

# INHALT UND TEMPO DER KLAVIERMUSIK DES CHARLES VALENTIN ALKAN (1813 - 1888)

Eine musikwissenschaftliche Abhandlung gegen die Musikakademie des Landes Velocistan  
von  
Wolfgang Weller (1999)

„Zu Ende gingen die Zeiten des thumben Spieles.“

*(Wolfgang Weller, Die Feuerworte des Helios, III. Teil)*

## § 1

Am 29. März des Jahres 1888 erklimm Monsieur Charles Valentin Morhange-Alkan in seiner Wohnung zu Paris die Bibliotheksleiter, um sich ein Buch herab zu holen. Eingeweichte munkeln insgeheim, es sei der Talmud oder womöglich die Kabbala gewesen. Aber es könnte auch der „Liber de Arte Poetica“ des Aristoteles, das Handbuch über die Verskunst des Hephaistos oder L’Affilards „Principes trèsfaciles“, 5. Auflage von 1705 gewesen sein...

## § 2

Alkan liebte seine Bücher, und sie liebten ihn. Bei der in § 1 beschriebenen Gelegenheit schwankten sie in liebevoller Zuneigung ihrem Besitzer entgegen, das Bücherregal schwankte mit, und alle begruben und erdrückten sie den berühmten Komponisten vorgeblich unspielbarer Riesenetüden unter ihrer geistigen Last.

## § 3

Dreierlei läßt sich aus diesem Mißgeschick ableiten:

1. Bücherfreunde leben gefährlich.
2. Alkan genoß den denkbar schönsten Bibliophilentod.
3. Alkan hatte eminente literarische Interessen.

Zusätzliche witzwissenschaftliche Hypothese: Der Geist Robert Schumanns steckte hinter des Meisters Bücherschrank und spielte einen tödlichen Schabernack zur Genugtuung aller braven Musiker, denen die „wahre“ Kunst (besonders wenn sie deutsch) heilig ist.

## § 4

### INTERMEZZO

„O Vogel, rechn’ ich dich den Adlern zu?  
Bist du Minervas Liebling U-hu-hu?“

*(Friedrich Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft)*

## § 5

Étude en Rythme Molossique op. 39 Nr. 2. Alkan sei ein Vermittler zwischen den alten Clavicenisten und den neuen, vulgo Impressionisten gewesen, orakeln Klavieradepten. Die neuen haben ihn aber so wenig zur Kenntnis genommen, wie ihn die alten nicht haben zur Kenntnis nehmen können. Nur in den Jahren 1901, 1902 und 1908 fiel Ferruccio Busoni (der weder Impressionist noch Clavicenist war) in Berlin unangenehm mit Alkan-Kompositionen auf. Man empfand Alkan als langweiligen, hehre musikalische, vor allem deutsche Empfindungen (vgl. die „Kritik“ Robert Schumanns 70 Jahre zuvor) beleidigenden technicus - Reminiszenz an W. A. Mozarts Urteil über Muzio Clementi: „Ein bloßer mechanicus.“ Genies und Musikkritiker haben also doch eine Gemeinsamkeit: die Neigung zu chauvinistischen Fehlurteilen. Auch Claude Debussys Monsieur Croche bildet da keine Ausnahme. - Übrigens hatte Busoni seinerzeit unter anderen die molossische Etüde ungeheuer schnell und laut gespielt -

## § 6

„Der Molossus, welcher seinen Nahmen von einer schweren Arbeit oder von einer Feldschlacht (lókos, labor, pugna), dabey wol keine geringe Arbeit ist, herführet, hat drey lange Sylben oder Klänge, und drückt eine Schwierigkeit, oder was mühseliges ziemlich wool aus. Die majestätischen Schritte diese Fusses könne auch füglich zu einem Marsch oder Aufzug dienen, absonderlich mit Pauken. In andern Vorfällen wird der Molossus wenig gebraucht, und zu lebhaften Sachen, oder Tänzen schickt er sich am wenigsten; desto mehr aber zu sehr ernsthaften, betrübten, oder gar bei schwermütigen Umständen. In Instrumental-Concerten wird derselbe Klang-Fuß oft mit kurtzen Sätzen, zwischen einem Allegro und einem Presto, zur Abwechslung eingeschaltet; doch nur gantz sparsam, in wenig Tacten, Staccato (auf Frantzösisch detaché, das getrennet ist, und nicht aneinander hängt. Das Wort taccare heißt nicht kleben, sondern klecken; beflecken; welches beym kleben gewisser maassen geschieht. Staccare aber bedeutet hier Absondern), d. i. da die Bogen-Striche der geigen wol von einander abgesondert werden müssen, als ob Pausen zwischen den Noten stünden.“

*(Johann Mattheson, "Der vollkommene Kapellmeister", 1739)*

## § 7

Das Studium der molossischen Etüde legt nahe, Alkan habe Matthesons Text als Gebrauchsanweisung oder Rezept benutzt - ja, ihr Manen Roberts, ich hör' euch klagen! Der Meister schreibt für die punktierte Halbe im 6/4 - Takt die Metronom- zahl 58 vor. Schnellster und seitenlang vorkommender Notenwert: 16tel. Haupt- bewegung: 8tel in Oktaven und vollgriffigen Akkorden. Die zwei letzten Längen des Molossus (- - -) werden meist durch zwei Kürzen ersetzt. In der Literatur ist er Molossus eher selten und kommt nur in Verbindung mit anderen Werten vor. Es folgen Beispiele aus den „Hiketiden“ des Aischylos:

1. ma ga ma ga, boan 890 \_\_ \_\_ / \_ U\_ (Molossus + Creticus)
2. Kopfabhaun/ 840 (Molossus) \_\_ \_\_
3. Zeus, wie ward Io, oh,/ 162 (Molossus + Creticus) \_\_ \_\_ / \_ U\_  
Heimgesucht durch Göttergroll!/163 (Molossus + Iambus) \_\_ \_\_ / U \_ U \_

## § 8

Es ergeben sich acht witzenschaftliche Schlußfolgerung:

I. Alkan gehörte zu jenen gleichsam homerischen Recken der Urzeit, die mit vor- oder übermenschlichen Fähigkeiten begabt waren. Hierher gehörten dann auch solche Helden der Klavieretüde wie Johann Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel, Carl Czerny, Ignaz Moscheles, Joseph Christoph Kessler u.v.a.: „Aineias ergriff einen Stein mit den Händen, schwer, ein mächtiges Stück, daß nicht zwei Männer ihn trügen unter den Sterblichen heute, doch er schwang leicht ihn allein.“(Homer, Ilias XX/285-287) - Ein Musiker (kein Witz!) aus Velocistan erzählte, er habe keine Bücher im Hause, er könne sowieso nicht lesen, da er seine ganze Zeit aufwenden müsse, um das

Kunststück des Aineias auf die instrumentale Velocität zu übertragen. Ich überließ den Mann dem Glücke seines Aberglaubens.

