

Einführung

Autor(en): **Reidemeister, Peter**

Objektyp: **Preface**

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**

Band (Jahr): **20 (1996)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EINFÜHRUNG

1. Es ist wichtig, im schnellen Fluß der Veränderungen, der die sogenannte „Alte Musik“ dahinträgt, den eigenen Entwicklungs- und „Stand“-punkt jeweils neu zu bestimmen und zu überdenken. Besonders gut erkennbar sind die Wandlungen der letzten Jahrzehnte auf unserem Arbeitsgebiet unter den Aspekten der „Virtuosität“ und des Strebens nach „Wirkung“. Aus der Beschäftigung mit diesem Thema lassen sich diverse Konsequenzen für unsere eigene Haltung ziehen, sowohl gegenüber der jetzigen Situation des Musizierens als auch für die Ausbildung in Alter Musik heute.

Denken wir zurück an die Wurzeln der Praxis auf alten Instrumenten im frühen 20. Jahrhundert, nämlich an die Zeit der Jugendbewegung nach dem Ersten Weltkrieg: Da manifestierte sich in der Blockflöte, der „Gambe“, dem Cembalo bekanntlich eine Art Protest der jungen „Grünen“ nicht nur gegen den etablierten „Konzertbetrieb“ und gegen die in diesem Betrieb gebräuchlichen Instrumente, also auch gegen den großen Orchester- und Chor-„Apparat“ (den „Größenwahn der Zeit“ und die „Lüsternheit nach Massenwirkung“, wie Strawinsky es formulierte)¹, sondern auch gegen jede Form der Virtuosität. Ein schönes Dokument dieser Zeit bildet das Programm der Kasseler Musiktage von 1933. Dort lesen wir: „Die Haus- und Kammermusik soll gemeinsamer Andacht und gemeinsamer Geselligkeit dienen. Die Wirkung auf nur zuhörende Dritte ist dabei nicht in erster Linie wesentlich. Dieser Haltung dienen Instrumente mit geschlossenem, gedecktem Ton, der in sich gekehrt, getragen, ruhig, hinsichtlich der Dynamik in gewisser Weise starr, aber doch von großer Gefühlstiefe und Innerlichkeit ist.“² An der Alten Musik interessierte jahrzehntelang gerade das Unvirtuose, ja sie interessierte überhaupt erst, *weil* sie unvirtuos und nicht auf Wirkung angelegt schien. Virtuosität erinnerte an „Romantik“ und war dadurch e ipso suspect. Wenn wir den geschichtlichen Bogen von hier bis zur Interpretationshaltung heutiger Ensembles wie „Musica Antiqua Köln“ oder „Sonatori de la Gioiosa Marca“ verfolgen, so stehen die tiefgreifenden Veränderungen in der Entwicklung der historischen Musikpraxis klar vor unseren Augen, – hat man doch heute zuweilen den Eindruck, als sei die „Wirkung auf nur zuhörende Dritte“ auch in der Alten Musik durchaus einer der wichtigsten Aspekte.

2. Tatsächlich teilt die Musik mit der Rhetorik generell die Absicht, eine Wirkung auf ihre Zuhörer auszuüben. Die zentrale Rolle der „rhetorischen Wirkungskategorien“ und ihren Einfluß auf Musik und Musiktheorie hat

¹ Strawinsky, Igor, *Musikalische Poetik*, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949, 77.

² zitiert nach Gutknecht, Dieter, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, Köln 1993, 223.

vor kurzem Andreas Liebert überzeugend dargestellt. In Anlehnung an die Tradition der Rhetorik umreißt er die drei „Grunddispositionsschemata“ mit den ihnen zugewiesenen „Wirkungsfunktionen“: 1. das „Pragma“, d.h. die den Verstand ansprechende Ebene mit ihrer Wirkungsform des „Docere“, 2. das „Pathos“ als Herz und Emotionen bewegende Ebene mit der Wirkungsform des „Movere“ und 3. das „Ethos“, d.h. die Ebene der Sinne mit der zugehörigen Wirkungsform des „Delectare“, wobei die Kategorien Nummer zwei und drei eher die irrationale Seite der Wirkung verkörpern gegenüber der rationalen des „Docere“. In einer Rede mußten alle drei Kategorien zum Einsatz kommen.³

Der von den Musikschriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts so oft angesprochene „Endzweck“ der Musik hatte, ebenfalls der rhetorischen Lehre entsprechend, zwei Seiten, nämlich 1. die christlich-moralische: Lob und Ehre Gottes und Förderung der Glückseligkeit und des Vergnügens der menschlichen Gesellschaft, 2. die musikalisch-emotionale: Erweckung von Gedanken und Regungen, die der Komponist selber empfand. „Wer eine Überschrift über das Bildnis der Ton=Kunst verlangte, dem könnte man fürs erste keine bessere, als diese geben: Laudando & Commovendo. D.i. Was Gott ein Lob erregt, und unser Herz bewegt“, definierte Johann Mattheson unter geschickter Verbindung beider Komponenten.⁴

Sehr klar geht aus den Quellen hervor, daß die drei Wirkungsformen höchst verschieden gewertet wurden. Die Geschichte der Prioritätensetzung verläuft auffallend parallel zum Wandel vom theozentrischen zum anthropozentrischen Weltbild. Der Wirkungsform des „Delectare“ begegnete man allgemein mit Skepsis, besonders da, wo noch christlich-moralische Kriterien überdauerten oder wo aufklärerisches Bedürfnis nach Verbesserung der menschlichen Gesellschaft herrschte. So lesen wir bei Sulzer: „Man kann die Werke der Kunst in Ansehung des Stoffes in drey Klassen abtheilen. Er ist nämlich 1. Ergötzend, oder unterhaltend; 2. Lehrend, oder unterrichtend; 3. Rührend, oder bewegend. Von diesen ist der ergötzende am Werth der geringste; doch deswegen nicht verächtlich.“⁵ Der moralische „Beigeschmack“ an der Kritik des eher Unterhaltenden in der Musik und Musikausübung ist bereits vorhanden, aber noch nicht einseitig ablehnend.

