

Zur Frage der Tempi in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys

von Burkhard Wind (Marburg)

Allgemeines zum Tempo auf der Orgel

Carl Czerny schreibt in seiner Klavierschule: „Jedes Tonstück macht nur dann die gehörige Wirkung, wenn es in dem vom Autor vorgezeichneten Tempo vorgetragen wird, und oft kann eine nur sehr geringe Abweichung von demselben, (sei es nun in's geschwindere oder langsamere Zeitmass) den Sinn, die Schönheit und Verständlichkeit desselben verderben.“¹ Damit verdeutlicht er das Gewicht des vom Komponisten intendierten Tempos, das unabdingbare Voraussetzung dafür ist, dem Zuhörer Sinn und Schönheit einer Komposition zu erschließen. Die Wahl des angemessenen Tempos stellt für Czerny eine zentrale Kategorie sowohl sinngemäßen wie werktreuen Musizierens dar. Zentraler Maßstab ist nicht die subjektive Sicht des Interpreten, sondern der Wille des Komponisten.

Noch 1807 klagt Johann Gottlob Werner: „Wir haben zur Zeit noch kein sicheres Mittel, um die Bewegung eines Musikstücks bestimmt anzuzeigen.“² Seit der Erfindung und Einführung des Maelzel'schen Metronoms 1816 ist ein solches Mittel zumindest im Hinblick auf das Grundtempo gegeben, nicht aber für die Agogik, die überdies in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen der Divergenz der Anschauungen komponistenspezifisch zu betrachten ist.

Mendelssohn versah seine sechs Orgelsonaten op. 65 mit Metronomangaben und lieferte damit aufschlussreiches Informationsmaterial bezüglich seiner auf die Orgel bezogenen Tempoauffassung. Alle anderen Orgelwerke sind dagegen vom Komponisten nicht metronomisiert worden. In diesen Fällen muss das Grundtempo auf der Basis verbaler Tempoangaben sowie Stil und Charakter des jeweiligen Werkes bestimmt werden.

Die instrumentenspezifischen Quellen aus der Zeit Mendelssohns betonen, dass der Orgel grundsätzlich ein eher langsames Tempo angemessen sei. So schreibt etwa Christian Heinrich Rinck: „Hauptregel in dieser Beziehung bei dem Orgelspielen ist: man nehme das Zeitmaas sowohl bei Vor- als Nachspielen nicht schnell, sondern langsam und selbst bei lebhaften Sätzen eile man nicht.“³ Hintergrund dieses Postulates nach tendenziell gemäßigten Tempi ist für August Gottfried Ritter zum einen „die Eigenthümlichkeit des Orgeltones“, der „rücksichtlich seiner Ausbildung [...] eine langsame Spielart [bedingt]. Er braucht, und zwar je tiefer er ist, um so mehr, immer eine gewisse Zeit, bevor er zur vollkommenen Erscheinung gelangt“⁴, zum anderen der „würdige Zweck“ der Orgel, dem, so Friedrich Schneider, „schnelle trillernde Läufe, schnelle Ar-

¹ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Erster Teil*, Wien [1839], S. 119.

² Johann Gottlob Werner, *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks*, Penig 1807, S. 19.

³ Christian Heinrich Rinck, *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen op. 124*, Bd. 1, ²1843, S. 37.

⁴ August Gottfried Ritter, *Die Kunst des Orgel-Spiels*, Erfurt u. a. [³1846], S. 37.

peggios, Passagen [...] nicht angemessen sein“⁵ werden, womit er auf die religiös-liturgische Verwendung der Orgel rekurriert.

Einige äußere Faktoren können zu (leichten) Modifikationen des Grundtempos führen. Hier nennen die Quellen vor allem die Größe und Akustik des Raumes, in dem die Orgel steht. So heißt es etwa bei August Gottfried Ritter: „Klang und Ton der Orgel erleiden durch die Oertlichkeit, in welcher sie aufgestellt ist, manche zufällige, jedoch beachtenswerthe Veränderung.“⁶

