

Harald Strebelt

«...viell zu geschwind» – Bemerkungen zur Temponahme und zum Rubatospiel bei Mozart

Am Ausgang des 20. Jahrhunderts fügen sich fundierte Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Analysen zu einem mehrdimensionalen Gesamtbild des singulären Komponisten Wolfgang Amadé Mozart. So sind seine äusseren Lebensumstände wie bei kaum einem anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts dokumentiert, was allerdings verschiedene Medien nicht hindert, Mythen und Legenden um Mozart hartnäckig weiter zu verbreiten.

Wenn also im gegenwärtigen Lebensbild des Komponisten nurmehr wenige Lücken bestehen, scheiden sich die Geister dafür in Fragen zur musikalischen Interpretation seiner Werke. Begriffe wie etwa «historische Aufführungspraxis», «Urtext», «authentischer Mozartstil», «Werktreue» u.a. stiften sowohl beim ausführenden Musiker als auch beim Zuhörer nur allzuoft Verwirrung. Die praktizierenden Musiker zur Zeit Mozarts hatten es diesbezüglich viel einfacher, da sie seine Werke teilweise von eigenen Interpretationen her kannten. Es ist an dieser Stelle weder beabsichtigt noch möglich, den problematischen Begriff «Authentizität», das heisst die auf Mozart bezogene Musikpflege erschöpfend zu durchleuchten; vergleichende Studien verschiedener CD- oder Schallplatten-Einspielungen, etwa der Klavierkonzerte des Meisters, belegen jedoch ständig aufs Neue, welch unterschiedliche Auffassungen – über 200 Jahren nach Mozarts Tod – bezüglich der «wahren» historischen Interpretation noch immer bestehen.

Differenzierte Tempobezeichnungen

Zur Hauptproblematik der Mozart-Interpretation gehören vor allem Fragen nach der Temponahme. Leider ist in der gegenwärtigen Konzertpraxis noch mehrheitlich ein völlig unsinniger Trend zu überhitzten Ecksätzen wahrnehmbar, und zwar sowohl in Orchester- als auch in Kammermusik-Konzerten, das Primat gilt in zunehmendem Masse der vordergründigen Virtuosität.

Nun sind Termini für Tempoangaben, selbst mit Metronom-Angaben – welch mechanische Vorrichtung, Mälzels Metronom, zur Zeit Mozarts noch nicht zur Verfügung stand –, eben lediglich «umschreibend». Um ein Beispiel anzuführen: Was besagt etwa die Bezeichnung «poco adagio» bei Mozart? Ein wenig langsam? Oder: langsam – aber nicht zu langsam? Wir können uns nur ein genaueres Bild machen, was Mozart mit dieser Bezeichnung meint, wenn wir uns die ganze Skala von Differenzierungen vor Augen führen, welche sich in den Werken des Meisters findet. So gibt es bei ihm eben auch ein «Adagio ma

non troppo», «Adagio ma non molto», «Un poco adagio e maestoso», «Adagio un poco Andante», «Adagio maestoso», «Adagio cantabile» und «Molto adagio»!

Ähnliche Nuancierungen finden sich analog bei den «schnellen» Tempobezeichnungen. Dies lässt erkennen, dass Mozart ganz klare Tempovorstellungen hatte, und dies nicht zuletzt auch mit Blick auf die räumlichen Gegebenheiten der damaligen Aufführungsstätten (Kirche, Konzertsaal, Palais, Privatsalon usw.) sowie deren unterschiedliche Raum-Akustik.

Mit «expression» und «gusto»

Aufschlussreich dürften nun vor allem einige dezidierte Äusserungen Mozarts über das geschwind spielen sein. So schreibt er am 17. Januar 1778 an Vater Leopold aus Mannheim über das Klavierspiel des Komponisten Abbé Vogler¹:

Vor dem Tisch hat er mein Concert, welches die Madselle vom haus spielt, und welches das von der litzau² ist, Prima vista – herabgehudelt. das erste stuck gieng Prestissimo das Andante allegro und das Rondeau [Bemerkung: Mozart schreibt hier «Tempo di Menuetto» vor!] wahrlich Prestissimo. Den Bass spielte er meistens anderst als es stund, und bisweilen machte er ganz andere Harmonie und auch Melodie. es ist auch nicht anderst möglich, in der geschwindigkeit, die augen können es nicht sehen, und die hände nicht greifen. ja was ist den das? – so ein Prima vista spielen, und scheissen ist bey mir einerley. die zuhörere (ich meyne diejenigen, die würdig sind so genannt zu werden) können nichts sagen, als dass sie Musique und Clavier spielen gesehen haben. sie hören, dencken – und empfinden so wenig dabey – als er. sie können sich leicht vorstellen das es nicht zum ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu sagen. viell zu geschwind. übrigens ist es auch viell leichter eine sache geschwind, als langsam zu spielen. man kann in Passagen etliche Noten in stich lassen, ohne das es jemand merckt; ist es aber schön? – man kann in der geschwindigkeit mit der rechten und lincken hand verändern, ohn das es jemand sieht und hört: ist es aber schön? – und in was besteht die kunst, Prima vista zu lesen? in diesem: das stück im rechten tempo wie es seyn soll zu spielen. alle noten, Vorschläg Etc: mit der gehörigen expression und gusto, wie es steht auszudrücken, so, das man glaubt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spielt.³



Nun sind uns von Mozart aus den erwähnten Gründen weder Pulsschlag-Angaben⁴ noch Metronomzahlen überliefert worden, wenn schon, dann erst lange nach seinem Tode, beispielsweise aus dem Gedächtnis seines Schülers Johann Nepomuk Hummel. In den eigenen Briefen beklagt sich allerdings Mozart nicht nur über zu schnelle Tempi mancher Interpreten, sondern warnt ebenso häufig vor einer zu schleppenden Ausführung bestimmter Sätze! So finden sich über die «Haffner»-Sinfonie KV 385 folgende Ausführungs-Anweisungen, die Vater Leopold am 7. August 1782 aus Wien übermittelt werden: *Das Erste Allegro muss recht feüerig gehen. – das letzte [gemeint ist der Finalsatz] – so geschwind als es möglich ist.⁵*

Wenn Mozart hingegen über die Ouvertüre

«Die Entführung aus dem Serail» KV 384

prophezeit: *und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben⁶,*

so ist mit diesem Diktum wohl weniger ein sehr schnelles Tempo, als vielmehr das «türkische» Instrumentarium, (d.h. Verwendung von hoher G-Piccoloflöte, Triangel, Becken und grosser Trommel) gemeint.

Auch der Mannheimer Geiger Franz Xaver Sterkel (1750-1817) erregte das Missfallen des Meisters: *er spielte 5 Duetti, aber so geschwind dass es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich, und nicht auf den Tact.⁷*

Entscheidende Kriterien, welche die Temponahme beeinflussen, spricht der Hallesche Organist, Pianist und Violinist Daniel Gottlob Türk (1750-1813) in seiner 1789 erschienenen Klavierschule an:

So darf z.B. ein Allegro mit untermischten Zweyunddreyßigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett etc. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z.B. in Sinfonien, Divertimenten u. dergleichen. Ein Allegro voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist u.s.w.⁸

Es sind uns verschiedene Briefe Mozarts an seine Schwester Nannerl überliefert, in denen er ebenfalls auf die Tempofrage zu sprechen kommt. So schreibt er etwa aus Wien über die ihr nach Salzburg übersandten Fugen:

*Ich habe mit fleiss Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spielle – denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung –.*⁹

Klarheit und Genauigkeit

Ein Ratschlag, welcher leider bis heute auf allzuwenig Gehör zu stossen scheint! Mozart hat vor allem dann eine zu schnelle Temponahme beanstandet, wenn darunter Klarheit und rhythmische Genauigkeit zuleiden hatten. Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) berichtet uns in seinen Erinnerungen an Mozart ebenfalls:

Über nichts klagte Mozart heftiger als über ›Verhünzung‹ seiner Kompositionen bei öffentlicher Aufführung, hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempos. ›Da glauben sie, hierdurch solls feurig werden‹, sagte er, ja wenns Feuer nicht in der Komposition steckt, so wirds durchs Abjagen wahrlich nicht hineingebracht.¹⁰

Nur gerade zwei Dezennien nach Mozarts Tod dokumentiert bereits ein Bericht aus der «Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung» die aufkommenden Meinungsverschiedenheiten betreffend der Mozartschen Tempi:

Man bemerke nur z. B. wie verschieden das Tempo mancher, selbst sehr bekannten und charakterlichen Musikstücks an verschiedenen Orten genommen wird! ich hörte, um nur eins anzuführen, Mozarts Ouvertüre zum D(on) Giovanni vom Meister selbst mit der ehemaligen Guardasosnischen Gesellschaft in Prag einstudiert, ich hörte sie dann, unter anderen Orten, auch in Paris, Wien und Berlin. Das Adagio nahm man in Paris um ein Unbeträchtliches langsamer, in Wien um ein Beträchtliches schneller, in Berlin fast noch einmal so schnell, als Mozart, das Allegro an allen drey Orten mehr oder weniger geschwinder als er.¹¹

Viele zeitgenössische Dokumente über Mozarts Allegro-Sätze lassen auf eine gemässigte Tempovorstellung des Meisters schliessen. Gerade die nur mit dem Terminus «Allegro» bezeichneten Sätze werden heute in aller Regel zu schnell gespielt. Weshalb sollte denn Mozart diese ausserdem noch mit «Presto», «Prestissimo» oder aber «Allegro assai» überschrieben haben?

Wie steht es nun aber mit den «langsamen» Sätzen? Hier scheinen sowohl Aussagen des Komponisten als auch anderer Zeitgenossen eher auf eine Bevorzugung Mozarts für flüssigere Tempi hinzuweisen. So schärft er seiner Schwester Nanerl etwa bezüglich der Klavierkonzerte KV 413, KV 414 und KV 415 expressis verbis ein, *dass in keinem concerte Adagio, sondern lauter Andante seyn müssen...*¹² Im ausgehenden 18. Jahrhundert bedeutete eben die Tempovorschrift «Andante» nicht ein eigentliches langsames Zeitmass.

Zusammenfassend darf man aus Mozarts Aussagen folgern, dass seine Allegro-Sätze heute im allgemeinen zu schnell, jene mit «Adagio» und «Andante» überschriebenen dagegen zu langsam gespielt werden. «Andante» zählte bei Mozart und seinen Zeitgenossen eher zu den flüssigeren Tempi.¹³

Rubato

Anlass zu Diskussionen gibt auch immer wieder die Frage über die Anwendung des «Rubato»-Spiels in den Werken Mozarts. Nun lässt der Komponist durch verschiedene diesbezügliche briefliche Äusserungen keinerlei Zweifel offen, dass er das Rubatospiel bei der Wiedergabe seiner Werke, sei es beim Klavierspiel oder beim «Dirigieren» vom Tasteninstrument aus, selbst angewendet hat. Nur: Der Gebrauch des Rubato-Spiels gehört zu den heikelsten und oft missverstandenen Problemen des Mozart-Spieles. «Rubato» meint natürlich keinesfalls ein «nicht im Takte spielen», eine Unart, die Mozart denn auch entschieden anprangerte, so beim Spiel von Nanette Stein, der Tochter des berühmten Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein (1728–1792):

Sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich vom jugend auf völlig befließen hat, nicht auf den tact zu spielen....dass ich immer accurat im tact bleibe, über das verwundern sie sich alle.¹⁴

Mozart spricht hier ausdrücklich von der Taktfestigkeit, der *conditio sine qua non* schlechthin für das Rubatospiel: Diese feinen Temporückungen, für welche wir den Terminus «Agogik» kennen, kann nur ein taktfester, rhythmischer sicherer Musiker anbringen, und dies wiederum nur an musikalisch sinnvollen Stellen, der nicht taktfeste Spieler bringt diese agogischen Schwankungen hingegen (oft mangels rhythmischen Gefühls respektive Erziehung!) überall an.

Zur Zeit Mozarts hatte die barocke Manier, eine Reihe gleicher Notenwerte bewusst geringfügig «ungleichmässig» zu spielen, noch ihre Gültigkeit. So wurde etwa die erste von zwei oder mehreren gebundenen Noten nicht nur etwas betont, sondern kaum merklich etwas länger als die nachfolgenden gespielt. In der heutigen Musikpraxis gilt ein solches Rubatospiel – in offensichtlicher Verkennung der historischen Tradition – fälschlicherweise in weiten Musiker-Kreisen als schlechter Geschmack. Diese noch weit verbreitete Ablehnung ist der übertriebenen Noten-Dehnung in der Spätromantik zuzuschreiben. Als Reaktion beobachtet man heute nur allzuoft ein wohl präzises, ebenmässiges und «perlendes», zugleich aber auch «steriles» Musizieren, exakt wie diese Tonfolgen in der Notation erscheinen.