Wieviele Autoren verwenden in der Folge das Klischee vom nur „ohrenkitzelnden“, oberflächlichen Vergnügen der Musik! Schon Mattheson geißelt „Sachen“, die den armen Zuhörern „nur die blossen Ohren“ kitzeln, nicht

³ Liebert, Andreas, *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1993, Kap. II.

⁴ Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, R Kassel etc. 1954, 37.

⁵ Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig I 1771, II 1774, R der 2. Auflage Leipzig 1792-94, Hildesheim 1967-70, IV 728.

aber „Hertz und Nachdenken rege“ machen.⁶ Und welche große Rolle spielt dieser Topos in der umfangreichen Literatur über die Verflachungstendenzen und den „Verfall“ der Musik! Auch hier ist eine auffällige Parallele festzustellen, und zwar zwischen der immer weiter zunehmenden „Verfalls“-Klage und der Entwicklung des Virtuositums: Je größer die „Öffentlichkeit“, die der Musiker anzusprechen hat, desto stärker ist generell der Grad des „Wirkenwollens“, und ein wesentliches Element der Wirkung auf der Ebene des „Delectare“ war zu allen Zeiten und ist in jeder Form professionellen Musizierens die Virtuosität.

3. Lange Jahre war das Thema „Virtuosität“ für die „alten Instrumente“ kein echtes Problem. Solange die Barock-Oper mit ihren zum Teil halsbrecherischen Arien, komponiert für die größten Sänger und Sängerinnen, die es gab, solange Vivaldis „Concerti per le Solennità“ mit ihren Kadenzen, die an Schwierigkeit den Paganini-Capricen nicht nachstehen, solange die Musik des 19. Jahrhunderts, die hochkomplizierten Diminutionen der Renaissance, die Madrigale des Trecento, die Musik der Ars subtilior nicht zum Repertoire der historischen Praxis gehörten, war es möglich, der alten Musik weiterhin in caecilianischer „Keuschheit“, in der geschmacklichen Atmosphäre der Thibautschen Suche nach der „Reinheit der Tonkunst“ zu begegnen. Thibaut hatte ja 1824 geeifert, „daß unter dem belobten Namen des Effects das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhafte, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt, und am Ende den wahren musikalischen Sinn ganz zu tödten drohet.“⁷ Viele bis heute wirksame Mißverständnisse und Mißinterpretationen – bis hin zu den langsamen, weihevollen Tempi in der Alten Musik – sind aus dem Bild des 19. Jahrhunderts von der Alten Musik erklärbar.⁸ Und jene blutleeren, ledernen, langweiligen Aufführungen („bei Kerzenlicht“), die wir als Dokumente von Pionierleistungen zwar schätzen können, die aber die Alte Musik lange genug in Verruf gebracht haben, sind auf diese Vergangenheit zurückzuführen.

Zur vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung fehlten damals die Erfahrungen der Praxis. Franz Haböcks Arbeiten der zwanziger Jahre über das Kastratenwesen⁹ etwa sind Meilensteine auf der großen Entdeckungsreise in die Alte Musik, aber sie führten die damalige Sängervelt weniger zum praktischen Umgang mit ihren Ergebnissen als daß vielmehr die heutige Praxis zur Rezeption Haböcks führt. Die musikwissenschaftli-

⁶ Mattheson, op. cit., 20.

⁷ Thibaut, Anton Friedrich Justus, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824, Freiburg und Leipzig 7/1893, 49–50.

⁸ Bessler, Heinrich, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 1–24: Alte Musik und Gegenwart.

⁹ Haböck, Franz, *Die Gesangskunst der Kastraten*, Wien 1923, und ders., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart etc. 1927.

che Literatur unserer eigenen Jahrzehnte, die ja den „Dialog mit der Praxis“ durchaus hätte einbeziehen können, hat sich zu den Themen „Virtuosität“ und „musikalische Wirkung“ weitgehend ausgeschwiegen.

Ab den 1960er Jahren trat eine Generation von Interpreten hervor, mit denen die historische Praxis unter dem Aspekt der Virtuosität und Artifizialität in ein neues Stadium trat, und zwar durchaus auf der Basis der Quellen: Man begann zu ahnen, daß Virtuosität einerseits und konsequent historische Einstellung andererseits einander nicht ausschließen müssen. Gustav Leonhardt führte das Cembalospiele auf noch nicht gehörte, kunstvolle Höhe, N. Harnoncourt und andere erforschten und erprobten die barocke Oper, Thomas Binkley gewann der mittelalterlichen Musik eine neue künstlerische Dimension ab. War die Alte Musik bis dahin etwas „Alternatives“, Marginales gewesen, geriet sie jetzt durch den Rundfunk und die Schallplatte in den Sog einer größeren Öffentlichkeit, in größere Säle, in die Hände größerer Ensembles und zu größeren kommerziellen Perspektiven.