Neben der Raumakustik spielt nach Ritter auch die Ansprachegeschwindigkeit der gewählten Register eine Rolle: „Einige Register, besonders die engmensurirten und die Rohrwerke, sprechen langsamer an als zum Beispiel die Gedackte und die Flöten“⁷. Für den Bereich der Soloregistrierungen stellt Friedrich Schneider in seiner *Orgelschule* einen recht eindeutigen Zusammenhang zwischen dem Charakter eines Registers und der Bewegung einer Komposition her: „Beim Gebrauch weniger, wol gar auch einzelner Register, muß der Charakter der Register beachtet werden, ob sie langsamere oder schnellere Bewegung zulassen. So sind manche Stimmen, vermöge ihrer eigenthümlichen Tonfarbe und wegen der schwierigen Ansprache zu langsamen Sätzen geschickter als zu schnellen; (z. B. Viola di Gamba, so wie die Rohrwerke) und eben so giebt es welche, deren Tonfarbe und leichte Ansprache sich zu schnellen Gängen wohl eignet. Z. B. Gedackt, Flöte u. s. w.“⁸ Das Grundtempo eines Stückes kann somit in engen Grenzen Informationen über eine angemessene Registrierung enthalten, umgekehrt kann aber auch eine vom Komponisten vorgegebene Registrierung Anhaltspunkte bei der Ermittlung eines angemessenen Grundtempos liefern, wenn dieses nicht schon metronomisch angegeben ist.

Weiterhin spielen bei der Wahl des genauen Tempos für Ritter auch die Größe der Orgel und deren individuelle (bautechnische und situative) Besonderheiten eine Rolle: „Diese allgemeine Bestimmung [der vorzugsweise langsamen Spielart auf der Orgel] erleidet nach der Grösse der Orgel, nach ihrer besonderen zweckmässigen oder un Zweckmässigen Einrichtung, nach manchen augenblicklichen Umständen: heftiger Zufluss des Windes, Coppeln der Manuale und dergleichen mehr, manche Modifikation.“⁹ Als Faustregel gilt: je größer das Instrument, desto langsamer das Tempo.

Die benannten äußeren Faktoren, die ein im Idealfall vom Komponisten genau angegebenes Grundtempo in sehr engen Grenzen (vgl. Czernys Aussage zu Beginn) modifizieren können, führen dazu, „dass ein und dasselbe Tonstück in verschiedenen Kirchen und auf verschiedenen Orgeln nicht immer in demselben Zeitmasse vorgetragen werden“¹⁰ kann.

Tempomodifikationen in Rücksicht auf Raum- und Instrumentengegebenheiten sind für den ausübenden Musiker selbstverständlich und, wie gezeigt, für die Zeit Mendelssohns belegt. Keinesfalls eignen sie sich aber als Vorwand für eine subjektiv motivierte Tempoänderung bei der Interpretation, besonders dann nicht, wenn die Absicht des

⁵ Friedrich Schneider, *Orgelschule* (zweiter Teil des *Handbuchs des Organisten*), Halberstadt 1830, S. 2.

⁶ Ritter, S. 72.

⁷ Ebd., S. 71.

⁸ Schneider, S. 83.

⁹ Ritter, S. 71.

¹⁰ Ebd., S. 72.

Komponisten, etwa in Form originaler Metronomangaben, offenbar ist. Der Wille des Komponisten hat – das zeigt Czernys Zitat am Beginn dieses Kapitels deutlich – oberste Priorität; die Wahl des Tempos ist nicht ins subjektive Ermessen des Interpreten gestellt, sondern integraler Bestandteil der Komposition, der über Verständlichkeit oder Unverständlichkeit eines Werkes entscheidet.

Zeugnisse zu Mendelssohns Tempowahl

Die Metronomangaben Mendelssohns in den Sonaten op. 65 zeigen durchweg eine Bevorzugung lebhafter Tempi. Diesen Befund bestätigen auch zahlreiche Aussagen von Zeitgenossen. So schreibt etwa Hans von Bülow über Mendelssohn (bei dem er als Knabe „eine mehrstündige Clavierlektion für den Vortrag der bei aller Varietät der Erfindung in Form und Styl so unverwandten Op. 14 und 22“ erfahren hatte):¹¹

Der Meister hielt vor Allem auf strenge Tactobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben [...]. Endlich protestirte er auch gegen jene ‚prickelnde‘ Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch' beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markieren, dass seine zahlreichen Zurufe beim Unterrichte waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden.