II. Es ist ein Druckfehler! - Das ist wie bei den Naturwissenschaftlern: Beweise für unglaubliche Fakten sind grundsätzlich gefälscht. Und vor 200 Jahren wußte die Académie Française: „Vom Himmel können keine Steine fallen, weil es im Himmel keine Steine gibt.“ Es muß aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine märchenhafte Menge an Metronomzahl-Druckfehlern geben...

III. Die Aussage Hans von Bülows über Cramer und die Gerüchte über Chopins und Schumanns Metronome („defekt“) müssen auf Alkans Metronom übertragen werden. - Das ist wie bei den Naturwissenschaftlern: Zeigen Meßgeräte unglaubliche Zahlenwerte an, sind die Meßgeräte defekt. Erstaunlich viele Metronome bedeutender Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts müssen defekt gewesen sein. Und die guten Leute haben's erst noch gar nicht gemerkt...

IV. Alkan hatte ein „Tempoideal“, sozusagen ein nie erreichbares „Blaues Band“ des romantischen Tempos (Man erinnere sich an ähnliche Aussagen gewisser Musikforscher und Musiker (z.B. Rudolf Kolisch oder Michael Gielen) über Beethoven und sein angeblich völlig außerhalb seiner Zeit stehendes Tempoempfinden, aufgrund welcher abderitischen Hypothese die heutigen rasanten Tempi als notwendig begründet werden...) - Merkwürdig viele Komponisten müssen unerreichbare Tempoideale gehabt haben; waren Czerny und seine Kollegen praxisfremde Träumer?

V. Alkan war ein närrischer Sonderling, der Pianisten und Hörer ärgern wollte; gewissermaßen ein früher Vorläufer des Verfremdungs- oder besser Verärgerungseffektes. - Nun gut, ein oder zwei derartige Stücke seien jedem Komponisten zugestanden, aber als gesamtes Œuvre wäre es nur eine unoriginelle Masche.

VI. Robert Schumann hatte recht, als er Alkan das allergeringste musikalische Talent absprach. - Vielleicht hat der bedauernswerte Franzose sich deshalb auf's Bücherlesen verlegen müssen? Übrigens soll auch Schumann ein Leser gewesen sein.

VII. Alkan war Weltmeister im unartikulierten Dauerschnellsprechen. In der molossischen Etüde werden bei falsch gelesener Metronomzahl sechs Silben je Sekunde verlangt. - Ein mittlerweile verstorbener früherer Präsident der Mozartgesellschaft erklärte, von Studenten in einer Vorlesung befragt, Mozart habe so schnelle Tempi komponiert (!), weil er so schnell und „lebhaft“ gesprochen habe. Der gute Professor versuchte es auch noch vorzuführen, es ging aber nicht gut...

VIII. Das Zeitmaß unseres Universums oder das Maß der Erdumdrehung haben sich in den letzten 150 Jahren halbiert.

## § 9

Ist dem Kopfschütteln des Lesers vorbehalten.

## §10

Vielleicht sind einige Leser inzwischen dem ketzerischen Gedanken erlegen, die acht Schlußfolgerungen des § 8 könne man getrost auf die intellektuelle Müllhalde legen mit dem Vermerk † (Dieses Kreuz † ist die kürzeste „Kritik“, die je über ein musikalisches Kunstwerk geschrieben worden ist, und zwar von R. Schumann über Meyerbeers „Prophet“...) Eine neue Überlegung muß her!

## ZWISCHENBEMERKUNG

„We may outran by violent swiftness, that which we run at, and lose by overrunning.“  
(Shakespeare, King Henry VIII.)

## §11

Der Techniker J. N. Mälzel schrieb in seiner Gebrauchsanweisung zum Metronom, eine 4tel-Note solle nicht einem Pendelschlag (= 1 Hin- und Her-Bewegung) entsprechen, sondern dem hörbaren Tick des Gerätes. Die erhaltene englische Gebrauchsanweisung heißt wörtlich: „...each single beat or tick forms the a part of the intended time and is to be counted as such; but not the two beats produced by the motion from one side to the other.“ Mälzel wird wohl gewußt haben, warum er so formulierte.

