp. 603.

¹⁸ R. Schumann, Rezension: *S. Thalberg, zwölf Etüden. Op. 26. 1stes Hft.*, in: NZfM 7 (1837), S. 47

¹⁹ G. W. Fink, Rezension: *Henri Bertini jeune [.] Quatrieme grand Sextuor etc. Oeuv. 114*, in: AMZ 41 (Leipzig 1839), Sp. 866.

²⁰ J. G. Weber, Rezension: *Études pour le Pianoforte [.] par J. B. Cramer. Nouvelle edition exacte [.] Vienne, chez Tobie Haslinger*, in: *Caecilia* 8 (1828), S. 49—50.

²¹ *Miscellen*, in: AMZ 19 (Leipzig 1817), Sp. 633—636.

revidiert durch Josef Venantius von Wöss, enthalten: in Nr. 3 (7 bei Bülow) und Nr. 23 (37 bei Bülow)²². Die *Etüde 23* ist in diesem fehlerhaften Tempo unspielbar, da die rechte Hand durchgehend 32tel Noten spielt (= ca. 20 Anschläge pro Sekunde), die *Etüde 3 (Moderato)*, ebenfalls mit 32tel-Ketten, schneller als Chopins *Etüden* op. 10 und damit an der Grenze des Ausführbaren. Auch in Etüden von Bertini tauchten Druckfehler auf, wie der Rezensent (vermutlich Fink) bemerkt. Er nimmt diese Fehler zum Anlaß, ein mahnendes Wort an die Verleger zu richten: „Wenn einmal das Zeitmaass nach einer Taktmesserscala bezeichnet ist — und wir halten den Taktmesser für ein gar beachtenswerthes Hülfsmittel zu rechter Ausführung eines Musikwerkes — so ist es, zumal bei Studienwerken, sehr verdriesslich, wenn bei Angabe des Taktmessers nicht ganz genau nach dem Willen des Componisten verfahren wird und der Lithograph leichtsinnigerweise z. B. bei 6/4 Takt, $\text{♩} = 92$, den Punkt an der halben Taktnote weglässt, oder anstatt $\text{♩} = 152$, das Häkchen des Achtels übersieht u. dafür ein Viertel setzt, oder umgekehrt [.] Aber sehr zu wünschen ist es, dass hinfüro die Verlagshandlungen auch den Angaben der Taktmesserstellung, des Fingersatzes und der Pedale mehr Aufmerksamkeit zuwenden, als bisher wohl überhaupt zu geschehen pflegte und auch in diesem Werke zu bemerken ist.“²³ Offensichtlich handelte es sich also bei solchen Nachlässigkeiten nicht um Einzelfälle. In den Kompositionen Beethovens tritt ein Druckfehler im vierten Satz der 9. *Symphonie (Presto)* auf: In seinem Brief an den Schott-Verlag (13. Oktober 1826) teilt Beethoven den Wert $\text{♩} = 66$ mit, in der Partitur steht $\text{♩} = 96$ ²⁴. Einen Metronomisierungsfehler im letzten Satz von Schumanns 2. *Symphonie* vermutete bereits der erste Rezensent Eduard Krüger: „Nur noch die bescheidene Anfrage: ist die Bezeichnung des Tempo für das Finale $\text{♩} = 170$ richtig? so ist's ungeheuer und unverständlich rasch, auch auf meinem Mälzel'schen Metronom diese Nummer nicht zu finden. soll es aber $\text{♩} = 120$ sein, so klingt's gut.“²⁵ Auch auf heutigen mechanischen Metronomen fehlt diese Zahl (auf 168 folgt 176). Ein Druckfehler scheidet in diesem Fall jedoch aus, da die Angabe bereits in einem Teilautograph der Partitur auftritt (Wien, NB, PHA 1281) — das Autograph gilt als verschollen —, in welchem der letzte Satz zwar von Kopistenhand geschrieben ist, aber autographe Korrekturen zeigt. Schumann, der mit Krüger in brieflichem Kontakt stand, hat sich, soweit dem Verfasser bekannt, nicht zu dieser Frage geäußert. Diese Beispiele machen deutlich, daß eine quellenkritische Überprüfung problematischer erscheinender Metronomisierungen notwendig ist, um sicherzugehen, daß die Angabe auch tatsächlich den Vorstellungen des Komponisten entspricht. Eine pauschale Halbierung solcher fehlerhaften Angaben ist nicht immer die richtige Lösung, wie das Beispiel Beethoven zeigt.