Mendelssohn bevorzugte demnach frische Tempi, warnte aber vor Unruhe und Hektik beim Spiel. Höchst aufschlussreich sind von Bülows Hinweise zu Mendelssohns Auffassung im Bereich der Agogik: strikte Beachtung des Taktes, keine nicht vorgeschriebenen Ritardandi¹² und Beschränkung vorgeschriebener Verzögerungen auf das allergeringste Maß zeigen, dass eine ausgreifende spätromantische Agogik keineswegs im Sinne des Komponisten ist. Die Bedeutung des Grundtempos gewinnt damit für die Werke Mendelssohns ein besonderes Gewicht.¹³

Robert Schumann unterstreicht in seinen teilweise stichwortartigen Aufzeichnungen über Mendelssohn dessen Neigung zu lebhaften Tempi und deutet nebenbei einen offenbar auch sportlichen Aspekt des gemeinsamen Musizierens mit Clara Schumann an, vor allem beim Vom-Blatt-Spiel: „Ueber Klara. Das Schlüpfende ihres Spieles. Er hielt sie immer sehr hoch. ‚Die versteht Clavier zu spielen‘. Es machte ihm immer Vergnügen,

¹¹ Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow (= Briefe und Schriften 3), Leipzig 1896, S. 406.

¹² Czerny schreibt im dritten Kapitel („Von den Veränderungen des Zeitmasses“) des dritten Teils seiner *Klavierschule op. 500*, in dem er die Agogik behandelt: „Das Ritardando wird in der Regel weit häufiger als das Accelerando angewendet, weil es den Charakter eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.“ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Dritter Teil*, Wien ²1846, Faks.-Nachdr. Wiesbaden 1991, S. 25. Das Ritardando als das häufigste Mittel agogischer Gestaltung ist möglicherweise als Synonym für Agogik überhaupt zu verstehen; diesen Eindruck jedenfalls hinterlässt von Bülows Aussage ebenso wie Czernys Darstellung.

¹³ Ähnlich wie Mendelssohn scheint Franz Schubert einer Bemerkung Leopold von Sonnleithners zufolge verfahren zu sein: „Ich hörte ihn mehr als hundertmal seine Lieder begleiten und einstudieren, vor allem hielt er immer das strengste gleiche Zeitmaß ein, außer in wenigen Fällen, wo er ausdrücklich ein ritardando, morendo, accelerando etc. schriftlich angezeigt hatte. Ferner gestattete er nie heftigen Ausdruck im Vortrage.“ (Otto Erich Deutsch, *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 135).

recht lebhaftes Tempo mit ihr zu nehmen, bei vierhändigen Sachen, namentlich beim Vistaspiel.“¹⁴

Weniger wohlwollend bestätigen auch Carl Gotthelf Siegmund Böhme und Richard Wagner Mendelssohns generelle Vorliebe für lebhaftes Tempo. Angesichts der unübersehbaren Zahl euphorischer Aussagen über Mendelssohns Orgel- und Klavierspiel sowie über seine Fähigkeiten als Dirigent scheint sich in ihnen eine gewisse persönliche Animosität widerzuspiegeln. So schreibt Böhme, Inhaber des Verlags C. F. Peters, nachdem eine Zusammenarbeit Mendelssohns mit dem Verlag an der Ausgabe der Orgel- und Klavierwerke Johann Sebastian Bachs gescheitert war, am 9. Mai 1842 an Friedrich Conrad Griepenkerl über Mendelssohns Spiel: „Sein Orgelspiel finden etliche Unparteiliche manchmal einer Raserei ähnlich. Als Clavierspieler hat er viele schätzbare Eigenschaften, die ihm die Natur verlieh. Weil er aber das Tempo oft zu schnell nimmt, so wird sein Spiel mehrmals undeutlich und entbehrt einer gewissen guten Sangweise auf dem Instrumente.“¹⁵