Musiker hatten immer nach der Fuß- oder Handbewegung die 4tel-Note in Auf und Abbewegung eingeteilt, nachzulesen in schöner Klarheit bei L'Affilard oder Quantz (a) „...und daß man die Hauptnoten, so das Zeitmaaß eintheilen, nämlich die Viertheile im Allegro, und die Achttheile im Adagio, mit der Spitze des Fußes sich bemerke...“ (Flötenschule 1752, XVII/VII, § 32). b) „Wenn man sich aber die Hauptnoten in einem Stücke heimlich mit dem Fuße anmerket; ...ingleichen, ob die Noten, so nach den Pausen folgen, auf den Niederschlag oder das Aufheben des Fußes treffen, ...“ (id. XVII/VII, § 34). c) „Nach Anleitung des Pulsschlages (80/Min., Anmerk. d. Verf.) wird der 4/4-Tact mit dem Fuße in Achtel eingeteilt. ... Diese Einteilung in 8 Schläge kann in allen langsamen Stücken zur Regel genommen werden. In geschwinden Stücken aber kann man den gemeinen geraden Takt in 4 Theile, allwo denn das Niederschlagen und Aufheben des Fusses Achttheile ausmachen; den Tripeltact aber in drey Theile eintheilen.“ (id. V, §18). d) „Man gewöhne sich erstlich, mit der Spitze des Fußes gleiche Schläge zu machen, wozu man den Pulsschlag an der Hand zur Richtschnur nehmen kann. Alsdenn theile man den gemeinen geraden, oder Vierviertheiltact, nach Anleitung des Pulsschlages, mit dem Fuße in Achttheile ein. Bey dem ersten Schläge stoße man die weißen Noten ohne Strich ... mit der Zunge an, und unterhalte den Ton solange, bis man in Gedanken, nach dem Schläge des Fußes, 1.2.3.4.5.6.7.8 gezählet hat. ... Bey den Viertheilen kommen zweene Schläge auf jede Note.“ (id. V, § 17). e) „Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz ... fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten und der letzte Satz drei bis vier Minuten einnimmt; so hat das ganze Concert seine gehörige Länge.“ (id. XVIII, § 40). Man vergleiche hierzu das „Italienische Concert“ von J. S. Bach (*Vorschlag des Verfassers: 1. Satz 4tel = 80: 5 Min., 2. Satz 8tel = 80: 3 Min. 45 Sek., 3. Satz 2tel = 88: 4 Min. 45 Sek; Gesamtzeit 13 Min. 30 Sek.*). Er, Mälzel, wollte die 4tel-Note nach dem Tick-Geräusch eingerichtet haben. Aber welcher musische Mensch liest schon technische Gebrauchsanweisungen, wenn er sowieso schon weiß, wie eine Pendelbewegung musikalisch zu interpretieren ist. Mälzel war leider kein Musiker, auch sein Umgang mit Beethoven hat da nicht abfärben können - oder vice versa: Beethoven war kein Techniker... Übrigens ist gerade der Umstand verdächtig, daß den Zuhörern die Allegro-Sätze des späten Beethoven besonders langsam vorkamen - zu einer Zeit, als der Meister begeistert seine Werke mit unglaublich hohen Zahlen zu metronomisieren begann.

## § 12

Spielt man nun Alkans molossische Etüde nach dem Pendelschlag, so hat man bei den langen 16tel-Strecken je Sekunde nicht 11,6 Anschläge, sondern die Hälfte zu spielen - und zu hören. Das ist zwar weniger sportiv und circensisch, aber das Versmaß, der Klangfuß, wie er sich in den 4teln und 8teln manifestiert, wird nachvollziehbar, weil eine „normale, d.h. dem Molossus angemessene Sprech- bzw. Spielgeschwindigkeit entsteht: bei den 8tel knapp 3 Silben/Sek. Übrigens enthält der Name „Charles Valentin Alkan“ sechs Silben.

## § 13

Die Pendelangabe „punktierte 4tel = 58“ entspricht 87 hörbaren Schlägen („Ticks“) des Metronoms - und nicht 58 x 3 wahnwitzigen Schlägen.

## § 14

### INTERMEZZO

„Zu große Hast ist schlimmer noch als Trägheit.“

*(Tieck, Genofeva)*

## §15

### INTERLUDIUM POLEMICUM

Die bisherige Abhandlung gegen die Musik-Akademie des Landes Velocistan schwebte in zu hohen Sphären, inkommodiert sich soeben ein velocistanischer Freund. Welcher Musiker kenne heutzutage noch Aischylos, welcher neuzeitliche und moderne Pianist beschäftige sich schon mit antiken Versmaßen, usw. Immerhin: Alkan tat es, lautet mein schüchterner Einwand, er komponierte gar in Versmaßen. Noch 1861 gab er als op. 63 Nr. 39 (48 Motifs) einen Klaviervortrag „Héraclite et Démocrite“ heraus. Außerdem war er ein ausgewiesener Verehrer der Musik des 18. Jahrhunderts, studierte seinen Brossard, Rameau, L'Affilard... höre ich da schon wieder Klagen? Nun, da ist es höchste Eisenbahn, endlich auch den einfacheren Gemütern etwas Handfestes zu bieten:

## §16

Le Chemin de Fer op. 27. Alkan scheute nicht den Abstieg in die Niederungen der deskriptiven Musik (So imprägnierte Robert Schumann seinen Lesern den Abscheu vor Alkans op. 15: „Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugène Sue und George Sand“ - er vergaß noch darauf, Dumas anzufügen...) Ungleich Schumann wollen wir uns nicht mit dem flüchtigen Blicke begnügen. Zunächst sollte man wissen, daß Alkan ähnlich seinem nahen Freunde Chopin ein eifriger und konsequenter Benutzer des Metronoms war; bei beiden stand es meist griffbereit. Er war überdies stolz auf sein präzises Spiel; Alkan spielte meist ohne Rubato, sein op. 63 Nr. 28 heißt sogar „Inflexibilité“ („Sein Spiel ist klar, rein, brillant, vollkommen kontrolliert...“ Revue Gazette Musical XII / Jahrgang 1845, 139.)

## § 17

Nun ist „Le Chemin de Fer“ ein Klavierstück, das aus fast 19 Seiten à 5 Systemen 16tel-Raserei vor allem der rechten Hand besteht. Der 2/4-Takt wird mit „vivacissimamente“ bezeichnet, Metronom 2tel = 112. Die linke Hand markiert in fortlaufender 8tel-Bewegung das Stampfen des Dampfkessels und das Holpern, wenn es über eine Weiche oder eine Schienennaht geht. In einer über beide Hände verteilten 16tel-Bewegung taucht - wir sind mitten in schönster Fahrt - ein fröhliches „Eisenbahnlied“ auf, so einfach und populär, daß man es sofort mitsingen möchte. unvermittelt taucht einmal ein Tunnel (oder ist es eine Brücke?) auf, die Dampflokomotive pfeift im höchsten Diskant ihre Warnung. Am Ende der Reise läuft man immer langsamer werden im Bahnhof ein, die Lokomotive kommt rumpelnd und zischend zum Stehen.

## § 18

„Le Chemin de Fer“ wurde 1844 komponiert. Wie schnell rasten damals Lokomotiven? Welche Vorstellungen von Geschwindigkeit hatten Alkan und seine Zeitgenossen in einem Zeitalter, das schon Goethe anderthalb Jahrzehnte früher das „veloziferische“ nannte? Daß Ignaz Moscheles sich brieflich in hymnischen Ergüssen erging, bloß weil „seine“ Lokomotive wenig über 30 km/h „flog“, ist bekannt. Daß Naturwissenschaftler schlüssig bewiesen: ab einer bestimmten Geschwindigkeit sterben die Passagiere aus Mangel an Luft, weil dieselbe von der ungeheuren Geschwindigkeit aus den Waggons gedrückt wird, ist auch nicht mehr neu. Folgende witzenschaftliche Tatsachen seien festgestellt:

I. 2tel = 112 wörtlich genommen heißt hier, über 18 Seiten hinweg 15 Anschläge/Sek. ausführen zu müssen - nach Alkans Vorbild „klar, rein, brillant, vollkommen kontrolliert“, dazu „präzise, metronomisch genau“.