Noch deutlicher als die zitierten Rezensionen schwierig zu spielender Kompositionen des frühen 19. Jahrhunderts sprechen Ausführungsdauern aus der damaligen Zeit gegen die Theorie einer tempohalbierenden Metronomlesart. Außer den bereits an anderer Stelle erwähnten Angaben²⁶ sind noch einige weitere überliefert:

a) Eduard Krüger berichtet, eine Aufführung von Beethovens 5. *Symphonie, c-moll*, im Jahre 1829 in Emden habe eine halbe Stunde gedauert²⁷. Die berechnete Spieldauer (ohne Pausen) beträgt gemäß der Metronomisierung von 1817²⁸ etwa 29 Minuten, nach Talsmas Interpretation jedoch ca. 48 Minuten.

²² J. B. Cramer, *60 ausgewählte Klavier-Etüden*, hrsg. von Hans von Bülow, Neurevision von J. V. Wöss, Wien u. Leipzig 1926.

²³ Rezension: *25 Caprices études p. le Pianof. etc. comp. par H. Bertini: Oeuv. 94*, in: *AMZ* 38 (Leipzig 1836), Sp. 352 u. 368.

²⁴ *Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von A. Chr. Kalischer, Bd. 5, Berlin u. Leipzig 1908, S. 279.

²⁵ E. Krüger, Rezension: *Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61, in C*, in: *AMZ* 50 (Leipzig 1848), Sp. 373.

²⁶ W. Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben*, S. 52—54; Helmuth Weinland, *Halbe Tempi sind nicht des Rätsels Lösung*, in: *NZfM* 148 (1987), Oktober, S. 16—18; Alfred Gross, *Tempomessungen in Johann Peter Milchmeyers Klavierschule von 1801*, in: *Üben & Musizieren* 5 (1988), S. 191—195.

²⁷ E. Krüger, *Laien, Dilettanten, Künstler*, in: *NZfM* 11 (1839), S. 34.

²⁸ *Die Tempo's sämtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn. L. v. Beethoven, vom Verf. selbst nach Maelzels Metronom bestimmt*, in: *AMZ* 19 (Leipzig 1817), Sp. 873—874.

b) August Kahlert meint 1842 in einer Rezension von Schumanns *1. Symphonie, B-dur*, „dass, wie uns die Aufführung belehrt hat, die Dauer des Ganzen, bei richtiger Wahl der Tempi, etwa den Zeitraum einer starken halben Stunde beträgt.“²⁹ Bei Zugrundelegung der Metronomisierung der Erstausgabe von 1853³⁰ ergibt sich eine Spieldauer von etwa 30 Minuten, nach Talsmas Interpretation von 53 Minuten.

c) Robert Schumann schreibt in einem Brief an Niels Wilhelm Gade, daß der erste und zweite Teil aus *Das Paradies und die Peri* „kaum mehr als 20 Minuten“ dauern würden³¹. Für den ersten Teil ergeben sich gemäß der Metronomisierung der Gesamtausgabe von Clara Schumann etwa 27 Minuten, nach Talsmas Interpretation (Nr. 5–9 im halben Tempo) etwa 45 Minuten.

d) Richard Wagner berichtet: „Aehnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines ‚Tannhäuser‘, daß die Ouverture, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpfern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemene Scheu haben [. . .]“³². Entsprechend der Metronomisierung ergibt sich eine Dauer von 14 Minuten, nach Talsmas Interpretation von 22 Minuten.