Durch die wiederentdeckte Virtuosität kam zusätzlich zum höheren technischen Niveau eine neue „Note“ in die Alte Musik: Spielfreude, eine neue emotionale Komponente und (wie im Zeitalter des Virtuositums) eine „Freude am Schöpferischen in der Technik.“¹⁰ Warum auch sollte die Virtuosität in der historischen Praxis heute eine andere Bedeutung haben als in jeder anderen Interpretationsart? Es ist Zeit, die Kriterien, unter denen sich die „alten Instrumente“ seinerzeit etabliert haben, hinter sich zu lassen und ein neues Bewußtsein zu entwickeln. Am Ende unseres Jahrhunderts bahnt sich endlich ein gesundes, nicht von Moral und Prüderie bestimmtes Verhältnis zu „Virtuosität und Wirkung“ in der Alten Musik an.

4. Seit Caccini und der Oper hat neben dem eher „Kollektiven“, vom Ensemble Bestimmten das spezifisch „Solistische“ in die Musik Einzug gehalten. Auch wenn es im 16. Jahrhundert mit der Laute bereits ein Soloinstrument par excellence gab, auch wenn man in der Renaissance das Musizieren für Oberstimme und Begleitung schon kannte, so spielt sich diese Musik doch im räumlich, publikums- und erwartungsmäßig begrenzten Rahmen ab und verfügt noch nicht über den genuin solistischen und technischen Anspruch wie etwa ein Solo-Madrigal der neuen Monodie oder gar die Gesangspartie einer Monteverdi-Oper. Es ist kein Zufall, daß wir von Beginn an die Persönlichkeiten des solistischen Gesangs (wie etwa den Sänger des „Orfeo“ bei der Uraufführung, „für“ den die Partie geschrieben worden ist, Francesco Rasi) mit Namen kennen. Das Persönliche und das Technische sind stets untrennbar auf einander bezogen.

Ebenso eng verbunden ist das Solistische mit dem Anspruch der subjektiven Auffassung und dem „Recht“, die Komposition mit Verzierungen,

¹⁰ Weissmann, Adolf, *Der Virtuose*, Berlin 1918, 56.

Mimik und Gestik bei der Aufführung erst zu „komplettieren“.¹¹ Die Gesangsschulen belegen dies seit Pier Francesco Tosi (1723) eindrücklich. „Die italienischen Sänger“, schreibt Mattheson, „haben zwey Dinge, die nicht zum Text, sondern nur zur Auszierung der Melodie gehören, nemlich: ihr Trillo und die sogenannte Cadenz. Jenes schlagen sie ungemein stark, gewaltig, geschwinde und scheint viele Tacte lang zu seyn; solches thut in rasenden Arien eine ungemeyne Wirkung ... Und durch diese Künste bewegen sie die Zuhörer mehr als durch den Text ...“¹² Es scheint, als habe sich das Prinzip der Virtuosität anfänglich besonders auf dem Gebiet der Verzierungen entwickelt. Schon das Kolorierungs- und Diminutionswesen vorausgegangener Jahrhunderte weist in diese Richtung.

Der „Ausführende“ ist zum „Solisten“ geworden. Nach dem Ensemble blüht nun das Solo-Repertoire auf. Zum solistischen, individuellen Charakter gehört, quasi als ergänzendes Element, das Publikum. Es war D. G. Türk, der von „Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst“ sprach.¹³ Nur für die Wirkung auf das Publikum, für den Beifall, den Erfolg lohnen sich die vielen Jahre der Ausbildung und die virtuosesten Künste auf der Bühne. Über die Reaktion des Publikums auf Farinelli lesen wir bei Burney: „In der berühmten Arie ‚Sono qual Nave‘, die sein Bruder gesetzt hatte, fing er die erste Note so sanft an, schwellte sie durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke und linderte sie auf ebendiese Weise wieder, daß man ihm völlig fünf Minuten klatschte ...“¹⁴ Dem Publikum gegenüber gilt es für die Solisten, neben ihrem Können auch Eitelkeiten, Egoismen und Starallüren zu entwickeln. Nur vor dem Publikum kann man jene Haltung kultivieren, die man heute abschätzig als „Sich verkaufen“ bezeichnet. Der „Drang zur Öffentlichkeit“, den R. Wagner dem „Genie“ attestiert,¹⁵ korrespondiert mit dem Bedürfnis des Publikums, „amüsiert“ zu werden,¹⁶ auf daß es „zu einer Emotion komme, die man zu Haus bei Whist- und Dominospiele nicht hat“.¹⁷

Der „Solist“ hat sich zum „Virtuosen“ weiterentwickelt. Das Exzentrische, Atemberaubende, Normsprengende seiner Kunst, die Tatsache, daß das Publikum mehr aus Neugierde für den Virtuosen als für die Musik ins Konzert (und hauptsächlich in die Oper) geht, wird für viele, und gerade die Komponisten, ein Stein des Anstoßes. Derselbe Richard Wagner schreibt 1840/41 zwei Aufsätze mit dem Titel „Der Virtuos und der Künstler“ sowie

¹¹ Fritz, Hans, *Kastratengesang*, Tutzing 1994.

