

"Die Pracht, diess schöne Ensemble hat kein Orchester" : Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle

Autor(en): **Drescher, Thomas**

Objektyp: **Article**

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): **17 (1993)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869087>

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.

„Die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester“

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT ALS LEITER DER BERLINER HOFKAPELLE

VON THOMAS DRESCHER

Reichardt in Berlin

Orpheus verbesserte die Leÿer, wie uns die Poeten erzählen (:und wann wir ihnen glauben wollen:) so verrichtete er damit die größten Wunder.

Die Orchester von Neapel, Manheim, Turin und Wien, mit einander vereinigt, würden schwerlich ein gleiches thun können.¹

Dieser sonderbare Vergleich eines Basler Musikers von 1792 zeigt eindrucksvoll, welch hohen Stellenwert das Instrument „Orchester“ gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewonnen hatte, wenn es als Analogie zur Leier des Orpheus – dem Sinnbild der erklingenden Musik schlechthin – herangezogen werden konnte. Das Berliner Hoforchester, zuständig für die Aufführungen der italienischen Hofoper seit 1742, kommt in der repräsentativen Auswahl allerdings nicht vor. Der Grund könnte sein, daß die Gattung Opera seria, wie sie in Berlin mit anachronistischem Eifer bis um 1800 gepflegt wurde, andernorts schon in den 1780er Jahren an Popularität eingebüßt hatte, und im Zuge dieser Entwicklung auch die Leistungen der damit befaßten Ensembles geringere Beachtung fanden. Daß dies in früheren Zeiten anders war, daran erinnert eine Stimme von 1777: „Man weiß, daß die Dresdner, Berliner und Stuttgardische Opern und Orchester in Teutschland die besten waren, als die Kapellmeister Graun, Hasse und Jomelli, als Komponisten, das Direktorium darüber führten.“²

1742 wurde das vom jungen König Friedrich II. errichtete neue Berliner Opernhaus eröffnet. Carl Heinrich Graun hatte die musikalische Leitung als Kapellmeister und sein Bruder Johann Gottlieb diente als Konzertmeister, später abgelöst von seinem Schüler Franz Benda. Nach dem Tod des Kapellmeisters Graun im Jahr 1759 wurde Johann Friedrich Agricola musikalischer Direktor, ohne allerdings an die frühere Glanzzeit anschließen zu können. Eine Ursache hierfür waren sicher auch die politischen Umstände, denn der Siebenjährige Krieg 1756–63 setzte naturgemäß andere Prioritäten im höfischen Leben und führte sogar zur zeitweisen Aufhebung des Opernbetriebes.

¹ Johann Jacob Christoph Kachel, *Kurtzer Historisch Critischer Versuch Über Die Alte, Mittlere Und Neue Music ...* In Basel Anno 1792. (Handschrift in der UB Basel).

² *Wahrheiten, die Musik, betreffend. Gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann*, Frankfurt am Mayn 1777, S. 46. – Der anonyme Autor wird im weiteren Text als „Biedermann“ geführt.

Anfang der 1770er Jahre kam es jedoch zu einem gewissen Aufschwung durch neue Sänger wie etwa die überragende Primadonna Gertrud Elisabeth Mara-Schmeling. Agricola starb jedoch 1774, und das Ensemble mußte sich wieder nach einem neuen Leiter umsehen. In diesem Moment wurde der König auf Johann Friedrich Reichardt aufmerksam, der mit seiner Bewerbung die Oper *Le feste galanti* vorlegte, in der er den alten Vorbildern Hasse und Graun nachzueifern suchte. Damit entsprach er gänzlich dem konservativen Geschmack Friedrichs, der die zeitgenössischen italienischen Opernkomponisten ablehnte. Ganz überraschend stellt der König Ende 1775 den 23jährigen Musiker als Kapellmeister an. Reichardt diente ihm bis zu dessen Tod im August 1786 und wurde dann vom Nachfolger Friedrich Wilhelm II. im Amt bestätigt. In den letzten Jahren Friedrichs II. erlahmte allerdings das Interesse an der Hofoper durch den rigorosen Konservatismus des Königs, der hauptsächlich Wiederholungen älterer Opern seiner Favoriten Hasse und Graun aufs Programm setzte. Seit 1781 betrat sogar Friedrich selbst das Opernhaus nicht mehr.³ Hierdurch lagen Reichardts Fähigkeiten als Musiker und Komponist brach, was er mit Aktivitäten in Berlins bürgerlichem Musikleben und durch Auslandsreisen zu kompensieren versuchte. Erst mit dem Wechsel der Regentschaft im Jahr 1786 kam neuer Schwung in die Hofoper. Zugleich ereignete sich ein Umbruch im königlichen Orchester, verbunden mit einer merklichen Vergrößerung, denn die vormals kronprinzliche Kapelle mit ausgezeichneten Musikern wie dem Geiger Pierre Vachon und dem Cellisten Jean-Pierre Duport wurde mit dem königlichen Orchester vereinigt. Im anschließenden Streit um die Führung des Ensembles, den die beiden Leitfiguren Duport und Reichardt miteinander ausfochten, behielt allerdings letzterer die Oberhand, soweit es die musikalische Leitung des Orchesters betraf.

Reichardt ist in der deutschen Musik- und Geistesgeschichte eine außerordentlich kontrovers diskutierte Persönlichkeit. Seine ambivalente, vielfach begabte Persönlichkeit, sein extremes Selbstbewußtsein, sein ausgeprägtes Mitteilungsbedürfnis, verbunden mit ungewöhnlicher sprachlicher Gewandtheit, sowie vor allem seine starke Konfliktfreudigkeit haben ihm eine respektable Anzahl Feinde eingetragen, die nicht mit üblen Schmähungen sparten. Johann Philipp Kirnberger sah die musikalische „Wissenschaft“ in der Tradition der Bach-Familie von diesem „Ignoranten“ und „Dorfmusikanten“ gefährdet⁴, und die Sängerin Elisabeth Mara nannte ihn schlicht einen „aufgeblase-

³ Angeblich ärgerte er sich anlässlich einer Aufführung von Grauns *I Fratelli nemici* im Jahr 1781 so sehr über die schlechten Leistungen der Sänger, besonders der Primadonna Gervasio, daß ihm dies die Freude an der Oper für den Rest seiner Tage vergällte. Der König ließ sich seither nur noch von seiner Opera buffa in Potsdam vorspielen. – Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Konzerthauses in Berlin*, Berlin 1852, S. 195–196.

⁴ Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg i. Br. und Zürich 1963, S. 39.

nen Egoisten“.⁵ Zu solch einem Urteil mag auch Reichardts intellektuelles Selbstverständnis beigetragen haben, das er mit dem Bekenntnis „Ich bin nicht dumm genug, um ein großer Musiker in solcher Zeit zu werden“⁶ anschaulich charakterisierte. Wenn er darüber hinaus sagen kann „Mancher Fürst wendet so viel an Geiger und Pfeiffer daß diese mit ihrem Getöne das allgemeine Nothgeschrey seiner hungernden Unterthanen überschallen können“⁷, so belegt dies außerdem die kritische Distanz, mit der er seiner Tätigkeit als Diener eines absolutistischen Monarchen nachging.

Trotz aller Anfeindungen und Selbstzweifel blieb er jedoch de facto Berliner Hofkapellmeister bis 1791, wurde dann aber vom Vizekapellmeister Felice Alessandri verdrängt und nach einer dreijährigen Beurlaubung 1794 schließlich offiziell entlassen, als sein Engagement für die Ideen der französischen Revolution das Mißfallen des Hofes erregte. Während Reichardts Schaffen als Liederkomponist, seine Gedanken zur Kunstästhetik, seine engen Beziehungen zu Goethe und Vertretern der deutschen Romantik sowie nicht zuletzt sein politisches Engagement viel Beachtung gefunden haben, blieb seine langjährige Tätigkeit als Orchesterleiter – immerhin sein Brotberuf für 18 Jahre – bisher nahezu unbesprochen.

Reichardts publizistischer Eifer und die Situation Berlins als diskussions- und theoriefreudiges Zentrum der deutschen Aufklärung führten dazu, daß zur Berliner Hofkapelle und zur Hofoper zahlreiche gedruckte Texte aus der Zeit vorliegen, die ein relativ dichtes Bild der Orchesterkultur dieses Ensembles ergeben und es damit zu einem dankbaren Untersuchungsgegenstand machen, an dem sich paradigmatisch die Probleme eines Opernorchesters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erörtern lassen. Besonders glücklich ist überdies der Umstand, daß Reichardt in einer kleinen Schrift von 1776 ein Idealbild der Streicherpraxis im Orchester zeichnet, das seine Vorstellungen bis in spieltechnische Details hinein deutlich werden läßt.

Der junge Kapellmeister besaß eine fundierte Ausbildung als Geiger, Klavierspieler und – weniger intensiv – als Komponist. Er stand als Streicher in der Berliner Tradition der Benda-Schule, hatte aber wohl auch süddeutsche Elemente kennengelernt. Beides war in seinem wichtigsten Violinlehrer Franz Adam Veichtner vereinigt, der aus Regensburg stammte und sich in Berlin bei Franz Benda, Reichardts nachmaligem Konzertmeister, vervollkommnet hatte. Hierdurch ergab sich die ungewöhnliche Konstellation, daß ein Enkel-schüler als Vorgesetzter seines „Großvater-Lehrers“ fungierte – wenn dieser

⁵ „Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara“, [Leipziger] *AMZ* 10 (1875), Sp. 562.