Alle diese Angaben zeigen, daß Talsmas Theorie mit der damaligen Praxis unvereinbar ist. Von Gleich wendet ein, daß eine Diskrepanz bestehe zwischen der Dauer der ersten Aufführung von Beethovens *3. Symphonie* (ca. 1 Stunde) und der berechneten Dauer entsprechend der Metronomisierung (ohne Pausen etwa 41 Minuten, nach Talsma 66 Minuten). Er zieht daraus den Schluß, daß Beethoven 1817 seine Werke langsamer metronomisiert habe, die Angaben der schnellen Sätze also halbierend zu lesen seien³³. Dieser Deutung widerspricht folgende Äußerung Gustav Adolph Kefersteins von 1842: „Durch sichere und tüchtige Leitung dieser Werke erwarb sich Herr Musikdirektor Golde den wohlverdientesten Beifall. Die Symphonie [Beethovens *3. Symphonie*, Anm. d. Verf.] wurde von ihm in jenen äussersten Bewegungsmaassen genommen, welche diese Zeitschrift [. . .] im Jahrgange 1816 oder 1817 nach des Meisters eigenen Angaben aufgestellt hat. Nach den Mittheilungen, welche Schindler in seiner Biographie Beethoven's über diesen Gegenstand niedergelegt hat, würden wir indess kein Bedenken tragen, zumal das Allegro con brio so wie das Andante im Finale in einem etwas gemässigten Tempo zu nehmen. Wir haben die Symphonie öfter von trefflich eingespielten Kapellmeistern auf's Sauberste vortragen gehört; allein in jenem äusserst raschen Tempo genommen, schien uns stets der erste Satz an Würde, Verständlichkeit und apprehensiver Kraft zu verlieren.“³⁴ Für diese Bemerkung gibt es drei Interpretationsmöglichkeiten: a) Beethoven metronomisierte nach der Lesart 2 Schläge = 1 Einheit, und im Konzert wurde auch so gespielt. Dann ist es unlogisch, daß Keferstein von „äußerst raschem Tempo“ spricht, das er sogar als zu schnell empfindet. b) Beethoven metronomisierte nach der Lesart 2 Schläge = 1 Einheit, die Dirigenten kannten aber diese Eigenart nicht und nahmen die Sätze folglich doppelt so schnell. Dann ist es verwunderlich, daß der Korrespondent die Sätze nicht als viel zu schnell empfand, sondern nur geringe Mäßigung fordert. c) Die Äußerung ergibt nur einen Sinn, wenn man die normale Lesart sowohl beim Komponisten als auch bei den Dirigenten voraussetzt. Dann zeigt Kefersteins Bemerkung, daß Beethovens Tempi tatsächlich gespielt wurden, andererseits aber bereits eine gewisse Skepsis gegenüber seinen Angaben aufkam, die offensichtlich durch Schindlers Biographie ausgelöst wurde. Dieser hatte behauptet, Beethoven habe 1825 seine früheren Metronomisierungen selbst als zu schnell empfunden³⁵. Für diese Behauptung gibt es keine Belege. Bereits der damalige Rezensent der

²⁹ A. Kahlert, Rezension: *Robert Schumann: Symphonie für grosses Orchester* [. . .] Op. 38, in: *AMZ* 44 (Leipzig 1842), Sp. 271.

³⁰ Brian Schlotel, *Schumann and the Metronome*, in: *Robert Schumann: The Man and His Music*, hrsg. v. Alan Walker, London 1972, S. 118.

³¹ F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig ²1904, S. 245: Brief vom 28. Dezember 1844.

³² R. Wagner, *Ueber das Dirigiren*, in: *NZfM* 65 (1869), S. 425.

³³ Cl. von Gleich, Leserbrief, in: *NZfM* 149 (1988), Mai, S. 2.

³⁴ *Nachrichten* (Erfurt), in: *AMZ* 44 (Leipzig 1842), Sp. 943.

³⁵ G. W. Fink, Rezension: *Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton Schindler*, in: *AMZ* 42 (Leipzig 1840), Sp. 578.