¹² Mattheson, Johann, *Critica Musica*, Hamburg 1722/1725, hier Mai 1722, R Amsterdam 1964, 331.

¹³ Türk, Daniel Gottlob, *Clavierschule*, Leipzig und Halle 1789, R Kassel etc. 1962, 347.

¹⁴ Burney, Charles, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772/1773, R Kassel etc. 1959, I 155.

¹⁵ Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 4/1907, I, 182.

¹⁶ op. cit., 182.

¹⁷ op. cit., I, 175.

„Der Künstler und die Öffentlichkeit.“¹⁸ Er vertritt darin den Standpunkt, der Virtuose lenke durch seine „persönlichen Eigenschaften“ vom Kunstwerk ab, das er – „der Repräsentant des schaffenden Meisters“ und lediglich „Durchgangspunkt für die künstlerische Idee“ – doch eigentlich, „durch völlige Verzichtleistung auf eigene Invention“, „sich innig zu eigen zu machen“ verpflichtet wäre. Ein anderer Komponist, Igor Strawinsky, wird später die gleiche Forderung erheben: Es solle nur noch „Ausführende“ geben und keine „Interpreten“. „Leider“, sagt Wagner, „verstößt nun aber diese so wohl berechtigt dünkende Forderung so sehr gegen alle Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunstproduktionen der Theilnahme des Publikums sich erfreuen. Dieses wendet sich zuerst mit Eifer und Neugierde nur der Kunstgeschicklichkeit zu; die Freude an dieser vermittelt ihm erst die Beachtung des Kunstwerks selbst. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es ist der Tyrann, den wir uns zu gewinnen suchen“.¹⁹ Unmöglich kann für Wagner etwas „wirklich gut sein, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet“ sei.²⁰ Der Künstler „geht betteln. Er bettelt um eure (des Publikums) Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlechterzige, neidische, käufliche Rezensenten ...“²¹ Dem „lächerlichsten Virtuosen“ stellt Wagner den „vollen Künstler“ gegenüber,²² nicht ohne zuzugeben: „So giebt es doch große Künstler unter den Virtuosen, oder: auch der Virtuose kann ein großer Künstler sein.“²³

Der Virtuose ist gegenüber dem „Künstler“ in Verruf geraten, das Virtuosen-tum wird moralisch als „Übertreibung“, „Mißbrauch“ und lasterhaft abgewertet.

5. Nicht von Anfang seiner Geschichte an wurde aber das Virtuose als geist- und sinnenleert verteufelt. Mattheson z.B. schränkt bei den „Sonaten fürs Clavier“ zwar ein, daß in ihnen „mehr gerühret wird“ (nämlich die Finger) als daß sie „rühren“ (nämlich die Herzen), aber er ist doch offen genug festzustellen, daß die „Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit“ auch eine „besondere Art der Gemüths=Bewegung“ bewirkt.²⁴ Und bei Sulzer heißt es im Artikel „Ergötzend“: „Nach diesem Grundsatz also schränken wir den Gebrauch des bloß Ergötzenden ein, ohne dasselbe aus dem Gebiet der Kunst wegzuweisen ... Das Ergötzende kann schätzbar,

¹⁸ op. cit., I, 167–180 bzw. 180–186.

¹⁹ op. cit., I, 170.

²⁰ op. cit., Publikum und Popularität, X 61–90, hier 63.

²¹ op. cit., I, 182/3.

²² op. cit., I, 173.

²³ op. cit., I, 180.

²⁴ Mattheson, op. cit. 1739, 233.

aber auch sehr verächtlich seyn.“²⁵ Daß der Aspekt der Virtuosität zur Zeit des musikalischen „Sturm und Drang“ einer solchen Ablehnung begegnete, liegt daran, daß bei diesen Komponisten und Theoretikern von C. P. E. Bach bis C. F. D. Schubart das Prinzip des „Rührens“ und der „Gemütsbewegungen“ so stark reaktualisiert worden ist. Wir Heutigen halten – besonders im deutschen Sprachraum – diese Äußerungen für die einzige und entscheidende Meinung jener Zeit, weil wir sie am besten kennen und einseitig überbewerten.

Ein ganz anderes Bild als im Sturm und Drang haben wir bei derjenigen Tradition vor uns, die zu Carl Czerny führt, der als Beethoven-Schüler und Lehrer Liszts eine besondere historische Bedeutung hat. In seiner 1839 erschienenen Lehre „Von dem Vortrage“ lesen wir über die Virtuosität einige Wertungen, die alles andere als „verächtlich“ klingen, um Sulzers Terminologie zu verwenden. Da wird etwa im Kapitel „Über das brillante Spiel“ erklärt, welche Spielweise „mehr Aufmerksamkeit erregen“ kann, und es wird unterschieden zwischen einer unbrillanten Art, die zwar „eine angenehme Stimmung, aber gewiss keine besondere Wärme oder gar Enthusiasmus erwecken“ kann, und einem brillanten Vortrag, der „die Wirkung zuverlässig aufregender und für den Spieler vorteilhafter“ gestaltet, „weil ein grösseres Publikum auf jeden Fall leichter zur Bewunderung als zur Rührung hingerissen werden kann.“²⁶ Das brillante Spiel in großen Sälen müsse einer Schrift gleichen, „die man auch in der Ferne lesen kann“.²⁷ „Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein grosses und folglich gemischtes Publikum durch etwas Ausserordentliches überrascht werden muss, und das sicherste, ja einzige Mittel dazu ist: vollendete Bravour mit gutem Geschmack vereinigt.“²⁸ In Domenico Scarlatti sieht Czerny den „Gründer des brillanten Bravourspiels“.²⁹ „Schwierigkeiten sind nicht der Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein nothwendiges Mittel. Denn sie bringen, wohlerfunden, und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellungen auf keine Weise erreichen könnte. Die Mühe, die man sich daher gibt, dieselben leicht und schön vorzutragen, wird demnach stets belohnt. Denn schon die Bewunderung, die man dafür vom Zuhörer einärntet, ist nicht zu verachten und wird vollends doppelt verdient, wenn man ihm auch durch überwundene Schwierigkeiten Vergnügen macht, ja sein Gefühl rührt...“³⁰ Was sich Czerny in seinem langen Pädagogenleben alles hat einfallen lassen, um die technischen Möglichkeiten der Pianisten zur Erreichung dieser