Böhme unterstellt Mendelssohn also unangemessen schnelle Tempi, die der Deutlichkeit und Kantabilität des Vortrages abträglich seien. In ähnlicher Weise kritisch äußert sich Richard Wagner in seiner Schrift *Über das Dirigieren* über Mendelssohn: „Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigierens, dass das zu langsame Tempo am meisten schade und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, dass nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, dass man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge.“¹⁶ Wagners Erinnerung an Mendelssohns Aussage mutet etwas skurril an. Sie unterstellt Mendelssohn letztlich, er habe sich bisweilen bewusst die Mühe eines guten Vortrages erspart und dieses Defizit durch hohe Tempi zu verbergen gesucht. Neben einer persönlichen Animosität kommt in Wagners Kritik vor allem eines zum Ausdruck: ein sich grundlegend und tiefgreifend wandelnder Umgang mit dem Tempo und der Agogik im Verlauf des 19. Jahrhunderts, zu dessen Vorreitern vor allem Wagner selbst gehört. Die neue, in Kontrast zu Mendelssohn und vielen seiner Zeitgenossen stehende Auffassung bezüglich des Umgangs mit dem Tempo und seinen Modifikationen bedurfte deshalb der Rechtfertigung, die Wagner vehement betrieb. Wolf Frobenius schreibt dazu: „Wagner führt seine Tempomodifikationen auf Beethoven zurück und stellt sich damit in Gegensatz zur herkömmlichen (zu seiner Zeit u. a. durch Mendelssohn und Franz Lachner vertretenen) Anschauung, dass sich die Einheit eines Satzes in der seines Tempos manifestiere.“¹⁷ Dass Wagner die neue Anschauung auch in Form der Diskreditierung der Antipoden zu vermitteln versucht, überrascht gerade im Falle Mendelssohns nicht.

¹⁴ Robert Schumann, „Aufzeichnungen über Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 14/15), München 1980, S. 111.

¹⁵ Karen Lehmann, „Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Missglückter Versuch einer Zusammenarbeit“, in: *BJ* 83 (1997), S. 87–95, hier: S. 94.

¹⁶ Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig o. J., S. 22 f.

¹⁷ Wolf Frobenius, Art. „Tempo. II.3. Von der Zeit Beethovens bis zur Gegenwart“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 454.

Instrumentenspezifisches Tempo: Das Verhältnis von Orgel und Klavier

Neben den individuellen Präferenzen eines Komponisten im Umgang mit dem Tempo spielen auch instrumenten- und besetzungsspezifische Faktoren eine Rolle, die ihre Wurzeln sowohl in der Bauart bestimmter Instrumente als auch in ästhetischen Überzeugungen haben können. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass vielen Zeitgenossen Mendelssohns der Orgel ein eher langsames Tempo angemessen erschien. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in der aufschlussreichen Gegenüberstellung von Orgel und Klavier, wie sie in zahlreichen Quellen begegnet. So heißt es etwa bei Carl Czerny: „Die für die Orgel bestimmten Fugen sind auch auf dem Fortepiano langsam vorzutragen.“ Und einige Zeilen später: „Wir fügen zur vorläufigen Übung 2 kleine Fugen bei, von welchen die Erste im langsamen Tempo componiert ist, und folglich sich auch für die Orgel eignet, wogegen die Zweite ziemlich schnell gehen muss, und daher nur auf dem Fortepiano ausgeführt werden kann.“¹⁸ Ein schnelles Tempo ist also nach dem Verständnis Czernys ein Kriterium, das die Verwendung auf der Orgel ausschließt. Ähnlich äußert sich Friedrich Schneider: „So schnelle Gänge, wie etwa auf dem Pianoforte geschehen können, gehören für die Orgel gar nicht.“¹⁹ Virtuosität in Hinblick auf das Tempo ist dem Klavier angemessen, nicht aber der Orgel.

In etwas anderem Lichte erscheint das Verhältnis der Orgel zum Klavier bei Griepenkerl, der im Vorwort des ersten Bandes der Orgelwerke Bachs schreibt: „Will man Orgelsachen auf dem Fortepiano mit drei Händen spielen, was sehr bequem, angenehm und belehrend ist, so muß man das Tempo rascher nehmen als auf der Orgel, weil man sich sonst von der beabsichtigten Wirkung entfernt.“²⁰ Hier steht der Wirkungsaspekt im Vordergrund: Ein und dasselbe Stück muss auf verschiedenen Instrumenten unterschiedlich schnell dargestellt werden, um subjektiv gleich erlebt zu werden. „Es ist darum gewiss ein sicheres Zeichen, dass man der Localität und dem Instrumente genug gethan hat, wenn das Tempo desselben Tonstücks allenthalben und auf jedem Instrumente dasselbe zu sein scheint, wie gross die Verschiedenheit auch wirklich wäre“²¹, schreibt Griepenkerl und entfaltet damit eine Wirkungsästhetik, die das subjektive Empfinden des Hörers in den Mittelpunkt rückt. Daraus folgt für ihn die Notwendigkeit eines gegenüber der Orgel gesteigerten Tempos auf dem Klavier.