⁶ Der Satz wurde von Achim von Arnim überliefert. Zitiert nach Günter Hartung, „Johann Friedrich Reichardt, der Musiker und der Publizist“, *Händel-Jb* 38 (1992), S. 141.

⁷ Johann Friedrich Reichardt (Hg.), *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 203.

Neologismus erlaubt ist. Verwandtschaftliche Bindungen kamen hinzu, als Reichardt auch noch Franz Bendas Schwiegersohn wurde. Seinen ersten Besuch im Hause Benda und die „bendaische Art“ des Violinspiels beschreibt der junge ostpreußische Musiker ausführlich im neunten seiner Reisebriefe von 1774.⁸

Die Berliner Hofkapelle

Reichardts erste Bekanntschaft mit dem Berliner Orchester geht in die gleiche Zeit zurück. In denselben Briefen lobte er dessen Qualität mit den Worten, es „spielte sehr gleich, und oft mit vielem Nachdrucke; man erkennt an der seltenen Uebereinstimmung im Vortrage, daß sie fast alle aus der Schule unsers großen Bendas und Grauns sind.“⁹ Doch folgt auf dem Fuß eine längere Kritik über die seiner Meinung nach undifferenzierte Dynamik. Gleichwohl hebt er an anderer Stelle den unverwechselbaren Stil des Orchesters hervor, der im Kontext der für dieses Ensemble geschriebenen Literatur gesehen werden muß. Einem imaginären Briefpartner erläutert er:

Sie sagen, Sie hätten Proben davon, daß auch Leuten von gutem Geschmack und richtigem Gefühle manches Bendaisches oder Bachisches Stück nicht gefallen hätte. Hörten die das Stück vom berlinischen Orchester spielen? Hörten Sie es von Bachen selbst, von einem seiner würdigen Schüler spielen? – Das ist der wichtige Punkt, mein Freund! Berlinische Stücke müssen auch berlinisch vorgetragen werden. [...] Bachen seine Arbeiten recht vorzutragen, dazu gehört ein anderes Orchester, als Wagenseil und Collizzi zu spielen.¹⁰

Als nun der junge Kritiker unversehens selbst zum Leiter des Hoforchesters wurde – zuständig für die Aufführungen der italienischen Hofoper in Berlin – forderte ihn Friedrich der Große beim ersten Gespräch in Potsdam, Anfang Januar 1776, auf: „Nu geh er nach Berlin, hör er noch einige Opern, und erzie' er dann die alten Musikanten nur recht tüchtig.“ Reichardt kommentiert dies selbst mit den Worten: „Das war ein gefährlich Wort, das den jungen, feurigen Kapellmeister manchen sauern Tag gebracht hat“.¹¹

Die Arbeit mit dem Berliner Orchester scheint in der Tat nicht einfach gewesen zu sein. Die Besetzung war überaltert, die Musiker – fixiert auf ihre berühmte Tradition seit Graun – neuen Ideen gegenüber wenig aufgeschlossen. Reichardts Freund, der Theologe Johann Georg Hamann, berichtet in

⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Erster Theil, Frankfurt und Leipzig 1774 [Reprint 1977], S. 161–170. Einen guten Eindruck von Reichardts avancierten Fähigkeiten als Violinist bieten seine *VI. Sonate per il Violino solo e basso*, von denen die letzten beiden sogar für Violine „senza basso“ geschrieben sind. Zu Reichardt als Geiger außerdem: Joseph Müller-Blattau, „Benda – Veichtner – Reichardt – Amenda. Zur Geschichte des norddeutschen Violinspiels in der Frühklassik“, in: *Musik des Ostens* 3 (1965), S. 178–179.

⁹ Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, a.a.O., S. 9.

¹⁰ *Schreiben über die Berlinische Musik* (Eine Beylage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden), Hamburg 1775, bey Carl Ernst Bohn, S. 12–13.

¹¹ „Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie“, *AMZ* 15 (1813), Sp. 615.

einem Brief vom 10. August 1776 an Herder: „Er [Reichardt] hat übrigens einen schweren Stand, – eine Bande Virtuosen zu regieren, ist ärger, als ein Regiment Soldaten.“¹² Dennoch scheinen Reichardts Bemühungen einen gewissen Erfolg gehabt zu haben, ja man stellte ihn sogar in die ehrwürdige Tradition von Jomelli, Hasse und Graun. 1777 berichtet der „Biedermann“, der sich über die Berliner Verhältnisse allgemein sehr gut informiert zeigt:

[...] die Berliner [Oper] war nach Grauns Tode dem Verfall sehr nahe; der jetzige Kapellmeister, Herr Reichardt daselbst, hat aber Anstalten getroffen, sie wieder in Ordnung zu setzen, und wird vom großen Friederich auf rechtmäßige Art dabey geschützt.¹³

Und Carl Ludwig Junker bescheinigt dem neuen Kapellmeister 1778:

Das Orchester zu Dresden übertraf zu Haßens Zeit, bey weitem, das Berliner besonders an der genauen Ausführung! [...] Das Berliner Orchester (und selbst Graun) nahm es nie so genau, und gewöhnt sich erst jetzt, unter Reichardt, zu der bestimmtesten Ausführung.¹⁴

Ein sehr positive Stellungnahme aus dem Jahr 1784 spricht allerdings auch die strukturellen Probleme an, mit denen Reichardt zu kämpfen hatte:

Was auf Einspielen und eine Schule ankommt, sieht man am Orchester, welches noch immer ein Ganzes bleibt, wie man wenige hören wird; obgleich viele seiner berühmten Mitglieder fehlen, und mancher Stümper von Alter und Profession darinnen ist. Die Art die Accente zu markiren, die Vorschläge anzubinden, und das Abziehen der Hauptnote, die Absetzung der Perioden, der kurze elegante Vortrag bey Sechzehnteilen, bey zuweilen kurzen Stellen von Ouvertürnoten, bey punctierten, die Pracht, dieß schöne *Ensemble* hat kein Orchester. [...] Große und mächtige Ueberbleibsel der unsterblichen Schule Grauns und Bendas.¹⁵

Nach dem personellen Umbruch, den der Regierungsbeginn von Friedrich Wilhelm II. mit sich brachte, klingt der Kommentar eines „Reisenden“ im Jahr 1788 jedoch ganz entgegengesetzt:

Dem Orchester aber fehlt noch sehr viel um vollkommen zu werden. Das erste ist die Gleichheit, die es noch lange nicht hat, vielweniger Präcision; auch Discretion mangelt sehr, denn die Begleitung war meist zu stark, [...] Reinigkeit ist da, auch die Schwierigkeiten werden von jedem einzelnen gemacht, nur das Ensemble fehlt [...] Wenn das Orchester erst einige Jahre wird beisammen seyn [...] so wird es gewiß eins der besten Orchester in der Welt.¹⁶

Ganz deutlich wird hier ein qualitativer Einbruch des Orchesters beschrieben. Die angesprochenen Probleme des Zusammenspiels lassen sich allerdings nicht ohne den Kontext technischer und organisatorischer Veränderungen im Ensemble erklären, die im folgenden zur Sprache kommen sollen.

¹² Zitiert nach Hans Michael Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt*, Augsburg 1865, S. 309.

¹³ *Wahrheiten, die Musik betreffend*, a.a.O., S. 46.

¹⁴ Carl Ludwig Junker, *Betrachtungen über Mahlerey, Ton und Bildhauerkunst*, Basel 1778, S. 105–106.

¹⁵ Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 2(1784) [Reprint: Hildesheim – New York 1971], S. 81–82. Der Artikel ist gezeichnet mit „St. R“.

¹⁶ *Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebene öffentliche Musiken, Kirchenmusik, Oper, Concerte, und Königliche Kammermusik betreffend*, Halle 1788, S. 75–76. – Der anonyme Autor wird im weiteren Text als „Reisender“ angesprochen.

Besetzungsstärke, Aufstellung und Direktion

Über die Besetzungsstärke des Berliner Hoforchesters gibt Friedrich Nicolai 1779 folgende knappe Aufzählung:¹⁷

Bey der königl. Kapelle stehen: Der Kapellmeister, (jetzt Hr. J.F.Reichard,) der Konzertmeister, (jetzt Hr. Franz Benda der ältere) zwölf Violinspieler, sechs Violoncellspieler, drey Violonspieler, zwey Klavierspieler, Ein Harfenspieler, drey Hobospieler, vier Fagottspieler, zwey Waldhornspieler. Desgleichen Ein Kapelldiener.¹⁸

Sie unterscheidet sich damit nur wenig von einer Liste von 1778, die 12 Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 3 Bässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Cembali sowie fakultativ Theorbe und Harfe aufführt.¹⁹ Das Orchester war in jenen Jahren kaum größer als schon unter Graun. Marpurgs entsprechende Liste von 1754 verzeichnet 12 erste und zweite Violinen, 3 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, vierfache Flöten und Fagotte, 3 Oboen, 2 Hörner und 2 Cembalisten.²⁰ Im „Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe“ von Johann Nicolaus Forkel aus dem Jahr 1782 figuriert die Berliner Hofkapelle mit 12 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Violonisten, jeweils doppelt besetzten Holzbläserpaaren, 2 Waldhornisten, 2 Klarinetten, 2 „Clavieristen“ und einem Harfenisten.²¹ Und auch 1783 nennt Carl Friedrich Cramer mit 6/6/4/6/3 Streichern, vierfachen Holzbläsern, 2 Hörnern, 2 „Clavierspielern“ und einer Harfe nahezu dieselben Zahlen.²²

Die Besetzungsstärke mit 12 Violinen scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenigstens im deutschsprachigen Raum eine Art Standard für Theaterorchester gewesen zu sein.²³ Forkel führt mehrere Hofkapellen

¹⁷ Eugene K. Wolf hat in seinem Artikel des vorliegenden Bandes mit guten Argumenten grundsätzliche Zweifel an der Deckungsgleichheit von Personallisten und tatsächlicher Besetzungsstärke eines Orchesters geäußert. Diese gelten auch für die nachfolgend zitierten Zahlen des Berliner Orchesters, besonders hinsichtlich der stark schwankenden Bläserzahlen. Aus Mangel an Informationen über konkrete musikalische Ereignisse bleiben diese Quellen aber einstweilen die einzige Grundlage für die Stärke des Opernorchesters.