²⁵ Sulzer, op. cit., I 97.

²⁶ Czerny, Carl, „Von dem Vortrage“, Dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Wien 1839, R nach 2/1846 Wiesbaden 1991, 58.

²⁷ op. cit., 60.

²⁸ op. cit., 63.

²⁹ op. cit., 72.

³⁰ op. cit., 52.

Wirkungen auszubilden, geht aus einem Blick auf die Liste seiner Etüden-Publikationen deutlich genug hervor.

6. Im Rahmen der Entwicklung der Oper hatte sich mit den berühmten Kastraten und Primadonnen ein Virtuosenstand herausgebildet, dessen atemberaubendes Können durch Beschreibungen und Lehrbücher des Bel canto hinreichend dokumentiert ist. Nicht nur die Theaterdirektoren, sondern auch die Komponisten mußten sich den Wünschen und Launen dieser Protagonisten unterwerfen. Und es ist uns von eifersüchtigen Zeitgenossen bestens überliefert, welche Honorare ein Farinelli, ein Senesino, ein Manzuoli, ein Caffarelli erzielten.

Auch den Aspekt des Wettbewerbs, besser gesagt des Wettkampfs finden wir bereits in dieser Virtuosenwelt: Farinelli mit dem Trompeter um den länger ausgehaltenen Ton,³¹ Händels Opernunternehmen gegen die „Adelsoper“ Porporas in London, in Wahrheit ein Streit um die publikumswirksameren Kastraten, „the Rival Queens“ Faustina Bordoni gegen Francesca Cuzzoni, die ihre Eifersucht nicht nur mit sängerischen Mitteln auf offener Bühne austrugen, oder die Rivalität zwischen dem Kastraten Luigi Marchesi und der Sängerin Nancy Storace um die effektivere „bomba“ (eine besonders „bombige“ Verzierung), – eine Geschichte, die nur dadurch beendet werden konnte, daß die weniger berühmte Storace entlassen und der kommerziell unersetzliche Marchesi gehalten werden mußte, „so ungerrecht es war,“ wie der damalige Beobachter zugibt.³² Die Sensationslust des Publikums hätte sicher gern beide Sänger neben- bzw. gegeneinander gehört, aber wenn es nur einen geben konnte, dann mußte es wenigstens der grössere Star sein, damit das Publikum, das zur entscheidenden Instanz geworden war, auf seine „Kosten“ kam.

Neben aller Bewunderung durch die Massen fehlen auch die zeitgenössischen negativen Bewertungen nicht. Bei Arteaga (1783, deutsche Übersetzung 1789) ist z.B. von der „unendlichen musikalischen Geschwätzigkeit“ durch „tausend Gurgeleyen“³³ zu lesen, vom „tausendfältigen Zerfetzen der Stimme“,³⁴ „von den singenden Automaten, die sich musikalische Virtuosen nennen“³⁵ und von der „Unwissenheit, Eitelkeit und den Vorurteilen der ‚Herren Virtuosen‘“:³⁶ „Die Sänger sind zufrieden, die Ohren mit einer meistens langweiligen Gurgelsonate in ihren Arien geküzzelt zu haben.“³⁷

³¹ Burney, op. cit., 153.

³² zitiert nach Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*. Berlin 1993, 290.

³³ Arteaga, Esteban, *Geschichte der italiänischen Oper*. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789, R Hildesheim etc. 1973, 342.

³⁴ op. cit., 346.

³⁵ op. cit., 343.

³⁶ op. cit., 305.

³⁷ op. cit., 304.

7. Das Gegenstück zum Virtuositentum in der Oper waren im Konzertsaal die Virtuosenkonzerte, durchgeführt entweder in den örtlichen Liebhaber Konzerten oder auf eigenes finanzielles Risiko der Spieler. Auf diesem neuen „freien Markt“ konnte sich in der ebenfalls neuen Konkurrenzsituationen nur durchsetzen, wer sich durch außerordentliche instrumentale Fähigkeiten und Individualität hervortat. Ein spezielles Kriterium war in diesem Zusammenhang natürlich technische Brillanz, die hoch über den gängigen Normen stehen mußte. Auch das „Sich in Szene setzen“ der Solisten, das „Drum und Dran“ bei den Konzerten, das zum Teil ans Varietéhafte grenzte, war von großer Wichtigkeit für die Wirkung. Um das Publikum anzuziehen, d.h. die Einnahmen zu erhöhen, mußte das Neueste an Musik geboten und empfindliche Rücksicht auf die Wünsche der Zuhörer genommen werden. Ohne Opfer an den Kommerz ging es nicht ab.