II. Psychoakustische Forschung ergab: 12 Töne/Sek. bilden den Grenzwert zum Geräusch.

III. Sensorische und motorische Phänomene führen zur Reaktionszeit: 12 Töne/Sek. sind auf dem Klavier für kurze Zeit maximal gerade noch deutlich spielbar; entsprechend 16tel auf M.M. 4tel = 180 (Technisch verstanden lautet die Rechnung also  $(180 \times 4) : 60 = 12$ ).

IV. Zeitkonstanten: beim Menschen bilden 50 Millisekunden bei 100 Hertz die kleinste perzeptive Einheit oder das Informationsquant = menschliches Moment oder biologisches Moment. D.h. auf einen eintreffenden Impuls bleibt die Leitung der Hörkette für 50 Millisekunden gesperrt. Bei 12

Tönen/Sek. dauert ein Ton eine zwölftel Sekunde = 83 Millisek. Anschließend erfolgt Sperrung der Hörkette für 50 Millisek.. Ergibt zusammen 133 Millisek., bis das Ohr frei für den zweiten Ton ist. Das ergibt je Sekunde maximal 7,5 hörfähige Einzeltöne. hier noch die perzeptive Einheit für Schnecken: 250 Millisek., für Insekten: 3-4 Millisek.

V. "...daß wir höchstens 10 (sic!) Töne in einer Secunde bei klarem Bewußtsein unterscheiden können." (Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 7 Bde., Stuttgart 1835-1838, Bd. V, S. 724, Art. 'Rhythmus').

## § 19

Die genannten Tatsachen führen unausweichlich zu der witzenschaftlichen Schlußfolgerung, daß der Mensch nach sinnlicher Aufnahmefähigkeit und motorischem Vermögen für Alkans op. 27 sich eher in die Richtung der Insekten als der Schnecken entwickeln müßte. Physiologisch betrachtet ist es unmöglich, Alkans Metronomzahl wörtlich zu nehmen. Demnach stößt Alkans „Eisenbahn“ tatsächlich - auch wenn man seine Metronomzahl metrisch versteht - an die Grenze menschlichen Auffassungsvermögens. Halbiert man also nach der von nun an wieder gängigen TEMPOPRAXIS den Notenwert, oder besser ausgedrückt: akzeptiert man sowohl menschliche Physiologie als auch die Zweiteiligkeit der Pendelbewegung, erhält man 7,5 Anschläge/Sek. Wie sich jeder anhand der Noten überzeugen kann, macht dies allein musikalisch-deskriptiven Sinn, ist aber immer noch recht anstrengend und als Etüde durchaus wirkungsvoll; die von Alkan aufgestellten Vortragsparameter lassen sich verwirklichen ( Für Eisenbahnfreunde noch einige Zahlen: Eisenbahn 1852, Geschwindigkeit in England: am schnellsten die Nordostbahn mit 57,6 km/h, am langsamsten die Manchester-Birmingham-Bahn mit 41,6 km/h. Durchschnitt: 47, 36 km/h - alles 8 Jahre nach Alkans op. 27. In seiner Zeitschrift „Schacht und Hütte“ vermerkt Karl May im Aufsatz „Mit dem Dampfroß“ (1875), daß in Deutschland Personenzüge durchschnittlich 40 km/h fahren, eine Höchstgeschwindigkeit von etwas über 100 km/h aber möglich wäre, doch aus Sicherheitsgründen nicht gefahren würde).

## § 20

### **Capriccio alla Soldatesca op. 50 Nr. 1**

*Hier kann man einiges über das Marschieren und den Begriff „Movimento“ erfahren. Und eine seltsame Frage: „Wie schnell seufzen vor Schmerzen in der Schlacht Verwundete?“ wird auch gelöst.*

Bei den alten Römern war das Marschieren eine gesellschaftlich anerkannte Tätigkeit und, außer beim Untergang des Imperium Romanum, meist mit Gewinn verbunden. Der „Passus“ der Römer war 1 ganzer Schritt und maß 1,48 m. Für die Musikakademie des Landes Velocistan, die sich schon immer gar treffliche Gedanken über die Geschwindigkeit menschlicher Fortbewegung gemacht hatte, war es eine ausgemachte Sache, daß aufgrund dieser Schrittlänge die alten Römer über 3 m hohe Riesen gewesen sein müssen und ungeheuer schnell marschieren konnten - natürlich: wie hätten sie auch sonst ihr Weltreich zusammenhalten und erweitern können... Nun machte aber unlängst einer jener schrägen Witzenschaftler auf die einfache Tatsache aufmerksam, Menschen hätten schon immer 2 (zwei) Beine gehabt. Also marschiert der Mensch (hier: Soldat) nicht 1-1-1-1 sondern 1-2, 1-2 oder links-rechts, links-rechts. Solch ein Halbschritt hieß „Gradus“. Zwei Gradus ergaben einen Passus oder Doppelschritt. Was ergibt sich aus dieser elementaren Erkenntnis für die Interpretation von Alkans Soldaten-Caprice?

## ZWISCHENBEMERKUNG

„Der mechanischen Beschleunigung entsprechen Stufen des Niedergangs. Die Technik hat auf Kosten der Substanz gewonnen.“

*(Ernst Jünger, Autor und Autorschaft)*

## § 21

### INTERLUDIUM POLEMICUM

Unlängst erhielt ich einen Brief aus Velocistan. Darin wird mir der Vorwurf erhoben, meine Argumentation verharre zu häufig im Elementaren, rein Technisch- Faktischen. Nun sind die Velocistaner ja meist gebildete und hochmusikalische Leute. Da muß man sie manchmal daran erinnern, daß die unterste Stufe der Erkenntnis das Erkennen und Anerkennen von Fakten sei. Gewiß empfinde ich mit den empfindsameren unter meinen Lesern manchen steilen Abstieg zum Fuße des Parnass als lästig, aber nötig. Denn Wirkung im Tal kann man nur erzielen, wenn man von der Höhe herabsteigt. Worum geht es für die Velocistaner da drunten?