¹⁸ *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten*, Berlin 1779, bey Friedrich Nicolai, Bd.1, S.210. – Erstaunlicherweise sind keine Bratschisten genannt, dagegen fällt aber die ungewöhnlich hohe Anzahl von 6 Violoncellisten auf.

¹⁹ *Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten ... aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 bis 1778*, Bd. 1, Berlin 1778, S. 101. Zitiert nach Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S.179.

²⁰ Friedrich Wilhelm Marpurg, „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Oper und Musik des Königs“, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754 (Reprint: Hildeheim 1970), S. 76–78. Eventuell unbesetzte Planstellen sind hier nicht aufgelistet.

²¹ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1782 (Reprint 1974), S. 146–148 (mit Angabe der einzelnen Musikernamen).

²² Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 605–608.

²³ Siehe auch die ausführlichen Besetzungslisten bei Neal Zaslaw, „Toward the Revival of the Classical Orchestra“, *PRMA* 103 (1976–77), S. 171–177. Zaslaw zitiert allerdings nur modernere Sekundärliteratur.

vergleichbarer Größe auf, wie etwa die in Ansbach, Stuttgart, Regensburg, Trier und in Esterhaza.²⁴ 1782/83 und 1786/87 spielte das Orchester des Wiener Nationaltheaters²⁵ mit 6/6/4/3/4 Streichern²⁶ und unterschied sich damit kaum vom Ensemble des Burgtheaters, das 1791 mit 6/6/5/3/6 Streichern arbeitete, ebenso wie das des Kärntner-Theaters, das 6/6/4/4/3 Streicher aufzuweisen hatte²⁷. Georg von Unold nimmt 1802 Bezug auf das von Johann Adam Hiller eingerichtete Leipziger „Konzert“ mit 6/6/(?)/3/3 Streichern, ohne Bratschen anzuführen. Im gleichen Kontext erwähnt er auch das Beispiel eines „kleineren Orchesters“ mit 25 Spielern („5 erste, 4 zweyte Geigen, 2 Violon, 1 Violon, 1 Violoncell [...]“), wobei wohl besonders die schwache Baßgruppe für die Klassifizierung „klein“ verantwortlich war.²⁸

Wie schon angesprochen, erfolgte nach dem Tod Friedrichs II. eine Neuorganisation des Orchesters. Ein Kabinettschreiben Friedrich Wilhelms II. an Reichardt vom 5. September 1786 entschied: „Als mein Kapellmeister haben Sie die Direction über alle meine Musici, Benda bleibt bei der ersten Violine, Duport beim ersten Violoncell, alle Uebrigen rangieren Sie nach ihrem Talent“.²⁹ Der „Reisende“ beschreibt das erweiterte Ensemble der Hofkapelle dann folgendermaßen:

Das Orchester bestand aus zwanzig Violinen, deren Anführer, Herr Vachon königlicher Concertmeister, war, sechs Bratschen, acht Violoncellen, vier Violons, zwei Flöten, vier Hoboen, vier Fagotts, vier Hörner, zwey Clarinets, drei Posaunen, zwei Trompeten, ein Paar Paucken, und eine Harfe.³⁰

Das Berliner Orchester war auf diese Weise schon 1788 wesentlich größer als die oben beschriebenen Wiener Ensembles im gleichen Zeitraum.³¹ Offenbar war damit auch eine kritische Grenze für die traditionellen Direktionsmethoden erreicht, was Reichardt zu einer völligen Veränderung von Aufstellung und Leitung bewegte.

²⁴ Forkel, *Musikalischer Almanach*, a.a.O., S. 123–154. Nachträge im Almanach 1783, S. 99–103.

²⁵ „Nationalthater“ nannten die Wiener zu jener Zeit „Das deutsche Schauspiel im Theater am Burgthore“ – so Friedrich Nicolai im Jahr 1784 (wie Anm. 63, S. 561).

²⁶ Dexter Edge, „Mozart's Viennese orchestras“, *EM* 20 (1992), S. 72–73. Edge gibt noch viele weitere Besetzungslisten der verschiedensten Wiener Ensembles. Die großen Theaterorchester bleiben aber weitestgehend im beschriebenen Rahmen.

²⁷ John Arthur Rice, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790–1792*, Ph.D. Univ. of California, Berkeley 1987, S. 399–406.

²⁸ Georg von Unold, „Einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musiksäle“, *AMZ* 4 (1801/02), Sp. 782–784.

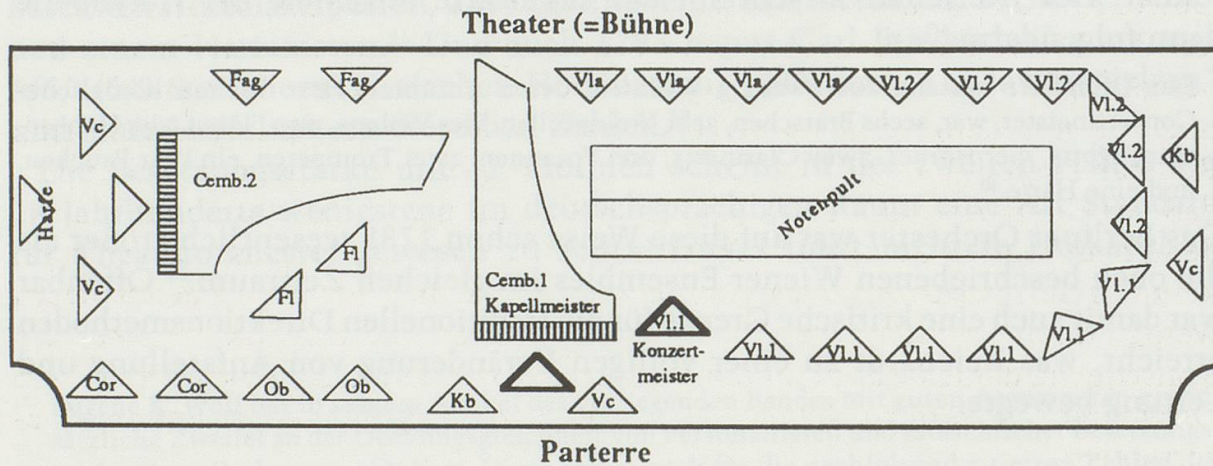
²⁹ Louis Schneider, *Geschichte*, a.a.O., S. 214–215. Dort in Anm. 2 auch eine Namensliste aller Kapellmitglieder.

³⁰ *Bemerkungen*, a.a.O., S. 56–57. Die Beobachtungen wurden in der Karnevals-Saison vom Januar 1788 gemacht. Die in Anm. 29 erwähnte Liste der Kapellmitglieder von 1786 nennt 20 Geiger (ohne Konzertmeister Vachon), 7 Bratschisten, 8 Cellisten, 4 Kontrabassisten, 4 Flötisten, 5 Oboisten, 5 Fagottisten, 5 Hornisten, 2 Klarinettenisten.

³¹ Ein Umbau der Oper im Inneren wurde im November 1787 vollendet. Möglicherweise wurde auch der Orchestergraben dabei der größeren Besetzung angepaßt.

Über Reichardts Direktion in den ersten Jahren seines Amtes ist nichts bekannt. Er hatte als versierter Geiger sicher Erfahrung darin sammeln können, wie man ein Orchester als Konzertmeister vom ersten Pult aus führt. Dies war ihm jedoch in seinem neuen Amt verwehrt, da es der ausgeprägten Hierarchie einer Hofkapelle widersprochen hätte, derzufolge der Kapellmeister vom Tasteninstrument aus leitete und der ihm untergeordnete Konzertmeister die Streicher organisierte. Reichardt saß also höchstwahrscheinlich am Cembalo (in der damaligen Terminologie: Flügel), während Joseph Benda in Vertretung seines älteren Bruders Franz, der nicht mehr in der Lage war zu spielen, die Leitung als Konzertmeister innehatte. Diese pragmatische Art der Doppeldirektion mit Tasteninstrument und erster Violine war der Normalfall in größeren Orchestern des 18. Jahrhunderts.