Auch hier fehlt die zeitgenössische Kritik nicht. J.N. Forkel bewertet dieses Virtuosen-Konzertwesen im selben Jahr 1783 mit folgenden Worten: „In eine besondere Classe sind solche Concerte zu rechnen, die blos zum Gelderwerbe gegeben werden. Gewöhnlich geschieht dieses von reisenden Musikern. Hier ist der Künstler wie ein Kaufmann zu betrachten, der solche Waaren zeigt, wonach am meisten gefragt wird. Mode und Geschmack seiner Zuhörer dienen ihm als Richtschnur. Hieraus läßt sich auf den Werth solcher Concerte mit ziemlicher Sicherheit schließen. Ehedem, da diese Concerte nur von wirklich geschickten Musikern gegeben wurden, waren sie ein bequemes Mittel, die Musicfreunde mit dem verschiedenen Geschmack und Vortrag aus mehreren Gegenden bekannt zu machen; jetzt aber, da sich jeder Stümper, und sogar Kinder ihrer als Mittel bedienen, ihre kleinen Künste an den Mann zu bringen, und in der halben Welt gleichsam damit hausiren gehen, ist ihnen auch dieser Werth benommen. Wenn auch noch bisweilen hierinn eine Ausnahme stat findet, so sind diese Concerte doch im Ganzen zu sehr verunedelt, und in den meisten Fällen viel zu unerheblich, als daß sie zur Aufnahme der Kunst, und zur Leitung des Geschmacks etwas wesentliches beytragen könnten.“³⁸

8. Deutlich zu beobachten sind drei Ebenen von Wechselwirkung: einerseits zwischen Virtuositentum und Dilettantentum, andererseits zwischen Virtuositentum und Komposition, zum Dritten zwischen Virtuositentum und Entwicklung im Instrumentenbau. In Zeiten ausgebreiteten, hochstehenden Laienmusizierens blüht der Virtuosenstand, wie etwa – als ein Beispiel für viele – Roger North aus seinem Umfeld berichtet: Nur ein Kreis von „Connaisseurs“ und „Patroni“ kann einen Geigenvirtuosen wie Nicola

³⁸ Forkel, Johann Nicolaus, in: Cramer, Carl Friedrich, Ed., *Magazin der Musik*, 1/2, Hamburg 1783, R Hildesheim etc. 1971, 1071/72.

Matteis aus dem „Ausland“ attrahieren und ihm einen Rahmen für die Entfaltung bieten. „All his compositions are full of the most artfull harmony, and his fire exquisite“, lesen wir bei Roger North, „his manner of using his violin was much out of the comon road of handling, but out of it he made the utmost of sound, double, single, swift, and all manners of touch, which made such impressions that his audience was not onely pleased but full of wonder at him, and his way of performing ... (He) could hold an audience by the ears longer than ordinary ... In short the caracter of that man, to those who never saw or heard him, is incredible; but out of that awkwardness he taught the English to hold the bow by the wood onely and not to touch the hair, which was no small reformation.“³⁹ Selbstverständlich trägt ein solcher „Profi“ durch Unterricht und Aufführung umgekehrt vieles zur weiteren musikalischen Kultivierung der Dilettanten in geschmacklicher und technischer Hinsicht bei. Das war im aristokratischen Italien seit dem ausgehenden 14., besonders im 16. Jahrhundert nicht anders als im bürgerlichen Zeitalter der Klavier spielenden „höheren Tochter“.

Daß die Komponisten – zum Teil identisch mit den Virtuosen selber, die für ihr Instrument und für ihre eigenen Auftritte schrieben – diese Zusammenhänge in Charakter und Schwierigkeitsgrad ihrer Werke und in ihrer gesamten ästhetischen Ausrichtung reflektierten, ist naheliegend. Die Virtuosen eröffneten durch die Erweiterung der technischen Möglichkeiten auch für die Komponisten neue Bereiche des Ausdrucks. Und ebenso verständlich ist es, daß die Geschichte des Instrumentenbaus sehr oft eng verbunden ist mit dem Erscheinen großer Virtuosen und der entsprechenden Musik: Ohne die italienische Violinkultur hätte es keine Stradivaris gegeben, ohne die hervorragenden Bläser in Lullys Orchester keine neuen, konisch gebohrten, differenzierungsfähigen Holzblasinstrumente der Hotterres und Kollegen, ohne Pantaleon Hebenstreit kein Hackbrett, – eine Beispielreihe, die nach Belieben verlängert werden könnte.

9. Es lassen sich heute einige Tendenzen verfolgen, die eine Art „Kehrseite“ der sonst so begrüßenswerten Virtuosität in der Alten Musik bilden. Da ist zum einen der allenthalben laut erschallende Ruf der jungen Generation nach „Technik“, – oft einer selbstzweckigen, von der „Kunst“ allzu leicht abgetrennten „Kunstherrlichkeit“. Würde sich diese Technik historisch und logisch aus dem alten Instrument und der zugehörigen Musik ergeben, wäre wenig dagegen zu sagen. Zu oft aber begegnet bei den „Virtuosen“ der Alten Musik eine Technik, die einseitig vom modernen Instrument bestimmt und von ihm her entwickelt ist und dann, nach langjähriger „muskulärer“ und ästhetischer Gewöhnung, auf das alte Instrument über-

³⁹ *Roger North on Music* (ca. 1695–1728), Ed. Wilson, John, London 1959, 309, siehe auch dort Anmerkung 63.

tragen wird. Im Gesang ist diese Gefahr noch größer, weil das „Instrument“ immer das gleiche ist und nicht von sich aus sagt, wie es eingesetzt werden will.