Auffällig und für heutige Verhältnisse überraschend ist vor allem die Konsequenz und Nachdrücklichkeit, mit der die Quellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Aspekt der Verschiedenheit des Tempos auf Orgel und Klavier betonen. Sicher liegt eine der Ursachen hierfür im Bereich des Instrumentenbaus. In Friedrich Wilhelm Schützes *Handbuch zu der practischen Orgelschule* von 1838 heißt es: „Aeußerlich sind die Tastaturen eines Pianoforte's und einer Orgel egal; aber die Claves letzterer drücken sich *schwerer* und fallen *tiefer*, als die eines Pianoforte's.“²² Für das Verhältnis des moder-

¹⁸ Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500. Dritter Teil, S. 66.

¹⁹ Schneider, S. 83

²⁰ Friedrich Konrad Griepenkerl, „Vorrede zu Bd. 1 der ersten Auflage der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs“, in: Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Friedrich Konrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Frankfurt a. M. u. a. o. J., S. III.

²¹ Griepenkerl, „Vorrede zu Bd. 2 der ersten Auflage der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs“, in: Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Konrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Frankfurt a. M. u. a. o. J., S. II.

²² Friedrich Wilhelm Schütze, *Handbuch zu der practischen Orgelschule*, Dresden und Leipzig 1838, S. 25.

nen Klaviers zur modernen Orgel gilt heute bei aller gebotenen Vorsicht sowohl für den Tastendruck als auch den Tastenfall als Faustregel eher das Gegenteil.

Mendelssohns Orgelwerk enthält natürlich durchaus schnelle Stücke.²³ Gleichwohl fällt bei der Betrachtung der Metronomangaben auf, dass extreme Tempi, wie sie aus anderen Werken Mendelssohns – vor allem mit Beteiligung des Klaviers²⁴ – bekannt sind, fehlen. Ebenso taucht das Presto im Orgelwerk nicht auf, ansonsten verwendet es Mendelssohn durchaus, was zeigt, dass zumindest ein extrem schnelles Tempo auch ihm offenbar für die Orgel nicht angemessen erschien.

Ähnliches wie für das Verhältnis von Orgel und Klavier gilt im Hinblick auf das Tempo offenbar auch für das Verhältnis zwischen Klavier und Orchester bzw. Chor. So schreibt Johannes Brahms an Clara Schumann zu deren Vorhaben, Werke ihres Mannes zu metronomisieren: „Bedenke auch wohl, dass man sich Chor- und Orchesterwerke nicht zu dem Zweck vorspielen lassen kann – und auf dem Klavier des leichteren Klanges wegen, entschieden Alles lebhafter, schneller spielt auch leichter im Tempo nachgiebt.“²⁵ Am Klavier ist demnach das Tempo tendenziell höher und die Agogik stärker als in Chor- und Orchesterwerken. Das würde etwa das sehr schnelle Tempo in Mendelssohns *Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum* op. 21 in der Fassung für Klavier zu vier Händen erklären, das originär für das Klavier gedacht ist und nicht absolut, sondern in der oben dargestellten Weise sinngemäß für die Orchesterfassung zu übernehmen wäre.

Bei der Wahl einer angemessenen Bewegung für die Orgelwerke Mendelssohns ohne Metronomangaben folgt aus der dargestellten Instrumentenspezifik des Tempos die besondere Autorität der Angaben aus den Sonaten op. 65, die am ehesten geeignet sind, Anhaltspunkte zu liefern. Metronomangaben aus Werken anderer Besetzung dagegen sind nur vor dem beschriebenen Hintergrund aussagekräftig. Wenig sinnvoll, weil zu stark vergrößernd, wird der Versuch sein, aus sämtlichen metronomisierten Werken Mendelssohns ein komponistentypisches Durchschnittstempo für die Hauptgrade der Bewegung zu ermitteln, weil gerade das die (zeitgenössische) Spezifik der verschiedenen Instrumente und Besetzungen im Hinblick auf das Tempo zu sehr außer Acht lassen würde.