Eng verbunden mit der Direktion war natürlich die Orchesteraufstellung. Für die traditionelle Lösung in der Oper bietet sich Quantz' Beschreibung von 1752 an, die sich im konservativen Berliner Klima bis in Reichardts erste Jahre hinein gehalten haben wird.³²



Die Violinen und Bratschen sitzen sich in einem langgezogenen Halbkreis horizontal vor der Bühne gegenüber, die Bratschen mit dem Rücken zur Bühne. Als Kapellmeister und „Direktor“ fungiert der erste Cembalist in der Mitte der Aufstellung. Der Konzertmeister, zuständig für das Zusammenspiel der Streichergruppe, ist rechts neben ihm postiert. Die lang andauernde Aktualität dieser Anordnung wird noch für die Zeit um 1800 durch den Artikel

³² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; R: der dritten Auflage (Breslau 1789), Kassel etc. 1953, S. 183–184. Die Skizze ist ein Interpretationsversuch von Quantz' nicht immer ganz eindeutiger Beschreibung, die stark am Dresdner Opernorchester orientiert ist. Die hier gegebene Variante folgt Quantz' Vorschlägen für einen schmalen Graben. Die Besetzungstärke orientiert sich an Forkels Angaben von 1782 (siehe oben), wobei die Theorbe in Quantz Beschreibung durch Forkels Harfe ersetzt ist.

„Stellung“ in Kochs Lexikon unterstrichen,³³ allerdings oft mit nur einem Tasteninstrument. Entscheidend für alle Aufstellungen dieser Art ist die Ausrichtung der Spieler auf die Position des Kapellmeisters am Cembalo, dessen Platz sich von selbst ergibt, da er, um von den Mitspielern gesehen zu werden, im Zentrum des Orchesters sitzen muß, und zwar so, daß er gleichzeitig noch das Geschehen auf der Bühne verfolgen kann. Hinzu kommt die Teilung des Ensembles in eine Streicher- und eine Bläserseite. Ausnahmen bilden nur jene Violoncelli und Kontrabässe, die dem zweiten Cembalo zugeordnet sind. Es ist einleuchtend, daß mit dieser Aufstellung der Klang nicht auf das Publikum ausgerichtet war, sondern auf den Kapellmeister. Außerdem waren der Kommunikation Grenzen gesetzt, die sich durch die jeweiligen Distanzen zum Leiter ergaben.

Reichardt verfolgte jedoch mit dem vergrößerten Orchester 1788 ein ganz anderes Konzept, das der „Reisende“ mißbilligend kommentiert:

Der Flügel war weggelassen worden, und Herr Reichardt schlug den Takt, deswegen denn die Sänger, besonders wenn sie etwas entfernt vom Orchester waren, ganz artig herunterzogen.³⁴

Obwohl Reichardt hier offensichtlich etwas sehr „Modernes“ versucht, nämlich die Leitung durch eine einzige Person, die nicht mit einem Instrument beschäftigt ist, war das Cembalo aus praktischen Gründen vor allem in Verbindung mit Sängern noch unverzichtbar. Gleichwohl läßt Carl Friedrich Rellstab in einer Entgegnung auf die Bemerkungen des „Reisenden“ erkennen, daß der Gebrauch der Tasteninstrumente auf breiter Front abgelehnt wurde, denn man bediene „sich ja fast an keinem Orte mehr des Flügels; entweder gar kein Clavierinstrument, oder ein Pianoforte, und dies letzte hilft den Sängern wenig, wenn es nicht ein Flügelregister wie das meinige hat.“³⁵ Aber die Konsequenz daraus war nicht die Verlagerung der Leitungsaufgaben auf einen Dirigenten, sondern zunächst auf den schon vorhandenen und erprobten Konzertmeister.

Besonders begünstigt wurde diese Entwicklung durch die Emanzipation der durchgearbeiteten symphonischen Orchesterliteratur, wie etwa in den Werken der Wiener Klassik. In ihnen verlor der Generalbaß und das damit verbundene Tasteninstrument so viel von seiner angestammten integrierenden Funktion, daß auch die Leitungsaufgaben nicht mehr adäquat ausgeführt werden konnten. Diese Entwicklung wird sogar an einem der Heroen selbst deutlich, wenn Forkel schreibt, daß Joseph Haydn in Esterhaza als „Direktor und Kapellmeister [...] zugleich die erste Violine“ spielte.³⁶

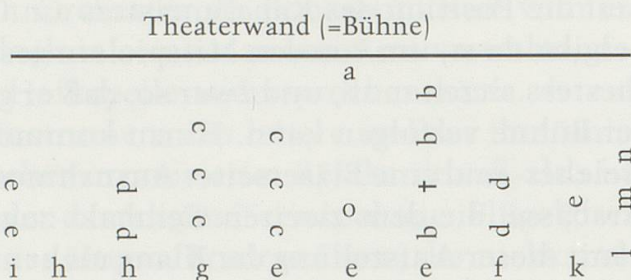
³³ Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, (Reprint: Hildesheim 1964).

³⁴ *Bemerkungen*, a.a.O., S. 57.

³⁵ Johann Carl Friedrich Rellstab, *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden*, Berlin [1789], S. 6.

³⁶ Forkel, Nachtrag zum Verzeichnis der besten Kapellen ..., *Musikalischer Almanach von 1783*, a.a.O, S. 101. – Siehe hierzu auch: James Webster, „On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies“, *EM* 18 (1990), 599–608.

Die von Reichardt modifizierte Orchesteraufstellung macht der „Reisende“ in folgender Skizze deutlich:



a ist der Capellmeister, der den Takt schlägt, b† der Concertmeister, die übrigen b erste Violinen, c zweite Violinen, d Bratschen, e Bässe, f Hörner, g Flöten, h Hoboen, i Fagotts, k Clarinetten, l m n Posaunen, Trompeten und Pauken, o Harfe.³⁷

Durch die Aufgabe der Direktion vom Tasteninstrument aus ergaben sich ganz neue Gruppierungsmöglichkeiten. Reichardt nutzte sie, um der klanglichen Trennung der einzelnen Instrumentenfamilien entgegenzuwirken. Die beiden Violinen, die Bratschen und die Bässe³⁸ sind nun gleichmäßig über die Breite des Orchestergrabens verteilt, die Bläser sitzen in einer Reihe mit dem Rücken zum Parkett und im Zentrum ist die Harfe postiert, die wohl als Ersatz für die Tasteninstrumente gedacht war.³⁹ Ihr sind – nach altem Brauch – Baßstreicher beigegeben.

Die Kritik des „Reisenden“ am Spiel dieses Orchesters wurde schon zitiert. Besonders bemängelte er das schlechte Zusammenspiel der Violinen sowie die Verstimmung der Bläser und deren mangelnde Präzision bei Einsätzen. Rellstab erwidert entschuldigend, zwischen erster und zweiter Violine seien noch einige Bässe gestanden, was den Geigern das Zusammenspiel erschwert hätte. Dieses Detail ist dem oben angeführten Plan allerdings nicht zu entnehmen. Bezüglich der Blasinstrumente muß freilich auch er zugeben, daß die Stimmung „wirklich oft ein glückliches Ungefähr“ sei und die verspäteten Einsätze aus einer „übelen Gewohnheit“ resultierten, denn die Spieler „pausieren nämlich ganz aus, und setzen alsdenn erst das Instrument an, dadurch geht der Augenblick des punctuellen Eintretens verloren.“⁴⁰

Reichardt stand nach der Beschreibung im Orchestergraben an der Bühne und „schlug den Takt“ in Sichtkontakt mit den Sängern. Worin dieses Schlagen bestanden hat, kann nur vermutet werden. In Übereinstimmung mit allen

³⁷ *Bemerkungen*, a.a.O., S. 57. Abgedruckt auch bei Schünemann, *Geschichte*, a.a.O., S. 202.

³⁸ Der „Reisende“ unterscheidet nicht zwischen Violoncelli und Kontrabässen.

³⁹ Louis Schneider (*Geschichte*, a.a.O., S. 87–88) beschreibt die Praxis im Jahr 1742 folgendermaßen: „Um den Flügel her sassen zunächst zwei Theorbisten, der Harfenist und zwei Violoncelli, welche zusammen nach damaliger Sitte die Recitative begleiteten“. Leider erwähnt Schneider nicht, welche Dokumente ihn zu dieser Darstellung veranlaßten.

⁴⁰ Rellstab, *Ueber die Bemerkungen*, a.a.O., S. 49–50.

Quellen des 18. Jahrhunderts darf man neben optischen Zeichen, deren Grundlagen schon um 1700 gelegt waren, durchaus auch akustische Signale erwarten.⁴¹ Ob er einen Taktstock gehabt hat, bleibt zweifelhaft, denn diesbezüglich äußerte er: „Den Taktstock lieb' ich auch nicht, und glaube, daß ein gutes d e u t s c h e s Orchester auch ohne ihn fertig werden könnte. Für die Chöre ist er aber nothwendig.“⁴²

Auch bei anderer Gelegenheit zeigte Reichardt eine bemerkenswerte Konsequenz in der Vermeidung des Generalbaß-Tasteninstrumentes. Schon in seiner Trauermusik für Friedrich II., dem bekannten „Cantus lugubris“, und einem Krönungs-Te Deum für Friedrich Wilhelm II. aus seiner Feder, die beide im Herbst 1787 in der Garnisonskirche aufgeführt wurden, bemängelte der „Reisende“ das Fehlen des Flügels, wieder verbunden mit dem entsprechenden „Herunterziehen der Sänger“. Im konkreten Fall sah Rellstab allerdings nur ein vereinzelt Experiment Reichardts, an das die Sänger eben nicht gewöhnt waren.⁴³ Diese Entschuldigung klingt aber nicht sehr überzeugend, wenn man den repräsentativen Anlaß dieser Aufführung berücksichtigt und bedenkt, daß eben dasselbe Experiment kurze Zeit später im Opernorchester wiederholt wurde.