Es geht nicht zuerst darum, irgendeiner Akademie Mores zu lehren. Die Crux der Akademien ist es nun einmal, am Status quo festzuhalten; was ihre Vertreter einmal gelernt haben - und sie haben es schließlich gelernt, um in Lohn und Brot zu kommen - geben sie ungern wieder preis und verteidigen es notfalls mit inquisitorischen Methoden, die heute kaum subtiler als Mittelalter sind. Denn auf die Preisgabe folgte der Verlust der (akademischen) Existenzberechtigung. Natürlich können und wollen sie auch keine Künstler bilden, sondern wiederum akademische Technokraten, die im heutigen Konzertleben und vor allem in der Tonträgerindustrie geradezu prädestiniert sind, den Ton anzugeben.

Es geht vielmehr darum, einer festzementierten anderthalb Jahrhunderte währenden menschen- und musizierfeindlichen Praxis mit dem stilistischen Hammer zu Leibe zu rücken, der geführt wird von der Hand der Erkenntnis und des künstlerischen Strebens. Frei nach Friedrich Nietzsche: Wie man mit dem Hammer musiziert (für Pianisten wörtlich).

Als Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts ein deutsches Orchester in China Zeugnis ablegen wollte über die abendländische Musikkultur, war die allgemeine Reaktion nach Beethovens 5. Symphonie unter Kennern: „Die können das ja gar nicht spielen!“ Der erste Satz war denn auch von einer unerhörten, entsetzlichen Rasanz, rhythmisch paßte nicht viel zusammen, und meist hörte man falsche Töne (Vorteil der Velocität: auch falsche Töne gehen rasch vorbei). Und der Dirigent machte, ganze Takte schlagend, ein wichtiges Gesicht dazu. Mir geben jedoch absolute Tiefpunkte die Hoffnung, sie markierten Wendepunkte hin zu einer rechtschaffenen Musikkultur.

Man möchte mehr musikalische Argumente hören? Sehr gerne! Doch halt, da gibt es eine Schwierigkeit! Zur Erläuterung ein Beispiel für eine musikalische Begründung unserer neuen musikalischen Praxis: Beethoven, Sonate op. 106, 1. Satz. Ab Takt 235 müßten auch der rasanteste Klavierspieler ( Ja, ja haltet nur den Schnabel, wer ihn fängt, kriegt einen Guldan!) und der klügste Cäsar unter den Musikbesprechern merken, daß die Metronomzahl 2tel = 138 bei einem bloßen Allegro, dem der Komponist auch noch das zuvor beigefügte „assai“ weggestrichen hatte, nur metrisch verstanden werden kann. Und wir könnten uns mit den „höheren“ musikalischen Dingen (falls es höhere Dinge als das Metrum in der Musik geben sollte) beschäftigen. Wir könnten schwärmen über die seltsam verschlungene Polyphonie dieser Stelle, über wundersame Harmonie und sirenenhafte Melodey - aber wen überzeugt's? (Man merkt, ich spreche hier gar nicht zu musikalischen Leuten...) Die Akademie des Landes Velocistan anerkennt nur harte Fakten - - tut sie das??

Inzwischen kehre ich ganz eigensinnig zu Ch. V. Alkan zurück und blase allen Velocistanern kräftig den Marsch.

## § 22

In § 20 konnte man schon einiges über das Marschieren erfahren. Da es sich bei Alkans Capriccio alla Soldatesca op. 50 um ein Militärstück im 2/4-Takt handelt, sollen einige Fakten über den Militärmarsch genannt sein. Um 1850 gab es bezüglich des Marschtempos der Infanterie in Deutschland noch drei Marscharten:

1. Parademarsch: oft im Stechschritt; preußische Armee 60, später bis 80, sächsische Armee 95 Schritte/Min.
2. Geschwindmarsch: preußische Armee 108 (Deployer-Schritt), sächsische Armee 115 Schritte/Min.
3. Sturmarsch: 120 Schritte/Min. z.B. bei Bajonnett-Attacken, nur vom Trommelschlag begleitet, „tambour battant“, d.h. „die Trommel schlagen“, doch Langenscheidts Lexikon gibt als Bedeutung einfach „im Sturmschritt“. Vgl. auch den Titel von Alkans op. 50bis: „Le Tambour bat aux Champs“, d. h. „Der Trommler schlägt auf dem (Schlacht-)Feld“.

Der Parademarsch kam damals nur noch bei Leichenparaden und zur Ausbildung der Rekruten vor. Das gewöhnliche Marschtempo lag bei 108 Schritten/Min., welches beim Bayonnett-Angriff noch mehr beschleunigt wurde. Im 18. Jahrhundert war der „Ordinair-Schritt“ mit 60, später mit 72 Schritten/Min. gebräuchlich. Unter Friedrich dem Großen avancierte die Infanterie mit 76 Schritten/Min. Dieser „langsame“ Marsch war bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts der gewöhnliche. Der Geschwindmarsch war annähernd doppelt so schnell wie der langsame Marsch (60 - 80), nämlich 100 - 140. Der „Normalmarsch“ in Deutschland Ende des 20. Jahrhunderts hatte 114, in Italien 120, in Frankreich 140 Schritte/Min.

In Frankreich zur Zeit von Alkan op. 50 war folgende Einteilung üblich:

1. Pas ordinair (Parademarsch) 60 - 80 Schritte/Min.
2. Pas redoublé (Geschwindmarsch) 100 - 140 Schritte/Min.
3. Pas de charge (Sturmschritt) noch schneller

Ein einfacher Selbstversuch zeigt, daß immer Gradus, nicht Passus gemeint sind. in der Kunstmusik des frühen 19. Jahrhunderts drückt sich das in folgenden Metronomzahlen aus:

1. Trauermarsch (entspr. Parademarsch):

- a) Beethoven: Sonate op. 26, 3. Satz, 4/4, ohne direkte Tempoangabe, 4tel = 72 oder 66 (nach Czerny), kleinster Notenwert 32tel als Trommelwirbel im piano mit crescendo.
- b) Beethoven: Eroica, 2. Satz, 2/4, „Adagio assai“, 8tel = 80 (original?), kleinster Notenwert 64tel (meist 32tel-Triolen).
- c) Alkan: Trauermarsch op. 39 Nr. 5, 4/4, „Andantino“, 4tel = 88, kleinster Wert 32tel als Trommelwirbel im piano.