Das Metronom und die Hauptgrade der Bewegung

Schütze unterscheidet drei Hauptgrade des Tempos, „langsames, gemässigt (mittleres) und schnelles“²⁶. Unter die langsame Bewegung subsumiert er Largo, Larghetto, Adagio und Lento, unter die mittelmässige Bewegung Andantino, Andante, Moderato und Allegretto und unter die schnelle Bewegung Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto und Prestissimo. Auch eine Zuordnung der verschiedenen Grade der Bewegung zu entsprechenden Metronomzahlen nimmt Schütze vor. So bezeichnet er das Tempo als lang-

²³ Der religiös-liturgische Aspekt der Würde der Orgel, der ein hohes Tempo nicht angemessen erscheinen lässt, spielt in Mendelssohns Orgelwerk, das ja keine Musik für den Gottesdienst im engeren Sinne darstellt, nur eine nebengeordnete Rolle. Die enthaltenen Choräle oder choralartigen Sätze sind aber natürlich dem Kontext ihrer Herkunft gemäß langsam.

²⁴ Etwa das *Klavierquartett* op. 3, die *Violoncellosonate* op. 45, die *Klaviertrios* op. 49 und op. 66.

²⁵ Uli Molsen, *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitate*, Balingen-Endingen ²1982, S. 134 f.

²⁶ Schütze, S. 19.

sam, wenn im 2/4-, 3/4- oder 4/4-Takt die Bewegung eines Achtels zwischen M. M. = 50 bis M. M. = 108 liegt, als mittleres, wenn die Viertel so schnell sind und schließlich als geschwindes, wenn die halben Noten so schnell gehen.

Wie Schütze unterscheidet auch Johann Nepomuk Hummel drei Hauptgrade der Bewegung. Metronomzuordnungen liefert er in Form einer „von Maelzel selbst abgefassten Tabelle,“²⁷ die die verschiedenen Taktarten mit einbezieht (vgl. Abbildung).²⁸

Abgesehen von geringfügigen Abweichungen, deren Ursache sicher auch in der differenzierteren Darstellung bei Hummel liegt, besteht grundsätzlich eine prinzipielle Übereinstimmung der Metronomzuordnungen zu den Hauptgraden der Bewegung zwischen Schütze und Hummel, einzig die obere Grenze des geschwinden Zeitmaßes in den geraden Takten (obere Zeile der Tabelle) weicht bei Hummel mit dem Spitzenwert²⁹ $\circ = 100$ deutlich nach oben hin ab.

Einen ganz anderen Eindruck hingegen vermitteln die Angaben Adolph Bernhard Marx' in seiner *Allgemeinen Musiklehre*³⁰, in der er fünf Hauptstufen der Bewegung unterscheidet und ihnen folgende Metronomangaben zuordnet:

1. die sehr langsame Bewegung (Largo, Adagio, Lento und Grave): ♩ = 50.
2. die mäßig langsame Bewegung (Larghetto, Andante, Andamento, Andantino, Sostenuto, Commodo): ♩ = 60.
3. die mäßig geschwinde Bewegung (Allegretto, Moderato, Allegramente, Allegro moderato, Allegro ma non troppo): ♩ = 90.
4. die geschwinde Bewegung (Allegro, Animato, Allegro con brio oder brioso, Allegro con moto, Allegro con fuoco oder fuocososo, Allegro agitato, Allegro appassionato): ♩ = 120 bis 130.
5. die sehr schnelle Bewegung (Allegro assai oder Allegrissimo, Allegro vivace, Vivace, Vivacissimo, Presto, Presto assai oder Prestissimo): ♩ = 140 bis 160.

Trotz der Ausdifferenzierung in fünf Hauptbewegungsgrade zeigt sich anhand der Metronomangaben ein gegenüber Hummel und Schütze nach oben wie unten erheblich geschrumpftes Tempospektrum. Es wäre zu untersuchen, inwieweit sich in Marx' Angaben, die nach denen Schützes und Hummels erschienen, eine subjektiv individuelle Sicht oder eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts im Bereich des Tempos niederschlägt.

²⁷ Johann Nepomuk Hummel, *Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, Wien 21838, S. 455 f.

²⁸ Im Unterschied zum 3/4-Takt eignet sich der 3/8-Takt nach Hummel nicht für langsame Tempi.

²⁹ Ein Tempo, das Mendelssohn in seiner *Streichersinfonie D-Dur* (Allegro molto) beinahe erreicht ($\circ = 92$)!

³⁰ Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 61857, S. 95 ff.

Tab. I.