Eine zusätzliche, quasi psychologische Erklärung für den gänzlichen Wegfall eines Flügels könnte in der konventionellen Aufgabenverteilung des Orchesters zu finden sein, bei der das Tasteninstrument traditionell so stark mit der Person des leitenden Kapellmeisters gekoppelt war, daß mit dessen Wechsel zum „Taktschlagen“ ohne Instrument auch sein früheres Werkzeug, das Cembalo, als überflüssig erachtet wurde. Die Harfe als Ersatz konnte sich im großen Orchester klanglich wohl nicht durchsetzen.

Bezeichnenderweise hielt der Streit um die Abschaffung des Flügels viele Jahre an. Friedrich Rochlitz plädierte noch 1799 für das Tasteninstrument,⁴⁴ denn für ihn sichert es erstens die temperierte Stimmung des ganzen Ensembles und hält zweitens die „Harmonie“ zusammen, was umso wichtiger sei „je mehr das Ueberfüllte der Harmonien und das zerstückelte Vertheilen der einzelnen Ideen an mehrere Instrumente, vornehmlich durch blinde Nachahmer Mozarts – zur Sitte wird.“ Drittens schließlich sei das Tasteninstrument

⁴¹ Siehe hierzu Schünemann, *Geschichte*, a.a.O., Kapitel 5, passim.

⁴² *Berlinische Musikalische Zeitung*, hrsg. v. Johann Friedrich Reichardt 1 (1805), S. 577, Anm. **. – Reichardt kommentiert hier den Brief eines ungenannten ehemaligen Orchestermitgliedes des Berliner Nationaltheaters, das sich darüber beklagt, daß die seiner Meinung nach beachtlichen Leistungen seines Ensembles – u.a. unter der Violindirektion von Georg Benda – nicht ihrem Verdienst gemäß geschätzt würden: „Jetzt sprechen die Herren von Ensemble wie von einer Erfindung des neuen Jahrhunderts, und wenn sie darbei nicht unaufhörlich den Stock winken und wanken sehn, gehen sie in der Irre und stolpern übereinander.“

⁴³ Rellstab, *Ueber die Bemerkungen*, a.a.O., S. 6.

⁴⁴ Friedrich Rochlitz, „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer, Zweyter Brief. Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern“, *AMZ* 2 (1799/1800), Sp. 17–19.

bei Rezitativen unentbehrlich. Als seiner Meinung nach schlechtere Alternative nennt Rochlitz allein die Leitung von der Violine aus, die, wie er zugibt, „jezt immer gewöhnlicher wird.“ Einen Dirigenten im heutigen Sinn konnte er sich noch nicht vorstellen.

Ein zweiter, unkalkulierbarer Faktor bei Reichardts Versuch des Takschlagens blieb wohl auch der Konzertmeister, der nun, da ein autokratischer Dirigent vorhanden war, seiner nebengeordneten Direktionsaufgaben enthoben war und diesen Machtverlust sicher nicht kampflos hingenommen haben wird. Es ist gut vorstellbar, daß zumindest die Streicher weiterhin in ihm ihre Bezugsperson sahen. Reichardt schüttete also gleichsam das Kind mit dem Bade aus, als er das Tasteninstrument ganz entfernte. Die Strukturen für seine neue Direktionsmethode waren einfach noch nicht reif. Es mußte zunächst die Stufe der Violindirektion durchlaufen werden.

„Pflichten des Ripien-Violinisten“: Das Orchester als Begleitinstrument

Reichardts intensives Bemühen um eine Verbesserung des Orchesterspiels zeigt sich natürlich am deutlichsten an den schon genannten *Pflichten des Ripien-Violinisten*, die im Jahr seines Dienstantritts in Berlin erschienen.⁴⁵ Es scheint dies die erste und im 18. Jahrhundert einzige selbständige Schrift über das Thema zu sein. Der Autor stellt sie in die Reihe der großen Instrumentalschulen seiner Zeit, wenn er am Schluß des Traktats zur ergänzenden Lektüre auf Quantz, Mozart, C. Ph. E. Bach, Marpurg, Hiller und Rousseau verweist. Das Büchlein selbst hatte seinerseits Einfluß bis in die Zeit um 1800. Johann Georg Sulzer nennt es im Artikel „Ripienstimmen“ als weiterführende Quelle,⁴⁶ und noch Christoph Heinrich Koch verweist im Artikel „Ripienspieler, Ripienist“ seines Lexikons neben Quantz auf Reichardts Schrift.⁴⁷ 1797 empfiehlt Reichardt selbst die *Pflichten* zur ergänzenden Lektüre einer Violinschule von Georg Simon Löhlein.⁴⁸ Erstaunlich genug gibt auch der vielfach genannte „Reisende“ durch ein kurzes Zitat zu erkennen, daß ihm Reichardts Traktat geläufig war.⁴⁹

Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die Konfrontation mit der Berliner Kapelle die unmittelbare Veranlassung für diese Schrift bildete. Da die Streichergruppe prägend für den Gesamtklang eines Orchesters ist und Reichardt ein-

⁴⁵ Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien=Violinisten, Berlin und Leipzig 1776*, bey George Jacob Decker [92 S., klein-8°].

⁴⁶ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, neue vermehrte 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 108.

⁴⁷ Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, [Reprint 1964], Sp. 1268.

⁴⁸ *Georg Simon Löhlein's Anweisung zum Violinspielen ... vermehrt herausgegeben von Johann Friederich Reichardt*, Leipzig und Züllichau 1797, Vorbericht des Herausgebers.

⁴⁹ *Bemerkungen*, a.a.O., S. 17: „kann auch ein Tauber schwören ...“. Zitiert nach Reichardts *Pflichten*, S. 79.

schlägig auf der Violine bewandert war, lag es nahe, sich auf diese Kerngruppe des Orchesters zu konzentrieren. Beim eingefleischten Konservatismus des Berliner Orchesters zur Zeit Friedrichs II. wäre es aber vermessen zu glauben, die Kapellmitglieder hätten sich das Buch in häuslicher Lektüre angeeignet und dann treulich danach musiziert. Reichardts Idee war es wohl, seine Idealvorstellung vom Orchesterspiel der Streicher bekannt zu machen – besonders wenn die Realitäten diesem Ideal hinterher hinkten. Darüber hinaus beabsichtigte er sicher gleichermaßen die bürgerliche Öffentlichkeit anzusprechen, die seit der Mitte des Jahrhunderts mit allerlei ambitionierten musikalischen Vereinigungen auch in Berlin damit begonnen hatte, die Exklusivität höfischer Orchesterpflege aufzubrechen.⁵⁰

Die einzelnen Kapitel des Traktats tragen folgende Überschriften:

- I. Vom guten vollen Ton (S. 4–9)
- II. Vom sicheren und gelenkigen Bogen (S. 9–29)
- III. Von der Fertigkeit und Sicherheit in der Fingersetzung (S. 29–38)
- IV. Von den Verzierungszeichen und Vorschlägen (S. 38–58)
- V. Von der Stärke und Schwäche und ihrer verschiedenen Nuancierungen (S. 59–70)
- VI. Von dem Vermögen vorauszusehen (S. 70–74).
- VII. Von der Festigkeit im Takte (S. 74–79).
- VIII. Von der Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten (S. 79–85).
- IX. Von den Instrumenten (S. 85–90)

Schlägt man nun das Büchlein auf, ist der heutige Leser erfreut und enttäuscht zugleich. Erfreut wegen zahlreicher konkreter Hinweise in den beiden ersten Dritteln, wo es vor allem um spieltechnische Details geht, etwa um Artikulationsanweisungen für begleitende Noten, um Verzierungsregeln, dynamische Hinweise, Strichregeln, Bemerkungen zu Fingersatz und Bogenstrich sowie zur Haltung. Enttäuschung macht sich aber breit, wenn man im letzten Drittel des Textes – ab Kapitel 6 – über Maßregeln belehrt wird, die heutigen Streichern schon im Schulorchester vermittelt werden, etwa: „Festigkeit im Takte“ zu üben,⁵¹ oder als „allerstrengste Pflicht des Ripienisten“ die „Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten“, „nicht einen Strich mehr oder anders, als da steht“⁵². Muß denn – so fragt man sich – über solch triviale Dinge im 18. Jahrhundert ein Buch geschrieben werden, und wie mögen dann die Aufführungen ausgesehen haben?

⁵⁰ Näheres hierzu im Artikel von Ingeborg Allihn im vorliegenden Band.

⁵¹ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 74.

⁵² Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 79.