2. Normalmarsch (entspr. Geschwindmarsch):

- a) Beethoven: Sonate op. 101, 2. Satz, 4/4, „Ziemlich lebhaft. Marschmäßig“, 2tel = 76 oder 4tel = 152 (nach Czerny).
- b) Beethoven: 9. Symphonie, 4. Satz, 6/8, „Allegro assai vivace“, punktierte 4tel = 84 (original?).
- c) Beethoven: Variationen op. 76 („Türkischer Marsch“, 2/4, „Allegro risoluto“, nach Czerny 4tel = 112 (Franz Liszt muß das Originaltempo (metrisch 8tel = 112) noch bekannt gewesen sein, denn nur so ist sein „Capriccio alla Turca“ SW 388, 1846 über dasselbe Thema mit all seinen Stringendi, Più Vivaces, etc. mit 32tel-Figurationen überhaupt ausführbar und musikalisch sinnvoll; Liszt gibt keine Metronomzahl).

Wie ein Pas redoublé beschaffen ist, der mathematisch gelesen werden muß, zeigt Liszt's „Bülow-Marsch“ von 1884, dem er die Angabe Allegro vivace, 2/2, 2tel = 72 vorausschickt. Die ersten zweieinhalb Seiten tauchen nur 4tel-Werte auf (über 16tel-Tremolo), später gibt es einige einfachere Tonfolgen in Achteln.

Mattheson charakterisiert den Marsch sehr schön und allgemeingültig im „Capellmeister“ 1739, II/13, § 96: „Wie gar zu viel Feuer keinen wahren Helden macht; sondern ein ganz unverzagtes, festes Gemüt schier durch nichts bewegt, oder aus seinem eigentlichen Sitz gebracht wird, indem es sonst aller klugen Entschließung gute Nacht saget, und der Hitze den Zügel schießen läßt; also kann kein melodischer Satz sich hieraus schon ein Bild machen, nach welchem seine Märsche keinen lodernden Brand, sondern eine muthige Wärme in sich halten müssen.“ Quantz schreibt (Flötenschule XVII/VII, § 58): „Ein Marsch wird ernsthaft gespielt. Wenn derselbe im Allabreve- oder Bourréentacte gesetzt ist; so kommen auf jeden Tact zweene Pulsschläge.“ Quantz legt bekanntlich Puls 80/Min. zugrunde. „Ein Marsch muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt im 4/4 zwei Schritte kommen; im 2/2 fällt nur 1 Schritt auf jeden Takt.“ (D.G. Türk 1789)

## § 23

Bei Betrachtung der ersten beiden Takte von „Capriccio alla Soldatesca“ wandte ein Velocistaner sofort ein: „Das ist doch der Tritt einer Marschkolonne, demnach muß die Metronomzahl 4tel = 120 mathematisch gelesen werden!“ Dem des Marschierens offensichtlich Unkundigen war begreiflich zu machen, daß „Marsch“ von lateinisch „marcare“ herrührt, was „hämmernd schreiten“ bedeutet; damit verbunden ein deutliches Maß an Lautstärke (forte). Und kein Hauptmann würde es durchgehen lassen, marschierten seine Soldaten so unpräzise, wie es der durch eine Schleifer angedeutete kurze Trommelwirbel bewirkt. Vergleicht man die Stelle mit den ersten beiden Takten von op. 50bis „Le Tambour bat aux Champs“, so schlägt dort der Tambour ein Trommelsignal ähnlich dem alten schwäbischen aus den Bauernkriegen an. Hier ist das Tempo langsamer, es ist kein Geschwind- oder Angriffsmarsch mehr, sondern ein Parademarsch. Der Rhythmus ist aber derselbe. Es liegt demnach einer der eindeutigen Fälle vor, wo auch das Andante metrisch zu lesen ist. Im gleichen Stück lautet

unser altschwäbisches Trommelsignal später so, daß es überhaupt nur metrisch verstanden einen Sinn ergibt. Ebenso noch später eine wehmütige Melodie reminiszenzhaften Charakters. Der Ausdruck „fantasticamente“ in „Capriccio alla Soldatesca“ bedeutet in der Terminologie des 19. Jahrhunderts eine außermusiklaische Vorstellung beim Spieler. Wir sollen uns beim Spielen also vorstellen, wie der Angriff „Tambour battant“ beginnt, nämlich im Sturm marsch. Die Soldaten marschieren folgerichtig erst T. 3 los. Ein Angriffssignal der Trompete tritt T. 35 hinzu, erste Schüsse fallen T. 43 und gewaltige Kanonenschläge ertönen T. 46 und 51. Das erste Gefecht ist nun in vollem Gange T. 57f., Bajonnettstöße werden ausgeteilt T. 59f. Natürlich gibt es Verletzte, und die stöhnen und seufzen T. 69 - 86 „dolce, quasi gemito“. „Gemito“ heißt „Klage“ oder „Stöhnen“. Das geht nur, wenn man die Metronomzahl metrisch versteht; wer das mathematisch spielen will (technisch übrigens ohne großen Aufwand möglich), ist noch nie in die Verlegenheit gekommen, vor Schmerzen stöhnen zu müssen (Wir wollen nicht ungerecht sein: in Velocistan geht man nun einmal schnell über alles hinweg, und das hat bei unange nehmen Dingen auch seinen Vorteil...) Damit die Soldaten nun nicht den Mut sinken lassen, singen sie T. 87 ein Lied „cranement“ (kühn, schneidig), das so verdammt populär klingt, daß es Alkan einmal in irgendeinem Offizierscasino oder in einer Kaserne gehört haben muß... Angriff und Kampf gehen wieder voran, und nach einer Weile kommt Entsatz in Form der Kavallerie T. 148ff. „tumultuoso, quasi cavalcata“ in einer schaukelnden, auf beide Hände verteilten Sextolen-Bewegung. „Cavalcata“ heißt „Ritt“. Vielleicht spielen die Reiter unter den Pianisten die Stelle am besten, jedenfalls kann man sich das galoppierende Schaukeln auch nur im metrischer Bewegung vorstellen. Doppelte Geschwindigkeit würde diesen Abschnitt zu einer blöden Kintopp-Etüde verkommen lassen, ein reiterlicher Eindruck würde beim Zuhörer erst gar nicht aufkommen. Nach etwelchem Schlachtenlärm kündigt T. 198 ein Trompetensignal „chiaro“ Wichtiges an: nach zwei Takten „moltissimo cresc.“ erscheint unter Donnergetöse der Feldherr oder Eroberer persönlich „quasi conquistadore“.