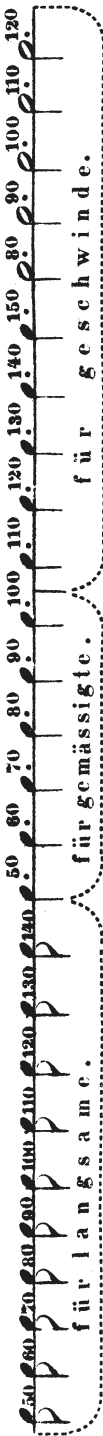
im C, C, $\frac{2}{4}$,



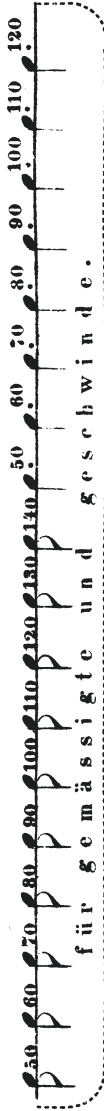
im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,



im $\frac{3}{8}$.



XIX.

T.H. 5201.

Abbildung: „von Maelzel selbst abgefasste Tabelle“ der Metronomzuordnungen, Johann Nepomuk Hummel, *Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, Wien 1838, S. 455

Mendelssohns Metronomangaben zu op. 65

Tempo	Beiwörter	Taktart	Metronomangabe
Allegro	assai vivace	♩	♩ = 88
	molto	♩	♩ = 69
	moderato	♩	♩ = 132
	maestoso	♩	♩ = 126
	con brio	♩	♩ = 100
	maestoso e vivace	♩	♩ = 100
	maestoso e vivace	3/4	♩ = 92
	moderato e serio	♩	♩ = 92
Allegretto		6/8	♩ = 138
Sostenuto	e legato	3/4	♩ = 96
Andante		♩	♩ = 100
	religioso	♩	♩ = 84
	recitativo	♩	♩ = (ungefähr) 80
	tranquillo	3/4	♩ = 76
	sostenuto	♩	♩ = 63
	con moto	6/8	♩ = 126
		6/8	♩ = 100
Adagio		3/8	♩ = 100
		2/4	♩ = 72
Grave		♩	♩ = 69

Tabelle: Mendelssohns Metronomangaben in op. 65, zusammengestellt nach: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke*, Bd. 1, Urtext nach der Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 2006.

Betrachtet man Mendelssohns Tempoangaben (einschließlich der sie modifizierenden Beiwörter, vgl. Tabelle) und die ihnen zugeordneten Metronomangaben, so zeigt sich für deren Verhältnis eine weitgehende Übereinstimmung mit den allgemeinen Angaben Schützes und Hummels, was bestätigt, dass sie sich in einem durchaus zeittypischen Rahmen bewegen. Deutlich wird an der Aufstellung ebenfalls die bereits im Kapitel über die Instrumentenspezifik des Tempos dargestellte Begrenzung für die Orgel nach oben hin. Extrem schnelle Tempi fehlen völlig.

Eine Besonderheit in Mendelssohns Orgelsonaten stellt der mit Andante recitativo und M. M. ♩ = (ungefähr) 80 überschriebene dritte Satz der ersten Sonate dar. Die Anweisung recitativo ist wohl als Hinweis auf einen agogisch freieren Vortrag zu verstehen, weshalb die Metronomangabe nur einen ungefähren Rahmen vorgeben kann. Das Recitativ, it. Recitativo, wird nämlich, so Johann Andreas Christian Burkhard, „noch weniger als der Choral im Takte gesungen“³¹.

³¹ Johann Andreas Christian Burkhard, *Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke für Musiker und Musikfreunde*, Ulm 1832, S. 261.

Mendelssohns Tempovorschriften im Spiegel der Sekundärliteratur

Die aufführungspraktisch orientierte Sekundärliteratur zu Mendelssohns Orgelwerken zeigt einen bisweilen überraschend freien Umgang mit den Metronomisierungen des Komponisten. So schreibt etwa Christoph Albrecht: „Aber viele dieser Metronomangaben sind unbrauchbar, selbst wenn man eine gewisse Variationsbreite einräumt. Wenn man beispielsweise das Adagio aus Mendelssohns f-Moll-Sonate entsprechend der Metronomvorschrift spielt, wird ein ‚flottes‘ Stück daraus. Entgegen der autographen Angabe ♩ = 100 habe ich diesen Satz kaum schneller als ♩ = 60/66 genommen. Andererseits verträgt das ‚Feuerwerk‘ des letzten Satzes dieser Sonate (Allegro vivace assai, ♩ = 88) ein Tempo, das über Mendelssohns Metronomisierung liegt.“³² Wie sehr hier die subjektive Interpretation des Tempos zum Maßstab für die Aufführung gemacht wird, ist evident.