Ein Satz wie „Der Ripienist muß, sobald er begleitet, sich selbst nicht zeigen wollen, sondern nur immer den Sänger oder Solospieler vor Augen haben“⁵³ öffnet schließlich den Blick für den Kontext, der für diese Ermahnungen verantwortlich ist. Es handelt sich hier um Anweisungen, die sich an das Orchester in Begleitfunktion richten. Die heutige Vorstellung vom Orchester als einem autonomen musikalischen Werkzeug, bedient vom Dirigenten, mit einem gewaltigen symphonischen Repertoire im Hintergrund, widerspricht den Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts. Wie die buntscheckigen Programme der „Liebhaberkonzerte“, „Akademien“ oder etwa Reichardts eigener „Concerts Spirituel“ in Berlin zeigen, war die Hauptaufgabe des damaligen Orchesters die Begleitung des oder der Solisten, einerlei, ob es sich um Sänger oder Instrumentalisten handelte. In diesem Sinn ist auch und besonders eine Opernaufführung – Reichardts eigentliches Aufgabenfeld – eine Darbietung von Solisten mit Orchesterbegleitung, vor allem in der Tradition der Opera seria, die den Sängern unangefochtene gestalterische Priorität einräumte.

Auch das spektakuläre solistische Instrumentalspiel der reisenden Virtuosen zog verständlicherweise die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf sich und wurde allenthalben nachgeahmt. Leopold Mozart erklärte hierzu lapidar: „Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen“.⁵⁴ Aus diesem Grund machten er und Quantz⁵⁵ in ihren Instrumentalschulen auf die eigenen Regeln des Orchesterspiels besonders aufmerksam.

Es ging also einerseits darum, die anschwellende Zahl der Amateure auf die Unterschiede der Anforderungen von Solisten und Ripienisten hinzuweisen, andererseits aber auch die Ripienisten auf die oft überzogenen Freiheiten der Solisten vorzubereiten. Vater Mozart beschreibt beispielsweise die Leiden der „Accompagnisten“, wenn sie sogenannten „Einbildungsvirtuosen“ folgen müssen: „da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, biß er [nämlich der Einbildungsvirtuose, T.D.] gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kommt“.⁵⁶

Robert Bremner hält es trotzdem für unabdingbar dem Solisten rückhaltlos zu folgen, denn dieser „hat vollkommene Freyheit, alle die Kräfte der Music und die Verschönerungen geltend zu machen, die ihm die Natur oder seine Kunst verliehen hat; und das von Rechts wegen: denn er stehe oder falle in der Achtung seines Auditorii; so ist das seine Sache allein.“ Sollte ein Ripienist

⁵³ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 81.

⁵⁴ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 [mehrere Reprints], S. 254.

⁵⁵ Quantz, *Versuch*, a.a.O., besonders das 17. Hauptstück.

⁵⁶ Mozart, *Versuch*, a.a.O., S. 262–263.

hingegen „im geringsten von dieser Gleichförmigkeit [aller Orchesterspieler, T.D.] abweichen [...] so folgt [...] daß sein Spiel für schlechter als gar keins geachtet werden müsse.“⁵⁷

Derselben Meinung ist noch Friedrich Rochlitz, der erläutert, daß eben jene Eigenschaften, die einen Konzertisten zum guten Solospieler machen, nämlich die reichen Verzierungen, Modifikationen im Tempo (Eilen, Schleppen), melodiöses Spiel (d.h. wenig Akzente), Feinheit und Eleganz des Spiels, verbunden mit exzentrischem Habitus, – daß eben dies alles ihn ungeeignet zur Führung eines Orchesters macht und natürlich noch ungeeigneter zum einfachen Ripienisten im Orchesterkörper selbst.⁵⁸

Ein früheres Beispiel illustriert die langandauernde Aktualität des Problems: Der für seine Strenge berühmte Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel beklagte sich 1752 bei Georg Philipp Telemann, er habe seinen Kapellmeister Hasse „um gottes Willen gebethen, dass er keine Italiäner mehr in die orchestre setzten wolle. nicht als wenn ich an ihren Spihle was auszusetzen e.g. in Solis oder Concerten, nur allein deswegen dass sie niemals gewohnt Subject zu seyn, sondern vielmehr selbst dirigieren, daher auch kein Ernst in der Execution, mithin ohne auf andere zu hören spihlen wenn und wie sie wollen etc.“⁵⁹

Die Unterscheidung zwischen Solist und Ripienist geht sogar so weit, daß Christoph Heinrich Koch dem Orchestermusiker empfiehlt weniger zu üben, denn andernfalls würde er zuviel von seiner „individuellen Empfindungsart“ in seine Stimme einbringen, was dem Musizieren im Orchesterverband abträglich sei.⁶⁰ Damit verlagert er das Problem gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf eine ästhetische Ebene im Rahmen der Diskussion um Empfindung/Empfindsamkeit und spitzt die Situation auf den Gegensatz von „Individuum“ und „Menge“ zu. Hier ist auch der Ansatz für die Emanzipation des Orchesterparts im Solokonzert zu suchen:

... der einzelne Mensch interessiert uns bey der Darstellung seiner Empfindung durch die feineren Züge der Modifikationen seiner Empfindung, die wir in einem gewissen Zusammenhange wahrnehmen, oder doch wenigstens wahrzunehmen glauben; die Darstellung der Empfindung einer ganzen Menge aber interessiert uns durch den Zusammenfluß der hervorstech-

⁵⁷ Robert Bremner, „Some Thoughts on the Performance of Concert Music“, in: J. G. C. Schetky, *Six Quartettos for two Violins, a Tenor, & Violoncello*, Op.6 (London 1777); kommentierte Ausgabe des Textes von Neal Zaslaw in „The Compleat Orchestral Musician“, *EM* 7 (1979), S. 46–57; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Carl Friedrich Cramer in seinem *Magazin der Musik*, 1 (Hamburg 1783), (Reprint: Hildesheim 1971), S. 1213–1235.

⁵⁸ Rochlitz, Bruchstücke aus Briefen, a.a.O., Dritter Brief. „Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind“, Sp. 20–22.

⁵⁹ Hans Rudolf Jung (Hg.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig 1972, S. 161–362. In gleichem Sinn äußert sich auch Quantz in seinem *Versuch*, S. 312–313.

⁶⁰ Heinrich Christoph Koch, „Ueber den Charakter der Solo- und Ripienstimme“, in: H. Ch. Koch (Hg.), *Journal der Tonkunst*, Erstes Stück, Erfurt 1795, S. 155.

endsten Züge der individuellen Empfindungsarten der einzelnen Glieder, und durch die Modifikationen, welche dadurch das Ganze selbst gewinnt.“⁶¹

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß im 18. Jahrhundert ein erstaunlich großer Unterschied zwischen solistischem Spiel und Ripieno-Spiel gemacht wurde. Erst vor diesem Hintergrund werden die scheinbar banalen Hinweise für Ripienisten auf korrekte Wiedergabe des Notentextes, auf Beachtung der Dynamik, Halten des Tempos und andere „Selbstverständlichkeiten“ plausibel.

Berliner und Wiener Orchester, ein Vergleich

Auf spieltechnische Details, die ausführlich in Reichardts Schrift angesprochen werden, soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.⁶² Stellvertretend sei aber eine längere Passage in Friedrich Nicolais Reisebeschreibung von 1781 zitiert. Sie bezeugt, daß sich die Orchesterpraxis in Berlin und Wien – wo sich Nicolai gerade aufhielt – nicht grundsätzlich voneinander unterschied, was für die Gültigkeit von Reichardts Schrift auch außerhalb des Berliner Umfeldes spricht. Signifikante Differenzen in der Artikulation ergaben sich lediglich durch den „gewöhnlichen leichten Bogenstrich“ der Wiener Streicher:

Des Orchesters im Theater am Kärnthertore habe ich schon erwähnt. Das im Theater am Burgthore scheint mir fast noch vorzüglicher. Ich bin sehr aufmerksam gewesen, nicht allein in Singspielen, sondern auch auf die Symphonien zwischen den Akten, auf welche die Zuhörer gewöhnlicherweise so wenig Acht zu geben pflegen. Es fügte sich, daß ich verschiedene Symphonien von Haydn und Vanhall hörte, die ich in Berlin oft gehört, und sie ziemlich behalten hatte. Ich war auf die Art des Vortrags sehr aufmerksam. Ich glaubte vorher, eines Wienerischen Orchesters Vortrag würde von dem Berlinischen noch mehr unterschieden seyn, als ich wirklich fand. Besonders merkte ich bey Symphonien von Wienerischer Komposition, daß gute Berlinische Orchester das Zeitmaaß, den Nachdruck und die Abwechslung gewisser Stellen darinn besser gefaßt hatten, als ich selbst geglaubt hatte; obgleich hier der Unterschied am auffallendsten hätte seyn können. Ich hörte in Wien Haydns und Vanhalls Symphonien beynahe eben so, wie ich sie in Berlin gehört hatte. Im Bogen war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich, als ich mir vorgestellt hatte. Bey den Stellen wo die Stärke des Bogens kurz gebraucht, und abgesetzt wird, welches besonders Haydns Werke auf eine besondere Art erfordern, desgleichen, wo verschiedene kurze tokkirte Noten mit kurzem Bogen nacheinander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präcision, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein großes Orchester geübt worden ist; denn einzelne Virtuosen daselbst kennen diesen Vortrag auch sehr wohl. Hingegen lange gezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in Wien so völlig egal gemacht zu werden, als in Berlin, wie ich dieß in der Komödie und auch bey den besten Kirchenmusiken in Wien bemerkt habe. Der gewöhnliche leichte Bogenstrich verursacht dieses. Ein feiner aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrage ist bey dem Andante zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beiden Orten sonst gleich gut, und auch in gleichem Zeitmaaße gespielt

⁶¹ Koch, „Ueber den Charakter ...“, a.a.O., S. 147–148.