## § 24

Hat Alkan hier tatsächlich doppelte Geschwindigkeit gemeint, wenn er „doppio movimento“ vorschreibt? Anhänger der alten Tempopraxis müßten jetzt sogar 4tel = 240 (mathematisch) spielen, anhängen der neuen Tempopraxis immer noch 4tel = 120 (auch mathematisch), was immer noch technisch kaum, musikalisch überhaupt nicht machbar wäre.

Der Begriff „Movimento“ taucht ab etwa 1550 in Italien auf; Zarlino spricht von „movimenti tardi e lenti“. Das kann einerseits „schwerfällige und lockere Bewegungen“ (als Gegensatzpaar), andererseits „schwerfällig (= langsame) und langsame Tempi“ (als einander erläuterndes und bestätigendes Begriffspaar) bedeuten. Eine gewisse Zwiespältigkeit. liegt den Begriffen also bereits a priori zugrunde:

Movimento: Bewegung und/oder Tempo („Schnelligkeit“ an sich heißt „velocità“.)

tardo: langsam und/oder schwerfällig

lento: langsam und/oder locker, lose

Was es rein sprachlich mit diesen Begriffen im Italien des 16. Jahrhunderts auf sich hat, könnte vielleicht ein Romanist klären helfen. Wie man Zarlinos Tempo-Begriffe im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts verstand, beschreibt Brossard in seinem Dictionnaire 1703: „Motto. ...ou selon Zarlino Movimento ... veut dire, Mouvement ... Quelquefois il signifie la Lenteur, ou la Vitesse des Nottes & la mesure, ...“ Bisweilen also bedeutete damals „Movimento“ die „Langsamkeit“ (Das Französische ist hier eindeutiger als das Italienische) oder „Schnelligkeit“ der Noten und des Taktes.

Mattheson (1739) und Leopold Mozart (1756) unterscheiden deutlich „mesure - mouvement“ bzw. „Tact - Bewegung“. Diese Unterscheidung währt bis ins 19. Jahrhundert. Walther (1732) definiert folgendermaßen: „Mouvement (gall.), Movimento (ital.), motus (lat.) ... die Beschaffenheit des Tactes, ob er nemlich langsam oder geschwinde sey, ...“ Der Grove (1980) erklärt „Movimento“ ähnlich, aber auch als Bezeichnung für einen Satz eines mehrsätzigen Werkes. Dasselbe Lexikon erklärt „doppio movimento“ schlicht als „a direction to double tempo“. Dies wiederum gilt eindeutig z.B. für Chopins Werke; so hat dessen Polonaise op. 44 über dem Mittelteil stehen: „Doppio movimento (tempo di mazurka)“ (In der Tat ist es eine Mazurka, aber von der langsameren Art eines Kujawiak. Diese Mazurka klingt schön bei mathematisch gelesenen 4tel = 112 - 120. Das bedeutet dann aber für die Polonaise 8tel = 112 - 120. Was wieder einmal unsere neue (oder vielmehr alte, originale) Tempopraxis bestätigt: Polonaisen der munteren Art wurden mit 4tel = 112 - 116 angegeben - etwa Czernys Polonaise in der „Schule des Legato und Staccato“ oder dessen Tempoangabe für Beethovens Polonaise op. 89 - aber metrisch verstanden. Es gab noch den langsameren Typus mit 4tel = 80

- 96 (ebenfalls metrisch), der üppig mit Figurationen gespickt werden konnte. Die Erkenntnis, daß auch die Tempi der Polonaise, des „feierlichen „Schreittanzes“ , metrisch gelesen werden müssen, hat natürlich (hoffentlich) unabsehbare Folgen für die Interpretation von Chopin, Weber und anderer früher Romantiker!).

## § 25

### INTERMEZZO

„Der Saus und Braus, macht denn der den Soldaten aus? Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick!“  
*(Schiller, Wallensteins Lager)*

## § 26

Daß nun Alkan keine doppelte Geschwindigkeit gemeint haben kann, dürfte klar sein (Natürlich gibt es auch in Velocistan die beharrenden Abderiten ...); auch die dichte pianistische Textur legt das nahe. Gemeint ist die Verdoppelung des Taktes bei gleichbleibender Geschwindigkeit. Das ist unüblich und originell. Der Feldherr wird im „großzügigeren“ Takt dargestellt, man könnte den 4er-Takt hier gleichsam als aufgeblasenen 2er-Takt verstehen. Die ganze Hohlheit der Feldherrnherrlichkeit (schon das Feldherrn-Thema ist bewußt kurzatmig und banal gehalten, was bei der Taktverdoppelung um so karikativer wirkt) zeigt Alkan auch an stellen wie T. 214, linke Hand, die andererseits auch den Klang aufplustern.

Nachdem sich nun der Feldherr am Kampfgeschehen beteiligt hat, gibt es wieder Verwundete im halbierten Takt, die Alkan sich drastisch vor Schmerzen aufbäumen und in einem dunpf-modrigen Akkord darnieder sinken läßt. Der Feldherr zieht ab, und amn hört die sich entfernende, offensichtlich siegreiche Truppe ihr kühnes Kriegslied jetzt im höchsten Piccolo-Register mit Trommelbaß-Begleitung spielen. Die Reprise bringt den Tambour „più nubiloso, d. h. „wolkiger, rauchiger“. Wir stehen also auf der verlassenen Wallstatt, über der nur noch der dichte Pulverdampf hängt. Von großartig illustrierender Wirkung ist die Steigerung dieser stelle, die auch bei Mahler oder Schostakowitsch stehen könnte. Sie mag auch als letztes Indiz dafür dienen, daß die metronomzahl 4tel = 120 metrisch verstanden werden muß. Der Schluß ist im Tempo halbiert Lentement 4tel = 63, selbstverständlich hier ebenfalls metrisch zu verstehen.