Etwas vorsichtiger, aber ebenfalls kritisch im Detail äußert sich Jon Laukvik: „Während ♩ = 92 für den 1. Satz der I. Sonate in f-Moll auch heute dem vorgegebenen Allegro moderato e serio angemesen erscheint, ist ♩ = 100 für das folgende Adagio als schnell einzustufen – es handelt sich eher um ein Andante. Vgl. den letzten Teil, Finale Andante, der VI. Sonate in d-Moll, der ebenfalls mit ♩ = 100 bezeichnet ist [...]. Für den letzten, brillanten Satz, Allegro assai vivace scheint ♩ = 84 eher ein wenig zu ruhig zu sein [...]. Der Choral am Beginn der V. Sonate in D-Dur wirkt mit ♩ = 100 etwas langsam.“³³

Laukviks Formulierung, Mendelssohns Metronomangabe des ersten Satzes der ersten Sonate erscheine auch heute dem vorgegebenen Allegro moderato e serio angemesen, macht deutlich, wie sehr hier die Sicht eines Komponisten des 19. Jahrhunderts mit den heutigen Tempovorstellungen abgeglichen wird. Dies scheint jedenfalls im Hinblick auf eine um Authentizität bemühte Aufführung problematisch. Denn gerade der Umgang mit dem Tempo gehört zu jenen Aspekten der Aufführungspraxis, die besonderen historischen Wandlungen unterworfen waren und sind. Der Vergleich unserer heutigen Tempovorstellungen mit denen eines Komponisten der Vergangenheit mag daher von theoretischem Interesse sein, für die konkrete Aufführung jedoch wird er wenig Nutzen haben. Hier ist zu entscheiden, ob Werke von Komponisten der Vergangenheit im Gewande des beginnenden 21. Jahrhunderts dargestellt werden sollen oder ob man eine um historische Authentizität bemühte Darstellung anstrebt. Diese mag wegen der Unterschiede der historischen Perspektiven zunächst verwirren, bietet aber die Chance auf eine neue („alte“) Sicht auf die Musik vergangener Tage.

Damit soll aber im hier dargestellten Zusammenhang nicht einer zu sklavischen Befolgung originaler Metronomangaben das Wort geredet werden,³⁴ denn möglicherweise hat William A. Little Recht, wenn er über Mendelssohns Metronomangaben sagt: „it is not unreasonable to speculate that Mendelssohn's metronome markings for the Organ

³² Christoph Albrecht, *Interpretationsfragen: Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916)*, Göttingen 1982, S. 256.

³³ Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil 2, Romantik*, Stuttgart 2000, S. 284 f.

³⁴ Eine solche erfordert aus den weiter oben dargestellten Gründen vor allem historisches Instrumentarium.

Sonatas were done hurriedly and without the kind of serious consideration the composer normally accorded such details."³⁵

Drei Aspekte sprechen im Sinne der historischen Aufführungspraxis dennoch gegen einen zu freien Umgang mit Mendelssohns Angaben:

1. Der Aspekt der Gewöhnung: „Man sollte im Übrigen niemals eine Metronomangabe ablehnen, weil sie einem zu schnell oder zu langsam vorkommt. Im Bereich des Tempos ist nämlich der Aspekt der Gewöhnung besonders wichtig.“³⁶ Gewöhnung im Bereich des Tempos ist historisch vermittelt; aber gerade die Wandlungen innerhalb der Musikgeschichte erschweren den Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit.

2. Der Aspekt der Individualisierung der Tempovorstellungen im 19. Jahrhundert, der eine komponistenspezifische Aufarbeitung erfordert.

3. Die Übereinstimmungen der Angaben Mendelssohns mit Aussagen anderer Autoren der Zeit, insbesondere solcher, die auf eine allgemeinere Darstellung zeitgenössischer Tempoauffassungen abzielen.

Der zweite und dritte Punkt widersprechen sich nur scheinbar, da die Individualisierung des Tempos im 19. Jahrhundert natürlich ihren Niederschlag in den Angaben der allgemeinen Darstellungen der Zeit zum Tempo findet.

³⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Complete Organ Works*, hrsg. von William Little, Bd. 4, London 1990, S. VIII.

³⁶ Laukvik, S. 295.