⁶² Hiermit befaßt sich der Artikel von Clive Brown im vorliegenden Band.

wird, so gehet es doch in Wien einen leichter[en] Gang. Wer ein Hassisches Andante oder Adagio in Dresden und in Berlin hat spielen hören, und auf den Unterschied aufmerksam gewesen ist, wird mich verstehen. In Dresden wird es hebender gespielt, als in Berlin. In Wien ist der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel gesagt seyn, und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. Das französische *lestement* kommt vielleicht dem Sinne am nächsten. Hingegen hörte ich im Schauspielhause zufälliger Weise zwischen den Aufzügen eines Stücks eine Art von *grave*, welches wenn ich nicht irre in Hamburg komponirt ist. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrage merklich unterschieden. Die punktirten Noten eines *grave* werden in Berlin mehr gehalten, und mehr mit gedehntem Bogen gespielt, als in Wien, und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten, und wie ich glaube bessern Ausdruck. Ich habe dieß auch in Wien bey pathetischen Stellen in Kirchenmusiken oft bemerkt.⁶³

Abschließend sollen noch einige Passagen in Reichardts Text zur Sprache kommen, die sich mit übergeordneten Themen der Orchesterorganisation befassen.

Kommunikation im Orchestergraben: eine Handlungsfrage

Nochmals auf die Solo-Ripieno-Problematik und darüber hinaus auf Aspekte der Orchesteraufstellung führt ganz überraschend ein Rat zu Fingersatzproblemen. Im dritten Kapitel weist Reichardt auf die bequeme Möglichkeit hin, den vierten Finger der linken Hand auf der E-Saite der Violine zum *c'''* zu überstrecken. Gleichzeitig sagt er aber, daß viele Geiger dazu nicht in der Lage seien, weil sie den Daumen, der eigentlich gegenüber dem zweiten Finger stehen müßte, zu weit gegen die Schneck e hin plazierten. Ein weiteres Vorteil der besseren Handstellung sei der, daß der Ballen (gemeint ist wohl der des Zeigefinger-Grundgelenks) hierdurch die Violine auf natürliche Weise nach dem Körper hin andrückt, diese aber „nicht ängstlich fest mit dem Kinne oder gar mit der linken Hand gehalten werden darf. Das erste giebt ein übles Aussehen, und hindert dem Gesichte, das zweyte benimmt der Hand die Gelenkigkeit und macht außer steifen Fingern, noch das öftere Rücken der Hand schwer.“⁶⁴

Reichardt verlangt also vom Orchestergeiger eine Haltung ohne starre Fixierung der Violine mit dem Kinn mit den Argumenten, dies würde einen ungehinderten Blickkontakt ermöglichen und darüber hinaus – erstaunlich genug aus heutiger Sicht – den Lagenwechsel erleichtern.

Das erste Argument, die bessere Rundumsicht, muß im Zusammenhang mit der Aufstellung gesehen werden, die in der traditionellen Weise – wie oben beschrieben – sehr in die Breite gezogen war. Die Geiger und Bratscher waren nach Quantz' Darstellung sogar um 180° gedreht postiert. Man kann sich plastisch vorstellen, daß ein solches Ensemble nur dann gemeinsam agieren konnte, wenn dennoch ein guter Blickkontakt gewährleistet war, doch

⁶³ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 4, Berlin und Stettin 1784, S. 541–543.

⁶⁴ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 36–37.

erforderte dies von einzelnen Streichern eine erhebliche Torsion des Kopfes. Wenn die Geige oder Bratsche aber mit dem Kinn fixiert wurde, war die nötige Flexibilität unmöglich zu erreichen. Kinnlose Haltung im Ripieno-Spiel hatte also ganz zwingende aufstellungstechnische Gründe. Allerdings, so betont Reichardt in anderem Zusammenhang, „wo man schon mehr als einen Hals sich in die Höhe recken sieht, um das Orchester in Ordnung zu halten, da kann auch ein Tauber drauf schwören, daß es unordentlich gegangen.“⁶⁵

Leopold Mozart beschreibt sowohl die Haltung mit fixierendem Kinn, wie diejenige ohne. Er präsentiert übrigens letztere nicht als die schlechtere Variante, wie manchmal behauptet wird, sondern als die schwerer zu erlernende. Er gesteht ihr sogar die größere Ungezwungenheit und Eleganz zu, nur berge sie technische Nachteile, aber nur dann, „wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, selbe [die Violine, T. D.] zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird.“⁶⁶ Die kinnlose Haltung erweist sich damit als diejenige der Berufsmusiker, die im Gegensatz zu den Amateuren die „lange Uebung“ praktizieren konnten.

Wie verschiedene funktionelle Aufgaben zu unterschiedlicher Haltung in ein- und demselben Ensemble führen können, wird besonders kraß an der Tradition der usuellen ungarischen Streichergruppen sichtbar, in denen der Primas die Violine unter dem Kinn hält, die stereotyp begleitenden Geiger und Bratscher aber ihr Instrument steil vor sich auf die Brust setzten.⁶⁷

Zufälligerweise gibt es zur Handlungsfrage sogar eine authentische Äußerung Reichardts. In der im allgemeinen sehr behutsam revidierten Neuauflage der Violinschule von Georg Simon Löhlein aus dem Jahr 1797 veränderte er ausgerechnet den Artikel zur Haltung besonders deutlich. Löhlein formulierte in der Erstauflage von 1774:

Man stemme die Violin [...] gegen die linke Schulter, und drehe das Instrument etwas einwärts, nach der rechten Schulter zu, und lege das Kinn auf die Seite der Decke, die nach der linken Hand zu ist: in dieser Lage wird sie feste liegen, und nicht abgleiten können. Will man das Kinn auf die rechte Seite der Decke legen, wie manche thun, so entstehet dadurch eine üble Richtung des Instruments, die einen gespannten und schiefen Bogenstrich verursacht; da doch zum guten Tone der gerade Bogenstrich unentbehrlich ist. Ich halte also diese letzte Art die Violin zu halten für fehlerhaft; die Probe, die ein jeder leicht selbst machen kann, wird den Beweis geben.

⁶⁵ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 79.

⁶⁶ Mozart, *Versuch*, a.a.O., S. 53–54. Es sei an dieser Stelle nicht verschwiegen, daß sich in Frankreich offenbar schon relativ früh eine Haltung mit fixierender Unterstützung des Kinnes durchsetzte, wie sich an den Schulen von Michel Corrette (*L'École d'Orphée*, Paris 1738, S. 7) und L'Abbé le Fils (*Principes du Violon*, Paris 1761, S. 1) ablesen läßt. Nicht zufällig wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Pariser Geigerschule um Viotti zur führenden europäischen Bewegung ihrer Art und übt nachhaltigen Einfluß auf das Violinspiel im 19. Jahrhundert aus. Offenbar war der deutsche Sprachraum hinsichtlich der Violinhaltung traditioneller eingestellt.

⁶⁷ Ein leicht zugängliches Foto dieser Konstellation findet sich in *New Grove*, Artikel „Gypsy Music“, Bd. 7, S. 867.

Doch fügt er hinzu:

Man hüte sich aber sorgfältig, daß man nicht auf eine gezwungene Art das Kinn zu sehr auf die Violine drücke.⁶⁸

Reichardt formulierte diese Passage 23 Jahre später neu:

Einige Violinisten legen auch das Kinn fest auf die rechte Seite der Decke, andere auf die linke; am freiesten bleibt der Körper und das Instrument, wenn man hier eben so wenig des festen Drucks mit dem Kinne als oben mit den Fingern zur sichern Lage bedarf. Bey Schwierigkeiten, wo die Hand oft auf und ab fährt, ist indeß der Druck auf die rechte Seite vorzuziehen.⁶⁹

Er plädiert also für eine freie und unverkrampfte Haltung, die das Kinn nur bei besonderen Problemen als Hilfe heranzieht und zwar – nach alter Manier – auf der rechten Seite der Decke. Was von heute aus als Konservatismus gesehen werden kann, macht vor dem beschriebenen Hintergrund der Aufstellungsordnung des Orchesters durchaus Sinn.

An Hand solcher Zeugnisse und ihrer funktionalen Zusammenhänge erweist sich die leidige und immer wieder ideologisch kontrovers geführte Haltungs-Debatte unter „Barockgeigern“ als völlig überflüssig, da die Haltung eben ganz pragmatisch den jeweiligen Aufgaben des Spielers angepaßt war.