Was bedeutet nun «richtiges Rubatospiel» bei Mozart? Im oben zitierten Brief über die «Unart» der Stein-Tochter gibt uns der Komponist hierüber unmissverständliche Anweisungen:

... Das Tempo rubato in einem Adagio, dass die lincke hand nichts darum weiss, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach...

Aus diesem Diktum lässt sich eindeutig folgern, dass der Meister das «Rubato» in langsamen Sätzen verwendete, und dies wiederum nur in der Hauptstimme, indessen die Begleitungsstimmen (man denke etwa in Klavierwerken an sogenannte «Albertibässe» der linken Hand) in gleichmässiger Tempo-Bewegung bleiben sollten, d.h., die minimalen Beschleunigungen und Verzögerungen («Rubato») der Melodiestimme nicht mitmachen dürfen.

Die von Mozart beschriebene «wahre» Art des «Rubatospiels» wird leider heute bei allzuwenigen Interpretationen der Werke Mozarts und seiner Zeitgenossen wahrgenommen. Es wäre für viele Musiker – vor allem Pianisten und Orchesterleiter – zu empfehlen, sich wieder einmal die «Violinschule» Leopold Mozarts vorzunehmen, in welcher dieser gebildete Pädagoge das «richtige» und «falsche» Rubatospiel eingehend erörtert. Diesbezüglich heisst es doch recht unverblümt:

...viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertierenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer, der Hauptstimme nachzugehen. Diess sind Accompagnisten für Stümpler (recte: Stümper) und nicht für Meister.¹⁵

Anmerkungen

¹Georg Joseph Vogler (1749–1814) Komponist, berühmter Theoretiker und Kapellmeister in Mannheim, Lehrer u.a. Carl Maria von Webers.

²Antonie Gräfin Lützwow, Gattin des Salzburger Kommandanten der Festung Hohensalzburg. Mozart schrieb für sie 1776 das Klavierkonzert KV 246 («Lützwow-Konzert»).

³Vergleiche W.A. Bauer und Otto E. Deutsch (=Bauer/Deutsch: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. II, Nr. 405. Bärenreiter, Kassel usw. 1962)

⁴Mitte des 18. Jahrhunderts finden wir bei J.J. Quantz, dem berühmten Flötenlehrer Friedrichs des Grossen, mathematisch exakte Tempoberechnungen (sic!) mit Hilfe des menschlichen Pulsschlages, den Quantz auf 80 pro Minute festlegte!

⁵Bauer/Deutsch, Bd. III, Nr. 684, Brief v. 7.8.1782 an Vater Leopold

⁶ebda. Nr. 629, Brief v. 26.9.1781, Mozart an seinen Vater.

⁷Bauer/Deutsch, Bd. II, Nr. 379, Brief Mozarts vom 26.11.1777 an seinen Vater.

⁸Vergleiche Daniel Gottlob Türk: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, hrsg. Siegbert Rampe, Bärenreiter Kassel usw., S. 111.

⁹Brief vom 20. April 1782, vergleiche Bauer/Deutsch, Bd. III, Nr. 668.

¹⁰Bericht Johann Friedrich Rochlitz' vom Dezember 1798 in der Leipziger *Allgemeinen Musikzeitung*, deren Redaktor er bis 1818 war.

¹¹Leipziger Allgemeine Musikzeitung vom 5. Mai 1813, zitiert nach: Eva u. Paul Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*, E. Wancura Verlag Wien, 1957, S. 43

¹²Brief Mozarts an Vater Leopold vom 9. Juni 1784. Vergleiche Bauer/Deutsch, Bd. III, Nr. 797.

¹³Im Zusammenhange mit der Tempofrage möge auch auf die hervorragenden Ausführungen Nikolaus Harnoncourts («*Der musikalische Dialog, Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*», Residenz-Verlag 1984) hingewiesen werden. (S. 127 ff.) Empfehlenswert ist zudem die Studie von Clemens Christoph von Gleich «*Mozart, Takt und Tempo. Neue Anregungen zum Musizieren*», 1993, Musikverlag E. Katzschler, München-Salzburg.

¹⁴Brief Mozarts vom 23.–25. Oktober 1777 an Vater Leopold, vergleiche Bauer/Deutsch, Bd. II, Nr. 355.

¹⁵Leopold Mozart *Gründliche Violinschule*, Faksimiledruck, erläutert und kommentiert von H.R. Jung, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1968. Vergl. S. 266ff.