Biographie, G. W. Fink, kritisiert, daß Schindler hierüber nichts Genaues mitteile. Inzwischen wurde nachgewiesen, daß Schindler die entsprechenden Eintragungen in Beethovens Konversationsheft fälschte³⁶. In Konzertberichten kritisierte er, der sich wohl als der einzige wahre Kenner Beethovenscher Werke fühlte, die Tempowahl einiger Dirigenten. Heinrich Dorn und Louis Spohr z. B. warf er vor, die 7 *Symphonie* zu schnell dirigiert zu haben. Darauf antwortete Spohr, er habe noch unter Beethovens Leitung an Proben teilgenommen und halte die damaligen Tempi für richtig: Auf Schindlers Behauptung, „daß Beethoven in späteren Jahren die Tempi anders gewollt habe, erwiederte ich ohngefähr das, was in seinem Schreiben angeführt ist, setzte aber noch hinzu, daß Beethoven, der wegen seiner langjährigen Taubheit leider seine Werke nicht wieder hören konnte, ja viele derselben niemals gehört hat, wohl weniger wie jeder andere Componist berechtigt gewesen sei, über die Tempi derselben in spätern Jahren anders zu bestimmen, als es bei der ersten Conception geschehen sei.“³⁷ Auch Dorn verteidigte seine Interpretation gegen Schindlers Vorwurf³⁸. Solche Diskussionen um ‚das‘ authentische Tempo nahm Joseph Fischhof, Professor am Wiener Konservatorium der Musik, zum Anlaß, 1847 einen bemerkenswerten Artikel zu veröffentlichen, in dem er den Interpreten die Freiheit zugesteht, das Tempo einer Komposition auch in stärkerem Maße zu verändern. „Ein Künstler hört aber auf, Schüler zu sein, wird also weder demselben [dem Metronom, Anm. d. Verf.] buchstäblich gehorchen, noch seine Individualität [] und das Resultat seiner durch Studien geläuterten Auffassung unbedingt einer Bezeichnungswiese opfern, die doch nur das Tempo anzeigt, in welchem das Tonstück beginnen soll. [] Bekannt ist es, dass das vortreffliche Prager Conservatorium die Tempi der Allegro-Sätze in Mozart’schen Sinfonien weit schneller nahm (unter Webers Direktion), als man sie nach der Tradition und bisherigen Gewohnheit ausführte, und doch ward der geistige Inhalt in seinem Wesen nicht im Geringsten umgestaltet, Beweis genug von der Möglichkeit der Aenderung eines Tempo. Je bekannter übrigens das Tonstück, desto weniger schadet die Beschleunigung des Tempo, ja sie ist sogar in den Scherzi bei den Wiederholungen geboten; dasselbe möchte weniger bei einer aussergewöhnlichen Verzögerung der Fall sein.“³⁹ Auch andere Autoren gestanden den Interpreten Entscheidungsfreiheit bei der Tempowahl zu. Bereits 1819 meinte Georg Ludwig Peter Sievers in einer kritischen Stellungnahme zum Metronom, dasjenige Tempo sei richtig, das der Interpret als „zweyter Schöpfer“ des Werkes im Augenblick der Ausführung spüre. Es sei nicht so wichtig, ob dieses Tempo genau mit der Vorgabe des Komponisten übereinstimme⁴⁰. Toleranz gegenüber einer abweichenden Auffassung Bachscher Werke ist bei E. Krüger festzustellen. „Die C-Moll Fuge in der Haslinger’schen Sammlung (6 Präludien und Fugen), welche ich $\text{♩} = 76$ nahm, wollte Clara Schumann lieber wehmüthig fassen. $\text{♩} = 85$, was ich auch angemessener finde.“⁴¹ Gustav Nauenburg schließlich hält 1844 Wagners Tempoauffassung von Beethovens ‚Pastoralsymphonie‘ zwar für eigenwillig, lehnt aber eine Diskussion um ‚das‘ richtige Tempo ebenfalls ab: „Also darüber kein Wort — der Streit wäre ohne Ende!“⁴² Mit quellenkritischer Überprüfung auffälliger Metronomisierungen einerseits und der Toleranz des 19. Jahrhunderts, einen Tempobereich statt einer einzigen Metronomzahl für eine Komposition gelten zu lassen, sofern er deren Charakter nicht verändert⁴³, dürften die Probleme früherer Metronomisierungen zu lösen sein.

³⁶ P. Stadlen, *Schindler und die Konversationshefte*, in: *ÖMZ* 34 (1979), S. 2—18.

³⁷ L. Spohr, *Das Schreiben des Hrn. Schindler* (Entgegnung auf einen Artikel von Anton Schindler), in: *NZfM* 13 (1840), S. 180; Schindlers Beitrag befindet sich im gleichen Band, S. 146—148.

³⁸ *Kleine Zeitung*, in: *NZfM* 21 (1844), S. 43f.

³⁹ Joseph Fischhof, *Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaßes, namentlich bei Beethoven’schen Werken*, in: *Caecilia* 26 (1847), S. 87 u. 88.

⁴⁰ G. L. P. Sievers, *Pariser musikalisches Allerley*, in: *AMZ* 21 (Leipzig 1819), Sp. 600.

⁴¹ E. Krüger, *Metronomische Fragen*, in: *NZfM* 20 (1844), S. 121.

⁴² *Nachrichten* (v. Gustav Nauenburg), in: *AMZ* 46 (Leipzig 1844), Sp. 308.

⁴³ Vgl. hierzu: Klaus-Ernst Behne, *Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik*, Köln 1972.