Aspekte der täglichen Arbeit: Das Stimmen

Die eigentliche Arbeit des Orchesters beginnt mit dem Stimmen. Die Autoren des 18. Jahrhunderts sind in diesem Punkt erstaunlich einhelliger Meinung, indem sie das einzelne Einstimmen der Streicher fordern. Reichardt gibt die Empfehlung, „die Violinisten sollen ihre Instrumente alle aufs genaueste einzeln nach der Violine des Anführers und nicht unter sich stimmen.“⁷⁰ In gleicher Weise äußert sich auch schon Quantz, wenn er rät: „Der Anführer muss also [...] zuerst nach dem Claviere rein stimmen; und darauf, nach demselben einen jeden Instrumentisten insbesondere einstimmen lassen.“⁷¹ Die Methode des einzelnen Einstimmens läßt sich bis in die Zeit um 1700 zurückverfolgen. Durch ein indirektes Zeugnis ist sie in der stark von französischer Tradition beeinflussten Hannoveraner Hofkapelle um 1700 bezeugt. Ein neubestallter Lüneburger Ratsmusiker geriet nämlich im Jahr 1711 mit seinen Kollegen in Streit, als er altgedienten Mitgliedern der Stadtkapelle die Geigen einzeln stimmen wollte, was jene aber als offenes Mißtrauensvotum in ihre erprobten Fähigkeiten werteten. Zu seiner Rechtfertigung berief sich ihr neuer Anführer darauf, daß er dies früher bei den „Hoff-Musicis“ in Hannover unter den Konzertmeistern Farinelli und Venturini beobachtet hätte und

⁶⁸ Georg Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig und Züllichau 1774, S. 12.

⁶⁹ *Georg Simon Löhlein's Anweisung zum Violinspielen ... vermehrt herausgegeben von Johann Friederich Reichardt*, Leipzig und Züllichau 1797, S. 9.

⁷⁰ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 89.

⁷¹ Quantz, *Versuch*, a.a.O., S. 181.

also nichts Ehrenrühriges dabei finden könne.⁷² Auch am Ende des 18. Jahrhunderts gilt diese Regel noch, denn Friedrich Rochlitz empfiehlt einem „jungen Tonsetzer“: „Halten sie darauf, dass ihr Orchester frühzeitig beisammen seyn muss, lassen Sie jeden e i n z e l n einstimmen.“⁷³

Probenarbeit

Eine sehr unterschiedlich zu beantwortende Frage ist die nach dem Probenaufwand früherer Orchester. Reichardt kommt im sechsten Kapitel seiner Schrift indirekt darauf zu sprechen und knüpft dabei nochmals an den Unterschied „Solo“ vs. „Ripieno“ an. Er hält das „Vermögen voraus zu sehen“, für „die Eigenschaft, die dem Ripienisten am mehresten vom Solospieler unterscheidet“, denn „der Ripienist muß alles, was ihm vorgelegt wird, oft zum erstenmale spielen“.⁷⁴ Orchesterspiel war also in jener Zeit häufig Prima-vista-Spiel.

Ein sehr bekanntes Beispiel dieser Gepflogenheit ist die von Franz Xaver Niemetschek überlieferte Anekdote über Mozarts „Don Giovanni“-Ouvertüre. Der Komponist schrieb sie erst in der Nacht vor der Uraufführung 1787 in Prag nieder, offenbar auch mit dem Vorsatz, die Nerven seiner Mitstreiter hierdurch einer kleinen Probe auszusetzen. Kaum waren die Stimmen kopiert, spielte das Orchester das Stück bei der ersten Vorstellung vom Blatt, „vortrefflich“ immerhin, wie Niemetschek mitteilt,⁷⁵ und zwar deshalb, weil die Prager Orchestermitglieder „verdiente Männer [seien], die zwar größtenteils keine Konzertisten, aber desto gründlichere Kenner und Orchestersubjekte sind“, wie er an anderer Stelle lobt.⁷⁶ Generell ist es sicher zutreffend, daß auch große Aufführungen mit nur einer, höchstens zwei Proben vorbereitet wurden. Zahlreiche Belege hierfür finden sich in den Mozart-Briefen und anderen Berichten der Zeit.⁷⁷

Allerdings wäre der Eindruck falsch, es sei in Orchestern früherer Zeiten nur mehr schlecht als recht vom Blatt musiziert worden. Vor allem in der Frühzeit französischer Orchesterkultur scheint ausgesprochen viel geprobt worden zu sein. Mattheson beschreibt 1713, wie die Franzosen ihre Ouvertüresuite fast auswendig lernten, „damit es ja fein accurat gehe“, worüber die Deutschen aus einem „principio pigritiae“ – also aus Faulheit – nur spotten würden.⁷⁸ Reichardt selbst nennt noch den Dresdner Konzertmeister Pisendel,

⁷² Harald Müller, *Johann Ulrich Voigt. Stadtmusikus zu Celle und Lüneburg*, Celle 1985, S. 77–78.

⁷³ Friedrich Rochlitz, „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer“, *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 57.

⁷⁴ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 70.

⁷⁵ Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, Nachdruck hrsg. und kommentiert von Jost Perfahl, München 1984, S. 55–56.

⁷⁶ Niemetschek, *Leben*, a.a.O., S. 26.

⁷⁷ Hierzu: Neal Zaslaw, „Toward the Revival“, a.a.O., S. 167.

⁷⁸ Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 226.

der „jede Stimme auf genaueste bezeichnete“, als Beispiel für die größte Präzision im Ripieno-Spiel.⁷⁹ Außerdem darf gerade hinsichtlich der Berliner Hofkapelle nicht vergessen werden, daß das Repertoire zur Zeit Reichardts vielfach aus Wiederholungen bestand und den Musikern deshalb gut bekannt war. Der einheitsstiftende Stil einer etablierten Berliner Streicher-Schule durch Johann Gottlieb Graun und Franz Benda mag zudem über manche Klippen des Zusammenspiels hinweg geholfen haben.

Der „ideale“ Ripienist

Zusammenfassend zählt Reichardt im sechsten Kapitel nochmals jene Eigenschaften auf, die ganz allgemein einen guten Ripieno-Streicher auszeichnen. Es sind dies:

- 1) „Ein gutes, scharfes, geübtes Auge“
- 2) „Dreustigkeit“
- 3) „Ein gutes Gedächtnis“
- 4) „Gewißheit in sich selbst“⁸⁰

Der erste Punkt versteht sich von selbst, wenn man an die Lichtverhältnisse bei Kerzenschein denkt und an die schon beschriebenen Erfordernisse der Aufstellung. Der dritte Punkt bezieht sich auf die Fähigkeit, einen Notentext rasch zu überblicken, die Fingersätze zu koordinieren und voraus zu lesen, eine Eigenschaft, die durch die Prima-vista-Gewohnheiten hinlänglich zu erklären ist.

Die Punkte zwei und vier aber benennen charakterliche Eigenschaften. „Dreustigkeit“ wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts als „Muth in Gefahren, beherztes Betragen im gesellschaftlichen Umgange ...“⁸¹ definiert, also noch ohne die pejorative Konnotation im heutigen Sprachgebrauch. Reichardt konkretisiert für das Spiel: „Dreustigkeit ist nothwendig, um sich durch anscheinende Schwierigkeiten nicht abschrecken zu lassen, und die beste Art zu ihrer Ausübung – sie sey auch die schwereste – kühn zu unternehmen.“⁸²

Das vierte Kriterium, die „Gewißheit“, ist nach Adelung „1) Der Zustand, da man vor unwillkürlichen Bewegungen sicher ist“ und sie bedeute „2) Die Abwesenheit der Gefahr, des Aufhörens, der Veränderung“.⁸³ Die zwei Definitionen kennzeichnen also physische und psychische Sicherheit. Reichardt sieht die „Gewißheit in sich selbst“ als „die Haupttugend des Ripienisten“, und

⁷⁹ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 80.

⁸⁰ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 71.

⁸¹ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart ...*, 2. Aufl. Leipzig 1793.

⁸² Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 71.

⁸³ Adelung, *Wörterbuch*, a.a.O.

„diese kann er durch nichts erlangen, als daß er für sich von allen bekannten Componisten Stücke spielt, ihnen ihre Manier absieht, und sucht, wie jedes Sachen am besten auszuführen sind. Weiß er dieses einmal, so muß erst ein Original=Genie, ein C. P. E. Bach, gebohren werden, um ihn zu überraschen, und erreicht er nicht Methusalems Alter, so möchte ihm das wohl nicht ofte vorkommen.“⁸⁴

Als „Selbstvertrauen“ und „Erfahrung“ würde man die beschriebenen Eigenschaften heute bezeichnen. Beide gehören immer noch zur elementaren Ausstattung eines guten Musikers, vor allem im Orchester. Sie waren im 18. Jahrhundert wohl deshalb von besonderer Bedeutung, weil das einzelne Mitglied eines Opernorchesters durch die kleinere Besetzung, ungünstige Aufstellung, geteilte Direktion, kurze Vorbereitung und unberechenbare Aktionen der Solisten viel mehr Eigenverantwortung am Gelingen einer Aufführung hatte, als in der heutigen, vom Dirigenten beherrschten Arbeit.

Dieser Befund erstaunt gerade im Umfeld der absolutistischen Verhältnisse unter Friedrich II., verweist aber gleichzeitig auf eine heute verlorene Flexibilität beim Musizieren. Es wäre kein geringes Ziel beim Wiederbeleben historischer Orchestertechniken, eben diese Dichotomie zwischen der Freiheit des Solisten und dem disziplinierten Orchesterspiel wenigstens ansatzweise wieder zurückzuerobern. Johann Friedrich Reichardts Arbeit mit der Berliner Hofkapelle bietet hierfür die besten Anregungen.

⁸⁴ Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 73–74.