Zweitens ist zu verfolgen, daß die Offenheit der Jungen für die Improvisation in der Alten Musik desto mehr abnimmt, je mehr man auf hohe technische Leistung, Wiederholbarkeit und perfekte Wiedergabe eines fixierten Notentextes ausgerichtet ist. „Dabei gibt es keine bessere und renditeträchtigere Investition für die Entwicklung spieltechnischer Fähigkeiten als das Improvisieren“, resümiert nach langer Erfahrung Volker Biesenbender, Virtuose und Improvisator auf der Geige.⁴⁰ Es steht noch aus – und die Ausbildung in Alter Musik müßte diesen Weg konsequent verfolgen –, daß die Virtuosität in die Improvisation *einbezogen* wird, damit Historie, Wissen, authentische Improvisationsmodelle auf der einen, die Lust am Spielerischen und das „Schöpferische in der Technik“⁴¹ auf der anderen Seite irgendwann einmal mit einander verschmelzen anstatt sich auszuschließen. Wie sehr die Improvisation sogar ein Kriterium für die Definition des Virtuosen war, geht aus jener Geschichte vom Treffen zwischen Froberger und Weckmann hervor, die in Matthesons „Ehrenpforte“ wiedergegeben ist:

„Johann Jacob Froberger, Kaiser Ferdinandi Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein Kaiserliches Handschreiben. Mein Matthies, sprach der Churfürst heimlich zu Weckmann, wollet ihr mit Frobergern, um eine güldne Kette auf dem Clavier spielen? Von Hertzen gerne, antwortete Weckmann; aber, aus Ehrerbietigkeit für Ihro Kaiserliche Majestät, soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielet hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der Weckmann heißen sollte, der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt, und denselben mögte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein Matthies. Nach abgelegten Begrüßungen, spielte denn Weckmann auch, und führte ein Thema, daß er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich so wohl dieser, als der gantze Hof verwunderte, und Froberger zum Churfürsten mit den Worten herausbrach: ‚Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos.‘“⁴²

„Bei Czerny heißt es etwas trockener: „Daher wird ein wahrer Virtuose stets, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu fantasieren im Stande sein...“⁴³

⁴⁰ Biesenbender, Volker, „Wieviel ‚Kreatur‘ braucht’s eigentlich zum Kreativsein?“ In: *Üben und Musizieren* 1995/3, 6–13, hier 11.

⁴¹ Weissmann, op. cit., 56.

⁴² Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, R. Kassel etc. 1969, 396.

⁴³ Czerny, op. cit., 91.

Drittens geraten bei stets fortschreitender Vorliebe der historischen Praxis für die Virtuosität logischerweise die Ensemblefähigkeit und der Wunsch, die eigene „Wirkung“ in den Dienst einer gemeinsamen Sache, d.h. eines Ensembles zu stellen, immer mehr in den Hintergrund. Es kann heute vorkommen, daß man etwa von jungen Gesangs-„Virtuosen“ auf die Anfrage zur Mitwirkung in einem Vokalconsort zu Antwort erhält, das sei nur von Interesse, wenn man auch solo singen könne, – als sei nicht das Ensemble-Musizieren schon deshalb anspruchsvoller als das „Solissimo“, weil es die Solo-Qualitäten voraussetzt und darüber hinaus noch andere Anforderungen stellt. Nicht zu vergessen ist allerdings, welche Verbesserung des Ensemble-Niveaus der starke Akzent auf die Entwicklung der Virtuosität auch in der Alten Musik gebracht hat, ganz gleich ob im Orchesterspiel, in der Barock-Oper, in der Mittelalterlichen Musik oder im Consortspiel.

Viertens trifft man heute mehr und mehr Virtuosen der Alten Musik, die vor lauter Freude an der frisch erworbenen technischen Vervollkommnung all das zur Seite stellen, worin sich die historische Musikpraxis einst von der gängigen Interpretationshaltung unterscheiden wollte: Wissen, Quellenkenntnis, Begründen-Können, „historische Tiefendimension“. Schon Jacob Adlung dachte über diese Zusammenhänge wie folgt: „...Virtus wird hier genommen vor die Stärke im Wissen, und vor die Geschicklichkeit in der Ausübung der Tonkunst ... Aber in diesem Verstande würden die Virtuosen weit weniger seyn, als ihrer seyn wollen. Man pflegt also dieses Wort im engern Verstande zu nehmen, von einem, so dieses oder jenes Instruments dem Wissen und Gebrauch nach vor andern mächtig. Wiewohl ein guter Sänger nicht ausgeschlossen wird. Wenn sie aber bey einer geschickten Ausübung sich auf das Wissen gar nicht legen, so scheint solcher Name eines Virtuosen vor sie allzuhoch.“⁴⁴

Es scheint, als trafen Adolf Weißmanns 1918 für eine ganz andere Konstellation formulierten Worte achtzig Jahre später auf die Situation der historischen Praxis zu: „... es gibt manche, die sich von so viel ungeahnter Gescheitheit nach der Unbekümmertheit des Spielerischen zurücksehnen. Dies drängt sich auf: wenn nicht die Wiederkunft des Früheren, dem ja die naive Masse als Echo fehlt, so doch eine Neubelebung des Virtuosen für die Schicht der reinen Geniesser, die nicht ausstirbt und nicht auszusterben braucht. Seit Jahren kündigt sie sich an ...“⁴⁵

So wäre also in der Alten Musik heute ungefähr wieder der Zustand erreicht, in dem einstmals, vor drei Generationen, mit den „alten Instrumenten“ eine Alternative herbeigerufen wurde. Virtuosität scheint immer

⁴⁴ Adlung, Jacob, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, R Kassel etc. 1953, 803/4.