### NEUES MOTTO

„Grau ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum.“

*(Goethe, Faust: Mephisto)*

## § 27

Die luciferische Angewohnheit des Lichtbringens stößt nicht bei jedermann auf Einverständnis. Gewisse Fußnoten und Bemerkungen setzen uns der Gefahr aus, sich zwischen die Fronten zu begeben: daß nämlich unter gewissen Umständen (nicht grundsätzlich) ein Andante und gar ein Lento oder Adagio ebenso metrisch empfunden und ausgeführt werden müsse wie ein Allegro. Dies stimmt mit der bisher anerkannten Tempo-Theorie nicht überein, die nur die Allegro-Presto-Gruppe metrisch verstanden wissen will. Dies mit guten Gründen und anhand trefflicher Beispiele belegt. Es werden nun jedoch zusätzliche Beispiele aus der Praxis folgen, welche diese Theorie modifizieren können. Die Beispiele stammen aus der Übergangszeit vom metrischen zum „mathematischen“ Empfinden der Taktschläge (ca. 1820-1845). Dieses Kapitel kann der Leser als indispensables Intermezzo zum Thema „Alkan“ auffassen.

Man muß es immer wieder aussprechen: Gegner der wiederentdeckten Tempo-Praxis lassen sich selten von musikalischen Argumenten überzeugen; Gewohnheit und Ideologie bauen feste Denkmauern auf. Doch auch bei den von dieser Praxis Überzeugten scheinen sich schon Denkmauern aufbauen zu wollen, die eine vorurteilsfreie Betrachtung aller Problematiken erschwert. Bringen wir

also Beispiele, die nicht diskutiert, sondern nur wahrgenommen werden müssen - und die jeder Pianist kennt:

Beispiel 1: Lento sostenuto. Chopin, Nocturne op. 27 Nr. 2, punktierte 4tel = 50.

Kommentar: Von menschlicher Hand nicht spielbar, musikalisch in jeder Hinsicht unsinnig. Metrisch dagegen ergeben sich für die Achtel ( $150 : 2$ ) ca. 76. Ergibt ein optimales Resultat. Und merkwürdig: viele Pianisten, die von der neuen Tempopraxis nichts halten, spielen dieses Tempo...

Beispiel 2: Andante. Chopin, Andante spianato, punktierte 4tel = 69.

Kommentar: Von menschlicher Hand nicht spielbar, musikalisch in jeder Hinsicht unsinnig. Metrisch dagegen ergeben sich für die Achtel ( $207 : 2$ ) ca. 104. Ergibt ein optimales Resultat. Und merkwürdig: viele Pianisten, die von der neuen Tempopraxis nichts halten, spielen dieses Tempo... Beim choralartigen Mittelteil sind die Viertel dann wie die vorhergehenden Achtel zu spielen.

Beispiel 3: Andantino. Chopin, Grande Fantaisie op. 13, 2. Teil, punktierte 4tel = 69.

Kommentar: Von menschlicher Hand nicht spielbar, musikalisch in jeder Hinsicht unsinnig. Metrisch dagegen ergeben sich für die Achtel ( $207 : 2$  ca.) 104. Ergibt ein optimales Resultat. Und merkwürdig: viele Pianisten, die von der neuen Tempopraxis nichts halten, spielen dieses Tempo...

Beispiel 4: Lento ma non troppo. Chopin, Mazurka op. 17 Nr. 2, 4tel = 152.

Kommentar: Bei streng durchgeführtem Grundsatz nicht durchführbar, musikalisch in jeder Hinsicht unsinnig. Metrisch dagegen ergeben sich für die Achtel 152. Ergibt ein optimales Resultat. Und merkwürdig: viele Pianisten, die von der neuen Tempopraxis nichts halten, spielen dieses Tempo... Die Mazurka op. 24 Nr. 1 hingegen (Lento, 4tel = 104) muß „mathematisch“ gelesen werden. Diese beiden Mazurken können als Paradebeispiel für das Nebeneinander von mathematischer und metrischer Lesung im Zeitalter des Überganges gelten.

Beispiel 5: Lento, quasi adagio. Chopin op. 13, 4tel = 50.

Kommentar: Von menschlicher Hand nicht spielbar, musikalisch in jeder Hinsicht unsinnig. Metrisch dagegen ergeben sich für die Achtel 50. Ergibt ein optimales Resultat. Und merkwürdig: viele Pianisten, die von der neuen Tempopraxis nichts halten, spielen dieses Tempo...

Beispiel 6: Andantino con moto. Czerny, Schule des Virtuosen, Nr. 5, 8tel = 138.

Beispiel 7: Andantino moderato. Czerny, Schule des Virtuosen, Nr. 15, 8tel = 92.

Beispiel 8: Andantino con moto. Czerny, Schule des Virtuosen, Nr. 33, 8tel = 152.

Beispiel 9: Andantino grazioso. Czerny, Schule des Virtuosen, Nr. 47, 4tel = 84.

Kommentar: „...und wenn sie nicht gestorben sind, dann üben sie noch heute.“

Übrigens lebte Czerny zu einer Zeit, als es keine ausgemachte Sache war, ob Andantino schneller oder langsamer sei als Andante. Noch Hummel (1828) galt Andantino für langsamer als Andante, und Chopin und der frühe Liszt knüpften unmittelbar an Hummel an. Der Andante-Begriff des Spätbarock (Niedt 1706: „gantz langsam“, Walther 1732: gleichmäßige Bewegung und „etwas geschwinder als Adagio“, u.v.a.), sollte er hier auch als ferne Ahnung noch mit hereinschwingen, kann außer acht gelassen werden. Seit Leopold Mozart geht der Begriff ganz auf das Tempo. Beethoven litt unter Zwiespältigkeit des Andantino. Viele seiner langsamen Sätze können metrisch verstanden werden; sogar bei dem Adagio der Hammerklaviersonate tut das fast jeder Pianist. Nimmt man Beethovens Ziffer wörtlich (8tel = 92), ist doch die ganze Leidenschaft und Erhabenheit, die ihm und seinem Publikum soviel galten, beim - Teufel!