⁴⁵ Weissmann, op. cit., 174.

wieder die Tendenz zu haben, sich aus Freude am „Fortschritt“, an noch besseren Instrumenten, an der Perfektion, an der „Wirkung auf nur zuhörende Dritte“ einseitig zu verselbständigen. Das dürfte stets von neuem dahin führen, daß Vielen „der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist“, wie E.T.A. Hoffmann sagte,⁴⁶ und daß Zustände sich wiederholen, wie sie Burney schon vor zweihundert Jahren angesprochen hat: daß nämlich „die Dosis der Schwierigkeiten“ laufend gesteigert werden muß, um im Verlauf der Zeit noch dieselbe Wirkung zu tun wie früher.⁴⁷

Die Virtuosität als neuer Impuls und Ausdruckswert in der Alten Musik ist *ein* Aspekt (allerdings ein wichtiger) unter vielen, *ein* Ziel der Ausbildung und nicht *das* Ziel. Eine Art „Richtungsangabe“ für die junge Generation auf unserem Gebiet könnte folgende „Anekdote“ in Boßlers „Musikalischer Real-Zeitung für das Jahr 1789“ sein: „Jomelli sagte oft zum eingebildetsten Musiker: *Der Kerl kann nicht lesen*, und nach seinem Ideal vom Lesen hatte Jomelli recht. Wer eine Oper oder sonst ein Singstück gleich aus der Partitur auf'm Klavier wegspielt; die obligaten Stimmen überzutragen weiß; wie im Adlerblik die ganze Oekonomie des Satzes übersieht; mit dem Strom der Empfindung fortschwimmt; dem Sänger Ton, Takt und Empfindung angiebt; wer das Leichte ganz und das Schwere größtentheils wegspielt; wer eine einzelne Violinstimme gleich beim ersten Anblik mit Baß und Mittelstimmen zu begleiten weiß; wer sogar einem bloßen Baß aus dem Stegreif eine Melodie anzuschmiegen vermag; wer endlich seine eigene Phantasien schnell und leicht aufs Papier wirft, und was er spielt, mit Geschwindigkeit, Präzision, Rundung und Anmuth vorträgt, ist ein – Virtuos.“⁴⁸ Der mechanische Teil der Virtuosität ist demnach durchaus nicht der einzige und nicht immer der wichtigste (gewesen).

10. Die historische Praxis des 20. Jahrhunderts scheint in ihren Entwicklungsstadien die Geschichte der Musik früherer Jahrhunderte nachzuvollziehen: Der Weg ging vom „Gemeinschaftsmusizieren“ der Jugendbewegung, „fernab allem virtuosen Gepränge und allen Eitelkeiten sogenannter ‚Auffassungen‘“⁴⁹ über die Wiederentdeckung des Solisten und der Solo-Literatur bis hin zum Virtuositentum, zur großen Öffentlichkeit, zum Schallplattenboom, zu Kommerz, Konsum, „Globalisierung“. Lange Jahre wurden auch in unserer Zeit und gerade in der sogenannten „Alten Musik“ alle Elemen-

⁴⁶ Hoffmann, E.T.A., „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“, in: *Gesamtausgabe in 15 Bänden*, Ed. Harich, Walther, Weimar 1924, Band 12: „Die Schriften über Musik“, 3–13, hier 8 (= AMZ 16, 1814, Spalte 480 ff).

⁴⁷ vgl. Fritz, op. cit., 163.

⁴⁸ Boßler, Hinrich Philipp Carl, *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1789*, R. Hildesheim etc. 1971, 48.

⁴⁹ Gutknecht, op. cit., 234.

te von „Virtuosität“ und „Wirkung“ als geschmackliche Verfehlungen und als Verfallserscheinungen abqualifiziert. Aber wir erleben heute eine der vielen Wandlungen, an denen die Entwicklung der historischen Musikpraxis so reich ist: eine Art Rehabilitierung des Virtuosen,– mit allem Gewinn und allen Problemen. Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens darf deshalb nicht ausbleiben.

All das war der Hintergrund dafür, daß wir uns an der SCB entschlossen, diesem Thema vom 27. bis 29. November 1995 ein Symposium zu widmen, auf das die Beiträge des vorliegenden Bandes zurückgehen. Mit ihm begeht unser „Jahrbuch“ das 20. Jubiläum. Und so gilt der herzlichste Dank nicht nur für dieses Buch, sondern für die ganze Reihe der Redakteurin, Frau Dr. Dagmar Hoffmann-Axthelm, dem Verleger, Herrn Bernhard Päuler sowie Herrn Dr. Paul Sacher und seiner Maja Sacher Stiftung. Wie stets sind auch die Autoren und die Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats in den Dank mit eingeschlossen.

Basel, im März 1997

Peter Reidemeister

